

UNA CASA ENTRE-PINOS DE FRANCISCO SÁENZ DE OÍZA: TRABAJAR CON EL ENTORNO

Aurora Fernández, Luis de Fontcuberta

El estudio del proyecto del pabellón de invitados para la casa de Juan Huarte en Formentor del año 1968 del arquitecto Francisco Sáenz de Oíza, a través de sus dibujos realizados durante su estancia en Mallorca, nos descubre una manera de abordar la adición sobre lo construido. Analizar este nuevo pabellón nos permite profundizar en la personalidad de Sáenz de Oíza y su manera de abordar el proyecto, su desarrollo, y el papel que adquiere la arquitectura en relación con su entorno y a las aspiraciones del usuario.

Palabras clave: *entorno, casa, proyecto, dibujar, representar, Huarte, Formentor*

Key words: *surroundings, house, project, drawing, represent, Huarte, Formentor*



Fig. 1. Vista de la casa desde el embarcadero. Publicada en la revista *Arquitectura*, COAM, n. 154, octubre de 1971, p. 49.

“Trabajar sobre lo desconocido siempre propone y descubre un orden”¹.

Juan Huarte tenía una casa de verano, en la isla de Mallorca, al lado del mar, en Formentor que habían proyectado los arquitectos García de Paredes y Carvajal. Estaba formada por dos pabellones paralelos a la línea de costa y desplazados entre sí. El desplazamiento entre las dos piezas organizaba la entrada formando un patio de la casa y separaba la zona de servicios de las estancias principales que se colocaban en el pabellón cercano al mar.

En 1968 Juan Huarte decide ampliar su casa con un pabellón de invitados de programa flexible para añadir una sala de estar, un espacio de biblioteca que pueda convertirse en dormitorio de invitados y la habitación principal con dos baños y dos vestidores. El nuevo proyecto incluiría la organización del espacio exterior y el jardín. Francisco J. Sáenz de Oíza obtiene encargo.

Sáenz de Oíza se traslada a Mallorca y durante tres meses dibuja el solar y el entorno. Sus dibujos numerados pertenecen a un cuaderno o cuadernos de los que sólo se conocen los dibujos publicados en la revista *Arquitectura* en el año 71 con el título “La casa de Juan Huarte en Formentor” (Fig. 1) que se han repetido en otras publicaciones recientes².

1. SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier, *Escritos y conversaciones*, Fundación Caja de Arquitectos, Colección Cimbra 3, 2006.

2. Se incluyen los mismos dibujos en CLIMENT GUIMERÁ Federico, *F. J. Sáenz de Oíza: Mallorca 1960-2000: proyectos y obras*, Direcció General d'Arquitectura i Habitatge, Mallorca, 2001, y en ALBERDI R., y SÁENZ GUERRA, J., “Francisco Sáenz de Oíza”, Pronaos, Madrid, 1996.

Fig. 2. Dibujo de parte de la planta de solar de Francisco J. Sáenz de Oíza que pertenecen a un cuaderno de dibujos. Publicado en la revista *Arquitectura*, COAM, n. 154 octubre de 1971, p. 52.



Desde el momento del encargo se dedica a dibujar las existencias, los árboles y vegetación, el borde de la costa, los guijarros y los dos pabellones existentes que formalizaban la casa de vacaciones.

Analizar este nuevo pabellón nos permite profundizar en la personalidad de Sáenz de Oíza y su manera de abordar el proyecto, su desarrollo, y el papel que adquiere la arquitectura en relación con su entorno y a las aspiraciones del usuario.

RECONOCIMIENTO DEL ENTORNO: LAS EXISTENCIAS

Nos identificamos con aquello que admiramos y entonces brota el deseo de imitación. Por imitación nos apropiamos del secreto de hacer. El llamado nos invita a hacer, la imitación no enseña cómo hacer. Guía, a veces, pérfida y que puede convertirnos en repetidores sin originalidad. Del mismo modo que el hacedor debe desaparecer, así sea parcialmente, en lo que hace, el imitador debe saltar y penetrar en el territorio desconocido de la invención. Pero para llegar a ese territorio debe de pasar por la imitación³.

El terreno asciende con una suave pendiente desde la línea del agua hacia la loma. Es un solar con gran abundancia de arbolado que oculta la carretera serpenteante de la bahía de Formentor.

Dibujar las existencias del solar establece sistemas de orden estratificados, que diferencian las copas de los árboles de los troncos y del suelo. Su toma de datos en planta y sección nos revelan diferentes geometrías de sus agrupaciones. Al mismo tiempo nos muestran sus límites, sus vacíos, sus definiciones. (Fig. 2)

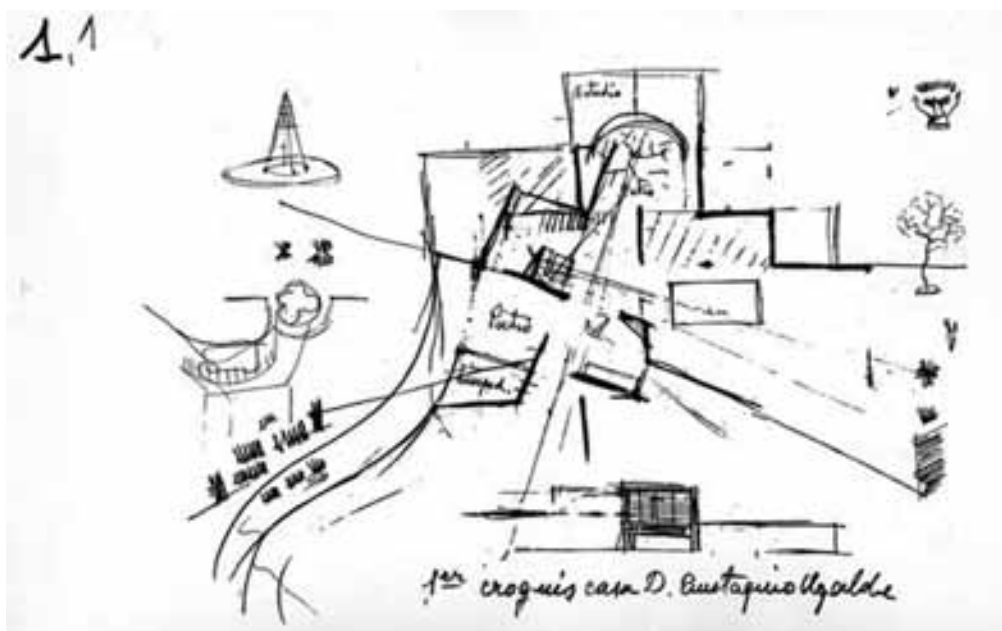
El dibujar de manera aproximativa permite realizar un inventario de elementos que influirán en el proyecto, todos puestos al mismo nivel sin predominancias. Los límites del dibujo no hacen referencia a los bordes del solar, de hecho, cada apunte es una unidad parcial que refleja una relación al entorno dibujado. Cada dibujo se aborda como una parte, un fragmento. Los márgenes de cada dibujo encuadran un conjunto de elementos que reflejan un orden entre lo construido y lo natural.

La costa es un borde que se dibuja con precisión, aparecen guijarros y contornos de roca entre el agua del mar y la tierra, también la profundidad del fondo del agua. Se especifican las alturas de los árboles las cotas del terreno y las especies vegetales. Son apuntes que representan la realidad del sitio. Se trabaja con una mirada atenta y precisa; expresando todos los ingredientes que constituyen el ambiente del lugar.

3. Octavio de Paz, del periódico *ABC* citado en SÁENZ GUERRA, Javier, *Francisco Javier Sáenz de Oíza, José Luis Romany, Jorge Oteiza, una capilla en el Camino de Santiago 1954*, Ed. Rueda, Madrid, 2004.



3



4

Los apuntes desvelan, también, sus pensamientos, las conjeturas del proyecto... El empeño de Sáenz de Oíza en dibujar el entorno parece ser más la demostración de cómo el croquis es capaz de ordenar-figurar el paisaje que envuelve al lugar y dialogar con la arquitectura. Unos trazos rectos tenues estructuran un límite entre lo construido y el entorno, las atmósferas...

Los dibujos reflejan el debate que en estos años se estaba desarrollando sobre el lugar y sus relaciones con el objeto arquitectónico no sólo como valor ambiental sino también como valor cultural. Este encargo le brindaba a Oíza la ocasión de experimentar sobre estas relaciones a través del dibujo mediante la descripción precisa del entorno.

José Antonio Coderch en la casa Ugalde, realizada unos años antes, había experimentado a través de la toma de datos y los apuntes del solar una búsqueda de relaciones entre el paisaje mediterráneo circundante, las vistas y la casa proyectando una serie de espacios intermedios que organizaban estas visiones y vinculaban interior y exterior.

Por ello, nos parece interesante comparar el dibujo de toma de datos del terreno realizado por Coderch para la casa Ugalde (1953) y los dibujos realizados por Sáenz de Oíza para el pabellón de invitados de la casa Huarte.

Coderch (Figs. 3 y 4) dibuja en planta y anota las alturas de los árboles, la especie y su distancia, para extraer un lugar representativo de la realidad y que añada elementos suficientes para interactuar con el proyecto de la casa.

Coderch significa sobre el croquis las mejores vistas, y sus ángulos de visión. Oíza dibuja en planta y en sección y parece prestar más atención en explorar las partes de la realidad y documentarla con precisión. En el croquis de Coderch se especifica cada árbol y su especie, también la altura, pero le interesa menos la forma particular del árbol, su porte o sus límites. Cada árbol es anotado como una idea abstracta de unidad. Los pinos y los algarrobos se convierten en una idea de árbol. En los apuntes de Oíza cada árbol es una forma exacta, una dimensión, una unidad que a veces se entrelaza en su copa con otro árbol próximo, pero sin perder su individualidad de objeto.

El solar de Coderch está en una loma y el de Oíza al borde del mar. Coderch dibuja el límite de la parcela y su croquis representa una totalidad. La arquitectura parece organizar el entorno. Oíza dibuja la parte próxima al borde del mar y su relación con el límite de la costa, de una manera parcial cómo si la totalidad se entendiese desde cada fragmento dibujado. Representa de manera tenue las líneas de la edificación existente en la que la natura-

Fig. 3. Dibujo de la construcción del plano de situación de J. A. Coderch de la casa Ugalde 1948-51 publicado en internet del archivo Coderch.

Fig. 4. Croquis de la casa Ugalde 1948-1951 de J. A. Coderch publicado en internet del archivo Coderch.

Fig. 5 Dibujo de Sáenz de Oíza. Sección desde el muro límite con la carretera. Publicado en la revista *Arquitectura*, COAM, n. 154, octubre de 1971, p. 52.

Fig. 6. Dibujo de Sáenz de Oíza alzado desde el agua. Publicado en la revista *Arquitectura*, COAM, n. 154, octubre de 1971, p. 52.



5



6

leza tiene más predominancia que el volumen construido. La línea recta marca el límite de lo edificado frente al entorno. Utiliza el apunte como frontera proyectual que acentúa dos mundos diversos, la naturaleza y la construcción, el entorno y el interior. Las líneas rectas se van entrelazando con el dibujo de las copas de los árboles y llegan a desaparecer. Los dos órdenes conviven a la vez, sin predominar uno sobre el otro.

Coderch, en su diagrama, expresa la idea del proyecto. Traza un eje en el borde de acceso a la parcela que organiza el asentamiento de la vivienda para colocarla y desplegarla. Los dibujos de Oíza son imprecisos no desvelan su actuación pertenecen al campo de la representación, sin diferencias. Los trazos firmes esconden su proyecto. Representan más las ausencias que las presencias.

“Superponía nerviosamente un calco sobre otro en busca de que aquel bosque de pilares cobrase vida al delimitar en él, nuevos huecos, o modificar sutilmente los contornos. Los usos, los ámbitos dedicados a las distintas empresas, se fueron materializando como episodios arquitectónicos independientes y autónomos que, en cuanto tales, adquirían el valor sintético de los elementos, convirtiéndose entonces su diseño en prueba de capacidad en que la arquitectura tiene de asumir lo genérico”⁴.

Los árboles de Oíza (Figs. 5 y 6) se dibujan azotados por un fuerte viento que les ha dejado huella, algunos están desposeídos de sus ramas bajas, inclinados. Representan con precisión los vacíos y los llenos del territorio de actuación y al mismo tiempo las bases de integración con el entorno. En los dibujos se reconocen las marcas de las inclemencias del tiempo y expresan los rastros que el clima ha dejado en la vegetación. Los vacíos entre árboles se significan con el plano del fondo para entenderse como una globalidad. El fondo del papel sirve de aglutinador de las existencias representadas parcialmente.

Las imprecisiones de su dibujo aparecen cuando trata de dibujar arbustos y guijarros que están sueltos en la parcela y cuando se refiere a líneas de edificación.

4. MONEO, Rafael, “Oíza el joven”, *El Croquis*. Francisco Javier Sáenz de Oíza, 1947-1988, v. 31, Madrid, 2002.

Este nuevo orden establece relaciones con las preexistencias, sin embargo los dos pabellones existentes y sus relaciones con los árboles, no se ven. Los dos pabellones han desaparecido.



7

Los dibujos nos muestran una realidad parcial de las existencias... Las relaciones se fijan a modo de pieza-objeto construida y entorno próximo mezclando la geometría cartesiana de aristas contenedoras y la de los elementos naturales que se traban y yuxtaponen hasta que desaparecen en trazos superpuestos.

Los dibujos de Oíza (Figs. 7 y 8) podrían estar dirigidos a descomponer todos los elementos que intervienen en el lugar en fragmentos que actúan sobre la globalidad: Las existencias, el entorno y lo nuevo...

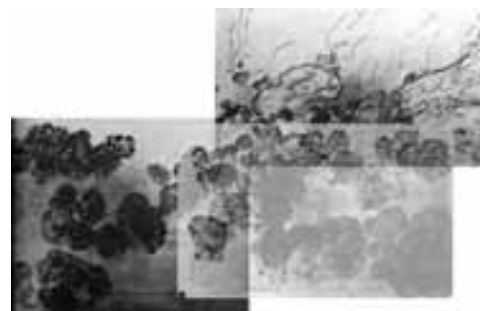
Dibujar con precisión permite explorar las condiciones que nos rodean de una manera científica: la escala y la medida. También reconocer las relaciones entre fragmentos. Se ha conseguido un conjunto ordenado de valores distintos de una misma cualidad, todos ellos configurados a través del reconocimiento del lugar. Cada dibujo ha tomado valor por sí mismo, y al mismo tiempo forman parte de una realidad más amplia.

Dibujar el entorno también explora las alteraciones que se producen a lo largo del tiempo. La naturaleza es un elemento vivo y no tiene siempre las mismas condiciones mientras que la arquitectura reacciona de una manera más inerte con el envejecimiento. La geometría del ángulo recto frente a las curvas contrastadas de la naturaleza. El dibujo le permite identificar, caracterizar, construir el lugar y ahora sólo es necesaria una "fórmula" de comunicar, fabricar, trabajar con todo ello. El dibujo tiene como fin comunicar ideas y sensaciones, basándose en sugerir y estimular la imaginación de quien lo percibe, pero también del que lo realiza.

No hace falta inventar nada, el proyecto ya existe: hay dos pabellones enfrentados, un entorno con una vegetación magnífica y el borde del mar: el cielo, el mar y la naturaleza son los tres ingredientes que Le Corbusier propone para la casa del hombre. Sólo es necesario proyectar un pabellón de invitados que forma parte de un todo y donde las partes trabajen al unísono con el entorno.

En una entrevista realizada por Federico Climent, en el año 1989, centrada en el proyecto de la Ciudad Blanca de Alcudia, Sáenz de Oíza disertaba sobre la importancia del lugar, entendiendo el emplazamiento no sólo como espacio físico más o menos natural, sino unido a las aspiraciones del hombre y al aprovechamiento de los espacios exteriores concretos⁵.

La figuración de la arquitectura del nuevo pabellón está en este caso llevado a conge- niar con el entorno, natural y construcciones: ¿Pero cómo la nueva arquitectura y entorno se entienden? ¿Es un problema de fluidez entre interior y exterior?



8

Fig. 7. Dibujo de Sáenz de Oíza del borde de la costa del solar. Publicado en 1971 en la revista *Arquitectura*, COAM, n. 154, octubre de 1971, p. 52.

Fig. 8. Superposición de los dibujos de Sáenz de Oíza intentando recomponer la construcción de la planta realizado por los autores.

5. D'A 3 1989, Publicada en el libro, CLIMENT GUIMERÀ Federico, *F. J. Sáenz de Oíza: Mallorca 1960-2000: proyectos y obras*, Direcció General d'Arquitectura i Habitatge, Mallorca, 2001.



Fig. 9. Dibujo de planta de la casa Entre-Pinos J. Huarte de F. J. Sáenz de Oíza. Publicado en CLIMENT GUIMERÁ, F., F. J. Sáenz de Oíza en Mallorca 1960-2000, Govern Balear, 2001, p. 49.

Oíza, quizás, ha encontrado a través de las partes y el papel activo de la línea, la manera de fabricar, expresar y trabar el todo.

DEL FRAGMENTO AL CONJUNTO

“También la Naturaleza debería vivir su propia vida. Deberíamos evitar perturbarla con el colorido de nuestras casas y con el mobiliario. De todas maneras deberíamos esforzarnos por conseguir establecer una mayor armonía entre naturaleza, vivienda y hombre. Cuando se mira la naturaleza a través de las ventanas de la casa Farnsworth, adquiere un significado más profundo del que tiene cuando se está fuera, al aire libre. La naturaleza se realiza al pasar a formar parte de un gran conjunto”⁶.

¿Cómo trabajar sin destruir lo existente y unificarlo con el nuevo programa y, al mismo tiempo, buscar una estructura compleja y por lo tanto más rica en significado, capaz de proveer de un nuevo *topos* natural?

La propuesta del nuevo pabellón profundiza sobre la idea de adición sobre estructuras existentes, produciéndose esta ampliación en diferentes planos, el plano horizontal y el plano vertical.

Sobre el plano horizontal (Fig. 9) la propuesta añade un nuevo pabellón a los dos existentes que organizan diferentes espacios y se matizan por el suelo y la topografía. Estos espacios permiten estancias al aire libre y se unen por una cubierta única. El plano del suelo se trabaja a través de texturas que integra los volúmenes de la arquitectura y la vegetación circundante. Los árboles interactúan con lo construido y unas veces se integran dentro del espacio interior del nuevo pabellón y otras tensan los espacios vacíos entre pabellones.

El suelo se construye como un tejido, al que se superponen cambios de nivel, diferentes materiales, jardineras, elementos vegetales y piezas construidas que conforman una nueva topografía.

La adición del nuevo pabellón se coloca perpendicularmente a los dos existentes siguiendo la alineación del volumen más cercano a la costa.

La nueva extensión sobre el plano vertical (Fig. 10) es la cubierta que se expresa como un elemento único, para dar continuidad a la propuesta. Y al mismo tiempo permite la posibilidad de ser habitada.

La cubierta es un jardín, abarca todas las construcciones, la nueva y antigua. Integra los árboles existentes y los hace participar del ajardinamiento de la cubierta. Se podría decir que la nueva terraza utiliza la naturaleza del entorno de una manera creativa y dominante. Los árboles forman parte del jardín elevado y se ordenan a través de construcción.

La nueva cubierta permite a sus moradores vivir elevados sobre el suelo, flotando, soñando sobre la tierra, contemplando la costa...

“La terraza es una nueva planta, y muy importante, que con esta norma se pierde. En el extranjero, las plantas de terraza son lugares deliciosos, donde los inquilinos van a disfrutar del aire libre y los niños pueden jugar tranquilamente”⁷.

La estructura del entorno se ha integrado a la composición como un ingrediente, un fragmento del conjunto. La construcción del nuevo pabellón se ha convertido en una parte de un todo más amplio, la casa de verano.

La sección de su propuesta entrelaza dos sistemas del proyecto uno amplía los espacios interiores y exteriores y sus relaciones, el otro crea un plano elevado conectado con la superficie del suelo a través de estos nuevos espacios en torno a la casa. Cada componente se relaciona con los otros sin perder su carácter individual a modo de collage.

El plano de planta se matiza por diferentes texturas que se expresan hasta el borde de la costa. Las manchas de tinta organizadas en el papel por las agrupaciones de árboles dejan

6. Entrevista con Norberg Schulz a Mies van der Rohe en 1958, “Talks with Mies van der Rohe”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, v. 29, n. 79, september 1958.

7. Intervención de Francisco Sáenz de Oíza en las sesiones críticas de arquitectura sobre el Ministerio del Aire en Madrid, noviembre de 1950 y publicada en la revista *Arquitectura*, n. 112, abril 1951.

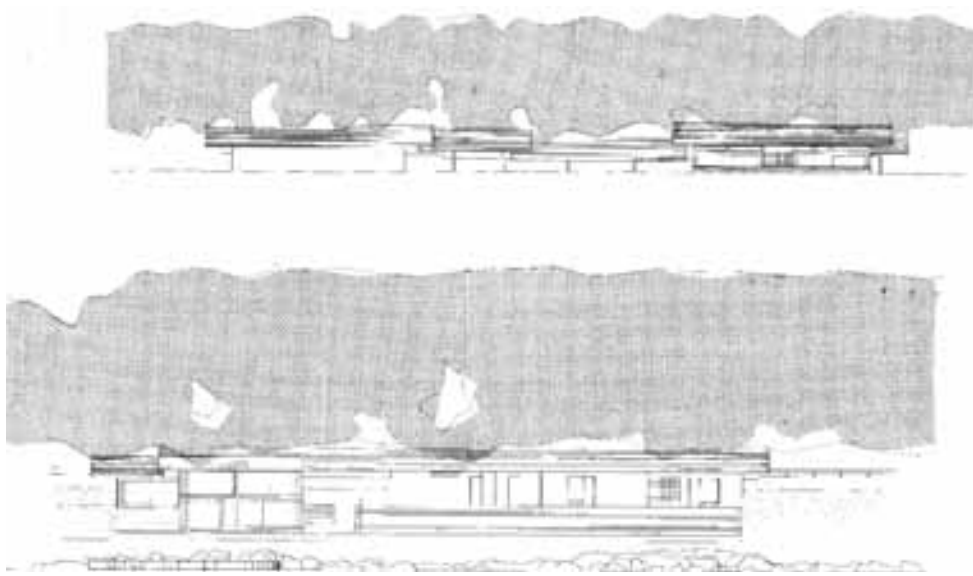


Fig. 10. Alzados desde la carretera y desde el mar. Publicados en CLIMENT GUIMERÁ, F., *F. J. Sáenz de Oíza: Mallorca 1960-2000: proyectos y obras*, Federico Climent Guimerá, Direcció General d'Arquitectura i Habitatge, Mallorca, 2001, p. 52.

ver la disposición general de los elementos de la casa. La realidad del espacio profundo se tensiona con las diferentes superficies que permite diferentes lecturas.

La sección de la propuesta estratifica los fragmentos. Consolida a la cubierta como el elemento geométrico que enlaza los fragmentos. Y se definen sus proporciones a través del nuevo suelo. La sección deja ver las escalas diferentes con las que resuelve el proyecto una hacia la carretera, la otra hacia el mar. La escala pequeña se resuelve con una tapia cerrada que utiliza hacia la carretera y la escala grande se gestiona con paños de vidrio abiertos hacia las vistas y el mar. En el interior del nuevo pabellón la escala del espacio público contrasta con la escala de las estancias privadas.

El pabellón querría ser un instrumento para transformar la realidad de la casa. Un lugar desde el que contemplar y amable... Un jardín recuperado con vegetación, línea de costa, mar y cielo. El nuevo pabellón es ya una parte de un conjunto más amplio.

“La oportunidad de la Norteamérica moderna es pues, hacer un lugar habitable una obra de arte total –expresiva y bella en sí misma, y más íntimamente relacionada con la vida que cualquier pieza aislada de escultura o pintura– que se preste libre y adecuadamente a satisfacer las necesidades de sus moradores; una entidad armoniosa que se adapte en color, trazado, y naturaleza a las funciones y que sea en realidad una expresión de su carácter. Una vez establecido, esto se convertirá en una tradición...”⁷⁸.

La nueva pieza se dispone perpendicular a los dos elementos existentes configurando a su alrededor numerosas estancias al aire libre propias del clima mediterráneo. Insiste sobre las existencias subrayando su individualidad para que el nuevo orden impuesto tensione el espacio y entrelace lo nuevo y lo viejo, lo natural y lo artificial.

El nuevo pabellón se pauta por una serie de pilares exentos que se extienden hacia el sur de la parcela y se alinean con los cerramientos más cercanos al agua. El espacio vacío entre ambas piezas se unifica por la cubierta organizando un porche que se modula por los nuevos pilares.

La trama de pilares exentos organiza una planta libre y permite cierta libertad al borde de la edificación.

El suelo dentro del nuevo pabellón no es horizontal en toda su dimensión, sino que va subiendo adaptándose al terreno de manera que la sección permite visibilidad del espacio hacia el mar conservando la intimidad de las estancias.

La entrada (Fig. 11) a la casa se realiza a través de un camino siguiendo la pendiente del terreno. Usa escalones y pavimentos al exterior que se intercalan con el suelo vegetal y

8. LLOYD WRIGHT, F., *The essential Frank Lloyd Wright: critical writings on architecture*, edición del Wasmuth portfolio, Edit. Princeton University Press, Princeton, 2008.

Fig. 11. Fotografía de la entrada del pabellón publicada en CLIMENT GUIMERÁ, F., *F. J. Sáenz de Oíza: Mallorca 1960-2000: proyectos y obras*, Federico Climent Guimerá, Dirección General d'Arquitectura i Habitatge, Mallorca, 2001, p. 61.



grandes tiestos que configuran pequeñas contenciones de tierra para enmarcar los árboles y la llegada a una gran cubierta que nos introduce en el porche.

Este porche cubierto ha desplazado la entrada a la casa hacia el sur sin necesidad de intervenir sobre las existencias. El énfasis de Oíza parece que es trabajar y trabar los diferentes planos con las existencias, sin tocarlas. Con este desplazamiento se pueden tensionar y gestionar nuevos espacios que matizan los pabellones cerrados y los jardines.

La cubierta también funciona como un gestor dinámico. Un techo con follaje que obedece a vientos, sombras, al clima del lugar, una nueva nube. Un espacio vacío flotando protegido para ver el mar y la naturaleza circundante que reduce la temperatura del exterior al estar bajo la sombra de las copas de los árboles.

El nuevo pabellón se abre hacia el mar con una piel de vidrio y hacia la carretera se protege sin huecos la fachada, creando un frente y una espalda. La piel de vidrio continúa el discurso de la planta libre y de flexibilidad de apertura hacia el horizonte de la costa.

Sobre esta malla de pilares rítmica aparecen ciertos troncos de árboles que se intercalan en el espacio del porche y en el interior del salón atravesando las estancias hasta la cubierta. Conviven dos geometrías, la natural y la cartesiana, que crean discontinuidades en la trama de los soportes. El interior pautado por los pilares del nuevo pabellón se cualifica además por una serie de paramentos curvos que contienen los baños, que moldean y ablandan el espacio interior.

Su geometría y mecanismos a la hora de proyectar lo nuevo difieren de las existencias. Los muros de carga usados en los pabellones existentes se cambian por pilares. La geometría del ángulo recto en la división de las estancias es sustituida por la introducción de la línea curva. El uso de una única cota suelo se transforma en una topografía cambiante. En vez de utilizar la repetición de la forma de las piezas existentes gira en ángulo recto la nueva pieza para organizar un conjunto. Todos los elementos expresan su carácter a modo de collage y se yuxtaponen. Los antiguos pabellones conservan sus huecos, sus ritmos, los árboles su geometría... Todos los fragmentos están diferenciados en la adición, sin embargo ya forman una nueva unidad.

“Enfatizar el orden espacial, la organización formal es recuperar los valores formales de la arquitectura, no los valores de contenido o temáticos. En arquitectura no se puede transportar la realidad espacial tridimensional del mundo en el que el hombre se mueve para hacer arquitectura, hay que elaborarla desde su realidad tridimensional específica”.



Fig. 12. Fotografía de la entrada al porche de puertas batientes publicada en revista *Pasajes*, n. 20, octubre 2000, pp. 24-25.

El enfoque de Oíza parece concentrarse en una valoración desde diferentes maneras de entender el proyecto adición y suma no se corresponden con sólo una unión de fragmentos sino que se establece otro nivel de complejidad, de manera que el conjunto es ya un todo.

DEL DECORO AL CAMUFLAJE: MIMETIZACIÓN CON EL ENTORNO

Oíza considera la naturaleza que rodea la casa, componiendo un nuevo paisaje natural cuyo origen está en la concepción del jardín en la que se mezcla lo artificial y lo orgánico (Fig. 12). Hasta ahora ha utilizado lo nuevo con un lenguaje distinto al de las existencias pero no es suficiente para transformar las partes en un todo. Se necesita desfigurar lo nuevo frente a lo existente. El objetivo es llegar a una solución que no obligue a amoldar la vida a ningún esquema, sino lo contrario, que procure aumentar su carácter variable: un campo que ofrezca muchas posibilidades y genere variedad.

Se necesita quizás introducir un colchón, un muelle, una articulación que se adapte a todas las posiciones generadas en el proyecto de la que surjan todos los ritmos. Este colchón sugiere el concepto de camuflaje un método centrado en la capacidad de observación para ver que lo que se requiere y ampliar la arquitectura como parte del entorno. El camuflaje es la construcción en la naturaleza como entorno, sin destrucción ni desfiguración. Una piel que disimula la presencia material y al mismo tiempo le da una apariencia, consiguiendo que un objeto u objetos tengan el aspecto de otro.

La casa Entre Pinos es una ampliación por yuxtaposición de elementos pero también una operación de camuflaje para su mimetización con el entorno. El concepto de camuflaje es una forma de inscripción en el espacio que señala la necesidad contemporánea de compromiso, conectividad e identificación con el medio ambiente. El camuflaje demuestra que la apariencia, de hecho, puede ser esencial. La piel toma el valor de la transformación de la arquitectura como vestido que disuelve los fragmentos existentes sin necesidad de tocarlos.

“Antes de convertir un soporte en una columna, un tejado en un tímpano, antes de colocar piedra sobre piedra, el hombre puso una [primera] piedra sobre la tierra para significar un sitio en medio de un universo desconocido: para reconocerlo y modificarlo. Como con cualquier acto de afirmación, éste requiere actos radicales y una aparente simplicidad. Desde este punto de vista, sólo hay dos actitudes importantes ante el contexto. Las herramientas de la primera son la mimesis, la imitación orgánica y el reflejo de la complejidad. Las herramientas de la segunda son la afirmación de las relaciones físicas, la definición formal y la interiorización de la complejidad”¹⁰.

10. GREGOTTI, Vittorio, *L'architettura nell'epoca dell'incensante*, Ed. Sagittari Laterza, Roma, 2006.

Oíza considera la naturaleza que rodea la casa componiendo un nuevo paisaje natural cuyo origen está en la concepción del jardín, en la que se mezcla lo artificial y lo orgánico reconocido como tal y por tanto incorporado en un lugar o espacio.

El jardín precisa ineludiblemente del contraste que provee un marco visual ortogonal –o un fondo reticulado– para que unos simples fragmentos de roca puedan entenderse como tal, al ser independizados estéticamente de la naturaleza abierta y asumidos como composición humana, y por tanto dotados de una estructura significante reconocible.

Oíza proyecta unas estructuras (Fig. 12), con unas formas muy determinadas que tienen más interés por su función en la casa que por su propia forma. Unas son de madera con forma curva pintada o de madera barnizada que recuerdan las formas de los barcos, y otras son metálicas a modo de cadenas.

“hacia 1900 los críticos más perspicaces se daban cuenta al menos, de que las manzanas de Cezanne tenían más significado como elementos de un nuevo modo de mirar que como la descripción de un objeto natural”¹¹.

Estas nuevas estructuras de madera barnizada que recuerdan la arquitectura náutica, como parapetos, organizan un ritmo espacial que privatiza el espacio exterior anexo a las habitaciones y el espacio entre ellas. Otorgan un lenguaje homogéneo a la actuación, a través del uso del mismo material que se lleva incluso a los suelos del jardín. Le asignan una escenografía que incide directamente en la relación de las partes con el entorno y el todo.

No son elementos estructurales sino bambalinas que camuflan dos modos de hacer diferentes y se unifican por el decoro. No cambia las carpinterías existentes, tampoco sus cerramientos. Estas bambalinas (Fig. 13) establecen nuevas relaciones de escala entre los ambientes y los patios privativos exteriores ampliación de las habitaciones, matizan la forma construida, la homogenizan para entenderse como una sola actuación.

La malla unificadora de la cubierta es un modo abstracto de resolver la adición vertical proyectada para la casa, cuyas interrupciones vienen impuestas por la naturaleza circundante. Su forma descubre el borde y al mismo tiempo se presenta como fragmento de un tejido infinitamente mayor.

La cubierta separa la tierra del cielo. Se desvincula del mundo, flotando sobre los volúmenes que la sustentan. Funciona como un tapiz a dos aguas que pierde su rotundidad en el perímetro a favor de una mayor articulación de los espacios exteriores. Cubre la intervención y al despegarse del terreno funciona como un gran umbráculo de protección frente al clima cálido mediterráneo. Este tapiz incorpora los troncos de los árboles que inciden directamente en el suelo cerámico de la terraza, sobre la que se despliegan sus copas.

La terraza no es un plano abstracto claro, se quiebra a dos aguas, siguiendo la inclinación de las cubiertas existentes. Sus bordes hacia la carretera y el mar se ablandan con una barandilla curva de tablas de madera pintadas en blanco. Estos aleros curvos también funcionan como protectores solares, pestañas que sirven tanto para las grandes superficies de cristal del nuevo pabellón como para los huecos existentes. Con ellas se camuflan no la estructura de lo existente sino las superficies de los pabellones. Quiebran el volumen para entreabrir los prismas hacia el mar y cerrarlos hacia la carretera.

Las barandillas de la cubierta en el eje norte sur se resuelven con un entramado diagonal de madera pintada de blanco y las dos geometrías no se tocan pero conviven para formalizar las esquinas, matizarlas.

A la cubierta se accede por una escalera de caracol situada entre los dos pabellones existentes. Este espacio descubierto funciona como el patio privado. En este patio aparece un nuevo ritmo vertical, de ‘columnas virtuales’ que actúan como bajantes de recogida del agua de la lluvia bajo la apariencia de cadenas colgadas que cuando llueve suenan y nos recuerdan las fuentes virtuales del jardín del patio.

11. HEARD HAMILTON, George, *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*, Ed. Cátedra, Madrid 1980.



13

Oíza se esfuerza por trazar en todos los rincones una escenografía una ampliación de la envolvente que permita romper la barrera de los muros existentes y crear una nueva superficie en toda la casa.

El nuevo porche está protegido por unas puertas giratorias de madera pintadas de blanco que unifican la continuidad espacial pero permiten cierta intimidad con respecto al acceso y una escala más humana. Este porche unifica dos jardines de cualidades diferentes, el jardín de entrada y el jardín de la costa.

Los pilares de hormigón que pautan el espacio interior también se ablandan redondeando sus aristas para mimetizarse con la geometría de los troncos de los árboles que lo atraviesan.

También en el interior (Fig. 14) del nuevo pabellón las formas blandas de los tabiques que incluyen los servicios se mezclan con las geometrías ortogonales de las contenciones, cambios de nivel del suelo y escaleras. La idea de planta libre es muy abstracta en esta casa no es suficiente, se necesita matizar su forma, sus escalas, para que el espacio muestre diferentes escenarios diferentes posibilidades para la vida.

La consecuencia de esta labor de trabajar con el epitelio como camuflaje provoca una consciencia lingüística caleidoscópica, desde diferentes puntos de vista y con el objetivo de unificar las partes para conseguir una nueva globalidad matizada que procure aumentar su carácter variable: Una nueva escena que representa una nueva forma de mirar transformando las existencias sin apenas tocarlas, utiliza nuevos materiales, trabaja con los instrumentos del proyecto, yuxtapone nuevas geometrías, escalas y sistemas de orden que cualifican el entorno y el todo. Haciéndonos tomar consciencia de los fragmentos que se inter-penetran sin la destrucción óptica de los otros.

“Las casas se conforma por presión, pero no hacia la tierra sino hacia el cielo, es como si la propia tierra dejara un espacio, más bien una huella en el aire que conforma la casa, que define esas superficies tersas y planas de cubierta que son (superficie de separación) con la superficie plana, simétrica como son simétricas las grandes superficies del cielo, como dada su dimensión es simétrico un lago o un gran campo de trigo en pequeñas porciones internas de él. Al igual que la presión del agua, la propia forma de la ola ejerce sobre la madera del carpintero de ribera una presión que conforma la superficie alabeada y plegada del casco, el límite entre agua y madera que pertenece evidentemente por igual a ambos medios. Una fina capa turbulenta se crea. La casa se define por esa fina capa turbulenta que desliza entre aire y tierra, es la propia fina tensionada vela de esfuerzos. Lo informe es por tanto lo que posee una forma otorgada por condicionantes mucho más poderosos y precisos. La tierra empuja hacia el cielo para hacer hueco para la casa en esa atmósfera densa, el cielo aporta su presión para mantener la casa anclada al terreno... Tierra y hombre, cielo y dioses, la cuaterna originaria se hace presente, de modo inevitable”¹².

La penetración del sol y de la lluvia en el edificio proporciona a sus ocupantes una consciencia del suave fluir del tiempo. En cada esquina hay un ritmo de huecos, un matiz construido por fragmentos.



14

Fig. 13. Fotografía de la fachada que da al mar donde se mezcla la madera de Guinea barnizada y la estructura blanca de cubierta publicada en la revista Pasajes n. 20 octubre 2000 pp. 24-25.

Fig. 14. Fotografía del interior del pabellón con los árboles atravesando el forjado publicada en CLIMENT GUIMERÁ, F., F. J. Sáenz de Oíza : Mallorca 1960-2000: proyectos y obras, Federico Climent Guimerá, Direcció General d'Arquitectura i Habitatge, Mallorca, 2001, p. 64.

12. VALERY, Paul, *Epaulinos o el arquitecto. El alma y la danza*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2001.

Fig. 15. Fotografía de las terrazas del pabellón con los árboles surgiendo del suelo publicada en la revista *Arquitectura* n. 154, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, octubre 1971, pp. 51-53.



El sitio ha vuelto a recuperar su naturaleza para significar que la arquitectura no es más que el arte de la creación del ambiente físico en orden a la satisfacción de las necesidades humanas, la vuelta al paraíso, la vuelta al descanso del hombre y a su relación primigenia con la naturaleza (Fig. 15).

“La vuelta a la naturaleza es una vuelta dijéramos creativa, dominadora. El hombre primitivo es esclavo del medio, y tu quieres dominar el medio, pero para poseerlo, no para olvidarlo. El Hombre utiliza todos los recursos de la técnica para poseer de nuevo la naturaleza, o sea, la recuperación del tiempo perdido, la vuelta hacia el paraíso”¹³.

13. “Francisco Javier Sáenz de Oiza, 1947-1988”, revista *El Croquis*, v. 31, Ed. El Croquis, Madrid, 2002.

Aurora Fernández. Profesora titular interina del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS. de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Doctora arquitecto es editora de la revista *Cuadernos de proyectos arquitectónicos* a través del grupo de investigación de “Teoría y Crítica del Proyecto y de la Arquitectura Moderna y Contemporánea” de la que también es jefe de redacción. En este momento está investigando sobre “materialidad y rehabilitación”. Ha ganado algunos premios internacionales y nacionales en concursos de arquitectura.

Luis de Fontcuberta. Profesor asociado de Ideación Gráfica Arquitectónica de la ETS. de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Doctorando arquitecto, investiga sobre “las estancias de arquitectura y paisaje”. Trabaja en Madrid y ha trabajado en España y Estados Unidos. Ha ganado algunos premios internacionales y nacionales en concursos de arquitectura.