

Vaciar para habitar en la ciudad collage: una estrategia proyectual de Sáenz de Oíza

Emptying for living in the collage city: a design strategy of Sáenz de Oíza

EMMA LÓPEZ-BAHUT

Emma López-Bahut, "Vaciar para habitar en la ciudad collage: una estrategia proyectual de Sáenz de Oíza" *ZARCH* 10 (Junio 2018): 152-165

ISSN: 2341-0531. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2018102938

Recibido: 25-1-2018 Aceptado: 10-5-2018

Resumen

Durante la segunda mitad de los años ochenta, Francisco Javier Sáenz de Oíza se enfrenta simultáneamente a dos grandes proyectos culturales que se construyen sobre/en una arquitectura previa: el Centro Atlántico de Arte Moderno en las Palmas (1985-89) y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao (1988-90). En ambos proyectos se vacía el edificio existente, manteniendo sus fachadas reconocibles, e implementando una nueva estructura que aloja un uso distinto al original, que puede tanto respetar y adaptarse a los límites formales marcados por viejo edificio como rebasarlos. Como marco teórico-conceptual para Sáenz de Oíza se identifican las ideas de Colin Rowe en su libro *Ciudad Collage* (1981 ed. en castellano), en el que se defiende este tipo de bricolaje urbano, donde lo viejo es mantenido -en oposición a las ideas del Movimiento Moderno- y se articula libremente con lo nuevo. Desde esa perspectiva, se examinan los dos casos de estudio -la propuesta final de la Alhóndiga y lo construido en Las Palmas- centrados en las fachadas como vestigio del pasado y el vacío como generador de los proyectos. Se establecen conexiones, paralelismos y divergencias de la misma estrategia proyectual empleada por Sáenz de Oíza basada en el collage y la descontextualización promulgados por Rowe.

Palabras clave

Arquitectura, diseño arquitectónico, ciudad, centro cultural, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Colin Rowe.

Abstract

During the second half of the eighties, Francisco Javier Sáenz de Oíza faced two large-scale cultural projects simultaneously in Spain, which were built over/in a previous existing building: The Atlantic Center of Modern Art in Las Palmas (1985-89) and the Alhóndiga Cultural Center in Bilbao (1988-90). In both projects, the existing building was emptied -maintaining its façades recognizable- and a new structure was implemented with a different use from the original. The new intervention could both respect or adjust to the shape limits of the previous building and surpass them. As a theoretical framework of Sáenz de Oíza, Colin Rowe's ideas from his book *Collage City* (1981 ed. Spanish) are identified in the way he defends this kind of urban bricolage through which the old elements are maintained -in opposition to the ideas of Modernism- and the new elements are assembled freely. From this point of view, the two study cases are analyzed -the final proposal for the Alhóndiga's project and the building in Las Palmas- focusing on the façades as remains of the past and the void as a generator of the projects. Connections, parallels, and divergences of the design strategy used by Sáenz de Oíza in both cases are established, which is based on the collage and decontextualization defended by Rowe.

Keywords

Architecture, architectural design, city, cultural center, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Colin Rowe.

Emma López-Bahut (Burgos, 1974) es Doctora Arquitecta por la Universidade da Coruña (2013), Máster en Diseño Arquitectónico por la Universidad de Navarra (2004) y Arquitecta por la ETSA de Madrid (2002). Actualmente es profesora Contratada Doctora interina en la ETSA da Coruña impartiendo docencia en el área de Proyectos desde 2009. Ha obtenido ayudas de investigación de diferentes instituciones (Erasmus, Fundación-Museo Jorge, Ministerio de Exteriores, Universidade da Coruña). Su trabajo ha sido publicado en revistas científicas como *VLC*, *EGA*, *BAC* o *RITA* y en diversas actas de congresos. Ha publicado *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60* (Pamplona, 2007), colaborado con Francisco Calvo Serraller en la edición crítica del libro de Jorge Oteiza *Ejercicios Espirituales en un túnel* (Pamplona, 2011) y *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-60)* (Pamplona, A Coruña, 2016) seleccionado en los Premis FAD Pensamiento y Crítica 2017 y en la Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo XIV 2018. Miembro del grupo de investigación People-Environment de la Universidade da Coruña. emma.lopez.bahut@udc.es

- 1 Francisco Javier Sáenz de Oiza, "Propuesta del concurso de Sáenz de Oiza", en Isabel Torres Quevedo, dir., *Sáenz de Oiza: Centro Atlántico de Arte Moderno* (Madrid: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002), 32.
- 2 Como afirma Alejandro de la Sota: "él mismo habla y disfruta de sus contradicciones y no se da cuenta que éstas son su grandeza y es lo que tanto admiramos de su persona". Alejandro de la Sota, "Carta a la Redacción", *El Croquis* 32/33 (febrero-abril 1988): 197. Como plantea Juan Daniel Fullaondo, la trayectoria de Sáenz de Oiza se puede definir desde dos perspectivas opuestas: la primera, como una "batidora arquitectónica" capaz de mezclar hábilmente diferentes estilos y lenguajes; y la segunda, como viaje creativo en el que el arquitecto descubre sucesivamente diferentes estrategias arquitectónicas. Vid. Juan Daniel Fullaondo, *La bicicleta aproximativa. Conversaciones en torno a Sáenz de Oiza* (Madrid: Kain, 1991): 186.
- 3 La Basílica de Aránzazu (1955), la Casa de Colonya (desde 1965) y la Casa Ses Rotes (1985) en Pollença, el Centro Atlántico de Arte Moderno en las Palmas de Gran Canaria (1989), el proyecto para Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao (1990), el concurso Centro de Artes y Cultura de la Comunidad de Madrid (1994), el concurso para la ampliación del Museo del Prado (1995) y la Fundación Museo Jorge Oteiza en Alzuza, Navarra (2003). Vid.: Sáenz de Oiza y otros, *El Croquis* 32/33 (febrero-abril 1988); Rosario Alberdi (dir.) y Javier Sáenz Guerra, *Francisco Javier Sáenz de Oiza* (Madrid: Pronaos, 1996); Federico Climent Guimerá, *F. J. Sáenz de Oiza, Mallorca, 1960-2000. Proyectos y obras* (Palma de Mallorca: Govern Balear, 2001).
- 4 Sobre el desarrollo del concurso, proyectos presentados, selección y proyecto ganador de Sáenz de Oiza. Vid. Torres, *Sáenz de Oiza*, 13-39 y 117-32.
- 5 Originalmente se trataba de una vivienda que acogió posteriormente la sede del Banco de España y la Escuela de Arquitectura. Vid. Manuel J. Martín Hernández, "Sobre la arquitectura del CAAM de Sáenz de Oiza", nota 2, en Torres, *Sáenz de Oiza*, 80.
- 6 El proyecto se desarrolla desde Madrid bajo la dirección de Sáenz de Oiza, trabajando en una primera fase también Juan Daniel Fullaondo y M^a Teresa Muñoz. Al mismo tiempo, Oteiza trabaja de manera independiente desde Alzuza, elaborándose diferentes versiones del proyecto. Ion Intxaustegi es el coordinador cultural del proyecto y el ingeniero Javier Manterola sería el encargado de resolver el tema estructural. Específicamente sobre el proyecto de la Alhóndiga vid.: Alberdi, *Francisco Javier Sáenz de Oiza*, 224-7; Javier Sáenz Guerra, *Un mito moderno. Una capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romani, 1954* (Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007), 272-91. Iskandar Rementería. *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao. Una interpretación estética* (Alzuza: Museo Fundación Jorge Oteiza y Azkuna Zentroa, 2017), 53-180. También compárese la versión de Fullaondo "Como he dicho en otras ocasiones, Jorge Oteiza nos llamó a Rafael Moneo y a mí. Rafael, con su inteligencia de siempre, se debió oler la tostada y renunció. Yo, que tiendo a temerario, les sugerí a la vista

"De lo que apenas si queda referencia histórica en la arquitectura, es de las tímidas intervenciones ¿conservadores, de qué? ¿intervenciones, en qué?, que pretenden la inserción de una nueva estructura funcional, indiferentes e insensibles a toda modificación formal."¹

Francisco Javier Sáenz de Oiza

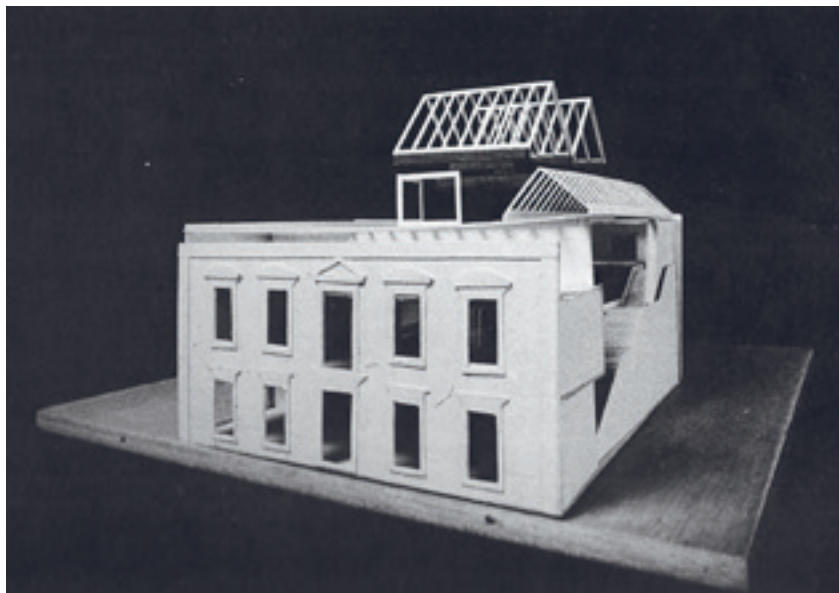
El arquitecto español Francisco Javier Sáenz de Oiza (1908-2000) es una figura clave para la arquitectura española. En su trayectoria fue capaz de sumarse a diferentes movimientos que se han sucedido en la segunda mitad del siglo XX -racionalismo, organicismo, brutalismo, postmodernismo- aportando obras que han marcado la historia de la arquitectura del país como la Basílica de Aránzazu, el BBVA, Torres Blancas, el Palacio de Festivales o las viviendas de la M-30. Son muchas las estrategias que Sáenz de Oiza emplea en sus proyectos, incluso actitudes contradictorias², pero esta investigación se centra en aquellas en las que se intensifica la relación del presente con el pasado, a la luz de las ideas del crítico y teórico Colin Rowe.

Como confrontación radical entre el pasado y lo nuevo se estudia la estrategia proyectual "vaciar para habitar", definida como la intervención en un edificio antiguo, de cierto valor histórico en sí mismo o por encontrarse ubicado dentro de un centro histórico, que su interior es vaciado de manera completa, conservando las fachadas originales intactas o ligeramente modificadas. En este espacio vacío obtenido se implanta un nuevo uso, diferente al que en un primer momento había acogido. El nuevo contenido puede respetar y adaptarse a los límites del viejo edificio o, por el contrario, abarcar más espacio y rebasar el perímetro y la altura de las fachadas conservadas. Es una operación difícil porque se pretende, al mismo tiempo, dos acciones contrarias: conservar y transformar. Además, interviene directamente sobre la memoria de la ciudad, morfológica o simbólica. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, esta estrategia ha sido utilizada de forma radical, por ejemplo, en el edificio Pan Am emplazado sobre la Grand Central Station de Nueva York o en diferentes proyectos en España. Pero la creación de un edificio sobre/en otro es un tipo de solución que se ha practicado desde antiguo y encontramos varios ejemplos significativos como la Mezquita de Córdoba, la actuación de Palladio en la Basílica de Vicenza o la cúpula de Brunelleschi en Florencia.

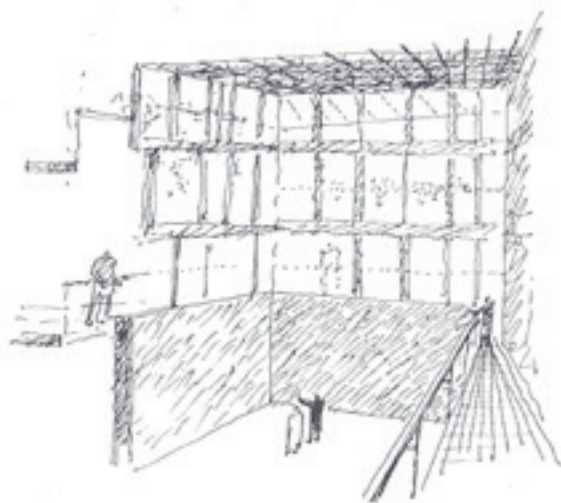
Sáenz de Oiza se enfrenta a proyectar sobre una estructura previa en proyectos muy diferentes a lo largo de su carrera³, pero, de todos ellos, el proyecto para Centro Cultural Alhóndiga en Bilbao y el Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas de Gran Canaria (CAAM) son los que la estrategia de "vaciar para habitar" se muestra más claramente y, además, su desarrollo coincide temporalmente entre 1985 y 1990.

El CAAM fue inaugurado en 1989, tras ganar Sáenz de Oiza un concurso restringido en 1985⁴. Se proponía transformar una vivienda entre medianeras del casco histórico de la ciudad en un centro de arte moderno, manteniendo intacta una de las dos fachadas del siglo XIX⁵ y con una altura máxima de tres plantas. El edificio propuesto por Sáenz de Oiza se genera desde un núcleo vacío como organizador espacial y lumínico, que arranca de la primera planta y se delimita por una potente estructura geométrica, que se remata con dos cubiertas vidriadas que tienen gran presencia en la ciudad. Otro lucernario ilumina la escalera. El otro alzado se construye de nuevo, planteando una moderna reinterpretación de la antigua fachada mediante diversas analogías, sin modificar proporciones respecto a la calle. Al reducir las alturas originales del edificio, se añade una tercera planta que se retranquea respecto a la línea de las dos fachadas y se cubre con celosías de madera [fig. 1].

El Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao es una propuesta no realizada, muy mediática, polémica y con una intervención coral, con Sáenz de Oiza al frente⁶. En un momento de crisis, el Ayuntamiento promovió una política de rehabilitación mediante varias



[Fig. 1] Maqueta y croquis del Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas. Fuente: *El Croquis* 32/33 (febrero-abril 1988): 145 y 147.



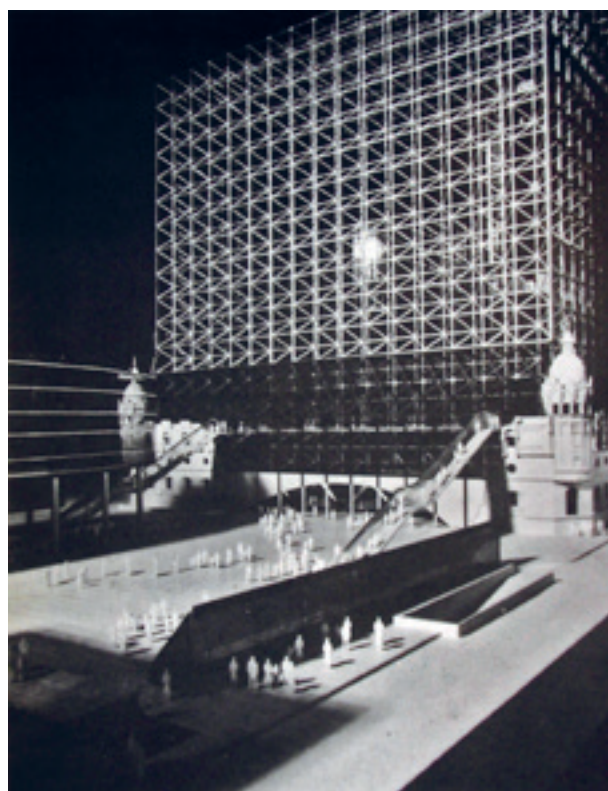
de esas cosas el nombre de Sáenz de Oíza, intentando reconstituir el equipo de Aránzazu." Vid. Juan Daniel Fullaondo y María Teresa Muñoz, *Historia de la Arquitectura Contemporánea española. Tomo III. Y Orfeo descende* (Madrid: Molli, 1997): 242.

7 Los proyectos que se llevaron a cabo durante los últimos años de la década de los ochenta en Bilbao se enfocaban desde este punto de vista y esta política urbana se articula en torno a grandes intervenciones: el metro de Bilbao, ganado por Norman Foster en 1988; la estación de Abando, proyecto no construido iniciado en 1984, realizado por J. Stirling y M. Wilford; y el Centro Cultural de la Alhóndiga, que se iba a convertir en el hito urbano más importante de la ciudad. Al mismo tiempo se generaron instrumentos urbanísticos con los que llevar a cabo una política de regeneración. Esta estrategia ha terminado dando sus frutos, como posteriormente se ha comprobado con la operación del museo Guggenheim.

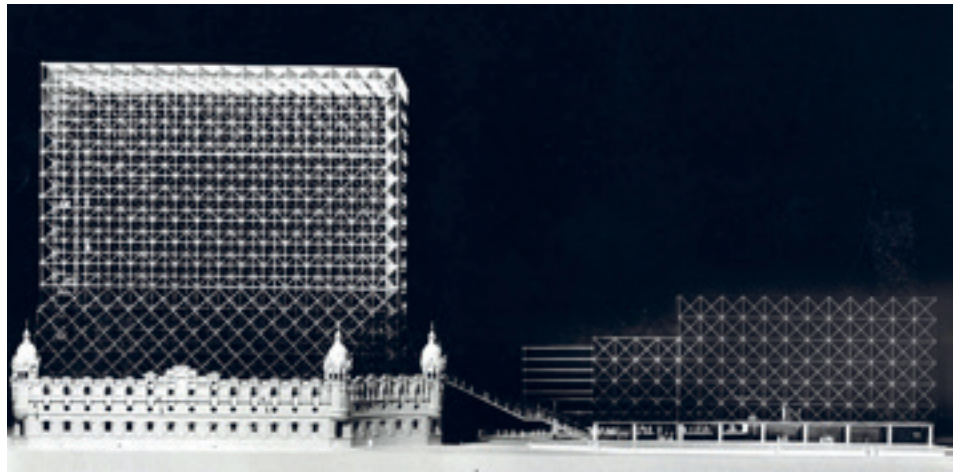
8 La Alhóndiga Municipal era un edificio industrial y comercial destinado a depósito de vinos que ocupaba una manzana entera en el ensanche decimonónico de Bilbao. Es realizada por el arquitecto Ricardo Bastida entre 1905 y 1909, empleando el estilo modernista para dignificar el uso industrial dentro del ensanche. Es un edificio que, desde el punto de vista de la historia de la arquitectura, no tiene especial relevancia, puesto que ni es el pionero en el uso del hormigón armado ni aporta una nueva dimensión al estilo modernista. Vid. José Ramón Foraster Bastida, *Ricardo de Bastida, arquitecto* (Bilbao: Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 2002).

9 El Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao es presentado en abril de 1989 por el alcalde, Sáenz de Oíza y Jorge Oteiza, exponiendo una gran maqueta, seis paneles explicativos, y fotos de

propuestas que apostaban por la innovación y por la rotundidad de su presencia, y la Alhóndiga fue su estandarte⁷. El edificio existente era un antiguo almacén de vinos realizado en estilo modernista por el arquitecto Ricardo Bastida, en el que introduce un uso industrial dentro del ensanche bilbaíno⁸. Se elaboran diferentes versiones del proyecto y el 13 de diciembre de 1989 Sáenz de Oíza fue el encargado de presentar la propuesta definitiva, que finalmente fue rechazada⁹. El proyecto consistía en vaciar el edificio existente, opción que justificaba porque la estructura no podía soportar las cargas de uso que se exigen para edificios públicos, conservando parcialmente las fachadas. Un gran cubo acristalado con estructura de malla de acero, de unos 80-90 metros de lado, que acogería una gran plaza pública que se ubicaría dentro del perímetro de las fachadas de Bastida [fig. 2]. En el solar adyacente se proponen dos edificaciones de cristal, acordes con las dimensiones de las casas del Ensanche, en las que se ubicarían usos secundarios. Entre ellos, una plaza en la que se situarían escaleras mecánicas que llevarían a las dependencias ubicadas en los sótanos, así como dos estructuras de acceso al gran cubo, con forma de túnel acristalado, semejantes a las escaleras colgantes del Centro Pompidou [fig. 3]. Una intervención que sería visible desde todo Bilbao y que modificaría el paisaje de la ciudad.



[Fig. 2] Maqueta de la propuesta definitiva para el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao. Alzado oeste. Fuente: Sáenz, *Un mito moderno*, 284.



[Fig. 3] Maqueta del proyecto definitivo del Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao. Plaza descubierta frente al acceso al cubo de cristal, fachada norte. Fuente: Jorge Oteiza, *Estética del huevo* (Pamplona: Pamiela, 1995), 16.

El objetivo del artículo es confrontar estos dos casos de estudio para encontrar conexiones, paralelismos y divergencias en sus estrategias proyectuales partiendo ambos del vaciado de un edificio previo conformador de la morfología de la ciudad histórica. El análisis inicial se centra en los dos puntos clave: el tratamiento de las antiguas fachadas y la generación de un vacío como articulador del proyecto. A continuación, se establece como marco conceptual de Oíza las ideas de Colin Rowe en su libro *Ciudad collage*¹⁰ en el que se defiende este tipo de bricolaje urbano, donde lo viejo es mantenido -en oposición a las ideas del Movimiento Moderno- y se articula libremente con lo nuevo. El collage y la descontextualización son empleadas por Sáenz de Oíza como herramientas para transformar lo existente desde el propio edificio, sea el CAAM sea la Alhóndiga, proponiendo una nueva ciudad que no rechaza la tensión ni el conflicto entre lo nuevo y lo viejo, entre el presente y el pasado.

Las fachadas como vestigio del pasado

“Sobre la Arquitectura:

— el edificio conserva una fachada que hay que respetar o destruir

hay que precisar el verdadero valor histórico, cultural

— la fachada no puede ser independiente de lo que pasa en el interior

contamos con el espacio del edificio y con el solar adyacente

encontraríamos solución para conjugar estos 2 espacios respetando la fachada?

La solución por conjugación o maclaje de estos 2 espacios vacíos, sin el

condicionamiento de la fachada permitiría una singular arquitectura, pero ésta podría

calcularse como dependiente de la morfología de la ciudad o como independiente”¹¹.

Jorge Oteiza

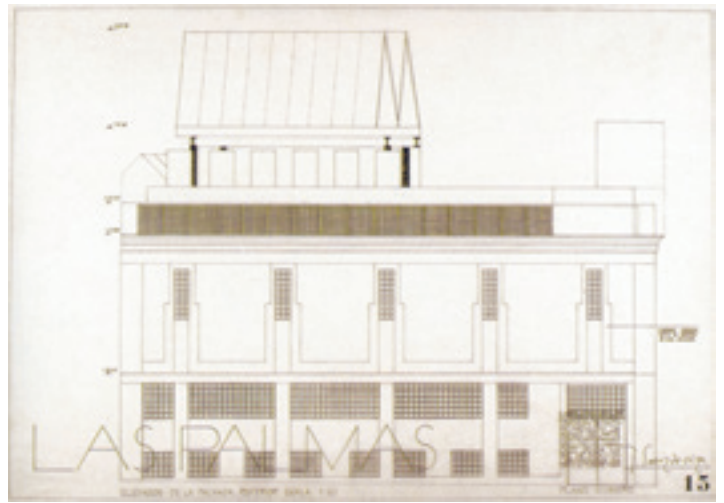
los trabajos de Oteiza. En el Archivo FMJO se conserva el video que recoge esta presentación, además de una breve entrevista a Oteiza y Sáenz de Oíza en la cubierta de la Alhóndiga. Vid. Ion Intxaustegi, *La Alhóndiga* [video, 16 min.] Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza (1989): ID 10016. Ya existía en ese momento una gran polémica pública acerca del proyecto, con diferentes actores e instituciones. Pero desde ese momento se intensifica y se cierra con la denegación definitiva del proyecto por parte la Dirección de Patrimonio Vasco el 26 de febrero 1990. Sobre este proceso vid. Rementería. *Oteiza y el Centro Cultural*, 60-180.

10 Colin Rowe y Fred Koetter, *Ciudad Collage* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981). Traducción de la 1ª edición: *Collage City* (Cambridge: MIT Press, 1978).

11 Jorge Oteiza, “Unas observaciones para enfocar problemas Alhóndiga”, *Bilbao* 15, 15 de febrero 1989, 3-4.

En ambas propuestas las fachadas se comportan como un corsé, un límite perimetral en el plano horizontal al que se ajusta el proyecto. Sin embargo, en altura se desbordan y superan al contenedor, de manera discreta en el CAAM o contundentemente en la Alhóndiga. Las fachadas, como reflejo del pasado, son sobrepasadas, física y metafóricamente.

En el CAAM, Sáenz de Oíza conserva íntegra la fachada neoclásica que sigue en pie y que se ubica en la calle más importante que conecta con la Catedral de Santa Ana [fig. 4]. La posterior, evitando todo mimetismo, se establece como una analogía a ella, con los mismos cinco ejes compositivos verticales que estructurarán huecos verticales, horizontales y recercados [fig. 5]. El contenido supera las fachadas existentes al introducir una nueva planta de exposiciones y una cubierta habitable destinada originalmente a restaurante, uso que finalmente se eliminó. La nueva planta supera en media altura el remate de las fachadas y se retranquea,



[Fig. 4] Fachada principal del Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas. Fuente: Torres, Sáenz de Oíza, 124.

[Fig. 5] Fachada posterior del Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas. Fuente: Torres, Sáenz de Oíza, 125.

[Fig. 6] Casa de Colonya, Pollença. Fuente: Climent, F. J. Sáenz de Oíza, Mallorca, 86.

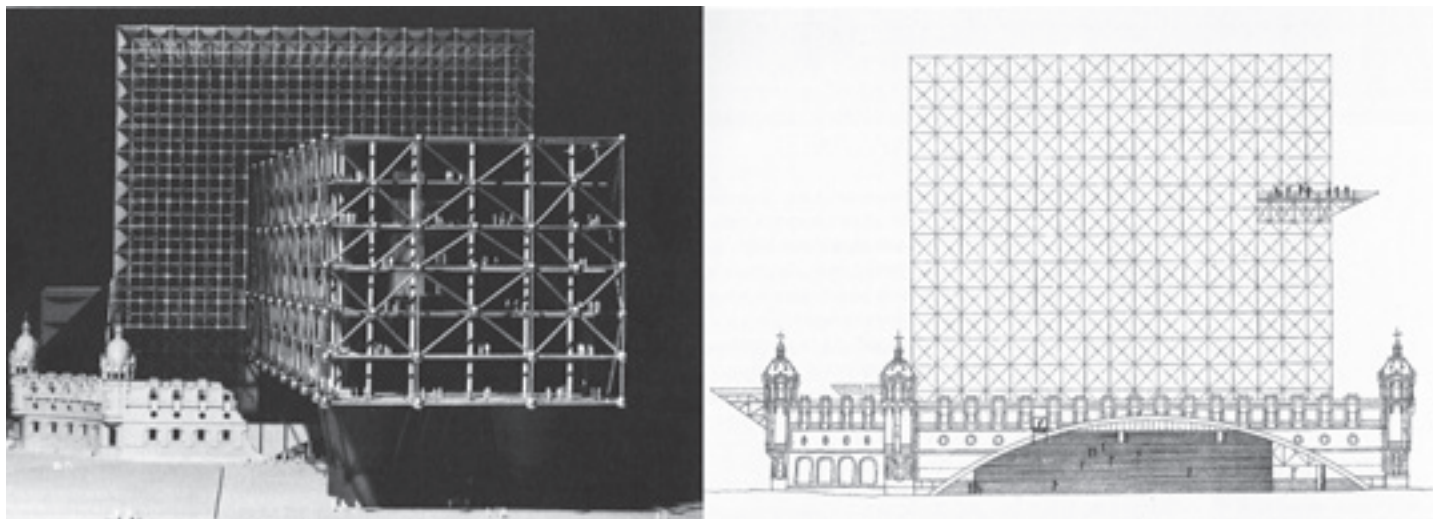
[Fig. 7] Reforma y ampliación para la casa en Ses Rotes en Pollença (1985). Fuente: Climent, F. J. Sáenz de Oíza, Mallorca, 97.



generando terrazas que son cerradas con celosías de madera, propias de la arquitectura tradicional insular. Como remate al vacío central, surgen de forma potente las dos estructuras metálicas vidriadas a dos aguas, introduciendo la luz natural en el edificio, y, con una altura menor, el lucernario que acompaña a la escalera. Sáenz de Oíza ya había ensayado rematar el edificio con una estructura metálica, como en el proyecto de la Capilla del Camino de Santiago (1954), en el que superpone una estructura espacial sobre un elemento pétreo murario que, plegado, delimita un espacio abierto. Pero dos pequeñas intervenciones en edificios antiguos en Pollença son las que sirven de ensayo para la última planta-mirador del CAAM. En su casa de verano en Colonya, para conseguir luz y ventilación en la planta superior, diseña un lucernario de cristal, a dos aguas, con la estructura metálica reducida a su mínima expresión¹². Además, consigue unas vistas sobre el entorno desde esa nueva terraza, actuando como faro por la noche [fig. 6]. Enfrente de esta casa, Sáenz de Oíza adquiere Les Rotes, destinada a residencia de invitados. Se reforma y amplía la casa con un nuevo cuerpo que se cubre con una cubierta plana para generar una terraza y que remata con una ligera estructura metálica a modo de pérgola, que en verano se complementa con cañizo para amortiguar el sol¹³ [fig. 7]. Con las mismas estrategias que en sus casas de Pollença, en el CAAM Sáenz de Oíza soluciona la iluminación, genera una terraza-mirador y, por sus formas geométricas que destaca y se significa como elemento público en el contexto irregular de la masa de viviendas del casco histórico, establece relación con las torres de la cercana Catedral.

12 Casa de piedra construida sobre 1900 y que compró Sáenz de Oíza en 1965. Vid. Climent, F. J. Sáenz de Oíza, Mallorca, 76-95. Aunque no se ha podido determinar la fecha de la construcción del lucernario, aparece en un cuadro de Javier Vellés de 1975, vid. Javier Vellés, "Oíza primera parte", MAET Magacín arquitectura de la Escuela de Toledo 1-extraordinario (2015): 257.

13 Esta estructura metálica no aparece en los planos del proyecto de Sáenz de Oíza. Vid. Climent, F. J. Sáenz de Oíza, Mallorca, 96-105.



[Fig. 8] Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao, detalle de dos estados de la fachada de la calle Alameda de Urquijo (alzado norte). Izq., la entrada se produce mediante un arco y la vieja fachada simula una ruina. Dcha., se abandona la idea de ruina y el arco aumenta de tamaño, perforando limpiamente la fachada de la Alhóndiga. Fuente: Sáenz, *Un mito moderno*, 282 y 291.

Sin embargo, a diferencia del CAAM, en ninguna de las diferentes versiones de la Alhóndiga, las fachadas modernistas fueron mantenidas intactas. Desde el primer momento son entendidas como el zócalo del nuevo edificio, claramente en relación con la diferencia de escala entre lo nuevo y lo antiguo¹⁴. Pero el término “zócalo” tiene distintas acepciones. Además de ser la base o cuerpo inferior de un edificio, en algunos países latinoamericanos con esta palabra se denomina así la plaza principal de la ciudad, que es justamente lo que este proyecto aspira a ser.

Durante la evolución del proyecto de la Alhóndiga, tres de los alzados se mantuvieron íntegros en su composición. Pero la fachada norte, que da hacia el otro solar de la actuación, sufrió siempre algún grado de variación. En la maqueta de la primera propuesta se elimina por completo esta fachada. En un estado intermedio del proyecto, la fachada se rompe en dos, eliminando parte de ella. En el hueco generado, bajo el edificio puente -que es eliminado en la versión definitiva- aparece la entrada al centro cultural, marcada por un gran arco que abarca treinta y dos metros. La ruptura se remata dando un aspecto de ruina o de edificio inacabado¹⁵ [fig. 8]. En la última propuesta, el paño de la fachada es perforado por un gran arco que se despliega en toda su longitud, aproximadamente setenta metros, y que recuerda al acceso de la torre Picasso de Madrid, obra de Minoru Yamasaki (1988). De esta entrada parte una gran escalinata que lleva a la plaza elevada en el interior del cubo, recurso que Sáenz de Oíza estaba empleando de similar manera en el alzado hacia el mar del Palacio de Festivales de Santander (1984-90). Por tanto, la fachada de Alameda de Urquijo primero se elimina, para luego ser tratada con una actitud totalmente irónica, incluso sarcástica, convirtiéndola en una falsa ruina. Finalmente se opta por una intervención radical, un collage en el que conviven lo antiguo y lo nuevo.

El vacío como generador de las propuestas

“Entendemos pues la CREACIÓN MONUMENTAL como limitación abierta de un gran espacio vacío receptor, dentro del complejo dinámico y turbador de la ciudad que trata de aislar en la comunidad la razón vital de su circunstancia, traduciéndola en razón existencial desde cuya intimidad se rehace la nueva conciencia espiritual y política del hombre”¹⁶

Jorge Oteiza y Roberto Puig

Este párrafo de la memoria del Monumento a José Batlle en Montevideo (1958) puede explicar la concepción del Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao, un gran vacío con sentido monumental delimitado por la mínima materia formal, la estructura de acero y vidrio¹⁷. El cubo de cristal contenía un espacio dispuesto para un uso público, tal como Sáenz de Oíza explicaba en la primera presentación pública de

14 En la presentación del proyecto Sáenz de Oíza afirmó: “las fachadas se convierten en el zócalo de lo que nosotros proponemos como la nueva plaza cúbica, la plaza acristalada del centro cultural”. Vid. Ion Intxaustegi, *La Alhóndiga* [vídeo].

15 Esta forma de operar con lo inacabado se asemeja a algunas obras del grupo de arquitectura norteamericano S.I.T.E, como la Indeterminate Facade (Houston, 1975) o el Cutler Ridge Showroom (Miami, 1979).

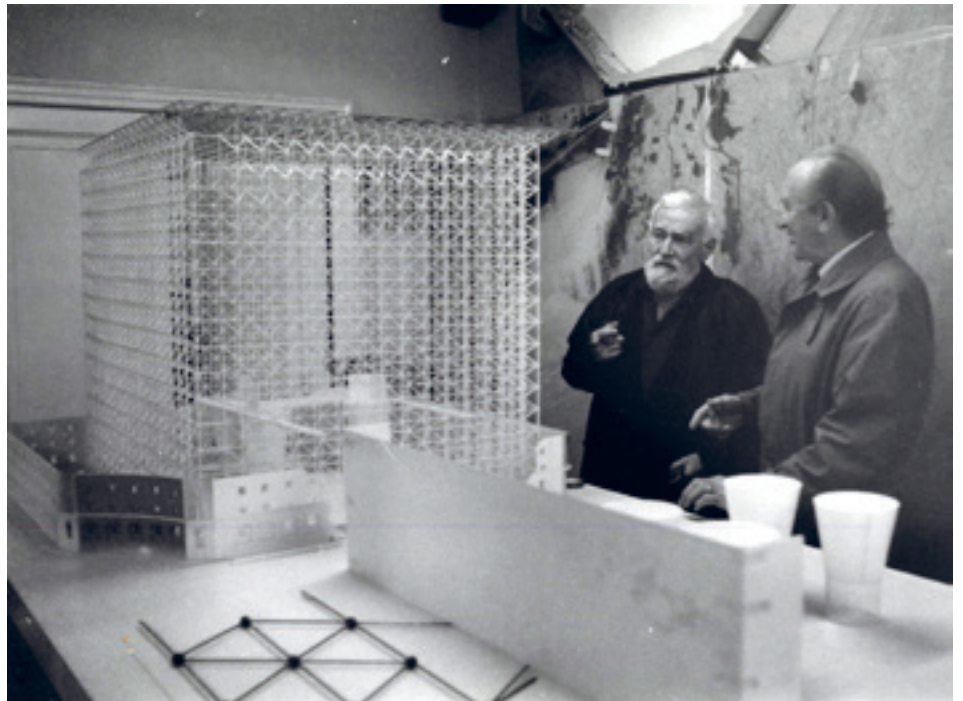
16 Primera memoria del concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo (1958). Jorge Oteiza y Roberto Puig, “Concurso de monumento a José Batlle en Montevideo”, *Arquitectura* 6 (junio de 1959): 20.

17 En la Alhóndiga se define este vacío con la mínima materia formal, como Oteiza trabajó en las esculturas de su etapa conclusiva en 1958-59. En el mismo sentido, Sáenz de Oíza desarrolla su propuesta para el concurso de ideas para el Palacio de la Música y Congresos de Bilbao (1992). Vid. Sáenz, *Un mito moderno*, 292-3

EMMA LÓPEZ-BAHUT

Vaciar para habitar en la ciudad
collage: una estrategia proyectual de
Sáenz de Oíza

Emptying for living in the collage city:
a design strategy of Sáenz de Oíza



[Fig. 9] Jorge Oteiza y Sáenz de Oíza junto a una maqueta de una propuesta intermedia del Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao, definida por el gran cubo vacío. Fuente: Iskandar Rementería, *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao. Una interpretación estética* (Alzuza: Museo Fundación Jorge Oteiza y Azkuna Zentroa, 2017), 321.

[Fig. 10] Interior de la Crystal Cathedral, Garden Grove (California). Fuente: Autor OZinOH. <https://www.flickr.com/photos/75905404@N00/2632290313/> (consultado el 24 de enero de 2018).



la propuesta: “Gran cubo de vidrio que se dominaría desde todas las aproximaciones de Bilbao, como verdadero centro cultural, como verdadera plaza cívica de la ciudad”¹⁸ [fig. 9]. La estructura en su mínima expresión es la conformadora de un edificio, pero también puede serlo de una obra de arte. Al estudiar las primeras maquetas estructurales del proyecto es inevitable conectarlo con las esculturas de Sol Lewitt, como *Structures n.º 11* (1986) o *Floorplan #4* (1976).

La base del proyecto de la Alhóndiga consistía en la generación de un espacio público interior en la ciudad, definido mediante una estructura geométrica espacial. Una estrategia similar que Oteiza señalaba en el Centre Pompidou, otro gran contenedor cultural¹⁹. Sin embargo, entiende que la diferencia determinante entre ambos es la manera de obtener el vacío. El centro parisino se desocupa interiormente, llevando al exterior aquellos elementos secundarios (instalaciones, circulaciones, tubos, maquinaria, etc.). Pero en la Alhóndiga el cubo se vacía para llenarlo de espacio, de nada más, un trozo de espacio público encerrado en un gran cubo vacío dentro de la ciudad. El espacio interior imaginado en el cubo de cristal probablemente tendría similitud con el creado en la Crystal Cathedral en Garden Grove (California), realizada por Philip Johnson (1980). Se trata de una gran iglesia, con

18 Vid. Ion Intxaustegi, *La Alhóndiga* [vídeo].

19 Jorge Oteiza, “Ideas sobre la Alhóndiga” [mecanoscrito], Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza (27 de abril de 1989): ID 7975, <<http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=7975&bd=fondod>> (consultado el 24 de enero de 2018).

Jorge Oteiza, “Comparación de la Alhondiga con el Pompidou” [mecanoscrito], Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza (s.f.): ID 7973 <<http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=7973&bd=fondod>> (consultado el 24 de enero de 2018).



[Fig. 11] Fotografía del vacío interior del Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas.
Fuente: Torres, Sáenz de Oíza, 52.

capacidad para acoger a cuatro mil personas, construida con más de 10.000 paneles rectangulares de vidrio que conforman un gran espacio vacío destinado para el culto. El espacio del edificio de Johnson destinado para ceremonias religiosas es, en la Alhóndiga, un espacio para el encuentro y la cultura [fig. 10].

En Bilbao como en Las Palmas la estructura metálica delimita el corazón vacío del edificio. Pero en el CAAM se consigue mantener su ligereza, como ocurre en las viviendas en Pollença, mientras que en la Alhóndiga, la estructura se superpone al vidrio, adquiriendo una gran presencia que se evidencia en los zooms fotográficos de las maquetas. De manera similar sucede en la propuesta de Sáenz de Oíza para el Recinto Ferial de Madrid (1986-7) definido en la memoria como un “umbráculo técnico”²⁰. Así también sucede con la Capilla del Camino de Santiago, en el que la estructura aparece en los planos y dibujos extremadamente ligera y sutil, pero que, al elaborar la maqueta posteriormente, se presenta como un objeto pesado que rompe con la imagen de los paneles originales presentados al concurso²¹.

En el CAAM el vacío, que hace respirar al edificio y permite la entrada de luz, también es definido por una estructura geométrica que responde a solucionar el aspecto estructural pero que, al mismo tiempo cualifica el espacio. El vacío articula el edificio, conformando un pozo de luz de varias alturas que lo organiza verticalmente y que cualifica la zona pública. Ese vacío es definido por una estructura metálica ligera que, además de ser estructural, sirve para matizar los diferentes espacios [fig. 11]. Capitel ha señalado que existe un planteamiento de “reconstitución tipológica”²² al haber reinterpretado el patio de la antigua casa, típico de la arquitectura de Las Palmas. Pero, tal como se desprende de la memoria del proyecto, esta decisión trata de dar solución al problema de la luz, y no es planteada como una reinterpretación del tipo vivienda-patio²³.

Tanto en la Alhóndiga como en el CAAM, el vacío es una de las ideas generadoras del proyecto, con el fin de conseguir hacer habitables las estructuras preexistentes.

20 Francisco Javier Sáenz de Oíza, “Recinto Ferial de Madrid”, *El Croquis*, 151.

21 Cf. “Apéndice 2. Estudios gráficos”, en Sáenz de Oíza, *Un mito moderno*, 295-319.

22 Antón Capitel, “Un palacio para el arte: La transformación de un viejo lugar para el Centro Atlántico de Las Palmas”, en Torres, *Sáenz de Oíza*, 58.

23 “El patio, adecuado a la vivienda, no tanto a la función museística, transformándolo en un anillo anterior que distribuye más homogéneamente la demanda luminosa sobre el total de la planta”. Francisco Javier Sáenz de Oíza, “Propuesta del Concurso de Sáenz de Oíza”, en Torres, *Sáenz de Oíza*, 33.

EMMA LÓPEZ-BAHUT

Vaciar para habitar en la ciudad
collage: una estrategia proyectual de
Sáenz de Oíza

Emptying for living in the collage city:
a design strategy of Sáenz de Oíza

24 Al iniciar el capítulo “La crisis del objeto: dificultades de textura” Rowe cita a José Ortega y Gasset: “Pero... ¿Puede el hombre retirarse al campo? ¿Adónde irá, puesto que la tierra es un campo inmenso y sin acotar? Muy sencillo: señalará una porción de ese campo por medio de muros que crearan un espacio cercado y finito en un espacio amorfo e ilimitado... y es que, en realidad, la definición más precisa de la urbe y de la polis es muy parecida a la definición cómica de un cañón. Se toma un agujero, se enrolla estrechamente un alambre de acero alrededor del mismo, y ya tenemos el cañón. También la urbe o la polis comienzan por ser un espacio vacío, en limitar sus confines...La plaza...en el que el hombre se libera de la comunidad de la planta y del animal... y crea un recinto que es puramente humano, un espacio civil”. Vid. Rowe, *Ciudad collage*, 54.

25 Yolanda Villaluenga, *No te mueras sin ir a Ronchamp*, Radio Televisión Española 2014, <<http://www.rtve.es/alcanta/videos/imprescindibles/imprescindibles-no-mueras-sin-ir-ronchamp-saenz-oiza/2929434/>> (consultado el 24 de enero de 2018).

26 Francisco Sáenz de Oíza, “Disertaciones”, *El Croquis*, 23.

27 Sobre la influencia de Colin Rowe en el pensamiento de Sáenz de Oíza a través de sus lecturas recomendadas y libros imprescindibles vid.: Fullaondo, *La bicicleta aproximativa*, 101-33; Alejandro Ferraz-Leite Ludzik, “Las lecturas de Sáenz de Oíza. Desde Torres Blancas al Banco de Bilbao a través de una selección de textos hecha por el propio arquitecto” (Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2014).

28 Daniel Fullaondo y María Teresa Muñoz Jiménez, “*Las arquitecturas de Bilbao. A la búsqueda del tiempo perdido (sobre todo ecléctico)*”, en Bernardo García de la Torre (dir.), *Bilbao: guía de arquitectura* (Bilbao: Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro, 1993), 54.

29 “[...] el recuerdo de ciertos diafragmas de Bastida, elementos de fachada como reliquia de la memoria de Bilbao, la evocación de 1905, la persistencia de la memoria urbana, nuestro pasado, entrechocando preexistencias con la aventura del futuro, en un collage de presencias y connotaciones que permitan presentar, resumida, homeopáticamente, el sentido cultural de Bilbao, como pasado y vanguardia.” Vid. Juan Daniel Fullaondo, “Alhóndiga, centro cultural de primer orden”, *Bilbao* 14, 15 de enero de 1989, 19.

tes. Pero, al mismo tiempo, se establece una nueva relación con lo urbano, puesto que ese vacío se incorpora en la masa edificatoria de la ciudad, como un nuevo espacio público, quizá más claramente en Bilbao. Rowe cita un texto de Ortega y Gasset en el que se define la creación de la ciudad desde la conformación de un vacío -la plaza- destinado a la comunidad²⁴. En ese mismo sentido, Sáenz de Oíza plantea el vacío como generador de ambos proyectos, con diferente intensidad, escala e impacto en la ciudad.

Collage y descontextualización

“A mí lo que me parece agobiante es una ciudad monótona, densa, colisionada por todos lados, con ruidos, contaminaciones, ventanas cuadradas por todas partes. Lo mismo esta ciudad de Madrid, que Cleveland, que cualquier otra, Nueva Zelanda. Todas son iguales. Entonces uno quiere romper esa situación de crisis por la que atraviesa el mundo en el que efectivamente la arquitectura está expresando que vivimos en un periodo de crisis, yo he querido romper ese periodo de crisis como sea”²⁵

Sáenz de Oíza

Desde *Ciudad collage*, Rowe promueve un bricolaje urbano en el que no se destruye la ciudad antigua para dar paso a la ciudad moderna, tal como había pretendido el Movimiento Moderno. Frente a la tabula rasa lecorbuseriana, propone un collage en el que tienen cabida el orden y el desorden, lo permanente y el azar, lo simple y lo complejo, lo privado y lo público, la utopía y la tradición. El resultado será una ciudad en la que se combinan elementos de diferentes épocas y culturas, estableciendo una dialéctica entre pasado y futuro y reciclando aquello que, perdida su función y gracias al contexto, toma un nuevo uso y cambia de significado.

No es casual que el mismo año en que se inicia el proyecto de la Alhóndiga, en una entrevista, Sáenz de Oíza, repasaba sus libros imprescindibles, señalando *Ciudad Collage* como una referencia clave en ese momento: “De crítica tendría que llevarme a Colin Rowe, necesariamente: «Manierismos y otros escritos», donde habla de la transparencia literal y fenomenológica. De Colin Rowe, todo. Me parece el mejor crítico. Con mucho... [...] «Ciudad Collage» de Colin Rowe, que ya tiene más palabras escritas por mí que las que hay en el libro; lo tengo machacado, de tanto leerlo, porque cada vez que lo leo apunto una cosa nueva. Es increíble. Es el libro más denso que ha podido escribir Rowe. Qué rigor. Qué lucidez...”²⁶.

Si Sáenz de Oíza mostraba su admiración por las ideas de Rowe²⁷, el otro arquitecto de la Alhóndiga, Juan Daniel Fullaondo las encuentra hechas realidad en Bilbao. Años después, así lo plasma en un texto en el que recorre las diferentes épocas arquitectónicas de la ciudad, definiendo Bilbao como “el gran collage”, puesto que no existe un estilo arquitectónico propio, sino una tendencia a la acumulación, superposición y variedad de ellos. El escrito se finaliza con la siguiente afirmación: “Venturi debería conocer Bilbao, le gustaría. Y también, sin duda, a Colin Rowe. Bilbao, ese «gran collage»”²⁸.

Las ideas de *Ciudad collage* son defendidas tanto por Sáenz de Oíza como por Fullaondo, y como consecuencia, son llevadas al extremo en su propuesta para la Alhóndiga, una oportunidad perfecta para ser materializadas. En las diferentes versiones del proyecto lo viejo, aunque esté presente y sea conservado, es arrasado y vencido por los nuevos elementos propuestos. Se apuesta por un radical collage conformado por el contraste total de materiales y escalas, además de la confrontación entre memoria y vanguardia²⁹.

Pero al emplear la técnica del collage hay que considerar que los diferentes elementos que lo conforman sufren una descontextualización como técnica proyectual. Según explica Sáenz de Oíza, en la Alhóndiga se conservan las fachadas



[Fig. 12] Fotomontaje de la vista aérea del Centro Cultural Alhóndiga en Bilbao. Oteiza, *Estética del huevo*, 18.

para mantener un vestigio de la historia de Bilbao. Pero, a diferencia del CAAM de las Palmas, las fachadas se sacan de contexto, es decir, se mantienen -solo tres de ellas intactas- pero se modifica tanto su entorno inmediato que se produce una variación de su sentido y su significado original. Esta decisión, en sí, conlleva el peligro de convertir la propuesta en un decorado urbano, en puro fachadismo. Fullaondo y Sáenz de Oíza lo saben y para evitarlo emplean la técnica del collage, que implica la descontextualización del objeto y, en este caso, las fachadas son convertidas en un zócalo para el gran cubo de cristal.

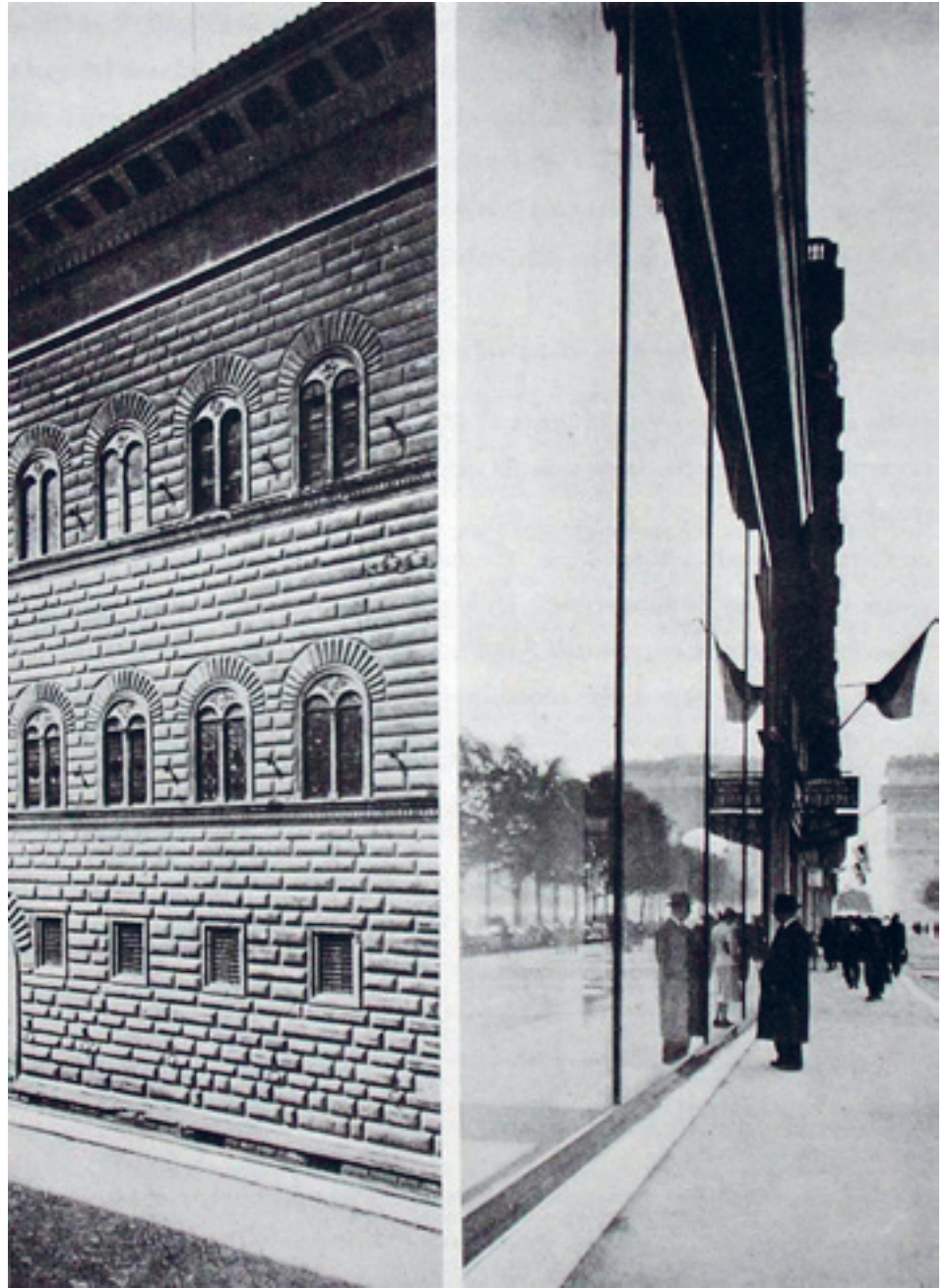
El collage y la descontextualización es un recurso que, además de aplicarse a las fachadas de la vieja Alhóndiga, se emplea a escala urbana. El cubo de cristal mantiene un alejamiento respecto al contexto urbano en el que se inserta, tanto a nivel de barrio, el ensanche, como a nivel de ciudad. Aun así, la propuesta intenta establecer relación con la ciudad existente mediante varias cuestiones: generando un edificio puente en relación con los existentes en la ría bilbaína; adoptando su forma de cubo como tridimensionalización de la manzana tipo del ensanche; y limitando su altura a los 78 metros, tomando como referencia el cercano edificio Banco Bilbao Vizcaya. Pero a pesar de estos guiños al entorno urbano, en la nueva Alhóndiga prima el proceso de descontextualización aplicado globalmente y a todas las escalas posibles. El nuevo cubo de cristal, con sus viejas fachadas modernistas como zócalo, se inserta en un contexto urbano sin buscar ni imitación ni analogías, mediante el collage y la descontextualización [fig. 12].

En la década de los ochenta el gran referente en este tipo de collages urbanos era el Centro Pompidou (Richard Rogers y Renzo Piano, 1977). Este edificio “high tech” contrasta con el entorno urbano en el que se inserta, el distrito medieval de Les Halles en París. Esta actitud de que el edificio tenga gran presencia en la

EMMA LÓPEZ-BAHUT

Vaciar para habitar en la ciudad
collage: una estrategia proyectual de
Sáenz de Oíza

Emptying for living in the collage city:
a design strategy of Sáenz de Oíza



[Fig. 13] Una de las ilustraciones del artículo de Sáenz de Oíza (1952) en la que confronta el Palacio Strozzi de Florencia con la fachada de una tienda de los Campos Elíseos de París. *El Croquis* 32/33 (febrero-abril 1988): 198.

ciudad y en su entorno próximo se da en la Alhóndiga, pero también está presente en otros proyectos de Sáenz de Oíza desarrollados en la segunda mitad de los años ochenta: el palacio de festivales de Santander (1990), las viviendas de la M-30 (1990) o el edificio de Consejerías en Sevilla (1992). También la forma cristalina y cúbica de la propuesta bilbaína nos remite al cubo parisino de la Défense, realizado en esos mismos años (Johan Otto von Spreckelsen y Paul Andreu, 1989). Pero, a diferencia del Pompidou o del proyecto de la Alhóndiga, la Défense completa un eje urbano de París y es consciente de su ubicación dentro de la ciudad.

La estrategia del collage y de la descontextualización es aplicada en la Alhóndiga de forma global: las antiguas fachadas, el uso, la conservación, los materiales empleados, la nueva forma y su relación con la ciudad. Como Fullaondo afirmaba, se trata “de un proceso de descontextualización. Sacar de su contexto un almacén de vinos con pellejos y con nombre árabe y convertirlo en un centro cultural”³⁰. Sin embargo, en el CAAM se da un medido contraste entre lo existente y lo nuevo sin llegar, en ningún momento, a perder un cierto equilibrio en una actuación, al mismo tiempo, significativa y delicada, que es capaz de transformar una vivienda en un Centro Cultural.

30 Carmen Torres Ripa, “Intentamos conservar casi el noventa por ciento de las fachadas de la Alhóndiga”, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 11 de junio de 1989, 116.

Conclusiones

El vaciar una estructura histórica existente para volverla a habitar con un nuevo uso, como dinámica de metamorfosis de la ciudad, lleva a considerar las fachadas como el único elemento que está ligado a la memoria. Se genera así un problema de autenticidad, ya que ésta se basa sólo en lo visual y lo externo, conformando una especie de escenografía urbana fabricada desde la apariencia externa. Esta cuestión es planteada por Sáenz de Oíza de manera contradictoria en los dos casos estudiados. En el Centro Cultural Alhóndiga la decisión de conservar las fachadas no fue tomada ni por Sáenz de Oíza ni por Fullaondo, pues vino impuesta desde ámbitos políticos o técnicos. Ante esto, se opta por conservar intactos sólo tres de sus alzados, modificándose de diferentes maneras la cuarta fachada, tal como se ha expuesto anteriormente. Los arquitectos adoptan una postura radical de diferenciación de lo antiguo mediante la descontextualización de las fachadas modernistas, llevando al extremo el collage urbano. También en el CAAM la conservación de la fachada principal es impuesta, no decidida por Sáenz de Oíza, y la fachada posterior se plantea desde la analogía, no desde la ruptura, desde un planteamiento más matizado, más sutil.

En ambos casos el nuevo uso supera al antiguo contenedor marcado por las fachadas, de un modo radical en la Alhóndiga y de una manera muy contenida y exitosa en las Palmas. Las intervenciones que Sáenz de Oíza realiza previamente en sus dos casas en Pollença se pueden considerar ensayos a pequeña escala doméstica de lo posteriormente planteado.

En la Alhóndiga se trata de un problema de la relación entre el contenedor y el contenido, tanto de su aspecto formal como en el nuevo uso propuesto. El amplísimo programa (plaza pública, museo, biblioteca, centro de investigación estética, etc.) genera una exagerada diferencia de escala entre lo nuevo y lo antiguo. Antes de comenzar el proyecto, Rafael Moneo fue consultado sobre su viabilidad y públicamente el arquitecto afirmó que la conservación de la Alhóndiga íntegra y el programa propuesto eran incompatibles: “o se conserva con sentido y dando a los edificios un uso adecuado, o se acepta la dinámica de la renovación, por dolorosa y difícil que resulte”³¹.

A pesar de sus diferentes escalas y situaciones, en los dos proyectos analizados se identifica el uso del vacío como generador de la propuesta; un prisma que permite introducir la luz y conectar los diferentes niveles del edificio del Centro Atlántico de Arte Moderno en las Palmas; o un gran vacío urbano, a modo de plaza cubierta para Bilbao, en el Centro Cultural Alhóndiga. La estructura conforma ese vacío con diferente actitud, rotunda y pesada en el cubo de la Alhóndiga, sutil y ligera en las Palmas.

Claramente desde el estudio de los dos proyectos, y porque así Sáenz de Oíza lo indicaba, *Ciudad Collage* estaba entre sus referentes en esos años. Queda abierta la continuación de esta investigación sobre su material de archivo (croquis, planos, etc.) y sus libros (anotaciones, escritos, etc.), para establecer con precisión esas conexiones. Pero desde el análisis de las estrategias proyectuales de ambos proyectos, se establecen el collage y la descontextualización como sus herramientas conformadoras. En el CAAM, Sáenz de Oíza asume la existencia de una lucha entre lo nuevo y lo viejo, manteniendo una tensión equilibrada en la cual todos los elementos tienen presencia. Por ello, el proyecto muestra las contradicciones que supone el vaciar el edificio para poderlo habitar, empleando las mismas estrategias que se empleará en Bilbao, pero con menor intensidad. La propuesta para la Alhóndiga es una actuación basada en la radical diferenciación de lo nuevo respecto a lo viejo, en el collage más extremo como estrategia

31 Rafael Moneo, “Carta-informe al alcalde. Rafael Moneo y la Alhóndiga bilbaína” *Bilbao* 15, 15 de febrero de 1989, 9.

32 Fullaondo, “Alhóndiga, centro cultural”, 19.

33 Francisco Javier Sáenz de Oíza, “El vidrio y la arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura* 129-130 (septiembre-octubre 1952): 11-67.

EMMA LÓPEZ-BAHUT

Vaciar para habitar en la ciudad
collage: una estrategia proyectual de
Sáenz de Oíza

Emptying for living in the collage city:
a design strategy of Sáenz de Oíza

compositiva y en la descontextualización llevada a todas las escalas del proyecto. Se genera un choque brutal entre lo existente y lo proyectado. Como Fullaondo explicaba sobre él: “Vanguardia y memoria. Colin Rowe decía que sin profecía no hay esperanza y que sin memoria no puede haber comunicación. Intentamos cohonestar estas dos instancias”³². En ambos proyectos ese era el propósito, hacer compatible el pasado y el futuro, la memoria y la profecía, confrontación que, muchos años antes, Sáenz de Oíza exponía visualmente en su artículo “El vidrio y la arquitectura”³³ [fig. 13].

Bibliografía

- Alberdi, Rosario (dir.); Sáenz Guerra, Francisco Javier. 1996. *Javier Sáenz de Oíza*. Madrid: Pro-naos.
- Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza. Alzuza (Navarra).
- Capitel, Antón. 2002. Un palacio para el arte: La transformación de un viejo lugar para el Centro Atlántico de Las Palmas. En Torres, *Sáenz de Oíza*, 53-64.
- Climent Guimerá, Federico. 2001. *F. J. Sáenz de Oíza, Mallorca, 1960-2000. Proyectos y obras*. Palma de Mallorca: Govern Balear.
- Ferraz-Leite Ludzik, Alejandro. 2014. Las lecturas de Sáenz de Oíza. Desde Torres Blancas al Banco de Bilbao a través de una selección de textos hecha por el propio arquitecto. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.
- Foraster Bastida, José Ramón. 2002. *Ricardo de Bastida, arquitecto*. Bilbao: Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro.
- Fullaondo, Juan Daniel. 1989. Alhóndiga, centro cultural de primer orden. *Bilbao* 14, 15 de enero: 18-19.
- _____. 1991. *La bicicleta aproximativa. Conversaciones en torno a Sáenz de Oíza*. Madrid: Kain.
- Fullaondo, Daniel; Muñoz Jiménez, María Teresa. 1992. *Las arquitecturas de Bilbao. A la búsqueda del tiempo perdido (sobre todo ecléctico)*. En Bernardo García de la Torre (dir.). *Bilbao: guía de arquitectura* (Bilbao: Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro): 23-55.
- _____. 1997. *Historia de la Arquitectura Contemporánea española. Tomo III. Y Orfeo descende*. Madrid: Molli.
- Intxaustegi, Ion. 1989. *La Alhóndiga* [video, 16 min.]. Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 10016.
- Martín Hernández, Manuel J. 2002. Sobre la arquitectura del CAAM de Sáenz de Oíza. En Torres, *Sáenz de Oíza*, 72-83.
- Moneo, Rafael. 1989. Carta-informe al alcalde. Rafael Moneo y la Alhóndiga bilbaína. *Bilbao* 15, 15 de febrero: 9.
- Rementeria, Iskandar. 2017. *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao. Una interpretación estética*. Alzuza: Museo Fundación Jorge Oteiza y Azkuna Zentroa.
- Oteiza, Jorge; Puig, Roberto. 1959. Concurso de monumento a José Batlle en Montevideo. *Arquitectura* 6 (junio): 17-23.
- _____. 1989. Ideas sobre la Alhóndiga [mecanoscrito]. Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza (27 de abril): ID 7975. <<http://www.museoteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=7975&bd=fondod>> (consultado el 24 de enero de 2018).
- _____. 1989. Unas observaciones para enfocar problemas Alhóndiga. *Bilbao* 15, 15 de febrero: 3-4.
- _____. 1995. *Estética del huevo*. Pamplona: Pamiela.
- _____. S.f. Comparación de la Alhondiga con el Pompidou” [mecanoscrito]. Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza. ID 7973. <<http://www.museoteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=7973&bd=fondod>> (consultado el 24 de enero de 2018).
- Rowe, Colin; Koetter, Fred. 1981. *Ciudad Collage*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sáenz de Oíza, Francisco Javier. 1952. El vidrio y la Arquitectura. *Revista Nacional de Arquitectura* 129-130 (septiembre-octubre): 11-67.

- _____. 1988. Francisco Javier y otros. *El Croquis* 32/33 (abril).
- _____. 1988. Disertaciones. *El Croquis* 32/33 (abril): 8-31.
- _____. 1988. Recinto Ferial de Madrid. *El Croquis* (abril): 151-161.
- _____. 2002. "Propuesta del concurso de Sáenz de Oíza". En Torres, Sáenz de Oíza, 31-36.
- Sáenz Guerra, Javier. 2007. *Un mito moderno. Una capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oíza, Oteiza y Romaní, 1954*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Sota, Alejandro de la. 1988. Carta a la Redacción. *El Croquis* 32/33 (abril): 197.
- Torres Ripa, Carmen. 1989. Intentamos conservar casi el noventa por ciento de las fachadas de la Alhóndiga. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 11 de junio: 116-7.
- Torres Quevedo, Isabel (dir.). 2002. *Sáenz de Oíza: Centro Atlántico de Arte Moderno*. Madrid: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Vellés, Javier. 2015. Oíza primera parte. *MAET Magacín arquitectura de la Escuela de Toledo* 1-extraordinario.
- Villaluenga, Yolanda. 2014. *No te mueras sin ir a Ronchamp [59 min]*. Radio Televisión Española. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-no-mueras-sin-ir-ronchamp-saenz-oiza/2929434/>> (consultado el 24 de enero de 2018).