

PALABRAS CLAVE | FRANCISCO JAVIER SÁENZ DE OÍZA · EZRA POUND · CRÍTICA ARQUITECTÓNICA

KEYWORDS | FRANCISCO JAVIER SÁENZ DE OÍZA · EZRA POUND · ARCHITECTURAL CRITIQUE

Two towers by Oíza.
Notes on critique and
architecture starting from a
reading of Ezra Pound

| RESUMEN |

Ezra Pound hace una clasificación crítica de la literatura, reconociendo la significación de diferentes tipos de autores. Sáenz de Oíza dice que solo tenemos que transponerla a la arquitectura y sigue siendo válida. Ello nos hace reflexionar sobre la importancia de realizar una selección crítica de todos los antecedentes que influyen en el proyecto arquitectónico. Por otra parte, nos lleva a considerar la obra arquitectónica en sí como una acción crítica. Torres Blancas y Banco de Bilbao, las dos principales obras de Oíza en Madrid, se utilizan para ilustrar la reflexión sobre estos temas.

| ABSTRACT |

Ezra Pound makes a critical classification of literature recognizing the significance of different kinds of authors. Sáenz de Oíza says we only have to apply this to architecture and the concept remains valid. This makes us reflect on the importance of carrying out a critical selection of all the antecedents that influence architectural design. Moreover, it leads us to consider the architectural work itself as a critical action. Torres Blancas and Banco de Bilbao, the two major works of Oíza in Madrid, are used to illustrate the reflection on these topics.

ALEJANDRO FERRAZ-LEITE L.*

Dos torres de Oíza. Notas sobre crítica y arquitectura a partir de una lectura de Ezra Pound**

INTRODUCCIÓN

Francisco Javier Sáenz de Oíza ofreció su última conferencia el 29 de enero de 2000 como parte de un ciclo llamado «El arquitecto enseña su obra». Se «enseñaban» Torres Blancas (1961-1968) y Banco de Bilbao (1971-1978). Al inicio, Oíza blandiendo una carpeta con la mano decía «traigo aquí los textos de siempre (...) me gustaría leer alguno (...) porque el que quiera penetrar un poco en mi conocimiento, que vea las citas que hago, (...) las lecturas que le recomendaría a quien quiera enterarse de cómo es este edificio» (Oíza, 2000). Como en varias conferencias anteriores Oíza no habló, en apariencia, de su obra, en su lugar, se dedicó a realizar una «lectura» en público.

UNA CLASIFICACIÓN DE LAS ARQUITECTURAS SIGUIENDO A EZRA POUND

«Exigid al crítico que os diga “para empezar” y en términos libres de todo equívoco, cuáles son

los escritores que considera buenos. Después podéis escuchar sus explicaciones» (Pound, 1973).

Una de las lecturas más extensas de Oíza en su conferencia guarda estrecha relación con la «crítica». Se trata de un pasaje de Ezra Pound que comienza afirmando: «La gran literatura no es más que lengua cargada de significado en el más alto grado posible» (Pound, 1973). Oíza es muy sensible a este problema, pues «los edificios se cargan de significación, y esto es mucho más importante que su contenido funcional, utilitario o espacial» (Oíza, 2006). Esta «carga» de significado ha sido efectuada históricamente por distintos «tipos de autores». «Ezra Pound, hace una clasificación de las literaturas [dice Oíza], yo no tengo más que hacer la transposición a la Arquitectura» (Oíza, 2000). Un extracto de esta clasificación sería (Pound, 1973):

- a. Los inventores, descubridores de un procedimiento particular, o de más de algún modo o procedimiento.

* Arquitecto y Profesor Adjunto de Proyectos Arquitectónicos en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República (Uruguay). Ha sido becario MAEC-AECID para realizar Estudios de Doctorado en Madrid por el período (2008-2012). Obtiene el Diploma de Estudios Avanzados en Proyectos Arquitectónicos por la ETSAM, UPM en 2010. Desde 2005 tiene su estudio profesional propio: IF arquitectura. Arqs. Inda & Ferraz-Leite en Montevideo.

** El presente artículo surge de la investigación en curso para la Tesis Doctoral del autor. Título: Las lecturas de Oíza. Directores: Miguel Martínez Garrido y Javier Sáenz Guerra. Programa: Teoría y Práctica del Proyecto. Línea de Investigación: Crítica y arquitectura. Centro: ETSAM-UPM (Madrid). Grupo de Investigación: Geometrías de la Arquitectura Contemporánea.

- b. Los **maestros**: una clase muy reducida, (...) inventores que, aparte de sus propias invenciones, son capaces de asimilar y de coordinar gran número de invenciones precedentes.
- c. Los «**diluidores**», aquellos que siguen, bien a los inventores, bien a los «grandes escritores», y producen obras de menos intensidad, con variantes más flojas (...) en la estela de lo válido.
- d. Los **autores** que producen obras más o menos buenas, en el estilo más o menos bueno de su época. (...) Estas personas solo aportan un ligero sabor personal, una variante menor de un modo, sin afectar en lo más mínimo el curso de la historia.
- e. **Belles Lettres** (...) no son exactamente «grandes maestros», de los que no se podría decir, con propiedad, que hayan creado una forma original, pero que en cambio han llevado cierto modo a un alto grado de desarrollo.
- f. Y después hay una clase suplementaria de escritores, los **lanzadores de modas**, (...) cuya moda dura algunos siglos o algunas décadas, para desaparecer después, dejando las cosas tal y como estaban.

Las dos primeras categorías son claramente identificables y son las menos numerosas. Las tres siguientes incluyen a la mayoría de los autores, y a menudo se confunden entre ellas sin que ello cause algún inconveniente. Finalmente, la última categoría también se define con claridad. «Se trata de que si un hombre conoce los hechos que conciernen a las dos primeras categorías, puede evaluar, con un primer golpe de vista, cualquier obra, (...) formarse un juicio bastante justo de su valor» (Pound, 1973). El crítico que tiene claridad sobre las dos primeras categorías no cambiará su opinión acerca de ellas por mucho que se enfrente a obras de las categorías restantes. Bajo el título **CÓMO LEER (Y POR QUÉ)**, Pound reflexiona que son muy poco numerosas las obras que es necesario conocer para tener la

capacidad de emitir un juicio crítico razonable sobre cualquier otra obra.

En cuanto a la enseñanza, comenta Pound que «si el profesor eligiera sus ejemplos entre obras que contienen estos descubrimientos (...) sería de más utilidad al estudiante, que presentándole autores al azar, y hablando de ellos *“in extenso”*» (Pound, 1973).

«De manera que los grandes maestros, los Fidias, los Brunelleschi, o los Corbu, son maestros e inventores de la Arquitectura que han dado origen a la modificación o transformación del objeto arquitectónico. Y son muy distintos del común de los mortales que nos dedicamos a ver las revistas del momento para hablar de arquitectura, lanzadores de modas de cosas que luego pasan y que a nadie le interesan» (Oíza, 2000).

CRÍTICA COMO COMPONENTE DEL PROYECTO

Los arquitectos trabajamos así: «intento y crítica, intento y crítica, intento y crítica...» (Siza, 2003).

La cita de Siza implica una forma de proceder que supone la crítica como ingrediente de la acción de proyecto. El pasaje de Ezra Pound leído hace pensar que Oíza coincide en gran medida con el «método» de Siza. Pero debemos señalar que no se trata de una característica universal del proyecto arquitectónico, sino que implica una toma de posición.

Según Enrico Tedeschi existen dos posiciones posibles respecto al método de proyecto. Una es «**normativa**», por ejemplo la de Christopher Alexander, «que trata de definir teóricamente las premisas del proyecto y las relaciones que las ligan hasta llegar a una sistematización racional, de tipo matemático, con el fin de obtener la forma idónea por medio de un método selectivo» (Tedeschi, 1969). Hoy la llamada «arquitectura paramétrica» parece tener en su ADN aquellas formulaciones de Ch. Alexander. La otra posición es «**crítica**», y es la adoptada por Tedeschi. Se

trata de «una teoría de base histórica, que se vale de la experiencia crítica de la arquitectura para reconocer de qué modo han actuado los mejores arquitectos en las situaciones propuestas por el contexto físico, social, cultural» (Tedeschi, 1969).

Oíza ofrece unas «lecturas recomendadas» en 1968 con motivo de su oposición a la Cátedra de Proyectos. Allí hallamos los textos principales de ambos autores, **TEORÍA DE LA ARQUITECTURA** (1962) de Tedeschi y **NOTES ON THE SYNTHESIS OF FORM** (1964) de Alexander. Oíza, conociendo ambas, se decanta por un «**procedimiento crítico**» de proyecto, con una posición no apriorística y un «**sistema abierto**» que requiere una «**base histórica**» y un criterio de «**valoración**» y de «**juicio**» sobre autores y obras. El criterio más elemental de valoración, para identificar a los mejores arquitectos Oíza lo obtiene de la clasificación de Pound.

«Y entonces dentro de esta línea de maestros, Mies, Corbu, Kahn, yo creo que son los hitos fundamentales» (Oíza, 1990).

CONCIENCIA HISTÓRICA

La posición de Pound y de Oíza exige una «conciencia histórica» que reconoce una «tradicición» de autores y obras. «La conciencia histórica es lo que hace posible al hombre moderno tener presente dentro de sí todo el pasado de la humanidad» (Dilthey, 2000). A la vez implica «tener plenamente conciencia de la historicidad de todo presente» (Gadamer, 1997). No obstante, la conciencia de estar «históricamente condicionado» no fue propia del llamado «movimiento moderno». Por el contrario, era «uno de los dogmas básicos de los modernos que el Estilo Internacional no puede, en ningún caso, estar supeditado a la tradición, sino que debe levantarse aisladamente en su propia lógica inflexible» (Kostof, 1988). Por ello, cuando S. Giedion acomete la enorme tarea de construir un fundamento para la arquitectura moderna en **ESPACIO, TIEMPO Y ARQUITECTURA** (1941) decide subtítularlo precisamente, **ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA NUEVA TRADICIÓN**. Tal vez

1. Izq.: Torres Blancas (abril de 2011). Foto: Alejandro Ferraz-Leite.
Der.: Planta tipo de Torres Blancas. Proyecto de visado C.O.A.M. (1964). Autor: F.J. Sáenz de Oíza.



podemos «intuir» esta «nueva tradición» con cierta facilidad si pensamos en el cubismo y en el futurismo, en los cuales se apoya Giedion en su texto, o bien si pensamos en Rietveld y De Stijl, o en Gropius y la Bauhaus.

No obstante, los «maestros» que menciona Oíza resultan más complejos, y revelan otra conciencia histórica. «Mies van der Rohe ha sido el que ha hecho dórico griego en acero estructural» (Oíza, 1990). De joven en Berlín, estudió en profundidad a Schinkel y algunas obras como el Crown Hall del IIT (1954-1956) en Chicago o de la Neue National Gallery (1962-1968) presentan una simetría biaxial y una estabilidad compositiva muy «clásica». Por otra parte «observen ustedes que Le Corbusier, en su tarea inventiva en *VERS UNE ARCHITECTURE*, no hace más que hablar del Partenón y compararlo con la serie de objetos técnicos de su tiempo» (Oíza, 1986). Finalmente, Kahn es uno de los arquitectos que «llegaron a preocuparse cada vez más por la reactivación de los sistemas formales del pasado» (Frampton, 1983). Su obra muestra que «la influencia del clasicismo Beaux-Arts sin duda no murió con la introducción de las ideas arquitectónicas modernas» (Curtis, 1986). La arquitectura de Kahn ha sido vista

como una «corriente neohistoricista» (Zevi, 1980) o bien como la expresión de un «nuevo código» en la arquitectura de su momento. «Es muy posible que lo que ha hecho de Kahn el arquitecto más significativo de estos últimos años haya sido precisamente la síntesis realizada por él entre historia y utopía» (De Fusco, 1992). Colin Rowe se vale de estos tres maestros, Le Corbusier, Mies van der Rohe y Louis Kahn, para ilustrar la relación «Neoclasicismo y arquitectura moderna» (Rowe, 1999). Al igual que los maestros Oíza adopta una postura que trasciende lo estricto del momento, lo que hay que hacer ahora, en una defensa histórica que pretende decir «estos tres mil años de arquitectura también me pertenecen» (Alonso, 2012).

LE CORBUSIER EN TORRES BLANCAS

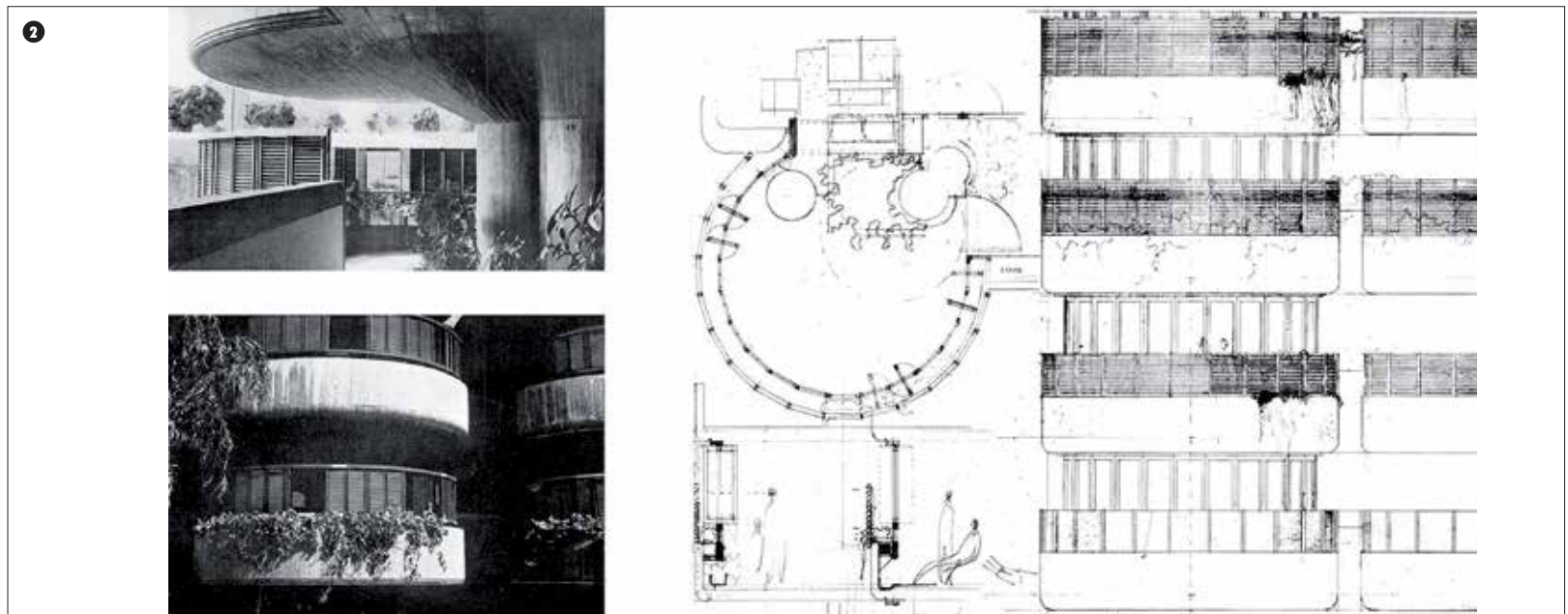
«Era necesario que existiera la Unidad de Habitación de Marsella, para poder imaginar Torres Blancas» (Sáenz Guerra, 2012).

El esquema intelectual de Torres Blancas es claro: una ciudad-jardín-vertical (Fullaondo, 1966). Los antecedentes en Le Corbusier

son igualmente claros, el más lejano en los Inmuebles Villa (1922) y el más reciente en la Unidad de Habitación de Marsella (1947-1952). La idea de una macroestructura autosuficiente como un transatlántico, pensada al mismo tiempo entre la arquitectura y el urbanismo, la utilización del hormigón visto, el espesor espacial entre exterior e interior conseguido con las terrazas, la primacía de la vivienda «dúplex», la dotación integral de servicios comunitarios a la vivienda buscando crear un «condensador social» en la parte superior de la edificación, todo ello está presente en Torres Blancas.

Y no obstante Le Corbusier está revisado en gran medida y en el lugar más significativo. Mientras Le Corbusier piensa la «unidad de vivienda» como una célula incrustada en una retícula cartesiana, Sáenz de Oíza en cambio no deja nunca de pensar en «la casa». «Porque del amor del hombre con la tierra nace la casa, esa tierra ordenada en la que el hombre se guarece, cuando pinta en bastos, para seguir amándola». (Cela, 2004). Así Torres Blancas no se proyecta como torre, sino como una superposición de plantas bajas. La apertura hacia el Sol y la naturaleza, con

2. Izq.: Detalles de las terrazas de Torres Blancas (1968). Madrid: C.O.A.M. Revista Arquitectura N°120 (dic. 1968), p. 24. Foto: Francisco Gómez.
Der.: Plano de detalle de las terrazas de Torres Blancas. Proyecto de visado C.O.A.M. (1964). Autor: F. J. Sáenz de Oíza.



el ángulo abierto que permiten las terrazas curvas, podría ser mucho mayor que en los bloques de Le Corbusier. Y, sin embargo, la naturaleza que está ahí fuera no es el manto verde continuo entre edificios de la ciudad ideal de Le Corbusier, sino que es un entorno hostil, en una situación urbana de «extrarradio» fuera del ensanche de Madrid y con la avenida radial de «salida de Barajas», adyacente al sitio de emplazamiento. De modo que la casa en Torres Blancas es un hueco íntimo y profundo sustraído en la «piedra artificial» como si se tratara de una escultura de Oteiza. La naturaleza que no está fuera, es reinventada y metida dentro de la propia vivienda. Las amplias terrazas curvas señalan hacia un interior y protegen a la vivienda con su espesor y sus celosías, creando un lugar intermedio, un «umbral» que según Oíza es el centro del mundo.

«Torres Blancas es como un árbol, donde cada uno va y anida en sus ramas. La casa en Torres Blancas es “casa tumba”, “casa nido”, “casa cueva”; la casa del hombre en un sentido fenomenológico, y en este sentido, con anhelos menos modernos» (Alonso, 2012).

MIES EN BANCO DE BILBAO

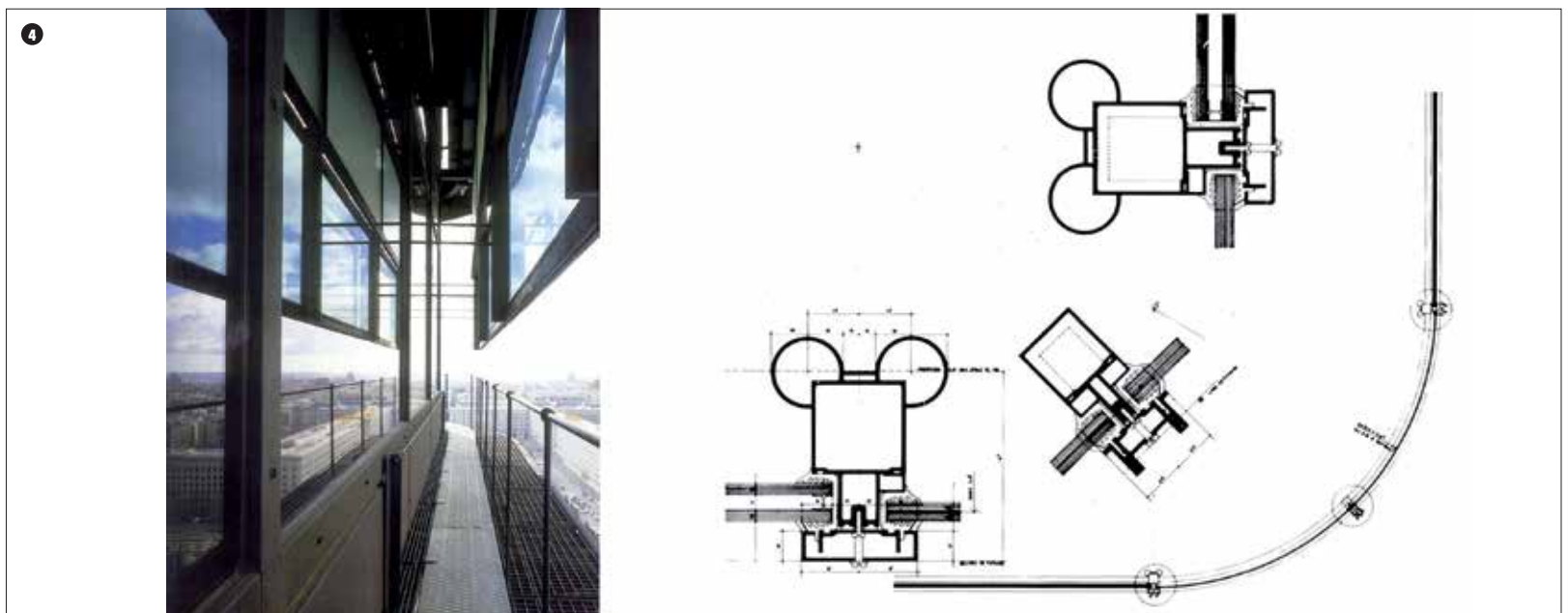
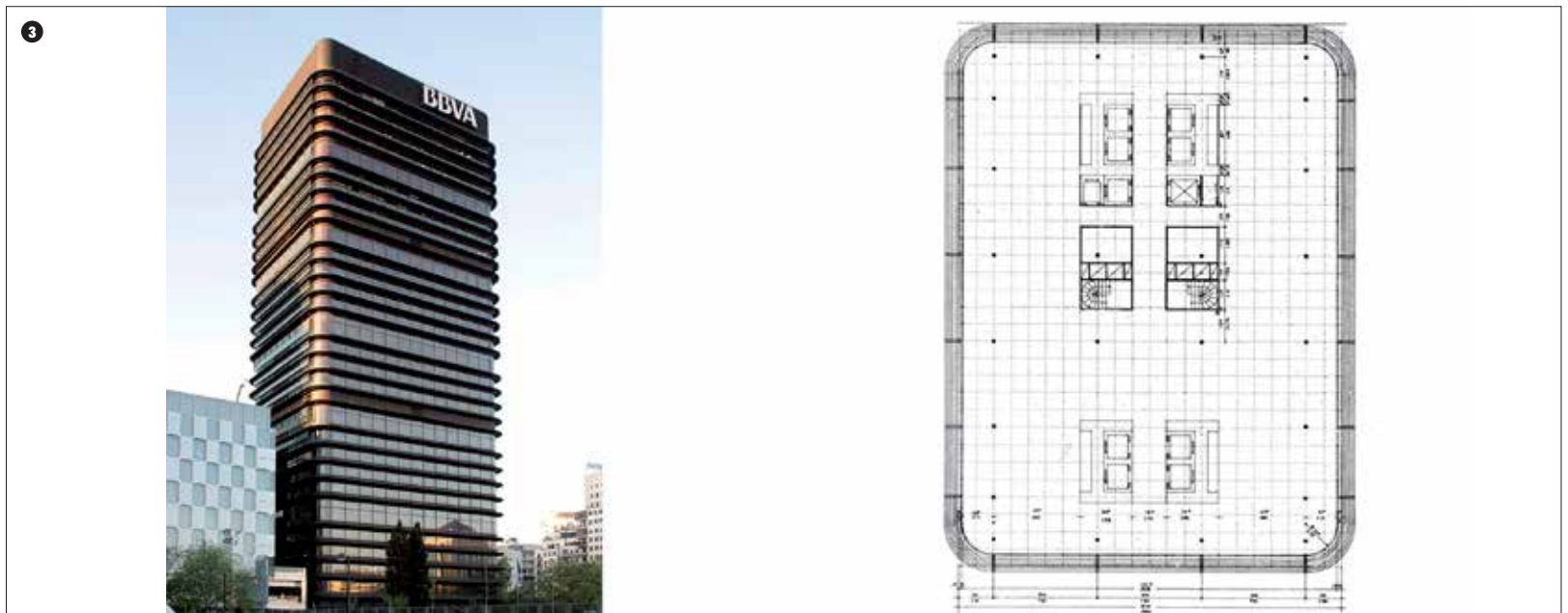
«Desde Sullivan en Chicago hasta Saarinen o Mies van de Rohe en Chicago o Nueva York la historia del edificio de oficinas sintetiza la génesis del movimiento moderno de la Arquitectura (...). Nuestra proposición quiere ser entendida como un deseo inevitable de seguir en esta línea progresiva e ininterrumpida de desarrollo» (Oíza, Fragmento de la memoria del concurso del Banco de Bilbao, 1971).

El esquema intelectual de Banco de Bilbao también es claro: el edificio moderno de oficinas norteamericano. La búsqueda era tan decidida que Oíza comenta en relación al concurso: «vi un proyecto de otro colega que era como más americano y más comercial, y pensé que me lo ganaban» (Oíza, 2006). Desde que Mies van der Rohe refunda la tradición de la Escuela de Chicago, el Seagram Building se convierte en «paradigma», «una realización que, durante cierto tiempo, proporciona un modelo de problema y de solución a una comunidad científica» (Kuhn, 1975). La concepción miesiana del rascacielos, un prisma regular de acero y cristal de tonos oscuros, con núcleo central de conexión

vertical, plantas libres y flexibles ordenadas según un módulo isótropo cuadrado, que permite diferentes armados de las oficinas, está del todo presente. El Seagram (1954-1958) fue uno de los edificios más estudiados durante el proceso de proyecto del Banco de Bilbao para decidir sus dimensiones generales, el tamaño de las oficinas, el de los vanos, su modulación, sus proporciones y su imagen (Vellés, 2000).

Y también en Banco de Bilbao el modelo de Mies es revisado. Nótese que el prisma puro se suaviza en los vértices y el vidrio plano se redondea. Aumenta la idea miesiana de la delgada piel envolvente que ahora es verdaderamente continua. Pero al mismo tiempo, y sin romper la unidad de la obra, la uniformidad neutra desaparece. A la superficie vidriada se sobrepone todo un sistema de protección del asoleamiento y pasarelas de mantenimiento. El prisma miesiano hermético, es abolido. Banco de Bilbao se vuelve espeso, poroso y accesible desde fuera. Finalmente, la sección estratificada del Seagram, también neutra y uniforme, desaparece dando lugar a cambios de ritmo. Priman la expresión horizontal y las sombras arrojadas, frente a la dominante vertical del

3. Izq.: Banco de Bilbao (abril de 2011). Foto: Alejandro Ferraz-Leite.
Der.: Planta de modulación del Banco de Bilbao. Proyecto de visado C.O.A.M. (1973). Autor: F.J. Sáenz de Oíza.
4. Izq.: Detalle de protección solar y pasarela de mantenimiento de la fachada oeste del Banco de Bilbao. Revista El Croquis nºs 32-33 (2002). El Escorial, Madrid: El Croquis, p. 103.
Foto: Hisao Suzuki.
Der.: Planta de detalle de abertura en el sector de fachada curva. Proyecto de visado C.O.A.M. (1973). Autor: F.J. Sáenz de Oíza.



Seagram. Cada seis niveles se produce un intervalo mayor en correspondencia con la solución estructural y algunos pisos técnicos, de menor altura y se expresan opacos al igual que los antepechos.

Se comprende finalmente que el paradigma no es el Seagram en sí. Oíza no copia del maestro el resultado material, un objeto que no podría superar, sino la arquitectura que descubre en él. Oíza «imita» una actitud, una forma de afrontar

un problema y una «forma de hacer», desde la concepción primaria de un orden general, pasando por cómo se piensa la materia, hasta la forma de trabajar en un detalle con el máximo cuidado.

ARQUITECTURA COMO ACCIÓN CRÍTICA

«El que tiene sentido estético sabe separar lo bello de lo feo, la buena de la mala calidad, y el que tiene sentido histórico sabe lo que es posible y lo que no lo es en un determinado momento, y tiene sensibilidad para tomar lo que distingue al pasado del presente» (Gadamer, 1997).

La arquitectura moderna en Madrid es de aparición tardía, desarrollo veloz y final inconcluso. Hacia finales de los años '50 comienza la búsqueda de una «verdadera arquitectura moderna» por una «generación a la que hubiera correspondido ya heredarla» (Capitel, 2008). La llamada «Escuela de Madrid» fue un grupo heterogéneo, cuyo rasgo en común ha sido la tarea de comprender y asimilar la arquitectura moderna frente a la cual España había permanecido cerrada como consecuencia de la dictadura franquista. Y deben hacerlo en el mismo momento en que esta arquitectura es objeto de un profundo proceso de crítica y de renovación. Oíza nace en 1918, el mismo año que J. Utzon, A. Van Eyck o B. Zevi, por nombrar algunos arquitectos significativos. Para ellos, la «nueva tradición» que proclamara S. Giedion es una realidad consumada en la cual están inmersos. Pero «la tradición, a cuya esencia pertenece naturalmente el seguir transmitiendo lo transmitido, tiene que haberse vuelto cuestionable para que tome forma una conciencia expresa de la tarea hermenéutica que supone apropiarse la tradición» (Gadamer, 1997).

Torres Blancas es el resultado de la superposición en una única obra, tanto de la modernidad de los maestros (principalmente Le Corbusier y Wright), como de la revisión que llevan a cabo sus contemporáneos, lo cual supone para Oíza un doble esfuerzo hermenéutico. Así no es extraño que se trate de una obra sumamente compleja y que expresa una fuerte tensión. Torres Blancas nace de la simultaneidad de «Zeitgeist» y «Kunstwollen». Representa el momento culminante del espíritu

y la voluntad artística de una época en Madrid. Significa una crítica interna de la arquitectura española precedente, y al mismo tiempo es la obra española que introduce la crítica internacional de la arquitectura moderna. Es considerada la máxima expresión de la «arquitectura orgánica» en España. Torres Blancas supone así una auténtica «invención» que asimila y coordina varias invenciones previas, es decir, la descripción de Ezra Pound para definir al «maestro». Luego de Torres Blancas puede decirse con propiedad que «Oíza era junto con Sota, el gran maestro de Madrid en los setenta» (Ruiz Cabrero, 2001).

En los años setenta el panorama cambia, España se pone «al día» con Europa. «La arquitectura de todos estos años está caracterizada por el legado del Movimiento Moderno» (Bru y Mateo, 1984) pero con una serie de refundaciones y correcciones sucesivas que dan lugar a múltiples «actitudes proyectuales». En 1966 aparecen simultáneamente LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD de A. Rossi y COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN ARQUITECTURA de R. Venturi. En este clima, la posición crítica de Oíza parece un retorno a los orígenes y «la preocupación tecnológica, casi en los términos de los precursores del Movimiento Moderno, será de nuevo el elemento generador del proyecto» (Bru y Mateo, 1984). El concepto de «Kunstwollen», la «voluntad artística», que primaba en Torres Blancas, es acuñado por A. Riegl como reacción frente a la posición, dominante en su momento, de la idea de «Estilo» de G. Semper. Y, sin embargo, Banco de Bilbao parece regresar a este último y su «teoría materialista sobre la génesis de la obra de arte (...) como producto de tres factores: propósito utilitario, materia prima y técnica» (Worringer, 1997). Toda explicación del proyecto del Banco de Bilbao, Oíza la justifica desde estos tres aspectos.

«Era la torre moderna que aún no tenía Madrid. Pero moderna en su sentido profundo, heredera directa de las vanguardias, era una continuidad en la investigación moderna» (Alonso, 2012).

CONCLUSIÓN

La lectura de Ezra Pound aporta por sí misma un criterio crítico de interés suficiente y aplicable en arquitectura. Siguiendo lo comprendido de su lectura, por mucho que se han hallado múltiples influencias en Torres Blancas y Banco de Bilbao, y se ha escrito sobre ellas, debemos quedarnos con Le Corbusier y Mies van der Rohe, nombrados por el propio Oíza como maestros esenciales. Una vez comprendidos «Oíza sabe que puede hacer lo que hacen los maestros; y luego hace un Mies aún mejor, o un Le Corbusier perfeccionado» (Moneo, 2011). Torres Blancas y Banco de Bilbao suponen la invención de dos objetos arquitectónicos muy diferentes en apariencia. Y no obstante son iguales en que nacen de una «conciencia histórica» que «sabe» lo que es oportuno para cada momento. «La posición de Oíza es de un eclecticismo activo, incluso beligerante, que debe ser entendido como la investigación en todas las posibilidades expresivas, independientemente del lenguaje utilizado, lo que persigue es la calidad arquitectónica por encima de todo» (Martínez Garrido, 2012). Así, Oíza resulta ser uno de esos «inventores que, aparte de sus propias invenciones, son capaces de asimilar y de coordinar gran número de invenciones precedentes» (Pound, 1973). Es decir «maestro».

Con respecto a las obras, como señala Ezra Pound son efectivamente pocas las que es necesario conocer en Madrid para ser capaz de formarse un juicio crítico más o menos certero. El Colegio de las Maravillas de Alejandro de la Sota (1961) y el Centro de Estudios Hidrográficos de Miguel Fisac (1960), posiblemente agotan la lista junto a Torres Blancas y Banco de Bilbao de Francisco Javier Sáenz de Oíza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexander, Ch. Ensayo sobre la síntesis de la forma. Buenos Aires: Infinito, 1969.
- Alonso, F. Memoria personal de la conversación mantenida en Madrid el 9 de septiembre de 2012.

- Bru, E. y Mateo, J.L. *Arquitectura española contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984; 8, 12.
- Capitel, A. *Lecciones de arquitectura moderna*. Buenos Aires: Nobuko, 2008; 121.
- Cela, C.J. Nota del director en: *Papeles de Son Armadans: antología poética de los oficios de la construcción*. Año VI, Tomo XXIII, Núm. LXIX bis (dic 1961). [Edición digital: *Los papeles de Son Armadans, I-CCLXXVI*]. Madrid-Palma de Mallorca: Iria Flavia - Fundación Camilo José Cela, 2004.
- Curtis, W. *La arquitectura moderna: desde 1900*. Madrid: Hermann Blume, 1986; 308.
- De Fusco, R. *Historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid: Celeste, 1992; 482.
- Dilthey, W. *Dos escritos sobre hermenéutica*. Madrid: Istmo, 2000; 21.
- Frampton, K. *Historia Crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983; 246.
- Fullaondo, J. D. (1966) «Torres Blancas en la trayectoria de Francisco Javier Sáenz de Oíza». *Forma Nueva: el inmueble* (Nºs 10-11) 1966; 19-32, 28.
- Gadamer, H.G. (1997) *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1997; 16 41, 46.
- Giedion, S. *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté, 2009.
- Kostof, S. *Historia de la arquitectura, 3: tercera parte*. Madrid: Alianza, 1988; 1265.
- Kuhn, T. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975; 13.
- Martínez Garrido, M. *Memoria personal de sucesivas conversaciones*. Madrid, 2012.
- Moneo, R. *Memoria personal de la conversación mantenida en Madrid el 30 de septiembre de 2011*.
- Pound, E. *Introducción a Ezra Pound: antología general de textos*. Barcelona: Barral, 1973; 92, 98-100, 122.
- Rowe, C. *Manierismo y arquitectura moderna y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999; 137.
- Ruiz Cabrero, G. *El moderno en España*. Madrid: Tanaís, 2001; 73.
- Sáenz de Oíza, F.J. *Francisco Javier Sáenz de Oíza: escritos y conversaciones*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006; 29, 100 (M. Sanfiz Celada y J. Ferrer Forés [Coords.]).
- Sáenz de Oíza, F. J. *Conferencia: El arquitecto enseña su obra*. (DVD) Madrid: COAM, 2000.
- Sáenz de Oíza, F.J. *Programa: Tres arquitecturas*. (DVD) Madrid: RTVE, 1990.
- Sáenz de Oíza, F. J. *Conferencia: Centenario de Le Corbusier*. (DVD) Madrid: COAM, 1986.
- Sáenz Guerra, J. *Memoria personal de sucesivas conversaciones*. Madrid, 2012.
- Siza, A. *Entrevista a Álvaro Siza*. En; J. Lagardera (Entr.), N. Piqueras (Coord.), A. Lluch Hervás (Trad.), *Alvaro Siza: y la arquitectura universitaria*. (Catálogo de la exposición); Valencia: Universitat de Valencia, 2003; 17.
- Tedeschi, E. *Teoría de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969; 9.
- Vellés, J. *Oíza BB*. En Sáenz de Oíza: *Banco de Bilbao*. Madrid: ETSAM, D.P.A., 2000; 15-19.
- Worringer, W. *Abstracción y naturaleza*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1997; 22-23
- Zevi, B. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Poseidón, 1980; 412.