

Un trozo de aire humanizado.

Conversación con Miguel Fisac

Javier García-Gutiérrez Mosteiro

La referencia para llegar a casa de Fisac es la torre esbelta y calada de los Dominicos, la iglesia con que –a finales de los cincuenta– sorprendía e inauguraba un nuevo momento de la arquitectura española. Al llegar a ella se debe abandonar la carretera de Burgos y adentrarse por un camino –no hace mucho aún de tierra– hasta que aparece entre la tupida vegetación, en la puerta de una valla, el rótulo «Miguel Fisac».

Asciendo la curva umbría del sendero. Cortando la silueta de los pinos, en la penúltima luz de la tarde, se va definiendo la blanca horizontalidad de la arquitectura –limpia, moderna, implantada cortés en el paisaje– que allá en el 56 levantara el arquitecto. No he descendido aún del coche cuando Fisac, siempre afable, sale al zaguán a recibirme; ahí está, erguido, en lo alto de los peldaños que se van fundiendo con la piedra y lo verde de la ladera.

Discurre esta conversación en el cuarto de estar de la casa, anchuroso y raramente acogedor en su razón funcional, magnífico, penetrado de la luz difusa de un patio interior que le determina en forma de «L». Frente al amplio ventanal que, sobre las frondas, se abre al horizonte y va acuarelando la caída del día, Fisac habla con rápida inteligencia; sus gestos son también rápidos. Más allá de su voz, vigorosa y certera, se escucha un denso silencio.

–Miguel, tú representas una de las figuras más libres e independientes de la arquitectura española del siglo XX ¿cómo fue tu formación como arquitecto? ¿cabe entenderla como autodidacta?

–Sí, yo he tenido una formación autodidacta. Estudié arquitectura, pero luego me tuve que hacer arquitecto. Y seguí un procedimiento no sé si bueno o malo, pero se me fueron presentando las cosas y las fui resolviendo. Empecé la carrera en el año 33 y cuando salí de la Escuela era un momento, en el 42, en que salimos diez arquitectos.

–*Una de las más reducidas promociones...*

–La más pequeña que ha habido; y vivimos sólo cuatro: Asís Cabrero, Manolo Bastarreche, Pepe Rebollo y yo. Éramos sólo diez, y hacían falta arquitectos por todas partes; el primer mes todos nos pusimos a trabajar en una cosa o en otra.

–*De hecho, ese mismo año hiciste el proyecto de la iglesia del Espíritu Santo.*

–Sí, se me presentó la ocasión de hacer un proyecto para transformar en iglesia la sala de conferencias del Instituto-Escuela, que habían hecho poco antes Arniches y Domínguez. Yo no llevaba de la Escuela ninguna idea preconcebida. Por otra parte, estábamos en plena Guerra Mundial y no había información ninguna y lo único que teníamos más a la vista era la arquitectura que estaban haciendo los nazis, que nos parecía horrible; y lo que se hacía en España –yo sabía poco, pero lo suficiente para saber que aquello no era bueno– era un historicismo un poco trasnochado... Total, que no sabía por dónde tirar; tenía un pequeñísimo conocimiento, por alguna revista italiana, de lo que se estaba haciendo en Roma para la Exposición del 42, y allí había grandes arquitectos; en la época de Mussolini había arquitectos muy buenos: Terragni, Moretti y tantos otros. Por otra parte, el Movimiento Moderno no había dado en España resultados que tuvieran cierto interés, no cuajó hasta los años 50.

La realidad es que yo comprendí entonces que existe lo que podríamos llamar una arquitectura eterna, que pasa por épocas de mayor simplificación, estilización... Y me puse a *empollar* la arquitectura del *Quattrocento* y del *Cinquecento*, cosa que me ha servido de mucho. En fin, y gustó el proyecto que hice; y me encargaron también el edificio central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que tuvo éxito de crítica y de público, y pareció moderno. Pero yo me quedé pensando: «Vamos a ver ¿por aquí a dónde se va? Porque ¡por aquí no se va a ninguna parte! Me parece que hemos olvidado demasiado pronto el Movimiento Moderno. Voy a enterarme».

–*¿Y cómo te enteraste?*

–El procedimiento de enterarme fue el ir a ver determinados edificios de Le Corbusier, de Mies van der Rohe, de Frank Lloyd Wright y estudiarlos. Ya me cogía con casi ocho años de ejercicio profesional muy directo,

con un conocimiento bastante profundo de lo que era construir, y me encontré con las cosas de Le Corbusier, empezando por el edificio del Colegio Suizo de la Ciudad Universitaria de París, que a mí formalmente me gustaba pero que luego analizabas y veías que de racionalista, nada de nada; y cuando iba a buscar qué solución había dado a esto que sabía yo que era difícil, no estaba solucionado.

Por otra parte, Mies van der Rohe había hecho poco y las cosas que había hecho eran con unos materiales que aquí eran impensables (hay que tener en cuenta que en mi proyecto para la iglesia del Espíritu Santo había puesto unas cerchas para cubrir a dos aguas y me encontré con que no tenía hierro para hacerlas; tuve que hacer entonces unas bóvedas vaídas, que quedaron mucho mejor).

Y, a la vista de ello, me dije: si la primera vía no llevaba a ninguna parte pero ésta tampoco... yo no me voy a inventar la arquitectura, ¡...ya está bien! Coincidió entonces que me encargaron el edificio del Centro de Investigaciones Biológicas, en la esquina de Velázquez con Joaquín Costa, y me dieron una bolsa de viaje —¡de 8000 pesetas!— para recorrer Europa viendo animales de experimentación que querían que yo conociera. Estuve en París y en Basilea y en Ginebra y, luego, en Estocolmo, Göteborg, Copenhage, Amsterdam..., viendo cosas y poniéndome en contacto con unos y con otros; y me fui encontrando con una arquitectura que no era muy espectacular, pero que era moderna, y que era muy honrada. Sobre todo me entusiasmó la ampliación del Ayuntamiento de Göteborg que había hecho Asplund; allí pregunté cosas, y me las contestaron: cómo se resuelve esto y cómo esto otro; pues sí, efectivamente, ¡estaba resuelto!

Eso unido a que, hojeando un libro de Frank Lloyd Wright, vi la afirmación de Lao Tse de que «cuatro paredes y un techo no son arquitectura sino el aire que queda dentro», me vino a resolver el problema de considerar qué es la arquitectura; y de ahí, mi definición: «Un trozo de aire humanizado». Entonces ya me organicé por ese procedimiento, y seguí marchando; pero, claro, yo avanzaba por mi camino y la arquitectura iba por el suyo.

—¿Y de ahí tu distanciamiento de lo que llegarían a ser los iniciales postulados del Movimiento Moderno?

—Yo llegué a formarme una idea acerca de lo que había pasado con el Movimiento Moderno y a generalizarlo con otras cosas, y con arquitecturas de otras épocas.

Una de las cosas que me dieron un poco de horror fue ver que en el Movimiento Moderno estaban fabricando un estilo, pero «fabricándolo»: yo

creía que el estilo tenía que «salir». Entonces decidí estudiar determinados períodos de la arquitectura: la griega, la romana, la gótica, la renacentista; quise entender cómo se habían desarrollado las cosas.

–¿*La dinámica de los estilos?*

–Hay, según Hegel, una idea y una forma; mejor dicho, una idea que tiene que transformarse en forma. Idea y forma –dice– se desarrollan en tres etapas: la primera, en que la idea está clara y la forma no tiene todavía los medios de expresión propia, es la etapa simbólica, que todavía no se ha concebido como estilo; la segunda, el período clásico, cuando se llega al equilibrio entre la idea y la forma; y la tercera, el período *romántico*, de decadencia, en que la idea sigue siendo la misma pero la forma va evolucionando, y llega un momento en que da la impresión de que es más importante lo formal que el sentido de todo aquello.

–¿*Y ello lo aplicas al caso de la pretendida «ahistoricidad» del Movimiento Moderno?*

–Sí, éste es el caso, a mi manera de ver, de lo ocurrido con el Movimiento Moderno; todavía no tenemos perspectiva, pero está claro que Loos, los holandeses, empiezan con una arquitectura, podemos decir, de *Movimiento Moderno*; y las primeras cosas que hace Gropius y las primeras de Le Corbusier. Pero luego –con una guerra en medio– empiezan a hacer una arquitectura formalista que no responde a los postulados que ellos habían propuesto inicialmente.

Lo que a mí me repugnó de los que seguían el Movimiento Moderno fue que lo que decían era falso; que decían una cosa y hacían otra; tenían una estética y tenían, por otra parte, unas teorías, pero no coincidían unas con otras. Buscaron un modo de expresión, y las dos expresiones más claras –una, la de Le Corbusier y la otra, la de Mies van der Rohe–, procedían de un formalismo pictórico: mira, sin cubismo no hubiera habido..., ¡sin Mondrian no hubiera habido el Mies van der Rohe americano!

Y en este momento estamos en el final de lo que podríamos llamar el *gótico florido* del Movimiento Moderno. Me parece perfectamente lógico, históricamente concordante, que ahora se haga el Guggenheim...; estamos, además, socialmente en esa situación: se dice: «¡eso es la vanguardia!»; ¡no!, ¡eso no es la vanguardia!, eso está mirando hacia atrás. Hay algo muy claro para ver que no es un problema estrictamente arquitectónico, sino un problema social, totalmente generalizado. Fíjate que el programa estrella

de los diez o quince últimos años... ¡es el museo!; el museo es el típico programa que mira al pasado. Una sociedad en la que su elemento esencial de avance es el museo es una sociedad que está mirando hacia atrás.

–*¿Qué papel jugamos los arquitectos, entonces? ¿cuál vamos a jugar?*

–¿Qué tienen que hacer los arquitectos entonces? Ser lo más honrados posible en esa realidad que se tiene que pasar, que va a ser espantosa. Hemos estropeado el mundo, lo hemos destrozado, mira por dónde quieras: la ecología...; y eso se tiene que pagar, es una ley universal que tiene que restaurarse. Lo que tiene que venir es una restauración de la vida natural... si se puede, porque quizá sea ya irreversible.

–*Miguel, tú has sido un gran innovador de formas arquitectónicas, a partir sobre todo de las posibilidades del hormigón. ¿Qué valor otorgas al binomio «forma-construcción» en arquitectura?*

–Los dos movimientos que yo conozco de una manera más clara, la arquitectura griega y la gótica, responden a una necesidad en parte técnica y en parte social; estoy convencido de que los constructores del gótico no se enteraron de que estaban haciendo el estilo gótico: hacían lo que tenían que hacer en aquel momento, con un elemento inconsciente grande, sin intención de crear un «estilo».

Los arquitectos renacentistas sí buscaban el estilo, eran ya... eruditos, iban a otra cosa: un formalismo; empezó Alberti con poner en una casa medieval una fachada con columnas o con pilastras... Ellos sí tenían conciencia de que querían hacer un estilo, pero los griegos y los góticos, no. Un estilo verdadero no se hace así: un estilo verdadero se hace cuando se siente sin enterarse uno; luego, ya vendrán los historiadores...

–*¿Qué fuerza tiene la construcción en todo esto?*

–La construcción juega mucho en todo esto, muchísimo. Con la arquitectura ocurre como en todas las cosas: hay una parte de espíritu, que no se ve, y hay una parte material, que se ve. Existe el riesgo –que corrieron la arquitectura romana y la arquitectura renacentista– de quedarse en el formalismo; si quieres crear un espacio tienes que utilizar unos elementos para acotarlo y definirlo en sus características acústicas, de iluminación, etc.; pero, claro, eso lo tienes que hacer con *algo* y esa materia es la que tiene que ver con las técnicas de cada momento; esos elementos materiales sí se

ven, y lo que debes hacer –en parte conscientemente y en parte inconscientemente– es procurar que sean bellos, que sean agradables, que no te confundan, que te produzcan paz y alegría...; en fin una serie de factores... pero muy, muy inconscientes, como todo arte: expresión de sentimientos que los demás pueden captar: eso es un artista; ...eso está un poco por añadidura.

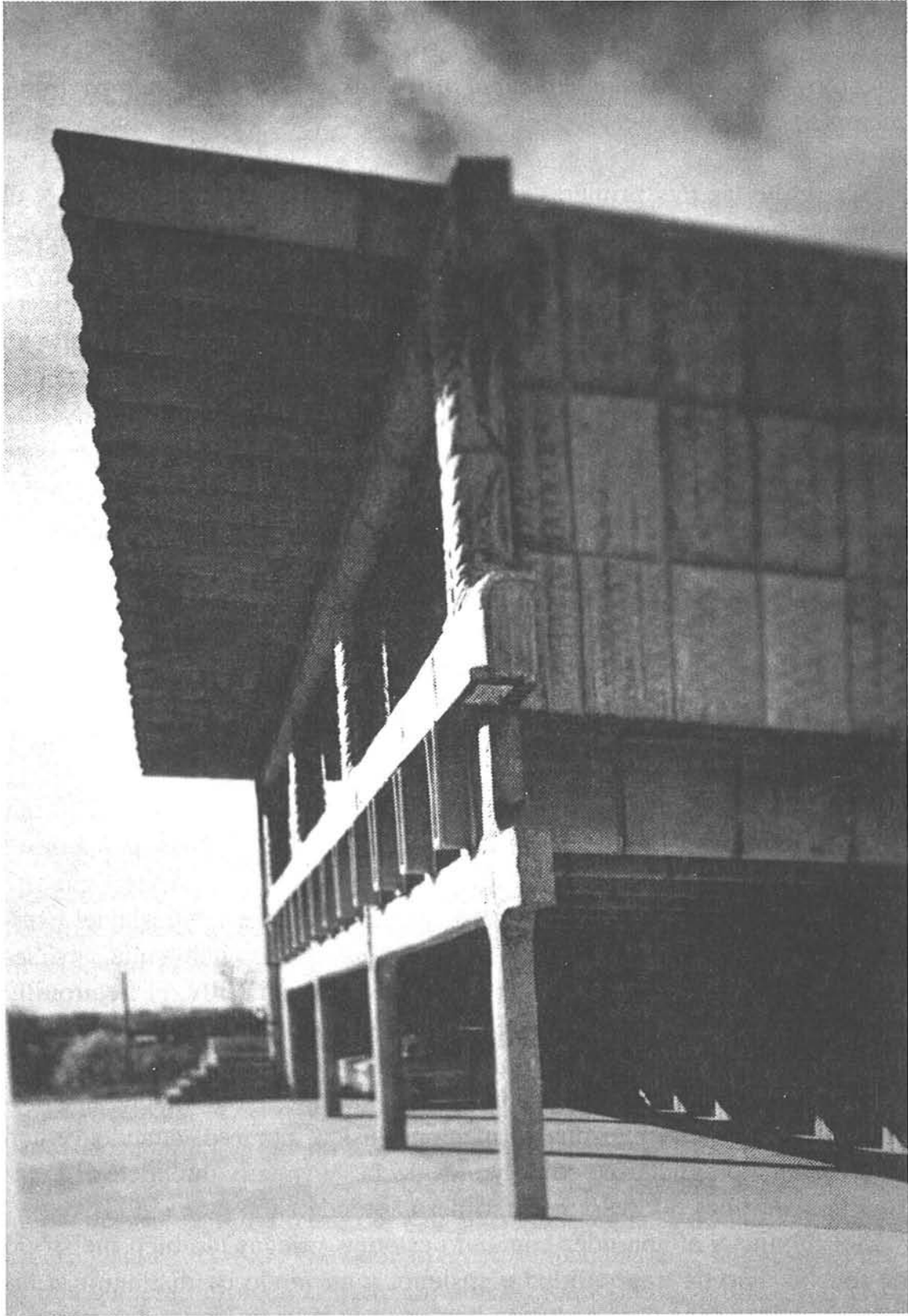
–¿Cómo entiendes, entonces, el proceso creador en el arquitecto?

–Cuando te dan un programa y lo estudias, y ves el sitio en que lo tienes que emplazar, y los medios técnicos y económicos que tienes para poderlo desarrollar... ya tienes los elementos necesarios, ya lo ves, ya puedes hacer un croquis. Pero luego, cuando, en el proceso de cómo hacer aquello, encuentras unas posibilidades que técnicamente se pueden hacer y que, además, te pueden dar unas formas lo más bellas posibles, entonces empieza a resolverse la composición de la arquitectura; ...pero hay que empezar por el principio.

Yo, cuando me pongo a hacer un proyecto, lo primero que hago es dejar la mente en blanco, sin hacer caso a las cosas que he hecho anteriormente o a esas cosas que he visto y que me gustan... Lo que me han encargado –me digo– es esto y esto y esto, y esto exige unos enlaces y unas correspondencias: un organigrama; como consecuencia de ello aparecerán unos volúmenes y el aspecto que deben tener por razones de acondicionamiento, de luz... y luego, el cómo lo vas a construir, qué medios tienes para realizarlo.

–Entre las variables de partida del proyecto concedes especial valor al lugar en que la arquitectura ha de implantarse...

–Mira, una de las cosas que me hizo romper más violentamente con el Movimiento Moderno fue que me di cuenta de que al Movimiento Moderno le tenía completamente sin cuidado dónde levantaba sus obras: ¡plantaba sus cosas y se acabó!. Con todos los respetos para Mies van der Rohe: le encargan una oficina en Santiago de Cuba y un museo de arte contemporáneo en Berlín y... en ambos sitios hace la misma solución de las ocho columnas con la placa. ¡Oiga usted!: en alguna de ellas podrá sentar aquello como un tiro; da la casualidad de que sienta como un tiro en los dos sitios (porque, aunque desde un punto de vista abstracto pueda resultar esa ordenación todo lo bella que quieras, enfrente de la Filarmonía de Berlín hacer aquello...).



Miguel Fisac: Estudio del arquitecto. Alcobendas (1971)

La arquitectura, como los árboles, está en un paisaje. Yo no puedo decir: «ahora planto aquí un cocotero». Para mí eso fue una cosa definitiva.

–Y ¿en qué medida contemplas, al proyectar, el poso de la cultura arquitectónica?

–Creo que las tres primeras condiciones son: el programa, el sitio y el cómo se construye; con ello tienes ya elementos para proyectar. ¿Qué queda luego? Queda una cierta sensibilidad...

Yo me acostumbré a ver edificios y analizarlos; y reparaba en el efecto que me hacían, con objeto de estudiar por qué me gustaban o por qué no me gustaban, pero como consecuencia. Hay una manera, una cierta sensibilidad que buscas..., con la que ya tienes que procurar hacer aquello: ¡no una cosa que te sacas de la manga!; porque si te la sacas de la manga también te las puedes sacar de una revista, o de otra cosa... De mi arquitectura se puede decir de todo menos que esté copiada de aquí o de allá, ni de las cosas más siquiera.

Para mí es muy divertido el proyectar. ¿Por qué? Pues porque no me planteo el querer hacer algo erudito; no creo que la erudición sea buena. Yo creo que, en parte, la erudición más bien estorba al arquitecto que se va a dedicar a hacer arquitectura; ahora los chicos en la Escuela, como tienen una información tan tremenda, tienen el peligro de coger las revistas y hacerse un lío tremendo.

–¿Crees, más bien, en la asimilación pausada de la lección de la historia?

–Sí, como decía antes, cuando quise lanzarme a hacer la iglesia del Espíritu Santo decidí que el *Quattrocento* y el *Cinquecento* había que saberse-lo. Me encontré con un libro extraordinario: el Letarouilly; el Letarouilly me lo sabía yo de memoria. Y luego, claro, cuando dije «esto se ha acabado y tiro por otro lado», pues lo llevaba dentro. Y hay ciertas cosas que hago, en las que no caigo en la tentación de hacer una tontería de esas, precisamente, porque tengo una formación clásica; por eso, cuando venían estudiantes a preguntarme cómo yo les decía: «Primero apréndete el Letarouilly, y después olvídale; pero primero apréndetelo».

Y el dibujar y el aprender copiando estatuas griegas también me sirvió de mucho. Eso da tranquilidad y sosiego, y un modo de distinguir si las cosas te hacen bien o no te hacen bien; y, a la hora de proyectar, una vez que está ya hecho el *monstruo* primero de la construcción en toda su sequedad, empiezas a ver cómo. Yo por eso digo siempre que la solución

número 14 es mejor que la 13, porque empiezas a hacer monos y monos y monos, y te sale luego uno que...

–En cualquier caso, se nota –en tu forma de hablar también– tu especial fruición por la arquitectura.

–Sí, yo lo que sí tengo es un entusiasmo por la arquitectura tremendo; no sé por qué, porque de niño no tuve ninguna relación familiar, ni de ninguna clase, con la arquitectura.

–Desde luego, no se puede decir que no se haya probado tu vocación ¿cómo surgió esa vocación tan decidida?

–A los trece años dije que yo tenía que ser arquitecto, aunque no había visto a un arquitecto. El único arquitecto que conocía era un señor que era el Jefe de Bomberos de Madrid; y ese señor, cuando se enteró de que yo iba a estudiar arquitectura, le dijo a mi padre que no hiciera esa carrera tan difícil, y mi padre, efectivamente, intentó convencerme de que lo bueno era hacerme farmacéutico y seguir con la farmacia muy acreditada que tenía, pero a mí no me interesaba.

–Aunque también te gustaba la biología, tengo entendido.

– Sí, sí, yo era un aficionado grandísimo –y sigo siéndolo– a la zoología y a la biología en general; no es que me repugnara en nada lo de la farmacia pero tuve esta vocación tremenda de arquitecto. Y he estado siempre dándole vueltas al tema de la arquitectura, ver cosas y pensar sobre ellas. Sí, creo que he probado mi vocación de arquitecto.

–Miguel, no sabría terminar esta conversación sin referirme a la reciente demolición del célebre edificio de laboratorios que hiciste en la carretera de Aragón, la «Pagoda», esa forma «moderna» y tan popular en Madrid; demolición que ha tenido una enorme resonancia.

–Sí, desde luego, ha tenido mucha más resonancia de lo que podríamos creer; hasta he recibido una cinta magnetofónica, bastante larga, de un programa que emitieron en la parte cultural de Radio París.

Todo empezó porque en el Ayuntamiento dijeron que sí, que se podía demoler el edificio, porque, si no, los metros cúbicos que se querían edificar... ; y ahí debe de ser en lo que se han basado –que tenían muchas ganas

de basarse— para tirarlo. Ahora bien, no se figuraron que fuera a ser una cosa tan llamativa y de tanta repercusión.

¡Hombre! no creo que fuera un edificio como para tirarlo, las cosas como son, pero aparte de eso, en fin, ¡una vanidad menos!

Antes de despedirme, Fisac quiere enseñarme los cuadros que últimamente está haciendo, en los que mezcla con fuerte textura la pintura con la tierra; me explica dónde busca esa tierra, su color, cómo a veces se detiene en el camino y coge y guarda un terruño. Ya en el zaguán, con el frío de la noche en la cara, cuando nos hemos despedido, me detiene por el brazo y pregunta: «¿A que no sabes que planta es ésta?», señalando las sombras oscuras que, trepando peldaños, penetran en el zaguán; impaciente a mi respuesta, se adelanta con énfasis: «¡... ah, el acanto! Crece tan bien, es tan hermoso. Se comprende que los griegos...».