

TESIS DOCTORAL: FERNANDO HIGUERAS: una arquitectura sincrética.

ÍNDICE DE LA TESIS:

Agradecimientos.....	4
1. INTRODUCCIÓN.....	7
1.1. Un arquitecto por descubrir.....	7
1.2. Una breve biografía.....	9
1.3. Un acercamiento contextual.....	14
1.4. La fortuna crítica de Fernando Higuera.....	16
1.4.1. Aspectos cuantitativos.....	16
1.4.2. Aspectos cualitativos.....	23
1.4.2.1. Crítica en sus primeros años de carrera.....	25
1.4.2.1.1. Juan Daniel Fullaondo y Santiago Amón.	
1.4.2.1.2. José de Castro Arines.	
1.4.2.1.3. Carlos de Miguel.	
1.4.2.2. Crítica realizada veinte años más tarde tras un silencio inexplicable.....	31
1.4.2.2.1. Alberto Humanes Bustamante.	
1.4.2.2.2. Darío Gazapo de Aguilera y Concha Lapayese Luque.	
1.4.2.2.3. Miguel Ángel Baldellou.	
1.4.2.2.4. María Isabel Navarro Segura.	
1.4.2.3. Guías.....	34
1.4.2.3.1. Carlos Flores y Xavier Güell.	
1.4.2.3.2. Ángel Urrutia.	
1.4.2.3.3. Ignasi de Solà-Morales.	
1.4.2.3.4. Arquitectura del siglo XX: España.	
1.4.3. Conclusiones.....	36
1.5. Una visión temática.....	37
1.6. Fuentes.....	40

2. ANÁLISIS CRÍTICO TEMÁTICO DE LA OBRA DE FERNANDO HIGUERAS.....	41
2.1. Herencia de lo moderno.	
2.1.1. Construcción estructurante del espacio. Vivienda unifamiliar para Lucio Muñoz y Amalia Avia en el Arroyo de Trofas en Torrelodones, Madrid. 1962.....	43
2.1.2. Comunidad en relación con el entorno. Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza, Madrid. 1963.....	77
2.1.3. Construcción de una realidad alternativa. Concurso del Pabellón Español para la Feria Internacional de Nueva York. 1963.....	109
2.1.4. Construcción de una experiencia plástica. Concurso de diez residencias de artistas en el monte de El Pardo. 1960.....	137
2.2. Mirada al pasado.	
2.2.1. Construcción de una geometría artificial basada en la pieza material. Colegio Estudio en Aravaca, Madrid. 1962.....	173
2.2.2. Construcción de un paisaje Plan Parcial de Urbanización de Lanzarote. Proyecto de Urbanización de Playa Blanca y otras actuaciones en Canarias. 1963...	201
2.2.3. Construcción del carácter ambiental. Hotel Las Salinas en Lanzarote.1970.....	231
2.2.4. Construcción de un orden terrenal. Vivienda unifamiliar para Sr. Wuthrich en Papagayo, Lanzarote.1962.....	267
2.3. Cuestiones de la época.	
2.3.1. Construcción de una seriación natural. Vivienda unifamiliar La Macarrona en Somosaguas, Madrid.1971.....	289
2.3.2. Construcción geométrica de un lugar. Viviendas para el Patronato de casas militares en la plaza de San Bernardo, Madrid. 1967.....	315
2.3.3. Construcción de espacios de transición. Centro de Restauraciones Artísticas en la Ciudad Universitaria de Madrid. 1961-1984.....	339

2.3.4. Construcción de símbolos naturales.	
Concurso internacional restringido de edificio polivalente en Montecarlo.1969.....	365
3. CONCLUSIONES.....	391
4. BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE FERNANDO HIGUERAS.....	407
5. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA POR CAPÍTULOS.....	417
6. INFORMACIÓN SOBRE LAS FOTOGRAFÍAS.....	429
7. ANEXOS.	
7.1. Anexo 1: Gráficos.....	471
7.2. Anexo 2: Listado de Obras.....	493
7.3. Anexo 3: Desglose de planos de cada proyecto.....	501

RESUMEN DE LA TESIS:

No se sabe a ciencia cierta cuáles han sido las razones de la desmemoria, si ha tenido que ver con su vida privada o si se debe al tipo de arquitectura que realizó, pero el hecho es que la obra y figura de Fernando Higuera permanecían relegadas al olvido. A diferencia de otros arquitectos modernos antiacadémicos cuyas obras habían sido revisadas positivamente en la última década del siglo XX, la de Fernando Higuera continuaba desatendida, en un segundo plano que no hacía justicia a la calidad que ésta encierra y que su estudio pone de manifiesto. Posiblemente uno de los arquitectos más reputados de la arquitectura española en su momento, su figura dejó de ser tenida en cuenta a partir de los años de la Transición hasta llegar al momento actual en el que su recuerdo es ciertamente confuso.

Como muestra de la consideración que en su momento la crítica le obsequiaba, aquí se exponen algunas de las opiniones vertidas sobre su obra y trayectoria.

Decía Carlos Flores en 1962:

“Fernando Higuera es, en nuestra opinión, una de las figuras más interesantes y prometedoras del momento actual. Su obra realizada se reduce a un solo edificio; sin embargo, el conjunto de proyectos y estudios llevados a cabo por Higuera – solo o en colaboración – revelan claramente la capacidad de creación de este arquitecto y las condiciones poco frecuentes que en él se reúnen.”

Diez años más tarde escribía el crítico de arte José de Castro Arines:

“Una carrera que a nada de empezar está a colmar de aciertos, por los cuales Fernando Higuera Díaz ocupa lugar de mayor estimación en la obra de nuestra arquitectura contemporánea. Sin ser profeta y a nada que las cosas se den medianamente bien, el lugar será por vida para nuestro hombre.”

Estos son sólo algunos de los comentarios que sobre su persona se produjeron en aquel momento. Y sin embargo, poco después, su recuerdo se desvaneció.

Por ello, resultaba necesaria y pertinente una relectura de su proyectiva encaminada, por un lado, a recuperar la figura y la obra de un personaje injustamente tratado por la crítica y, por otro, a actualizar la mirada sobre los temas y estrategias arquitectónicas que la obra de Fernando Higuera plantea a las generaciones actuales de arquitectos e investigadores.

Éste ha sido el principal objetivo de la tesis: aportar un trabajo académico que ponga en valor la importancia de la figura y de la obra de Fernando Higuera, y en especial de su discurso sobre el proyecto. Esta tesis pretende actualizar el conocimiento en el que está basado dicho discurso proyectivo.

Para conseguirlo, la tesis no ha pretendido realizar un ejercicio de catalogación o una biografía de un personaje tan atractivo desde el punto de vista humano como es Fernando Higuera sino, más bien, incidir en un análisis de su obra desde la teoría del proyecto. Consiste más que en un trabajo histórico o de recopilación, en un análisis contextual y, por tanto, comparativo en el que se establecen las relaciones de su obra con todo aquello que la pudo influir para, de esta manera, actualizar dicho conocimiento.

En este sentido, Fernando Higuera formaba parte de la tercera generación de arquitectos modernos españoles. Podría apuntarse, y esto forma parte de la hipótesis de esta tesis, que en España, los postulados de la Tercera Generación, tal y como Philip Drew la concibió, fueron interiorizados por los jóvenes nacidos una generación más tarde: la generación de Fernando Higuera. A pesar de considerarla la tercera generación española, en realidad eran los herederos de la tercera generación de la Arquitectura Moderna.

La Tercera Generación se caracterizó por un planteamiento radicalmente diferente a aquel de sus maestros. Si los primeros partieron del idealismo reinante en su época, los segundos lo hicieron desde un realismo más integrador. Así, frente al hombre ideal cuyo paradigma era la máquina, la tercera generación se basó en la experiencia del hombre real para construir su pensamiento.

Para corroborar esta hipótesis de trabajo, el estudio de la fortuna crítica ha resultado esencial. Así, el punto de vista del crítico de arte José de Castro Arines basado en la idea de la experiencia ratificó este acercamiento. Él describía la obra del arquitecto de la siguiente manera:

“Su acierto arquitectónico se apunta como un acierto de vida. (describiendo sus viviendas decía) Hay que vivirlos en sus gentes, sus flores, su andar, de la mañana a la noche, en esta hora del sesteo en que el sol aprieta, en las mañanas de sol de invierno, luciendo en su familiar y comunicativo temblor.”

Y en otra ocasión escribía:

“El hombre puede en ella y por ella, tomar la medida de su propia dimensión doméstica, la intensidad de su capacidad respiratoria, el alcance mismo de sus inclinaciones sentimentales.”

El punto de vista del reputado crítico de arte no sólo era original en sí mismo por cuanto que ampliaba el ámbito de investigación al mundo artístico, sino que también emparentaba la figura de Fernando Higuera con el grupo de arquitectos de la Tercera Generación a través de la idea de la experiencia. En resumidas cuentas, su visión crítica no sólo confirmaba sino que enriquecía la hipótesis de trabajo.

Partiendo de estas premisas, el método aplicado a la tesis consiste en un análisis crítico temático de la obra de Fernando Higuera entre 1959, año de su graduación, y 1975, año de construcción de su vivienda *La grieta habitable*. Este análisis crítico temático es crítico porque pretende encontrar valores referenciales en la obra del autor. El estudio toma como punto de partida su obra por ser Fernando Higuera un arquitecto eminentemente práctico. Su arquitectura se explica desde sus obras y no desde sus postulados teóricos. Y el análisis es temático porque se apoya en los temas clave de la época para contextualizar las obras. Así, se ponen en equilibrio obras y temas, práctica y teoría del proyecto. Se ponen en relación la proyectiva del autor con una serie de estrategias arquitectónicas que estaban de actualidad en el periodo en el que se insertó su obra y que han sido desentrañadas con el paso del tiempo.

En concreto, el método busca una vinculación temática entre obras y temas: cada una de las obras elegidas se vincula a un tema. Con cada uno de los ejemplos se realiza un *estudio del caso*, es decir, cómo un tema concreto se aplica a ese caso concreto, en un ejemplo concreto.

Estos temas han sido agrupados en tres grandes capítulos que dependen del modo de pensar que los suscitó, relativo a cada uno de los momentos históricos referidos; tres capítulos que se vinculan a tres miradas presentes en el universo de Fernando Higuera y de su generación. Esta generación fue una generación de transición. Era la heredera de aquella que había realizado el cambio a la modernidad. Por lo tanto, puede considerársela plenamente moderna, pero al mismo tiempo, necesitada de establecer referencias con el pasado. Estas referencias ya no fueron aquellas beligerantes de la generación anterior. No era una generación rupturista sino que buscaba desde su consideración moderna, dialogar con la historia, establecer una mirada de más largo recorrido que tuviera en cuenta la tradición. Es por ello que su postura comprendía la herencia de lo moderno, la mirada al pasado y las cuestiones de la época, que son los tres capítulos que el índice de la tesis desarrolla.

Sin embargo, si se lee este índice de un modo transversal, se puede obtener cierta información implícita en la tesis que puede ayudar a entender su contenido desde otro punto de vista. Así, si se establecen grupos con el primer, segundo, tercer o cuarto apartado de cada capítulo se pueden obtener nuevos matices que ahondan en la riqueza del estudio. Veamos el primer caso.



Figura 1: Colegio Estudio en Aravaca, Madrid. 1962.

En el primer grupo, se encuentran las estrategias de la modulación con invariantes, de la estratificación y de la constricción que abordan el proyecto desde un condicionante, ya sea éste geométrico, espacial o de orden. Por un lado, en lo que respecta a la forma, la construcción de una geometría artificial basada en la pieza material, ejemplificada en el Colegio Estudio, parte de un elemento constructivo, un invariante, como son los elementos portantes: vigas y pilares. (Figura 1) La suma de éstos desarrolla una modulación que termina por formar un tejido caracterizado por lo que Fernando Higuera denominó la intextura-estructura. No es una modulación continua e infinita, sino una modulación caracterizada por la doble relación entre pieza-espacio y espacio-volumen. El espacio expresa las piezas con las que es construido, mientras el volumen expresa al exterior el espacio que contiene al interior. Esta doble relación parte de una discontinuidad de inicio basada en el atomismo árabe cuyo resultado es la construcción de texturas a diversas escalas, desde la textura creada por la modulación estructural en la fachada hasta la textura de puntos en el paisaje construida a partir de la agregación de piezas volumétricas.

En otro orden de cosas, el ejemplo del Colegio Estudio sirve para traer a colación la importancia de la educación que Fernando Higuera recibió. La figura de su madre, Purificación Díaz, fue un ejemplo en el que mirarse para crecer como persona. Vinculada a la Institución Libre de Enseñanza, fue una de las profesoras del Colegio Estudio, en donde Fernando Higuera y su hermano, el aparejador Jesús Higuera estudiaron. La educación liberal que recibieron estaba fundamentada en la singularidad del individuo y en la influencia que el entorno tenía para conseguir construir su modo de proceder en la vida. La especial atención hacia el ambiente en el que el individuo desarrollaba su temperamento comprendía tanto la vida en el colegio como fuera de él. Esta extensión de la educación del alumno más allá de los muros del centro, mediante excursiones en plena naturaleza o a otros lugares de la ciudad, influiría en la construcción holística que Fernando Higuera hizo de la realidad.

Volviendo al discurso teórico del proyecto, y hablando en términos no ya formales sino espaciales, la segunda estrategia, la estrategia de la estratificación, construye una secuencia abierta de elementos finitos. Así, lo que formalmente partía de la pieza material, espacialmente lo hace desde los cuantos espaciales, o dicho de otro modo, desde un espacio estratificado. Frente al espacio continuo ideal de la primera modernidad, los contemporáneos de Fernando Higuera lo entendieron como un espacio infinito formado por una suma de espacios finitos. Un espacio que partiendo de la realidad del espacio concreto consiguiera componer de un modo discontinuo el espacio infinito.

Esta estrategia ha sido explicada con el ejemplo de la vivienda para Lucio Muñoz y Amalia Avia en Arroyo de Trofas en Torrelodones, construida en 1962. (Figura 2) El matrimonio de pintores era amigo de Fernando Higuera; en realidad, formaban parte del círculo de amigos en el que él se integró. Además de sus compañeros de profesión, él se relacionaba con los grupos de artistas florecientes en la capital. Él era un miembro más de este ambiente artístico de la ciudad de Madrid. Además de rivalizar en los Concursos Nacionales de Bellas Artes, se relacionaba con

ellos en su día a día. Siendo todavía estudiante, ya formaba parte del grupo que se reunía a escuchar a Eduardo Chicharro, formado por Antonio López y Lucio Muñoz entre otros. Y a través de éstos conoció a muchos otros pintores, escultores, grabadores o actores que, con el tiempo, le encargaban otras viviendas. Pero lo más importante de estas amistades no fue tanto el hecho de que le encargaran proyectos, que también, sino los intercambios culturales que esos círculos artísticos le procuraron, y que la tesis ha intentado poner de manifiesto.



Figura 2: Vivienda unifamiliar para Lucio Muñoz y Amalia Avia en el Arroyo de Trofas, Torrelodones, Madrid. 1962.

Por último, en la tercera estrategia proyectual de este primer grupo, el orden se construye a partir de otra condición: la constricción al desarrollo. Las constricciones al desarrollo son características estructurales que condicionan la forma pero no la definen. De este modo, con una misma condición pueden darse diversas soluciones. Y esto sólo es posible desde la combinatoria de lo fragmentario. Del mismo modo que en los ejemplos anteriores se partía desde la pieza material para crear un espacio concreto, ahora se ordenan estos espacios concretos, y por tanto fragmentarios, mediante una constricción al desarrollo.

En el caso de la vivienda La Macarrona en Somosaguas, construida en 1971, la constricción es la doble simetría. (Figura 3) En esta vivienda, los elementos se apilan y los espacios se distribuyen guardando este orden de la doble simetría. Pero podríamos referirnos no sólo a un proyecto concreto sino a series naturales de proyectos como aquellos hermanados con el ejemplo anterior por su doble simetría. En las transformaciones de uno a otro guardan una

relación familiar. También podríamos referirnos a aquellos con una simetría simple, o los ordenados según una estructura formal circular, por no hablar de otras transformaciones espaciales como son las traslaciones, escalados o rotaciones.



Figura 3: Vivienda unifamiliar La Macarrona en Somosaguas, Madrid. 1971.

En todos estos juegos estructurales que requerían de un diseño no sólo proyectual sino también estructural, Fernando Higuera no estaba sólo. Su obra debe entenderse como una colaboración entre diversos miembros de un equipo al que él siempre valoró y defendió. No sólo se ha de destacar su asociación con Antonio Miró que resultó ser un extraordinario contrapunto de Fernando Higuera. Sino también su larga lista de colaboradores y en especial, aquellos especializados en una labor concreta: el apoyo en obra de su hermano, el aparejador Jesús Higuera, el diseño y cálculo de estructuras con el ingeniero de caminos José Antonio Fernández Ordóñez, etc. Estos últimos eran personas de total confianza con las que comenzó su carrera profesional de la mano. José Antonio Fernández Ordóñez había terminado sus estudios el mismo año que Fernando e inmediatamente se puso a trabajar con él. Por su trayectoria posterior no cabe duda de que se trataba de un destacado profesional del cálculo de estructuras. Este trabajo en equipo evidencia el mérito compartido de la obra del arquitecto.

Resumiendo las tres estrategias comentadas, invariantes, cuantos y constricciones al desarrollo, o dicho de una manera más disciplinar, las sumas de piezas materiales, de espacios estratificados y la condición que los ordena son los tres elementos que posibilitaron construir desde lo concreto.

De estas tres estrategias se derivan tres valores como son el difuminado entre fondo y figura como cualidad de la textura construida desde la pieza material; el valor de la desmaterialización de la construcción en el espacio a través de la descomposición en elementos finitos; y por último, el valor de la transformación de una misma unidad en diferentes posiciones que mantuvieran invariables las propiedades métricas de la figura en un espacio euclídeo.

Por el contrario, frente al espacio euclídeo anterior, el segundo grupo de estrategias se construye desde un espacio topológico. Las estrategias de cohesión, conexión y asociación de escalas cualifican cada uno de los lugares construidos. La cohesión, propiedad de un lugar caracterizado por su compacidad-porosidad, fue la cualidad definitoria de los proyectos realizados en el viaje a Lanzarote en 1963. (Figura 4) En ellos Fernando Higuera se concentró en las cualidades de densidad y porosidad de la masa, con la que trabajaba en comparación con el paisaje circundante. Forma y materia quedaban intrínsecamente relacionadas. La construcción del paisaje recogía la estrategia de la cohesión propia de la forma de vida popular. Esta referencia al modo de hacer popular, que no establecía diferencias entre sus construcciones, edificatorias o relativas a su agricultura, fue la clave para abordar el proyecto.

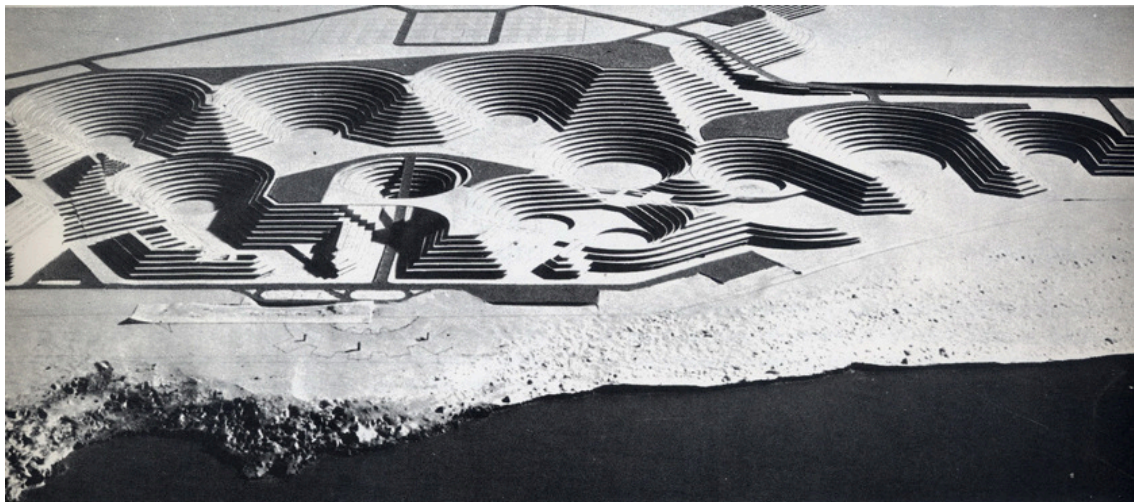


Figura 4: Proyecto de Urbanización de Playa Blanca en Lanzarote. 1963.

Estos proyectos en Lanzarote fueron pensados en un viaje que Fernando Higuera y César Manrique realizaron a la isla en 1963 a raíz de unos encargos que el arquitecto obtuvo de la empresa promotora Unión de Explosivos Río Tinto. La experiencia de este viaje resultó muy constructiva a tenor de los resultados. Aunque ninguno de los encargos recibidos se llevara a cabo, los pareceres que ambos protagonistas se intercambiaron consiguieron plasmarse años más tarde en los Jameos del Agua o el Mirador del Río, como Fernando Higuera apuntó en uno de sus croquis. El mismo con el que consiguieron abordar la construcción del paisaje tuvo como resultado, además de estas obras que son hoy en día parte de la identidad turística de la isla, la

compra de la maqueta del Proyecto de Urbanización de Playa Blanca por parte del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1969.

Por otro lado, este trabajo sobre la materia genérica en un lugar concreto del territorio también fue llevado a cabo en términos espaciales. La idea de conexión-desconexión fue otra de las estrategias topológicas desde las que el lugar fue construido. El ejemplo de las viviendas para el Patronato de casas militares en la Plaza de San Bernardo, que le fue encargada al estudio de Fernando Higueras y Antonio Miró por votación unánime de los alumnos de segundo curso de la Escuela de Arquitectura de Madrid tras ser preguntados por el militar delegado para promover la obra, y padre de uno de los alumnos, ilustra el trabajo del espacio natural frente al espacio referencial euclídeo. (Figura 5) El espacio no se encontraba ya atado a un sistema cartesiano que lo definía y limitaba. La trama de la ciudad, era una más de las posibles trazas geométricas que configuraban el espacio definitivo. No existía una única referencia a un origen o a una trama. No existía una geometría que ordenase todos los elementos del espacio de una manera unívoca. No existía un espacio ordenado y un vacío como aquello que no estaba referenciado. Por el contrario, el espacio existía a priori. Todo era espacio. Y dentro de ese espacio genérico, los espacios concretos o lugares tomarían forma a partir de las trazas geométricas que los contuviesen. Las características intrínsecas de las trazas geométricas del proyecto de viviendas definían la forma del lugar y su relación topológica con los demás lugares del territorio.



Figura 5: Viviendas para el Patronato de casas militares en la plaza de San Bernardo, Madrid. 1967.

Por último, esta construcción de lugares sólo podía tomar sentido si existiera un orden entre ellos: una relación escalar. La estrategia de la asociación de escalas, ejemplificada en la Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza, conseguía construir una ciudad heterogénea como una suma de identidades reconocibles en la que diversos patrones de comportamiento fuesen integrados: desde aquel del individuo, del hombre real cuya experiencia era fundamental en el pensamiento de la Tercera Generación, pasando por la familia, el barrio, etc. (Figura 6) Por esta razón la propuesta fue elegida entre 2.300 como la más interesante en el X Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos celebrado en Buenos Aires en 1970.



Figura 6: Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza, Madrid. 1963.

En conclusión, en la voluntad de compacidad-porosidad de la materia, de conexión-desconexión de espacios, de convergencia-divergencia de escalas era posible entender la cualidad de relación-independencia de cada lugar. Estos valores concitados definían este otro tipo de relaciones en un espacio topológico.

Además, si en el primer grupo de estrategias era la subsistencia de algún tipo de permanencia aquello que identificaba el conjunto seriado naturalmente, en este segundo caso, era la relación con el otro, con el opuesto, aquello que lo caracterizaba. Frente a la posición se trabajó la relación. Frente a la armonía por afinidad del primer caso, aparecía la armonía por contraste de este segundo gran capítulo.

En cualquier caso, si con estas estrategias la relación con el otro fue llevada hasta sus límites físicos, quedaba por trabajar otro tipo de relaciones, no ya denotativas, sino connotativas; un tipo de relaciones que incidieran en el significado de la obra, en relación con lo otro, con aquello que estaba velado. Además de los límites estructurales y materiales explicados hasta el momento, existían otro tipo de límites, en este caso, simbólicos que enriquecían el proyecto. Gracias a la estrategia de la abstracción se conseguían reunir en un mismo proyecto estas tres capas, estructural, material y simbólica. El proyecto se componía mediante un orden topográfico, como superposición de capas estructurales, materiales y simbólicas. Este modo de hacer se ha ejemplificado en el proyecto para el Concurso del Pabellón Español para la Feria Internacional de Nueva York. (Figura 7)

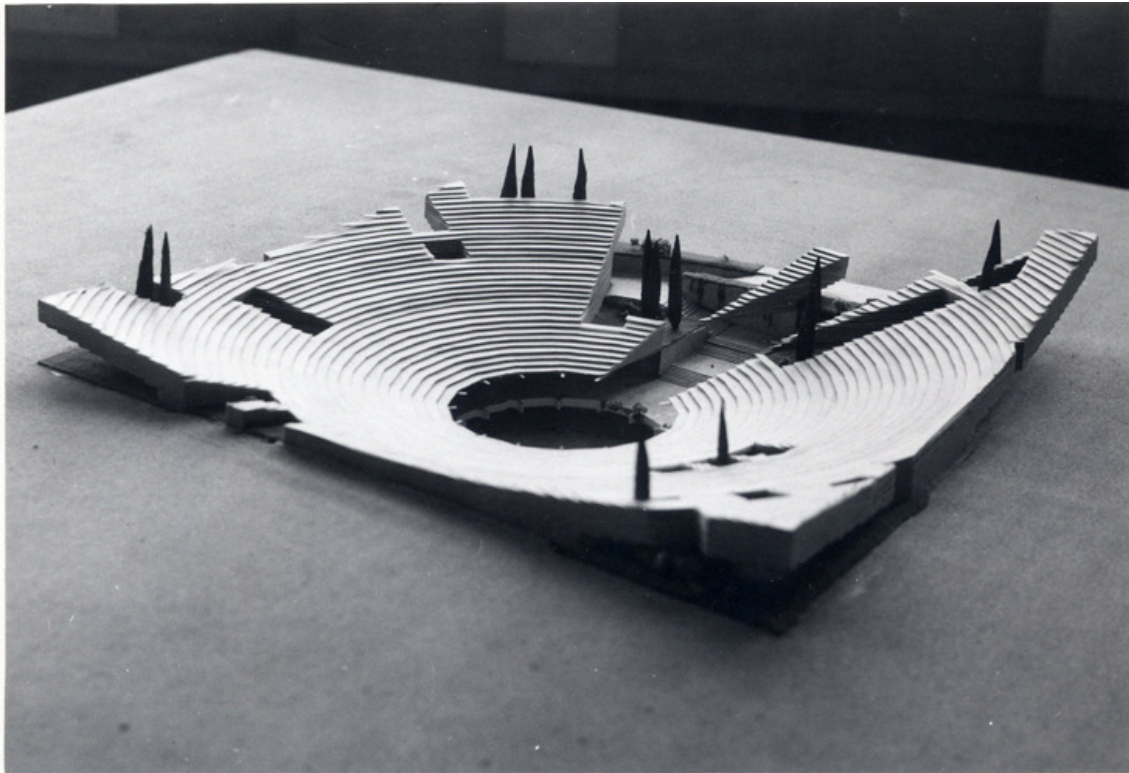


Figura 7: Concurso del Pabellón Español para la Feria Internacional de Nueva York. 1963.

Este proyecto de 1963, que se enmarca dentro de un periodo de realizaciones más contenidas del arquitecto, que puede deberse en parte a la colaboración con Antonio Miró, fue un justo contendiente del proyecto finalmente ganador de Javier Carvajal. Es uno de esos proyectos que se quedan por el camino por encontrarse con otro edificio magnífico, pero que también hubiese podido representar a España, sin lugar a dudas.

A esta estrategia de orden también estaban asociadas otras de forma y de espacio como en los casos anteriores. La estrategia de la alusión sugería, mediante el juego de escalas, el salto a otras dimensiones. Mediante esta forma dialogada, superando la mudez de lo estructural, era

posible construir un carácter ambiental integral, como en el caso del Hotel Las Salinas en la isla de Lanzarote. Esta construcción fue la obra estrella de la Unión de Explosivos Río Tinto en los años setenta. Una arriesgada apuesta que aparece cuantificada mediante la cuenta de resultados de la empresa, que como otras, decidió crecer rápidamente en diversos segmentos de negocio, y terminó la década un tanto axfixiada debido los acontecimientos políticos y económicos ocurridos en ese momento. No es una casualidad que le fuese encargada a Fernando Higuera.

Este salto a otras posibles dimensiones, mediante un ejercicio recreativo, posibilitaba la adquisición en el proyecto de otros significados. Sólo era posible llegar a ellos, haciendo uso de una tercera estrategia de transición. Los espacios de transición consistían en esos elementos que permitían traspasar la frontera como se ha podido ver en el ejemplo del Centro de Restauraciones Artísticas en la Ciudad Universitaria de Madrid. Premio Nacional de Arquitectura en 1961, con una colaboración puntual de Rafael Moneo, además de aquella del experimentado restaurador Luis Roig D'Alos, este proyecto no se llevó inmediatamente a efecto por la compleja empresa que suponía en cuanto a la gestión de su actividad: pretendía constituirse en el centro de restauración más innovador de Europa. Tras años de titubeos la idea se retomó, y el proyecto, ya sólo dirigido por Fernando Higuera y Antonio Miró, cambió considerablemente. Luego vinieron los cambios y atrasos que se alargaron en el tiempo durante veintitrés años con alrededor de una decena de propuestas presentadas. El resultado es un imponente edificio considerado a día de hoy Bien de Interés Cultural.



Figura 8: Hotel Las Salinas en Lanzarote.1970.



Figura 9: Centro de Restauraciones Artísticas en la Ciudad Universitaria de Madrid.1961-1984.

Estos valores de la superposición de capas, el juego de escalas y los espacios de transición consistían en márgenes desde los cuales trabajar una realidad alternativa asentada en el presente: una paratopía. Para- , del prefijo griego que puede significar *junto a*, *en el margen*. Una realidad no enfrentada a la predominante, sino adyacente a ella, que sólo podía ser desvelada mediante un pensamiento transversal.

Por último, el cuarto grupo de estrategias, aquellas de la composición, de la agregación y de la vuelta al origen buscaban diferentes modos de reunir las referencias anteriores, de construir una visión integral. Cada una de estas estrategias transformaba la obra en fenómeno o manifestación sin negar lo estructural, ni lo material, como ya se ha explicado.

Sin embargo, cada una de ellas conllevaba diferentes matices. Así, la estrategia de la composición, ejemplificada en el Concurso de diez residencias para artistas en el Monte de El Pardo, se fundamentaba en la teoría de la Gestalt. (Figura 10) Abordaba la estructura formal trabajando por igual la parte y el todo, con la finalidad de incidir en el humor y comportamiento del sujeto. La referencia al ritmo obstinado con la que se desarrolla el proyecto es una prueba de esta intención conductual.



Figura 10: Concurso de diez residencias de artistas en el monte de El Pardo. 1960.

Este temprano proyecto que obtuvo un accésit en los Premios Nacionales de Arquitectura de 1960 fue la primera muestra de la enorme valía que el prometedor arquitecto atesoraba. Él acababa de terminar la carrera un año antes en la famosa promoción CX, aquella de Francisco de Inza, Miguel de Oriol e Ibarra, Juan Antonio Ridruejo, Heliodoro Dolls-Morell, Emilio María de la Torriente, Javier Martínez Feduchi, etc. Fue, por decirlo de alguna manera, su carta de presentación en el panorama nacional. No sólo era meritorio por el resultado que podemos ver, sino por su postura al plantear un modo de hacer completamente diferente al predominante en aquel momento. Y no por llevar la contraria, sino por una fundada creencia en lo que hacía. Para ilustrar su modo de pensar, preguntado por las tendencias arquitectónicas o arquitectos que le influyeron en su carrera, él respondía un tanto sarcásticamente:

“La verdad es que me parece que siempre fui un poco de la oposición. Así, cuando en mi época de estudiante se llevaba la claridad y asepsia de Mies van der Rohe, a mí me llamaban barroco y hacía la Cripta funeraria del proyecto de fin de carrera o las diez residencias en el monte de El Pardo. En contra de lo que decía Mies, “menos es más”, a mí siempre me parecía que menos era menos y más, más, aunque esto, naturalmente, con más riesgos.”

Otro modo de reunir las referencias anteriormente descritas fue aquel que se desprendía de la segunda estrategia en este grupo: la estrategia de la agregación. Descrita con la vivienda Wuthrich, de 1962, creaba un orden no formal, terrenal, basado en lo orgánico; un orden abierto e inclusivo, que permitiese la conciliación de contrarios. (Figura 11) Es ésta otra manera de concitar la parte y el todo basada en la idea de retorno barroca.

Por último, la estrategia de la vuelta al origen hacía uso de la construcción de símbolos naturales. Aludía de una manera subjetiva a la consonancia entre la inmensidad del mundo y la profundidad del ser íntimo para recomponer la enajenada unidad del mundo, como se pudo ver en la propuesta del Concurso Internacional Restringido de edificio polivalente en Montecarlo, con la que el equipo de Fernando Higueras compitió de tu a tu con los otros finalistas: Archigram y Frei Otto. (Figura 12)



Figura 11: Vivienda unifamiliar para Sr. Wuthrich en Papagayo, Lanzarote. 1962.

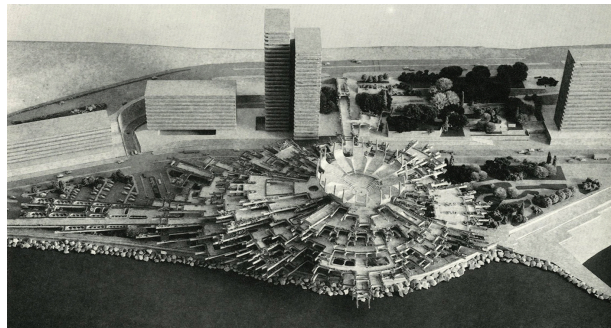


Figura 12: Concurso internacional restringido de edificio polivalente en Montecarlo. 1969.

De estas tres estrategias se derivaban los valores de la transmutación de la materia, la indeterminación de la forma propia de un orden abierto y la alquimia. Desarrollaban la idea de unidad que tantos desvelos le ocasionó al autor. Enfocado hacia la construcción de este holismo, él criticó el sentido que estaba tomando el progreso indefinido. Defendió la tecnología como medio y no como fin en si mismo. Él buscaba una continuidad que conservara la unidad del mundo, de su mundo. Se centró en el orden natural de las cosas, en los valores de naturalidad y simplicidad para desarrollar su idea de continuidad. Por ello, desarrolló este orden en sus múltiples facetas: el orden natural de la forma, el orden natural de la construcción o el orden natural de la representación.

Dentro de este orden natural al que Fernando Higuera se aferró, existían dos sistemas espaciales complementarios. A la centralidad, que Rudolf Arnheim atribuyó al orden cósmico, había que sumar el orden local cartesiano del ser humano impelido por la fuerza de la gravedad.

“La interacción entre los dos sistemas espaciales (...) representa simbólicamente la relación entre la perfección cósmica de la que todo objeto o criatura participa en alguna medida y la lucha entre la atracción hacia abajo y el impulso hacia lo alto que caracteriza el drama de nuestra conducta terrena (...)”

Prueba de esta relación dual entre un sistema referenciado a un origen y otro infinito, eran las geometrías euclídea y topológica en las que estaba basado el sistema de posiciones y relaciones empleado por Fernando Higuera, que se ha explicado con anterioridad.

Consciente de este dualismo de sistemas, cósmico y local, Fernando Higuera identificó una serie de valores desde los que hacer converger ambos sistemas. Son los valores que se han enunciado en este resumen: la desmaterialización de la construcción en el espacio, la convergencia-divergencia de escalas, la superposición de capas abstraídas, la transmutación de la materia, el difuminado entre fondo y figura de la textura, la compacidad-porosidad de la materia, el juego de escalas, la indeterminación de la forma, la transformación, la conexión-desconexión del espacio, la transición y finalmente la alquimia. Estos valores, que se pueden resumir como la desmaterialización o desformalización en términos clásicos o la ruptura de las formas convencionales, incidían en la idea de límite como margen, como lugar creativo. Y es este margen para la conciliación el que define su arquitectura como sincrética.

Esta misma complejidad que Fernando Higuera manejaba en su obra se encontraba también en su figura. Fernando Higuera era un artista completo. Además, de la intensidad de su carácter múltiple y complejo, se puede deducir su pertenencia a un linaje de artistas españoles. Esta pertenencia se ha querido evidenciar en la tesis a través de las referencias a ciertos proyectos paralelos de los maestros españoles de las Bellas Artes. Como ellos, también desarrolló una serie de tropos propios del carácter español como eran la obstinación del ritmo ejemplificado en el Amor Brujo de Manuel de Falla, la crudeza o brutalidad de la carne o del tragarse al otro utilizados de diferentes maneras por Pablo Picasso o Francisco de Goya, o la acción dinámica o transición presente en todos ellos al igual que en Federico García Lorca y muchos otros artistas españoles. Por todas estas referencias culturales, se puede afirmar que la obra de Fernando Higuera forma parte de la mejor tradición española.

No cabe duda de que Fernando Higuera era un artista completo. A la faceta de artista, de músico que bien valoró el maestro Andrés Segovia o aquella de acuarelista que se puede seguir en la cantidad de importantes premios que recibió, hay que añadir aquella de fotógrafo, o aquella de constructor que desarrolló de la mano de José Antonio Fernández Ordoñez. Sumando todas ellas, queda claro que Fernando Higuera fue, más que un arquitecto, un artista sin parangón. No era sólo un conocedor del mundo del arte al que le gustaba verse imbuido en ese ambiente. Más bien, él fue un miembro activo de ese ambiente. Él fue uno de aquellos que lo construyeron,

no sólo desde sus tertulias, sino también desde sus realizaciones; en su caso, desde una disciplina diferente, integrando todas las demás, lo cual tiene un mérito aún mayor.

Este fue uno de sus méritos, desde luego, algo que lo caracterizó y que lo distinguía de cualquier otro arquitecto del panorama español. Sin embargo, pudo ser también el motivo de su olvido. Su carácter claramente antiacadémico le llevó a negarse en diversas ocasiones a participar en nada que tuviera que ver con la academia. Fueron varios los que le alentaron para que se introdujera en la universidad, entre ellos Francisco Javier Saénz de Oiza, quien frecuentaba su estudio durante los años de bonanza. Un valor de este calibre no debía ser desaprovechado en lo que concierne a la enseñanza. Sin embargo, él se negó, como se esperaba de un verdadero artista, al que la academia le sobraba. Él se debía a su arte. Guardaba en su interior una necesidad irreprimible de expresarse de un modo original. Y fue posiblemente este hecho el que le pasó factura en el momento de la crisis de los setenta, no pudiéndose agarrar a nada más que su propio trabajo en un momento en el que éste se cuestionaba. Su lenguaje tan personal contrastaba con los nuevos caminos que, desde la teoría, comenzaban a emprender otros de sus compañeros de perfil más ecléctico como fue el caso de Rafael Moneo, por poner un ejemplo. Estos otros recorridos teóricos de perfil más historicista situaron el trabajo de Fernando Higueras como anacrónico.

No obstante, pasado el tiempo, se puede ver cómo su trabajo guarda múltiples enseñanzas que debieron ser recuperadas y valoradas en su momento. Nada más distante del silencio que sucedió. Tanto el trato de su obra, como el de su figura como personaje maldito, le relegaron a un injustificable olvido.

Sin embargo, se trata de un arquitecto y un artista de un enorme valor en cuya obra debe profundizarse. En lo disciplinar, su arquitectura congrega unos valores de intemporalidad y modernidad que la encumbran como una de las mejores de su época y del siglo XX en general. Su valor artístico, plástico y perenne la sitúan en un lugar preponderante.

Además, la importancia de su obra va más allá del ámbito nacional. No sólo debe considerársele como figura preeminente española sino como una de las figuras del panorama internacional que se esforzó por recuperar la arquitectura de Frank Lloyd Wright en los años sesenta y setenta. Las relaciones de Fernando Higueras con el fotógrafo y editor Yukio Futagawa, y a través de éste con la arquitectura japonesa, o las referencias a la arquitectura de los discípulos directos de Wright, como puede ser el caso de Paolo Soleri, situaban a Fernando Higueras como partícipe de esta corriente internacional activamente concienciada en la recuperación de la figura y obra del pionero estadounidense durante la década de los sesenta. Podría incluso decirse que Fernando Higueras fue positivamente valorado internacionalmente por su trabajo en pos de la actualización del pensamiento wrightiano.

Por lo tanto, de lo expuesto más arriba, se puede afirmar que Fernando Higueras no sólo fue un importante personaje de la escena nacional, europea e internacional sino que se le debe considerar como un personaje sobresaliente, no sólo de esa tercera generación de arquitectos españoles que representó un hito en la historia de la arquitectura moderna española y en la que

él destacó como su máximo exponente, sino como un personaje influyente en el entorno europeo e internacional de aquellos años. Las comparaciones realizadas en esta tesis, entre las obras de Fernando Higuera y aquellas de otros personajes de primera línea de la escena europea e internacional, son una muestra de este aspecto. No cabe duda que el ejemplo de Montecarlo así lo evidencia.

El equilibrio y la continuidad del orden natural sugerido a través de sus diferentes cualidades fue la base de la cosmovisión que Fernando Higuera planteó. Esta manera de ver e interpretar el mundo, que ha sido abordada mayormente desde su forma, espacio y orden, pero que también se ha querido mostrar, aunque tangencialmente, desde su vertiente filosófica a través de la integración de las ideas de naturaleza y cultura, evidencia el compromiso del autor por una línea de pensamiento de la que no se desvió en ningún momento de su carrera profesional. Él desarrolló una ideología, entendida como representación mental de una realidad distinta y mejor. Su obra se compuso de una serie de estrategias cuyo resultado fueron las referencias o valores estéticos que vertebraron su ideología, y cuya recuperación tanto puede enseñar a generaciones actuales de arquitectos. Consistían en el proyecto, elección y determinación de esas estrategias con las que realizar su representación de la realidad: su obra artística.

Decía Fernando Higuera en 1972 preguntado por José de Castro Arines:

“Lo que yo soy fundamentalmente es un buscador de equilibrios, que es una cosa que está hoy un tanto pasada de moda.”

Es esta idea de equilibrio, en ese margen situado en el límite, lo que verdaderamente caracterizó a Fernando Higuera y caracteriza su obra. Fernando Higuera fue un arquitecto nada confortable. Una persona en busca de esos márgenes abiertos a la creatividad situados en el borde del precipicio. Porque Fernando Higuera no tenía miedos, o tenía muchos miedos y hablaba de ellos. Era una persona de una vitalidad embargante, que se cuestionaba a menudo. Era contradictorio, como la vida misma. Su vida y su trabajo sólo pueden entenderse desde esta vitalidad a flor de piel.

Hasta tal punto, hasta tal límite cercano al desequilibrio llevaba su entrega al trabajo que preguntado por su exigencia decía lo siguiente:

“No hay otra que dar a la profesión lo que pueda, incluso hasta el agotamiento y, después, al contemplar lo exiguo del resultado, procurar que el desaliento no llegue a límites que me hagan desistir de seguir adelante; aceptando los fallos continuos que introduzco en mi trabajo y procurando subsanarlos continuamente, aún a riesgo de demostrar inseguridad y vacilación, aceptando, además, posibles soluciones en las sugerencias de todas las demás personas que intervienen en la realización arquitectónica.”

BREVE EXPLICACIÓN DE LOS PROCESOS DE REELABORACIÓN DE LA TESIS:

Siguiendo el índice planteado en la tesis, cada uno de los apartados podrá ser resumido ya que cada uno de ellos contiene referencias que pueden ser obviadas sin perjudicar la lectura o el argumento de la tesis. En cualquier caso, el autor queda abierto a posibles sugerencias que, desde la editorial, se propongan.

En cuanto a la imagen de la portada elegida, hace referencia a la portada del libro de 1972 de José de Castro Arines del que debe mucho esta tesis. En cualquier caso, si no se considerase adecuada como imagen, podría elegirse otra.