

Miguel Fisac, una metodología proyectual

Miguel Fisac, a project's methodology

ENEKO BESA DÍAZ*

RESUMEN

El texto explica el método de diseño de Miguel Fisac, precisamente uno de los pocos arquitectos que hace explícito su modo de trabajo en sus citas y múltiples explicaciones. Se desarrolla este trabajo a partir del análisis del proceso de generación del proyecto de la Iglesia de la Coronación en Vitoria. El método de Fisac apunta a una unidad sintética más allá de cada una de las cuestiones básicas: QUÉ, DÓNDE, CÓMO..., unidad que queda expresada en el NO SE QUE al que Fisac alude. Al mismo tiempo, en el texto siguiente, se pretende apuntar a ese MÁS ALLÁ del análisis metodológico de cada cuestión, siempre complejo, en una búsqueda por encontrar lo que pudo ser el proceso gestador de la iglesia y detrás de él, la persona de Miguel, en sus búsquedas y pretensiones.

PALABRAS CLAVE

Metodología, método, proyecto arquitectura, diseño, creación.

ABSTRACT

This text explains Miguel Fisac's design method. He is one of the few architects that specifies his working method in several quotes and explanations. The text is based on analysis about creation process of Coronation Church in Vitoria-Gasteiz (Spain). This method goes further from each basic question: WHAT, WHERE, HOW....pointing to a synthetic unity. This unity is expressed by Fisac's: NO SÉ QUÉ (I don't Know WHAT). This text also tries going further from the methodological analysis of each question, which is always complex, in search of the process of creation of the church, and behind it, the person, Miguel Fisac, his search and claims.

KEYWORDS

Methodology, method, project, Architecture, design, creation.

* Escuela de Arte y Superior de Diseño de Vitoria-Gasteiz.
www.arte-eskola.com; eneko@coavn.org

1. INTRODUCCIÓN

«Para cualquier tipo de encargo —un picaporte, una iglesia o un trozo de ciudad— hay que dejarse uno la mente en blanco, aunque contemos con un programa detallado. Se debe estudiar el proyecto y, si es necesario, consultar con especialistas en la materia, para determinar cuáles son los espacios y las superficies que buscamos, y así poder establecer un organigrama completo. Este primer punto responde a la pregunta ¿PARA QUÉ? ¿Para qué sirve esto? Después hay que resolver el ¿DÓNDE? Ver dónde se ubicará la construcción, qué es lo que tiene a su lado: clima, geografía, gentes y, en general, todo lo relacionado con el emplazamiento. Resueltos estos interrogantes podemos pasar a un organigrama más completo. Cuando dispongamos de la información necesaria, incluso económica o de cualquier otro orden, hemos de pasar a pensar (y no antes) en el ¿CÓMO? ¿Cómo se hace?, ¿cómo podría realizarse arquitectónicamente este proyecto; tanto estructural como formalmente? Por último viene la cuarta fase, que encierra un cierto toque poético: el NO SÉ QUÉ. Un no sé qué enfocado a transformar las ideas anteriores en arquitectura, una visión de la relación y de la proporción que convierta lo que hasta este momento es una construcción técnicamente correcta en una obra de arte.» (2) Cita tomada del libro de Morell (1) Pág. 31.

Se va a desarrollar a través del estudio de la sucesión progresiva de croquis y dibujos del Proyecto de la Iglesia de la Coronación de Vitoria. Está basado en la recopilación que se recoge en el libro de Alberto Morell. *El espacio dinámico*, del Colegio de Arquitectos de Castilla la Mancha.

2. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

El proyecto genera el espacio de culto a través de la contraposición de dos muros: uno recto al que se adosan los espacios de servicios parroquiales y el otro cur-

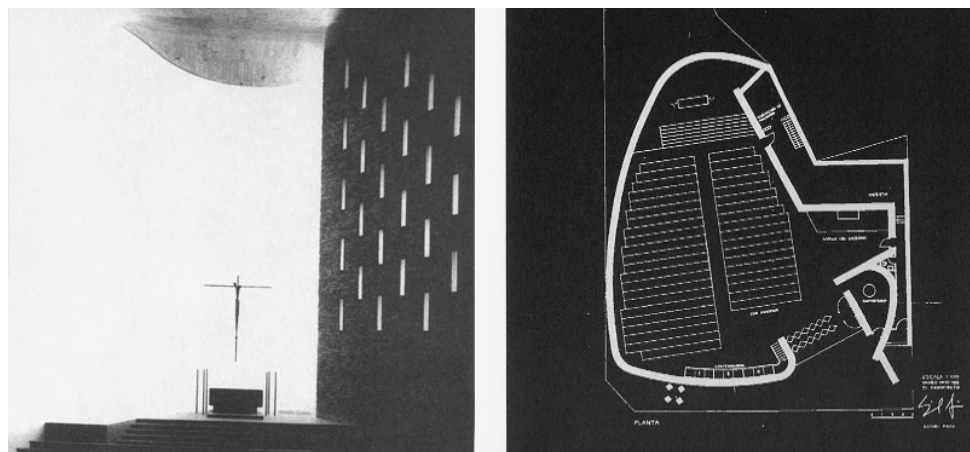


Fig. 1. Planta y visión interior de la parroquia.

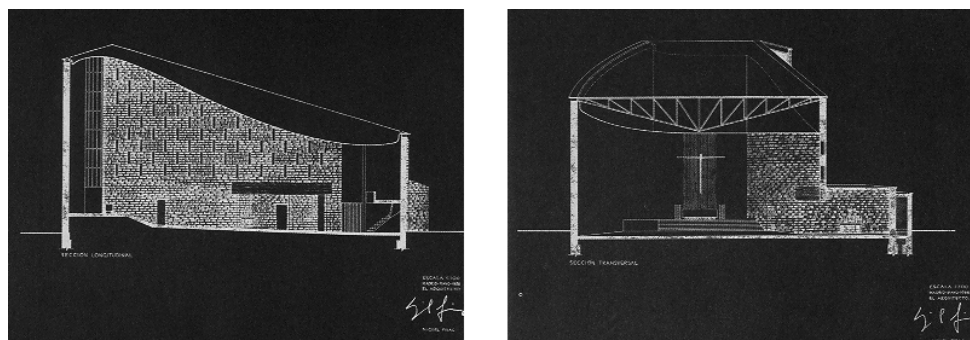


Fig. 2. Sección longitudinal y transversal del templo.

vo. El uno humano, rugoso, de piedra, con ventanas a tresbolillo que marcan en él un ritmo métrico ascendente mensurable, ventanas que lo mantienen a contraluz, oscuro desde el interior. El otro muro, divino, liso, iluminado, de directriz curva y sin referencias métricas, inconmensurable.

La sección longitudinal es la que a través de un gran gesto sostiene la tensión que se genera entre los dos muros, expresa y potencia el ascenso dinámico hacia el altar. Precisamente hacia la fuente de luz que siempre permanecerá oculta, reservándose así el misterio de su procedencia.

3. QUÉ

El proyecto comienza con, los primeros croquis de 1956:

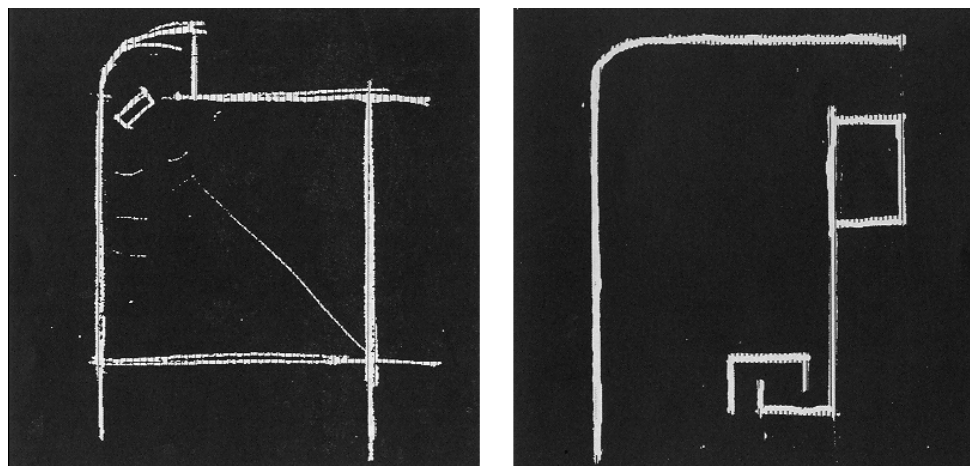


Fig. 3. Primeros croquis, Iglesia de la Coronación. 1956.

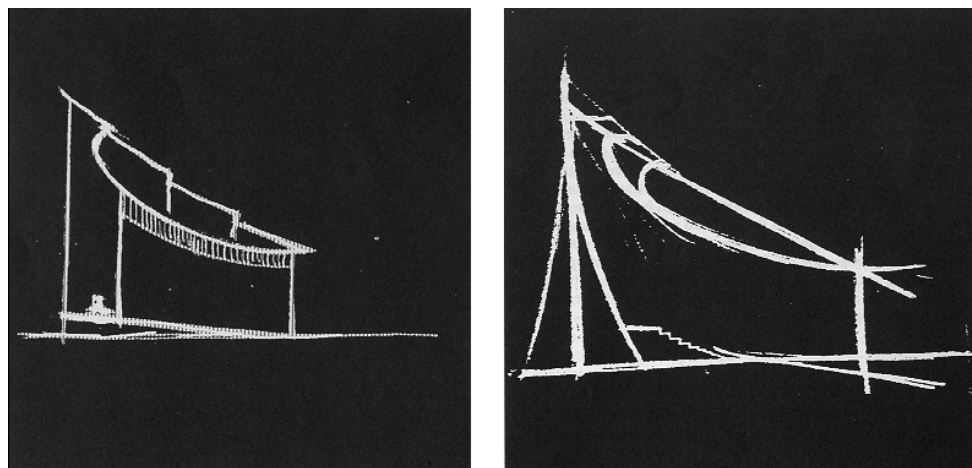


Fig. 4. Primeros croquis (secciones), Iglesia de la Coronación. 1956.

Se encuentran en los primeros croquis de la iglesia de la coronación (fig. 3 y 4), características fundamentales de lo que va a ser el templo edificado:

- Direccionalidad hacia el altar.
- Posición de los fieles alrededor del altar en abanico.
- Ascensión, manifestada en la sección, de la cubierta y el suelo hacia el altar.
- Oposición de dos muros en relación a la oposición de dos funciones: divinas (muro curvo)-humanas (servicios de la parroquia).
- Importancia de la configuración de las entradas a través de la relación y encuentro entre los dos muros.
- Importancia de la luz, su significado y su simbología.

Entre los dos croquis de la planta (fig. 3), se encuentran diferencias que van a ser sustanciales en el estudio a desarrollar:

- En el primero encontramos la luz indirecta al altar que aparecerá en el proyecto definitivo. Podemos intuir que en el segundo croquis la iluminación corresponde a los posibles mecanismos que se intuyen en las secciones.
- En el segundo, la oposición entre los dos muros es manifiesta. En el primero la fuerza ordenatoria del cuadrado es la que prima.
- En los dos croquis encontramos la importancia de la diagonal. Si bien, la diagonal que cobra fuerza en cada uno es opuesta a la del anterior, ya que

en el segundo croquis la diagonal virtual que une las aberturas entre los dos muros consigue dispersar la dirección pretendida hacia el altar, obtiene de esta forma una no deseada contradicción con la sección.

Es muy interesante observar las dos listas, diferencias y similitudes entre los dos croquis. Parece que la primera se refiere a objetivos invariables en todo el proceso de creación del proyecto. Como si fuera lo que el arquitecto, conjuntamente con el cliente, ha buscado, ha deseado, ha optado por un criterio de comprensión de lo que debe ser el templo, el programa (QUÉ). Veremos más tarde que esto estará muy relacionado con la persona del arquitecto que proyecta, y por tanto con ese «NO SÉ QUÉ» al que aludirá Fisac. La segunda en cambio nos habla de lo inconcluso del proceso, aspectos a resolver, a integrar, aspectos contradictorios que poseen los dos croquis entre sí, todavía no unificados y sintetizados en una solución final.

Lo primero (las similitudes) es la proyección de lo propio, las búsquedas personales del arquitecto, definiciones y comprensiones de lo que es una iglesia o un templo que existen ya en la tradición y el arquitecto adopta, en definitiva, lo que se decide que el proyecto debe ser. Lo segundo (las diferencias) es la realidad diferente a integrar y resolver: accesos, unidad e integridad de la propuesta, lugar, entorno...

Vemos la importancia que tiene una determinada comprensión del uso y programa de templo para Fisac. En la pregunta por el programa va a recurrir a aspectos trabajados en anteriores proyectos de templos. En concreto, la iglesia de Vitoria se puede situar en un grupo de templos (Fig. 5), que se empezó a desarrollar

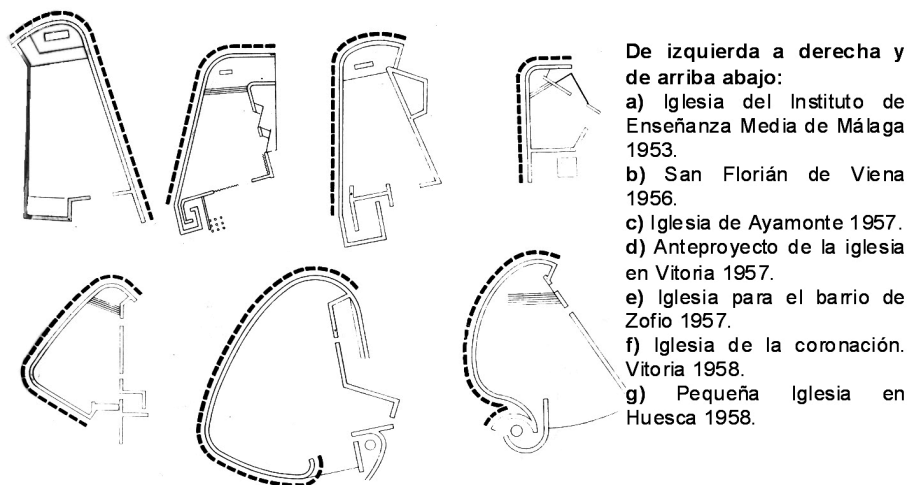


Fig. 5. Diferentes plantas de Templos proyectados por Fisac.

en la Iglesia del Instituto de Enseñanza Media de Málaga (1953), en los que Fisac trabaja con la contraposición de dos muros dinámico-estático.

Desde el análisis de las anteriores referencias, se hace patente el interés de los primeros croquis (1956) de la iglesia de Vitoria (Fig. 3 y 4). En ellos no recurre directamente a esquemas de anteriores proyectos, como posteriormente se verá en los croquis que realizará en el solar de Vitoria, introduciendo esquemas similares a la Iglesia Malagueña. Fisac utiliza la figura sintética del cuadrado introduciendo en él elementos arquitectónicos ensayados en anteriores proyectos. Como si persiguiera la representación de la idea casi arquetípica de templo que está buscando. La imagen originaria de un templo que recurre a la figura del cuadrado, la más sencilla y sintética para acoger en sí misma una idea. Por otra parte, estos croquis presentan la imagen atractiva de lo inmediato, lo que proviene de los inicios, lo que pertenece a lo inacabado pero que al mismo tiempo nos trae la frescura de lo originario.

Éstos primeros croquis de la Iglesia de la Coronación, croquis de 1956 (Fig. 3 y 4), no son organigramas exclusivamente, se trata de unos esquemas fundamentalmente. En los organigramas (ejemplo en la fig. 6 y 7) únicamente se señalan las partes o funciones del programa y sus relaciones. Se trata de un tipo de dibujos que se utilizan en un momento del proceso proyectual como herramienta para conocer y para hacerse con las diferentes funciones, usos y sus relaciones. Los organigramas que formarían parte por tanto del análisis del programa, por ello responderían exclusivamente a la pregunta QUÉ de la metodología de Fisac. En el momento de la aparición de los primeros croquis de la Coronación la pregunta QUÉ ya está respondida y también en parte la pregunta CÓMO.

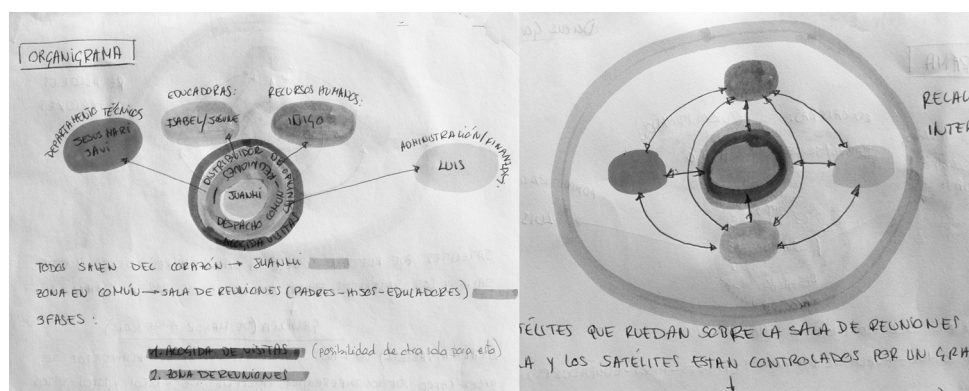


Fig. 6 y 7. Ejemplos de organigramas de alumnos de Estudios Superiores de Diseño de Interior de la escuela de Vitoria.

4. DÓNDE

Se ha visto como Fisac en los primeros dibujos de la iglesia (Fig. 3 y 4) esboza un CÓMO puede ser la iglesia: lucernarios, secciones, entradas, plantas, esquemas... Sin haber respondido, y sin llegar a tener claro los condicionantes correspondientes a la pregunta DÓNDE. Claramente la planta que se dibuja en los croquis utiliza el esquematismo del cuadrado difícilmente adaptable a la geometría del solar. Encontramos resonancias de las cuestiones que posteriormente, a partir del análisis de la pregunta DÓNDE, obligarán a Fisac a modificar estas primeras propuestas, en la *Memoria del proyecto de ejecución de la Iglesia de la Coronación* de 1958:

«conviene hacer constar que ha sido difícil adaptar una planta que pueda ser satisfactoria para la capacidad requerida de 700 fieles sentados, en un solar tan irregular y poco adecuado como del que disponemos, y hay que dejar constancia de lo triste que resulta comprobar que un plan de nueva ordenación, tan reciente como el de Vitoria (ya que el proyecto data de julio de 1954), haya tenido grandes lagunas de concepción, como la de no prever posibles ubicaciones de iglesias y demás servicios comunes para un núcleo de convivencia». (3)

¿qué quiere decir esto? ¿encontramos aquí acaso una contradicción con el propio método de Fisac? Me refiero a la insistencia de sus escritos en la importancia de responder a la pregunta CÓMO, después (y *no antes*) de haber respondido a las anteriores. Según su método (vuelvo a introducir la cita del inicio):

«(...) Resueltos estos interrogantes podemos pasar a un organigrama más completo. *Cuando dispongamos de la información necesaria*, incluso económica o de cualquier otro orden, hemos de pasar a pensar (y *no antes*) en el ¿CÓMO? ¿Cómo se hace?, ¿cómo podría realizarse arquitectónicamente este proyecto; tanto estructural como formalmente?». (1) Cita tomada del libro de Morell, (1) Pág. 31.

Otra cita que explica el sentido del «y *no antes*» y apoya su significado:

«Existe una ortogénesis que hace que la arquitectura que se engendra sin seguir un recto orden en su aparición en el proceso creativo del arquitecto, adolece de una malformación genética que tiene directas consecuencias en el resultado.» (11).

Es muy común entre los arquitectos la dicotomía entre lo que dicen y lo que hacen. Personalmente creo que posiblemente sea necesario quizás aclarar lo que Fisac quiere decir y en qué puede consistir su método de trabajo para dirimir si realmente hay tal distancia entre palabra y obra.

No pretendo contradecir lo que Fisac nos quiere señalar en sus citas, que como se ve en los primeros croquis de la Coronación presentan contradicciones

con su propio hacer, pero que preguntándonos por estas contradicciones quizás nos llevan al verdadero sentido de lo que significan a mi entender.

¿Le es connatural a la mente pensar en el orden que establece Fisac? ¿Le es posible pensar en una cosa sin la otra? ¿Es posible evitar que sobrevengan imágenes del proyecto que acometemos cuando todavía no disponemos de todos los datos? El método de Fisac nos ofrece una serie de preguntas que hacen que nos alejemos de éstas primeras imágenes (aunque en la solución definitiva vuelvan a aparecer), amplíemos la información a otros condicionantes que crearían sus imágenes propias, y avancemos en la integración de todos los aspectos en nuevas soluciones.

«La solución 14 es mejor que la 13 y, aún así, ésta tampoco es definitiva (...). Por ello, cuando el proyecto ya está más o menos articulado, hay que darle cierta distancia, dejarlo descansar unos días para pensar en otras cosas, para volver con la mente fresca y, de una forma más deliberada, analizar el resultado y comprobar hasta qué punto te convence.» (2) Cita tomada del libro de Morell (1) Pág. 33.

«Soy muy gruñón y cabezón pero, a la vez, no mantengo mi postura durante mucho tiempo. Rompo con una facilidad tremenda con las cosas. Si me convencen de algo mejor, cambio (...). Tengo muchas dudas sobre la seriedad de una creación artística de cualquier índole-musical, plástica, literaria, etc.— que pretenda situarse en la cresta de la ola (...) es una actitud poco creativa.» (2) Cita tomada del libro de Morell (1).

Un criterio para juzgar la «buena» arquitectura puede ser la que es capaz de asumir dentro de la mínima cantidad de recursos y actuaciones, el máximo número de sugerencias, resoluciones, significados, etc... El «y no antes» nos remite a la necesidad de cierta distancia con el propio proyecto que es necesaria para no verter de forma directa y unívoca las soluciones e imágenes que aparecen en el pensamiento, olvidando y desatendiendo por tanto de esa forma, aspectos programáticos, funcionales o condicionantes del lugar todavía no considerados.

Ese distanciamiento podría comenzar en una fase de análisis previa, utilizando la escritura como método, en la que para ello podemos utilizar las preguntas de Fisac como guía. La virtud de estas preguntas sería que nos obligan a responder cada uno de los condicionantes básicos a los que va a estar sometido el proyecto que realicemos: fundamentalmente agrupadas en los condicionantes de LUGAR y PROGRAMA.

«en un caso, unos croquis de plantas y alzados llegan a concretar la idea de un edificio. En otro caso, la idea de un edificio que el proyectista concibe «in mente», previo a ningún croquis, se hace inteligible para los demás en plantas, alzados, secciones, perspectivas, maquetas, etc. que también sirven para afinar y concretar la idea original al propio proyectista. Esta faceta a la que me refiero, que no es otra

que la de averiguar el lugar en que se sitúa el acto de concebir la idea de una solución arquitectónica, en todo el proceso, puede pasar inadvertida para el propio autor; pero es de máxima importancia para el resultado arquitectónico final.

Previamente, por supuesto, pueden y deben existir unas informaciones de exigencias programáticas, económicas, técnicas, ambientales, legales, etc... que restringirán, el horizonte en el que ha de aparecer la idea, y, además, esa idea puede ser o no aceptada o rechazada por el propio autor, pero el proceso edificio-planos o planos-edificio es esencial. Y creo que es esencial, porque ya en esa iniciación está marcando el itinerario correcto de dentro a fuera, de los espacios a los volúmenes, que es el correcto proceso arquitectónico, o de fuera a dentro que es propiamente escultórico y también el que sigue un plagio.» (6) pág. 16 de la publicación cita (4)

Se ha comentado que es interesante observar cómo el solar va a obligar Fisac a una elaboración de las ideas materializadas en los primeros croquis. Se verá cómo hasta qué punto los condicionantes del solar, lejos de ser un impedimento, van a ayudar a sintetizar y avanzar en las diferencias que entre los dos croquis aparecían. Es más, a los condicionantes normales que se dan en la localización de un proyecto en un emplazamiento concreto, hay que añadirle la dificultad de que el solar se modificara durante la elaboración del proyecto, ya que éstos y hasta incluso los dibujos del anteproyecto de octubre de 1957, se sitúan en otro solar que no va a ser el definitivo.

En los croquis de 1957 (Fig. 8) desaparece la forma del cuadrado, el proyecto tiene que tener en cuenta la forma irregular del solar. Fisac recurre a una ordenación similar a la del proyecto de Málaga, adosándose a una medianera que le condicionará de manera similar a aquel proyecto (se recogerá en una cita posterior). Son dibujos no tan ideales como los primeros, comienzan dibujarse los elementos del programa de servicios.

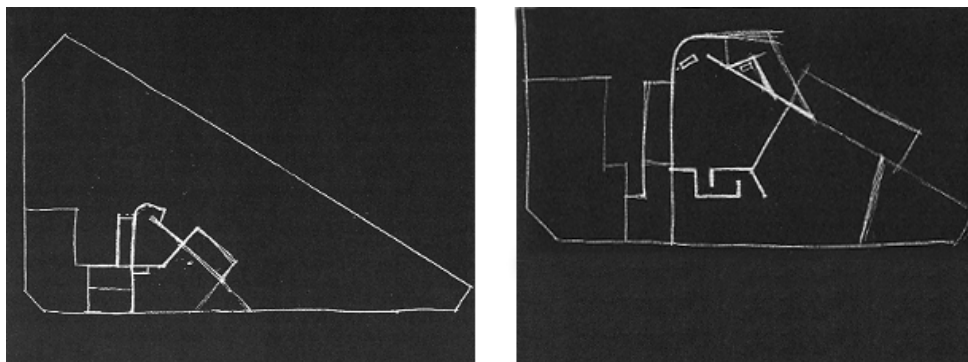


Fig. 8 y 9. Dos croquis del proyecto de Vitoria, 1957.

En ellos, el solar es el que ha determinado la geometría fundamental, llevando a adoptar los valores complementarios y suplementarios de 30.º, 60.º, 90.º y 120.º como ángulos fundamentales de la planta del proyecto.

Las ideas de los croquis iniciales se verán sometidas a una elaboración a la par que se trabaja en la integración de la iglesia en el solar y de los diferentes elementos del programa en sí mismos.

Del anteproyecto presentado en Octubre de 1957 (Fig. 10, 11 y 12), me remito a la descripción que de él hace Alberto Morell. Insistiendo en algo muy importante: el proyecto en cierta medida avanza hacia la integración de sus piezas, que aunque son ellas las que formalizan el conjunto y las que configuran el patio interior, adquieren con respecto a los anteriores croquis una formalización más compacta. Se da importancia a este hecho por lo que supone comprender el proceso metodológico hacia la integración de sucesivas funciones y formas en una versión más sencilla.

Una vez entregado el anteproyecto, Fisac avanzará en nuevas soluciones. Primero mediante croquis proyectados en Enero de 1958 (Fig. 13) utilizando el mismo solar del anteproyecto. En ellos se da un ajuste de programa, supuestamente debido a exigencias de la propiedad, posteriores a una valoración y evaluación del anteproyecto entregado. No sabemos si fue esta la razón fundamentalmente o fue una búsqueda de síntesis y simplificación la que llevó al arquitecto a trabajar en una integración de los diferentes elementos en un único volumen. Personalmente creo que fueron los dos factores los que actuaron y forzaron el avance del proyecto hacia una mayor integración volumétrica. Incluso en un anteproyecto de mayor número de elementos y volúmenes formando el programa, se trabaja sucesivamente

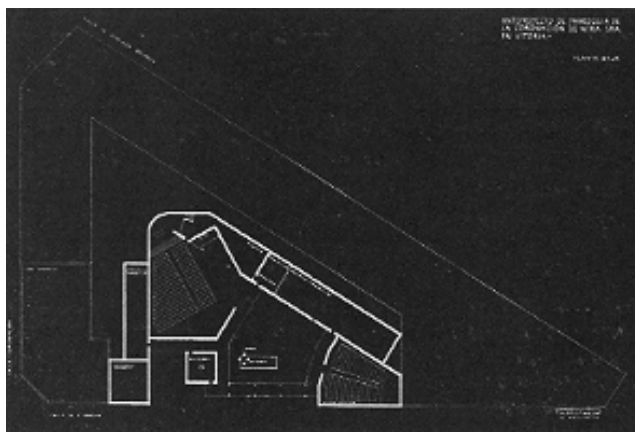


Fig. 10. Anteproyecto. Octubre 1957.

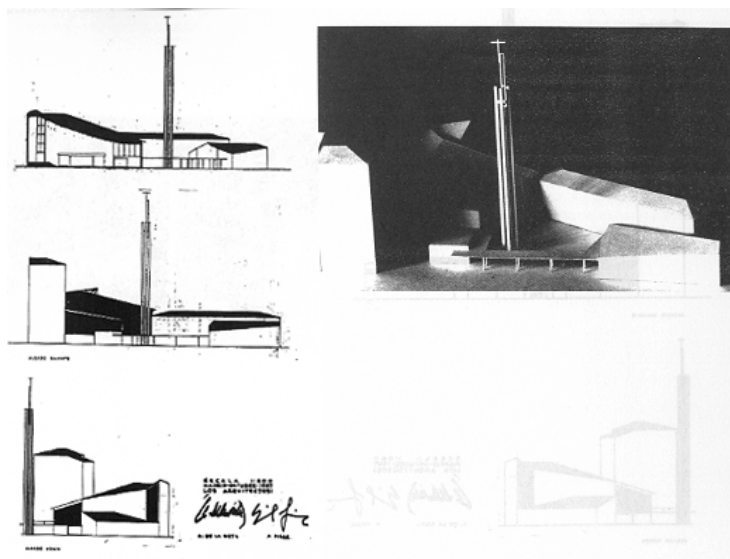


Fig. 11 Y 12. Anteproyecto, octubre 1957.

en una integración mayor con respecto a los croquis precedentes (ver integración de la capilla lateral y de los servicios parroquiales). En el caso del anteproyecto, se busca una unidad al mismo tiempo mediante la utilización de una misma expresividad constructiva de las cubiertas y edificios.

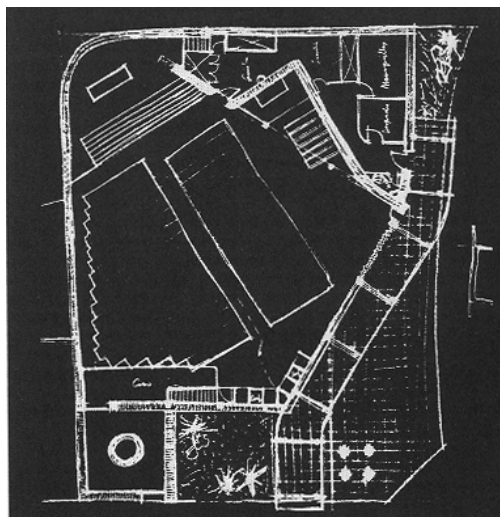


Fig. 13. Croquis, enero 1958.

Los croquis de Febrero de 1958 (Fig. 14-17) hacen ver que se ha determinado ya el solar definitivo donde se va a construir el proyecto. Esto se aprecia en el diferente contorno de solar en los que se dibujan, así como en la ausencia de las medianeras que han venido condicionando el proyecto hasta este momento.

En lo que respecta al trabajo en planta podemos observar diferencias entre el croquis de Enero de 1958 (Fig. 13) y los que aparecerán en Febrero de 1958 (Fig. 14-17). Los croquis de Febrero son rápidos, menos detallados, fundamentalmente

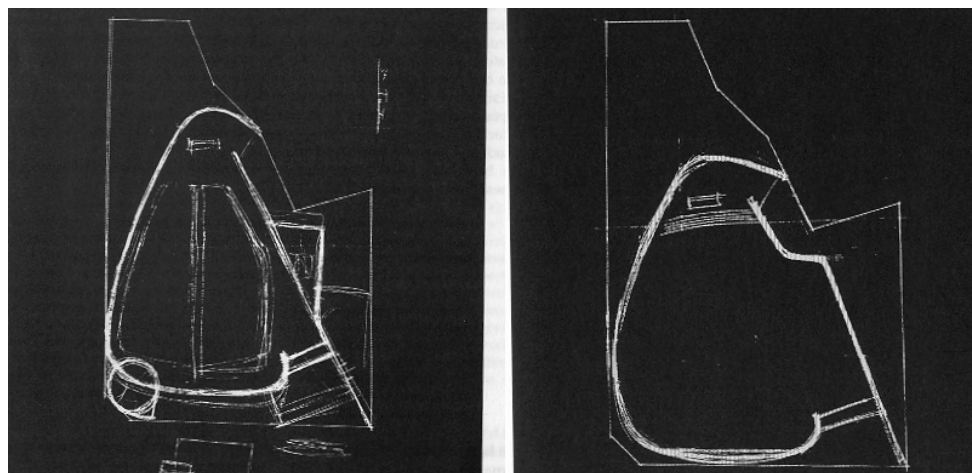


Fig. 14 y 15. Primer croquis, febrero 1958 (Fig. 14) Segundo croquis, febrero 1958.

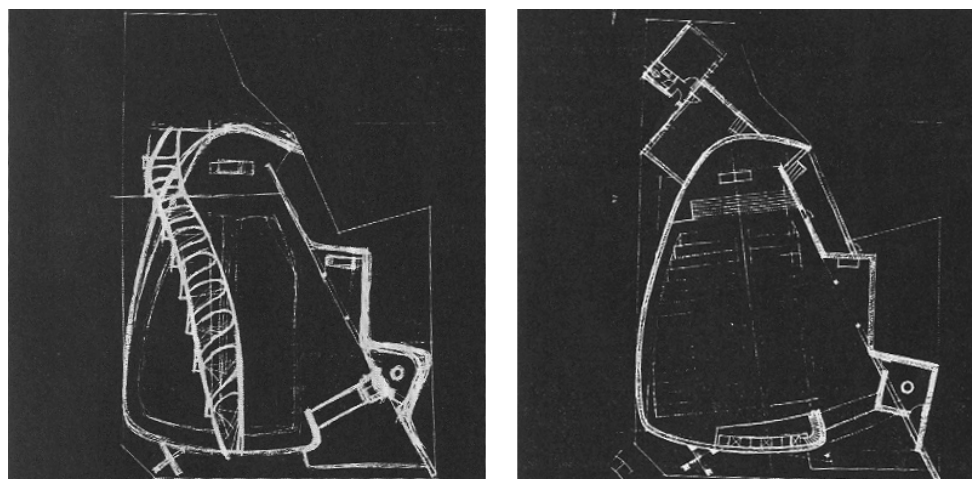


Fig. 16 y 17. Tercer croquis, febrero 1958 (Fig. 16) cuarto croquis, febrero 1958.

sintéticos. El de Enero es un dibujo que se detiene en el detalle, en las calidades, en los espacios concretos, en las particularidades del programa. Los de Febrero están más preocupados por la fuerza escultórica de sus elementos y es el volumen del espacio de culto y su movimiento el que arrastra al resto de elementos. El de Enero se preocupa demasiado aún por las alineaciones en planta. Si bien, desconocemos si existe un trabajo paralelo en sección durante el dibujo del croquis de Enero, claramente en dicho croquis prima el trabajo en planta frente a la sección.

En la foto aérea se muestra el edificio y su entorno (Fig. 19). Rodeado por el círculo mayor está el emplazamiento actual. Por el círculo menor el primer emplazamiento, señalando la medianera a la que se adosaba.

De lo extraído en los croquis de Febrero de 1958 se puede deducir que es la capacidad intuitiva de Miguel Fisac la que hace que una vez liberado de un solar entre medianeras, adopte la solución de extender la curva a lo largo de todo el muro dinámico, definiendo así la envolvente exterior característica del proyecto de Vitoria, adaptando las soluciones ensayadas en anteriores proyectos de templos al nuevo solar, ya no condicionado por medianerías.

En los croquis de la Fig. 5, croquis referentes a la serie de templos a los que pertenece la iglesia de Vitoria, se puede observar que son los proyectos de Zofio y Vitoria en los que se más sustancialmente se avanza en la tipología que Fisac de-

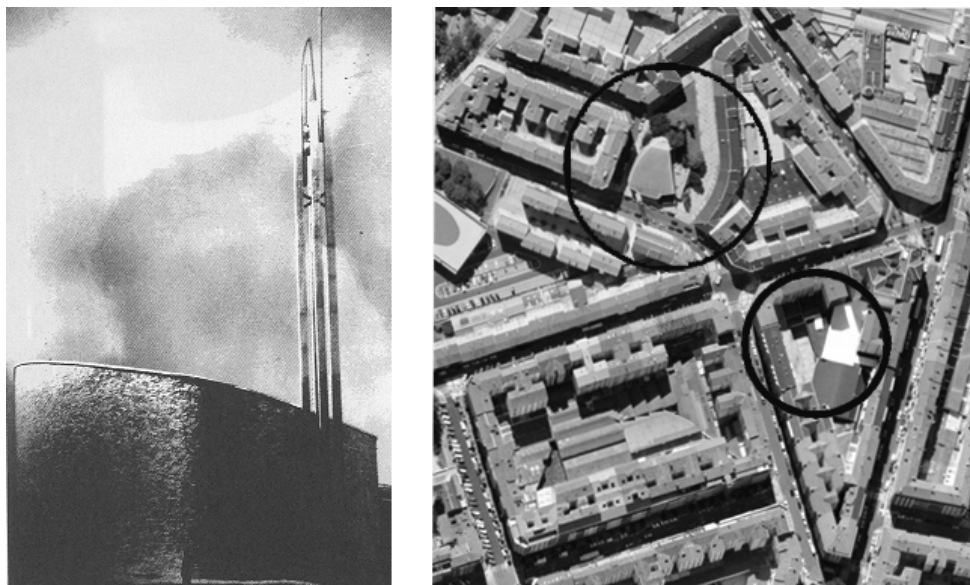


Fig. 18-19. Exterior de la iglesia en el momento de su construcción y foto aérea.

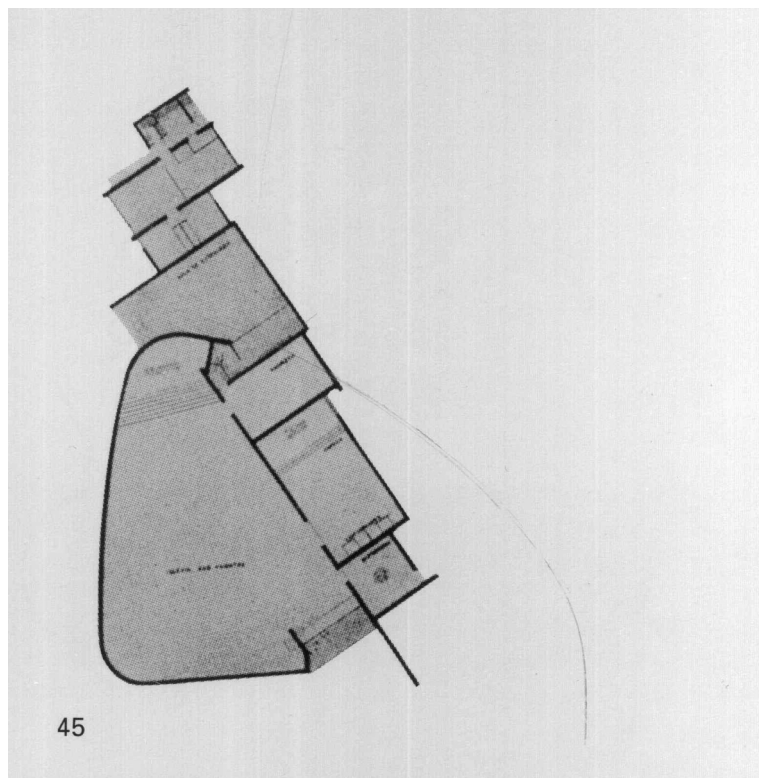


Fig. 20. Anteproyecto Zofio 1957-1958.

sarrolla. Se trata de dos soluciones en las que el muro dinámico da la vuelta, envuelve la nave hasta acercarse al muro recto, de forma que a través de la articulación entre los dos muros se configura la entrada. Se evita de esta forma el tercer muro o testero que aparecía en las anteriores soluciones entre el muro dinámico y el muro estático. Se avanza por tanto en la reducción de elementos en favor de una solución lo más sintética posible.

En el proyecto de Zofio (Fig. 20) se observa una clara contraposición entre el muro dinámico curvo y un muro estático recto asociado a los servicios parroquiales, proyectados éstos según geometrías ortogonales.

El proyecto de Zofio se fecha en 1957 en la publicación del Consejo Superior de los Colegios de arquitectos de España. Como proyecto de 1957 y al mismo tiempo de 1958, en la publicación de María Cruz Morales (ver bibliografía). Se ha visto que la solución de Vitoria data de Febrero de 1958, pero en las publicaciones siempre se sitúa a Zofio como inmediatamente anterior a Vitoria. Ante la proximidad

de fechas y los datos contradictorios, no queda claro si fue el proyecto de Zofio el que inspiró a Fisac a desarrollar la envolvente característica en el proyecto de Vitoria una vez liberado del condicionado solar anterior. O si por el contrario, sería exagerado señalar que el nuevo solar de Vitoria fue el que inspiró en un gesto libre que avanzó sustancialmente sobre los anteriores proyectos de la serie.

Lo que sí se puede afirmar con seguridad es que una conjunción de aspectos internos, soluciones ya ensayadas y elaboradas, además de los condicionantes externos, serán los que van a hacer avanzar a Fisac en el desarrollo de la solución definitiva del proyecto de la parroquia de la Coronación.

En un proyecto precursor del de Vitoria, se observa ésta habilidad en la que Miguel es capaz de utilizar los condicionantes del lugar a su favor transformándolos en nuevas creaciones.

«En una macla de servicios comunes, Salón de actos y Capilla del Compejo de Instituto de Enseñanza Media y Escuela de Comercio en Málaga, una diagonal medianera me había obligado a que uno de los lados de esa iglesia fuera ciego y liso y me pareció que ayudaba bastante a crear el buscado dinamismo hacia el altar»
(4) Pág. 98

En otra cita referente al proyecto de parroquia de San Esteban Protomártir en Cuenca proyecto, se encuentran a su vez datos relevantes:

«Hay una parte de equilibrio y uno piensa en concatenar su proyecto con la situación del paisaje. El caso de la Iglesia de Cuenca es una plaza y en un pico del solar objeto del concurso, había que aprovechar ese hueco triangular para situar allí la iglesia; o sea lo que quiero decir con esto es que hay una serie de circunstancias y definitivamente se tienen en cuenta: a mí me ha dado muy buen resultado. No debería ser un estorbo lo que hagas, sino un complemento». Cita del propio Fisac tomada del libro de ASENSIO-WANDOSELL, (9) Pág. 58.

En la metodología de proyectos se suele proponer no avanzar hacia una solución de forma directa, unívoca. En vez de buscar la solución en línea recta, se aconseja buscarla en forma de espiral, en aproximaciones sucesivas, evitando de esta forma cierto esquematismo o simplismo. El trabajo desarrollado en el anterior solar le pudo servir para hacerse con las dimensiones y condicionantes del programa así como con los problemas geométricos y de forma. No olvidemos los ajustes que se han ido dando en cuanto a dimensiones, usos programáticos, aforo del espacio de culto, etc. Una vez resueltos estos aspectos, parece que el cambio de solar ayudó a Miguel a desarrollar con otra mirada más fresca, en un solar ya no condicionado por las elaboraciones previas, una nueva solución más unitaria.

En las nuevas propuestas de 1958 se integrarán aspectos trabajados en las anteriores. Me refiero al pórtico de entrada (Fig. 21 y 22). En estos croquis no sólo

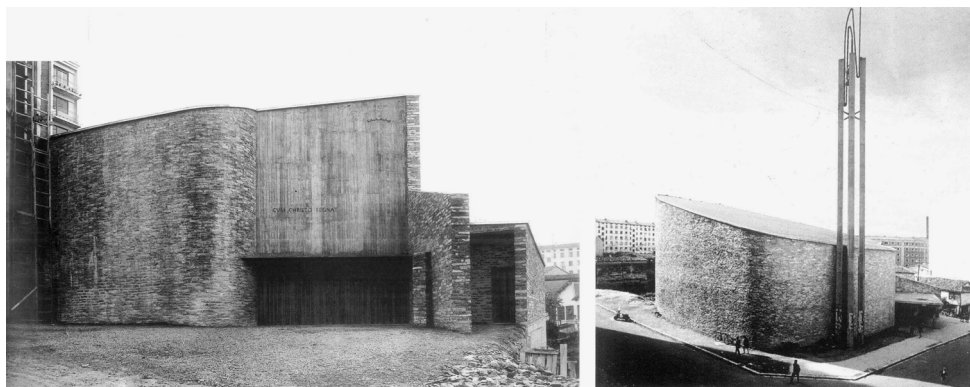


Fig. 21 y 22. Exterior de la iglesia en el momento de su construcción.

cumple la función de configuración de un espacio humanizado exterior al templo que tanto interesó a Fisac desde el anteproyecto, sino que además se utiliza como articulación de la entrada en relación a los dos muros.

Si bien Fisac señala el hecho de que en este momento los aspectos exteriores del proyecto no le interesaban tanto y se dejara guiar excesivamente por el interior,

«Estas bases (...) tuvieron como consecuencia una extraordinaria preocupación por conseguir tantas cualidades para el espacio interno, que fueron en detrimento del externo. Las envolturas estructurales de aquellos espacios, no respondían a la elaboración que ofrecían los interiores». (11) Pág. 25, cita de la autora.

se observa un exterior totalmente conseguido (Fig. 21 y 22, también Fig. 18), adecuado al carácter de borde de ciudad que tenía el solar en aquel momento, a su vez integrado en un entorno de calidad arquitectónica humilde que constituye el barrio actual, manteniendo cierta dignidad sin llegar a competir con él.

«La situación, entonces rústica de los solares circundantes y la vista, algo lejana de las edificaciones de las afueras del casco antiguo de la ciudad y, en espacial, de una casona de gruesos muros de mampostería vista, me parecieron que era adecuado el tratamiento exterior que le di» (4) Pág. 101.

Los croquis de Febrero de 1958 (Fig. 14-17) consiguen no únicamente una unidad sintética en planta sino que también incluyen la sección, como se observa de forma llamativa en el tercer croquis de los mismos (Fig. 16). No tiene sentido avanzar en la unidad sintética de lo creado si no se avanza a través del trabajo conjunto sección-planta.

Creo que es precisamente éste el éxito del edificio. En el proyecto se contraponen dos muros: uno curvo, liso, blanco, iluminado de forma rasante. Otro recto,

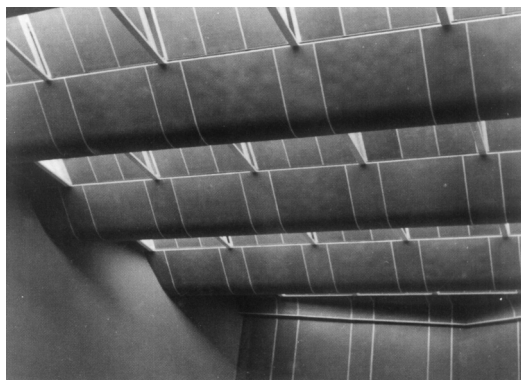


Fig. 23. Instituto Laboral en Daimiel (1951).

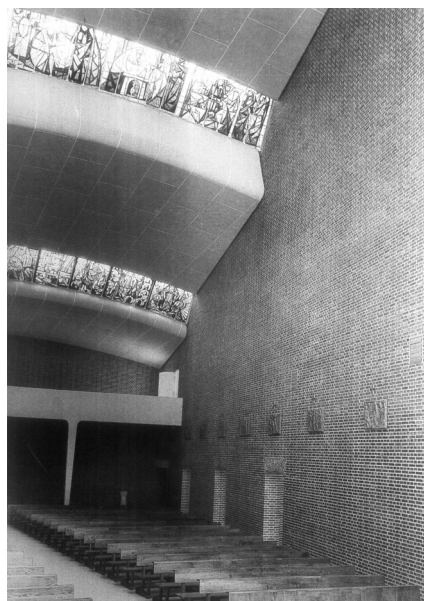


Fig. 24. Teologazo de los PP Dominicos en Valladolid (1952).

con accidentes, rugoso, de piedra, a contraluz. Hay que tener en cuenta que más allá del recurso siempre resultón de contraponer dos entidades muy diferentes (curvo, liso - recto, texturado), en el edificio se da una síntesis de los dos elementos en la creación de un espacio logrado que sintetiza aspectos como la sección, la planta, el uso, el lugar, etc. (QUÉ, CÓMO, DÓNDE). Todo ello desde la belleza que supone un recorrido y un método hecho explícito. Creo que es la sección la que ha sido utilizada como herramienta principal de conjunción de los dos muros en la creación de un único espacio.

En la sección de los croquis va a utilizar Fisac aspectos que ha madurado en anteriores proyectos. En concreto dibujará elementos captadores de luz en la cubierta que recuerdan a los utilizados en el proyecto del instituto Laboral de Daimiel (1951) (Fig. 23). O las utilizadas en el proyecto del Colegio Apostólico de Arcas Reales de Valladolid (1952) (Fig. 24). Si bien, la repetición seriada en el dibujo hace reconocer ciertas búsquedas de un espacio de luz uniforme y constante que nos recuerda al que posteriormente creará en el Centro de Estudios Hidrográficos.

Suponemos que la idea de mantener el centro de interés del altar le hizo desistir de la idea de los lucernarios de cubierta. Desechando de esta manera el espacio homogéneo, abstracto e indiferenciado que habrían creado las luces repeti-

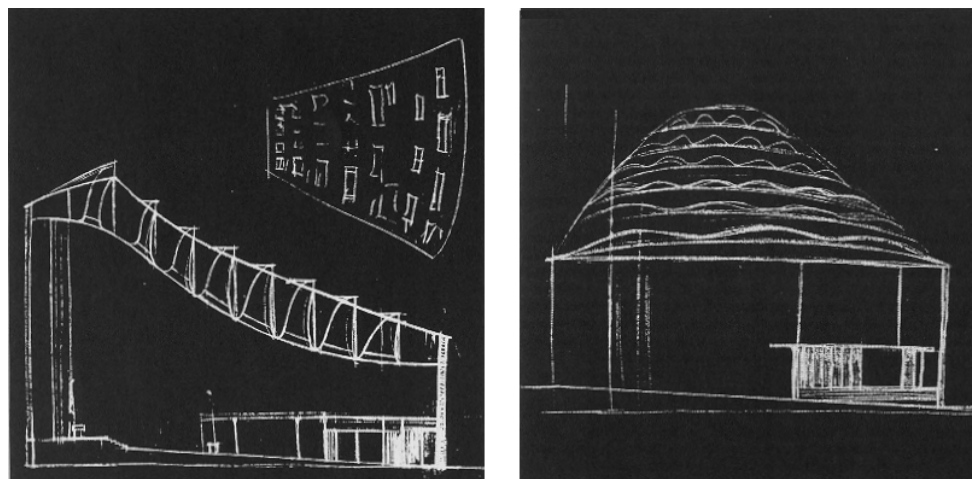


Fig. 25 y 26. Secciones. Croquis de Febrero de 1958.

tivas orientadas a norte que se observan en la sección, por un espacio direccional, concreto y diferenciado más acorde a la función de templo religioso cristiano.

Se entiende que sacrificar tal y como se ha comentado, por los nuevos condicionantes de solar, el croquis de Enero de 1958 (Fig. 13), no le costaría tanto a Fisasac como le pudo costar tomar la decisión de abandonar la idea de construir un mar de lucernarios y cerchas en la cubierta de la iglesia. Quizás entendiendo lo contradictorio de dar importancia a unas cerchas que debido al trazado curvo de la planta iban a ser todas diferentes y no modulables de forma sencilla. Aspecto relativa y fácilmente resoluble a nivel constructivo pero de difícil justificación a nivel espacial-conceptual. Entendiendo a su vez que la luz de la cubierta iba a entrar en competencia con la luz al altar proporcionada por la abertura entre los dos muros que se dibuja en la planta. La opción definitiva fue construir unas cerchas convencionales, ocultadas por un falso techo de madera.

5. CÓMO

Se va a proceder a realizar un estudio del CÓMO a partir de otro edificio, en concreto del Centro de Estudios Hidrográficos en Madrid, ya que en el estudio realizado por Morell sobre la construcción de la Iglesia de la coronación se recoge una descripción precisa acerca de las decisiones constructivas adoptadas.

Antes de traer el nuevo ejemplo un único aspecto a señalar: es importante la no coherencia absoluta entre forma y construcción en el proyecto de Vitoria. Sobre

todo en lo referente a las cargas puntuales de las cerchas metálicas de cubierta sobre el muro continuo de piedra. Cargas totalmente soportables por éste debido a su sobredimensionamiento si consideráramos únicamente el muro con carácter estructural, pero que en el sentido global constructivo del edificio hacen que Fisac se aleje de las concepciones Miesianas de identidad forma-espacio-estructura.

Del edificio de Madrid, se pretende recoger aquí algunos aspectos de la Tesis desarrollada por Francisco Arques Soler: *La forma y el ornamento en la obra arquitectónica. El centro de Estudios Hidrográficos de Miguel Fisac. UN PARA QUÉ, UN CÓMO Y UN NO SÉ QUÉ*. Tesis doctoral. Año 2003. Se considera que en dicho documento se realiza un estudio exhaustivo sobre el edificio del Centro de Estudios Hidrográficos, situado y contextualizado en la obra general de Fisac y su época e influencias.

La razón fundamental de recoger dichos aspectos es la contraposición y el apoyo que éstos realizan al estudio metodológico realizado por las diferencias y similitudes con el proyecto de Vitoria. En este caso (edificio en Madrid), no se trata

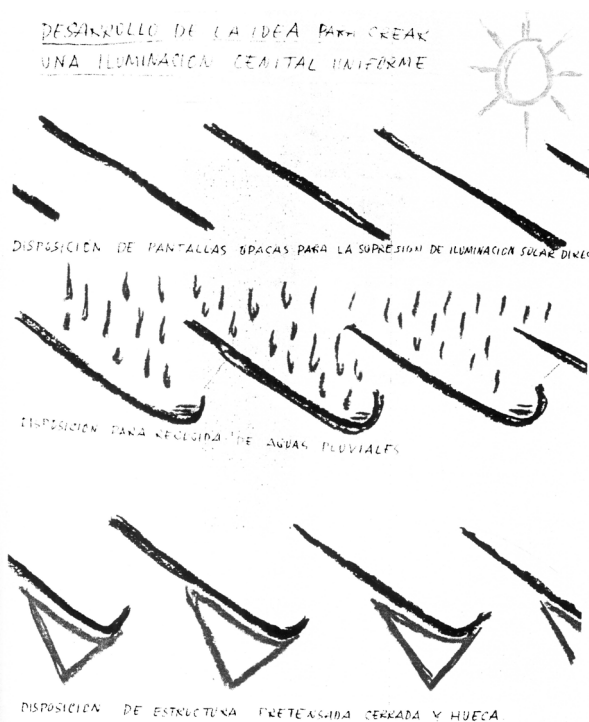


Fig. 27. Croquis explicativo del surgimiento de la idea de las vigas hueso.

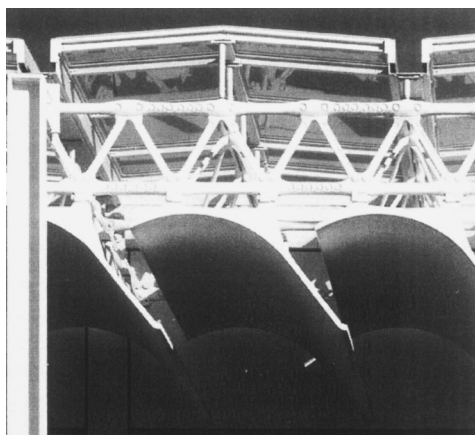


Fig. 28. Proyecto de Renzo Piano.



Fig. 29. Proyecto del Centro de Estudios Hidrográficos (1961).

de un edificio concebido sintéticamente todo él, sino que parte de esquemas y desarrollos ya ensayados desde el movimiento moderno. La creación sintética se encuentra en este caso en la respuesta al CÓMO de la formalización y construcción de las vigas de cubierta. Contraponiendo de esa manera procedimientos organicistas, en el desarrollo de las vigas, al planteamiento funcionalista de la configuración general del edificio. Vemos en el croquis que Fisac realiza de las vigas del edificio (Fig. 27), un interés por encontrar una solución que dé una respuesta unitaria a tres condicionantes: iluminación, agua y cubierta-soporte estructural.

Es acertada la comparación que realiza Francisco Arques con el edificio museo de Renzo Piano (Fig. 28-29), donde en vez de uno se utilizan tres estratos o capas para resolver cada uno de los condicionantes anteriores.

6. UN «NO SÉ QUÉ»

En el comienzo del análisis de los primeros croquis, se ha aludido aspectos referentes a ese NO SÉ QUÉ con el que Fisac terminaba la serie de preguntas y cuestiones en su método. La pregunta sería ¿qué es ese NO SÉ QUÉ? Creo que no podemos contestar a esa pregunta de una forma directa. El mismo Fisac señala parcialmente alguna mención a un aspecto de proporciones

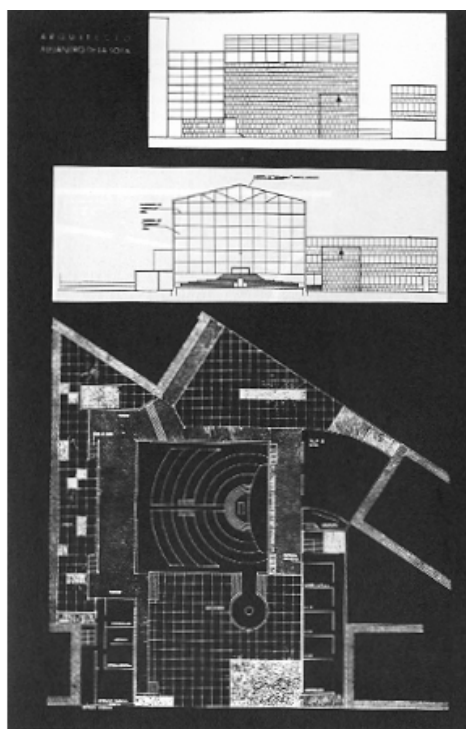
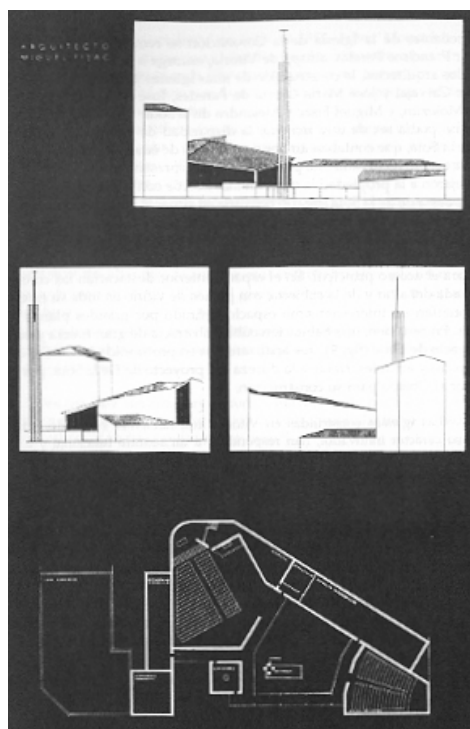
«Un no sé qué enfocado a transformar las ideas anteriores en arquitectura, una visión de la relación y de la proporción que convierta lo que hasta este momento es

una construcción técnicamente correcta en una obra de arte.» (2) (Parte de la primera cita con la que comienza el estudio).

Pero más allá de estas cuestiones objeto de otros estudios que lógicamente se extenderían mucho ya que se trata la pregunta por el QUÉ (el ser), de cara a la metodología nos es interesante preguntarnos dos cosas: ¿CUÁNDO se responde? Y ¿QUIÉN responde a esa pregunta?

La respuesta a la pregunta acerca de CUÁNDO se responde, vendría a ser: a lo largo de todo el proceso. Ya en los primeros croquis se ha encontrado una búsqueda de lo que el proyecto debería ser. Lógicamente no se puede en la fase final constructiva de un proyecto, únicamente a través del diseño de la construcción propiamente como tal, dotar a un proyecto de ese NO SÉ QUÉ al que alude Fisac.

Y la respuesta a la pregunta QUIÉN. Por una parte se pretende señalar la importancia de la persona del arquitecto. Se ha visto que ya en los primeros croquis se encuentran soluciones y búsquedas ensayadas en otros proyectos.



Izda. (fig. 30): Anteproyecto de Miguel Fisac. Dcha. (fig. 31): Anteproyecto de De La Sota.

Es por ello que las inquietudes propias del proyectista son fundamentales en la creación arquitectónica. Son gráficas las diferencias en los planteamientos de Fisac y de De La Sota que se materializan en el anteproyecto entregado por cada uno de los convocados por la propiedad a la entrega de las primeras propuestas (fig. 30 y 31).

Es el arquitecto por tanto QUIEN crea ese NO SÉ QUÉ, pero sobre todo porque es él principalmente quien en su mente, de forma no precisa ni aprensible realiza la síntesis creadora entre los diferentes aspectos que ha tenido en cuenta en la realización de su análisis previo (QUÉ, CÓMO, DÓNDE...). Es esta la principal característica de este método que en ningún momento pretende ser científico, objetivo o determinante en su procedimiento. Todo depende de la persona que crea. ¿QUIÉN responde a la pregunta NO SÉ QUÉ? En esa inspiración que es capaz de sintetizar contrarios, aunar respuestas diversificadas en una, crear una respuesta única a interrogantes tan diferenciados. Fisac no hace referencia a la apelación a ninguna especie de musa más allá de sí mismo, de todas formas, el propio cuestionamiento NO SÉ QUÉ, ya nos está diciendo mucho de sus preguntas y búsquedas más personales. Encontramos una cita muy expresiva en lo referente al método propio de Fisac en el siguiente texto de Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón:

«(...) Una habitación caracterizada por la inversión del proceso, esto es, por la dilación de la idea, evitando su aparición hasta el último momento; una idea, por tanto, que no necesita transformarse en realidad, sino que surge desde ésta o más bien, desde estas realidades consideradas globalmente. La cortina debe mantenerse cerrada, a veces dolorosamente cerrada, para que la idea surja con condiciones de borde ya establecidas y no como una abstracción que luego debe encajar en la necesidad. La autoexigencia de posponer el crisol donde fundir los pensamientos permite estudiar los problemas con independencia, inyectando reflexiones que proceden de distintos campos.

Y es precisamente esta doble condición, la de multiplicidad de entradas, y la capacidad de fundirlas en una idea, aquello que nos parece más atractivo del proceso de Fisac. Y también de ahí surge la fascinación por lo que Fisac llama, con extremada precisión «el no sé qué», el estadio final de un modo de acometer la arquitectura que va trabajando aquellas cuestiones que dan forma al proyecto de forma casi independiente; (...)» «Una habitación vacía». (7) Cita tomada de AA.VV. *Monografías de Arquitectos* (4). Pág. 266.

En Fisac no encontramos únicamente una síntesis en cada proyecto, sino que toda su arquitectura va a ser una síntesis de sus influencias más importantes:

«La sensibilidad del neoempirismo nórdico, la orgánico expresionista, la racionalista estructural de origen francés, y la vernácula, sea autobiográfica o alimentada por sus constantes viajes, se entrecruzan en la obra de Fisac al completo, y se cristalizan en edificios construidos para mayor confusión de sus críticos» (9) Pág. 27.

«Como dice el propio Fullaondo: “racionalismo en el método, expresionismo en la actitud psicológica”» (10) Pág. 32.

7. QUIÉN

En todo este recorrido realizado en la génesis del proyecto de la Parroquia de la coronación en Vitoria encontramos un método de gran coherencia y posibilidades. Es Fisac mismo quien lo señala en una conferencia en el colegio de arquitectos de Granada:

«Los proyectos realizados con estas directrices, tienen un mismo criterio creativo, pero no necesariamente un análogo aspecto en sus formas plásticas, como sucede en los que se desarrollan con arreglo a estilos arquitectónicos, que deben esas constantes formales a las repetidas disposiciones estructurales y a ciertos materiales y a su manera de tratarlos.

La rápida evolución que experimentan los nuevos materiales, las técnicas estructurales y también la facilidad y conveniencia de utilizar unos u otros medios y materiales por razones de clima, de estado de la tecnología en la zona, etc. no hacen posible que sus referencias formales se puedan deber a la repetición de esas técnicas, casi únicas en su época, aunque sí puedan quedar huellas reconocibles de la manera de hacer y del talento del autor. De otra parte, este desarrollo mental del proyecto imposibilita todo peligro de plagio consciente o inconsciente. « (5). Pág. 9.

Es por ello que encontramos en este método una alternativa de opción profesional, y dentro de lo que puede ser la opción profesional, opciones de talento más personales que pueden dar respuesta al momento cultural actual en el que vivimos:

«Mi cantera de conocimientos la he adquirido por dos medios: Primero. Visitando muchas obras de arquitectura por todo el mundo y analizándolas, y enjuiciando con rigor las que me parecían interesantes.

Segundo: Después he pensado y repensado los resultados de estos análisis, para así tener mi particular manera de organizarme un cuerpo de doctrina y poderlo utilizar en mi trabajo profesional» (8) Pág. 12.

«He vivido tantos años que suelo decir que he vivido tres siglos, porque son tres paquetes de años sin solución de continuidad. Los primeros treinta años en un ambiente rural manchego con muchas connotaciones del siglo pasado: los coches de mulas, la siega, la trilla de cuchillos de pedernal, los cantos de las horas nocturnas de los serenos... Unos segundos treinta años de cambios políticos y expectación de futuro, con la aparición y primer desarrollo de las vanguardias, de esperanzas e ilusiones de la modernidad. Y ahora, un tercero post-moderno, de hundimiento de las utopías, que ha creado una desorientación general y en el que la arquitectura tiene su más clara expresión plástica, con su propia desorientación.

Y yo, mientras tanto, con mi itinerario mental y mis preguntas jerarquizadas: ¿Para qué? ¿Dónde? ¿Cómo? Y el no se qué, voy pasando, impertérrito, por entre las vías de los trenes de la actualidad que cruzan ante mis ojos a gran velocidad.

No sé si soy un retrasado o un adelantado. No sé si formo parte de esos montones de basura residual de la «civilización del ocio y del dinero» que se derrumba, o si formo parte de esos brotes nuevos que, con toda humildad, se mezclan con ella, pero que anuncian un futuro de solidaridad, de amor y de esperanza de un mundo mejor y, como consecuencia, de una mejor y más humana arquitectura.» (6)
Cita tomada de AA.VV. Sobre Fisac (4). Pág. 14.

BIBLIOGRAFÍA

- (1) MORELL, Alberto. Miguel Fisac. El espacio dinámico. Colegio de arquitectos de Castilla la Mancha, Demarcación Guadalajara.
- (2) FISAC, Miguel. Conversaciones en su estudio de Cerro del Aire, Madrid. 1993-1997. Citas de este documento tomadas y referidas a su situación en el libro de Morell.
- (3) Memoria del proyecto de ejecución de la iglesia de la Coronación. Vitoria. 1958. Cita tomada del libro de Morell.
- (4) VV.AA. (1997). Fisac. Monografías de Arquitectos. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.
- (5) FISAC, Miguel. Conferencia pronunciada en el Colegio de Arquitectos de Granada, el 21/04/1994. Publicada en Documento (4) de la bibliografía. (1997) sobre Fisac.
- (6) Escrito para el apartado de reseñas arquitectónicas del Boletín de la Fundación Cultural COAM. Publicado en Documento (4) de la bibliografía. (1997) sobre Fisac.
- (7) «Una habitación vacía». Artículo de Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla. Publicado en Documento (4) de la bibliografía. (1997) sobre Fisac.
- (8) FISAC, Miguel. Arquitectura Popular Manchega. Instituto de Estudios Manchegos, 1985.
- (9) ASENSIO-WANDOSELL, Carlos. Ensamblaje con vacíos. Rueda, Madrid 2004.
- (10) «La materia y la forma de los huesos» de Fernando Quesada, en el libro: ASENSIO-WANDOSELL, Carlos. Ensamblaje con vacíos.
- (11) FISAC, Miguel (1995). «Una manera de ver la arquitectura». Catálogo de la Exposición: Miguel Fisac Arquitecto. Colegio Oficial de Arquitectos de Toledo.
- (12) MORALES SARO, Mari Cruz. Arquitectura de Miguel Fisac. Ciudad Real: Colegio de Arquitectos de Ciudad Real (1979).

OTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ARQUES SOLER, Francisco: *La forma y el ornamento en la obra arquitectónica. El centro de Estudios Hidrográficos de Miguel Fisac. UN PARA QUÉ, UN CÓMO Y UN NO SE QUÉ*. Tesis doctoral, UPM arquitectura, 2003.
- ARQUES SOLER, Francisco. *Miguel Fisac arquitecto*. Editorial Pronaos, Madrid (1996).
- COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE ALMERÍA. *La obra de Miguel Fisac*. Documentos de Arquitectura (1989).
- AV, Revista *Arquitectura Viva*. *Monografías 101* (2003). Miguel Fisac.
- FULLAONDO, Juan Daniel (1969). Revista *Nueva Forma*, 41. (Junio).
- FULLAONDO, Juan Daniel (1969). Revista *Nueva Forma*, 40. (Abril).
- MORALES, Felipe. *Arquitectura religiosa de Miguel Fisac*. Madrid: Librería Europa (1960).

Libros de historia de la arquitectura

- NORBERG-SCHULZ, Christian: *Arquitectura occidental*, Edición: GG Reprints, Barcelona 2001.
- FRAMPTON, Kenneth: *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson Ltd, Londres 1980 (Trd. española: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, GG, Barcelona 1993).
- MONTANER, Joseph María: *Después del movimiento moderno*, GG.
- MONTANER, Joseph María: *Las formas del siglo xx*. Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- CAPITEL, Antón: *Arquitectura Europea y Americana después de las vanguardias*, XLI Tomo. Summa Artis, Historia General del Arte. España Calpe. Madrid 1996.

Libros acerca de metodología de proyectos

- ESTEVE DE QUESADA, Albert: *Creación y proyecto*. Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València, 2001, pág. 108.
- JONES, Christopher: *Design Methods. Seeds of human futures*. John Wiley & Sons. London 1970 (trad. española de María Luisa López Sardá: *Métodos de diseño*. Gustavo Gili. Barcelona 1970).
- BROADBENT, Geoffrey y VV.AA.: *Design Methods in Architecture*. Traducción española de Ana Persoff, Jorge Planas, Javier Sust y Dolores Ubera: *Metodología del diseño arquitectónico*. Colección Arquitectura y Crítica. Gustavo Gili, Barcelona 1971.

Libros recientes de crítica de arquitectura

- CAPITEL, Anton: *Alvar Aalto. Proyecto y método*. Ediciones AKAL, Madrid 1999.
- MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, ACTAR. Barcelona 2004.
- CORTÉS, Juan Antonio: *Nueva consistencia: estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo xx*. Universidad de Valladolid. 2003.
- ABALOS, Iñaki: *La buena vida*. Gustavo Gili. Barcelona 2000.
- ABALOS, Iñaki y HERREROS, Juan: *Técnica y Arquitectura en la ciudad contemporánea*. Ed. Nerea, Madrid 1995.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Todas las imágenes tomadas del libro citado con el número (1) a excepción de las siguientes imágenes:

- Fig. 5: Foto tomada del libro cita con número (12).
- Fig. 6: Fotos del autor
- Fig. 7: Croquis iniciales de proyecto de Deiene García Iragorri, alumna de 3.º EESS de la escuela de arte de Vitoria.
- Fig. 19. Fotografía tomada del apartado de cartografía de la página: www.alava.net
- Fig. 18, 20, 21, 22, 23, 24: Fotografías tomadas del libro citado con número (4)
- Fig. 27, 28, 29: Fotografías tomadas de la tesis doctoral de Francisco Arqués Soler citada en el texto.