



ARQUITECTO: MIGUEL FISAC

Vista general de la Plaza del C.S.I.C.

Entrevista Miguel Fisac, de arte y parte

Miguel Fisac, inside and out

Eduardo Delgado Orusco

Universidad de Zaragoza (EINA Unizar), Zaragoza

Doctor Arquitecto y PDI del departamento de Proyectos Arquitectónicos

Un extracto de esta conversación, celebrada hace ahora veinticinco años, fue publicado con motivo del centenario del nacimiento del entrevistado en la entrega número 4 de la revista Boletín Académico (BAC).¹

Ahora ve la luz el resto de la conversación que aborda cuestiones de notable interés: la particular forma de abordar sus primeros pasos profesionales como arquitecto en la España de la posguerra, la personalísima visión de Fisac respecto a los arquitectos del Movimiento Moderno con particular atención al trabajo de Le Corbusier, o su toma de postura respecto a la arquitectura finisecular cuando la entrevista tuvo lugar. Para terminar el autor manchego hace una aproximación crítica a la arquitectura sacra del siglo XX —de la que el propio Fisac fue protagonista principal, como mínimo en nuestro país— y una interesante aproximación a los artistas plásticos con los que tuvo la ocasión de trabajar, desde Capuz o Stolz a Susana Polac y Jorge Oteiza.

Con motivo de la publicación de la primera parte de la entrevista se apuntaba que la visión de los maestros resulta siempre fértil y enriquecedora. La recuperación de esta conversación sirve para ilustrar la anterior afirmación, tanto por su contenido como, acaso sobre todo, por las actitudes.

Y en este caso se ha optado por mantener el tono fresco y espontáneo de aquella entrevista hace ahora un cuarto de siglo.

En las primeras obras de tu carrera profesional para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, a pesar de tu juventud y de tu inexperiencia en el mundo laboral, obtuviste un extraordinario reconocimiento. Quizá, sería interesante que nos hablaras algo de cómo afrontaste aquel reto.

Pues dije:

Hay que tirarse al agua; no sé nadar, pero bueno, ya veremos cómo salgo.

Me busqué un encargado —llamado Salaverriá— con el que había trabajado antes de terminar la carrera, con Ricardo Fernández Vallespín de arquitecto. Lo primero es que para las cerchas de la cubierta no había hierro

¿Qué hago aquí?

Entonces dije:

Bueno, pues hago los arcos formeros y los fajones de hormigón.

Hicimos los arcos de hormigón y luego unas bóvedas vaídas con rasilla hueca de tres centímetros. La verdad es que a mí la bóveda vaída me gusta mucho porque es muy sencilla tanto de hacer como de entender.

VAD

veredes, arquitectura y divulgación
ISSN 2659-9139 e-ISSN 2659-9198
<http://veredes.es/vad/>

1 Eduardo Delgado Orusco, "Sota y yo. Entrevista a Miguel Fisac Serna En El Cerro Del Aire, 13 De Enero De 1998", *BAC Boletín Académico. Revista De investigación Y Arquitectura contemporánea* 4 (2015): 83-90. Disponible en <https://doi.org/10.17979/bac.2014.4.0.1012>.

Figura 1. Dibujo de Miguel Fisac del Pórtico a la calle Serrano del complejo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) con el Edificio Central al fondo, 1943. © Archivo Fundación Miguel Fisac.

Luego, había que hacer unas pechinas para unir el tambor cilíndrico, con la parte rectangular. Me acuerdo que a los albañiles que lo tenían que hacer, yo les explicaba que una naranja se podía cortar por varios sitios y tenían todas sección circular, más grande o más chica, pero circular. Pero no había manera. Entonces cogí y dije:

Vamos a ver, que cojan una escuadra y una plomada.

Y me las organicé yo allí para mostrarles cómo se hacían. Y luego seguimos para arriba y se pudo terminar. El casquete esférico final es de escayola. Iba bien económicamente por lo que pensé:

¿Qué pasaría si hiciera el suelo de mármol, cuando lo que previsto era hacerlo con corcho prensado?

Hice unos cálculos económicos y sí, lo hicimos de mármol.

Eso sí, mandaba totalmente. Pudimos hasta contratar un pintor para acabarla; había visto algunas cosas que había hecho Adsuara y me gustaban. Total, que hice aquello con el presupuesto que me dieron, justificándolo todo perfectamente y cobrando mis treinta y cinco mil pesetas de honorarios.

Fue un atisbo de tanteo de todo aquello. La iglesia resultante —que se llamó del Espíritu Santo— gustó. El Ministro de Educación vio que yo tenía interés e iba con mucha frecuencia y me encargó también el Edificio Central del Consejo. Para este edificio hice un presupuesto de ocho millones de pesetas, se lo llevé y me dijo:

¿Ocho millones de pesetas? Está loco.

Me lo devolvió y añadió:

Lléveselo, lléveselo.

Más adelante me propuso bajar el presupuesto pero yo le contesté:

Que no lo bajo. Con esta cantidad yo hago una obra digna pero sin ella no. Tenga usted en cuenta que yo podría decir la mitad y cuando estuviera a medias, decirle que no me llega y entonces no habría más remedio que continuar. No, yo le digo a usted que con esto lo hago y se acabó.

Y, efectivamente, lo hice y se acabó.

Después surgió lo de formar un eje y crear una plaza delante. Yo eso lo hice con las manos, podemos decir. Cuando se terminó, gustó mucho en general y dijeron que era muy moderno. Es más, cuando lo inauguró Franco, yo le dije al Ministro: no le ha gustado nada. Y es que le pareció muy moderno, demasiado moderno.

Chumillas, que es el autor del edificio del Archivo Histórico Nacional que está en la misma plaza, me dijo:

Claro, como tú has hecho el Consejo de Investigaciones que es una institución que mira al futuro lo has hecho moderno; pero yo he tenido que hacer un proyecto más historicista porque es para el Servicio Histórico... [Irisas].

A finales de este siglo XX nos encontramos ante un momento de la historia de especial singularidad. Por suerte o por desgracia este cambio de milenio parece que obliga a nuevos planteamientos en todos los terrenos. ¿Piensas que la arquitectura actual está preparada para afrontar este nuevo reto o que habría que establecer unas nuevas líneas directrices?



Figura 2. Dibujo de Miguel Fisac de del interior de la Iglesia del Espíritu Santo/Capilla del CSIC, 1943.
© Archivo Fundación Miguel Fisac.

Bueno, es que de la arquitectura actual no vamos a hablar... No vamos a hablar porque hay una cosa muy clara: se puede prostituir mucho el arte. Es una cosa terrible.

Ahora cabe preguntarse:

¿La arquitectura es la expresión de nuestro tiempo?

Y la respuesta evidente es que sí. Yo creo que nuestro tiempo, que es el año 2000, es el final del milenio. Y cuando me preguntan, no sé si con buena o mala intención, o simplemente por curiosidad,

¿A ti, qué te parece el Guggenheim [de Bilbao]?

Yo digo que es un lujoso final de siglo. De principio de siglo, nada. Digo un "lujoso", sin meterme a calificarlo, que si sirve como sirvió la Ópera de Sydney para dar fisonomía a una ciudad, pues ya es bastante. Si no sirve para eso, no sirve para nada. Ahora, ya te digo, es un lujoso final de siglo.

Los signos visibles del momento actual no pueden ser más agónicos y más desastrosos. En ese sentido la arquitectura ha cumplido con su misión: expresa esa agonía actual. Y hay arquitectos con más talento y otros con menos... aunque todos ellos se manejan muy bien entre los dineros, entre los bancos y las grandes empresas... bueno, bien. Y algunos dicen alguna cosa que parece que tiene cierto interés, pero la mayoría no. Pero bueno, ahí está eso. Pero lo que hacen de una manera inconsciente, como todo arte bueno, que tiene una forma inconsciente de expresarse.

Yo estoy convencido de que los que hicieron las catedrales no se enteraron de que estaban haciendo arte gótico, ni de que estaban haciendo arte, ni de nada, lo que ocurre es que se les caían las bóvedas que hacían y tuvieron que poner primero unos contrafuertes, después unos arbotantes, después las crucerías y entonces aquello se sostenía. Y unos sabían hacerlo mejor y otros peor...

Hace unos días me hicieron un homenaje muy simpático para poner mi nombre en un aula de la Escuela de Arquitectura de Valladolid y fui allí. Estuve hablando sobre arquitectura y... cosas de esas. Cuando llegamos a la entrada y descubrí la placa de bronce que decía "Aula del Arquitecto Miguel Fisac" les comenté:

Por esta puerta que vais a entrar vosotros, tiene que entrar todo menos una cosa. Ésa no la dejéis entrar —hice un poco de teatro—. Por ahí no puede entrar el arte. No tiene por qué entrar el arte. Entrad vosotros, entrad lo que conocéis de técnica, lo que conocéis de construcción, lo que conocéis de belleza, de armonía... meted todo eso. Si luego lo que hacéis es arte, que salga, pero que no entre, porque lo que vais a meter va a ser un formalismo que lo que va a hacer es destruir todo.

En otras ocasiones has dejado bastante clara tu opinión sobre la arquitectura del Movimiento Moderno. Pero hoy te quería preguntar específicamente por uno de sus protagonistas, Le Corbusier. ¿Arquitecto y/o genio?

Le Corbusier yo no digo que no fuera un artista; lo era ¿Que tenía talento? Lo tenía ¿Que sabía de arquitectura? ¡Nada de nada! Pero entendí que era un genio ¿Es un arquitecto? No, no es un arquitecto. Esa es mi teoría. Yo explicaba esto en algunas conferencias y mi mujer me reprochaba:

No digas eso que sienta mal

Un día se me presenta en mi estudio un arquitecto mejicano, que yo había conocido en su país, muy indignado.

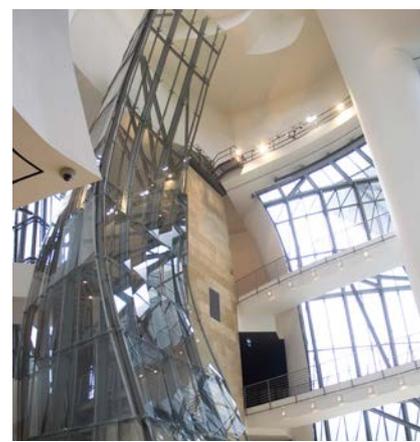


Figura 3. Interior del Museo Guggenheim de Bilbao. Arquitecto, Frank Gehry.
© Eduardo Delgado Orusco, 2014.

Pero, ¿qué te pasa, hombre? Pues mira —me contesta— va a haber un Congreso de la UIA en Méjico y hemos pensado que convenía buscar una figura emblemática para la ocasión. Entonces pensamos: ¿y si le escribimos una carta a Le Corbusier?

Pues no, he venido yo a París exclusivamente para invitarle. Pues este señor llegó a París y dijo que venía a ver a Le Corbusier y le dijeron que el maestro no estaba disponible, que si podía volver pasados dos o tres días. Se puso un poco nervioso y se dedicó a dar paseos por París. Finalmente, un día le convocaron a las doce. Pues bien, llega a las doce de la mañana y entra en el estudio de Le Corbusier. Yo no lo he visto pero parece que estaba poco arreglado pues procedía de un convento de jesuitas que le habían dejado allí unas habitaciones. Lo tienen allí una hora esperando y, en un momento determinado, se abre la puerta y aparece Le Corbusier. Entonces, entra, sin sentarse le saluda y éste le explica lo que iban a hacer. Le Corbusier permanece como una estatua y al terminar agrega:

¿Usted sabe por qué Dios es importante? —la pregunta le desconcierta y contesta con una negativa— porque no se le ve. Adiós, que usted lo pase bien.

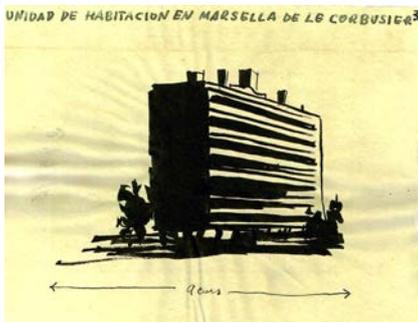


Figura 4. Dibujo de Miguel Fisac de la Unidad de habitación de Marsella. Arquitecto, Le Corbusier.
© Archivo Fundación Miguel Fisac.

Le da la espalda y se marcha. Por eso yo no he querido ir a conocer a gente importante. Por una casualidad conocí y traté a Richard Neutra. Nos hicimos amigos y hemos tenido bastante relación, pero estos personajes son difíciles en muchos casos y Le Corbusier debía ser intratable.

Lo primero que vi de Le Corbusier fue lo de la Ciudad Universitaria de París, el Pabellón Suizo. Me gustaba y lo vi como un objeto muy bonito. Él ya venía de haber estado unos años construyendo. Es decir, que yo iba allí con la intención de ver qué era aquello. Entonces entré y empecé a subir y a bajar, a ver... y dije:

Esto no, esto es un camelo, todo esto es un camelo. Esto no va a ninguna parte.

Y esa ventana que queda tan bien, pues resulta que media hoja da a un pasillo y la otra media a un aseo. Le Corbusier era un pintor cubista y ese era su mayor valor. Entonces ¿qué pasa? Pues que, al igual que Mies van der Rohe, no habían recibido formación arquitectónica ninguno de los dos. Habían estado de ayudantes de Behrens, con Gropius. En una ocasión coincidieron allí los tres, de delineantes, más o menos. Esa es toda la formación arquitectónica que tenían el uno y el otro. Ahora ¿talento? Muchísimo. Y sobre todo Le Corbusier, lo que tenía es mucho talento de cara a la galería. Relaciones públicas que eso en la arquitectura vale mucho.

También, he visitado Ronchamp y me ha pasado una cosa. Primero, el lugar es precioso, en lo alto de un cerro, lleno de pinos. Segundo: la silueta lejana —lo hace muy bien— te vas acercando y descubres un objeto. Ronchamp, para mí, como arquitectura no tenía ni pies ni cabeza, y allí no creaba un espacio. Lo que ocurre es que el edificio era muy fotogénico. Yo tomé unas cuantas fotos hasta con mala intención y me salieron preciosas. Eso me pasó también con Mies van der Rohe.

La Tourette creo que está mejor, aunque no lo he visto, dentro de que puede ser un espacio un poco chocante. Tampoco creo que sirva con fines religiosos. Pero ahí ya tenía más experiencia. Aquí ha tenido mucho mérito porque sin saber de construcción, ni de arquitectura, ni de técnica, se ha puesto a la cabeza y las cosas que dice son bonitas y atraen.

Bueno, también era un buen polemista, y en la época joven cuando le conoció Sert y todos estos, era una persona atractiva y rompía.

Yo lo que notaba mucho era que no tenía oficio ninguno, contrariamente a los suecos. Y yo, como eso sabía lo que era porque lo estaba haciendo, pues me sirvió mucho como juicio. Yo lo veo desde mi punto de vista... no se me ha ocurrido escribir, ni teorizar, ni pontificar sobre todo eso. Cada uno habla de la feria según le va en ella.

He tenido mucho entusiasmo por la arquitectura y he procurado aprender de lo que creía que podía hacer. Creí que podía aprender de la arquitectura japonesa y aprendí mucho, y de la arquitectura de la Alhambra, que no era la decoración, sino los espacios abiertos y semiabiertos y cerrados, el paso de unos a otros. Es decir, vas organizándote para aprender, no para juzgar.

Tú has sido galardonado con el Premio Camuñas por tu labor profesional en el campo de la arquitectura religiosa. Yo he tenido la oportunidad de escuchar a González Amezcua en la Escuela de Madrid quien recalca la importancia que había tenido este género para la modernización de nuestra arquitectura ¿Crees, realmente, que fueron tan significativas las obras de carácter religioso llevadas a cabo durante este periodo para el panorama arquitectónico español?

Bueno, bueno, bueno, vamos a no jugar. Las cosas que no se han hecho, no se han hecho y las cosas que se han hecho, se han hecho diez años después o quince años después.

Tras mi primera obra, hicieron un concurso para la Basílica Hispanoamericana de la Merced, cerca de la extensión de lo que hoy es el Paseo de la Castellana. Yo hice una cosa un poco más avanzada y más limpia. Me llamó el jurado y me dijo:

Si cambias la fachada, te damos el premio. Y ¿si no cambio la fachada? —pregunté— porque a lo mejor es lo único decente que tiene esto.

Pues entonces no te lo podemos dar. Bueno, pues no, y se lo dieron a Oiza.

Aquellos no aprendieron. A mí, las cosas que yo hice no me gustan, pero vamos, las de los demás, menos. Y Aránzazu la ha salvado un pintor porque sin ese fondo... Yo la he visto sin haber resuelto la cabecera y aquello era una cosa tremenda. Lo que pasa es que luego la vi con el fondo que hizo Lucio Muñoz y dije:

Éste ha salvado la iglesia.

Desde entonces le tengo mucho más respeto ya que hay cosas que no hay quien las salve. Eso le pasa en parte a Santa María del Fiore, que se dio por concluida sin terminarse, se cubrió. Y en eso, Brunellesqui hizo muy bien, pero no es una iglesia acabada. Il Gesú te podrá gustar o no —la de Vignola, la de Roma— pero es una iglesia terminada, barroca, y ha servido como modelo para toda la arquitectura jesuítica, pero en el otro caso no. Tú lo ves allí y dices:

Esto está sin resolver.

Has hecho mención de la aportación de Lucio Muñoz en Aránzazu. Lo cierto es que, a pesar de haber trabajado con muchos artistas plásticos, tú has optado por una posición personal muy clara frente a la iconografía religiosa. Una postura de contención, de silencio has dicho en alguna ocasión. ¿Por qué esa sobriedad?

Bueno, ésta sí es una preocupación que he tenido desde el principio. Hay dos figuras que hice en la iglesia del Espíritu Santo, que me las impulsieron y las coloqué, pero creo que hay que poner el menor número de imágenes posible, y ahora, menos todavía ¿Por qué?

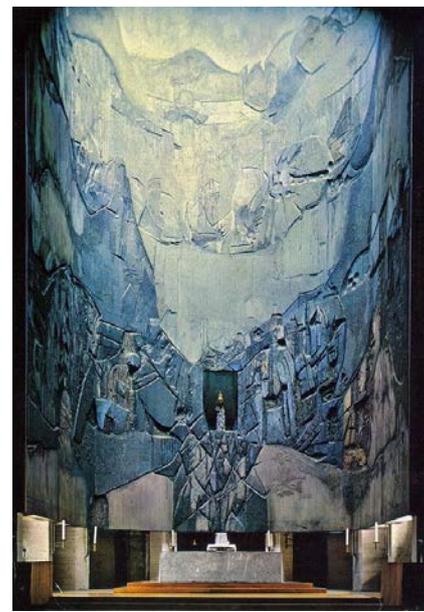


Figura 5. Mural interior esculpido por Lucio Muñoz tras el altar mayor de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu. Arquitectos, Luis Laorga y Francisco Javier Sáenz de Oiza, 1950-1969.

© Eduardo Delgado Orusco, 2011.

Pues porque en el mejor de los casos se cae en el fetichismo, además de haber perdido la idea que tenían las gentes anteriores a la fotografía. Nosotros, ahora, estamos inundados de imágenes por todas partes, sobre todo por el cine.

La iconografía que nosotros conocemos no tiene nada que ver con la que tenía una persona en el siglo XVI. Entonces Santa Teresa necesitaba un crucifijo para darse cuenta de que a Jesucristo lo habían crucificado. A nosotros no nos hace falta. Nos sobra toda la imaginería. Yo, en ese sentido, he sido muy iconoclasta, he mantenido un alejamiento de las imágenes porque creo que ayudan muy poco para la espiritualidad. Las que sirven, sirven. Yo lo que digo es:

Toda la piedad y todos los sacramentos y todos los mandamientos de la Santa Madre Iglesia son estructuras que sirven para amar a Dios y al prójimo y, lo que no sirva para eso, no sirve para nada... luego estorba.



Figura 6. 18. Susana Polac trabajando en el relieve de la Glorificación de los Mártires del Teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas, Madrid. c. 1959. © Archivo Ramón Masats.

Para lo que sirve muchas veces la estructura es para creer que se tiene algo y quedarse en eso. Hay que tener en cuenta los retablos. Pues los retablos eran para gente analfabeta, que había que explicarles las más elementales cosas de la Biblia. Pero esos señores no sabían ni leer ni escribir y tenían una mentalidad de una elementalidad indiscutiblemente tosca. Hoy en la Iglesia cuanto menos haya pues se tiene un poco más de tranquilidad.

Miguel, podrías hablarme de aquellos artistas con los que has trabajado y con los que hayas tenido, quizá, una especial sinergia.

Pues, mira, cuanto mejores artistas son, mejor te entienden. Yo me he entendido muy bien con Capuz que era ya muy viejo cuando yo le conocí y que me hizo unas cuantas cosas. Con Adsuara. Con Pablo Serrano, mucho. Con Amadeo Gabino, también. Pintores, como Farreras y otros muchos. Stolz, que era mucho más académico, me hizo lo de la iglesia del Espíritu Santo.

Y te digo que con los artistas, cuanto mejor son, mejor te llevas. Por una razón muy sencilla, porque saben hacer y si tú quieres una cosa determinada y respetas la libertad del artista todo sale bien. Pero cuidado, tú vas a lo tuyo. Yo le dije en Alcobendas a Pablo Serrano:

Mira, las constituciones de los dominicos dicen que tiene que haber un grupo de la Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo. Pues ahí, en esa pared de nogal, tú me haces las figuras.

Y me hizo unas figuras que son una preciosidad y perfectamente integradas en el conjunto.

Los artistas, en general, me han funcionado muy bien. Tuve uno muy malo que me impusieron y que además no sabía nada. Hubo un momento en el que dije:

Pues no sé cómo vamos a hacer esto, porque... Pues encárgueselo usted a un escultor,

me contestó. Yo no he tenido discusión ninguna con los artistas, porque han entendido lo que yo buscaba y han desarrollado sus posibilidades plásticas como creían, por lo que no ha habido nada de que protestar.

También estaba Susana Polac, una mujer que sabía y nos hemos entendido bien. A José María Labra le encargué que hiciera algunas de las vidrieras de Alcobendas, que el hombre se las vio y se las deseó porque, entonces, era muy difícil encontrar vidrios. Le dije que quería crear un ambiente que fuera frío, y otro, cálido.

También en Alcobendas se produjo mi único fiasco. Un pariente de Susana Polac me hizo unos cartones para las vidrieras del fondo, las que iban a dominar la iglesia, y le dije:

No, no, no, esto tiene que ser sobre rojos, exclusivamente.

Un ambiente rojo que viene bien con el martirio, que viene bien con los dominicos que son de la provincia de Filipinas, que son misioneros y vas a hacer objetos de mártires del Antiguo y del Nuevo Testamento. Me hizo otra cosa...

¡No, no, no! ¡Fuera estos azules, fuera eso, fuera esto!

Yo lo que quería era que al entrar se vieran una serie de tonos distintos, pero que luego fueran apareciendo un poco las figuras de una manera muy suave, que no molestaran. Bueno, pues finalmente, me hizo un diseño. Entonces, se vio que aquí no se podía hacer y hubo que encargarlo fuera, a una casa de Suiza, de Lausana. Enviaron un presupuesto que fue aceptado por los dominicos.

Aquello que yo había aprobado pasó de ser un espacio a ser un cuadro con un marco. Yo me subía por las paredes. Estaba muy indignado y, ahora, cuando entro en esa iglesia, lo único que veo son los azules. Se cargó la iglesia, se cargó la iglesia totalmente y, peor todavía, porque los que han utilizado este sistema después -yo no he vuelto a hacerlo- han creído que lo bueno era poner azules, verdes y amarillos. Esta es mi experiencia más triste.

Creo que también tuviste la oportunidad de trabajar con Jorge Oteiza.

Bueno, lo que pasa es que él es una persona terrible. Me mandó un cajoncito y me dijo:

Ahí te mando este cajoncito con unas mierdas que he hecho. Seguramente las tirarás todas porque te parecerán repugnantes. Un abrazo.

Entonces, me dije, hay que contestarle en el mismo tono:

Querido Oteiza: he recibido tus mierdas y, bueno... hay alguna que me podría interesar. Podríamos ver si esta que te señalo...

Él hizo un boceto mayor pero mantenía su tono displicente: Te parecerá mal porque no le he puesto ojitos. Bueno, pues no; me parece bien.

Realmente estaba bien. Indudablemente Oteiza sabe lo que se trae entre manos. Lo que pasa es que era un hombre muy difícil de tratar.



Figura 7. Exterior del ábside de la iglesia del Colegio Apostólico de Arcas Reales, con la figura de Santo Domingo esculpida por Jorge Oteiza, 1955.
© Archivo Fundación Miguel Fisac.