

Una capa española

Estrategias de contingencia en el Centro Nacional de Restauraciones de Fernando Higuera

Gelabert Amengual, Antoni

UPM, Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA), ETSAM, Madrid, España, toni@obsessiveimages.com

Resumen

“Hicimos una capa española en vez de un traje a la medida. Porque una capa española sirve para un alto, para un bajo, para un gordo y para un delgado.” Fernando Higuera

La vigencia del pensamiento de Fernando Higuera en la arquitectura contemporánea se antoja incuestionable. Su arquitectura encajó de forma violenta y radical en su contexto histórico. El arquitecto tomó una posición que derivaba seguramente de haber tomado una postura extremadamente personal frente a influencias e inspiraciones, y que ha alargado hasta nuestros días las aproximaciones e interpretaciones de su obra.

Uno de los aspectos más destacados de la arquitectura de Higuera fue su capacidad para enfrentarse de forma magistral al cambio, y lo hizo de forma totalmente consciente como muestra en sus textos y entrevistas en los que se refiere a ello de forma explícita.

Un ejemplo paradigmático de la capacidad de sus propuestas para incorporar las alteraciones es su edificio para el Instituto de Restauración de Bienes Culturales. Desde el primer proyecto de 1961 -con el que ganó el Premio Nacional de Arquitectura junto con Rafael Moneo- el edificio cambió trece veces de programa, uno por cada Director General de Bellas Artes que tuvo. Y resistió sin apenas alterarse. Resistió sin oponerse a las modificaciones, incorporándolas de forma estratégica. Respondió desde el talento de su autor para cargar al proyecto de una capacidad potencial para absorber prácticamente cualquier variación programática a la que se viera sometido (como finalmente ocurrió).

Fernando Higuera desarrolló estrategias de respuesta ante la contingencia que aplicó al edificio para el Instituto de Restauración de Bienes Culturales. Órdenes compositivos, repeticiones, desmesura... son algunas de las operaciones que utilizó en el proyecto.

Estas operaciones fueron utilizadas de forma que afectaban al edificio a muchos niveles, y de forma simultánea: perímetro, estructura, materialidad, compartimentación... Todas y cada una de las capas del proyecto encuentran una configuración óptima a través de ese conjunto de reglas que les permiten dar una respuesta altamente eficaz al cambio.

Las estrategias apuntadas aquí pueden ser leídas en el proyecto para el edificio sede del Instituto del Patrimonio Histórico Español desde su concepción hasta su inauguración, pero se repiten a lo largo de la trayectoria de Fernando Higuera y pueden también ser reconocidas en algunas otras de sus obras.

En el momento en que la propuesta fue concebida, a principios de la década de los 60, la escasez de medios sin duda justificaba la voluntad de dar una respuesta arquitectónica capaz de adaptarse a distintos usos. Pero ha resultado que la capacidad de afrontar de forma adecuada la contingencia es hoy una demanda de la que la que la arquitectura no puede desmarcarse si quiere dar una respuesta adaptada a los tiempos en los que opera. Es por ello que el acercamiento analítico al proyecto de la 'corona de espinas' de Higuera -y por extensión al conjunto de su obra - sin duda puede devenir en una herramienta contemporánea de proyecto de alto valor.

Palabras clave: Higuera, corona, espinas, incertidumbre, estrategia.

Pioneros de la indeterminación

El presente artículo forma parte del período de investigación de la tesis doctoral dirigida por los profesores Federico Soriano y Pedro Urzaiz, titulada 'Sobre el Concepto de Contingencia en Arquitectura. Afinidades desestabilizadoras del objeto arquitectónico', que se encuentra actualmente en desarrollo en el Departamento de Proyectos de la ETSA de Madrid. La tesis sostiene que la conceptualización del 'concepto de contingencia' realizada hace veinticinco años por la filosofía pragmatista, con Richard Rorty al frente¹, necesariamente ha de haber encontrado respuesta en la arquitectura contemporánea, por ello se propone desvelar las estrategias de respuesta ante la inestabilidad a través de las que la disciplina ha operado desde la última década del siglo XX.

La tesis hace un esfuerzo por reconocer también a sus Pioneros. A aquellos arquitectos que incluso antes de que la teoría hiciera el esfuerzo de describir la contingencia, fueron conscientes de la necesidad de que sus proyectos se construyeran cargados de potencia, de capacidad de respuesta ante las vicisitudes a las que iban a tener que enfrentarse de forma innegociable. Existen esos pioneros de la contingencia, pioneros de la indeterminación. Y este texto se enmarca en ese esfuerzo por señalar a uno de ellos y ponerlo en valor.

Esa figura es la de Fernando Higuera, un arquitecto muy poco atendido durante su vida debido en gran parte a su actitud excéntrica -su furia y su ego²- per que fue capaz de apuntar cuestiones tremendamente relevantes para la arquitectura contemporánea, dándoles una respuesta profundamente disciplinar y de gran valor. Una de esas cuestiones, quizá la principal, fue la relación entre la arquitectura y el tiempo. Higuera luchó por construir muy cerca de la realidad, para hacerlo mucho más allá del tiempo.

Fernando Higuera, arquitecto contra el tiempo

Fernando Higuera Díaz nació en Madrid en noviembre de 1930. Tras haber viajado por Europa becado por el Ministerio de Educación Nacional, obtiene en 1959 el título de arquitecto por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. el mismo año en que Frank Lloyd Wright concluía el Museo Guggenheim de Nueva York. Higuera mostró su asombroso talento creativo como músico, pintor, acuarelista, escultor, fotógrafo... Murió en el año 2008, también en Madrid, a la edad de 78 años.

Tanto en sus años de estudiante -en el Colegio Estudio y en la Escuela de Arquitectura- como en los primeros años de su carrera profesional, obtuvo gran reconocimiento: Mención especial de la Sociedad de Amigos del Arte de Madrid en 1953; Medalla de la Asociación de Acuarelistas en la Exposición Nacional de Bellas Artes, Primer premio de acuarela en la II Exposición de Arte organizada por los Colegios Mayores y accésit en el Concurso de Arquitectura organizado en Barcelona por el Grupo R en 1954; Premio de la República Oriental del Uruguay para pintura al agua y pastel en la III Bienal Hispanoamericana de Arte de Barcelona y Primer Premio de Dibujo en la III Exposición de Arte de los Colegios Mayores de Madrid en 1955; Primer Premio de la Exposición de Amigos del Arte de la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1956; Segunda Medalla de Pintura en la Nacional de Bellas Artes de 1957; Primer Premio de Arquitectura de la Escuela de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona por un "Refugio de alta montaña" y Accésit de Escultura en los Concursos Nacionales de Bellas Artes por un "Proyecto de obelisco en la Plaza de Castilla de Madrid" en 1958; Primer Premio de Pintura y Dibujo con Medallas de Oro en la Exposición universitaria "San Raimundo de Peñafort" y Accésit de Arquitectura en los Concursos Nacionales por "Auditórium para un parque público" en 1959; Accésit en los Concursos Nacionales de Bellas Artes por el proyecto de "Diez residencias para artistas en los montes de El Pardo" y Premio del Ayuntamiento de Guadalajara en el concurso de avance de planeamiento de un polígono de descongestión en 1960; Premio Nacional de Arquitectura por un "Edificio de Restauraciones Artísticas" en 1961; Primera Medalla de Arquitectura en la Exposición Nacional de Bellas Artes por la casa de Lucio Muñoz en 1966, en 1961 obtiene el Premio Nacional de Arquitectura por su proyecto para un "Edificio de Restauraciones Artísticas", en 1966 la Medalla de Arquitectura en la Nacional de Bellas Artes.

*Procuró ser de todo un poco, con los riesgos y contraindicaciones que ello supone*³. Fernando Higuera construyó una trayectoria exitosa, pero esencialmente construyó una trayectoria propia, ajena a los dictados de la academia o de las modas con las que convivió. Se cuidó mucho de revelar las fuentes de su inspiración, más allá de citar de forma insistente la arquitectura popular, en una lucha personal por no encuadrarse en ninguno de los movimientos arquitectónicos del momento. Sin duda tuvo una actitud ególatra que conformó una trayectoria como reacción ante las solicitudes del Movimiento Moderno, con el que nunca comulgó. *La revistas profesionales me sirven para ver lo que ya no debo hacer*⁴. Higuera siempre prefirió situarse 'contra' que 'junto a'. Esta actitud radical clarifica en cierta medida el trabajo de desvelar sus obsesiones personales, repetidas una y otra vez en los proyectos en los que trabajaba de forma compulsiva. Un cúmulo de obsesiones ejecutadas/aplicadas con aplastante lógica racional. Si situó más 'a la contra' que 'junto a' para conformar un lenguaje extremadamente personal en el que sin embargo podemos leer referencias que van desde la arquitectura popular que citaba abiertamente a Palazuelo, pasando por Pier Luigi Nervi o Félix Candela. La lucha de Higuera fue esencialmente contra el tiempo, contra su tiempo.

José Antonio Coderch, Miguel Fisac, Ramón Vázquez Molezún y Fernando Higuera han sido citados alguna vez como los arquitectos españoles más importantes de la segunda mitad del siglo XX. De lo que no hay duda es de que Higuera pertenece a una de las generaciones más destacadas del pasado siglo, y que puede ser definido como un representante decisivo en el desarrollismo en España en el que fue capaz de erigirse como una figura que suponía la consolidación de la brillante trayectoria profesional e intelectual marcada por los maestros Fisac,

Sota, Sáenz de Oíza, Corrales y Molezún, y continuada e interpretada por Fernández Alba, Fullaondo, Moneo y Navarro Baldeweg⁵.

Centro Nacional de Restauraciones, proyecto de incertidumbre

La sede del Instituto del Patrimonio Cultural de España fue el primer edificio declarado en España Bien de Interés Cultural estando vivos sus autores. El edificio se erige como un objeto insólito, sin precedentes constructivos en el lugar. Se trata de una obra de incuestionable valor arquitectónico. Pero hasta haber concluido el edificio conocido hoy como 'La corona de espinas' en la Ciudad Universitaria de Madrid se sucedieron más de diez proyectos⁶ a lo largo de casi 30 años (desde el primer concurso en 1961 hasta la inauguración en 1990). O, más bien, se sostuvo un mismo proyecto a lo largo de 30 años, respondiendo desde la estrategia -desde su particular Plan de contingencia- a las demandas fluctuantes planteadas por instituciones que se sucedían. Seguramente la forma más oportuna de describir todo este procedimiento, minimizando el riesgo de perderse en sus vaivenes, es recurriendo a las sucesivas memorias de cada una de las variaciones que significaron un cambio sustancial en el proyecto. Recurrimos entonces al copiado y pegado de fragmentos identificados cronológicamente.

En la primavera del año 1961, en la convocatoria anual de los Concursos Nacionales, para el de Arquitectura se propone un tema obligatorio, aunque con programa y emplazamiento libres: un Centro Nacional de Restauraciones. El concurso, y por lo tanto el Premio Nacional de Arquitectura, lo gana la propuesta presentada por el arquitecto Fernando Higueras en colaboración con el arquitecto recién titulado Rafael Moneo y con el restaurador Luis Roig D'Alos, catedrático de Restauración de Pintura de la Escuela de Bellas Artes de Valencia.

Forma. Es curioso ver cómo la mayor parte de los centros de restauración existentes están instalados en antiguos palacios. Los viejos caserones han respondido, una vez más a las exigencias de los tiempos ciñéndose a un nuevo programa con una conformidad que para sí quisieran muchas de las obras que hoy tenemos por modelo. Por ello, a la hora de trazar un Centro de Restauraciones de nueva planta, esta conformidad a programas muy distintos, tan variables como las técnicas, ha sido la lección que hemos procurado tener presente. A la vista de este programa, con funciones tan claramente diferenciadas, podía haberse respondido con un edificio exactamente matizado, pero sin flexibilidad posterior ninguna; respuesta, a nuestro entender, equivocada. El Centro de Restauraciones exigía, en principio, tan sólo el enlace de departamentos que sin perder su independencia, tuviesen servicios comunes.

Quizá un trazado lineal hubiese resuelto el problema, pero a nuestro entender faltaría al conjunto la coherencia y la intimidad que el trazado radial proporciona. El desarrollo lineal, válido en tantas ocasiones, no parece en este caso tan indicado como el radial, capaz de definir un espacio externo más atrayente.

Pero, además, los caminos a pie, de enlace, en el desarrollo radial son mínimos, reservándose el perímetro para el transporte rodado de las obras a los distintos pabellones; los servicios no plantean problema alguno y se centralizan con facilidad; la iluminación, norte y abocinada, completada con la luz difusa que se filtra a través del techo, es perfecta.

Por otra parte, el sistema constructivo a que se llega con el trazado radial es claro y no presenta dificultades; es más, da tal variedad de posibles soluciones que no creemos convenga comprometerse con una dada, en un concurso de anteproyectos como éste.

1961

En noviembre de ese mismo año la Dirección General de Bellas Artes crea por decreto el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA) y se propone crear el centro de restauración más innovador de Europa. Para asegurar su éxito esta empresa se inicia con el asesoramiento de la UNESCO mediante un equipo dirigido por el director del Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA) de Bélgica.

El informe de la Misión UNESCO se concluye en 1963. Sobre esa base se elabora un programa de necesidades para la sede del instituto español. Por otro lado se gestiona la adjudicación del terreno en la Ciudad Universitaria en el emplazamiento planteado en la propuesta ganador en el concurso nacional. Una vez resuelto, a lo largo de 1964, se encarga un proyecto de edificio para el ICROA a Fernando Higueras, que desde diciembre de 1962 había comenzado a colaborar con el arquitecto barcelonés Antoni Miró, al que conoció en las prácticas de la Milicia Universitaria en el cuartel de una batería antiaérea en Zaragoza. La pareja de arquitectos termina su proyecto en mayo de 1965 y las obras se inician a lo largo del año 1967.

Criterio general de composición del edificio. Nuevamente sigue siendo válido el fragmento de memoria que con respecto al criterio de composición del edificio incluíamos en el anteproyecto de 1961 y que transcribimos literalmente. "Es curioso ver como la mayor parte de los centros de restauración existentes están instalados en antiguos palacios... El desarrollo lineal, válido en tantas ocasiones, no parece en este caso tan indicado como el radial capaz de definir un espacio interno más atrayente..."

Se ha mantenido en el presente proyecto el esquema circular del primitivo, aunque se ha disminuido su tamaño y se ha formalizado el sistema constructivo uniformando espacios mediante una modulación más regular que conduce a un abaratamiento de la construcción al repetirse los elementos estructurales, huecos, cerramientos, etc.

El edificio se inscribe en un círculo de 40 m. de radio dividiéndose radialmente en 30 gajos principales, que en el perímetro exterior, se parten en dos con lo que aparecen 60 módulos en fachada.

El programa se distribuye en cuatro plantas que se manifiestan en fachada exterior, acusándose sólo dos en el claustro central interior.

El aspecto total del edificio lo impone el sistema constructivo del hormigón armado que tanto en estructura, como en cerramientos exteriores quedará visto, sin añadidos ni chapados posteriores. El ahorro que esto supone se invertirá en la mejor calidad y acabado de la estructura resistente que así será la única que preste carácter al

conjunto. Por esta razón se ha estudiado con detalle el tamaño y forma de vigas principales y de arriostramiento, pilares, escaleras, etc. modulando con arreglo al tamaño de la tabla de encofrado.

Circulaciones. Dos núcleos de escalera y ascensores situados en el diámetro E.O. enlazan con dos anillos concéntricos de circulación, el primero sólo para recorridos a pie es el más corto y se realiza a través del claustro interior cubierto pero al aire libre en torno al patio central. El segundo anillo enlaza todos los servicios en el interior del edificio y por él pueden transportarse las obras de tamaño regular. Las piezas de gran tamaño pueden introducirse a los talleres de doble altura desde el tercer anillo que rodea por el exterior al edificio y que está previsto para circulación rodada de camiones.

Los conductos verticales de instalaciones se alojan en los doce patinejos formados por los pilares del claustro interior y los dos de los núcleos de ascensores, desde donde enlazan con las zonas de conductos horizontales que se alojan entre el cerramiento exterior y los pilares de fachada.

Mayo, 1965.

Durante las obras de excavación y cimentaciones surgen algunos imprevistos que obligan a proponer un nuevo proyecto reformado que solucione los problemas de circulación y estructurales que aparecieron. El proyecto se aprueba en mayo de 1968, y las obras continúan hasta casi su finalización. Pero en 1970 vuelven a paralizarse las obras, y lo hacen por decreto en 1971.

Al comenzar las obras del presente edificio se pudieron comprobar dos cuestiones muy importantes que han influido en el futuro desarrollo del mismo:

1º) Los terrenos donde debía construirse el edificio eran menores que los que figuraban en los planos sobre los que en el año 1965 se redactó el proyecto.

2º) Un estudio geológico y de prospección mediante sondeos en el subsuelo de los mencionados terrenos, realizado sobre el emplazamiento definitivo demostró que la mayor parte de la zona era de echadizo, encontrándose el firme por la rellena vaguada del arroyo de Cantarranas a más de 20 metros de profundidad.

Estas dos circunstancias creaban serios problemas en la cimentación y en el imprescindible servicio rodado alrededor del edificio, que al desplazarse hacia el Norte tenía que realizarse prácticamente sobre el arroyo.

Se estudió una solución, que sin cambiar la esencia del proyecto y su forma de funcionamiento, resolviera los problemas técnicos antes aludidos.

Tras unos tanteos de orden funcional, técnico, económico y estético, se decidió remeter 4 mts. los pilares del anillo exterior en planta baja, manteniendo la situación de los de las plantas superiores mediante unas potentes ménsulas.

Mayo, 1968

En ese mismo año de 1971 se solicita un nuevo proyecto con el fin de adecuar lo ya construido para un Centro Nacional de las Artes y de la Cultura. Resolviendo un programa que es copiado de las bases del concurso para el Centro Georges Pompidou en París. Este proyecto se entrega durante 1971 y no se llevará a cabo.

Nuestro país tiene la posibilidad de poseer antes de que finalice el presente año un Centro Nacional de las Artes y la Cultura, adelantándose cuatro años al análogo que Francia ha programado.

A disposición de las autoridades españolas competentes se encuentran las magníficamente bien estudiadas bases y programa para el concurso del centro francés del que extraemos el siguiente párrafo:

“Este Centro no debe ser un mundo cerrado, su acción desbordará necesariamente los límites del edificio, diferenciará al barrio, se extenderá por Francia y el extranjero por medio de exposiciones ambulantes, de emisiones televisivas, de publicaciones...”

... Sobre el edificio que poseemos ya en la Ciudad Universitaria de Madrid y que está despertando, antes todavía de terminarse, un hondo interés en los medios arquitectónicos internacionales:

El Centro reúne ciertos componentes, según la naturaleza de sus fines... sin embargo la Biblioteca, los museos, el Centro de Arte Contemporáneo, el Centro de Creación Industrial, los servicios de documentación especializada, las salas polivalentes, se articulan entre ellas de un modo armónico, tanto para las zonas comunes como para las zonas específicas.

Marzo, 1971.

Durante la segunda mitad de los setenta cambia la constructora encargada de los trabajos y la nueva empresa renuncia alegando que el edificio corría peligro de ruina. En febrero de 1980, desde el edificio abandonado se produce un atentado de ETA contra la Presidencia del Gobierno. Esta serie de violentos avatares provoca que se sucedan una serie de proyectos con el fin de buscar un nuevo uso para el objeto abandonado: Biblioteca Central de la Universidad Complutense, Tribunal Constitucional, sede de la OTAN, Presidencia de Gobierno...

En 1983 la Dirección General de Bellas Artes apuesta por la recuperación del edificio para su uso original, y encarga a los arquitectos un proyecto de consolidación de la obra existente, de demolición de lo arruinado y de terminación de las partes inacabadas de la estructura. En mayo de 1985 Higuera y Miró entregan el primero de una cadena de proyectos, hasta 1989, que se van realizando con el fin de terminar el edificio definitivamente para el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICRBC). El 25 de octubre de 1990 el edificio fue inaugurado.

En noviembre de 2001 el edificio es declarado Bien de Interés Cultural.

Estrategias de contingencia en el proyecto para el Centro Nacional de Restauraciones

Juan Daniel Fullaondo, en unas páginas críticas sobre la arquitectura de Higuera, hablaba de la lucha de Higuera, en la figura de su inventiva *contra el tiempo, contra la caducidad, contra el presente y contra la muerte*⁷.

Se puede extraer una serie de estrategias de la serie de proyectos que concluyeron en la construcción del edificio del Instituto del Patrimonio Cultural de España, en un periodo que va desde 1961 hasta 1990 (desde el concurso hasta su inauguración). Las estrategias utilizadas por los arquitectos autores para dar respuesta ante las variaciones en las solicitudes a las que pudiera verse sometido el proyecto -de hecho, tal y como ya adelantaba la memoria del anteproyecto premiado en 1961. Algunas de ellas pueden acabar leyéndose como constantes en la obra de Fernando Higuera.

*Lo que yo soy fundamentalmente es un buscador de equilibrios*⁸. Es esencial entender, en cualquier caso, hasta qué medida la arquitectura de Higuera entraña un gran aprecio y una especial sensibilidad hacia los valores del sitio en el que se emplaza, desde un acercamiento atento a la realidad de los lugares. Trabajando en la inserción de objetos altamente pragmáticos en sus utopías terrenales. En un ejercicio altamente contextualista. Desde esta posición, le es fácil a Higuera permitirse una actitud desapegada y casi sarcástica ante las pretensiones programáticas e institucionales⁹, a las que da respuesta desde la potencialidad de sus proyectos.

Los valores que lo cargan de potencia, de capacidad de respuesta ante el cambio, están esencialmente contenidos en la geometría. Más allá del trabajo con el hormigón y de la expresividad de sus edificios.

Higuera trabaja en el proyecto del Centro Nacional de Restauraciones esencialmente a través de dos 'estrategias de continuidad'. Se trata de formas diversas de incorporar la potencialidad al objeto arquitectónico, dotarlo de la capacidad de modificar su condición para adaptarla al nuevo escenario. Las estrategias son propuestas en este caso a través de la geometría.

La primera de ellas, **especificidad**. El edificio se construye a través de una secuencia de células cualificadas exclusivamente a través de la geometría, pero a la espera de uso para convertirse en específicas.

Espacios no equipados que reúnen en cualquier caso las condiciones ambientales y estructurales necesarias para acoger los requerimientos variables que se le planteen al objeto como respuesta ante la contingencia. El proceso de apropiación de ese nuevo espacio será lento, pero la capacidad de respuesta es muy alta. Una respuesta a la contingencia que en este caso es dada por un espacio sin equipar, desde su individualidad. Una agrupación de células altamente específicas en su capacidad de respuesta pese a su aparente neutralidad.

La segunda, **redundancia**. El objeto se construye a través de la acumulación de partes idénticas en una estructura en la que cada una de ellas se remite a la globalidad a la vez que es capaz de trabajar de forma autónoma. Una solución formal rotunda, con una lectura única, pero que al tiempo permite que cada una de las partes que la conforman puedan funcionar por separado. A través de las simetrías infinitas del círculo, el edificio propone una serie de unidades repetidas, capaz tanto de sustituir como de apoyar en cualquier momento a la unidad o las unidades que se encuentran en funcionamiento en el momento en que se manifiesta el cambio en las solicitudes. Esta estrategia proporciona una capacidad de respuesta prácticamente automática. La contingencia es contestada a través de la copia de un fragmento. Exageración y desmesura. La cantidad como respuesta ante lo imprevisto.

Estas estrategias ofrecen como resultado formas cerradas y compactas en la que es esencial la presencia del centro. La planta radial se inspira en los viejos patios conventuales y en la arquitectura civil semejante en su estructura, que sitúa todas las partes del conjunto en relación íntima a la vez que les otorga un elevado grado de autonomía. El sistema de comunicación apoya de forma muy eficaz la estrategia del edificio. Tal y como advertía Claude Parent en el número de *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicado a la figura de Higuera en 1966, su inventiva es casi siempre expuesta de manera general muy simple, en la cual el radiocentrismo es a menudo su característica principal.

El Centro Nacional de Restauraciones supone en definitiva una clara muestra de arquitectura decididamente abierta. Un edificio que tiende a ser una sola habitación, estructurado y engarzado al tiempo, indisoluble, justificado como pieza única, en un continuo fluente y extensivo¹⁰.

Es este un edificio "que funciona", que se vale por sí mismo. Un objeto que funciona por sus propios aciertos estructurales-estratégicos, por la bondad de su tectónica, por su plasticidad, por la perfección de su forma. Un edificio que se justifica en su función a través de sus acciones de arquitectura extremadamente personales, a través de los espacios de ensoñación funcional que ellas provocan: la función apuntada y provocada por la forma. Belleza y función en cuanto forma, en cuanto diseño a colmar de posibilidades.

Estrategias de contingencia en otras obras del arquitecto

La descripción del edificio en el BOE 287 del viernes 30 de noviembre de 2001 en el que se declara monumento el edificio del Instituto de Patrimonio Histórico Español encuadra la obra "dentro de un organicismo tardío y expresionista a la manera de Utzon, Rudolph o Saarinen". El Centro Nacional de Restauraciones encuentra sin duda uno de sus antecedentes en el Colegio Estudio de Aravaca, cuyo sistema estructural anticipa buena parte de las soluciones apuntadas en el edificio de la Ciudad Universitaria.

Pero más que buscar sus antecedentes o sus filiaciones, resulta interesante llegados a este punto el ejercicio de leer las estrategias descritas en otros proyectos de Fernando Higuera, trazando lo que ha venido a describirse como la *fidelidad a su propia arquitectura*¹¹ del arquitecto madrileño. Es claro que el Instituto del Patrimonio forma parte de una serie de obra iniciada con el Colegio Estudio y que forman el Palacio de Congresos, el Teatro de Burgos, el Ayuntamiento de Ciudad Real, el Hotel las Salinas en Lanzarote... Y esencialmente el Pabellón de la Feria Mundial de Nueva York (1963), el Teatro de la Ópera de Madrid, 1964 y el Complejo deportivo de Montecarlo (1969). En estos tres últimos proyectos encontramos un uso explícito de la especificidad y la redundancia como estrategias capaces de dar respuesta de forma contundente a los intereses de su autor.

Una capa española

Higuera se anticipó a su tiempo. Fue un arquitecto personalísimo y valiente en el tratamiento del espacio y de la forma, creador de espacios difusos tras geometrías rotundas. Todos sus espacios son absorbentes y remiten inevitablemente al conjunto. Espacios fértiles. Quizá ahí esté la mejor muestra de su genio creador, en el uso de mecanismos, estrategias, materiales y sistemas que miran a lo popular y a lo tradicional más que a lo universal de los movimientos estilísticos heredados del estilo internacional para hacer de su arquitectura un acto revolucionario. La geometría, la simetría, los sistemas artesanales en su obra son usados con esa voluntad de permanencia y de engaño al inevitable paso del tiempo”, reflejando la preocupación de Higuera acerca de los conceptos de mutabilidad y permanencia en su obra¹². Del paso del tiempo, en definitiva. Objeto imprevisible.

En definitiva “una capa española”.

*Si yo hago un traje ajustado y a la medida de un tipo, entallado, el día que ese tipo engorde ya no le sirve, o el día que este tipo le quiera dejar el traje a un amigo bajito, no le sirve. En cambio, si yo le hago a ese señor una capa española, pues ese señor ya puede engordar, crecer o reducirse, que esa capa le va a servir. Esto es lo que yo procuro.*¹³

Notas

- 1 Richard Rorty. Contingencia, ironía y solidaridad
- 2 Justo Isasi. Necrológica en El País de 31 de enero de 2008
- 3 José de Castro. Fernando Higuera. Artistas españoles contemporáneos, 53
- 4 José de Castro. Fernando Higuera. Artistas españoles contemporáneos, 54
- 5 Intexturas Estructuras
- 6 La corona de espinas. Instituto del Patrimonio Cultural de España, 9
- 7 José de Castro. Fernando Higuera. Artistas españoles contemporáneos, 57
- 8 José de Castro. Fernando Higuera. Artistas españoles contemporáneos, 31
- 9 “La imperecedera juventud de Fernando Higuera”. Carlos Mijares en Intexturas Estructuras, 29
- 10 Artistas españoles contemporáneos, 58
- 11 “Desde el vientre del erizo”. Alberto Humanes en Intexturas Estructuras, 13
- 12 Albert Brito. Fernando Higuera. Universitat Politècnica de Catalunya. Enero 2010
- 13 “Fernando Higuera, en la originalidad”. Entrevista a Higuera por Baltasar Porcel en JANO, 16 mayo 1975. p 25

Bibliografía

- DE CASTRO ARINES, José. *Fernando Higuera*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.
- FERNANDEZ-GALIANO, Luis. *La Corona De Pámpanos: Fernando Higuera, 1930-2008*. Arquitectura Viva, 2007, 2007, no. 115.
- GAZAPO, Darío (ed.) *Fernando Higuera: Intexturas Estructuras*. Madrid: Fundación Arquitectura COAM, 2008.
- HUMANES BUSTAMANTE, Alberto. *Fernando Higuera arquitecto figurativo*: Fundación COAM, Madrid, 1997
- HUMANES BUSTAMANTE, Alberto. *La corona de espinas. Instituto del Patrimonio Cultural de España. 1961-1990. Fernando Higuera-Antonio Miró*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería. 2012
- KIJIMA, Yasusi. *Fernando Higuera Díaz*. A&U: Architecture and Urbanism, Aug., 1971, no. 8.
- PORCEL, Baltasar. *Fernando Higuera, en la originalidad*. Jano: arquitectura, decoración y humanidades. 1974, no. 16

Biografía

Antoni Gelabert (Palma 1983), es arquitecto por la ETSAB y Master en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSAM. En Departamento de Proyectos Arquitectónicos de esta última, desarrolla su tesis doctoral titulada ‘Sobre el Concepto de Contingencia en Arquitectura’, para la definición de estrategias arquitectónicas de respuesta ante la incertidumbre, y bajo la dirección de Pedro Urzaiz y Federico Soriano, en cuya Unidad Docente colabora desde el curso 2009-2010; labor docente que compagina con las clases impartidas en el Máster Tricontinental de la Universidad Europea de Madrid - UEM. Ha sido también profesor extranjero invitado en la Farq - Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República de Montevideo. En el ámbito profesional, dirige su propio estudio desde el año 2008 que es fundido en 2013 en la plataforma Obsessive Images, de la que es cofundador. Es además director de EXtudio.