



LA MIRADA DE  
**FISAC**

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN



# LA MIRADA DE FISAC

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN



Edición y Prólogo a cargo de  
Daniel Villalobos

# LA MIRADA DE FISAC

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN

## TEXTOS

Marta Úbeda, Fernando Díaz-Pinés, Joaquín Soria, Fernando Zaparaín, Rodrigo Almonacid  
Sara Pérez, Javier Pérez, Carlos Francisco Montes, Juan Antonio Cortés, Eduardo González  
Alberto Combarros, Josefina González, Eusebio Alonso, Juan Manuel Báez, Daniel Villalobos  
Ramón R. Llera, Nieves Fernández, Iván I. Rincón, José María Jové, Juan Carlos Arnuncio  
Darío Álvarez, Miguel Ángel de la Iglesia, José Altés, Ignacio Represa, Fernando Linares  
Luis Alberto Mingo, Leopoldo Uría, Pilar Marco, Santiago Bellido, Carlos Labarta

## EXPOSICIÓN

Comisario: Daniel Villalobos. Coordinación MUVa: M<sup>ra</sup> Ángeles Gutiérrez  
Organización y traslados: Sara Pérez y Montserrat García  
Montaje: Nieves Fernández, Javier Pérez  
Iván I. Rincón y Rodrigo Almonacid

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

© de los autores

© 2008, de la edición:

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid  
Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos  
Departamento de Urbanismo y Representación de la Arquitectura  
MUVa (Universidad de Valladolid)  
Asociación Cultural "Domus Pucelae"

Fotografías de las obras: Rodrigo Villalobos

Diseño de portada, maquetación: Daniel Villalobos

ISBN: 978-84-691-0969-4

Depósito Legal: VA. 151-2008

Imprime: Editorial Sever-Cuesta. Valladolid

## ÍNDICE

---

### PRÓLOGO:

#### **La Mirada de Fisac**

Daniel Villalobos Alonso

11

### CATÁLOGO:

#### ***Daimiel, 1936***

Marta Úbeda Blanco

18

#### ***El agujero, 1937***

Fernando Díaz-Pinés Mateo

20

#### ***Cabeza y rostro de perfil***

Joaquín Soria Torres

22

#### ***Proyecto de Puerta Monumental, 1939***

Fernando Zaparaín Hernández

24

#### ***Manchas, 1950***

Rodrigo Almonacid Canseco

26

#### ***El IIT de Mies van der Rohe, Chicago, 1955***

Sara Pérez Barreiro

28

#### ***Casilla en un rastrojo, 1957***

Javier Pérez Gil

30

#### ***San Miguel de Lillo. Oviedo (II), 1961***

Carlos Francisco Montes Serrano

32

#### ***Iglesia de Santa Cruz, La Coruña (III), 1971***

Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga

34

#### ***Proyecto para la Orotava, Canarias, 1971***

Eduardo González Fraile

36

#### ***Santander. 1972***

Alberto Combarros Aguado

38

#### ***Hotel Tres Islas, Fuerteventura, 1975***

Josefina González Cubero

40

#### ***Ein-Karem, 1975***

Eusebio Alonso García

42

<b><i>Tiberiades, 1975</i></b>	
Juan Manuel Báez Mezquita	44
<b><i>Sehzadebasi y Camii, Estambul, 1975</i></b>	
Daniel Villalobos Alonso	46
<b><i>La Acrópolis (II), 1976</i></b>	
Ramón Rodríguez Llera	48
<b><i>Úbeda, patio del Palacio del Marqués de la Rambla, 1976</i></b>	
Nieves Fernández Villalobos	50
<b><i>Washington, 1976</i></b>	
Iván I. Rincón Borrego	52
<b><i>La Cabrera (II), 1978</i></b>	
José María Jové Sandoval	54
<b><i>Caracas, 1978</i></b>	
Juan Carlos Arnuncio Pastor	56
<b><i>Brasilia (desde la torre de la TV), 1978</i></b>	
Darío Álvarez Álvarez	58
<b><i>Río de Janeiro (playa Leblon), 1978</i></b>	
Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría	60
<b><i>Los Cañamares, Daimiel, 1978</i></b>	
José Altés Bustelo	62
<b><i>Castillo de Camón de Calatrava, 1981</i></b>	
Ignacio Represa Bermejo	64
<b><i>Casa Fisac, El Pajar, Canfranc (III), 1986</i></b>	
Fernando Linares García	66
<b><i>Proyecto Exposición Universal Sevilla (III), 1991</i></b>	
Luis Alberto Mingo Macías	68
<b><i>Almagro (membrillos), 1998</i></b>	
Leopoldo Uría Iglesias	70
<b><i>Los Cañamares. Daimiel, 1996</i></b>	
Pilar Marco Tello	72
<b><i>Portada del palacio de Fabio Nelli. Valladolid, 1997</i></b>	
Santiago Bellido Blanco	74
<b><i>Mezquita de Córdoba, 2002</i></b>	
Carlos Labarta Aizpún	76







Él nunca enseñaba sus dibujos. Sí, los planos de proyectos, las pinturas hechas con látex y tierras, esos “huesos” guardados en un pequeño cajón que estuvieron en el germen de sus ideas sobre las vigas pretensadas, incluso disfrutaba mostrando sus obras, sobre todo en la fase de construcción; incluso las últimas, como el Polideportivo de Getafe<sup>1</sup>, o la vivienda para una editora en Almagro<sup>2</sup>. Sin embargo, pese a que más de un apunte suyo se podía contemplar colgado en las paredes de su casa en el Cerro del Aire, tuvimos que esperar a la edición del libro *MIGUEL FISAC. Apuntes y Viajes*<sup>3</sup>, para comprender en toda su importancia la pasión que tuvo por el dibujo. Un entusiasmo que le llevó a mantener esta labor a todo lo largo de su vida, y que únicamente dejó de hacer por imposibilidad en sus últimos días, los anteriores a su muerte el 12 de mayo de 2006.

La Exposición “*La mirada de Fisac*”, que presentamos con este Catálogo, organizada por la Universidad de Valladolid y su Escuela de Arquitectura entre febrero y marzo de 2008, recoge veinticuatro de sus dibujos de los más de cuatrocientos catalogados, otros tres más sin catalogar, y tres pinturas; otra pasión, la de pintar, que compaginó con la del dibujo y que realizaba a caballo entre su casa-estudio de Madrid y la de Almagro. Las fechas en que se ejecutan las obras expuestas, abarcan una cronología muy amplia, desde 1936 hasta 2002, y entre ellas van, además de muchos apuntes de viaje, algunos dibujos de sus proyectos junto a otros de diversos temas que muestran la amplitud, diversidad y riqueza de su mirada. Con esta pequeña muestra pretendemos acercar a un público amplio, y no necesariamente especializado, la pasión de un gran arquitecto que va más allá del mero entretenimiento o creatividad plástica, y es nuestra pretensión esbozar una justificación que nos permita entender el qué y porqué de este trabajo.

En la muestra, cuyo mayor número de obras pertenece a la que fue su esposa, Ana María Badell, se aprecian claramente los temas hacia los que el arquitecto dirigía su mirada con mayor atención y con un lápiz en la mano, pues esto es dibujar y no otra cosa; sin embargo, no aclara las razones por los cuales dibujaba Miguel. Siguiendo sus propias explicaciones, y los recuerdos de Ana María, podemos aclarar que al principio, cuando

---

<sup>1</sup> Esta última gran obra construida de Miguel Fisac, la realizó conjuntamente con un equipo de cuatro jóvenes arquitectos: Fernando Sánchez-Mora, Blanca Aleisandre, Sara González Caicedo y Leonardo Oro; junto a los cuales desarrolló sus últimos proyectos. En este edificio, el espacio se cubre con tan sólo seis vigas de cuarenta y un metros de largo y cuatro de ancho, colocadas longitudinalmente.

<sup>2</sup> Asimismo, este proyecto lo realiza junto a los jóvenes arquitectos Blanca Aleixandre, Sara González y Fernando Sánchez-Mora.

<sup>3</sup> Paloma de Roda Lamsfus: *MIGUEL FISAC. Apuntes y Viajes*. Con un texto adicional de Francisco Arques Soler. Ed. Scriptum. Madrid, 2007.

comenzó a estudiar arquitectura y era mejor alumno en las asignaturas científico-técnicas, el dibujo se lo impuso con su gran fuerza de voluntad para conseguir el ingreso en la Escuela de Arquitectura. De un modo distinto, durante la Guerra Civil española y en aquel “agujero” bajo cubierta en el que pasó quince meses de su juventud, y gracias a lo cual salvó su vida, sus dibujos manifiestan una mirada sin tiempo, detenida o entretenida en unos ratones, en sus manos, o en las cerchas de madera del sobrado que le sirvió de refugio. Esa mirada “distráida” la mantuvo a lo largo de toda su vida: siguió dibujando manos, paisajes, los perros de la familia o la vida lenta que se desarrollaba a su alrededor: los membrillos, o las higueras y las flores de su casa en Almagro.

Hay una segunda mirada, que se expresa mucho más afectada en su sentimiento como son los dibujos de su mujer, sus hijos y nietos, donde, con ternura, se testimonia su gran amor por ellos. Están asimismo los dibujos donde predice su obra o la analiza, incluso años después de haberla construido. Estos últimos son los que más difícilmente le satisfacían, e incluso llegaba a repetir ese dibujo de su obra, desde el mismo ángulo de vista, como en los casos del *Hotel Tres Islas*, su *Estudio en el Cerro del Aire*, la *Iglesia de Santa Cruz* en La Coruña, o su *Casa en Canfranc*, estos dos últimos hasta tres veces. Dibujos que tiraba y que si se conservan es gracias a que su mujer, Ana María, los recogía de la papelera y los guardaba muchas veces sin que él lo supiera. Evidentemente lo que denota esta actitud no es otra cosa más que su continua falta de complacencia con su obra, dibujos o arquitecturas. Sin embargo, nunca repetía dibujos de paisajes, como los de Canfranc, La Mancha o cualquiera de los que hiciera mirando el mar desde las costas: aquí lo que veía y reflejaba en el bloc de dibujos, la naturaleza, o los lugares donde la mano del hombre se percibe en segundo término, le llenaba por completo. Y están, al fin, los apuntes de las obras de otros arquitectos. Ya no es una mirada lenta y distraída como en los temas anteriores, sino rápida, fogosa, atenta y crítica. En sus hojas se registraron desde las míticas obras de la clásica Atenas, donde analizó los restos de las arquitecturas de Mnesicles o Yctinos, hasta la modernidad de Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Saarinen, Oscar Niemeyer o Lucio Costa. Y entre ellos, Sinan, Juan de Herrera, Andrea Palladio, Bernini,... etc., o los muchos anónimos de sus viajes a Oriente. Además, decenas de dibujos de arquitectura popular.

Pero, pese a su pasión, él no mostraba los dibujos, y no podemos justificarlo, como hemos recordado, principalmente por la insatisfacción de un resultado que muchas veces despreciaba, llegando a tirarlos; y si es así como parece, los dibujos de arquitectura no debemos explicarlos como un simple entretenimiento de un dibujante orgulloso de lo que ejecuta, sino como la ambición del arquitecto que fue toda su vida, que se propuso aprender de todo y de todos, siempre abierto a la obras de los demás. Es ésta, en nuestra opinión, la razón por la que Miguel Fisac dibujaba, para aprender tanto de la historia, como de la modernidad, de lo muy cercano en la cultura y su origen manchego, de la Europa eterna en

su erudición, hasta de lo que veía en sus grandes viajes, en unos años que la cultura oriental, Tailandia, China y Japón, Filipinas, la nórdica o la americana... etc, en nuestro país, si se seguía, era a distancia. Él quiso verlo todo y lo tocaba directamente con sus modestos pinceles. Siempre aprender de todo y de todos, de los que admiraba, e incluso de quienes discrepaba.

Pero pretendemos ir más lejos en esta introducción a la Exposición “La mirada de Fisac”, comprobando la conexión entre sus pinturas y la arquitectura. Para ello, nos obligamos a señalar los límites que existen entre los dibujos y sus pinturas. Éstas, realizadas sobre lienzo con látex y tierras del lugar, su lugar: La Mancha<sup>4</sup>, sitúan a Miguel Fisac como un artista que posee creatividad, temperamento y una gran intuición plástica; que centra su atención y objetivo artístico hacia los temas que más le fascinaron en su vida: la familia, la arquitectura y el paisaje de La Mancha que le rodeó en su juventud, desde su nacimiento en 1913 en Daimiel, y del que disfrutaba durante sus estancias en su casa de Almagro desde que fuera remodelada por él mismo en 1978<sup>5</sup>.

La contemplación minuciosa y conjunta de sus dibujos y pinturas, nos ofrece una relación patente entre ellos. Muchos de los apuntes, rápidos y desenfadados, realizados en sus cuadernos de viaje, sirven como bocetos que trascienden de sí mismos y se convierten en composiciones que más tarde vitalizará en pinturas. Así, acuarelas apresuradas de la Mezquita de Córdoba, retratos suyos y de su familia o, como ejemplo totalmente insólito, un apunte de la recta e inquietante carretera de desierto que une Dubai con Abu Dhabi<sup>6</sup>, en el que aparece en primer plano una señal de peligro con un dromedario dentro de su triángulo, serán pasadas más tarde a pintura. Para esta exposición hemos podido reunir la acuarela *Los Cañamares, Daimiel*, realizada en diciembre de 1978, y el cuadro en que, dieciocho años después, se convertiría aquella imagen manchega que atrapó en ese último día de aquel año difícil<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> A este respecto citamos el trabajo de Francisco Arques Soler: *Miguel Fisac*. Ed. Pronaos. Madrid, 1996. pp, 18, 19, 286 y 287. Así como las tres obras expuestas en la presente exposición.

<sup>5</sup> En 1984, Fisac reliza una serie de veintiún dibujos a línea sobre arquitectura popular manchega. El trabajo se publicó veintiún años después. Miguel Fisac: *Arquitectura popular manchega*. Ed. Colegio de Arquitectos de Ciudad Real. Madrid, 2005.

<sup>6</sup> El apunte lo realizó en 1978, y debe enmarcarse dentro de uno de sus viajes a Abu Dhabi. Allí fue en varias ocasiones no como turista, sino a trabajar en proyectos suyos que desconocemos, en un período en el que en su estudio en el Cerro del Aire no llegaban encargos, y tuvo que trabajar, sin firma, para empresas extranjeras. Aparece aquí un campo muy interesante de rastreo e investigación de esa obra suya de “destierro” profesional totalmente desconocida.

<sup>7</sup> Anteriormente hemos citado otro dibujo realizado ese año, 1978, de “destierro” profesional. Sobre los sentimientos que debieron asaltarle en aquella difícil época, es interesante leer el comentario a esta acuarela (número de catálogo 307), realizado por José Altés Bustelo.

Hasta aquí solamente hemos constatado lo evidente, y es que algunas de sus acuarelas las convierte en pinturas; y la mayor parte de ellas sobre temas de arquitectura. Ahora indagamos qué es lo que pretendía y consiguió con ello, porque no nos satisface la sola explicación, superficial y ligera, incluso nos parece ingenua, de que la pintura es únicamente la faceta artística de Miguel Fisac. El dato revelador nos lo ofrece la técnica empleada: en su paleta mezcla látex con tierras del lugar. Esta mezcla provoca una textura en su aplicación sobre el lienzo, en una densidad que Fisac no reparte de modo uniforme, empleando más tierra en las zonas de atención, como por ejemplo en las cepas de *Los Cañamares* que podemos contemplar en esta exposición; y asimismo, en el caso de las pinturas de temas de arquitectura, crea un pequeño relieve en los elementos constitutivos de la forma arquitectónica y en los fondos de luz blanca intensa. El mecanismo plástico introduce una textura entre el tema descrito y el observador que atrapa las luces que inciden sobre la composición, dando intensidad, viveza, a lo representado. En esa fina separación entre el contenido del cuadro y el observador desde el lugar que lo abarca, que lo contiene, es donde aparece la sensación perceptiva del objeto representado, copia o reflejo de un modelo original, y previamente descrito en papel. La sensación perceptiva se obtiene en el límite inmaterial, conceptual, entre el continente y el contenido, éstos son: lugar donde está el observador y la representación (o copia del modelo), y que no es ni lo uno ni lo otro, ni espacio-vacío, ni materia. Como una piel que separa esos dos mundos, el de la realidad donde estamos, y el de la representación que percibimos en ese límite, en el límite que lo contiene. La separación, siempre siguiendo el análisis dentro de un campo teórico, se acerca al concepto de *recipiente* con el que Platón explica el nacimiento de la sensación u origen del mundo.

El diálogo socrático de Platón, *Timeo o de la naturaleza*<sup>8</sup>, nos ofrece la clave para entender el afán plástico de Miguel, la condición de su búsqueda. En el texto, gracias al debate entre el astrónomo Timeo y Sócrates, Platón explica el origen del Universo con dos conceptos: lo Mismo y lo Otro, el primero *el modelo*, el segundo *la copia* del modelo. Entre uno como origen inmutable y modelo, y el otro, su representación o copia, se necesita una tercera especie que separa uno del otro, modelo de copia, y al que Platón le asigna una propiedad, la de ser “soporte”, y como “nodriza” de todo nacimiento o generación. Esta tercera especie, *el recipiente*, define la cosa generada, el concepto de lugar, llamándole el sello, la impronta, el receptáculo que da la forma (como cuando grabamos un lacre con el sello; el modelo sería ese sello, la copia, el lacre ya impreso, y en el límite de ambos ese concepto inmaterial de soporte, nodriza, “impronta”, o *recipiente*). De la observación de ese

---

<sup>8</sup> Platón: “Timeo o de la naturaleza”. En: *Platón Obras Completas*. Ed. Aguilar. Madrid, 1988, pp. 1.105 a 1.179.

*recipiente*, es donde nace la sensación; “por eso diremos que la madre y receptáculo de todo lo que nace y es generado de todo lo visible y de una forma genérica objeto de sensación, es tierra”<sup>9</sup>. Y la sensación se obtiene a través de la vista de nuestros ojos, que es “cuando la luz del día envuelve esa corriente de visión, lo semejante se encuentra con lo semejante, se funde con ello en un único todo y se forma, siguiendo el eje de los ojos, un solo cuerpo homogéneo”<sup>10</sup>.

En los cuadros de Miguel Fisac, el tema que se representa es la copia de un modelo, real o dibujado, y mediante “su tierra” mezclada con látex, crea el límite o *recipiente* entre la representación y el observador situado en el continente; éste obtiene la sensación frente a la obra gracias a la vista, cuando la luz del día envuelve esa corriente de visión... La aplicación del concepto platónico de *recipiente*, en el sentido que hemos utilizado, nos ayuda a comprender el proceso, o artificio, del que el arquitecto se vale para crear la sensación. Llegamos a la conclusión de su búsqueda, lo que atrapa con ese artificio en el *recipiente*, como pequeña piel de tierra y pintura, es lo más difícil de poder conseguir y representar: la luz.

Más allá de la evidencia de un Miguel Fisac arquitecto, nos surge una explicación más simple pero más ambiciosa: un hombre en busca de la luz, verdadera obsesión durante toda su vida; la arquitectura, y como hemos visto, la pintura, eran las herramientas para dominarla; con las cuales perseguía poder atraparla, y sus logros arquitectónicos fueron siempre modos para conseguir detenerla. El hombre es el observador que la contempla en sus cuadros y arquitecturas, su obra es la luz paralizada fundamentalmente dentro, pero asimismo fuera de los edificios. En su obra arquitectónica, y mediante todos los mecanismos estructurales que desarrolló como grandes inventos y artificios de arquitecto, amarró ese carácter mágico que posee, y que para él, en sus iglesias, y como hombre muy creyente que lo fue hasta su muerte, se sumaba la identificación de la luz como evocación de la creencia, dentro de un espacio con características cercanas a las que tenían los primeros templos cristianos que combinaban las formas simbólicas con el significado dividido de la luz<sup>11</sup>. Lo que nos ha donado Miguel Fisac es eso, la luz que inunda sus espacios, y que amarra en sus cuadros, y su búsqueda ha sido tan sincera como la arquitectura que realizó, alejada de cualquier imperativo formal, escueta y tan austera que no pueda sustraernos de su atención principal, que no permita distraernos de lo más importante que posee la arquitectura, la luz.

---

<sup>9</sup> *Op. cit.* p. 1.148.

<sup>10</sup> *Op. cit.* p. 1.144.

<sup>11</sup> Sobre este tema véase fundamentalmente Chr. Norberg-Schulz: *Arquitectura Occidental. La arquitectura como historia de formas significativas*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1983 (1979). Caps. IV, V y VI.

Como cierre a este prólogo, debemos decir que la exposición que presentamos es un pequeño homenaje a Miguel Fisac, por su obra y su ejemplo de vida profesional, de la Escuela Superior de Arquitectura de Valladolid, apoyada por la Universidad de Valladolid, su Museo MUVa, y animada por el Colegio de Arquitectos de Valladolid, la Fundación Patio Herreriano y la Asociación Cultural "Domus Pucelae". La idea que nació en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de esta Universidad, se extendió al Departamento de Urbanismo y Representación de la Arquitectura, a la Escuela de Arquitectura en general, y gracias a la dirección del MUVa, a toda la Institución Académica encabezada por su Rector. A todos los representantes y colaboradores de estas Instituciones agradecemos su participación en este pequeño homenaje. Especialmente queremos agradecer las presentaciones comentadas a las treinta obras expuestas, realizadas por otros tantos profesores de estos Departamentos en el poco tiempo que les ofrecimos, y todos ellos sin escatimar su tiempo y relegando, ante esta labor, los trabajos que estaban realizando, así como por su saber en general y su demostrado conocimiento de la obra de Miguel Fisac. Agradecemos por último, pero principalmente, a Ana María Badell de Fisac, la cesión y el ofrecimiento de sus obras, que fueron muchas más de las que hemos podido exponer, todas las que conserva de Miguel Fisac, así como a los propietarios de las colecciones particulares que han cedido amablemente sus cuadros y dibujos. Todos ellos de modo totalmente desinteresado.

Daniel Villalobos Alonso



## CATÁLOGO

---

La catalogación de los dibujos numerados está extraída de:  
Paloma de Roda Lamsfus: *MIGUEL FISAC. Apuntes y Viajes*. Ed. Scriptum. Madrid, 2007.

**Daimiel, 1936**

En este apunte de Daimiel, tierra natal del autor, Miguel Fisac refleja con rotundidad la atmósfera de este entorno, con su buen manejo de las técnicas del lápiz y de la acuarela, y el buen gusto al mezclarlas sin que la una anule a la otra, en un perfecto equilibrio en el que cobran igual importancia tanto la mancha de color, como el trazo de grafito.

Aun siendo un dibujo rápido, no pasa desapercibida la mirada de Fisac sobre el paisaje que sutilmente arroja a la arquitectura tradicional del lugar que tanto amaba. En su lenguaje visual utiliza el instrumento de la síntesis con la que consigue la máxima eficacia en el uso de códigos espontáneos de eliminación de lo no esencial. Esto se traduce en una reducción gráfica que, muy lejos de eliminar u ocultar información, aumenta la eficacia comunicativa del mensaje, pues al prescindir de elementos innecesarios que puedan distraer la atención del objetivo principal, evidencian y clarifican el mismo.

Destaca la abstracción en la sutileza del trazo que utiliza para la realización, tanto del campo como de los árboles que se recortan sobre el límpido cielo cálido de verano. Al miniaturizar la realidad Miguel Fisac se expresa con la misma ingenuidad de un niño que, alejado de todo código de representación, capta con seguridad y firmeza la esencia de lo representado, pero al mismo tiempo, con el conocimiento maestro y el dominio gráfico de un artista. En este dibujo se hace eco la tesis de Arnheim puesto que deja de lado todo detalle innecesario sin perder su capacidad comunicativa.

La perspectiva se acentúa con el uso del color que, íntimamente ligado al proceso de representación de la realidad, nos aproxima a la imitación de la naturaleza y que el autor utiliza en forma de manchas que disminuyen al ir acercándose al horizonte. Así, el efecto atmosférico se consigue al poner en relación los colores, ya que éstos no pueden ser apreciados de forma aislada. Las verdes manchas arbóreas enmarcan el rojo del tejado, haciéndolo visible en ese contraste verde-rojo, que resultaría prácticamente inapreciado sin su presencia, al mismo tiempo que se apoyan en el color dorado del campo, resaltado con certeros trazos de lápiz, mientras sobre todos ellos cae, como un tenue velo, el azul grisáceo del cielo.

Marta Úbeda Blanco

**Daimiel, 1936**

acuarela

áng. inf. dcho.: *Daimiel junio 36* / 196 x 273 mm / firmado

inv. MF 77 / Colección Ana María Badell / [Cat. 39]

**El agujero, 1937**

Miguel escondido en “*un techo*” de la casa natal en Daimiel, entre julio de 1936 y octubre de 1937, oculto en ese sobrado que pertenece a la construcción pero que no es ni exterior ni interior, como emparedado en un muro. En ese camaranchón, al que durante ese tiempo subirá siempre inquieto, le asalta el tedio, un tedio distinto de aquel otro tedio infantil, puro y sin causa que Gastón Bachelard asocia al desván.

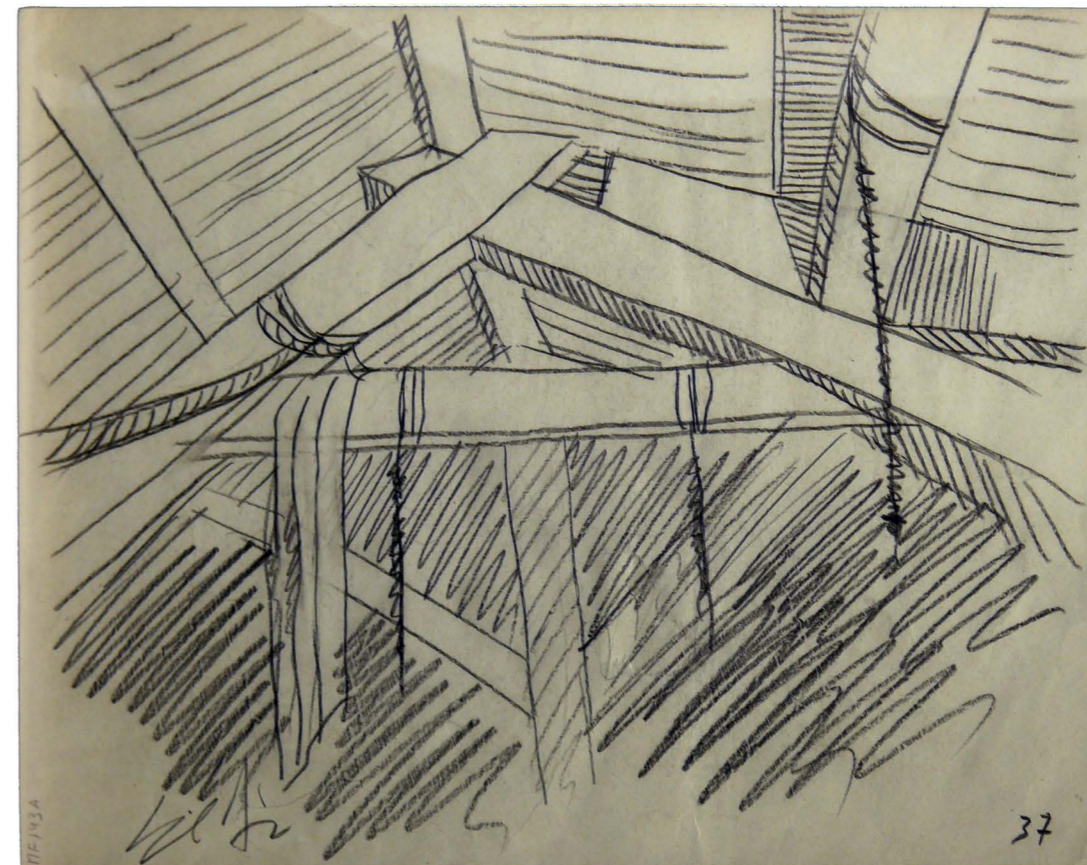
En ese zaquizamí, sobre el enmaderado de un cielo raso, suspendido así entre dos cielos, de alguna caja de las que allí se arrumban, toma una cuartilla, 15,6 por 21,7 cm de papel barato, como de envolver. Recuerda sus prácticas en la Academia López Izquierdo seis años atrás, aquellos buenos pliegos para estatua –que tuvo que repetir– y el estupendo papel para el lavado, aprobado en septiembre.

Miguel elige el punto de vista, una perspectiva casi central del entramado de la cubierta. El dibujo es sencillo, moderno y directo. Los trazos rápidos y decididos expresan con vigor una estructura triangular elemental: en primer plano, los pares de una armadura de tijera entre cuyos extremos sobresalientes, después del nudo en cruce a media madera, se apoya la cumbrera. En horizontal, un nudillo se ensambla en espera de caja y espiga: sus quijeras se insertan en el embarquillado de la cara inferior de cada par. En la vertical de los ensambles las correas. No se ven ejiones que las fijen a los pares. La correa derecha es de mayor escuadría: un contrapar dobla el par derecho indicando en ese lado más luz y menor pendiente. Por encima, sin cabios, el entablado. La cumbrera llega por detrás a un pie derecho del que parten dos jabalcones que llegan a sus pares en el encuentro con las correas. Desde el curso complementario en la Escuela de la calle de los Estudios, su asignatura preferida era mecánica. Dibujar la verdad sencilla y comprensible del entramado de cubierta, una plegaria gráfica a la lógica estructural, calma su ansiedad.

Dibujar casi a oscuras es un ejercicio de fe. Las sombras del techo sugieren una luz baja, quizá una vela. El fondo, como el futuro, es oscuro y, como en las *Carceri* piranesianas, cuelgan de los maderos sogas, cordeles y telas desmayadas.

Silencio. No hacer ruido para no ser descubierto. En el silencio, el tamaño del lugar, su amplitud, cobran otro valor. En la oscuridad, el silencio concentra todo lo ocurrido en su vida hasta entonces. El dibujo del arquitecto es la máxima expresión del silencio: Miguel se aísla asido a su lápiz, dibuja en un acto de resistencia que satisface su necesidad de recordarse, por eso conservará tantos años un dibujo tan sencillo. Miguel se enfrenta a la emboscada que le tiende ese espacio en silencio, niega su ausencia, se resiste a que un día deje de ver lo que vio. “*El pincel*”, decía Shitao, el gran paisajista chino del XVII, “*sirve para salvar las cosas del caos*”.

Fernando Díaz-Pinés Mateo

**El agujero, 1937**

lápiz

áng. inf. dcho.: 37 / 158 x 219 mm / firmado  
inv. MF 143 v / Colección Ana María Badell / [Cat. 42]

**Cabeza y rostro de perfil**

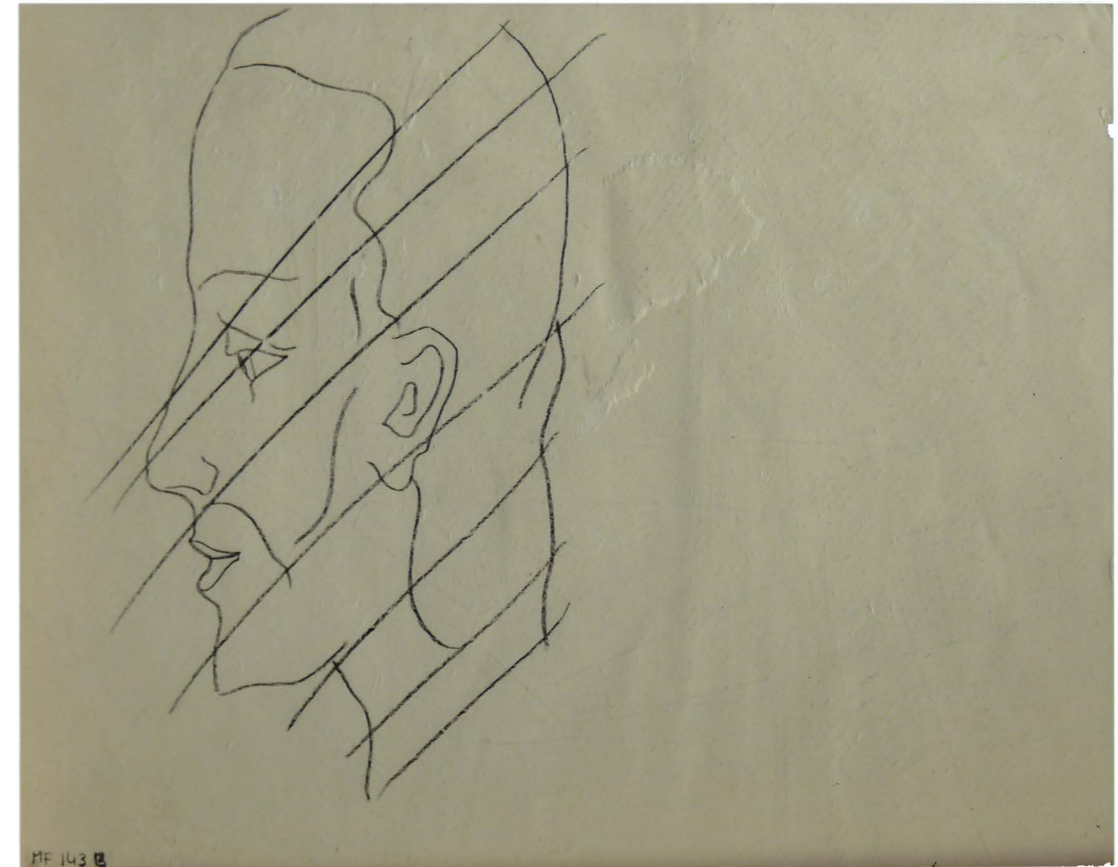
Por su escasez en la representación de la figura humana, resulta curioso encontrarnos en este caso con un apunte a lápiz en el que aparecen el perfil de una cabeza y el rostro de una persona joven, realizados totalmente a línea sin sombras y sin texturas. También, sobre la imagen se pueden ver una serie de trazos o rayas oblicuas las cuales, realizadas de una manera más despreocupada, muy bien podrían sugerirnos la posibilidad de una relativa disconformidad con el resultado obtenido o un hipotético arrepentimiento, aunque no total, debido a la poca contundencia del tachado, permitiendo con la exagerada separación de los trazos que se siga viendo la imagen.

Se trata de un dibujo realizado al dorso de un papel en el que aparece la representación de las cerchas de la buhardilla de Daimiel en la que Miguel Fisac permaneció oculto quince meses durante la Guerra Civil española. Por las formas y rasgos de la figura, su identidad muy bien podría ser la del propio autor, pues resultan evidentes algunos rasgos que sutilmente nos lo sugieren y aunque un perfil tan plano es muy difícil de ver directamente por uno mismo, no podemos desestimar la idea de un supuesto "autorretrato" o, también, la copia de alguna fotografía o la ilustración de una sombra proyectada. Tanto en un caso como en los otros en este tipo de dibujos siempre se evidencia un sutil desdoblamiento gráfico de la propia personalidad relacionada directamente con la identidad y conciencia figurativa de uno mismo. Ya el propio Leonardo en sus escritos refiere que cuando realizamos el dibujo o imagen de alguna persona, siempre aparecen rasgos y gestos que se relacionan con nuestra propia fisonomía.

En su joven y espontáneo "divertimento" como Fisac llamaba a sus dibujos, se observa una excesiva verticalidad y, también, la representación del perfil puro y seco en el que apenas se atisba la intención del escorzo o movimiento. Y, aunque la posición resulte relativamente verosímil, ésta, por su excesivo recorte, se encuentra lejos de la naturalidad expresiva. El dibujo pretende captar con muy pocos trazos y de primera intención la apariencia de una persona joven. Es una imagen en la que se evidencia la impronta del dibujo característico de los arquitectos: trazos de primera intención y rasgos faciales perfectamente perfilados y definidos sin titubeos ni arrepentimientos.

En esta "mirada de Fisac" se perfilan con gran frescura de líneas la frente, la forma del ojo, la nariz la boca y la oreja; elementos éstos, cuya agudeza y precisión mantendría el propio autor en la expresividad de su rostro hasta el final de sus días. Resulta normal encontrarnos con fotografías incluso de sus últimos años en las que se manifiesta ese mismo perfil aguileño de mirada intensa y profunda...

Joaquín Soria Torres

**Cabeza y rostro de perfil**

lápiz

158 x 219 mm / sin firma

Inv. MF 143 B / Colección Ana María Badell / [Cat. S.c.]

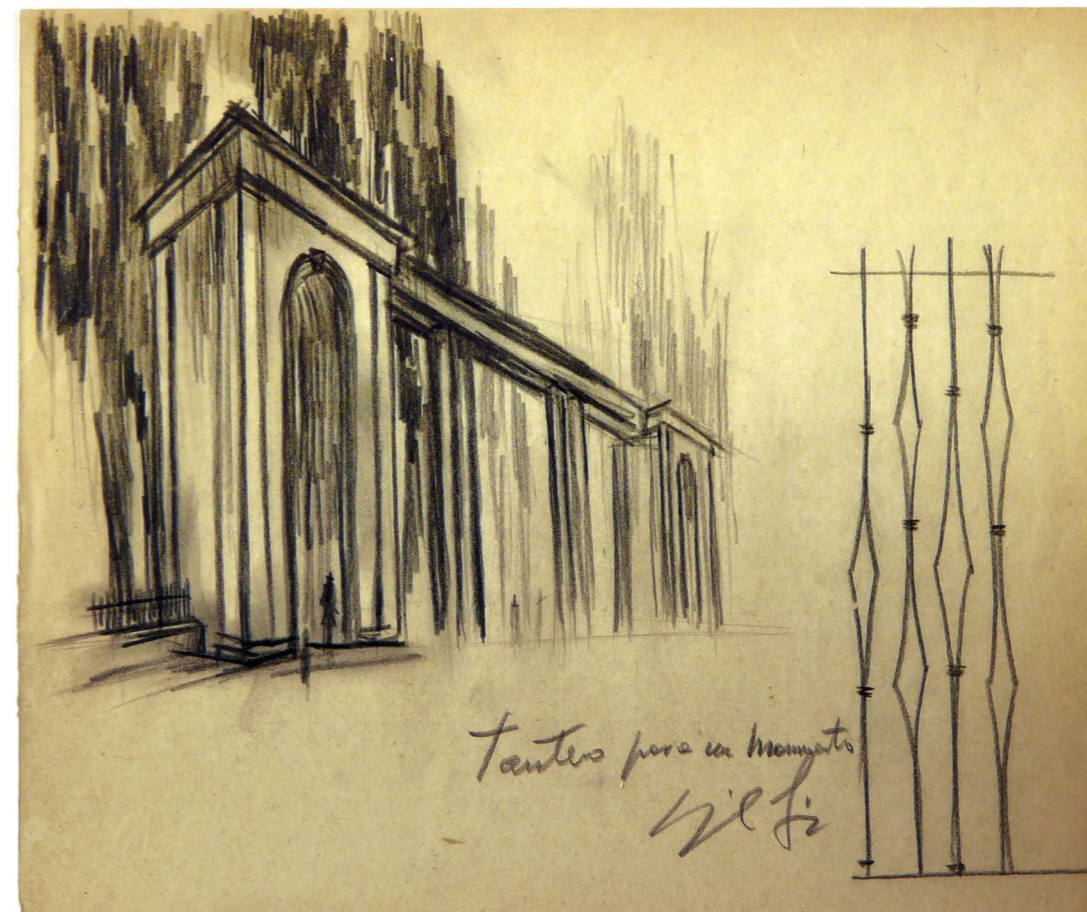
**Proyecto de Puerta Monumental, 1939**

Todo dibujo sirve al arquitecto como instrumento de representación o ideación, pero además desvela su universo formal y sus particulares opciones creativas. Una afirmación que se cumple en este croquis, que manifiesta la particular mirada de Fisac. El título escrito por el propio autor ("tanteo para un monumento") indica que no se trata de la representación de algo existente, sino de un ensayo proyectual. Por tanto, de alguna manera, cristalizan aquí sus preferencias formales de aquella época. En concreto aparece dibujado un pórtico clasicista esencializado, con dos edículos laterales rasgados por arcos, que enmarcan un dintel tripartito de ritmo A-B-A. Apenas quedan referencias a los órdenes clásicos. Las pilastras que soportan el arquitrabe son prismas sin basa ni capitel. Sólo en las pilastras de los cuerpos laterales se insinúan unas molduras de remate, que también asoman sobre la viga central.

La fecha del catálogo y el repertorio formal de un clasicismo esencializado nos remontan a la primera etapa del arquitecto, tras la Guerra Civil, cuando construyó obras como la iglesia del Espíritu Santo en Madrid o el colegio mayor La Estila en Santiago de Compostela. Fisac no fue ajeno a la demanda de una arquitectura nacional afecta a los ideales del régimen recién estrenado, pero frente a la opción por las invariantes castizas y barrocas de Chueca, Moya o Gutiérrez Soto, prefirió bucear en el universo neoclásico del cercano Villanueva del Prado. A pesar de la simetría, en este dibujo prima la composición por partes sobre la subordinación jerárquica. Algo que se consigue con la yuxtaposición de varios objetos autónomos: dos edículos y un arquitrabe. Sin embargo, en el detalle de verja que aparece en la parte inferior derecha de la hoja se remite a modelos de la tradición barroca hispánica, aunque la geometría es sencilla y rigurosa.

En cuanto a la manera de dibujar, no resisto la tentación de relacionarla con los trazos gruesos y paralelos de lápiz grueso que había difundido Francisco Íñiguez Almech en sus clases de la Escuela de Madrid, y que Fisac conocía como tantos otros. La cónica con dos puntos de fuga contradice la aparente centralidad del pórtico y desde la mencionada opción neoclásica prefiere una secuencia lateral, que da más importancia a la sucesión de elementos. Se trabaja con volumen y sombras muy acentuadas, que permiten valorar la profundidad del mecanismo y su convivencia con la vegetación. Se adivinan unas líneas finas de encaje sobre las que luego se han regresado los contornos. El punto de vista coincide con la altura humana, apreciable gracias a dos siluetas. La línea de contacto con el terreno difumina y todo orienta nuestra vista hacia arriba, siguiendo la vertical de los cipreses. El trazado firme y expresivo sólo se debilita por un titubeo en la base del cuerpo situado en la parte inferior izquierda.

Fernando Zaparaín Hernández

**Proyecto de Puerta Monumental, 1939**

lápiz

208 x 268 mm / firmado

inv. MF 338 / Colección Ana María Badell / [Cat. 79]

**Manchas, 1950**

Que la imaginación de Fisac fue desbordante no es ningún descubrimiento: formas de geometrías desconcertantes, soluciones tecnológicas en constante progreso, y su exquisito trato de la luz nos sorprenden a cada paso al repasar su obra. Seguramente la espontaneidad y destreza con la que movía su mano certeramente sobre el papel fue el origen de sus brillantes hallazgos arquitectónicos.

Esta acuarela bien pudiera ser reflejo de esa libertad creativa. No estamos ante otro apunte más, ante otra representación de un lugar visitado. En realidad sabemos que se trata del reverso de otra acuarela en la que estaba "proyectando" su mirada. Utiliza esa cara posterior del papel para ir "preparando el terreno", soltando pinceladas anchas donde poder comprobar el color que iba a aplicar en el anverso. Al hacerlo, y casi sin pretenderlo (¿o no?), fue "construyendo" este maravilloso espacio pictórico: primero una mancha ocre, luego otra siena, otra beige...

Construyó quizá un fragmento de muro de sillarejo (recuerdo sus trabajos en Canfranc o en Pumarejo de Tera), con la misma disposición azarosa de piedras en el grueso del muro. Cada pincelada, como cada piedra, firmemente asentada junto a sus compañeras.

Una abstracción pictórica nacida de lo más concreto (un muro) o de lo más casual (una prueba de color), en la que la solidez de su personalidad y pensamiento se encuentra con el rigor y la disciplina del soñador.

Permítanme que acabe estas líneas con la ficha técnica de esta obra:

Sin título.  
Sin fecha.  
Sin lugar.

(Con autor).

Rodrigo Almonacid Canseco



**Manchas, 1950**

acuarela

248 x 358 mm / firmado

inv, MF 276 v / Colección Ana María Badell / [Cat. 119]

**El IIT de Mies van der Rohe, Chicago, 1955**

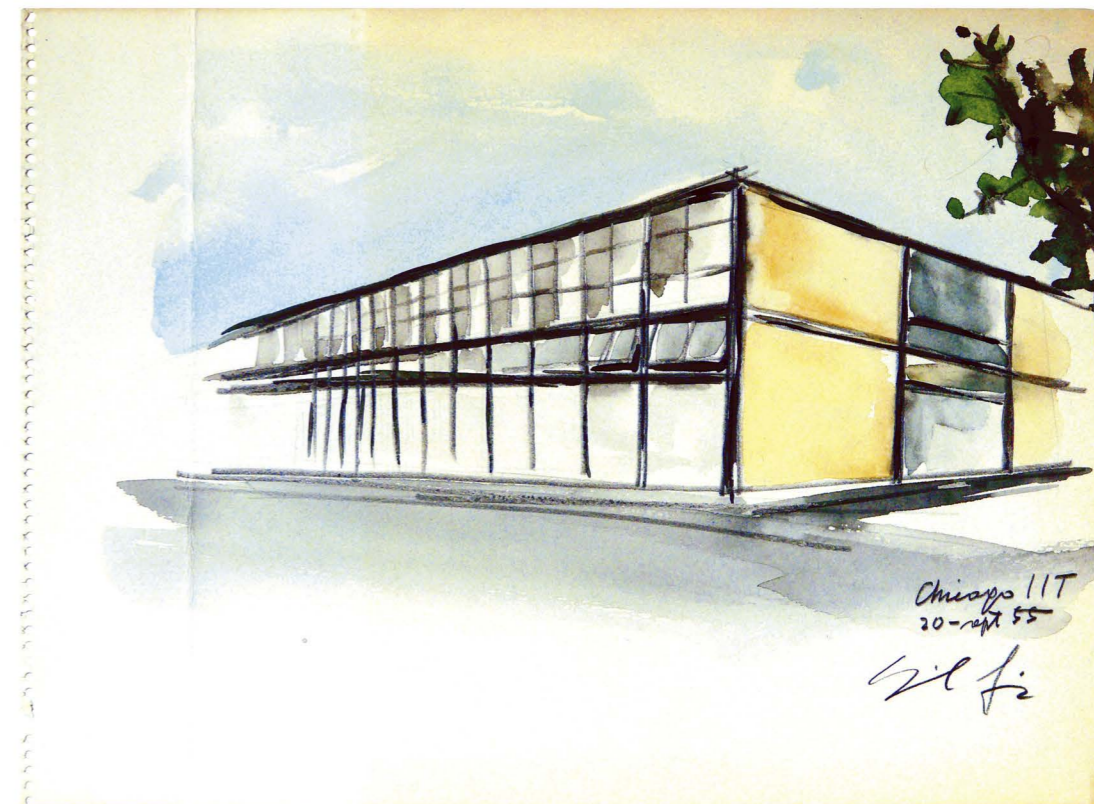
Hacia 1938, Mies van der Rohe, esbozó los primeros esquemas del Campus del Instituto Tecnológico de Illinois. Un proyecto de grandes dimensiones, con más de cincuenta edificios, aunque muchos de ellos no llegaron a construirse. Todo el solar se organizó por medio de una trama de 7,3 m x 7,3 m ( 24' x 24'). Esta cuadrícula se refleja en la disposición estructural de cada uno de los inmuebles. Una estructura metálica, que se muestra al exterior, lacada en negro mate, se opone al resto de los materiales: vidrio y muros de ladrillo ocre. Las combinaciones de estos elementos nos darán los diferentes alzados de los edificios. Todos tienen una característica común, la marcada importancia de la estructura.

Las fachadas están ritmadas por el orden generado por la trama, que se refleja en las bandas negras de los pilares. Mies resolvió magistralmente los encuentros de los materiales con los elementos verticales, dando gran importancia a la esquina. Punto, habitualmente conflictivo, que pone de manifiesto su habilidad.

En este dibujo se reflejan de manera muy acertada estos planteamientos miesianos. Miguel Fisac bosqueja un edificio anónimo; de todo el campus, no dibuja el Crown Hall, buque insignia del IIT. La mirada de Fisac prefiere posarse en uno más comedido, pero que igualmente tenga todos los elementos expuestos anteriormente.

La rotunda volumetría del edificio, Fisac la refleja con marcados trazos negros; pero no acaba de definirlo. No le interesa concretar donde termina, sólo marcar los ritmos que generan los pilares. Realmente está centrando la composición en la esquina del edificio, y mostrándonos las dos fachadas. La situada a la derecha la componen tres módulos: ladrillo ocre - vidrio - ladrillo ocre. Resuelve los muros de fábrica con un lavado, le interesa el cambio de color de los materiales, no la forma de los mismos, si no, hubiera marcado las líneas horizontales de los muros de fábrica. El alzado izquierdo está reticulado verticalmente por la estructura y horizontalmente por cambios en el despiece del vidrio. La banda superior se divide en pequeños ventanales, la intermedia, de dimensiones menores, se encierra entre dos vigas metálicas, y por último, la más baja, no tiene despiece ninguno, pero al no estar teñida de ocre, nos hace suponer que sigue siendo vidrio. No termina este alzado dejando que sea el espectador el que lo concluya en su mente. Como tampoco define el suelo donde se apoya, se ejecuta con un lavado en gris frío, que junto con el azul del cielo, envuelve el edificio. Fisac quiere mostrarnos claramente la rotundidad de este edificio, sin mostrar consideración alguna con el entorno en el que se asienta. Con unos trazos y una utilización espartana del color, Fisac nos acerca a una de las intervenciones más conocidas de Mies van der Rohe.

Sara Pérez Barreiro

**El IIT de Mies van der Rohe, Chicago, 1955**

acuarela

áng. inf. dcho.: Chicago IIT 20-sept 55 / 230 x 330 mm / firmado

inv. MF 94 / Colección Ana María Badell / [Cat. 152]

**Casilla en un rastrojo, 1957**

El valor que Fisac siempre otorgó a la arquitectura tradicional como exponente de la esencia arquitectónica y, especialmente, como manifestación íntima y sincera de lo humano, se plasma en este paisaje desolado. Su absoluta simplicidad da forma a un escenario sublime y éste, sin embargo, es a su vez un manifiesto concreto y detallado de uno de los tipos arquitectónicos más característicos de la región del arquitecto.

La Mancha es un país de tierras hidrópicas y horizontes infinitos. Estas peculiaridades configuraron un territorio semidesértico salpicado de grandes pueblos, concentrados y muy distantes entre sí. Cada uno de ellos se convirtió en cabeza de un vasto territorio, quizás idóneo para las incursiones erráticas de caballeros andantes, pero sumamente duro para la faena agrícola y pastoril. Como respuesta a este inconveniente nacieron las quinterías, casillas solitarias que sirvieron de refugio temporal a gañanes y mulas en periodos de labor. Fisac las estudió detalladamente y elogió su funcionalidad, sencillez, sinceridad constructiva y armonía con el entorno, valores todos ellos captados en esta acuarela y presentes también en el ideario de su propia arquitectura.

La mirada de Fisac sitúa este refugio mínimo, humilde caja de tapial enjalbegado con cubierta a dos aguas, con gran maestría. Su posición en el plano, excéntrica y a media distancia, y su escala, marcada por un árbol famélico, relegan el protagonismo del objeto y nos ofrecen su verdadera dimensión. Al fondo, confundida en la imprecisa línea de horizonte, una segunda casilla emerge tan huérfana como la primera. Con ella se completa la explicación de la tipología en el seno de un sistema productivo.

La quintería se presenta así como lo que es: un grano de sal en un mar de polvo. Y, con todo, es el elemento principal de la composición, el contrapunto a un paisaje inconmensurable que acaba dependiendo de su existencia para determinar su perspectiva y aun para resaltar su extensión. Es a través de este diálogo entre lo infinito y lo concreto, entre lo sublime y lo humano, como Fisac describe con el mínimo detalle una realidad más compleja de lo que parece.

Más allá de esta mirada analítica, la obra pictórica nos ofrece una imagen completamente diferente, más contemplativa que perceptiva, que, con las debidas distancias, nos remite a la Abstracción post-pictórica del maestro Rothko. Su abstracción no depende tanto de la disección de los elementos, como hiciera Díaz Caneja en sus no menos austeros paisajes de Castilla la Vieja, como del uso del color. A ello sirven, sin duda, la ausencia de detalles y la simplicidad de líneas, pero son la composición y la técnica las que determinan el resultado final. La valoración del cielo, el cromatismo –sus tonos y armonía– y las veladuras son las que pintan este paisaje silencioso que camufla con sigilo la injerencia del hombre.

Javier Pérez Gil

**Casilla en un rastrojo, 1957**

acuarela

246 x 343 mm / firmado

inv. MF 300 / Colección Ana María Badell / [Cat. 156]



**San Miguel de Lillo. Oviedo (II), 1961**

Lo primero que me llama la atención de este apunte de Miguel Fisac es la fecha en que se realizó: trece de mayo de 1961. Por aquel entonces, en las mañanas de los días festivos, mi padre acostumbraba a llevarnos hasta la cima del monte Naranco. Al bajar solíamos detenernos a descansar en el entorno de los Monumentos. A pesar de ser los principales edificios ovetenses del Prerrománico Asturiano, todavía no les rodeaba el aura y el cuidado que actualmente se les concede. Podíamos pues corretear a nuestro gusto, entrar o salir, subir las escalinatas o intentar trepar por sus paredes. Me gustaría pensar que ese trece de mayo pude cruzarme con Miguel Fisac, e incluso impacientarle con mis correrías cuando él realizaba este apunte de la iglesia de San Miguel de Lillo, pero evidentemente esto no es más que pura fantasía.

Diez años después, cuando estudiaba primero de arquitectura, sería yo quien subiría a dibujar los Monumentos, eligiendo Santa María del Naranco, pues debido a su clara volumetría y mayor tamaño el apunte a lápiz quedaba más agraciado. Pude comprobar que San Miguel de Lillo se resistía más al dibujo, ya que tiene una forma extraña, de difícil perspectiva, al no quedar más que un tercio de la original iglesia Prerrománica.

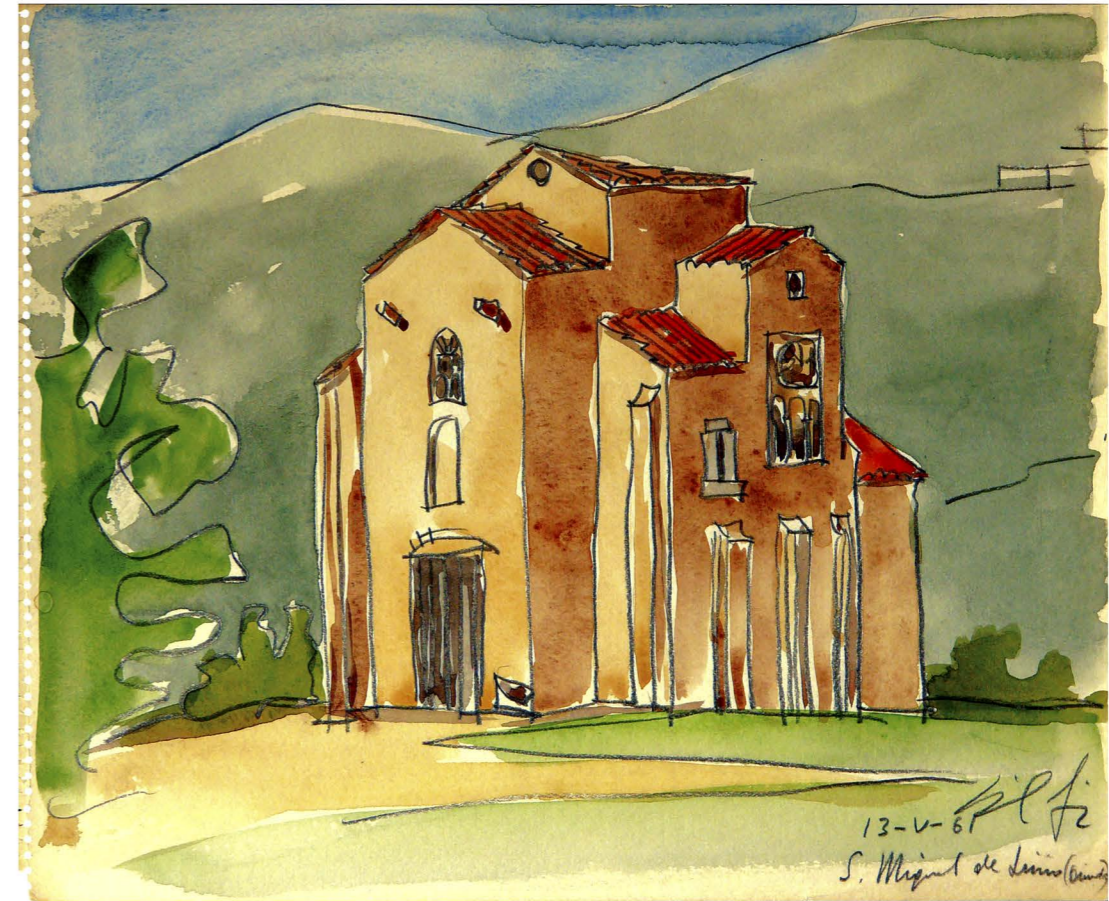
Desconocemos el motivo de la visita de Fisac a Oviedo, lo único que sabemos es que ese sábado de mayo subió al Naranco y realizó allí dos apuntes, el del Palacio Ramireño y éste de San Miguel de Lillo; apuntes que repite en ese mismo día, bien *in situ* o en el hotel donde se alojara, lo que solía ser habitual en él.

Fisac elige el punto de vista más característico del edificio, dando la espalda a Oviedo y recortando su forma sobre el fondo de la ladera. Es muy atractivo observar la seguridad con la que maneja el lápiz, con un estilo que curiosamente me recuerda los dibujos acuarelados que, unos años después, comenzaría a realizar el arquitecto Efrén García Fernández, magistral dibujante de la arquitectura y el paisaje de Asturias. Se trata de una técnica de dibujo en la que se dejan ver los trazos fuertes del lápiz, mostrando a las claras la rapidez e inmediatez del encajado debajo de las aguadas de color.

Pero esta soltura no niega la fidelidad al modelo. Los que conocen la iglesia recordarán que hoy día la puerta de entrada está formada por un hueco de medio punto, y sin embargo aquí aparece como un portón rectangular con una especie de arco de descarga encima. La realidad es que por aquellos años se protegía la entrada con un tosco portón de madera, de listones verticales, tal como lo dibuja Fisac.

Una última curiosidad, debajo de su firma, parece que Fisac escribe *S. Miguel de Luiño (Oviedo)*; se trataba de un error habitual en los no asturianos, similar al de aquellos que solían denominar al pico más famoso de mi tierra como el *Naranco de Bulnes*.

Carlos Francisco Montes Serrano



**San Miguel de Lillo. Oviedo (II), 1961**

acuarela

áng. inf. dcho.: 13-V-61 San Miguel de Luiño (Oviedo) / 246 x 320 mm / firmado

inv. MF 24 / Colección Ana María Badell / [Cat. 191]

**Iglesia de Santa Cruz, La Coruña (III), 1971**

La mirada de Fisac se dirige en este caso hacia su propia obra. En el reverso de este dibujo escribe: "Iglesia de Santa Cruz, La Coruña (proyecto mío)". Se trata de la iglesia y centro asistencial de Santa Cruz de Oleiros, construidos en 1967. Los dos edificios están casi pegados, pero son volúmenes independientes. Aunque las plantas de ambos tienen formas curvas, son muy distintas entre sí. Mientras que el centro asistencial tiene un trazado radioconcéntrico, la iglesia emplea la geometría curva de un modo mucho más elaborado. Frente a la planta del centro asistencial, proyectada mediante arcos de circunferencia simples y concéntricos, la de la iglesia está formada por curvas compuestas por arcos de distinta curvatura. Es especialmente atractivo el modo como se define el frente de la iglesia mediante un conjunto de arcos de circunferencia –separados unos y entrelazados otros– que crean una interesante zona de transición entre el interior y el exterior. Esta zona cumple la función de nártex y en ella se sitúa el recinto para la pila bautismal, las escaleras de acceso a un pequeño sótano para almacén y, por supuesto, las puertas de entrada. En alzado, el cuerpo principal de la iglesia emerge sobre los volúmenes más bajos que forman el nártex. Plásticamente, lo más destacable es el contrapunto que se establece entre los volúmenes convexos de este último y las formas cóncavas que surgen por encima de los mismos y son el cerramiento frontal del espacio principal de la iglesia.

El dibujo, coloreado a la acuarela, representa sólo la iglesia, pieza protagonista del conjunto. En él se refleja bien la serie de formas cóncavas separadas por los paños planos donde se sitúan los ventanales que iluminan el interior de la iglesia. Dado el punto de vista bajo desde el que se hace el dibujo, los bordes superiores de esas paredes curvas se recortan en su concavidad contra el cielo difuso. En el dibujo no aparece el arranque del edificio desde el suelo y los volúmenes convexos tienen por tanto una presencia poco señalada. Esto quita fuerza al juego de contraposición entre ambas familias de formas. Seguramente la razón para cortar la parte inferior del edificio fue la necesidad de tener suficiente espacio en la parte superior del papel para que la esbelta torre-campanile –como la denomina su autor– no quedara cortada. Fisac da muestra de coherencia formal al proyectar la planta de la torre como dos semicircunferencias tangentes, es decir, mediante dos concavidades. En el dibujo no se representa un aspecto que da mucho carácter al edificio construido: la sucesión de líneas horizontales que recorren sus muros y que corresponden a las juntas de encofrado. Como sucede en otros edificios del arquitecto, la elección de un único material de construcción y de acabado –el hormigón– da uniformidad al conjunto.

Juan Antonio Cortés

**Iglesia de Santa Cruz, La Coruña (III), 1971**

acuarela

áng. inf. dcho.: Santa Cruz 10-VII-71 / 475 x 630 mm / firmado

Colección Ana María Badell / [Cat. S.c.]

**Proyecto para la Orotava, Canarias, 1971**

La nada distraída mirada de Fisac, afrontando la imagen de la arquitectura, vuelve a descubrirnos acuarelas de fina sensibilidad y elegante factura. Desconocemos el proyecto concreto. Parece un tipo edificio del conjunto citado, pues atiende a invariantes vernáculas de color y racionales de huecos y volúmenes. Una suerte de fruición invade estas perspectivas, clásicas en esos años, realizadas al cotejar un diseño. La luz vigila detrás de esta mirada encendida, sin sombras arrojadas, con dorados reflejos, quizá casi rasante al suelo o a los paramentos de sombra.

Para quien ha practicado el dibujo arquitectónico coloreado a la acuarela, estas representaciones aparecen cargadas de emoción. Tanteamos, primero, en el papel por el lado izquierdo para trabajar cómodos. Y sobre alguna parte secundaria, por si metemos la pata. Poca carga de color. Pero aun así se fija demasiado. ¡Cuidado! ¡Menos! Estiramos. Sentimos, de hecho, cómo empapamos el pincel, aclaramos, escurrimos, probamos, de nuevo, la gota, la extendemos comenzando por el lado más oscuro de un paramento, por los primeros planos, más contrastados, o por los planos sin reflejos. Chupamos los pelos que rezumaban en exceso. No repasar jamás y, de hacerlo, sobre lo húmedo. Deprisa, para que, al secar, no se produzca un corte incontrolado.

Luego, el marco, para dar espacio y profundidad al dibujo. Descansamos con los árboles. Aquí no hay que perfilar ni preocuparse si se recorta o difumina. Ni del color. Pueden dibujarse de muchas maneras, ¡siempre agradecidos! Disfrutamos con el tronco, al que sacamos luz directa y reflejada. Falseamos los reflejos de la tapia y la casa sobre la piscina: es la mejor manera de transmitir la textura.

Una arquitectura purista, de volúmenes blancos, racionales, muy medida en su distribución y proporciones. En los proyectos de "Loma Verde, S.A." el lenguaje de las piezas aparece nítido. Salón abierto o con apertura grande, dormitorios y cocina de ventana normal, servicios con hueco alto. El número par o impar para subdividir y jerarquizar los vanos rasgados y levemente redondeados en las esquinas, prefigurando pequeñas enjutas. Huecos que nos miran con alma expresionista y voz profunda desde paños festoneados por una coronación horizontal, que susurra rectas-curvas, sumisas y alevés, evocadoras del horizonte marino, del más allá de las islas sobre el cielo.

Mendelshon ha soportado, desde luego, la mirada de Fisac, quizá también sus sueños. Y, en lo onírico, pero muy real, el espacio del dibujo comienza a respirar, renace de atmósfera, ocupa otra dimensión en la que vemos desplazarse al inefable Flash Gordon, cómo Rip Kirby se oculta tras la tapia que cierra el voladizo y emerge "La Sombra" cuando vuela la noche...

Eduardo González Fraile

**Proyecto para la Orotava, Canarias, 1971**

acuarela

340 x 493 mm / firmado

inv. MF 353 / Colección Ana María Badell / [Cat. 233]

**Santander, 1972**

El arquitecto narra dibujando, cuenta su experiencia y transforma su mirada, en este caso la mirada de Fisac, en la noticia del lugar, de su lugar. Este bello dibujo, acuarela de agosto de 1972, SANTANDER nos traslada un paraje, pero sobretodo un momento y la impresión de ese momento sobre el propio artífice. No nos cuenta Santander sino su Santander, el mar, el puerto, el/los barcos, la luz, las gentes en el muelle, la grúa, otra vez la luz, luz de mediodía sin proyección de sombras apenas. Y compone un bodegón paisajista en el que se administran los distintos elementos para su composición, su visión, su encuadre. Un primer término animado de elementos próximos, de certidumbres hechas artefactos. Un segundo término de agua surcada por un barco con definición menos precisa. Un fondo donde se funden azules del mar con azules de tierra y bruma, con disolución del horizonte, en el que se columbran verdes de prados bosquetes. Y el paisaje se difumina se funde en la luz, trasponiendo el cielo en tierra o la tierra en cielo, sin corte preciso, sin línea de horizonte precisa. Y la luz.

Santander, es una narración escueta de un momento captado con trazo suelto y técnica de acuarela, por su autor. Es esa forma de contar a modo de flash algo que la palabra no puede, es esa otra forma de narrar un instante, que sólo la mano educada y el ojo atento son capaces de plasmar. Porque el arquitecto narra con sus dibujos y traslada o al menos intenta trasladar a través de ellos, el sentido del lugar, la impresión del momento, a través de la selección de elementos presentes que recreen bajo la luz, la arquitectura del lugar, el espacio y la luz, otra vez la luz del instante. Tiempo detenido, y captado a través del color y la composición. Tiempo único donde los que deambulan por el muelle, allí quedarán, en el que el barco ya no avanzará jamás. Cristalización del momento captado por la retina y la mirada del artista.

En octubre de 2006, se presentaba una exposición de dibujos de Campo Baeza en la Galería COAM de Madrid con el expresivo título de PENSAR CON LAS MANOS, Los dibujos del arquitecto. Su título bien podría ilustrar esa forma de interpretar la realidad por el arquitecto tanto en la dirección del proyectar, como en la de analizar a través del dibujo. Porque como Campo Baeza expresaba ¿Cómo podría un arquitecto no dibujar?

Y así como en el poema de Blake, que el propio Campo cita a sus alumnos, "Atrapar el infinito en la palma de la mano y la eternidad en una hora".

Alberto Combarros Aguado

**Santander, 1972**

acuarela

áng. inf. dcho.: SANTANDER AGOSTO 72 / 247 x 345 mm / firmado

inv. MF 259 / Colección Ana María Badell / [Cat. 245]

**Hotel Tres Islas, Fuerteventura, 1975**

Sobre el arenal de la playa de Corralejo en la isla Fuerteventura, el Hotel Tres Islas (1970-1973) de Miguel Fisac emerge como una duna del desierto. El edificio consiste en un bloque laminar que se pliega en uve y se parapeta junto al mar en Bajo Negro para protegerse de los vientos dominantes. Por su originario aislamiento y su forma piramidal, revela a los visitantes su inmediato interlocutor y también fuente de inspiración: la cercana isla de los Lobos.

La mirada de Fisac registra la vista intencionada de la isla y el hotel concluido desde la lejanía y la plasma en dos dibujos fechados el mismo día, aunque se desconoce el orden, realizados uno detrás de otro porque posiblemente el primero no le satisfizo. Ambos tienen en común contener una extensa playa donde, a lo lejos, surgen los dos promontorios, natural y construido, que separan el cielo de la tierra con su silueta. Como están dispuestos equidistantes respecto a los bordes del dibujo, se produce una compensación de masas que intercambia identidades y establece semejanzas, mientras que su diferente color, oscuro la isla y claro el hotel, les proporciona diferentes pesos visuales. Esta dinámica visual se reafirma con la división diagonal de arena-mar en la banda horizontal inferior o terrestre.

La diferencia de este dibujo con su compañero radica en que, aparte de tener fecha y firma a la derecha, por tanto al contrario que en el otro, los volúmenes del hotel y la isla de los Lobos aparecen mucho más ligeros visualmente por su leve sombra y color claro, respectivamente, en clara oposición a la potencia y oscuridad reflejados en aquél. Si nos guía la conciencia de Fisac sobre el paisaje y su afán por conseguir el menor impacto, podemos asignar a este dibujo la segunda posición en la ejecución, o sea, la rectificación de lo errado, pues la imponente presencia del hotel con su negra sombra en el otro dibujo molestaría la sensibilidad de quien pretende preservar los lugares vírgenes, siendo la levedad del dibujo del hotel el que reflejase la intención.

Esta conciencia ecológica le lleva a renunciar a la construcción de un rascacielos en una playa virginal y a buscar otras alternativas a la vertical dominante que impondría al paisaje. Así, propone hoteles con diseminación de las unidades de habitación por una fuerte pendiente bajo influencias de la construcción tradicional en el Hotel Costa de la Luz (1959) en Santa Ponça, Mallorca, o la concentración en bloques de extensión horizontal como el Eurotel Punta Rotja (1961) en la Costa de los Pinos de Mallorca y el que precisamente nos ocupa. Estos dos últimos, pantallas que emergen entre las extensiones de pinos o de arena, aunque suponían un mayor impacto del que Fisac deseaba, todavía seguían siendo como los accidentes geográficos: hitos en un paisaje virgen.

Josefina González Cubero

**Hotel Tres Islas, Fuerteventura, 1975**

acuarela

áng. inf. dcho.: HOTEL "TRES ISLAS" FUERTEVENTURA 22-IV-75 / 325 x 505 mm / firmado

inv. MF 400 / Colección Ana María Badell / [Cat. 267]

**Ein-Karem, 1975**

Un arquitecto mira el mundo, lo dibuja en un papel, observa el dibujo y corrige.

Un acto creador que requiere la concurrencia dialéctica de sendas miradas, la mirada exterior y la mirada interior. Un acto de afirmación que tiene sus inicios en la niñez más temprana y que el arquitecto mantiene y utiliza como herramienta de conocimiento y perfeccionamiento del mundo que habita, del mundo que comparte con otros.

Objetos, paisajes, encuadres, relaciones, estructuras, organizaciones, similitudes, diferencias, presencias, ausencias.

La mirada de Fisac se fijó el 26 de diciembre de 1975 en el paisaje palestino de Ein-Karem. Dibujó en su cuaderno de viaje, en un apunte rápido e intuitivo, su arquitectura popular sobre la falda de una colina. Desde su posición estableció una relación cercana con lo dibujado, como lo evidencia la visión parcial de las edificaciones en primer plano; contempló, no obstante, un encuadre amplio y global que incluye la colina y el cielo.

Una caligrafía sucinta documenta la estratificación de niveles diversos que aluden al mecanismo de implantación arquitectónica sobre la ladera; es este gesto constructor el que cualifica la ladera como territorio habitado; la definición de planos de asentamiento escalonados constituye un primer mecanismo de organización arquitectónica influenciado por la topografía del lugar.

Casas en la ladera y árboles entre las casas. Expresión de una actitud conciliadora entre arquitectura y paisaje, en cuya representación establece agrupaciones diferenciadas de cipreses que subrayan lecturas intencionadas: un desdibujado de los bordes de la arquitectura construida, que propicia una inserción más adecuada de ésta en el paisaje, y el establecimiento de una dualidad compositiva en la percepción de la ordenación urbana.

En la concreción de este último aspecto, la técnica de la acuarela y el uso del color resultan oportunos. Sendas casas con arcos parecen flanquear un camino, situado en el eje de la colina, que conduce a una masa de cipreses. El contrapunto de esta masa vegetal es el vacío contiguo en torno a la iglesia, tapizado por vegetación difusa. Los cipreses que flanquean la iglesia adoptan un color verde más vivo que el resto. La viva coloración verde de estos cipreses demuestra cómo el dominio de la iluminación incide en la composición más allá de la distribución de masas o volúmenes y permite organizar y superponer discursos diversos.

En esta estrategia dual resulta oportuna la convergencia de las dos técnicas utilizadas, el dibujo a línea de los contornos, que define figuras precisas, y la mancha de la pincelada de acuarela, no siempre coincidente con ellos, que permite contraponer aquellas figuras con el tapizado de áreas borrosas.

Eusebio Alonso García

**Ein-Karem, 1975**

acuarela

áng. inf. dcho.: EIN-KAREM 26-XII-75 / 283 x 380 mm / firmado

inv. MF 457 / Colección Ana María Badell / [Cat. 272]

**Tiberiades, 1975**

El arquitecto se acerca al paisaje desde el punto de vista profesional o, simplemente, por el placer de dibujarlo. En el primer caso constituye una materia importante de estudio al ser el escenario de muchas de sus intervenciones, y la calidad de su trabajo dependerá del conocimiento y sensibilidad que muestre hacia él. En el segundo, le obliga a priorizar los sentidos porque para imitar la naturaleza y memorizarla hay que observarla y conocerla. La contempla con mirada de crítico y de simple admirador, con los ojos de un profesional que ha hecho del dibujo un oficio.

El poeta es aficionado a describir los fenómenos de su mundo como los observa, los huele, los palpa y los escucha; y algo así hace el arquitecto cuando dibuja. Ambos piensan en imágenes visuales, que uno expresa poéticamente y otro arquitectónica o pictóricamente; el dibujo se convierte así en una poesía silenciosa y la poesía en una pintura que habla.

El arquitecto observa el paisaje como un gran espacio con valor arquitectónico, como una arquitectura donde aún no ha llegado la arquitectura, caracterizada a través de sus elementos constituyentes, como las montañas, las rocas, el agua, los árboles, el cielo o las nubes. En un entorno paisajístico las escalas son impredecibles y abrumadoras para el hombre, abundan las geometrías que generan diversidad de formas, ofreciendo infinitas variaciones, a la vez que los colores y las luces cambian al instante. Demasiados valores para pasar desapercibidos a los arquitectos.

Dentro de los paisajes sagrados de nuestra cultura, *Tierra Santa* destaca por encima de todos, pues es la patria y el escenario de la vida y pasión de Jesucristo. No debe extrañarnos que, además de ser uno de los destinos mayores de peregrinación, haya sido un objetivo predilecto de artistas viajeros, movidos por el afán de documentar, mostrar y divulgar las imágenes de estos lugares; actividad especialmente intensa en el siglo XIX.

En estos paisajes los nombres y los lugares evocan sentimientos religiosos profundos, que trascienden la propia materialidad de las rocas y el agua para alcanzar lo más profundo del espíritu. La mirada de Fisac no se deja tentar por los detalles perturbadores de la naturaleza y dibuja en Tiberiades de modo sintético la esencia del lugar, aquella que más le conmueve y le ha atraído hasta aquí. Colocado en el borde de la ciudad se interesa por el lago, lleno de evocaciones, y utiliza la acuarela con manchas amplias y vigorosas intentando atrapar el instante, la emoción que le suscita estar contemplando una naturaleza sagrada.

El dibujo se convierte en recuerdo y testimonio de una visita, de una presencia: también el arquitecto ha estado aquí.

Juan Manuel Báez Mezquita



**Tiberiades, 1975**

acuarela

áng. inf. dcho.: TIBERIADES 27-XII-75 / 283 x 380 mm / firmado  
inv. MF 456 v / Colección Ana María Badell / [Cat. 273]

**Sehzadebasi y Camii, Estambul, 1975**

Se detuvo frente al edificio, se sentó quizás en el suelo, y con unos pocos trazos firmes pero rápidos, un pincel manchado cuatro veces, y una visión más clara que la luz de ese día, Miguel Fisac atrapó en su cuaderno de dibujos la primera mezquita del arquitecto Sinan, la obra cumbre de sus primeros trabajos, la *Sahzade Cami*. Sería hacia el medio día, cuando el sol ilumina su gran cúpula central, las otras menores que la sustentan, y las cupulillas de la galería sur del patio. A esa hora, todas ellas se plasmaron en su dibujo, enmarcadas nítidamente entre dos alminares que señalan decididos la línea vertical.

Del parque desde donde hizo el apunte, se reseñan dos manchas verdes que acotan la composición. En ese jardín estuvo al menos treinta minutos, lo que tardaría en realizar el esbozo, y desde el lugar se contempla, a su derecha, el edificio del Ayuntamiento; y al lado contrario, las ruinas del acueducto bizantino, restos de cuando Estambul era llamada Constantinopla. Sin embargo su atención se centró en la mezquita, analizando sólo el edificio de 1543 de Sinan, el más grande arquitecto otomano, en igual categoría que su casi contemporáneo Miguel Ángel.

Fue el príncipe Menmed, heredero de Solimán, el que hizo el encargo. Con la obra, este arquitecto alcanzó experiencia y fama por su audacia constructiva. Sinan tenía cincuenta y dos años cuando consiguió esta primera obra importante. Miguel Fisac había tenido esa misma oportunidad antes que él, a sus treinta y nueve años, y asimismo la había aprovechado: en 1952 proyectó el Colegio Apostólico de los Dominicos en Valladolid, y con su iglesia consiguió también fama y experiencia, y dos años más tarde se le otorgó la Medalla de Oro en el concurso de arte religioso en Viena. Cuando Fisac hace el dibujo de esta mezquita en Estambul, tenía sesenta y dos años, y su carrera profesional se estaba desarrollando brillantemente; sin embargo seguía aprendiendo, en este caso del arquitecto otomano y de una cultura distante en el tiempo y diferente a la nuestra.

Otros muchos viajeros se habían paseado por Estambul antes que Miguel, cada uno había buscado, o quizás encontrado, algo en esa ciudad maravillosa: Gérard de Nerval y su amigo el poeta Théophile Gautier, hallaron melancolía; Gustave Flaubert, su fantasía oriental; lord Byron, el Oriente mítico; Le Corbusier, la ciudad en su perfil mágico... etc. ¿Y Miguel Fisac?, en este dibujo se encuentra la grandeza, de Sinan y de la arquitectura otomana. ¿Será porque en esta ciudad cada viajero encuentra lo que lleva dentro?

Nos queda una cosa más: saber qué estuvo mirando durante esos treinta minutos Ana María Badell, la compañera de Fisac en ese viaje y en su vida. ¿Paseó mirando las flores del jardín, las ruinas cercanas, el ayuntamiento, la mezquita o estuvo viendo a Miguel cómo dibujaba?

Daniel Villalobos Alonso

**Sehzadebasi y Camii, Estambul, 1975**

acuarela

áng. inf. dcho.: SEHZADEBASII Y CAMII 29-XII-75 ESTAMBUL / 283 x 380 mm / firmado

inv. MF 456 r / Colección Ana María Badell / [Cat. 276]



**La Acrópolis (II), 1976**

La arquitectura clásica como tema recurrente no podía estar ausente en el cuaderno de dibujos de un arquitecto culto. Ir a Grecia resulta ritual obligado, habitualmente cumplido en las etapas juveniles de la formación arquitectónica, una experiencia académica y vital concebida como viaje a los fundamentos de la cultura occidental.

Fisac lo hizo por vez primera en 1955, el año de su fatal enfrentamiento con la cúpula del Opus Dei, asunto que le dio siempre tintes amargos a sus recuerdos personales. De manera que, tras recibir en 1954 la Medalla de Oro de Arte Sacro en Viena por sus diseños de templos cristianos modernos, puso distancia mediterránea por medio para saldar con dibujos del sacrosanto Partenón su deuda pendiente con la genuina patria del clasicismo. Trocó la ofuscada casa de los dioses autárquicos por los templos de los dioses paganos, y los dejó plasmados en acuarelas de tonos lóbregos, con dinteles de estrías ensombrecidas.

Años más tarde viajó de vuelta a la cima de la montaña sagrada, y lo testimonió mediante dibujos acuarelados de muy distinto cariz, luminosos, álgidos, como la implantación de los templos, como la representación desmesurada y rectilínea de la meseta rocosa, como la efervescencia de su estado de ánimo para celebrar el regreso a la cuna del lenguaje clásico, aunque éste ya no se correspondiera fielmente con el suyo propio.

En lo superficial de las cosas, porque en lo profundo el espíritu del clasicismo, y hasta en la nomenclatura, se filtró en su arquitectura a través de los términos, que hablan de "propíleos" para referirse a la entrada monumental del conjunto de sus edificios que conforman "acrópolis" del conocimiento...

La propia mirada de Fisac a la arquitectura griega adintelada tuvo algo de admiración estética y, a la par, de condescendencia. Aplaudía de los constructores atenienses el uso sofisticado de las proporciones, la racionalidad extrema de sus cálculos, lo que afectaba a su fibra científica, todo un experto en cálculos matemáticos.

Grecia fue la justificación de un culto recurrente, pero para interpretar su arquitectura como la sublime manifestación monumental de una carencia estructural, de una inadecuación material, en la que el rígido mármol había sustituido, y compensado con sus celebrados refinamientos, a la más adecuada, por flexible, pero putrescible, madera de los templos arcaicos. El mármol se limitó a mantener la expresividad leñosa, el valor de la medida, de la proporción, del canon.

Sobre esa base de mensuraciones rigurosas, pero con el dúctil hormigón armado de la arquitectura moderna, el precomprimido, quiso alzar Fisac una arquitectura con la que aventajar, si no en belleza admitida, sí en sinceridad de la disposición estructural y de la expresividad arquitectónica a cualquiera heredada del pasado, admirable sí, pero no insuperable.

Ramón Rodríguez Llera



**La Acrópolis (II), 1976**

acuarela

áng. inf. dcho.: LA ACRÓPOLIS ATENAS 2-1-76 / 283 x 380 mm / firmado

inv. MF 444 / Colección Marta Úbeda / [Cat. S.c.]

**Úbeda, patio del Palacio del Marqués de la Rambla, 1976**

El Viernes Santo de 1976 Miguel Fisac se encontraba en Úbeda, una bella ciudad jienense famosa por las joyas renacentistas que conforman su casco histórico. Allí Fisac dedicó dos dibujos al Palacio del Marqués de la Rambla, conocido así por el nombre de sus posteriores propietarios si bien fue construido para Francisco de Molina y Valencia en las últimas décadas del siglo XVI. Este palacio, atribuido a Andrés Vandelvira, máximo exponente del Renacimiento andaluz, podría incluirse en lo que Fernando Chueca Goitia define como el segundo estilo del arquitecto –“abstracto, lineal y arquitectónico”<sup>1</sup>– frente al plateresco, de profusa y delicada ornamentación, que caracterizó sus primeras obras.

Son probablemente esas líneas arquitectónicas puras las que atrajeron la mirada de Fisac, y le invitaron a plasmar el edificio en su cuaderno de dibujo mediante dos acuarelas: una dedicada a la fachada principal y otra al patio central, el lugar más representativo y escenográfico, alrededor del cual se desarrolla toda la vivienda nobiliaria. Este jardín cerrado es organizado con galería de doble arcada y columnas de proporciones esbeltas. El arquitecto, atraído a menudo por el espacio que generan las columnas y los arcos, a la vez fragmentado y en continuidad espacial<sup>2</sup>, trata de plasmar en este apunte rápido la armonía y proporciones de los elementos arquitectónicos que siguen una estructuración inspirada en los palacios italianos. No le importa no ser fiel a la perspectiva como bien delatan las líneas a lápiz, más fuertes en sus dibujos de juventud, que habitualmente le sirven como base a sus acuarelas. Tampoco le preocupa obviar la heráldica familiar existente en las enjutas de los arcos. Voluntariamente se sitúa centrado entre dos pilares que aparecen en primer plano enmarcando un fragmento del patio, y utiliza como eje de simetría del mismo la línea que dibuja la fuente junto a las estilizadas columnas, trazando a ambos lados los arcos de medio punto. Las verdes pinceladas vegetales trepan, sin embargo, libres por la arquitectura, a la vez que la oscura línea quebrada del tronco de un árbol compite con cualquier posible rigidez del orden construido. Por su parte, los diferentes matices tostados de la piedra arenisca señalan los distintos planos y contribuyen a dar profundidad a la imagen. Con la rápida repetición de ambos cuerpos a la izquierda el arquitecto subraya la continuidad rítmica de los mismos, proporcionando un límite y contribuyendo a dar escala a esta luminosa y encantadora habitación abierta hacia el cielo.

Nieves Fernández Villalobos

<sup>1</sup> Chueca Goitia, Fernando: *Andrés de Vandelvira*. Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1954.

<sup>2</sup> Paloma de Ronda Lamsfus: *MIGUEL FISAC. Apuntes y Viajes*. Scriptum. Madrid, 2007, p. 102.

**Úbeda, patio del Palacio del Marqués de la Rambla, 1976**

acuarela

áng. inf. dcho.: *Úbeda, Patio del Palacio del Marqués de la Rambla* / 283 x 380 mm / firmado  
inv. MF 459 / Colección Ana María Badell / [Cat. 281]

**Washington, 1976**

En el año 1842, cincuenta años después de la fundación de Washington, el famoso novelista inglés Charles Dickens realiza una larga visita a Norte América. La impresión que Dickens tiene de la capital americana se debate entre la admiración y el desengaño por no apreciarla en toda su dimensión vital: "(Washington) es llamada a veces la Ciudad de las Magníficas Distancias pero con mayor propiedad podría denominarse la Ciudad de las Magníficas Intenciones; porque sólo con una visión de ella a vista de pájaro desde la cima del Capitolio, puede uno abarcar enteros los grandes diseños de su proyectista, un ambicioso francés".

El arquitecto Pierre Charles L'Enfant (1754-1825) concibió la ciudad de Washington en 1792, a partir de las experiencias urbanas europeas, especialmente de los jardines de Versalles. El plan de L'Enfant combina una organización en cuadrícula con un sistema barroco de plazas públicas unidas por avenidas diagonales que discurren en todas direcciones. Las grandes avenidas conectan los edificios monumentales más emblemáticos, distribuyéndolos por toda la extensión de la ciudad. La propuesta reserva lugares privilegiados para el edificio del Capitolio y la Casa Blanca, ambos unidos por sendos paseos verdes cuyos ejes convergen en el monumento a Washington, a orillas del río Potomac.

La silueta de la nueva capital se caracteriza por su edificio más emblemático, El Capitolio, situado sobre la colina Jenkins, el lugar más elevado de toda la ciudad. El edificio, sede del parlamento, fue proyectado por William Thornton en 1792 y ha mantenido sucesivas restauraciones y ampliaciones, entre las que destaca la nueva cúpula de 1855 de Thomas U. Walter.

El interés de Thomas Jefferson en promover una arquitectura nacional basada en el idealismo y las formas de la cultura clásica, supuso un precedente significativo para el proyecto del Capitolio. Jefferson era un gran conocedor de la arquitectura europea, especialmente a partir de su estancia como embajador durante cuatro años en París. Las propuestas de Jefferson para la Universidad de Virginia, y su propia casa en Monticello, ayudaron a convertir los estilos de la Grecia y Roma antiguas en los modelos culturales de referencia para la joven capital americana.

Más de un siglo después de la visita de Dickens a Washington, en 1976, la mirada de Miguel Fisac, viajero y arquitecto, abarca en la simetría y serenidad clásica del Capitolio, la trascendencia del diseño de aquel *ambicioso francés*.

Iván I. Rincón Borrego

**Washington, 1976**

acuarela

áng. inf. dcho.: Washington 30-abril-76 / 245 x 343 mm / firmado

inv. MF 189 / Colección Ana María Badell / [Cat. 282]

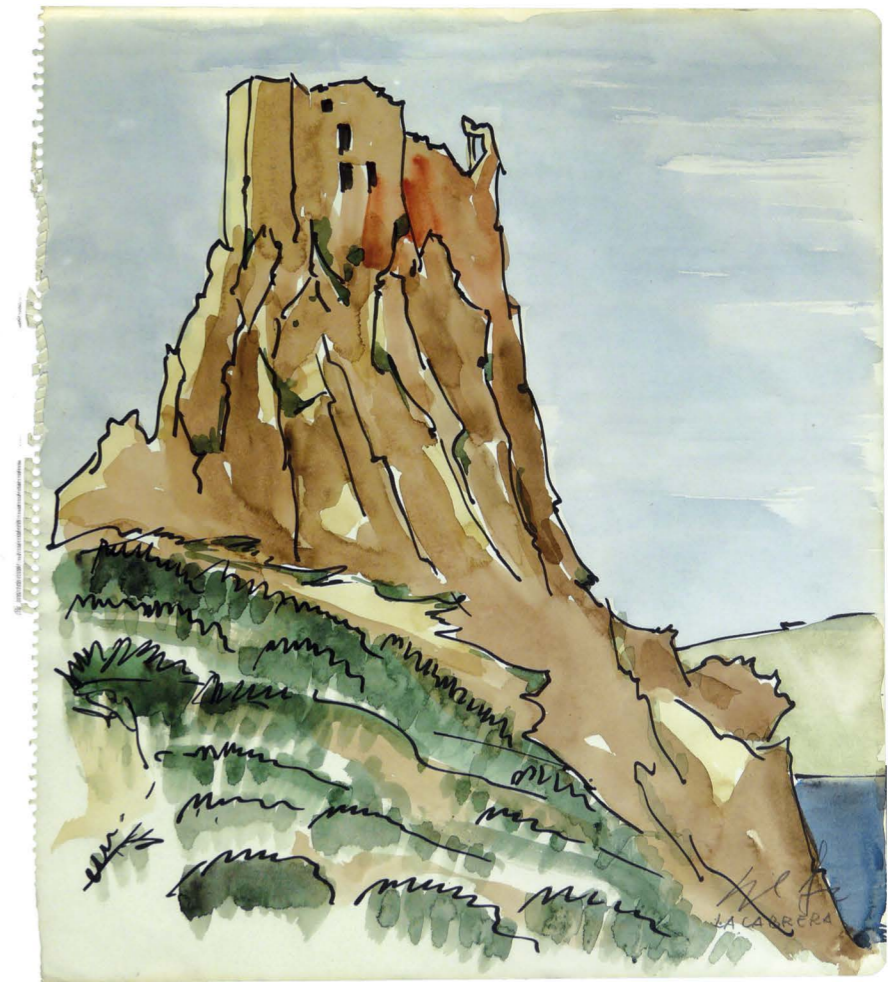
**La Cabrera (II), 1978**

Un dibujo siempre tiene una enorme capacidad de evocación, tanto para quien lo realiza, como para quien lo contempla. En ocasiones el objeto o paisaje no resulta reconocible más que para su autor, es el caso de esta vista de La Cabrera. ¿Pero de qué lugar se trata?, en principio uno piensa en la pequeña isla que se encuentra cerca de la de Mallorca, quizás por la luminosidad, quizás por el azul mediterráneo que asoma, pero cual será la sorpresa del que estas líneas escribe cuando comprueba, como era de suponer, que existen muchos parajes con la misma denominación.

He de reconocer que lo que a mí me capturó de este dibujo es la evocación de aquéllos de Aalto, de ciudades encaramadas a las colinas, en especial recuerdo el que realiza durante su viaje a España en 1951 que titula "Ariza de Valladolid", que evidentemente se refería a una línea férrea más que a un lugar. En ambos dibujos hay una clara intención de expresar la fusión entre naturaleza y arquitectura, esa arquitectura de sabor popular que atiende, y entiende, a las reglas de lo natural, que transforma y se adapta a las condiciones del terreno; como en esa torre que no sabemos si surge de la roca o se apoya en ella, en definitiva que parecen compartir la misma sustancia, y las mismas leyes de generación. La proximidad entre los temas de los dibujos de ambos maestros, español y finlandés, nos enlaza también con la relación, muchas veces leída, entre la arquitectura de Fisac y el particular camino emprendido por la arquitectura nórdica.

Afortunadamente hoy en día podemos buscar un lugar con cierta facilidad, así que, no se asuste el lector, efectivamente se trata del islote de la Cabrera, en concreto de la fortificación que allí se encuentra. También he podido comprobar que es una visión desde el lado más encrespado, precisamente es ahí donde se detiene la mirada de Fisac, donde la presencia es más dramática, donde el trazado del recorte contra el cielo, tanto de la torre, como del risco, es más contrastante. Un efecto que nos remite al encuentro con el azul de sus vigas, pretendidas o postensadas, con las que salva grandes vanos y consigue, a la vez, la incorporación de la luz en sus diáfanos interiores. Una solución estructural y constructiva eficaz, desde este punto de vista, pero que también aporta una impronta formal muy potente mediante esos remates en crestería tan característicos de su obra.

José María Jové Sandoval

**La Cabrera (II), 1978**

acuarela

áng. inf. dcho.: LA CABRERA / 410 x 330 mm / firmado

inv. MF 19 / Colección Ana María Badell / [Cat. 294]

**Caracas, 1978**

Tiene algo de fotografía. No por la fidelidad literal de una imagen, ni por tratarse de un ejercicio de virtuosismo gráfico. Tiene algo de fotografía porque parece un instante congelado a pesar de que no aparezca persona alguna en el dibujo. Una imagen captada de pronto. Como una viñeta intermedia en un "comic" de acción. Su disposición no es una disposición buscada. Parece más referida a una contingencia, como el que dispara su máquina desde la ventanilla de un tren ante algo que le llama de pronto la atención. La mancha de la izquierda parece referirse al interior de una habitación; o de una terraza. Y como el punto de vista es alto podemos suponer que se trata de la habitación de una vivienda o de un hotel. Eso es; podría tratarse de la habitación en la que estuviese alojado Fisac y desde la que la vista es la que es, y por alguna razón él quisiese llevarse consigo esa mirada desde la ventana. Tal vez como un recuerdo. Porque la acuarela no parece encerrar el deseo de ser enmarcada y colgada. Es, más bien, como si algo de ella le interesase; como si quisiese guardar algo de ella que de otro modo llegaría a olvidar. Pero ¿qué?

De los edificios que componen el dibujo hay un extremo que llama la atención: la muy diferente factura entre el rascacielos central y los que le acompañan. Por su jerarquía, por su composición parecería que es el del medio y más alto, el que despierta su interés. Se trata de uno de los dos rascacielos emblemáticos de Caracas; una de las dos torres gemelas del "Parque Central". Pero tengo para mí que la mirada de Fisac está más dirigida a los otros. Al cierto grado de desinhibición –y también de elegancia– que destila esa arquitectura en la que conviven una cubierta inclinada y un testero escueto. Arquitectura que parecería pertenecer también a mundos opuestos al universo de Skidmore Owings and Merrill al que asociaríamos la parte inferior. O tal vez al contraste de ambos.

Caracas es una ciudad terriblemente contradictoria. Pero tiene una luz ecuatorial, y la acuarela, también. La zona reflejada en ella –el Parque Central concebido por el venezolano Daniel Fernández Shaw– constituye uno de los lugares de la capital de mayor proyección. Junto al teatro Teresa Carreño; junto al Caracas Hilton. (Por cierto ¿podría ser ese el lugar desde el que pintó la acuarela?) Y el dibujo parece captar cuanto de convulsa, heterogénea y apretada tiene la ciudad.

Miren cualquier fotografía de Caracas. O vayan allí. Tiene esa luz y ese color.

Juan Carlos Arnuncio Pastor



**Caracas, 1978**

acuarela

áng. inf. izq.: CARACAS / 17-sept 78 / 403 x 321 mm / firmado

inv. MF 445 / Colección Ana María Badell / [Cat. 300]

**Brasilia (desde la torre de la TV), 1978**

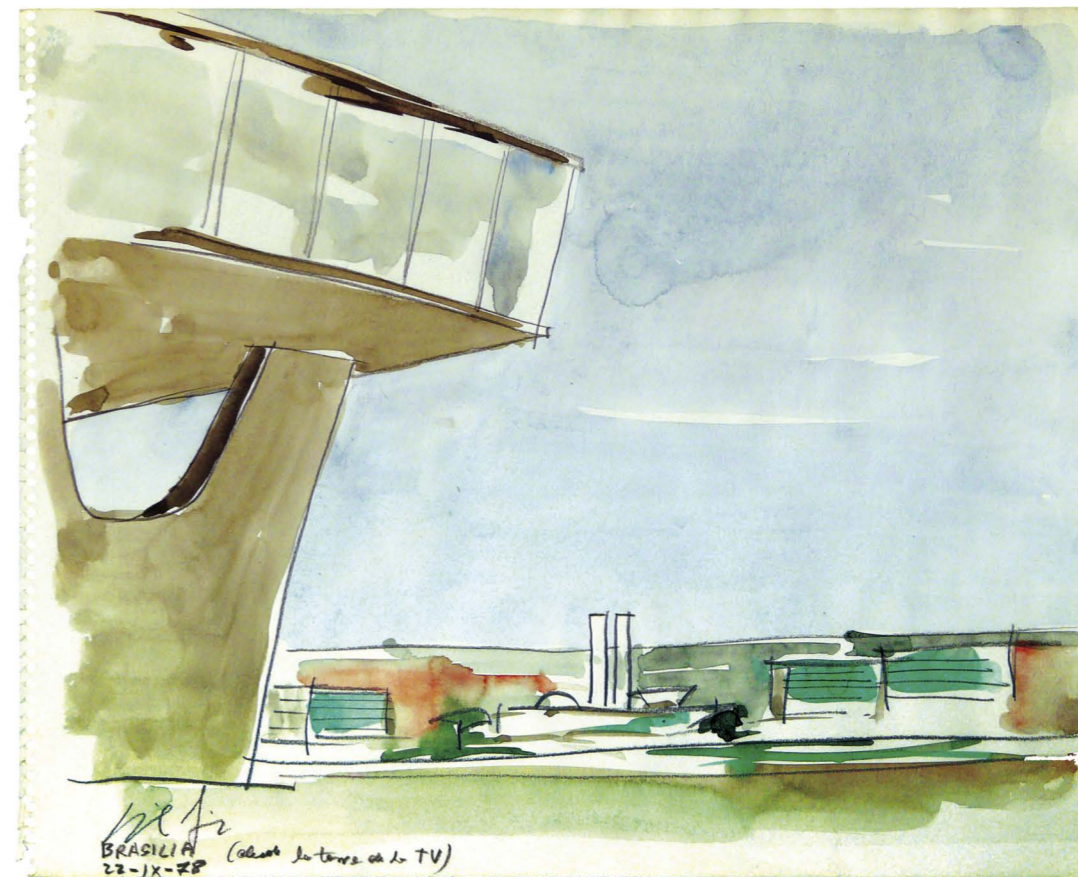
Plano y horizonte. En Brasilia Lucio Costa planteó una reflexión sobre el plano, capaz de ordenar el paisaje mediante un trazado regulador estrictamente geométrico, que nace –según él mismo– “de un gesto primario, del que señala un lugar o toma posesión de él; dos ejes que se cruzan en ángulo recto”. Oscar Niemeyer añadió el horizonte como tema. Al horizonte natural del paisaje Niemeyer superpuso el horizonte artificial de la arquitectura, con un gesto tan elegante como imposible. Al final del eje monumental de la ciudad –una banda verde delimitada por vías rápidas a ambos lados y surcada por caminos peatonales–, levantó un horizonte de hormigón, anclado sutilmente a los bordes laterales de las calles, y sobre él depositó dos gigantescos semiesferoides, uno en forma de bóveda y el otro invertido, ofreciendo su concavidad al cielo; dos esbeltos prismas verticales añadieron dramatismo y una enfática verticalidad a la composición. De esta manera, el Congreso Nacional (1958), que alberga la Cámara de Diputados y el Senado, por debajo de la línea de flotación de ese nuevo horizonte, cierra la perspectiva neobarroca de la ciudad y construye un universo propio, configurando, junto con el Palacio de Planalto y por el Tribunal Supremo de Justicia, la Plaza de los Tres Poderes. El paisaje resultante, completado con agua y vegetación por el paisajista Roberto Burle Marx, es humanista y metafísico a un tiempo: un ejercicio arriesgado y difícil, sólo apto para maestros.

Miguel Fisac, en 1978, propuso una mirada canónica y a la vez novedosa del paisaje proyectado por Niemeyer. Superpuso los dos horizontes, natural y artificial, y los atravesó por las torres de oficinas del Congreso, enmarcándolo todo por la torre de la televisión, uno de los pocos edificios realizados por Costa en Brasilia, una caja de vidrio elevada sobre cuatro gigantescos pilares, que introduce diagonalidad en la composición. La mirada de Fisac se desplaza desde los soportes de hormigón de Costa, tan cercanos a sus queridas formas óseas, a los horizontes de Niemeyer, sintetizando en unas breves pinceladas maestras más de tres kilómetros de perspectiva.

Al tiempo que Niemeyer proyectaba la Plaza de los Tres Poderes, Fisac, seis años menor que el brasileño, se ocupaba de la Casa de Cultura de Cuenca y de los Laboratorios Farmabián; cuando realizó la acuarela de Brasilia estaba empeñado en uno de sus ejercicios de hormigón con encofrado flexible en Daimiel. La sensualidad de la que siempre ha hecho gala el centenario arquitecto brasileño podría parecer opuesta al misticismo del arquitecto manchego, pero ambos compartían una misma pasión por la experimentación en la arquitectura, la misma que destila el espacio de Brasilia.

Resulta grato imaginar la mirada gozosa de Fisac recorrer, con los ojos, el lápiz y el pincel, una escena tan brillante. Evocarla produce auténtico placer.

Darío Álvarez Álvarez

**Brasilia (desde la torre de la TV), 1978**

acuarela

áng. inf. izq.: BRASILIA (desde la torre de la TV) 22-IX-78 / 321 x 403 mm / firmado

inv. MF 454 / Colección Ana María Badell / [Cat. 302]

**Río de Janeiro (playa Leblon), 1978**

Naturaleza y arquitectura se combinan de forma extraordinaria en Río de Janeiro, la ciudad más populosa de un país donde la primera adquiere un protagonismo excepcional. La vista que recoge el dibujo, pretende resumir esta condición de la ciudad en el lugar donde se desarrolla seguramente de manera más intencionada. Estamos en el Río de Janeiro más rico, más internacional, aquél vinculado a sus maravillosas playas Copacabana e Ipanema. Seguramente, subido en lo alto de un hotel del barrio en torno al lago Rodrigo de Feitas, Fisac ha desviado la mirada hacia los emergentes morros conocidos como "Piedra dos Hermanos" que rematan el final de la playa denominada Playa Leblon, separada por el estrecho canal que da alivio al lago mencionado de la celebre playa de la chica de Antonio Carlos Jobim. A pesar de estar situado en la parte de Río más ordenada, donde la cuadrícula somete a la naturaleza con sus calles rectas y sus cuadras llenas de viviendas de lujo, pistas de deportes y piscinas, el arquitecto ha preferido recoger el desorden producido por el desarrollo en altura de los bloques de apartamentos y hoteles que se asoman a las playas y al mar y que sirven de contrapunto a la emergente mole negra que surge rompiendo el tapiz verde del paisaje brasileño.

Separando la playa de las torres, Fisac utiliza un bello recurso gráfico para expresar el ruidoso circular del tráfico de colores que se pierde tras la montaña y que acompaña a la frecuentada playa donde se adivinan los bañistas adentrándose en las olas del mar.

Mar, montaña, arquitectura, gente, ruido, sol, todo queda recogido en cuatro trazos que representa quizá la fascinación del dibujante por la exitosa superposición de elementos dispares que se produjo en los años sesenta, dando origen al glamoroso referente turístico de Brasil y que no podía pasar desapercibido a un arquitecto inmerso en un proceso de modernización de su propio país y en el que el turismo constituía uno de sus pilares fundamentales.

Pero lo que no recoge el dibujo, es la otra cara de la moneda del desarrollo de la ciudad. Si acercáramos el *zoom* a la base de la montaña, comenzaríamos a percibir que el verde del que emerge está comenzando a poblarse de edificaciones autoconstruidas donde se aloja la población rural que ha venido a la llamada de la gran ciudad y donde en la actualidad se asienta un barrio de *favelas* que representa el desequilibrio social producido fundamentalmente en las dos ciudades más pobladas del Brasil.

Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría



**Río de Janeiro (playa Leblon), 1978**

acuarela

áng. inf. izq.: RIO DE JANEIRO 24-sept-78 (Playa LEBLON) / 403 x 321 mm / firmado

inv. MF 453 / Colección Ana María Badell / [Cat. 303]

**Los Cañamares, Daimiel, 1978**

Hay siempre épocas difíciles en la vida de cada uno y, por esos años, la década de los setenta, Miguel Fisac lo pasó mal. El acoso al que fue sometido por algunos sectores tras su abandono del Opus Dei, terminó provocando efectos en su trabajo profesional.

Los encargos escaseaban y, sin tener dificultades económicas, pues su modo de vida podía ser calificado de frugal, la actividad de su oficina se reducía. Ésta es una de las razones, si no la única, que influyen en la decisión del traslado del estudio junto a la casa del Cerro del Aire.

Y Fisac, en esos pocos años, tiene tiempo, quizá demasiado y, desde luego, más del que él mismo y su carácter necesitaban. A cambio, podemos disfrutar de los resultados de su modo de ocuparlo. Entre otros, dedicándose a una de sus íntimas aficiones: contemplar la naturaleza, ... y dibujarla.

Profundamente religioso, esta mañana de la nochevieja del 78 debió sentir su espíritu reconfortado con la límpida atmósfera del invierno manchego, con el sueño apacible de las cepas desnudas hasta la llegada de otro despertar, ordenadas y orientadas señalando la buena dirección. Sin duda, ese rato debió serenar su alma.

José Altés Bustelo

**Los Cañamares, Daimiel, 1978**

acuarela

áng. inf. dcho.: LOS CAÑAMARES DAIMIEL 31-XII-78 / 290 x 403 mm / firmado  
inv. MF 301 / Colección Ana María Badell / [Cat. 307]



**Castillo de Camón de Calatrava, 1981**

Luces fuertes, potentes, en los campos calatraveños. Luz solar cegadora que roe superficies dejando romas las formas. Luz que abate las verticales aplastando los relieves sobre el desordenado suelo. Luces envolventes, persistentes y determinantes que dilatan y distorsionan el territorio desertizado. Luces vitales.

Aire tórrido cargado de partículas en suspensión, aires de polvo viajero. Atmósferas electrizadas apenas despunta el sol, densas, pastosas, reconocibles en estratos y remolinos proyectados contra paramentos y elevaciones de la olvidada ciudadela. Aire seco. Aires que difuminan las formas, las acercan o alejan caprichosamente, funden la atmósfera con los suelos, o crean ilusiones visuales. Aires constructores.

Entre luces y aires las voluptuosas superficies se alabean y retuercen, la vieja arquitectura omeya se recrea y se transforma, se insinúa o evidencia entre las masas convertidas de nuevo en pedregal, y la arista dura, racional, persistente en su geometría. Geometrías deconstruidas.

Formas expuestas a las luces, veladas por los aires, de límites difusos y coloraciones camufladas, tierras sobre tierras y tierras horadadas buscando espacios protectores en las penumbras de su oquedad. El espacio se genera en las sombras proyectadas, se enriquece al abrigo de los aires presentes en rumores, y se sensualiza en aromas de tierras. Espacios del reposo.

La mirada de Fisac ha reconocido el artificio, lo capta en su esencia, dibujo de rayas esbozadas, dubitativas y entrecortadas, sin llegar a definir las originarias formas de la vieja Qalat Rabah. La acuarela en transparencia, apenas veladura de coloraciones terrosas, se expande por toda la lámina, sólo se contrasta y densifica en las breves sombras que adquieren así toda su tensión cromática y protagonismo: El espacio. El arquitecto encuentra arquitectura.

Ignacio Represa Bermejo



**Castillo de Camón de Calatrava, 1981**

acuarela

248 x 358 mm / firmado

inv. MF 276 r / Colección Ana María Badell / [Cat. 330]

**Casa Fisac, El Pajar, Canfranc (III), 1986**

Una casa, cuatro árboles, un perfil montañoso y niebla; una blanquecina bruma matinal que tiñe de azul todo el fondo del paisaje; mínimos colores. Este dibujo, a lápiz y acuarela, está fechado en julio de 1986, cuando el arquitecto contaba con setenta y tres años y, aunque conservaba todo su rigor intelectual y espíritu crítico, su ejercicio profesional estaba ya casi a punto de finalizar. Por aquel entonces no se mordía la lengua al reconocer que no le gustaba ningún arquitecto de su tiempo, y arremetía sin disimulos contra las ciudades contemporáneas y quienes así las habían pensado. Seguía empeñado en apostar por una arquitectura humanizada, que desarrollara lugares en los que las personas pudieran convivir; lugares que muy bien pudieran recordar al motivo de este dibujo.

Miguel Fisac ejecutó este apunte en la localidad oscense de Canfranc, en pleno Pirineo aragonés; lugar que los amantes de los deportes de invierno conocemos bien. Aunque el apunte corresponde a su casa de vacaciones, proyectada por él a comienzos de los sesenta, el dibujo recuerda una borda pirenaica de muros pétreos y cubierta de lajas, tan frecuentes en las zonas altas de la montaña aragonesa, al ser utilizadas por las gentes del lugar para el cuidado del ganado. Como nota curiosa, Fisac realiza otros dos dibujos como éste, algo que era habitual en él.

Fisac tuvo una estrecha relación con Canfranc. Allí veraneó durante muchos años en esta casa-refugio denominada El Pajar, y también proyectó la parroquia de Nuestra Señora del Pilar –declarada recientemente Bien de Interés Cultural por el Gobierno de Aragón– en 1968. Tal parece que la mirada gráfica de Fisac intenta alejarse de la fidelidad naturalista de un escenario tradicional que no llega del todo a desaparecer en el dibujo. Todo ello sin abandonar la densidad elemental del paisaje y sin apartarse en demasía de lo material, de lo concreto, hasta lograr una débil y rápida evocación de la esencia del lugar. Este efecto se consigue pictóricamente a partir de manchas de color arrastradas y barridas con trazos rectilíneos arrebatados y veloces. Especialmente en esos rasgos en zig-zag tan suyos, que aquí aparecen en el tejado de la vivienda y en el arbolado de la izquierda, reflejando a las claras, en este sencillo dibujo, el carácter apasionado, impulsivo y nervioso de su autor.

Tras este flujo entre naturaleza y construcción, donde la arquitectura y el paisaje inmediato se distorsionan en una interferencia o borrarato gráfico, se esconde una alusión clara a la transitoriedad vital, a su condición fugitiva. Son por ello, y a esta altura de la vida del maestro, una expresión de duelo ante el paso del tiempo, de la pasión por lo fugaz; motivos éstos que enlazan directamente con una larga tradición artística sobre el tema de la mutabilidad.

Fernando Linares García

**Casa Fisac, El Pajar, Canfranc (III), 1986**

acuarela

áng. inf. izq.: *Canfranc julio 86* / 250 x 318 mm / firmado

inv. MF 372 / Colección Ana María Badell / [Cat. 343]

**Proyecto Exposición Universal Sevilla (III), 1991**

Enigmática silueta de la Giralda. Torre campanario de la Catedral de Sevilla.

¿Qué nos quiere decir o contar?, ¿por qué?, ¿qué insinúa, o qué sueña?

Perfil con detalles descriptivos. Conviven con una sección o es una sombra...

Es una alegoría, una ascensión, una tensión vertical, una mirada hacia el cielo.

Proyecto, metáfora, interpretación, intervención, fantasía o ensoñación de cómo se asciende y cómo se trasciende.

¿Qué nos transmite o qué nos dice de sí mismo?, "la mirada de Fisac".

El escudo del giraldillo, que hace la función de veleta, sí se dibuja, es más, nos identifica la torre.

Pero, ¿por qué no se abstrae o se esencializa el ornato periférico?

En el interior conviven rampas, escaleras y prismas cristalinos afilados en tensión vertical.

Son varias velocidades para subir por este hito urbano, torre parlante transformada en torre sonora, cantarina, revoltosa, alegre... y se nos muestra en un dibujo solitario.

Si analizamos la intervención, la rampa contacta con el suelo, los peldaños se recortan, en el último cuerpo prismático de la torre pretérita, como queriendo acceder al cuerpo de campanas, trabajado en sección y de allí emergen los cristales agudos en esfuerzo asintótico, en ascenso coincidiendo con los cuerpos calados de la torre.

Prismas triangulares muy esbeltos, afilados, aceleran la tensión vertical.

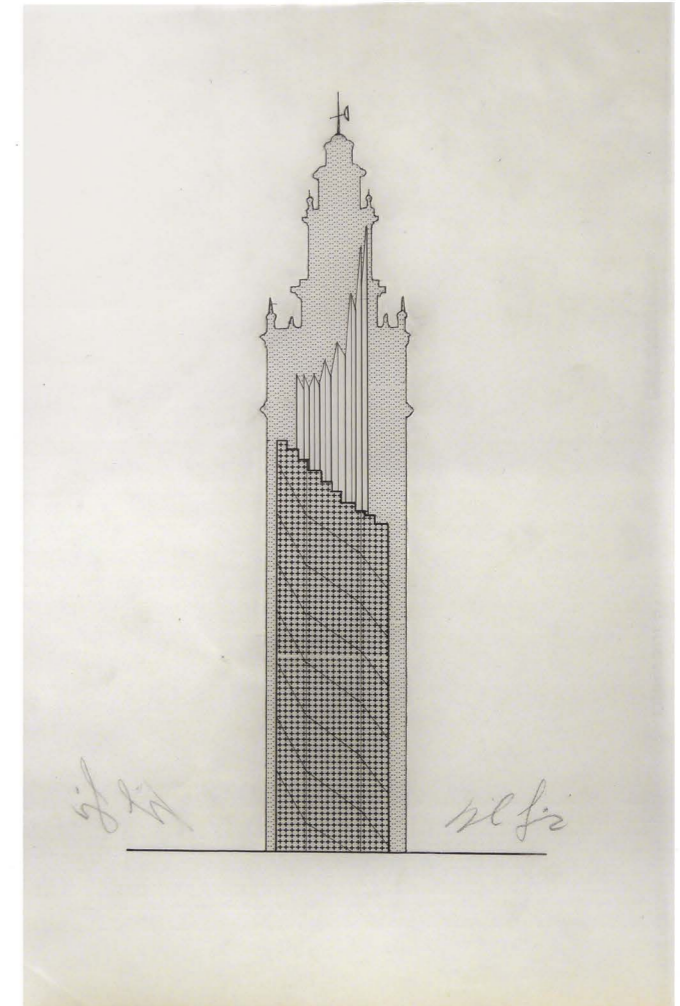
Sí, es la Giralda que nos llama, y sus voces y sonidos se convierten en destellos de luz.

Gracias Miguel por esta mirada que nos descubre otra Giralda, donde el sonido se transforma en luz.

Luz de Andalucía, luz de trascendencia y de paz, pues los prismas con el sol nos ofrecerán tan esperanzador arco iris de armonía entre el Creador y las criaturas.

*"Si escalo al cielo, allí estás Tú. Si me acuesto en el abismo, allí Te encuentro..."*  
(De los Salmos – Sal 139 [138] 8-12)

Luis Alberto Mingo Macías



**Proyecto Exposición Universal Sevilla (III), 1991**

lápiz

391 x 237 mm / firmado

inv. MF411 / Colección Ana María Badell / [Cat. 359]

**Almagro (membrillos), 1998**

Al analizar este dibujo de Miguel Fisac –como parte de un análisis múltiple de su obra gráfica desde distintos comentaristas– se me plantea la conveniencia de situarlo en un marco general del ámbito del dibujo y la imagen. En principio, cualquier representación visual de una realidad (lo que excluye la creación de realidades) puede referirse a dos actitudes: el dibujo/imagen como registro o, por el contrario, en cuanto interpretación. El primer caso determina lo que podríamos definir como representación notarial, cuyo máximo objetivo sería la fidelidad y cuyo máximo grado sería el duplicado, que ha alcanzado la perfección con la virtualidad posibilitada por la infografía. Por el contrario, el territorio gráfico/icónico comprende innumerables desarrollos basados en la interpretación, desde la producción artística a la tecnocientífica; en estos campos se opone a la neutralidad anterior la necesidad de desarrollar artificios. Esta breve síntesis permite, a su vez, considerar tres ámbitos que definen tres relaciones entre el dibujo/imagen, la realidad y el autor: en el primer caso se representa lo que se ve, como objetivo icónico; en los otros se desarrolla lo que se quiere, como voluntad creativa, o lo que se sabe, como exigencia operativa.

El marco así expuesto permite situar este dibujo –como el resto de los presentados– como una especial variante para-artística de las tres anteriores, asociada con la representación de lo que se siente, en la que se sintetiza tanto la impresión personal como un cierto alumbramiento del carácter de lo representado (el dibujo como esencia profunda de lo real); la sensibilidad con la que Fisac retrata estos membrillos es próxima a la “fidelidad sensible” de Antonio López. Es evidente que los dibujos expuestos escapan a las reglas operativas de la práctica profesional –que resuelven la representación de lo que se necesita– y corresponden a la vieja tradición del dibujo libre, llamado en su día artístico y hoy denominado expresión gráfica. En estos dibujos se manifiesta así un aspecto generacional, que corresponde a la formación gráfica clásica de Fisac, dentro del mítico valor que asumía para la carrera, antes de la revolución instrumental y el “repliegue” gráfico actual.

La frescura, la soltura y la ligereza como categorías clásicas se manifiestan aquí espléndidamente como alternativas “antiguas”, frente a la frialdad y la eficacia de la neo-representación hiper-instrumental. Como síntesis valorativa final que recoge lo anteriormente expuesto, creo que éste es un ejemplo máximo de expresión y sensibilidad gráfica, como categoría meta/arquitectónica próxima a los registros artísticos, y es sin duda uno de los mejores dibujos de esta exposición sobre el Miguel Fisac-gráfico.

Leopoldo Uría Iglesias

**Almagro (membrillos), 1998**

acuarela

áng. inf. dcho.: Almagro 6-9-98 / 230 x 324 mm / firmado

inv. MF 437 / Colección Daniel Villalobos / [Cat. 395]

**Los Cañamares. Daimiel, 1996**

No sabría decir muy bien si es frecuente o no pasear por las tierras manchegas. Recuerdo haberlas cruzado ya hace un tiempo, siempre en coche o en tren. En verano deslumbra la luz tremenda y el espacio abierto plagado de cultivos, sobre todo las vides en hileras que dibujan una perspectiva, que nos lleva a contemplar un fondo donde la línea del horizonte está impoluta, continua, y que en palabras de Kandinsky (*Punto y línea sobre el plano*, Dessau 1926) definen perfectamente esa horizontalidad "...como la forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento".

Cuando el sol no abraza puede ser muy atractivo contemplar la inmensidad de la llanura, los cambios de color según las estaciones; los rojos y granates de las hojas de las vides después de la cosecha, las cepas secas y retorcidas en invierno y los verdes jugosos de la primavera. Miguel Fisac conocía las tierras desde niño, las habría paseado, cruzado en coche, contemplado desde alguna ventana... y las había dibujado. Este "Paisaje de La Mancha" le sirve para encontrarse con las miradas de su infancia y juventud hacia esa extensión de campo del cual se sentiría identificado por la simplicidad de su composición, que con la madurez de esos años sintetiza en dos planos básicos: cielo y tierra. Recordamos nuevamente a Kandinsky con una definición tan poética de este tema "*el plano de arriba evoca la imagen de una mayor soltura, una sensación de ligereza, de liberación y finalmente la libertad misma...*" y "*Cuanto más nos acercamos al límite inferior del plano de abajo más espesa se vuelve la atmósfera...*"

Aquí, el plano de arriba es el cielo totalmente gris, pero diluido, sin ninguna pastosidad, sin nubes, indiferente, con una luz de invierno como si fuera un telón para remarcar aun más el grandioso plano de la tierra trabajada. Y en el plano de abajo la horizontalidad está rota por las suaves curvas de pequeñas colinas donde se observan pequeños cobertizos que humanizan y dan calidez al paraje. *La mirada de Fisac* está en la tierra, en las vides secas y en la fuerza del color de las tierras; su presencia y su corporeidad; sienas u ocre, y carmines. Esa mirada sensible le indujo a atrapar las auténticas "tierras" con el fin de que cobraran vida propia en la pintura, exaltando los rojos que aparecen entre las cepas magnificando su negrura.

Fisac recrea el espacio observado, dibujando una perspectiva de las vides secas y retorcidas sobre unas tierras; grises, oscuras, con una luz cruda e invernal y acompañada de un cielo escasamente azul, pintura basada en una acuarela realizada años antes. Aquí, en esta representación del mismo paraje, utiliza un mayor tamaño y una técnica más, el punto de vista es muy similar, pero el dramatismo que evoca nos conmueve, traducido a dos planos tan simples, pero tan profundos, donde queda reflejada la mirada sencilla e inteligente de Fisac.

Pilar Marco Tello



**Los Cañamares. Daimiel, 1996**  
tierras del lugar y látex sobre lienzo  
detrás: Miguel Fisac. 1996 / 600 x 810 mm / firmado  
Colección Margarita Villalobos / [Cat. S.c.]

**Portada del palacio de Fabio Nelli, Valladolid, 1997**

Miguel Fisac se acerca a la fachada renacentista del palacio de Fabio Nelli para tocarla con sus ojos de arquitecto, para sentir en sus paños verticales los pardos áridos de la meseta de Castilla. No es la luz lo que guía la mirada de Fisac, sino el calor, la textura, el material. Y el material lo atrapa, y se transfigura en un lienzo de tierra trazado de lírica clasicista.

Como en su obra arquitectónica, la materia es moldeada entre las manos de Fisac, en una suerte de expresionismo, de diálogo entre el creador y el medio en el que no existe imposición sino aprovechamiento de las cualidades. A veces fue el hormigón, sujeto a sus encofrados, rígidos o permisivos, el que nos sorprendió cuando tuvo oportunidad de expresarse. En la "Portada del Palacio de Fabio Nelli" es la tierra coloreada, dirigida también, la que parece esforzarse en adoptar una forma en la que trascenderse a sí misma. Como el vaciado de un primitivo dibujo en la arena, ritmos y proporciones brotan del plano pictórico y buscan atrapar una luz porosa que crea el dibujo y a la vez lo destruye.

¿Qué hace un arquitecto liberado de la disciplina que debe imponerse cuando se enfrenta a un trabajo de edificación? Deja de lado la escala, el respeto que debe a los ocupantes de sus espacios, la coherencia que la gravedad exige, su papel de servidor, y experimenta. Éste es un óleo de arquitecto, sin embargo. La pintura concede al artista la posibilidad de ignorar un gran número de condicionantes. Pero es el arquitecto el que decide con qué capítulos de su bagaje intelectual va a jugar. Auxiliado por las vanguardias pictóricas, Fisac deja de lado la perspectiva convencional, la búsqueda de la profundidad a través del dibujo de las sombras, y construye un retablo sobre un muro. Desde este punto de vista, la portada arquitectónica de la fachada renacentista, representación parlante, se convierte en una referencia a la portada ilustrada que estamos acostumbrados a ver representada de forma frontal en los tratados clasicistas de Arquitectura. En un guiño a la evolución de las Artes, se alude al rigor, la simetría, la proporción y la Historia.

Detrás de una obra, en este caso una pintura al óleo, puede leerse cuando contamos con la información adecuada la intención, la atención y los deseos de un artífice. La elección de la fachada de este palacio no es casual. La pintura es un regalo personal, un testimonio de aprecio materializado para el profesor Daniel Villalobos. Es la Tesis Doctoral de éste, "El debate clasicista y el palacio de Fabio Nelli", el tema que motiva la forma que toma este homenaje. El fondo de la obra, sin embargo, es la amistad.

Santiago Bellido Blanco

**Portada del palacio de Fabio Nelli. Valladolid, 1997**

tierras del lugar y látex sobre lienzo  
 áng. inf. dcho.: DANIEL VILLALOBOS (grafía) / 730 x 600 mm / firmado  
 Colección Daniel Villalobos / [Cat. S.c.]

**Mezquita de Córdoba, 2002**

El arquitecto del espacio religioso del siglo XX en España, que nos enseñó a teñir el aire de colores, nos ofrece su personal visión de este fragmento de la mezquita mediante la incorporación de la luz, el color y la textura. En este óleo con tierras sobre lienzo el artista sigue explorando, al igual que hizo con su arquitectura, las posibilidades ambientales derivadas de las características expresivas de los materiales. Fisac nos desvela descarnadamente los valores táctiles y sensuales de la arquitectura a través de las técnicas pictóricas utilizadas. Como arquitecto y pintor sabe que estos valores son consustanciales al acto cognoscitivo y creativo de ambas disciplinas inequívocamente unidas en esta obra.

La pintura no trata de transcribir fielmente la realidad sino de interpretarla y transmitir su estela. El cuadro reafirma la creencia del autor quien, siguiendo a Lao Tse, nos recordaba que la arquitectura es el aire que queda dentro y que lo que nosotros vemos es lo que utilizamos para dejar ese aire dentro. La pincelada decidida, suelta y en modo alguno perfilada explícita, a su vez, un cierto aspecto inacabado de la pintura lo que la hace susceptible de albergar los cambios que el tiempo y la luz introducen en el propio espacio arquitectónico.

Así, la mirada de Fisac aprehende el espacio y desde esa misma mirada, con las herramientas que ella le suministra, lo transcribe pictóricamente para permitirnos adentrarnos en él. La construcción de la obra desde la mirada no atiende tanto a la precisión detallada ni a la concisa y laboriosa elaboración como a la transmisión de la atmósfera creada asentada, eso sí, sobre una medida proporción y adecuada perspectiva. Por ello desde la técnica constructiva del propio cuadro el autor nos permite sentir el espacio a la vez que descubrimos su materialidad sin necesidad de haber sido detallada previamente. Esta es la riqueza plástica y mágica que la propia obra transmite.

Para los maestros sencillos todo el trabajo es como un juego, como un divertimento que se ofrece y se regala en un esfuerzo espontáneo y generoso. Esta actitud, si cabe, se intensifica en la etapa final del artista y se transmite en esta obra. Cuando Fisac realiza esta pintura, para regalársela a su mujer Ana María con motivo de su cumpleaños, cuenta con 89 años. En el atardecer de su vida mantiene intacta su pasión por la arquitectura y la pintura fundidas por su humanista búsqueda de la verdad en un recorrido unitario y personal.

De alguna manera en esta exposición a todos se nos ofrece esta pintura que nos anima, particularmente a los arquitectos, a que busquemos la felicidad de la gente. Esto es, a que con él disfrutemos el aire regalado.

Carlos Labarta Aizpún

**Mezquita de Córdoba, 2002**

tierras del lugar y látex sobre lienzo  
 detrás: Zona del Mirrac de la Mezquita de Córdoba. Para mi mujer. 25 agosto 2002 / 730 x 600 mm / firmado  
 Colección Montserrat García / [Cat. S.c.]

Se terminó de imprimir este catálogo  
*La mirada de Fisac,*  
el día 14 de febrero de 2008,  
Festividad de San Valentín,  
en los talleres de la Editorial Sever-Cuesta,  
de Valladolid





DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS  
DEPARTAMENTO DE URBANISMO Y REPRESENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA

**ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**



**COACTYLE** COLEGIO OFICIAL  
**ARQUITECTOS**  
CASTILLA Y LEÓN ESTE  
DEMARCACIÓN DE VALLADOLID

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE VALLADOLID



MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Asociación Cultural  
**DOMVS  
PUCELAE**

ASOCIACIÓN CULTURAL "DOMUS PUCELAE"