

ARQUITECTURA Y RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA EN FERNANDO CHUECA

Rafael Manzano Martos

Academia de Bellas Artes de San Fernando

Quiero ante todo manifestar mi profundo agradecimiento al Centro de Estudios Mudéjares por haberme permitido participar en este Simposio y aún más para evocar este aspecto, trascendental en la multiforme personalidad de Fernando Chueca, que es su vocación de arquitecto. Mucho y bueno se ha dicho de él, de sus múltiples facetas y saberes: artísticos, historiográficos, ensayísticos, políticos... y tantos más, pero su primera vocación fue la de arquitecto y dibujante. Por encima de todo y antes que todo fue arquitecto y profundo conocedor de la teoría y de la práctica de esta profesión artística. Precisamente su interés por la historia, de la arquitectura primero, y por la historia artística y general después, brotó de este interés por su vocación inicial, y en la propia Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, situada entonces en la castiza calle de los Estudios, en edificio colindante con los Reales Estudios de San Isidro, antiguo Colegio Imperial de la Compañía de Jesús.

Fernando inició allí su carrera y la terminó en la ciudad universitaria en el nuevo edificio construido por don Modesto López Otero, con la colaboración de su discípulo don Pascual Bravo Sanfeliu.

Es curioso que don Fernando hablara poco de sus maestros de proyecto, arquitectónicos. Tan solo quizás de López Otero, del que narraba anécdotas de su agudo sentido del humor, y una frase que él supo asimilar como nadie: “Dime cómo molduras y te diré qué clase de arquitecto eres”. Efectivamente Fernando, su discípulo, fue el último arquitecto que conoció el profundo sentido del lenguaje clásico de la arquitectura que supo interpretar no de forma rígida y académica, sino con la libertad y plenitud que autoriza su profundo conocimiento.

La rapidez con que Fernando estudió su carrera debió impedir su actividad durante aquellos años en talleres de arquitectura privados; no obstante, debió tener dos breves pasantías en los estudios de don Luis Gutiérrez Soto y en el de Carlos Arniches, amigo de su padre. Este último pesó bastante en la plasmación teórica del joven arquitecto y, entre los catedráticos de entonces, la figura de don Luis Bellido, con su claro sentido en el uso de los materiales constructivos, debió ser un norte que le guió siempre en sus obras.

Entre sus compañeros de escuela influyeron dos jóvenes estudiantes que le acompañaron en sus primeras realizaciones: el primero, Carlos de Miguel, también interesado por la historia, y que luego derivaría hacia el campo de la crítica, siendo durante toda su vida director de la *Revista Nacional de Arquitectura* del Colegio de Madrid. El otro, Carlos Sidro de la Puerta, fue arquitecto modesto en su obra realizada, pero finísimo teórico de la composición arquitectónica.

Pero su gran maestro escolar y extraescolar, la gran referencia de su vida, como también fue una de las lumbreras de la mía, lo fue el inolvidable don Leopoldo Torres Balbás, exquisito restaurador de la Alhambra de Granada e historiador de nuestra arquitectura y urbanismo medievales tanto en su vertiente cristiana como islámica. También pesarían en el joven Chueca su actitud liberal y su sentido de España y de la docencia universitaria, bebidos en la Institución Libre de Enseñanza.

El descubrimiento en el palacio de Boadilla de un modelo de palacio neoclásico para los altos de Bellavista, la reconstrucción de esta maqueta y su estudio fueron el arranque de su vocación por la historia.

Su inhabilitación tras la guerra civil española por parte del Colegio de Arquitectos de Madrid determinó su tardía incorporación a la vida profesional y su dedicación al estudio de otras cuestiones de la arquitectura del Renacimiento español, Vandelvira, las catedrales de Salamanca y Valladolid, y más tarde su recaída neoclásica con su monumental estudio sobre Villanueva, que contribuyeron a cimentar su teoría personal y sus profundos conocimientos de composición arquitectónica, sintetizados en ensayos como la *Cartilla de arquitectura* sobre el Museo del Prado, en la que deshuesa todos los problemas del trazado de la compleja composición Vilanovina, y los *Invariantes castizos de la Arquitectura Española*, su primera gran obra de síntesis y ensayo.

En esta etapa de su vida contó con el apoyo de su padre, que lo animó constantemente en su vocación literaria y de historiador, y con el modesto mecenazgo de dos grandes personalidades que habían descubierto el talento de Fernando en los duros años de la guerra: don Manuel Gómez Moreno, que le cedió la documentación recogida en sus años jóvenes cuando escribía su *Catálogo Monumental de Salamanca*, en el archivo de aquella catedral, para que elaborase su espléndida monografía sobre este edificio, y el arquitecto don Pablo Gutiérrez Moreno, gran pedagogo de nuestro arte y de su historia, comitente de la ya citada cartilla del Museo del Prado y de la futura *Breve Historia de la Arquitectura Española*.

La obra de historiador de Chueca está realizada desde su vocación y desde su mirada escrutadora de arquitecto, que contempla la arquitectura desde sus problemas internos, desde su composición y desde sus exigencias constructivas, que en muchas ocasiones impusieron su propia ley al artista. Por eso su historiografía sobre este arte es también teoría de la arquitectura, y el monumento se convierte no sólo en protagonista, sino también en documento básico de su pasado, que Fernando supo leer como nadie, explotando así al máximo la fuente monumental de su propia historia.

Pronto, superados aquellos dolorosos años, inició el ejercicio de su profesión en obras relativamente modestas. Fernando no fue nunca un arquitecto comercial, presentando también propuestas a los Concursos Nacionales ideados por el marqués de Lozoya desde la Dirección General de Bellas Artes.

Creo que fue primero el de la catedral de Valladolid, donde Chueca y Sidro presentaron una propuesta realista y pintoresca en la que se completaba la torre izquierda de los pies de la catedral según el inicial proyecto herreriano, y se remodelaba la derecha según las trazas de Alberto de Churriguera, que había realizado la portada central haciendo interpretación barroca del proyecto primitivo. Si desgraciadamente se frustró la obra proyectada, del estudio del propio edificio surgió la espléndida monografía de Fernando sobre aquella inacabada catedral.

Otros dos proyectos frustrados de aquellos años fueron los presentados a los concursos de la fuente dedicada por Madrid a Juan de Villanueva en el lugar de la antigua puerta de San Vicente, al que presentó una idea berninesca con el escultor Pérez Comendador, y el de la basílica de Aranzazu, ganado luego y construido por los arquitectos Sáenz de Oiza y Laorga, concebido el de Fernando con un exterior castizo, sobre todo en su cabecera, y con un gran espacio interior lleno de novedad creadora.

Pero el gran éxito de su juventud en esta arriesgada práctica de presentación a concursos fue en el convocado por la Dirección General de Bellas Artes para el estudio de la terminación de la catedral de la Almudena, que había de completar la silueta de la gran acrópolis madrileña. Aquí también la enorme masa del Palacio Real y su horizontalidad imponían su ley frente a las frágiles delicuescencias neogóticas ideadas e iniciadas por el marqués de Cubas. El proyecto, firmado inicialmente por Chueca y Sidro, y que los vinculó con la terminación del edificio hasta su muerte, es el más largo capítulo de su experiencia de arquitecto, con sus dudas, sus modificaciones impuestas por la realidad de la obra construida, sus grandes aciertos y también, como obra humana, sus pequeños errores. Pero todo, realizado con perfección constructiva y desde la sabiduría en el buen hacer arquitectónico.

En los días tardíos de la postguerra pudo, por fin, incorporarse a sus otras dos vocaciones, la docencia y la restauración de los monumentos españoles tan deteriorados, tanto por el tiempo como por la contienda.

Trabajó en tierras de Aragón, Vascongadas y La Rioja: San Juan de la Peña, San Millán de Suso, el monasterio de Nájera, Veruela, la iglesia de Deva, Santa María de los Reyes de La Guardia, la catedral de Tarazona y tantos más.

Fernando se sentía muy vinculado a la geografía y a la arquitectura de aquellas tierras. Su padre, don Ángel Chueca Sáinz, era de Tarazona, y yo le he visto llorar en sus últimos años cuando lo llevábamos en nuestros viajes y volvía a ver el Moncayo. Su madre, doña María Goitia Ajuria era vascongada y había nacido en el palacio construido por sus padres y que lleva todavía el nombre, hoy conocido de todos, de Aljuriaenea.

Dirigían la Comisaría General del Patrimonio Artístico un arquitecto, don Francisco Íñiguez Almech, y un arqueólogo, don Joaquín María de Navascués y de Juan.

Fernando no era arqueólogo, sentía respeto ante el monumento y su historia pero nunca acometió –tampoco fue necesario en casi ningún caso– su pura restauración filológica, con una sola modesta y brillante intervención: la pequeñísima iglesia de San Caprasio en Santa Cruz de la Serós (Huesca), donde extrajo y restituyó a partir de una iglesia hundida y de moderna apariencia, el sencillo pero bello volumen de una iglesia románica lombarda, con su cornisa de arquillos ciegos, su torre-crucero y su ábside semicircular. Fernando, ante el monumento fue siempre respetuoso, pero tam-

bién el arquitecto capaz de reestructurarlo con máxima libertad, dándole nueva vida, e incluso completándolo para llevarlo a un nuevo grado de perfección. Eran días en que la teoría de la restauración de monumentos en España, tal vez por las urgencias de la posguerra en la consolidación de su patrimonio, había olvidado algo de aquel profundo sentido científico que la había animado en los años de la República. Fernando Chueca, como toda su generación, se mantuvo en los límites de lo que hoy se llamaría *restauro crítico*. Su teoría de la intervención en el monumento la expuso en un *symposium* sobre dicho tema celebrado en Madrid con ocasión de la magna exposición: “Veinte años de restauración monumental en España”, realizada y montada por el propio Chueca en el pabellón de Velázquez del Retiro, bajo los auspicios de aquel gran Director General de Bellas Artes que fue don Antonio Gallego Burín, uno de los grandes descubridores de nuestro arquitecto al que encomendó importantes obras y estudios.

El título de su participación es significativo: *Criterios eclécticos en la Restauración de Monumentos*, presentando como ejemplo su obra en el castillo de Alcañiz, a cuya torre medieval dio un remate de tejado, muy bello desde el punto de vista de su volumen y que no intentaba recordar su cubierta original, sustituida por otros cuerpos modernos, y que en origen presumiblemente sería almenada. Él fue un ecléctico en toda su arquitectura, incluso cuando ensayó líneas de diseño contemporáneo. Su obra de restauración de monumentos la he querido ejemplificar en la fachada del ayuntamiento de Tarazona, una de las obras más curiosas del renacimiento civil aragonés. Parece que en principio fue una lonja de piedra sobre la que se creció una segunda planta con balcones, ya de carácter municipal, decorada con óculos, relieves en yeso que representan mitos heracles, escudos y un largo friso ornamental, copiado de un conocido grabado representando la entrada triunfal para la coronación de Carlos V en Bolonia. La tercera planta de ático había sufrido una tremenda transformación a finales del siglo XVIII, sustituyéndose la primitiva arquería por una fachada muy ciega con grandes óculos ovales, que contrastaba ingratamente con los cuerpos inferiores y aún más con el friso procesional. Fernando opinaba que el ático exigía una arquería de yeso aragonesa, e incluso llegó a dibujar soluciones que no osó llevar a cabo por lo que suponía de alteración de la realidad existente. La clave la dio la exploración de los extremos de la fachada donde aparecieron las columnas entregas y los arranques de una arquería idéntica a la del claustro alto del vecino monasterio de Veruela, obra indudable del mismo artista aragonés. La reconstrucción de la arquería, que fue por cierto muy criticada por algunos, devolvió el conjunto a su belleza primitiva, triunfando el arquitecto puro sobre una teoría acaso más purista de la restauración. Era el año de 1974.

Fernando fue también un gran pionero del urbanismo y especialmente dotado para el diseño y ordenación del espacio urbano. Muchas plazas y calles de Toledo se restauraron por su mano y muchos proyectos urbanos para Madrid quedaron en el papel. El proyecto de remodelación de la casa de la Moneda, conservando los dos volúmenes neoclásicos de Jareño, es una de tantas ideas frustradas, impulsadas sin éxito desde la Dirección General de Bellas Artes. Valdría la pena hacer una exposición monográfica de sus proyectos urbanos inéditos.

Entre los años 1954 a 1962, en que terminé mi carrera de arquitecto, colaboré con mi maestro en su estudio profesional, y en ellos tuve la excepcional fortuna de gozar de su directo y personal magisterio.

Él mismo lo recordaba en la contestación a un discurso académico: “[...] de un querido discípulo mío, al que si por un lado ayudé a transitar por las vías de la arquitectura, para las que tan dotado estaba, por otro lo acogí como a un hijo en el terreno de la intimidad familiar”.

Yo había leído mucho a Chueca, especialmente sus *Invariantes...*, y fue don Leopoldo el que nos presentó con ocasión del montaje de la portada del hospital de la Latina, que yo había encontrado abandonado en un almacén municipal.

Eran días de intenso trabajo en la catedral de la Almudena, en que se asentaban los fustes de su orden bajo que son los más soberbios de la arquitectura madrileña, síntesis dórica que combina modernidad con recuerdos neogriegos, como acusan su ausencia de basa y de astrágalo y cuello en el capitel.

La preexistencia de las cimentaciones de las torres del marqués de Cubas ya había planteado problemas respecto a las mismas. Las dos torres neogóticas resultaban demasiado separadas en la realidad para la correcta composición de la fachada, lo que decidió a los arquitectos a ceñirse a las fundaciones de los cuerpos de escalera neogóticos, tal vez un poco pequeños para una perfecta composición de la fachada.

En el interior de la catedral se resolvieron en aquellos días temas decisivos en su definitiva composición. Ya en el proyecto ganador del concurso se había reducido enormemente la fáustica verticalidad de la nave gótica proyectada. Lo avalaba la coherencia con los volúmenes del Palacio Real y la tradición del gótico hispano, propenso a la horizontalidad y a la supresión de los altos ventanales de las catedrales francesas. Pero la solución aportada en el concurso mantenía los tramos de cubrición con bóvedas de ojivas con un sentido académico del gótico.

Fernando, que siempre aspiró a terminar la catedral con dignidad constructiva pero con una economía de medios que permitiera su viabilidad, en años de estrecheces económicas del Ayuntamiento de Madrid, principal financiador de las obras, cambió el programa inicial a una nueva versión inspirada en formas de cubrición leñosa del gótico catalán, y concretamente en la capilla de Santa Águeda del Palacio Real de Barcelona, cerrando la nave con arcos diafragmas sobre los que apean artesas de hormigón muy sofisticadas y de traza moderna, ricamente policromadas como lo eran las techumbres de su modelo, tan lejanas conceptualmente a las armaduras de par y nudillo del mudéjar castellano.

También completamos en aquellos días la fachada y el brazo del crucero de Poniente, con los bellos volúmenes de sus cuerpos de escalera, y donde se dio puntual respuesta a todos los elementos de arranque, construidos en los días del marqués de Cubas, de cuya obra no se desmontó ni un solo sillar a lo largo de toda la operación concebida por Chueca.

Así mismo se trabajaba muy activamente en los volúmenes de la cabecera con su rica corona de capillas poligonales en torno al deambulatorio, cuyos contrafuertes, iniciados en lenguaje gótico, se trataron con cajeados de sabor más clasicista. Una decisión sabia fue la de labrar en piedra de Colmenar todos los cornisamentos e impostaciones del edificio, que se venía labrando en su piedra de Novelda inicial, muy

atacable por los factores atmosféricos de Madrid. Aparte de la mayor garantía constructiva de la caliza blanca de Colmenar, en las zonas más expuestas, su contraste cromático resultó un evidente acierto, que ayudó a coordinar el conjunto con las zonas en las que por su contacto más directo con el Palacio Real se había adoptado el uso de granito de la Sierra de Guadarrama con la molduración en la citada caliza.

De esta suerte quedó enlazado todo el flanco lateral derecho de la catedral hacia el Campo del Moro, de suave color amarillento, en contraste con la gran mole del crucero a la calle Bailén, concebida en líneas herrerianas como fondo de una plaza en escalinata, encajada entre los volúmenes del cuerpo claustral y de la proyectada capilla de la Virgen, concebida esta última como elemento de término de la composición a Bailén, y cuya supresión pienso que es una de las pérdidas más dolorosas del proyecto inicial.

Aunque la solución de la cubrición del crucero fue lo último realizado de la obra, ya en los últimos años de la década de los ochenta, fue desde el primer momento uno de los temas más debatidos en la imaginación del arquitecto y en el que compartimos con él sus dudas y deseos.

La cúpula proyectada inicialmente en el concurso premiado era muy elegante y académica, pero de muy escaso volumen para coronar el conjunto. Basta con recordar tanteos similares fallidos de la arquitectura española en las catedrales de Segovia o Salamanca, montando una cúpula clasicista sobre una nave gótica, para comprender la magnitud del problema suscitado.

Cabía suprimir los cuatro machones del crucero y plantear un gran espacio octógono, como en Florencia o aún mejor en Pisa, pero ello suponía la destrucción de la continuidad espacial de la larga nave gótica, y exigía la sustitución de los ocho pilares preexistentes por otros de mayor sección en función de las nuevas cargas. Pronto se pasó a la idea de mantener la profanidad del ritmo de la nave y construir una doble linterna: una interior, a la inglesa, concebida como torre de planta cuadrada, y una exterior, envolvente, que diera volumen adecuado para rematar el conjunto. Para la exterior pesó la sugestión de la cabecera del conventual de Uclés, con su pureza herreriana, muy conectada con el casticismo madrileño de las austeras cúpulas encamonadas del Madrid de los Austrias, como lo vemos sugerido en multitud de croquis y dibujos de Chueca en torno a la cúpula de la catedral madrileña. Triunfó al final una solución ecléctica. Sobre una amplia plataforma que apoya las cargas de la cúpula exterior, trasladándolas a los pilares de los tramos que rodean al crucero, elevó un volumen que quiso que tuviera un envolvente globular de cúpula como correspondía a su dignidad catedralicia, pero que apoya en un cuerpo prismático con aletones que lo une al basamento, pero con cascarón resuelto en castiza pizarra madrileña. Este tambor resulta muy calado, con grandes huecos termales, tal vez inspirados en el Palacio de Comunicaciones de don Antonio Palacios que tanto admiraba Chueca, y en cuya obra había intervenido su padre como experto en estructuras.

Sea como fuere, el conjunto trae recuerdos de la cúpula proyectada en el siglo XVII para la catedral de Valladolid y que nunca llegó a realizarse.

En las largas horas de gabinete, combinábamos las trazas arquitectónicas con el trabajo diario y sistemático en el primer tomo de la *Breve Historia de la Arquitectura Es-*

pañola, que se dilató hasta el punto de tener que suprimir en su título el adjetivo “breve”, y que fue mi personal laboratorio de estudio de la historia de nuestra arquitectura.

Su método didáctico como arquitecto pasaba por la discusión de sus iniciales planteamientos con el discípulo al que daba máxima autoridad, haciéndole dibujar su solución alternativa de la que siempre tomaba algo, elaborando entre ambos una síntesis final. Nunca su trato fue paternalista y siempre lo sentí a mi lado, como un maravilloso hermano mayor. Fueron años felices de entrega mutua y total a una obra apasionante.

Yo no fui alumno escolar de Fernando Chueca, pero he asistido a muchas de sus clases y conferencias. Allí, la exposición y el planteamiento eran siempre de singular brillantez oratoria, que combinaba con la explicación gráfica, más en la pizarra, en dibujos admirables, que en las propias diapositivas presentadas. Fernando enseñaba teoría y práctica de la composición arquitectónica a través de la Historia y, si bien de su clase podían surgir y de hecho surgieron vocaciones de historiadores de la arquitectura, las clases iban dirigidas sobre todo a la formación y al estudio de la arquitectura pura pensadas para futuros profesionales de este arte.

En aquellos días restauramos para Alejandro Fernández de Araoz y Carmen Marañón los soñados palacios de Galiana y sus jardines que, tan celosamente, cuidó Carmen hasta su muerte. Nos asesoraban en esta restauración tanto don Leopoldo Torres Balbás como don Manuel Gómez Moreno. Las visitas de obras se dilataban en cenas inolvidables en el cigarral de don Gregorio donde yo, joven doctrino, creía estar en el cielo, rodeado de tan grandes maestros.

Y aún quedaba tiempo para frivolidades, como el proyecto de un pueblo español en Palma de Mallorca, en cuyos dibujos iniciales se mezclan y confunden su mano con la mía. Paralelamente se construía el gran complejo madrileño de la Casa de las siete chimeneas, a la que se añadió un sólido cuerpo de carácter covarrubiesco.

Fernando gozó de la admiración y de la amistad de otro gran Director General de Bellas Artes, don Florentino Pérez Embid, que inició su mandato cesándolo violentamente como director del Museo de Nacional de Arte Contemporáneo, donde tanta ilusión y trabajo había puesto durante tantos años. Muchos, envidiosos, le habían hablado mal de Chueca, al que no había tratado personalmente. Pero pronto se produjo el encuentro y el mutuo conocimiento una tarde, toledana, en el cigarral de Luis Díez del Corral, y la antigua animadversión se trocó en amistad y en el encargo de nuevos proyectos verdaderamente apasionantes.

El primero fue el de la ampliación del Museo del Prado en que trabajamos de nuevo juntos, con ilusión también renovada. Una primera solución se basaba en la idea de reconstruir los desaparecidos volúmenes en torno al claustro de fray Lorenzo de San Nicolás, en el desaparecido convento de San Jerónimo, conectándolos por unas galerías con el edificio vilanovino.

También proyectábamos la recuperación de los niveles de la antigua topografía de la ladera del Buen Retiro y de la plaza norte del Museo, hoy deprimida y salvada por unas escalinatas que alteran la composición de la fachada de Villanueva.

Pero topamos con la Iglesia y no hubo forma en aquellos años de alcanzar un acuerdo para la adquisición del solar, por entonces sin uso, del claustro de San Jerónimo.

Optamos por una solución nueva, sobre la ladera entre las calles de Ruiz de Alarcón y la de circunvalación del Prado, hoy desaparecida, sobre la que se construían dos bloques similares a los ya construidos años atrás por el propio Chueca, y entre los que se colocaba un *tholos* columnario en correspondencia con el ábside del cuerpo basilical del Prado, que también restituíamos a la idea vilanovina convirtiéndolo en salón de honor de la pinacoteca.

Los bloques quedaban enlazados con los preexistentes mediante sendas galerías-puente. Esta solución, brillantísima y que hubiera resuelto los problemas de crecimiento entonces planteados, fue abortada por el Ayuntamiento por afectar a terrenos municipales.

Todavía la vida le dio oportunidad de que firmásemos un nuevo proyecto en el concurso convocado al efecto, que tal vez pareció poco innovador al jurado, pero que hubiese salvado la estética vilanovina del viejo conjunto.

A este momento corresponden también sus obras de renovación de tres Reales Academias. A la de la Historia se le agregó el palacio del marqués de Molins, cedido su uso por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. En este edificio Chueca se ocupó personalísimamente de la decoración, muebles, cortinas, tapicerías, con el apoyo de su gran colaboradora de estudio de aquellos años, la italiana Emmanuela Gambini. En alguno de sus últimos libros Fernando se declaraba contrario a la frecuente intervención de un decorador en el acabado de los edificios, acabado que él consideraba parte esencial de la obra del propio arquitecto.

Su obra maestra en esta serie de remodelaciones de edificios académicos es la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde recuperó el antiguo patio del edificio de Churriguera, construyó la bóveda perdida de su monumental escalera y creó una nueva aula de sesiones solemnes que es, sin duda, el salón de actos más bello de Madrid.

La obra de la de Ciencias Morales y Políticas, más reciente, la resolvió en una estética que le era muy familiar y próxima al plateresco.

Hay en la vida profesional de Fernando Chueca otra línea de proyectos muy desconocidos y que en muchos casos no llegaron a construirse. En ellos quiso dar nueva vida al lenguaje arquitectónico del Islam. Precisamente su primera obra realizada, un zoco o mercado para la ciudad magrebí de Alcazarquivir, es su primer paso, acertadísimo en esta dirección.

Luego vinieron los grandes proyectos nunca realizados. Un encargo de Sadam Hussein para un gran hotel en Mosul nos llevó a las orillas del Tigris, junto con Emmanuela Gambini, con un proyecto interesantísimo que aunaba modernidad y perfume oriental.

Otra propuesta, para un concurso del Centro Islámico en Madrid, nos llevó sin éxito a la orilla de la M-30. Pero de aquella meditación surgió un librito, casi desconocido, que se repartió a los concursantes, análisis finísimo del lenguaje arquitectónico y de los prototipos esenciales de la arquitectura islámica.

Queda aún por recordar el importante capítulo de las residencias campestres construidas para sus grandes amigos: en ellas quizás aplicó en directo lo que él llamaba el “método de los invariantes”, consistente en analizar en cada caso las constantes cas-

tizas del paisaje arquitectónico del entorno, para sintetizarlas luego con libertad y novedad creativa en la obra proyectada.

La más antigua, de mis años de estudiante, fue la del director de cine Luis García Berlanga, en Somosaguas, modesta pero llena de ternura arquitectónica, digna de una frase de Carlos Arniches que él recordaba con frecuencia, que elogiaba un edificio, diciendo que “no parecía obra de un arquitecto”.

La más monumental, sin duda, la de su fraternal amigo y académico Luis Díez del Corral, con su cuerpo central de abuhardillada cubierta contenido en una lonja entre los simétricos volúmenes de la biblioteca y de otras dependencias domésticas.

Pero Fernando era versátil y parecía labrar sus edificios a la medida de la personalidad de sus amigos, como si de un traje de sastre se tratara. Así la hacienda de caza, en el Jardín de la Aljabara en la Sierra de Hornachuelos, para Ignacio López, es la más rica e imaginativa acrópolis jamás surgida sobre el campo andaluz. Su riqueza de volúmenes, su novedad interpretativa, hacen de este conjunto, labrado en blanca cal y azulejos, un pequeño Escorial barroco, no exento de recuerdos portugueses, constituyendo, sin duda, el más bello edificio agrícola de toda Sierra Morena.

Cultivó Fernando también la arquitectura más actual en edificios que llamaríamos de arte y ensayo. Quizás sus obras más afortunadas sean los edificios construidos para las sedes del Banco de Santander en Vitoria y en León.

Y todavía le cupo construir un parlamento autonómico en Toledo, para sede del de Castilla-La Mancha, remodelando, ampliando y completando el muñón degradado del viejo convento de San Gil –los Gilitos–. Es una de sus obras de restauración más interesantes, entallada como una roca más del perfil toledano en rotundos volúmenes, quebradizos y poliédricos, como si se tratara de un fenómeno geológico joven, con sus plegamientos en arista viva. Ahí lo tienen como muestra tardía y sintética de la capacidad plástica del gran arquitecto desaparecido.