

LAS CASAS-SISTEMA DE FERNANDO HIGUERAS: TRES CASOS EN EL MADRID DE 1960

THE SYSTEM-HOUSES BY FERNANDO HIGUERAS: THREE CASES IN MADRID IN THE 1960s

MARIANO MOLINA INIESTA

ORCID: 0000-0003-4822-3994

Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities
Madrid, España

molina.eps@ceu.es

FRANCISCO JAVIER SÁENZ GUERRA

ORCID: 0000-0002-5546-8239

Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities
Madrid, España

saenz.eps@ceu.es

Cómo citar:

MOLINA, M., y SÁENZ, F.
(2025). Las casas-sistema de Fernando Higuera: tres casos en el Madrid de 1960. *Revista de Arquitectura*, 30(49), 167-185.
<https://doi.org/10.5354/0719-5427.2025.76929>

Recibido:

2025-09-25

Aceptado:

2025-11-10

RESUMEN

Fernando Higuera diseña y construye, en la década de 1960, tres casas en el extrarradio de Madrid: Muñoz, Santonja y Villaseñor, en las que va depurando las mismas soluciones estructurales y constructivas, hasta el punto de parecer todas ellas un mismo proyecto. También comparten un perfil de cliente, artista profesional o de vocación que, al igual que Higuera, presenta una personalidad compleja en la que coexisten lo poético y lo pragmático. Del análisis de estas obras, incluyendo las versiones intermedias de proyecto que se conservan, se puede inferir el esfuerzo que realiza Higuera por renunciar a formalizarlas como entes cerrados y completos, para presentarlas al contrario como organismos susceptibles de cambio y crecimiento. En ese sentido, podrían describirse como 'casas-sistema', puesto que frente a la 'casa-objeto', concebida como una unidad acabada, se trata de configuraciones regidas por una lógica abierta, capaz de crecer, adaptarse y transformarse. Al comienzo de la década siguiente, Higuera retorna a la visión objetual de la casa, si bien tratará de hacerla compatible con las soluciones constructivas desarrolladas en estos proyectos.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura doméstica, arquitectura española, Fernando Higuera, casa-sistema

ABSTRACT

In the 1960s, Fernando Higuera designed and built three houses in the outskirts of Madrid, Muñoz, Santonja and Villaseñor, where he refined the same structural and constructive solutions to such an extent that they all seem to be one and the same project. They also share a client profile, professional or vocational artist who, as Higuera himself, had a complex personality in which the poetic and the pragmatic coexist. From an analysis of these works, including the intermediate versions that have been preserved, we can infer Higuera's effort to refrain from formalizing them as closed and complete entities, presenting them instead as organisms susceptible to change and growth. In this sense, they could be described as system-houses, since unlike object-houses, which are conceived as finished units, these are configurations governed by an open logic, capable of growing, adapting, and transforming. At the beginning of the following decade, Higuera returned to the object-based vision of the house, although he attempted to make it compatible with the construction solutions developed in these projects.

KEYWORDS

Domestic architecture, Spanish architecture, Fernando Higuera, system-house

INTRODUCCIÓN

Una de las claves de la manera de pensar de Fernando Higuera en torno a la arquitectura, la forma, el espacio, la naturaleza, etc. nos la explica su compañero, amigo y colaborador Antonio Miró. Este narra cómo siendo estudiante de Arquitectura de la Escuela de Barcelona se encuentra en las milicias universitarias con Fernando Higuera, de la Escuela de Madrid, que ya daba muestras de la gran autonomía personal que tuvo siempre. Deciden hacer un primer concurso juntos. Antonio Miró estaba acostumbrado a una disciplina ortodoxa de análisis del lugar, dibujo del programa, estudio de plantas y secciones. Higuera comienza haciendo una maqueta y, naturalmente, Miró pregunta por la planta: “Está muy bien, pero no tenemos ni un solo plano” (Miró, 2008, p. 23). Fernando termina la maqueta y obtiene de ella la planta que corresponde al edificio, a la forma, a la propuesta que tiene ya vida propia. Así, el carácter sintético de la forma de la arquitectura, del hecho arquitectónico, es un concepto construible tridimensional, con escala, textura, color, pegamentos, estabilidades, sombras... se acomete de una vez, desde el principio. Con una gran energía, Higuera se dirige directamente a la totalidad.

Sin embargo, cuando el pintor informalista Lucio Muñoz le encarga el diseño de una casa en las afueras de Madrid en 1962, le impone un único requisito: “quiero que me hagas una casa que no parezca hecha por un arquitecto” (Arcaraz Puntónet, 2015, p. 73). A partir de la documentación disponible del proyecto, no solo de la versión definitiva, sino de otra previa de la que aún se publican alzados y secciones mezclados con plantas posteriores, podemos deducir que esa imposición de no operar como lo haría un arquitecto al uso, Higuera la entiende como renuncia al control formal del proyecto desde las primeras fases del diseño, o dicho de otro modo, como la aceptación de una estrategia, fundamentalmente estructural y constructiva, que guía la toma de decisiones e impone por sí misma

un cierto resultado formal. La vivienda resultante fue unánimemente aclamada, hasta el punto de recibir la Primera Medalla del Premio Nacional de Bellas Artes en 1966 e impuso una manera de trabajar que se mantuvo invariable en su arquitectura residencial durante la década de 1960, hasta que, más tarde, intentó hacerla compatible con un mayor control volumétrico y formal del objeto construido. Junto con la casa de Lucio Muñoz, son las casas Santonja y López Villaseñor las que más claramente comparten esta estrategia, basada en una secuencia de crujías estrictamente paralelas, aunque dislocadas respecto del eje de crecimiento de la vivienda, donde los elementos estructurales se apilan de forma directa y visible, y la modulación se mantiene, aunque no siempre con los mismos materiales. Sobre estos tres ejemplos centraremos el análisis que sigue. Y es La Macarrona la vivienda que mejor ejemplifica la vuelta a una concepción de la casa como objeto, si bien manteniendo los sistemas constructivos ya ensayados en los casos anteriores.

EMPLAZAMIENTO: EL ESPÍRITU DE LA ÉPOCA. VIVA EL FIN DE SEMANA

Torrelodones era un pequeño pueblo de la carretera de La Coruña, a la salida de Madrid, donde surgieron, en los años cincuenta y sesenta, pequeñas urbanizaciones tanto de la clase media-alta madrileña, como de artistas e intelectuales que deseaban una pequeña villa en las afueras, en una zona más fresca durante los duros veranos de la capital y de corto descanso de fin de semana. También empezaban las excursiones a los pantanos de los alrededores de Madrid, como el de Entrepeñas (donde Antonio Lamela iniciaba algunas pequeñas promociones) o el de San Juan, en Pelayos de la Presa, en donde Ramón Molezún y José Antonio Corrales habían construido un precioso club náutico. Navacerrada, Becerril de la Sierra, Los Molinos, Miraflores de la Sierra (recordemos aquí a Alejandro de la Sota, Molezún y Corrales), El Escorial y un largo etcétera constituían los lugares de descanso próximos a la sierra de Madrid, para esa clase media-alta que disponía de coche propio, privilegio que, en la década previa, años cincuenta, era difícil de lograr. La gente más modesta acudía los fines de semana a la casa de campo, en donde las familias numerosas dejaban jugar en bicicleta a los múltiples grupos de niños que se congregaban.

En Somosaguas se disponían las grandes mansiones de la aristocracia madrileña de la carretera de La Coruña, así como en La Moraleja, en la carretera de Burgos. Ambas urbanizaciones (La Florida de manera parecida, ligeramente por detrás en esta clasificación), constituían remansos de tranquilidad y lujo, sensación de exclusividad e intimidad. El ritmo de los sesenta era un ritmo mucho más lento que la vorágine contemporánea, y así como los coches iban más despacio, parecía que la vida transcurría con mayor quietud.

Higueras construye casas en Torrelodones y en Somosaguas para amigos vinculados al mundo del arte que, como él mismo, son representantes de una élite que busca renovar el panorama cultural de una España que empieza a salir de la autarquía, abriendo la mirada a lo que sucede en el exterior. En la década de 1950, Lucio Muñoz entraba en contacto con el informalismo en París. Manuel López Villaseñor comenzaba a viajar y a exponer su obra en bienales de todo el mundo. Por su parte, Antonio Martínez Santonja era ingeniero de caminos y escultor, siendo esta segunda faceta aún incipiente en el momento de construirse su casa. En arquitectura, junto con las publicaciones de obras del exterior, el deseo de renovación también incluía la reivindicación de los valores de la arquitectura autóctona:

El momento es representativo de un verdadero relevo generacional marcado por las nuevas necesidades de apertura del Régimen y por las tentativas de los sectores culturales y artísticos por reformar posiciones en el contexto de un proceso político sin expectativas de cambio [...] El acceso puntual a la información internacional [...] queda garantizado [...] a través de la Revista Nacional de Arquitectura que se edita para ser distribuida entre los profesionales de todo el país, introduciendo Carlos de Miguel el espíritu de la unidad colectiva de la profesión, propiciando la reflexión y el debate [...] a través de las itinerantes “Sesiones críticas” [...] Conviene recordar [...] la firma del Manifiesto de la Alhambra (1953), en el que se introducía el reconocimiento a los valores de la arquitectura del pasado que podrían ser leídas desde la contemporaneidad. (Navarro Segura, 2019, pp. 361-362)

MARCO TEÓRICO Y REFERENTES

Fernando Higueras es, sin duda, uno de esos arquitectos que, cuanto más se analiza, más complejo y confuso se vuelve, y a la vez más claro. Como muestra de ello, si Alberto Humanes (1997) lo definió como arquitecto figurativo, en épocas más recientes, Joaquín Morán y Javier Raposo (2022) lo califican de informalista. Y quizá ambas visiones no sean tan contradictorias como parecen a primera vista. La figuración de la que habla Humanes no se refiere tanto a la búsqueda de la forma sino al deseo de presentar el edificio, particularmente su estructura, como lo que verdaderamente es, sin enmascarar sus capas, y haciendo explícito el proceso constructivo. Y cuando hablan de informalismo, Morán y Raposo enfatizan el carácter táctil de su obra, supuestamente por influencia de sus clientes artistas, que podrían haberle mostrado mediante su técnica pictórica el camino hacia una determinada forma de manipular el material. De este modo, dos visiones aparentemente

antagónicas acaban confluyendo en un mismo punto, el de la honestidad estructural y constructiva. A una conclusión parecida llega Jon Arcaraz cuando describe la casa de Lucio Muñoz como un “apilamiento de elementos constructivos” en el que “cada capa se amoldaba a la siguiente” (Arcaraz Puntonet, 2015, pp. 73-74).

Análogamente, su proceso de diseño bascula entre “una aproximación al proyecto basada en la unidad formal [...] en estructuras unitarias de comportamiento radial y configuración sencilla” (Cervero Sánchez, 2024, pp. 303-304) y lo que podríamos denominar sucesión horizontal de episodios que permite “utilizar la fragmentación y la discontinuidad como modo de acomodarse [por ejemplo] a la complicada topografía” (Arcaraz Puntonet, 2015, p. 78). De este modo, durante la década de 1950, la mayor parte de su producción no construida se basa en “una aproximación volumétrica [que] se aprecia en las primeras maquetas [...] que parten de sistemas abiertos y pasan a delimitar espacios concretos” (Cervero Sánchez, 2022, p. 282). Existe en dichas maquetas un claro potencial expansivo y centrífugo, pero la configuración radial y, por tanto la existencia de un centro, garantizan la unidad del conjunto. En la década siguiente, su obra construida, fundamentalmente residencial, adopta configuraciones lineales potencialmente ilimitadas y desjerarquizadas, mientras sigue explorando esquemas radiales en proyectos no construidos como el pabellón de España para la Feria de Nueva York, la Ópera de Madrid, el Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid y, sobre todo, el edificio polivalente de Montecarlo. Entrando ya en la década de 1970, aplica el principio de radialidad, a veces transformado en doble simetría, a su producción residencial, comenzando con las casas para Rafael Caparrós y José Rufino y continuando con La Macarrona.

En correspondencia con el potencial expansivo de sus diseños, Higuera busca intensificar la relación del edificio con el medio natural. En los proyectos que vamos a estudiar a continuación, es casi siempre la topografía de la parcela la que propicia esta conexión y, en todos los casos, una estrategia para conseguirlo consiste en la creación de dos planos horizontales volados entre los cuales se genera una atalaya cubierta desde la que divisar el paisaje, recurso que se aplica también a modelos posteriores de planta radial como las citadas casas Caparrós y Rufino.

En ambas posiciones, el paisaje determina el aprovechamiento del terreno: en Palomares del Río, el curso del Guadalquivir y la planicie de las Marismas despejaban una perspectiva privilegiada que, en Torrelodones, quedaba compuesta por el embalse de Los Peñascales y la sierra de Hoyo de Manzanares. Al igual que ocurría en la Casa de Lucio Muñoz, donde la cubierta se fundía con el plano del suelo, en las casas Rufino

y Caparrós los elementos naturales y artificiales estaban perfectamente integrados. En ambas se aprovecha el desnivel del terreno para situar una planta semienterrada [...], así como una planta radial poligonal [...] que ofrecía un control total del entorno. Esta visión de 360° que se conseguía al recorrer las galerías exteriores permitía tener la sensación de estar en el bosque en la parte trasera y en un bancal natural en la delantera. (Mayoral-Campa y Navarro de Pablos, 2021, p. 5)

La segunda forma de interactuar con la naturaleza consiste en introducirla en el propio edificio, anticipando en una década una manera de operar que, con la crisis del petróleo y el nacimiento de una conciencia medioambiental global, comenzó a considerarse obligada.

Lejos de la fascinación tecnológica y la componente utópica que introducen líneas de influencia internacional, Fernando Higuera y Antonio Miró recuperan estrategias propias de la tradición mediterránea. En sus proyectos, atrios, o insularidades atmosféricas, terrazas y jardines verticales quedan liberados del peso de la cultura y su uso es sistematizado en función de su capacidad de respuesta al medio. (García Martínez, 2021, p. 83)

Por último, para entender al personaje es pertinente recordar el talento que tenía para las más variadas disciplinas, desde el dibujo hasta la guitarra clásica, el que le permitía interpretar magistralmente piezas tan complejas como la Chacona de Bach de la Partita número 2, que Andrés Segovia había transcrito para guitarra. También la estrecha relación personal que le unió a los mejores ingenieros del momento, desde Fernández Ordóñez a Manterola: un enorme mundo que resuena en las casas de Fernando Higuera y nos permite aproximarnos a esta figura que tiene un gran dominio de la técnica y un profundo espíritu poético.

PROCESO DE DISEÑO

Tres casas de Fernando Higuera = 1 casa

A partir de 1962, Higuera diseña y construye, primero en solitario y luego junto con Antonio Miró, la célebre vivienda para los pintores Lucio Muñoz y Amalia Avia en Torrelodones, inicio de una serie de proyectos que comparten, como mínimo, soluciones compositivas y constructivas y, a veces, emplazamiento, tipo de cliente, etc. A fines de esa misma década, los mismos arquitectos diseñan y construyen, en una parcela anexa, otra vivienda para el también pintor Manuel López Villaseñor. Y entre medias, esta vez en Somosaguas, edifican una tercera vivienda para el ingeniero y escultor Antonio Martínez Santonja. Tres casas en el extrarradio de Madrid, para tres amigos artistas, que en realidad son una misma casa.

Todas ellas se configuran en torno a esquemas lineales sustentados por muros de carga que generan una secuencia de crujías abiertas hacia el paisaje. Sobre la cabeza de dichos muros apoyan vigas dobles cuyo objetivo es generar grandes voladizos que extiendan el espacio de la vivienda hacia el exterior, enmarquen las vistas y generen sombra. Sobre dichas vigas, y transversalmente a ellas, apoyan viguetas que preceden al plano de cubierta; el apoyo es directo y nada se oculta o enmascara. Las diferentes crujías se desplazan ligeramente respecto de la dirección principal de la vivienda, rompiendo el volumen y negociando con la topografía. Por último, las cubiertas a dos aguas sobre tabiquillos palomeros de pendiente estrictamente uniforme recomponen la unidad del conjunto, a pesar de su fragmentación.

FIGURA 1
Fotografía de Los
Peñascales a finales de los
años 1960

Nota. Aquí aparece,
en primer plano, la
casa Villaseñor e,
inmediatamente detrás,
la casa de Lucio Muñoz.
© Fundación Fernando
Higueras.



Existe una serie de fotos de la época (Figura 1) donde, de manera claramente intencionada, la casa de Lucio Muñoz y la de López Villaseñor aparecen como partes de una misma construcción: idéntico ritmo, volumetría, materiales, orientación. En otra célebre imagen, Higueras y López Villaseñor posan frente a la casa de este, y no es infrecuente que se le confunda con Lucio Muñoz. Circula también el mito de que la película de Basilio Martín Patino, *Del amor y otras soledades*, fue rodada en la casa de Lucio Muñoz cuando en realidad se trata de la casa Santonja.

Casa Lucio Muñoz. 1962-1963. Torrelodones. Con Antonio Miró

Un gran portalón oculta la casa-hacienda para pintar y descansar. Una vez traspasado, aparece un camino de piedra y una cubierta de teja que vemos en la distancia, como una lámina bajita, anaranjada, envejecida, con la belleza de las arrugas del tiempo. Sin peldaños, una rampa nos conduce, cinta transportadora en piedra, *tapis roulant*, suavemente hacia la entrada. Llegando a la casa, podemos acariciar el alero con la mano, y unas cabezas de viga, presentadas de canto, nos reclaman. Un sendero así paradisíaco nos ha precedido y nos acerca, hasta darnos de bruces, con una gran roca (Figura 2).

FIGURA 2
Acceso a la casa de Lucio Muñoz



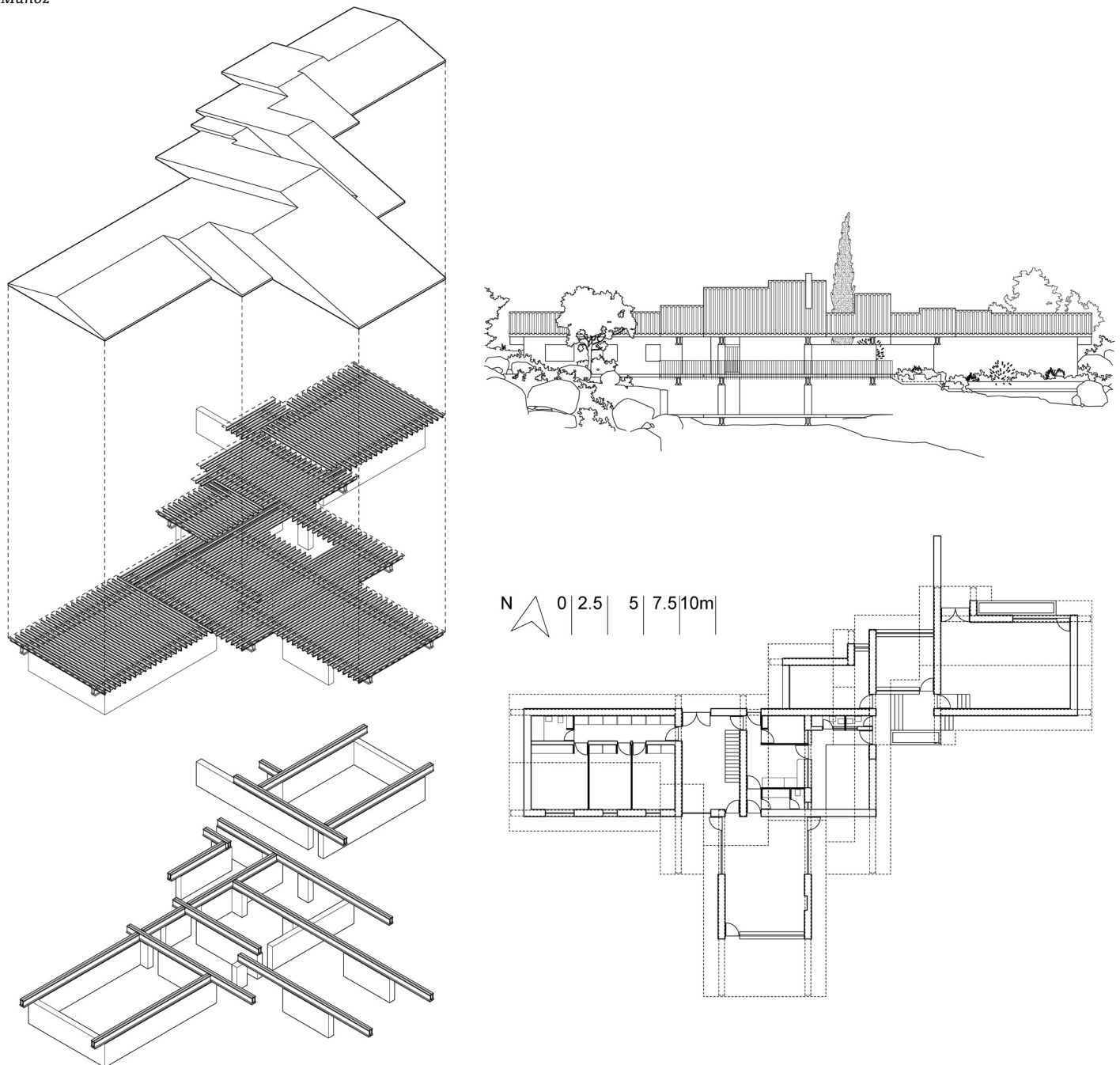
Nota. Archivo de los autores.

Sobre las amplias terrazas unas grandes viseras, bajas, protectoras, propician una atmósfera de paraíso natural. En el interior, los patios colaboran con la relación entre naturaleza y estancia. Sorprende, de una planta en cierto modo pequeña, una casa inmensa. Pero la casa se hace presente no solo por su diálogo con la naturaleza, sino además por la geometría de la estructura que, cielo protector, resuena sobre nosotros. Nos lo recuerda muy bien el ingeniero Javier Manterola: “¿Qué es la casa de Lucio Muñoz sino la expresión más clara de lo resistente en una configuración más amplia que aquella que corresponde a sujetarse a mínimos?” (Manterola, 2008, p. 63).

La casa tiene techos bajos, una altura de 2,60 m libres en la zona de dormitorios y estancias, y de 3,6 m en la zona de taller de pintura y espacios exteriores precedentes, ayudando estas medidas a un cierto control de costes del proyecto. Y aunque es, aparentemente, una casa pequeña en planta, y de altura libre muy controlada, es, sin embargo, una casa amplia y de una rica secuencia de espacios.

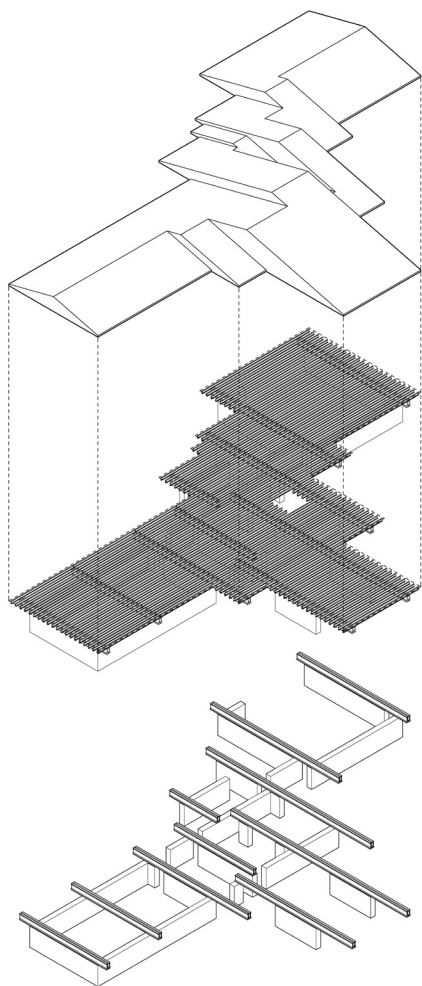
Existen, al menos, dos proyectos bien definidos de la vivienda. El primero de ellos está firmado solo por Fernando Higueras, y aún descubrimos en él una cierta resistencia a abandonar la lectura de un objeto finito y compuesto. Ya aparece claramente definida la estrategia constructiva de apilamiento de elementos constructivos descrita antes, pero Higueras se siente en la necesidad de ‘rematar’ los extremos de la secuencia lineal de crujías, cambiando la orientación de vigas y viguetas para darle un final (Figura 3).

FIGURA 3
Planta principal, alzado a mediodía y esquema estructural del proyecto previo para la casa de Lucio Muñoz



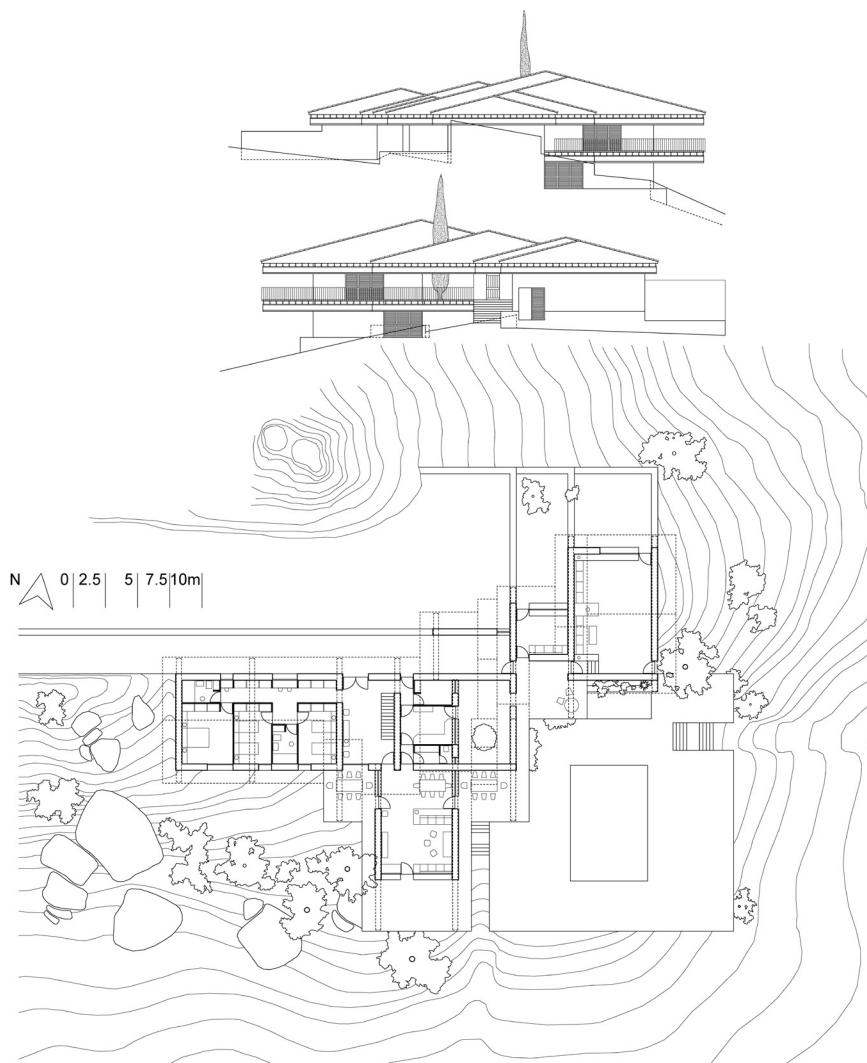
Nota. Esquema y planos elaboración propia.

FIGURA 4
Planta principal, alzados laterales y esquema estructural del proyecto definitivo para la casa de Lucio Muñoz



Nota. Esquema y planos elaboración propia.

Más adelante, sea por la insistencia de los clientes en que no pareciera la obra de un arquitecto, sea por influencia de Antonio Miró, que ya figura como autor del proyecto, el esquema estructural se simplifica y se hace más rotundo: vigas y viguetas aparecen ya estrictamente alineadas, lo que se refleja en unos alzados largos consistentemente modulados por las cabezas de las vigas principales (Figura 4). Para regularizar esta modulación, el cuerpo de dormitorios se amplía levemente, abarcando dos paños de viguetas, y el estudio mayor de pintura se orienta perpendicularmente a la versión previa. El esquema se vuelve potencialmente extensible y, de hecho, su superficie se duplicaría en la década siguiente. En cuanto a las viguetas, el estricto intereje de 50 cm establece una modulación para toda la vivienda, hasta el punto de parecer innecesaria precisión alguna por debajo de esta medida. Higuera reconocerá más tarde la



preeminencia de la estructura en la definición de los espacios: “creo que somos Miró y yo los únicos que pintamos primero la planta de los techos, que es la estructura” (del Blanco y García y García Ríos, 2022, p. 169). Esta leve modificación, que de hecho permite combinar alzados y secciones obsoletas con plantas actualizadas sin aparente inconsistencia, es en realidad un cambio sustancial en la forma de concebir el edificio, que ya no tiene un principio ni un final y, por tanto, carece de una forma estable.

Casa Santonja. 1964-1965. Somosaguas. Con Antonio Miró

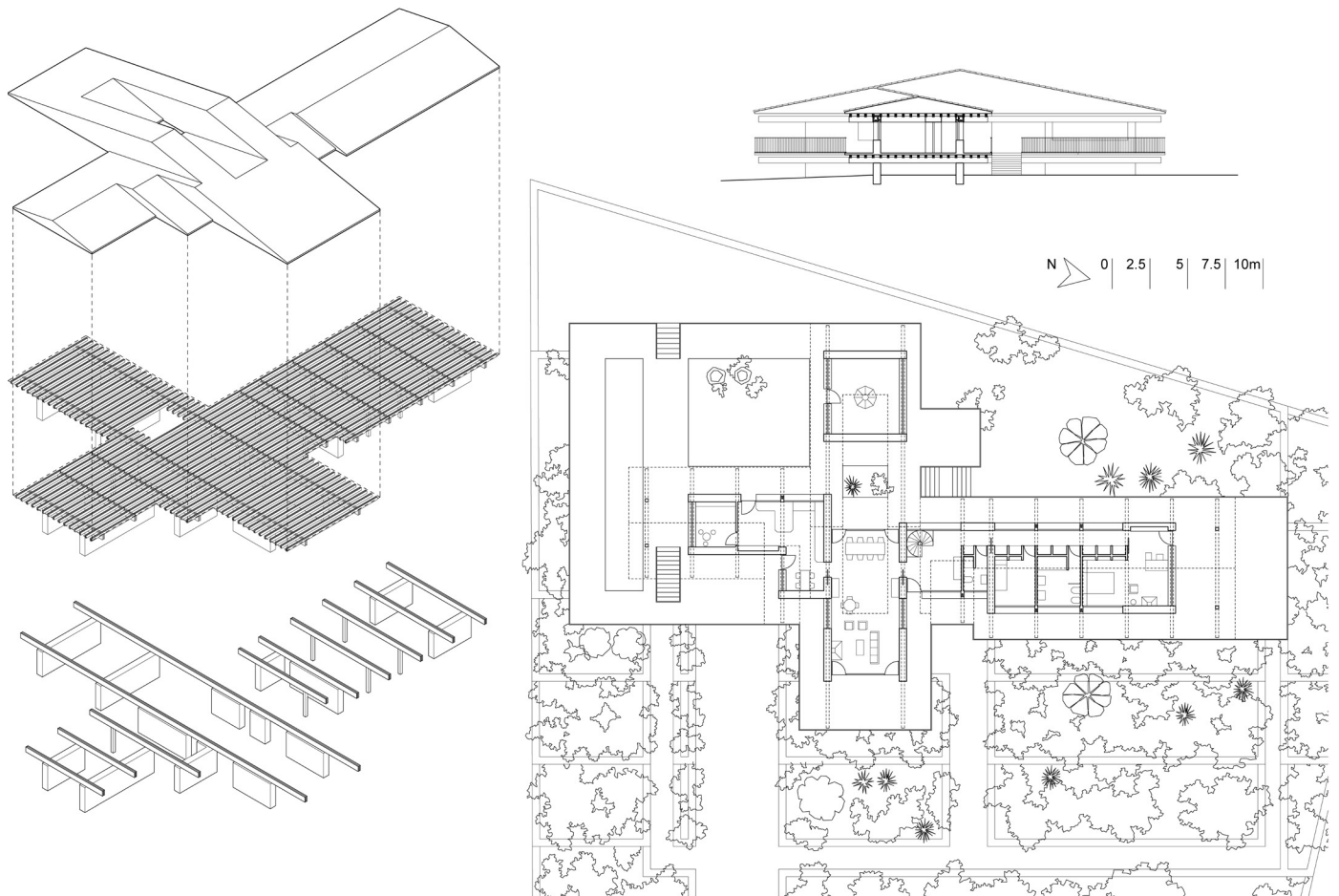
De nuevo hace Higuera énfasis en el control dimensional: muros de carga de 2,10 m siempre, luego la viga de carga que hace de dintel de puertas y ventanas y, a partir de ahí, las viguetas. Una arquitectura con una serie de concepciones muy claras, elementales, y que ha ido comprobando y depurando una vez tras otra. Es la altura de una puerta de paso la que fija así un techo, una línea a partir de la cual una estructura de dos o tres capas conformará un techo, un espacio vividero.

La planta de la casa es en cierto modo espejo de la de Lucio Muñoz, situando la zona de dormitorios al norte en lugar de al poniente, pero con grandes similitudes, incluyendo un pequeño *impluvium* en torno al cual se desarrolla la zona de día. Igualmente, hace hincapié Higuera en su descripción del proyecto en el aspecto de la economía, señalando que esta casa tuvo un coste de 2.800.000 pesetas.

De dimensiones más modestas, las vigas y viguetas de hormigón pretensado se sustituyen por otras de madera de pino Oregón, manteniendo su disposición por pares para facilitar el apoyo de la siguiente capa. Aun así, la cubierta sigue volando considerablemente, y cuenta Higuera que tiene ‘la perra de los aleros’, expresión castiza de estar encaprichado con algo. Tanto es así, que se verá obligado a reforzar las vigas de madera con elementos metálicos para controlar las deformaciones. El cambio de material, por tanto, no se explica desde necesidades estructurales, sino desde el deseo de dar mayor continuidad material a la vivienda, incluyendo las carpinterías y el mobiliario integrado o exento, que siempre diseñará con este mismo tipo de madera, a veces combinado con formica. En particular, encontramos en la casa Santonja el primer ejemplo de escalera helicoidal realizada con piezas postensadas de madera de pino Oregón, que repetirá más tarde en su célebre ‘rascainfiernos’. El cambio de material también se entiende desde la participación directa del cliente, ingeniero de caminos y responsable del cálculo de la estructura. Y también, sin duda, por un emplazamiento más exuberante en cuanto a vegetación, que los dueños potenciaron en el diseño del jardín y los espacios exteriores anexos a la casa, y que aparece primorosamente representado en la planta del proyecto.

FIGURA 5
 Planta principal no definitiva, con pórticos exentos en los extremos, sección transversal y esquema estructural de la casa Santonja

La idea del tamiz que supone un alero, del espacio intermedio que crea, de la manera de enmarcar el paisaje, de la intimidad que se proporciona, nos habla de un Higuera de cuidada sensibilidad, sustentada en ese rigor estructural. En fases tempranas del proyecto aparecen incluso crujías abiertas en ambos extremos de la edificación, sustentadas por pilares exentos que resultan un tanto ajenos al esquema general. Tales extensiones siguen apareciendo en las plantas que se suelen publicar de la casa, aunque realmente acabaron desapareciendo. La estricta alineación de vigas y viguetas aplicada en la casa de Lucio Muñoz se mantiene, los pórticos (salvo en la crujía central) se disponen a distancias regulares de 3 m (la mitad que en la casa de Lucio). La disposición de viguetas cada medio metro se conserva (Figura 5).



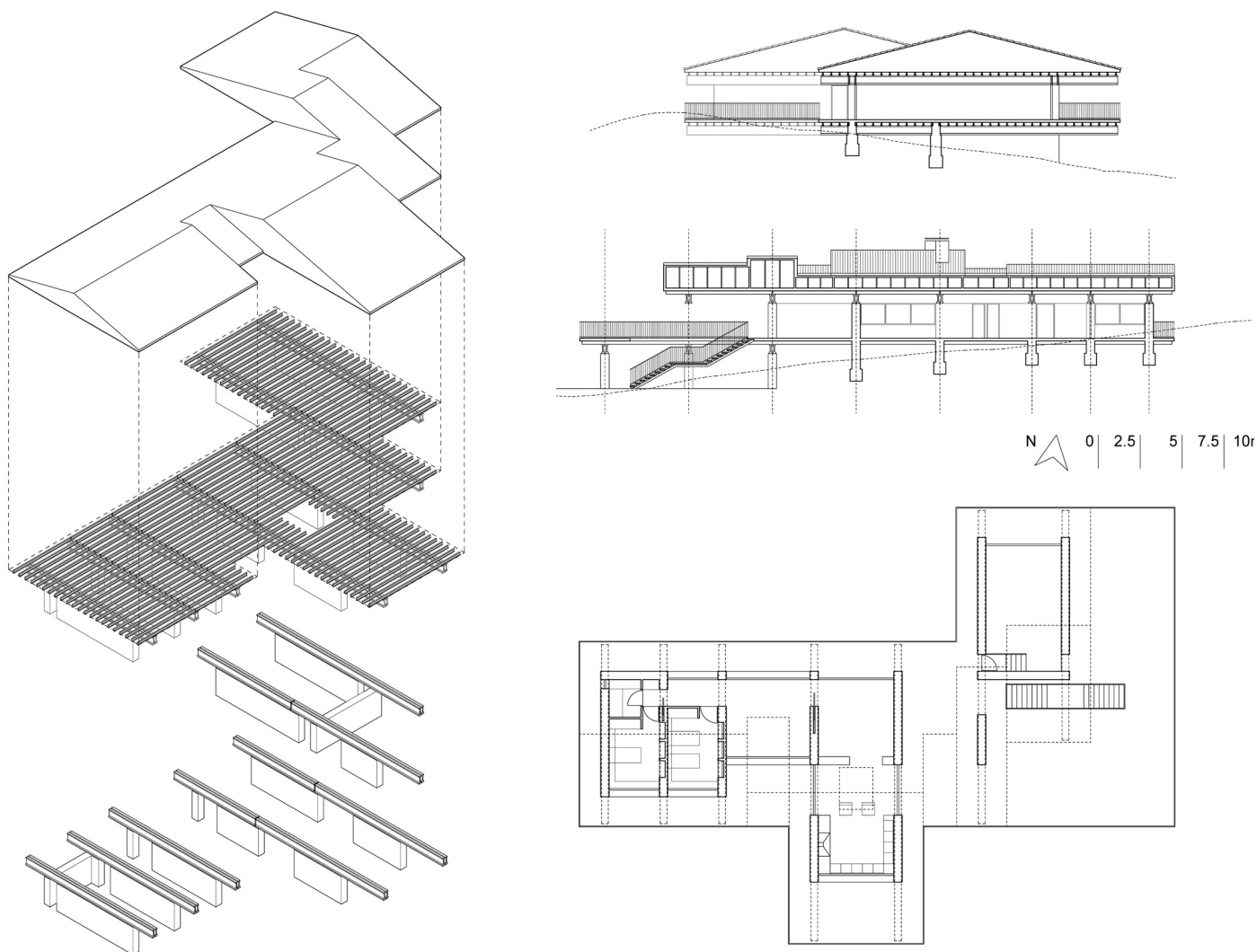
Nota. Esquema y planos elaboración propia.

Casa López Villaseñor, 1966-1967. Torrelodones. Con Antonio Miró

La planta es muy semejante a la de la casa de Lucio Muñoz, colindante con esta. En el extremo oeste aparecen los dormitorios. En el lado opuesto, una pieza separada de la principal es el estudio del pintor. Entre ellos, la zona de estar avanza sobre el paisaje.

De nuevo, la edificación se conforma a partir de la secuencia de muros de carga paralelos, con un sistema de terrazas voladas sobre las cuales dan techo unos elementos también volados. La claridad constructiva y el apoyo directo de viguetas sobre vigas y vigas sobre muros vuelve a ser un tema recurrente. Se recupera el hormigón pretensado para vigas y viguetas. El ancho de las crujías se vuelve más regular, oscilando entre 5 y 5,5 metros. La separación entre viguetas

FIGURA 6
Planta principal, secciones
y esquema estructural de la
casa López Villaseñor



Nota. Esquema y planos
elaboración propia.

sigue siendo de medio metro, y la pendiente de las cubiertas, unos 14°, idéntica a la casa de Lucio Muñoz. Si esta representaba la fase arcaica de este período de la obra de Fernando Higuera, la casa Villaseñor representa sin duda la fase clásica y de plenitud (Figura 6). Resulta evidente que el arquitecto opera en un mundo de certezas, donde los ensayos que ralentizaron y encarecieron la construcción de la casa de Lucio Muñoz, ya no era necesario repetirlos. Incluso si nos fijamos en la documentación disponible, los planos resultan más impersonales y, a pesar del cariño que Higuera le profesaba públicamente a esta obra, y de la buena relación que le unía al propietario (instrumental para que Higuera pudiera construir años más tarde el ayuntamiento de Ciudad Real), está claro que no ejerció un control tan obsesivo sobre la definición y la ejecución de la vivienda.

Higuera se jactaba de 'hacer siempre lo mismo', y efectivamente, estas tres obras dan fe de ello. Manipulando unos pocos elementos constructivos, y extrayendo respuestas de ellos, se acaba por depurar el sistema y, al mismo tiempo, se descubre su belleza intrínseca. Las fotos en construcción de las casas de Lucio Muñoz o López Villaseñor (Figura 7) muestran la estructura inacabada funcionando a modo de filtro, y la frecuencia con la que se repiten esas imágenes atestiguan que Higuera apreciaba esta cualidad, que acabará explotando en La Macarrona.

FIGURA 7
Imagen de la casa
Villaseñor en construcción,
con las viguetas a modo de
filtros lumínicos



Nota. © Fundación
Fernando Higuera.

De vuelta al objeto

Casa La Macarrona Somosaguas, 1971-1976. Solo Fernando Higuera

En la década de 1970 se rompió la relación de colaboración entre Fernando Higuera y Antonio Miró, circunstancia que este último atribuye a la intervención de personas ajenas que perjudicaron la amistad. Empiezan a materializarse encargos de mayor escala, como los conjuntos de apartamentos y hoteleros en la costa, sobre todo en Canarias. Comienzan los proyectos en Oriente Medio, de los que nada se llegó a construir. El estudio crece y cambia de sede. Para María, hija de Alfonso Fraile y Gloria Ocharan, promotores de La Macarrona y también vinculados con el mundo del arte, todos estos cambios se dejan sentir en su arquitectura residencial, que se vuelve más impositiva y objetual.

Recordemos que, a finales de la década previa, Higuera recupera los esquemas radiales para el diseño de casas como la Caparrós o la Rufino, donde combina estructuras de hormigón *in situ* con tabiquillas, diafragmas de ladrillo en cubiertas abovedadas. En un registro distinto, pero compartiendo con ellas una clara unidad volumétrica, La Macarrona supone el intento de conciliar el sistema constructivo desarrollado en la década anterior con esta idea de fuerte unidad, encarnada en un prisma rectangular doblemente simétrico con las esquinas vaciadas. Aun así, la aparente imagen de *palazzo* renacentista se disuelve mediante el uso, cómo no, de elementos volados en las dos direcciones y del apilamiento explícito de elementos estructurales que ya hemos visto en las obras anteriores. En esta ocasión, no son dos sino tres los órdenes jerárquicos de estructura los que aparecen apoyados unos sobre otros (Figura 8).

María Fraile conserva algunos recuerdos del momento en que, siendo niña, se construía La Macarrona, cómo el impetuoso carácter de Higuera daba a luz una casa mucho más grande de lo que realmente necesitaban y que nunca llegaron a habitar. También recuerda cómo la vibración de las vigas pretensadas provocó la fisuración de las tabiquillas, asunto ampliamente comentado en la Escuela de Arquitectura de Madrid, coincidiendo con el momento en ella comenzaba allí sus estudios. Esto explica la cantidad de profesionales e ingenieros de reconocido prestigio que estuvieron en presentes en la obra (Higuera, c1976, citado en Botía, 1987). Comparada con las casas anteriores, representa un período manierista en el que, ensimismado en una idea, explota su potencial hasta un punto en el que un apilamiento potencialmente infinito, junto con el carácter fuertemente simétrico de la planta, dan a la casa un cierto carácter hipnótico. Esta simetría se deja sentir en el esquema estructural, que refuerza claramente los vanos centrales de 6,5 metros, frente a los laterales de tan solo 3,5 m. Los vuelos, de alrededor de 2,5 m, son relativamente modestos frente a las propuestas anteriores. La modulación de las viguetas se mantiene estrictamente en el medio metro (Figura 9).

FIGURA 8

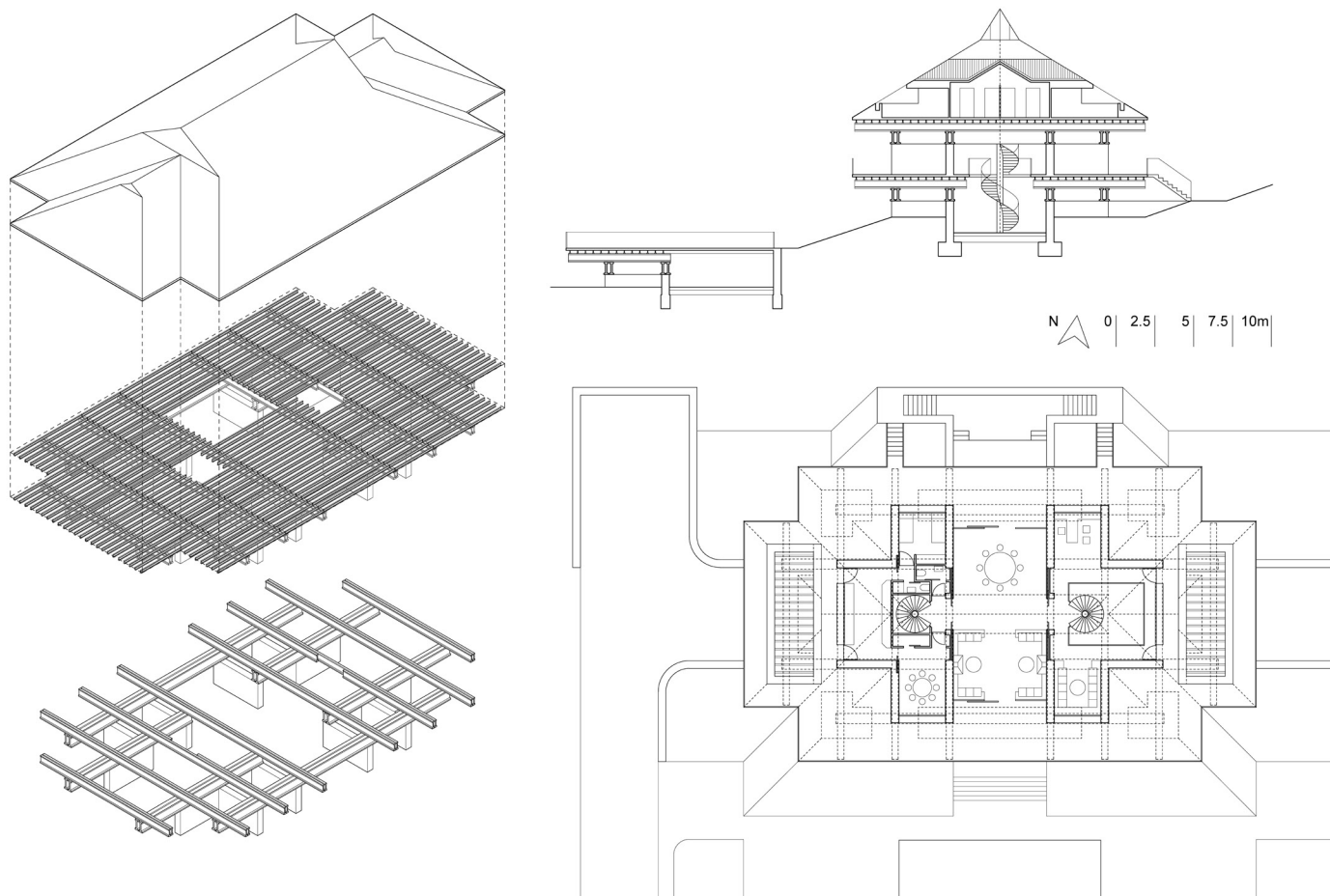
Imagen de La Macarrona, donde se aprecia la superposición de hasta tres órdenes estructurales por planta



Nota. Archivo de los autores.

FIGURA 9

Planta baja, sección transversal y esquema estructural del nivel superior de La Macarrona



Nota. Esquema y planos elaboración propia.

CONCLUSIÓN

Bien sea por imposición de Lucio Muñoz, o por la colaboración con Antonio Miró, la arquitectura residencial de la década de 1960 constituye un período aislado en el que Fernando Higueras parece menos preocupado por controlar la unidad formal de sus proyectos desde las primeras fases del diseño. Esto no sucede sin cierta resistencia por su parte, sino al contrario, obligándose a aceptar hasta sus últimas consecuencias una lógica constructiva y estructural que garantiza un control de costes y la aparición de un ritmo que, a pesar de la fragmentación, garantiza la unidad del conjunto. La capacidad de esta lógica para crecer y adaptarse, la ausencia de un inicio y un final en la composición es lo que nos permite definir a estos proyectos como ‘casas-sistema’, opuestas a lo que podríamos denominar como ‘casas-objeto’.

Si atendemos a la manera en la que Higuera describe estos proyectos, todo parece guiado por una estricta racionalidad y, en efecto, el rigor constructivo y estructural se deja sentir en todas las escalas, desde la creciente regularidad en la disposición de los elementos estructurales, a su sistematización dimensional, hasta el ahorro económico que todas estas medidas suponen. Sin embargo, también hay dudas, ensayo y error, así como diferencias evidentes entre las tres viviendas que hemos analizado. A pesar de su reconocimiento público, la construcción de la casa Muñoz fue más lenta y costosa de lo previsto, con un Higuera literalmente construyendo y reconstruyendo unos muros de piedra reutilizada de manera obsesiva. Cuando unos años más tarde vuelve al mismo emplazamiento a erigir la casa Villaseñor, todo da muestras de una mayor seguridad y distanciamiento personal. Entre medias, la casa Santonja tiene un entorno distinto y un cliente más involucrado en la resolución técnica del proyecto, lo que explica la adopción de soluciones distintas. Por supuesto, hay entre las tres viviendas diferencias de programa, debidas sobre todo a los diferentes tamaños de cada familia. Pero por encima de esas diferencias, los tres proyectos forman parte de una misma búsqueda y constituyen, en conjunto, un capítulo concreto y fácilmente identificable de su obra.

Finalmente, limitar este análisis a consideraciones de orden práctico sería obviar una parte esencial de su personalidad, la del dibujante o el guitarrista. La secuencia de cabezas de esbeltas vigas pretensadas (o de madera), flexiblemente pautadas, avanzando y retrocediendo respecto de los muros en las que apoyan y evocan la tensión de unas cuerdas, la vibración y resonancia, la disciplina, la improvisación, la tenacidad, la libertad, la dureza, la sencillez, la facilidad, la caricia... ese enorme mundo que resuena en las casas de Fernando Higuera.

CONFLICTO DE INTERESES

Los autores no tienen conflictos de interés que declarar.

DECLARACIÓN DE AUTORÍA

Mariano Molina Iniesta: Conceptualización, Investigación, Metodología, Administración del proyecto, Recursos, Supervisión, Visualización, Redacción – borrador original, Redacción – revisión y edición.

Javier Sáenz Guerra: Conceptualización, Investigación, Metodología, Redacción – borrador original.

AGRADECIMIENTOS

Los autores quieren agradecer a Enrique Martín-Moreno el interesante debate sobre la búsqueda de posibles antónimos a la idea de casa-objeto.

REFERENCIAS

- Arcaraz Puntonet, J. (2015). La construcción estructural del espacio. Materialidad de la vivienda para Lucio Muñoz y Amalia Avia. Arquitecto Fernando Higuera. *Zarch*, (4), 72-84. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.201549157
- Botía, L. (Ed). (1987). *Fernando Higuera*. Ediciones Xarait.
- Cervero Sánchez, N. (2022). Geometrías expansivas. Las maquetas de Fernando Higuera. En *Más allá de las líneas. La gráfica y sus usos: XIX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica* (pp. 281-284). Universidad Politécnica de Cartagena.
- Cervero Sánchez, N. (2024). Fernando Higuera. Orden central y expansión creativa. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 29(52), 302-320.
- del Blanco García, F. L. y García Ríos, I. (2022). Félix Candela y Fernando Higuera. Ocho años y siete proyectos en común. *VLC arquitectura*, 9(1), 161-188.
- García Martínez, M. (2021). Arquitecturas sensibles al medio ambiente. Fernando Higuera y Antonio Miró. *REIA, Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, 18, 83-100.
- Humanes, A. (1997). Fernando Higuera Arquitecto Figurativo. En F. Candela, A. Humanes, D. Gazapo y C. Lapayese (Eds.), *Fernando Higuera. Arquitecturas* (pp. 11-14). Fundación Cultural COAM.
- Manterola, J. (2008). Fernando Higuera: aquel que consigue penetrar en la esencia de lo resistente puede quedar atrapado en el orden. En P. Sobrini (Pr) y A. Humanes (Col), *Fernando Higuera. Intexturas. Extructuras* (pp. 63-66). Fundación Arquitectura COAM.
- Mayoral-Campa, E. y Navarro de Pablos, J.(2021). El legado olvidado de Fernando Higuera y Antonio Miró: la Casa Rufino. Innovación constructiva y adaptación paisajística. *Informes de la Construcción*, 73(564), e422. <https://doi.org/10.3989/ic.82591>
- Miró, A. (2008). Antonio Miró. En P. Sobrini (Pr) y A. Humanes (Col), *Fernando Higuera: Intexturas. Extructuras* (pp. 23-24). Fundación Arquitectura COAM.
- Morán, J. y Raposo, J. (2022). Informalismo y materia de Fernando Higuera en los años 70: La Macarrona. *REIA, Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, (20), 11-29. <https://doi.org/10.64197/REIA.20.369>
- Navarro Segura, M. I. (2019). Desde el origen. La arquitectura de Fernando Higuera. En Fundación Fernando Higuera (Ed.), *Fernando Higuera. Desde el origen* (pp. 360-381). Museo ICO.