



REFLEXIONES SOBRE DIBUJO Y OBRA CONVERSANDO CON ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA

RESULTA DIFÍCIL REALIZAR UNA entrevista a quien tanto ha reflexionado y escrito sobre arquitectura, y que a su vez tantos textos ha inspirado. La bibliografía de Antonio Fernández Alba es abrumadora, como lo es su trayectoria profesional. Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1987, y de la Real Academia Española desde 2005, los numerosos reconocimientos al magisterio de su obra culminan con la concesión de la Medalla de Oro de la Arquitectura del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España en 2002 y el Premio Nacional de Arquitectura en 2003. Antonio Fernández Alba es uno de los arquitectos que más celosamente ha cultivado el dibujo en sus proyectos, consciente de su valor instrumental en la transmisión de los valores intrínsecos de la arquitectura.

Amparo Bernal. Uno de sus textos más bellos se titula «El dibujo del arquitecto»¹². En él habla del dibujo como un itinerario en la interpretación del proyecto y su realidad espacial. Me gustaría que nos hablara de su itinerario personal en la concepción formal del proyecto a través del dibujo.

Antonio Fernández Alba. Debo manifestarte, ante el interrogante de esta pregunta, que me resulta difícil hablar desde el «yo posesivo o grandioso», narrar un itinerario personal tan

¹² Antonio Fernández Alba, «El dibujo del arquitecto», en Antonio Fernández Alba, *Espacios de la norma. Lugares de invención. 1980-2000*. Madrid: Fundación Esteyco, 2000.

preciso; máxime en esta relación del aprendizaje desde la línea o la traza, como es aprender a ordenar el dibujo como medio para formalizar la geometría del proyecto de la arquitectura.

Dibujar es poder aspirar a interpretar los escenarios difusos del amanecer del mundo y sus rasgos primarios, garabatos, escritura mal trazada que nos viene a suplir las inclemencias del olvido que siempre reconquista la mirada.

Al discurso delineado de la arquitectura, creo yo que le resulta muy difícil hacerse elocuente solo desde la enigmática abstracción de la geometría, por eso necesita del encanto que subyugan las palabras y los números alrededor de la precisión de la línea.

A. B. Cuando el espacio imaginado por el arquitecto debe encontrar su lenguaje expresivo a través del dibujo, se inicia un proceso de investigación en la formalización geométrica. El arquitecto concibe la forma dibujando, pero ¿hasta qué punto el proyecto de arquitectura se inspira en la composición formal del dibujo?

A. F. A. Creo que el proyecto de la arquitectura, como todo lo imaginado por la inteligencia humana, viene a ser como huellas en el paisaje inmóvil de la materia que esgrafiamos de modos y formas diferentes; la *palabra* que funda, la *línea* que protege y acompaña el discurrir por las abstractas secuencias del espacio. El proyecto de la arquitectura siempre lo he entendido como un laberinto de caminos construido de manera iniciática, como un lenguaje de la tardía geometría de todos los tiempos.

Proyectar en arquitectura, para mí, viene a ser como escribir un relato; ese recorrido ritual y virtual en torno al espacio arquitectónico que solo se puede percibir por la literatura y describir con la línea en la mesa del arquitecto por medio de las diversas geometrías. La conquista o descubrimiento de la *forma del proyecto* suele acontecer en el lenguaje de mediodía, en simbiosis de la razón ilustrada y la pasión romántica por la materia, caras de ese poliedro formal que se manifiesta en los diferentes dibujos del proyecto de la arquitectura.

A. B. En el imaginario del arquitecto conviven las diferentes referencias de su mundo intelectual. Usted estuvo ligado al grupo El Paso desde su creación en 1957 en Madrid. Su inquietud cultural se identificaba con la sensibilidad plástica del grupo. ¿Era este un mundo de referencias estéticas concretas para su

arquitectura, o se trataba tan solo de un intercambio ideológico-cultural?

A. F. A. Eran tiempos en que deambulábamos por la «arqueología de la ruina» (1936-1939), como peregrinos artesanos del arte con la mirada abierta hacia la cultura europea, entre el resurgir de las promesas del siglo y las *vanguardias* (1940-1950), atraídos por un mar de ensueños personales y de dudas. El compromiso en el arte, como una promesa de recuperar nuestro tiempo negado por historias ajenas y diversas. Este grupo de jóvenes artistas en torno a El Paso y otras tendencias artísticas para mí, significaba algo más que «un intercambio ideológico-cultural», representaba en mi caso romper con la apacible y monótona «provincia sitiada» Salamanca (1927-1947), y otear inéditas miradas en la naturaleza del arte y de la nueva metrópoli de Madrid donde poder descubrir, como escribí en alguna otra ocasión: «Lo más interior del alma de la vida» (Novalis, *Himno I*).

A. B. El grupo El Paso representaba el «informalismo» en España, el arte abstracto no geométrico. Sin embargo, en su caso, reconoce la influencia plástica del lenguaje de formas geométricas del «suprematismo» de Malévich, que rechazaba el arte convencional buscando la pura sensibilidad a través de la abstracción geométrica. En esa apuesta por la abstracción y la geometría simple del círculo y el cuadrado, ¿estaba ya presente el lenguaje arquitectónico de construcción masiva, de elementos arquitectónicos esenciales, de la belleza de la economía expresiva y de la simetría y el equilibrio entre las partes del conjunto?

A. F. A. El siglo XX ha estado empeñado, y de manera singular la arquitectura, en construir una estructura mental circunscrita a la razón, tan limpia y escueta como la geometría de sus blancos edificios. Cumplida la mitad del siglo (1950-1970), la razón industrial y otras «sinrazones» habían entenebrecido con sus humos el amanecer de las vanguardias. En lo profundo de la época, de nuevo desgarrada, surgían múltiples y señalados alfabetos plásticos en torno a una matriz limpia y tranquilizadora: la *abstracción* y sus correspondientes códigos geométricos. De aquellos años aprendí mucho en el oficio del dibujante, trabajo que tutela de cerca el conglomerado de formas que suscitan: el azar, la soledad del proyecto del espacio, la simetría, y

sobre todo la duda ante el *enigma* que se presenta ante esa torpe y desvaída iluminación geométrica que denominamos *croquis*, y de las que la avidez del proyecto de la arquitectura estaba dispuesto asumir.

Constructivismo y *futurismo* me describían la belleza cromática que perfilaban la geometría esencial de sus líneas, y el círculo y el cuadrado la de sus mensajes, que junto a la abstracción invadían mi joven mirada ante tanta belleza ante aquella geometría desvelada. El *cuadro negro* de Malévich me trasladaba al vacío que debe existir al otro lado de la nada, tal vez el grado cero del proyecto de la arquitectura, y donde encontrar los brotes de la organización del espacio social que la época postulaba, que aunque no de forma muy explícita requería una economía expresiva de simetrías estandarizadas y equilibrio entre las diferentes partes del proyecto: *forma, función y contenidos espaciales*.

A. B. Paralelamente a su trabajo personal en la formalización de algunos valores esenciales de la arquitectura, materia, luz y espacio, se desarrollaba en España el movimiento artístico de la abstracción geométrica que abarcaría desde 1969. Un movimiento impulsado por los artistas residentes en París como Eusebio Sempere, Pablo Palazuelo, Eduardo Chillida y el Equipo 57, entre otros. El valor plástico de sus dibujos, ¿podría compararse con las obras de Pablo Palazuelo, y la volumetría escultórica de su arquitectura identificarse plástica y conceptualmente con la obra de Chillida?

A. F. A. Los recuerdos que me suscita tu interrogación me acercan a las lecturas posibles por aquellos años en Madrid de lo que podríamos señalar como la herencia más inmediata de los escritos, trabajos y utopías sobre papel de la República de Weimar, dentro de la penuria informativa de aquellos años. Escritos en torno a la arquitectura que señalaban la sencillez expresiva del proyecto, un acotado vínculo con la realidad, sentido ético y social de la función del arquitecto, el desarrollo plástico a partir del tímido expresionismo de las corrientes racionalistas, y la escasa valoración del diseño constructivo junto a un desmesurado énfasis alrededor del dibujo del proyecto como mimesis plástica.

Más tarde he podido comprobar cómo algunos de mis trabajos recogían con gran nitidez algunas propuestas de arquitecturas

esenciales de la historia y el conocimiento, como la tensión expresionista en las plataformas que diferenciaban el encuentro del edificio con el espacio urbano.

Tal vez esa tensión pueda explicar el acento duro de las sombras y su énfasis reiterativo durante esos años (1960-1970). El expresionismo en arquitectura antes de establecer dogmas busca diferentes gramáticas de geometrías posibles donde poder construir, una ecuación equilibrada entre la materia y las geometrías de la forma, de las que existen ejemplos en la arquitectura europea de singular maestría.

A. B. ¿Era consciente del papel catalizador de la vanguardia artística que ejercía con su obra?

A. F. A. La menguada vanguardia artística que nacía en España despertaba con algunos apóstrofes idealistas; resulta oportuno señalar un escrito de Pablo Palazuelo (París, 1961) donde se interrogaba, casi como Dante en la *Divina comedia*: «Después de la noche, el alba, lentamente los ángulos se modificaran. Entonces avance por la penumbra en múltiples direcciones».

Eduardo Chillida y Pablo Palazuelo, los dos iniciales estudiantes de arquitectura, fueron para mí «geometrías esenciales» que, junto al informalismo y abstracción de los artistas de El Paso —Antonio Saura, Manuel Millares, Rafael Canogar y Luis Feito...— iluminaban como dogmas protectores el enigma funcionalista de la época en aquellos años de formación universitaria, que completaba con algunos cursos y conferencias en los seminarios de arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Complutense. La experiencia de vivir en aquel entorno «catalizador de la vanguardia artística» junto a sus artesanos y artistas, convivir con su sensibilidad, en esta España, ayer y hoy —que, como escribe María Zambrano, «nada se complementa, queda lo impar»—, creo que es una lección que solo se da en el universo del arte.

A. B. A lo largo de su trayectoria profesional, ¿ha vuelto a sentirse identificado con alguno de los movimientos artísticos posteriores?

A. F. A. No podría responder nada más que con cierta cautela a tan sutil pregunta. Estoy muy de acuerdo con la Real Academia Española, que señala para la palabra *identificar* (3.^a): «Aquellas cosas que la razón aprehende como diferentes, aunque en la realidad sean las mismas». En el panorama del arte y

de manera más precisa en la arquitectura, he podido contemplar bastantes y aburridos movimientos, tendencias, visiones y de-construcciones... Tiene razón el filósofo Franco Rella cuando se retrotrae a las proféticas *Operette morali* de Leopardi, «Diálogo della Moda e della Morte», y nos señala que ambas tienen el mismo origen «nacidas de la caducidad y enemigos capitales de la memoria» (1827). El proyecto de la arquitectura, ahora, seducido por la adición a las «geometrías digitales» dispuestas al servicio de la mercancía en las últimas décadas, ha colaborado, sin valoración crítica positiva, a una planificación y configuración espacial destructiva-deconstructiva de la ciudad, que a veces suscita melancolía o delirio para consagrarse, en ocasiones, como arquetipos visibles de la ironía.

A. B. Sin embargo no fue el suyo el camino de la integración de las artes plásticas en la arquitectura. Son escasos los ejemplos de esculturas o pinturas murales en sus edificios, a pesar de que su relación con los artistas de vanguardia le brindaba la sintonía necesaria para la integración de obras de arte desde la concepción del proyecto arquitectónico. ¿Por qué no incluía obras de arte en sus edificios? ¿Quizás esta postura era una forma de reivindicar la autonomía expresiva de la arquitectura?

A. F. A. Tal vez sea una respuesta no adecuada, para no complicar más el idilio de la luz (arte) y la materia (construcción) que lleva implícito el construir el edificio de la arquitectura en la ciudad sin alma. Era más simple, no había partidas presupuestarias en esta modalidad de proyectos. Pero he de reconocer que esta integración simbólica de otras artes en la construcción de la arquitectura responde a una visión idealista de ciertos sectores de la crítica-estética, vienen a ser como objetos necesarios, como sedimentos fragmentarios para la sacralización estética del espacio arquitectónico proyectado como mercancía. Los ejemplos que me atraían por su belleza plástica eran Gaudí y el rico alfabeto del Art Nouveau y su geometría latente.

A. B. Permítame expresarlo diciendo que, en su caso, el papel integrador de la arquitectura es conceptual. Su arquitectura sintetizaba el mundo cultural en el que estaba inmerso expresándose plásticamente en el dibujo y materializándose físicamente en el objeto arquitectónico.

A. F. A. Agradezco la lectura acertada de tu juicio personal, pero este adjetivo posesivo como dueño de una parcela del proyecto de la arquitectura no me pertenece. Agudo, Lope de Vega señalaba que «somos soldados de la guerra del tiempo» y, ahí sí estaría de acuerdo en la vigilia que manifiestan los dibujos de esa época como crónica delineada de las incertidumbres y realidades de la época, como memoria, sin duda, de la materia recreada, como calígrafo de una arquitectura que deseaba marginar los rasgos idealistas y radicales de una forma presionada por la normativa de la función. En la actualidad el dibujo iluminado del arquitecto me parece que se encuentra refugiado en el extraño invierno que cubre la memoria instantánea y la «caducidad pactada», que pretende simular, probablemente sin pretenderlo, el nuevo sujeto digital ante el inédito universo de los inmateriales.

El dibujo del arquitecto es un proceso de mediación para expresar el mundo de preocupaciones surgidas en la reflexión individual para relacionarlos con las referencias colectivas.

A. B. Usted defiende en sus escritos la economía expresiva de la arquitectura como valor esencial de su belleza. ¿Cómo puede compatibilizarse ese objetivo con la innovación y la experimentación proyectual que se han convertido en premisas de la arquitectura actual?

A. F. A. Los lugares que habitamos vienen a ser homotéticos del espacio abstracto que construimos. El arquitecto que habita en mí me señala que debo trabajar siempre en armonía con la belleza y próximo al «constructor ilustrado» que le ha permitido, a través de la historia, *pensar* como arquitecto y *construir* como un artesano. Persuadido, como creo que estoy, de que la innovación como poética del espacio la conquista quien sabe hacer de la solución un enigma: recuperar fragmentos del misterio de la materia.

Me atrevería a formular, con todos los riesgos que tiene cualquier apóstrofe de futuro, que el *modelo de proyecto* que se perfila va a requerir de un equilibrio entre la presencia estructural de sus técnicas y el diagnóstico claro y preciso de las ausencias culturales de su tiempo; recuperar lo técnico e innovar en lo crítico, donde la palabra y el dibujo tendrán mucho que labrar, y añadiría en palabras de Thomas S. Eliot con toda «la ceniza que dejan las rosas quemadas» (*Cuatro cuartetos*, 1943).

A. B. Siguiendo con los valores esenciales de la arquitectura, una de las características más sugerentes de sus edificios es el tratamiento de las sombras en la arquitectura construida y en sus dibujos. La luz y la sombra son las dos caras de una misma realidad en la arquitectura. A menudo en la arquitectura se habla tan solo de la luz, como el positivo de la misma, dejando como residuo su valor negativo; la sombra. Creo que su arquitectura expresa la armonía de dicha dualidad.

A. F. A. De la acodalada enseñanza de aquellos años atosigada de tribulaciones y angustias escolares en la Escuela de Arquitectura de Madrid (1949-1957), aprendí en el dibujo de los modelos de yeso, una de tantas lecciones que enseñaba el mundo clásico: «hay solo sombras y cosas que las arrojan» (cita de Platón en la *República*). El proyecto de la arquitectura viene a ser, si me permites la metáfora, como la parábola del *vacío inocente*, y en la noche oscura que requiere el trámite del proyecto es la luz de la geometría la que recorre los diferentes parajes de la experiencia de la traza imaginaria, de las relaciones de la forma y la función, de los preludios insatisfactorios del croquis, de la arquitectura que formaliza el volumen. El dibujo no es solo el modo como se disponen los espacios, usos y funciones, sino también el medio que hace posible tal relación.

Creo, como señala tu pregunta, que la luz y la sombra son dos de los diferentes valores que formalizan la calidad del espacio de la arquitectura, aunque debo reconocer la gran dificultad para poder edificar la *penumbra* o cualidad de los lugares de la arquitectura en la ciudad actual.

A. B. En el dibujo de investigación, como en el dibujo de definición técnica del proyecto, lo que trasciende es el resultado final, el dibujo acabado. Me gustaría que nos hablara del acto de dibujar, que en su caso implicaba una doble faceta: el dibujo que surgía del gesto manual para la elaboración de un boceto del proyecto y su papel de arquitecto director de un estudio o taller de dibujantes que, en un concepto renacentista, realizaban de forma artesanal los dibujos del proyecto siguiendo sus indicaciones.

A. F. A. Por aquellos años, 1959, tuve el privilegio de poder ordenar los espacios de un ático bajo cubierta en una de mis primeras obras en Madrid, donde aún permanezco refugiado, ahora por la edad. Un recinto de «soledad monacal» de blancas

bóvedas tabicadas y luces de auroras y crepúsculos, sin olvidar el poder recibir, a su hora, la luz del mediodía.

Los primeros años trabajaba con la ayuda de uno o dos profesionales de la delineación, Jesús Morín Alba (†), Francisco Gálvez Martín y Alejandro Palancares Gayo, y de manera muy esporádica algunos alumnos, más compañeros que discípulos; más tarde, con profesionales arquitectos siempre en número muy reducido y de dotes profesionales admiradas, un estudio de una tipología convencional modesta. Me gustaría dejar constancia de arquitectos que colaboraron durante algunos años en el estudio: José Luis Izquierdo de la Torre (†), Leopoldo Uría, Ángel Colomina, José Luis Castillo-Puche, Candelaria Alarcón Rejero y José Lobato.

A. B. ¿Cómo se organizaba aquel dibujo de taller en el estudio?

A. F. A. Entendí el estudio como un taller y los documentos gráficos y maquetas artesanales como cuidados objetos del Álbum del Taller, en ocasiones tangentes en su pretensión a los grabados plásticos de mis amigos Antonio Saura y Manuel Millares, que vivían y trabajaban en la misma casa de la calle de Hilarión Eslava en Madrid.

El dibujo con el que trabaja el arquitecto es también un itinerario primordial en la interpretación del proyecto y su realidad espacial, necesario como instrumento intermediario para poder reflejar la definición de su construcción física. Así, los esbozos de sus croquis, los esquemas que prefiguran no solo formas que percibimos sino lo «imaginario» que reside en cada rasgo o secuencia dibujada.

El dibujo del arquitecto contemporáneo viene ligado de manera elocuente a los cambios del lenguaje plástico de las vanguardias, es entonces cuando adquiere autonomía y se independiza de ser solo un documento de trámite constructivo, de apunte de obra, y pretende adquirir rango artístico, añadiendo a sus características de documento técnico los valores de su propia expresión estética. A esta doble finalidad es a la que pretendía responder el conjunto aleatorio de croquis y dibujos que allí realizábamos.

A. B. En su dilatada trayectoria profesional ha asistido a la evolución en los medios de representación del proyecto, desde el lápiz y la tinta al dibujo por ordenador. ¿Cuál ha sido su

relación con las nuevas tecnologías de representación y cómo han influido en la metodología de su trabajo personal y en el estudio?

A. F. A. Adiestrado, aunque de conocimientos elementales en las geometrías de visibilidad euclidianas, ante las nuevas tecnologías de representación me siento como un catecúmeno digital, ante la gran basílica de los inmateriales.

La fractura siempre produce cambio, pero al no pertenecer a mi tiempo debo confesar que el dibujo por ordenador solo me suscita admiración y asombro ante las nuevas tecnologías de representación. Es la misma línea o traza de la idea pero iluminada, no por promesas de futuro, sino por una realidad visible, una máquina evolucionada de otro tiempo que ya es presente.

El arquitecto seguirá dibujando las ideas relativas a los espacios de su tiempo utilizando las innovaciones, cada día más aceleradas, de la tecnociencia más que indagar en los instrumentos de construir, quizás porque siga aún vigente el comentario de Serlio en sus tratados, cuando afirma: «El arte de la máquina es propio del mecánico, esto es del hombre de ingenio y creativo, el cual permanecerá al mando del arquitecto»; un ejemplo señalado en nuestros días sería Norman Foster.

Entiéndase en su sentido filológico la palabra *mando*, con las nuevas tecnologías de representación representan el proceso de renovación y renacimiento del arte del dibujo que surge en los saltos de civilización.

A. B. Los dibujos artesanales de sus primeros proyectos tienen un sello de identidad inconfundible, que se caracterizaban por empleo de las técnicas gráficas y los sistemas de representación adecuados a la finalidad de cada dibujo; el lenguaje abstracto de la documentación técnica, el didáctico de la axonometría y el visual de las perspectivas. ¿Respondía esto a una planificación de diferentes formas de comunicación del proyecto?

A. F. A. El cubismo nos muestra que el principio que rige este tipo de representación es la *contigüidad*, los espacios, en este caso de la arquitectura, se muestran unos al lado de otros y se perciben a la vez por el observador. Lenguaje abstracto, visión axonométrica y el de la perspectiva responden a la respuesta que dibuja el arquitecto para que el edificio tenga una representación simultánea de los diferentes espacios de un proyecto,

de la misma manera que el pintor cubista manifestaba el interior y exterior del objeto en el cuadro.

Una faceta más, si quieres de la deuda que la arquitectura tiene con los movimientos de las vanguardias plásticas como protagonistas esenciales del nacimiento de la espacialidad moderna; enriquecedora, sin duda, de las maneras de hacer visible el dibujo del proyecto.

A. B. La tecnología de la informática ha revolucionado la visualización del proyecto, pero como contrapartida la espectacularidad de los *renders* hace que proyectos de arquitectos diferentes se parezcan entre sí. ¿Es esta también otra cara de la globalización de la arquitectura?

A. F. A. Depende de la sensibilidad con que transmita la mano la imagen a representar. Creo que se hace necesario que el arquitecto se encuentre lo antes posible con la visión de su tiempo y con la noción del cambio tan elocuente; aunque poco tienen que ver con la presencia de ese «yo grandioso» o como héroe señalado en el templo de Apolo. Es un diálogo y encuentro aún por realizar entre la *máquina digital* que arrastra residuos resistentes de las «geometrías de la razón» y el «aura» aún rutilante del arquitecto que divaga ya sin texto por la escena heredada para poder encuadrar esta nueva visualización del proyecto. El ordenador es un medio muy poderoso y sin reservas de la cultura gráfico-digital.

A. B. Algunos de sus dibujos han sido profusamente publicados. Me fascina la capacidad estética de las plantas de sus proyectos que resisten cualquier tipo de manipulación manteniendo su expresividad. Algunos magníficos dibujos, como los planos del concurso para el ayuntamiento de Ámsterdam se han publicado en blanco sobre negro, en negro sobre blanco, girados o invertidos respecto a su orientación original. ¿Era esta una forma de experimentación gráfica que se realizaba en su propio estudio?

A. F. A. El concurso de arquitectura siempre ha sido una modalidad de explotación del trabajo del arquitecto, de manera muy concreta en este período del que hablamos. Se trata de ofrecer una propuesta de modelos según las necesidades del mercado de imagen, siempre ligado en arquitectura a la novedad de imagen, diseño de innovación adscrito a la ideología del valor de cambio, ayer y hoy, ejemplos nos sobran en la periferia y

centro de España: desde los montes peregrinos de Santiago de Compostela a los decorados de la derrota, auténticas y costosas «fallas tecnológicas», en el espejo de las aguas de Valencia. ¿Experimentación gráfica? Yo creo que era dibujar hasta el delirio para tener algo que mirar; siendo conscientes de que el azar o la intriga son los jueces de tan reconocida arbitrariedad.

A. B. Todas estas reflexiones anteriores sobre el dibujo nos acercan a esta pregunta definitiva: ¿para usted el dibujo del arquitecto es una obra de arte?

A. F. A. El dibujo del arquitecto es una forma de pensamiento que se expresa, en mi opinión, como puro arte de invención. En arquitectura, la línea o traza organiza y define la composición gráfica, ya sea forma, imagen, figura, esbozo o detalle que nos permite la lectura de su dimensión espacio-temporal.

No podía olvidar en estas consideraciones que la iluminadora explosión del arte abstracto geométrico de los años veinte y las tendencias del arte no figurativo posteriores, marcaron a través del dibujo los itinerarios más atractivos de mi formación profesional en mi juventud.

A. B. Hasta ahora nos hemos centrado en el dibujo como instrumento del arquitecto, pero este es tan solo un intermediario para el verdadero lenguaje del arquitecto que es la arquitectura. ¿Cómo describiría su lenguaje arquitectónico?

A. F. A. Los dibujos del arquitecto contemporáneo, como ya he comentado, no pueden olvidar fácilmente sus vínculos con los múltiples cambios de lenguaje de las vanguardias del siglo XX. Supera y se independiza de ser solo un documento de trámite técnico-constructivo y adquiere valor de rango artístico, añadiendo a sus características de documento técnico su propia manifestación estética como obra de arte.

Muchos de estos trabajos, al no ser construidos, su realidad última sería la que quedaba plasmada en esa fruición estética que ofrece el arte del dibujo. Las obras del arquitecto, cuando no se construyen, se transforman en ocasiones en prólogos de un romance, porque no dejan de ser canciones ilustradas de las *poéticas de la pérdida*.

El proyecto de la arquitectura no parece que pueda residir solo en manifestar las características de su técnica gráfica, como tal vez se deduzca en algunos momentos de la entrevista; de la

misma manera que las *formas* no solo buscan significados, son documentos que vienen cargados de una lógica marcada por una intencionalidad constructiva relativa al espacio imaginado de la arquitectura.

Supongo que en mi caso de estudiante se configura como un lenguaje vacilante, prendido primero en los signos e imágenes que manifiesta la forma de una ciudad de aleatorios monumentos como Salamanca, después por una educación programada, la Escuela de Arquitectura, empeñada en hacer evidente la idealización académica del objeto arquitectónico y del latente racionalismo europeo de las vanguardias, obsesionado por el diseño objetivo que debería controlar la nueva ciudad-factoría de la Europa de posguerras (1914-1945).

No me he ocupado de valorar el interrogante de tu pregunta hasta este punto de describir «mi lenguaje arquitectónico», aunque podría precisar lo que concretamente estas preguntas traducen de manera inequívoca: un estado de ensueño espacial producto de una moderada imaginación, junto a una valencia de fantasía poética sobre la materia, creo que válido para los que aún permanecemos fieles a la *modernidad insatisfecha* y no concluida de las arquitecturas del siglo XX.

A. B. Su descubrimiento de la arquitectura moderna fue a través de los libros. ¿Cuáles fueron las obras y los arquitectos que le marcaron en su aprendizaje de los valores del Movimiento Moderno?

A. F. A. Aprendizaje lento, como corresponde al mundo de la técnica y del arte, una aproximación visual a los objetos y edificios, el descubrimiento de la calidad oculta y el poder de evocación formal que ofrecen los materiales y sus ritos edificatorios. La belleza del ensamble y el detalle como vínculo escondido que hace trascender a la materia hacia los perfiles de la forma.

Sin duda, el proyecto entendido como experimento del objeto arquitectónico inscrito en un universo, diverso y vagamente clasificable: espacio, materia, tiempo, construcción, dimensión estética y ética del dibujo. Todas estas taxonomías son deudas de origen a mi padre y a su trabajo de constructor autodidacta, soportado en su caso en los iniciales años treinta del siglo XX por un saber cultural no erudito y una intuición sobre los oficios artesanos cercana al «maestro de la obra» medieval que le

permitió fundar una empresa de construcciones generales con organización premoderna.

Después nuestra mirada se va enriqueciendo por los territorios del espacio habitado en la provincia sitiada. De estas iniciales lecciones sin texto vividas en Salamanca (1927-1947) pude entender que en la antigüedad las formas más señaladas crecían recuperando las semillas del pasado de la obra construida, apenas sin fronteras entre los perfiles del geómetra y las bóvedas construidas por el artesano.

Algunos libros propios del aprendizaje del hombre autodidacta que aparecían en las oficinas de la empresa: *Tratado teórico y práctico de arquitectura y construcción moderna*, por Domingo Sugrañes, 3 tomos, 25 cms por 34 cms, ed. Marcelino Bordoy Editor, Buenos Aires, dedicado exclusivamente a cuantos en las obras intervienen; la edición castellana de *Gaudí (el gran arquitecto español)* de Rafols y Folguera, de 1929, Ed. Canosa, que aún conservo, junto a otros tratados de oficio y algunas nuevas revistas alemanas, donde aparecían pequeñas construcciones de los que serían después grandes maestros del Movimiento Moderno. Mis lecturas por entonces próximas a la filosofía permitida y poesía: fray Luis de León, los místicos, Unamuno, Kierkegaard... una heterogénea y ecléctica lectura, ampliada después en los registros que tú comentas. Por entonces, 1937-1938, vivíamos en la zona norte de la ciudad en un chalet construido por mi padre de rotunda tipología racionalista, de manera que mi adolescencia compartía, sin saberlo, los valores y texturas del Movimiento Moderno en Arquitectura (MMA), de escasos de edificios racionalistas en la ciudad renacentista.

Arquitectos de los que marcan los orígenes esenciales del espacio moderno: Frank Lloyd Wright; de las vanguardias, Le Corbusier. Dos árboles para acogerse a la sombra de sus ramas: Alvar Aalto y Jørn Utzon; junto al ilustre estabilizador de la historia del espacio en el ocaso de las vanguardias Louis Kahn, y los ecos del misterio de la materia tallando el lugar y su lógica: Tadao Andō y Frank Gehry, y cómo no señalar aquel encuentro en México D. F. con el arquitecto Luis Barragán y su obra. Lista que cubre la demanda periodística, pero injusta y desagradecida en esa metamorfosis que sufre el oficio del arquitecto, que piensa y trabaja sin fecha de caducidad.

A. B. En el panorama español, los años cincuenta fueron el despertar de la modernidad arquitectónica. A su llegada a Madrid en 1947, para cursar los estudios de Arquitectura, conoció a José Luis Fernández del Amo. ¿Qué experiencias recuerda de su aprendizaje a través del contacto directo con los arquitectos y la arquitectura moderna?

A. F. A. Señalaba Pessoa, en aguda prosa —lo he comentado en alguna ocasión—, que «un amanecer en la naturaleza existe, un amanecer en la ciudad promete, en la primera te hace vivir, en la segunda te hace pensar»; máxime en mi caso, como era el encuentro con la metrópoli naciente y con un arquitecto, José Luis Fernández del Amo, vigía y protector con quien mi padre me había cobijado.

Arquitecto atípico, estrenando como los de su generación (Fisac, Molezún, Cabrero, Aburto, Corrales, Sáenz de Oiza, Coderch...) ilusiones, sin la culpa aún liberada de tantos conflictos del terror (1936-1939); trabajaba por borrar los límites de una cultura arquitectónica en España, estremecida al nacer y acotada después por décadas (1940-1950-1960) de una reconstrucción del país, solidaria hacia el segundo racionalismo europeo y percibiendo la injusticia renovada de una arquitectura ligada al espacio-mercancía que frustraría la utopía de la razón y el progreso para dar albergue saludable en los espacios de aquella arquitectura soñada.

Fernández del Amo, hombre de lecturas responsables y rebeldes, escritor de pequeños apuntes del desarraigo, sentía que el «tiempo de arquitectura es, paradójicamente, el verdadero tiempo de la belleza» (Lledó, 1958), y me mostró sin ambages el diálogo fecundo de los horizontes del arte y los sugerentes cuadros, esculturas y «libros del artista» que para mis años iluminaban el horizonte de los fragmentos del alma de la arquitectura en lo que sería la construcción de la ciudad, Madrid de la que fui testigo y superviviente metropolitano.

A. B. En las revisiones críticas a su obra se han establecido curiosas referencias simbólicas de algunos de sus edificios con la arquitectura monumental, como el Carmelo de San José y El Escorial, el proyecto del concurso para el ayuntamiento de Ámsterdam y la escalera de la Biblioteca Laurenciana, o el Colegio Monfort de Loeches y la iglesia de la Veracruz en Segovia. ¿Qué opina de estas analogías entre su lenguaje

de arquitectónico y el imaginario formal de la historia de la arquitectura?

A. F. A. Surgió en una reunión con mis buenos amigos los arquitectos, Carlos de Miguel y Juan Daniel Fullaondo, comentando una fotografía que me había enviado un alumno, no recuerdo hoy su nombre, comparando el Colegio Mayor Hernán Cortes de Salamanca y la Mezquita de Soliman, junto a unas páginas de la revista *Architectural Design*, donde se reproducían los trabajos de J. Stirling, entonces arquitecto de moda, junto a un correlato de imágenes analógicas. Juan Daniel me sugirió que propusiera algo parecido para una exposición de mis obras en el Museo Español de Arte Contemporáneo en 1980, este imaginario formal que tu comentas. A Carlos de Miguel le gustaron y los publicó después en la revista *Arquitectura* del COAM, no recuerdo bien si fue así, o los publicó Fullaondo en *Nueva Forma*, sin mayor trascendencia.

Las visiones analógicas en arquitectura pueden responder a la riqueza de imágenes que hemos ido acumulando en nuestra vida, como observadores de los pasajes, calles, lugares del tiempo enriquecidos por la mirada interior, con «ojos que sienten», como le gustaba a Goethe en sus viajes por la Italia clásica; buen consejo para tus alumnos.

A. B. Fue Fullaondo quien primero lo publicó en *Nueva Forma*, pero se han repetido en muchas publicaciones posteriores. También se ha escrito mucho sobre la influencia de algunos de los grandes maestros del Movimiento Moderno en su arquitectura. Se ha interpretado una conexión con la poética orgánica de Aalto en el espacio religioso del convento del Rollo (1962), la traslación del concepto de plataforma de la Opera de Sidney de Utzon en los concursos del Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid (1964) y en el Centro Cultural de Burgos (1967) y el sentido clasicista de las ordenaciones axiales de la arquitectura de Kahn en su arquitectura posterior. Al igual que en el caso anterior, ¿qué opina de estos análisis?

A. F. A. Nuestro modesto trabajo de arquitectos en la construcción de la ciudad se ve con frecuencia atrapado y envuelto en un «exilio de lo simbólico» y protegido por los juicios y valoraciones críticas del ensayo o casos singulares del apunte historiográfico. En estos comentarios que puntualizas, son respuestas a proyectos construidos o bien a proyectos de

concursos. Desde ese «exilio de lo simbólico» que te comento, siempre he procurado que en lo limitado de los proyectos o construcciones de edificios ayuden a participar en la definición pública de los valores y significados expresivos de la arquitectura.

Nada de extraño, por tanto, que escuchando los ecos del espacio y el tiempo acudan a nuestro repertorio formal las conquistas de artistas y arquitectos esenciales que nos han precedido, a indagar de manera semejante las funciones y formas, contenidos y usos, en las memorias germinales de la historia de la arquitectura; recuerdo un lúcido fragmento del poeta Miguel Espinosa, que decía: «El artista no copia ni puede copiar, objetiva una emoción sosteniendo el instante y haciendo perenne», y añadía: «Los desnudos esculpidos por los maestros de la Hélade no son otra cosa que la objetivación producida por la contemplación del cuerpo humano en la estructura del hombre griego» (*Asklepios*, 1984 [pero escrita a finales de los años sesenta]).

A. B. La triple dimensión de sus registros como arquitecto, teórico-crítico y docente, le convirtieron en un «maestro» de la arquitectura moderna en España. En una vista atrás de su trayectoria personal, ¿considera que podría haber prescindido del ejercicio de alguno de ellos, y de qué manera se han influenciado mutuamente para conformar su identidad de arquitecto?

A. F. A. Demasiadas denominaciones de origen para atender al oficio de un arquitecto-docente que, como ya he comentado, viví mi infancia y adolescencia en la provincia sitiada de una «ciudad letrada», donde los recuerdos del habla no coincidían con mi tiempo. Un paisaje duro, de tierras yermas y rocíos de heladas negras, paisaje de trasquiladas geodas con rasgos de entumecida injusticia. Rodeado de arboledas, estepa y río, río literario, el Tormes, de Lázaro, la Celestina, fray Luis de León y Unamuno... de canteros y plateros ilustrados, pintores que inventaban los ciclos del universo, frailes barrocos y justicieros, junto a la razón que alumbraba el derecho de gentes, en una edad del tiempo sin tiempo, como en un bosque pétreo del Renacimiento.

Desarrollé mi trabajo profesional y docente en la árida geometría metropolitana, y alrededor de la complicada aritmética de las libertades en los años que vinieron después en Madrid, la villa que se hizo metrópoli sin lugares de ciudad. Distráido y

atraído por las memorias que encierran los misterios de la materia y esperando: «los días por venir, que —según Píndaro— son los más sabios testigos de la verdad».

Estos años trascurrieron dibujando y escribiendo las líneas para un prólogo de esa *metáfora del vacío inocente*, que para mí es el espacio de la arquitectura en la ciudad y tratando de esclarecer la confusión más de cuarenta años entre los presupuestos de una *Cultura de la Resistencia (v)* una *Cultura para la Transición*, que en España durante tantos años excavan los vacíos y destiempos de un *Proyecto Cultural* de nuestro tiempo: la crisis de la razón entre la utopía social y la técnica.

Esta triple dimensión de los registros que señalas ha sido para mí todo un privilegio, sin adverbios; lo que me impide establecer una escala de valores y exclusiones en estos territorios de la formación y desarrollo de la persona, porque siempre se adultera con los perfiles del personaje que nos acompaña.

A. B. Su biografía es un ejemplo de dedicación a la formación humanística y técnica del arquitecto, y de compromiso cultural con el momento histórico que te ha tocado vivir. Ha sido catedrático de la Escuela de Madrid desde 1970, y ha impartido clase a varias generaciones de arquitectos. ¿Qué recomendación les haría a los actuales alumnos de arquitectura? Y por otra parte, la dedicación a la docencia tiene un importantísimo retorno para el profesor. Me gustaría que nos hablara de cómo han influido sus alumnos, algunos de ellos prestigiosos arquitectos actualmente, en su forma de ver y entender la arquitectura.

A. F. A. Las últimas cuestiones que planteas me resultan pretenciosas por mi parte, de tratar de transmitir una opinión como consejo de mi experiencia profesional y docente porque me embargaría una especie de melancolía difuminada, que, como sabes, es un duelo sin objeto, y se suele presentar, a veces, como tristeza difusa ante lo que ya no existe. Y ¿qué decir con cierto rigor de lo por venir? Sobre todo decirlo desde una edad que, como nos recuerda Hölderlin, «la vejez se presenta carente de destino».

En cuanto a tu consideración del aprendizaje del profesor-alumno; creo no exagerar que mi incorporación en 1959 como profesor ayudante, en la Cátedra de Construcción del profesor Antonio Cámara, ha sido el acontecimiento más fecundo de

mi vida profesional como arquitecto, pues entraba a establecer la comunicación entre la inteligencia y los deseos de conocimiento limpio del alumno y rompía con la estrecha endogamia de un yo individual ensimismado y acorralado por el aire de la almena que se respiraba en el estudio privado del arquitecto. Esto se lo debo a la intuición de mi padre, que siempre me advirtió que el pensar está antes que el construir; que era tanto como una llamada al orden interior en el que se desarrolla el proyecto.

En aquella escuela, diezmada por la Guerra Civil, tenía sus luces y su correlato de sombras donde se debatían profesores como Torres Balbás, Luis Moya, Fernando Chueca Goitia, Víctor d'Ors, Sáenz de Oiza, Carvajal... y una nómina que más tarde se fue incrementando con alumnos y estudiantes de sucesivas y brillantes generaciones.

Le Corbusier, desde sus publicaciones y púlpitos, animado por un celo mesiánico hacia la máquina, iba demoliendo, como pretendía con el Plan Voisin, las blancas y académicas figuras de la Hélade; nos atraía con sus baladas funcionales y se ponía en duda la dimensión sublime del bello objeto arquitectónico. Pero esto ocurrió hace ya mucho tiempo y de aquella utopía maquinista de mi juventud nos quedan «espacios de negación que parecen en el fondo promesas de libertad» (Sennett, 1989).

Me gustaría señalar antes de concluir la entrevista que esta «máquina de prodigios y visiones» que hoy disponen las factorías de la arquitectura y la ingeniería pudieran construir un *proyecto* que no reclamara modelos de tensión visual, lucro y ensimismamiento formal, relegando a sus habitantes a esos espacios de la arquitectura y la ingeniería que solo aspiran a ser objetos contemplados desde su bulimia formal.

Ahora, ya en el otoño de la función, cuando la tensión aún latente de todo el siglo XX entre *razón* y *forma*, se ha podido comprobar que la *razón* es mortal, y se presenta como una fuerza natural controlable solo de manera parcial, la sensible fragilidad de la *forma* con una máquina global tan poderosa, tal vez pueda aspirar a conquistar el reto que proviene ya hace siglos, y que con precisión no superada Heráclito lo anunció así: «Y siendo el logos común, la multitud vive como si tuviese su propio entendimiento». Pero esto es diálogo para otro espacio y otro tiempo.

A. B. Por último, me gustaría terminar esta entrevista con una cita suya que encierra la filosofía de toda una vida dedicada al esfuerzo por materializar un sueño, la construcción del espacio imaginado: «Cada proyecto encierra al final un interrogante que alimenta la dilatada y vieja esperanza de seguir adelante: vivir»¹³. Muchas gracias, maestro, por su tiempo y por su trabajo.

A. F. A. Te agradezco sinceramente que desde tu provincia sitiada le hayas dedicado tanto tiempo a contemplar desde esa cota inesperada estos trabajos. Muchas gracias.

¹³ Antonio Fernández Alba, «Autobiografía intelectual», en *Antonio Fernández Alba. Premio Nacional de Arquitectura 2003*, Madrid: Ministerio de Fomento, 2011.