

BLANCO Y NEGRO: UN LENGUAJE PARA LA ARQUITECTURA DE ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA

BLACK AND WHITE: A LANGUAGE FOR THE ARCHITECTURE OF ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA

Amparo Bernal López-Sanvicente

doi: 10.4995/ega.2015.3309

Juan Daniel Fullaondo definía a Antonio Fernández Alba como “un hombre de método y cultura”, un arquitecto que acompañó el proceso de su desarrollo arquitectónico de un intenso despliegue cultural (1970, p. 3). La dimensión intelectual del arquitecto ha propiciado que, tanto su arquitectura y obra escrita, como su labor docente hayan sido interpretadas desde la evolución consciente de una investigación metodológica propia. Por ello, la expresión gráfica de su arquitectura no puede entenderse tan solo como el resultado de una experimentación desde la improvisación. En este artículo se plantea el análisis estético de sus planos en los que se evidencia la investigación sistemática de una técnica de representación que,

desde la dualidad del contraste del blanco y negro, exploraba en la formalización de sus proyectos hacia una configuración coherente de su concepción arquitectónica.

PALABRAS CLAVE: ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA. TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN. DIBUJO DE ARQUITECTURA. PERCEPCIÓN VISUAL

Juan Daniel Fullaondo defined Antonio Fernández Alba as “a man of method and culture”, an architect who accompanied the process of his architectural development with an intense display of culture (1970, p. 3). The intellectual dimension of this architect has meant that his architecture and his written works,

as well as his teaching labours, have been interpreted as the conscious evolution of a particular methodological investigation. So, the graphic expression of his architecture cannot be understood as merely the result of experimentation based on improvisation. In this study, I propose an aesthetic analysis of his architectural plans, in which the systematic investigation of a representative technique is shown that explored the formalization of his projects, through the contrasting duality of black and white that moves toward a coherent configuration of his architectural design.

KEYWORDS: ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA. GRAPHICAL REPRESENTATION. ARCHITECTURAL DRAWING. VISUAL PERCEPTION



Algo hay en el culto de Alba hacia el dibujo del mismo entrañable espíritu de control del proceso creador, que nos retrotrae a las arrebatadas visiones del XIX, algo que considera el estadio del dibujo como paso obligado dentro del quehacer arquitectónico. (...) El dibujo en Alba es entre otras cosas, una manifestación más del amor puesto en la obra, de la capacidad de entrega del artista volcado en la concreción poética de sus ideas.

(Fullaondo, 1967, pp. 33-40)

La arquitectura proyectada y construida por Antonio Fernández Alba durante los años sesenta ha sido objeto de numerosos estudios que han destacado la influencia de su obra sobre la generación de arquitectos de la Escuela de Madrid que adoptaron el ideal orgánico como auténtica modernidad 1.

Un magisterio que Fernández Alba ejerció desde las aulas de la Escuela de Arquitectura y desde la revista *Arquitectura* del Colegio de Arquitectos de Madrid. Sus artículos protagonizaron gran parte del debate crítico de la revista durante los años sesenta y su obra fue ampliamente difundida a

1. Sección del proyecto del Carmelo de San José en Salamanca, 1967

1. Side elevation of the project for the Carmelo de San José in Salamanca, 1967

través de sus páginas 2. A finales de la década, la revisión crítica impulsada por Juan Daniel Fullaondo desde la revista *Nueva Forma* consagró el alcance intelectual de esta primera etapa de su ejercicio profesional.

A través de la documentación de estos primeros proyectos descubrimos la importancia que Fernández Alba concedía a la representación de la arquitectura buscando la expresión de la volumetría y el espacio. Sus planos revelan un lenguaje gráfico sorprendente y efectista que potenciaba la rotundidad de su arquitectura utilizando como único recurso de apoyo para el dibujo, la dualidad del contraste entre el blanco y el negro y la manipulación de los factores perceptivos que expresan la profundidad del espacio; el dinamismo de la oblicuidad en la lectura del plano y la relación entre el fondo y la forma.

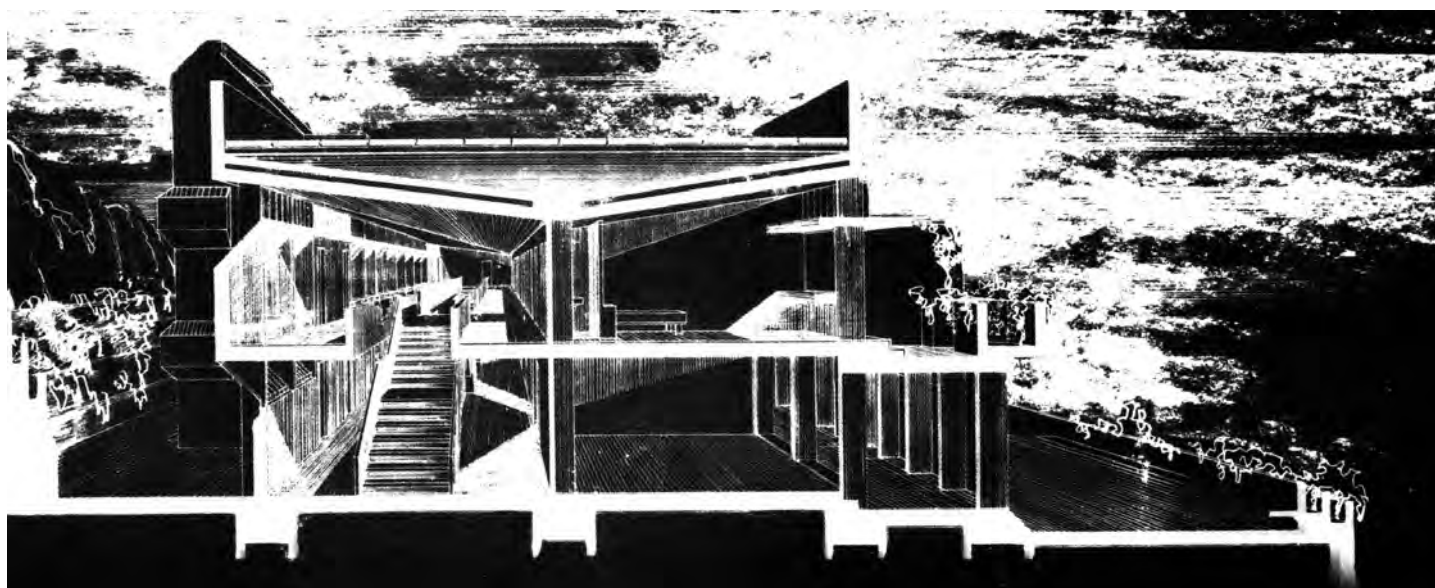
Esta cualidad plástica, como decía Gombrich, no podemos juzgarla sin un conocimiento de la situación de elección del artista; de las limitaciones de su vocabulario y de las posibilida-

There is in the veneration of Alba for drawing something of the very intimate control process of the creator, which recalls the fervent visions of the 19 c., something that considers the act of drawing as an obligatory step in the daily work of the architect.

(...) Drawing in Alba is among other things, a further manifestation of the love put into the work, of the capability of the artist to deliver, of the artist immersed in the poetic expression of his ideas

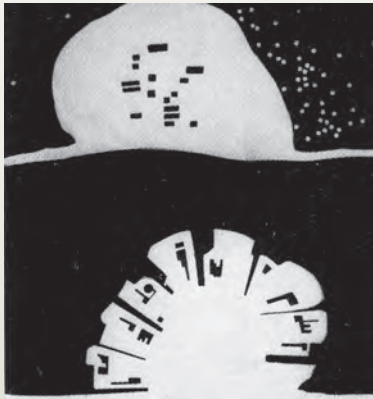
(Fullaondo, 1967, pp. 33-40)

The architecture designed and constructed by Antonio Fernández Alba during the nineteen-seventies has been the subject of numerous studies that have highlighted his portfolio of works and its influence over the generation of architects of the School of Madrid, who adopted the organic ideal as authentic modernity 1. Fernández Alba conducted this leading role in the classrooms of the School of Architecture and through the magazine *Arquitectura* of the College of Architects of Madrid. His articles were prominent in much of the critical debate in the journal and his work was widely disseminated through its pages over the decade 2. At the end of the seventies, the critical review stimulated by Juan Daniel Fullaondo in the magazine *Nueva Forma* would establish the intellectual scope of this first stage of his professional career.





2



3



4



5



6



2. Colegio Mayor de Oviedo, Salamanca, 1969. Fotomontaje del proyecto
3. Esquemas para el proyecto de la Feria de Muestras de Gijón, 1967
4. Chillida, *Chicago*
5. Manuel Millares, *Cuadro 92*
6. Pablo Palazuelo, serie *Lunariae*

2. University Residence Hall of Oviedo in Salamanca, 1969. Photomontage of the project
3. Sketches for the design of the *Feria de Muestras* in Gijón, 1967
4. Chillida, *Chicago*
5. Manuel Millares, *Cuadro 92*
6. Pablo Palazuelo, *Lunariae* series

des representativas (1982 [1959], p. 323), para lo cual contextualizaremos la evolución estética de su dibujo con el desarrollo sincrónico de otras expresiones artísticas contemporáneas.

En la elección del lenguaje de Fernández Alba, existía ciertamente un condicionamiento debido a la técnica artesanal del delineado a lápiz o a tinta, y a los medios de reproducción de planos que reducían su cromatismo al blanco y negro. Pero en lugar de una limitación expresiva, lo que se aprecia en el resultado final del dibujo es una constante investigación de las posibilidades estéticas del dramatismo de este lenguaje gráfico de contrastes 3.

La dimensión plástica de los planos de arquitectura

Gilles Deleuze en una de sus clases impartidas en la Universidad de Vincennes durante el año 1981 establecía la diferenciación entre los lenguajes de representación analógico y digital. En la lógica de su discurso establecía como una primera diferencia entre ambos, que el lenguaje digital es un lenguaje de códigos que se rige por unas reglas convencionales, mientras que el lenguaje analógico es un lenguaje de similitudes y de relaciones (Deleuze 2007[1981], p. 129).

Los planos del proyecto corresponden a un lenguaje de codificación digital en el sentido descrito por Deleuze. Se trata de una representación que sirve para la definición de la arquitectura, en la cual los elementos arquitectónicos tienen una transcripción formal que se corresponde con una simbología gráfica aceptada y reconocida por el público.

Sin embargo, cuando el dibujo supera la determinación impuesta por este sistema binario del lenguaje codificado,

el objetivo de la representación trasciende a la mera traducción bidimensional de la arquitectura y se convierte en un lenguaje capaz de desvelar la concepción arquitectónica del proyecto y transmitirnos la experiencia de la arquitectura. La cualidad estética de los planos en Fernández Alba, no constituye una finalidad en sí misma, sino que es el recurso utilizado por el autor para establecer un lenguaje de analogías entre la arquitectura y la abstracción de su representación en el plano.

La capacidad de transmisión de esa relación ideológico-espacial de la arquitectura en la representación bidimensional será reconocida y comprendida por la sociedad, cuanto más se adecúe a su mundo sensorial. Por eso, buscaremos las referencias estéticas del dibujo de Fernández Alba en el panorama artístico y gráfico de la década de los sesenta, para recrear la matriz que según Gombrich, nos permita calibrar el significado de su lenguaje expresivo (1982 [1959], p. 322).

Posiblemente hay en esta intensa expresividad de su dibujo, una inquietud estética coincidente con el grupo madrileño de artistas El Paso, con quienes compartiría su compromiso con una situación histórica de renovación ideológica expresada a través de las artes, tal y como él mismo reconoce en un apunte biográfico. Un mundo de referencias que impregnaba tanto la expresión de su arquitectura como las imágenes que ilustraban sus artículos de crítica para la revista *Arquitectura*, a las cuales él mismo atribuiría la capacidad de estimular y enriquecer el lenguaje arquitectónico (Fernández Alba, 1968, p. 21).

Debo reconocer que mi mundo de referencias y aspiraciones intelectuales estaba más conforme con estos gestos de rebeldía en el trabajo del

In the study of both publications we discovered the importance that Fernández Alba attached to the drawing of the plan as a bi-dimensional expression of architecture. His drawings reveal a surprising and startling graphic expression that he achieved by using, as the only resources to support his drawing, the contrasting duality of black and white, and the manipulation of the perceptive factors that express the depth of the space, its dynamism and the relationship between the background and the architecture.

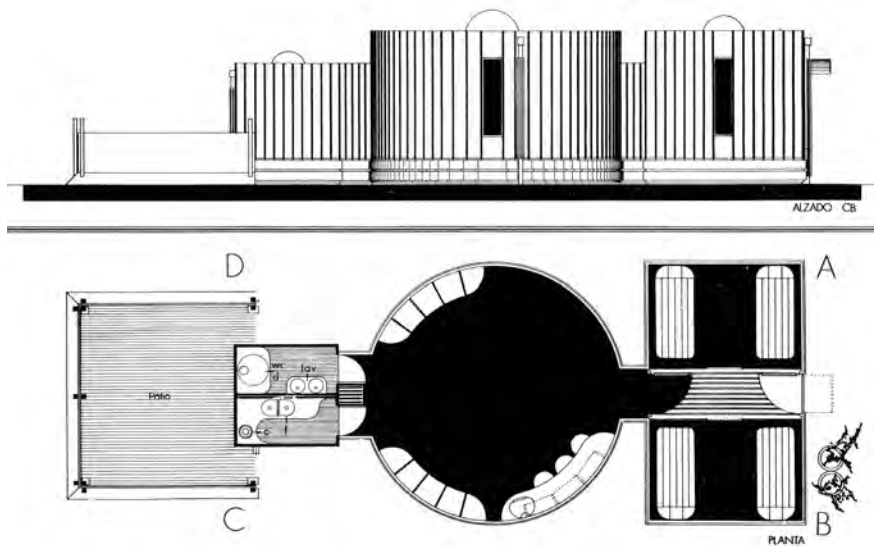
This plastic quality that, as Gombrich said, cannot be judged with no knowledge of the artist's range of choice; of the limitations of his vocabulary and of the representative possibilities (1982 [1959], p. 323). To gain this knowledge, we will contextualize the aesthetic evolution of Alba's drawing with the synchronic development of other contemporary artistic expressions.

In the choice of language of Fernández Alba, there was certainly some conditioning due to the craft of ink and pencil line-drawing and the means of reproduction of the plans that reduce their chromatic scale to black and white. But instead of an expressive constraint, what is appreciated in the final result of the plans is a constant inquiry into the aesthetic possibilities of the dramatism in this graphic language of contrasts 3.

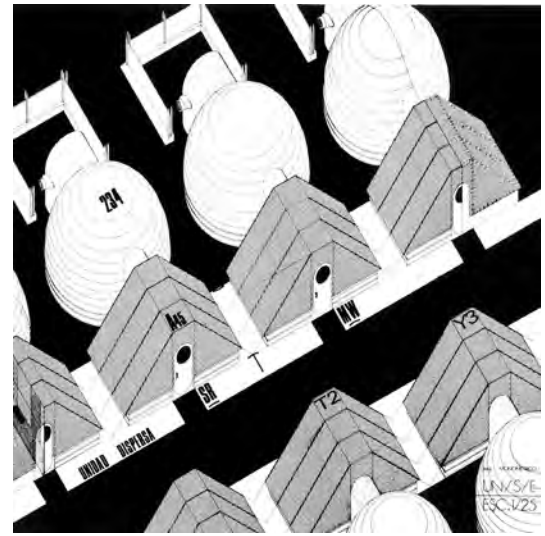
The plastic dimension of architectural plans

Gilles Deleuze in one of his classes given at the University of Vincennes, in 1981, made a distinction between the languages of analogical and digital representation. In the logic of his discourse, as an initial difference between both, he established that digital language is a language of codes governed by conventional rules, while analogical language is a language of similitude and relations (Deleuze 2007[1981], p. 129).

The design plans can be likened to a language of digital codification in the sense described by Deleuze. It is a representation that serves to define the architecture, in which the architectural elements have a formal transcription that corresponds to an accepted graphic symbology that is recognized by the public. However, when the drawing goes beyond the boundaries imposed by this binary system of codified language, the objective of the representation transcends the mere bi-dimensional translation of the architecture and it is turned into a language capable of revealing the architectural design of the project and conveying the architectural experience to us. The



7



8



9

aesthetic quality of the plans of Fernández Alba, does not constitute an end in itself either, but it is the necessary instrument to establish a language of analogies between the architectural and the abstraction of its bi-dimensional representation. The capability to transmit that ideological-spatial relation in architecture to a bi-dimensional representation will be acknowledged and understood by society, the more that representation is equated with its sensory world. We therefore search for the aesthetic references in the architectural plans of Fernández Alba within the artistic and graphic panorama of the decade of the seventies, to recreate the master plans that according to Gombrich, allow us to calibrate the meaning of his expressive language (Gombrich (1982 [1959], p. 322).

There is possibly an aesthetic concern in this intense expressivity in his drawing, coincidental with the El Paso group of artists in Madrid, with whom he would share his commitment towards a historic situation of ideological renewal expressed

artista, que con la monótona y lineal exploración formal realizada en la España de las décadas 1950 y 1960, en torno a la arquitectura (...). (Fernández Alba 2011, p. 33)

El dibujo de sombras en la expresión escultórica del plano

Arnheim, en su tratado sobre el arte y la percepción visual, afirmaba que en la representación pictórica un sólido y su sombra funcionan como un único objeto, y continuaba exponiendo que el dibujo de sombras propias y arrojadas induce a la percepción visual del espacio al establecer la diferencia entre horizontal y vertical (1985[1954], p. 351).

La arquitectura y su sombra se corresponden de manera inequívoca y su representación contribuye a la expresión tridimensional del plano. La sombra propia contribuye a la definición espacial de la arquitectura como el componente dinámico que modela el vacío de su interior y define el volumen exterior. La sombra arrojada, al proyectar de forma oblicua la arquitectura sobre su entorno inmediato, define el alcance de su afcción espacial y configura el espacio urbano en el que se ubica.

La percepción del dinamismo espacial de la sombra arquitectónica se expresa en el dibujo mediante su trazado diagonal respecto a la composición ortogonal del plano. La tensión



7 y 8. Antonio Fernández Alba. Alzado, planta y axonometría de las Unidades sociales de emergencia. 1970

9. Rafael Canogar, grabado de las Unidades sociales de emergencia. 1970

10. Jørn Utzøn. Planta del concurso de la Ópera de Sidney. 1958

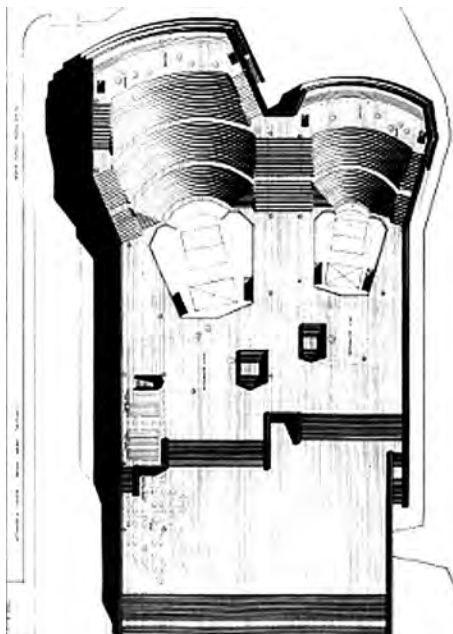
11. Antonio Fernández Alba. Planta del Concurso del Palacio de Congresos y Exposiciones, Madrid. 1964

dirigida, que confiere la oblicuidad de su dibujo, se percibe como un esfuerzo dinámico de aproximación o alejamiento que, utilizando las palabras del psicólogo alemán, “es un impulso principal hacia la percepción de profundidad” (Arnheim 1985[1954], pp. 464-466).

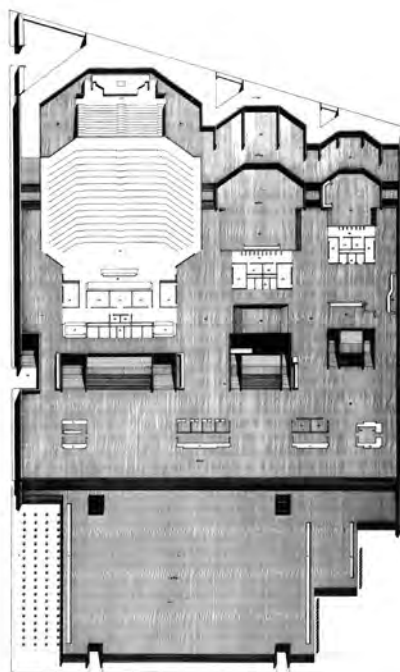
A través de las sombras arrojadas, Fernández Alba conseguía dar profundidad a la representación bidimensional del proyecto. Las revisiones historiográficas a su obra han coincidido en atribuir la referencia plástica de su dibujo de sombras y plataformas con los planos que Jørn Utzøn realizó para el concurso de la Ópera de Sidney en 1958, por la referencia icónica que este edificio y su representación gráfica han alcanzado para la arquitectura expresionista 4. Pero el estudio detallado de la documentación de sus proyectos nos revela una intencionalidad estética en el dibujo de las sombras, que trasciende a la reproducción realista de una analogía fotográfica.

Las imágenes de sus planos se han repetido en numerosas publicaciones de arquitectura prescindiendo de la ubicación del solar, e incluso giradas respecto a su orientación geográfica en el plano de situación. Al eliminar del dibujo las referencias a la posición del edificio respecto al soleamiento, la lectura de las sombras arrojadas en el plano reconstruía una teórica orientación del proyecto conforme a las normas convencionales de representación realista de las sombras, lo cual en ocasiones, podía inducir a un error de interpretación respecto a la disposición del edificio en el solar 5.

Por ello, al revisar la documentación completa y original de sus proyectos



10



11

descubrimos que desde los primeros dibujos realizados para el convento del Rollo en Salamanca (1958), y posteriormente en los planos presentados a los concursos para el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid (1964), el Teatro Principal de Burgos (1967), la Feria de Muestras de Gijón (1967), el Ayuntamiento de Amsterdam (1968) y el edificio para Bankunión en Madrid (1970), las sombras

7 and 8. Antonio Fernández Alba. Views and axonometry of Social units of emergency, 1970

9. Rafael Canogar, Social units of emergency, 1970

10. Jørn Utzøn. Plan view of the Sidney Opera House, 1958

11. Antonio Fernández Alba. Plan view of the Palacio de Congresos y Exposiciones in Madrid, 1964

through the arts, as he acknowledged in a paragraph of his biographical notes. A world of references that impregnated both the representation of his architecture and the images included in his written work, to which he himself attributed the capability to stimulate and to enrich architectural language (Fernández Alba 1968, p. 21).

I must recognize that my world of intellectual references and aspirations was more in accordance with rebellious gestures in the work of the artist, than with the monotone and formal linear exploration completed in Spain over the decades of the 1950s and the 1960s, on the subject of architecture (...). (Fernández Alba, 2011, p.33)

The drawing of shadows in the sculptural expression of the plan

Arnheim, in his text on art and visual perception affirmed that, in pictorial representation, a solid and its shadows function as a single object, and went on to say that the drawing of the core shadow and the cast shadow incites visual perception of the space as it defines the difference between the horizontal and the vertical (1985[1954], p. 351). So, architecture and its shadows unequivocally correspond to each other, and their representation contributes to the tri-dimensional expression of the plan. Shadow is an element that contributes to the spatial definition of the architecture, as the dynamic component that models the emptiness of its interior and that defines the exterior volume. The cast shadows that project the architectural profile in an oblique form onto its immediate environment define the scope of its spatial condition and configure the urban space in which it is located.

The perception of the spatial dynamism of architectural shadows is expressed in the drawing through their diagonal outline with regard to the orthogonal composition of the plan. The directed tension that confers the drawing with its obliqueness is perceived as a dynamic force of approximation or distancing and, this “is a principal impulse towards the perception of depth” (Arnheim 1985[1954], pp.464-466).

Through the drawing of the cast shadows, Antonio Fernández Alba gave depth to the representation of the design. The historical reviews of his architecture coincide in attributing the plastic reference of

- 12. Convento del Rollo en Salamanca, 1960
- 13. Concurso para la Feria de Muestras de Gijón, 1967
- 14. Concurso Teatro principal de Burgos, 1967
- 15. Aldo Rossi, Cementerio de San Cataldo, Módena. 1971-1984

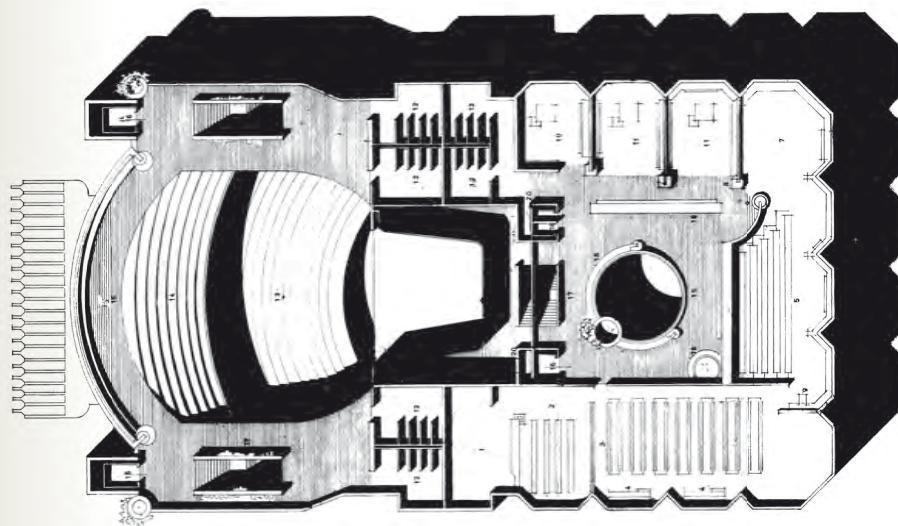
- 12. Convento del Rollo in Salamanca, 1960
- 13. Feria de Muestras in Gijón, 1967
- 14. Main Theatre in Burgos, 1967
- 15. Aldo Rossi. Cemetery of San Cataldo in Modena, 1971-1984



12



13



14



15



16

arrojadas en sus planos están dibujadas hacia el sur, situando la procedencia de la luz solar desde un imposible nordeste o noroeste. Quizás pretendía con su trazado emular la expresividad plástica de los planos de Utzøn para la Ópera de Sidney, pero a diferencia de las sombras dibujadas por el arquitecto danés, que sí eran reales, las sombras en los planos de Fernández Alba son ajenas a la orientación y a la lógica de la iluminación solar 6 (figs. 11-14).

El dibujo de las sombras en Alba prescinde de la representación convencional y realista del fenómeno físico para convertirse en un recurso gráfico en la expresión de la arquitectura. Podríamos por ello considerarlas

manchas irreales y metafísicas como las que también dibujaría Aldo Rossi en sus proyectos, cuyo valor plástico Casado Martínez ha relacionado con las sombras de los cuadros de Giorgio De Chirico (2011, p. 216). Pero su trazado, más que un artificio de manipulación intelectual del dibujo, es la representación abstracta de un atributo dinámico de la arquitectura, con el objetivo de conseguir la dimensión plástica del plano.

El efecto de su dibujo resulta aún más desconcertante cuando se comparan sus planos con el realismo fotográfico de las sombras captado por una imagen aérea, como en el fotomontaje del proyecto para la Feria de

16. Concurso para la Feria de Muestras en Gijón. 1967. Fotomontaje del proyecto

16. Competition entry: Feria de Muestras in Gijon, 1967. Photomontage of the project

his drawings of shadows and platforms to the drawings of Jørn Utzøn for the Sidney Opera House Competition in 1958, because of the iconic status that this building and its graphic representations have achieved for expressionist architecture 4.

However, a detailed study of the documentation of his designs reveals an aesthetic intentionality in the drawing of shadows that transcend the realist reproduction of a photographic analogy.

The images of his plans have been reproduced in numerous architectural publications, leaving out the location of the site in its surroundings and even rotating it with regard to its geographic orientation in the plan. By removing from the drawing the references to the position of the building in relation to the sunlight, the reading of the shadows drawn in the plan reconstructed a theoretical orientation of the project, in accordance with the conventional norms of realist representation of shadows, which could on occasions lead to an error of interpretation, with regard to the layout of the building on the site 5.

So, when reviewing the complete and original documentation of his projects, we discover that from the first drawings done for the Convento del Rollo in Salamanca (1958), and subsequently in the competition entries to design the Palacio de Congresos and Exposiciones in Madrid (1964), the Teatro Principal of Burgos (1967), the Feria de Muestras in Gijon (1967), Amsterdam City Council (1968) and the Bankunión building in Madrid (1970), the shadows drawn in his plans are cast towards the south, placing the source of sunlight from an impossible north-easterly direction.

Perhaps his line drawings sought to emulate the plastic expressiveness of the plans of Utzøn for the Sidney Opera House, but unlike the shadows drawn by the Danish architect that were real, the shadows in the plans of Fernández Alba do not follow the orientation and the logic of rays of sunlight 6 (figs. 11-14).

The drawing of shadows by Alba leaves conventional and realist representation of the physical phenomenon aside to turn it into a graphic resource for architectural expression. We could for that reason consider them unreal and metaphysical stains such as those Aldo Rossi would also draw in his projects, the plastic merits of which have been associated by Casado Martínez with the shadows of the squares of Giorgio De Chirico (2011, p. 216). However, his drafting, more than an artifice of intellectual manipulation of the drawing, is the abstract representation of a dynamic attribute of architecture, with the objective of achieving the sculptural dimension of the design.



The effect of his drawing is even more disconcerting when the plans are compared with the photographic realism of the shadows captured in an aerial image, as in the photomontage of the design project of the Feria de Muestras in Gijón, or when the publications of the competitions allow us to see them together with those completed by other contemporary architects that represented the shadows in a conventional way 7 (fig. 16).

As the geographic orientation of the plan was no longer included in the successive reproductions of his designs, the effect of this perceptive distortion that the architect had envisaged in the reading of his plans was no longer present. Or perhaps, the true purpose of his graphic expression was being achieved, as the repetition of the decontextualized plans converted his architectural drawings into self-referential images of Spanish organic architecture, in which the shadows constructed the sculptural depth of the drawing 8.

The shadows traced towards the south project the form of the architecture towards the lower area of the plan where, where, according to the treaties of perception, the image carries more weight (Arnheim 1985[1954], p.258) and therefore are perceived as the background against which highlights the architecture. If we also consider that, we read a plane from left to right, this provision of the shadows induce the viewer into the imaginary construction of an axonometry in which the plant building arises from a dark background 9. The interpretation of the oblique stress in the plan is inverted, because when the shadows cast reproduces the effect of sunlight, placing north at the top of the plane, its reading turns our attention from the plant view towards the perimeter shading.

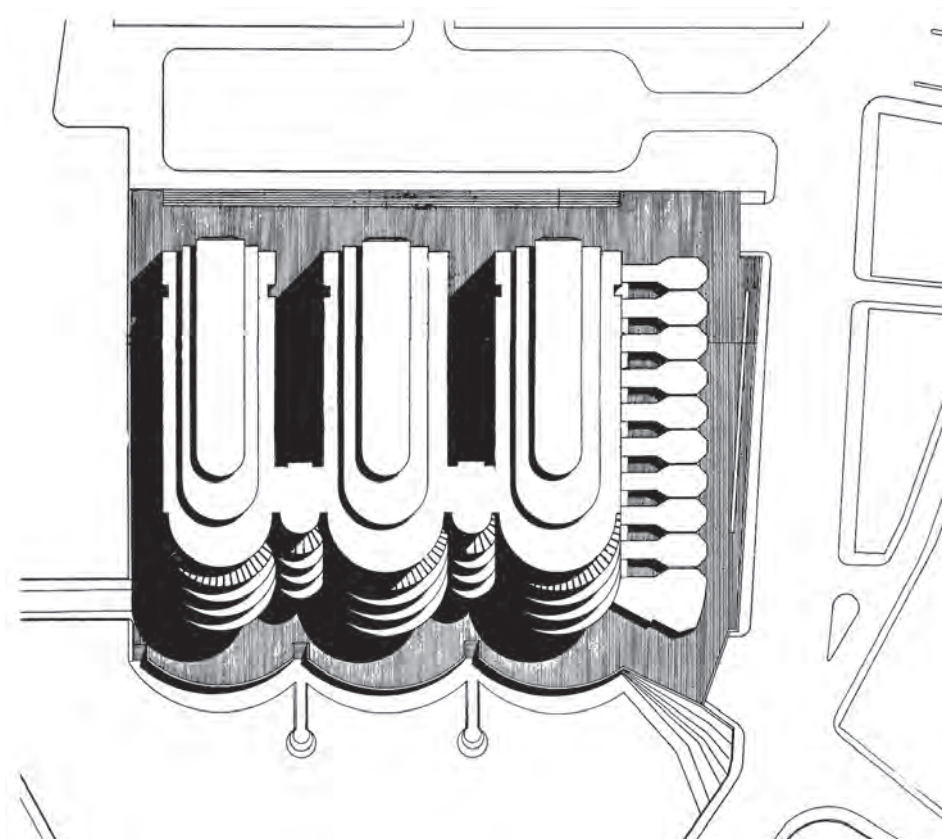
This is the reason why shadow in the plans of Fernández Alba is the cause of a disconcerting dynamic effect when compared with other contemporary projects; because while the majority of the plans express an architecture that stays in the obscurity of the urban space, the architecture of Fernández Alba raises itself up from the depths from its own footprint. ■

Notes

1 / Antonio Fernández Alba (Salamanca 1927) architect (1957) professor at the School of Architecture of Madrid since 1959 and chair of Elements of Composition since 1970. In 1963, he was awarded the National Prize for Architecture [Premio Nacional de Arquitectura], for the Convento del Rollo in Salamanca, a project that saw him confirmed as a master of Spanish organicism (González Capitel 2008, p. 198).

17. Concurso Ayuntamiento Amsterdam. 1968. Planta de cubiertas

17. Amsterdam City Council Hall, 1968. Plan view of the roof



17

Muestras de Gijón, o bien, cuando las publicaciones de los concursos nos permiten observarlos junto a los planos realizados por otros arquitectos contemporáneos que representaban las sombras de forma convencional 7 (fig. 16).

Al prescindir de la orientación geográfica de la planta, en las sucesivas reproducciones de sus proyectos, se había eliminado este efecto de distorsión perceptiva previsto por el arquitecto en la lectura de sus planos 8. O quizás, se estaba consiguiendo el verdadero propósito de su grafismo, ya que la repetición de los planos descontextualizados ha convertido sus dibujos de arquitectura en imágenes auto-referenciales de la arquitectura

orgánica española, en las cuales, las sombras construyen la profundidad escultórica del plano.

Las sombras trazadas hacia el sur proyectan la forma de la arquitectura en la zona inferior del plano donde, según los tratados de la percepción, la imagen lleva más peso (Arnheim 1985[1954], p. 258) y por ello se perciben como el fondo sobre el que resalta la arquitectura. Como la lectura del plano se realiza de izquierda a derecha, esta disposición de las sombras induce al espectador a la construcción virtual de una axonometría en la cual, la planta del edificio se levanta desde un basamento oscuro 9. Se invierte por tanto la interpretación de la tensión oblicua que produce el trazado



de las sombras arrojadas cuando éstas reproducen el efecto de la luz solar. La lectura de estas manchas negras dibujadas en la parte superior del plano, donde convencionalmente se sitúa el norte, dirige nuestra atención desde la planta hacia el perímetro exterior sombreado.

Por eso el dibujo de las sombras en los planos de Fernández Alba provoca un efecto dinámico desconcertante al compararlo con otros proyectos contemporáneos; porque mientras la mayoría de los planos expresan una arquitectura que se prolonga en la penumbra que configura el espacio urbano, la arquitectura de Fernández Alba se eleva desde la profundidad desde su propia huella. ■

Notas

- 1** / Antonio Fernández Alba (Salamanca 1927), arquitecto (1957), profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, desde 1959 y catedrático de Elementos de Composición desde 1970. En 1963, obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura con el convento del Rollo en Salamanca, obra que le consagró como maestro del organicismo español (González Capitel 2008, p. 198).
- 2** / A pesar de que su vinculación con la revista como secretario de redacción fuera muy breve, su compromiso con el objetivo cultural de la publicación mantuvo la frecuencia de sus colaboraciones durante toda la década. Fue el arquitecto más prolífico entre 1960 y 1970: 59 artículos, 313 páginas. Cfr: BERNAL, Amparo, *Las revistas Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura 1960-1970*, tesis doctoral inédita (Escuela de Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2011, pp. 105-120).
- 3** / Este lenguaje de representación no era exclusivo de Antonio Fernández Alba. Basta con revisar los reportajes de proyectos publicados en la revista *Arquitectura* durante la década de los sesenta para comprobar que se trataba de un recurso gráfico utilizado por muchos de los arquitectos más representativos de esta etapa de la arquitectura española, pero que en su caso alcanza una cualidad expresiva singular por su destreza en el manejo de las referencias a las artes visuales y su dominio de los principios que influyen en la percepción visual del dibujo.
- 4** / La planta presentada por Jørn Utzon para el Concurso de la Ópera de Sidney en 1957 es un los diez dibujos de arquitectura más reproducidos en los libros de historia como exponentes de la modernidad (Montes 2010, p.51)
- 5** / La lectura de un plano con sombras arrojadas nos induce al reconocimiento de la orientación geográfica de la planta porque su representación se realiza con una proyección oblicua del edificio hacia el norte siguiendo la dirección de los rayos del sol, que en el hemisferio norte provienen del sur.

- 6** / Las sombras en la ciudad de Sidney, situada en el hemisferio sur se proyectan hacia el Sur Austral.
- 7** / Véase la documentación de los proyectos presentados al concurso para el Ayuntamiento de Amsterdam, en *Arquitectura* 124 (1969) y al concurso del Palacio de Congresos y Exposiciones en Madrid, en *Arquitectura* 71(1964): 3-18.
- 8** / En una entrevista realizada a Antonio Fernández Alba, con motivo de este artículo, el arquitecto reconocía que siempre trazaba las sombras de sus proyectos hacia el sur, para expresar el efecto de la luz proyectada desde el norte, situado en la zona superior de plano.
- 9** / “La lectura de una imagen se realiza siempre de izquierda a derecha, por lo que la diagonal que va de la parte inferior izquierda a la superior derecha se ve como ascendente, la otra como descendente” (Wölfflin 1970[1941], pp. 82-96).

Referencias

- ARNHEIM, Rudolf, 1985 (1954). *Arte y Percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Forma.
- CASADO MARTÍNEZ, Rafael, 2011. *La sombra: forma del espacio arquitectónico*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Consejería de Obras Públicas y Vivienda de la Junta de Andalucía.
- DELEUZE, Gilles, 2007 (1981). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, 1968. “Énfasis plástico y obsesión tecnológica”. *Arquitectura*, 110, pp. 15-25.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, 2011. *Autobiografía intelectual*, en *Antonio Fernández Alba: Premio Nacional de Arquitectura 2003*. Madrid: Ministerio de Fomento.
- FULLAONDO, Juan Daniel, 1967. “El romanticismo de Antonio Fernández Alba”. *Nueva Forma*, 15, pp. 33-40.
- FULLAONDO, Juan Daniel, 1970. “Fernández Alba, vía cultural”. *Nueva Forma*, 56, p. 3.
- GOMBRICH, Ernst Hans, 1982 (1959). *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GONZÁLEZ CAPITEL, Antón, 2008. “La Aventura Moderna de la Arquitectura Madrileña”, *Lecciones de arquitectura moderna*. Buenos Aires: Nobuko.
- MONTES SERRANO, Carlos, 2010. “Un posible canon de los dibujos de arquitectura de la modernidad”, *EGA revista de expresión gráfica arquitectónica*, 16, pp. 44-51.
- WÖLFFLIN, Heinrich, 1970 (1941). *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe.

- 2** / In spite of his short-lived association with the magazine, his commitment to the cultural objective of the publication maintained the frequency of his collaborations during the sixties. He published more than any other architect in the journal over the period from 1960 to 1970: 59 articles, 313 pages. Cfr: BERNAL, Amparo, *Las revistas Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura 1960-1970*, unpublished doctoral thesis (Escuela de Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2011), pp. 105-120.
- 3** / This language of representation was not used exclusively by Antonio Fernández Alba. It is enough to review the reports of projects published in *Arquitectura* during the sixties to confirm that it was a graphic technique used by many of the most representative architects of this stage of Spanish architecture, but which reached a singular expressive quality in Fernández Alba, because of his skill at accommodating references to the visual arts and his mastery of the principles that influence the visual perception of drawing.
- 4** / The plant view presented by Jørn Utzon in 1957 for the Sidney Opera House competition is one of the ten most frequently copied architectural drawings to illustrate modernity in history textbooks (Montes 2010, p.51).
- 5** / The reading of a plan casting shadows suggests an understanding of the geographic orientation of the plant, because its representation is done with an oblique projection of the building towards the north following the direction of the rays of the sun that in the northern Hemisphere come from the south.
- 6** / The shadows in the city of Sydney, situated in the southern hemisphere are projected towards the far south.
- 7** / See the documentation on the competition entries for Amsterdam City Council Hall, in *Arquitectura* 124 (1969) and for the Palacio de Congresos y Exposiciones in Madrid, in *Arquitectura* 71(1964): 3-18.
- 8** / In the interview with Antonio Fernández Alba, which motivated this article, the architect acknowledged that he always traced the shadows of his projects towards the south, expressing the effect of the projection of the light from the north, situated in the upper zone of the plan.
- 9** / “The reading of an image is always made from left to right, so the diagonal running from lower left to upper right is seen as ascending and descending the other” (Wölfflin 1970[1941] pp.82-96).

References

- ARNHEIM, Rudolf, 1985 (1954). *Arte y Percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Forma.
- CASADO MARTÍNEZ, Rafael, 2011. *La sombra: forma del espacio arquitectónico*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Consejería de Obras Públicas y Vivienda de la Junta de Andalucía.
- DELEUZE, Gilles, 2007 (1981). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, 1968. “Énfasis plástico y obsesión tecnológica”. *Arquitectura*, 110, pp. 15-25.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, 2011. *Autobiografía intelectual*, en *Antonio Fernández Alba: Premio Nacional de Arquitectura 2003*. Madrid: Ministerio de Fomento.
- FULLAONDO, Juan Daniel, 1967. “El romanticismo de Antonio Fernández Alba”. *Nueva Forma*, 15, pp.33-40.
- FULLAONDO, Juan Daniel, 1970. “Fernández Alba, vía cultural”. *Nueva Forma*, 56, p. 3.
- GOMBRICH, Ernst Hans, 1982 (1959). *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GONZÁLEZ CAPITEL, Antón, 2008. “La Aventura Moderna de la Arquitectura Madrileña”, *Lecciones de arquitectura moderna*. Buenos Aires: Nobuko.
- MONTES SERRANO, Carlos, 2010. “Un posible canon de los dibujos de arquitectura de la modernidad”, *EGA revista de expresión gráfica arquitectónica*, 16, pp. 44-51.
- WÖLFFLIN, Heinrich, 1970 (1941). *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe.