

Diálogos del arte y la arquitectura a través de la revista *Arquitectura* (1959-1973)

Amparo Bernal¹

Recibido: 20 de diciembre de 2018 / Aceptado: 23 de noviembre de 2019

Resumen. Este artículo analiza el papel de la revista *Arquitectura* en la difusión del arte y en la creación de un entorno que favoreciera el diálogo interdisciplinar entre arquitectos y artistas. Los quince años que comprende esta etapa editorial, entre 1959 y 1973, coinciden principalmente con un periodo de apertura internacional del régimen franquista y un desarrollo sin precedentes en la economía española, lo cual propició una extraordinaria demanda en todos los campos de la arquitectura. Como consecuencia de una mayor permeabilidad de nuestras fronteras, el arte español empezó a ser reconocido en el extranjero, y a su vez, nuestros artistas, fotógrafos y diseñadores gráficos se impregnaron de las corrientes artísticas que llegaban desde fuera. Todas estas manifestaciones del arte tuvieron su reflejo en la imagen gráfica y en el contenido de la revista que pretendía reflejar en todas sus dimensiones el contexto artístico y cultural en el que se integraba la arquitectura. Por ello, *Arquitectura* no sólo fue un medio impreso, sino que, como órgano del Colegio de Arquitectos de Madrid, también generó un entorno intelectual y cultural que favoreció las conexiones de la arquitectura con el arte y los artistas, creando un espacio abierto a toda forma de expresión artística.

Palabras clave: Revista *Arquitectura*; arquitectura; artes plásticas; fotografía; diseño gráfico.

[en] Dialogues between art and architecture through the magazine *Arquitectura* (1959-1973)

Abstract. This article analyzes the role of the magazine *Arquitectura* in the dissemination of art and in the creation of an environment to contribute to the interdisciplinary dialogue between architects and artists. The fifteen years of this editorial stage, between 1959 and 1973, mainly coincide with a period of international openness of the Franco regime dictatorship and unprecedented development in the Spanish economy, which favored the an extraordinary demand in all fields of architecture. As a consequence of the permeability of our borders, Spanish art began to be recognized abroad, and in turn, our artists, photographers, and graphic designers became imbued with the artistic currents that came from outside. All these expressions of art were reflected in the graphic image and content of the magazine with the aim of reflecting the artistic and cultural context in which the architecture was integrated. For this reason, *Arquitectura* was not only a printed medium but as the media of the College of Architects of Madrid, it also generated an intellectual and cultural environment that benefited connections of architecture with art and artists, creating an open space for all artistic expression form.

Keywords: magazine *Arquitectura*, architecture, plastic arts, photography, graphic design.

Sumario: 1. Introducción. Continuidad y renovación editorial hacia un proyecto interdisciplinar. 2. Fotografía y diseño gráfico en la configuración de la imagen de *Arquitectura*. 2.1. Evolución del diseño gráfico en las portadas. 3. Las notas de arte más allá de su sección. 3.1. Los artistas y sus obras en *Arquitectura*. 4. Sintonías del arte y la arquitectura. 5. Conclusiones. Referencias.

¹ Universidad de Burgos (España)
E-mail: amberlop@ubu.es

Cómo citar: Bernal, A. (2020) Diálogos del arte y la arquitectura a través de la revista *Arquitectura* (1959-1973). *Arte, Individuo y Sociedad* 32(2), 283-298.

1. Introducción. Continuidad y renovación editorial hacia un proyecto interdisciplinar

“En síntesis, en la creación de necesidades estéticas, -o lo que es lo mismo, la formación de la sensibilidad, intervienen sociedad, el individuo y la cultura; esta última a través del sistema estético en el que crece y nace la persona” (Acha, 1988, p.33)

La revista *Arquitectura* comenzó su edición como órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM) en 1918. El último número de la revista en esta primera etapa se publicó el mes de mayo de 1936. Después de la Guerra Civil, entre 1940 y 1948, la Dirección General de Arquitectura, dependiente del Ministerio de la Gobernación, se hizo cargo de su edición bajo el nombre de *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*. A partir de 1948, el COAM recuperó la edición de *RNA* que había sido el órgano colegial y nombró al arquitecto Carlos de Miguel como director.

En enero de 1959, sin solución de continuidad respecto a *RNA*, la revista recuperó el nombre de *Arquitectura* que había tenido en la etapa fundacional. La labor de su director, Carlos de Miguel, sería clave en esta transición en la cual, durante el primer año, se revisarían los objetivos para renovar la línea editorial de la revista y su imagen gráfica, como la expresión más visible del nuevo proyecto.

En cuanto a la línea editorial, tanto el equipo de redacción como los arquitectos más involucrados en la edición de la revista plantearon la necesidad de ampliar sus contenidos incorporando otras disciplinas relacionadas con la arquitectura, con el objetivo de integrar nuevos puntos de vista en la investigación y la creación arquitectónica. En este sentido se pronunciaba el arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oíza cuando argumentaba que *Arquitectura*, además de una revista de arquitectura, debía buscar la colaboración de “hombres del arte o de la ciencia, filósofos, médicos, sociólogos, humanistas que desearan aportar su aspecto o visión de detalle al problema de la habitación humana” (1959, p. 9).

Este artículo se convertiría en la expresión formal de la línea ideológica del medio. Después de un primer año de balbuceos editoriales, la revista formulaba la estructura, contenido y composición que habían de tener sus ejemplares y, asumiendo las directrices de Oíza, incorporaba las secciones específicas de arte, economía y filosofía (Editorial, 1960). Con esta renovación, la revista madrileña tomaba distancia respecto a su etapa precedente como *RNA*, e incluso se anticipaba en este criterio de integración interdisciplinar a su homóloga francesa *Architecture d’Aujourd’hui* que, tras la muerte de su fundador y director André Bloc en 1966, decidió incorporar a sus ejemplares otras disciplinas como la sociología, el diseño y el arte, bajo las directrices del nuevo jefe de redacción Marc Emery.

Paralelamente, el equipo editorial iba tomando decisiones respecto a la imagen del nuevo proyecto editorial. La elección del “ropaje gráfico” de la revista —que Javier Alau Massa definía como el conjunto formado por su cabecera, portada, formato, tipografía, composición de página, ilustraciones, relación entre el texto e imágenes y

la calidad del papel e impresión—, resultaría decisivo en la búsqueda de su identidad interdisciplinar y en el futuro éxito del proyecto (2001, p. 193).

El estudio detallado de la fotografía, el diseño gráfico y otras obras de arte publicadas en las portadas y en el interior de sus ejemplares nos permitirá conocer hasta qué punto este proyecto editorial de *Arquitectura* fue un espacio abierto a la creación artística interdisciplinar. En su dimensión más formativa, la incorporación de una sección específica de arte español contemporáneo convirtió a *Arquitectura* en un medio catalizador de las conexiones entre el arte y la arquitectura que favoreció la generación de un entorno cultural propio. Finalmente, la máxima expresión de esa sintonía humana y estética entre artistas y arquitectos tuvo su mejor expresión en las obras de arte total construidas en esta etapa, donde la arquitectura actuaba como disciplina integradora de todas las artes.

2. Fotografía y diseño gráfico en la configuración de la imagen de *Arquitectura*

En la etapa precedente, bajo el título de *RNA*, la revista había destacado por su calidad gráfica (Mendoza, Alvaro y Montes 2017). Prueba de ello es la calidad de los dibujos de sus portadas realizados por los arquitectos Joaquín Vaquero Turcios, Ramón Vázquez Molezún, Fernando Cavestany y Jose Luis Picardo, por ese orden, aunque también se publicaron obras de otros artistas españoles. Entre ellos destacan las obras de Carlos Pascual de Lara, Gregorio Prieto, Néstor Basterrechea, Santiago Uranga, Javier Clavo, Vicente Viudes, Jesús de la Sota, Mercedes Brinquis, Manuel Suárez Molezún, Espinosa, el publicista Federico Ribas Montenegro y el escultor Amadeo Gabino, quien además, se ocupó de la composición de sus páginas durante casi un año (Miguel, 1973, pp. 31, 35). Por el contrario, casi no se publicaron fotografías. Tan sólo tres ejemplares con imágenes en portada de Catalá Roca, Carlos Jiménez y Joaquín del Palacio (Kindel), respectivamente, a pesar de que Kindel era el fotógrafo oficial de la revista (Zarza, 2007).

En los años sesenta, cuando *Arquitectura* renueva su proyecto editorial, empezaban a llegar a España nuevas tendencias gráficas del extranjero donde la fotografía se había impuesto como medio de comunicación predominante en el arte publicitario (Calvera, 2007, p. 39). Para las revistas de arquitectura, la ilustración fotográfica resultaba un medio de expresión más rápido y directo que el dibujo, valores que se identificaban con el mensaje de modernidad que transmitían estas publicaciones. Posiblemente, la influencia de esta nueva tendencia artística y la voluntad de tomar distancia respecto a la herencia gráfica de su antecesora *RNA* fueron determinantes en la decisión de iniciar una colaboración estable con el fotógrafo Paco Gómez, miembro del grupo La Palagana de la Escuela de Madrid.

La colaboración con Paco Gómez se inició en 1959 y se mantuvo hasta finales de 1973. Su implicación en el proyecto editorial y su lenguaje en la fotografía de arquitectura fueron evolucionando durante estos quince años, de manera que esta etapa de la revista ha quedado ineludiblemente vinculada al legado fotográfico de este artista que, para *Arquitectura*, firmaba como Francisco Gómez o simplemente “Fotos Gómez” (Bernal, 2012). La difusión de su obra fotográfica en las portadas y en el interior de los ejemplares, articulando la sucesión de reportajes, configuró una imagen de la revista con un marcado carácter transdisciplinar en el panorama de la creación artística contemporánea.

De esta manera, *Arquitectura* diferenciaba su imagen del resto de publicaciones de su contexto editorial que, en el ámbito nacional, compartía junto a *Cuadernos de Arquitectura*, *Hogar y Arquitectura* e *Informes de la Construcción*, además de las revistas de arquitectura extranjeras que habían alcanzado una importante difusión en nuestro país, tal y como confirmaban los estudios del arquitecto Federico Correa (1965, p. 183). De ese panorama editorial, destacaban por su contenido y calidad gráfica, las revistas italianas *Domus* y *Casabella*, la francesa *Architecture d'Aujourd'hui* y la veterana revista inglesa *Architectural Review* (Bohigas, 1961, s.p.).

No era habitual que estas revistas publicaran fotografías que no fueran de arquitectura. No lo hacía la catalana *Cuadernos de Arquitectura*, a pesar de que tenía como fotógrafo al maestro Francesc Catalá Roca, al igual que tampoco lo hacían las italianas *Domus* y *Casabella* ni la francesa *Architecture d'Aujourd'hui*, que la revista madrileña tenía por referencia (Fig. 1).

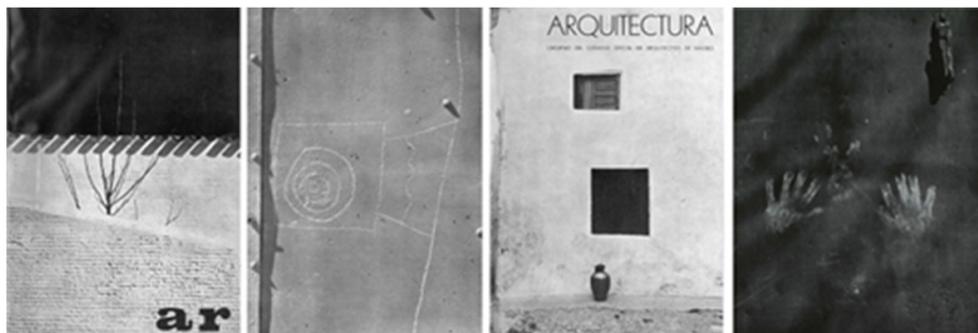


Figura 1. Paco Gómez. 1A (*Arquitectura*, 49, 1963, portada). 1B (*Arquitectura*, 9, 1959, p.2). 1C (*Arquitectura*, 67, 1964, portada) y 1D (*Arquitectura*, 41, 1962, p.44).

2.1. Evolución del diseño gráfico en las portadas

Comparativamente con estas publicaciones *Arquitectura* era una revista de carácter artesanal por la escasez de medios que utilizaba para su impresión y por la implicación directa del equipo de redacción en el proceso editorial (Inza, 1961, s.p). Carecía de recursos para contratar técnicos especialistas en maquetación y diseño gráfico. Así, en los primeros años de esta etapa, las fotografías de Paco Gómez fueron el elemento básico para la composición de las portadas y su director Carlos de Miguel se atribuía la selección de fotografías e incluso las directrices de composición en numerosas ocasiones (1973, pp. 95, 108 y 114).

Posteriormente, la configuración gráfica de las imágenes con el logotipo de la cabecera de la revista dependía de los técnicos de la imprenta que, en general, en España, se habían forjado en los talleres al margen de la evolución de las artes aplicadas en el panorama internacional (Calvera, 2007, p.18). De ahí que, al principio, el diseño de portadas recurría a la repetición de modelos de composición sencillos; unas veces enmarcando las fotografías, al estilo de la revista italiana *Casabella*, y otras, insertando su tipografía característica sobre las ilustraciones a toda página, siguiendo el ejemplo de *Domus*.

El uso recurrente de patrones de diseño suele interpretarse como una falta de autonomía creadora del grafista (González Solas, 2011, p. 55). Si bien, en el caso de *Arquitectura* también podría tener su origen en el pertinaz intento del equipo editorial por encontrar una seña de identidad para la revista. Un empeño que, poco a poco, fue concretándose en el uso de las siglas AR como cabecera de la revista, a las que tuvieron que añadir “España” para diferenciarla de la revista inglesa *Architectural Review* (Miguel, 1973, p. 114).

En los años sesenta, el diseño gráfico alcanzó en nuestro país su máximo apogeo lo que supuso el reconocimiento institucional de la profesión y de la entidad artística de la disciplina. En Barcelona, en 1960, se fundó la asociación Agrupación de Diseñadores Industriales (ADI-FAD) dentro de la asociación para el Fomento de las Artes y del Diseño (FAD), y un año más tarde se fundó la Asociación de Diseñadores Gráficos y Directores de Arte (ADG-FAD). En Madrid, en 1961, se fundó el Grupo 13, cuyos miembros eran reconocidos grafistas de la capital y además, en el ámbito administrativo, en 1964, se promulgó la Ley del Estatuto de la Publicidad y se creó el Instituto Nacional de la Publicidad (Gil, 2007, pp. 333-340).

Como un reflejo más del reconocimiento a esta disciplina, en noviembre de 1964 se incorporó al equipo de redacción el grafista Juan José Morales. Morales tenía una reconocida trayectoria como diseñador gráfico en la dirección artística del departamento de arte de Galerías Preciados donde había colaborado con el arquitecto Javier Feduchi (*Arte Gráfico Español*, 1965, 31). De la mano de Juan José Morales, el diseño gráfico empezó a expresarse con autonomía en las portadas de *Arquitectura*. Se abandonaron los patrones de maquetación y las tipografías precedentes y, desde las primeras portadas, sus diseños evolucionaron en la composición del espacio gráfico mediante la geometría del trazado y el color de los caracteres de la cabecera. Una tendencia conocida como “grafismo arquitectónico” que se caracteriza por priorizar la capacidad de la tipografía para actuar como imagen más que por su contenido (Satué, 1997, p. 307).

También el fotografismo se inicia con su llegada a la revista. Aunque anteriormente ya se habían realizado sencillos fotomontajes, reencuadres y composiciones tipográficas, propiciados por el material fotográfico que Paco Gómez ponía a disposición de la revista, no se puede hablar de fotografismo en el sentido de manipulación creativa, abstractiva y expresionista de la imagen fotográfica, que define Joan Costa (2008), hasta que Morales se incorpora a *Arquitectura*. En una de sus primeras portadas sorprende con un montaje de los tipos de la cabecera de la revista adaptándose al perfil orgánico que mostraba la fotografía de Luís Lladó de la presa del Salto del Jándula diseñada por Casto Fernández Shaw (*Arquitectura* 72, 1964).

Esta fue una tendencia que se mantuvo incluso después de que Juan José Morales abandonara la revista en febrero de 1968. Algunas de las creaciones más singulares en esta técnica fueron realizadas por el arquitecto Rafael Fernández del Amo (*Arquitectura* 158, 1972; 161, 1972). Sin embargo, no ha trascendido la autoría de otros ejemplos como los virados de color en las icónicas fotografías de Paco Gómez (*Arquitectura* 92, 1966; 94, 1966; 110, 1968; 119, 1968), o los grabados en imitación al pop-art, como la portada del edificio Torres Blancas y el fotomontaje del proyecto del concurso para la Plaza Colón en Madrid (*Arquitectura* 120, 1968; 147, 1971).

En todo caso, la calidad gráfica alcanzada por el fotografismo en *Arquitectura* nos permite establecer una cierta convergencia estética con el pop-art y el arte publicitario

contemporáneo, movimientos artísticos entre los cuales resulta difícil señalar una frontera, puesto que compartían un mismo lenguaje y utilizaban la subjetividad de la manipulación fotográfica como recurso para captar la atención (Zelich, 1988, p. 82) (Fig. 2).



Figura 2. Portadas de *Arquitectura*. Grafista Juan José Morales. 2A (71, 1964). 2B (73, 1965). 2C (79, 1965). 2D (102, 1967). 2E (72, 1964). 2F (95, 1966) y Grafista desconocido. 2G (120, 1968). 2H (147, 1971).

Al cesar la colaboración de Juan José Morales, las aportaciones esporádicas de otros grafistas mantuvieron la imagen de la revista en la vanguardia del diseño gráfico. Por ejemplo, cabe destacar que se utilizara en la portada el cartel de las olimpiadas de Méjico en 1968 realizado por el diseñador gráfico estadounidense Lance Wyman y el arquitecto Eduardo Terrazas, bajo las directrices del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (*Arquitectura* 116, 1968). También entre las colaboraciones aisladas están las portadas diseñadas por Manuel López (*Arquitectura* 130, 1969; 131, 1969; 132, 1969) y Pepe Cruz Novillo (*Arquitectura* 151, 1971).

3. Las notas de arte más allá de su sección

Paralelamente a la publicación de fotografía de creación y a la evolución del diseño gráfico en las portadas se fue consolidando el contenido interdisciplinar de la revista con la publicación de artículos específicos dedicados al arte. La incorporación al sumario de la revista de una sección fija de arte quedó establecida a partir de julio de 1961. El crítico Juan Ramírez de Lucas se hizo cargo de esta sección denominada “Notas de Arte” desde la cual asumía el reto de abrir las ventanas de *Arquitectura* al panorama del arte mundial contemporáneo, argumentando que “si la arquitectura aspiraba a conseguir la integración de todas las artes, los arquitectos debían conocer todos los componentes de ese conjunto” (1961, p. 51).

La selección de obras y artistas para los reportajes dependía de Ramírez de Lucas. La única condición impuesta por el equipo editorial era que las “Notas de arte” debían sintonizar, en la medida de lo posible, con los temas tratados en los números monográficos (Editorial, 1960, p.1). El ambicioso objetivo inicial de Ramírez de Lucas adoptó, de hecho, una acotación más realista para centrarse en el arte español contemporáneo, ya que este era el ámbito donde debía favorecerse el necesario diálogo entre las artes para la culminación de una obra de arte total.

En sus crónicas alternaba la actualidad informativa de premios, concursos y exposiciones con la crítica de obras y artistas españoles. Son escasas las referencias al arte internacional en la revista, salvo casos excepcionales como el homenaje al pintor francés Georges Braque, coincidiendo con su fallecimiento en 1963 (Ramírez de Lucas, 1963b). El arte internacional que, ocasionalmente, se filtraba en la sección venía condicionado por la necesidad de adaptarse al contenido de los monográficos de arquitectura. Este fue el caso del reportaje sobre el movimiento De Stijl que se publicó como complemento al estudio de la arquitectura de la Escuela de Ámsterdam (1966, pp. 63-66).

A parte del tratamiento singular, de cercanía y admiración, que tuvo en esta sección el artista español más reconocido del momento, Pablo Picasso, el arte publicado en *Arquitectura* en esta etapa tiene como denominador común una cierta “sensibilidad arquitectónica”—, calificativo que el arquitecto Josep Lluís Sert utilizaba para referirse a cualidad que tienen la pintura y la escultura para relacionarse con la arquitectura (Juncosa, 2011, p. 35). Una característica, la “sensibilidad arquitectónica”, que también el historiador Delfín Rodríguez atribuye al arte publicado en la etapa fundacional de la revista desde 1918 a 1936 (2001, pp. 176-178).

Así, comprobamos que las obras publicadas pertenecen a pintores y escultores que habitualmente trabajaban con los arquitectos o incluso a los propios arquitectos. En ocasiones, las obras de arte estaban integradas en la arquitectura y, otras veces, compartían con ella valores plásticos y espaciales. En las críticas de Ramírez de Lucas eran habituales los calificativos que destacaban estas sintonías, como por ejemplo: la cualidad “integradora” de la pintura de Millares (1962b) y de la escultura de Pablo Serrano (1967), la espacialidad “arquitectónica” de la obra de Chillida (1972c), o “la belleza escultórica del plano” en la pintura de Salvador Victoria (1972a), por citar tan sólo las más explícitas (Fig. 3).

La relación de obras y artistas publicados en esta etapa es inabarcable porque la sección de “Notas de arte” conformaba una pequeña separata que se publicó prácticamente en todos los ejemplares. Por eso, podemos afirmar que, cuantitativamente, el arte es una parte muy significativa del conjunto de la revista. Además, desde el punto de vista disciplinar es fundamental porque nos ofrece una visión del panorama artístico que resulta imprescindible para entender cómo se establecieron las relaciones entre los artistas y arquitectos que contribuyeron de forma coordinada a la configuración de la estética de su momento histórico.



Figura 3. 3A. Paco Gómez. Retrato de Chillida (*Arquitectura*, 167, 1972, portada).
 3B. Pablo Serrano. Monumento a Pérez Galdós (*Arquitectura*, 137, 1970, p. 58) y 3C.
 Salvador Victoria. s/t (*Arquitectura*, 162, 1972, p. 59).

3.1. Los artistas y sus obras en *Arquitectura*

La publicación de obras de arte no quedaba aislada en una sección específica ni tampoco fue excluyente en cuanto a las disciplinas artísticas. De la ingente cantidad de obras y artistas que los arquitectos pudieron conocer a través de *Arquitectura* destacamos aquellas “notas” de arte que fueron insertándose en las portadas o en el cuerpo del ejemplar, en forma de colaboraciones más o menos estables, consagrando así la revista como una plataforma interdisciplinar en la cual pudieran expresarse tanto los arquitectos como los pintores, escultores, fotógrafos o diseñadores gráficos.

Como hemos visto anteriormente, el caso de la fotografía fue especialmente singular. No sólo porque la obra de Paco Gómez protagonizara la imagen de la revista, sino porque fotógrafos, como Masats y Paco Ontañón, compañeros de Gómez en La Palangana, y otros reconocidos fotógrafos de arquitectura como Catalá-Roca, Kindel, Pando, Schommer o Plasencia también publicaron su obra en las portadas. Aunque, realmente, esta era tan sólo la cara visible del contenido fotográfico que se desplegaba en los reportajes interiores. De ahí que la revista *Arquitectura* haya sido una fuente documental imprescindible en la documentación de la fotografía de arquitectura moderna en España (Bergera, 2014).

Dentro de la fotografía, los retratos merecen un tratamiento aparte. *Arquitectura* no se prodigaba en la publicación de retratos. Su línea editorial era informativa, ecléctica y estaba alejada del carácter crítico e interpretativo de otras revistas de arquitectura como *Nueva Forma*, que utilizaba los retratos en sus portadas para destacar el papel protagonista de algunos arquitectos en la construcción de la modernidad arquitectónica en nuestro país (Bergera y Pérez, 2012, p. 98).

A pesar de todo, destacamos dos excepciones: el retrato que Paco Gómez realizó a Eduardo Chillida posando junto a una de sus esculturas (Fig. 3A) y la fotografía de Salvador Dalí junto al joven arquitecto Emilio Pérez Piñero que acababa de asumir el encargo de diseñar la cúpula para su museo en Figueras (*Arquitectura* 163-164, 1972). La primera nos lleva ineludiblemente a la interpretación de la estrecha relación de Chillida con los arquitectos y la arquitectura. La segunda fotografía es el

merecido homenaje póstumo de la revista a la brillante y fugaz trayectoria de Emilio Pérez Piñero.

En cuanto a los artistas plásticos, algunos reconocidos pintores de la vanguardia española como Joan Miró y Benjamín Palencia realizaron una obra ex profeso para publicar en la portada. Otras veces, coincidiendo con la publicación del reportaje sobre un artista, alguna de sus obras o un fragmento de ellas, saltaba a la cubierta del ejemplar. Este es el caso del pintor canario Manolo Millares y de Alberto Sánchez Pérez, conocido como Alberto. A este último, fundador de la primera Escuela de Vallecas junto a Benjamín Palencia y exiliado en Moscú, la revista le dedicó un reportaje póstumo, años después de su fallecimiento, y una de sus obras se utilizó para la portada (Fig.4).



Figura 4. 4A. Joan Miró (*Arquitectura*, 125, 1969, portada). 4B. Benjamín Palencia (*Arquitectura*, 143, 1970, portada). 4C. Alberto (*Arquitectura*, 139, 1970, portada) y 4D. Manolo Millares (*Arquitectura* 162, 1972, portada).

Los dibujos y pinturas de los arquitectos también tuvieron un tratamiento artístico similar. Las dos portadas firmadas por Joaquín Vaquero Turcios corresponden a un fragmento del mural que realizó para la iglesia de Salzburgo (*Arquitectura* 52, 1963) y al dibujo de una vista aérea del Sena bordeando la isla de París (*Arquitectura* 88, 1966). Las obras de Antonio Bonet Castellana en la Manga del Mar Menor iban precedidas por una de las vistas que el arquitecto había realizado del proyecto (*Arquitectura* 131, 1969). También el monográfico dedicado a la obra de Secundino Zuazo se anticipaba con un croquis de la planta del edificio de Nuevos Ministerios (*Arquitectura* 141, 1970). De igual forma, la famosa “mano abierta” de Le Corbusier servía de presentación al reportaje sobre el convento de *La Tourette* (*Arquitectura* 155, 1971).

En cuanto al dibujo arquitectónico, los apuntes de los hermanos Efrén y José Luis García Fernández ocuparon un lugar destacado en la revista mucho antes de que se publicara su libro *España dibujada. Asturias y Galicia* (1972) y fueron portada de la revista en dos ocasiones (*Arquitectura* 98, 1967; 134, 1970). Pero sin duda, tienen un valor especial en la constatación de la fluidez de los diálogos entre el arte y la arquitectura, la colección de dibujos de arquitectura que algunos artistas de vanguardia como Lorenzo, Rueda, Millares, Saura, Goñi, Gabino, Guerrero, Saura, Sempere, Torner y Zóbel realizaron para la rehabilitación de sus casas cuando decidieron instalarse en la ciudad de Cuenca (*Arquitectura* 86, 1966). La mayoría de ellos eran integrantes del Grupo de Cuenca y colaboraron junto a Fernando Zóbel

en el diseño del Museo de Arte Abstracto en Cuenca que fue destacado como el acontecimiento artístico más importante de 1966 (Ramírez de Lucas et al., 1967).

Aunque el estudio de las portadas sea el más representativo para valorar la presencia de artistas en la revista, en su interior destacan las colaboraciones de los dibujantes Juan Ballesta y Lorenzo Goñi (Fig. 5). Juan Ballesta, dibujante humorístico en *Don José y La Codorniz*, publicó una serie de dibujos en *Arquitectura* poco antes de irse a Italia con una beca de Juan March. El primero de los cuatro collages impresos en papel fotográfico desplegable se publicó junto a un artículo de Francisco de Inza sobre las calles de Madrid (1963 (Fig. 5A). El resto aparecieron poco después en números consecutivos (*Arquitectura* 65, 1964, s/p) (*Arquitectura* 66, 1964, s/p) y (*Arquitectura*, 67, 1964, s/p).



Figura 5. 5A. Juan Ballesta (*Arquitectura*, 60, 1963, p.16) y 5B. Lorenzo Goñi. (*Arquitectura*, 78, 1965, p.58).

El caso de Lorenzo Goñi fue diferente porque mantuvo una colaboración estable con la revista desde 1965. Trabajaba como dibujante en el periódico *ABC*, cuando empezó a ilustrar con sus dibujos las críticas cinematográficas del arquitecto bilbaíno Ángel Gortazar (1965). Un año más tarde, al desaparecer esta sección, continuó dibujando para las secciones de miscelánea “Lo que vemos” y “Lo que usamos” que realizaban respectivamente el arquitecto Julián Peña y la escritora Carmen Castro (Miguel, 1973, p. 97).

4. Sintonías del arte y la arquitectura

La culminación de una obra de arte total en la cual se integren arquitectura, pintura y escultura para formar un conjunto que trascienda al significado de cada una de las obras por separado ha sido una de las preocupaciones constantes del arte de la modernidad. A principios del siglo xx, el arquitecto, pintor y diseñador alemán Peter Behrens (1868-1940) decía que “la idea de la obra de arte total como cualidad, debe partir de la arquitectura” (citado en Bryan, 1997, p. 57). En ese mismo sentido se pronunciaba Josep Lluís Sert en el trascurso de unas conferencias pronunciadas

en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York en los años cincuenta. Sert, profundizaba en esta idea clasificando los distintos grados de relación que pueden establecerse entre las artes —integral, aplicada y relacionada—, dependiendo de la colaboración entre los artistas, pero también del carácter y de la función del edificio (Juncosa, 2011, p. 35).

Una obra de arte total es una obra coral que implica necesariamente la participación de personalidades y talentos singulares. De ahí que, como apuntaba el escultor Pablo Serrano en su intervención en unas jornadas organizadas por Carlos de Miguel sobre el trabajo en equipo, para que la colaboración entre artistas sea fecunda debe existir entre ellos un profundo conocimiento de sus respectivas disciplinas, además de afinidad estética y una buena amistad para vivir y resolver los problemas que se presentan para cada caso concreto (Serrano, 1969, p. 37). Por esta razón, el papel de *Arquitectura* en esta etapa es clave porque además de ejercer un papel vehicular en la difusión del arte, consiguió generar un entorno que favorecía el diálogo y la síntesis intelectual entre los distintos lenguajes artísticos.

En cada época histórica, los edificios religiosos en su cualidad de obras de arte total han asumido la representación simbólica de los valores estéticos del individuo y de la sociedad (Bryant, 1997, p. 73). En España, la historiografía de la arquitectura moderna ha reconocido a la arquitectura religiosa de posguerra un lugar destacado en la construcción de la modernidad arquitectónica (González, 1964, p. 49) y (Delgado, 2006, p. 38). Paralelamente, el imaginario artístico sacro se había ido adaptando a los valores estéticos de la sociedad y la cultura de su tiempo, pero hubo que esperar hasta 1958, después de la celebración de la I Asamblea Nacional del Arte Sacro en León, para que la iglesia reconociera abiertamente la necesidad de renovar la estética religiosa y, asumiendo su papel histórico de mecenazgo con los artistas, les convocara a especializarse en el arte sacro (Aguilar, 1960).

Este era el panorama de principios de los años sesenta, cuando la demanda de construcción de parroquias en los nuevos barrios de la periferia de las grandes ciudades y la coincidencia de numerosos premios y concursos de arte sacro hizo brillar a nuestros artistas. José Luis Alonso Coomonte obtuvo la medalla de oro en la II Bienal de Arte Sacro de Salzburgo (1962). Poco después, Joaquín Vaquero Turcios recibía el encargo de realizar un mural en la cripta de una iglesia en Salzburgo (Ramírez de Lucas, 1963a). También en 1962, Lucio Muñoz ganaba el segundo concurso para decorar el ábside de la basílica de Aránzazu que había sido convocado tras fallecer Carlos Pascual de Lara ganador del primero (Ramírez de Lucas, 1962).

Se multiplicaron las colaboraciones entre arquitectos y artistas. La mayoría de los arquitectos integrantes de la “primera y “segunda” generación de posguerra definidas por Carlos Flores (1989, p.242, p.258) realizaron alguna obra de arquitectura religiosa importante en colaboración con alguno de los artistas de su misma generación, José Luís Sánchez, Francisco Farreras, Amadeo Gabino, Antonio Cumellas, Manuel Suárez Molezún, Lucio Muñoz, José María de Labra, por citar tan sólo a aquellos que aparecen de forma recurrente en los reportajes de *Arquitectura* (Fig. 6A).

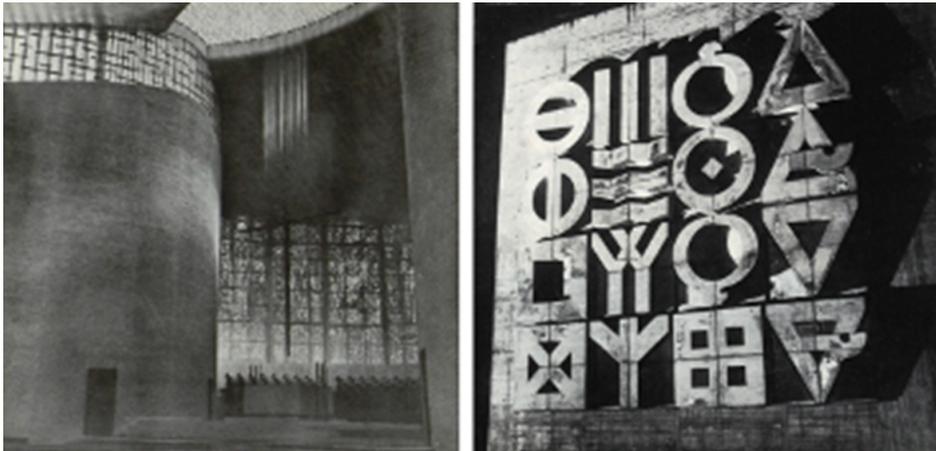


Figura 6. 6A. Miguel Fisac (arquitectura), Pablo Serrano (crucifijo), Adolfo Winternitz (vidriera), Jose M^a de Labra (vidrieras laterales). Teologado de San Pedro Mártir (*Arquitectura*, 17, 1960, p.16) y 6B. Joaquín Vaquero. Central de Proaza (*Arquitectura*, 137, 1970, p.56).

Fueron muy numerosas las colaboraciones entre Pablo Serrano y los arquitectos José Luis Fernández del Amo, Miguel Fisac y el paisajista uruguayo Leandro Silva (Ara, 2007). Pero además, desde el entorno de *Arquitectura* destacan las iniciativas promovidas por Antonio Fernández Alba y Juan Daniel Fullaondo, que ejercieron un papel de liderazgo intelectual en esta etapa de la revista (Bernal, 2011, p. 384). Fernández Alba había sido miembro fundador del grupo El Paso con quienes compartía un mismo mundo de referencias estéticas. Su carácter interdisciplinar se reflejaba también en numerosos proyectos docentes, como el realizado junto a Fullaondo en la Escuela de Arquitectura de Madrid (Fernández, Fullaondo, Sánchez, Canogar y Chillida, 1972). A partir de 1966, el talante intelectual y humanista de Fullaondo tendría su mejor plataforma de expresión en la revista *Nueva Forma* desde la cual se consagró al estudio de la obra de artistas como Jorge Oteiza y Eduardo Chillida (Pérez Moreno, 2015).

Además de la arquitectura sacra, otra de las tipologías que en esta etapa favorecieron la integración de las artes fueron las centrales hidroeléctricas. Situadas junto a los imponentes muros de hormigón de las presas, la arquitectura de estos edificios surgía con un planteamiento integrador del arte desarrollando un nuevo imaginario artístico para la arquitectura industrial (Pico, 1963). Las centrales eléctricas de Grandas de Salime, Miranda y Proaza en Asturias, obras del arquitecto-escultor-pintor Joaquín Vaquero Palacios y su hijo Joaquín Vaquero Turcios y el Salto de Aldeadávila obra de Francisco Hurtado y José Chapa que incorporaba la decoración escultórica de Pablo Serrano (1964) se erigieron como nuevos símbolos de la sociedad moderna e industrializada de nuestro país (Fig. 6B).

También ofrecían un ámbito favorable para la colaboración entre artistas los numerosos concursos convocados por la administración en los años sesenta. De todos ellos destacan como hitos en la difusión mediática: el pabellón de España para la Feria Mundial de Nueva York de 1964, obra del arquitecto Javier Carvajal y la nueva sede para el Colegio de Arquitectos en Barcelona, proyectado por Xavier

Busquets. Ambos representan dos ejemplos diferentes de las relaciones que pueden establecerse entre las artes.

El pabellón de Carvajal no podría entenderse sin las obras de Amadeo Gabino, Joaquín Vaquero Turcios, Pablo Serrano, José Luis Sánchez, Manuel Suárez Molezún, Antonio Cumella y José María de Labra. Todas ellas estaban integradas como elementos arquitectónicos configuradores del proyecto en los cuales se apoyaba la arquitectura para definir sus recorridos y articular la sucesión de espacios (*Arquitectura* 68, 1964) y (Bernal, 2016).

Por el contrario, la relación entre disciplinas artísticas en la nueva sede del Colegio de Arquitectos en Barcelona se generaba por adición. Una vez construido el edificio, Xavier Busquets se planteaba la necesidad de que la arquitectura se integrara en el contexto urbano del centro histórico de Barcelona. La solución adoptada por el arquitecto fue que el diálogo se estableciera a través del arte y propuso a Picasso que realizara unos dibujos para los paneles de hormigón del friso perimetral de la fachada. Los dibujos de Picasso “codificaban el lenguaje vanguardista que proyectaba el edificio en un lenguaje artístico diferente” que sintonizaba con el entorno social y cultural de la ciudad (Bernal, 2013, p.139).

Al igual que en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, el diálogo entre el arte y la arquitectura no concluye en el edificio sino que se expande la arquitectura de la ciudad. En el espacio urbano pueden expresarse la arquitectura, la pintura y la escultura relacionándose entre sí. De manera que, los centros de vida y de cultura de la ciudad se transformen en los “lugares de encuentro para las artes”, a los que se refería Sert en su discurso (2001, p. 36).

A pesar de que el urbanismo fue uno de los temas prioritarios de esta etapa en *Arquitectura* como reflejo de la preocupación que despertaba entre los profesionales (Bernal, 2012a, p. 387), apenas existen proyectos de creación de espacios urbanos para el diálogo de las artes ni de paisajismo. Los escasos ejemplos de creación de lugares de encuentro para las artes hay que documentarlos en los concursos, razón por la cual, muchos de ellos no llegaron a construirse, como el monumento a José Batlle en Montevideo de Roberto Puig y Jorge Oteiza (1959) y el proyecto de Fuente para la plaza de Pedraza realizado por Heliodoro Dols Morell y Antonio López que obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura (1965). Entre los proyectos construidos destacan: el monumento a Unamuno en Salamanca realizado por Antonio Fernández Alba y Pablo Serrano (1967), el monumento a Pérez Galdós en las Palmas de Gran Canaria de Pablo Serrano y el paisajista Leandro Silva (1970) y la plaza de Durango de los arquitectos Juan Daniel Fullaondo y Fernando Olabarria donde se exhibía una escultura de Fullaondo (1971).

Por último, en cuanto al diseño de jardines y el paisajismo, disciplinas que en Europa y Latinoamérica había alcanzado gran desarrollo, en nuestro país apenas hubo ejemplos que alcanzaran difusión mediática en esta etapa. Los reportajes de *Arquitectura* destacaban, de forma anecdótica, las obras del arquitecto español exiliado en Venezuela, Eduardo Robles Piquer (1968), y se presentaba como un caso singular la capacidad artística pluridimensional del “artista total” César Manrique (Ramírez de Lucas, 1972b, p. 51) cuyas obras en la isla de Lanzarote son paradigmáticas en el arte de armonizar las artes plásticas y la arquitectura en el paisaje.

5. Conclusiones

La revista *Arquitectura*, entre 1959 y 1973, ejerció un papel vehicular clave en la difusión del arte y en la formación artística de los arquitectos, pero sobre todo, fue un medio catalizador de vanguardias, comprometido con la creación artística multidisciplinar que fue integrándose en todas las dimensiones que comprendía su publicación como revista de arquitectura.

Su planteamiento editorial abierto a toda forma de expresión artística impulsó el diálogo entre el arte y la arquitectura asumiéndolo como uno de los invariantes de la historia del arte que la modernidad arquitectónica debía incorporar a su discurso. Por el volumen de sus publicaciones y su carácter interdisciplinar es una fuente documental imprescindible para comprender los valores estéticos de esta etapa de nuestra historia que se expresaban en la arquitectura y sus conexiones con las artes plásticas, la fotografía o el diseño gráfico.

No obstante, *Arquitectura* no fue sólo un medio impreso sino un entorno cultural y un espacio abierto a la creación artística en el que coincidieron artistas y arquitectos colaborando desde sus respectivas disciplinas para la configuración de los valores estéticos de la sociedad y la cultura de su tiempo.

Referencias

- Acha, J. (1988). *El Consumo Artístico y sus Efectos*. México: Trillas.
- Aguilar, J.M. de (1960). Asamblea de arte sacro. *Arquitectura*, 17, 6.
- Alau Massa, J. (2001). Arquitectura: un ropaje ecléctico. En C. de San Antonio Gómez (Ed.), *Revista Arquitectura (1918-1936)* (pp. 192-195). Madrid: Ministerio de Fomento.
- Alonso Coomonte, J. L. (1962). Ostensorio. *Arquitectura*, 41, 11-12.
- Ara Fernández, A. (2007). Pablo Serrano: el anhelo de un arte unitario. *Archivo Español de Arte*, 80 (320), 411-422. doi:10.3989/aearte.2007.v80.i320.87.
- Bergera, I. (2014). *Fotografía y Arquitectura moderna en España*. Madrid: Fundación ICO, La Fábrica.
- Bergera, I. & Pérez Moreno, L. C. (2012). Apuntes para una valoración del retrato fotográfico del arquitecto: Paco Gómez y Juan Daniel Fullaondo. *Ra Revista de arquitectura*, 14, 89-98.
- Bernal, A. (2011). *Las revistas Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura: 1960-1970* (tesis doctoral). Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid.
- Bernal, A. (2012). Paco Gómez: fotógrafo de la revista *Arquitectura*. *RA: Revista de Arquitectura*, 14, 81-88.
- Bernal, A. (2013). El dibujo de una crítica: la arquitectura de Gio Ponti para el edificio del Colegio de Arquitectos de Barcelona. *EGA, revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18(22), 132-141. doi: <https://doi.org/10.4995/ega.2013.1678>
- Bernal, A. (2016). La integración de las artes en el pabellón de Javier Carvajal para la Feria mundial de Nueva York en 1964. *Goya. Revista de Arte*, 354, 72-85.
- Bohigas, O. (1961). Carta al director. *Arquitectura*, 32, s/p.
- Bryant, G. (1997). El concepto de Gesamtkunstwerk. *Cuaderno de Notas*, 5, 57-76. Recuperado de: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/790>.

- Calvera, A. (2007). Pioneros. Notas entorno al nacimiento de una profesión. En E. Gil (Ed.). *Pioneros del Diseño Gráfico en España* (pp. 15-51). Barcelona: Index Book.
- Correa, F. (1965). La enseñanza de la arquitectura en España. *Zodiac*, 15, 179-184.
- Costa, J. (2008). Fotografismo, Fotografía y Diseño. *Convergências – Revista de Investigação e Ensino das Artes*, I (1). Recuperado de: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=9>
- Delgado Orusco, E. (2006). Entre el suelo y el cielo. Notas para una cartografía de la arquitectura y el arte sacro contemporáneo. *Aisthesis*, 39, 26-48.
- Dols Morell, H. & López, A. (1965). Premio Nacional de Arquitectura 1965. Fuente para la plaza de Pedraza (Segovia). *Arquitectura*, 82, 5-8.
- Editorial (1960). *Arquitectura*, 13, 1.
- Fernández Alba, A., Fullaondo, J.D., Sánchez López, E., Canogar, R. & Chillida E. (1972). Unidades sociales de emergencia. *Arquitectura*, 157, 6-22.
- FernándezAlba, A. & Serrano, P. (1967). Monumento a Unamuno en Salamanca. *Arquitectura*, 99, 41-43.
- Flores, C. (1989). *Arquitectura española contemporánea I, 1880-1950*. Madrid: Aguilar
- Fullaondo, J.D. & Olabarria, F. (1971). Plaza en Durango. Vizcaya. *Arquitectura*, 152, 25-29.
- García Fernández, E. & J.L. (1972). *España dibujada. Asturias y Galicia*. Madrid: Ministerio de la Vivienda.
- Gil, E. (Ed.). (2007). *Pioneros del diseño gráfico en España*. Barcelona: Index Book.
- González Amezcua, A. (1965). Las iglesias de Fisac. *Hogar y Arquitectura*, 57, 49-54.
- González Solas, J. (2011). Los materiales. Herramientas y procesos de trabajo en la época de los pioneros. En *Grafistas. Diseño Gráfico Español 1939-1975* (pp. 43-67). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Gortazar, Á., Inza, F. de & Goñi, L. (1965). Crítica cinematográfica. Mi tío (Mon Oncle) de Jacques Tati (1958). *Arquitectura*, 78, 59-62.
- Hurtado, F., Chapa, J. & Serrano, P. (1964). Salto de Aldeadávila. *Arquitectura*, 71, 30-32.
- Inza, F. de (1961). Contestación. *Arquitectura*, 32, s/p.
- Inza, F. de & Ballesta, J. (1963). Lo “presentativo”. Madrid. *Arquitectura*, 60, 13-16.
- Juncosa, P. (Ed.). (2011). *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mendoza Rodríguez, I., Álvaro Tordesillas, A. & Montes Serrano, C. (2017). El dibujo de arquitectura de los años cuarenta en España: un estudio a partir de la *Revista Nacional de Arquitectura*. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 22 (29), 170-179. doi: 10.4995/ega.2017.4168.
- Miguel, C. de (1973). *Arquitectura*, 169-170.
- Pérez Moreno, L.C. (2015). *Fullaondo y la revista Nueva Forma: aportaciones a la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975)* (pp. 220-224). Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.
- Pico, J.L. (1963). Decoraciones escultóricas de Joaquín Vaquero para dos centrales eléctricas en Asturias. *Arquitectura*, 60, 54-59.
- Puig, R. & Oteiza, J. (1959). Concurso de monumento a José Batlle en Montevideo. *Arquitectura*, 6, 17-23.
- PRAG Arte Gráfico Español (1965). Grafismo en una empresa española (Galerías Preciados, S.A.). *PRAG Arte Gráfico Español*, 2, 31-35.
- Ramírez de Lucas, J. (1961). Notas de Arte. Unas palabras para empezar. *Arquitectura*, 31, 51.

- Ramírez de Lucas, J. (1962). Notas de Arte. Lucio Muñoz, gana el concurso para decorar el Santuario de Aranzazu. *Arquitectura*, 40, 50-51.
- Ramírez de Lucas, J. (1962b). Notas de Arte. Manuel Millares y su pintura integradora. *Arquitectura*, 41, 47-48.
- Ramírez de Lucas, J. (1963a). Notas de Arte. Pintura mural de Vaquero Turcios en Salzburgo (Austria). *Arquitectura*, 52, 14-17.
- Ramírez de Lucas, J. (1963b). Notas de Arte. Georges Braque. El último de los grandes pintores franceses. *Arquitectura*, 58, 53-56.
- Ramírez de Lucas, J. (1966). Notas de Arte. El movimiento “De Stijl” y las artes plásticas holandesas por los años 1920. *Arquitectura*, 90, 63-66.
- Ramírez de Lucas, J. (1967). Notas de Arte. La integracional escultura de Pablo Serrano y sus nuevos “Hombres con puerta”, *Arquitectura*, 98, 58-60
- Ramírez de Lucas, J. (1972a). Salvador Victoria y la belleza escultórica del plano. *Arquitectura*, 162, 59-60.
- Ramírez de Lucas, J. (1972b). César Manrique, artista total, artista aparte. *Arquitectura*, 165, 50-53.
- Ramírez de Lucas, J. (1972c). Chillida potencia. *Arquitectura*, 167, 1-8.
- Ramírez de Lucas, J., Cano Lasso, J., Fisac, M., Ruiz de la Prada, J.M., Higuera, F., Leoz, R. & Muguruza, J.M. (1967). Museo de Arte Abstracto en Cuenca. *Arquitectura*, 97, 32-44.
- Revista *Arquitectura* (1959-1973). *Arquitectura*, 1-180. Madrid: COAM
- Robles Piquer, E. (1968). Agua y luz en movimiento. *Arquitectura*, 115, 36-38.
- Rodríguez Ruiz, D. (2001). La luz de los artistas. En C. de San Antonio Gómez (Ed.), *Revista Arquitectura (1918-1936)* (pp. 162-181). Madrid: Ministerio de Fomento.
- Sáenz de Oíza, F. J. (1959). Perspectivas de una revista española de arquitectura. *Arquitectura*, 3, 2-10.
- Satué, E. (1997). *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid: Alianza Forma.
- Serrano, P. (1969). El trabajo en equipo. *Arquitectura*, 130, 37-40
- Serrano, P. & Silva Delgado, L. (1970). Plaza y Monumento a Pérez Galdós en las Palmas de Gran Canaria, *Arquitectura*, 137, 58-61.
- Zarza Ballugera, R. (2007). Las palabras nos ocultan la arquitectura. En VV.AA. *Kindel Fotografía de Arquitectura* (pp. 7-13). Madrid: Fundación COAM.
- Zelich, A. (1988). La fotografía como elemento básico de comunicación visual. En AA.VV., *Foto-Diseño* (pp. 58-93). Barcelona: Ediciones CEAC, S.A.