



**ARQUITECTURA Y ARTE ESPAÑOLES EN LA SEGUNDA
MITAD DEL SIGLO XX: TRANSFERENCIAS Y
COLABORACIONES DISCIPLINARES**

**SPANISH ARCHITECTURE AND ART IN THE SECOND HALF
OF THE 20TH CENTURY: TRANSFERS AND
DISCIPLINARY COLLABORATIONS**

JOSÉ ANTONIO FLORES SOTO
Universidad Politécnica de Madrid

Recibido: 21/04/2023 / Aceptado: 11/12/2023

RESUMEN

La arquitectura española vivió un resurgir a la modernidad en las décadas de 1950 y 1960. El proceso estuvo marcado por el abandono de las formas historicistas y vernáculas del primer franquismo; también, por la interacción disciplinar con las artes plásticas, en tránsito hacia la abstracción como expresión de modernidad. A través de una lectura analítica de distintas obras y acontecimientos del momento, este artículo traza las líneas de transferencias y colaboraciones entre arquitectura, pintura y escultura en ese complejo momento de relación interdisciplinar. Se trata de esbozar un ambiente de colaboración e interacción entre arquitectos y artistas singulares, que aprendieron entre ellos y propusieron otros modos de construir el ‘espacio plástico’ común de las artes.

Palabras clave: Arquitectura moderna española, arte abstracto, informalismo, arte español moderno, espacio plástico, interacción de las artes.

ABSTRACT

Spanish architecture experienced a revival of modernity in the 1950s and 1960s. The stripping away of the historicist and vernacular forms of the early Franco regime marked this revival; also, due to the disciplinary interaction with the plastic arts, which at that time moved towards abstraction as modernity. This paper traces the lines of transfers and collaborations between architecture, painting and sculpture in a complex moment of interdisciplinary relationship through an analytical reading of different works and events of the moment. It is about outlining an environment of collaboration and interaction between singular architects and artists, who learned from each other and proposed other ways of building the common 'plastic space' of the arts.

Keywords: Spanish Modern Architecture, abstract art, Informalism, Spanish Modern Art, plastic space, arts interaction.



*Fig.1. Joaquín Vaquero Palacios: Oviedo en ruinas, c.1942;
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.*

«No vivimos un tiempo de actividades insolidarias, de creaciones cerradas sobre sí mismas, de compartimentos estancos. Las torres de marfil no son más que fantasías, y aun las fantasías no se producen gratuitamente. [...] Una trama muy compleja de sutiles hilos conecta entre sí todas las actividades de la vida y por muy lejanas que pudieran parecer dos actitudes, entre ellas existen imperceptibles conexiones. [...] Entre un avión a reacción y un cuadro de Picasso hay conductos de una intrincada complicidad. No importa que el creador del avión y el pintor se ignoren mutuamente: el hecho es que ambos impulsos creacionales viven una misma raíz que está en el tiempo que vivimos todos, en sus aspiraciones y deseos visibles o subterráneos. [...] La obra de arte es, por su condición de producto, un testimonio [...] O sea, que la realización del arte es individual, pero su testimonio es colectivo.»¹

Cuando José María Moreno Galván se enfrenta a la tarea de explicar el panorama de la pintura española de posguerra, alude –sin citarlo expresamente– al concepto hegeliano del *Zeitgeist* como experiencia de un clima cultural dominante. Lo llamativo en este caso es que él mismo reconoce que el momento era, en España, de un marcado y asfixiante reacademicismo historicista; ése que Gabriel Ureña califica de ramplón, mediocre, mimético y falto de empuje artístico.² Sin embargo, Moreno Galván dedica su esfuerzo a narrar no ese contexto dominante –que sería el *zeitgeist* aparente–, sino el de los ejemplos dispersos de una acción contestataria a la que atribuye la cualidad de verdadera expresión de esa época: el anhelo de ‘modernidad’. Y es que, las muestras que presenta y reseña en su libro, pionero en la narración del resurgir moderno en el arte español de posguerra, minaron desde lo subterráneo ‘el romanticismo casero, el regionalismo costumbrista y el precisionismo técnico’³ con que se manifestó el espíritu regresivo del ambiente artístico español del primer franquismo.

En su empeño por desvelar el verdadero espíritu del arte español de aquella época –no el impuesto desde la esfera del poder–, Moreno Galván rastrea en la obra de los jóvenes artistas españoles de entonces esos hilos invisibles de la modernidad escondida que terminaría por triunfar. Por eso dice que las acciones más dispares de una época están secreta e íntimamente vinculadas cuando realmente reflejan el espíritu de su momento. La vanguardia artística que relata comienza en los planos secundarios, pero se abre paso poco a poco hasta

¹. MORENO GALVÁN, J.M., *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960, p.1-2

². UREÑA, G., *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Madrid: Ediciones Istmo, 1982, p.2)

³. *Ibidem*, p.24

desbancar por completo aquello que se quiso que fuese lo que no podía ser: el espíritu artístico de la España de mitad del siglo XX.

Moreno Galván no va a ciegas en su busca de relaciones ocultas o casuales, puesto que el sustrato que trata de hacer patente es el de una modernidad latente, sólo circunstancialmente oculta por la opresión de un anhelo regresivo que no habría de resistir. Así que, en lugar de una historia del arte sin nombres, él prefiere la narración de los hechos concretos ligados a personas perfectamente identificadas. No en vano, en la regeneración del arte español del inicio de la segunda mitad del siglo XX, considera fundamental a las personas, con sus intereses y personalidades concretas, contra la opresión ambiental. De esta manera, esos hilos de conexión, que en principio pudiesen parecer ocultos, se revelan como bien visibles con tal de saber buscarlos. Así que estas conexiones, ni tan ocultas ni casuales, salen a la luz al tener en cuenta no sólo a las obras, sino también a las personas que las hacen posible.

Ante la posibilidad de una historia del arte sólo como historia de las formas, sin atender a los nombres de las personas, quizás lo conveniente sea otra cosa. No parece adecuado olvidar que las formas de arte lo son en tanto que creadas por personas; y, aunque tengan una existencia propia, la tienen sólo después de haber sido creadas por alguien, para algo y en un contexto dado. Ni siquiera Henri Focillon olvida del todo este hecho cuando aborda pormenorizadamente la vida de las formas en cuanto cosas por sí mismas. Así pues, no está de más una mirada a aquella época, a las personas y a sus cosas, para buscar en ellas las conexiones interdisciplinarias que dieron de sí la recuperación de la modernidad en España.

1. OBJETIVO Y METODOLOGÍA

Con la premisa de Moreno Galván, este texto quiere evidenciar las líneas aparentemente ocultas de las relaciones entre arquitectura, arte de vanguardia y tradición popular en la España de posguerra, principalmente durante las décadas de 1950 y 1960. El objetivo perseguido es mostrar las relaciones de aprendizaje entre todas ellas en el proceso complejo de la modernización de la arquitectura española tras lo más duro del tradicionalismo retrógrado del momento. En este proceso, se define el concepto de ‘interacción de las artes’ como valor capital para comprender la confluencia de factores que hicieron que en la modernización de la arquitectura cupiesen el ejemplo formal del arte de vanguardia, las enseñanzas conceptuales extraídas de la tradición popular y el entendimiento del método de trabajo de los artistas de la Abstracción y del Informalismo.

Para conseguir el objetivo propuesto se hace un repaso por las manifestaciones artísticas más significativas del momento. Se vinculan dichas manifestaciones con ciertos hechos arquitectónicos relevantes y sus instigadores, vinculados tanto a la tradición popular, como al deseo de crear una moderna arquitectura española. De entre ellos, se destaca con énfasis a José Luis Fernández del Amo, que trabajó como arquitecto del Instituto Nacional de Colonización, y que fue el primer director del primer Museo de Arte Moderno de España; ocasión que le sirvió para conectar arquitectura, modernidad, vanguardia artística y tradición popular.

Con estos pasos se ofrece una panorámica conceptual donde los arquitectos españoles no sólo colaboran con los artistas o incorporan a su arquitectura los valores atemporales de lo popular, sino que incorporan a su hacer las bases mismas de la creación artística, tanto de vanguardia como popular. Por eso el énfasis en la abstracción formal y en el reconocimiento matérico de la forma arquitectónica en la obra de estos arquitectos, entre los que se encuentran el propio Fernández del Amo, Miguel Fisac, Alejandro de la Sota, José Antonio Coderch o José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, entre otros.

2. LA NO FIGURACIÓN: PRIMER PASO HACIA LA MODERNIDAD

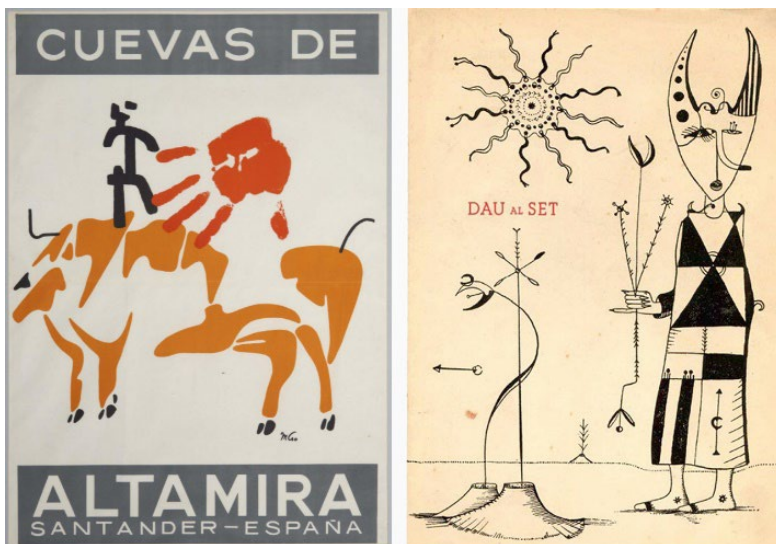


Fig.2. Mathias Goeritz: Cartel de las Cuevas de Altamira, 1948; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; y Dau al Set, enero-febrero de 1949; imágenes de dominio público.

El arranque de la segunda mitad del siglo XX en España se desarrolló en un ambiente de decidida ruptura con la Academia y con el intento de instaurar una ‘tradición sospechosa’ anclada en un formalismo retrógrado, historicista y folclorista.⁴ A partir de 1948, la Escuela de Altamira, fundada por Mathias Goeritz, y Dau al Set, adscrita al movimiento surrealista, propiciaron en el panorama artístico español un movimiento liberatorio de notable influencia entre los artistas jóvenes del momento, contestatarios y no identificados con el formalismo de Salón de la primera década del franquismo. No fueron ajenos a ello los arquitectos también jóvenes de entonces; aquellos que habían obtenido su título inmediatamente después de la Guerra Civil que interrumpiese sus estudios. No hay que olvidar que, entre los participantes en la actividad del grupo de Altamira, cuyo I Congreso Internacional de Arte se celebró con gran éxito en Santander en 1949, se encontraba el arquitecto italiano Alberto Sartoris, que tan estrecha relación entabló por entonces, junto a Gio Ponti, con José Antonio Coderch y Manuel Valls.

No es casual que esta liberación artística se iniciase en estricta coincidencia con la debacle de la arquitectura grandilocuente del primer franquismo llevada al VI Congreso Panamericano de Arquitectos –celebrado en Lima en octubre de 1947–. Lima fue el inicio de la crisis del ‘Estilo Nacional’ de la arquitectura institucional y del folclorismo regionalista de la arquitectura menor, desde dentro mismo de la oficialidad. A la vez que Luis Gutiérrez Soto y José Fonseca hacían pública autocrítica sobre la deriva tradicionalista emprendida por los arquitectos españoles apenas una década antes, tras la Guerra Civil,⁵ el arte español se abrió a la No Figuración, sacudiéndose el peso de la narrativa épica y costumbrista del tradicionalismo retrógrado del franquismo inicial. Éste fue el paso previo al intenso debate sobre la Abstracción como vía de reintegración de los artistas españoles al panorama internacional con que se inauguró la década de 1950. En él participarían intensamente artistas y arquitectos en estrecha colaboración.⁶

⁴. FERNÁNDEZ ALBA, A., *La crisis de la arquitectura española (1939-1970)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972

⁵. FLORES SOTO, J.A., “La modernidad importada de América. España en el VI Congreso Panamericano de Arquitectos, un vacío gráfico”, en *Ciudad y Territorio: Estudios Territoriales*, n.º.185, Madrid, Ministerio de Fomento, 2015, pp. 481-498

⁶. ORTIZ ECHAGÜE, C., *El Arte Abstracto y sus Problemas*, Madrid, Cultura Hispánica, 1956

La I Bienal Hispanoamericana de Arte –celebrada en Madrid entre octubre de 1951 y febrero de 1952–, que tan importante sería para el resurgir de la vanguardia artística en España y la apertura al panorama internacional, se gestó a raíz de los contactos establecidos en Lima en 1947 entre la Delegación Española y arquitectos y artistas del ámbito hispanoamericano, principalmente argentinos. Fue en ella donde el ministro Joaquín Ruíz Giménez abogó por que el Estado no se inmiscuyese en la creación artística, entendida la autonomía como la verdadera naturaleza del arte. En coincidencia con este acontecimiento, el arquitecto José Antonio Coderch, junto con el crítico de arte Rafael Santos Torroella y por invitación de Gio Ponti y Alberto Sartoris, se encargaron de organizar la participación de España en la IX Trienal de Arte y Diseño de Milán, celebrada entre mayo y noviembre de 1951 con el tema ‘Bienes-Estándar’.⁷



Img.3. Pabellón de España en la Trienal de Milán, 1951, José Antonio Coderch y Rafael Santos Torroella; archivo Coderch, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

El pabellón español en Milán era una pequeña y curiosa sala donde se reunían objetos muy diversos; algunos de los cuales cabría considerar obras de arte (o su representación), mientras que otros eran simples cosas de una estética

⁷ . FEDUCHI, Luis M., “Trienal de Milán”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº115, Madrid, Dirección General de Arquitectura, 1951, pp.9-15

atractiva por su sencillez formal. Cacharros de la artesanía cerámica popular cacereña e ibicenca se mostraban junto a esculturas de Ángel Ferrant, con el telón de fondo de un tejido de paja de raigambre popular. Las pinturas surrealistas de Joan Miró contrastaban con la mímica ingenua del románico catalán representado por una talla de madera de una Virgen con Niño y una tabla pintada, ambas del siglo XII. Las fotografías de edificios de Antonio Gaudí se mostraban sobre un empanelado de madera montado como si de una colección de persianas de librillo se tratase, junto a aquellas otras de la ‘blanca y prismática’ arquitectura popular ibicenca tomadas por el propio Sartoris años atrás.⁸

Esta propuesta simbiótica entre arte del pasado, arte moderno, arquitectura modernista y objetos de la tradición popular explica muy bien el ambiente de referencias que, en la búsqueda de una anhelada modernidad, tenían entonces arquitectos y artistas españoles. También explica el entendimiento del hecho artístico como una manifestación humana que sobrepasa los límites disciplinares entre las propias artes, y entre las artes y las artesanías populares. La modernidad se abordaba entonces mediante la búsqueda de lo esencial en la forma, el material y la relación directa de ambos con la función práctica; aquello que, libre de la cuestión de lo transitorio, iba a lo constitutivo de la expresión humana.

Esa colección de objetos expuesta en Milán era indicio de los caminos en los que se comenzó a buscar la modernidad en las formas plásticas en aquel complejo momento. La coincidencia llamativa se da en que, tanto artistas como arquitectos iniciaron la búsqueda de lo moderno en razones formales de orden intemporal, fuera de narraciones externas a la propia forma. Y por eso ese estar juntos ‘cosas’ de la tradición popular con objetos del arte de vanguardia. No en vano Goeritz, en su manifiesto fundacional de la Escuela de Altamira, alababa las pinturas rupestres cántabras por lo esencial de sus formas, donde la abstracción lograba una «armonía completa entre el color puro y la línea pura».⁹ De modo que la síntesis del arte nuevo ya estaba en la producción anónima de la prehistoria y de la tradición popular. A esta última estaban atentos ya desde la década de 1920 algunos arquitectos españoles, con la primicia de Leopoldo Torres Balbás desde su cátedra en la Escuela de Arquitectura de Madrid, así como desde la revista *Arquitectura*, que ayudó a fundar en 1918.

⁸. PIZZA, A. (ed.), *Habitar la ‘Isla Blanca’. Interpretaciones de la arquitectura ibicenca*, Madrid-Palma: Asimétricas-Colegio Oficial de Arquitectos de Islas Baleares, 2022

⁹. UREÑA, G., *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Madrid: Ediciones Istmo, 1982, pp.72-73

3. FERNÁNDEZ DEL AMO, LOS JÓVENES ARTISTAS ABSTRACTOS Y LA ARQUITECTURA DEL INC



Fig.4. Exposición La nueva pintura americana (1958), en el Museo de Arte Español Contemporáneo, Madrid; procedencia: Página web del Estudio Fernández del Amo Arquitectos, Madrid.

En ese contexto de conjunción de arte, artesanía popular y arquitectura, conviene recordar que, en 1952, se fundó en Madrid el Museo de Arte Contemporáneo (MAC). No eran más que dos pequeñas salas, hoy desaparecidas, que ocuparon uno de los patios de la planta semisótano del Palacio de la Biblioteca Nacional de España. Las diseñó quien fue nombrado su primer director: el arquitecto José Luis Fernández del Amo.¹⁰

Fernández del Amo era entonces funcionario del Instituto Nacional de Colonización (INC), después de haberlo sido de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones en las zonas de Jaén y Granada, nada más terminar sus estudios universitarios. Desde su etapa en Regiones Devastadas, tenía contactos tanto con el mundo de la tradición popular, como con el de los artistas jóvenes del ámbito granadino del que salió José Guerrero. Su gran sensibilidad

¹⁰ Para consultas sobre la importancia de José Luis Fernández del Amo en el apoyo de la abstracción artística de la España del momento, conviene consultar: GARCÍA-ROSALES, Gonzalo (director): *José Luis Fernández del Amo. Arquitectura y Arte en un espíritu inquieto*, Madrid, Asimétricas, 2022; así como CENTELLAS SOLER, M., *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo: arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Arquia-Tesis, 2010, para la aplicación de esta defensa de lo artístico en su propia arquitectura dentro del INC.

plástica le hizo apreciar la enseñanza de la sencilla arquitectura de las gentes del pueblo; también, el esfuerzo por la abstracción formal que vio en sus amigos artistas de Granada y Madrid –los pintores Antonio Rodríguez Valdivieso, Antonio Lago Rivera, el propio José Guerrero, Manolo Millares y Pablo Palazuelo, el muralista Carlos Pascual y el escultor Carlos Ferreira–, cuya obra conocía de primera mano y ayudó a promocionar con el apoyo de la Galería Buchholz de Madrid, entre 1944 y 1950.

Fue encomiable labor desarrollada por Fernández del Amo en la defensa del ‘arte joven’ desde la dirección del Museo de Arte Contemporáneo. Mientras fue su director, entre 1952 y 1958, el MAC no sólo se hizo eco de la intensa actividad artística española, sino que fue agente activo en el desarrollo del debate teórico y práctico del arte español. Fernández del Amo no sólo propició el debate interno –en particular el que versó sobre el papel de la abstracción en el panorama artístico nacional–, sino que usó el Museo como herramienta de difusión en España del arte contemporáneo internacional. Gracias a ello se pudo ver en Madrid por primera vez la obra del escultor Henry Moore, así como la de los expresionistas abstractos americanos.¹¹

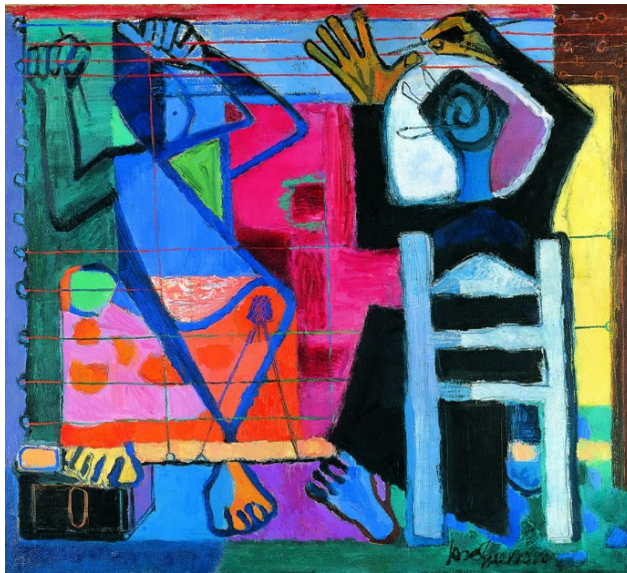


Fig.5. José Guerrero: Dos hilanderas, 1948; Centro José Guerrero, Granada.

¹¹. CORDERO AMPUERO, Á., *Fernández del Amo: aportaciones al arte y la arquitectura española*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 2019

La promoción de los artistas jóvenes de la vanguardia española la llevó además al seno mismo del INC. Aunque sus diferencias con José Tamés en cuanto a planteamientos arquitectónicos eran notables, allí fue el principal artífice de la intensa colaboración de sus amigos artistas en la arquitectura religiosa de los nuevos pueblos de la reforma agraria del franquismo. El director de arquitectura del INC dejó en sus manos el planteamiento de colaboraciones artísticas de las iglesias de colonización. Así que los artistas jóvenes de la vanguardia española no sólo colaboraron con él en las más que reconocidas iglesias que proyectó, sino también con los otros arquitectos de su generación y de las siguientes que también trabajaban en el Instituto: Alejandro de la Sota, José Antonio Corrales, Rafael Leoz, Genaro Alas, Antonio Fernández Alba, José Luis Íñiguez de Onzoño, Fernando Terán, Pablo Pintado, Carlos Sobrini, Pedro Castañeda, Antonio y Luis Vázquez de Castro, entre tantos otros.

El contacto de los artistas plásticos de la vanguardia española con los arquitectos que trabajaban en el INC, gracias a la mediación de Fernández del Amo, superó los límites de la obra de colonización para continuar fuera de su acción en una larga y fructífera colaboración. Ésta se extendió al mundo de la arquitectura religiosa, pero también al de la arquitectura residencial e institucional que luego tuvieron ocasión de explorar aquellos arquitectos que comen-zasen en un contexto tan falto de recursos como el de la colonización agraria. No en vano estaba en el ambiente la noción de que el arte nuevo debía procurar una aglutinación entre la práctica pictórica, escultórica y arquitectónica; es decir, que el arte nuevo se daba en un contexto de unidad disciplinar.

Fernández del Amo tuvo una especial sintonía con el escultor José Luis Sánchez, con quien colaboró intensamente en sus pueblos de colonización. Sin embargo, su vinculación personal con el mundo artístico de vanguardia hizo que casi un centenar de artistas ayudasen al desarrollo de la arquitectura y del arte sacros de la colonización franquista. Entre aquellos artistas, cabe destacar nombres como los de Antonio Rodríguez Valdivieso, Antonio Hernández Carpe, Jacqueline Canivet o Manuel Rivera.¹² De modo que las iglesias del INC, con toda su dotación de equipamiento sacro, se convirtieron entonces en el gran fondo artístico de la vanguardia española. Y a este respecto, cabe recordar que eran los únicos edificios que, dentro de la arquitectura de colonización, no contaban con restricciones económicas en su presupuesto.

¹². CORDERO AMPUERO, Á. y ESTEBAN MALUENDA, A., “La integración de las artes: la experiencia compartida de José Luis Sánchez y José Luis Fernández del Amo (1952-1967), en *Artes y territorio no mundo lusófono e hispánico*, Rio de Janeiro, Rio Books, 2014, pp.20-40

En el fondo, a todos ellos: arquitectos y artistas, les animaba la idea de renovación formal en el arte y en la arquitectura desde el convencimiento de que el hecho artístico, vinculado directamente a lo cotidiano y no como producto elitista, era capaz de mejorar la vida de las personas.¹³ Por eso quizás, cuando las fotografías de la sencilla arquitectura de Vegaviana –el pueblo de colonización más conocido no sólo de Fernández del Amo, sino de todo el INC– fueron presentadas, en 1959, en la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid, Francisco Javier Sáenz de Oiza incidió en la calidad de una arquitectura sencilla y de gran interés plástico, mediante la cual las gentes a las que estaba destinada serían mejores personas: arquitectura y poesía.



Fig. 6. José Luis Fernández del Amo, imagen de Vegaviana (Cáceres), 1952-1954, de la Exposición en el Ateneo de Madrid, 1959; procedencia: Página web del Estudio Fernández del Amo Arquitectos, Madrid.

¹³. HARO GARCÍA, N., “El nacimiento de un frente estético contra el franquismo: entre la abstracción y la figuración”, en *Arte, individuo y sociedad*, n.º.2, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 85-96

Así que, la intensa colaboración entre artistas y arquitectos en el arranque de la segunda mitad del siglo XX en España va más allá de la convencional 'integración de las artes' en el contexto de la arquitectura. Hay un evidente enfoque interdisciplinar que supera el de juntar obras de arte en un marco dominado por la arquitectura. Lo verdaderamente interesante de esta simbiosis parece estar en el pensamiento conjunto, en la interdisciplinariedad y en el rico proceso de transferencias entre las artes plásticas y la arquitectura en ese complejo momento. De modo que de la convivencia entre artistas y arquitectos surge un aprendizaje común en el que la arquitectura gana en cuanto se ve enriquecida por el enfoque frente a la forma de los artistas plásticos de vanguardia. Y lo característico de ese enfoque es que estuvo orientado hacia la abstracción expresiva primero y hacia el informalismo matérico después.

4. EL ARTE MATÉRICO Y SUS REFERENCIAS PARA LA ARQUITECTURA

El impulso del I Congreso de Arte Abstracto, celebrado en Santander en 1953, se debió a la decisión y al empeño de José Luis Fernández del Amo, comprometido con la modernidad del hecho artístico no sólo en su labor de dirección del MAC, sino también en su experiencia como arquitecto del INC.¹⁴ En paralelo al debate sobre la idoneidad o no de la orientación abstracta del arte español –principalmente en su vinculación con el mundo sacro entonces tan necesitado de espacios y objetos de culto¹⁵–, cabe atender al enorme protagonismo que adquirieron, a mediados de la década de 1950, las manifestaciones informalistas de algunos artistas como Antoni Tàpies, Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. Los premios recibidos en certámenes internacionales y la magnífica crítica que obtuvieron sus obras en los circuitos de primer nivel del arte mundial los colocaron en la primera línea del interés artístico. Su éxito exterior fue tan patente, que llegó a la esfera nacional inundándolo todo con una fuerza arrolladora.

¹⁴. ORTIZ ECHAGÜE, C., *El Arte Abstracto y sus Problemas*, Madrid, Cultura Hispánica, 1956

¹⁵. Para una mayor profundidad en el arte religioso del INC conviene recurrir a los textos del profesor Moisés Bazán de Huerta, que son numerosos y abordan por diversas zonas de la colonización agraria de posguerra en Extremadura. También es conveniente la revisión de la tesis doctoral de Plácida Molina Ballesteros: *Paralelismos artísticos transfronterizos en colonización agraria: estudio de casos españoles y portugueses*, presentada en febrero de 2023, en la EID de la UNED, centrada en el paralelo de las estrategias artísticas de la colonización agraria en la España de posguerra y en Portugal.

La poética matérica del Informalismo puso sobre el tablero de la creación artística la atención preferente a la plástica de la materialidad del hecho artístico, más que a los discursos añadidos a la forma. No es casual que Juan Eduardo Cirlot pusiese tan rápido empeño en explicar en España lo que él denominó 'arte otro'.¹⁶ Si la Abstracción eliminaba el relato externo a la obra de arte para centrarse en el relato interno de la propia forma, a través de las relaciones entre geometría y color, el Informalismo cargó las tintas en la poética de la materia con que se construye la forma, fuera incluso de la acción de la geometría. Y esto lo entendieron tan bien los artistas plásticos como los arquitectos, habituados al manejo de formas construidas con una materia ineludible.

La forma arquitectónica, antes que significado, es materia; cualquier arquitecto sabe que no es posible eludir esta realidad palmaria. La materia está ahí, ante la vista, en la construcción del espacio donde se desenvuelve la vida humana sobre el suelo y bajo el cielo. Con la materia se construye el lugar en que ha de tener lugar la vida del ser humano. Así que, si el contacto con la abstracción artística ayudó a no pocos arquitectos jóvenes de entonces a liberarse de la retórica de la forma, la proximidad con la poética matérica del Informalismo los acercó aún más a la inmanencia de la materia en la forma arquitectónica, que les era tan familiar.



Fig.7. Antoni Tàpies: Pintura, 1955; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

¹⁶. CIRLOT, Juan Eduardo: *El arte otro: Informalismo en la escultura y pintura recientes*, Barcelona: Seix Barral, 1957

Esto, no conviene olvidarlo, se produjo en un contexto de evidente escasez de medios. Las técnicas y los materiales de la tradición popular fueron casi lo inmediato para la construcción de la forma arquitectónica en unos años ciertamente difíciles en los que comenzaron a trabajar para un país empobrecido y asilado. No es casual que triunfasen entre los arquitectos jóvenes la modernidad nórdica de la arquitectura de Alvar Aalto, tan ligada a la plástica de la materialidad y a las tradiciones de las artesanías populares. Así que había muchos hilos de conexión en ese contexto entre la arquitectura popular y el arte de vanguardia; entre la modernidad contextualizada de la arquitectura moderna internacional y las condiciones del contexto arquitectónico español.

Los experimentos de Antoni Tàpies con la materia en la dimensión plana debieron de resultar de gran interés en cuanto evidenciaron las cualidades de textura de los materiales más banales, que eran con los que tenían que trabajar los arquitectos de entonces por falta de medios. No es difícil imaginarse el tremendo impulso que recibió en ello la atención que arquitectos como José Luis Fernández del Amo, Alejandro de la Sota y Miguel Fisac habían dedicado en la década precedente al estudio de la arquitectura popular como ejemplo de una arquitectura verdadera. La plástica de los materiales simples: el ladrillo, la tierra, el barro, la piedra tosca, que ellos descubriesen en la tradición artesanal popular, era similar a la que Tàpies exploraba en sus obras de arte también con materiales toscos: paja, arpillera, madera, arena, yeso. Así que, de repente, aquello que se creyó ver de bueno en lo popular en cuanto a trabajo con la materia pobre, resultaba de la más rabiosa actualidad en el panorama artístico abierto por el Informalismo. De modo que el contacto con el arte y con los artistas de vanguardia ayudó a comprender mejor la potencialidad de los materiales sencillos, así como a abordar problemas formales desde un punto que supera el de la resolución de cuestiones puramente técnicas o funcionales. Sin duda que esta enseñanza desde el arte matérico les debió de ayudar también a comprender mejor las capacidades expresivas del material ‘moderno’ quizás entonces más deseado: el hormigón, cuyas rudezas conocerían mal que bien de la etapa brutalista de Le Corbusier, tan controvertido como amado por alguno de ellos.



Fig.8. Miguel Fisac: Parroquia de Santa Ana del barrio de Moratalaz, Madrid, 1965-1966, fotografía del autor.

Algo similar debió de suceder con el manejo de la materia como masa moldeable por parte de Eduardo Chillida y de Jorge Oteiza. Las diversas manipulaciones del volumen, su interacción con la luz, así como la imbricación entre masa y espacio a través de la superficie que los define y divide, evidenciados en las indagaciones formales de ambos escultores, son operaciones de gran interés para el ejercicio formal arquitectónico. No hay que olvidar que también la arquitectura, en su escala urbana, tiene consideración de gran masa escultórica en un contexto dominado por la gran dimensión. Además, el manejo de la masa como significación absoluta del espacio no es indiferente a la materia. Y eso lo debieron percibir igualmente los arquitectos del mundo de la escultura informal, donde tan importante como el volumen era la materia con que se construía éste.

5. LA INTERACCIÓN DISCIPLINAR EN EL ESPACIO PLÁSTICO

Hay algo más que integración de las artes en la arquitectura en ese momento. Ese algo más se explica por medio de las transferencias que se produjeron en este estar juntos arquitectos y artistas en busca de una anhelada modernidad en una época poco favorable a la especulación. Y en este sentido cabe

recordar el concepto de ‘interactividad del espacio plástico’¹⁷ invocado por los artistas de Equipo 57.¹⁸ Cuando en septiembre de 1957 expusieron en la Sala Negra dirigida por Fernández del Amo, reclamaron no integración de las artes, sino interactividad entre ellas. Se refirieron al espacio de acción de arquitectura, escultura y pintura como un ‘espacio plástico’ donde la masa y el vacío están delimitadas por una superficie cóncavo-convexa en la que actúan todas las disciplinas artísticas en acción dinámica. De modo que no hay primacía de unas sobre otras, sino colaboración en el entendimiento del hecho artístico, fundamentado en el carácter matérico del mismo.

Desde esta óptica matérica –en el control del volumen, en el moldeado de la masa y del espacio y en la atención a las texturas de las superficies–, se comprende mejor el interés de arquitectos como Miguel Fisac por el hormigón armado, tan sabiamente empleado en sus obras desde los años de la década de 1950. No sólo porque el hormigón permita crear formas volumétricas unitarias, cual enormes piezas escultóricas, sino también por las enormes capacidades plásticas que ofrece en el tratamiento de las superficies. Por aquel camino aprendido en el Informalismo llegaría Fisac a los hormigones de textura flexible que caracterizaron su última etapa y que rebosan un interés por la materia inmanente más que evidente. Pero no sólo el hormigón, sino también el ladrillo –pintado o en su color natural de tierra cocida– tan utilizado no sólo por Fisac, sino por casi todos los arquitectos españoles del momento quizás también influidos por la arquitectura de la modernidad contextualizada de Alvar Aalto.

Así que no es sólo que en las iglesias de Fisac haya crucificados o sagrarios de Pablo Serrano o de José Luis Sánchez. No es sólo que buscarse para sus edificios institucionales la colaboración con escultores de primera fila de la vanguardia informal, como Carlos Ferreira. Es que el propio tratamiento del volumen del edificio, el modelado del espacio, la materialidad de la forma arquitectónica, las texturas rugosas expuestas de múltiples maneras a la acción de la luz natural parecen estar claramente influidas por el entendimiento artístico de la forma tal y como circulaba entonces entre los artistas de la vanguardia española. Y esto es un fenómeno de un gran interés, no atendido en este enfoque por el momento.

¹⁷. UREÑA, G., *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Madrid: Ediciones Istmo, 1982, p.164

¹⁸. Equipo 57, activo hasta 1962, surgió en París, integrado por los artistas: Jorge Oteiza, Luis Aguilera, Ángel Duarte, Agustín Ibarrola, Juan Serrano y José Duarte; a ellos se unieron luego: Néstor Basterretxea, Francisco Aguilera Amate y el arquitecto Juan Cuenca. Su origen, no obstante, estuvo en Córdoba, en el grupo Espacio aglutinado en torno a Oteiza, entonces residente allí y luego trasladado a París.

No es un fenómeno exclusivo de Fisac, De la Sota o Fernández del Amo; sino que atañe al trabajo de prácticamente todos los arquitectos de aquellas generaciones que escaparon como pudieron de la retórica rancia que trató de imponer el primer franquismo con su absurdo anhelo de un estilo nacional que representase ‘su España’.

Además, se puede decir con seguridad que se trata de un fenómeno que se produce en un doble sentido, pues existió en el momento la idea de que la nueva arquitectura –con su alejamiento de la retórica formal historicista y folclorista– propiciaba el desarrollo de un arte nuevo. Y no es que el arte se entendiese entonces como una decoración aplicada a la arquitectura, sino algo más. Es un ambiente el que se respiraba donde las transferencias de ida y vuelta entre las artes plásticas y la arquitectura favorecían un proceso de alimentación mutua del que todas salían beneficiadas.



Fig.9. Esteban Vicente: Collage con negro y amarillo, 1957; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.; y José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro: poblado dirigido de Cañorroto, Madrid, 1957-1959; de Arquitectura Española Contemporánea, Carlos Flores, 1960.

Los artistas de los grupos El Paso¹⁹ y Equipo 57 –fundados ambos en 1957– colaboraron estrechamente con los jóvenes arquitectos de entonces, en parte, gracias al nexo de conexión de Fernández del Amo al frente del Museo de Arte Contemporáneo y a la labor de difusión y debate sobre la Abstracción y el Informalismo que él alentó todo lo que pudo desde los ámbitos en los que tuvo capacidad de influencia. Conviene recordar que Antonio Fernández Alba, tan apasionado de la arquitectura de Alvar Aalto –Fernández Alba se le llegaría a llamar en los círculos arquitectónicos, en clara referencia a su apasionamiento por la arquitectura del maestro nórdico–, se incorporó a El Paso en 1958. En este grupo participó activamente como arquitecto consciente de la dimensión artística de su disciplina, así como del poder renovador del arte moderno en la sociedad española de entonces. A él, como a sus compañeros artistas les movía ese convencimiento de acercar el arte a la vida cotidiana con el propósito de hacerla mejor para la generalidad de la sociedad, no sólo para una élite cultural urbanita.

En este sentido de vinculación con la vida y de acercamiento del arte a todo el mundo, los artistas de Estampa Popular²⁰, creada en 1959, tendrían puntos de coincidencia con los arquitectos más comprometidos con la labor social de la arquitectura. No es casual que muchos arquitectos que colaboraban entonces en el INC explicasen su colaboración en aquella operación tan ideologizada aludiendo a razones relacionadas con esta labor social de la profesión; el deseo de mejorar la vida de las personas a través de la arquitectura les movía a aquello. Por este camino transitarían muchos de los arquitectos de entonces, convencidos de que con su arquitectura, sencilla y plásticamente atractiva, construían una España mejor.

¹⁹. *El Paso*, activo hasta 1960, lo integraron: Pablo Serrano, Rafael Canogar, Luis Feito, Antonio Saura, Manuel Millares, Manuel Rivera, Martín Chirino y el arquitecto Antonio Fernández Alba.

²⁰. En *Estampa Popular* aparecen nombres como: José García Ortega, Ricardo Zamorano, Dimitri Papageorgiui, Luis Garrido, Antonio Valdivieso, Javier Clavo, Pascual Palacios Tárdez, Manuel Ortiz Valiente y Antonio Zarco.

6. LA INTERACCIÓN EN EL ESPACIO PLÁSTICO COMO CONCLUSIÓN



Fig.10. José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún: Casa Huarte en Puerta de Hierro, Madrid, 1966; foto del autor.

Renovación formal, liberación de la retórica rancia, acercamiento de la actividad artística a la vida, compromiso social, entendimiento de la actividad conjunta de las disciplinas artísticas, aprendizaje basado en las transferencias disciplinares dentro de un mismo espacio plástico que es espacio arquitectónico, pero también escultórico y pictórico. Todo ello se ve en este rico momento en que arquitectos y artistas plásticos entendieron que su hacer estaba interconectado por el hecho artístico. En el entendimiento de ese hecho artístico cruzado de influencias disciplinares está uno de los grandes intereses del momento en lo que a relación entre arquitectura y artes plásticas se refiere. No es casual que en las exposiciones de artistas plásticos hubiese algún arquitecto, como por ejemplo Ramón Vázquez Molezún, quien participó en la Trienal de Milán de 1954 junto con el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suárez Molezún; con el resultado del reconocimiento internacional. Tampoco lo es que en las operaciones arquitectónicas: así de construcción de iglesias como de instituciones aparezcan artistas junto a arquitectos. Este lugar de encuentro tan fructífero, con el hecho artístico como marco de referencia para arquitectos y artistas plásticos, es el que se quiere hacer patente con este texto.

La arquitectura española caminó hacia su modernización de la mano de otras artes plásticas, no incorporadas como aditamento, sino aprendiendo de ellas un modo de hacer. Por eso ‘interacción de las artes’ y no quizás ‘integración’; puesto que lo primero supone un algo más: un hacer conjunto, un entender la arquitectura como el lugar donde se desarrolla la acción humana. También ese avance se produjo fijándose en lo que de atemporal había en la tradición popular, curiosamente coincidente en sus principios ocultos con aquellos otros que manejaban conscientemente los artistas de vanguardia. De modo que arte moderno, arquitectura y tradición popular fueron aunadas por un grupo de arquitectos inquietos para generar un cambio notable en la arquitectura del momento: una arquitectura que no sólo era moderna para ellos, sino que era mejor para la vida de todos quienes la habitaban.

BIBLIOGRAFÍA

- CENTELLAS SOLER, M., *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo: arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Arquia-Tesis, 2010
- Cirlot, Juan Eduardo: *El arte otro: Informalismo en la escultura y pintura recientes*, Barcelona: Seix Barral, 1957
- CORDERO AMPUERO, Á., *Fernández del Amo: aportaciones al arte y la arquitectura española*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 2019
- CORDERO AMPUERO, Á. y ESTEBAN MALUENDA, A., “La integración de las artes: la experiencia compartida de José Luis Sánchez y José Luis Fernández del Amo (1952-1967)”, en *Artes y territorio no mundo lusófono e hispánico*, Rio de Janeiro, Rio Books, 2014, pp.20-40
- FEDUCHI, Luis M., “Trienal de Milán”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº115, Madrid, Dirección General de Arquitectura, 1951, pp.9-15
- FERNÁNDEZ ALBA, A., *La crisis de la arquitectura española (1939-1970)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972
- FLORES SOTO, J.A., “La modernidad importada de América. España en el VI Congreso Panamericano de Arquitectos, un vacío gráfico”, en *Ciudad y Territorio: Estudios Territoriales*, nº.185, Madrid, Ministerio de Fomento, 2015, pp. 481-498
- GARCÍA-ROSALES, Gonzalo (director): *José Luis Fernández del Amo. Arquitectura y Arte en un espíritu inquieto*, Madrid, Asimétricas, 2022
- HARO GARCÍA, N., “El nacimiento de un frente estético contra el franquismo: entre la abstracción y la figuración”, en *Arte, individuo y sociedad*, nº.2,

- Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 85-96
- MORENO GALVÁN, J.M., *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960
- ORTIZ ECHAGÜE, C., *El Arte Abstracto y sus Problemas*, Madrid, Cultura Hispánica, 1956
- PIZZA, A. (ed.), *Habitar la 'Isla Blanca'. Interpretaciones de la arquitectura ibicenca*, Madrid-Palma: Asimétricas-Colegio Oficial de Arquitectos de Islas Baleares, 2022
- UREÑA, G., *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Madrid: Ediciones Istmo, 1982.

José Antonio Flores Soto

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid
<http://orcid.org/0000-0002-4430-815X>
joseantonio.flores@upm.es