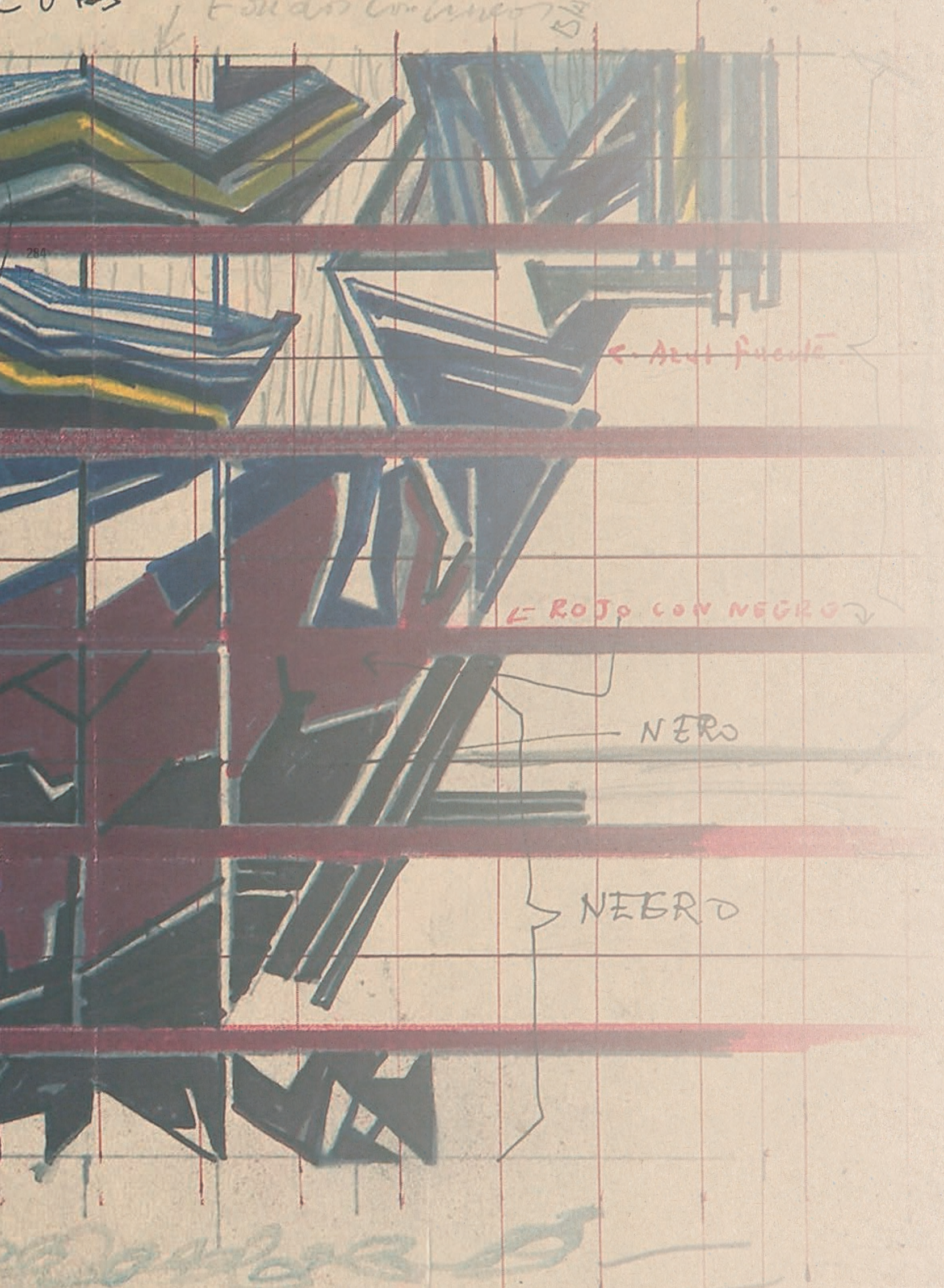




284

Azul fuerte

ROJO CON NEGRO

NERO

NERO



**Aproximación histórica al dibujo
de arquitectura en España en el siglo XX**
Historical approximation to the
drawing of architecture in Spain in the 20th century

RAFAEL ABURTO

Iñaki Bergera

LA ARQUITECTURA COMO EXCUSA. RAFAEL ABURTO, DIBUJANTE Y PINTOR

ARCHITECTURE AS AN EXCUSE. RAFAEL ABURTO, DRAUGHTSMAN AND PAINTER

Iñaki Bergera; orcid: 0000-0001-5497-4212

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

doi: 10.4995/ega.2025.24492

Si bien es cierto que una de las características comunes a las primeras generaciones de arquitectos modernos era su condición de artistas en un sentido amplio, es decir, su capacidad para la virtuosa representación gráfica de la arquitectura a través del dibujo y la pintura, el caso del arquitecto Rafael Aburto sería un ejemplo paradigmático de aquél para quien la arquitectura es de hecho y por el contrario un subterfugio, un medio para canalizar una explícita e inequívoca vocación artística. Entendido el arte pictórico como medio de expresión personal, Aburto —un extraordinario dibujante y un hombre con una marcada personalidad intimista— terminaría al final de su carrera profesional dedicándose expresamente a la pintura, presente durante las décadas anteriores en la condición plástica de una arquitectura que entendía las fachadas como lienzos. Este texto ilustrado presenta y ahonda en esta singladura para poner en valor su figura y su legado.

PALABRAS CLAVE: RAFAEL ABURTO,
DIBUJO, PINTURA, ARQUITECTURA

While it is true that one of the characteristics shared by the first generations of modern architects was their condition as artists in a broad sense, that is, their capacity for the skillful graphic representation of architecture through drawing and painting, the case of architect Rafael Aburto would be a paradigmatic example of one for whom architecture is in fact and on the contrary a subterfuge, a means to channel an explicit and unequivocal artistic vocation. Understanding pictorial art as a means of personal expression, Aburto —an extraordinary draftsman and a man with a markedly intimate personality— would end up at the end of his professional career dedicating himself expressly to painting, present during the previous decades in the plastic condition of an architecture that understood facades as canvases. This illustrated text presents and delves into this journey to highlight his figure and his legacy.

KEYWORDS: RAFAEL ABURTO,
DRAWING, PAINTING, ARCHITECTURE



1. Portada de la revista *Nueva Forma* (número 99, 1974) dedicada monográficamente a Rafael Aburto ilustrada con el cuadro *Sombras en azul*.

1. Cover of *Nueva Forma* (issue 99, 1974) devoted entirely to Rafael Aburto, illustrated with the painting *Sombras en azul*.

La pintura es hoy para mí un modo de expresarme, de comunicarme. Pintar es una manera de decir 'aquí estoy' o 'yo soy esto'. No es por publicidad; es la manera de responder, si me preguntan, al '¿tú quién eres?'

Rafael Aburto (Bergera 1998-2001)

Today, painting is a way for me to express myself, to communicate. Painting is a way of saying "here I am" or "this is who I am." It's not for publicity; it's a way of answering, if asked, to the question "who are you?"

Rafael Aburto (Bergera 1998-2001)

Un arquitecto-pintor atado al personaje

La historiografía de la arquitectura moderna española siempre ha situado a Rafael Aburto (Guecho, 1913 - Madrid, 2014) como una figura importante pero singular de entre el reducido elenco de la primera generación de profesionales —Coderch, Fisac, de la Sota, Cabrero, etc.— que abrieron la senda de la modernidad durante la primera posguerra. Singular por los trazos de su arquitectura en cierta medida autónoma y no de fácil taxonomía, pero también por su marcada personalidad de vasco introvertido y taciturno de cuyo enigma Juan Daniel Fullaondo dio cuenta por primera vez en la revista *Nueva Forma* (1969, p. 25): "La maestría de Aburto es una maestría íntima, singular, denunciadora de un poderoso, aislado sentimiento artístico. Porque, al final, incluso en la más restringida programática social, en Aburto siempre emerge el artista extraño, solitario, inmune, en general, a la lexicografía ocasional". La operación rescate de Fullaondo (1974) sobre Aburto culminó con la publicación de un número monográfico de la revista *Nueva Forma*, ilustrada en portada con uno de los cuadros del arquitecto-pintor (Fig. 1).

Nacido en el barrio vizcaíno de Neguri en el seno de una familia perteneciente a la alta burguesía industrial y financiera de Bilbao, pudo crecer en un entorno culto y cosmopolita. Lienzos de *bertsolaris* o de aguerridos

An architect-painter tied to the character

The historiography of modern Spanish architecture has always placed Rafael Aburto (Guecho, 1913 - Madrid, 2014) as an important but unique figure among the small group of first-generation professionals —Coderch, Fisac, de la Sota, Cabrero, etc.— who paved the way for modernity during the early post-war period. Unique because of his somewhat autonomous architectural style, which is not easily classified, but also because of his marked personality as an introverted and taciturn Basque, whose enigma was first described by Juan Daniel Fullaondo in the magazine *Nueva Forma* (1969, p. 25): "Aburto's mastery is an intimate, unique mastery, revealing a powerful, isolated artistic sensibility. Because, in the end, even in the most restricted social program, Aburto always emerges as the strange, solitary artist, generally immune to occasional lexicography." Fullaondo's rescue operation (1974) for Aburto culminated in the publication of a monographic issue of the magazine *Nueva Forma*, illustrated on the cover with one of the architect-painter's paintings (Fig. 1).

Born in the Basque neighborhood of Neguri into a family belonging to Bilbao's industrial and financial upper class, he grew up in a cultured and cosmopolitan environment. Paintings of *bertsolaris* (Basque traditional singers) and brave sailors enduring the sea —works by Gustavo de Maeztu and Ignacio Zuloaga— hung on the walls of the family home. This privileged upbringing gave him an undeniable taste for artistic values and sensibilities, underpinned by a critical eye that led him, in a playful way, to construct intimate parallel worlds, as he felt alienated from the social ecosystem to which he belonged from childhood onwards.

Despite noticing this predisposition toward art, he was unable to escape the social constraints referred to by Ramírez Lucas (1970, p. 65) when his first solo exhibition at the Sala Macarrón in Madrid in 1969:





2

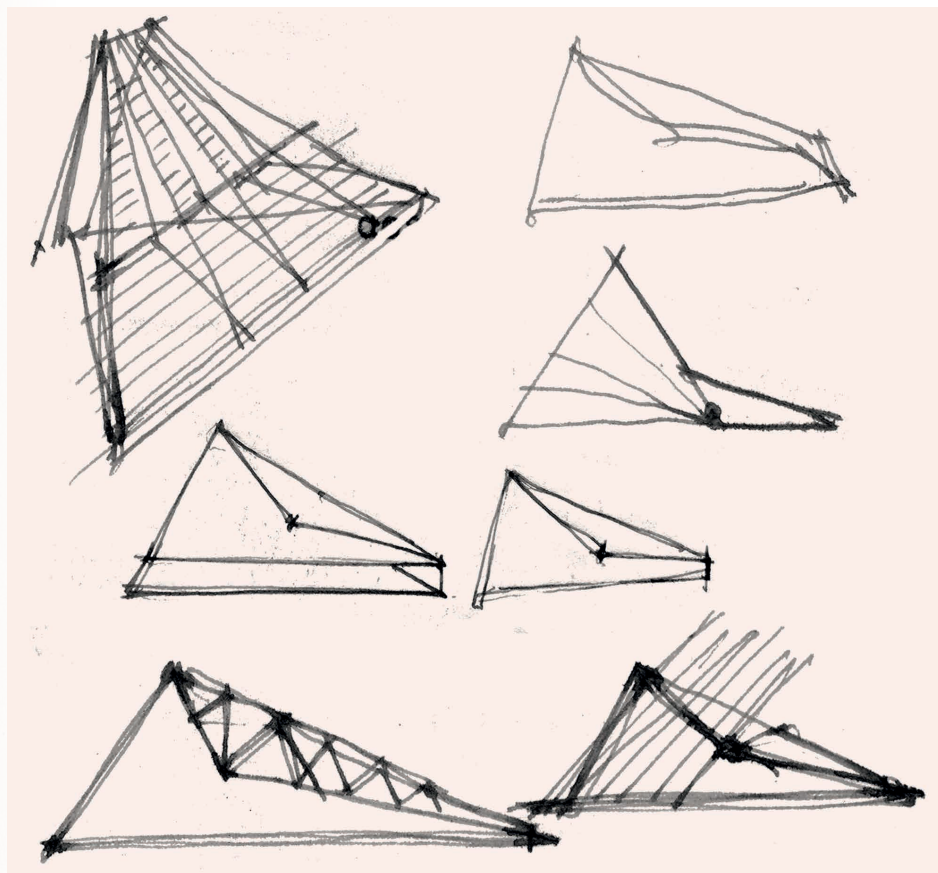


3a

Rafael Aburto is yet another victim of the blindness of Spanish bourgeois families [...]. The child is born with an undeniable love and predisposition for drawing and pictorial creation. What should he study so that he can fit perfectly into an environment of a certain social significance? It is decided that he should become an architect, and the boy passes his courses and goes on to do estimable professional work.

(Fig. 2) This forced restraint of pictorial activity —muffled by and through architecture for decades— is what, in Aburto's case, ends up explicitly surfacing at the end of his professional career: "But one day, almost by chance, that neglected vocation, not placed where it should have been, bursts forth with all the force of what has been stupidly buried," adds the art critic.

Around 1970, Aburto's career took a turn: he completed what is surely his finest architectural work —the housing units in Neguri— and immersed himself fully and explicitly in pursuing a personal artistic career that had been held back for so many decades. The two solo exhibitions at Macarrón gave way to daily work on the creation and reworking of a pictorial repertoire that would —in addition to participation in group exhibitions of architects (1)— gain further public visibility three decades later, in 2004,



3b



2. Rafael Aburto, en su época de estudiante de arquitectura, retratado con su cuaderno de dibujo frente al Palacio Real de Madrid.

3. Tablero presentado al concurso internacional de la Catedral de San Salvador (1953) y croquis explicativos de la solución estructural de las cubiertas del templo.

2. Rafael Aburto, while he was an architecture student, pictured with his sketchbook in front of the Royal Palace in Madrid.

3. Panel submitted to the international competition for the Cathedral of San Salvador (1953) and explanatory sketches of the structural solution for the temple's roofs.

marineros desafiando a la mar —obras de Gustavo de Maeztu o de Ignacio Zuloaga— colgaban en las paredes de la vivienda familiar. Este roce privilegiado le brindó un gusto indiscutible por los valores y la sensibilidad artística sustentada sobre una mirada crítica que le llevó, desde lo lúdico, a la construcción de unos intimistas mundos paralelos en la medida en que —ya desde su infancia— se sentía ajeno al ecosistema social al que pertenecía.

A pesar de notar esa predisposición al arte no pudo esquivar esos condicionantes sociales a los que se refería Ramírez Lucas (1970, p. 65) con ocasión de su primera exposición individual en la Sala Macarrón de Madrid en 1969:

En realidad, Rafael Aburto es una víctima más de la ceguera familiar de las familias burguesas españolas [...]. El niño nace con indudables aficiones y predisposiciones para el dibujo y para la creación pictórica. ¿Qué debe estudiar para que esté perfectamente ensamblado en un entorno de cierta significación social? Se decide que arquitecto y el muchacho va aprobando sus cursos y realiza una labor profesional estimable después.

(Fig. 2) Esta contención forzosa de la actividad pictórica —ensordinada por y mediante la arquitectura durante décadas— es la que, en el caso de Aburto, termina aflorando explícitamente al final de su ejercicio profesional: “Pero un día, casi casualmente, aquella vocación no cuidada, no puesta en el lugar que debía haber figurado, irrumpe con toda la fuerza de lo que ha sido estúpidamente soterrado”, apostilla el crítico de arte.

En torno a 1970 la trayectoria de Aburto da un vuelco: termina la que es seguramente su mejor obra construida —las viviendas en Neguri— y se sumerge de lleno y explícitamente a atender una carrera artística personal durante tantas décadas contenida. Las dos exposiciones individuales en Macarrón darían paso a un trabajo diario de elaboración y reelaboración de un repertorio pictórico que tendría —además de la participación en exposiciones colectivas de arquitectos (1)— otra visibilidad pública tres décadas más tarde, en 2004, 2005 y 2007 con exposiciones individuales en las Casas de Cantabria y Galicia de Madrid y en la Fundación COAM.

El pintor que hace arquitectura

Asumiendo que debía emplearse en la arquitectura como oficio visible y externo de su invernáculo vital, Aburto aceptó esa condición sobrevenida incorporándose como arquitecto a la Obra Sindical del Hogar (OSH) desde 1942, un año antes de la obtención oficial del título de Arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Madrid. Durante tres décadas firma para este organismo notables proyectos de vivienda social, como las viviendas experimentales de Villaverde (1954), el grupo de viviendas en Usera (1956) o las grandes actuaciones en el barrio de San Blas (1958 y 1970). Esta condición rutinaria de su trabajo diario la compaginó con la participación en concursos de arquitectura, desde el éxito de la Casa Sindical de Madrid —ganado *ex aequo* en 1949 con su amigo Cabrero— o los concursos de Catedrales para Madrid (1950) y San Salvador (1953) (Fig. 3), hasta sus transgresoras propuestas para los concursos internacionales del Ayuntamiento de Toronto (1958) (2) (Fig. 4) y la Ópera de Madrid (1963).

2005, and 2007, with solo exhibitions at the Casas de Cantabria and Galicia in Madrid and at the COAM Foundation.

The painter who makes architecture

Assuming that he should work in architecture as a visible and external profession outside his vital greenhouse, Aburto accepted this unexpected situation by joining the Obra Sindical del Hogar (OSH) as an architect in 1942, a year before officially obtaining his degree in architecture from the Madrid School of Architecture. For three decades, he signed notable social housing projects for this organization, such as the experimental housing block in Villaverde (1954), the housing complex in Usera (1956), and the large-scale projects in the San Blas neighborhood (1958 and 1970). He combined this routine daily work with participation in architectural competitions, from the success of the Casa Sindical in Madrid —won *ex aequo* in 1949 with his friend Cabrero— to the competitions for cathedrals in Madrid (1950) and San Salvador (1953) (Fig. 3), to his transgressive proposals for the international competitions for Toronto City Hall (1958) (2) (Fig. 4) and the Madrid Opera House (1963).

In these competitions, Aburto finds the framework for experimentation and for channeling this expressive condition of a progressively refined architectural language, from the initial baroque-academic influence of his early proposals in the 1940s to the successful creation of a calligraphy that, without renouncing emphasis and a certain formal monumentality, understands the exterior envelope or interior spatiality as an abstract canvas on which to trace the free counterpoint of plastic expression. In the 1940s, Aburto and Cabrero exchanged paintings as wedding gifts. Aburto's is an early invitation to enter his intimate theatrical spaces inhabited by the courtly and surrealist iconography of his literary background (Fig. 5). The conciliatory language between the classical and the modern of De Chirico —a figure known and admired by Aburto— and the set of direct connections with the Spanish artistic tradition (3) resonate in Aburto's early architectural proposals, which are in fact substantially pictorial, such as the Monument to the Counter-Reformation (1948) (Fig. 6).

Aburto's excitement and connections with the Spanish artistic avant-garde of the 1950s are evident in his participation, in 1952 and 1953, in the courses at the Santander Summer University, where he met Benjamín Palencia, Ángel Ferrant, José Caballero, and Carlos Pascual de Lara (4). The 1953 course, the 'First International Congress of Abstract Art', sought to capture the spirit of the Altamira school and, in a way, allowed Aburto—as reflected in the text he wrote for the occasion (Aburto 1953)—to delve into the progressive refinement of an abstract language based on epithelial structural expression, understood as a grid and support for a certain expressive counterpoint. Even in pictorial terms, Aburto's proposal for the competition for the apse of the Basilica of Aránzazu (1961)—won by Lucio Muñoz—contains precisely these operational patterns (Fig. 7).

In contrast to his service role at the OSH, and as with competitions, Aburto also took advantage of his few private commissions to give free rein to his creative freedom. The Gastón y Daniela commercial premises in Madrid (1953 and 1965) for his friend Guillermo Wakonigg (5) and the Bilbao Bowling Alley (1953) (Fig. 8) are an opportunity to consolidate the traceability of his architectural syntax, always pulsating with the desire for plastic expression. Aburto's interiors transport us to his own particular *Wonderland*, fascinated as he was by the story of Alice, and reveal a playful, colorful, and vibrant setting with surrealist overtones.

Following his brilliant designs for the Diario Pueblo building (1959) and his proposal for the Madrid Opera House (1963), in which Aburto successfully combines an emphatic, abstract monumental form derived from function and structural logic with the subtle smoothness of the façades, where a sensitive and delicate counterpoint between the pictorial and the figurative emerges (6) (Fig. 9), in the aforementioned Neguri housing complex, Aburto formulated the syntax of his legacy to Spanish architectural modernity. The striped and chromatic horizontal ceramic epidermis of the two housing blocks abstractly manipulates the components of the façade to create aesthetic emotion (Fig. 10). The passageways once again conceal the free exercise of pictorial and figurative counterpoint in their tiled walls (Fig. 11). For Aburto, architecture, inside and ultimately outside, is the canvas on which his expressiveness crystallizes. For

4. Bocetos de los espacios interiores del proyecto del Ayuntamiento de Toronto (1958) diseñado por Aburto.

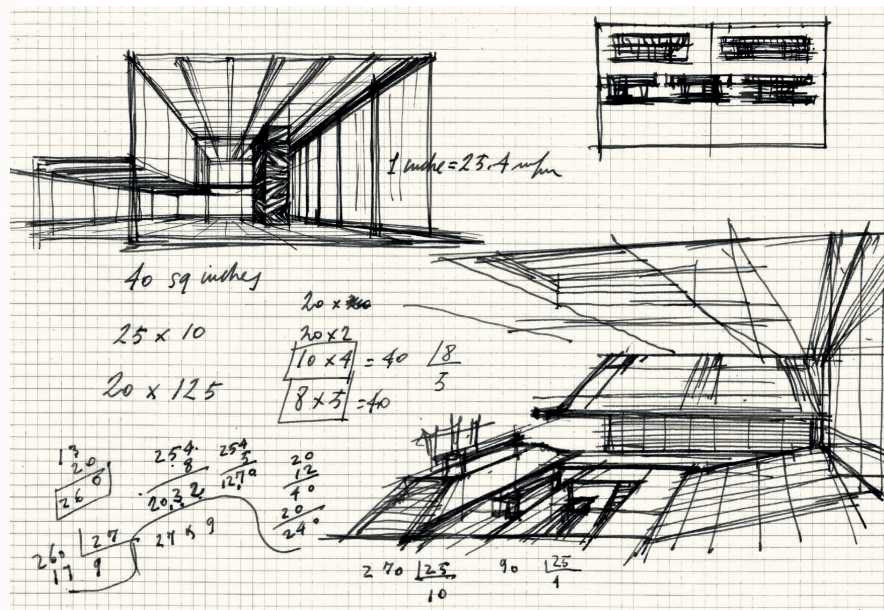
5. Boceto parcial a lápiz y aspecto final del cuadro pintado por Aburto y regalado a Cabrero con motivo de su boda en los años cuarenta. Óleo sobre tabla, 135x76 cm.

4. Sketches of the interior spaces of the Toronto City Hall project (1958) designed by Aburto.

5. Partial pencil sketch and final appearance of the painting by Aburto, given to Cabrero as a wedding gift in the 1940s. Oil on panel, 135x76 cm.

En ellos Aburto encuentra el marco para la experimentación y para canalizar esta condición expresiva de una lenguaje arquitectónico progresivamente depurado, desde una inicial carga barroco-academicista de sus primeras propuestas en los años cuarenta hasta la feliz generación de una caligrafía que, sin renunciar al enfatismo y a una cierta monumentalidad formal, entiende la envolvente exterior o la espacialidad interior como un lienzo abstracto sobre el que trazar el libérrimo contrapunto de la expresión plástica. En los años cuarenta Aburto y Cabrero se intercambiaron sendos lienzos como regalo de sus respectivas bodas. El de Aburto es una invitación precoz a entrar en sus intimistas espacios teatralizados poblados por la iconografía áulica y surrealista de su bagaje literario (Fig. 5). El lenguaje conciliador entre lo clásico y lo moderno de De Chirico —personaje conocido y admirado por Aburto— y el conjunto de conexiones directas con la tradición artística española (3), resuena en las primeras propuestas arquitectónicas de Aburto que son de hecho sustancialmente pictóricas como el Monumento a la Contrarreforma (1948) (Fig. 6).

La palpitación y las conexiones de Aburto con la vanguardia artística española de los cincuenta se hacen explícitas en su participación, en 1952 y 1953, en los cursos de la Universidad de Verano de Santander, donde trata con Benjamín Palencia, Ángel Ferrant, José Caballero o Carlos Pascual de Lara (4). El curso de 1953, el 'I Congreso Internacional de Arte Abstracto', trataba de recoger el espíritu de la escuela de Altamira y de alguna manera permitió a Aburto—tal y como refleja el texto que escribió para la ocasión (Aburto 1953)—ahondar en la progresiva depuración de un lenguaje abstracto que se apoya en la epitelial expresión estructural, entendida como retícula y soporte de cierto contrapunto expresivo. Aún en términos pictóricos, la propuesta de Aburto para el concurso del ábside de la Basílica

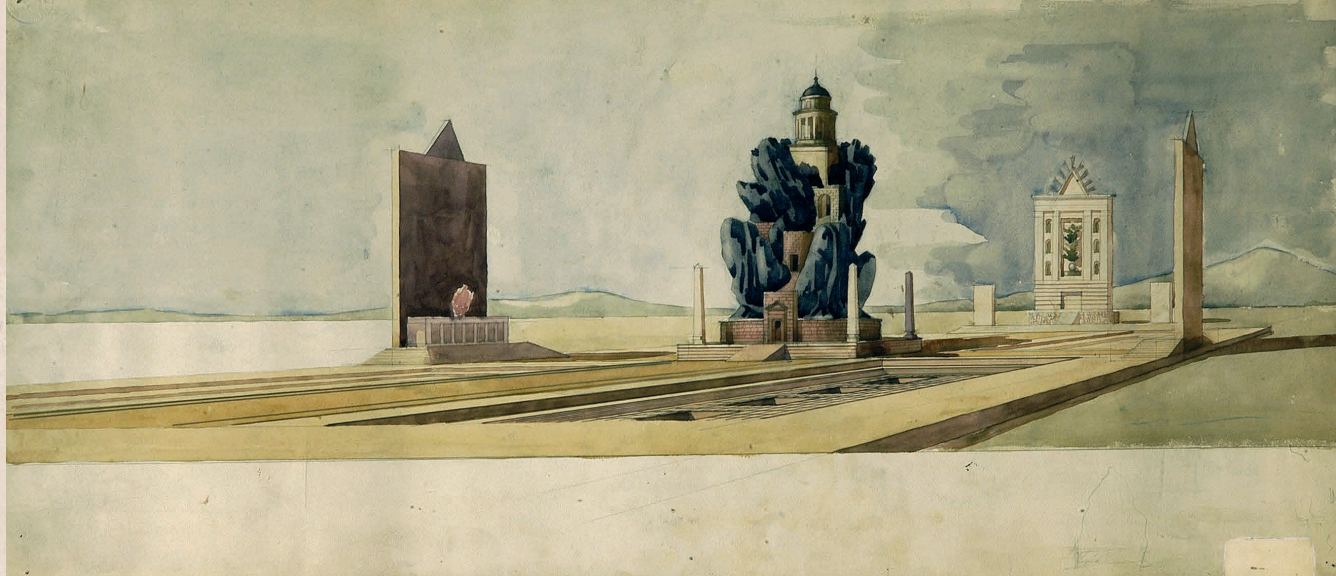




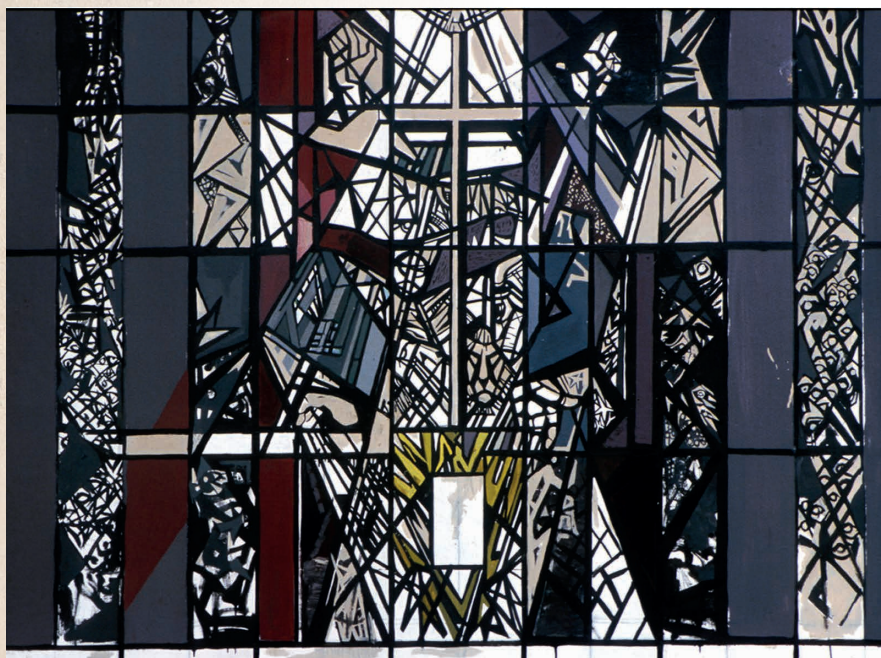
5a



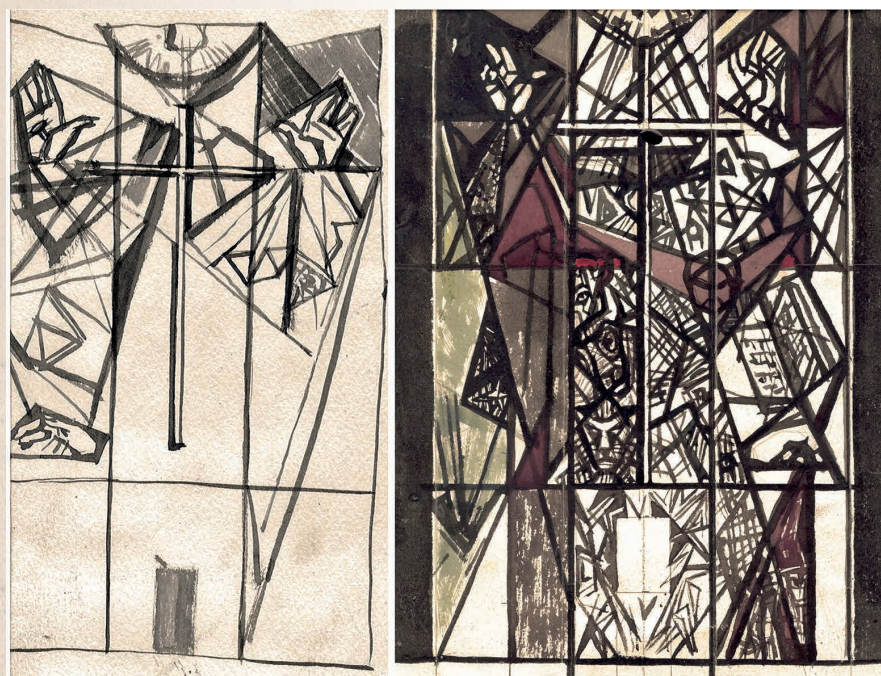
5b



6



7a



7b

6. Acuarela previa realizada por Rafael Aburto para la propuesta del concurso del Monumento a la Contrarreforma (1948), junto a Francisco Cabrero.

7. Propuesta definitiva y estudios previos de la propuesta de Aburto para el concurso del Ábside de la Basílica de Aránzazu (1961).

8. Acuarela con planta, alzado y sección del interior de la bolera Niágara de Bilbao (1953).

6. Preliminary watercolor by Rafael Aburto for the competition proposal for the Monument to the Counter-Reformation (1948), together with Francisco Cabrero.

7. Final proposal and preliminary studies for Aburto's entry for the competition for the apse of the Basilica of Aránzazu (1961).

8. Watercolor with plan, elevation, and section of the interior of the Niagara bowling alley in Bilbao (1953).



de Aránzazu (1961) —ganado por Lucio Muñoz— contiene precisamente esos patrones operativos (Fig. 7).

Frente a su funcional desempeño en la OSH y al igual que le ocurre con los concursos, Aburto aprovecha también sus escasos encargos privados para dar salida a su libertad creativa. Los locales comerciales de Gastón y Daniela en Madrid (1953 y 1965) para su amigo Guillermo Wakonigg (5) y la Bolera de Bilbao (1953) (Fig. 8) son la ocasión para afianzar la trazabilidad de su sintaxis arquitectónica, palpitando siempre en la citada voluntad de expresión plástica. Los interiores de Aburto nos trasladan a su particular *País de las Maravillas*, fascinado como estaba por el cuento de Alicia, y decantan una lúdica, cromática y palpitante escenografía con tintes surrealistas.

Tras los brillantes ensayos del edificio del Diario Pueblo (1959) o su propuesta para la Ópera de Madrid (1963), donde Aburto hace compatible una enfática y abstracta forma monumental derivada de la función y las lógicas estructurales con la sutil tersura de las fachadas donde aflora ese contrapunto sensible y delicado de lo pictórico y figurativo (6) (Fig. 9), en las referidas viviendas de Neguri Aburto formula la sintaxis de su legado a la modernidad arquitectónica española. La listada y cromática epidermis cerámica horizontal de los dos bloques de viviendas manipula de forma abstracta los componentes de la fachada para crear la emoción estética (Fig. 10). Los portales pasantes esconden nuevamente en sus paredes alicatadas el libérrimo ejercicio del contrapunto pictórico y figurativo (Fig. 11). La arquitectura, por dentro y finalmente por fuera, es para Aburto el lienzo sobre el que cristaliza su expresividad. Para Moneo (Bergera 2005, p. 34), detrás de estas obras hay “una condición de ilustración resuelta, sin embargo, con una riqueza artística y cromática de singular interés”.

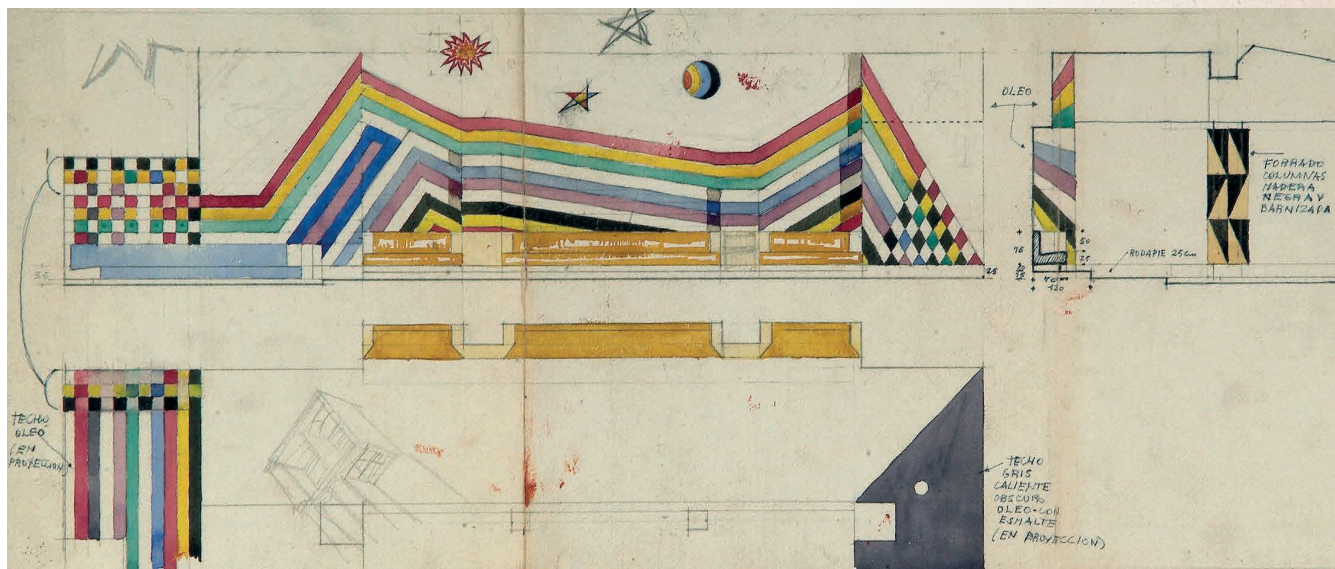
En su crítica a la primera exposición de Aburto en la Sala Macarrón, García-Viñolas (1969) señalaba que “hay una parte de su pintura que se hace

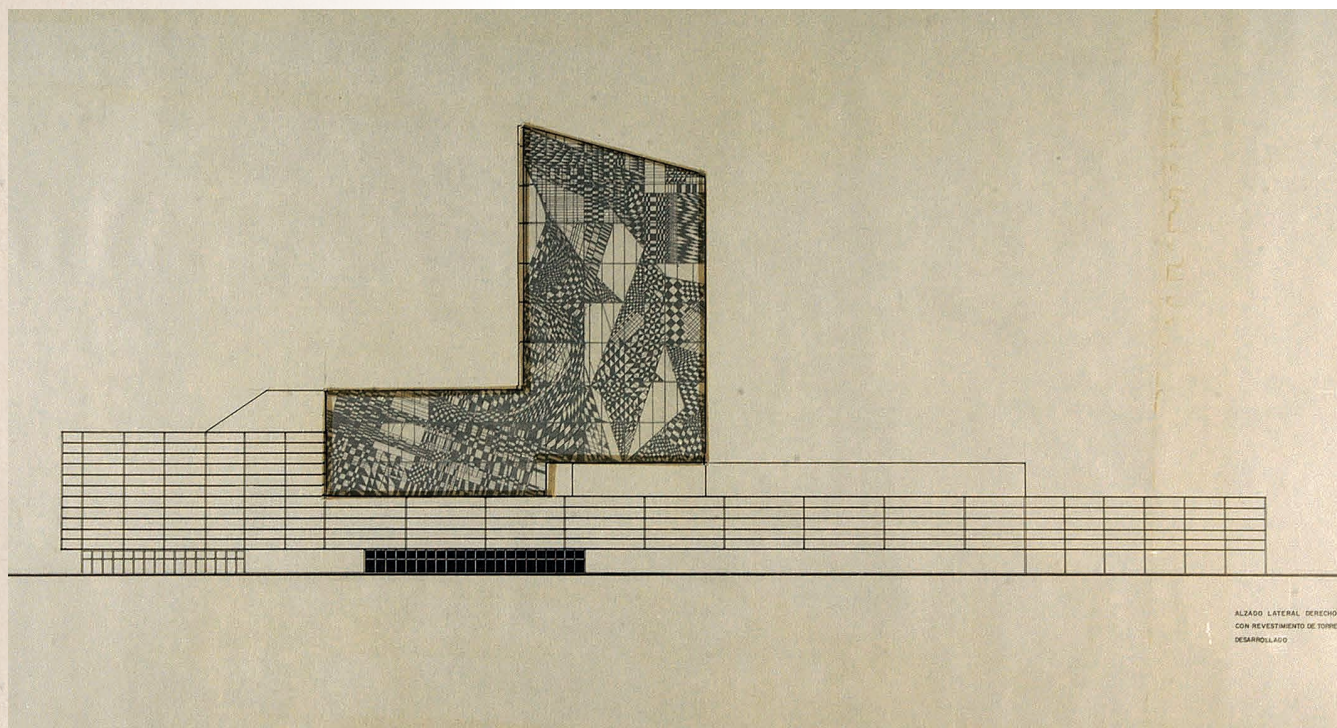
Moneo (Bergera 2005, p. 34), behind these works there is “a condition of illustration resolved, however, with an artistic and chromatic richness of singular interest.”

In his review of Aburto's first exhibition at the Sala Macarrón, García-Viñolas (1969) pointed out that “there is a part of his painting that becomes illustrative and remains purely technical.” In other words, Aburto's paintings are drawings, ‘colored’ illustrations, so to speak, insofar as they refer to his architectural graphics and a craft that is developed pencil in hand. All Aburto's pictorial work has this formalist, geometric, and interlocking substratum: Aburto's way of drawing, Fullaondo recalled, was copied at the Madrid School. There would be no distinction, we might say, between the sketch of a project and the sketches of a painting which, based on a rigorous study of modules and proportions, are ultimately charged with emotion and sensitivity (Fig. 12). García-Viñolas concludes:

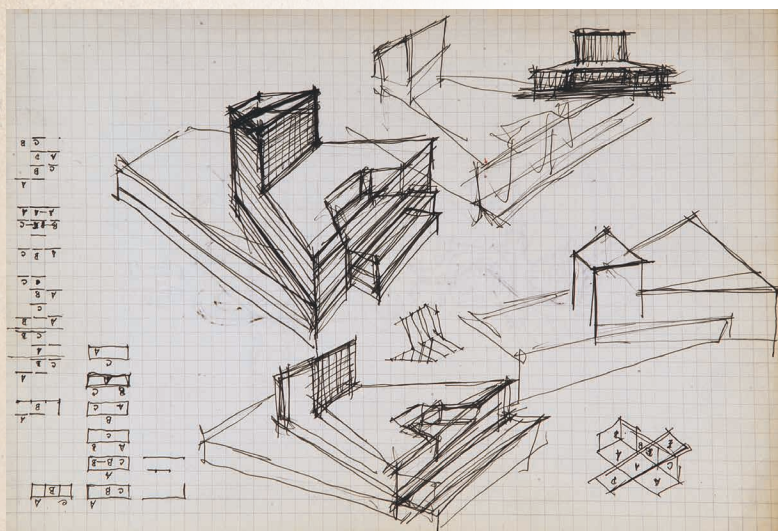
The other part of his work touches on other depths and stirs up an intense wave of emotion. He serves reality, but he does so in his own way, which, in some paintings, becomes ‘his style’, because Rafael knows very well the painting he has in his hands. Hands that are very skilled at defining the drawing and applying color and bringing out mysterious glazes in any subject.

His colleague and friend Miguel Fisac (Bergera 2005, p. 33) agrees with these arguments:





9a



9b



10

"Aburto is a good painter and a great draftsman. [...] He had impeccable drawing skills, a little surrealist in the sense that he played with elements as he pleased, with great personality."

The architect who paints

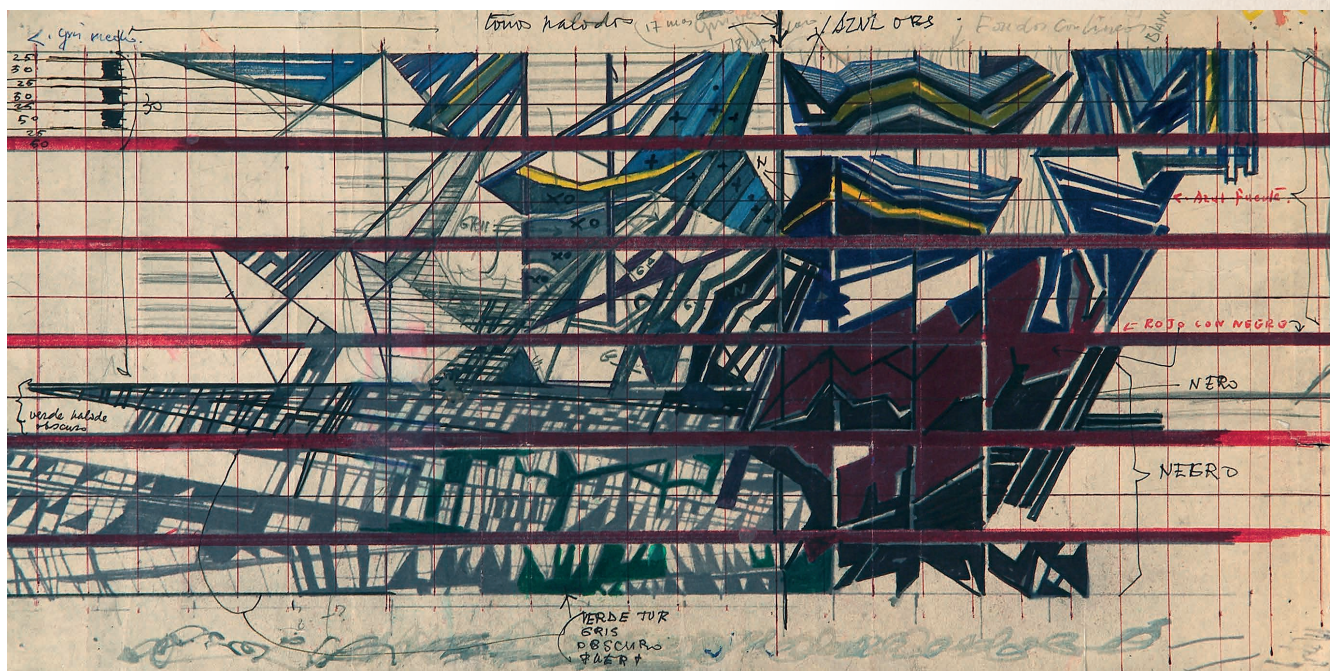
Visible to the outside world, what had remained in the personal sphere, the professional crisis in which Aburto found himself in the late 1960s allowed him to express his full and passionate artistic vocation which, as in other facets of his life, came almost by surprise and always in a self-taught way: "The first time I painted, out of curiosity, I realized that nothing came out with the brush. There were some paint

ilustrativa y se queda en el puro oficio". En otras palabras, los cuadros de Aburto son dibujos, ilustraciones 'coloreadas' se podría decir, en la medida que refieren a su grafismo arquitectónico y a un oficio que se gesta lápiz en mano. Toda la labor pictórica de Aburto tiene ese sustrato formalista, geométrico y de encaje: la forma de dibujar de Aburto, recordaba Fullaondo, era copiada en la Escuela de Madrid. No habría distinción, podríamos decir, entre el croquis de un proyecto y los bocetos de un cuadro que, sobre la base de un riguroso estudio de módulo y proporciones, finalmente se cargan de emoción y sensibilidad (Fig. 12). Concluye García-Viñolas:

La otra parte de su quehacer toca ya otras profundidades y remueve en ellas una marejada intensa de emoción. Sirve a la realidad, pero la conduce a su modo, que, en algunos cuadros, llega a ser 'a su estilo', porque Rafael sabe muy bien la pintura que lleva entre manos. Manos muy sabias para definir el dibujo y aplicar el color y arrancar veladuras misteriosas a cualquier tema.

9. Alzado definitivo y croquis previos del volumen de la propuesta de Aburto para el concurso de la Ópera de Madrid (1963).
10. Fotografía de los bloques de viviendas grupo Ergoyen en Neguri, Vizcaya (1966).
11. Boceto previo y fotografía de uno de los murales cerámicos de los portales pasantes de las viviendas de Neguri (1966).

9. Final elevation and preliminary sketches of the volume of Aburto's proposal for the Madrid Opera House competition (1963).
10. Photograph of the Ergoyen housing units in Neguri, Vizcaya (1966).
11. Preliminary sketch and photograph of one of the ceramic murals on the doorways of Neguri's project (1966).



11a

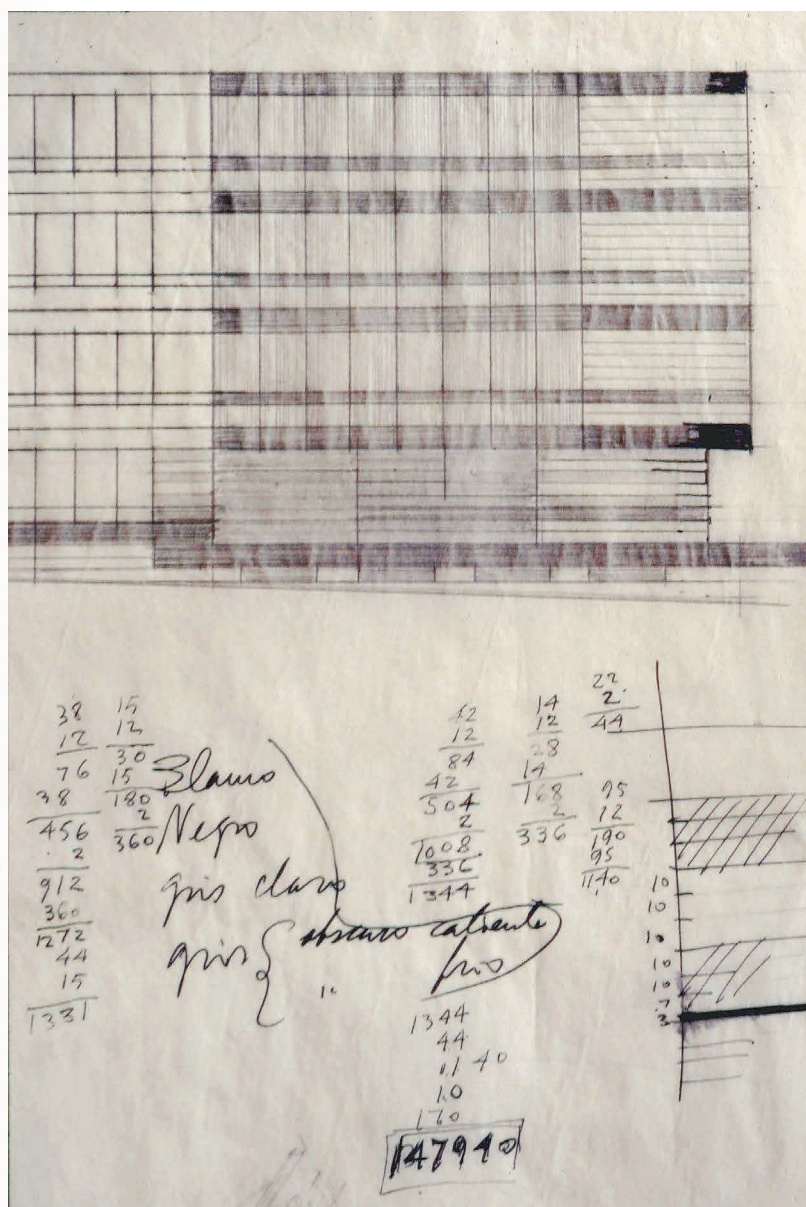


11b

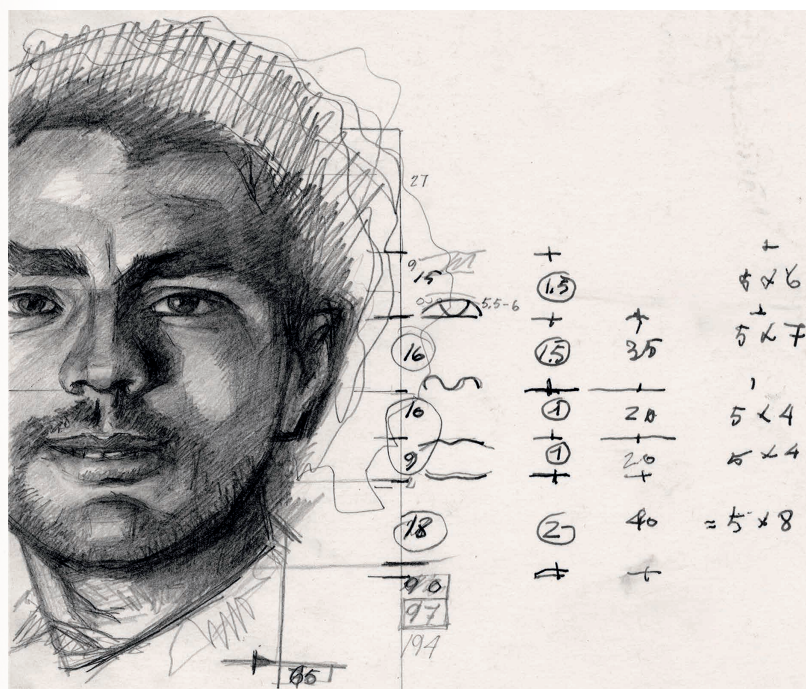
cans at home. I took a spatula, and it was an experiment to take a large amount of paint and make smears. It covered a large space and had personality. It was a painting, something more than just a smear. For me, it was a great discovery" (Bergera 1998-2001) (Fig. 13). "I feel full of pictorial ideas," Aburto explained to Ramírez Lucas (1970, p. 64), "every problem in painting leads me to another and to new discoveries."

When viewers delve into Aburto's first work—the one containing the paintings from the exhibitions at the Sala Macarrón—they discover a veiled autobiographical narrative. His canvases *Trampa*, *Jaula*, *Vencido*, and *Ocaso* (Fig. 14) present variations of a strange character dressed in a hat and a sort of cloak and trapped in a tangle of piled-up chairs. "Is human awakening still accompanied by the dreamlike baggage of wakefulness? Rather, it is the entanglement of his attire-circumstance that is already the machine that consumes him" (Ramírez Lucas 1970, p. 66), explains Aburto to justify his haphazard and difficult confinement within the constraints of his life context. His expressionism is confused with obsessive perfectionism, so that other figurative works insist on the plastic definition of the shapeless form of textures and surfaces: the flesh of a ham, the feathers of a bird, the sails of a ship, or the rocks of a cliff (Fig. 15). Sometimes the color seems to match the subject, and at other times it constitutes the main dissonance.

Experimental manipulation of pictorial technique marked Aburto's artistic career. An example of this would be the complete change in style that his painting underwent between the first and second Macarrón exhibitions, in which, without abandoning figuration, he explored the material lines of abstract expressionism. Aburto then proposed new formal experiments as exercises in style and simplification. His expressionism is channeled through abstract experimentation with color and the materiality of the formless. Abstract expressionism does not seek to distort reality to denounce it, as the figurative movement does, but rather escapes from that reality to take refuge in inner worlds. The non-figurative aspects of Aburto's painting have to do with the material experimentation of technique, a kind of expressionist informalism that leads him to create different bas-reliefs with mixed techniques using glue, fabric, and wood (Fig. 16). This palpitation of matter in the pictorial is



12a



12b



12. Detalle del alzado dibujado a lápiz de las viviendas de Neguri y boceto de un retrato del hijo de Rafael Aburto que comparten la búsqueda precisa de las proporciones en la composición.

13. Pequeño boceto pictórico de Rafael Aburto realizado mediante mancha de pintura sobre papel, s/f.

12. Detail of the pencil drawing of the buildings in Neguri and sketch of a portrait of Rafael Aburto's son, both sharing the precise search for proportions in the composition.

13. Small pictorial sketch by Rafael Aburto made using paint stains on paper, undated.

Su colega y amigo Miguel Fisac (Bergera 2005, p. 33) suscribe estos argumentos: “Aburto es buen pintor y un gran dibujante. [...] Tenía un dibujo impecable, un poco surrealista en el sentido de que jugaba con los elementos como le daba la gana, con gran personalidad”.

El arquitecto que pinta

Visible hacia fuera lo que había permanecido en el ámbito de lo personal, la crisis profesional en la que se sumerge Aburto a finales de los años sesenta le permite explicitar esa vocación artística plena y apasionada que, como en otras facetas de su vida, se presenta casi por sorpresa y siempre de forma autodidacta: “La primera vez que pinté, por curiosidad, me di cuenta de que con el pincel no salía nada. Había en casa unos botes de pintura. Cogí una espátula y fue un experimento coger una gran cantidad de pintura y hacer manchas. Se cubría un gran espacio y tenía personalidad. Era una pintura, algo más que una simple mancha. Para mí fue un gran descubrimiento” (Bergera 1998-2001) (Fig. 13). “Me siento lleno de ideas pictóricas” —le explicaba Aburto a Ramírez Lucas (1970, p. 64)—, “cada problema de la pintura me lleva a otro y a nuevos descubrimientos”.

induced in some way, as Moneo has observed (Bergera 2005, p. 37), by the same transition that occurs between the way of drawing the brick and its constructed materiality:

The brickwork on the Sindicatos building enhances the design. In fact, if I had to look at the façades, curiously enough, and despite the thickness of the Baroque Aburto, I would say that they are very drawn, very flat façades. The Sindicatos façade is also a very drawn façade. The treatment of the brickwork comes from the design of the brickwork.

Figuration as expression and critical social realism

This “circumstantial attire” is a recurring theme in Aburto's paintings. Obsessed as he was with the falseness of appearances in personal relationships, tailcoats, top hats, and masks merge with carnival costumes in his figurative repertoire. For Aburto, this ‘machine





that consumes him' is the robotic vision and standardized consideration of the individual. He opens the door to his inner world to the public, aware that his work is encrypted by his own personal universe, which ultimately makes it somewhat incomprehensible. Aburto's work, and largely his architecture, privileges methodology and process over the achievement of results. His paintings are always unfinished and remain anonymous. Many of his works are executed on old boards from architecture competitions. A painting is thus a palimpsest of attempts, explorations, and progressive approaches: drawing becomes architecture, and architecture returns to drawing.

Cuando es el espectador quien se adentra en la primera obra de Aburto —la que contiene los cuadros de las exposiciones de la Sala Macarrón— descubre una narrativa veladamente autobiográfica. Sus lienzos *Trampa*, *Jaula*, *Vencido* y *Ocaso* (Fig. 14) presentan variaciones de un extraño personaje ataviado con sombrero y una suerte de manto y atrapado en una maraña de sillas amontonadas. “¿Es el despertar humano acompañado todavía por el bagaje onírico de su vigilia? Mas bien el enredo de su atuendocircunstancia que es ya la máquina que lo consume” (Ramírez Lucas 1970, p. 66), explica Aburto para justificar su azaroso y difícil encorsetamiento dentro de las constricciones de su contexto vital. Su expresionismo se confunde con un obsesivo perfeccionismo, de manera que otros trabajos figurativos insisten en la definición plástica de la forma informe de texturas y superficies: las carnes de un jamón, las plumas de un ave, las velas de un barco o las rocas de un acantilado (Fig. 15). A veces el color parece



14. *Trampa*, ca. 1969. Óleo y acrílico.
15. *Sin título*, ca. 1970. Óleo y acrílico.

14. *Trampa*, ca. 1969. Oil and acrylic.
15. *Sin título*, ca. 1970. Oil and acrylic.



15

casar con el tema y en otras ocasiones éste constituye la principal de las disonancias.

La manipulación experimental de la técnica pictórica fue marcando la trayectoria artística de Aburto. Un ejemplo de ello sería el completo cambio de registro que experimenta su pintura entre la primera y la segunda exposición de Macarrón, en la que sin abandonar la figuración explora las líneas matéricas del expresionismo abstracto. Aburto plantea entonces nuevos experimentos formales a modo de ejercicios de estilo y de simplificación. Su expresionismo se encauza con la experimentación abstracta del color y la materialidad de lo informe. El expresionismo abstracto no busca deformar la realidad para denunciarla como hace la corriente figurativa, sino que escapa de esa realidad para refugiarse en los mundos interiores. Los aspectos no figurativos de la pintura de Aburto tendrían que ver con la experimentación matérica de la técnica, una suerte de informalismo expresionista que le lleva

Aburto's painting drew on the same cultural soil that gave rise to the modernity of the postwar avant-garde, that new revival of Spanish realism of 1898, where the regeneration of national values and the renewal of traditional art —Goya, El Greco, Velázquez, etc.— were integrated with the modern. Aburto's painting echoes a certain Zuloaga and, above all, the eccentricity of José Gutiérrez Solana (1886-1945), who reinterpreted the Goyaesque air of the great themes of Spanish tradition through grotesque painting. The sinister sordidness with which the painter depicts the figurative motifs of dark Spain is what attracts Aburto, who visited the painter in his studio in Madrid while he was a student (Fig. 17).



16

16. *Sin título*, ca. 1970. Técnica mixta.

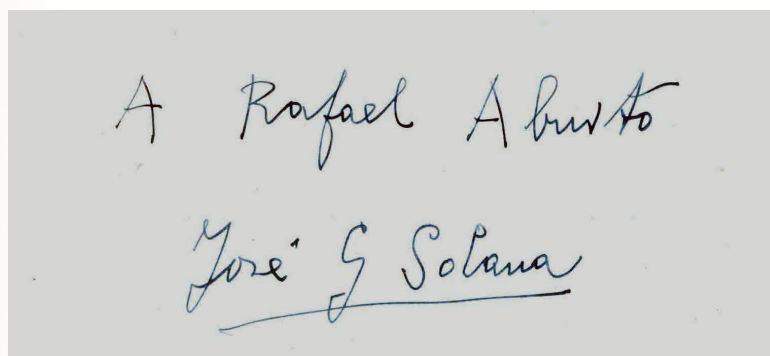
17. Dedicatoria de Gutiérrez Solana a Rafael Aburto, escrita en un catálogo de obra regalado por el pintor con ocasión de una visita a su taller.

18. *Guardarropiá*, ca. 1969. Óleo y acrílico.

16. *Sin título*, ca. 1970. Mixed technique.

17. Dedication by Gutiérrez Solana to Rafael Aburto, written in a catalog of works gifted by the painter after visiting his studio.

18. *Guardarropiá*, ca. 1969. Oil and acrylic.



17

a realizar distintos bajo-relieves con técnicas mixtas empleando cola, tela y madera (Fig. 16). Esta palpitación de la materia en lo pictórico viene inducida de alguna manera, como ha sabido ver Moneo (Bergera 2005, p. 37), por el mismo tránsito que se produce entre la manera de dibujar el ladrillo y su materialidad construida:

La llaga del ladrillo de Sindicatos da más valor el dibujo. En realidad, si yo tuviera que ver las fachadas, curiosamente, y a pesar de que el Aburto barroco tiene espesor, yo diría que son fachadas muy dibujadas, muy planas. La fachada de Sindicatos también es una fachada muy dibujada. El tratamiento del ladrillo viene del dibujo del ladrillo.



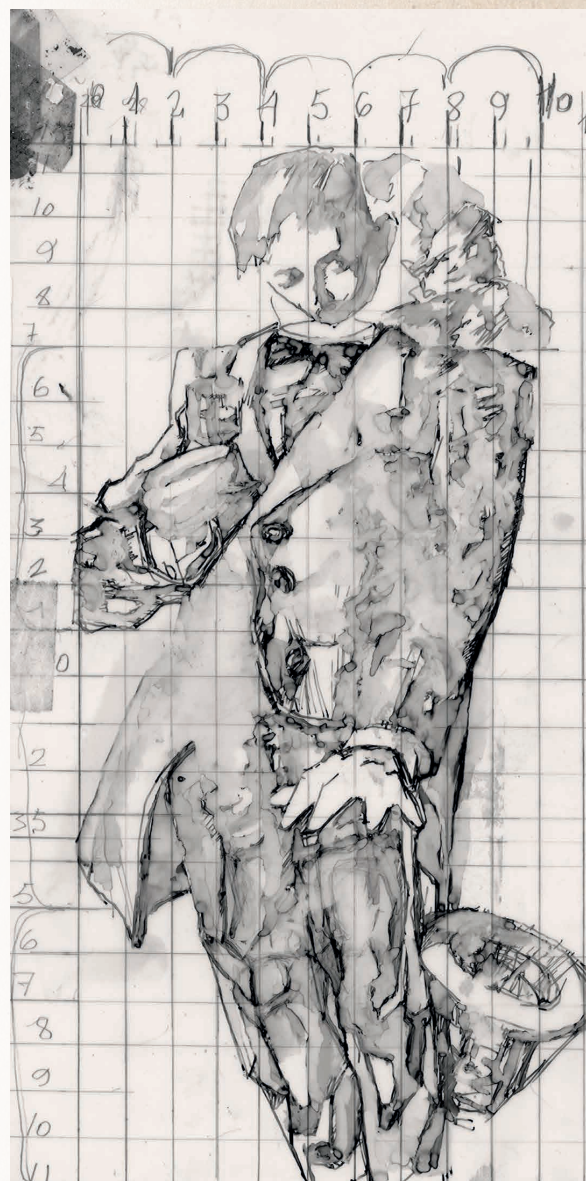
La figuración como expresión y el realismo crítico social

El referido 'atuendo-circunstancia' se repite temáticamente en la obra pictórica de Aburto. Obsesionado como estaba por la falsedad de la apariencia en las relaciones personales, los fracs, las chisteras y las máscaras se funden con disfraces carnalescos en su repertorio figurativo. Esa 'máquina que lo consume' es para Aburto la visión robotizada y la consideración estandarizada del individuo. Abre la puerta de su mundo interior al público siendo consciente de que su obra está encriptada por su propio universo personal que a la postre la hace en cierta medida incomprensible. La obra de Aburto, también en gran medida su arquitectura, privilegia la metodología

Guardarropía (Fig. 18) is a tragic portrait of two characters dressed in the finery typical of a society gathering: tailcoats, top hats, and bow ties. The presence of a kind of screen behind them turns them into puppet-like figures exposed without protection to the observer. To accentuate the well-known paradox of life, the character on the right sheds his 'circumstantial attire' and slides his corpse-like body to the floor. The face of the other gentleman becomes an agonizing and empty mask. The idea of the mask is present in Aburto's painting and has



18a

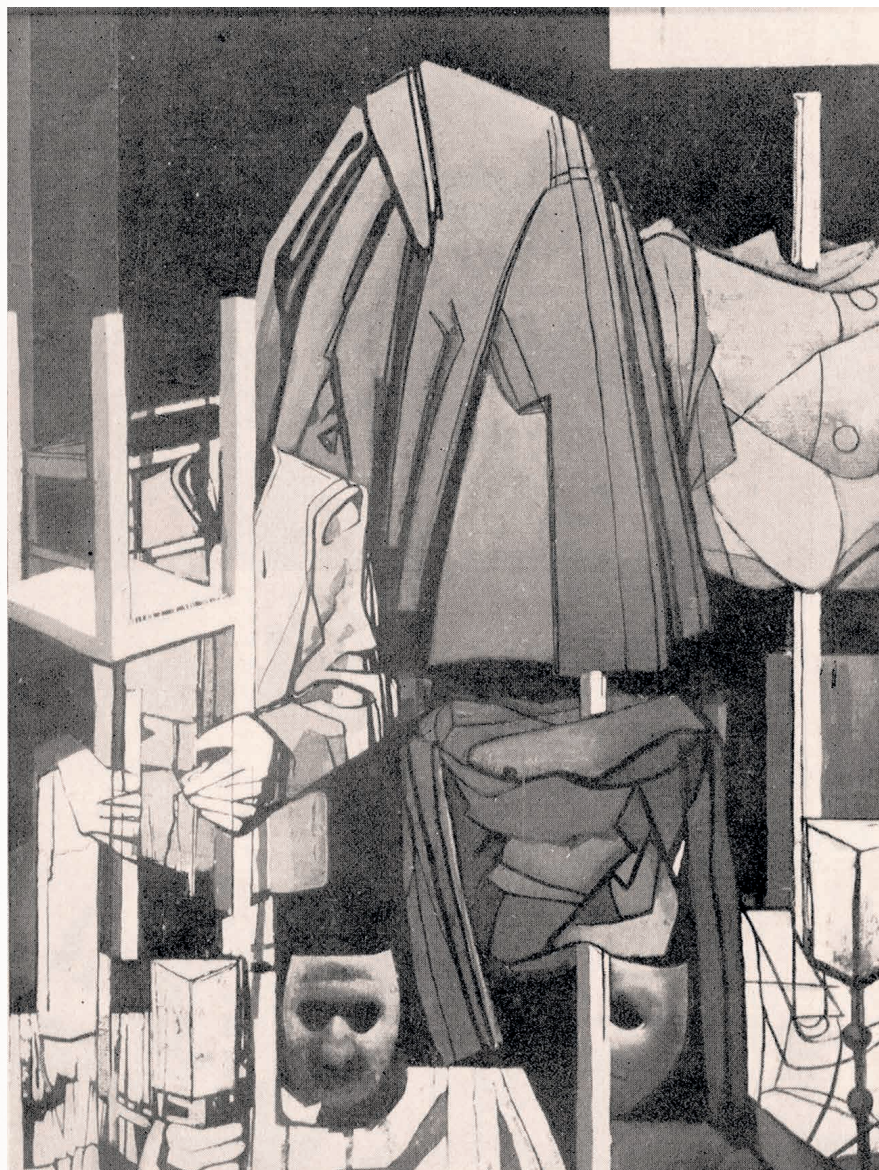


18b

its roots in the *dark Spain*, reinterpreted by the most conspicuous representatives of critical social realism. To all this conceptual weight must be added his obsessive formalism and virtuosity, which leads him to revel in the folds of the clothes and their chromatic value.

In *Procesión* (Fig. 19) pieces from Aburto's figurative repertoire reappear with a more clearly theatrical display. The figure becomes blurred, losing its corporeal unity. Aburto's deconstruction leads him to separate the busts from the masks until the boundaries between the human figure and the mannequin become blurred. Together with this furniture, blankets, lamps, and other objects end up composing the entirety of the scene. This unique combination of disparate elements ultimately imbues the painting with the same unease that emanates from the reflective decontextualization of surrealist and metaphysical works. This is achieved by removing the elements from their place and mixing them together in an apparently random manner, a combination that gives rise to a new dreamlike reflection. Aburto gives free rein to what he carries inside, provoking the emotional impact characteristic of expressionism.

Aburto's painting shares a curious interest in death and the depiction of its sordid beauty, which is substantially present in bullfighting themes: the virulent *capeas* and bullfights reveal the expressionists' taste for the morbid. Bullfighting is part of the repertoire of that *dark Spain* that pulsates in the architect's painting. In addition to goring, he paints teams of bullfighters and exaggerates the plastic and chromatic qualities of the bullfighter's costume (Fig. 20). Once again, he adds the strange dialogue between the uniform and the body that inhabits it. The greenish color and mournful carnal texture of the skin contrast with the carnivalesque uniform of the bullfight. Aburto's pictorial activity also coincided with the arrival of pop art in Spain, contextualized in this case by the political commitment of criticism of late Francoism and converted into the new figuration of social critical realism by artists such as Arroyo, Genovés, and Equipo Crónica (Fig. 21). Like the mentioned artists, Aburto frequently uses collage and photomontage as techniques derived from surrealism. The photographic cutouts on which Aburto works end up being transformed into an abstract, geometrized, and modulated topographic map for subsequent transfer



19

y el proceso frente a la consecución del resultado. Sus cuadros siempre están inacabados y permanecen bajo el anonimato. Muchas de sus obras están ejecutadas sobre tableros viejos de concursos de arquitectura. Un cuadro es así un palimpsesto de intentos, exploraciones y acercamientos progresivos: el dibujo se hace arquitectura y la arquitectura vuelve al dibujo.

La pintura de Aburto se nutría del mismo humus cultural de donde surgió la modernidad de las vanguardias de posguerra, de aquella nueva recuperación del realismo español del 98, donde la regeneración de los valores patrios y la renovación de lo castizo —Goya, Greco, Velázquez, etc.— se integró con lo moderno. En la pintura de Aburto reverbera un cierto Zuloaga y sobre todo la excentricidad de José Gutiérrez Solana (1886-1945), quien reinterpreto



19. *Procesión*, ca. 1969. Óleo y acrílico.
20. *Torerías*, s/f. Óleo y acrílico.

19. *Procesión*, ca. 1969. Oil and acrylic.
20. *Torerías*, undated. Oil and acrylic.



20

mediante una pintura esperpéntica el aire goyesco de los grandes temas de la tradición española. La siniestra sordidez con la que el pintor muestra los motivos figurativos de la *España negra* es lo que atrae a Aburto, quien llegó a visitar al pintor en su estudio de Madrid siendo estudiante (Fig. 17).

Guardarropía (Fig. 18) es un trágico retrato de dos personajes ataviados con las galas propias de una reunión de sociedad: frac, chistera y pajarita. La presencia a sus espaldas de una especie de biombo los convierte en una suerte de muñecos de guiñol expuestos sin protección frente al observador. Para acentuar la consabida paradoja vital, el personaje de la derecha se desprende de su 'atuendo-circunstancia' y desliza su cadavérica corporeidad hasta el suelo. El rostro del otro caballero viene a constituir una máscara

to painting. Photography, explains Aburto (Bergera 1998-2001), "is always a model that you can interpret in your own way."

The interest in grids, Cartesian order, and modulation —derived from his being an architect— that can be seen throughout Aburto's work is intrinsically accompanied by the formal counterpoint of expressive freedom. In the same way that he superimposes a highly free plastic composition onto the orthogonal grid of the façade of his proposal for the Madrid Opera House, Aburto punctuates the theatrical rigidity of his paintings with the material



21. *Multitudes*, s/f. Óleo y acrílico y estudio previo mediante fotomontaje.

21. *Multitudes*, undated. Oil and acrylic paint, and a preliminary study using photomontage.



21b

agónica y vacía. La idea de la máscara está presente en la pintura de Aburto y encuentra sus raíces en la *España negra* y se reinterpreta por parte de los más conspicuos representantes del realismo crítico social. A toda esta carga conceptual hay que añadir su obsesivo formalismo y virtuosismo que le lleva a recrearse en los pliegues de las ropas y en su valoración cromática.

En *Procesión* (Fig. 19) vuelven aparecer las piezas del repertorio figurativo de Aburto con un despliegue más claramente escenográfico. La figura se difumina, perdiendo su unidad corpórea. La deconstrucción de Aburto le lleva a separar los bustos de las caretas hasta llegar a difuminarse los límites entre la figura humana y el maniquí. Junto a este mobiliario, mantas, lámparas y otros objetos acaban por componer la totalidad de la escena. Esta singular combinación de elementos dispares acaba dotando al cuadro de la misma inquietud que se desprende de la descontextualización reflexiva de las obras surrealistas y metafísicas. Esto se consigue sacando de su sitio los elementos y mezclándolos aparentemente al azar, combinación de la que surge una nueva reflexión onírica. Aburto da rienda suelta a lo que lleva dentro provocando el impacto emocional propio del expresionismo.

La pintura de Aburto comparte un curioso interés por la muerte y la plasmación de su sórdida belleza presente sustancialmente en la temática taurina: las virulentas capeas y corridas de toros manifiestan el gusto de los expresionistas por lo morboso. La tauromaquia forma parte del repertorio de esa *España negra* que palpita en la pintura del arquitecto. Además de cogidas pinta cuadrillas de toreros y exagera la condición plástica y cromática del traje de luces (Fig. 20). Añade una vez más el extraño diálogo entre el uniforme y el cuerpo que lo habita. El color verdoso y la luctuosa textura carnal de la piel contrasta con el carnavalesco uniforme de la faena.

Esta actividad pictórica de Aburto coincide también con la llegada del *pop art* a España, contextualizado en este caso por el compromiso político de la

sensitivity of fabrics. Alongside canvases such as *Madrid* and *Ropa al sol* (Fig. 22), this formal interest is endorsed by the numerous photographic cutouts, references, and sketches stored in his notebooks. Aburto tries to disentangle himself from the formal rigor of the Cartesian grid, which ends up becoming a kind of cage that constrains his expressive freedom. In this way, Aburto the painter seems to have been able to manipulate and break down the entrenchment of one of the formal mechanisms of modern visual arts. Once he 'discovered' the grid as an initial abstract support —pictorial and architectural— Aburto felt happy and freely caged and trapped by it. (Fig. 23).

Conclusions

Rafael Aburto is therefore both an architect who draws architecture to transform it into a canvas and an artist who formalizes his expressiveness through drawings subject to the regulatory and abstract control of architecture and filtered by the freedom of expressive counterpoint. As Fullaondo (1974, p. 17) stated, these are simultaneous and bidirectional paths:

In him, these subtle, obscure efforts to recover childhood testimony and sensitivity, the subversive and playful eon of the artistic attitude, are framed within a figure of the creator who, if in one sense can be understood as an ancient architect, a universal man, a Renaissance man, simultaneously architect,

painter, sculptor, draftsman, urban planner... could also, on a more contemporary level, be located in the Dadaist vocation of confusing genres, the painting-manifesto, the photo-montage, the poem-drawing... That building-painting-sculpture-image... all created by the same artist...

From this ambivalent condition of Aburto's painting, Rafael Moneo (Bergera 2005, p. 35) draws a gender-based interpretation:

One sees too much of that composition, which sometimes makes it seem more like the work of an architect than a painter. In general, it can be said that it is a very masculine work, and yet, at times, there are unexpected, feminine bursts of attention to ornamentation.

The emphatic and the abstract —the architectural— palpates alongside the delicate, the plastic, and the material —the pictorial. Antón Capitel (Bergera 2005, p. 42), also well versed in the architects of this generation, agrees with these interpretive threads regarding the singular figure of Rafael Aburto:

Aburto has this extreme approach to working on surfaces, as an architect and a painter [...]. It is very powerful at times, because it is so extreme. He does this in the Bilbao housing, in the Pueblo building; it is an approach to the surface of the façades that is characteristic of a true painter. It is like having modern architecture as the exact support for a painting.

In contrast to the typical architect for whom drawing is a tool, as Carazo (2022, p. 294) points out when referring to Fisac, in whose career "drawing is always an accompaniment, a parallel activity, almost a leisure activity," in Aburto we find the overwhelming and holistic synchronism of the creative act, where the action of the author's hand is part of an interdisciplinary and vital whole, which we could perhaps relate to the figure of his colleague Joaquín Valero Palacios, in whom, according to Moreno (2023, p. 303), the transitions between "the action of designing what can be built and the reflection induced by what is drawn and painted" also reverberate. However, Aburto's case is less programmatic and undoubtedly undisciplined, emanating from the depths of a character as enigmatic as he is extraordinary (Fig. 24). We are certainly not dealing with an exemplary case of what drawing by and for architects should be, in terms of its extrapolation, but rather with a way of proceeding linked to the all-encompassing essence of those for whom creative activity, in any of its expressions, is

22. *Ropa al sol*, ca. 1969. Óleo y acrílico sobre tela. 90x120 cm.

23. *Artista enjaulado*, collage.

22. *Ropa al sol*, ca. 1969. Oil and acrylic on canvas. 90x120 cm.

23. *Artista enjaulado*, collage.



22

crítica al tardofranquismo y reconvertido en la nueva figuración del realismo crítico social de artistas como Arroyo, Genovés o el Equipo Crónica (Fig. 21). Como técnicas derivadas del surrealismo, Aburto al igual que los referidos artistas, recurre frecuentemente al *collage* y al fotomontaje. Los recortes fotográficos sobre los que trabaja Aburto acaban por transformarse en un mapa topográfico abstracto, geometrizado y modulado para su posterior traslado a la pintura. La fotografía, explica Aburto (Bergera 1998-2001), "es siempre un modelo que puedes interpretarlo a tu manera".

El interés por la retícula, el orden cartesiano y la modulación —derivado de su ser-arquitecto— que se observa en toda la obra de Aburto



va intrínsecamente acompañado por el contrapunto formal de la libertad expresiva. De la misma manera que superpone una libérrima composición plástica a la trama ortogonal de la fachada de su propuesta para la Opera de Madrid, Aburto salpica la rigidez escenográfica de sus cuadros con la sensibilidad matérica de los tejidos. Junto a lienzos como *Madrid* o *Ropa al sol* (Fig. 22) este interés formal viene refrendado por los numerosos recortes fotográficos, referencias y bocetos almacenados en sus cuadernos. Aburto trata de desenredarse del rigor formal de la retícula cartesiana que acaba transformándose en una suerte de jaula encorsetadora de su libertad expresiva. De esta manera, el Aburto pintor parece haber sido capaz de

24. Rafael Aburto en el taller-estudio de su vivienda de Madrid, ca. 1998.

24. Rafael Aburto in the workshop-studio of his home in Madrid, ca. 1998.



manipular y romper el atrincheramiento de uno de los mecanismos formales de las artes visuales modernas. Una vez ‘descubierta’ la retícula como soporte abstracto inicial —pictórico y arquitectónico— Aburto se siente feliz y libérrimamente enjaulado y atrapado por ella (Fig. 23).

Conclusiones

La figura de Rafael Aburto es por tanto la del arquitecto que dibuja la arquitectura para transformarla en un lienzo y la del artista que formaliza su expresividad mediante un dibujo sujeto al control regulador y abstracto de la arquitectura y tamizado por la libertad del contrapunto expresivo. Como afirmaba Fullaondo (1974, p. 17), se trata de caminos simultáneos y bidireccionales:

En él, estos oscuros sutiles afanes de recuperación del testimonio y la sensibilidad infantil, del eón subversivo y lúdico de la actitud artística, se encuadran dentro de una figura de creador que, si en un sentido puede ser entendida como arquitecto antiguo, hombre universal, renacentista, simultáneamente arquitecto, pintor, escultor, dibujante, urbanista... podría también, a nivel más contemporáneo, localizarse en la vocación dadaísta de confundir los géneros, el cuadro-manifiesto, el foto-montaje, el poema-dibujo... Aquél edificio-cuadro-escultura-imagen... todo él elaborado por el mismo artista...

De esta condición ambivalente de la pintura de Aburto, Rafael Moneo (Bergera 2005, p. 35) extrae una interpretación en clave de género:

Uno ve demasiado esa composición que lo hace a veces consecuente con que sea más la obra de un arquitecto que de un pintor. Puede decirse, en general, que es una obra muy masculina y, sin embargo, en algunos momentos, aparecen esos brotes de atención a lo ornamental inesperados, femeninos.

Lo enfático y lo abstracto —lo arquitectónico— palpita junto a lo delicado, lo plástico y lo matérico —lo pictórico—. Antón Capitel (Bergera 2005, p. 42), buen conocedor también de los arquitectos de esta generación, coincide igualmente en estos mimbres interpretativos de la singular figura de Rafael Aburto:

Aburto tiene esa cosa tan extrema del trabajo sobre las superficies, de arquitecto como pintor [...]. Es muy fuerte, a veces, porque es muy extremo. Lo hace en las viviendas de Bilbao, en el edificio Pueblo; es un acercamiento a la superficie de las fachadas como propia de un verdadero pintor. Es como tener a la arquitectura moderna como soporte exacto de una pintura.



Frente al perfil del arquitecto-tipo para quien el dibujo es un instrumento, como señala Carazo (2022, p. 294) refiriéndose a Fisac, en cuya trayectoria “el dibujo va siempre de acompañante, de actividad paralela, casi de ocio”, en Aburto encontramos el sincronismo aplastante y holístico del hecho creativo, donde la acción de la mano de autor forma parte de un todo interdisciplinar y vital y que podríamos acaso poner en relación con la figura de su colega Joaquín Valero Palacios, en quien también reverberan según Moreno (2023, p. 303) los tránsitos entre “la acción de proyectar lo construible y la reflexión inducida por lo dibujado y pintado”. Sin embargo, el de Aburto es un caso menos programático y sin duda adisciplinar, emanado desde las entrañas de un personaje tan enigmático como extraordinario (Fig. 24). No nos encontramos seguramente ante un caso ejemplarizante de lo que deber ser el dibujo del y para el arquitecto, por extrapolable, pero sí ante una manera de proceder vinculada a la esencia omniabarcante de aquél para quien la actividad creativa, en cualquiera de sus expresiones, se acrisola por la acción proyectiva de la mano que dibuja.

Notas

- 1 / Se tiene constancia de la participación de Aburto en las exposiciones colectivas “Dibujos de 27 arquitectos de Madrid” en la Galería Yunguanzo de Madrid (1978) y en varias ediciones de la exposición “La obra plástica de los Arquitectos” organizada por la Fundación Cultural del COAM (1981 y 1984).
- 2 / Ver: BERGERA 2006.
- 3 / Así lo expresa Capitel (1978, p. 43): “En cuanto a la deuda surrealista de arquitectos como Aburto y, sobre todo, Moya, hay que conducirla a la proximidad con artistas españoles, como Dalí, José Caballero, Sáenz de Tejada... y hasta Gutiérrez Solana”.
- 4 / De muchos de estos y otros artistas de la vanguardia Aburto tenía cuadros en su domicilio e intercambiaba correspondencia, especialmente felicitaciones navideñas.
- 5 / Ver: BERGERA 2001.
- 6 / Así explica Rafael Moneo (BERGERA 2005, p. 34) la propuesta de la Opera: “Esa membrana muy sutil tiene ecos de arquitectura antigua. Es moderna porque no es gruesa. Son cosas un poco ficticias, en el mejor sentido de la palabra, y, por tanto, no sustantivas: más de ilustración”.

Referencias

- ABURTO, R., 1953. Divagaciones sobre la abstracción en Arquitectura. En BERGERA, I., 2005. *Aburto*. Madrid: Ministerio de Vivienda, pp. 233-235.
- BERGERA, I. 2001. Wakonigg y Aburto: un singular mecenazgo en busca del espacio moderno. En *Willy Wakonigg y su mundo*. Madrid: Galería Guillermo de Osma, pp. 69-81.
- BERGERA, I., 1998-2001. *Conversaciones con Rafael Aburto* (documento inédito), Madrid.
- BERGERA, I. 2005. *Aburto*. Madrid: Ministerio de Vivienda.
- BERGERA, I. 2006. Ayuntamiento de Toronto. Soñando otra modernidad. *Actas Congreso Internacional*. Pamplona: T6 Ediciones, pp. 73-80.
- CAPITEL, A., 1978. La pintura de Giorgio de Chirico y la Arquitectura del siglo XX. *Arquitectura*, nº 214, p. 43.
- CARAZO LEFORT, E. y ÚBEDA BLANCO, M., 2022. Miguel Fisac. Dibujo y vanguardia en la arquitectura española del siglo XX. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol 29, nº 44, pp. 276-297. DOI: <https://doi.org/10.4995/ega.2022.17178>
- FULLAONDO, J. D., 1969. Rafael Aburto. *Nueva Forma*, nº 36, pp. 25-41.
- FULLAONDO, J. D., 1974. Notas de sociedad. *Nueva Forma*, nº 99, pp. 3-21.
- GARCÍA-VIÑOLAS, M. A., 24-12-1969. Paseo por las artes. *Diario Pueblo*.
- MORENO MORENO, M. P., 2023. Joaquín Vaquero Palacios... en principio fue el verbo: el dibujo. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol 28, nº 47, pp. 301-323. DOI: <https://doi.org/10.4995/ega.2023.16395>
- RAMÍREZ LUCAS, J., 1970. La pintura del arquitecto Rafael Aburto o cuando el arte es pasión, no oficio. *Arquitectura*, nº 133, pp. 63-66.

refined by the projective action of the hand that draws.

Notes

- 1 / Aburto is known to have participated in the group exhibitions “Drawings by 27 Architects from Madrid” at the Yunguanzo Gallery in Madrid (1978) and in several editions of the exhibition “The Plastic Work of Architects” held by the COAM Cultural Foundation (1981 and 1984).
- 2 / See: BERGERA 2006.
- 3 / Capitel (1978, p. 43) puts it this way: “As for the surrealist debt owed by architects such as Aburto and, above all, Moya, it must be traced back to their proximity to Spanish artists such as Dalí, José Caballero, Sáenz de Tejada... and even Gutiérrez Solana.”
- 4 / Aburto had paintings by many of these and other avant-garde artists in his home and exchanged correspondence with them, especially Christmas cards.
- 5 / See: BERGERA 2001.
- 6 / This is how Rafael Moneo (BERGERA 2005, p. 34) explains the Opera’s proposal: “This very subtle membrane echoes ancient architecture. It is modern because it is not thick. These are somewhat fictitious things, in the best sense of the word, and therefore not substantive: more like illustration.”

Referencias

- ABURTO, R., 1953. Divagaciones sobre la abstracción en Arquitectura. En BERGERA, I., 2005. *Aburto*. Madrid: Ministerio de Vivienda, pp. 233-235.
- BERGERA, I. 2001. Wakonigg y Aburto: un singular mecenazgo en busca del espacio moderno. En *Willy Wakonigg y su mundo*. Madrid: Galería Guillermo de Osma, pp. 69-81.
- BERGERA, I., 1998-2001. *Conversaciones con Rafael Aburto* (documento inédito), Madrid.
- BERGERA, I. 2005. *Aburto*. Madrid: Ministerio de Vivienda.
- BERGERA, I. 2006. Ayuntamiento de Toronto. Soñando otra modernidad. *Actas Congreso Internacional*. Pamplona: T6 Ediciones, pp. 73-80.
- CAPITEL, A., 1978. La pintura de Giorgio de Chirico y la Arquitectura del siglo XX. *Arquitectura*, nº 214, p. 43.
- CARAZO LEFORT, E. y ÚBEDA BLANCO, M., 2022. Miguel Fisac. Dibujo y vanguardia en la arquitectura española del siglo XX. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol 29, nº 44, pp. 276-297. DOI: <https://doi.org/10.4995/ega.2022.17178>
- FULLAONDO, J. D., 1969. Rafael Aburto. *Nueva Forma*, nº 36, pp. 25-41.
- FULLAONDO, J. D., 1974. Notas de sociedad. *Nueva Forma*, nº 99, pp. 3-21.
- GARCÍA-VIÑOLAS, M. A., 24-12-1969. Paseo por las artes. *Diario Pueblo*.
- MORENO MORENO, M. P., 2023. Joaquín Vaquero Palacios... en principio fue el verbo: el dibujo. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol 28, nº 47, pp. 301-323. DOI: <https://doi.org/10.4995/ega.2023.16395>
- RAMÍREZ LUCAS, J., 1970. La pintura del arquitecto Rafael Aburto o cuando el arte es pasión, no oficio. *Arquitectura*, nº 133, pp. 63-66.

