



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

JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS

María Pura Moreno Moreno

JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS ...EN PRINCIPIO FUE EL VERBO: EL DIBUJO

JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS ...IN THE BEGINNING THEY WERE JUST VERBS: TO DRAW AND TO PAINT

M^a Pura Moreno Moreno; orcid 0000-0002-8086-2035 UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

doi: 10.4995/ega.2023.16395

El legado de Joaquín Vaquero Palacios debe ser analizado atendiendo a su ejercicio simultáneo en los ámbitos de la arquitectura y del arte plástico –pintura y escultura–. Una relación dialógica entre disciplinas que se retroalimentaron con las influencias de unas experiencias vitales y artísticas impulsadas por su espíritu observador de viajero infatigable. El análisis sincrónico de su arquitectura y su pintura, en sus diversas etapas, confirmará la sinergia establecida entre las prácticas concretas y un pensamiento artístico en permanente experimentación y diálogo con su contemporaneidad. El objetivo será visibilizar la importancia del aprendizaje del dibujo arquitectónico como herramienta necesaria para toda su producción, y demostrar la influencia que éste ejerció en una pintura caracterizada, a partir de su aprendizaje, por la nitidez de contornos, la claridad formal y, sobre todo, por un equilibrio compositivo en el que materia, textura y construcción confirmarán la coherencia lógica entre la pintura del arquitecto y la arquitectura del pintor.

PALABRAS CLAVE: VAQUERO PALACIOS, DIBUJO, PINTURA, ARQUITECTURA

Joaquín Vaquero Palacios' legacy must be analyzed taking into account his simultaneous work in the fields of architecture and plastic art (painting and sculpture). A dialogic relationship, where the influences of several life and artistic experiences, driven by the observant spirit of a tireless traveler, were fed back into these disciplines. The synchronic analysis of his architecture and painting, in their various stages, will confirm the synergy established between specific practices and an artistic thinking in permanent experimentation and dialogue with its contemporaneity. The objective is to make the importance of learning architectural drawing as a necessary tool for all its production, visible, and to demonstrate the influence it exerted on a painting which is characterized by the sharpness of contours, formal clarity and, above all, by a compositional balance, in which matter, texture and construction will confirm the logical coherence between the architect's painting and the painter's architecture, based on this aforementioned learning.

KEYWORDS: VAQUERO PALACIOS, DRAWING, PICTURE, ARCHITECTURE



La casi centenaria vida de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998) sugirió a Antón Capitel plantear si su multifacética obra –principalmente pictórica y arquitectónica– podría representar las inquietudes plásticas del siglo xx en España (Capitel, 1996, 24). Un ambicioso enfoque que obviaría el hecho de que aquella diversidad multidisciplinar derivaba de una personal vertiente artística que evolucionó por su cosmopolitismo ilustrado, por la influencia de los lugares que visitó y en los que residió, y por los movimientos artísticos que salieron a su paso en Europa y América.

Esa intensidad vital, entendida como oportunidad creativa, remite a la teoría de Clement Greenberg respecto a la dicotomía entre lo representacional y lo abstracto –muy oportuna para la pintura de Vaquero– según la cual, “...*el arte es estrictamente una cuestión de experiencia, no de principios, y lo que cuenta en el arte en primer y último lugar, es la calidad: todo lo demás es secundario...*” (2002, 155).

Para confirmar ese anhelo de calidad se evocará a uno de los principales rasgos de identidad de Vaquero; su “*apetencia de absoluto o fuerza famélica*” sin saciar, con la que atravesó “*momentos sueltos de intensidad y concentración... y momentos de insatisfacción, tal vez de crisis, aunque nunca de desánimo*” (Vivanco, 1959, 30). Dicha indagación continuada quedó reflejada en un “*eclecticismo sin complicaciones*” (Capitel, 1996, 14-17) cuyas formalidades emparentaban con teorías artísticas y arquitectónicas coetáneas que reinterpretó adecuándolas a cada contexto. Y cuya materialización fue posible gracias a la seguridad que le otorgaba el principal instru-

mento de indagación, pensamiento y reflexión: el dibujo.

Un dibujo operativo e intelectual que comenzó a practicar de joven como pintor *amateur* de paisajes impresionistas. Pero cuya destreza depuró gracias al aprendizaje de la arquitectura convirtiéndolo en la herramienta para concebir realidades tan concretas como sus proyectos, o tan abstractas como su pintura más esquemática. Un dibujo con el que independientemente del instrumento utilizado –lápiz, pincel o espátula– procuraba generar siempre una ilusión tridimensional que replicaba *haciendo* arquitectura.

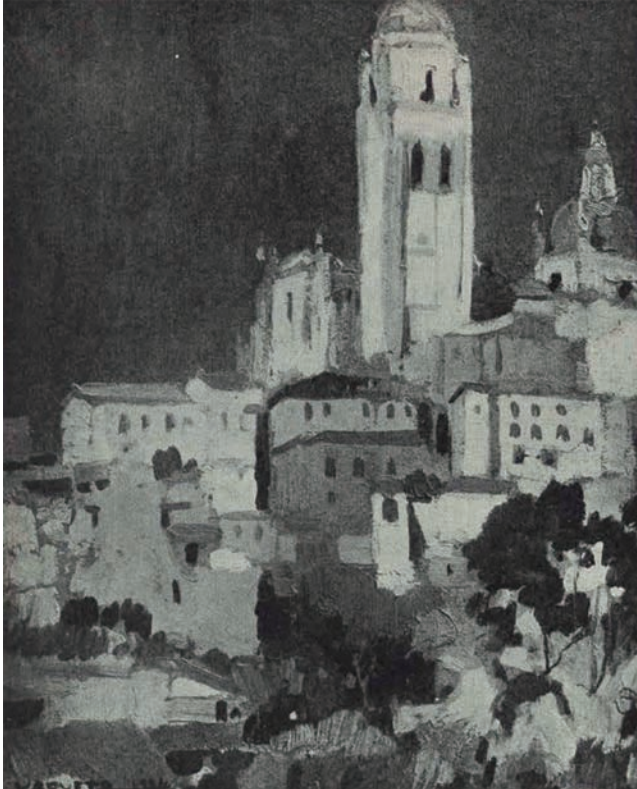
Esa dualidad entre “*el hacer y el pensar el hacer en el que consiste dar forma y desplegar un pensamiento operativo*” (Navarro Baldeweg, 2018, 121) confirmará la hipótesis de la existencia de un diálogo interdisciplinar en toda su obra que, metafóricamente, asociaremos al constante intercambio de roles, señalado en lo literario por M. Bajtín, entre un emisor y un receptor. Un intercambio de aspectos como corporeidad, espacialidad, o monumentalidad que transitarán, como valores meta-pictóricos, desde el plano bidimensional de lo dibujado y pintado –o incluso esculpido en bajorrelieves escultóricos– al ámbito espacial de la arquitectura (Moreno Moreno, 2019, 82).

En el análisis de la sincronía entre sus dibujo, pinturas y proyectos de arquitectura emergerá ese continuo *feed-back* entre la acción de proyectar lo construable y la reflexión inducida por lo dibujado y pintado. Una interrelación entendida también como una “*crónica de su contacto con el mundo*” (Aguilera Cervi, 1980, 23) que lo sitúa como “*un inevitable hijo de su tiempo*” con una producción

The almost centennial life of Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998) lead Antón Capitel to pose the question whether his multifaceted work, which was mainly pictorial and architectural, could be representative of the artistic concerns of the 20th century in Spain (Capitel, 1996, 24). An ambitious approach that would obviate the fact that this multidisciplinary diversity derived from a personal artistic aspect which evolved due to his enlightened cosmopolitanism, the influence of the places he visited and in which he resided, and the artistic movements that emerged while in Europe and America. This vital intensity, understood as a creative opportunity, refers back to Clement Greenberg’s theory regarding the dichotomy between the representational and the abstract, applicable to Vaquero’s painting, and according to which, “... *art is strictly a matter of experience, not of principles, and what counts in art in the first and last place is quality: everything else is secondary...*” (2002, 155).

To confirm this desire for quality, one of the main identity traits of Vaquero would be evoked; his “*desire for absolute or famished strength*” without satiating, wherein he went through “*loose moments of intensity and concentration ... and moments of dissatisfaction, perhaps of crisis, although never of discouragement*” (Vivanco, 1959, 30). This continued inquiry was reflected in an “*uncomplicated eclecticism*” (Capitel, 1996, 14-17) whose formalities were related to contemporary artistic and architectural theories that he reinterpreted, adapting them to each context, the materialization of which was made possible thanks to the security that the main instrument of inquiry, thought and reflection gave him: drawing.

This was an operational and intellectual drawing that he began to practice when he was a teenager, as an *amateur* painter of impressionist landscapes, refining this skill thanks to his acquisition of knowledge of architecture, thus turning this skill for drawing into the tool to conceive realities as specific as his projects, or as abstract as his most schematic painting. A drawing with which, regardless of the instrument used, be it pencil, brush or spatula, he always tried to generate a three-dimensional illusion that he would then replicate by *making* architecture.



1

This duality between “*doing and thinking about doing, which consists of shaping and deploying an operative thought*” (Navarro Baldeweg, 2018, 121) would confirm the hypothesis of the existence of an interdisciplinary dialogue in all his work that, metaphorically, we associate with the constant exchange of roles between a sender and a receiver, as indicated in the literary sense by M. Bakhtin. An exchange of aspects such as corporeity, spatiality, or monumentality that would, as meta-pictorial values move from the two-dimensional plane of what is drawn and painted, or even sculpted in sculptural bas-reliefs, to the spatial field of architecture (Moreno Moreno, 2019, 82).

In the analysis of the synchrony between his drawings, paintings and architectural projects, this continuous feedback would emerge between the action of projecting the constructible and the reflection brought about by what is drawn and painted. An interrelation also understood as a “*chronicle of his contact with the world*” (Aguilera Cervi, 1980, 23) that places him as “*an inevitable son of his time*” with a production that “*escapes any possible and clear classification, by resisting to be enclosed within the limits imposed by schools*” (Moneo, 2018, 115). A difficult classification to which, re-readings and criticisms of his

que “*escapa a cualquier posible y clara clasificación, al resistirse a ser encerrada en los límites que imponen las escuelas*” (Moneo, 2018, 115). Dificultosa clasificación a la que, sin embargo, han sucumbido relecturas y críticas de su obra para argumentarla arraigándola a su trayectoria vital caracterizada por una *recherche patiente* –o incluso diríamos *impatiente e infatigable*– que tuvo siempre como objetivo la calidad plástica y tectónica; de ahí su interés.

Aprendizaje dialógico e integración de las artes

Su vocación pictórica se remonta a su etapa de bachiller en Oviedo, a las enseñanzas del pintor Manuel Arboleya y a la convivencia artística con los arquitectos Emilio García Martínez y Francisco Casariego, con los que salía al campo a pintar.

Esas primeras pinceladas se reflejaron en unos paisajes cercanos al impresionismo francés que

Alberto Sartoris (1972) prefería identificar como herederos de los “*Macchiaioli*” italianos 1 (Fig.1). Aquella iniciación temprana le hizo ser consciente de las limitaciones de la transmisión unidireccional de los secretos de la pintura por parte de los maestros a los posibles alumnos. Algo que pensaba se suscribía únicamente a la enseñanza de la “*cocina*” del pintor: es decir, manipulación correcta de lápices, pinceles, espátulas y materiales –óleo o pintura acrílica–.

Semejante consideración procedía de su certeza respecto a que lo pictórico era un ejercicio de exploración absolutamente personal; lo que le hizo descartar su ingreso en la Escuela de Bellas Artes decantándose por la formación universitaria de la arquitectura. Una disciplina académica que combinaba lo técnico y lo humanístico y que, según intuía, le instruiría mejor en el trazado de líneas, el empleo adecuado de la escala, o el manejo de planos y volúmenes; todos ellos factores más operativos para conseguir un



1. “Segovia”, en Anasagasti (1926, 162).
“Puerto de Somiedo” (1924). Fotos en Pérez
Lastra (1992, 18)

mayor equilibrio compositivo y mejor claridad formal. Y que además le facultarían para otras actividades –pintura, escultura, diseño, escenografía etc–.

Semejante elección derivó en su ingreso en la Escuela de Arquitectura de Madrid cuyo magisterio, durante los años 20, estaba imbuido de las ideas regeneracionistas de jóvenes arquitectos como P. Muguruza, L. Torres Balbás o A. Flórez Urdapilleta. Unos profesores que contemplaban el dibujo arquitectónico no como un recurso de comunicación final sino como herramienta activadora del proceso de proyecto. Una visión que englobaba los dos momentos señalados por el epistemólogo Philippe Boudon (1984) respecto al dibujar del arquitecto. El de la concepción subjetiva o tanteo de un objeto que solo existe virtualmente. Y el comunicativo y objetivo, referido a la representación exacta de lo imaginado para su materialización (Raposo Grau, 2020, 110).

Entre aquellos maestros Vaquero siempre destacó las lecciones de D. Modesto López Otero, arraigadas al rigor del academicismo, junto a las de D. Teodoro Anasagasti más atentas a las vanguardias europeas –secesión vienesa– y a fomentar el desarrollo artístico multidisciplinar del arquitecto que identificaba como el retorno a la senda renacentista; tal y como señalaba en una reseña para la revista *Arquitectura*, a propósito de los cuadros expuestos por el entonces alumno Vaquero, en el Palacio de Bibliotecas y Museos.

Ya que la mayoría de los arquitectos contemporáneos han dejado de ser lo que sus ascendientes del Renacimiento, es de alabar que los bien dotados

1. “Segovia”, in Anasagasti (1926, 162). “Somiedo’s port” (1924) in Pérez Lastra (1992, 18)

fecunden el campo de las actividades arquitectónicas con nuevas aportaciones...para que el arquitecto moderno no sea exclusivamente el profesional rígido del balduque, cartabón y la plomada, más emparentado con el maestro de obras que con los artistas. (Anasagasti, 1926, 166).

Sin duda una visión holística que anticipaba y coincidía con la obsesión de Vaquero por integrar disciplinas emulando así la simbiosis artística con la que él, desde su lectura contemporánea, interpretaba las buenas arquitecturas del pasado. Una integración, por supuesto, contraria a cualquier decoración postiza añadida con posterioridad, y para la que reclamaba una gestación armónica e integral desde el origen (Vaquero, 1990, 116).

Ese reclamo a combinar las artes, desde el origen, en aras de un objetivo espacial común fue ejemplificado en una arquitectura dominada por la idea de complejidad a la que se refería Venturi al aludir al concepto de inflexión de Trystan Edward. Un planteamiento consecuente con la psicología de la *Gestalt* donde el compromiso con el todo reforzaba la singularidad de las partes integrantes. O, en términos más historiográficos, lo que Heinrich Wölfflin llamaba la “*unidad unificada*” del barroco frente a la “*unidad múltiple*” del renacimiento (Venturi, 1995, 144-146).

Ese anhelo de arte total o *unidad unificada* fue a la que aspiró Vaquero incorporando a su arquitectura tratamientos escultóricos y pictóricos –casi siempre de su propia creación– que intensificaban sus intenciones espaciales y constructivas. Un deseo que fue reconocido por su hijo –el también pintor Joaquín Vaquero Turcios– como su tercera vocación:

work have succumbed to however, defending it by rooting it to his life trajectory, which was characterized by a *recherche patient*, or even we would say an impatient and tireless search, that always had plastic and tectonic quality as its objective; hence the interest shown in them.

Dialogical learning and integration of the arts

Valero’s pictorial vocation dates back to his high school days in Oviedo, to the teachings of the painter Manuel Arboleya and to the artistic coexistence with the architects Emilio García Martínez and Francisco Casariego, with whom he went out to the countryside to paint.

Those first brushstrokes were reflected in landscapes close to French impressionism that Alberto Sartoris (1972) preferred to identify as heirs of the Italian “*Macchiaioli*” (Fig. 1) 1. This early initiation made him aware of the limitations of the one way transmission of the secrets of painting by teachers to potential students, something that he thought was only attributed to the teaching that took place in the painter’s workshop, that is, the correct handling of pencils, brushes, spatulas and materials or the use of oil or acrylic paint. This consideration came from his certainty that the pictorial was an exercise in an absolutely personal exploration; which made him turning down his admission enrolling to the School of Fine Arts, opting for a university course in architecture instead. This was an academic discipline that combined the technical and the humanistic aspects and which, as he had sensed, would better instruct him in the drawing of lines, the proper use of scale, or the handling of plans and volumes; all factors of a more operative nature which would allow him to achieve a greater compositional balance and better formal clarity, as well as also empowering him to be able to carry out other activities, such as painting, sculpture, design and scenery.

Such a choice led to his admission to the Madrid School of Architecture, whose teaching, during the 1920s, was imbued with the regenerationist ideas of young architects, such as P. Muguruza, L. Torres Balbás or A. Flórez Urdapilleta, teachers who



considered architectural drawing to be not a final communication resource but rather an activating tool in the project process. This was a vision that encompassed the two moments pointed out by the epistemologist Philippe Boudon (1984) regarding the architect's drawing, which were those of subjective conception or the grasping for an object that only exists virtually, and the communicative and objective concept, which is referred to the exact representation of what is imagined for its materialization (Raposo Grau, 2020, 110).

Out of the lessons of these teachers, Vaquero always gave special attention to those of D. Modesto López Otero, rooted in the rigor of academicism, together with those of D. Teodoro Anasagasti, who was more attentive to the European avant-garde (Viennese secession) and to promoting the multidisciplinary artistic development of

Fue totalmente pintor y absolutamente arquitecto...pero también tuvo una tercera vocación muy clara, la de la simbiosis o integración de las artes. (Vaquero Turcios, 1990, 108).

Sincronía y coherencia: dibujo, pintura y arquitectura

El amplio espectro de tendencias pictóricas y arquitectónicas recorrido por Vaquero Palacios en su dilatada trayectoria invita a establecer una clasificación por etapas. Una estrategia analítica que él mismo utilizó identificando rasgos comunes de su pintura en periodos cronológicos (1920-

1970) asociados a los lugares y movimientos artísticos que contempló en sus viajes y traslados de residencia. Unas singularidades que afloraron en la epidermis de sus lienzos a través del cromatismo o de temáticas comunes, que se replicaron en lo arquitectónico. Semejantes clasificaciones no han sido consideradas del todo pertinentes para quienes contemplan como homogénea su evolución y destacan la inexistencia de discrepancias conceptuales internas en una obra "*sujeta en todos los casos a unos principios constructivos de sólida raigambre...*" (Villa Pastur, 2003, p.40). Principios, sin duda, procedentes de su aprendi-



2. “Caserío abandonado”. Fotos en Egaña Casariego (2008, 58)

3. Proyecto Fin de Carrera. Sala de Conciertos y mausoleo dedicado a Beethoven. Fotos en CSCAE 1996, 26

2. “Deserted farmhouse”, in Egaña Casariego (2008, 58)

3. Final Degree Project. Concert hall and Mausoleum dedicated to Beethoven, in CSCAE 1996, 26

zaje del dibujo arquitectónico que colaboraron en una dialéctica disciplinar coherente en su totalidad.

**Etapa de Somiedo.
Reinterpretación del impresionismo**

El primer periodo, “Etapa de Somiedo” (1920-1930), se caracterizó por el dominio de una gama de colores brillantes y claros –naranja, bermellón, azules, verdes y amarillos– con los que dotó de luminosidad paisajes realizados al natural. Unas panorámicas resueltas con pinceladas anchas, cortas y rápidas, con las que solucionaba la forma y el contorno; y a las que demandaba, sin precisión alguna, la resolución de la profundidad y la perspectiva (Fig. 2).

Ese periodo –que el crítico Miguel Moya Huertas limita hasta 1926– finaliza prácticamente coincidiendo con su proyecto fin de carrera: un mausoleo y sala de conciertos dedicado a Beethoven. Un ejercicio de escuela del que se conservan alzados y perspectivas interiores realizados a lápiz, con

líneas rápidas como de apuntes de calle desenfadados que contrastaban con el rigor y precisión de su planta, de configuración canónica y simétrica, ejecutada bajo la técnica académica *bosartiana* –de l’École de Beaux Arts de París– del orden *poché* 2 (Fig. 3).

**Etapa Negra.
Expresionismo y racionalismo**

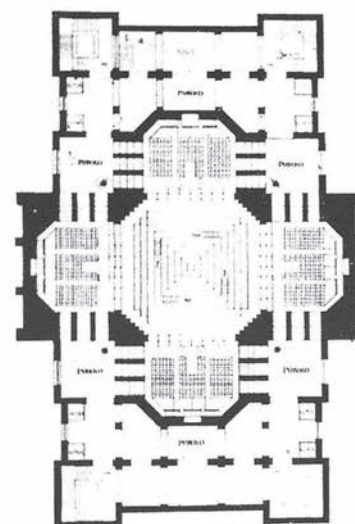
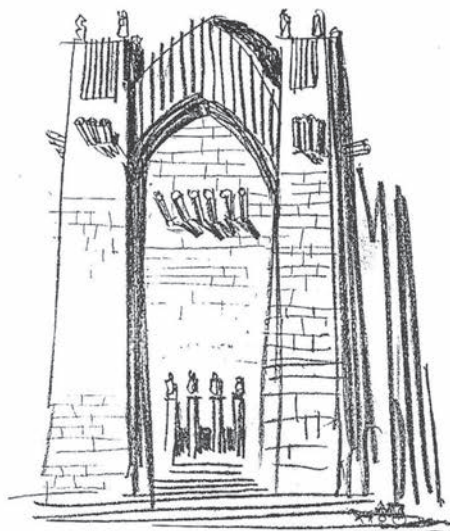
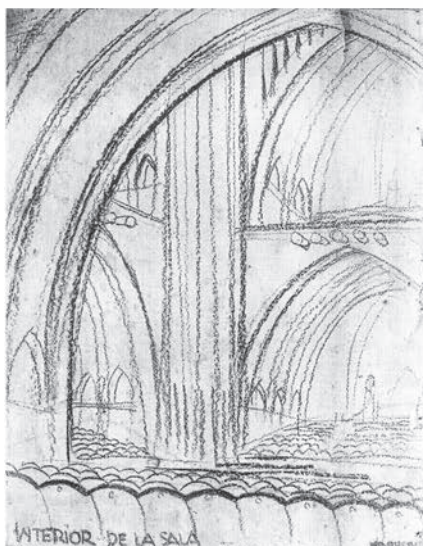
Aquel proyecto fue el punto de inflexión que marcó el inicio tanto de su actividad arquitectónica como de un segundo periodo pictórico protagonizado por el negro y el gris, y por la presencia humana, la historia y la sociedad. Una etapa en la que imprimió en sus lienzos su visión de las zonas desérticas y volcánicas del continente americano 3 junto a la dureza de las cuencas mineras, los acantilados, las playas de bajamar, las escombreras o los paisajes urbanos sombríos de Oviedo. Todos ellos escenarios muy plásticos que, por su oscuridad, le hicieron olvidar su anterior paleta de impresionista luminoso.

the architect that he identified as he who went back along the Renaissance path, as he pointed out in a review for the magazine *Arquitectura*, regarding the paintings exhibited by Vaquero while still a student, in the Palace of Libraries and Museums.

Since most contemporary architects have ceased to be what their Renaissance ancestors were, it is to be commended that the well-endowed fertilize the field of architectural activities with new contributions... so that the modern architect is not exclusively the rigid professional of the bevel and the plumb line, more related to the master builder than to the artists. (Anasagasti, 1926, 166).

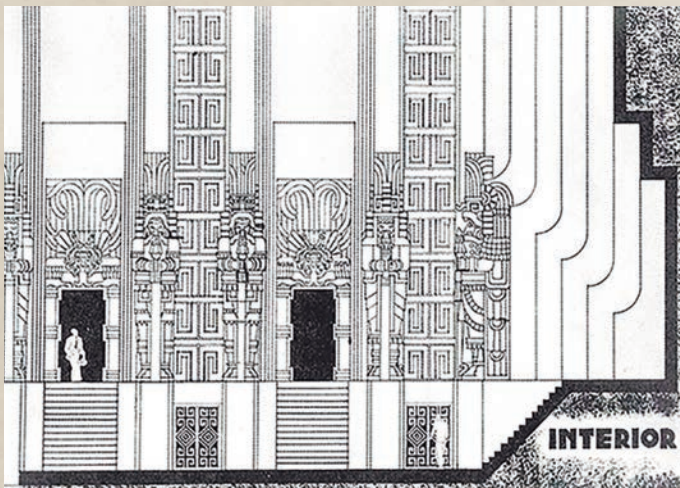
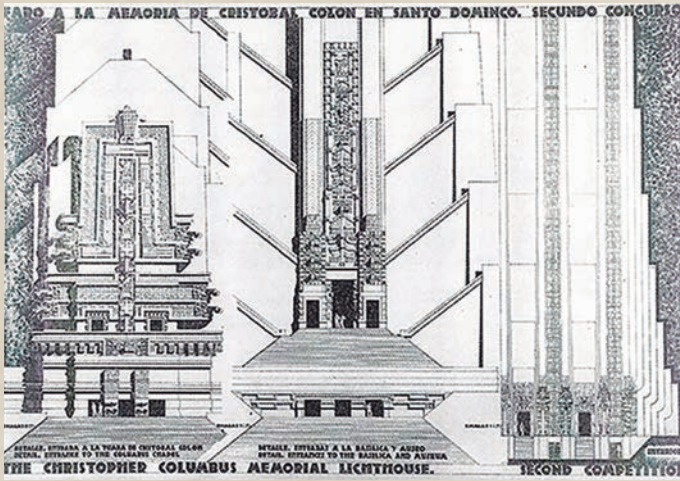
This was undoubtedly a holistic vision that anticipated and coincided with Vaquero’s obsession to integrate disciplines, thus emulating the artistic symbiosis with which he, as gained from his contemporary reading, interpreted the good architecture of the past. An integration, of course, contrary to any false decoration added later, and for which a harmonious and integral gestation right from the beginning was required (Vaquero, 1990, 116).

This attempt to combine the arts, from the beginning, for the sake of a common spatial objective, was exemplified in an architecture dominated by the idea of complexity to which Venturi referred when alluding to Trystan Edward’s concept of inflection, an approach consistent with Gestalt psychology where commitment to the whole reinforced





4



5



4. *Chrysler Building, The Ritz Tower y The North River Water Front*. Ilustraciones del libro *New York, 1930*. Fotos en Egaña Casariego (2013, 257)
 5. Dibujos de la segunda fase del Concurso Faro de Colón (1929-1931). Detalles de entrada a basílica y museo y perspectiva de la escalinata monumental. Fotos en CSCAE, 1996, 30-31

4. *Chrysler Building, The Ritz Tower and The North River Water Front*. Illustrations from the book *New York, 1930* in Egaña Casariego (2013, 257)
 5. [Drawings of the second phase of Colon lighthouse competition. Details from the entrance to the basilica and museum and perspective of the monumental staircase] in CSCAE, 1996, 30-31

Esa vertiente pictórica se acentuó por la fascinación que le produjo el conocimiento de la ciudad de New York, interpretada en innumerables apuntes urbanos a lápiz en los que subrayaba los cielos recortados por los contornos de los rascacielos. Unos dibujos que recordaban a los de Hugh Ferriss en *“The metropolis of Tomorrow”* y cuyos encuadres replicó para ilustrar el libro *New York* del escritor y diplomático francés Paul Morand en 1928, con unas perspectivas de líneas de horizonte muy bajas que resaltaban el cielo perfilado por los edificios. Y en donde sustituyó el carboncillo por la técnica –más pictórica que arquitectónica– de la tinta china a pincel, con la que ya había recreado rincones castellanos, introduciendo la tercera dimensión con la mancha monocromática (Egaña Casariego, 2013, 256). Unas pinceladas sintéticas con las que simulaba las ventanas, o las masas de nubes que le permitían delimitar las siluetas de los rascacielos sin tener que delinearlas. Un recurso gráfico con el que plasmaba atmósferas para que emergiera en blanco lo construido –la materia–; como si fuera el negativo de una fotografía (Fig. 4).

Dichas perspectivas del libro *New York* concordaban con el grafismo del Concurso Internacional del Faro de Colón, realizado en esa misma época junto a Luis Moya Blanco 4. Una propuesta en la que incorporaron lo aprendido en el viaje de ambos por Estados Unidos y Centroamérica durante 1930 y en el que se interesaron por la arquitectura de los rascacielos, por sus cerramientos pétreos y por sus escalonamientos volumétricos. Unos retranqueos que eran producto de ordenanzas y que aportaban una *“extraordinaria plasticidad, bajo cuya fisonomía que-*

daba entreverada la pirámide maya en una suerte de panamericanismo” (Egaña Casariego, 2011, 95). Una arquitectura cuya tecnología más innovadora se conjugaba en los planos del Faro con la incorporación de decoraciones ancestrales y precolombinas similares a las contempladas durante el viaje en las ruinas aztecas, toltecas y mayas de México, Guatemala, Honduras o Yucatán. Un periplo de aprendizaje que fue integrado eclécticamente a través del expresionismo de las perspectivas de aquella propuesta cuyas plantas atendían al academicismo aprendido. Pero en cuya imagen exterior incorporaron lo contemplando en las ruinas resolviendo así una de las demandas principales del Concurso: tener presente las tres civilizaciones americanas –la indígena, la colonial y la moderna– para simbolizar con ello un panamericanismo de fácil lectura (Egaña Casariego, 2012, 79) (Fig. 5).

Ese expresionismo arquitectónico surgía sincrónicamente a unos lienzos de tonos oscuros, con escasas superficies iluminadas (Fig. 6). Una pintura que se retroalimentó, a partir del Concurso del Faro durante los años 30, con el ejercicio de unas primeras arquitecturas de lenguaje racionalista, heredero del Movimiento Moderno Europeo. Un vocabulario desarrollado en un ejercicio profesional “prosaico y provinciano” (Capitel, 1996, 17) realizado en colaboración con su cuñado Francisco Casariego en proyectos cuya austeridad formal remitía al lenguaje *loosiano* que, por la soltura de la ejecución de sus dibujos, le resultaba de fácil y rápida factura (Fig. 7).

Proyectos como la Farmacia Azpiri (1931), las Cooperativas de Viviendas Obreras (1931), la Casa Prieto (1931) o el Sanatorio Antitu-

the uniqueness of the integral parts. Or, in more historiographical terms, what Heinrich Wölfflin called the *“unified unity”* of the Baroque versus the *“multiple unity”* of the Renaissance (Venturi, 1995, 144-146). This yearning for total art, or *“unified unity”* was what Vaquero aspired to, incorporating sculptural and pictorial aspects into his architecture –which were almost always of his own creation– that intensified his spatial and constructive intentions. A wish that was confirmed by his son, painter Joaquín Vaquero Turcios as regards the integrating of the arts, something we could therefore take to be as his third ‘vocation’:

He was definitely a painter and absolutely an architect... but he also had a third very clear vocation, that of symbiosis or integration of the arts. (Vaquero Turcios, 1990, 108).

Synchrony and coherence: drawing, painting and architecture

The wide spectrum of pictorial and architectural trends through which Vaquero moved throughout his long career invites us to establish a classification by stages, an analytical strategy that he himself used, identifying common features of his painting in chronological periods (1920-1970) associated with the places and artistic movements that he contemplated in his travels and house moves. This included some singularities that emerged on the surface layer of his canvases through chromaticism or common themes, which were replicated in architecture. Such classifications have not been considered to be entirely relevant for those who consider the evolution of Vaquero’s work to be homogeneous, who also highlight the absence of internal conceptual discrepancies in a work *“subject in all cases to constructive principles of solid roots ...”* (Villa Pastur, 2003, p. 40). Principles which, undoubtedly, came from his learning of architectural drawing that collaborated in a coherent disciplinary dialectic in its entirety.

The Somiedo stage. Rinterpretation of impressionism

The first period, “The Somiedo stage” (1920-1930), was characterized by the dominance of a range of bright, light colors – orange,



6. "New York" (1930). Fotos en Egaña Casariego (2008, 68)

7. "Casa Moreno. Cooperativa Popular de Casas Baratas" (1931) y "Casa Carlón" (1931). Fotos en Pérez Lastra (1992, 256 y 37)

8. "Sanatorio Antituberculoso en Trubia" (1933) y "Casa Prieto" (1933). Fotos en Pérez Lastra (1992, 260 y 237)

9. Transformador en el Parque de San Francisco (1933), Transformador en el Paseo de Santa Clara, Transformador en la Plaza de San Miguel (1935), Croquis de acceso al Matadero de Noreña. Fotos en Pérez Lastra (1992, 42, 259, 263, 259)

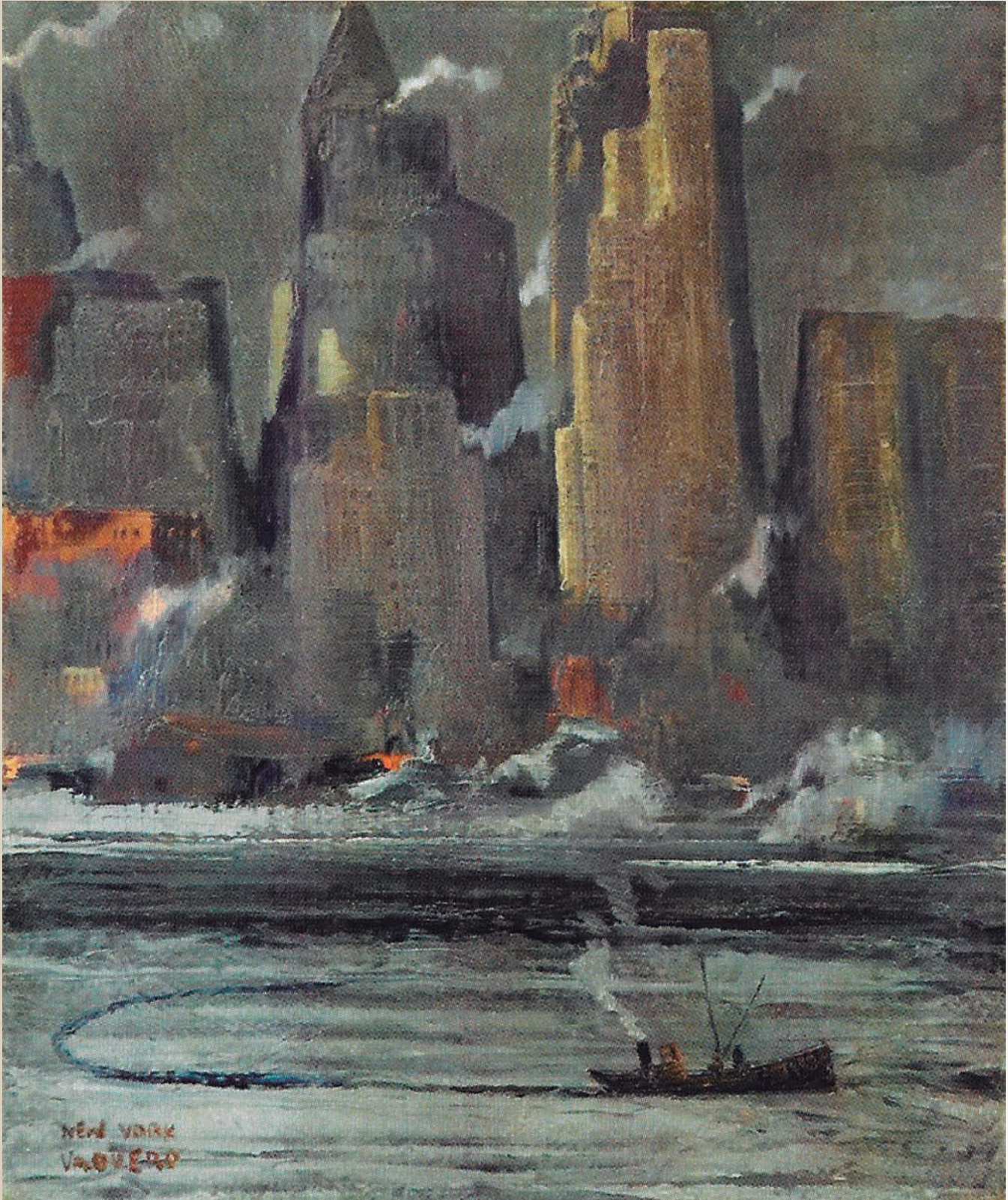
6. "New York" (1930) in Egaña Casariego (2008, 68)

7. "Moreno's house. Popular cooperative of cheap

houses" (1931) and "Carlón's House" (1931) in Pérez Lastra (1992, 256 y 37)

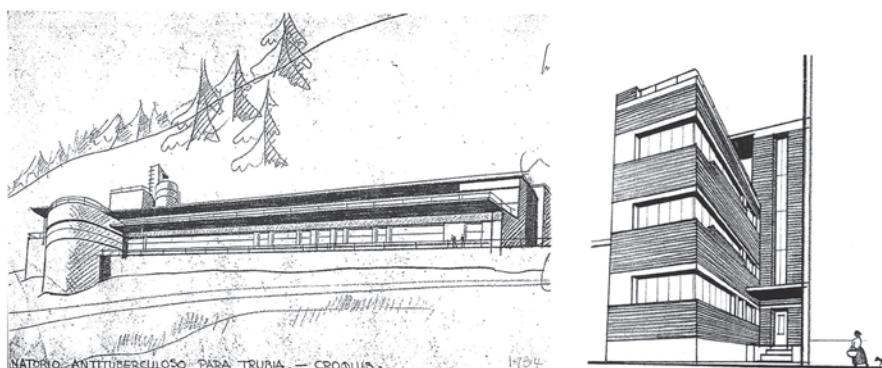
8. "Tuberculosis sanatorium in Trubia" (1933) and "Prieto's House" (1933) in Pérez Lastra (1992, 260 y 237)

9. Transformer in San Francisco's Park (1933), Transformer in Santa Clara's tour, Transformer in San Miguel's place (1935), Drawing of the entrance to the slaughterhouse of Noreña. Photos in Pérez Lastra (1992, 42, 259, 263, 259)

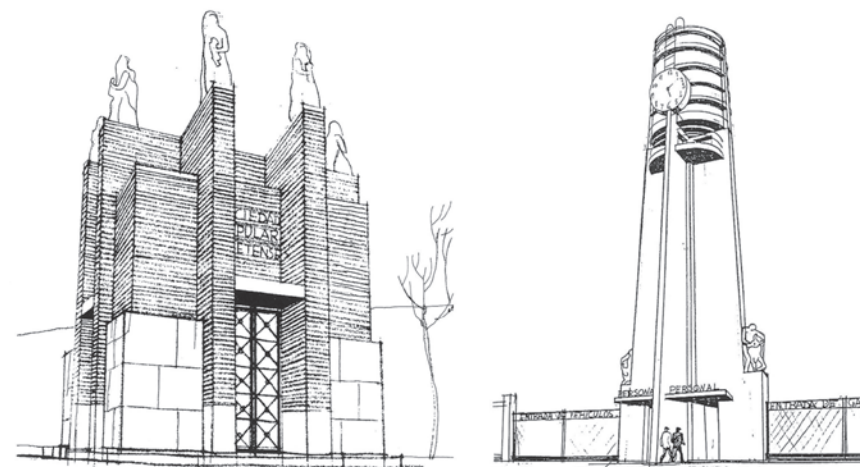
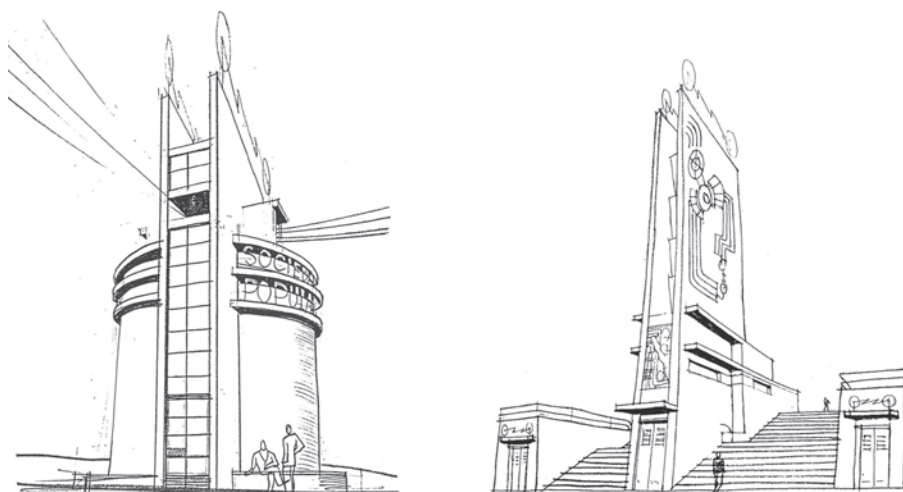




7



8



9

vermilion, blues, greens and yellows, with which natural landscapes were given luminosity. Wide, short, fast brushstrokes provided shape and contour to scenes which needed depth and perspective without any particular precision. (Fig. 2).

This period, which the critic Miguel Moya Huertas claims continued up to 1926, ends practically coinciding with Vaquero's degree's final project: a mausoleum and concert hall dedicated to Beethoven. A school activity of which elevations and interior perspectives done in pencil have been conserved, with fast lines like casual street notes that contrasted with the rigor and precision of its plan, of canonical and symmetrical configuration, executed under the academic technique of the *poché* order of l'École des Beaux Arts de Paris 2 (Fig. 3).

The Black stage. Expressionism and rationalism

This project was the turning point that marked the beginning of both his architectural activity and a second pictorial period featuring black and gray, human presence, history and society. A stage in which the architect printed his vision of the desert and volcanic areas of the American continent 3 together with the harshness of the mining basins, the cliffs, the low-tide beaches, the dumps or the gloomy urban landscapes of Oviedo on his canvases. All of these were very plastic settings that, due to their darkness, made him forget his previous luminous impressionist palette. This pictorial aspect was accentuated by the fascination he felt thanks to his knowledge of New York city, shown in innumerable urban pencil jottings in which he highlighted the skies, outlined by the contours of the skyscrapers. Some drawings were reminiscent of those of Hugh Ferriss in *"The metropolis of Tomorrow"* and whose frames he replicated to illustrate the book *New York* by the French writer and diplomat Paul Morand in 1928, with very low horizon line perspectives that highlighted the outlined sky by the use of buildings. And where he substituted charcoal for a technique that could be said to be more related to painting than architecture, —that of Chinese brush ink. He had already used this technique, recreating Castilian corners, introducing the third dimension with a monochrome



stain (Egaña Casariego, 2013, 256). He used synthetic brushstrokes to simulate the windows, as well as cloud masses that allowed him to outline the silhouettes of the skyscrapers without having to delineate them. This was a graphic resource with which he captured an ambiance so that what was built, or the 'matter' in question, emerged in white, as if it were the negative of a photograph (Fig. 4).

These perspectives of the book *New York* were in line with the graphics of the International Competition of the Columbus Lighthouse, carried out at the same time together with Luis Moya Blanco 4. In this proposal they incorporated what they learned on their trip to the United States and Central America during 1930 and on which they became interested in the architecture of skyscrapers, their stone walls and their volumetric steps. There were some setbacks that were the product of ordinances and provided an "extraordinary plasticity, under whose physiognomy the Mayan pyramid was entwined in a kind of Pan-Americanism" (Egaña Casariego, 2011, 95). An architecture whose most innovative technology was combined in the plans of the Lighthouse with the incorporation of ancestral and pre-Columbian decorations similar to those contemplated during the trip to the Aztec, Toltec and Mayan ruins of Mexico, Guatemala, Honduras or Yucatan. A learning journey that was eclectically integrated through the expressionism of the perspectives of this proposal whose floors followed the rules of the learned academicism. However, by including what they had seen in the ruins in the exterior image, they fulfilled one of the main requirements of the contest – to keep the three American civilizations (the indigenous, the colonial and the modern) to the fore, and by doing this, symbolizing an easy-to-read Pan-Americanism (Egaña Casariego, 2012, 79) (Fig. 5).

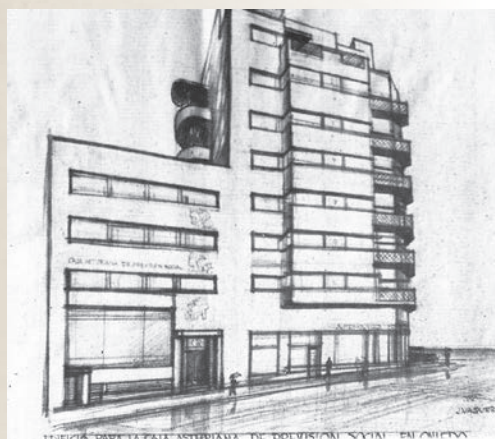
This architectural expressionism arose synchronously onto dark-toned canvases, with few illuminated surfaces (Fig. 6). A painting that fed back into itself, from the Lighthouse Contest during the 30s, with the first architectures of rationalist language, heir to the European Modern Movement. This vocabulary developed in a "prosaic and provincial" professional setting (Capitel,

berculoso en Trubia (1933) sucumbieron a aquella corriente de volúmenes simples, cubiertas planas, o bandas horizontales de ladrillo que enmarcaban la posición de huecos, insinuando la *fenêtre longueur* panorámica de los cinco puntos de Le Corbusier (Fig. 8).

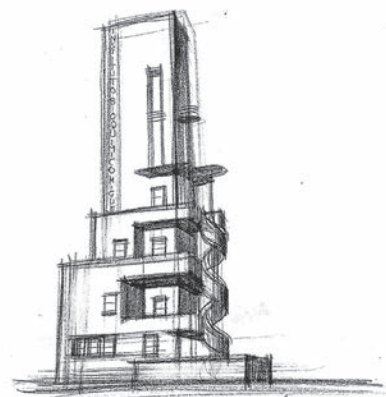
Encargos que fueron coetáneos de un conjunto de Transformadores de Energía Eléctrica y Depósitos de Agua para la Sociedad Popular

Oventense, en cuyas representaciones gráficas se exageraba el carácter de hito urbano gracias a una verticalidad gráfica similar a la de los dibujos del Faro de Colón, o a la de las arquitecturas italianas futuristas de la misma época (Fig. 9).

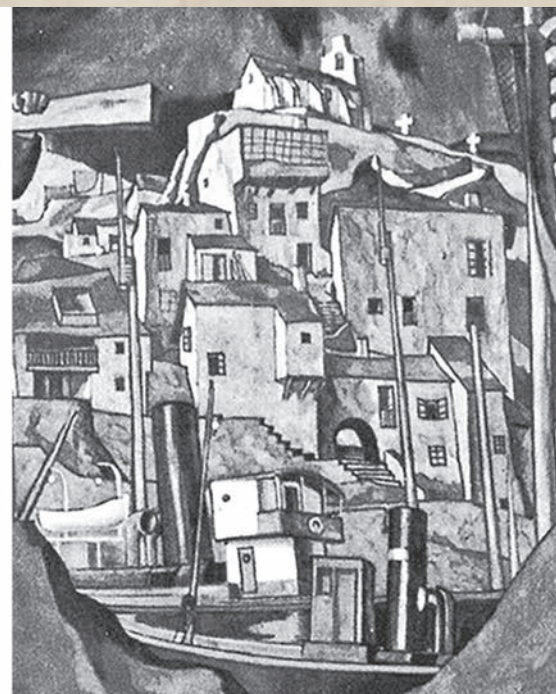
Todos esos proyectos de ámbito provincial demostraban la adaptación de Vaquero al lenguaje con el que arquitectos de su generación tradujeron, en distintos ámbitos



10



11



geográficos y durante los años de la República, la modernidad europea –Aizpurua, Labayen y el resto de arquitectos ligados al GATEPAC–. Una modernidad que en ciertos de los depósitos y transformadores se conjugaba, sin complejo alguno, con la monumentalidad precedente del Faro de Colón, quizá anticipando su deriva historicista inmediata.

El canto del cisne de aquella etapa racionalista lo encontramos en proyectos de mayor entidad urbana, como el Depósito y Dependencias del Instituto Bioquímico Miguel Servet en Vigo (1939), la Casa Bernadino de la calle Uría (1935) y, principalmente, el Instituto Nacional de Previsión (1934-1942) de Oviedo. Edificios en los que utilizó un lenguaje expresionista, planteando perspectivas de un solo punto de fuga en las que el juego de volúmenes destacaba por el trazado a carboncillo de los contornos volumétricos (Fig. 10). Un lenguaje arquitectónico austero que armonizaba con el de su deriva plástica y pictórica –época negra– expuesta en ejemplos como las vidrieras de la casa Prieto (Fig. 11). O las pinturas al óleo de la ciudad *Santiago de Composte-*

10. Dibujos de Instituto Nacional de Previsión (1934-1942) y Edificio Auxiliar del Instituto Bioquímico Miguel Servet (1939). Fotos en Pérez Lastra (1992, 151, 265)

11. Vidriera para Salón-Comedor de Casa Prieto, Oviedo. Foto en Vaquero Palacios, (1934, 59)

12. Mural del Carbón y de la pesca (1934-1940) situado en el Instituto Nacional de Previsión de Oviedo. Pintado en 1936 y restaurado en 1995. Fotos en CSCAE, 1996, 90 y Egaña Casariego (2008, 75)

10. Drawings of National Pension Institute (1934-1942) and Auxiliary Building of Biochemical Institute Miguel Servet (1939). Photos in Pérez Lastra (1992, 151, 265)

11. Stained glass window for the living room of Prieto's House, Oviedo in Vaquero Palacios, (1934, 59)

12. Wall Mural about coal and fishing (1934-1940) placed at the National Pension Institute in Oviedo. Drawn in 1936 and restored in 1995. Photos in CSCAE, 1996, 90 y Egaña Casariego (2008, 75)

la o el Mural de la Pesca y el Carbón (1934-1939). Murales en los que el encaje pictórico de las escenas se realizaba a carboncillo y donde los volúmenes arquitectónicos ejercían de telón de fondo (Fig. 12).

Etapa Intermedia. Historia y tradición

La Guerra Civil y la inmediata postguerra, durante la década de los años cuarenta, provocaron una relación menos armónica entre su vertiente arquitectónica –que se

1996, 17), carried out in collaboration with Vaquero's brother-in-law Francisco Casariego, in projects whose formal austerity referred to the Loosian language that, due to the fact that he drew with such ease, it was a quick and easy way of earning money (Fig. 7). Projects such as the Azpiri Pharmacy (1931), the Workers' Housing Cooperatives (1931), the Casa Prieto (1931) or the Tuberculosis Sanatorium in Trubia (1933) succumbed to this flow of simple volumes, flat roofs, or horizontal brick bands that framed the position of hollows, reminding one of Le Corbusier's panoramic *fenêtre longueur* of the five points (Fig. 8).

Orders for work that were contemporaneous, with a set of Electric Power Transformers and Water Tanks for Oviedo's Popular Society, the graphic representations of which showed exaggerated traits of the urban landmark, thanks to a graphic verticality similar to that of the drawings of the Colón Lighthouse, or that of the Futurist Italian architectures of the same period (Fig. 9).

All these provincial projects demonstrated the adaptation of Vaquero to the language of European modernity with which architects of his generation such as Aizpurua, Labayen and the rest of the architects linked to GATEPAC, took to different geographical areas during the years of the Republic, a modernity that, in some of the tanks and transformers was wholeheartedly married to the preceding monumentality of the Columbus Lighthouse, perhaps anticipating its immediate historicist drift.

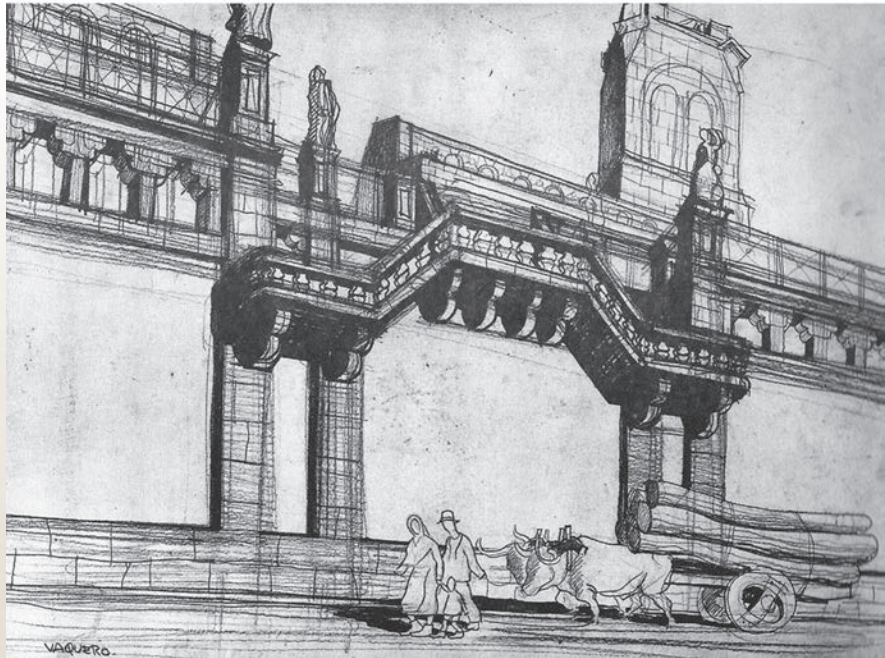


The swan song of this rationalist stage is found in projects of a larger urban entity, such as the Miguel Servet's Biochemical Institute Warehouse and Dependencies in Vigo (1939), the Bernardino's House on Uria Street (1935) and, especially the National Institute of Forecasting (1934-1942) of Oviedo. Buildings in which he used an expressionist language, posing perspectives of a single vanishing point in which volumes were played with thanks to the tracing of the volumetric contours (Fig. 10). This was an austere architectural language that harmonized with that of Vaquero's plastic and pictorial drift, or the black period, as exhibited in examples such as the stained-glass windows of the Casa Prieto (Fig. 11), or the oil paintings of the city of Santiago de Compostela or the Mural of Fishing and Coal (1934-1939). Murals in which the pictorial setting of the scenes was done in charcoal and where the architectural volumes served as a backdrop (Fig. 12).

Intermediate Stage. History and tradition

The Civil War and the immediate postwar period, during the 1940s, were the cause of a less harmonious relationship between Vaquero's architectural side (which, as in other cases, was subject to the traditional values of the new State), and his painting, which, nevertheless, continues evolving with the logical freedom of a less committed and more solitary discipline (Pérez Lastra, 1992, 57).

In this "Intermediate Stage" his palette returns to the color and light offered by the multiple things he saw in markets, jungles and places of the various "Americas" that he traveled to, and where he took notes to be developed later in his study with broad and schematic-colored stains (Egaña Casariego & Mosteiro, 2020, 38). His architecture, however, takes up a historicism with which he reinterpreted vernacular vocabularies such as the colonial churches and colonial art of El Salvador, to which he devoted a study, drawing and analyzing their structures in order to establish a classification 5, or the extraordinary popular wisdom in the use of granite in Galicia 6. The knowledge of this latter material was used with mastery in the most outstanding project of that period: the Santiago de Compostela Market



13

somete como en otros casos a los valores tradicionales del nuevo Estado— y su pintura que, sin embargo, sigue evolucionando con la libertad lógica de una disciplina menos comprometida y más solitaria (Pérez Lastra, 1992, 57).

En esa "Etapa Intermedia" su paleta vuelve al color y a la luz que le ofrecían las múltiples miradas a mercados, selvas y parajes de las diversas "Américas" que recorrió, y en donde tomaba apuntes desarrollados posteriormente en su estudio con amplias y esquemáticas manchas de color (Egaña Casariego & Mosteiro, 2020, 38). Su arquitectura, sin embargo, retoma un historicismo con el que reinterpretaba vocabularios vernáculos como las Iglesias de arte virreinal y colonial del El Salvador —a las que dedicó un estudio dibujando y analizando

sus estructuras para establecer una clasificación 5— o la extraordinaria sabiduría popular en el aprovechamiento del granito en Galicia 6. Este último conocimiento material fue utilizado con maestría en el proyecto más sobresaliente de ese periodo: el Mercado de Santiago de Compostela (1938-1942). Un conjunto urbano de planta racionalista dispuesta en naves paralelas y sometidas a los cimientos de un mercado pre-existente. Pero resuelto con fachadas y secciones simbólicas, muy urbanas, que exponían su lectura de la arquitectura gallega como conjunción armónica del románico y el barroco. Una amalgama que se adivina en dos tipos de dibujos del proyecto. Unos, resueltos con líneas finas en los que traza despieces que aportan sombra y profundidad a una arquitectura pre-



13. Mercado en Santiago de Compostela (1938-1942). Foto en Pérez Lastra (1992,161-165)

14. Pabellón de España en la Bial de Venecia (1952). Foto en CSCAE (1996,106)

13. Santiago de Compostela's market (1938-1942), in Pérez Lastra (1992,161-165)

14. Spanish Pavilion at Venice Biennale (1952), in CSCAE (1996,106)

románica. Y otros, en carboncillo más contundente donde detallaba elementos barrocos como la balustrada del murallón sobre la calle de la Virgen de la Cerca (Fig. 13).

**Época Romana.
Monumentalidad y escala**

Aquel historicismo gallego es abandonado tras su traslado de residencia a Roma a partir de la década de los 50 7. Un periodo en el que, aunque se centró primordialmente en la pintura, siguió realizando restauraciones de monumentos y proyectos en los que procuraba transitar hacia una modernidad como la expuesta en el Pabellón Español de Venecia. Un pabellón resuelto con alzados ciegos de ladrillo, sobre un basamento de piedra de travertino con la que recercaba el acceso, en cuyo dintel se permitía la única licencia decorativa: un escudo y dos piezas escultóricas simétricas. Una

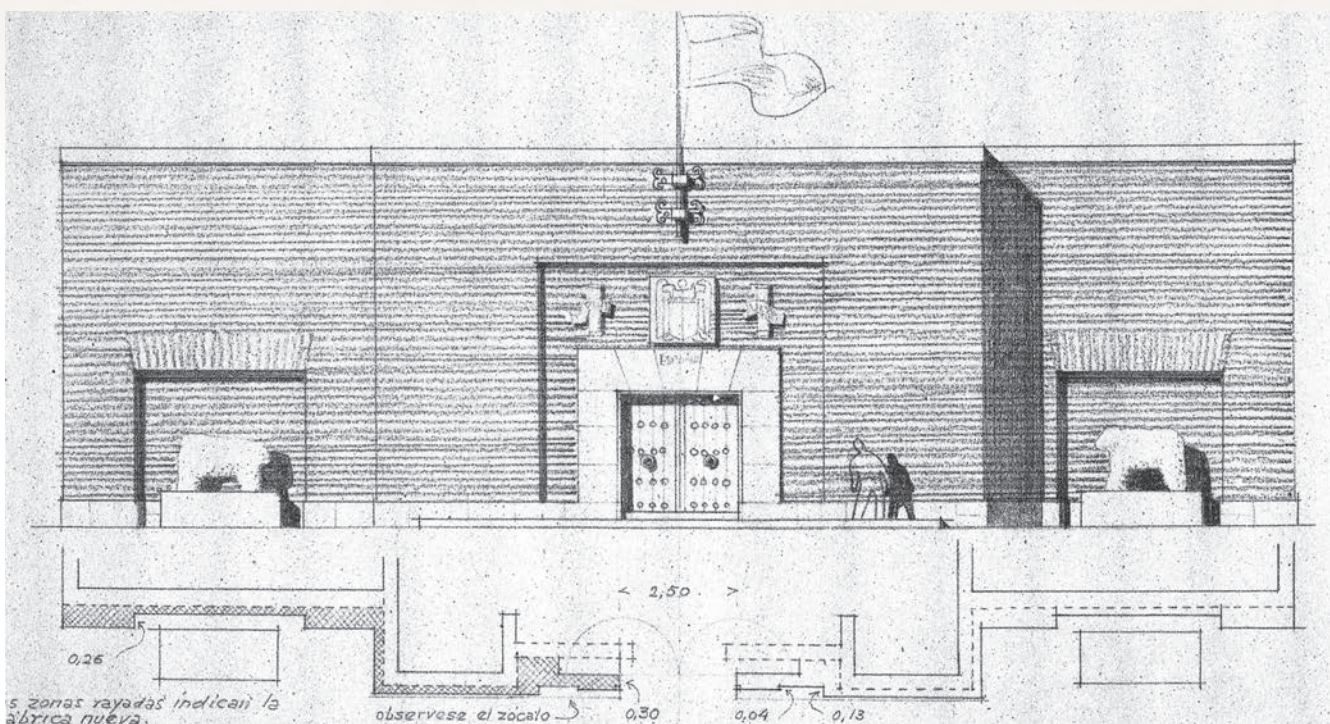
fachada dibujada a lápiz con el que exhibía la materialidad constructiva a través de las líneas de despiece del ladrillo (Fig. 14).

La influencia de aquel entorno romano se tradujo en tres vertientes pictóricas diferenciadas. En la primera, englobada por la serie de paisajes inhabitados *Tierra*, emergía un enfoque telúrico y metafísico que replicaba la pintura italiana del momento, Chirico, Boccioni o Marinetti. En la segunda, aparecía una mirada geomórfica sugerida por volcanes, simas, cráteres o troncos en la orilla de la playa en las que primaban formas cóncavas y oquedades de carácter surrealista (Fig. 15). Por último, en la vertiente más atenta a la arquitectura, Vaquero se concentró en un entendimiento geológico de las ruinas, y en el impacto que le causaba sobre todo la escala de aquellas arquitecturas milenarias –Coliseum, Panteón, Pirámides o Termas de Caracalla– (Fig. 16).

(1938-1942), which was an urban complex with a rationalist plan arranged in parallel warehouses and subjected to the foundations of a pre-existing market. Added to this were facades and symbolic sections, which were very urban, that exposed his reading of Galician architecture as a harmonious conjunction of Romanesque and Baroque. This was an amalgam which we can presume came from two types of project drawings. Some were done with fine lines, exploring with these lines so as to provide shade and depth to a pre-Romanesque architecture. Others were carried out in a heavier charcoal where he detailed baroque elements such as the balustrade of the wall on the street of the Virgen de la Cerca (Fig. 13).

**Roman age.
Monumentality and scale**

This Galician historicism was abandoned after taking up residence in Rome from the 1950s 7. A period in which, although he focused primarily on painting, he continued to restore monuments and projects in which he tried to move towards a modernity such as that exhibited in the Spanish Pavilion in Venice. A pavilion built with blind brick elevations,



15. "Mediterráneo II" (1956). Foto en Egaña Casariego (2008, 131)

16. "Museo de las Termas" (1959). Foto en Egaña Casariego (2008, 113)

15. "Mediterráneo II" (1956), in Egaña Casariego (2008, 131)

16. "Museo de las Termas" (1959), in Egaña Casariego (2008, 113)



15

on a travertine stone base with which the access was fenced, in whose lintel the only decorative license allowed was a shield and two symmetrical sculptural pieces. The facade was drawn in pencil, showing the constructive materiality through the exploded lines of the brick (Fig. 14).

The influence of this Roman setting was translated into three different pictorial aspects. In the first one, encompassed by the series of uninhabited landscapes *Tierra*, a telluric and metaphysical approach emerged that replicated the Italian painting of the moment, such as work by Chirico, Boccioni or Marinetti. In the second, there was a

Ese impacto de la colosal monumentalidad contemplada se traducía pictóricamente en encuadres donde los edificios o las ruinas casi alcanzaban los límites del lienzo, sin dejar apenas espacio para el aire o el cielo, sin escala humana, y alejados de cualquier mimesis – algo que replicaba también en sus paisajes de Castilla– (Fig. 17). Factores que situaban a aquella arquitectura en un marco onírico acentuado por un cromatismo austero realizado a trazos violentos de

espátula que dejaban huellas en el lienzo alegorizando su mirada a unas ruinas “*en donde la erosión, la huella del tiempo en la tierra y en las rocas, en los muros y en las piedras talladas constituyen una presencia estética omnipresente*” (Egaña Casariego, 2018, 223). Una particular petrificación que expandía desde la ruina “*...a los cielos cuyas nubes aparecen interpretadas como piedras estáticas y erosionadas...*” (Egaña Casariego, 2018, 223).



4

3

XII

16



17

geomorphic look, suggested by volcanoes, chasms, craters or logs on the shore of the beach in which concave shapes and surreal cavities prevailed (Fig. 15). Finally, in the more attentive aspect to architecture, Vaquero concentrated on a geological understanding of the ruins, and on the impact that the scale of these architectural feats, thousands of years old, had on him, especially the Coliseum, the Pantheon, the Pyramids or the Baths of Caracalla (Fig. 16). That impact of the colossal monumentality that he had seen was pictorially translated into frames where the buildings or ruins almost reached the limits of the canvas, leaving hardly any space for the air or the sky, without a human scale, and far from any mimesis, which was something that could also be seen in his landscapes of Castile (Fig. 17). These factors placed this architecture in a dreamlike frame, accentuated by an austere chromaticism done with the almost violent strokes of a spatula that left its traces on the canvas, allegorizing it to some ruins "where erosion, the imprint of time on the earth and rocks in the walls and in the carved stones constitute an omnipresent aesthetic presence" (Egaña Casariego, 2018, 223). This gave way to a particular petrification that expanded from the ruin "... to the skies whose clouds appear interpreted as static and eroded stones ..." (Egaña Casariego, 2018, 223). The voluptuousness, enormous scale and material corporeity of these ruins, understood as authentic geologies, became meta-pictorial values that were immediately transferred to the projects of the Hydroelectric Power Plants carried out in the 50s and 60s in Asturias. These were industrial buildings that went on to form part of inserted in the international debate on the integration of the arts of the VI CIAM held in Bridgewater in 1947, and effortlessly taken on board by a multidisciplinary Vaquero who had been incorporating specific elements, such as sculptures, murals and paintings in his projects for some time.

La voluptuosidad, escala descomunal y corporeidad material de aquellas ruinas, entendidas como auténticas geologías, se convirtieron en valores meta-pictóricos que trasladó de inmediato a los proyectos de las Centrales Hidroeléctricas realizadas en las décadas de los 50 y 60 en Asturias. Unos edificios industriales insertados en el debate internacional de la integración de las artes del VI CIAM celebrado en Bridgewater en 1947, y asumido sin problema por un Vaquero multidisciplinar que llevaba tiempo incorporando elementos puntuales –esculturas, murales, pinturas– en sus proyectos.

Aquella integración escultórica y pictórica esporádica en sus primeras Centrales de Salime (1958-1963) y Miranda (1958-1963) fue amplificada conceptualmente en el encargo de proyectar desde el origen la Central Hidroeléctrica de Proaza (1964-1965). Un edificio de carácter y escala industrial en el que dispuso una envolvente plegada de piezas prefabricadas de hormigón con la que reproducía abstracta y plásticamente el entorno montañoso de su emplazamiento (Fig. 18). Una fusión entre el paisaje y una arquitectura –dibujada con rigor técnico– coherente con la lectura pictórica que él realizaba al petrificar las formas de la naturaleza y así dejar al descubierto lo que denominaba el esqueleto pétreo o la osamenta esencial (Egaña Casariego, 2008, 26).

La corporeidad pictórica y la escala descomunal de las ruinas italianas

o la amplitud de los paisajes castellanos fue replicada conceptualmente desde sus lienzos a la arquitectura de sus Centrales. Una transición en la que, sin embargo, a pesar de la magnitud dimensional, se controla la escala entendida como métrica relacional siempre con el hombre. Una deriva que también avala la identificación que F. Chueca Goita (1996, 54) realizaba entre Étienne-Louis Boullé y Vaquero Palacios, al señalar al primero como creador de arquitectura pintada mientras al segundo como constructor del paisaje a través de la monumentalidad plástica de su arquitectura.

Época Sintética. Abstracción y esquematismo

Una monumentalidad que no abandona en su etapa pictórica más madura, adjetivada como esquemática, en la que sintoniza con la idea de asociar la abstracción con la velocidad o el escaso tiempo de contemplación de lo anecdótico.

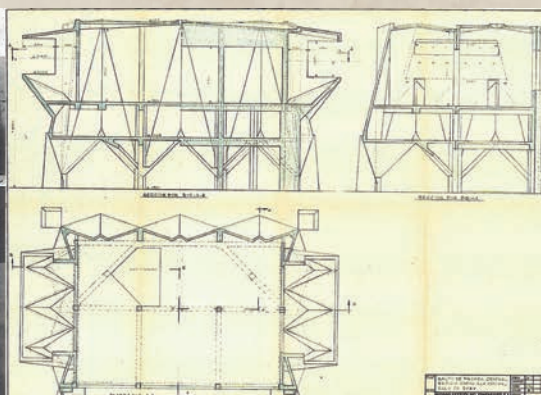
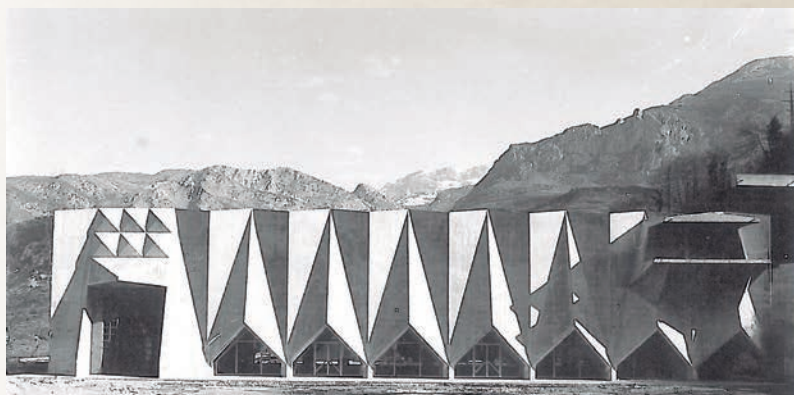
...La pintura no figurativa...es la pintura consecuente en el tiempo presente, que es inconsecuente con la naturaleza humana...Si el arte que nos rodea es anecdótico, no lo veremos, no tendremos tiempo ni calma para verlo, y si lo viéramos no nos interesaría. (Vaquero Palacios, 1955, 26).

Un periodo en el que el paisaje ocre de las tierras de Castilla se despoja de lo accesorio y se sintetiza en esquemas de líneas, formas y volúmenes contruidos bajo la mirada estructural y sintética del mismo arquitecto que construye, por entonces, el Edificio *miesiano* para Hi-

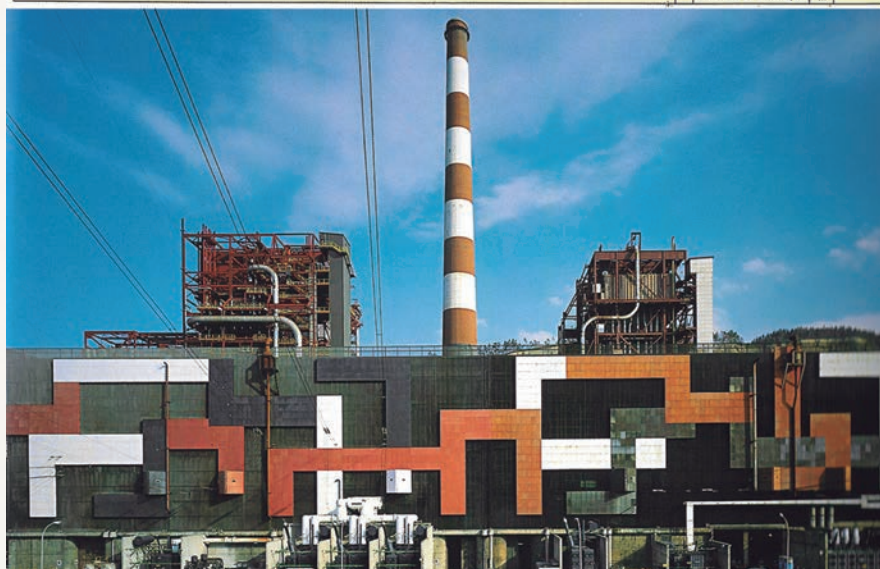
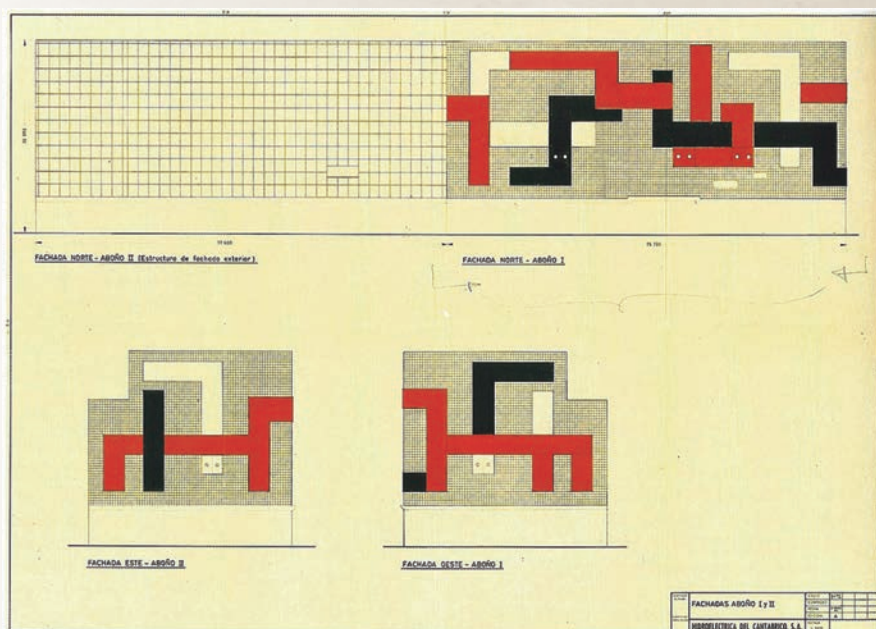


17. El Panteón. Foto en Egaña Casariego (2008, 112). Composición de la autora
 18. Central de Proaza (1964-1965). Foto en Pérez Lastra (1992, 219) y CSCAE (1996,142)
 19. Central de Aboño (1968-1980). Foto en CSCAE (1996, 158.159)

17. The Pantheon. Photo in Egaña Casariego (2008, 112). Author's composition
 18. Proaza's plant (1964-1965) in Pérez Lastra (1992, 219) and CSCAE (1996,142)
 19. Aboño's plant (1968-1980) in CSCAE (1996, 158.159)



18



19

This sporadic sculptural and pictorial integration in his first power station Central de Salime (1958-1963) and Miranda (1958-1963) was conceptually amplified when he was commissioned to carry out the Proaza Hydroelectric Plant (1964-1965) project from the beginning. A building of character and on an industrial scale in which he arranged a type of folded envelope of precast concrete pieces with which he abstractly and plastically represented the mountainous environment of his location (Fig. 18). This was a fusion of landscape and architecture, drawn using technical rigor and consistent with the pictorial reading that he carried out when petrifying the forms of nature and thus exposing what he called the stone skeleton or the essential skeleton (Egaña Casariego, 2008, 26).

The pictorial physicality and the enormous scale of the Italian ruins, or the amplitude of the Castilian landscapes was conceptually replicated from his canvases to the architecture of his power stations Centrals. This was a transition in which, however, despite the dimensional magnitude, the scale, always understood to be a relational metric, was controlled by man. This was a drift towards something that also supports the claim made by F. Chueca Goita (1996, 54) in which he refers to Étienne-Louis Boullé as a creator of painted architecture and Vaquero Palacios as a constructor of the landscape through the plastic monumentality of his architecture.

20. Central de Tanes (1969). Foto en CSCAE (1996, 162-163)

20. Tanes' plant (1969) in CSCAE (1996, 162-163)

320

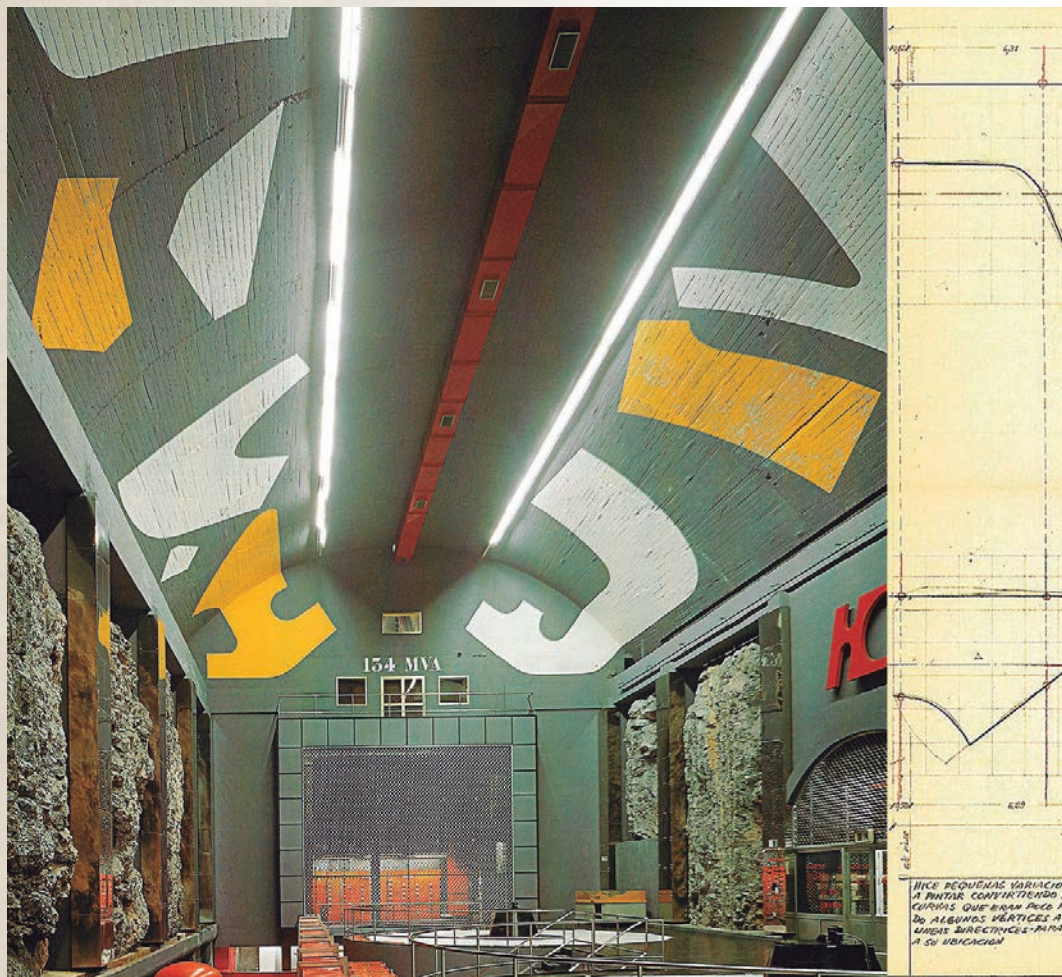


Synthetic stage. Abstraction and schematism

In his more mature pictorial stage, Vaquero Palacios does not abandon the aforementioned monumentality, as regards its descriptive or schematic aspects, and he associates abstraction with speed or the small amount of time in which it can be observed as practically anecdotal.

... Non-figurative painting ... is the consistent painting in the present time, which is inconsistent with human nature ... If the art that surrounds us is anecdotal, we will not see it, we will not have time or be in the right frame of mind to see it, and if we saw it, we would not be interested in it. (Vaquero Palacios, 1955, 26).

This is a period in which the other landscape of the lands of Castile is stripped of accessories, and is set out in schemes of lines, shapes and volumes built under the structural and synthetic gaze of the same architect who built, at that time, the Miesian building for the power plant *Hidroeléctrica* of the Cantabrian Sea (1964-1968). And the same one who went on to create the exterior of the Aboño Power Plant (1969-1980) with colored stripes of painted sheet metal that calm the confusion of an endless number of functional elements (Fig. 19). Not forgetting the interior of the Tanes Underground power plant in whose vault the architect makes a mural of abstract figures, sketched with the precision of the architectural drawing, lightening the feel of this underground gravity (Fig. 20). All of which came about thanks to the coordinated interior of objects, painting and architecture of the power plant *Central de Proaza* understood by I. Abalos as an authentic site-specific facility (2018, 139). A place where, just like inside the Aboño Central Services building, he includes among his murals "a synchronic process of abstraction / figuration" whose result "is undoubtedly abstract, but at the same time a realistic, figurative representation of cables, power lines and electrical towers" and where "reality is abstraction, or vice versa, in a circularity" (García Germán, 2018, 125). This being a circularity that evidences the resolution of the problem of the abstraction / representation binomial that Greenberg (2002) spoke of and that presides over the entirety of Vaquero's work.



20

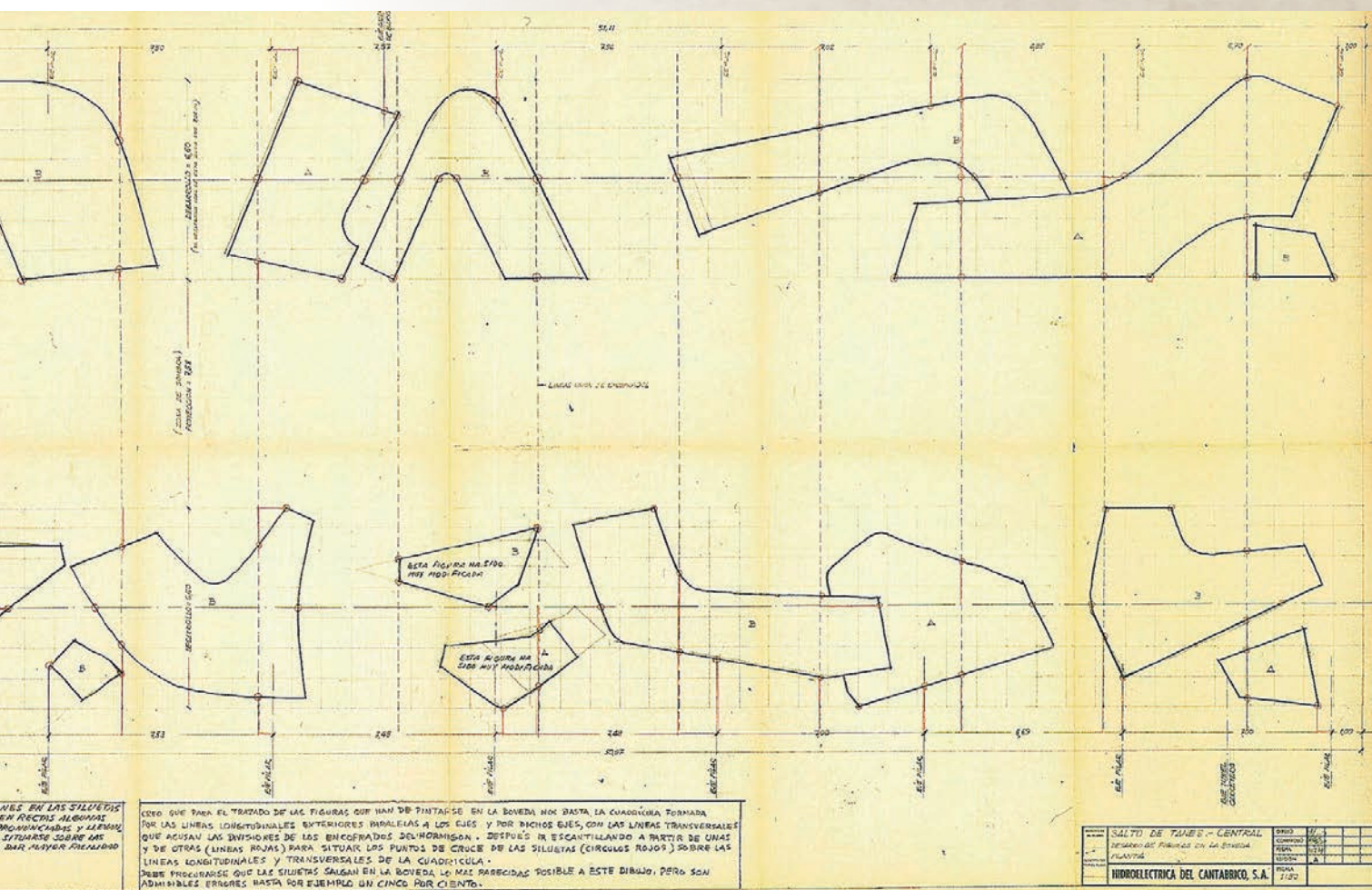
droeléctrica del Cantábrico (1964-1968). Y que seguidamente recrea en el exterior de la Central de Aboño (1969-1980) con franjas de colores de chapa pintada que calman la confusión de un sin fin de los elementos funcionales (Fig. 19). O el interior de la Central Subterránea de Tanes en cuya bóveda realiza un mural de figuras abstractas, bocetadas con la precisión del dibujo arquitectónico para su ejecución. Y con las que aligera la sensación de aquella gravedad subterránea (Fig. 20).

Unos ejercicios cuyo precedente fue el interior coordinado de objetos, pintura y arquitectura de la Central de Proaza entendido por I. Abalos como una auténtica instalación *site-specific* (2018, 139). Un lugar donde, como en el interior del edificio de Servicios de la Central de Aboño, establece entre sus murales "un proceso sincróni-

co de abstracción/figuración" cuyo resultado "sin duda abstracto, es al mismo tiempo una representación realista, figurativa de cables, líneas de fuerza y torres eléctricas" y donde "la realidad es abstracción, o viceversa, en una circularidad" (García Germán, 2018, 125). Circularidad que evidencia la resolución del problema del binomio abstracción/representación del que hablaba Greenberg (2002) y que preside la totalidad de su obra.

A modo de síntesis

La interdependencia entre dibujo, pintura y arquitectura se evidencia en este recorrido a través de aspectos homogéneos que están presentes como denominadores comunes en toda la obra de Vaquero: equilibrio compositivo, claridad formal o nitidez de los contornos volumé-



tricos. Unos factores que invitan a decantarse –a pesar de la transición evaluada– por una lectura más global y nunca fragmentada, que contemple la falta de discrepancia interna y rechace cualquier heterogeneidad en un trabajo creativo dominado por su naturaleza multidimensional y multidisciplinar.

Dicha mirada holística a esta extensa obra certifica el protagonismo de una faceta pictórica fundamentada en los principios constructivos del dibujo arquitectónico. Un mecanismo unificador que se consolida hermanando –a partir de su aprendizaje en la Escuela de Arquitectura de Madrid– su expresiva intuición pictórica juvenil con el rigor objetivo de la construcción del espacio tridimensional sobre el dibujo en un papel.

Un dibujo con el que plasmaba una perpetua capacidad de síntesis

que era independiente del estrato temporal o la situación espacial de cada proyecto en su dilatada trayectoria. Una herramienta gráfica común con la que principalmente las disciplinas de la pintura, arquitectura y escultura interactuaban en coherencia, dialogando e interpe-lándose siempre sujetas a idénticas reflexiones artísticas que, bajo un proceso de ósmosis, se reflejaban en la epidermis con características arraigadas a la experimentación con la plasticidad de lo tectónico. En definitiva, una destreza, la del dibujo, con la que es posible entender la incertidumbre necesaria en todo proceso de investigación, y sin la cual sería impensable comprender a este arquitecto-pintor al que sin duda se le puede atribuir aquello que decía Maurice Merleau-Ponty de Cézanne: *hizo visible cómo le tocaba el mundo*. ■

By way of synthesis

The interdependence between drawing, painting and architecture is evidenced in this journey through homogeneous aspects that are present as common denominators in all of Vaquero's work: compositional balance, formal clarity or sharpness of volumetric contours. Factors that invite us to opt, despite the transition evaluated, for a more global and never fragmented reading, which takes into account the lack of internal discrepancy and rejects any heterogeneity in a creative work dominated by its multidimensional and multidisciplinary nature.

This holistic look at this extensive work certifies the prominence of a pictorial facet based on the constructive principles of architectural drawing. A unifying mechanism that is consolidated by twinning what he learned from his apprenticeship at the Madrid School of Architecture and his expressive youthful pictorial intuition with the objective of the construction of three-dimensional space in a drawing, on paper. Drawing was what he used to demonstrate a



never-ending capacity for synthesis that was independent of the temporal stratum or the spatial situation of each project in Vaquero's long career. A common graphic tool with which, mainly, the disciplines of painting, architecture and sculpture interacted in coherence, dialoguing and questioning each other, always subject to identical artistic reflections that, in a process of osmosis, were reflected in the surface layer with characteristics rooted in the experimentation with the plasticity of what was tectonic. In short, a skill, that of drawing, with which it is possible to understand the uncertainty necessary in any research process, and without which it would be unthinkable to understand this architect-painter to whom, without a doubt, what Maurice Merleau said can be attributed to Ponty de Cézanne 'made visible how the world touched him visible'. ■

Notes

- 1 / Theorists of the "stain" as the essential basis of the canvas.
- 2 / Typical representation technique at the École des Beaux Arts in Paris, consisting of the filling in of the section of the walls of a building with ink, and related to the skill of distributing or composing a plane.
- 3 / A scholarship from the Board for the Expansion of Studies allowed him to continue his training in the American continent, spending some time in New York, followed by trips to Jamaica, Guatemala, El Salvador, Panama, Colombia and Cuba. His relationship with the American continent was fueled by his marriage to Rosa Turcios Darío, Rubén Darío's niece.
- 4 / A project whose parameters are reminiscent of those developed by Teodoro Anasagasti in colossal monuments, contests or utopias that integrated topography and architecture under the desire for verticality (Goitia Cruz, 2019, 219).
- 5 / The teachers Javier Mosteiro and Francisco Egaña Casariego brought to light in 2017 the analysis work of this type of viceregal architecture prepared by J. Vaquero during the years 1945 and 1961 in the publication J. Vaquero. Colonial churches of El Salvador of the University from Valladolid.
- 6 / "...Enthusiastic about Galicia, I traveled its roads ... I was very particularly attracted by the abundance and diversity of granites that exist and by the intelligent and skillful use that the Galicians make of this precious material..." Vaquero Palacios, Joaquín (1983) Mercado de Abastos de Santiago, 1938-1942. Composición Arquitectónica, n°1, San Sebastián.
- 7 / From 1950 to 1965 he was first deputy director and then director of the Spanish Academy in Rome. And he established contact with artists such as Sironi, Severini, Campigli or Giorgio de Chirico, actively participating in the Venice Biennials and Milan Triennials.

References

- ABALOS, Iñaki, 2018. Némesis y Epifanía. Un apunte sobre la fortuna de Joaquín Vaquero Palacios. Cat. *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza de lo descomunal*. Madrid: Fundación ICO, pp.135-139
- AGUILERA CERNI, V., 1980. *Vaquero*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- ANASAGASTI, T., 1926. Los arquitectos pintores. *Arquitectura*, no. 84, pp. 165-167.

Notas

- 1 / Teóricos de la "mancha" como base esencial del lienzo.
- 2 / Técnica de representación habitual en la *École de Beaux Arts* de París, consistente en el relleno con tinta de la sección de los muros de un edificio, y relacionada con la destreza de distribuir o componer una planta.
- 3 / Una Beca de la Junta de Ampliación de Estudios le permitió continuar su formación por el continente americano realizando una estancia en New York a la que sucedieron viajes por Jamaica, Guatemala, El Salvador, Panamá, Colombia y Cuba. Su relación con el continente americano fue impulsada por su matrimonio con Rosa Turcios Darío, sobrina de Rubén Darío.
- 4 / Un proyecto cuyos parámetros recuerdan a los desarrollados por Teodoro Anasagasti en colosales monumentos, concursos o utopías que integraban topografía y arquitectura bajo el anhelo de verticalidad (Goitia Cruz, 2019, 219).
- 5 / Los profesores Javier Mosteiro y Francisco Egaña Casariego sacaron a la luz en 2017 el trabajo de análisis de este tipo de arquitectura virreinal elaborado por J. Vaquero durante los años 1945 y 1961 en la publicación J. Vaquero. *Iglesias coloniales de El Salvador* de la Universidad de Valladolid.
- 6 / "...Entusiasmado por Galicia, recorrí sus caminos...fui atraído muy particularmente por la abundancia y la diversidad de granitos que existen y por el inteligente y hábil aprovechamiento que los gallegos hacen de ese precioso material..." Vaquero Palacios, Joaquín (1983) Mercado de Abastos de Santiago, 1938-1942. Composición Arquitectónica, n°1, San Sebastián.
- 7 / De 1950 a 1965 fue primero subdirector y después director de la Academia Española en Roma. Y estableció contacto con artistas como Sironi, Severini, Campigli o Giorgio de Chirico, participando activamente en las Bienales de Venecia y Trienales de Milán.

Referencias

- ABALOS, Iñaki, 2018. Némesis y Epifanía. Un apunte sobre la fortuna de Joaquín Vaquero Palacios. Cat. *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza de lo descomunal*. Madrid: Fundación ICO, pp.135-139.
- AGUILERA CERNI, V., 1980. *Vaquero*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- ANASAGASTI, T., 1926. Los arquitectos pintores. *Arquitectura*, no. 84, pp. 165-167.
- ANASAGASTI, T., 1926. La influencia francesa: el grupo de arquitectos modernos. *Arquitectura*, no 84, pp. 161-164.
- BOUDON, Philippe, 1984. L'Echele du Schénie. *Images et imaginaires d'Architecture*. Paris: Centre Pompidou.
- CAPITEL, A., 1996. La arquitectura de un artista. JVP, dual y múltiple. *Vaquero Palacios, Medalla de Oro de la Arquitectura 1996*. Madrid: Consejo Superior de Arquitectos de España. Edición a cargo de Atxu Amann y Andrés Cánovas, pp. 12-24.
- CHUECA GOITIA, Fernando, 1996. Joaquín Vaquero Palacios: Pintor infatigable. *Arquitectos CSCAE*, Madrid, pp.54-57.
- ANASAGASTI, T., 1926. Los arquitectos

pintores. *Arquitectura*, no. 84, pp. 165-166.

- EGAÑA CASARIEGO, Francisco. 2008. *Vaquero*. Gijón: Ediciones Trea.
- EGAÑA CASARIEGO, Francisco, 2011. Pirámides y rascacielos. EL viaje de los arquitectos Luis Moya y Joaquín Vaquero a Estados Unidos y Centroamérica (1930). *Liño, Revista Anual de Historia del Arte*, n°17, pp. 91-103.
- EGAÑA CASARIEGO, Francisco, 2012. El viaje de los arquitectos Luis Moya y Joaquín Vaquero a Río de Janeiro. El desenlace del concurso para el Faro de Colón (1931). *Liño, Revista Anual de Historia del Arte*, n° 18, pp. 77-90.
- EGAÑA CASARIEGO, Francisco, 2013. Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York. *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 343, Julio-Septiembre 2013, pp 237-262.
- EGAÑA CASARIEGO, Francisco, 2018. Pintar la arquitectura: una aventura extraordinaria en la vida y en la obra de Joaquín Vaquero Palacios. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, [S.l.], v. 23, n. 33, p. 215-227, jul. 2018. ISSN 2254-6103. Disponible en: <<https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/10392>>. Fecha de acceso: 04 ago. 2021 doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2018.10392>.
- EGAÑA CASARIEGO, Francisco & MOSTEIRO, Javier, 2020. Un artista español en el El Salvador, Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998). *Quiroga*, n°17, enero-junio 2020, pp.34-48.
- GARCIA GERMÁN, Jacobo, 2018. Electricity: sobre la Exposición de Vaquero Palacios en el Museo ICO. *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n°375, Septiembre 2018, pp.123,125,128-129.
- GOITIA CRUZ, Aitor, 2019. Tocar el cielo. El anhelo de verticalidad en la obra de Teodoro de Anasagasti. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, [S.l.], v. 24, n. 37, p. 214-235, nov. 2019. ISSN 2254-6103. Disponible en: <<https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/10676>>. Fecha de acceso: 15 ago. 2021 doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2019.10676>.
- GREENBERG, Clement, 2002. Arte y Cultura, Ensayos Críticos. Barcelona: Paidós Ibérica.
- MONEO, Rafael, 2018. Las centrales de Joaquín Vaquero Palacios. Cat. *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza de lo descomunal*. Madrid: Fundación ICO, pp.113-117
- MOSTEIRO, J. & EGAÑA CASARIEGO, F., 2018. *Iglesias coloniales de El Salvador*. Valladolid: Universidad de Valladolid
- MORENO MORENO, María Pura, 2019. Coherencia plástica: pintura y arquitectura de Joaquín Vaquero Palacios. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, [S.l.], v. 24, n. 35, p. 82-95, abr. 2019. ISSN 2254-6103. Disponible en: <<https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/7791>>. Fecha



- de acceso: 04 ago. 2021 doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2019.7791>.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, 2018. Travesías en el gran territorio de las artes, en Cat. *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza de lo descomunal*. Madrid: Fundación ICO, pp.119-133
 - PEREZ LASTRA, José Antonio, 1992. *Vaquero Palacios, Arquitecto*. Oviedo: Colegio de Arquitectos de Asturias.
 - RAPOSO GRAU, Javier Fco, 2020. Dibujar y proyectar como procesos de creación artística y arquitectónica. Procedimientos para un aprendizaje en la ideación, transformación y configuración arquitectónica. *Narrativa Gráfica y Dibujo Arquitectónico*. Alicante: Universidad de Alicante, pp.98-137
 - SARTORIS, Alberto, 1972. Actualidad mágica del canto pictórico de Vaquero. En *Exposición Antológica de Vaquero*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo.
 - VAQUERO PALACIOS, Joaquín, 1955. Ideas sobre la pintura abstracta. Revista del *Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, nº159, Marzo 1955, pp.24-26.
 - VAQUERO PALACIOS, Joaquín, 1934, Casa Particular para D. Ramón Prieto en Oviedo, Calle San Bernabé nº14, Revista del *Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, nº2 Febrero 1934, pp.58-62.
 - VAQUERO PALACIOS, Joaquín, 1983. Mercado de Abastos de Santiago, 1938-1942. *Composición Arquitectónica*, nº1, San Sebastián. Recogido en *Vaquero Palacios, Medalla de Oro de la Arquitectura 1996*. Consejo Superior de Arquitectos de España. Edición a cargo de Atxu Amann y Andrés Cánovas, pp. 98-99.
 - VAQUERO PALACIOS, Joaquín, 1990. La integración de las artes: ideales, trabajos y recuerdos de mi obra en las centrales. Recogido en *Vaquero Palacios, Medalla de Oro de la Arquitectura 1996*. Consejo Superior de Arquitectos de España. Edición a cargo de Atxu Amann y Andrés Cánovas, pp. 116-117.
 - VAQUERO TURCIOS, Joaquín, 1996. Vivir las artes plásticas. Recogido en *Vaquero Palacios, Medalla de Oro de la Arquitectura 1996*. Consejo Superior de Arquitectos de España. Edición a cargo de Atxu Amann y Andrés Cánovas, pp. 108-114.
 - VENTURI, Robert, 1995. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
 - VILLA PASTUR, Jesús, 2003. *El ojo crítico ante la mirada creadora: dos monografías inéditas del crítico de arte sobre Joaquín Vaquero Palacios y Juan Méjica, y un álbum de fotos*. Oviedo: Fundación Méjica.
 - VIVANCO, Luis Felipe, 1959. La ruptura de forma en la pintura de Vaquero. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, nº2, pp.27-32.
 - ANASAGASTI, T., 1926. La influencia francesa: el grupo de arquitectos modernos. *Arquitectura*, no 84, pp. 161-164.
 - BOUDON, Philippe, 1984. L'Echele du Schénie. *Images et imaginaires d'Architecture*. Paris: Centre Pompidou.
 - CAPITEL, A., 1996. La arquitectura de un artista. JVP, dual y múltiple. *Vaquero Palacios, Medalla de Oro de la Arquitectura 1996*. Madrid: Consejo Superior de Arquitectos de España. Edited by Atxu Amann and Andrés Cánovas, pp. 12-24.
 - CHUECA GOITIA, Fernando, 1996. Joaquín Vaquero Palacios: Pintor infatigable. *Arquitectos CSCAE*, Madrid, pp.54-57.
 - ANASAGASTI, T., 1926. Los arquitectos pintores. *Arquitectura*, no. 84, pp. 165-166.
 - EGAÑA CASARIEGO, Francisco. 2008. *Vaquero*. Gijón: Ediciones Trea.
 - EGAÑA CASARIEGO, Francisco, 2011. Pirámides y rascacielos. EL viaje de los arquitectos Luis Moya y Joaquín Vaquero a Estados Unidos y Centroamérica (1930). *Liño, Revista Anual de Historia del Arte*, nº17, pp. 91-103.
 - EGAÑA CASARIEGO, Francisco, 2012. El viaje de los arquitectos Luis Moya y Joaquín Vaquero a Río de Janeiro. El desenlace del concurso para el Faro de Colón (1931). *Liño, Revista Anual de Historia del Arte*, nº 18, pp. 77-90.
 - EGAÑA CASARIEGO, Francisco, 2013. Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York. *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 343, July-September 2013, pp 237-262.
 - EGAÑA CASARIEGO, Francisco, 2018. Pintar la arquitectura: una aventura extraordinaria en la vida y en la obra de Joaquín Vaquero Palacios. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, [S.I.], v. 23, n. 33, p. 215-227, jul. 2018. ISSN 2254-6103. Disponible en: <<https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/10392>>. Fecha de acceso: 04 ago. 2021. doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2018.10392>.
 - EGAÑA CASARIEGO, Francisco & MOSTEIRO, Javier, 2020. Un artista español en el El Salvador, Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998). *Quiroga*, nº17, January-june 2020, pp.34-48.
 - GARCIA GERMÁN, Jacobo, 2018. Electricity: sobre la Exposición de Vaquero Palacios en el Museo ICO. *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, nº375, Septiembre 2018, pp.123,125,128-129.
 - GOITIA CRUZ, Aitor, 2019. Tocar el cielo. El anhelo de verticalidad en la obra de Teodoro de Anasagasti. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, [S.I.], v. 24, n. 37, p. 214-235, nov. 2019. ISSN 2254-6103. Available in: <<https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/10676>>. Fecha de acceso: 15 ago. 2021 doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2019.10676>.
 - GREENBERG, Clement, 2002. *Arte y Cultura, Ensayos Críticos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
 - MONEO, Rafael, 2018. Las centrales de Joaquín Vaquero Palacios. Cat. *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza de lo descomunal*. Madrid: Fundación ICO, pp.113-117
 - MOSTEIRO, J. & EGAÑA CASARIEGO, F., 2018. *Iglesias coloniales de El Salvador*. Valladolid: Universidad de Valladolid
 - MORENO MORENO, María Pura, 2019. Coherencia plástica: pintura y arquitectura de Joaquín Vaquero Palacios. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, [S.I.], v. 24, n. 35, p. 82-95, abr. 2019. ISSN 2254-6103. Available in: <<https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/7791>>. Fecha de acceso: 04 ago. 2021 doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2019.7791>.
 - NAVARRO BALDEWEG, Juan, 2018. Travesías en el gran territorio de las artes, en Cat. *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza de lo descomunal*. Madrid: Fundación ICO, pp.119-133
 - PEREZ LASTRA, José Antonio, 1992. *Vaquero Palacios, Arquitecto*. Oviedo: Colegio de Arquitectos de Asturias.
 - RAPOSO GRAU, Javier Fco, 2020. Dibujar y proyectar como procesos de creación artística y arquitectónica. Procedimientos para un aprendizaje en la ideación, transformación y configuración arquitectónica. *Narrativa Gráfica y Dibujo Arquitectónico*. Alicante: Universidad de Alicante, pp.98-137
 - SARTORIS, Alberto, 1972. Actualidad mágica del canto pictórico de Vaquero. In *Exposición Antológica de Vaquero*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo.
 - VAQUERO PALACIOS, Joaquín, 1955. Ideas sobre la pintura abstracta. Revista del *Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, nº159, Marzo 1955, pp.24-26.
 - VAQUERO PALACIOS, Joaquín, 1934, Casa Particular para D. Ramón Prieto en Oviedo, Calle San Bernabé nº14, Revista del *Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, nº2 Febrero 1934, pp.58-62.
 - VAQUERO PALACIOS, Joaquín, 1983. Mercado de Abastos de Santiago, 1938-1942. *Composición Arquitectónica*, nº1, San Sebastián. Recogido en *Vaquero Palacios, Medalla de Oro de la Arquitectura 1996*. Consejo Superior de Arquitectos de España. Edited by Atxu Amann and Andrés Cánovas, pp. 98-99.
 - VAQUERO PALACIOS, Joaquín, 1990. La integración de las artes: ideales, trabajos y recuerdos de mi obra en las centrales. Recogido en *Vaquero Palacios, Medalla de Oro de la Arquitectura 1996*. Consejo Superior de Arquitectos de España. Edited by Atxu Amann and Andrés Cánovas, pp. 116-117.
 - VAQUERO TURCIOS, Joaquín, 1996. Vivir las artes plásticas. In *Vaquero Palacios, Medalla de Oro de la Arquitectura 1996*. Consejo Superior de Arquitectos de España. Edited by Atxu Amann and Andrés Cánovas, pp. 108-114.
 - VENTURI, Robert, 1995. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
 - VILLA PASTUR, Jesús, 2003. *El ojo crítico ante la mirada creadora: dos monografías inéditas del crítico de arte sobre Joaquín Vaquero Palacios y Juan Méjica, y un álbum de fotos*. Oviedo: Fundación Méjica.
 - VIVANCO, Luis Felipe, 1959. La ruptura de forma en la pintura de Vaquero. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, nº2, pp.27-32.

