

EL GRAN MURAL DE JOSÉ MARÍA DE LABRA EN LA CENTRAL DEL EUME

Antonio S. Río Vázquez
Silvia Blanco Agüeira

1. INTRODUCCIÓN

Quien recorra el entorno de las Fragas del Eume en A Coruña, no dejará de maravillarse por la riqueza paisajística y el abundante patrimonio existente, tanto natural como construido por el hombre, pues estos bosques se han convertido en un mundo en sí mismo, lleno de caminos y lugares por descubrir en su interior.

Y, posiblemente, nunca imaginaríamos que estas fragas albergan también una de las obras más singulares del arte moderno, preservada en el interior de un edificio industrial destinado a convertir el caudal del río en energía eléctrica. Se trata del gran mural que José María de Labra realizó para ese emplazamiento específico en el año 1960, coincidiendo con la inauguración de la central.

Una obra que tiene un significado especial, tanto para la trayectoria de su autor como para la historia del arte español y que, hasta el momento, no había sido estudiada en profundidad. Una obra que se convertirá además en un paradigma de la integración de las artes, en un claro dentro del bosque que ilumina el panorama creativo de su tiempo, aun permaneciendo apartado y distante.

2. LA "OBRA TOTAL" DE LOS APROVECHAMIENTOS HIDROELÉCTRICOS

En el ecuador del siglo veinte, la infraestructura eléctrica fue decisiva para la industrialización del noroeste peninsular¹. Mientras en Asturias son las empresas Hidroeléctrica del Cantábrico y Electra del Viesgo las que confluyen en Saltos del Navia en Comunidad dando lugar a obras como el excepcional embalse de Grandas de Salime sobre el Navia (1954), en Galicia son las presas promovidas por Fuerzas Eléctricas del Noroeste

1. Vid. ALONSO PEREIRA, J. R., «La arquitectura de los Aprovechamientos Hidroeléctricos en el noroeste de España», en LANDROVE BOSSUT, S. (ed.), *Actas del II Congreso DoCoMoMo Ibérico Arquitectura e industrias modernas 1900-1965*, Barcelona, Fundación DoCoMoMo Ibérico, 2000, pp. 165-172.

(FENOSA) y Saltos del Sil en las cuencas de sus principales ríos las que se conviertan en la expresión perfecta de conjunción de ingeniería, arquitectura y arte en una “obra total” a la manera definida por Le Corbusier².

Galicia contaba con un enorme potencial derivado de las abundantes precipitaciones y el flujo de sus ríos, cortos pero caudalosos. Un sistema fluvial que era siempre regular y podía aprovecharse cortando y escalonando su curso con presas y embalses. Sin embargo, a finales de los años treinta del siglo pasado, la disponibilidad eléctrica era mínima. Esta situación cambió radicalmente en los años siguientes, en especial a partir de la constitución en 1943 de Fuerzas Eléctricas del Noroeste y, en 1945, de Saltos del Sil, siguiendo el ejemplo de la santanderina Saltos del Nansa (1941). Estas compañías fueron creadas por empresarios y financieros vinculados a la banca, auténticos *capitanes de la industria* retomando la denominación empleada por Le Corbusier, quien veía en la élite empresarial de su tiempo –especialmente en aquella vinculada a la incipiente industria automovilística– la posibilidad de asumir la responsabilidad del bienestar de la sociedad gracias a su capacidad de producción a gran escala.

Entre estos capitanes de la industria destaca en Galicia la figura de Pedro Barrié de la Maza (1888-1971), banquero y empresario, que adoptará el nombre de FENOSA al ser ennoblecido por Franco en 1955. Formado en Alemania, Gran Bretaña y Francia, regresa a Galicia en 1911 para trabajar en la gestión del Banco Pastor, llegando a ser su director entre 1939 y 1971. Además del Banco Pastor y FENOSA, promovió y dirigió diversas empresas como ASTANO, Aluminios de Galicia o PEBSA, buscando la explotación de los recursos propios de Galicia de un modo industrial y moderno. Coetáneo y amigo personal de Franco, esta relación le permitió tener un apoyo constante desde el gobierno para llevar sus proyectos a buen término.

Al lado de Barrié debemos situar a un conjunto de profesionales que dan forma física a sus proyectos. A un primer grupo pertenecen los arquitectos, muchas veces vinculados familiarmente entre sí; a un segundo grupo, los técnicos, a los que también se les asignan funciones empresariales. Barrié diferenciaba aún al modo decimonónico entre arte e ingeniería, y mientras concedía una libertad casi absoluta a los arquitectos, concebía el grupo de ingenieros como el brazo ejecutor de sus ideas, buscando para ello profesionales jóvenes, en cuya materia prima poder insuflar la forma sustancial de su proyecto global para Galicia.

Ese gran proyecto puede personificarse en tres figuras paradigmáticas: el ingeniero de caminos Luciano Yordi de Carricarte (1917-1978, titulado en 1946); el arquitecto e ingeniero militar Juan Castañón de Mena (1903-1982, titulado en 1940) y el arquitecto y pintor Antonio Tenreiro Brochón (1923-2006, titulado en 1952), que se ocupa principalmente de los proyectos de poblados para trabajadores, dirección de obra e integración del arte contemporáneo en las instalaciones. Los aprovechamientos hidroeléctricos destaca-

2. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, París, Crès, 1924, p. 171.

ron así por su doble importancia: como solución al problema energético y por su valor representativo, lo que exigía, por una parte, una gran calidad técnica y estética y, por otra una estrecha colaboración entre arquitectos, ingenieros y, en algunos casos, artistas. De esta ejemplar colaboración profesional nacieron en Galicia una serie de creaciones, ajustadas en su funcionalidad y en su construcción, que integraban los dos aspectos de la cultura arquitectónica entonces vigente, convirtiéndose en ejemplos perfectos de la recuperación de los principios defendidos por el Movimiento Moderno³.

El aprovechamiento integral del río Miño desde el año 1945 –además de la continuación de las obras preexistentes de los saltos del Tambre y de As Conchas sobre el Limia– se convirtió en el punto de arranque de FENOSA que, tras comprar las antiguas concesiones del ingeniero Pedro García Faria, modifica y amplía sus proyectos hasta fijar una serie de cinco grandes saltos y centrales: Os Peares (1955), Belesar (1963), Velle (1966), Castrelo (1968) y Frieira (1969). Junto a estos, inicia también la explotación de los ríos Eume, Ulla, Lérez, Avia y Mao, construye la central térmica de Sabón próxima a A Coruña y levanta una importante red de distribución que incluye varias estaciones transformadoras como base de partida para el proceso industrializador de Galicia⁴.

En la presa del Eume (1959), Yordi de Carricarte –autor también de las presas de Tambre, Velle, Castrelo, Frieira, Albarellos, Salas, Regueiro y, sobre todo, la emblemática de Belesar– emplea una técnica constructiva importada de Estados Unidos: el llamado sistema-cúpula o de cáscara de huevo, en que una frágil y estilizada lámina de hormigón mostraba su resistencia ante la presión de millones de metros cúbicos de agua. Su labor puede emparentarse con la coetánea de Ildefonso Sánchez del Río, Félix Candela o Eduardo Torroja, moviéndose dentro de similares corrientes expresionistas y plásticas en el uso del hormigón, que aúnan la lógica estructural con una intencionalidad arquitectónica ejemplar en su planteamiento y resolución de los problemas del material, la estructura y la técnica.

Según Yordi, para el emplazamiento escogido, «el tipo de presa que mejor satisface, sea bajo el aspecto racional y estético, sea bajo el económico, a las condiciones impuestas por la cerrada del Eume, es la del arco con doble curvatura, tipo de obra adaptado con pleno éxito en los cierres de Lumiei, Valle di Cadore, Val Gallina, Osiglietta, Pieve di Cadore y Vajont, en Italia; Marége, en Francia, y Cabril, Bouça y Salamonde en Portugal»⁵, obteniendo una sección de la ménsula central de altura máxima en el centro 101 metros y desarrollo del arco en coronación 230 metros. Los ingenieros Eduardo Torroja y Carlos Benito dirigen los ensayos del proyecto, realizados en la Escuela de Caminos de Madrid.

3. Vid. RÍO VÁZQUEZ, A., *La recuperación de la modernidad. Arquitectura gallega entre 1954 y 1973*, Santiago de Compostela, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2014, pp. 162-179.

4. Vid. GARCÍA MAYO, A. (coord). *Luciano Yordi 1917-1978*, A Coruña, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Galicia, 2010, pp. 49-58.

5. YORDI CARRICARTE, L., *Consideraciones sobre la doble curvatura de la presa del Eume*, en “Revista de Obras Públicas”, N° 2889, 1956, p. 18.

La central hidroeléctrica se sitúa cuatro kilómetros aguas abajo, en el límite de los ayuntamientos de A Capela y Monfero y en las proximidades de la antigua central de Ventureira, una de las primeras centrales gallegas que había estado en funcionamiento desde principios de siglo hasta la construcción del nuevo embalse. El edificio se apoya en la ladera y se concibe como un gran balcón sobre el río, expresando en su construcción los ideales integradores de la modernidad, aunando ingeniería, arquitectura y arte, e iniciando un camino que se continuará en las siguientes centrales de FENOSA en el Miño, ya debidas al trabajo conjunto de Yordi y Castañón de Mena⁶.

Con el paso de los años, la empresa se va haciendo con gran parte del mercado eléctrico gallego, abasteciendo a las diferentes industrias que se ubican a lo largo de la costa Atlántica. En la década de los sesenta, con la red a pleno funcionamiento, la producción hidroeléctrica gallega entra en su fase de máximo esplendor, llamada a prolongarse por espacio de veinte años. En 1954, la *Revista Nacional de Arquitectura* dedica un número monográfico a los aprovechamientos hidroeléctricos destacando, entre otros valores, la calidad técnica y estética en las construcciones y la oportunidad de colaboración entre ingenieros y arquitectos⁷. Diez años después, las realizaciones se exhiben con orgullo en el interior del pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York, un proyecto en el que, nuevamente, la presencia de Labra jugará un papel fundamental.

3. JOSÉ MARÍA DE LABRA: EL CAMINO HACIA EL EUME

José María de Labra Suazo nace en A Coruña en 1925, ciudad en la que estudia en la Escuela de Altos Estudios Mercantiles. A mediados de los años cuarenta se traslada a Madrid con la intención de estudiar arquitectura, pero solo realiza los cursos preparatorios. Al no superar el ingreso, accede en el año 1945 a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. No tarda en llegar el reconocimiento a sus creaciones, primero en su ciudad natal, donde expone en 1942 y en 1947, y pronto se extenderá hacia fuera de Galicia.

También, en poco tiempo, comienza su producción de obras para espacios arquitectónicos específicos. En 1952 elabora un retablo para la capilla de la Escuela de Capataces Agrícolas en Bastiagueiro (Arq. Alejandro de la Sota, 1945) y, en 1953, recibe el encargo de diseñar de las vidrieras para la iglesia del Colegio Apostólico de los Padres Dominicos en Valladolid (Arq. Miguel Fisac, 1952) y las pinturas sobre el agro gallego para el pabellón de A Coruña en la Feria Internacional del Campo celebrada en Madrid. Sobre este último trabajo afirma: “Toda mi obra está hecha con la intención de llegar a todos, sin hacer concesiones a lo vulgar y al tópico. He querido evitar la Galicia de la gaita, como se ha superado también el concepto de la España de la pandereta. Lo expre-

6. Vid. ALONSO PEREIRA, J.R. y RÍO VÁZQUEZ, A., «Juan Castañón de Mena. De Regiones Devastadas a los Aprovechamientos Hidroeléctricos», en: COUCEIRO NÚÑEZ, T. (ed.), *Actas del I Congreso nacional Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra*, Madrid, Fundación Alejandro de la Sota, 2014, pp. 11-21.

7. *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 147, 1954, pp. 1-46.

sivo en Galicia es el elemento humano: el hombre, no el hórreo, la vieira o la gaita. No podemos llevar a los demás los conceptos facilones y superficiales de nuestra región, sino lo que Galicia representa: vitalidad y potencia de nuestra gente”⁸.

Estas obras suponen el inicio de una extensa y fructífera colaboración con distintos arquitectos, que ven en Labra al autor idóneo para integrar el arte en sus obras, enriqueciendo los espacios de las mismas y demostrando el interés que en ese momento existía por aunar los logros de ambas disciplinas. Con esta intención surgen los murales de la Delegación Provincial de Sindicatos en A Coruña (Juan González Cebrián, 1953), la participación en la Exposición Nacional de Telecomunicaciones en Madrid (Ramón Vázquez Molezún, José Antonio Corrales y Javier Carvajal, 1954) y, nuevamente con Alejandro de la Sota, el retablo para la iglesia de Esquivel (Sevilla, 1956), encargo del Instituto Nacional de Colonización para una serie de templos de nueva construcción.

Su primera exposición individual importante, la celebrada en 1955 en el Ateneo de Madrid, se acompaña con un catálogo prologado por Miguel Fisac. El arquitecto escribe: “esta exposición no es su obra, es una serie de estudios, de ejercicios ‘para hacer dedos’, como dicen los pianistas. A esta exposición se puede entrar no con mentalidad de señora de ropero de los pobres, sino como una persona muy amiga o de la familia entra de puntillas al salón en donde el pianista está ensayando un nuevo concierto, hay que sentarse en esa silla que está junto a la puerta y escuchar. Hay que mirar esas escalas cromáticas, y esos juegos lineales, y esos estudios figurativos de cabezas o de torsos, como si se oyeran escalas, posiciones de manos fijas, arpegios y quizá pequeños fragmentos de una sinfonía”⁹. Son años en los que su trabajo se empieza a reconocer también internacionalmente, participando en la Exposición de Arte Sacro de Salzburgo (1956) –donde se le concede la Medalla de Oro– o en la muestra promovida por Isaac Díaz Pardo en el Centro Lucense de Buenos Aires (1957).

La década de los cincuenta se termina para Labra con varias exposiciones y la participación en un encargo de especial relevancia: el montaje interior del pabellón proyectado por Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales para la Exposición Internacional de 1958 en Bruselas. Poniendo de manifiesto su interés por la integración de las artes, Corrales y Molezún convocan a un equipo formado por los arquitectos Javier Carvajal, José Luis Romany, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Alejandro de la Sota, José Luis Picardo y José María de Paredes y los artistas plásticos emergentes Néstor Basterrechea, Eduardo Chillida, Amadeo Gabino, Manuel Suárez Molezún, Jorge Oteiza, Carlos Pascual de Lara, Jesús de la Sota y José María de Labra. El equipo se completa con el escritor José María Valverde –después sustituido por Antonio Tizón– y el director de cine José María Berlanga.

El éxito del pabellón español de Bruselas, logrado en todas las escalas del proyecto, y la introducción con naturalidad y eficacia de las artes decorativas, repercute de inme-

8. GARCÍA IGLESIAS, J. M. *De Labra*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994, p. 20”.

9. FISAC SERNA, M., *José María de Labra pintor*, Madrid, Ateneo de Madrid, 1955, p. 8.

diato en la arquitectura española del momento, que no quiere mantenerse ajena a los avances conseguidos¹⁰. Si la década de los cincuenta había servido para demostrar la validez de la colaboración mano a mano entre artistas y arquitectos, la llegada de los sesenta servirá para consolidar magistralmente este proceso, con ejemplos como la intervención en la central del Eume.

4. CONSTRUYENDO EL GRAN MURAL

La nueva década comienza para Labra con la participación en la muestra de Arte Normativo Español, celebrada en el Ateneo de Valencia en marzo de 1960. Allí coincide con el grupo Parpalló, Equipo 57, Equipo Córdoba y Manuel Calvo. Es también el año en el que elabora el gran mural para la central del Eume. Posiblemente, el encargo de esta obra pudo originarse gracias al arquitecto y pintor Antonio Tenreiro Brochón, también coruñés, amigo y compañero generacional de Labra, que había participado en varios proyectos para FENOSA, como el poblado para trabajadores del salto de Os Peares, terminado pocos años antes.

Tenreiro había tenido la oportunidad de plantear en Os Peares su idea de integración de las artes, concibiendo una serie de murales para distintos espacios de la central hidroeléctrica, de los que solo llega a materializarse el titulado “Alegoría a la hulla blanca”, situado en el vestíbulo, sobre el dintel de la puerta de acceso a la sala de excitatrices. La intención de Tenreiro era ubicar un gran mural en la pared de esta sala, en la misma posición que ocupará el de Labra en la central del Eume.

FENOSA sigue contando con Tenreiro para proyectar el poblado de trabajadores de la central del Eume, un conjunto de viviendas unifamiliares situadas en el ayuntamiento de A Capela, por lo que es probable que el nombre de Labra surgiera a partir del conocimiento directo de la construcción de la central.

Como la propuesta previa de Tenreiro en Os Peares, el mural de Labra cubre la totalidad del muro de remate de la sala de excitatrices, el espacio principal y de mayor dimensión de la central, actuando como telón de fondo de las instalaciones situadas en la sala y en frente del acceso a la misma. Una pared de más de 150 metros cuadrados, a partir de la cual se irá desplegando una estructura que *tridimensionaliza* la intervención, apropiándose del espacio interior de la sala.

En el mes de septiembre de 1960, con el mural ya concluido, Labra es entrevistado en el diario *Pueblo* acerca de la obra: “Me han dado la oportunidad de realizar los planteamientos en los que yo estaba trabajando. Utilizo para mi pintura la fórmula del arte dialéctico. El primero que toma conocimiento de la dialéctica aplicada a la plástica soy yo”¹¹.

10. Vid. RÍO VÁZQUEZ, A. y BLANCO AGÜEIRA, S., “De piezas pequeñas hicieron arquitectura. Diseño e integración de las artes en los pabellones españoles de las Exposiciones Universales de 1958 y 1964”, en POZO MUNICIO, J. M., GARCÍA-DIEGO VILLARIAS, H., y CABALLERO ZUBIA, B. (coords.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp. 367-374.

11. DOMÍNGUEZ OLANO, A., *El veraneo de los españoles*, en “Pueblo”, 13 de septiembre de 1960, p. 9.

A la pregunta del periodista sobre si es un pintor sin pintura, afirma: «Pretendo ser un artista íntegro. Es decir, mezcla de pintura, arquitectura y escultura, que son las artes que, unidas, pueden hacer la obra completa. La obra de arte está integrada en una escultura, en un edificio, en un lienzo... En las tres unidas. Busco la idea-imagen del concepto y la consecuencia de la dialéctica, u objeto-concepto, como posibilidad fundamental de la realización de lo humano»¹².

Ese mismo año Labra publica un artículo en la revista *Acento Cultural* titulado “Fuerza y forma en el arte”. La teoría expuesta encaja perfectamente con la realidad construida en el interior de la central: “El valor estético de una obra no está exclusivamente en función del material empleado, sino en lo que con ese material se viene a establecer como realidad estética universal. El arte no es una particular forma de elegir un medio para hacer patente que tiene posibilidades, las posibilidades que conducen al juego de la variedad; el objeto del arte no está en inventar nuevas letras posibles, sino nuevas palabras o una nueva forma de comunicación estética necesaria para realizar los contenidos de una época”¹³.

El texto continúa reflexionando sobre los orígenes de la creación artística: “Una obra no puede empezar a ser, no puede originarse humanamente, existencialmente, sin un elemental concepto fecundador. Sin un movimiento consciente de su realidad. Todo arte nace como confección, conceptuación de lo bello en la conciencia, como fecundación amorosa de lo inerte, de lo confuso, del caos, por el ser de lo bello”¹⁴. Resulta significativo la atención prestada por Labra a los conceptos de fuerza y forma, presentes desde el título del artículo hasta la concreción del mural de la central: “La forma es consecuencia de la interacción de espacio y tiempo (movimiento). Toda forma supone una fuerza, que se produce en el espacio y se desarrolla en el tiempo. Toda forma es elemento de lenguaje, pues toda forma es activadora de contenidos de conciencia; es expresiva. Artista es aquel que conjuga su necesidad de expresión con las formas posibles a ella en una realidad: la obra”¹⁵.

En los últimos párrafos aparece una reflexión sobre el momento que está viviendo y la voluntad integradora de la obra de arte: “En nuestra época yo creo que el problema está en que tenemos grandes necesidades y grandes posibilidades, pero no existe coordinación de unas con otras. Es como si faltase una atracción superior que las integre hacia una realidad fundamental”, afirma. Y añade: “Hoy existen grandes posibilidades que el hombre no tiene necesidad de realizar, porque aún tiene grandes necesidades que la época no es capaz de satisfacer”¹⁶.

Para construir el gran mural Labra trabaja como si fuera un proyecto de arquitectura. Primero elabora una maqueta a escala, de 120 x 120 centímetros, con trozos de alu-

12. *Id.*

13. LABRA SUAZO, J. M. de, *Fuerza y forma en el arte*, “Acento Cultural”, Nº 8, 1960, p. 51.

14. *Id.*, p. 52

15. *Id.*

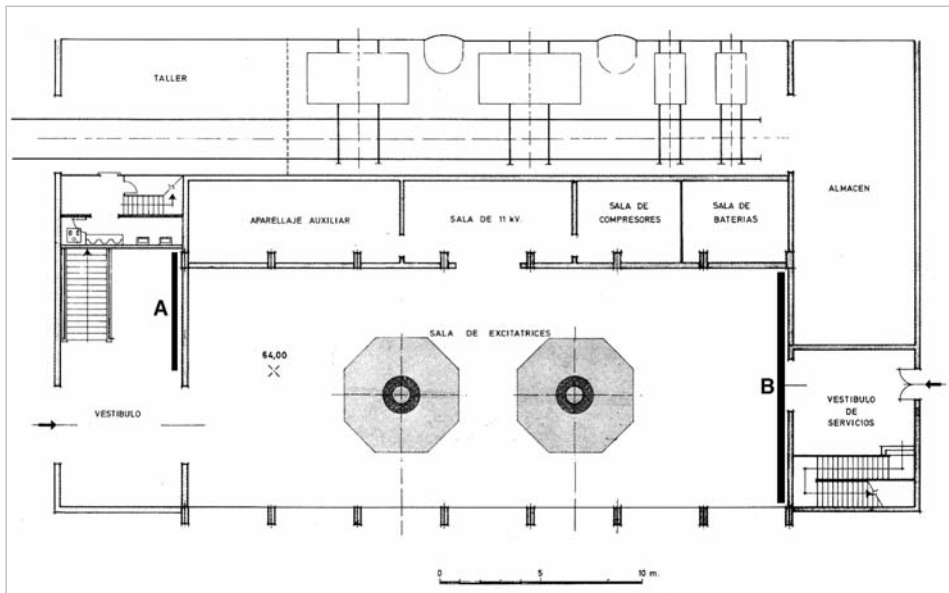
16. *Id.*



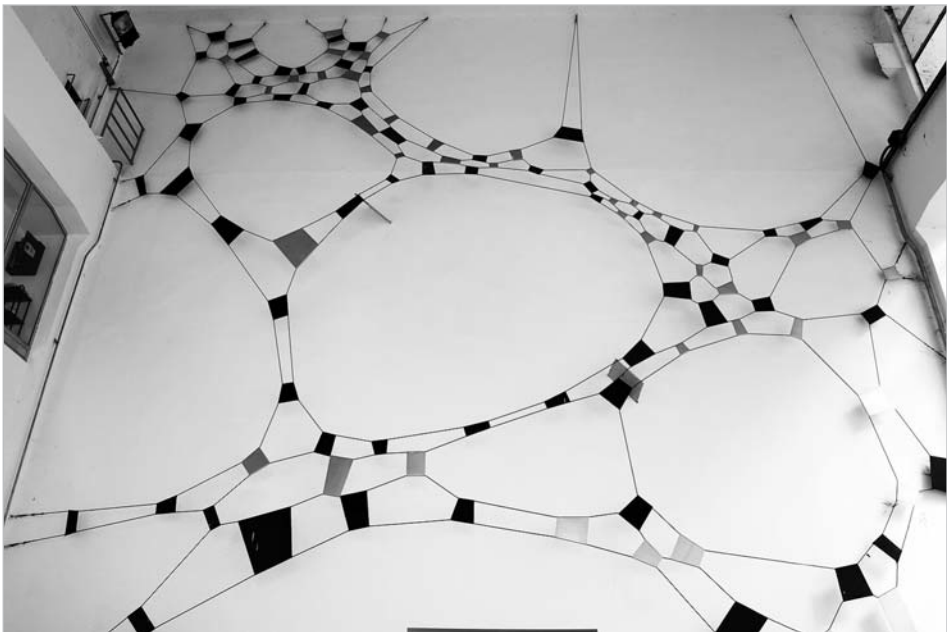
Interior de la central del Eume, con el gran mural de José María de Labra



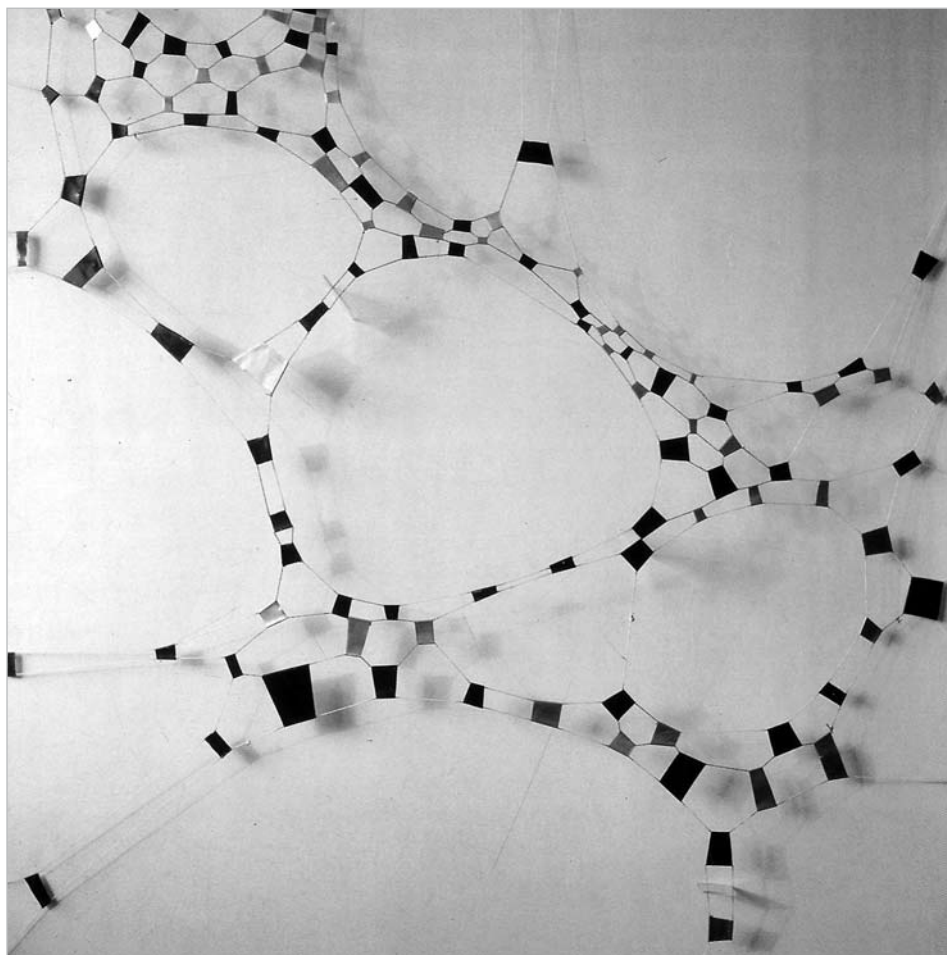
José María de Labra en la central del Eume, delante del mural del vestíbulo



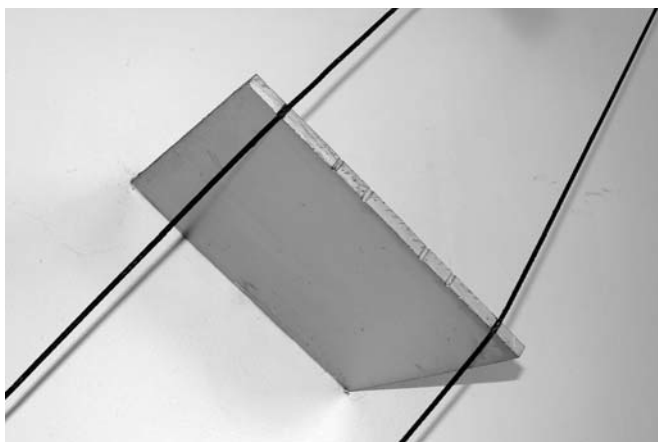
Planta de la central, con la ubicación del mural del vestíbulo (A) y el gran mural (B)



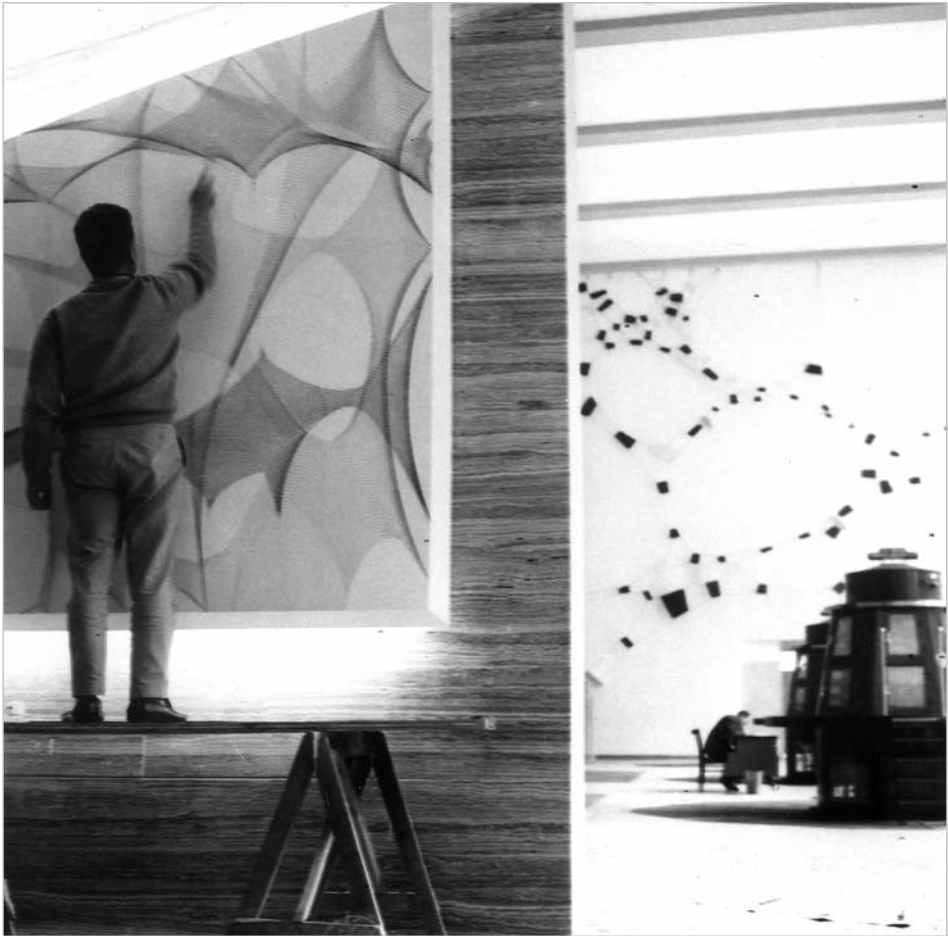
Fragmento superior del gran mural



Maqueta del gran mural
realizada con trozos de
aluminio y nailon



Detalle del gran mural



Labra trabajando en el mural del vestíbulo. Al fondo, el gran mural



Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York, con la celosía de Labra

minio e hilos de nailon, lo que le permite ensayar la disposición de los distintos elementos y la composición general. Lo llamará “Forma fuerza. Luz color. Espacio material”, reuniendo las ideas que estaban latentes en su pensamiento teórico. El resultado final se ejecuta con cable de acero y chapa de hierro, extendiéndose hacia los límites del soporte y tensionando el espacio de la sala, generando una atmósfera donde la obra artística se entremezcla con el potente sonido de las turbinas y vibra con la luz que penetra desde la ribera del río.

Labra completa esta intervención con una segunda obra, situada en el pequeño vestíbulo de acceso anterior a la sala, repitiendo el esquema propuesto por Tenreiro en Os Peares. Aprovechando el dinamismo que aporta una escalera en dos tramos, proyecta una tabla cuyo borde superior sigue el perfil curvo de la losa ascendente. Sobre la tabla aparecen redes en tensión con tonos de acrílico. De nuevo: *forma, fuerza, tensión espacial...* introduciendo y dialogando en escala con el gran mural.

Esta tensión espacial, tan característica de las creaciones para la central –y de la propia ingeniería hidráulica– se convierte en un punto de inflexión en la trayectoria de Labra, quien comienza a desarrollar obras destinadas a articular, a definir y a configurar auténticos espacios arquitectónicos. Ya, desde el año 1959, había estado trabajando en su taller con maquetas de celosías de madera, “un laboratorio de formas” que, a partir de la experiencia en la central del Eume, se traslada a la escala real, a través de sus colaboraciones con distintos arquitectos, llegando a alcanzar hitos tan notables como la participación en el equipo artístico del pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York del año 1964.

Las estructuras de repetición en madera, recorriendo toda la estructura superior del edificio proyectado por Javier Carvajal, reflejan el interés por investigar las posibilidades de la forma en la envolvente arquitectónica y la integración de las artes en busca de la ansiada “obra total”¹⁷. El resultado final muestra un modelo de larga tradición en la península, como es la celosía, plenamente incorporado a la geometría severa de los cerramientos, siendo imposible separar en ellos la arquitectura de la escultura.

5. LAS CENTRALES HIDROELÉCTRICAS Y LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES

En el año 1963, la revista *Hogar y Arquitectura* publica una encuesta sobre integración de las artes realizada a artistas y arquitectos. Una de las preguntas se refiere a si es posible la colaboración entre el pintor, el escultor y el arquitecto. Labra responde “No sólo es posible, sino cada vez más necesaria y urgente”¹⁸, y añade después “Toda construcción auténtica, toda creación humana es una interacción de funciones y no una diferenciación de dominios”¹⁹.

17. Vid. RÍO VÁZQUEZ, A. y BLANCO AGÜEIRA, S., *Op. Cit.*, pp. 367-374.

18. AMANN SÁNCHEZ, E., *Integración de las artes. Una encuesta de Hogar y Arquitectura*, en “Hogar y Arquitectura”, N° 44, 1963, p. 2.

19. *Id.*

En efecto, la década de los sesenta pone de manifiesto el interés por la integración de las artes en España. Las primeras actuaciones en este sentido ya habían comenzado a finales de los años cincuenta, ligadas a la creación de pequeñas agrupaciones que pretendían impulsar las relaciones entre arte e industria. Una de ellas, la Sociedad de Estudios para el Diseño Industrial (SEDI), surgida en 1957, tuvo entre sus promotores a José María de Labra, junto a otros artistas como Amadeo Gabino, José Luis Sánchez, Joaquín Vaquero Turcios, Francisco Farreras o el coruñés Manuel Suárez Molezún. Todos ellos, junto a destacados arquitectos como Carlos de Miguel, Javier Carvajal o Luis Martínez Feduchi, se reunían en un pequeño estudio ubicado en el número 65 de la calle Bretón de los Herreros, en Madrid. Desde allí analizaban y desarrollaban propuestas donde las artes aplicadas ejercían de vínculo entre la técnica y el arte.

Existía por entonces la creencia generalizada entre los artistas españoles de que sus investigaciones plásticas, claramente influenciadas por las corrientes estéticas dominantes más allá de las herméticas fronteras del país, podían optimizar un objeto aparentemente incompleto, como era el arquitectónico. Y por lo tanto, eran firmes defensores de que sus propuestas se incorporasen a los complejos de la industria, a las escuelas, a las iglesias y a los lugares de obligada reunión²⁰. La premisa era habituar la mirada de los espectadores a una nueva visión de las cosas, a una nueva forma de arte, que era a su vez reflejo de una nueva forma de vida. El resultado fue la creación de sugerentes espacios basados en la acción simultánea y mancomunada de profesionales de diferentes disciplinas: ejemplos del espíritu de los tiempos, que señalaba futuros caminos de cooperaciones e integraciones.

Bajo esta filosofía se realizaron intervenciones artísticas en centrales eléctricas que se alejaban de los simples añadidos plásticos, hasta el punto de llegar a ordenar y revitalizar el espacio. Esa interesante fusión entre industria, arte contemporáneo y arquitectura moderna tenía un referente claro en la titánica construcción del Salto de Grandas de Salime, en el cauce del río Navia. Bajo el aliviadero de su presa se situó una central hidroeléctrica a la que el arquitecto, pintor y escultor asturiano Joaquín Vaquero Palacios puso arte. Y en ese empeño de unir funcionalidad y estética, involucró también a su hijo, el pintor Joaquín Vaquero Turcios, que trazó murales descomunales en el interior de la sala de turbinas, colgado de una plataforma desde el puente grúa de la central²¹. El éxito de dicha intervención, que se finalizó en 1955, supuso el comienzo de una serie de proyectos en Asturias que convirtieron varias centrales hidroeléctricas en poco menos que espectaculares museos de arte contemporáneo. En la central de Silvón (1955/58), muy cerca de la frontera con Galicia, el arquitecto Ignacio Álvarez Castelao colaboró con el ingeniero Juan José Elorza y con el pintor Antonio Suárez en la creación de una nave de singular interior: un recinto iluminado por una gran vidriera de formas geométricas abstractas y

20. Pocos saben que el mural sobre el vestíbulo de facturación que se colocó en 1982 en la Terminal 2 del aeropuerto Madrid-Barajas es una obra de José María de Labra.

21. Aunque algunos de los murales son de contenido abstracto, el más grande de ellos representa la faraónica construcción del embalse. Vaquero Turcios reflejó en sesenta metros de largo y ocho de alto el trabajo de hombres, ingenieros y máquinas. Hoy en día, la central de Salime es un reclamo turístico que merece la pena ser visitado.

tonalidades vivas. Si en Grandas de Salime Vaquero Palacios se encargó de los relieves de fachada, de los escultóricos miradores sobre la presa y del mobiliario, en la central de Miranda (1958), en las aguas del río Somiedo, fue el responsable de esculpir enormes figuras de titanes sobre las chimeneas de ventilación. Unos años después, el mismo autor creó en Proaza (1961/64) una obra de arte total, diseñando fachadas plegadas, incrustando relieves simbólicos y creando interiores futuristas. Y es que en la sala de máquinas de esta central, ubicada en el valle del Trubia, las cabezas de los alternadores parecen verdaderas esculturas rodeadas de grandes murales que representan campos magnéticos. En resumen, un inmenso legado artístico ubicado en lugares recónditos, pero accesibles, y que es visitado cada año por miles de personas interesadas en unas instalaciones que siguen operativas hoy en día.

Comprobamos por lo tanto que además de la colaboración formal entre arquitectos e ingenieros durante los años sesenta, todas estas obras hidroeléctricas presentaban una particularidad estética, que incluía la participación de destacados creadores de la segunda mitad del siglo pasado. Se podría decir que los arquitectos se convirtieron en promotores y protectores de los artistas, demandando que el arte contemporáneo ocupase una posición clave dentro del proyecto y trabajando conjuntamente para la elaboración de una obra integradora y total. Algo no demasiado complicado en el ámbito industrial, donde incluso las corrientes estéticas más vanguardistas, ligadas a la geometría y las teorías matemáticas, fueron bien asimiladas por todos sus actores.

Así pues, mientras los artistas daban solución a determinados aspectos del diseño, como la escala, la economía de medios y las demandas programáticas del edificio, los arquitectos –en colaboración con los ingenieros– favorecían la generación de recintos con significado a través del arte. Y es que en la mente de todos se podía vislumbrar un anhelo común durante esa década: la creación de espacios en los que estuviesen representadas otras artes, otras autorías y otras miradas. O como sostenía Labra: “Así las obras como las épocas”²².

6. CONCLUSIONES

En el mural de la central del Eume, José María de Labra procedió a la descomposición de la forma en líneas y planos que quedaron suspendidos en el vacío, un elemento más de la creación artística. La poesía apareció en un trabajo minucioso que distinguía entre vacío y masa, definiendo un lenguaje propio y reconocible. Los planos de chapa interesan por sus cualidades cromáticas y táctiles. Los cables de acero atraen por su condición de movimiento y por las tensiones que generan entre los distintos puntos, nudos y vértices. El espacio activa las relaciones entre los elementos anteriores, libera los contornos y las líneas, y se integra como parte de la estructura. Así se descubre el misterio de

una obra que reduce los espesores al límite, remitiendo a la idea de espiritualidad y trascendencia presente en el discurso de su autor.

Labra fue un artista detallista, que no se conformó con mirar y dibujar un contorno sobre la pared de la central eléctrica. Ahondó en la esencia de la fragilidad, en la quietud del movimiento, en la atmósfera industrial en la que se instalaba. Con su mural nos aleja de lo conocido, nos traslada a su mundo, hacia un lugar sin tiempo. Labra no cuenta, revela. No pinta, no esculpe; trabaja con el aire, con la ausencia de materia, y además descarta la densidad. Es un autor con una filosofía propia, obsesionado con transformar los volúmenes en relaciones puramente espaciales. El resultado consigue apaciguar al ser humano ante la visión de las entrañas de la industria. De ahí que en este edificio haya algo más que hormigón, máquinas y monotonía.

Sin embargo, después de analizar el mural, surge inmediatamente una pregunta: ¿por qué esta realización ha pasado tan desapercibida hasta el momento? Es posible que su propia naturaleza, derivada de la actividad industrial, haya influido en que dicha propuesta no haya sido lo suficientemente estudiada. Tampoco el hecho de que se trate de una aportación más bien discreta, alejada de gestos espectaculares, y ubicada en un lugar poco visible, ha ayudado a su correcta valoración. Solo el entendimiento del legado de la industrialización como parte de nuestro patrimonio cultural, permitirá finalmente que el mural de Labra comience a gozar de la consideración que se merece, vinculada a sus cualidades estéticas, así como a la época especialmente relevante en la que se ejecutó: un período en el que algunos hombres soñaron con la integración de las artes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALÍA ALÍA, M., *Análisis y valoración de la obra de José María de Labra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988
- BARREIRO LÓPEZ, P., *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009
- CHÁVARRI PORPETA, R., *Labra*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972
- FISAC SERNA, M., *José María de Labra pintor*, Madrid, Ateneo de Madrid, 1955
- GARCÍA IGLESIAS, J. M., *De Labra*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994
- MANRIQUE DE PABLO, Alberto (ed.), *Laboratorio de formas: José María de la Labra y la integración de las artes*, Madrid, Galería José de la Mano, 2013
- MANRIQUE DE PABLO, Alberto (ed.), *Labra. Fuerza y forma*, Madrid, Galería José de la Mano, 2011
- RÍO VÁZQUEZ, A., *La recuperación de la modernidad. Arquitectura gallega entre 1954 y 1973*, Santiago de Compostela, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2014

