

## DE PIEZAS PEQUEÑAS HICIERON ARQUITECTURA. DISEÑO E INTEGRACIÓN DE LAS ARTES EN LOS PABELLONES ESPAÑOLES DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DE 1958 Y 1964

Antonio S. Río Vázquez, Silvia Blanco Agüeira

Las afirmaciones realizadas en 1964 por el crítico de arte del *New York Times*, John Canaday, nos resultan útiles para evidenciar el fracaso de la estrategia española destinada a subrayar las aspiraciones económicas del país en la Feria Mundial celebrada ese mismo año. Pues del mismo modo que las autoridades patrias se esforzaban en presentar una mezcla equilibrada entre arte y comercio, los organizadores y la prensa estadounidense se concentraron en la rica colección de arte que albergaría el pabellón diseñado por Javier Carvajal: "Los viejos maestros, así como los actuales que se exhiben en el pabellón español deben colocarse en primera posición en cualquier lista de imprescindibles"<sup>1</sup>.

Los comisarios generales Robert Moses y Charles Poletti consiguieron persuadir a su homólogo español, Miguel García de Sáez, para que se incorporasen las mejores obras de arte posibles al proyecto. Junto a lienzos de Velázquez, Zurbarán o Goya, se exhibieron trabajos de artistas contemporáneos que convirtieron dicho pabellón en un notable ejercicio de integración plástica. Sin embargo, este proceso de colaboración interdisciplinar había comenzado mucho antes de la Feria Mundial de Nueva York de 1964, pues ya en 1958 la convivencia de diversos profesionales dio lugar a una celebrada realización que actuó como imagen de España en la primera gran exposición universal que se realizaba tras la Segunda Guerra Mundial.

### I. EL EQUIPO DE BRUSELAS

La combinación de arquitectura, arte e industria fue también aquí la política oficial elegida para ofrecer una imagen optimista de España en la exposición universal que se celebró seis años antes en la capital belga. Sin embargo, la introducción de paneles, imágenes, esculturas, mosaicos, así como los más diversos materiales dentro del recinto expositivo, supuso una obligada necesidad de diálogo y tolerancia entre profesionales de diversas disciplinas.

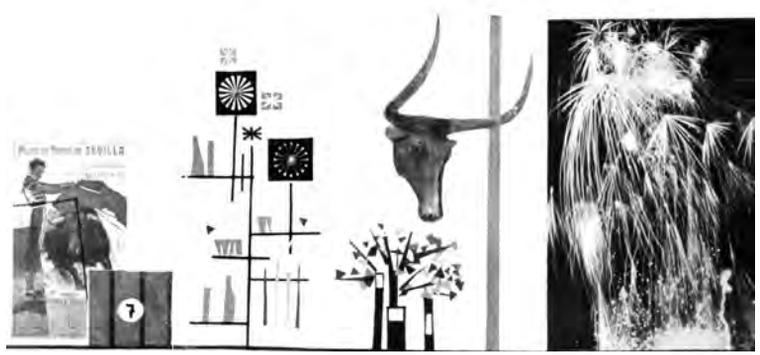
El éxito del pabellón de Bruselas, en todas sus dimensiones, puede entenderse como la consolidación de un proceso que tiene lugar durante la década de los cincuenta y que supone el reconocimiento y la internacionalización del arte español en uno de sus periodos más renovadores y fructíferos. Este proceso encuentra en las sucesivas convocatorias para muestras artísticas –bienales, trienales...–, exposiciones temáticas o de identidad nacional, un fértil vivero de experiencias dónde integrar arte y arquitectura, integrando en un mismo proyecto continente y contenido.

1. CANADAY, John. "Add Fair Art: Two New Shows and Some Miscellanea Out at Flushing Meadow Park," en *New York Times*, 14 de junio de 1964, p. 21. Traducción de los autores.



Fig. 1. Exposición de las Telecomunicaciones en el Palacio de Exposiciones del Retiro, Madrid (1955). Detalle de la instalación.

Fig. 2. Concurso para la instalación interior en el pabellón español de Bruselas (1957). Estudio de la zona de Fiesta.



Ejemplo del reconocimiento internacional es el premio otorgado al pabellón del grupo Mogamo (Ramón Vázquez Molezún, Amadeo Gabino y Manuel Suárez Molezún) en la X Trienal de Milán celebrada en 1954, autores que participarán de modo activo en los equipos convocados para las exposiciones internacionales siguientes. La buena recepción del arte y el diseño español prosigue en la siguiente convocatoria. En la XI Trienal de Milán (1957) son los arquitectos Javier Carvajal y José María García de Paredes los encargados de proyectar el pabellón español –premiado con la Medalla de Oro–, que integra obras de Carmi, Correa, Coderch, Milá, Fisac o Jesús de la Sota, quién participa con diseños textiles. Carvajal y García de Paredes disfrutaban entonces del pensionado en la Academia de España en Roma, conseguido previamente por Vázquez Molezún y que habían logrado con sendos proyectos para un pabellón nacional en la Bienal de Venecia (1955).

Paralelamente se realizan proyectos en España que expresan de modo paradigmático la idea de integración de las artes. A mediados de los cincuenta, Alejandro de la Sota diseña el pabellón de la Cámara Sindical Agraria de Pontevedra en la Feria del Campo y la Exposición en la Escuela de Ingenieros Agrónomos, ambos en Madrid. En los dos casos colabora su hermano Jesús en la definición del espacio expositivo: aportando murales abstractos en el primero y de motivos relacionados con la agricultura en el segundo. Este trabajo conjunto está presente –aunque no de un modo tan significativo– en otras obras coetáneas de Alejandro de la Sota, como el poblado de Esquivel, el Gobierno Civil de Tarragona o la propia vivienda del arquitecto en la madrileña avenida de los Toreros.

Estos encuentros previos se fortalecerán al ubicar Carvajal, García de Paredes, Molezún, Corrales, Carlos de Miguel y Sota los estudios profesionales en torno a la calle Bretón de los Herreros, céntrica arteria de la capital que se convierte en un potente taller creativo dónde, a la existente relación de amistad se van a sumar múltiples colaboraciones en los años siguientes. En poco tiempo llega la posibilidad de poner en práctica este trabajo en común, de nuevo en un proyecto expositivo, el de la muestra de los avances en telecomunicaciones celebrada en el Palacio de Exposiciones del Retiro madrileño en noviembre de 1955, realizado por Carvajal, Corrales y Molezún (Fig. 1).

El objetivo de integrar objeto expuesto y arquitectura está presente en el proyecto, conformado por una estructura espacial mínima que sostiene las piezas exhibidas y, al tiempo, articula el espacio, aunque los autores se sienten



Fig. 3. Concurso para la instalación interior en el pabellón español de Bruselas. Estudio de la zona de la Historia.

insatisfechos por el resultado obtenido: “Se intentó poner y exponer solamente los objetos; pero no se logró que se vieran... demasiado bien. Quisimos hacer una cosa muy sencilla, casi lineal, ligera... Hubo mucha lucha; tenía que ser una feria o un salón ochentesco, pero no lo que nosotros entendimos como el punto justo de esta Exposición. Quedó solamente como un paso más hacia la buena intención”<sup>2</sup>.

Además de participar conjuntamente en otros proyectos como la residencia infantil de Miraflores de la Sierra (Sota, Corrales y Molezún, 1957) o el Poblado Dirigido de Almendrales (Carvajal, García de Paredes, Corrales y Molezún, 1957), el grupo de Bretón de los Herreros siente el impulso definitivo al ganar Corrales y Molezún el concurso de ideas para el Pabellón Español en la Feria Internacional de Bruselas de 1958, fallado en 1956 con un jurado compuesto por una comisión inter-ministerial dentro de la cual se encontraban los arquitectos Miguel Fisac y Luis Feduchi.

Un segundo concurso, el del montaje interior del pabellón, convocado en 1957, supone la consolidación del grupo, y pone de manifiesto su interés por la integración de las artes (Figs. 2 y 3). Corrales y Molezún convocan a otros arquitectos: Javier Carvajal, José Luis Romany, Francisco Javier Sáenz de Oiza y Alejandro de la Sota, a artistas plásticos emergentes: Néstor Basterrechea, Eduardo Chillida, Amadeo Gabino, José María de Labra, Jorge Oteiza, Carlos Pascual de Lara y Manuel Suárez Molezún. El equipo se completa con el escritor José María Valverde y el director de cine José María Berlanga. Aunque la participación de los miembros fue desigual, a las frecuentes discusiones y modificaciones en la manera de organizar la exposición, se sumó un tiempo de preparación del proyecto muy reducido<sup>3</sup>. A los que desarrollan la fase final del proyecto –los vinculados a la calle Bretón de los Herreros– se suman los arquitectos José Luis Picardo y José María de Paredes, el escritor Antonio Tizón –en sustitución de Valverde– y Jesús de la Sota por su experiencia como diseñador de mobiliario y colaborador en montajes expositivos. Aunque sus nombres no figuran en los documentos del proyecto, su participación –especialmente la de Jesús de la Sota– era recordada con gratitud por parte de José Antonio Corrales, por haber ayudado también en el montaje in situ en Bruselas<sup>4</sup>.

## II. DE BRUSELAS A NUEVA YORK

El éxito del pabellón español, logrado en todas las escalas del proyecto, y la integración con naturalidad y eficacia de las artes decorativas, repercute de inmediato en la arquitectura española del momento, que no quiere mantenerse ajena a los avances conseguidos. Si la década de los cincuenta había servido

2. CARVAJAL FERRER, Javier; CORRALES GUTIÉRREZ, José Antonio y VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón, “I Exposición Nacional de las Telecomunicaciones”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1956, 169, p. 23.

3. Véase FEDUCHI CANOSA, Pedro. “Archipiélago hexagonal”, en CÁNOVAS ALCARAZ, Andrés (ed.), *Pabellón de Bruselas '58. Corrales y Molezún*, Ministerio de Vivienda y Departamento de Proyectos ETSAM, Madrid, 2005, pp. 103-120.

4. Entrevista de los autores a José Antonio Corrales, junio de 2010.

para demostrar la validez de la colaboración mano a mano entre artistas y arquitectos, la llegada de los sesenta sirve para consolidar magistralmente este proceso.

Igualmente se mantiene la actividad del grupo de Bretón de los Herreros, ya sea en solitario o con nuevas colaboraciones entre los diferentes estudios, como la que tiene lugar en el concurso para la Universidad Laboral de A Coruña (1960), dónde Carvajal, Sota, Corrales y Molezún plantean una singular propuesta resolviendo el programa en un único pabellón lineal que se va quebrando siguiendo las curvas de nivel. El proyecto, merecedor de un accésit, recoge y madura los planteamientos introducidos previamente en la residencia de Miraflores de la Sierra, dónde la cubierta, quebrada y flotante, resuelve la totalidad del programa deslizándose por la topografía y convirtiendo a la arquitectura en un paisaje construido que acompaña al paisaje existente<sup>5</sup>.

El eco del pabellón belga se percibe también en las frecuentes colaboraciones entre los artistas que habían formado parte del equipo de Bruselas y los arquitectos que trabajan en España. Entre ellos, Manuel Suárez Molezún realiza, en 1960, las vidrieras para la iglesia de Santa María del Monte Carmelo en Madrid, proyectada por Luis Gutiérrez Soto, mientras que José María de Labra traslada sus investigaciones en celosías de madera a varios edificios ideados por Andrés Fernández-Albalat en la década de los sesenta, como la sede para la Sociedad Recreativa Hípica en A Coruña.

Algunos de los artistas presentes en el programa expositivo de Bruselas, obtuvieron además una mayor repercusión individual de su obra, al tiempo que intentaban mostrar su trabajo como una disciplina emparentada con la arquitectura, lo que posibilitaba la optimización de un objeto aparentemente incompleto. Las primeras actuaciones en este sentido se llevaron a cabo en torno a 1962, ligadas a la Sociedad de Estudios para el Diseño Industrial (SEDI), impulsada por los artistas Amadeo Gabino, José Luis Sánchez, Joaquín Vaqueiro Turcios, José María de Labra, Manuel Suárez Molezún y Francisco Farreiras, así como por los arquitectos Carlos de Miguel, Javier Carvajal y Luis Martínez Feduchi. Todos ellos se reunían en un pequeño estudio, ubicado en el número 65 de la mencionada calle Bretón de los Herreros<sup>6</sup>, donde ejecutaban encargos de diseño y salían piezas como el toro de cerámica realizado por el escultor manchego –afincado en Madrid– José Luis Sánchez, expuesto en la Feria de Nueva York, y posteriormente empleado como logo de la compañía Iberia.

José Luis Sánchez había sido además el responsable del conjunto escultórico que presidía el acceso al pabellón de Corrales y Molezún. Esta obra, que se ubicaría tras el evento belga en la Casa de Ejercicios Espirituales de las Esclavas del Sagrado Corazón, en Madrid, mostraba un proceso de creación en el cual la escultura se aproximaba claramente a la arquitectura y a la construcción. A partir de 1958, se evidenciaría una mayor simplificación en las formas de su autor, culminando a comienzos de los sesenta en la integración de grandes murales abstractos en las realizaciones de los arquitectos más renombrados del momento<sup>7</sup>. Dentro de estas colaboraciones, destaca la mantenida con Javier Carvajal, el cual requerirá sus servicios en 1964 para formar parte del equipo técnico-artístico del proyecto que prepara la representación española en

5. Véase RÍO VÁZQUEZ, Antonio. *Las Universidades Laborales gallegas. Arquitectura y modernidad*, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 2010, pp. 77-79.

6. CRUZ NOVILLO, José María. *Diseño de un curso*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2009, p. 11.

7. BLANCO AGÜEIRA, Silvia. "El misterio entre pliegues y hendiduras. Entrevista con el escultor José Luis Sánchez", en *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, 2011, 1, p. 76.

la Feria Mundial de Nueva York. Así pues, José Luis Sánchez pasa a formar parte junto con Ferreras, Labra y Manuel Mampaso de la dirección artística, mientras que el comisario del pabellón vuelve a ser Miguel García de Sáez, que ya se había encargado de dirigir el levantado en suelo europeo.

En definitiva, la arquitectura adquiere un valor lírico, en un mundo abierto, de diversidad e intercambio: una tendencia también secundada por los distintos países que tomaron parte en la exposición de Bruselas, donde la integración de las artes fue un objetivo claro. Resulta difícil que los artistas españoles no hubiesen reparado en la notable abundancia de murales, como el diseñado por Bedri Rahmi para el pabellón turco; en las esculturas presentes en las naciones del bloque comunista; en la tipografía del caso estadounidense, así como en todas las obras de arte que salpicaron el recinto de Heysel, las cuales pretendían reflejar un mundo en el que brillaba el progreso, el optimismo y el ansia por mostrar una nueva realidad social. De hecho, uno de los pabellones más representativos y aclamados de la Expo 58, la *Flèche du Génie Civil*, fue presentado como una obra conjunta de un escultor, un ingeniero y un arquitecto<sup>8</sup>. Con todo, algunas cosas habrían de cambiar de cara a la siguiente exposición universal, en especial, el panorama político en el que habría de desarrollarse. Si en 1958, la Guerra Fría se tradujo en una distribución claramente enfrentada y dominante de los pabellones de las potencias directamente implicadas en conflicto, arrinconando a las naciones neutrales hacia las parcelas más difíciles y en pendiente; en Nueva York, España gozará de una posición claramente privilegiada. Y esta decisión estará curiosamente ligada a la calidad del programa expositivo.

### III. LA AVENTURA AMERICANA

Durante los años previos a la celebración de la Feria Mundial de Nueva York, el gobierno español fue concienzudamente presionado para el envío de grandes obras de arte al evento. Animados por los comisarios estadounidenses Robert Moses y Charles Poletti, los altos funcionarios españoles resolvieron utilizar el patrimonio cultural como una forma de atraer y estimular el interés de las potencias extranjeras. Esta decisión fue recompensada por los anfitriones con una ubicación excepcional en el recinto de la feria, en el solar originalmente reservado al pabellón de la URSS<sup>9</sup>.

Junto a lienzos pertenecientes al Greco, Goya y Picasso, se expusieron en el edificio diseñado por Javier Carvajal (Fig. 4) diversas realizaciones de destacados artistas plásticos de los años cincuenta y sesenta, entre los que se encontraban los ya citados Joaquín Vaquero Turcios, José Luis Sánchez o José María de Labra<sup>10</sup>. Y fueron estos últimos, los creadores más jóvenes, los autores de las figuras representativas y de las imágenes canónicas del pabellón, cuyo tema dominante fue la influencia española en el descubrimiento, colonización e independencia de América. En este sentido, tenemos el caso de la estatua de bronce de Isabel la Católica, realizada por el escultor José Luis Sánchez, ubicada en el "patio de honor", y visible por parte de los visitantes que se movían por uno de los paseos principales del recinto<sup>11</sup>. Otras piezas ejecutadas específicamente para el edificio fueron la puerta corredera de hierro forjado y dramática abstracción realizada por Amadeo Gabino, y que guardaba el pabellón; una escultura de Fray Junípero Serra, obra de Pablo Serrano; un mural gigante de Joaquín Vaquero Turcios sobre la evangelización de Améri-

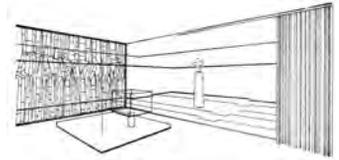


Fig. 4. Interior del pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York de 1964. Boceto del concurso.

8. PADUART, André. "La Flèche du Génie Civil", en *Chimie et bâtiment*, 1958, 18, p. 4.

9. NICOLETTA, Julie. "Art Out of Place: International Art Exhibits at the New York World's Fair of 1964-1965", en *Journal of Social History*, 2010, 44, p. 507.

10. Cf. GARCÍA RICO, Eduardo. "Nueva York, feria del mundo", en *Triunfo*, 1964, 102, pp. 37-58.

11. La celebridad que obtuvo dicha figura se evidencia en el hecho de que se realizaron dos copias de la misma, una para la ciudad de St. Louis, a donde fue trasladado el pabellón una vez finalizado el evento, otra se halla en Mobile (Alabama), mientras que la original está instalada en Washington delante de la sede de la OEA (*Organization Of American States*).

Fig. 5. Interior del pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York de 1964. Boceto del concurso.



ca; otro mural de Francisco Ferreras, que presidió el restaurante del pabellón y tenía como referencia la ciudad de Toledo (Fig. 5), así como la gran vidriera de hormigón armado de seis metros de altura, diseñada por Manuel Suárez Molezún y localizada en la sala de Arte Sacro.

Todas estas realizaciones plásticas se integraron por completo en el contexto arquitectónico, a pesar de establecer en algunos casos un fuerte contraste con el espacio en el que se ubicaron, generando cuidadas escenografías, y un intenso efecto espacial. Lo anterior demuestra una colaboración meditada, estrecha y en sintonía con el arquitecto, algo lógico si tenemos en cuenta que los seis artistas citados solían trabajar en España a las órdenes de distintos proyectistas interesados en crear propuestas de síntesis artísticas<sup>12</sup>. En este sentido, resulta significativa la aportación de tres de estos creadores en la iglesia parroquial de los Sagrados Corazones (Madrid, 1961/65), que se estaba construyendo al mismo tiempo que el pabellón español de Nueva York. Así pues, la vidriera de hormigón armado diseñada por Manuel Suárez Molezún se repite casi idénticamente en la iglesia madrileña proyectada por Rodolfo García-Pablos, ocupando casi la totalidad de la fachada oeste e iluminando de tonos azules el interior (Fig. 6). El trabajo de Joaquín Vaquero Turcios en el templo, con un mural, y el de José Luis Sánchez, con un retablo, mantienen también una línea de continuidad con lo expuesto en Nueva York<sup>13</sup>.

Es evidente pues, que la actuación en el pabellón de 1964 dejó huella en el modo de enfrentarse al problema de integración de elementos pictóricos o escultóricos en el marco de la obra arquitectónica, y también en la responsabilidad compartida entre profesionales de diversas disciplinas (Fig. 7). No obstante, la ambigüedad presente en la iglesia de los Sagrados Corazones, con versiones similares de una misma pieza para diferentes proyectos y artistas que trabajaron de manera independiente, se aleja del grado de unidad poética que llega a alcanzar el pabellón español en la Feria de Nueva York gracias a trabajos como los de José María de Labra, cuyas aportaciones llegaban a recorrer toda la estructura superior del edificio. Sus estructuras de repetición en madera reflejaban el interés del artista por investigar las posibilidades de la forma en la envolvente arquitectónica y la integración de las artes en busca de la

12. Incluso, el propio José Luis Sánchez ejecutó en 1964 unos murales para la oficina de turismo española en la Quinta Avenida neoyorquina, de nuevo a las órdenes de Carvajal.

13. Tanto es así, que la deuda de José Luis Sánchez con el barroco mejicano, que había conocido y admirado con anterioridad al desarrollo de la Feria de Nueva York, está ya plenamente presente en el retablo de la iglesia. No sucede lo mismo con Francisco Ferreras, que diseña unas vidrieras emplomadas de colores llamativos, muy alejadas de sus intereses pictóricos, ni con Amadeo Gabino, que presenta en este caso una propuesta de diferente formato, como es el caso de una escultura exterior.



"obra total". El resultado final mostraba un modelo de larga tradición en la península, como era la celosía, plenamente incorporado a la geometría severa de los cerramientos, siendo imposible separar en ellos la arquitectura de la escultura.

Además de las celosías, Labra colaboró en el diseño de una identidad visual para el pabellón, ideando el logotipo en forma de granada, el mismo elemento simbólico empleado por José Luis Sánchez en la figura de Isabel la Católica<sup>14</sup>. El arte, como mercancía, se utilizó también en Nueva York como reclamo para atraer visitantes a los espectáculos musicales y de danza. Se trataba de ampliar el público para obtener el mayor éxito publicitario, aunque dotando siempre a las propuestas de un cuidadoso diseño. Esa es la razón de la presencia –de nuevo– de Jesús de la Sota, que se encarga de la realización de la invitación y el catálogo para la Feria, con textos de Edgar Neville y Alfredo Mañas, así como de la edición de un libro sobre Antonio Gades dónde cuenta con la colaboración del fotógrafo Antonio Cores Uría.

En definitiva, se llevó a cabo uno de los mejores pabellones de la muestra, posteriormente premiado. Después de la Feria, el edificio se reconstruyó en St. Louis<sup>15</sup>. Con los años se ha visto muy modificado y la mayoría de detalles han desaparecido, pero todavía se distinguen sus trazas en el hotel Hilton-St. Louis en el que se convirtió tras su traslado a esta ciudad estadounidense por deseo de los ciudadanos, que no querían perder así la "Joya de la Feria".

#### IV. CONCLUSIONES

El análisis de las experiencias colectivas de los pabellones españoles en las exposiciones universales de 1958 y 1964 ha servido para comprobar cómo la arquitectura se convierte en el lugar oportuno e idóneo dónde poner de manifiesto la integración de las artes. Estas experiencias se trasladaron a España en poco tiempo, como demuestran los proyectos realizados posteriormente por los integrantes de los equipos de los pabellones.

Los arquitectos se convirtieron en promotores y protectores de los artistas, demandando que el arte contemporáneo ocupara una posición clave dentro del proyecto y trabajando conjuntamente para la elaboración de una obra integra-



Fig. 6. Vidrieras de Manuel Suárez Molezún en la iglesia parroquial de los Sagrados Corazones (Madrid, 1961/65).

Fig. 7. El equipo artístico del pabellón español de Nueva York posando en el patio central del mismo. De izquierda a derecha, fila superior: Amadeo Gabino; Manuel Suárez Molezún y José Guerrero. Fila inferior: Juan Ramírez de Lucas; Rossana Guerrero; José María de Labra; Joaquín Vaquero Turcios; redactora de la revista *Life*; Javier Carvajal; Antoni Cumella; Víctor de la Serna; Francisco Ferreras y José Luis Sánchez.

14. Véase: FERNÁNDEZ DEL AMO MORENO, José Luis. *José Luis Sánchez*, Comisaría General de España para la Feria Mundial de New York, Madrid, 1964.

15. Aunque tras la Feria Mundial el pabellón debía ser derruido para dejar abierto el gran parque de Flushing Meadows, diversas voces, entre ellas la de la revista *Time*, se levantaron para pedir su conservación, y en última instancia, su desmantelamiento y traslado a otra ciudad americana. En Saint Louis, se instalaron además una réplica de la escultura de José Luis Sánchez, el mural de Vaquero Turcios y la figura realizada por el escultor Pablo Serrano.

dora y total. Mientras los artistas dan solución a determinados aspectos del diseño a la escala y adecuación a un espacio determinado, y se ajustan a la economía de medios y a las demandas programáticas del edificio, los arquitectos favorecen la generación de espacios con significado a través del arte. Esto se hace particularmente evidente a partir de la exposición de 1958 cuando, en las realizaciones de los artistas, se tiene muy presente la conformación de un ambiente, especialmente en los relieves, donde la escultura cobra autonomía conquistando el espacio.

El binomio arte-arquitectura contribuye a generar la identidad del pabellón, desde el diseño gráfico o del mobiliario hasta la presencia urbana. Los autores, respetuosos y discretos, resuelven los problemas desde una óptica común: escultor-diseñador-arquitecto, poniendo en evidencia cómo, a través de mínimas intervenciones, de pequeñas piezas, se puede transformar toda la realidad.