

LUZ, METAL Y COLOR PARA CONFORMAR UNA IDENTIDAD:
APUNTES E HIPÓTESIS SOBRE LAS VIDRIERAS Y LA PLÁSTICA DE
JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS PARA LA *SEDE SOCIAL DE
HIDROELÉCTRICA DEL CANTÁBRICO*¹
LIGHT, METAL AND COLOR TO CREATE AN IDENTITY: NOTES AND
HYPOTHESES ABOUT THE STAINED GLASS AND THE PLASTIC ARTS OF
JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS FOR THE *SEDE SOCIAL DE
HIDROELÉCTRICA DEL CANTÁBRICO*

Enrique Meléndez Galán*
Universidad de Oviedo

Resumen

El presente escrito tiene como objetivo ahondar en la vertiente más plástica de la obra del arquitecto Joaquín Vaquero Palacios a través del análisis de las vidrieras del cuerpo de escalera realizadas para la *Sede Social de Hidroeléctrica del Cantábrico* en Oviedo. Esto permitirá abordar el diálogo establecido entre continente y contenido, tan interesante siempre en las obras del arquitecto asturiano en esa idea de “integración” que tantas veces se ha abordado en su historiografía. A través de un análisis de la iconografía empleada en estas vidrieras, así como en otros aspectos plásticos, uno se podrá aproximar al interés de este artista por potenciar la semántica de un edificio no solo como representante de una compañía eléctrica, sino como representante de toda una región.

Palabras Clave: arquitectura, arte contemporáneo, artes aplicadas, diseño de interiores, movimiento moderno, vidrieras.

Abstract

This paper aims to deep into the most plastic face of the work of the Joaquín Vaquero Palacios through the analysis of the stained glass made for the Headquarter of *Hidroeléctrica del Cantábrico* in Oviedo. This will allow us to approach to the dialogue established between continent and content, always so interesting in the works of the Asturian architect in that idea of "integration" that has been studied so many times in his historiography. Thus, through an analysis of the iconography used in these stained glasses, and in other pieces for this building, we can approach the interest of this artist to enhance the semantics of a building not only as a representative of an electricity company, but also as a representative of a region.

Palabras Clave: Architecture, Applied Arts, Interior Design, Modern Movement, Contemporary Art, Stained Glass.

Introducción: “integración” de la plástica en los trabajos de Vaquero Palacios

Hablar de la obra de Joaquín Vaquero Palacios (Oviedo, 1900 - Madrid, 1998) es hablar de una labor infatigable en los campos de la arquitectura y de las artes plásticas, siendo un gran cultivador, especialmente, de la pintura.

Formado en la Escuela de Arquitectura de Madrid, se podría decir que forjó su trabajo e identidad a través de sus numerosos viajes y su constante práctica del oficio artístico en todas las vertientes que cultivaba. La labor arquitectónica del artista asturiano ha sido prolíficamente recuperada en las últimas décadas a través de numerosas publicaciones, artículos y catálogos de exposición. Entre ellos, cabe destacar la monografía de Pérez Lastra publicada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias², la Tesis Doctoral de Francisco Egaña titulada *Joaquín Vaquero Palacios o una teoría del paisaje*³, uno de los principales autores referenciados en este artículo; o el catálogo *La Belleza de lo Descomunal* publicado por la Fundación ICO y en el cual se comenzaba remarcando como para Vaquero la integración de las artes se veía como una “absoluta necesidad”⁴, algo fundamental para comprender el asunto sobre el que compete tratar en estas líneas.

Este concepto de “integración” es algo en lo que coinciden todas las personas que se acercan a estudiar la obra de Vaquero y sobre la que ya existe una extensa bibliografía, por lo que el presente escrito no se va a detener mucho en ello salvo para realizar unos matices introductorios. En este sentido, fueron los encargos recibidos entre mediados de los cincuenta y principios de los ochenta por la empresa Hidroeléctrica del Cantábrico (HC) en los que mejor se puede apreciar esa labor integradora. El tándem con esta corporación, que comenzaría ya en los años treinta con su *Monumento a Policarpo Herrero* frente a la central de La Malva⁵, le llevó a realizar intervenciones u obra completa para las centrales de Proaza, Tanes, Salime, Miranda y Aboño, así como el propio edificio de la *Sede Social*, protagonista de estas líneas.

Pero antes de dichos encargos, en los años treinta, se podía apreciar perfectamente el interés de Vaquero de hacer partícipe todas las artes en el proceso creativo de sus espacios habitados. Es el caso, como bien recuerda Pérez Lastra, de la *Farmacia Azpiri*, para cuyo diseño no descuidó ni el más mínimo detalle: desde los revestimientos del mostrador, hasta el mobiliario, pasando por la iluminación a base de tubos de neón, Vaquero entendía hasta el último elemento como una parte activa de su obra. Unos alardes de modernidad que también se podían apreciar en otras obras como sus *Transformadores para la Sociedad Popular Ovetense*, “que se conciben como obras de arte integral, incorporándose en ocasiones distintos elementos que aglutinan las tres artes plásticas en una y enriquecen el resultado final”⁶.

Estas ideas que se venían fraguando en esa década encontrarían un especial impulso a partir de la siguiente, con eventos como la celebración del IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), celebrado en

1947, donde se estudió y animó a la cooperación entre las diferentes artes buscando esas “Síntesis de las Artes Plásticas”⁷. De dichos congresos, a Vaquero le gustaba estar informado, siempre al tanto de las corrientes internacionales y, asimismo, llegaba a realizar las crónicas de algún otro, como el del año 1951 para la *Revista Nacional de Arquitectura*⁸.

La apuesta por la modernidad tras la construcción de raigambre historicista de postguerra en España permitió que estos avances arquitectónicos volvieran a abrirse paso entre autores de la vanguardia, generándose un caldo de cultivo interesante en Asturias con las figuras del arquitecto Álvarez Castela y el ingeniero Sánchez del Río además del propio Vaquero⁹. Volviendo a sus centrales, en ellas buscó continuar con su estilo en aras de enriquecer la arquitectura con los valores de las artes plásticas en una dialéctica cuya síntesis permite acercarse a su obra desde múltiples ángulos; pero todo ello sin perder el concepto unitario, fruto de esa integración a la que aluden autores como el arquitecto y artista plástico Juan Navarro Baldeweg:

“...consigue así la unidad en un deseo de simplificación formal con un efecto de rotundidad y unas *maneras congruentes* con las practicadas en las otras artes. Unas maneras que reconocemos en su arquitectura, y a la vez en sus murales y relieves. Esas travesías son evidentes en los ejemplos de las centrales hidroeléctricas y térmicas...”¹⁰.

Esos ejemplos de integración que se aprecian en el Vaquero de los años treinta pasan ahora a manifestarse en su plenitud, como bien anota Pérez Lastra, quien entiende como a partir de los años sesenta “la integración de las artes en la obra de arquitectura se plantea de manera deliberada, como medio de resolver ese desdoblamiento de personalidad que significaba su doble dedicación de Arquitecto-Pintor”¹¹. Dicho desdoble en la identidad de Vaquero ya era loado en sus comienzos por figuras como Teodoro de Anasagasti, quien defendía personalidades como la del autor asturiano por encarnar la idea del arquitecto que no es “el profesional rígido de balduque, cartabón y la plomada, más emparentado con el maestro de obras que con los artistas”¹². Autoras como la arquitecta María Pura Moreno ahondan en esa lógica en el proceder del artista, quien buscaba convertir las diferentes partes de su obra, tanto temáticas, materiales o cromáticas, en un conjunto. Además, esta autora entendía que no podían estudiarse ambas ramificaciones de su arte de forma separada, sino que se tienen que comprender como evoluciones paralelas y con interconexiones en sus formas de expresión:

“El contraste entre las etapas pictóricas establecidas por los críticos y la variedad de lenguaje empleado en su arquitectura durante su dilatada carrera, evidencia la influencia bidireccional entre el pintor que construye y el arquitecto que expresa materialidad en su pintura”¹³.

También es interesante mostrar como otras figuras relevantes entienden el modo de trabajar del arquitecto asturiano más allá de un aspecto

integrador, entendiendo al artista asturiano como un hacedor de una “obra de arte total”. Es el caso, por ejemplo, de Rafael Moneo, quien prefiere utilizar ese término en tanto a que su obra nace “toda ella de una sola mente” y “es ejecutada por una sola mano”¹⁴. Una preocupación por esa obra de arte total que, como apuntan Egaña y Mosteiro, ya “supieron ver en el arte precolombino” tanto él como su colega Luis Moya durante el viaje que realizaron a comienzos de los años treinta a los restos arqueológicos de Teotihuacán¹⁵ y que se vio reflejada en algunas de sus primeras obras como en el *Anteproyecto para el Faro de Colón*¹⁶.

Independientemente de esta matización en los puntos de vista, lo que está claro es que en las obras realizadas por Vaquero Palacios para HC se puede apreciar un claro interés en mostrar a la arquitectura como el paraguas en el que implicar al resto de las artes siguiendo los preceptos de movimientos anteriores que pueden retrotraer a la Bauhaus, al Art Nouveau y al movimiento Arts and Crafts. Pero además de esa unión arte-arquitectura, la profesora y especialista en arquitectura industrial Natalia Tielve¹⁷ invita también a reflexionar sobre otro aspecto fundamental en las obras de este arquitecto para HC como es la unión arte-técnica y que permite concluir este apartado introductorio:

“...las centrales son tratadas por Vaquero como una unidad plástica total que abarca desde la construcción ingenieril (...) hasta la posibilidad de enriquecer el conjunto con la presencia de las artes plásticas y el diseño. Se logra así una armonía entre funcionalidad y ornato, cuidado expresivo y dignidad, técnica y belleza, convirtiendo lo que de otro modo podía ser una masa opresiva en un elemento de gran valor estético”¹⁸.

La Sede Social de Hidroeléctrica del Cantábrico: símbolo de la compañía

La especial vinculación que Joaquín Vaquero Palacios tuvo con la compañía HC venía auspiciada por la trayectoria familiar que había ligado a la figura del padre del artista, Narciso Hernández Vaquero, con dicha empresa durante cincuenta años de su vida. Como bien cita el propio nieto del arquitecto, el hecho de que un jovencísimo Vaquero Palacios acompañase a su padre por los diferentes espacios que gestionaba le permitió imbuirse “del paisaje, de la luz, del color y de su escala”, aspectos que serán esenciales cuando se aborde el estudio de vidrieras. Pero, además, tampoco hay que olvidar los visos de modernidad y apreciación de las artes que, en aquellos años cincuenta del siglo XX, tenía la empresa española comitente de las obras¹⁹.

Al fin y al cabo, se dio la casualidad de que coincidió la obra adecuada para el cliente ideal en un momento de apogeo creativo en su carrera en los campos de la gestión, la pintura y la arquitectura²⁰, pues mientras dirigía la Real Academia de España en Roma se encontraba “intelectual, profesional y

técnicamente armado para dar lo mejor de sí mismo”²¹. A ello se le sumaría un “lugar apropiado”, su Asturias natal, para cerrar el círculo de la fortuna que comentaba Martínez Pendás²², resaltándose esa convergencia de intereses que dieron lugar a las obras de las centrales, clave para comprender su labor también en la *Sede Social de HC*.

En este edificio se ve como da paso a una apuesta directa por el Estilo Internacional, imbuido de las artes de Le Corbusier, Mies van der Rohe o Walter Gropius, artistas que le influyeron notablemente en su modo de hacer arquitectura. Esto se aprecia a través de un tratamiento espacial a base de potentes bloques para la conformación de la *Sede Social*, perfectamente aligerados y casados entre sí, y del empleo del muro cortina; especialmente, la impronta de van der Rohe está presente, como se puede apreciar en la forma de aligerar las esquinas²³. De hecho, la elección de una apuesta tan sólida por el Estilo Internacional se puede relacionar con su estancia en Nueva York en el año 1963. Allí, como recuerda el investigador Francisco Egaña, desde la habitación de su hotel pudo contemplar “los volúmenes prismáticos cerrados por muros cortina (...) inspirados por Mies van de Rohe”, los cuales le pudieron sugerir las formas y los elementos con los que levantar la *Sede Social*²⁴ (fig. 1).



Fig. 1. Visión general de la Sede Social de Hidroeléctrica del Cantábrico. Foto: el Autor.

La elección del color negro a través de criticadas planchas de glasal, material cuyo componente de amianto obligó a sustituir dichos paneles por las consecuencias negativas la salud, responde al interés de Vaquero de adelantarse al ennegrecimiento que sufrían, con motivo de la lluvia y la industria, los edificios en Oviedo. Asimismo, también se puso por delante de cambios de uso futuro a través de la modulación del espacio en el interior con paneles prefabricados fácilmente modificables para que se adapten a las necesidades²⁵. Esta adaptación de Vaquero al espacio y a las características

particulares de una zona no es algo novedoso o propio de este edificio y era algo visible desde los proyectos de juventud, como el anteproyecto que preparó con Luis Moya para erigir una catedral en San Salvador, tierra que conocía por ser la natal de su esposa Rosa Turcios y que plasmó en sus lienzos en numerosas ocasiones²⁶. Para esta obra, ambos artistas explicaban la necesidad de adaptarse a las “exigencias del clima”, y en particular de los movimientos sísmicos, y de respetar la tradición a través del enriquecimiento técnico. A su vez, destacaban también el papel de una pintura y una escultura que “completarán la obra de arquitectura”²⁷.

De esa idea de la pintura y la escultura como complemento de la arquitectura, cabe traer a colación las palabras de Pérez Lastra que reflexiona sobre la importancia que adquiere en la *Sede Social* el aparato arquitectónico:

“...en la sede de Hidrocantábrico la arquitectura alcanza su máximo poder como Arte Mayor, al ser capaz de expresar la obra con sus propios medios, relegando a las otras artes a los espacios interiores (...) se convierte en el único medio capaz de expresar en su conjunto la obra”²⁸.

Si bien es cierto que a diferencia de las centrales eléctricas las artes plásticas no se encuentran, aparentemente, tan presentes en los exteriores de la Sede Social de HC, conviene hacer una ligera matización a este respecto. Tanto el remate del cuerpo de vidrieras como la plasticidad de los cuerpos de ventana –de “los mejores ejemplos de expresión de las artes a través de la arquitectura que podemos encontrar en Oviedo” en palabras de Pérez Lastra– son apreciables desde el exterior. Por supuesto, esto es algo que se podría entender que Vaquero no dejó al azar, sino que debió de ser meditado, a pesar de que, como se verá, no lo registró en su Memoria inicial.

Parte del cuerpo de vidrieras es visible desde el exterior, sobresaliendo el panel dedicado al ciclo de la energía, que remata todo el conjunto (fig. 2). Más allá de la propia funcionalidad de aportar luz a la caja de escalera, el hecho de que se puede apreciar desde el exterior, se puede entender como una declaración de intenciones de la utilidad del edificio; algo a lo que influye también el hecho de que estas vidrieras se sitúen en la fachada posterior, pues permite aproximarse a dicha funcionalidad desde un espacio en el que no se tendría, como en el caso de la fachada principal con el logo de HC (fig. 1), ninguna pista para acercarse a ello. Algo similar ocurre también con las celosías de las ventanas de la planta baja, las cuales se sirven de motivos, como se podrá apreciar, repetidos en algunas otras obras y con referencias al tratamiento de la energía, lo que también vendría a reforzar la semántica del propio edificio. En este sentido, y aunque se trate de una integración de las artes mucho más sutil que en las obras de las centrales, la arquitectura sigue dejando cierto espacio para ver reforzado su ideal con la plástica, la cual también en esta *Sede Social* se abre hueco para que Vaquero sacie su alma creativa a pesar de que, como bien apuntaba Pérez Lastra, la arquitectura mantiene un papel predominante.



Fig. 2. *Fachada posterior (arriba) y detalle de las vidrieras (abajo) de la Sede Social de Hidroeléctrica del Cantábrico. Fotos: el Autor.*

Se podría reflexionar, entonces, sobre ese límite que el propio artista tenía en consideración entre “integración” y “decoración”. La primera sería concebida desde el momento en el que se toma consciencia de la idea arquitectónica, de tal manera que de ambas nace la obra integrada; la segunda, en cambio, sería una realización posterior y que no se concibe desde

los comienzos²⁹. Teniendo esto en consideración, a la hora de analizar el proyecto original elaborado por Vaquero para el edificio de la *Sede Social*, cabe mencionar que, en el documento conservado en el Archivo Municipal³⁰, no se hace mención expresa ni en los planos ni en la propia memoria del proyecto a las vidrieras del cuerpo de escalera. No obstante, este expediente permite conocer la intrahistoria de la construcción de la obra, en la cual merece la pena detenerse unos instantes.

El edificio inició su andadura con la solicitud de licencia municipal el 25 de enero de 1964³¹ haciéndose cargo de estas el aparejador Enrique Rodríguez Balbín³². Si bien el edificio tuvo unas complicaciones en unos primeros momentos al no adaptarse a las Ordenanzas Municipales para la manzana en la que iba ser emplazado, considerada “Zona de Ensanches Actuales” –lo que implicaba adaptarse a un particular marco normativo–, las recomendaciones desde la oficina del arquitecto municipal invitaban a estudiar el proyecto por si merecía el trato de “edificio singular” dada la “calidad de composición y tratamiento”³³. Dicha consideración fue finalmente otorgada por parte de la Comisión Conjunta de Obras y Edificaciones y Urbanismo a comienzos de mayo de ese año de 1964. En el dictamen de la Comisión, presidida por Fermín Álvarez Pedro y Luis María F. Canteli, se exponía como por decisión unánime a dicho edificio había que dársele la citada consideración de singular de la siguiente forma:

“...teniendo en cuenta su emplazamiento (con la fachada principal a la Plaza, que tiene un ancho de 50 metros), por el acierto artístico del Proyecto con un logrado juego de volúmenes y por la calidad de la construcción, toda ella exteriormente a base de aluminio y cristal”³⁴.

La licencia de obra quedó finalmente concedida el 26 de mayo de 1964³⁵ y se daba paso así al comienzo de las obras de un edificio que tenía como fin unificar los servicios de HC que en aquellos momentos estaban dispersos. La *Sede Social* se proyectaba para ser situada en un lugar preeminente de la ciudad de Oviedo, uno de los puntos de mayor altura y generando una fachada hacia la por entonces llamada “Plaza de los Caídos”, actual Plaza del Fresno, para la cual además se plantea, como se puede apreciar, un soportal para “paso particular de coches y peatones”. Como se exponía en la memoria, la estructura se trataba de una construcción de hormigón armado y los servicios dentro del espacio interior se establecieron siguiendo el “programa de necesidades de funcionamiento” que HC había demandado. En cuanto a la escalera, como se adelantaba, pocas referencias se hacen a las mismas en la memoria y en ningún momento se plantea alusión alguna a una presencia de vidrieras. La única referencia a la caja de escaleras se realiza de la siguiente forma:

“Desde el vestíbulo de esta planta (la primera) se accede a la escalera principal y a los ascensores que comunican las diferentes plantas; estos son dos, pero está prevista la colocación de otros dos si se notase su necesidad”³⁶.

La memoria prosigue comentando las funcionalidades de cada una de las plantas y deja algunas interesantes reflexiones, como el empleo del muro cortina para las fachadas, en las que destaca el empleo del “vidrio transparente para los huecos” y el “vidrio opaco templado para los entrepaños”. A este muro cortina destacará el aditamento del aluminio para los vanos, así como el empleo de “persianas venecianas” para matizar la luz en el interior. Como elemento de iluminación, cabe destacar la excepción para la sala del consejo, la cual además de contar con una iluminación producida por lucernarios en la techumbre, llevaría una “iluminación decorativa” de incandescencia³⁷.

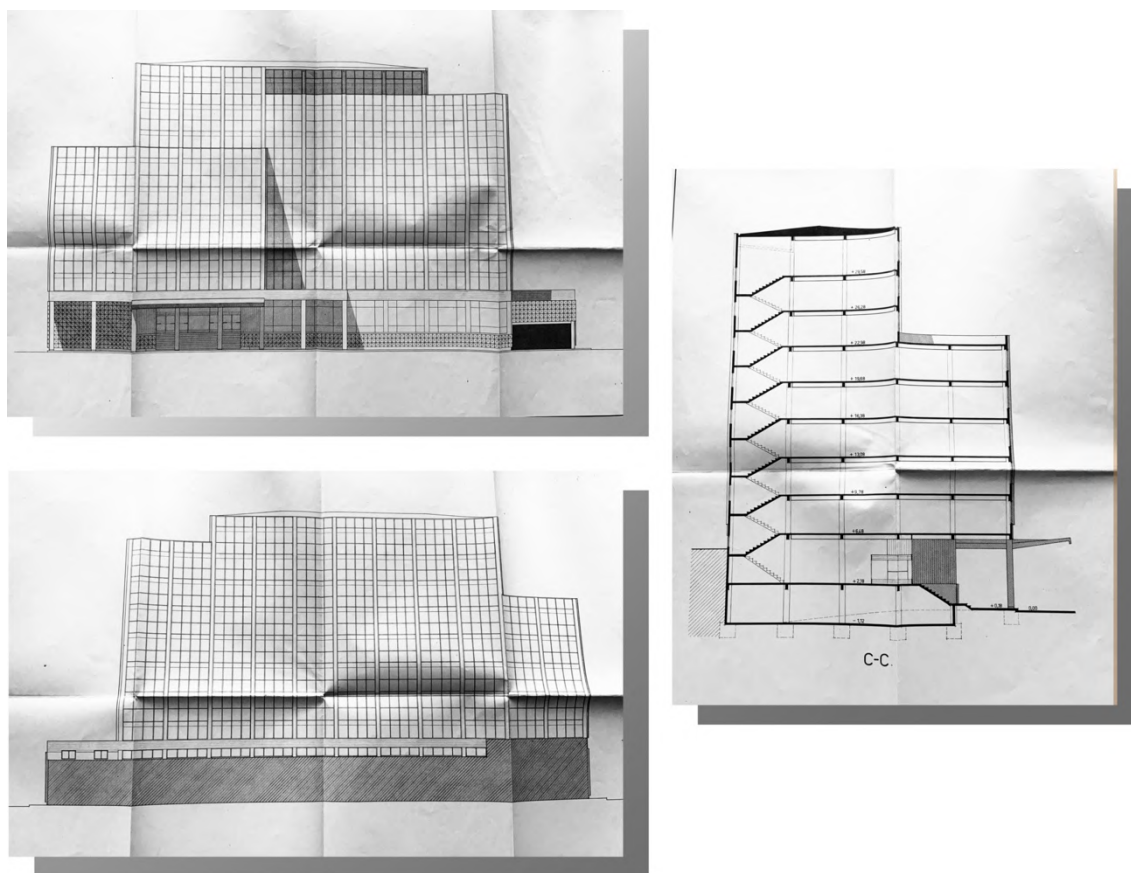


Fig. 3. Planos de la fachada principal (arriba), posterior (abajo) y del cuerpo de escalera (derecha) del Proyecto de Sede Social de Hidroeléctrica del Cantábrico elaborados por Vaquero Palacios. Fuente: Archivo Municipal de Oviedo.

Así, ni en la memoria, ni en los propios planos del edificio (fig. 3) se hace alusión de ningún tipo a las posibles decoraciones que podría llevar el edificio; ni en lo referente a las vidrieras del cuerpo de escalera –las cuales rompen los ritmos de la fachada posterior integrándose en ella, como se aprecia en la fig. 2– ni en lo relativo a las celosías de la planta baja o al logo de HC, que se comentarán en el epígrafe final. A pesar de no concebirse inicialmente, no obstante, se podría considerar que su valor trasciende más allá del de la mera decoración al contar con una potente carga iconográfica, si

bien es cierto que situándose en ese límite entre “decoración” e “integración” que el propio arquitecto tenía en consideración.

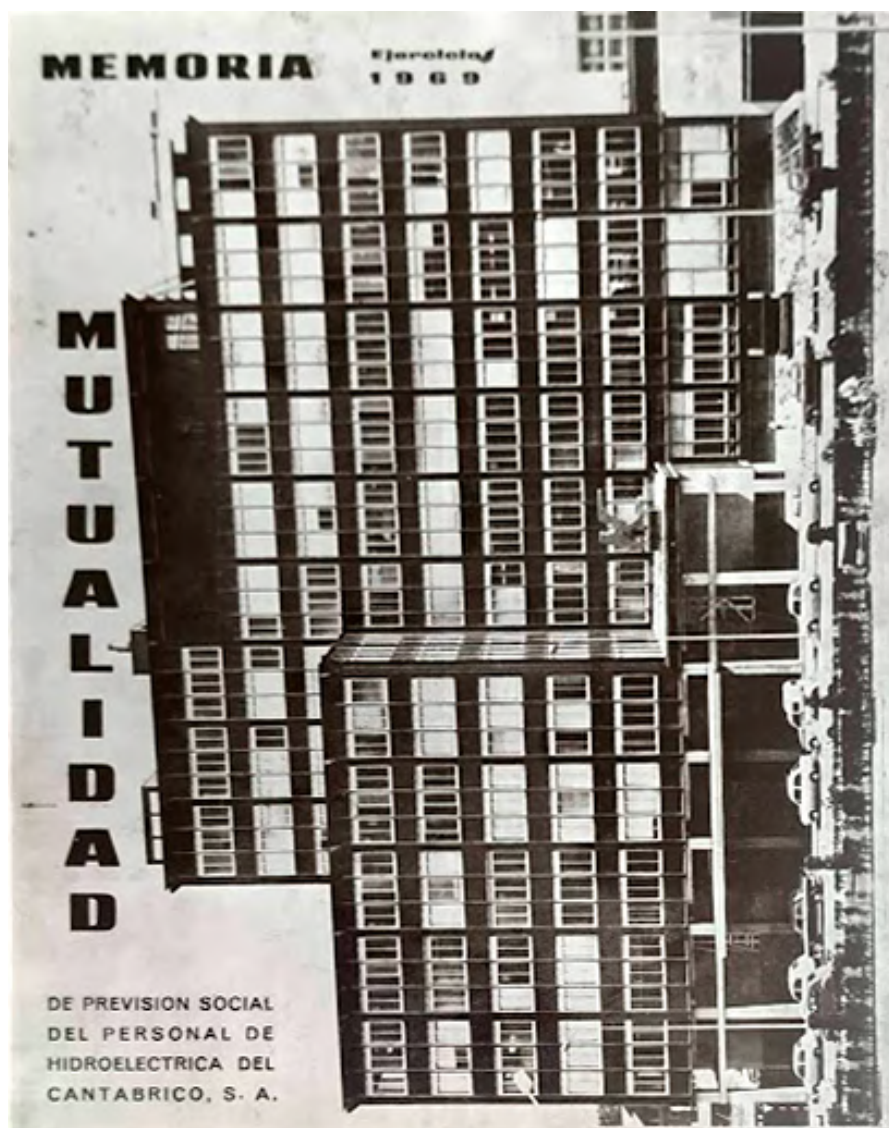


Fig. 4. Portada de la Memoria de a Mutualidad de Previsión Social de 1969. Fuente: Archivo Histórico Provincial de Asturias.

Al fin y al cabo, este “conflicto” respondería a esa necesidad del artista de “permanecer sensible no sólo a los aspectos puramente formales (...), sino también a sus valores plásticos y emocionales”³⁸. Unos valores que correrían, como se adelantaba en el epígrafe anterior, en paralelo con su obra pictórica. Para ello, y a la hora de abordar posteriormente la plástica interna, es necesario comprender como, tras su denominado “Período Romano”, a mediados de los sesenta se inaugura una apuesta en su pintura por la simplificación de las formas, eliminando en sus lienzos los elementos superfluos y buscando extraer las líneas principales de lo contemplado. Se llegaría así a un “Período Esquemático” cuyo reflejo arquitectónico María Pura Moreno lo ve precisamente en la *Sede Social de HC* a través de la reducción de su proyecto a formas geométricas básicas³⁹. Dichas formas

simplificadas, compartidas tanto en la plástica como en la arquitectura, esta autora lo entendería de tal forma que “lo aparentemente ornamental, murales escultóricos y pinturas pierden su condición de hecho acumulativo al estar absolutamente referidos al carácter unitario del edificio”⁴⁰; palabras referidas a la *Central de Proaza*, pero perfectamente extrapolables para el caso estudiado.

De este modo, se puede apuntar que, a pesar de no plantearse desde un principio, aparentemente, la labor plástica de la *Sede Social* no se limita meramente a un adorno, sino que tanto las vidrieras, como las pinturas y las celosías que se verán más adelante, ayudan a reforzar el discurso común. Prueba de ello es que, en el año 2017, uno de los motivos que se loaban de esta obra en conmemoración de su inclusión quince años atrás en el *Catálogo de la Fundación Docomomo Ibérico* fue, precisamente, la presencia de las vidrieras del cuerpo de escaleras como parte de la integración de las artes murales⁴¹.

El edificio, desde su construcción, tuvo buena acogida entre los estamentos de la empresa, pues prueba de ello lo da el que se le escogiera como portada de la *Memoria de la Mutualidad de Previsión Social* del año 1969⁴² (fig. 4). Tras su finalización, se podría decir que el edificio ha sido bastante respetado, limitándose las intervenciones posteriores a asuntos funcionales de necesidad, como la instalación de una escalera en la fachada y unas reformas internas de menor calado realizadas por el arquitecto Enrique Mier Amieva pocos años después de finalizarse el edificio, en el año 1974. De hecho, la escalera buscaba integrarse, con el uso del hierro pintado en negro, con el aspecto general de la fachada⁴³, siendo la obra de un arquitecto que también intervino en otras obras para HC en la realización de transformadores, la decoración de un local en Avilés o en las viviendas para empleados de Río seco⁴⁴.

Otras intervenciones posteriores que han ido renovando el edificio siempre han buscado respetar el diseño original al tratarse de una obra inscrita en el Catálogo de Edificios y Elementos de Interés del Concejo de Oviedo. Junto a reformas de carácter menor de acondicionamiento de las oficinas⁴⁵, caben destacar otras intervenciones como la de Julio Valle de reforma de acceso para adaptar a las personas con movilidad reducida y sustitución de la carpintería exterior, que se encontraba deteriorada por el paso del tiempo. Llevadas a cabo estas obras en el año 2005, y a pesar de una polémica que se desató por la retirada del logo HC –que posteriormente se comentarán–, se buscó respetar el edificio en virtud de la “singularidad del edificio, la categoría artística de su autor y el grado de protección que tiene en el Plan General de Oviedo”⁴⁶; algo similar a lo que ocurrió con las intervenciones de 2008, con la apertura de una oficina en el semisótano⁴⁷. En los últimos años, el edificio ha recibido una importante reestructuración interna, aprovechando la versatilidad del espacio de Vaquero para adaptar los espacios a los modelos de oficina más modernos (fig. 5).



Fig. 5. *Vistas de distintos espacios tras la reciente reforma de los interiores.* Fotos: el Autor⁴⁸.

Las vidrieras del cuerpo de escalera

Se aludía en el epígrafe anterior a la evolución de Vaquero hacia una tendencia más sintética tanto en sus edificios como en su pintura, algo que se podía contemplar perfectamente en sus centrales, donde el arquitecto mostraba claramente los intereses que acompañaban a la plástica y que recogía así su nieto Vaquero Ibáñez:

“...abstrayendo mediante certeras formas geométricas el cielo abierto con sus nubes asturianas. Todos esos detalles, combinados con leyendas cromáticas, tipografías industriales, simbologías magnéticas y diseños de turbinas, crean mundos singulares que se proyectan hacia el futuro y aún hoy sorprenden por su modernidad”⁴⁹.

En esencia, tanto la arquitectura como la plástica compartían diversas preocupaciones y, entre ellas, cabe hacer mención especial de la luz, muy acorde para una obra como la vidriera que ahora compete estudiar. Francisco Egaña exponía esa admiración que el artista asturiano sentía por representar la “luz clara, cristalina, que dibujaba nítidamente las escarpadas formas de las montañas con su brillante colorido”⁵⁰. Un interés por los efectos lumínicos que el propio Vaquero reconocía en sus entrevistas de juventud cuando hablaba de la búsqueda de “la luminosidad más pura y las más claras transparencias”⁵¹.

En esta búsqueda de la luz, el arte de la vidriera sufrió un gran auge en las décadas centrales del siglo XX. La plástica contemporánea retomó la herencia de siglos de tradición, la adaptó a los lenguajes rupturistas y la presentó ante la sociedad fuera de los lugares que tradicionalmente se le habían reservado. En ello, como recuerda el profesor Víctor Nieto, jugó un papel decisivo el impulso que movimientos como el Modernismo o el Art Decó habían ejercido en los años finales del XIX y principios del XX lo cuales encontraron continuidad tras las experiencias racionalistas más asépticas. De hecho, este autor, entiende el empleo de muros cortina como la “antítesis” de la vidriera, lo que sumado al parón de las opciones de la vanguardia hasta los años cincuenta hicieron que fueran pocos los ejemplos de vidriera contemporánea en los ámbitos estrictamente civiles⁵². Incluso, en otra publicación de este mismo investigador, se va un paso más allá de esa idea al transformarse el concepto de “antítesis” en el de “herejía” para las directrices estilísticas de estos constructores de la vanguardia:

“los arquitectos del movimiento moderno han considerado la vidriera como un arte meramente histórico y espurio; algo cuya presencia en la arquitectura moderna suponía admitir la introducción de un componente herético o caer en el delito del ornamento”⁵³.

Este auge en la arquitectura civil coincidió con la decadencia de la vidriera en la arquitectura religiosa fruto de la desornamentación por la que

apostaba la iglesia católica tras el Concilio Vaticano II⁵⁴. Fue entonces, a partir de la década de los cincuenta, cuando el arte del vitral entrase en momento clave de experimentación fuera de los contextos tradicionales, gracias al papel activo que jugaron, especialmente, los artistas plásticos⁵⁵; intervenciones en las artes del vidrio por parte de pintores que no fueron algo propio o novedoso del s. XX –pues ya se cuenta con ejemplos como las vidrieras proyectadas por Claudio Lorenzale en Cataluña en el XIX⁵⁶– pero sí más frecuentes y con resultados más variados que en épocas anteriores. En la propia obra de Vaquero, ya en la obra que realiza en la Central de Proaza, se encuentra un cuerpo de escalera que se proyecta al exterior rompiendo los volúmenes a través de un cilindro en cuya parte cóncava se alberga una escalera de caracol⁵⁷. En su interior, lo más destacable es que se puede observar como el muro presenta, para iluminar esta caja, un aparato decorativo a base de vidrieras geométricas de gran verticalidad que aportan luz a esta zona, rompiendo así con la asepsia de lo estrictamente racionalista que se comentaba anteriormente. En este sentido, a la hora de abordar el conjunto de la *Sede Social*, se ha de tener en cuenta que la solución que emplea, si bien es cierto que coincide en el empleo de este recurso, también lo es que se aprovecha de forma distinta. En el caso de Proaza, cumple realmente una función de iluminación de un espacio que, de otra forma, estaría en penumbra por encontrarse en una zona menos susceptible a la entrada de luz general; en cambio, los vitrales de la *Sede Social* no destacarían tanto por su labor de iluminación, sino más bien por su papel decorativo y semántico, ya que no aportan una gran luminosidad a este espacio (fig. 6).

Se presentaría, de este modo, una interesante reflexión sobre la “función” que jugarían las vidrieras en esta obra de Vaquero. Para el artista y estudioso de la vidriera Joan Vila Grau, “todo estilo arquitectónico necesita una luz y una ambientación o atmósfera cromática adecuadas a los criterios, la sensibilidad y la ideología que han informado y conformado el hecho arquitectónico”. En este sentido, entiende que, además de la importancia del propio marco arquitectónico y de la técnica empleada, la “función” que cumple la vidriera es fundamental para entender la evolución del papel jugado por este arte en la historia de la arquitectura⁵⁸. Por tanto, para abordar la obra sita en el edificio del arquitecto asturiano, se ha de tener presente que la finalidad última de estos vitrales sería la de reforzar una narrativa que, en consonancia con las otras artes integradas en la arquitectura, gira en torno a la energía y a la propia historia de HC.

Para abordar el estudio de una forma más organizada, se ha optado por dividir por pisos el cuerpo de escalera. Como se puede ver en la fig. 6, en cada uno de estos descansillos se encuentra con dos paneles de desarrollo horizontal que, a su vez, se dividen en tres fragmentos. Cada uno de estos, si bien se pueden encontrar interrelacionados, funcionan en la mayoría de los casos de forma autónoma dentro de la construcción del discurso. En total, se podría hablar de 8 pisos, y un total de 16 paneles; todos ellos de las mismas dimensiones salvo el panel superior, que corona la composición, y que versa sobre el proceso de la generación de la energía.



Fig. 6. Dos pisos del cuerpo de escaleras con las vidrieras diseñadas por Vaquero Palacios. Fotos: el Autor.

Realizados en vidrio y hormigón presentan, en palabras del propio autor, “temas alusivos a la función del edificio y a la historia de las realizaciones de la Sociedad”⁵⁹. El empleo de este nuevo material en la evolución de la técnica del vitral vendría auspiciado por la renovación sufrida por la vidriera en los años medios del siglo XX. Especialmente, entre las décadas de los sesenta y los ochenta, marco en el que se encaja la *Sede Social*, el empleo de estos nuevos materiales se potenció auspiciado por la “solidez” y “seguridad” que ofrecían este tipo de vidrieras “comparables a cualquier muro”⁶⁰; una renovación técnica que suponía “no solamente un nuevo ‘modo de hacer vidrieras’”, sino la creación de “imágenes translúcidas con unas aplicaciones en la arquitectura que rompían, de forma decidida, con los usos históricos”. Todo ello, contribuía a conformar una idea de “modernidad” perfectamente adecuada para encauzar las inquietudes de una generación de arquitectos que veían en las nuevas técnicas de trabajo con el vidrio un modo de integrar la tradición con las corrientes de vanguardia⁶¹.

Esa idea de integración de la vidriera en la arquitectura asturiana de esos años no quedará como un hecho aislado, pues destacan algunos artistas, como Antonio Suárez, que se encargarán de aplicar su plástica al trabajo en vidrio en consonancia con otras artes puestas al amparo de la arquitectura. En esos momentos centrales del siglo XX, cabe destacar el auge de la modernidad en Asturias, encarnada en figuras como la de Vaquero Palacios o la del también arquitecto Álvarez Castela. A esa renovación de las formas contribuyó Antonio Suárez, especialmente a través de las colaboraciones con arquitectos como este último. En obras como la Capilla de las RR. MM. Dominicas de la Anunciata, se inició una andadura de colaboraciones en edificios como el Convento de San Vicente, el Convento de Santa Clara, la Facultad de Ciencias o en la Facultad de Medicina que la investigadora Ana Gago compara, en esa idea de integración de las artes, con la del propio Vaquero Palacios:

“El ejemplo más claro para comprender estos dos modos de materialización artística [el de Castela con Suárez y el de Vaquero] se halla en las centrales hidroeléctricas. El tratamiento barroco del mural de la sala de máquinas de la central de Grandas de Salime, realizado en 1954, que relata la historia de la construcción del salto, puede contraponerse de un modo claro al zócalo abstracto diseñado por Suárez para la central de Silvón”⁶².

Y es que, realmente, la importancia de las compañías hidroeléctricas en estos años medios del siglo XX es fundamental para la renovación arquitectónica del norte peninsular, tal y como se ha visto en las primeras líneas de la presente investigación. Vaquero por un lado y Castela por otro, junto a figuras como las del ingeniero Juan José Elorza, supusieron un filón arquitectónico y una labor de integración tan interesante que sería merecedora de un propio estudio centrado exclusivamente en ello.

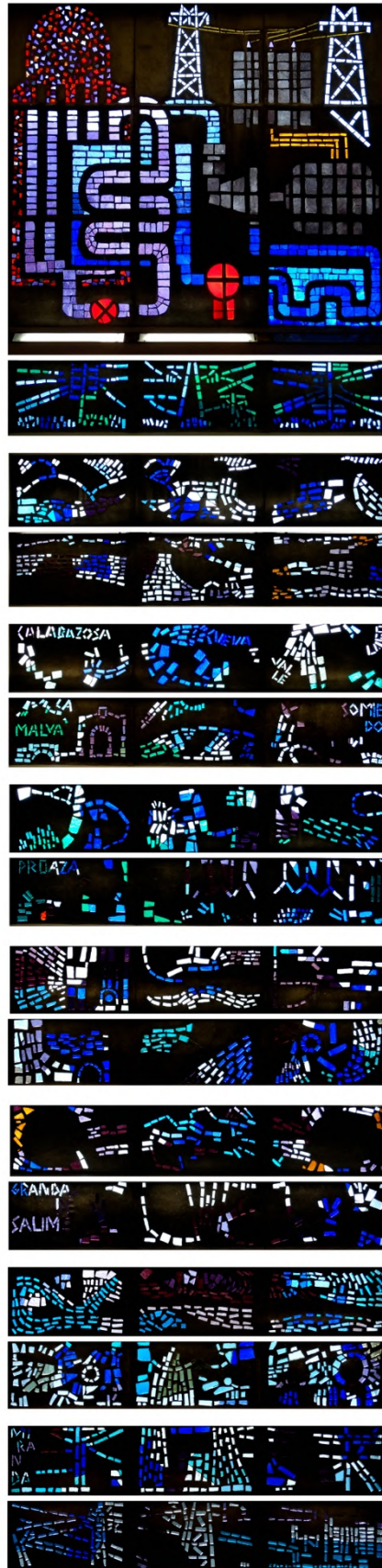


Fig. 7. Montaje con la visión general de las vidrieras del cuerpo de escalera. Fotos y Elaboración: el Autor.

Pero ahora procede volver a las vidrieras de una de esas compañías participes de tal impulso renovador. La obra propuesta en el edificio de Vaquero partirá de un moderno lenguaje centrado en el juego y diálogo de las formas geométricas entre sí que se pueden identificar con el paisaje, con el empleo del agua o con los propios hitos constructivos de HC. La importancia que le otorga a estos edificios, la mayoría de los cuales fueron levantados o intervenidos por él mismo no hace sino reforzar ese interés por plasmar la arquitectura a través de la plástica. Este fue, en palabras de Egaña, uno de los temas en los que merece la pena detenerse por los “valores plásticos y emocionales” vertidos en estas arquitecturas pintadas que supone, a ojos de este autor “uno de los registros más personales de su vasta obra”⁶³. Como resultado, Vaquero ofrece una serie de paisajes que, coincidiendo con lo expuesto por Ramírez de Lucas para sus pinturas, no son “solo un estado de ánimo, sino también el producto de una meditada observación (...) el pintor los re-crea en su estudio, adueñándose de su esencia y despreciando todo lo accesorio”⁶⁴. Se logra, así, cumplir con la doble condición de la vidriera contemporánea expuesta por Víctor Nieto: de arte integrado en la arquitectura, por un lado, y de sintonía con los lenguajes plásticos del momento, por otro⁶⁵.

Para aproximarse a estos paneles, a cada uno de los pisos se le ha otorgado una identificación basada en los contenidos que presentan, siendo algunos de ellos más claros, gracias, entre otros aspectos, a las propias inscripciones que, en una suerte de “filacterias”, facilitan la interpretación. En otras, en cambio, las figuraciones son menos claras y dificultan la aproximación a las mismas, por lo que la denominación aquí propuesta no deja de ser una mera hipótesis abierta a modificaciones si en un futuro se encuentra información que ayude a su interpretación. Se encontraría, por tanto, de la planta más alta a la más baja, con lo siguiente: *Piso de la Energía, del Aire, de La Malva, de Proaza, del Agua, de Salime, de la Tierra* y, bajo este último, el *Piso de Miranda* (fig 7).

Piso de la Energía

En la parte alta de la caja de escalera se puede apreciar un gran panel cuadrangular en el que se muestran diferentes motivos relacionados con la producción de electricidad y otro panel, de dimensiones menores, en el que se podrían ver elementos alusivos a las torres de energía, antenas y líneas de transporte de la energía (fig. 8). En el panel superior, además de contar con unas mayores dimensiones que el de los pisos inferiores, se presentan toda una serie de diferencias que permiten ahondar en el discurso iconográfico que acompaña a la presente obra.

Como se adelantaba, el tema que ocupa el panel superior es el del ciclo de la producción de la energía. En él se muestra la labor de las centrales, pasando por la de los transformadores hasta llegar a las subestaciones y al tendido eléctrico, representado por dos torres de alta tensión y el cableado en la parte superior. Se trata del panel de todos los que componen el conjunto artístico en el que la figuración es más respetada y en donde se ve menos interés por la abstracción de las ideas. Además, se establece una disensión

con el resto de los paneles más allá de las dimensiones y del lenguaje, que es la cromática. Si bien todos los vidrios inferiores se mueven en una gama de azules, malvas enfriados y turquesas, en este espacio se da cabida a tonos más cálidos, destacándose tanto los rojos de los elementos de unión como el amarillo del tendido eléctrico. En este sentido, se puede ver como Vaquero se sirve del color para reforzar la semántica de cada uno de los elementos que se quiere trasladar y enfatiza los potentes rojos que serán destacados también en otros elementos plásticos de este edificio.



Fig. 8. *Piso de la Energía*. Foto: el Autor.

Esta alusión al ciclo energético no es en absoluto novedosa en la obra de Vaquero, pues ya se cuenta con ejemplos de ellas, ampliamente comentados por la doctora Natalia Tielve, en la Presa de Salime, donde proyecta “un conjunto escultórico que representa, de una manera

esquemática, el proceso de producción de la energía eléctrica” y que, del mismo modo que en la obra de Salime, “a través de la contemplación de estos motivos, no resulta difícil imaginar y comprender el carácter y el sentido de la edificación”⁶⁶. Los motivos, en ambos espacios, presentan esa sintetización y alusión a las formas más básicas de tuberías, turbinas, torres de electricidad, movimiento y energía. Incluso, una idea muy similar a la turbina de la fachada de la Presa de Salime se puede apreciar, en las plantas inferiores; en concreto, en el piso que se ha decidido denominar *Piso del Agua*.

El panel inferior de este *Piso de la Energía* lo componen tres fragmentos con sendas representaciones de instalaciones, antenas, torres, etc. relacionadas con el cableado y con el traspaso de la energía. Con tonos azules y unos juegos de tensiones entre las verticales y las horizontales, componen un panel directamente relacionado tanto con la composición superior como con las pinturas que posteriormente se comentarán, cuyo tema es también ese traslado de la energía, resuelto con unas formas, además, bastante similares. En esencia, un canto a la energía, a la fuerza y al progreso que invita al espectador a ponerlo en relación no sólo con la propia obra del artista asturiano, como se abordará más adelante, sino con otros vitrales de la geografía española como el realizado por la Casa Maumejean para la caja de escalera de un edificio de viviendas de la Calle Marqués de Cuba, nº 25, de Madrid, donde se pueden apreciar también esos tendidos, esas torres de tensión y los postes de luz en una oda al paisaje industrial⁶⁷.

Piso del Aire

Tras el piso superior, el nivel inmediatamente inferior se ha titulado como *Piso del Aire* en relación con los espacios representados. En este caso, Vaquero opta por una representación de elementos que, por sus formas circulares y alabeadas, recordarían a elementos propios de un paisaje: caminos, obra antrópica o muros de contención remitirían a presas o vistas que podrían interpretarse como aéreas, o de recortes del terreno, conformando dos paneles de difícil aproximación iconográfica. Vaquero propone un juego aquí con formas cóncavas y convexas, estableciendo una relación entre llenos y vacíos que, del mismo modo que lo empleaba en la arquitectura, aquí es trasladado a la plástica. Los dos paneles en vidrio y hormigón comparten unas tonalidades frías, claras, y participan, en esencia, del cromatismo del resto de los paneles de vidrieras (fig. 9). Además, la combinación de ambos materiales contribuirá a reforzar el colorido en estas composiciones como bien expone Víctor Nieto:

“La vidriera de hormigón armado presentaba una expresividad del color (en contraste con la fuerza de los negros de unión de los vidrios) y un esquematismo que rompían con las concepciones tradicionales de la vidriera figurativa u ornamental pintada con grisalla. El resultado eran imágenes mucho más abstractas, en las que el color aparece aplicado como una combinación de manchas y las composiciones como una ordenación esquemática y fragmentada (...) introducía un

abanico de posibilidades insospechadas. Incluso la de desplazar el protagonismo del vidrio creando un paramento en el que se combinan opacidad y translucidez⁷⁶⁸.

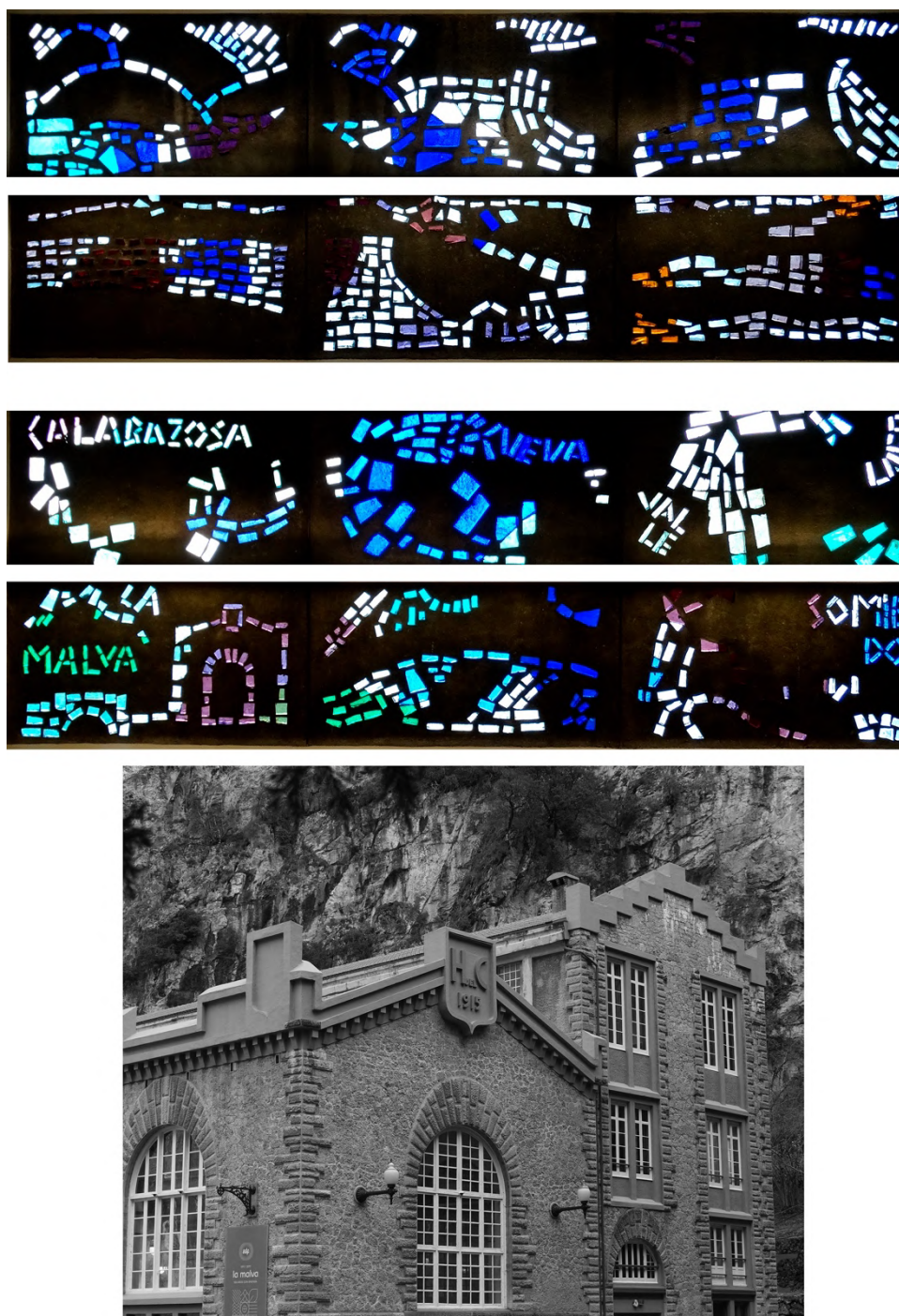


Fig. 9. *Piso del aire* (arriba), *Piso de La Malva* (centro) y *Central de La Malva* (abajo). Fotos: el Autor (arriba y centro) y Natalia Tielve (abajo).

Debido a esa abstracción de las formas comentadas por el autor anterior, pocas son las pistas que dan estos dos paneles para su interpretación, cuya traducción puede realizarse a través de la extrapolación de los motivos y sus similitudes con otros espacios. La horizontalidad en la

disposición de las líneas geométricas, especialmente en el panel inferior, permitiría entender ese carácter visivo del paisaje. En cambio, el panel superior apuesta más por ese juego entre cóncavo y convexo o entre llenos y vacíos más propio tanto de los recortes paisajísticos por los accidentes del terreno, como de las formas de los lagos. Volviendo al panel inferior, el fragmento central, uno de los más ajenos a la tónica general de este piso, deja entrever unas formas que podrían recordar a alguna vivienda o construcción habitacional –similar a la que luego se verá en el *Piso de La Malva* (fig. 9)–. Junto a ella, en ese mismo fragmento, se puede apreciar lo que, en una lectura más arriesgada se podría entender como una presa al mostrar los dos niveles del agua tanto a su izquierda como a su derecha –aguas arriba y aguas abajo–. En una solución de continuidad, si se abstraer la pieza a las formas básicas de este panel inferior, y se entiende esa “vivienda” como una representación de un poblado, se puede contemplar una representación de los espacios del paisaje poblacional asturiano que quedaron sumergidos por la construcción de los embalses. A ello se había ya hecho referencia en otras obras en las que él trabajó junto con su hijo, como en la Central de Salime, donde aparece una referencia a la inundación de los poblados y al abandono de ellos por parte de sus habitantes⁶⁹.

Se podría, por tanto, asumir una compleja interpretación a pesar de vislumbrarse el interés paisajístico, algo que no deja de ser fruto del lenguaje empleado por Vaquero en esos años. La abstracción tan personal del “Periodo esquemático” permite observar, en palabras de Egaña, como “sus paisajes se convierten en simples esquemas de líneas, formas y volúmenes, en mero pretexto para el goce de la estructura, la materia y el color”⁷⁰; características con las que dicho investigador se refiere a la pintura pero que, en virtud de lo contemplado, se puede aplicar perfectamente a las formas aquí utilizadas. Se llegaría con ello, al igual que en otros paneles similares a este, a una representación de los elementos esenciales de “líneas, planos y volúmenes fundamentales” que compartía con esa pintura⁷¹.

Piso de La Malva

En este panel se tiene como protagonista a la central de La Malva, la cual se acompaña, en el panel superior, de representaciones de los tres lagos de cuyas aguas se aprovecha la central para su funcionamiento (fig. 9). En el fragmento de la izquierda, aparece el Lago de Calabazosa; en el central, se representa el Lago la Cueva y, finalmente, en el fragmento derecho se hace referencia al Lago del Valle. Las tres representaciones comparten el hecho de que aparecen las denominaciones, así como unas formas alabeadas que podrían esquematizar los límites de estos paisajes del agua. Todas ellas también comparten, como el resto de los paneles, los tonos fríos, azules, blancos y turquesas, que vendrían a reforzar la imagen representativa del agua⁷².

En el panel inferior se encuentra una representación muy simplificada de la Central de La Malva, aunque es perfectamente reconocible por la abstracción de las formas básicas de esta característica construcción y que recuerda el aspecto fabril y su situación junto al puente con el lenguaje más

simplificado posible. La manera de representar el esquema tan característico de este edificio se refuerza con el empleo de unos tonos violetas que romperían con el dominio de los tonos más propios de la naturaleza y del agua, sin salirse de la frialdad de la gama. Esta representación, situada en el fragmento de la izquierda, se acompaña por otro central en el que se pueden entrever referencias al paisaje de la zona y el cielo recortado por las montañas. El fragmento de la derecha se acompañaría de unas formas más verticales y de la inscripción “Somiedo” para apoyar la lectura iconográfica de este panel.

Que aparezca este espacio, reducido a una simplicidad de formas en la línea de lo comentado anteriormente, retrotrae a esos orígenes de HC y al primer salto de agua que se levantó en 1917, cuando Narciso, el padre de Joaquín Vaquero, ejercía como responsable de las obras. Dichas obligaciones llevaron a un joven Joaquín a pasar allí los veranos desde el año de 1909, tiempo que aprovechó para aproximarse a los paisajes desde la pintura. Se trató de una empresa especialmente compleja y que implicó toda una serie de supervisiones por el propio Narciso. En sus conversaciones con Francisco Egaña, el artista recordaba lo que habían supuesto estas auténticas aventuras a ojos del infante y le exponía la nostalgia que sentía de sus primeros recuerdos del paisaje asturiano:

“Vaquero me hablaba con frecuencia de sus primeros recuerdos e impresiones de las montañas de Somiedo. Recuerdos que no solo reavivaba de palabra con extraordinaria precisión y amenidad, sino que los volcaba sobre el lienzo en su estudio segoviano enriqueciendo sus visiones interiores de aquellas montañas con luces y colores inventados. Vaquero concedió siempre una gran importancia a estas primeras vivencias de Somiedo, situando en su infancia y en aquellos grandiosos escenarios de montaña las claves no solo de su personalidad, sino de su obra”⁷³.

El tema de los paisajes mostrados en estas vidrieras, con montañas, ríos y lagos, había sido ya tratado por el artista asturiano incluso en cartelería⁷⁴, pero ahora se encontraba depurado hasta las mínimas formas que permiten el reconocimiento. No obstante, no se puede llegar a saber hasta qué punto tenía Vaquero en mente lo que Egaña reconoce que le imbuyó en esos momentos: frío, viento, nieve, montaña, lagunas... De lo que no hay duda es de, como expone este autor, que la presencia de esos lagos aquí representados “le provocaron una poderosa atracción hacia las formas cóncavas que conservará toda su vida”⁷⁵; aunque no se sabe si, efectivamente, esta geometría “cóncava” sería la aquí vislumbrada o tendría una relación más directa de la mera coincidencia formal.

Piso de Proaza

El *Piso de Proaza* es quizás el que se reconoce más fácil, al menos en el panel inferior, de todos los representados junto con el de La Malva. En este caso, las referencias a su característico aspecto exterior son fácilmente

apreciables tanto en el fragmento central como en el de la derecha. En ellos se puede apreciar, de forma muy simplificada y en tonos violetas, las líneas maestras que recuperarían los elementos triangulares situados en el exterior de la central y que le aportan una plasticidad tan interesante a la fachada (fig. 10).

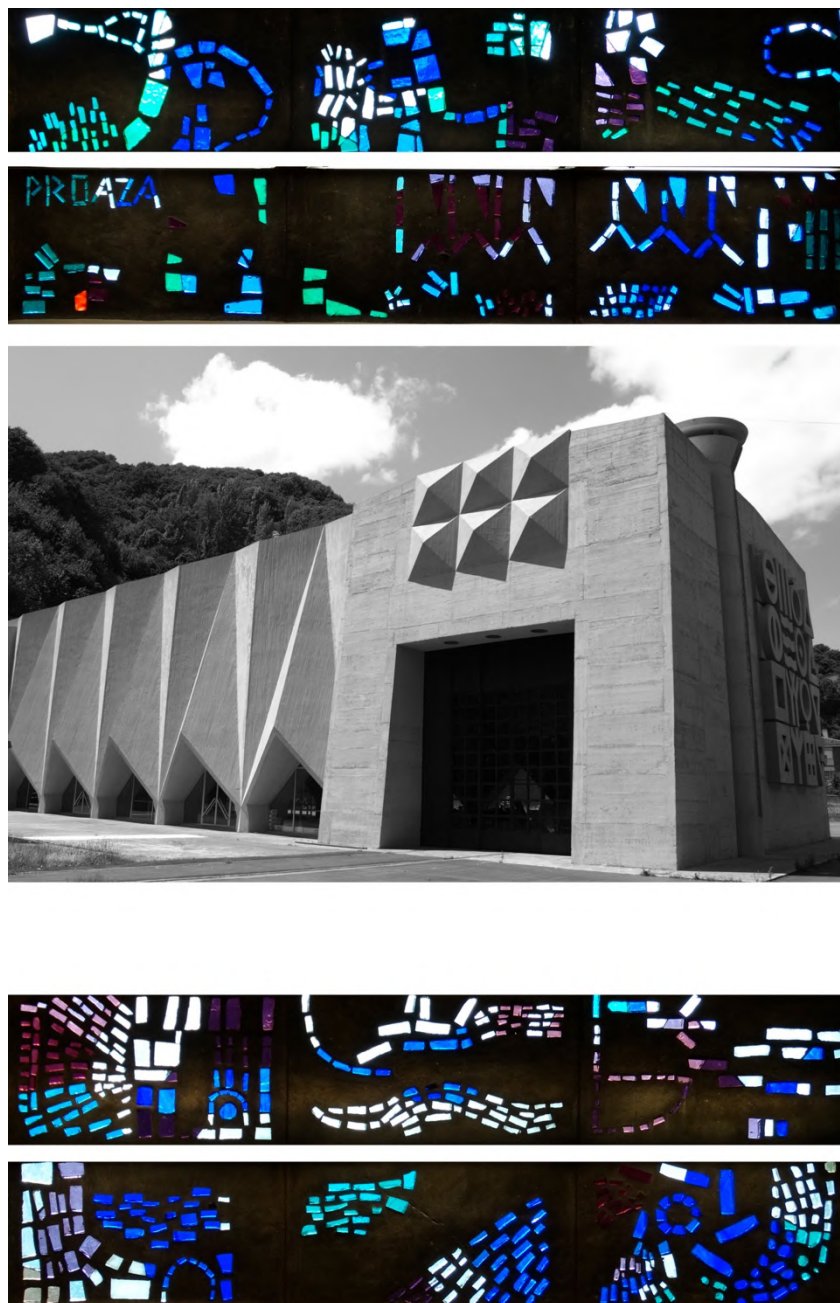


Fig. 10. *Piso de Proaza* (arriba), *Central de Proaza* (centro) y *Piso del Agua* (abajo). Fotos: el Autor (arriba y abajo) y Natalia Tielve (centro).

Esta central, construida entre los años 1964 y 1965, fue la primera de las centrales en las que Vaquero tuvo que enfrentarse a realizar todo el proyecto arquitectónico y no limitarse a intervenciones puntuales como había ocurrido en las anteriores. Con el condicionante, por supuesto, de las decisiones de los técnicos, el artista asturiano tomó esta obra como una

oportunidad de dar rienda suelta tanto a sus inquietudes arquitectónicas como plásticas: “un compromiso tan maravilloso como arriesgado”, en palabras del propio autor recuperadas por los investigadores María Pura Moreno y Juan Pedro Sanz, que deja entrever el desafío y la voluntad con la que lo desempeñó⁷⁶.

El panel superior, en cambio, muestra juegos de formas cóncavas y convexas, líneas sinuosas y formas geométricas agrupadas que podrían remitir tanto a abstracciones de la naturaleza como a formas del propio edificio o incluso a las propias corrientes de agua. En este caso, hay una mayor primacía de los elementos sólidos y se entiende que hace alusión a todas las estructuras de contención, almacenamiento y canalización de las aguas.

Piso del Agua

En este caso, se ha optado por esta denominación para referirse a dos paneles que comparten aspectos en común y que presentan alusiones a este elemento de diferentes formas, participando, además, de unos azules muy intensos que podrían también servir para reforzar esta idea (fig 10).

En el panel superior, se presenta una combinación de formas más estáticas con otras más onduladas y representaciones de espacios que podrían asemejarse a la contención ejercida por la presa, así como a la filtración del agua. En cambio, en el panel inferior, se halla una referencia mucho más clara al proceso generador de la electricidad con el agua. El fragmento de la izquierda puede recordar a un momento estático, en el que la presa, con lo que se puede entender como una horadación (bien un túnel de trabajo, bien una compuerta) muestra un espacio de agua en reposo. En un segundo fragmento, situado en el centro, se puede entender que el agua se encuentra precipitándose. Finalmente, en el fragmento de la izquierda, podría verse, de forma muy clara, una turbina que aprovecha esa fuerza motriz del agua para generar electricidad.

Esta iconografía, especialmente en el caso de la turbina, ya se muestra en algunas obras como en la Central de Salime, viniendo aquí a reforzarse ese mensaje a través del empleo del agua como origen de la energía.

Piso de Salime

Con este piso existe también cierta complejidad a la hora de hacer una aproximación a su significado, pues nuevamente el reduccionismo de las formas impide orientarse con facilidad en las representaciones de Vaquero. No obstante, con la ayuda que aporta la inscripción, se pueden hacer comparaciones con los elementos construidos de la presa. La pieza central del panel inferior es la que albergaría la pista para poder aproximarse a su identificación. En ella, en tonos blancos y violetas se representan líneas verticales paralelas junto a una forma cóncava que invitan a dirigir nuestra imaginación a una visión de la presa aguas abajo, cuyo muro presenta también unos elementos similares. Si se aborda dicho panel, por tanto, desde esta hipótesis, se puede interpretar el fragmento de la izquierda, con su forma

ligeramente alabeada, como una representación de los característicos voladizos que coronan la presa.



Figura 11: *Piso de Salime (arriba), Piso de la Tierra (centro) y Piso de Miranda (abajo).*
Fotos: el Autor.

En lo que respecta al panel superior, se encontraría, incluso, una aparente mayor complejidad para su lectura. No obstante, la comparativa se podría realizar con uno de los elementos que aparecen representados en el interior de la central en la que intervino en el año 1954, como es el mural sobre la energía que, con un lenguaje basado en la simplificación, muestra una corriente en tonos azules y amarillos que se desarrolla de forma zigzagueante entre dos polos. Una lectura similar es la que se vería en este panel, cuyos fragmentos laterales presentan una interesante forma circular, construida por la ausencia de elementos de color en dichas partes y, enlazando ambas formas, un fragmento central con un juego zigzagueante de reminiscencias al existente en el interior de la Central de Salime. A dicha

interpretación podría ayudar el empleo en torno a esos polos de tonos amarillos, los cuales romperían con la gama general del conjunto y que, como se veía en el *Piso de la Energía*, aludía directamente a la electricidad, del mismo modo que podría hacerlo también aquí (fig. 11).

Piso de la Tierra

Nuevamente se encuentra otro piso sin ninguna referencia escrita hacia el espacio que aparece representado (fig. 11). En este caso, se ha optado por la opción de *Piso de la Tierra* en tanto que se encuentra en un nivel inferior y es donde existe una mayor presencia de los paneles de vidrio sobre el fondo, cargando los espacios de una forma más marcada que en el resto de pisos. A dicha interpretación contribuye, además, el empleo de tonos violetas más oscuros y morados que, como en el *Panel de la Energía* y en el *Panel de La Malva*, parecen conformar un cuerpo sólido a través de estos tonos. Debajo de este, se puede interpretar como se desplaza una corriente ondulante que se podría entender como agua subterránea, en calma, o un río en relación con un espacio sólido, como puede ser el de unas montañas. No hay lugar en este panel para presentar un recorte frente al paisaje, como se veía, por ejemplo, en el *Piso del Aire*. Aquí las figuras son más sólidas y los únicos alabeos son aquellos que se entienden como una suerte de meandro en el fragmento de la izquierda.

El panel inferior participa de este “horror vacui” presentando dos fragmentos en los laterales con dos horadaciones de carácter circular que podrían aludir a compuertas o sumideros, únicos espacios de vacío que se abren en este panel de forma significativa. En el fragmento central, irrumpe el tono gris para referir algún tipo de construcción, bien metálica, bien de hormigón o de roca, participando de esa solidez que acompaña a este panel.

Piso de Miranda

El *Panel de Miranda* es, de entre todos los nominados, quizás el más difícil de identificar con el edificio de la central (fig. 11). En este sentido, se puede hacer un paralelismo del fragmento central con la entrada flanqueada por esas dos grandes masas a modo de “pilonos” egipcios del edificio que pretenden referenciar. Los fragmentos laterales del panel, en cambio, podrían retrotraer a esas formas de tendidos eléctricos y se podría hacer una lectura de ellos en clave a las acometidas eléctricas cercanas a la propia central. De hecho, se emplea un lenguaje muy similar en el panel inmediatamente inferior a este y que forma parte del mismo piso en el que se muestran unos elementos que se asemejan a torres de tensión.

La Central de Miranda aquí representada supuso otro interesante desafío para el propio Vaquero, tan interesado siempre en los juegos de luces, como atestiguan estas vidrieras. Entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta tuvo que trabajar con gran pericia la iluminación artificial y establecer juegos de colores “para atenuar la sensación, de otro modo opresiva, de soterramiento”⁷⁷. Relacionando ello con los paneles de vidrieras que aquí nos compete estudiar, se puede intentar hacer una interpretación

algo más audaz. Si se da por válida la interpretación del piso inmediatamente superior que podrían ser referencias a niveles pétreos o freáticos, con sumideros o aguas soterradas, en alusión a la tierra, sería lógico pensar que bajo ese piso se encontrase la vidriera con el panel de la central de Miranda, la cual destaca precisamente por ese carácter subterráneo.

En dicha central, además, se aprovecha el espacio de esas chimeneas a modo de “pilonos” para reforzar la semántica de la construcción a través de la inclusión de las representaciones de Atlas y Prometeo como símbolos de la fuerza y el movimiento y del calor y la luz respectivamente⁷⁸. Así, la referencia a Miranda se vuelve doblemente interesante al establecer ese paralelismo que muestra el interés en ambas obras, tanto en la central como en la *Sede Social*, por reforzar el mensaje que se quería transmitir.

Consideraciones finales sobre las vidrieras

Una vez analizados todos los paneles, conviene realizar una serie de reflexiones finales que llevan a pensar en otras obras similares realizadas o proyectadas por este artista. Es el caso por ejemplo de la ejecución de los murales, a los que ya se ha hecho alguna referencia, que trabajó su hijo, Joaquín Vaquero Turcios, para la Central de Salime. Si en las obras de la central podía apreciarse una síntesis de la historia de la construcción de este salto, en las vidrieras de la *Sede Social* se encontraría otro resumen, en este caso, de la historia de la propia compañía de HC. El recorrido en Salime parte desde la figura de Narciso Vaquero y se completa con la electricidad llegando a los hogares y ha lugar incluso para referencias autobiográficas y para explicar todo el proceso de construcción de esa central. En cambio, el diseño para la caja de escaleras de Vaquero Palacios plantea un recorrido que en este caso no es consecutivo, aunque podría entenderse como sintético de la historia de las obras principales de HC: desde La Malva hasta Miranda. Otorga así una gran importancia a las obras asturianas del mismo modo que también había hecho en el caso de Salime, donde se encuentra una representación del mapa del Principado con las ubicaciones señaladas de las primeras centrales⁷⁹.

La realización de las vidrieras es, además, más aséptica y menos cargada de emoción que el mural realizado por su hijo. En Salime se podían apreciar episodios tan emotivos como los realizados a modo de homenaje a los consejeros, a los ingenieros, la familia Vaquero y también a los obreros. Junto a ellos, y ligado a ese sentimiento de orgullo y pertenencia, se encuentran pasajes algo más duros, como la referencia al obrero fallecido a modo de *pietà*, que bien anota la profesora Natalia Tielve, o el abandono de poblados por la pronta inundación⁸⁰. En cambio, en la *Sede Social* aparece simplemente un recorrido casi sistematizado, sin más aparente emoción que las propias transmitidas por la abstracción de los paisajes a su mínimo estado de reconocimiento, prescindiendo de la figura humana. Paisaje, arquitectura e industria son los protagonistas de las piezas en vidrio, sin dejar lugar para la representación de personajes y sin ninguna presencia humana más allá que el propio reflejo de la acción antrópica en el levantamiento de las centrales. Esto será muy similar a lo que recoge también en las pinturas que se incluyen

en esta sede social, donde nuevamente la figura humana es excluida de sus paisajes y es sustituida por los resultados de su voluntad técnica. En este sentido, se pueden entender las obras de los espacios como el ya citado de Salime con las palabras de Javier Molina:

“...narración didáctica que explicara, solo con imágenes, como se concibió y se construyó el Salto. Así, del mismo modo que en las iglesias románicas se explicaban episodios de la Biblia (...) Vaquero nos adentra en el mundo industrial con todas sus consecuencias”⁸¹.

Continuando con ese juego, si los murales de las centrales son la comparativa con el Románico, en la *Sede Social* Vaquero sorprende con el salto al Gótico a través de las vidrieras. En esta comparativa de culto a la técnica, no dejan de ser interesantes las palabras del mismo Molina, refiriéndose a las centrales en las que trabajó Vaquero, donde “las salas de turbinas de estos edificios quedan así convertidas en templos de la energía cargados de sugerencias míticas”⁸². Mística, técnica y plástica convergen así en los espacios creados por la mano de Vaquero que, en una laica devoción hacia la máquina, se permite la introducción de estas obras de arte que favorezcan un auténtico “culto” al progreso.

En cuanto a lo referente al lenguaje empleado en el diseño de estas vidrieras por parte de Vaquero, se puede incidir en la progresiva reducción que se aprecia en su obra, de la figuración hasta sus mínimos representativos. En este sentido, si bien en la trayectoria de Vaquero se pueden vislumbrar apuestas puntuales por la abstracción más geométrica, como en los murales de Miranda o Proaza, Egaña recuerda que el artista asturiano siempre se encuentra “apegado al paisaje”, pues “el salto a la abstracción se lo impedía su amor a las montañas, los volcanes, los campos y el mar (...) los temas se convierten en excusas para el goce de la estructura, la materia y el color”⁸³. Un buen ejemplo de ello se encuentra en estas vidrieras, donde el reduccionismo hacia las formas geométricas sigue conservando esa esencia de los paisajes que le encandilaron y le permiten construir, con un lenguaje muy personal, un auténtico apoyo semántico a la representatividad de este edificio como *Sede Social*, algo que desde una abstracción pura habría sido difícil de conseguir.

No obstante, y como recuerda el propio Egaña, Vaquero, “dejándose llevar por su deseo de ir equilibrando las formas y los colores, resulta habitual que desemboque en composiciones que poco –o nada– se asemejan a lo contemplado”. A esta simplificación de las formas que se ve en la vidriera y que comparte su plástica puede remitir a exposiciones como la celebrada en la *Galería Kreisler* de Madrid del año 1968, prácticamente coetánea al desarrollo de estas vidrieras. Como recuerda este autor, a partir de aquí se encuentra un punto de inflexión hacia una mayor esencialidad del paisaje; por un lado, debido a una evolución lógica de sus intereses y, por otro, debido al escaso tiempo con el que cada vez contaba por encontrarse absorbido por su labor arquitectónica ligado a HC: “ambas razones justificarían que cuando pinte lo haga de manera esquemática”. Un esquematismo que se convertirá

incluso en pura abstracción como se puede apreciar en los murales de la Central de Proaza, nuevamente con la electricidad como motivo inspirador⁸⁴, o en la Central Térmica de Aboño con una apuesta directa por una abstracción de carácter más geométrico⁸⁵. Continuaría así una evolución lógica hacia esa “ruptura de la forma” que comentaba Vivanco al referirse a su obra⁸⁶.

Si bien en las vidrieras no llega a hacer una apuesta tan clara por la abstracción como en este último caso, la lectura de algunos de estos paneles puede llegar a ser sumamente complicada si no se cuenta con las pistas adecuadas. Se podría finalizar, además, trayendo a colación unas palabras de Vaquero en las que reflexiona sobre el propio concepto de abstracción o “arte concreto” para referirse a la pintura no figurativa. Dicha síntesis de los elementos puramente plásticos, a ojos del arquitecto, suponían una necesidad fundamental para el artista plástico al entenderlo de la siguiente forma:

“A esta composición no figurativa, que no será otra cosa que un ritmo de líneas, masas colores, clarooscuro, se la viste con elementos que, siendo plásticamente accesorios, son los que dan seguido figurativo a aquella composición (...) con una misma base o armazón no figurativa se pueden obtener diversas interpretaciones figurativas con la adición de valores plásticos diferentes, pero conservando siempre los mismos valores fundamentales”⁸⁷.

Aproximarse a las vidrieras con esta reflexión, permite hacerse una idea de cómo fueron concebidas, abstrayendo esa esencialidad y añadiendo a posteriori los elementos figurativos. Como recordaba Egaña, esta esquematización del lenguaje de la que participaba no suponía una ruptura con lo que estaba haciendo, sino que a ese modo de trabajar llegó de una forma consecuente y lógica en su producción:

“La obra de Vaquero jamás estuvo sobrecargada de elementos, puesto que fue siempre esa su preocupación marcada por la búsqueda de la esencialidad del paisaje. Lo realizado en este momento puede ser considerado como una exaltación, un llevar hasta las últimas consecuencias aquel anhelo vaqueriano ya comentado de captar los valores permanentes del paisaje”⁸⁸.

Al fin y al cabo, las vidrieras proyectadas por los artistas plásticos no suponían más que una “*representación* en vidrio de la pintura de estos artistas, que, al desarrollarse en este material, ha dado como resultado un objeto formalmente diferente”⁸⁹. Este modo de trabajar la pintura –o la vidriera– no era solamente lógico en esa evolución que se comentaba, sino que también suponía algo consecuente de su tiempo coetáneo, pues entendía que, como se mencionará posteriormente, la falta de tiempo obligaba a que no siempre se pudiera tener la mirada situada en un espacio durante mucho tiempo y el ajetreo de la vida provocaba que el espectador se fije en la obra solo “por el rabillo del ojo”. De ahí, que entendiese que el arte debiera ser

“fuerte, armónico, concreto y estimulante por el color, y por armónico calmante” y fuese capaz de aunar, para una obra “completa”, tanto los aspectos plásticos primarios como los secundarios⁹⁰. Una relación entre abstracción y figuración que daba como resultado una geometrización que Víctor Nieto resalta con esa denominación de “estilo de los cincuenta” y que se dejó ver, especialmente, en el arte de la vidriera, usando para ello este investigador unas palabras que se relación perfectamente con lo que se observa en la obra de Vaquero:

“no consistía en la dicotomía entre figuración y abstracción, sino en una forma de simplificación esquemática aplicable tanto al puro juego de las formas como a la representación”⁹¹.

De dicho lenguaje, participaron otros artistas que, en combinación con la técnica de la vidriera de hormigón, conducen a interesantes paralelismos. Es el caso del ya citado Antonio Suárez, cuyas intervenciones sobre el vitral dejan obras de similitudes extraordinariamente altas a las que se han analizado en estas líneas. Para ello, cabe citar, por ejemplo, la intervención en vidrio en el antiguo edificio de la Escuela de Maestría Industrial de Gijón del arquitecto Carlos Blanco Bescón y actual sede del IES Fernández Vallín⁹² (fig. 12). Dividido en cinco fragmentos cada uno, Suárez a finales de los sesenta realizó dos tramos de vitral para el antiguo oratorio, hoy sala de juntas⁹³. Con elementos muy similares a los estudiados en estas líneas, Suárez propone una abstracción y fragmentación de las formas en las que los elementos encuentran una continuidad a través de unos trazos curvos y contracurvos que se alinean a lo largo de cinco fragmentos. Estos ritmos son rotos por diagonales que conforman pausas en el desarrollo de los motivos y que, en combinación con unos suaves tonos azules, verdes amarillos, violetas y naranjas, recuerdan en gran medida a las piezas realizadas para la *Sede Social*.

Vista esta comparativa, lo que cabe reseñar es la analogía en los caminos explorados en la plástica asturiana bajo el paraguas de la arquitectura. De hecho, los vitrales de Suárez para el centro educativo y los de la *Sede Social* son sorprendentemente afines más allá del marco estético otorgado por la combinación de la vidriera y el hormigón. Se desconoce, por el momento, hasta qué punto tuvieron relación ambos artistas más allá de la coincidencia en un contexto común, pero está claro que el parecido es evidente y, realmente, no sorprendería encontrar en un futuro datos que vinculasen de forma más estrecha la labor de ambos creadores o de talleres ejecutores. Pero por el momento, toca simplemente detenerse en apreciar el trabajo de ambos artistas en paralelo y ensalzar su papel en la puesta en valor de las artes del vidrio a través de ejemplos tan interesantes como los que se ha tenido la oportunidad de comentar en estas líneas.

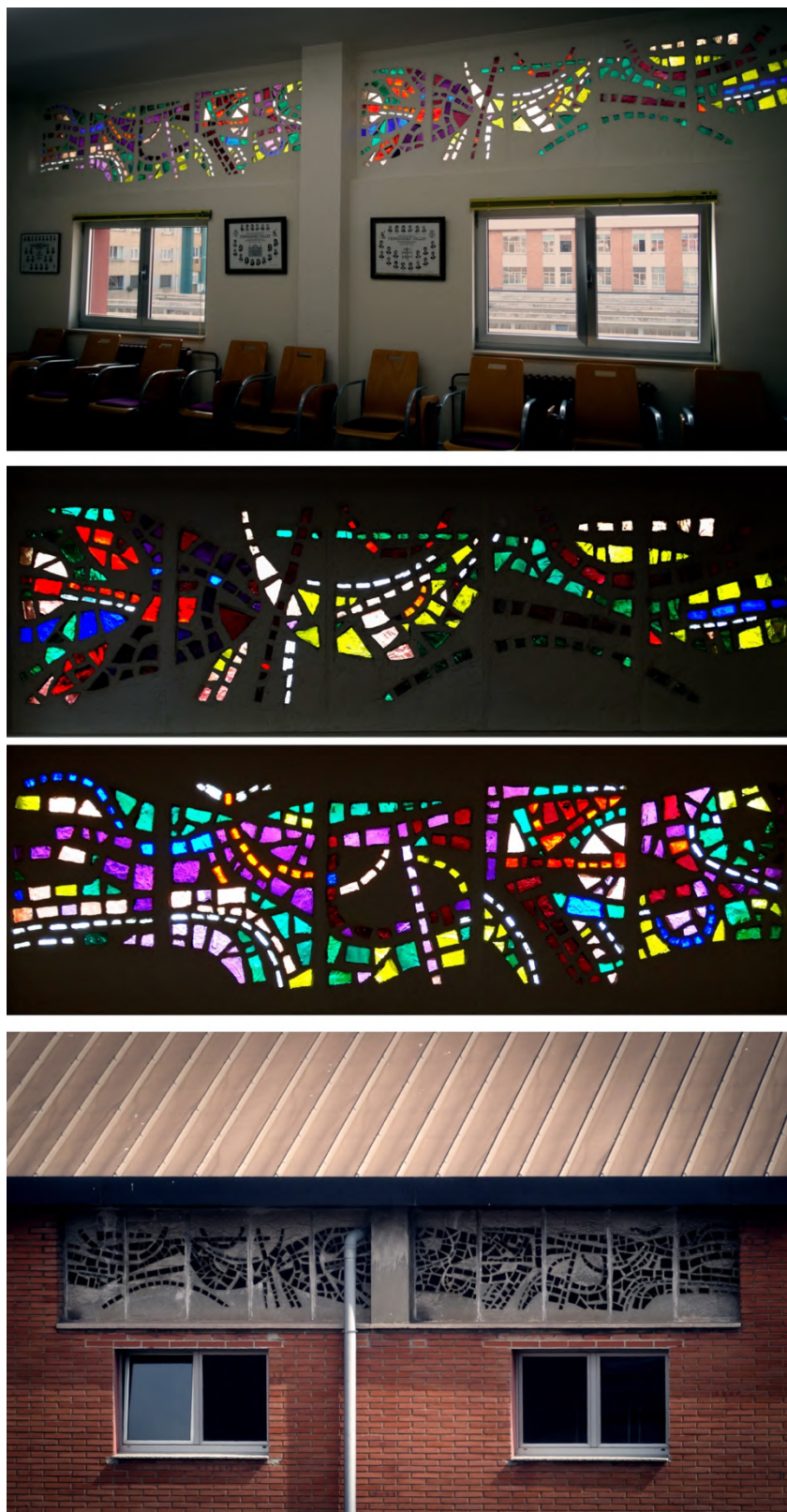


Fig. 12. Vidrieras de Antonio Suárez para el oratorio de la antigua Escuela de Maestría Industrial, hoy sala de juntas del IES Fernández Vallín. Foto del interior (arriba), detalle de las vidrieras (centro) y vista desde el exterior (abajo). Fotos: el Autor.

Otros aspectos plásticos: pintura, celosía y logo

Para terminar, es necesario señalar que no es solo el vidrio el elemento que Vaquero utiliza para reforzar el mensaje del edificio. El “interés de Vaquero por la exploración de diferentes territorios artísticos”⁹⁴, como apuntaba Natalia Tielve, queda plenamente patente en una obra como la de HC en la que se muestra claramente la preocupación por favorecer la idea del discurso unitario a través de los elementos que se ponen a su disposición. Así, junto a las vidrieras, se encuentran otros aspectos plásticos en los que merece la pena detenerse, aunque sea de forma breve. En primer lugar, hay que mencionar las pinturas que originalmente se situarían en la Sala de Consejos, ocupando ambas el espacio de dos muros ciegos. En ellas se puede apreciar, en palabras del autor “el tema de las líneas de transporte de energía”⁹⁵ (fig. 13).

Son obras con un dominio de tonos azules, con una línea del horizonte inexistente y presentadas las torres de tensión de una manera monumental, dominando por completo la escena. Ambas obras comparten el mismo lenguaje reduccionista y esquemático en el que se apuesta por la geometrización de las formas, con un marcado peso en las líneas rectas diagonales, que introducen dinamismo a la composición, y en la presencia en primer plano de los tonos gris claro sobre el azul del fondo. La única nota de color disonante se muestra con el color rojo en la obra de mayores dimensiones, al igual que ocurría tanto con las celosías o con las vidrieras (fig. 7).

En ambas obras, Vaquero pone el foco en los elementos que llevan la energía a las casas y a los hogares. El elemento del tendido eléctrico, al que hace referencia en el *Piso de la Energía*, se mostró en varias de sus obras en las que no se pretendía disimular el impacto de estos elementos sobre el paisaje, sino que, al contrario, con sus zigzagueos y su verticalidad aportaban unos interesantes juegos compositivos a sus piezas, con obras como *Chimeneas en Arnao* (1940) o *Los Pájaros* (expuesta en 1979). No obstante, y a diferencia con su obra habitual, Vaquero aquí no firma la obra y se aleja de la pastosidad y la importancia matérica que tenía en otras piezas coetáneas, apostando en este caso por una mayor pureza de las formas, aunque con la misma importancia del color y el diálogo entre ellas.

En este caso, las dos pinturas recordarían más a los dibujos realizados con tinta y lápiz por el propio Vaquero Palacios y que Jacobo García-Germán comentaba de esta forma:

“Están dedicados a reproducir y abstraer las líneas de alta tensión que atravesaban, y atraviesan, el paisaje español, distribuyendo electricidad por todo el territorio. La misma electricidad que aún hoy se genera en las centrales térmicas e hidráulicas construidas por Joaquín Vaquero hace más de sesenta años (...) es al mismo tiempo una representación realista, figurativa de cables, líneas de fuerza y torres eléctricas. La realidad es la abstracción, o viceversa, en una circularidad

que cortocircuita (quizás nunca mejor dicho), lo previsible en un proceso de depuración de este tipo”⁹⁶.

Esto que aquí se resalta es perfectamente extrapolable tanto a las pinturas, como a las celosías que se comentarán a continuación. En ambas, se refuerza esa idea de hacer “visible la ‘idea’ de electricidad” que mencionaba este autor y que da pie a estas composiciones, de elementos que se mueven a caballo entre la figuración y la abstracción y que remitiría también al lenguaje empleado en las vidrieras o a otros edificios posteriores como la Central de Aboño. En esta central, Vaquero realizó unos murales para el vestíbulo del edificio de oficinas, con unas potentes líneas negras sobre tonos cobre y cuyo motivo era, precisamente, la instalación de las torres de tensión⁹⁷. En este caso, junto con las potentes líneas geométricas que reproducen los entramados de las torres, se incluye la figura humana en ese interés por incluir la acción antrópica en el levantamiento de estas piezas.

Actualmente, y debido a las reformas recientes del edificio, esas pinturas se encuentran reubicadas y no ocupan ya el espacio original, estando ambas situadas en la planta baja del edificio y forman parte del programa decorativo de los espacios interiores.

Por otro lado, cabe mencionar las celosías del zócalo para filtrar la luz en esa planta baja, las cuales continuarían también el interés de Vaquero por reforzar el mensaje de transmisión de la energía. Realizadas en aluminio, se sitúan en las ventanas de la planta baja logrando un efecto de tamización a la vez que cumplen una función decorativa. Con un lenguaje se podría decir “abstracto”, las formas recuerdan a las de esas torres de tensión que se veían representadas en sus pinturas, y, del mismo modo que acontecía en dichas obras, el rojo se convierte en el único elemento de disonancia con los grises que se encuentran integrados con el aspecto general del edificio (fig. 13). Así, entre las formas zigzagueantes y verticales que aportan la estabilidad, sobresalen dichos fragmentos que recuerdan a los también observados en el *Piso de la Energía*, participando en esa constante de Vaquero que su nieto, Vaquero Ibáñez, comentaba de la siguiente forma:

“La fuerza de su abstracción es capaz de sintetizar las catenarias de los tendidos eléctricos y convertirlas en inmensos motivos geométricos que decoran las fachadas (...) Su trabajo una vez referenciado, podría parecer literal e inmediato. Sin embargo, la manera que tiene de integrar sus diseños, tanto en el paisaje como en los frisos y paredes de sus edificios, unido a la propia fuerza de su arquitectura, le dotan de un carácter único y atemporal

(...) La energía eléctrica como motivo argumental. Una excusa más para poder justificar la búsqueda de belleza”⁹⁸.



Figura 13: *Pinturas con las líneas de transporte de energía (arriba)*⁹⁹, *Composición con algunas de las celosías del zócalo (centro)* y *detalle de la Sede Social con celosía, logo y escalera realizada por Enrique Mier a la izquierda (abajo)*. Fotos: el Autor.

Cabe señalar que el logo situado sobre la marquesina de la entrada fue diseñado también por el propio arquitecto, a través de chapas de cobre y aportando ese soporte corporativo al exterior de la obra¹⁰⁰. El logo original, en tonos más claros y apreciable aún en los años ochenta¹⁰¹, se supone que fue modificado en algún momento por uno construido a base de chapas en “rojo cadmio” que a su vez fue retirado y obligado a ser restituido ya bien entrado el siglo XXI¹⁰² por entenderse como una pieza fundamental asociada a la composición del edificio y a su propia identidad (fig. 13).

Conclusión

Como se ha podido ver, tanto en las vidrieras como en las otras aplicaciones plásticas visibles en el edificio de HC, se muestra una síntesis de las ideas de integración y unidad que son constantes en la obra de Vaquero. Si bien es cierto que no se muestra con la misma claridad que en otras intervenciones, la *Sede Social* no renuncia al papel de la plástica como elemento potenciador de la narrativa del edificio. Vidrieras, pintura y celosías juegan un papel en la iconografía y en la expresión de la funcionalidad del edificio cuyo peso en conjunto es mayor que la suma individual de sus partes.

Deteniéndose en el elemento protagonista de este artículo, como son las vidrieras, se advierte que Vaquero establece un juego acorde a discursos anteriores y a obras como las realizadas junto con su hijo en la Central de Salime, por ejemplo. No obstante, y como se comentaba, aquí no existe espacio para la figura humana o para los elementos autobiográficos o referenciales. En las vidrieras del cuerpo de escalera se recogen las referencias a los principales centros operativos de HC y no sólo a aquellos en los que haya intervenido Vaquero. Son la representación de los pilares sobre los que se sostiene esta empresa y su valor trasciende de la mera obra decorativa para lanzar un mensaje en el que la estética juega un papel fundamental, acorde a las líneas de trabajo que en aquellos momentos desarrollaba el arquitecto asturiano. Hoy en día, de hecho, las vidrieras siguen siendo un atractivo del propio edificio como buena prueba de ello lo dio el éxito de visitas en la Noche Blanca de Oviedo del año 2018. Como una de las actividades culturales de la capital asturiana, se presentó la posibilidad a la ciudadanía de conocer más de cerca la obra de Vaquero Palacios, respondiendo el público con un gran interés y aplicación, cubriendo todas las plazas en las diferentes franjas de visitas en las que se hacía un recorrido por las vidrieras diseñadas por este arquitecto¹⁰³.

Moviéndose entre abstracción y figuración, las representaciones de Vaquero juegan con los motivos del paisaje y con la reducción a la mínima expresión de las formas que en ellos contempla. Ello ha dificultado enormemente la interpretación de algunos de los paneles, dejando en meras hipótesis algunas de las ideas aquí lanzadas; por supuesto, abiertas a discusión y rectificación si se encontrase un soporte documental que ayudase a aportar luz a estas piezas. No obstante, y a pesar de no haberse podido encontrar información sobre esta obra en concreto en archivos familiares, privados o gestionados por la administración, se ha podido hacer una primera lectura y una aproximación al significado de dichas vidrieras. Se añade, así, algo de claridad a una pieza que se entiende como expresión de una empresa e identidad de un territorio y de sus hitos constructivos de la contemporaneidad. La conjunción de estos elementos –paisaje, arquitectura e industria– forma parte de la historia y de la esencia de Asturias y es el resultado de un período de gran revolución para la historia de esta Comunidad Autónoma. Ello explica la coincidencia en intencionalidades, lenguajes, formas, técnicas e inquietudes con otros arquitectos, como Castelao, y con otros artistas plásticos, como Suárez, tal y como se ha mencionado en el presente escrito.

Edificios como la *Sede Social*, expresión plástica y arquitectónica de la evolución de la obra de Vaquero, es un magnífico testigo del valor del Movimiento Moderno en Asturias. Tanto a él como a los vestigios de la Modernidad en nuestro territorio toca aproximarse y ponerlos en valor desde la Academia, dando a conocer fragmentos de nuestra historia reciente que permitan, en un futuro, que siga siendo admirada, respetada y conservada por las generaciones venideras:

“Si amamos a nuestro pueblo, intentemos conservar y darle el paisaje que ha hecho y que merece, porque el paisaje es la vivienda de todos”¹⁰⁴.

NOTAS

¹ Esta investigación se encuadra dentro del Proyecto Nacional “Recuperar, repensar y revalorizar el Movimiento Moderno en Asturias. Arquitectura y Diseño (1939-1975),” (MCIU-22-PID2021-123042NB-I00) dentro del Proyecto Generación de Conocimiento perteneciente al Plan Estatal de Fomento de la Investigación Científica, Técnica y de Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad.

² José A. Pérez Lastra, *Vaquero Palacios. Arquitecto* (Oviedo: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, 1992).

³ Francisco Egaña, *Joaquín Vaquero Palacios o una teoría del paisaje* (Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 1993).

⁴ Fundación ICO, “Prólogo,” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza de lo descomunal*, coord. Gonzalo Doval *et al.* (Madrid: Fundación ICO, 2018), 3.

⁵ Policarpo Herrero Vázquez (León, 1843 – Oviedo, 1929) fue, junto con su padre Narciso H. Vázquez, fundador de la Sociedad “Saltos de Agua de Somiedo” que sería el germen para Hidroeléctrica del Cantábrico. Para más información *vid.* Rafael Anés, “Policarpo Herrero,” Real Academia de la Historia, accessed January, 20, 2023. <https://dbe.rah.es/biografias/25994/policarpo-herrero-vazquez>

⁶ José A. Pérez Lastra, *Op. cit.*, 37 y 43.

⁷ María Pura Moreno, “Coherencia Plástica: pintura y arquitectura de Joaquín Vaquero Palacios,” *Expresión Gráfica Arquitectónica*, no. 35, (April 2019): 83. <https://doi.org/10.4995/ega.2019.7791>

⁸ Joaquín Vaquero, “‘De divina Proportione’. Primer Congreso Internacional sobre las proporciones el Arte. Septiembre 1951,” *Revista Nacional de Arquitectura 11*, no. 119 (November 1951): 20-22. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1946-1958/docs/revista-articulos/revista-nacional-arquitectura-1951-n119-pag20-22.pdf>

⁹ Miguel Ángel García, “Astúries. L’èpica del desenvolupament. La obra de Joaquín Vaquero Palacios, Ignacio Álvarez Castelao i Ildefonso Sánchez del Río,” *Quaderns d’arquitectura i urbanisme*, no. 215 (1997): 92. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7282801&orden=0&info=link>

¹⁰ Juan Navarro Baldeweg, “Travesías en el gran territorio de las artes” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza... Op. cit.*, 133.

¹¹ José A. Pérez Lastra, *Op. cit.*, 71.

¹² Teodoro de Anasagasti, “Los arquitectos pintores,” *Arquitectura*, no. 84 (April 1926): 167. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1918-1931/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1926-n84-pag165-167.pdf>

¹³ María Pura Moreno, “Coherencia Plástica...*Op. cit.*, 84, 89 y 92.

¹⁴ Rafael Moneo, “Las centrales de Joaquín Vaquero Palacios,” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza... Op. cit.*, 116.

¹⁵ Francisco Egaña y Javier G. Mosteiro, “Luis Moya y Joaquín Vaquero ante las ruinas de Teotihuacán (1930): dibujo, pintura y algunas consideraciones arquitectónicas,” *Expresión Gráfica Arquitectónica*, no. 45, (July 2022): 56. doi: 10.4995/ega.2022.17127

¹⁶ Joaquín Vaquero y Luis Moya, “Resultado del Concurso para el Faro de Colón,” *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos 4*, no. 156 (April, 1932): 110-133.

<https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1932-1936/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1932-n156-pag110-133.pdf>

¹⁷ Aprovecho para agradecer a D^a Natalia Tielve la cesión de algunas de las imágenes que acompañan el presente escrito.

¹⁸ Natalia Tielve, “Entre el arte y la técnica: las centrales de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998),” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza... Op. cit.*, 184.

¹⁹ Joaquín Vaquero Ibáñez, “Joaquín Vaquero Palacios. La belleza de lo descomunal,” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza... Op. cit.*, 10.

²⁰ Francisco Egaña y Carlos Montes, “Gli anni del soggiorno roano dell’architetto spagnolo Joaquín Vaquero Palacios”, *Disegnare idee immagini*, no. 46 (2013): 15.

²¹ Iñaki Ábalos, “Némesis y Epifanía. Un apunte sobre la fortuna de Joaquín Vaquero Palacios,” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza... Op. cit.*, 138.

²² Ignacio Martínez Pendás, *El momento oportuno, el lugar apropiado. Otra mirada a la obra de Joaquín Vaquero Palacios* (Trabajo de Fin de Grado, Universidad Politécnica de Madrid, 2020), 76. <https://oa.upm.es/58142/>

²³ José A. Pérez Lastra, *Op. cit.*, 32.

²⁴ Francisco Egaña, “Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York... *Op. cit.*, 260.

²⁵ José A. Pérez Lastra, *Op. cit.*, 240.

²⁶ Francisco Egaña y Javier Mosteiro, “Un artista español en el salvador, Joaquín Vaquero Palacios (1900-98),” *Quiroga, Revista de Patrimonio Iberoamericano*, no. 17 (January-Juny, 2020): 34-48. <https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i17.0003>

²⁷ Luis Moya y Joaquín Vaquero, “Anteproyecto de Catedral en El Salvador,” *Revista Nacional de Arquitectura*, no. 151-152 (1954): 27. <https://oa.upm.es/38868/>

²⁸ José A. Pérez Lastra, *Op. cit.*, 85 y 101.

²⁹ María Pura Moreno y Juan Pedro Sanz, “Joaquín Vaquero Palacios, 1964. Plasticidad abstracta en la arquitectura Industrial Monumental,” in *Pioneros de la Arquitectura Moderna en España: la arquitectura como obra integral*, coord. Teresa Couceiro (Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2017): 456. https://www.researchgate.net/publication/326377510_Central_de_Proaza_Joaquin_Vaquero_Palacios_1964_Plasticidad_abstracta_en_la_arquitectura_Industrial_Monumental

³⁰ *Proyecto de Edificio Social para Hidroeléctrica del Cantábrico*, Exp. 28, Ficha 38, 1964. Archivo Municipal del Ayuntamiento de Oviedo.

³¹ “Solicitud de Licencia Municipal por parte de D. Prudencio Fernández y Fernández-Pello” de 25/01/1964 en *Proyecto de Edificio Social... Op. cit.*

³² “Comunicación de D. Antonio Morales, Presidente del Colegio Oficial de Aparejadores de Asturias al Ayuntamiento de Oviedo” de 25/01/1964 en *Proyecto de Edificio Social... Op. cit.*

³³ “Informe del Arquitecto Municipal al Ayuntamiento de Oviedo” de 24/04/1964 en *Proyecto de Edificio Social... Op. cit.*

³⁴ “Dictamen de la Comisión conjunta de Obras y Edificaciones y Urbanismo,” de 08/05/1964 en *Proyecto de Edificio Social... Op. cit.*

³⁵ “Concesión de Licencia de Obra a Hidroeléctrica del Cantábrico S.A.,” de 26/05/1964 en *Proyecto de Edificio Social... Op. cit.*

³⁶ “Memoria del Proyecto de Edificio Social para Hidroeléctrica del Cantábrico S.A. en Oviedo” de 24/01/1964 en *Proyecto de Edificio Social... Op. cit.*

³⁷ “Memoria del Proyecto de Edificio Social para Hidroeléctrica del Cantábrico S.A. en Oviedo” de 24/01/1964 en *Proyecto de Edificio Social... Op. cit.*

³⁸ Francisco Egaña, “Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York”, *Archivo Español de Arte LXXXVI*, no. 343 (July-September 2013): 238. <https://doi.org/10.3989/acarte.2013.v86.i343.549>

³⁹ María Pura Moreno, “Coherencia Plástica... *Op. cit.*, 91.

⁴⁰ María Pura Moreno y Juan Pedro Sanz, “Joaquín Vaquero Palacios, 1964... *Op. cit.*, 470.

⁴¹ Redacción, “Reconocimiento al edificio de EDP creado por Vaquero Palacios,” *La Voz de Asturias*, May 11, 2017. <https://www.lavozdeasturias.es/noticia/cultura/2017/05/11/reconocimiento-edificio-edp-creado-vaquero-palacios/00031494516642791949665.htm>

⁴² “Memoria de la Mutualidad de Previsión el Personal de Hidroeléctrica del Cantábrico. Ejercicio de 1969,” Documento 232853/49. Archivo Histórico Provincial de Asturias.

⁴³ “Memoria de Reforma de Oficinas,” de 10/12/1974 en *Proyecto y Dirección de Reforma en Oficinas, Oviedo*, Exp. 7774. Colegio Oficial de Arquitectos de León, Asturias y Galicia. Delegación de Asturias. Archivo Histórico Provincial de Asturias.

⁴⁴ Para más información, *vid.* Documentos 215415/6, 215415/7 y 215415/8 del Archivo Histórico Provincial de Asturias.

⁴⁵ *Obra en aseó y techos*, Exp. 1217-040514, 2004. Archivo Municipal del Ayuntamiento de Oviedo.

⁴⁶ “Proyecto básico y de ejecución de reforma de accesos y sustitución de la carpintería exterior del edificio de Hidrocantábrico, sito en plaza de la Gesta Oviedo,” de julio de 2005, en *Reforma de accesos y sustitución de carpintería exterior*, Exp. 1202-050200, 2005. Archivo Municipal del Ayuntamiento de Oviedo.

⁴⁷ *Adecuación y apertura de oficina*, Exp. 1207-08006, 2008. Archivo Municipal del Ayuntamiento de Oviedo.

⁴⁸ Estas fotografías de los interiores, así como de las vidrieras y de las pinturas que se mostrarán posteriormente, se han podido tomar gracias a la colaboración de EDP y del personal de la compañía, especialmente de D^a Luisa García Fernández, a quien agradezco las facilidades puestas para recabar las imágenes.

⁴⁹ Joaquín Vaquero Ibáñez, *Op. cit.*, 11.

⁵⁰ Francisco Egaña, “Paisaje y pintura en los orígenes de Hidroeléctrica del Cantábrico,” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza... Op. cit.*, 162.

⁵¹ Fonseca, “Joaquín Vaquero,” *La Prensa de Gijón*, 21 September, 1924. Recovered from Francisco Egaña, “Paisaje y pintura en los orígenes de Hidroeléctrica del Cantábrico” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza... Op. cit.*, 162.

⁵² Víctor Nieto, *La vidriera española* (Madrid: Nerea, 1998), 311-312.

⁵³ Víctor Nieto, “Vidrieras españolas: la luz frágil,” in *La Vidriera Española. Del gótico al siglo XXI*, coord. Rosario López y María Beguiristain (Santander, Fundación Santander Central Hispano, 2001), 13.

⁵⁴ Blanca Isasi-Isasmendi, “La vidriera artística zaragozana: Talleres Quintana y los Rosarios de Cristal,” *Artigrama*, no. 27 (2012), 514.

⁵⁵ Víctor Nieto, *La vidriera... Op. cit.*, 327.

⁵⁶ Silvia Cañellas y Núria Gil, “Claudio Lorenzale i Sugrañes (1814 o 1815-1899). Projectista de vidrieres/vitralls,” *RACBASJ. Butlletí*. no. 29 (2015).

⁵⁷ María Pura Moreno y Juan Pedro Sanz, “Joaquín Vaquero Palacios, 1964... *Op. cit.*, 464.

⁵⁸ Joan Vila Grau, “Lenguaje y estética del arte de la vidriera,” in *La Vidriera Española. Del gótico al siglo XXI... Op. cit.*, 61.

⁵⁹ José A. Pérez Lastra, *Op. cit.*, 240.

⁶⁰ Pere Valldepérez, “La técnica en la vidriera,” in *La Vidriera Española. Del gótico al siglo XXI... Op. cit.*, 85.

⁶¹ Víctor Nieto, *La vidriera... Op. cit.*, 313.

⁶² Ana Gago, *El arte de Antonio Suárez aplicado a la arquitectura* (Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias y Museo Casa Natal de Jovellanos, 2008), 41.

⁶³ Francisco Egaña, “Pintar la arquitectura: una aventura extraordinaria en la vida y en la obra de Joaquín Vaquero Palacios,” *Expresión Gráfica Arquitectónica*, no. 33, (July 2018): 217. <https://doi.org/10.4995/ega.2018.10392>

⁶⁴ Juan Ramírez de Lucas, “Joaquín Vaquero o el paisaje estructurado,” *Arquitectura*, no. 87 (March 1966): 52. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1959-1973/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1966-n87-pag50-54.pdf>

⁶⁵ Víctor Nieto, “Vidrieras españolas... *Op. cit.*, 14

⁶⁶ Natalia Tielve, “Entre el arte y la técnica: las centrales de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998),” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza... Op. cit.*, 190-191.

⁶⁷ Se puede encontrar una imagen de este paisaje industrial en la obra *La Vidriera Española. Del gótico al siglo XXI*, coord. Rosario López y María Beguiristain (Santander, Fundación Santander Central Hispano, 2001), 166-167.

⁶⁸ Víctor Nieto, *La vidriera... Op. cit.*, 313-314.

⁶⁹ Natalia Tielve, “Entre el arte y la técnica: las centrales de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998)” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza... Op. cit.*, 194.

⁷⁰ Francisco Egaña, “Pintar la arquitectura... *Op. cit.*, 224.

⁷¹ Francisco Egaña, “Un pintor frente al paisaje de Castilla: Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998),” *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, no. 155 (2020): 108. https://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=596778&info=open_link_ejemplar

⁷² Incluso, se podría hacer aquí una lectura un poco más arriesgada, vinculando ese empleo de distintas tonalidades para la representación del agua con los colorantes que empleaban tanto Narcisco Vaquero como sus ayudantes para teñir las corrientes de los sumideros de cara a conocer el discurrir y donde acababan las masas de agua que estudiaban y que él había visto tintar en su juventud. *Vid.* Francisco Egaña, “Paisaje y

pintura en los orígenes de Hidroeléctrica del Cantábrico” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza... Op. cit.*, 153.

⁷³ Francisco Egaña, “Paisaje y pintura en los orígenes de Hidroeléctrica del Cantábrico,” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza... Op. cit.*, 151.

⁷⁴ Isaac Mendoza, “Joaquín Vaquero y el concurso de carteles de promoción turística de 1929: arquitectura, ciudad y paisaje”, *Expresión Gráfica Arquitectónica* 26, no. 42, (July 2021): 222-233. <https://doi.org/10.4995/ega.2021.14906>

⁷⁵ Francisco Egaña, “Paisaje y pintura en los orígenes de Hidroeléctrica del Cantábrico,” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza... Op. cit.*, 153.

⁷⁶ María Pura Moreno y Juan Pedro Sanz, “Joaquín Vaquero Palacios, 1964... *Op. cit.*, 453.

⁷⁷ Natalia Tielve, “Entre el arte y la técnica: las centrales de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998),” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza... Op. cit.*, 198.

⁷⁸ Natalia Tielve, “Arte, diseño y arquitectura industrial en la labor de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998),” *Norba. Revista de Arte*, no. 31 (2011): 127. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4228108.pdf>

⁷⁹ Natalia Tielve, “Arte, diseño y arquitectura... *Op. cit.*, 126

⁸⁰ Natalia Tielve, “Entre el arte y la técnica: las centrales de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998),” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza... Op. cit.*, 194.

⁸¹ Javier Molina, *Patrimonio Industrial Hidráulico. Paisaje, Arquitectura y Construcción en las Presas y Centrales Hidroeléctricas españolas del siglo XX* (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015): 161. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.42851>.

⁸² Javier Molina, *Patrimonio Industrial Hidráulico... Op. cit.*, 155.

⁸³ Francisco Egaña, “Paisaje y pintura en los orígenes de Hidroeléctrica del Cantábrico,” in *Joaquín Vaquero Palacios. La belleza... Op. cit.*, 170.

⁸⁴ Francisco Egaña, “Un pintor frente al paisaje... *Op. cit.*, 103, 113 y 114.

⁸⁵ María Pura Moreno, “Coherencia Plástica... *Op. cit.*, 92.

⁸⁶ Luis F. Vivanco, “La ruptura de la forma en la pintura de Vaquero,” *Arquitectura 1*, no. 2 (February 1959): 27-32. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1959-1973/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1959-n02-pag27-32.pdf>

⁸⁷ Joaquín Vaquero, “Ideas sobre la pintura abstracta,” *Revista Nacional de Arquitectura* 10, no. 159 (March, 1955): 24-26. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1946-1958/docs/revista-articulos/revista-nacional-arquitectura-1955-n159-pag24-26.pdf>

⁸⁸ Francisco Egaña, *Joaquín Vaquero Palacios o una teoría... Op. cit.*, 278.

⁸⁹ Víctor Nieto, *La vidriera... Op. cit.*, 328.

⁹⁰ Joaquín Vaquero, “Ideas sobre la pintura abstracta... *Op. cit.*, 26.

⁹¹ Víctor Nieto, *La vidriera... Op. cit.*, 330.

⁹² Aprovecho para agradecer a esta institución, y especialmente a Charo, la posibilidad que me brindaron de fotografiar las vidrieras del interior.

⁹³ Ana Gago, *Op. cit.*, 164.

⁹⁴ Natalia Tielve, “Arte, diseño y arquitectura... *Op. cit.*, 115.

⁹⁵ José A. Pérez Lastra, *Op. cit.*, 240.

⁹⁶ Jacobo García-Germán, “Electricity: Sobre la Exposición de Vaquero Palacios en el Museo ICO,” *Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 375, no. 1 (September, 2018): 122-124. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/2018-2019/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-2018-n375-pag122.pdf>

⁹⁷ Colegio Oficial de Arquitectos de León y Asturias, *Arquitectura, Arte e Ingeniería. La obra integradora de Joaquín Vaquero en Asturias* (Oviedo, Colegio Oficial de Arquitectos de León y Asturias, 1980): 37.

⁹⁸ Joaquín Vaquero Ibáñez, “Representación de la energía como motivo de abstracción. Joaquín Vaquero Palacios en las centrales asturianas,” *Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 375, no. 1 (September, 2018): 125. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/2018-2019/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-2018-n375-pag123.pdf>

⁹⁹ Debido a las dimensiones, y al situarse en un espacio que complica la posibilidad de fotografiar por completo la pieza, se pueden apreciar ligeras deformaciones en la obra de mayores dimensiones por tenerse que haber montado el archivo desde varias imágenes y diversas perspectivas.

¹⁰⁰ José A. Pérez Lastra, *Op. cit.*, 240.

¹⁰¹ Colegio Oficial de Arquitectos de León y Asturias, *Arquitectura, Arte e Ingeniería... Op. cit.*, 45.

¹⁰² Redacción, “HC, obligada a restaurar sus siglas”, *La Nueva España* Juny 25, 2018. <https://www.lne.es/oviedo/2012/06/25/hc-obligada-restaurar-siglas-20864454.html>

¹⁰³ Lucas Blanco, “‘Overbooking’ para conocer las vidrieras de Joaquín Vaquero,” *La Nueva España*, October 7, 2018. <https://www.lne.es/oviedo/2018/10/07/overbooking-conocer-vidrieras-joaquin-vaquero-18752476.html>

¹⁰⁴ Joaquín Vaquero, “Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,” (1969): 25. Recovered from Francisco Egaña, *Joaquín Vaquero Palacios o una teoría...Op. cit.*, 350.

Fecha de recepción: 13 de febrero de 2023

Fecha de revisión: 20 de junio de 2023

Fecha de aceptación: 24 de julio de 2023