



1

f  
o  
t  
o  
l  
i  
a  
r



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

# RETRATOS DE ARQUITECTURA

ESPAÑA EN EL SIGLO XX



Trabajo Fin de Grado. Julio 2020

Autora: **Natalia Vaquero**

Tutor: **Antonio Álvaro Tordesillas**

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

**«La contemplación de la luz es, en sí mismo, algo más excelso y hermoso que todos los usos que se puedan hacer de ella» Francis Bacon (1561-1626)**

### **Agradecimientos**

A Antonio por darme la oportunidad de desarrollar un tema que me apasiona, y por acompañarme durante todo el proceso.

A Sandra y Carlos, por ser mis apoyos incondicionales durante la carrera.

Y, sobre todo, a mi madre y a mis abuelos, por ser quienes han hecho posible que pueda vivir esta oportunidad, y sin los que no hubiera sido capaz de llegar a cumplir todo aquello que me ha traído hasta aquí.

CONTENIDO

## INTRODUCCIÓN

- 1.1. Tema y objetivos
- 1.2. Estado de cuestión
- 1.3. Metodología

## FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA

- 2.1. Historia de la fotografía de arquitectura en el siglo XX
  - 2.1.1. Comienzos de la fotografía de arquitectura
  - 2.1.2. Encuadres y correcciones de las fotografías
  - 2.1.3. Revistas de Arquitectura
  - 2.1.4. Los Fotolibros
  - 2.1.5. Fotografía de Maquetas
  - 2.1.6. Fotografía arquitectónica experimental
- 2.2. Construyendo la imagen de los grandes Arquitectos
  - 2.2.1. Alemania
  - 2.2.2. América
  - 2.2.3. Francia
- 2.3. El caso de España

10  
12  
12  
13

16  
18  
20  
22  
26  
28  
32  
40  
44  
46  
52  
70  
82

## 4 FOTÓGRAFOS, 2 REVISTAS, 2 ARQUITECTOS

- 3.1. Fotógrafos/Revistas
  - 3.1.1. Margaret Michaelis y la Revista A.C
  - 3.1.2. Paco Gómez y la Revista RNA y Nueva Forma
- 3.2. Fotógrafos/Arquitectos
  - 3.2.1. Francesc Català-Roca y José Antonio Coderch
  - 3.2.2. Joaquín del Palacio y José Luis Fernández del Amo

## CONCLUSIONES

## REFERENCIAS

108  
110  
112  
126  
144  
146  
164

178

182

**ABSTRACT**

The photography as a way of representation of the architecture began to be used at the beginning of the 20th century in the main avant-garde capitals of Europe, becoming a worldwide phenomenon at the 1920s and 1930s. The influence exerted by magazines as a means of popularizing the architecture was on the rise when, in the edition of the publication, photography become a well-known field, replacing the text and complementing the graphic plans.

The reframing and corrections when it came to revealing the negatives of the various works made photography an art that very few knew how to take it to the maximum, creating their own styles, enriching the architectures of certain architects. Internationally, architects such as Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, and nationally such as Antonio Coderch, José Luis Fernández del Amo or Francisco de Asís Cabrero, worked hand in hand with photographers throughout their career. In this work the figure of these photographers is studied and analyzed in relation to the architects for whom they worked; with whom they maintained a close relationship that today we all know through the images of their architectures.

Key Words: photography, photographic technique, magazine, photo-book, avant-garde, architecture, twentieth century

**RESUMEN**

La fotografía como medio de representación de la arquitectura comenzó a usarse a principios del siglo XX en las principales capitales vanguardistas europeas, extendiéndose su uso alrededor del mundo a partir de los años veinte y treinta. La influencia que ejercieron las revistas como medio de difusión de la arquitectura se vio en alza cuando, en la edición de los interiores, la fotografía ganó terreno frente a la palabra escrita, y como complemento a los planos gráficos.

Los reencuadres y correcciones en el proceso de revelado de los negativos de los diversos trabajos hicieron de la fotografía un arte que solo algunos supieron llevar al punto máximo, creando estilos propios que llegaron a enriquecer las arquitecturas de ciertos arquitectos. En el ámbito internacional, arquitectos como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, y en el nacional como Antonio Coderch, José Luis Fernández del Amo o Francisco de Asís Cabrero, trabajaron mano a mano con fotógrafos a lo largo de su carrera. En este trabajo se estudia y analiza la figura de estos fotógrafos en relación con los arquitectos para los que trabajaron; con los que mantuvieron una estrecha relación que hoy todos conocemos a través de las imágenes de sus arquitecturas."

Palabras clave: fotografía, técnica fotográfica, revista, fotolibro, vanguardias, arquitectura, siglo XX



# INTRODUCCIÓN

Cuando se habla de Arquitectura es inevitable no pensar en imágenes, reflejos de lo construido. En la actualidad vivimos en un mundo sobrepoblado de fotografías, que nos transportan al lugar donde se proyecta la arquitectura, que nos enseñan dónde está situada, su entorno, los detalles de lo construido, incluso, en muchas ocasiones, nos presentan una falsa realidad. Fotografías retocadas para hacer ver al espectador aquello que el arquitecto quiere mostrar, ocultando elementos que no interesan o que no reflejan la esencia del proyecto.

Nada de esto es nuevo. La fotografía viene usándose desde mediados del siglo XIX como instrumento que, mediante la fijación de la luz, permite convertir algo físico en una imagen, sea en el formato que sea. Gracias a los avances tecnológicos, los fotógrafos del siglo XX tuvieron la oportunidad de combinar esta disciplina con la arquitectura y crear con ello una profesión que hoy en día sigue en alza. El trabajo del fotógrafo de arquitectura no consiste únicamente en disparar y obtener una imagen, sino en saber encontrar el aura del edificio, de jugar con la luz y las sombras para dar profundidad a los volúmenes, de encontrar encuadres que permitan al espectador intuir la escala de la arquitectura, de experimentar en el laboratorio para conseguir dar presencia a aquellos objetos de importancia, incluso juzgar la arquitectura retratada. Quizá la mayor dificultad sea cumplir los deseos de los arquitectos.

## 1.1 Tema y Objetivos

El tema principal que aborda el trabajo es conocer los estilos de los diferentes fotógrafos nacionales que participaron en el desarrollo de la arquitectura española tras la Guerra Civil, y con ello dar a entender cómo surgieron ciertas relaciones profesionales entre estos y los arquitectos más influyentes en España durante el siglo XX, incluso cómo participaron algunos de ellos en la expansión de la nueva arquitectura nacional en el exterior; con la colaboración de las Revistas y Libros Fotográficos.

El tema secundario consiste en entender el desarrollo de la fotografía en el ámbito de la arquitectura. Cómo y por qué surgió la necesidad de representarla a través de otros medios que no fuera el dibujo o el texto y qué ventajas conlleva este avance tecnológico que, desde principios de siglo, y hasta hoy en día, nos permite conocer todo tipo de construcciones alrededor del mundo.

Por último, la influencia de las vanguardias y de nuevos movimientos artísticos fue crucial para el avance de la fotografía en arquitectura. La Bauhaus fue el principal impulsor creativo, junto con las vanguardias soviéticas. Muchos arquitectos alemanes viajaron a los Estados Unidos, llevándose consigo todas estas influencias, dando lugar a nuevas teorías arquitectónicas, que serán objeto de estudio de los fotógrafos que trabajaron con ellas.

## 1.2 Estado de la cuestión

La fotografía arquitectónica es un tema en auge desde comienzos de siglo XX hasta la actualidad. En el ámbito nacional destaca la labor de Iñaki Bergera, como principal investigador del proyecto "Fotografía y arquitectura moderna en España". Autor de casi una veintena de libros sobre el tema, artículos y ponencias internacionales; ha participado como comisario en dos exposiciones sobre la fotografía arquitectónica en el Museo ICO de Madrid (2014 y 2016). Junto a Bergera existen otros autores que han escrito sobre fotógrafos nacionales e internacionales que dedicaron su carrera al servicio de la arquitectura; como el caso de Amparo Bernal y su trabajo sobre Francisco Gómez, Francisco Javier López con Margaret Michaelis, Beatriz Soledad González con Juan Pando Barrero, y muchos otros.

En cuanto a información escrita existen cantidad de documentos que proporcionan información de calidad sobre la fotografía de arquitectura en España durante el siglo XX, destacando entre ellos el libro

*Fotografía y arquitectura moderna en España: antología de textos* (Bernal, 2016), una recopilación de textos de diversos autores con opiniones cercanas a los fotógrafos del momento. Sin embargo, es difícil encontrar variedad de documentación gráfica, siendo, en ocasiones, los archivos o fundaciones de los propios fotógrafos, el único medio de conocimiento y consulta de la obra fotográfica de cada autor.

Sobre fotógrafos internacionales existen numerosos libros gráficos de relevancia como *Le Corbusier & Lucien Herve: A Dialogue Between Architect and Photographer*, *Ezra Stoller: A Photographic History of Modern American Architecture*, *Pedro E. Guerrero: A Photographer's Journey ...* que recogen los principales trabajos sobre la arquitectura del siglo XX de los arquitectos de renombre.

## 1.3 Metodología

La decisión de realizar un trabajo sobre Fotografía de Arquitectura procede de mi pasión por esta disciplina en todos sus ámbitos. Como primera aproximación realicé una investigación de los fotógrafos de arquitectura más famosos en la actualidad, recopilando imágenes de diferentes obras. Sin embargo, este análisis me hizo reflexionar sobre si el estudio debía estar enfocado en el siglo XXI o sería más interesante centrarme en el siglo anterior, debido a la similitud de estilos a la hora de fotografiar de la gran mayoría de estos profesionales.

Tras ello comencé a estudiar el origen de esta vertiente inclinada hacia la arquitectura para comprender las características que compartían ambas profesiones y entender cómo surgió una relación tan fuerte como para seguir existiendo un siglo después. Para ello tuve la necesidad de acotar mi estudio, no solo temporalmente, sino demográficamente, para más tarde buscar similitudes en otros países del mundo; por lo que terminé centrando el análisis del ámbito español durante el siglo XX.

La biblioteca de la ETSAVA contiene una amplia colección de revistas del siglo pasado -*Informes de la construcción*, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, *Cuadernos de Arquitectura*, *Nueva Forma*- que han sido cruciales para iniciarme en el tema. En ellas busqué nombres de los fotógrafos de las imágenes que aparecían en su interior; sin embargo, no fueron de gran ayuda, ya que muchas de ellas no publicaban su autoría. Continué con la investigación online de la *Revista Nacional de Arquitectura*, de la cual obtuve numerosos nombres de importancia. Gracias a la ayuda de mi tutor, Antonio Álvaro Tordesillas, conseguimos entrevistar a Amparo Bernal -investigadora de la figura de Francisco Gómez- lo

cual me ayudó a entender los círculos y las colaboraciones de este fotógrafo. En este punto, y tras haber investigado qué nombres de fotógrafos eran relevantes en la historia de la fotografía de arquitectura en la España del siglo XX, decidí sobre quién era más interesante hablar de una forma extensa, sin dejar de mencionar el trabajo de otros fotógrafos que participaron en el panorama del momento. Es el caso de Margaret Michaelis, Francisco Gómez, Francesc Català-Roca y Joaquín del Palacio, siendo los dos primeros ejemplos de relaciones profesionales con revistas, y los dos últimos ejemplos de colaboraciones mano a mano con arquitectos de renombre.

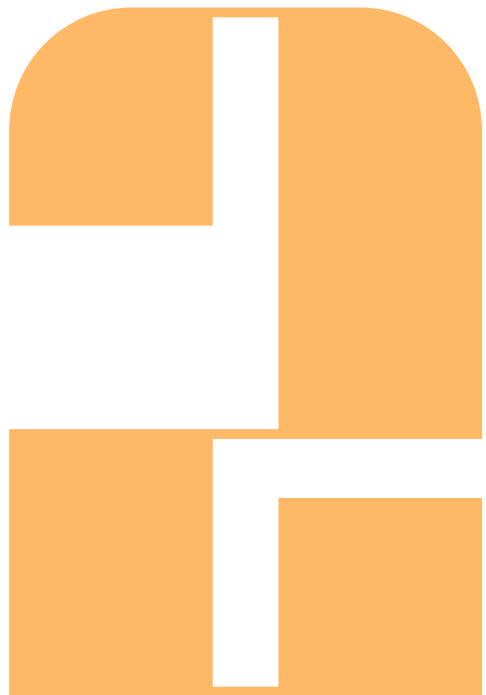
Tras el desarrollo de estas relaciones me di cuenta que, quizás la fotografía de arquitectura no podría entenderse sin las revistas de arquitectura. Con ello comenzó la indagación de la influencia que ejercieron estos medios de comunicación en el desarrollo de la arquitectura española y cómo evolucionó su edición en el momento en el que la fotografía se alzó como un instrumento más de representación gráfica de la arquitectura. Además, no solo ellas sirvieron como impulsoras de la arquitectura, sino que, la aparición de las maquetas como sistema de representación de la realidad a escala reducida hizo posible la creación de una nueva disciplina fotográfica que permitió reflejar las intenciones de los arquitectos y las posibles soluciones finales: la fotografía de maquetas.

14

Sin embargo, a pesar de todo lo descubierto, la investigación quedaba incompleta si no mencionaba las relaciones que existieron entre los grandes arquitectos del panorama internacional -Le Corbusier, Frank Lloyd Wright o Walter Gropius- y los fotógrafos que con ellos trabajaron. Este hecho me permitió entender ciertas formas de proceder en la fotografía española, ya que las vanguardias europeas estuvieron muy presentes en gran parte de los artistas que participaron en la renovación de la imagen arquitectónica de España.

Todo ello me ha permitido desarrollar un amplio trabajo cuya maquetación se encuentra basada en las revistas españolas del siglo XX. El formato 20x20 cm responde al de los Fotolibros denominados *Fotoscops* de Joaquim Gomis y a la revista catalana *AC Documentos de Actividad Contemporánea*; incluso al de muchos otros libros de fotografía de arquitectura. El interior se fundamenta en la combinación de texto en columnas y fotografías, correspondiéndose con el modelo de edición de las revistas de mediados de siglo alrededor del mundo. Por último mencionar que, debido a la situación sanitaria vivida durante el segundo semestre de curso, gran parte de la documentación y de las fotografías empleadas en el trabajo se ha obtenido digitalmente.

15

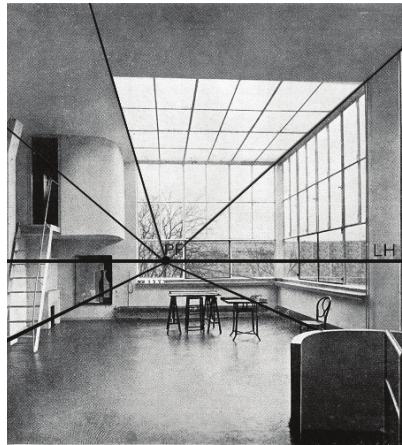
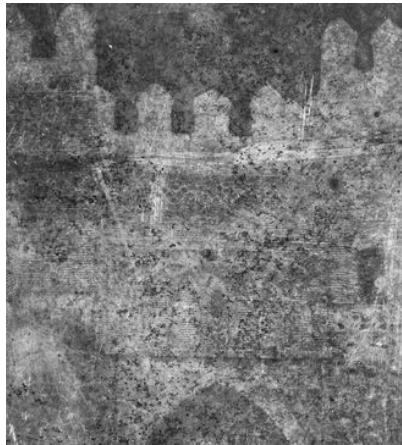


# FOTOGRAFÍA ARQUITECTURA

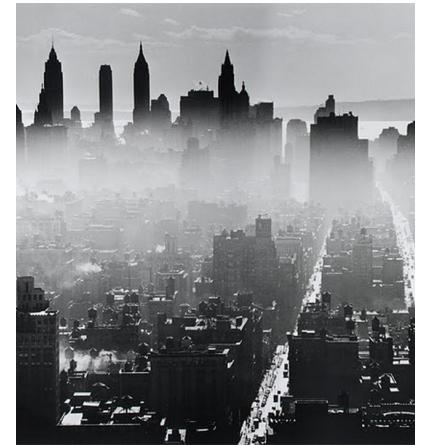
9



## 2.1 HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA EN EL SIGLO XX



2



3

### 2.1.1 Comienzos de la fotografía de arquitectura

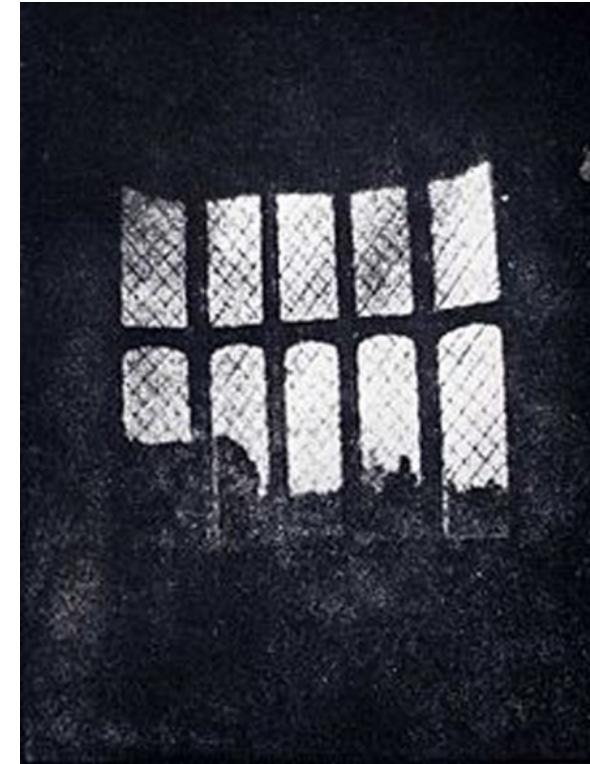
Según Juan José Lahuerta, arquitecto y profesor de Historia del Arte y la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, «la Arquitectura comienza a representarse en el Renacimiento» a través del medio que le es propio: el dibujo. El papel y la tinta harán de la arquitectura algo eterno, representando de hecho, incluso ejemplos que ni siquiera «fueron pensados para ser construidos» (Bergera, 2015: 7).



4



5



6

Hoy día es difícil entender la arquitectura en su totalidad si la desligamos de la fotografía. Conocemos la arquitectura por medio de sus fotografías. La fotografía es capaz de suprimir los límites físicos y temporales que se presentan como obstáculos para los artistas, y gracias al desarrollo de esta modalidad se consiguió la expansión de los límites, el intercambio de pensamientos y formas de contemplar el arte. Si bien antes de la aparición de la fotografía los arquitectos



7

realizaban largos viajes hasta las nuevas construcciones y se ayudaban de bocetos o croquis para retratarlas, esta nueva forma de expresión visual que supone la fotografía, fue un gran avance en la documentación y difusión de teorías y estilos; especialmente a partir de los años veinte del siglo XX. Probablemente, la arquitectura moderna sólo pueda entenderse en su totalidad si se estudia conjuntamente con la fotografía; y el cine, por extensión.

- 4 Primera fotografía de Nicéphore Niépce (1826)
- 5 Daguerrotipo de Louis Daguerre (1838)
- 6 Imagen desde el interior de la Casa Le Gras
- 7 Primer Daguerrotipo en España. Ramón Alabern (1839)

### 2.1.2 Encuadres y manipulación de las fotografías

Así, en el siglo XX la fotografía da un paso más y se propone como herramienta válida en el proceso del proyecto. Aparece no sólo para documentar su estado final, sino como instrumento de reportaje del proceso constructivo completo. Según apunta el fotógrafo de la RIBA Robert Elwall «los historiadores de la arquitectura tratan muy a menudo las fotografías como si fueran los propios edificios y no interpretaciones particulares de los mismos hechas en un momento determinado» (Elwall, 2004: 8). La arquitectura se expresa principalmente de forma gráfica, y la capacidad de síntesis que una sola fotografía aporta, es difícil de superar como vehículo de transmisión de la idea central del proyecto.

En esta misma línea, los procesos de descarte que guían el trabajo del fotógrafo encuentran similitudes en algunas de las labores de proyecto realizadas por los arquitectos. La fotografía nos remite a un espacio físico muy concreto, a veces irreconocible. En este punto juegan un papel muy importante los encuadres y las manipulaciones de las fotografías, debido a la capacidad de transformación de la visión del espacio según la conveniencia del arquitecto, o del fotógrafo. Por eso, la realización, elección y difusión de las imágenes ha sido fundamental para que los historiadores, críticos y arquitectos

terminen por contar una Arquitectura, o parte de ella, de una determinada manera, como supo hacer, por ejemplo, Frank Lloyd Wright con las fotografías de Clarence Fuermann para el *Wasmuth Portfolio*, o Le Corbusier en su *Ouvre Complète*, con las fotografías de Lucien Hervé.

Un ejemplo es el de las fotografías de la casa estudio del pintor Amédéd Ozenfant, construida en 1922, y de las que no se conoce el fotógrafo. Las siguientes imágenes muestran algunas de las fotografías y el recorte que sobre ellas hizo Le Corbusier para su publicación (Mazza, 2002).

8, 10  
9, 11

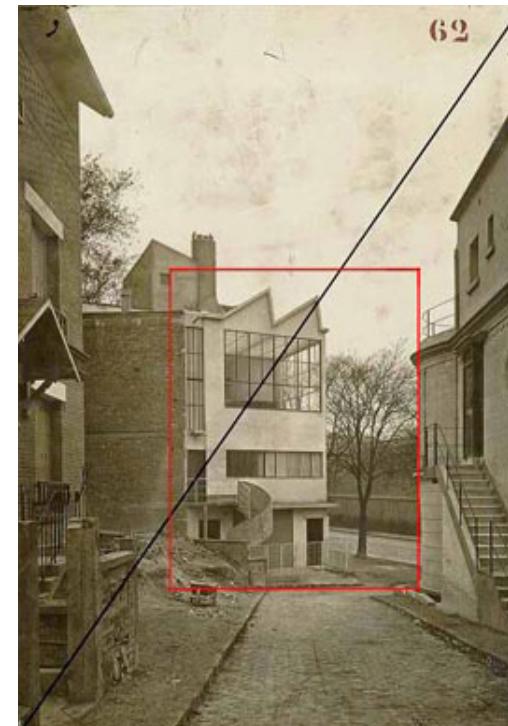
Fotografía original  
Fotografía publicada



8



9



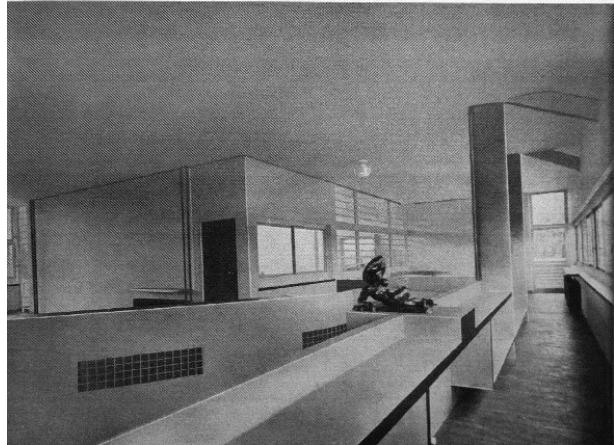
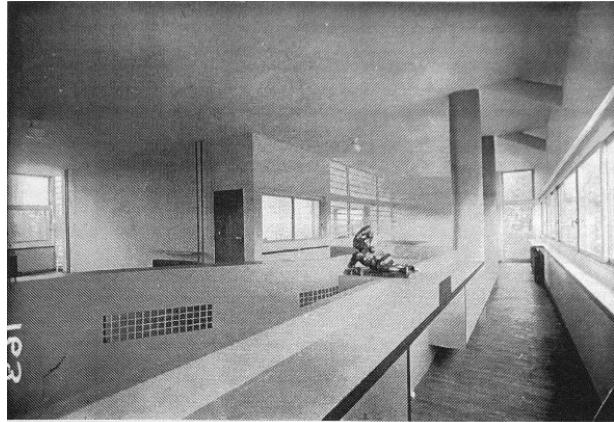
10



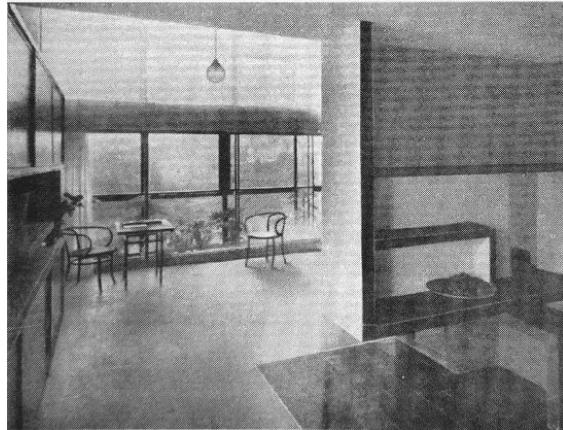
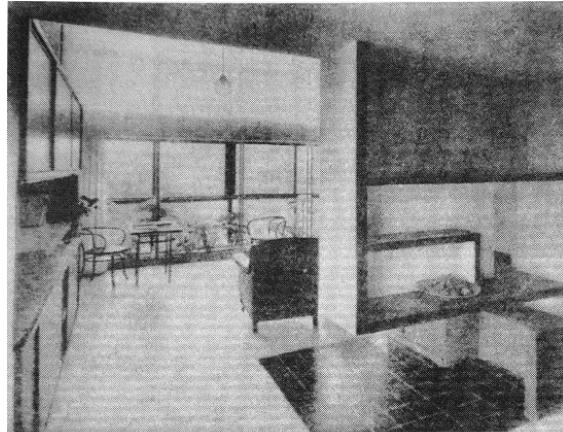
11

La investigadora Veronique Boone estudió la composición de las fotografías publicadas de las villas de Le Corbusier de los años veinte, en las que muestra el obsesivo control y selección de las imágenes y la equivalencia entre las perspectivas y encuadres de las fotografías y los dibujos previos de Le Corbusier.

24



12



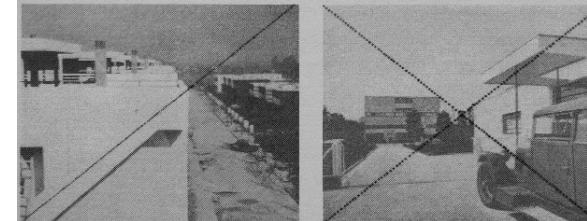
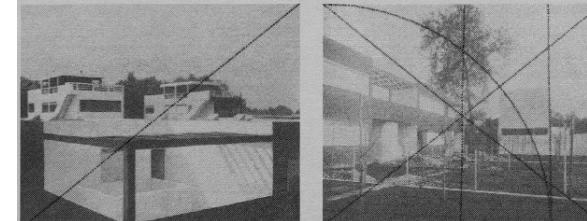
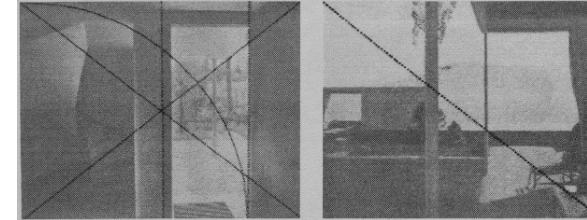
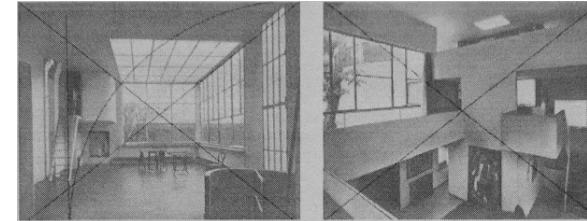
13

12, 13

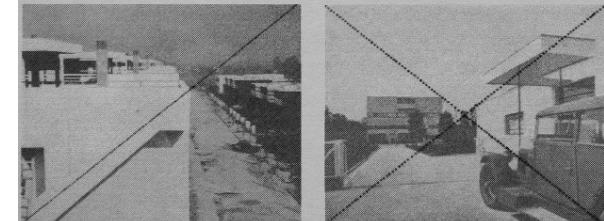
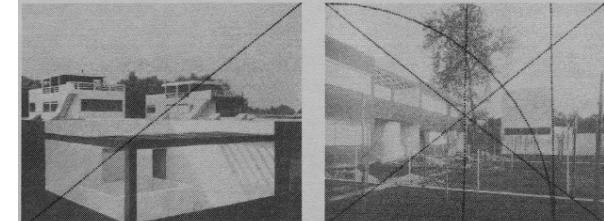
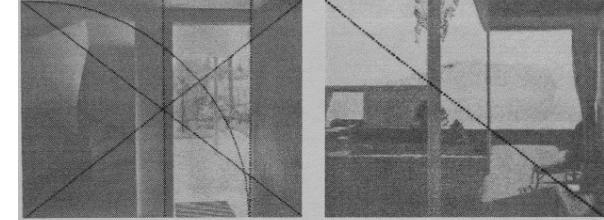
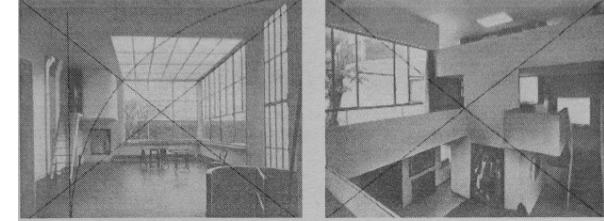
Arriba fotografía original. Abajo fotografía reencuadrada y perfilada

14, 15

Análisis de Le Corbusier previos a la publicación



14

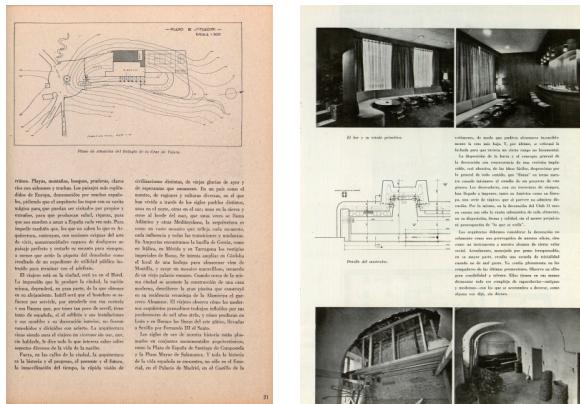


15

25

### 2.1.3 Revistas de arquitectura

Las revistas de Arquitectura venían publicando novedades arquitectónicas, constructivas, industriales con un estilo muy definido y rígido, donde el texto predominaba sobre el resto de contenido. Poco a poco fueron haciendo hueco a esquemas, dibujos y bocetos de los propios arquitectos como sistema adicional al texto.



26

16

- 16 Comparación del interior de la revista RNA en 1941 y 1959
- 17 Portada de la revista *Das Neue Frankfurt*, núm.4
- 18 Portada de la revista *AC*, núm 14
- 19 Portada de la revista *L'Esprit Nouveau*, núm.1
- 20 Portada de la revista *Aujourd'hui*, núm.1

Sin embargo, con el apogeo de la fotografía como instrumento gráfico de representación de la arquitectura y por su fuerza visual e inmediatez expresiva, el texto comenzó a desaparecer para conceder la máxima presencia a las imágenes. Este cambio tiene gran relación con las vanguardias artísticas que surgieron durante el siglo XX y que concedieron libertad a la hora de crear, dando pie al uso de colores, de composiciones artísticas, fotomontajes y nuevos registros que por entonces no podían ser pensados.

Todo ello dio lugar a la presencia de directores artísticos en el proceso de diseño de las revistas, como en el caso de *Architectural Review*, *Architectural Record*, *Aujourd'hui: Art et Architecture*, *L'Architecture d'aujourd'hui*, *Casabella*, *Architectural Design*, *Architectural Record*, *Architectural Review*, *Arts & Architecture* si nos referimos a revistas extranjeras, y *A.C Documentos de Actividad Contemporánea*, *Nueva Forma*, *Hogar y Arquitectura*, *Revista Nacional de Arquitectura*, si nos referimos a las nacionales, entre otras.

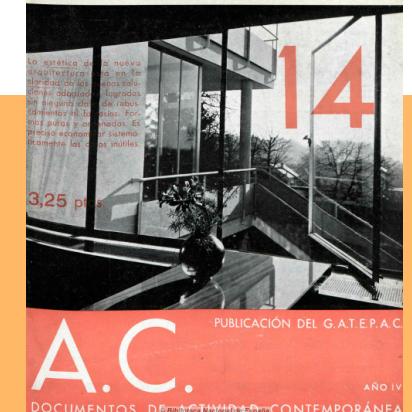
No solo el interior de las revistas sufrió un cambio positivamente drástico en su maquetación. Las portadas pasaron a ser algo más divertido, más visual y llamativo. Las nuevas tipografías se combinaron con las creaciones artísticas, y consiguieron portadas mucho más completas, donde la composición se entendía como un conjunto y no como elementos aislados con protagonismo propio.



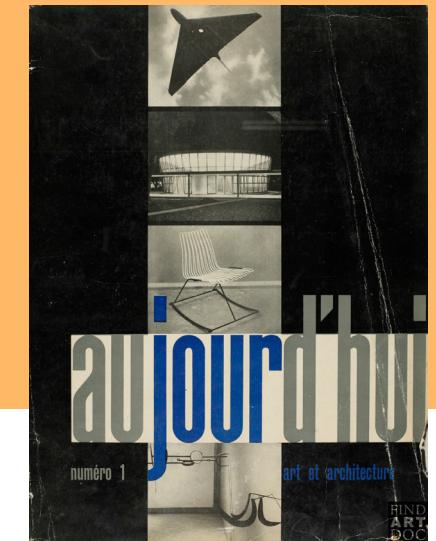
17



19



18



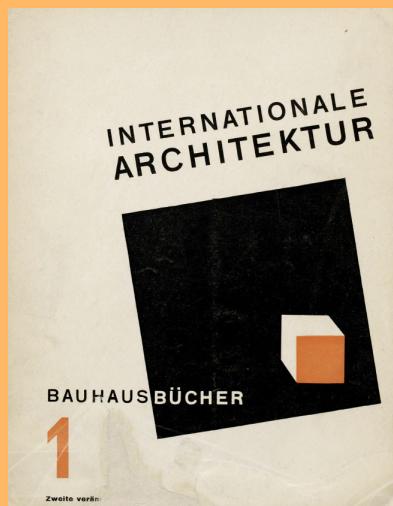
20

27

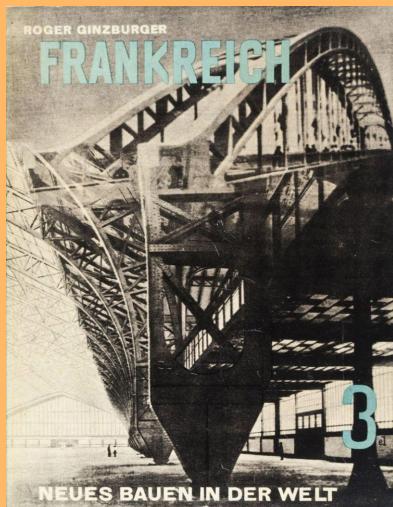
## 2.1.4 Los Fotolibros

La fotografía consiguió despertar gran interés en la Arquitectura, a través de las revistas y libros fotográficos, en un público que hasta entonces no había tenido la posibilidad de conocerla, mucho menos fuera de las fronteras nacionales. Este método de difusión permitió el rápido y eficaz conocimiento de arquitectos y sus obras.

Los libros fotográficos pasaron a ser conocidos como Fotolibros, un formato de inventario ilustrado en el que la presencia de las imágenes fotográficas destaca sobre el texto, llegando este, en ocasiones, a no existir. En el ámbito internacional el primer Fotolibro publicado fue *Internationale Architektur* (1925), de Walter Gropius, inicio de la serie *Bauhausbücher* concebida por Moholy-Nagy, en la cual participaron Bruno Taut y Ludwig Hilberseimer. Mención aparte merecen los tres libros de la colección *Neues Bauen in der Welt: Frankreich* (1930) de Roger Ginsburger, *Russland* (1929) de El Lissitzky y *Amerika* (1932) de Richard J. Neutra. Estos libros, que tienen una relación directa con los álbumes de fotografías, hicieron que Erich Mendelsohn elaborara en 1926, su conocido libro *Amerika, bilderburch eines Architekten*, compuesto por 77 fotografías que realizó en su viaje a Estados Unidos.



21



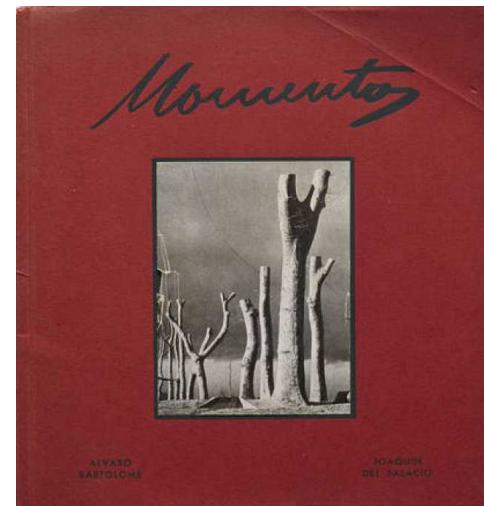
22

En España, la presencia de los Fotolibros comenzó a tener auge a partir de los años cuarenta y entre los más conocidos cabe destacar la serie que Joaquim Gomis y Joan Prats publicaron en 1940, junto con Josep Lluís Sert, bajo el nombre de *Fotoscops*<sup>1</sup>, de los cuales se hablará más adelante.

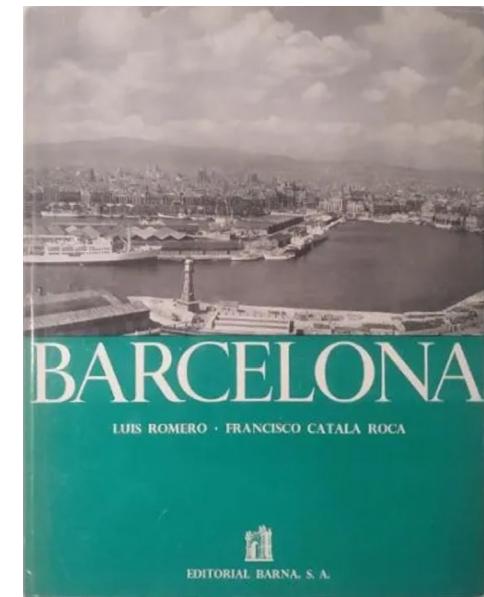
El fotógrafo José Ortiz Echagüe había publicado un año antes su conocido libro *España, Pueblos y Paisajes* donde mostraba la diversidad geográfica de España. Años más tarde los fotógrafos Álvaro Bartolomé y Joaquín del Palacio (Kindel) publicaron en 1944 un conjunto de imágenes seleccionadas de la arquitectura moderna española de la primera mitad del siglo XX en un libro titulado *Momentos*. Lo mismo hizo Català-Roca publicando en 1955 dos volúmenes titulados *Barcelona* y *Madrid*. Todos ellos son claros ejemplos de “álbumes fotográficos”.

1 El término *Fotoscop* consiste en articular una secuencia a partir de una serie de fotografías. Los *Fotoscop* son series de publicaciones que siguen el estilo de publicación de un Fotolibro, dedicadas a diversas temáticas, no todas sobre arquitectura. La primera serie fue la titulada *Eucalipto*, y tras ella siguieron otras dedicadas a celebridades como Antonio Gaudí, Joan Miró y Antoni Tàpies. También se publicaron otros con temas como la *Artesanía* o el cuerpo femenino.

- 21 Portada del Fotolibro *Internationale Architektur*
- 22 Portada del Fotolibro *Frankreich*
- 23 Portada del Fotolibro *Momentos*
- 24 Portada del Fotolibro *Barcelona*

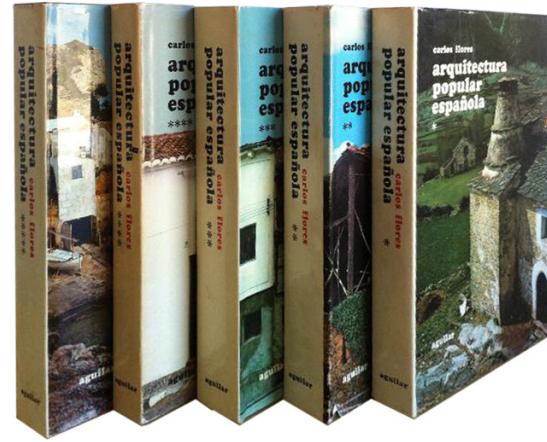


23



24

Sin embargo, el más destacable fue el publicado por Carlos Flores, quien consiguió personificar este concepto en su libro *Arquitectura Española contemporánea*, en el que incluía imágenes de las obras más importantes de la arquitectura española, de la mano de fotógrafos tales como Català-Roca, García Moya, Gomis-Prats, Carlos Jiménez, Kindel, Maspóns-Ubiña, Juan Miguel Pando Barrero, Portillo y Plasencia, entre otros. Posteriormente, en 1973, publicaría cinco tomos sobre la *Arquitectura popular española*, profusamente ilustrados de fotografías, muy semejantes al modelo de libro fotográfico.



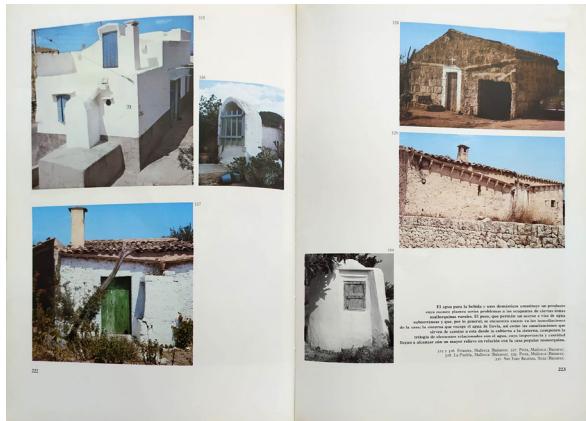
25

La evolución de estos libros fotográficos terminó en la publicación de enciclopedias, así denominados por Rubén Alcolea (Bergera, 2015: 43), debido a la gran cantidad de fotografías que incluían y por la imposibilidad de impresión en un solo volumen. Un caso de álbum-enciclopedia es *Gli elementi dell'Architettura funzionale*, de Alberto Sartoris, publicado en 1932 y prologado por Le Corbusier, con 300 fotografías en la primera edición y 1135 en la última (1941).

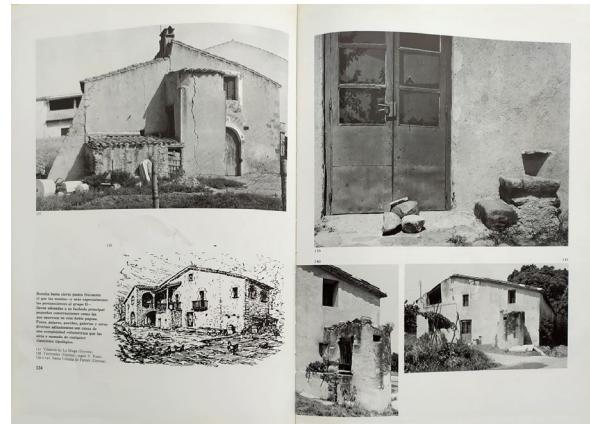
25  
26,27  
28  
29

Tomos de *Arquitectura Popular Española*  
Interior del Tomo 5 de *APE*  
Portada de *Arquitectura Española contemporánea*  
Portada de *Gli Elementi Dell'Architettura Funzionale*

30



26



27



28

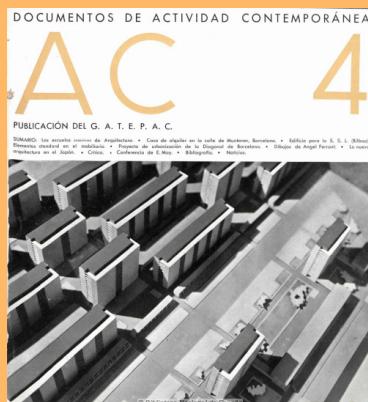


29

31

## 2.1.5 Fotografía de Maquetas

Realizando un análisis de las revistas españolas, comprobamos cómo la revista *A.C Documentos de Actividad Contemporánea* destaca entre todas por ser unas de las más vanguardistas del ámbito español. Sus portadas son composiciones completamente artísticas en las que se mezclan colores, textos, fotografías de arquitectura y fotomontajes de maquetas, objetos que estaban en pleno auge a principios del siglo XX.



30

Con el tiempo, gran parte de las revistas de todo el mundo comenzaron a incluir un amplio número de imágenes fotográficas sobre maquetas, no solo en portada, sino en el interior como nueva forma de difusión de la arquitectura. Algunas son las revistas *L'architecture Vivante*, *Quadrante*, *Sovremennaia Arkitektura* o *De 8 en Opbouw*.

Las maquetas de arquitectura han sido y son objeto necesario en el proceso de desarrollo de un proyecto. Son reproducciones a escala menor de lo que el arquitecto proyecta, un reflejo de sus intenciones, escenificaciones realistas, un estudio de las soluciones finales posibles.

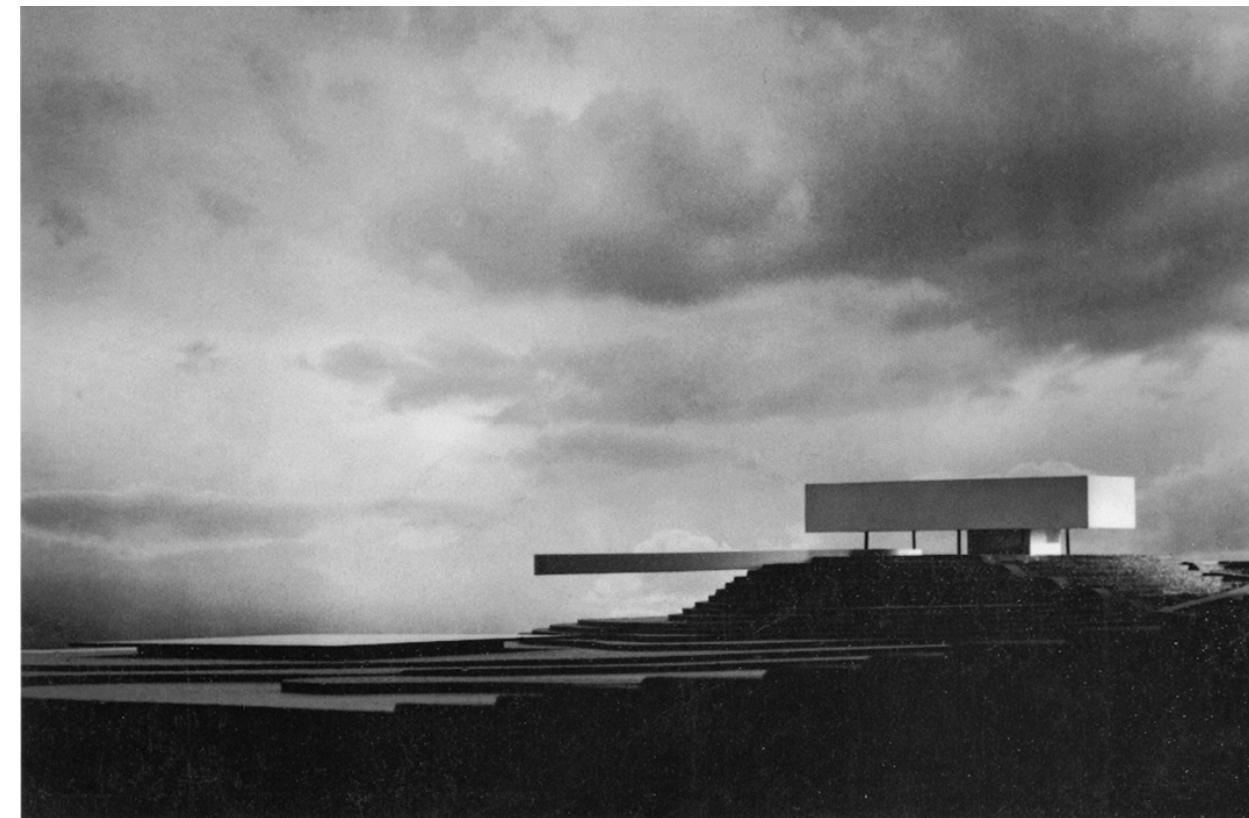
Al igual que la fotografía en sus inicios, las maquetas han servido como objeto de difusión de la historia de la arquitectura y, de hecho, muchos proyectos que no llegaron a ser construidos se mantienen vivos en las memorias de quienes conocieron sus reproducciones, tanto físicas como gráficas. De ahí que las maquetas jugaran y jueguen un papel semejante, no excluyente, al de la fotografía.

En los años de vanguardia y consolidación del Movimiento Moderno, las maquetas y la fotografía trabajaron ligadas. La cámara consigue mostrarnos una “realidad irreal” que nos da idea de qué impacto tendría la arquitectura en el lugar donde se proyecta. Arata Isozaki (2014) señalaba «cuando una fotografía [de maqueta] captura la atmosfera, revela lo que el arquitecto estaba pensando».

30  
31

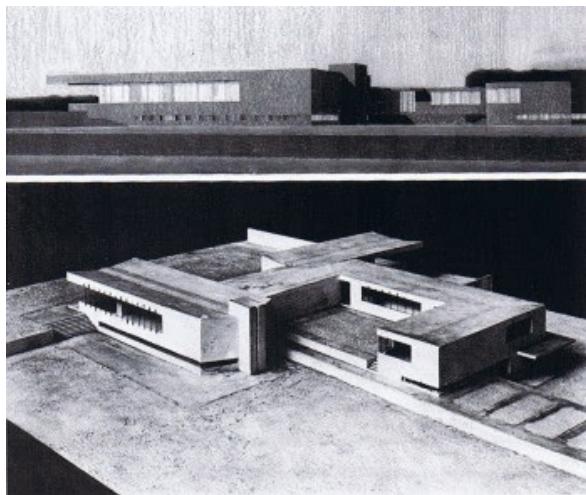
Portada de la revista *AC*, núm.4  
Fotografía de Juan Pando Barrero

La fotografía de arquitectura abstrae lo construido, transformándolo en imagen y de ahí, en ocasiones, en un icono que dificulta la diferenciación entre la representación de la imagen y su misma realidad. Ese es su poder y su magia.



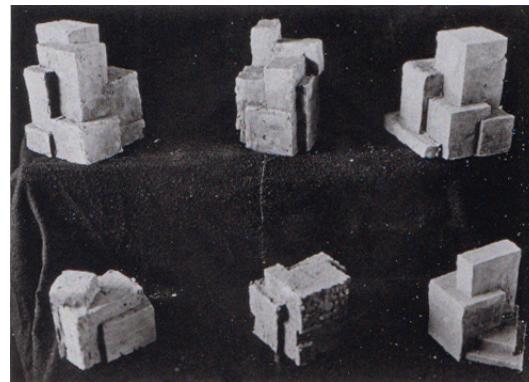
31

En el contexto de la modernidad española, la fotografía y las maquetas permanecieron unidas desde su nacimiento, en las vanguardias anteriores a la Guerra Civil, hasta el presente. Esta “nueva visión” ofreció, al hecho de documentar una maqueta como objeto, nuevas estrategias visuales y de comunicación. Así se procedía también en las dos escuelas de vanguardia más importantes de Europa: la Bauhaus y los Vjutesmas.<sup>2</sup>



32

Sin embargo, fue a partir de 1920 cuando tomó gran peso entre los arquitectos del panorama moderno. Fernando Higuera, arquitecto y fotógrafo de sus propias obras, fue un ejemplo de este modo de proceder en cuanto a la relación de fotografía y maquetas. Su estilo puede considerarse más creativo y plástico que las fotografías convencionales de fotógrafos como Pando, Kindel, Català-Roca, Plasencia... descendientes o aprendices del destacado fotógrafo Jordi Brunet. Este fue un gran maquetista y fotógrafo colaborador, desde los años cincuenta, de algunos de los mejores arquitectos del momento como Josep Soteras, Francesc Mitjans, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Carlos de Miguel o Antonio Perpiñá, entre otros. Durante su trayectoria artesana desarrolló su destreza técnica con el yeso en sus sofisticadas maquetas, al igual que otros materiales como el plástico y el cristal, signo de identidad en sus fotografías.



33

<sup>2</sup> Vjutesmas fue la Escuela estatal de Arte y Técnica de la ciudad de Moscú, creada en 1920 por decreto del gobierno soviético con la intención de “preparar maestros artistas de las más altas calificaciones para la industria”. Además, se estableció como centro de los tres principales movimientos de vanguardia en el arte y la arquitectura: el constructivismo, el racionalismo y el suprematismo.

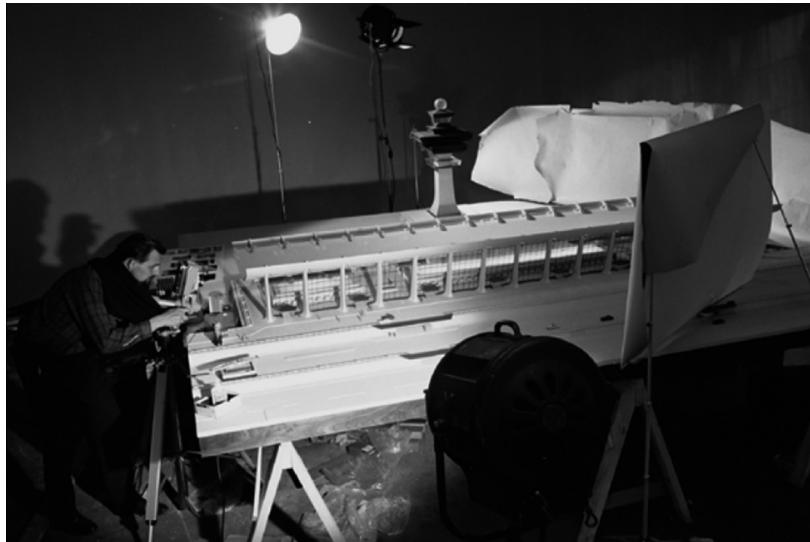


El virtuosismo de las maquetas más sofisticadas no fue acompañado, por lo general, de la misma sofisticación técnica por parte de los fotógrafos españoles, según Iñaki Bergera (2016). CATALÀ-Roca, Pando o Maspons-Ubiña pudieron, quizá, alcanzar un similar nivel de profesionalidad en la obtención de las imágenes, pero siempre alejado de la alta fotografía ejecutada por las mejores firmas como Hedrich Blessing, Balthazar Korab o Julius Shulman. Este último consideraba la fotografía de maquetas como una técnica especializada, distinta a la fotografía de arquitectura. Esta técnica incluía el control de la iluminación artificial y el montaje de escenarios. De ello procede la intención de Shulman de crear fondos no conflictivos.



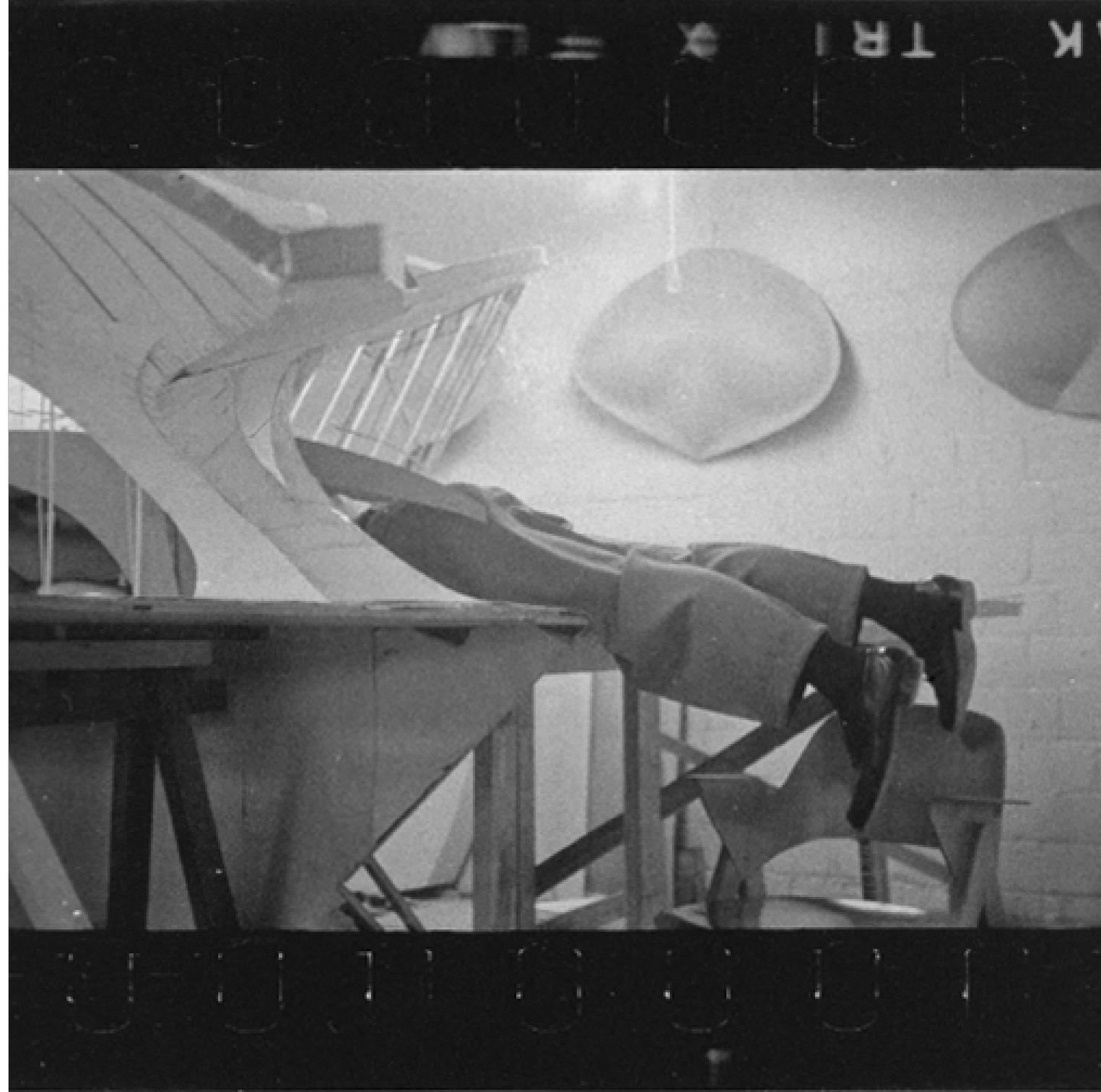
35

36



36

- 32 Maqueta de Mies Van der Rohe de una casa de campo (1923)
- 33 Maquetas de estudiantes para el curso de "volumen" en los Vjutemas (1920-1926)
- 34 Jordi Brunet. Fotografía y maqueta del Plan Bonet para la ordenación de la Manda del Mar Menor
- 35 Ray y Charles Eames con la maqueta para la Exposición Mathematica (1960)
- 36 Balthazar Korab fotografiando la maqueta del aeropuerto internacional Dulles (Chantilly, 1958-1963)
- 37 Balthazar Korab en el interior de la maqueta de la Terminal de la TWA, en el aeropuerto JFK (1956-1962)



El fotógrafo español Pando también estableció una seña de identidad con la utilización de fondos de cielos figurativos, con nubes que conferían hiperrealismo a la imagen resultante.



38

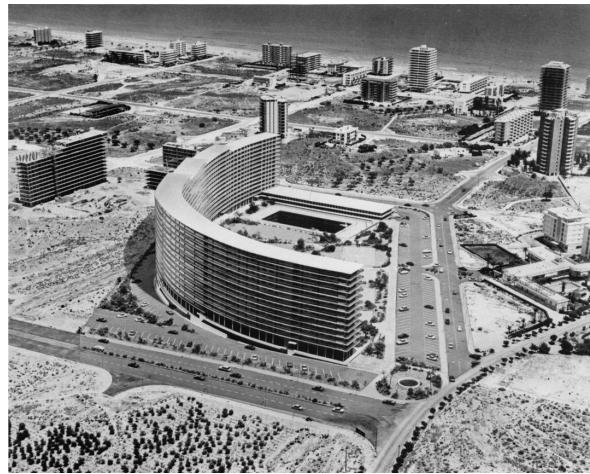
38



39

La incorporación de cielos en las fotografías adquirió un nuevo grado de sofisticación y credibilidad cuando la imagen se fusionó con otra del lugar real donde fuera a ser colocado el edificio. Esta técnica, ya más tardía, tiene un punto de comparación con las infografías que se realizan en la actualidad, donde la ilusión de la implantación de lo real lleva a la formación de una nueva realidad.

- 38 Foto Juan Pando Barrero. Maqueta del edificio de la SEAT, Madrid (1966)
- 39 Foto Juan Pando Barrero. Maqueta de un matadero en Paraguay
- 40 Foto Huesca. Maqueta de la urbanización residencial turística Club de Mar, Alicante (1966)



40



41

Fotografía de Focco. Maqueta Teatro Nacional de la Ópera (Madrid, 1963).

39



42

Fotografía de Portillo. Maqueta de estación de servicio (León, 1960).

### 2.1.6 Fotografía arquitectónica experimental

La amplitud de posibilidades de la fotografía de arquitectura permite, no solo la existencia de fotógrafos dedicados a la plasmación de la arquitectura construida a través de imágenes, ni la representación de la arquitectura no construida como es el caso de las maquetas, sino que también permite explorar otras áreas, como la fotografía artística, la fotografía de reportaje social o la fotografía destinada a la documentación del proceso de reconstrucción de un país.<sup>3</sup>



43

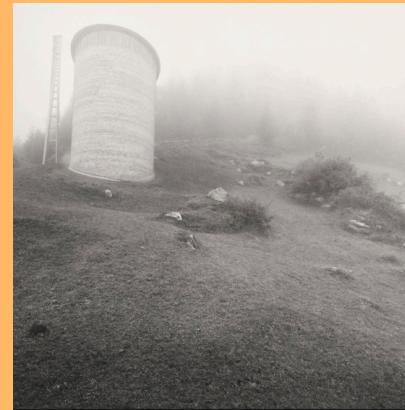
3 En España la revista *Reconstrucción* (1940-1953) se dedicó a documentar España, en particular pueblos reconstruidos, después de la Guerra Civil (1936-1939). Fue labor del fotógrafo Diego Quiroga y Losada, Marqués de Santa María del Villar (1980-1975), quien además trabajó durante veinte años como jefe del Departamento Fotográfico de *Regiones Devastadas*, lo que dio ocasión a que hiciera una interesante colección de gran valor documental y artístico.

Con todo ello, cabe diferenciar el papel de fotógrafo de arquitectura y fotógrafo que utiliza la arquitectura como objeto artístico y no como objeto de representación. Podemos nombrar a Günther Förg con sus fotografías de las obras del arquitecto español Alejandro de la Sota, siendo estas un reflejo más emocional que objetual. El trabajo de Günther Förg puede ser interpretado como una crítica a la tendencia de los fotógrafos profesionales de arquitectura a monumentalizar sus temas.

En el caso de Förg, las imágenes de los edificios de Alejandro de la Sota en Madrid son más accidentales que compuestas, y crean un aire de sencillez que los arquitectos han tendido a evitar en los reportajes de sus obras. Enfocadas con indiferencia, las fotografías del alemán se resisten a la idea de que la finalidad del fotógrafo de arquitectura debería ser la producción de imágenes reconocibles, y por lo tanto consumibles. De un estilo similar son algunas fotografías que el suizo Hans Danuser tomó de la Capilla Sogn Benedetg de Peter Zumthor, fotografiada asimismo por Hélène Binet.



44

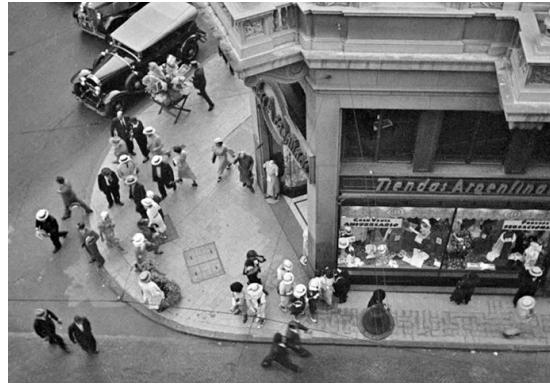


45

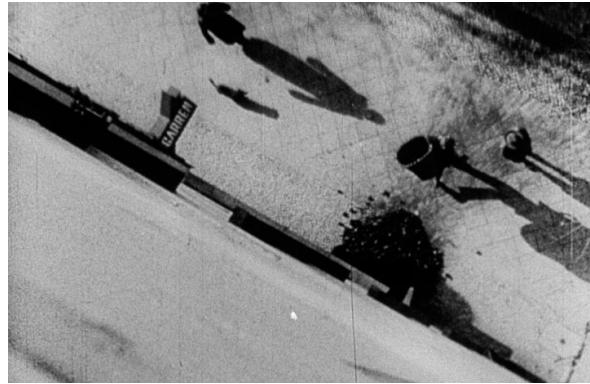


46

La vanguardia alemana trajo consigo grandes proyectos experimentales en el ámbito de la fotografía, con nombres tales como László Moholy-Nagy, quien dedicó tiempo a la fotografía artística experimental, siendo uno de los más conocidos en La Bauhaus. Aunque no fue el único en la escuela, hubo más fotógrafos que sobresalieron, como Florence Henri, Horacio Coppola o Andreas Feininger, fotógrafo que trabajó con Le Corbusier de 1932 a 1939; año en el que emigró a Estados Unidos donde trabajó para la revista *Life* y produjo sus primeras imágenes exitosas, en ese momento centradas en la vida urbana de Nueva York.



47



48



49



50

Un caso de mayor actualidad es el de Hélène Binet, fotógrafa suizo-francesa que ha trabajado para arquitectos renombrados como Daniel Libeskind, Peter Zumthor o Zaha Hadid. Su fotografía destaca por una impecable técnica a la hora de capturar toda aquella arquitectura con la que se encuentra. Asimismo, juega con composiciones fuera de lo normal, considerando normal aquella fotografía que retrata la arquitectura tal y como es.



51



52



53



54

- 43 Günther Förg. Edificio de Alejandro de la Sota (1999)
- 44,45 Hans Danuser. St. Benedict Chapel
- 46 Hélène Binet. St. Benedict Chapel
- 47 Horacio Coppola. Esquina de Diagonal Norte y Suipacha, (Buenos Aires, 1936)
- 48 László Moholy-Nagy. Berliner Stilleben (1931)
- 49 Florence Henri. Fotografía desde ventana
- 50 Andreas Feininger. Reflejo sobre coche (1980)
- 51 Hélène Binet. Jantar Mantar Observatory (India, 1734)
- 52 Hélène Binet. Couvent Sainte-Marie de la Tourette, Francia (1953)
- 53 Hélène Binet. Termas de Vals de Peter Zumthor (1997)
- 54 Hélène Binet. Fotografía de la arquitectura de Zaha Hadid

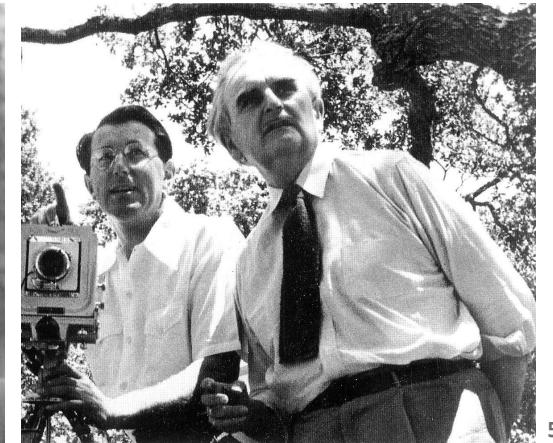
## 2.2 CONSTRUYENDO LA IMAGEN DE LOS GRANDES ARQUITECTOS



A lo largo del siglo XX el futurismo europeo, el vanguardismo norteamericano, el alemán, el cubismo, el surrealismo, etc. surgirán paulatinamente y, con ellos, la fotografía seguirá practicándose sin cesar.

La fotografía es una excusa para manipular artísticamente la realidad, o una forma de reproducción de la obra misma entendida como documento de la realidad. Como dice Le Corbusier:

«Si la arquitectura es un conjunto racional de volúmenes bajo la luz, la fotografía se aprovechará y hará de esos volúmenes y de esa luz objeto de iconografía y simbología».

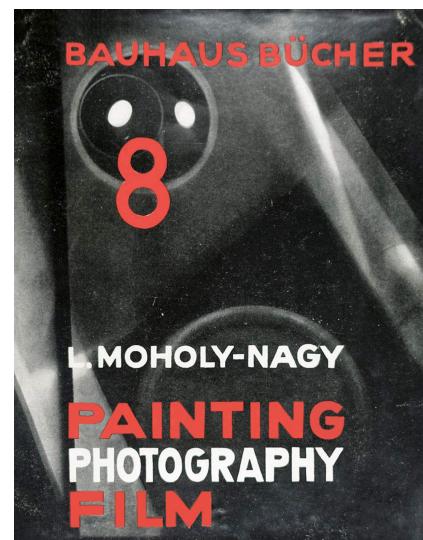


## 2.2.1 Alemania

Uno de los principales focos de cambio y vanguardia en el ámbito europeo fue Alemania. Si hablamos de arquitectura es inevitable pensar en la escuela de diseño y arquitectura más importante del siglo XX: La Bauhaus, fundada en 1919 por el arquitecto Walter Gropius, y conocida mundialmente por la correlación de todos los procesos constructivos con el fin de unificar el arte y el diseño con la arquitectura. En un comienzo, los principios adoptados por la escuela tenían influencia de la *Sezession Vienesa* y del movimiento de *Arts&Crafts*, pero a partir de 1922 *De Stijl* terminó por cambiar la visión de Walter Gropius, dirigiendo su planteamiento hacia una arquitectura más austera y funcionalista, más encaminada al diseño industrial.

Allí se formaron, además de grandes arquitectos, fotógrafos de gran importancia a nivel mundial. László Moholy-Nagy fue uno de los fotógrafos más reconocidos por la Bauhaus. Sus comienzos artísticos fueron a través de la pintura; sin embargo, su paso por La Bauhaus y su trabajo como profesor y director del taller de trabajos de metal, hizo que se decantase por el estudio y experimentación de los límites de los materiales y de la fotografía. Para él, los errores en la fotografía permitían vislumbrar la constitución de una fotografía, y todas aquellas imágenes fuera

de foco, movidas, superpuestas o dañadas eran parte de la nueva era. Siempre comparó la pintura con la fotografía y consideró que, si lo propio para la pintura es el color, para la fotografía lo es la luz, es decir, la sombra. En 1925 publicó *Pintura, Fotografía y Cine*, uno de los principales pilares de la fotografía.



57

En 1924 y 1926 fotografió la torre de radio de Berlín desde unos ángulos apenas usados anteriormente. Los contrapicados, las diagonales, los contrastes de luz, lo no común fue lo que caracterizó su trabajo como fotógrafo experimental.



58



59



60



61

- 57 Portada del libro *Pintura, Fotografía y Cine*
- 58 László Moholy-Nagy. Torre de Radio (1926-28)
- 59 László Moholy-Nagy. Balcones de la Bauhaus (1927)
- 60 László Moholy-Nagy (1928)
- 61 László Moholy-Nagy. Berlín (1930)

Es preciso mencionar el gran trabajo fotográfico y artístico que elaboró Lucia Schulz, exmujer de Moholy-Nagy, sobre todos los aspectos de la vida diaria, no solo de la escuela de La Bauhaus, sino de las viviendas para los estudiantes y profesores. Ella fue imprescindible para el desarrollo fotográfico de los experimentos y escritos de su marido, y aportó los conocimientos fotográficos necesarios para editar los catorce libros publicados por la Bauhaus, bajo el nombre de *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung*.



62

Conocida por ser la documentalista gráfica más destacable de la escuela, realizó más de quinientas fotografías y creó la mayoría de las fotografías publicitarias de los productos realizados en la Bauhaus. También tuvo un gran papel a la hora de la difusión de los ideales de la escuela ya que trabajó activamente en productoras editoriales.

Una clara muestra de la calidad de Lucia como fotógrafa fue el encargo que recibió para retratar las obras de pintores como Paul Klee y Mucho, para posteriormente ser reproducidas en la revista *Offset* (Vadillo, 2010: 123).

Si nos centramos en su fotografía arquitectónica caben destacar las composiciones angulosas del conjunto de edificios. Muchas de ellas fueron tomadas buscando generar dos puntos de fuga para aportar a la fotografía mayor sensación espacial. Además, utilizó las estructuras lineales de la arquitectura para representar la racionalidad que venía aplicando Walter Gropius en toda su obra, nunca dando pie a la línea curva, siempre potenciando la diagonal y la vertical. La luz que usaba en las fotografías era la natural, y muchas veces se sirvió de grandes contrastes lumínicos para potenciar ciertos puntos de vista.

Sin embargo, su obra no ha sido reconocida hasta hace poco debido a que todos los trabajos realizados con su marido en el laboratorio fueron firmados por él y todos aquellos realizados en la escuela quedaron bajo la tutela de Walter Gropius en el momento en el que la fotógrafa abandonó la Bauhaus, que no quiso nunca publicar bajo la autoría de Lucia Schulz.

- 62 Lucia Schulz con su fotografía de la Bauhaus en Dessau (1987)
- 63 Lucia Schulz. Bauhaus en Dessau (1926)
- 64, 65 Lucia Schulz. Bauhaus en Dessau



63



64

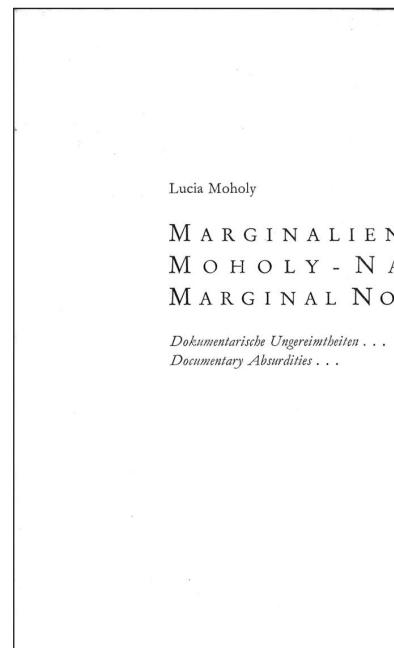


65

Lucia Schulz fue una gran experta en técnica fotográfica. En su estancia en Londres, entre 1934 y 1959 fue requerida por el gobierno inglés en el campo de la microfilmación, debido al miedo a la posible destrucción de documentos en la inminente guerra. Esta actividad le aportó nuevos conocimientos sobre la materia convirtiéndola en la pionera de la técnica de la microfilmación. También colaboró con la UNESCO en 1946 y la editorial *Penguin Books* la encargó un libro de la historia de la fotografía titulado *A hundred years of photography, 1839-1939* con motivo de la celebración de su primer centenario.

No fue su única obra escrita, *Marginalien zu Moholy-Nagy/Marginal notes* fue un libro centrado en la figura de László Moholy-Nagy, donde señaló gran cantidad de errores publicados en diversos medios relacionados con la figura de su marido y datos históricos o catalogaciones de su obra mal clasificada. En sus últimos años de vida continuó vinculada al mundo fotográfico. Siempre será un gran referente de la fotografía en todos los ámbitos: retratos, arquitectura, producción, diseño, historia...

Walter Gropius, director de la escuela de la Bauhaus desde 1919 hasta 1928, también dedicó tiempo a la fotografía, experimental e innovadora en ciertas ocasiones, cercana a las vanguardias del periodo de entreguerras de los años 20 y 30, pero también bajo un estilo directo y nítido.



66

66  
67, 68

Portada libro *Marginalien zu Moholy-Nagy/Marginal*  
T. Lux Feininger. Fotos en la Bauhaus (1923-29)



67

Buena relación mantuvo con el fotógrafo T. Lux Feininger. Hijo de profesores de la Bauhaus, estudió en la escuela pintura, tocó en la Bauhaus-Kapelle (banda de jazz de la Bauhaus), y participó en el teatro experimental. Fue entonces cuando comenzó su trabajo en la fotografía, asumiendo el papel de fotoperiodista que narra la vida cotidiana en la escuela. Entre 1927 y 1931 trabajó como reportero para DEPHOT<sup>4</sup> (Berlín), así como para varios periódicos y revistas ilustradas. En 1936 se estableció en Estados Unidos tras abandonar Alemania debido a la presión de los nazis, dejando atrás un legado fotográfico que no pudo ser recuperado.



68

51

4 Deutsche Photodienst (DEPHOT) fue una agencia de fotografía alemana fundada en 1928 por Simon Guttman y Alfred Marx, ubicada en Berlín, que existió hasta 1933. Considerada una de las agencias fotográficas más innovadoras de la época

## 2.2.2 América



El escenario que nos encontramos en el siglo XX en América del norte, más en concreto en las ciudades de Chicago y Nueva York, es también el de desarrollo. En Chicago, tras el incendio de 1871 comenzó la reconstrucción de una ciudad moderna completamente nueva. Fueron grandes arquitectos nativos y extranjeros los que participaron en este desarrollo, tanto urbanístico como arquitectónico. En paralelo a Chicago, fue la ciudad de Nueva York la que comenzó a expandirse en vertical, ya que, por aquél entonces, los edificios que conformaban la ciudad creaban una imagen uniforme, con alturas de entre diez y doce pisos y grandes basamentos sólidos. Ambas tuvieron un desarrollo similar en cuanto al uso del metal como sistema constructivo, pero no siguieron las mismas teorías arquitectónicas. El hecho de que estas nuevas construcciones usasen como base la estructura metálica permitió una liberación del espacio y la creación de una imagen libre y ligera. Este aspecto pudo ser observado en la *Exposición colombina de Chicago* (1893), celebrada al borde del lago Michigan, con presencia de pabellones temporales metálicos, estructuras portuarias y sistemas navales.

También fueron grandes fotógrafos los que supieron reflejar este nuevo y moderno escenario, como Ezra Stoller, cuya fotografía representaba, en sí misma, una manifestación de las características arquitectónicas aplicadas en ese momento: elegancia, simpleza, limpieza y transparencia. Trabajó para arquitectos tales como Frank Lloyd Wright, Louis Kahn y Philip Johnson, pero no tuvo una estrecha relación con ninguno en concreto.

54

Su trabajo incluyó hitos de la arquitectura moderna como el *Seagram Building* de Mies Van Der Rohe; la *Casa de la Cascada*, el Guggenheim Museum y el *Edificio Johnson Wax* de Frank Lloyd Wright; el *Pabellón finlandés en la Feria de 1939 en Nueva York* de Alvar Aalto; la *Terminal TWA del aeropuerto John F. Kennedy* y el complejo de *Laboratorios Bell* de Holmdel de Eero Saarinen o *The Salk Institute* de Louis Kahn, entre muchos otros.



70



71



55



72



73

- 69 Ezra Stoller. Casa de la cascada (1971)
- 70 Ezra Stoller. Seagram Building (1958)
- 71 Ezra Stoller. Johnson Wax Tower (1950)
- 72 Ezra Stoller. TWA Terminal (1962)
- 73-75 Ezra Stoller. Guggenheim Museum (1959)
- 76 Ezra Stoller. Salk Institute of Biological Research (1977)



74



75



76

Frank Lloyd Wright tuvo una continuada relación con los fotógrafos Clarence Fuermann, Gilman Lane y el mexicano Pedro Eduardo Guerrero. Con el primero trabajó para la recopilación monográfica de sus obras construidas hasta 1910. Fue un año más tarde cuando se publicó la segunda edición del *Wasmuth Portfolio* en la que aparecieron las fotografías tomadas por Fuermann. En ella se puede observar como el arquitecto hace mostrar a través de una falsa fotografía un Estados Unidos salvaje, lleno de naturaleza en la que se enmarcaban aquellas viviendas familiares, cuando la realidad era que estas viviendas estaban situadas a apenas diez kilómetros la gran ciudad de Chicago. Incluso en el interior dispusieron jarrones y decoraciones vegetales para enfatizar la idea de un entorno natural.

58



77



78



79



80

Muy diferente es el enfoque que sostiene el trabajo de Pedro E. Guerrero, quien, desde 1939 hasta la fecha de la muerte de Wright, dedicó su carrera fotográfica al arquitecto. Debido a que esta comenzó cuando se unió al estudio de F. LL. Wright su fotografía se desarrollará paralelamente a la evolución de la arquitectura, principalmente residencial, del arquitecto.

Tras abandonar el estudio de Louis Sullivan en 1893, Wright sentó las bases de lo que se convertiría en la nueva arquitectura funcional, influenciada por la arquitectura y cultura japonesa. Esta nueva arquitectura contrastaría con la arquitectura de Chicago, definida por el propio Wright como ciudad caracterizada por su emblemática industria y relativa falta de cultura durante principios del siglo XX. Su arquitectura, enmarcada en las teorías de la *Prairie School*, se caracterizaba por «las preferencias de materiales naturales, en formalizaciones controladas por la geometría con predominio de líneas horizontales, grandes voladizos y en una voluntad declarada de integración entre paisaje y elemento artificial» (Pizza, 2012: 152).

77-80 Clarence Fuermann. Taliesin (1912)

81-82 Pedro E. Guerrero. Taliesin y Taliesin West



81



82

59

Las fotografías de Pedro E. Guerrero muestran las características arquitectónicas que representan el estilo de esta escuela. Además, realizó otras en el interior de los conocidos *Taliesin*, donde se puede ver la influencia adoptada de Owen Jones en cuanto al enfoque de un diseño superficial, fruto de la racionalización formal que excluiría cualquier capricho ornamental. También tuvo fuerte influencia de la cultura visual japonesa del Pabellón Ho-o-den de la Feria de Chicago de 1893, en el que resalta la simpleza estructural de la planta, extremadamente liviana, con divisiones espaciales flexibles, cubiertas en voladizo y una iconografía desprovista de referencias historicistas.



83

60 En las siguientes imágenes se pueden observar los detalles de influencia japonesa de la arquitectura wrightiana:



84



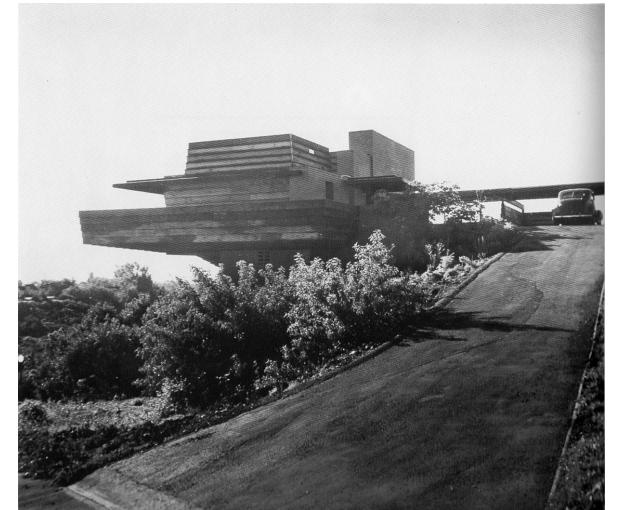
85

Si analizamos la obra gráfica de Guerrero podemos observar en ella el trato escultórico con el que retrata las obras de Wright, además de la facilidad de contextualización de las “esculturas” Wrightianas. En el libro *Picturing Wright*, Guerrero nos muestra el proceso de construcción y formalización de aquellos edificios y el estilo de vida de todos aquellos que allí residían. Desde el comienzo, Wright dio instrucciones a Guerrero de cómo debían fotografiar todas y cada una de las obras del arquitecto.



86

Un aspecto muy importante fue el hecho de no fotografiar con contrapicados o vistas de pájaro, sino que deberían estar tomadas desde la altura de los ojos de Wright, detalle necesario para poder mostrar la obra tal y como la pensó. Además, abandonando el estilo vanguardista de las corrientes modernas, las fotografías debían representar la luz como si procediese de una fuente natural, como por ejemplo una ventana. No quería iluminaciones artísticas en los interiores. Estas premisas fueron interiorizándose en la técnica de Guerrero hasta 1940, año en el que Wright confió en el joven el encargo de fotografiar otras de las casas que en aquellos años había construido, como John Pew House, Rose Pauson House o Jacobs House.



87

61

No solo Guerrero fotografió el conjunto, también lo hizo su compañero de profesión Ezra Stoller, quien tomó una serie de fotografías en su primer viaje a la sede de invierno de Wright (1946) que fueron publicadas en un artículo de George Nelson para la revista *Fortune*.<sup>5</sup> Muchas de las imágenes dan una sensación maravillosa de la forma general de los diferentes edificios y de cómo se explotaron los materiales utilizados en la construcción para evocar una fuerte presencia en el desierto. Fue Stoller quien, aparentemente, supo capturar con gran delicadeza el sentido de la calidad protectora de las estructuras y, especialmente, la forma en que los patios interiores y las habitaciones proporcionan sensación de oasis serenos y tranquilos dentro de la dureza del desierto.

62

A diferencia de las fotografías que Pedro Guerrero realizó en 1940 donde muestra la construcción de los edificios y enfatiza la relación con el paisaje circundante, las imágenes de Stoller no enfatizaron nada de esto, más sí la imagen majestuosa y lujosa del Taliesin West. En 1951 viajaría de nuevo a la residencia de Wright para fotografiar desde otro punto de vista lo que ya fotografió en 1946. Sería entonces cuando lograra dar mayor alcance a la relación entre los edificios y el paisaje, además de la organización del espacio entre los edificios. La comparación de los resultados de ambos viajes revela cómo Wright había alterado el Taliesin West y nos ofrece una pista del proceso evolutivo de su arquitectura en aquellos años.

5 Concretamente en el artículo de febrero de 1934 titulado "Both Fish and Fowl? Is the Depression-weaned Vocation of Industrial Design".

- 83 Pedro E. Guerrero. Tirranna
- 84, 85 Pedro E. Guerrero. Taliesin
- 86 Pedro E. Guerrero. Taliesin West
- 87 Pedro E. Guerrero. Pew House
  
- 88 Ezra Stoller. Bell Tower (1946)
- 89 Ezra Stoller. Bell Tower (1951)
- 90 Ezra Stoller. Garden Room (1946)
- 91 Ezra Stoller. Garden Room (1951)



88



89

63



90



91

El caso de la estrecha relación de Pedro E. Guerrero y F. Lloyd Wright nos muestra una técnica fotográfica exigente, que consigue reflejar la arquitectura tal y como se diseñó, sin añadidos artísticos, deformaciones o correcciones de la realidad. Algo parecido sucedía con el fotógrafo Julius Shulman.

Julius Shulman puede que sea el fotógrafo más ilustre que consiguió dar visión a la arquitectura del movimiento moderno del sur de California. Trabajó con grandes arquitectos como Richard Neutra (desde 1936 hasta la muerte del mismo en 1970), John Lautner y Raphael Soriano, así como con John Entenza, editor de la revista *Arts & Architecture* (1945-1966), revista estadounidense de diseño, arquitectura y artes, que participó en el desarrollo del modernismo de mediados del siglo XX en Estados Unidos.

La nueva imagen arquitectónica que se desarrolló en Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX no solo fue obra de aportaciones de teóricos y arquitectos americanos como Sullivan o Wright, también de todas las técnicas arquitectónicas que los europeos aportaron a lo que se estaba creando en América. Algunos nombres importantes fueron Eero Saarinen, Ludwig Mies Van Der Rohe, Rudolf Schindler y el ya mencionado Richard Neutra. La tendencia que quizá más ayudó fue el *Racionalismo* procedente de Alemania, y más en concreto de la escuela de la Bauhaus.

El austríaco Richard Neutra perteneció a una generación centroeuropea fascinada por las posibilidades de modernidad en América. En 1923 emigró a Estados Unidos, donde tuvo como maestros a Frank Lloyd Wright y Louis Sullivan. Las fotografías de la obra de Neutra tomadas por Shulman son el mejor testimonio de su prolífica carrera.

La fotografía de Shulman revolucionó el panorama en aquella época al exponer una arquitectura que se alejaba de la arquitectura estadounidense poderosa, de riqueza y exuberante. Con ello se convirtió en una exaltación de la modernidad entendida como una nueva era de bienestar, prosperidad y progreso. Muy importante fue el papel de las revistas como *Arts & Architecture* y *Architectural Review*, y de la publicidad que hicieron las constructoras y promotores por hacer entender al público americano la belleza de una «arquitectura minimalista, racionalista y europea» (Díez, 2014: 62-67) Un ejemplo que sirvió para mostrar este nuevo estilo de vida fue la relación del fotógrafo con el programa *Case Study Houses*, promovido por la ya mencionada revista *Arts & Architecture*. En ella destacan fotografías en blanco y negro de las *Case Study Houses*, enfatizando las cualidades arquitectónicas de las casas, las estructuras metálicas, los grandes voladizos de las cubiertas planas, el predominio del agua, las vistas al paisaje y la relación con la naturaleza.



92



93



94



95

- 92 Julius Shulman. Ejemplo de estructuras metálicas
- 93 Julius Shulman. Ejemplo de interacción del agua
- 94 Julius Shulman. Ejemplo de interacción de la naturaleza
- 95 Julius Shulman. Ejemplo de interacción con el paisaje

Sin embargo, en la revista no sólo participó Shulman. Es interesante destacar las diferencias entre las fotografías de Jay Connor y Julius Shulman en las publicaciones de las *Case Study Houses*. El primero defendía una arquitectura solitaria, vacía y centrada en el exterior, rasgos contrarios a la obra del segundo. Shulman por el contrario se centró en una arquitectura interior habitada, con gran cantidad de objetos que mostraban la habitabilidad de las casas. La *Case Study House nº 8*, de los Eames, fue publicada en diciembre de 1949 en *Arts & Architecture* y muestra lo ya mencionado; al igual que otras de las casas del programa, como las nº 21 y nº 22. Serán las fotografías de Shulman las que queden recogidas en el imaginario de todos aquellos que las conocen, por su potencial compositivo y de diseño.

66



96

- 96 Jay Connor. Case Study House #8. Publicado en Arts & Architecture, Diciembre 1945.
- 97 Julius Shulman. Case Study House #21
- 98 Julius Shulman. Case Study House #8
- 99 Julius Shulman. Case Study House #21
- 100 Julius Shulman. Case Study House #20



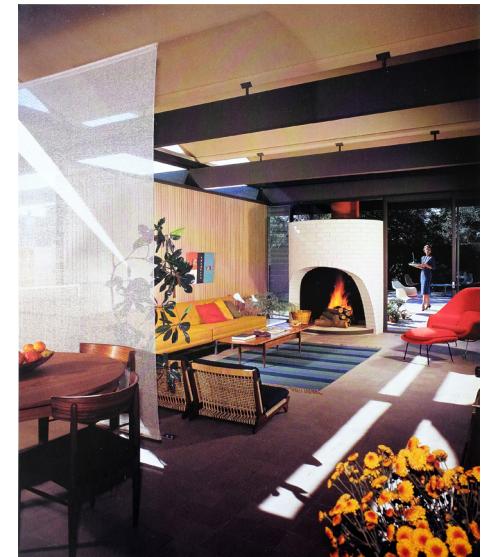
97



99



98



100

67



101



102



105

El fotógrafo comprendía el valor de la vivienda para los ciudadanos estadounidenses y sabía que para poder convencer de que aquello era un hogar debía abandonar la abstracción arquitectónica y centrarse en otros aspectos que reflejasen las virtudes de aquellas construcciones modernas. Fue importante el hecho de que supo fotografiar las casas, no como una representación 3D de los planos, sino como un reflejo de un estilo de vida asociado a esta arquitectura. Aquí se encuentra el punto de relación entre dos tipologías arquitectónicas que son completamente contrarias: la arquitectura residencial proyectada por Wright y los arquitectos del movimiento moderno estadounidense del siglo XX. Tanto Pedro E. Guerrero como Julius Shulman fueron capaces de retratar la arquitectura de una forma real.



103



104



106

101-103  
104  
105  
106

Julius Shulman. Case Study House #22  
Julius Shulman. Case Study House #20  
Julius Shulman. Case Study House #16  
Julius Shulman. Case Study House #22

### 2.2.3 Francia

Le Corbusier, alzado como el arquitecto francés del momento, se mostró preocupado por transmitir sus teorías funcionalistas al mundo, propias de las vanguardias, de una arquitectura industrial, donde la máquina representaba una fuente de inspiración formal. En sus viajes siempre fue acompañado de libros y cuadernos de bocetos, no obstante, con el auge de la fotografía comenzó a usarla como complemento al dibujo. No muy convencido de este nuevo instrumento decidió trabajar con fotógrafos como Marius Gravot, Albin Salaün y René Lévy (Bergera, 2019-A: 13), sin embargo, la gran mayoría de los reportajes sobre su obra los realizó Lucien Hervé.



107



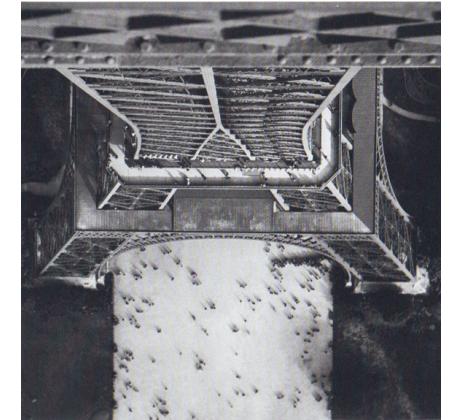
108



109

Lucien Hervé comenzó en el mundo de la fotografía en 1938, cuando ingresó en el estudio de Nicolas Müller, fotógrafo húngaro, redactando textos para reportajes fotográficos en Marianne Magazine. Un año después Müller dimitió y Hervé pasa a ser el reportero-fotógrafo de la revista. Sin embargo, tras su alistamiento en la Segunda Guerra Mundial como fotógrafo de la Resistencia, comenzó a ser perseguido por la Gestapo y su actividad cesó durante un tiempo. Sería en 1947 cuando reanudó su trabajo de fotógrafo y comenzó a colaborar con revistas como *France Illustration*, *Point de vue*, *Regards*, *Lilliput*. Hervé destacó entre los grandes maestros de la fotografía de arquitectura por haber trabajado para arquitectos como Alvar Aalto, Oscar Niemeyer, Kengo Tange, Bernard Zehrfuss, Georges Henri Pingusson o ingenieros como Jean Prouvé. En este mismo año realizó un reportaje de la Torre Eiffel, destacando los contrapicados que nos recuerdan al trabajo visual de Lászlo Moholy-Nagy.

107-109 Le Corbusier. Villa Savoye (1929)  
110 Lucien Hervé. Torre Eiffel (1945)  
111 Lucien Hervé. Torre Eiffel (1989)



110



111

La base de la sensibilidad artística de Hervé procedía de la obra pictórica de algunos artistas vieneses como Gustav Klimt, Egon Schiele y el expresionista Oskar Kokoschka, además de los arquitectos vieneses de la época. En casi toda la obra de Hervé se puede apreciar el estudio y el control de la direccionalidad de la luz como factor de primer orden en la composición de las imágenes. Es esta elección de las diferentes luces del día la que consigue que se resalten ciertos efectos gráficos, de sumo interés para la potenciación icónica de una construcción determinada. Otro aspecto importante de sus fotografías es el valor que le dio a la línea, y con ello a los contornos en que ésta se configura. Cuidó mucho de los encuadres, al igual que le Corbusier, que tienen la virtud de resaltar las principales delineaciones que estructuran la forma de los edificios.



112

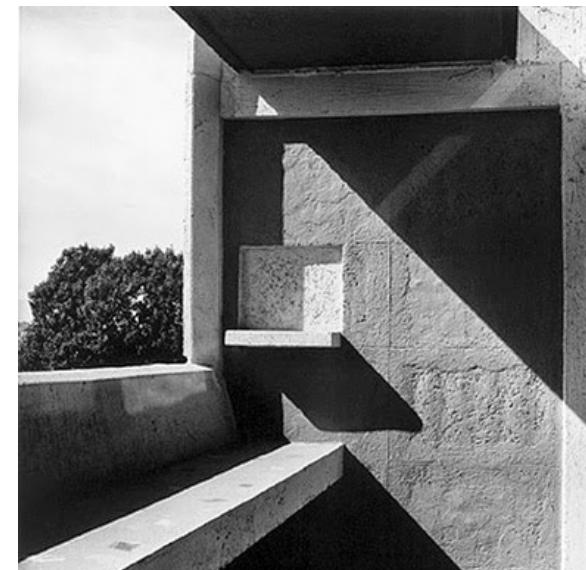
112-116

Diversas fotografías de Lucien Hervé

En 1949 conoció al director de la revista *L'art sacré*, Marie-Alain Couturier, quien le presentaría a Le Corbusier. Años más tarde fotografiaba la Unidad de Habitación de Marsella y enviaba las fotografías al arquitecto francés. Es en ese momento cuando empezaron a trabajar mano a mano (1950-1965). En contacto con el arquitecto y sus obras Hervé desarrollará y profundizará su obra plástica. Su fotografía se basa en marcos y composiciones inspiradas en las formas limpias, rigurosas y líricas de los edificios de le Corbusier. También formó parte del proceso de renovación de le Corbusier en el que se intenta apartar de todo academicismo, incluso del moderno, donde utilizará la forma como instrumento para inventar una escritura innovadora considerada "brutalismo". Desde 1950 mostró gran interés en «los contrastes entre lo abstracto y lo humano, la tradición y la novedad, y desplegó trucos propios para introducir elementos de intriga en sus fotos e incentivar al espectador a mirar con más profundidad, detenimiento e inteligencia» (Mindeguía, s.f.).



113



114



115



116



Hervé también pasó por España entre 1958-1968. Fue Jesús de la Sota quien propuso al fotógrafo realizar fotografías sobre el Escorial, siguiendo el modelo de Fotolibro *Gaudí*, con fotos de Joaquim Gomis y prólogo, precisamente, de Le Corbusier. Trabajó para la editorial española *RM Editorial* y colaboró con dos libros, los cuales no llegaron a publicarse, sorprendentemente, hasta 2019, aportando sus imágenes de El Escorial y de la arquitectura mediterránea en España. Estos dos libros se titularon *España blanca y España negra*. *Arquitectura popular española*, y *El Escorial: España blanca y España negra*.

Su trabajo sobre el Escorial no puede entenderse si no es en conjunto con su trabajo sobre la arquitectura popular de España, considerando al primero como la España negra y al segundo como la España blanca, por sus volúmenes geométricos enalados de los años veinte de su maestro.

El Escorial que Hervé fotografió en 1959 no era un código arquitectónico diferente del que había retratado con Le Corbusier o con Theo Van Doesburg. De hecho, el punto que trató con mayor intensidad fueron las sombras que auto proyectaba el propio edificio sobre sí mismo a lo largo del día y la secuencia sucesiva de aproximación al monasterio.





76

120



121



122



123

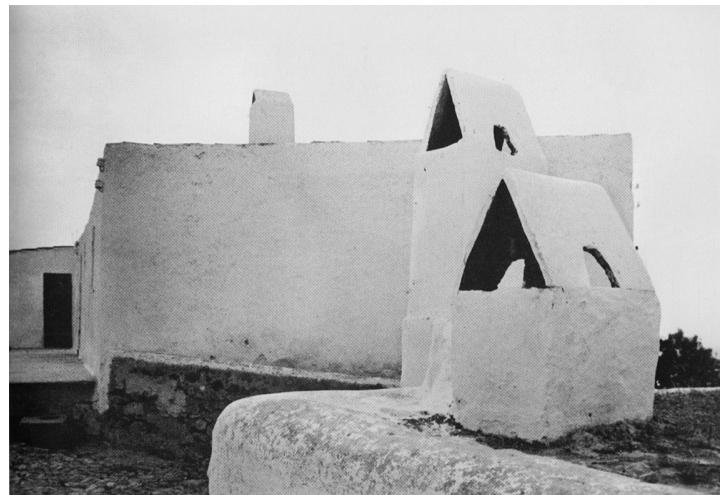
77

El curso de las sombras del monasterio en relación con el transcurso del tiempo también interesó al arquitecto Luis Moya, quien publicó en la *Revista Arquitectura*, en el número dedicado a El Escorial,<sup>6</sup> dos fотомontajes del recorrido de aproximación desde Madrid, como si de una *promenade architectural* se tratara. Si analizamos el completo de las fotografías de El Escorial nos damos cuenta de que Hervé no fotografió el conjunto monumental, sino partes de él, que nos proporcionan datos concretos con los que poder entender el todo.

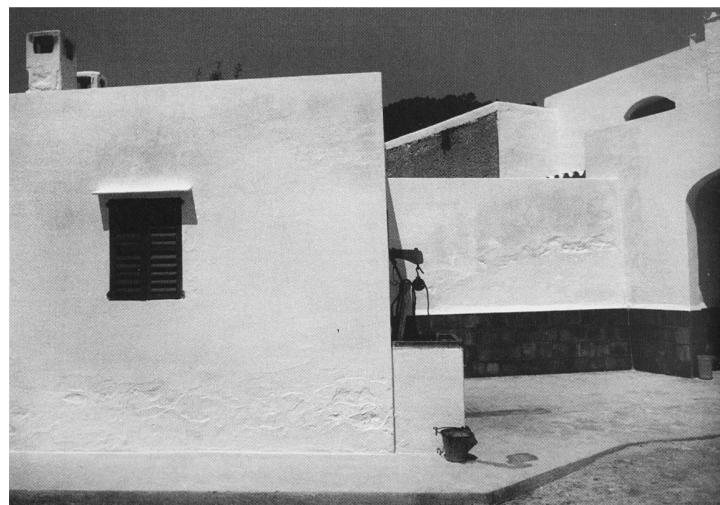
6 Etapa 1918-1931, nº 50 Julio 1923.

Su viaje por la España mediterránea comenzó en Barcelona, y fue recorriendo diferentes provincias y pueblos como Almería, Granada, Benisa en Alicante, Goñar en Murcia, Huécal-Overa, Marbella, Tarifa, y las islas baleares Ibiza, Formentera y Palma de Mallorca, entre muchos otros.

La España blanca con la que denominó a la arquitectura popular del mediterráneo de España nos descubre «la repetición esencial, metódica y milenaria, de una manera de construir y organizar los espacios» (Bergera, 2019-B) característicos de la arquitectura del siglo XX. Hay en ella «una larga teoría de tipologías arquitectónicas en apariencia respectivas, pero de hecho perfectamente distinguibles; edificios impersonales solo para la mirada superficial y dotados, en realidad, de una identidad simple y bien definida» (Bergera, 2019-B: 11). Estos dos proyectos de España nos confirman una estrategia común que los estructura: «la luz es para este artista la caligrafía de lo visual, la delatora de las formas de lo construido» (Bergera, 2019-A: 24) que nos ofrece el esplendor sencillo y amable de la arquitectura anónima bañada por la luz del Mediterráneo y la gélida monumentalidad de una solemne arquitectura imperial.



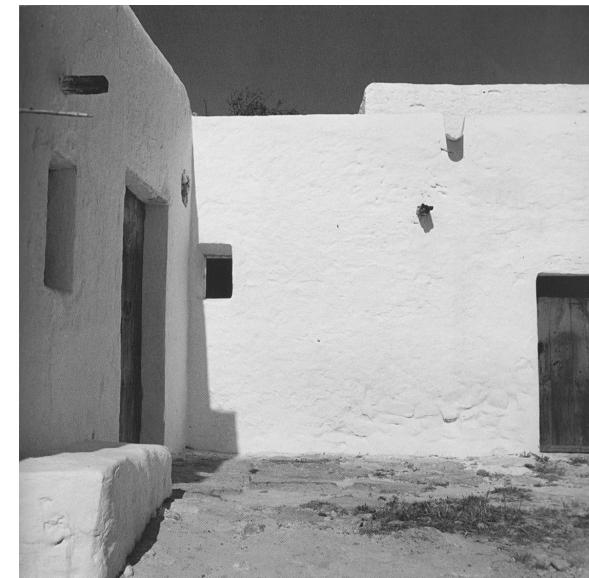
124



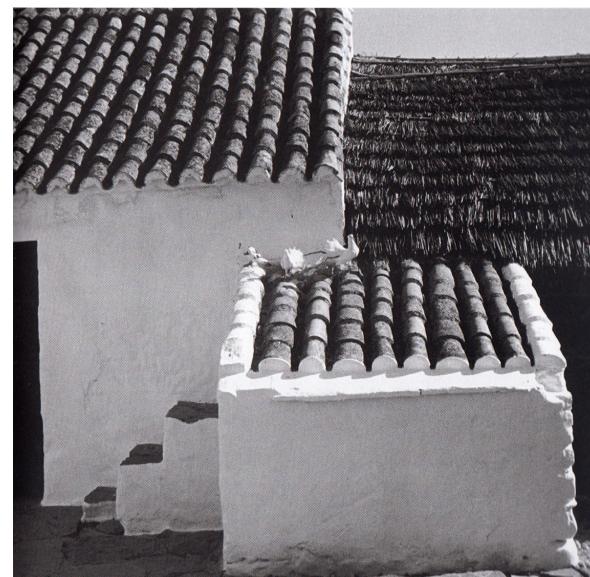
125



126



127



128



129

En este trabajo, y al igual que en El Escorial, hay un importante esfuerzo por situar el edificio o conjunto de edificios dentro del paisaje, haciendo perceptible la afinidad entre las formas generadas por la arquitectura y las naturales. Me atrevo a decir que, en las composiciones de la España blanca, Hervé no se detuvo a encontrar las sombras perfectas, sino que jugó con los encuadres y las composiciones de estas imágenes con el fin de potenciar esos volúmenes tan característicos, y esa ordenación de espacios interiores reflejados desde el exterior.



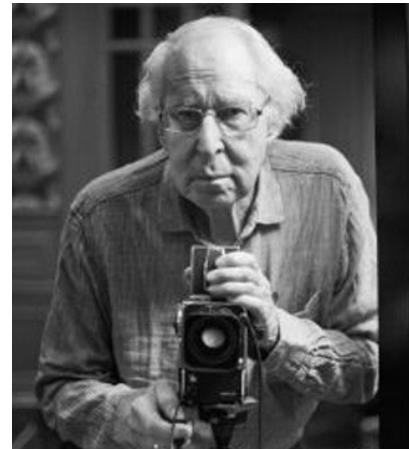
131

Por desgracia, pese al trabajo intenso de Hervé, no hubo respuesta por parte de los interlocutores españoles para continuar con el proyecto editorial. Lo mismo sucedió con el reportaje de las viviendas de Le Corbusier en Marsella, siendo rechazadas por el editor jefe de la revista *Plaisir de France*. Quizá no supieron apreciar el tipo de fotografía de Lucien. «Él no hacía fotografía documental al uso, sino que exploraba narrativas fragmentadas y poéticas capaces de contar el todo desde la parte» (Bergera, 2019-A: 19-24).

La arquitectura popular española fue la fuente autóctona y el contrapunto del que se nutrieron muchos arquitectos modernos como Le Corbusier, pero sobre todo los arquitectos del GATEPAC y del Grupo R catalán. Como conclusión, Lucien Hervé fue un magnífico fotógrafo que supo retratar la arquitectura transmitiendo la sensibilidad artística potenciadora de sus factores plástico-compositivos. Supo crear un estilo fotográfico único, que contrastó con «la sofisticación y el rigor técnico de sus colegas Schulman, Stoller o Korab, que priorizaron la objetualización de la arquitectura retratada» (Bergera, 2016-A: 27). Hervé fue un gran influyente para futuros fotógrafos como la británica Hélène Binet, fotógrafa de Peter Zumthor, Zaha Hadid o Daniel Libeskind.

81

## 2.3 EL CASO DE ESPAÑA



Al inicio de su joven vida, la fotografía fue un documento, un testimonio objetivo que reflejaba y describía fielmente la arquitectura, 'sin trampa ni cartón'. Incluso sirvió como herramienta de reportaje de la sociedad, de la vida cotidiana y del proceso de renovación de la imagen de las ciudades del mundo.

La difusión de la arquitectura moderna en España vivió dos momentos muy distintos, separados radicalmente por la Guerra Civil (1936-1939). Así como antes del conflicto la modernidad estaba asentada en los medios, tras ella desapareció radicalmente de las revistas, siendo estas, incluso, controladas por el nuevo gobierno, concentrado en la reconstrucción del país. Como ejemplo encontramos la revista *Arquitectura* que reapareció en 1941, rebautizada como *Revista Nacional de Arquitectura* (RNA) y editada por la Dirección General de Arquitectura (DGA). O antes aún, la revista *Reconstrucción* (1940), órgano de difusión de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, organismo cuyo objetivo fue la orientación y la facilitación de llevar a la práctica la reconstrucción de los daños sufridos en los pueblos y ciudades más afectadas por la guerra. Cataluña también contaba con la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* (1931), que servía como medio de expresión y difusión de la arquitectura e inquietudes del GATEPAC. Un año después publicaría su primer número la revista *Gaceta*

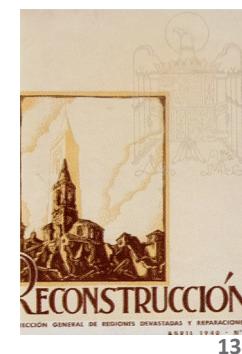
*de Arte*,<sup>7</sup> que destacó por las visibles influencias de los movimientos artísticos de vanguardia en Alemania. En 1946 surgiría *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* (BDGA) con el fin de recopilar datos y noticias interesantes relacionadas con la profesión. Y dos años más tarde saldría a luz la revista *Gran Madrid*, dedicada a difundir la labor de la Comisaría General para la Ordenación Urbana de Madrid y sus alrededores.

A lo largo de los años cuarenta surgirían otras revistas, fuera del control de la DGA. *Cortijos y Rascacielos*, al igual que *Arquitectura*, ya existía antes de la Guerra Civil, y reaparecía en 1944. En ese mismo año, el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares publicaba la revista *Cuadernos de Arquitectura* (CA), centrada en el ámbito catalán y en los intereses del colegio. Por último, en 1948 aparecía *Informes de la Construcción* (IC) en el seno del Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, centrada en la divulgación de las últimas construcciones.

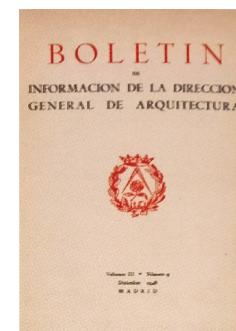
Entrada la década de los cincuenta verían la luz otras publicaciones con mayor repercusión en la profesión. En primer lugar, *Hogar y Arquitectura* (1955), que fue creada como órgano de difusión de la Obra Sindical del Hogar y la Arquitectura (OSH); sin embargo, la influencia de la OSH fue disminuyendo a medida que entraba en escena Carlos Flores, su director más emblemático. *Temas de Arquitectura* (1958) tuvo poca acogida

debido a cómo fue planteada como alternativa a las revistas surgidas hasta el momento. Situación contraria vivió la revista *Nueva Forma* (1966), dirigida por Daniel Fullaondo y editada en Madrid, cuya independencia y personalísima línea editorial caló entre los arquitectos y estudiantes del momento.

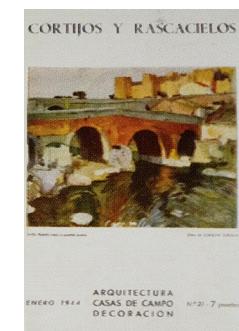
- 134 Portada de la revista *Reconstrucción*
- 135 Portada de la revista *Boletín de Información de la Dirección General de arquitectura*
- 136 Portada de la revista *Cortijos y Rascacielos*
- 137 Portada de la revista *Cuadernos de Arquitectura*
- 138 Portada de la revista *Informes de la Construcción*
- 139 Portada de la revista *Hogar y Arquitectura*
- 140 Portada de la revista *Temas de Arquitectura*
- 141 Portada de la revista *Nueva Forma*



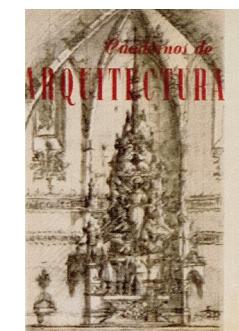
134



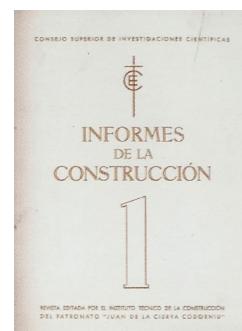
135



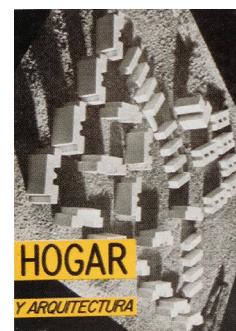
136



137



138



139



140



141

7 Gaceta de Arte fue una revista mensual de arte dirigida por Eduardo Westerdahl entre 1932 y 1936 distribuida en Tenerife. Desde el comienzo pretendió romper los cánones modernistas establecidos en el arte y gracias a ello se convirtió en una de las publicaciones artísticas de referencia tanto en España como en Europa. Poco a poco pasó a ser una guía indispensable para el entendimiento y la divulgación de las vanguardias artísticas. Los artículos publicados analizaron tanto los lenguajes abstractos como figurativos.

Madrid y Barcelona se postularon como los dos enclaves de la fotografía de la arquitectura del país. Debido a la creación de sus propias escuelas de arquitectura y fotografía se logró formar a muchos de los fotógrafos que nos han dejado un amplio legado fotográfico de la evolución de la arquitectura española del siglo XX, y que con diferentes sensibilidades procuraron equilibrar la ambición artística y la seductora representación arquitectónica.

Al inicio de la creación de la Escuela de Madrid, sobre mitad del siglo XX, la fotografía se centró en dar continuidad a una línea documental neorrealista. La arquitectura que se venía construyendo en la ciudad madrileña a principios del siglo XX pretendía reflejar un estilo historicista, quizá algo ecléctico, muy diferenciado del estilo de otras ciudades como Barcelona, en la cual se consolidaba con fuerza el modernismo catalán. Esta situación dio lugar al afianzamiento de un grupo de fotógrafos llamado *La Palangana*, cuya máxima era la oposición a las corrientes clasicistas que imperaban en ese momento en el país, acogiendo al neorrealismo y fotoperiodismo que se encontraban presentes en otros países europeos. Algunos de los miembros que formaron parte de esta agrupación fueron Francisco Ontañón, Joaquín Rubio Camín, Francisco Gómez, Juan Dolcet, Ramón Masats, entre otros.

Fueron ellos, junto con el *Grupo AFAL*<sup>8</sup> y algún otro fotógrafo de la Agrupación Fotográfica de Cataluña los que iniciaron la renovación de la fotografía española.

Estas circunstancias dieron lugar a diversos modos de fotografiar la arquitectura, siendo los fotógrafos madrileños mucho más contenidos a la hora de componer que los catalanes. Los primeros, entre los que destacan Miguel García Moya, Alberto Schommer, Pando, Calvo, Kindel o Ferriz, además de los nombrados anteriormente, fijaron una mirada poética y abstracta de la arquitectura impecable.

Gran parte de ellos fueron colaboradores de la *Revista Nacional de Arquitectura*, entre los años en que la dirigió Carlos de Miguel (1948 a 1972). Gracias a su trabajo, esta revista consiguió una renovación de imagen y una mayor distinción en el ámbito nacional. Cabe destacar que, desde la entrada como director de Carlos de Miguel hasta aproximadamente el año 1959, la mayor parte del contenido fotográfico publicado en la revista pertenecía a Kindel, y a partir de entonces compartió responsabilidades con Paco Gómez, quien pasó a formar parte de la revista como fotógrafo oficial, hasta cerca del año 1971. Destacó como fotógrafo por su sensibilidad, creatividad y abstracción crítica, capaz de captar la belleza de las geometrías potenciadas por la luz y los contrastes.



142



143

142 Algunos de los integrantes del *Grupo AFAL*  
143 Algunas fotografías de los integrantes del grupo *La Palangana*

<sup>8</sup> El Grupo fotográfico AFAL fue un colectivo de fotógrafos españoles que iniciaron un proceso de renovación fotográfica a mitad del siglo XX. Su principal vehículo comunicativo fue la revista AFAL, editada por la Agrupación fotográfica almeriense desde 1956.

Jesús García Ferriz (1900-1988) destaca como fotógrafo por su colaboración con Francisco de Asís Cabrero, arquitecto jefe del departamento técnico de la Obra Sindical del Hogar desde 1943.

Su primer contacto con la fotografía fue el ingreso, durante el servicio militar, en la Brigada Obrera y Topográfica del Estado Mayor. Su trabajo, tanto para la Brigada Topográfica como para el Ayuntamiento de la Dirección General de Arquitectura, consistió en fotografiar planos, aunque su afición le llevó a fotografiar la capilla de Ciudad Lineal. Este reportaje llegó a manos del arquitecto Benito Guitart, quien le propuso ser fotógrafo de la revista *Arquitectura* (1928-1931).



144



145

88

Tras la Guerra Civil, al igual que sus compañeros Kindel y Pando, trabajó para la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones. Poco a poco fue ganando reputación y comenzaron los encargos en el ámbito de la arquitectura, donde destaca su colaboración con Asís Cabrero. Además de la arquitectura, también realizó reportajes para obras de ingeniería, industriales y publicitarias.

En 1945 aparece por primera vez el sello "Ferriz, fotógrafo industrial" en un proyecto de viviendas protegidas en Bejar (Salamanca), firmadas por Asís Cabrero. De este proyecto se conservan dos reportajes, el de Ferriz y el de Kindel. Tres años después, esta situación de doble reportaje se repitió en las viviendas grupo "Virgen del Pilar", también para la OSH en Madrid.

En ellas se puede observar como, en la imagen de Kindel, la fuerza estructural de los rítmicos muros de carga medianeros pierde intensidad, al contrario de la toma de Ferriz, en la cual existe una corrección óptica de las líneas verticales, y una búsqueda de la luz precisa para lograr resaltar los contrafuertes de arriostramiento laterales.

La arquitectura de Asís Cabrero puede identificarse dentro de la «abstracción plástica, la sobriedad constructiva, el clasicismo abstracto, o el esencialismo simbólico» (Bergera, 2016-A, 58), características que compartió con Ferriz mientras duró su colaboración, desde los años cuarenta hasta 1973. Durante este periodo no existe constancia de que Cabrero trabajase con otros fotógrafos. Encontró en Ferriz la sensibilidad y la contención que esbozaba su arquitectura, bajo una fotografía sobria, limpia, rítmica y formalista.

Existe una comparativa entre Paco Gómez y Ferriz en el reportaje del edificio del diario *Arriba* (Madrid). Gómez crea una imagen bella, rompiendo la composición de la fachada al situarse detrás del muro de fábrica que desciende diagonalmente desde el lado izquierdo hasta el derecho. Por el contrario, Ferriz realizó un homenaje a la esencia plástica, reticular y estructuralista del edificio» (Bergera, 2016-A, 58), situándose de frente a la fachada para encuadrarla dentro del visor, sin dejar apenas aire a su alrededor.



146



147

89

El hecho de que Ferriz centrara su trabajo en reproducir gráficamente las premisas de la arquitectura de Cabrero, sin usar contrapicados o escorzos forzados, dio lugar a una relación profesional muy fuerte. Cabrero no quiso un artista, como Paco Gómez, Kindel o Català-Roca; al contrario, buscó alguien que supiese condensar conceptual y formalmente la esencia de lo fotografiado en una imagen, y en Ferriz lo encontró. De hecho, para el arquitecto «cuanto más aparentemente aséptico, riguroso y desapasionado sea el retrato, más se revelará el alma de la modernidad que esconde y persigue» (Bergera, 2016-A: 58).

En los 25 años de estrecha colaboración Ferriz-Cabrero la fotografía de Ferriz se acompasó y actualizó a la par que lo hizo la arquitectura de Cabrero. «Desde los primeros proyectos más masivos, plásticos y escenográficos -como la I Feria Nacional de Campo (Madrid, 1949)- que se retratan de una forma más subjetiva y pintoresca, se alcanza progresivamente en el plazo de apenas una década una arquitectura en ocasiones igual de monumental pero ligera y tecnológica -como el proyecto de la Escuela Nacional de Hostelería (Madrid, 1957)- que Ferriz fotografía sintéticamente, sin retóricas, con la referida desnudez, pureza y sobriedad» (Bergera, 2016-A: 59).



148

- 144 Kindel. Grupo de viviendas 'Virgen del Pilar'  
Madrid (1948)
- 145 Ferriz. Grupo de viviendas 'Virgen del Pilar'  
Madrid (1948)
- 146 Paco Gómez. Edificio del diario 'Arriba'  
Madrid (1960-1962)
- 147 Ferriz. Edificio del diario 'Arriba'  
Madrid (1960-1962)
- 148 Ferriz. Escuela Nacional de Hostelería, Madrid  
(1957)
- 149 Ferriz. I Feria Nacional de Campo, Madrid (1949)



Juan Miguel Pando fue uno de los grandes olvidados entre los fotógrafos pioneros de la difusión de la arquitectura moderna de España. Trabajó como aprendiz en el estudio de Mariano Moreno, formándose en el oficio, sobre todo en la fotografía de monumentos, patrimonio nacional y obras de ingeniería. Durante el periodo de la Guerra Civil trabajó como reportero del bando republicano, siendo sus fotos publicadas en el *ABC* de Madrid y en diarios como *Ahora* y *La Voz*.

Su trabajo como fotoperiodista fue uno de los mejores en el ámbito nacional, quedando incluso por encima de otros fotógrafos extranjeros que acudieron a España. Sin embargo, Pando quedó muy afectado por los hechos vividos durante estos años de guerra y por ello su legado fotográfico quedó en el olvido, ya que nunca más volvió a hablar de ello. Sobre los años cuarenta fundó su propia agencia gráfica con el nombre de "Agencia de Informaciones Gráficas Foto-Pando", comenzando de nuevo su trayectoria fotográfica en diversos campos, tanto arquitectónico como industrial, publicitario, y de arte y moda. Se convirtió así en una agencia fotográfica de gran renombre en Madrid, y entre los años cincuenta y setenta fotografió las obras de los arquitectos más importantes del país, como Sáenz de Oiza, La-Hoz, Corrales y Molezun, Ortiz Echagüe entre otros, quienes demandaban su trabajo para responder a las peticiones de revistas como *Arquitectura* y *Hogar y Arquitectura*.



150



151

150 Pando. Poblado dirigido de Entrevías, Madrid (1956)

151 Pando. Poblado dirigido de Fuencarral, Madrid (1959)

152 Pando. Viviendas en el Batán, Madrid (1961)





153



154



155

Su trabajo como fotógrafo de arquitectura se asemeja al trabajo como fotoperiodista, ya que muchas de las fotografías realizadas para documentar edificios nos ofrecen una visión cinematográfica del entorno que le rodea, con un gran número de tomas con una aproximación progresiva a la obra que nos da visión de un conjunto que no se encuentra aislado en la nada. Sus fotografías no son detalles reducidos de partes del edificio como pudieron hacer Català-Roca, o Paco Gómez, sino encuadres abiertos que resaltan el lugar donde fue diseñado.

Este aspecto llamó la atención de Carlos Flores, con quien colaboró en su libro *Arquitectura española Contemporánea*. Aunque su presencia en medios de difusión no se redujo a esta; también participó en varias publicaciones de la editorial *Aguilar*, en libros como *The New Architecture of Europe*, de Lluís Domènech Girbau, en revistas como *Hogar y Arquitectura*, *Cuadernos de Arquitectura*, *Architectural Review*, incluso trabajó para la Dirección General de Regiones Devastadas desde 1950 hasta 1958.

153-155 Pando. Centro Parroquial del Barrio de San Antonio, Madrid. 1963

156,157 Pando. Poblado de Caleros, Madrid. 1959



156



157

En la fotografía de arquitectura, el hilo conductor de muchos de los fotógrafos que pertenecieron a la Escuela de Madrid, derivada de la Real Sociedad Fotográfica, fue la presencia humana, recurso notable en las imágenes de Pando y Gómez, en las cuales destaca el buen control a la hora de posicionar a los usuarios para favorecer la correcta lectura de la escala, composición y profundidad de los espacios. Paco Gómez creó además, un estilo propio que demostraba la presencia de las personas en la arquitectura, a través de la huella del hombre en los muros y escenas fotografiadas.



158



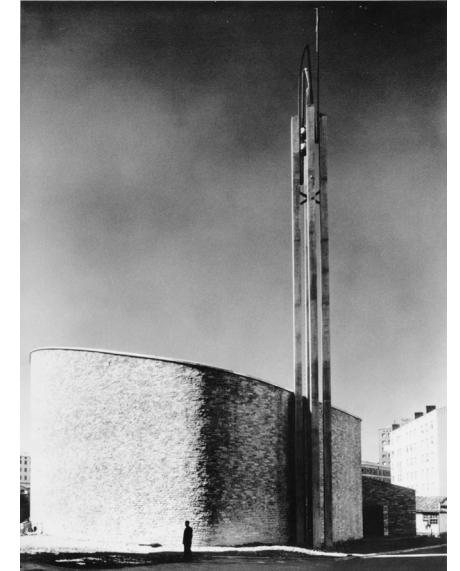
159

- 158 Pando. Facultad de Geológicas y Biológicas de Oviedo. 1968
- 159 Paco Gómez. Barrio de la Concepción, Madrid. 1966
- 160,161 Alberto Schommer. Iglesia y Centro Parroquial de Nuestra Señora de la Coronación. Vitoria. 1958

Al igual que Gómez, Kindel en su búsqueda de la abstracción, fue reduciendo progresivamente los recursos y elementos de las imágenes. Fue el encargado de descubrir los pueblos de colonización (principalmente los de José Luis Fernández del Amo), fotografiados con una sutil intensidad y un gran interés por la luz a través del espacio. Fue capaz de mostrar la obra de del Amo más allá de su mero aspecto plástico, interpretando y reproduciendo los ritmos y valores estéticos de la arquitectura popular.

Kindel y Pando tuvieron un modo de fotografiar similar, adaptado al proceder de ciertos arquitectos. Sin embargo, Kindel será conocido por demostrar la humanización de los poblados tradicionales de crecimientos en baja densidad; al contrario de Pando, quien se encargó de retratar los polígonos residenciales fríos.

Alberto Schommer trabajó con su padre bajo el sello A.S. Koch. Realizaron los primeros encargos fotográficos de la ciudad de Vitoria, representado sus espacios eclesiásticos más singulares. En ellos consiguen resaltar los contrastes entre geometrías, superficies, materiales, entradas de luz tangenciales o cenitales... Estos aspectos técnicos también se reflejan en el centro parroquial de Nuestra Señora de la Coronación de Miguel Fisac. No obstante, Fisac mantuvo una buena relación con fotógrafos como Nicolás Muller, Focco, Kindel, Susana Polack, Pando...



160



161

La escuela de Barcelona, sin embargo, tuvo un relato distinto. Se formaron dos grupos dentro de los fotógrafos. Uno que estuvo muy relacionado con las vanguardias europeas y con el movimiento iniciado por el GATEPAC, que más tarde evolucionará en el Grupo R,<sup>9</sup> y otro que orientó su trayectoria hacia un realismo arquitectónico alejado de esta agrupación. Esta nueva actitud fue encabezada por Oriol Bohigas, y se centró en mostrar el problema de la vivienda como marco productivo de la arquitectura.

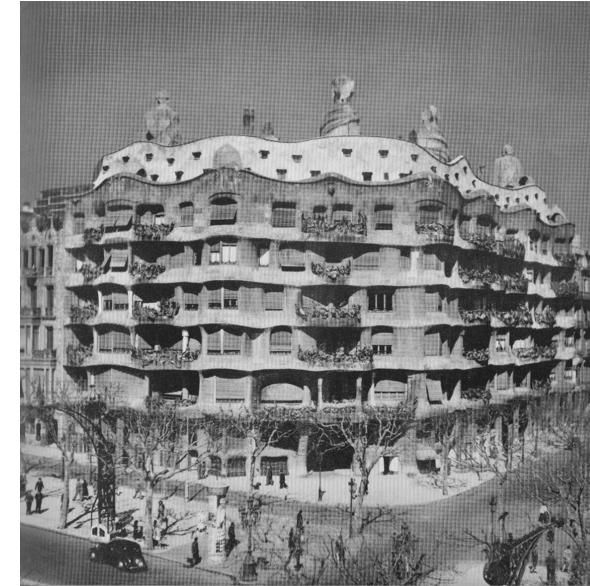
El primer grupo siguió las bases establecidas por la Agrupació Fotogràfica de Catalunya (AFC),<sup>10</sup> explorando las nuevas visiones acordes con la situación social y política del momento en busca de una aproximación de la arquitectura y fotografía a la cultura y sociedad, como vinieron reflejando, a partir de la mitad del siglo XX, Oriol Maspons, Julio Ubifia, Francesc-Català Roca, Margaret Michaelis, Joaquim Gomis, Josep Sala, Jaume Ribera Llopis o J.M. Folcrà.

<sup>9</sup> El Grupo R fue un movimiento arquitectónico desarrollado en Cataluña en los años 1950 que surgió como reacción a la arquitectura de corte académico monumentalista desarrollada en los años de la posguerra española, con la voluntad de entroncar con la actividad desarrollada antes de la Guerra Civil por el GATCPAC, primer movimiento arquitectónico de vanguardia desarrollado en la península ibérica, de inspiración racionalista. Entre sus miembros figuraban arquitectos como Josep Antoni Coderch, Antoni de Moragas, Josep Pratmarsó, Francisco Juan Barba Corsini, Joaquim Gili y Manuel Valls.

<sup>10</sup> Entidad de fomento de la fotografía surgida en Barcelona en el año 1923. En ella participaron fotógrafos como Joaquim Pla Janini, Emili Godes Hurtado, Claudi Carbonell, Pere Català i Pic, Otto Lloyd, Agustí Centelles, Antoni Campañà Bandranas, Salvador Lluç o Joan Porqueras.

El trabajo de Gómis quizá necesite una mención diferente a la del resto de fotógrafos/artistas pioneros en la utilización de un nuevo lenguaje fotográfico y un gran admirador de las vanguardias del siglo XX. Entabló gran amistad con los artistas Joan Miró, Josep Sert y Joan Prats, junto con quienes fundó el grupo *Adlan (Amisc de l'art nou)* en 1931. Fue durante los años 1940 y 1970 cuando realizó la mayor parte de sus trabajos fotográficos, además de participar en varias exposiciones como colaborador del *Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània*. Desde siempre fue un gran admirador del arquitecto Antonio Gaudí, y fotografió casi la totalidad de su obra arquitectónica, incluso cuando esta era minusvalorada por la sociedad de la época de aquel entonces.

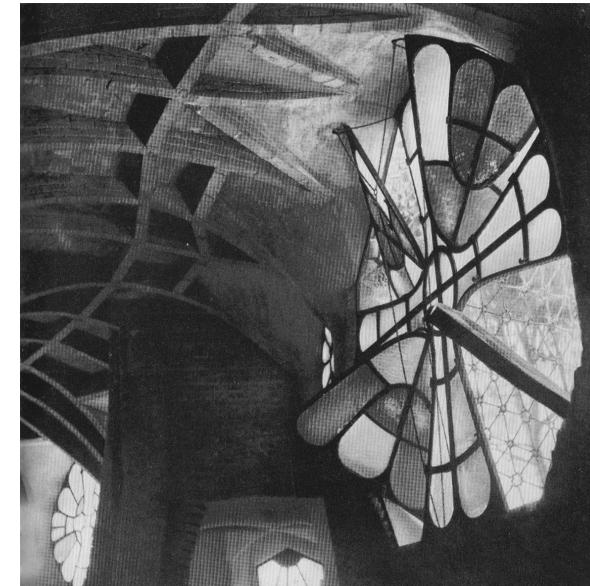
En 1940 comenzará su labor centrada en los *Fotoscops*, una serie de libros de imágenes que destacan por ser auténticas narraciones visuales, con un orden secuencial que comienza con una visión general del objeto y termina con detalles del mismo. En esta producción, enmarcada en el movimiento *Nueva Visión*, colaboró con Lluís Sert y Joan Prats, siendo este último el responsable de seleccionar las fotografías y la secuencia de las mismas.



162



163



164



165

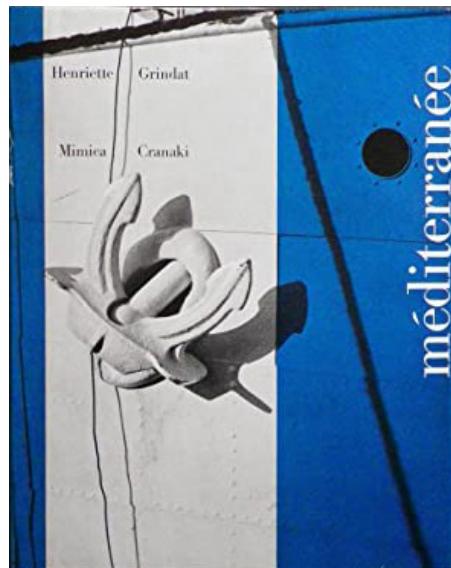
Abordaron diversos temas,<sup>11</sup> aunque especialmente sobre la Sagrada Familia, la Catedral de Tarragona y la ciudad de Barcelona de principios de siglo. Se publicaron con un formato cuadrado y tamaño muy similar a la revista catalana *A.C.*, suponiendo una evolución de los trabajos recopilatorios de imágenes frente al texto, muy relacionado con la evolución que sufrieron las revistas a lo largo del siglo XX.

Sin embargo, estos libros no solo sirvieron para mostrar al mundo obras concretas de otros autores, sino que también sirvieron para retratar la arquitectura popular de España, como por ejemplo el Fotolibro *España, pueblos y paisajes* de José Ortiz Echagüe, publicado en 1939.

Casi dos décadas después se publicó *Méditerranée* (1956), un Fotolibro que presentaba paisajes, retratos y arquitectura popular. Fue editado por la imprenta de Henriette Grindat,<sup>12</sup> dedicada a la producción de libros de calidad en contenido y forma, en los que la fotografía domina el programa editorial.

11 En relación con la arquitectura los más conocidos son: Gaudí, La Sagrada Familia de Antonio Gaudí, Gaudí: La Pedrera, Park Güell de A. Gaudí, 1900 en Barcelona: Modernismo, Catedral de Tarragona, Ibiza, Joan Miró, Creación en el espacio de Joan Miró, Creación Miró, Antonio Tàpies o L'escardidor de Diamenes.

12 Henriette Grindat (Biel, 3 de julio de 1923 - Lausana, 25 de febrero de 1986) fue una fotógrafa suiza, una de las más importantes autoras de fotografía artística, que dieron un enfoque surrealista inspirado en las tendencias literarias de los años posteriores de la segunda guerra mundial.



166

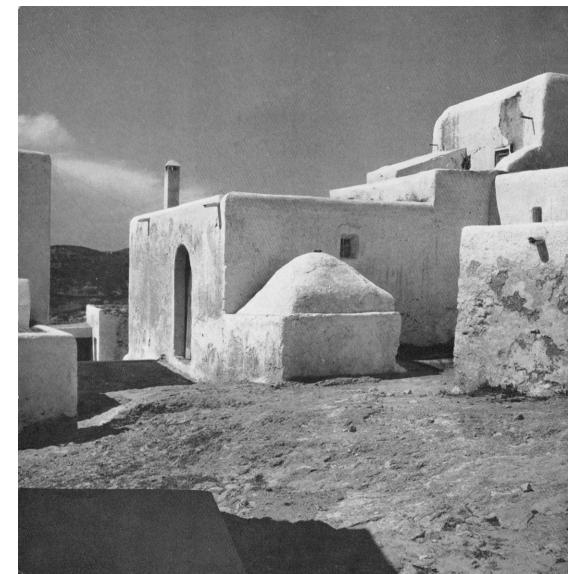


167

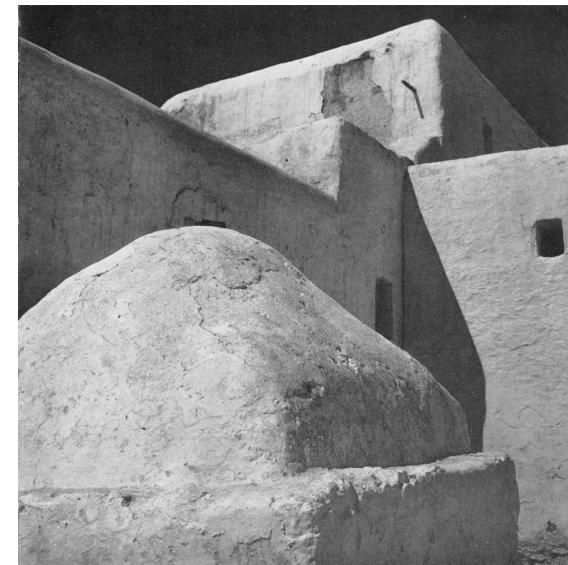
Años más tarde salió a la luz el Fotoscop *Ibiza, fuerte y luminosa* (1967). La isla balear se convirtió en el lugar de encuentro y de trabajo de muchos fotógrafos, arquitectos e incluso artistas del panorama internacional y nacional, como Carlos P. Siquier, Kindel, Florence Henri, Le Corbusier, Raoul Hausmann e integrantes del GATEPAC.

Con los *Fotoscops* se consiguió una divulgación fundamental sobre la obra y figura de personalidades como Miró, Gaudí o Le Corbusier, quien redactó el prólogo del *Fotoscop* de la obra general de este arquitecto catalán. Además de Le Corbusier, hubo otros artistas que aportaron su granito de arena en la edición de los *Fotoscops*, como los escritores Francesc Vicens y James Johnson Sweeney, los historiadores Carola Giedion-Welker, Roland Penrose y Alexandre Cirici i Pellicer. Todas estas series de libros se consideraron una excepción en un panorama dominado por las tendencias pictorialistas.

- 162-165 Joaquim Gomis. Fotoscop (1957)
- 166 Portada Libro *Méditerranée*
- 167 Henriette Grindat. Fotografía del libro *Méditerranée*
- 168-169 Joaquim Gomis. *Ibiza* (1967)



168



169

Al contrario que Gomis, Català-Roca se centró en su contribución al desarrollo de la nueva arquitectura catalana. Fue uno de los fotógrafos más destacados, quizá por la influencia de su padre en el mundo de la fotografía, o quizá por su capacidad de fotografiar aquello que representaban los arquitectos. La originalidad de sus encuadres, la mirada selectiva, la construcción de la imagen, confiere a su trabajo una ejemplaridad pedagógica, una calidad formal y artística de la obra fotográfica y una coherencia con los valores arquitectónicos de la modernidad. Trabajó para una generación de arquitectos a la que pertenecieron Antonio Coderch, Antoni de Moragas, Josep Maria Sostres, Joaquim Gili o Xavier Busquets.

102



170

Carlos Pérez, Leopoldo Plasencia y Álvaro Esquerdo desarrollaron una vertiente más documental, retratando inauguraciones, edificios industriales, ferias o eventos arquitectónicos. Plasencia narró visualmente la ciudad de Barcelona. Sus reportajes son una muestra de los paisajes antes de la intervención urbanística o arquitectónica y el proceso de transformación, haciendo visibles las gentes que lo realizaron. Pero no solo trabajó en la capital catalana, también recogió la transformación de otras ciudades periféricas como Mollet del Vallès, Terrassa, Montgat, Sant Joan Despí o Viladecans. Uno de los trabajos más destacados fue el de Ciutat Badia, donde se construyeron más de 5.000 viviendas, una obra para la que Plasencia hizo un exhaustivo seguimiento con 50 reportajes durante seis años, entre 1971 y 1977.

- 170 Català-Roca. Edificio Loewe, Barcelona (1964)
- 171 Plasencia. Obras de construcción del que fue el escenario principal de los actos del XXXV Congreso Eucarístico Internacional (1952)
- 172 Plasencia. Uno de los puentes sobre el trazado del ferrocarril en la calle Aragó, Barcelona (1957)
- 173 Plasencia. Obras durante la construcción de los bloques de viviendas del barrio de la Verneda
- 174 Plasencia. Trabajadores construyendo un tunel para el ferrocarril en Barcelona



171



172

103



173



174

Más allá del mundo de la construcción, Plasencia realizó reportajes para la industria de la automoción, como fue el caso de SEAT, en la que coincidió con otros fotógrafos como Català-Roca, Kindel, Antoni Campañá y Pando. La construcción de las instalaciones de esta sociedad de automóviles destaca por una imagen funcional y moderna de la arquitectura industrial española de comienzos de los sesenta.

La elección de los fotógrafos estuvo en manos de los propios arquitectos, siendo elegidos a todos ellos para fotografiar la filial de Barcelona, y a Pando para la de Madrid. En los reportajes de la filial catalana Plasencia otorga presencia a los elementos estructurales, mientras Pando se detiene en plasmar la relación entre paisaje interior y exterior de los comedores de los trabajadores. Català-Roca ofrece potentes imágenes en las que la perspectiva, la luz y los elementos de circulación e instalaciones se convierten en objetos que nos adentran a la arquitectura. Por su parte, Campañá presenta una serie de fotografías nocturnas en las que el depósito de los coches acristalados se transporta en el gran escaparate de la empresa.

En Madrid y Sevilla, Pando nos regalará una serie de fotografías nocturnas en las que resalta la diaphanidad de los volúmenes acristalados y el cuidado detalle de los acabados industriales



175



176



177



178



179

175-177

Plasencia. Oficinas de SEAT, Barcelona (1958)

178-179

Pando. Comedores, Barcelona (1957)



180

- 180-182 Catalá-Roca. Oficinas de SEAT, Barcelona (1958-65)
- 183 Oriol Maspons/ Julio Ubiña. La Ricarda, Barcelona (1960)
- 184 Oriol Maspons/ Julio Ubiña. Urbanización Ciudad Blanca, Mallorca (1964)



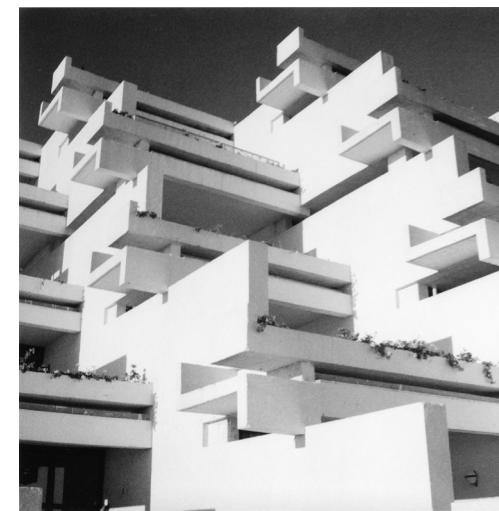
181



182



183



184

Oriol Maspons y Julio Ubiña se unieron en 1957 y buscaron un estilo innovador y crítico al mismo tiempo, y ofrecieron su trabajo fotográfico como una interpretación de la escena arquitectónica de vanguardia. En comparación con sus trayectorias orientadas a la moda, publicidad o editoriales, la fotografía es para ellos una forma de profesionalización, que dará lugar a una relación contractual con la revista del COAC. Trabajaron además con Oriol Bohigas, Josep María Martorell, Federico Correa, Alfons Milà entre otros.

La mirada inquieta y provocativa de Maspons le permite atender a la sucesiva demanda visual de la vivienda y los complejos residenciales requeridos por el Plan de urgencia social de 1958, la industria, el turismo y el ocio, apropiándose de las obras arquitectónicas de las periferias. De esta manera la fotografía de Maspons, directa y objetiva, conecta con las sensibilidades de los arquitectos que, afincados en Madrid, tiene la oportunidad de atender a una deslocalización de la demanda y construir por todo el territorio.

Con todo ello el panorama nacional queda retratado en todos sus ámbitos gracias al excelentísimo trabajo de grandes profesionales en la fotografía, quienes tienen poco que envidiar a sus compañeros internacionales.

**4 FOTÓGRAFOS,  
2 REVISTAS,  
2 ARQUITECTOS.**



### 3.1 FOTÓGRAFOS/REVISTAS



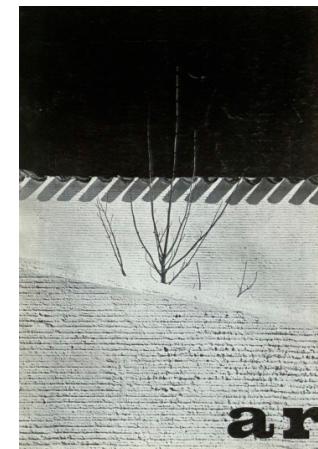
186



187



188



189

### 3.1.1 Margaret Michaelis y la Revista AC (GATEPAC)



190

Margaret Gross (Dzieditz 1902-Melbourne 1985), más conocida por el primer apellido de su marido –Michaelis–, fue una fotógrafa austriaca-australiana de origen polaco-judío. Estudió fotografía en Viena entre 1918 y 1921, en el Instituto de Investigación y Enseñanza Gráfica. Allí trabajó para importantes fotógrafos y estudios de fotografía, siendo conocedora del nuevo estilo que estaba adquiriendo la fotografía. En 1928 se trasladó a Berlín, donde trabajó para otros dos estudios, hasta 1931, cuando montó el suyo propio: *Foto Gross*. Debido a sus creencias políticas tuvo que huir de Alemania, y en 1933 se instaló en Barcelona. Formaba parte de una comunidad de exiliados políticamente activos en la ciudad española. Ser anarquista y judía no era una situación fácil en aquellos tiempos. Sin embargo, su trabajo como fotógrafa no desistió y aportó una gran cantidad de imágenes sobre Barcelona. Estas aparecieron en las principales publicaciones de la ciudad durante casi cinco años, aproximadamente entre 1932 y 1937. De esas publicaciones, su contribución en la *Revista AC* y el grupo GATEPAC fue una de las más notables, hasta el punto de decir que fue ella quien proporcionó a Barcelona y al grupo de arquitectos más importante de la ciudad su moderna identidad fotográfica (Sert, Torres Clavé, Rivas Seva y Rodríguez Arias).

En la *Revista AC* todo lo publicado era revisado por la junta directiva del GATEPAC. El colectivo estaba por encima de cualquiera, de hecho, se solían presentar a concursos bajo el lema GATEPAC y viajaban siempre en grupo. Ello explica la ausencia de reconocimiento de la autoría de las imágenes que se publicaron, ya que el anonimato de las obras de arte debía entenderse como parte de la subordinación a la causa común del colectivo, a semejanza de lo ocurrido en la Bauhaus, aún con los riesgos y disgustos que ello supuso para algunos autores, como Arxiu Mas o Josep Sala. A pesar de ello, Margaret sí permitió su anonimato en todas las imágenes que proporcionó a la revista catalana, aunque nunca se le concedió poder en la elección definitiva de las fotografías, ni sobre la manera cómo sus imágenes eran impresas. Fue a partir de 1934 cuando comenzó a trabajar en AC y, en ese ámbito de arquitectos de renombre, encontró su clientela más leal.

Uno de las primeras imágenes que Margaret realizó en su nueva ciudad de acogida fue en 1932, en el Barrio Chino. Será en este año cuando comience su relación con el GATEPAC que además coincidirá con la publicación del núm. 6 (segundo semestre de 1932) de la *Revista AC*, donde aparecen gran cantidad de fotografías suyas, de nuevo sobre el Barrio Chino.

Tiempo atrás, durante los años posteriores a 1926, había realizado trabajos como reportera en la ciudad de Berlín, en los cuales supo plasmar las necesidades y precariedades de los barrios berlineses y de las gentes que en ellos residían. Quizá ella fuera la persona más indicada para realizar un trabajo como este en las circunstancias en las que se presentaba el Barrio Chino.

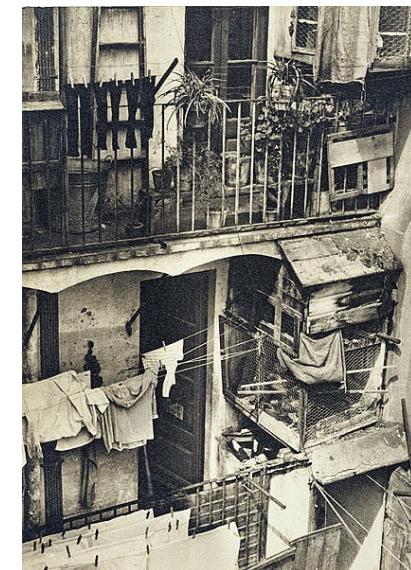
Margaret fue la principal encargada de fotografiar el Distrito V, que era el punto de mira de los avances reformistas del GATEPAC (AC, núm. 9 y AC, núm. 25). Era la parte de la ciudad donde se concentraban activismo político, pobreza, prostitución, drogas y delincuencia. Las imágenes de Margaret mostraron los rasgos arquitectónicos de las casas y de los habitantes, con atención especial a mujeres y niños. También las estrechas avenidas, las calles llenas de basura y los sucios interiores y exteriores de las viviendas. Todo ello mostró al mundo y a los arquitectos la necesidad urgente de reformas urbanas. Parte de su trabajo estuvo centrado en analizar y proponer soluciones a los problemas endémicos de la ciudad.

191, 192 M. Michaelis. Barrio Chino. Barcelona. (1933-34)

193, 194 M. Michaelis. Carrer de L'Om. Barrio Chino. Barcelona (1933-34)



191



192



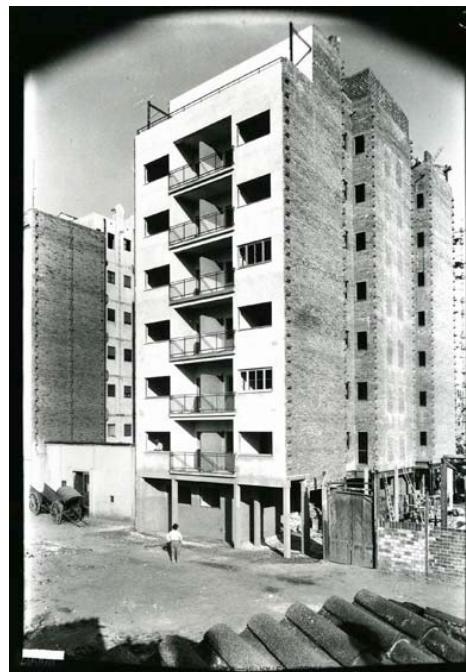
193



194

De su trabajo como fotógrafa cabe mencionar el dedicado a la fotografía arquitectónica, dentro del círculo de arquitectos catalanes relacionados con el GATEPAC, entre los cuales destacan Josep Lluís Sert y Torres-Clavé. La relación entre Sert y Michaelis nace cuando ella se aloja, a su llegada a Barcelona, en el edificio diseñado por el arquitecto catalán situado en la Calle Roselló, donde además monta su propio estudio –Foto-Studio Michaelis– de fotografía. De allí se conservan algunas imágenes del exterior.

La zona en la que se situaba el edificio Roselló era un nuevo barrio residencial donde los chalets originales fueron dando paso a nuevos bloques de viviendas; donde los arquitectos del GATEPAC comenzaron a construir sus nuevos proyectos de viviendas. Allí Sert construyó el edificio Muntaner, donde instaló su estudio profesional. Gráficas Oriol fueron los encargados de realizar los reportajes tanto del inicio de la obra, como de la obra recién acabada y de años posteriores donde se ve la relación con los nuevos edificios construidos. Margaret por aquel entonces aun no tenía tanto peso profesional como Graficas Oriol o Josep Sala. Sin embargo, sí que hay constancia de una imagen que realizó a Sert el día de su boda, apareciendo al fondo de la imagen el edificio Muntaner.



195



196

195 M. Michaelis. Viviendas en C/ Roselló. 1930. Arq. José L. Sert. Barcelona.

196 M. Michaelis. J. B. Subirana y su mujer el día de su boda. 1934. Barcelona

En 1933 parte del grupo GATEPAC se embarcó en una serie de viajes por Europa durante tres años seguidos, de 1933 a 1935. En este viaje participaron los catalanes Josep Lluís Sert, su mujer Moncha, Josep Torres Calvé, con su hermano Raimon, R. Ribas Seva y Antoni Bonet Castellana; además de Margaret como reportera de los acontecimientos que vivía el grupo durante su travesía.

El primer destino fue Grecia, donde se celebró el IV Congreso del CIRPAC, viaje que comenzó en la ciudad de Marsella y terminó en Atenas. AC publicó en su número 11 siete páginas a modo de diario de abord, ilustradas con once fotografías anónimas, que con toda seguridad fueron obra de Michaelis. Aunque no aparecía en ninguna de las fotos de grupo, si se tiene constancia de que estaba con el grupo, lo que lleva a pensar en su contrato de anonimato con la revista. Las imágenes publicadas contienen diversas sesiones de trabajo a bordo del buque *Patris II* donde se puede observar a Le Corbusier, algunos detalles de la arquitectura popular de las islas griegas y lugares del recorrido antes de llegar a Atenas.



197



198

197 M. Michaelis. Grupo en la Acrópolis.1933.Atenas

198 M. Michaelis. Grupo en el Templo de Neptuno. 1933. Cabo Sunion. (Grecia)

El siguiente destino del viaje fue la URSS, en el año 1934. El objetivo del viaje fue conocer los avances obtenidos por la revolución rusa en materias académicas, de urbanismo y arquitectura desde 1922. De nuevo la fotografía acompañaría al grupo de arquitectos, esta vez de una manera muy distinta: el nuevo viaje sería puramente profesional. Visitaron París, Berlín, Varsovia, Moscú y la antigua Leningrado, ahora San Petersburgo. Al igual que en el viaje a Grecia, y tal como ocurrió el año siguiente con el viaje a Andalucía, la *Revista AC* dedicó otros dos números a modo de diario oficial de viaje.

El número 17 se publicó bajo el nombre de *Urbanismo y Arquitectura en la URSS* y dedicó otras siete hojas a la publicación de veinticuatro fotografías, una planta y una perspectiva del Teatro de las Uniones Profesionales de Moscú (1933). Sin embargo, destacan por el carácter diferente a las del anterior viaje. Al ser un viaje de trabajo, y debido al tiempo gélido del país ruso, la mayoría de ellas serán sobre edificios, ninguna de fotos de grupo y muy pocas con alguno de los arquitectos. Solo Sert posará ante la cámara frente al Hotel de los Soviets. Las imágenes plasmaron las particularidades de la sociedad soviética de la época, de su nueva arquitectura y urbanismo, de la propaganda política y algún retrato del difunto Lenin y de su sucesor Stalin.



199



200

- 199 M. Michaelis: Sert posando frente al Hotel de los Soviets, Moscú (1934). *AC*
- 200 M. Michaelis. Comuna Narkomfin, Moscú (1934)
- 201-203 M. Michaelis: Fotografías del viaje por Fernán-Núñez, Andalucía. *AC*

El tercer y último viaje fue por Andalucía en la primavera de 1935. En este caso se unieron al grupo el pintor Joan Miró, su pareja Pilar, las mujeres de Sert y Torres Clavé y Adelita Lobo, secretaria del ADLAN.<sup>13</sup> La primera parada fue en Córdoba, donde visitaron los patios andaluces, la feria de mayo y las procesiones de Semana Santa.

Desde allí viajaron hasta la población de Fernán-Núñez, de la cual se publicaron gran cantidad de fotografías de los patios, galerías y calle llenas de vida en el número 18 de la Revista A.C.



201

13 Amics de L'Art Nouveau fue un movimiento artístico catalán fundado en Barcelona en 1932 por Joan Prats, Josep Lluís Sert y Joaquim Gomis, con el objetivo de promover el arte de vanguardia. Entre sus miembros figuraron Ángel Ferrant, Eudald Serra, Ramon Marinello, Artur Carbonell, Jaume Sans, etc. Entre sus actividades organizaron exposiciones de Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró y Alexander Calder, y editaron el número extraordinario de Navidad dedicado al arte internacional de la revista *D'Ací i d'Allà* (1934).



202



203

Más tarde retomaron la ruta hacia Sevilla, de la cual no se tiene constancia de imágenes, parando en Écija y Carmona, fijándose en la plaza porticada del mercado de abastos de Carmona. Sin embargo, es extraña la decisión que tomaron de no atravesar la ciudad de Sevilla, ya que allí había construido recientemente Sert una casa para su prima.

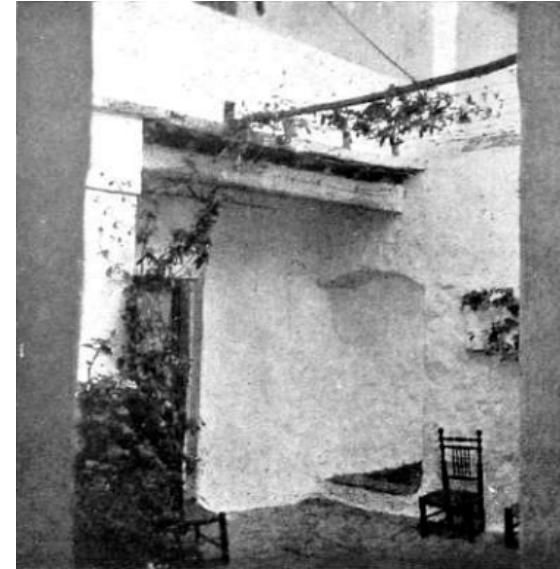
El siguiente punto de parada fue Tarifa, antes de llegar al Estrecho de Gibraltar. En la *Revista AC* se criticó duramente a los arquitectos que intentaban hacer arquitectura popular, justificando que se inspiraban siempre en los ejemplos grandilocuentes, desconociendo o despreciando el verdadero sentido de los ejemplos que se ilustraban en las páginas de la revista. Las imágenes de Margaret mostraban como esos pequeños patios se habían reducido muchas veces a una pequeña caja de flores y plantas. Para el grupo de arquitectos del GATEPAC era una prueba más de la resistencia del individuo a prescindir de estos elementos líricos de la habitación. La arquitectura urbana, consecuencia de la vida en las ciudades, había matado en el último siglo toda la espiritualización de la vivienda, privando, al mismo tiempo, al individuo de todos aquellos elementos de primera necesidad para la vida.



204



205



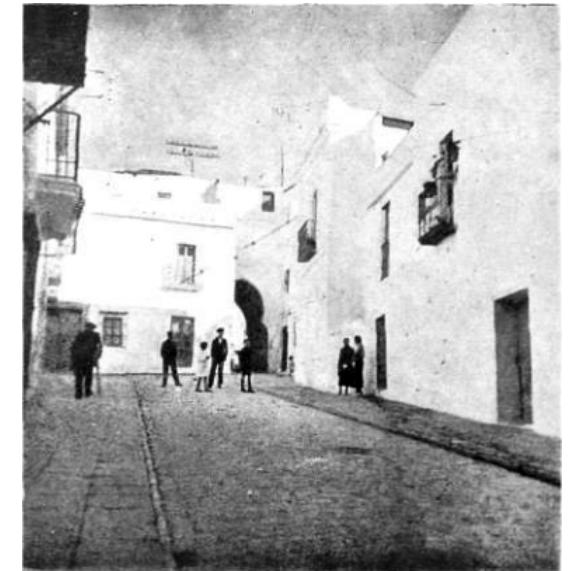
206



207



208



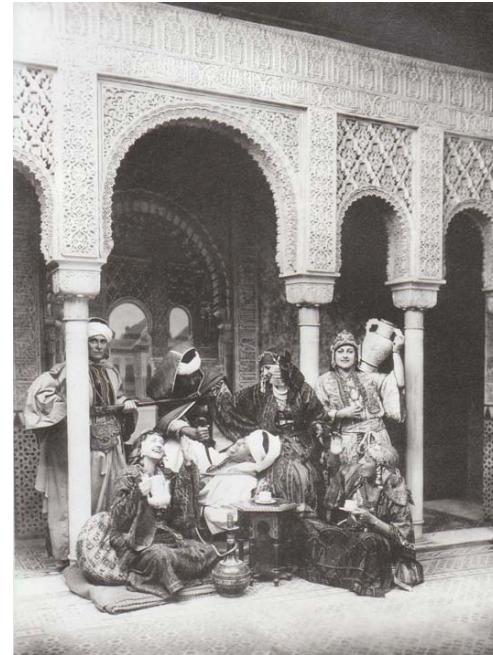
209

204, 205 M. Michaelis. Patios de Ecija (Andalucía). AC  
206-209 M. Michaelis. Tarifa. AC

Tras pasar de forma lejana el Peñón de Gibraltar el grupo tomó rumbo por la costa hacia la provincia de Málaga. No existen apenas documentos de esta parte de Andalucía, que en esos años no había sufrido aún la edificación masiva en sus costas, aunque sí se tiene certeza de que fue recorrida por el grupo ya que en alguna imagen lejana de la costa se cita la referencia “camino de Málaga a Almería”.

Granada fue una de las paradas más llamativas para el grupo de viajeros, por representar “la esencia del ser andaluz”, con sus palacios nazaríes de la Alhambra y los Jardines del Generalife. Según F. Javier López Rivera (2012), la fotógrafa «no es capaz de abstraerse a la fuerza del mismo y realiza alguna imagen más próxima al tipismo y a la mirada del turista común que a la del viajero ‘culto’». Fue ella quien realizó la foto de grupo más típica del conjunto de viajes, en el interior de los patios de la Alhambra, donde todos ellos posaban disfrazados con ropajes árabes. La complicidad que se desprende de muchas de las imágenes del grupo es consecuencia del conocimiento mutuo en este tipo de situaciones y de las experiencias que el grupo experimentó a lo largo del viaje.

Sin embargo, el viaje debía terminar para regresar a Barcelona. Su última parada fue en la ciudad de Almería. De ella se publicaron fotografías de tapias, cortijos y pérgolas, de objetos cotidianos como ánforas, pitas, chumberas y cactus, imágenes que inspiraron a otros fotógrafos del momento como Gomis, Hausmann, P. Siquier, etc.



210

- 210 M. Michaelis. La Alhambra, Andalucía
- 211, 212 M. Michaelis. Casas fin de semana Barcelona (1935)
- 213, 214 M. Michaelis. Torre Eugenia, Barcelona (1936)

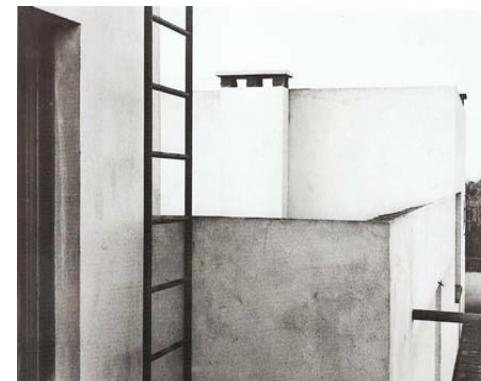
Durante estos tres años, la confianza que el grupo deposita sobre Margaret, da lugar a su distinción, casi inevitable, como reportera oficial de los viajes, fotografiando tanto al grupo como la Arquitectura de los lugares por donde viajaron. Además, durante este tiempo, también fotografió obras de los arquitectos Sert y Torres Clavé, como la Casa Bloc, las Casas de fin de semana en las Costas del Garraf (Barcelona), las Escuelas del Palau-Solità i Plegamans, el Dispensario Antituberculoso o la Torre Eugenia, del arquitecto catalán Richard Rivas Seva.



211



212



213



214



215



216



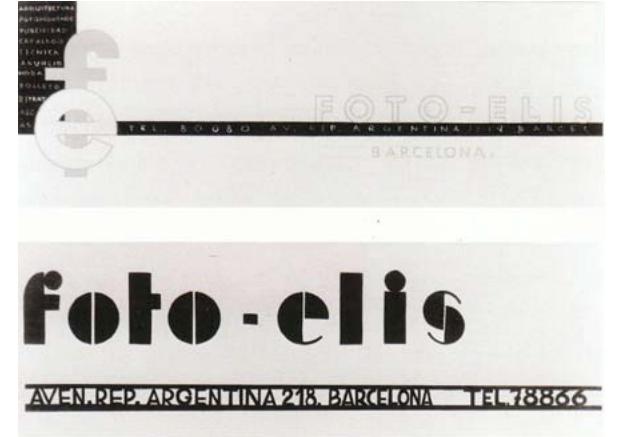
217



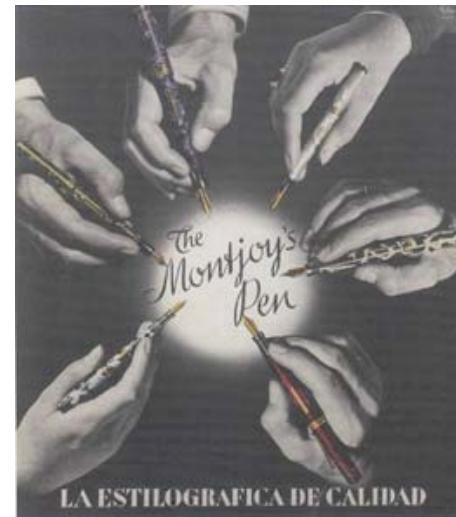
218

- 215-218 M. Michaelis. Casa Bloc (Barcelona), 1934-35
- 219 Sello del estudio fotográfico de M. Michaelis
- 220 M. Michaelis. Publicidad plumas Montjoy's, 1934-37
- 221 Exposición y catálogo Fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República, 1998

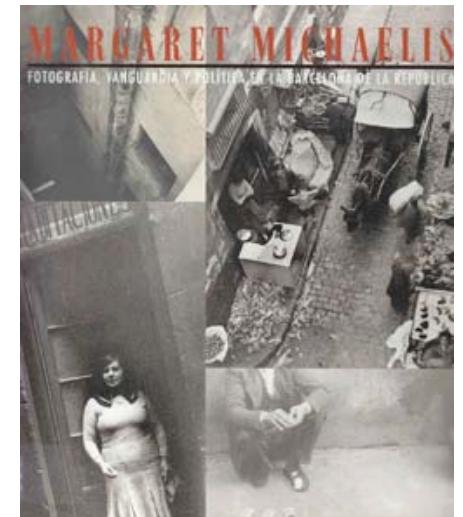
También Margaret Michaelis, dentro del amplio abanico de temas tratados, hizo trabajos para la publicidad que fueron publicados fuera del ámbito de la Revista A.C. Colaboró además con otras revistas como Crónica y D'Ací y D' Allá entre los años 1935-37, y para firmas comerciales como Okasa, Montjoy's y Ramón Sin, firmando en casi todas como Foto-Elis. Todo este recorrido por su paso por España no es más que un trocito del legado fotográfico que esta mujer dejó por todas las ciudades donde vivió, siempre huyendo hasta que pudo encontrar la tranquilidad en tierras tan lejanas como Australia.



219



220



221

### 3.1.2 Francisco Gómez y las revistas *RNA* y *Nueva Forma*



222

Francisco Gómez (Pamplona 1928-Madrid 1998), más conocido como Paco Gómez, fue uno de los fotógrafos más reconocidos de la Escuela de Madrid en la segunda mitad del siglo XX. No se trata de competir por el primer puesto en el ranking de mejor fotógrafo español de la época ya que fueron muchos los grandes profesionales que con su fotografía ilustraron el país, pero sí cabe destacar su presencia desde los años cincuenta hasta los setenta en el panorama fotográfico de España.

Definido por sí mismo como fotógrafo *amateur*, comenzó en el mundo de la fotografía a mediados de los años cuarenta; sin embargo, su andadura como fotógrafo profesional enfocada a la arquitectura no llegó hasta 1959, cuando comenzó su trabajo para la *Revista Arquitectura*.

Formó parte del grupo de jóvenes que, entre los años cincuenta y sesenta, estuvieron presentes en la creación de la Escuela de Madrid. Se trataba de un grupo inquieto que renovó el panorama de la fotografía contemporánea, abandonando el pictorialismo establecido hacia el neorrealismo social que imperaba en Europa. Años más tarde ingresó en la Real Sociedad Fotográfica. Será allí donde alcanzaría la integración en los círculos y tertulias de intelectuales de Madrid, abriéndose paso al mundo artístico y permitiendo así orientar la difusión y el reconocimiento de su obra. Su inquietud artística le llevaría a la creación, en

1957, del grupo *La Palangana* con miembros de la Escuela de Madrid. Un año más tarde se asoció al grupo *AFAL*, que reunía a los fotógrafos más dinámicos del país, como ya sabemos.

Las primeras exposiciones que Gómez realiza, junto con Gabriel Cualladó, miembro del grupo *AFAL*, crearon un enorme desconcierto entre el ambiente costumbrista que venía reinando en las salas expositivas hasta el momento.<sup>14</sup> Con ello, Paco Gómez redirigiría la difusión de su obra, centrándose en mantener al margen las normas establecidas por las asociaciones fotográficas y buscando su reconocimiento entre otros artistas contemporáneos que procurasen huir de los convencionalismos establecidos.

14 Gómez escribió a Jose M<sup>a</sup> Artero, director de la revista *AFAL*, tras su exposición junto a Cualladó, el 21 de octubre de 1958, en la Real Sociedad Fotográfica: "Como esperábamos, no gustó, unos no decían nada, otros que ellos no entendían esa fotografía pero que la respetaban, (...). Lo que sí es cierto es que se armaron discusiones, se habló, se comentó y se meneó un poco aquel ambiente apolillado". Cfr. TERRÉ, Laura, op. cit., p. 198.

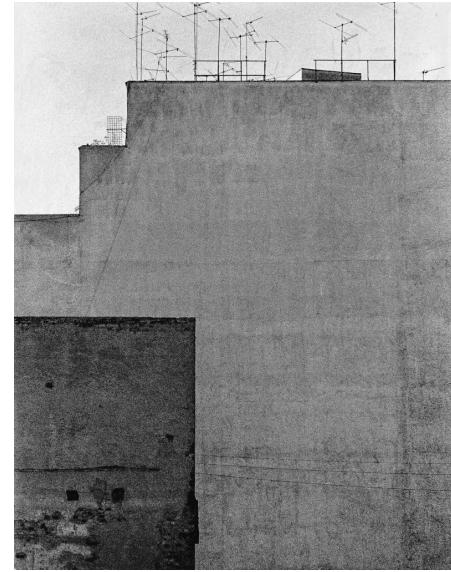
La fotografía en sus comienzos se basaba en la abstracción temática, en los grandes contrastes entre blancos y negros –eliminando el gradiente entre ambas tonalidades–, en los encuadres inusuales y en el aplanamiento de los volúmenes mediante enfoques frontales que anulaban la perspectiva.

Paco Gómez hacía fotografía con la arquitectura, considerándola como «una huella del hombre en la naturaleza sobre la que el tiempo va dejando su impronta» (Bernal, 2015: 149). Sus imágenes eran una muestra de la belleza de aquellos elementos insustanciales del paisaje urbano, donde el paso del tiempo y el abandono habían dejado un rastro de una belleza nueva.

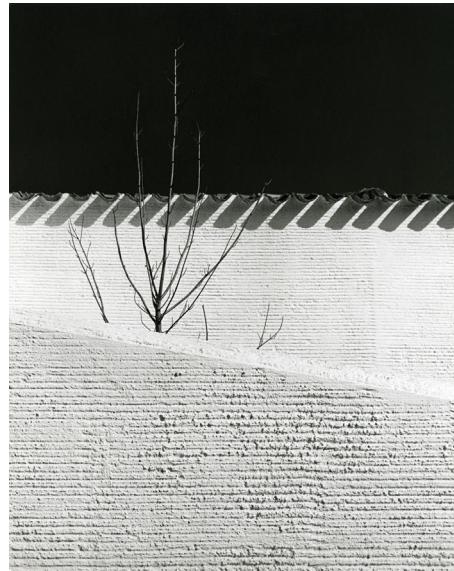
128



224



223



225

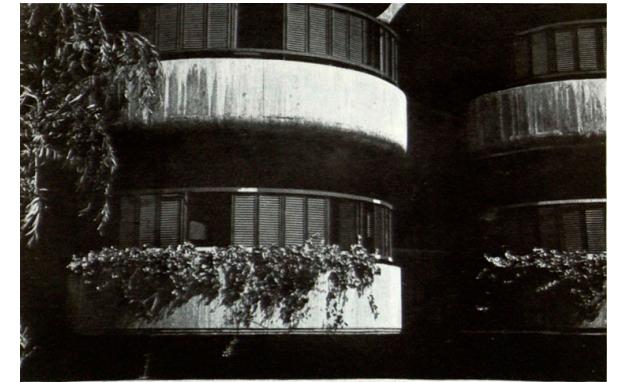
En arquitectura siempre comenzaba en la distancia: la primera percepción de la arquitectura que nos transmite es el descubrimiento del edificio. El encuadre, la composición, el punto de vista, el ángulo visual y la luz escogida para estas tomas eran diferentes en todas las obras, pero siempre existe una imagen contextual que relaciona el edificio con su entorno. En su obra también destacan las fotografías de lucernarios, patios y encuadres del paisaje tomadas desde el interior del edificio. En ellas, la arquitectura no es solo el objeto a documentar, sino que el espacio arquitectónico se convierte en el marco que define el encuadre y que acondiciona nuestra percepción del mundo exterior.



226



227



228

129

223

224

225

226-228

Paco Gómez. Medianería con antenas (1959)

Paco Gómez. Casa negra (1961)

Paco Gómez. Casa en Somosaguas (1962)

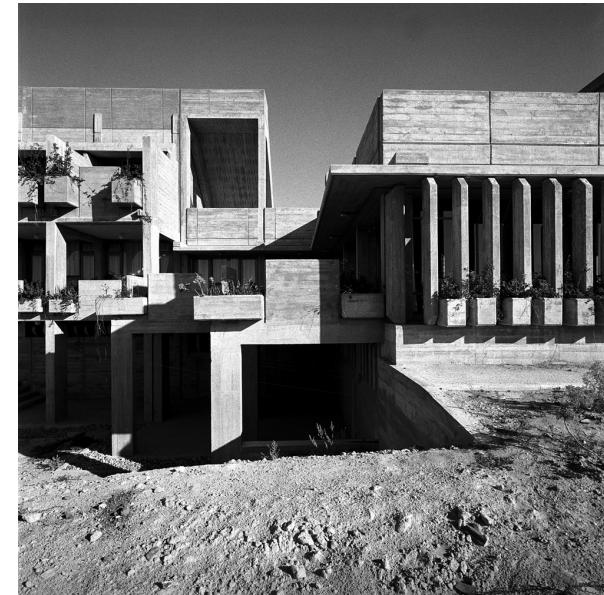
Paco Gómez. Torres Blancas (1968). RNA



La premisa que engloba la obra completa de Gómez durante sus quince años de carrera es el relato poético que transmite de la arquitectura; la perspectiva subjetiva que capta de los volúmenes, de las escalas, de las formas y texturas, de las luces y sombras arrojadas por y sobre el edificio, y que usará como elementos compositivos de sus imágenes.



230



231



232

- 229 Paco Gómez. Torres Blancas, Madrid (1968)  
230 Paco Gómez. Vivienda para Felipe Huarte.  
La Manga del Mar Menor (1972)  
231 Paco Gómez. El Carmelo de San José, Salamanca (1970)  
232 Paco Gómez. Vivienda unifamiliar en Somosaguas (1969)

131

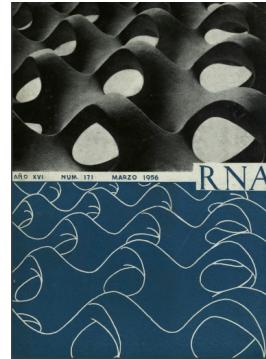
Paco Gómez encontró el apoyo en su carrera profesional entre los arquitectos; ya que «la naturaleza inerte de sus fotografías, su cualidad de retratista de las huellas del tiempo en los muros y medianerías, o su intuición para captar el lirismo en los materiales más banales lo acechaban de forma natural al lenguaje de la arquitectura» (Bernal, 2015: 149).

En este contexto, Gómez estableció una relación de gran afinidad con el arquitecto y, por entonces, director de la revista *Arquitectura*, Carlos de Miguel. En 1959, año coincidente a la entrada de este como director, la revista recuperaba su edición como órgano oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid, tras el parón sufrido por la Guerra Civil. De Miguel supo afrontar el reto de renovar la línea editorial de la anterior Revista Nacional de Arquitectura, gracias entre otros, a la figura de Gómez. Este había presentado a los miembros de redacción -el propio Carlos de Miguel, Lluís Moya y Curro Inza- un portfolio fotográfico en el que encontraron el material adecuado para ilustrar la revista y conseguir la ambición cultural que deseaban para esta nueva etapa.

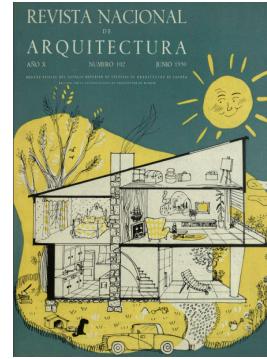
233-236 Comparación del diseño de las portadas de RNA, etapa 1946-1958 (Nº172-1956, Nº102-1950); y *Arquitectura*, etapa 1959-1973 (Nº120-1968, Nº133-1970)

237 Paco Gómez. Madrid (1973)

238 Paco Gómez. Doctor Esquerdo y edificios en construcción de Sainz de Baranda (1959)



233



234



235



236

La revista vino publicando reportajes que acompañaban a las diferentes secciones editoriales. Una de ellas sería la Sesión Crítica de Arquitectura en la cual participaron grandes intelectos del país. Otra, la más abundante por el carácter de la revista, fue la de arquitectura, en la que se publicaron desde 1964, las trayectorias de los mejores arquitectos españoles; publicando monografías en las que se incluían tres o cuatro de sus obras más importantes. Sin embargo, sería en la sección destinada al urbanismo, donde Gómez encontraría una nueva puerta de investigación.

Aunque en un principio renegara de esta nueva especialidad, argumentando su condición de fotógrafo *amateur*, con el paso de los años encontraría en el reporteroismo la que sería una de las facetas más importantes de su obra. Sólo él fue capaz de retratar la realidad social, el paisaje urbano y la belleza de la arquitectura anónima con una brillante sensibilidad. La mayoría de estos trabajos corresponden al retrato de calles y barrios de Madrid, de pueblos cercanos de los alrededores de la ciudad, fronteras donde termina bruscamente la ciudad y empieza el campo, y donde coloca a la figura humana entre paisajes de austeridad. Su trabajo permitió documentar gráficamente los cambios drásticos que afectaban a la sociedad española en la segunda mitad de siglo.



237



238

133

132



En 1965 fue reconocido como fotógrafo oficial de la revista *Arquitectura*, la cual, además de publicar su obra, asumió el papel de divulgar su trayectoria como fotógrafo. Por ello, la revista *Arquitectura* ejerció un verdadero mecenazgo sobre la fotografía contemporánea desarrollada en la escuela de Madrid, cuando esta no encontraba reconocimiento entre los convencionalistas.

En este punto, Paco Gómez ya había abandonado el lenguaje de abstracción de los años previos con el fin de alcanzar su identidad en un nuevo registro más arquitectónico. Una vez conseguido, incorporaría sus recursos de creación fotográfica a la narración documental y será, en este retorno a la abstracción, donde Gómez recupere la coherencia conceptual, adquiriendo con ello, un sello personal que igualará las nuevas fotografías al resto de su obra.



240



241

La colaboración entre la Revista y Paco Gómez permaneció íntimamente ligada a su relación personal con los miembros de la redacción. Por ello, cuando en 1973, Carlos de Miguel abandona su puesto como director de *Arquitectura*, Gómez decide poner fin a su relación con la revista. Lluís Moya dijo que las fotografías de Gómez tenían «dentro el tiempo en alguno de estos tres aspectos: como signo de movimiento, como tiempo atmosférico y como aviso de caducidad y envejecimiento de todas las cosas» (Bergera, 2015: 151).



242

Durante los quince años de colaboración con *Arquitectura* experimentó un cambio en su lenguaje fotográfico, pasando a ser equivalentes en el tiempo sus intereses artísticos con los editoriales de la revista. Esta relación le permitió explorar otros registros y su lenguaje fue evolucionando desde la abstracción gráfica de las primeras composiciones, al lenguaje de documentación periodística, que convirtió a Gómez en un fotógrafo de arquitectura.



243

- 239 Paco Gómez. Barrio de Joaquín Rubio Camín (1959)
- 240 Paco Gómez. Edificio del diario Arriba. Madrid (1963)
- 241 Paco Gómez. Laboratorios ITT de Standard Eléctrica. Madrid (1972)
- 242 Paco Gómez. Tranvía en el paseo de Extremadura. Madrid (1959)
- 243 Paco Gómez. Cristo (1959)
- 244 Paco Gómez. Automoviles en Paris (1962)



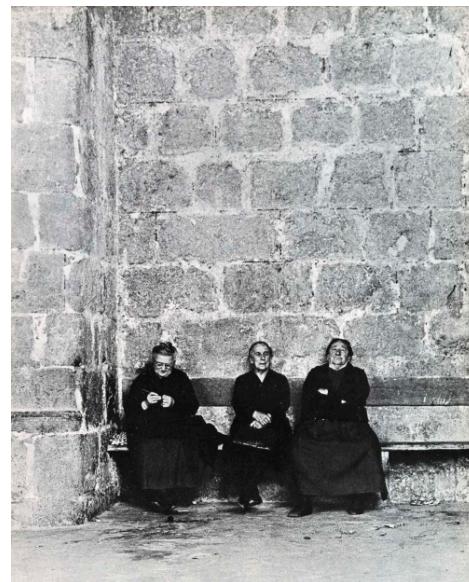
244

136

137

Su trabajo como fotógrafo oficial estuvo compaginado con otros trabajos en los cuales colaboró con arquitectos muy cercanos a Carlos de Miguel, como Fernández Alba, Carvajal, Fisac, Cano Lasso, Francisco de Inza o Fullaondo. En ninguno de los casos, Gómez fue su único fotógrafo. Su situación como fotógrafo de la revista condicionaba sus encargos fuera de Madrid. Aun así, Luis Peña Ganchegui lo contrató para que viajara a Guipúzcoa para fotografiar varias obras en la provincia. También viajó a las Islas Baleares con motivo del número monográfico que De Miguel dedicó a Félix Huarte con motivo de su fallecimiento. Además de ello, Fullaondo le requirió en Vizcaya para realizar fotografías sobre la arquitectura moderna en Bilbao.

La función de Gómez en la revista fue la de retratista de aquellos arquitectos sobre los que se dedicaron algunos números. Aunque nunca se sintió cómodo con el reportaje de retratos, con el tiempo olvidó esa timidez que le caracterizaba a la hora de fotografiar la vida cotidiana de la sociedad, en la que mantuvo largas distancias con el sujeto o el objeto.



245

- 245 Paco Gómez. Señoras en San Sebastián (1964)
- 246 Paco Gómez. Retrato de Carlos de Miguel (1968)
- 247 Paco Gómez. Retrato de Secundino Zuazo (1968)
- 248 Paco Gómez. Retrato de Luis de Miguel (1971)
- 249 Paco Gómez. Retrato Antonio Fernández Alba (1972)

Los retratos publicados en *Nueva Forma* tenían en común la presencia de un escenario donde ubicar y contextualizar al personaje; comenzando por sus autorretratos, donde él mismo, se sitúa como un elemento más de sus muros omnipresentes. Algunos de los retratos se realizaron durante entrevistas, de forma que la fotografía es más natural y los gestos por parte del retratado son menos forzados. Se puede observar en las entrevistas a Carlos de Miguel o Secundino Zuazo en 1968.



246



247

En otros casos se sitúan en primer plano objetos del imaginario arquitectónico, o se sirven de vestimentas para no confiar toda la atención al rostro; el espacio, las cosas y el ropaje junto con el gesto y la pose, contribuyen a la caracterización del personaje. En este caso la imagen no solo habla de la persona, sino de un personaje que interactúa con el lugar logrando desenmascararlo y hacernos ver lo que realmente es.



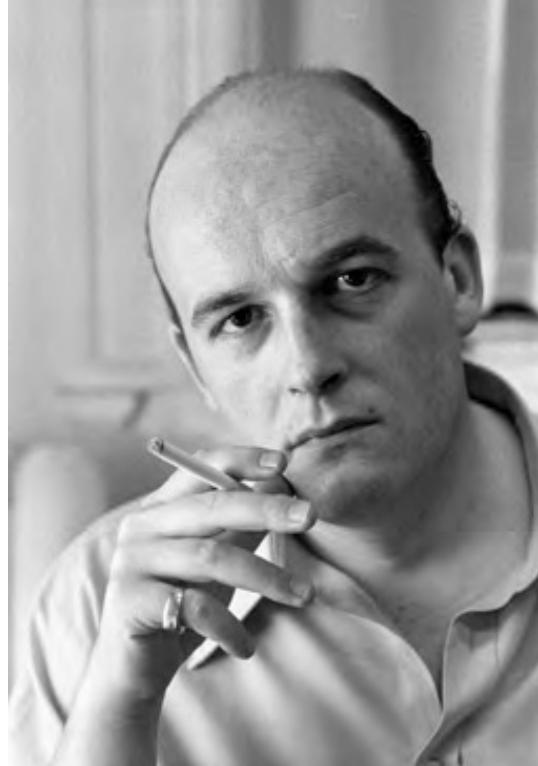
248



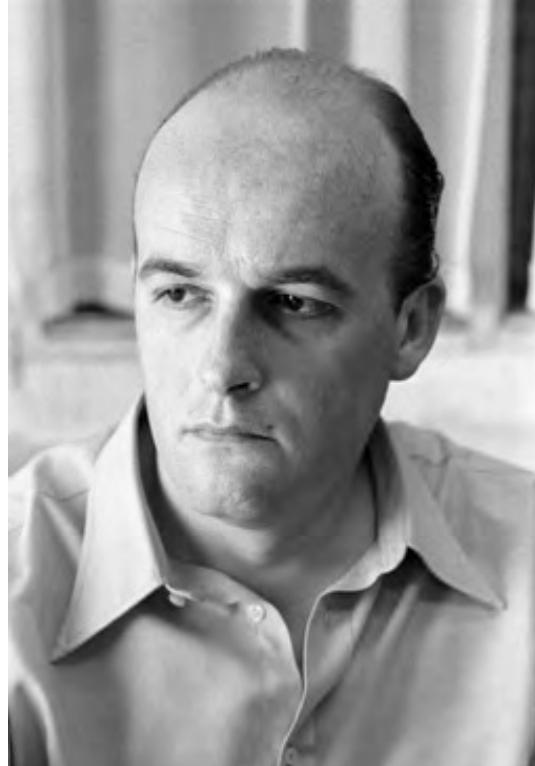
249

Daniel Fullaondo fue director de la revista *Nueva Forma* desde 1966, momento en el que aún mantenía el nombre de *El Inmuble (Forma Nueva)*, hasta 1975. Con su participación activa en el proceso de renovación de la arquitectura y el arte a través de las vanguardias, la revista se convirtió en una publicación referencial en el aséptico contexto cultural y editorial del momento. Sus textos como director y su interés por la síntesis de las artes aportaron una nueva visión de la arquitectura y el arte, acompañados de las fotografías de Paco Gómez, profundamente interesado también en la renovación de los estereotipos reinantes en los comienzos del siglo XX. El punto común entre ambos se encontrará en la abstracción y en el expresionismo.

Un retrato debe aspirar a no generar una máscara de simulacro, sino a eliminarla (Pérez, 2012: 94). Según López-Peláez (1995: 10) «en la búsqueda de lo esencial que la abstracción persigue, y que se halla en el fundamento de las caricaturas, existe necesariamente la referencia a un modelo ideal». El caso de las imágenes de Fullaondo, Gómez tuvo que ornamentar el retrato para eliminar la tensión entre ambos, incluyendo un cigarrillo, una mirada ausente o un gesto levantando la ceja.



250



251

- 250, 251 Paco Gómez. Retrato de Miguel Fullaondo (1972)
- 252 Paco Gómez. Retrato de José Antonio Coderch, núm. 106 de *Nueva Forma* (1974)
- 253 Paco Gómez. Retrato de Carlos de Miguel, núm. 53 de *Nueva Forma* (1970)

Para Fullaondo (1967), un retrato es necesario para encasillar e identificar al 'quien' de la arquitectura o la naturaleza de las obras, «con la esencia caracterológica que nos desvela el retrato publicado» (Pérez, 2012: 95). Esta necesidad de clasificar y de 'poner cara' fue la principal característica de las portadas de *Nueva Forma*. Existen algunas austeras, sin embargo, todas están sometidas a un proceso de manipulación artística que interfiere en la interpretación del retrato.



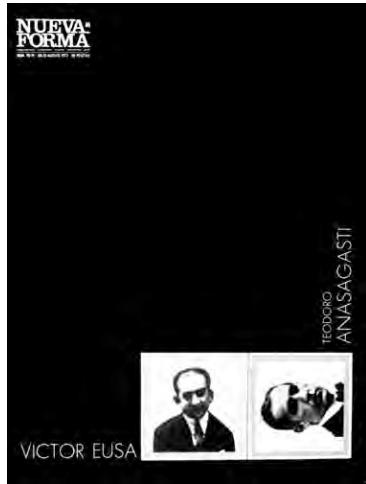
252



253

*Nueva Forma* usó sus portadas como objeto para reivindicar una mayor atención a ciertos grupos de artistas y arquitectos. El ejemplo de los retratos a Víctor Eusa y Teodoro Anasagasti, o al escultor Jorge Oteiza sirvieron para reclamar un mayor interés por la labor de los artistas vasco-navarros como foco cultural del país. Otros números, como los de Eduardo Torroja o Alberto del Palacio, proponían una revalorización de papel de la técnica en la evolución de la arquitectura española.

142



254



255



256



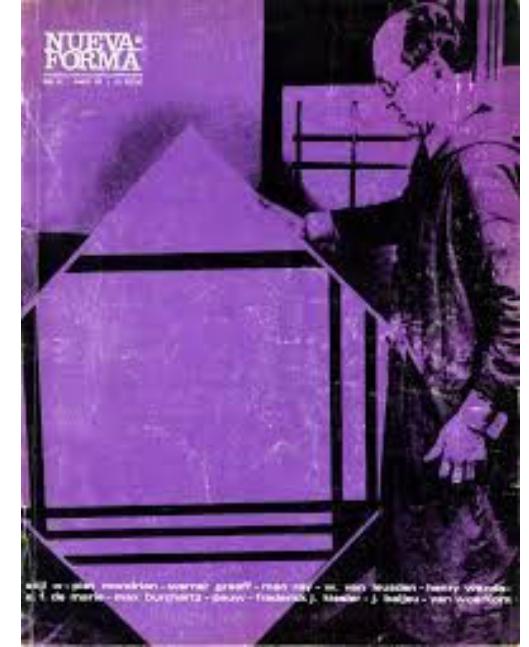
257

Tanto con técnicas más austeras y frías, como con nuevas propuestas vanguardistas, para Fullaondo, y para Gómez, el retrato es esencialmente comunicación y «el retrato como comunicación es la búsqueda de la autenticidad mediante una coreografía semiótica entre significante y significado, entre rostro que vemos y la esencia que intuimos» (Pérez, 2012: 89-98); premisa aplicable tanto al ámbito del reportaje social como al reportaje arquitectónico.

143



258



259

254, 255 Paco Gómez. Retratos de Víctor Eusa y Teodoro Anasagasti (núm. 90-91, 1973), y de Jorge Oteiza (núm. 17, 1967)

256, 257 Paco Gómez. Retratos de Eduardo Torroja (núm. 32, 1968), y de Alberto del Palacio (núm. 60-61, 1971)

258 Portada de *Nueva Forma* (núm. 65, 1971)

259 Portada de *Nueva Forma* (núm. 62, 1971)

## 3.2 FOTÓGRAFOS/ARQUITECTOS

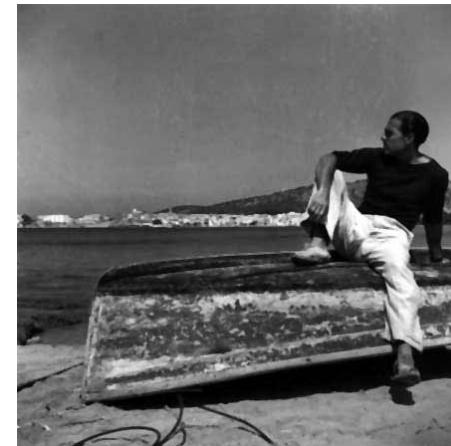


© FONS FOTOGRAFIC F. CATALÀ-ROCA. ARMIU. HISTÒRIC DEL COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA

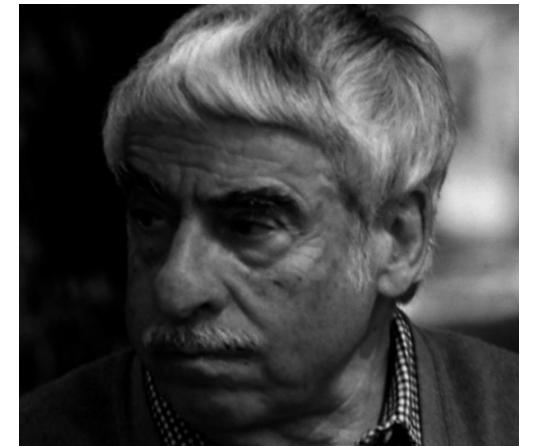
260



261



262



263

3.2.1 **Francesc Català-Roca y José Antonio Coderch**



146

264

Una vez le preguntaron a Català-Roca cómo pensaba que debía ser un fotógrafo. Contestó que para él no era sino «*un individuo que busca la luz. He vivido buscando la luz*» (Revenga, 2000: 17)

148 Francesc Català-Roca (Tarragona 1922-Barcelona 1998) es conocido como uno de los fotógrafos de arquitectura más influyentes de la segunda mitad del siglo XX. Hijo del famoso fotógrafo Pere Català Pic, cuya obra ha sido eclipsada por el trabajo de Roca. Català Pic se rodeó de los mejores profesionales del momento: Rafael Sala, Josep Masana, Gabriel Casas... Todos ellos influenciados por las publicaciones vanguardistas de principios de siglo, procedentes en gran parte, de Alemania y de los postulados dictados por la Bauhaus: picados, diagonales, contrapicados, geometrías, contrastes etc. Fueron algunas de las características de la "Nueva Visión", movimiento que llegó con fuerza para quedarse. Sala aplicó estos principios en la arquitectura, Casas al reportaje, Masana, Josep Sala y Pic a la publicidad. Sin embargo, la fotografía de Català Pic posee personalidad propia, por muy presente que tuviera las técnicas de László Moholy-Nagy, Emmanuel Sougez o Albert Renger-Patzsch.

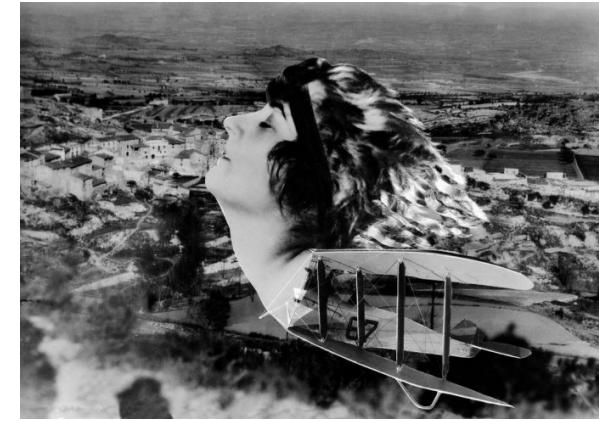
En 1931 estableció su estudio en Barcelona, orientado a la renovación de la fotografía a través de las teorías psicológicas de la publicidad, siendo pionero en Barcelona. Su trabajo fue publicado en revistas como *Nueva Iberia*, *Arte de la Luz*, *Revista Ford*, o *Mirador*, incluso colaboró con el Instituto Psicotécnico de la Generalitat de Barcelona y con empresas del sector bajo el nombre de PIC (Publicidad Ilustrada Català).



265

265  
266-269

Fotografía publicitaria P. Català Pic  
Ejemplos de composiciones publicitarias de  
P. Català Pic



266



267



268



269

El amplio legado de Pere Català Pic y el hecho de que introdujese a Roca en el mundo de la fotografía fue de gran ayuda para el joven fotógrafo en la Barcelona de aquellos años. Varias fueron las circunstancias que alzaron a la fama a Català-Roca cuando en 1948 abrió su propio estudio: el premio Ciudad de Barcelona (1950), la creación de la revista *Seminario de actualidades, arte y letras* (1952) o la fundación del Grupo R en 1951.

Català-Roca cultivó gran variedad de géneros como la fotografía publicitaria, la fotografía turística, reportajes etc.; aunque es bien conocido por sus imágenes documentales de la España de los años cincuenta y sesenta, y los retratos a grandes artistas e intelectuales.



270



271

270-272

Fotografías de Francesc Català-Roca



En el ámbito arquitectónico, los arquitectos integrantes del Grupo R --Joaquín Gili, Manuel Valls, Oriol Bohigas, Antonio Coderch, Josep María Sostres, etc.- buscaron en Català-Roca el profesional que representase fotográficamente lo que ellos hacían arquitectónicamente; sin embargo, será con Coderch, con quien entabló una relación profesional más fructífera.

Coderch y Valls eran defensores de una modernidad ligada al funcionalismo mediterráneo que, preconizado veinte años antes por el GATCPAC, «reconocía en el racionalismo contemporáneo el ámbito propicio para el desarrollo riguroso de la iconografía vernácula» (Piñón, 1996: 14). Este pensamiento provocó disputas entre ciertos integrantes y en 1953 decidieron poner fin a su colaboración con el Grupo R, ya que la tradición que Coderch invocaba, contraria a la de Bohigas, era «la acumulación de principios que determinan el oficio, entendido como la faceta productiva de unos principios éticos que inducen a la reflexión privada como vía de acceso a la autenticidad de la obra a través de la forma» (Piñón, 1996). Siempre actuó con la convicción de que la misión del arquitecto era construir ordenadamente, no sorprender imaginando. Rechazaba la arbitrariedad y reivindicaba la coherencia, y Català fue quien mejor supo plasmarlo, a través de los detalles de su arquitectura, de los blancos y negros, de los altos contrastes, de las sombras que perfilaban volúmenes.

En las fotografías de Català-Roca la originalidad de sus encuadres confieren a sus trabajos una ejemplaridad pedagógica y una calidad formal y artística destacable. El fotógrafo renunció siempre al término artista, autodenominándose creador u observador de la naturaleza humana. Para él la fotografía debía entenderse como un medio de comunicación en el que prevalece la mirada sobre la técnica, donde el fotógrafo «puede dudar sobre el ángulo, velocidad o diafragma con el que tomar la fotografía, sin embargo, nunca puede dudar a la hora de disparar» (Bergera, 2015: 137). El rigor de las fotografías de Català-Roca confieren un sello cualitativo a las obras fotografiadas y una querencia por los valores arquitectónicos de la modernidad.

La relación Coderch-Català-Roca es un ejemplo de cómo un ojo sensible puede plasmar en imágenes la calidad de una obra y comunicarla en un lenguaje universal: la fotografía. La atmósfera que consigue en sus fotos transmite, además de las virtudes del edificio, el contexto en el cual se inscribe, fundamental para terminar de valorarlo. La amistad que caracteriza a ambos artistas fue fruto de la estrecha colaboración en el ámbito profesional, y por ello la obra de Coderch ha quedado asociada a las imágenes del fotógrafo.

Coderch, siendo un aficionado a la fotografía y viendo las posibilidades que ofrecían las fotografías de Català-Roca, confió en la capacidad de síntesis de las imágenes tomadas por Català-Roca para -junto a planos y casi sin palabras- exponer sus obras en las publicaciones de la época.

Uno de los más destacables es el trabajo que realizó en la Casa Ugalde, uno de los primeros proyectos del arquitecto, quien por 1951 aún no había llegado a su madurez creativa. Sin embargo, a pesar de los errores que pueda suponer una construcción de un arquitecto que está comenzando en el oficio, la vivienda alcanzó un éxito que el propio Coderch nunca llegó a entender del todo. Sin embargo, con el tiempo se dio cuenta de que gran parte de esta fama se la concedieron las fotografías de su gran amigo Català-Roca, a quien la capacidad constructiva de la mirada caracteriza en grado sumo. Roca construyó una realidad nueva, más perfecta que real, con el material que le brindaba la obra de Coderch; en sentido estricto, puede hablarse de dos casas, la del arquitecto y la del fotógrafo, cada una de las cuales alcanza la consistencia visual por medio de atributos distintos.



273



274

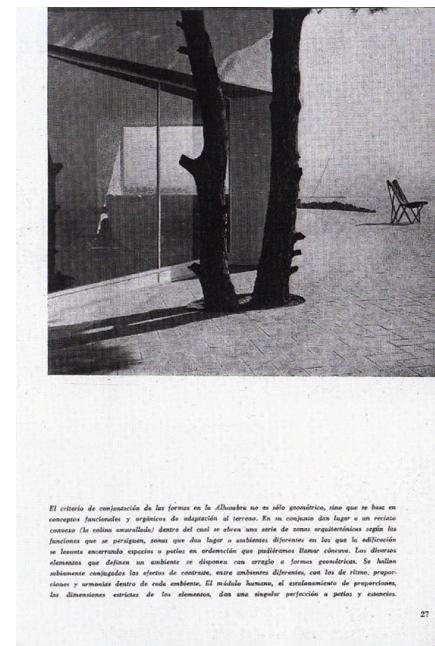


La Casa Ugalde fue publicada por las revistas *RNA*<sup>15</sup> y *Domus*.<sup>16</sup> Ambas publicaciones volvieron a coincidir, como ya hicieran en 1949, en la difusión de un edificio de los arquitectos catalanes con la Casa Garriga Nogués. Los artículos que se publicaron estaban ilustrados por el fabuloso reportaje de Català-Roca que, según Enrique Granell (2015: 195-200), dotaba a la casa de un “halo surreal”. Los perros que aparecen y desaparecen de la escena, la vegetación y la silla BFK, son elementos que se usaron para potenciar la abstracción que la propia casa poseía en su geometría.

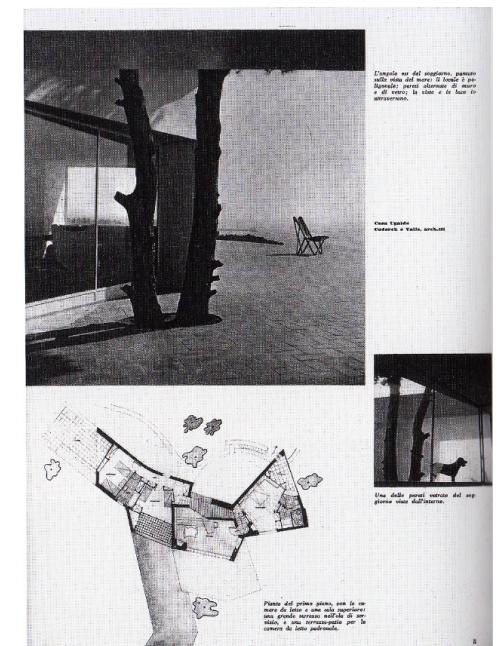
15 Revista Nacional de Arquitectura. Etapa 1946-1958. Nº 144, diciembre 1953, pág 25-30.

16 Revista Domus. Nº 289, diciembre 1953.

- 276 Terraza de la Casa Ugalde en revista *RNA*
- 277 Terraza de la Casa Ugalde en revista *Domus*
- 278 Catalá-Roca. Terraza de la Casa Ugalde (1953)
- 279 Catalá-Roca. Famosa fotografía de la Casa Ugalde (1953)



276



277

La Casa Ugalde de Català-Roca, mostrada en imágenes en blanco y negro, «nos desvela uno de los motores que gobernaron durante el proyecto arquitectónico: la pintura de Joan Miró. Las ondulantes líneas del terreno se entrelazan con el recuerdo del garabato mironiano separando las zonas cubiertas de las descubiertas, la superficie refractante de la piscina, de las manchas verdes del arbolado, todo ello colocado en un abismo frente al mar» (Granell, 2015: 198).

*RNA* publicó, a mayor tamaño de como lo hizo *Domus*, la conocida fotografía de la terraza de la vivienda donde la arquitectura se desvanece tras un elocuente tronco de un árbol, y donde se percibe la presencia de una silla BFK que parece flotar al borde de un abismo, convertido con el tiempo en un paradigma de la arquitectura española de los años cincuenta.

156



278



279

Fotógrafo y arquitecto compartieron una trayectoria afín en cuanto que ambos supieron sintetizar admirablemente tradición y modernidad, llegando a utilizar estrategias similares: el uso de elementos repetitivos, juegos de luces y sombras, realce de texturas y líneas. En las fotografías de Català-Roca se plasma uno de los principios de la arquitectura del catalán, una obra con una fuerte carga plástica, en la que el control visual desde el interior es un objetivo fundamental. La estrategia de un estudio intensivo del lugar fue perseguida por Coderch en toda su obra, considerando la composición del espacio como una sucesión de tomas por el edificio en consonancia con una arquitectura que responde a la concepción del espacio del siglo XX, en el cual se elimina el punto de vista único creando así una nueva interpretación entre el espacio interior y exterior.



280

En arquitectura y fotografía, la acción de enmarcar o recortar las vistas, se comparte tanto a la hora de proyectar como de plasmar en imágenes. Es importante saber qué queda escondido o sugerido, o dónde se ha de centrar el enfoque, nunca nada arbitrario. En dos proyectos posteriores a la Casa Ugalde, Català-Roca tuvo muy presente la importancia del equilibrio entre lleno-vacío, el control de los límites interior-exterior, la difuminación de las restricciones del lugar...

En las viviendas Juan Sebastián Bach, en Barcelona (1956), se observa un juego de partes, de líneas, de luces y sombras que posan con la intención de crear una imagen plena. Las poéticas sombras de los balcones, los contrastes, las líneas estilizadas, la belleza de la geometría son parte de la plasticidad que está presente en la obra de Coderch, y que queda plasmada en el reportaje de Català-Roca.

280-284

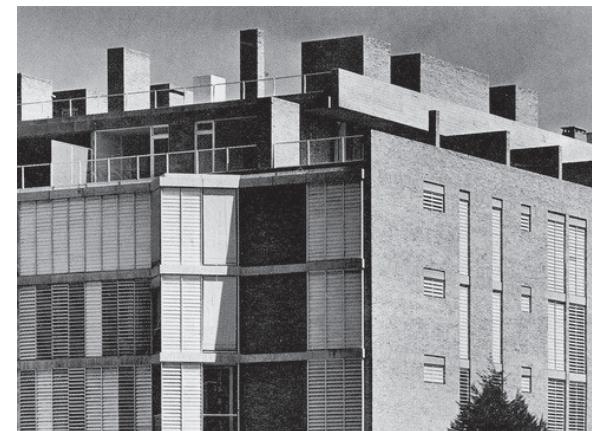
Català-Roca. Viviendas en San Sebastián Bach, Barcelona (1957)



281



283



282



284

Muy similar es el modo de fotografiar en el edificio de viviendas de la Barceloneta, en Barcelona (1951). Siempre presente el blanco y negro con altos grados de contraste, cielos planos, la potenciación de líneas verticales. Sin embargo, un aspecto que diferencia ambas es la presencia humana en esta última serie, que aporta viveza a las imágenes, calidad compositiva y escala humana; al contrario que las anteriores, frías y casi inhóspitas.



285



286

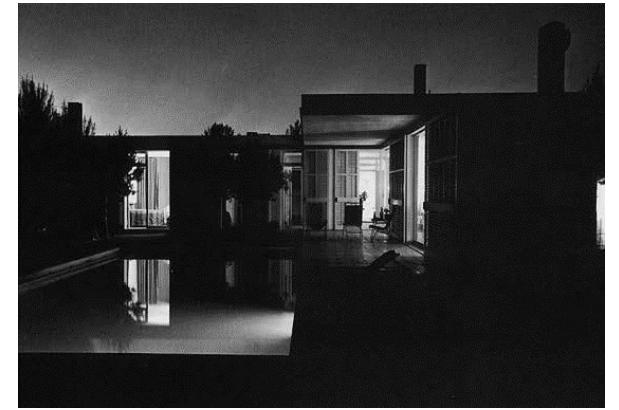


287

La Casa Catasús, en Sitges (1956), fue un intento de realizar una arquitectura similar a la arquitectura moderna de EEUU. La relación interior-exterior toma fuerza en el proyecto y a su vez en las imágenes de Català-Roca. Además, añadiendo a los elementos compositivos ya mencionados en los dos ejemplos anteriores, las fotografías nocturnas pasan a ser un aspecto potenciador de la relación entre los diferentes espacios de la vivienda, y de la plasticidad buscada por Coderch. En el caso de la fotografía del porche de la Casa Catasús, Català-Roca toma un eje vertical que crea dos espacios: porche interior y terraza/piscina exterior. Este encuadre va a repetirse en otros proyectos de viviendas que se mostrarán a continuación, a modo comparativo entre la fotografía nocturna y la diurna, con la mera intención de destacar la señalada potenciación de la relación interior-exterior.



288



289

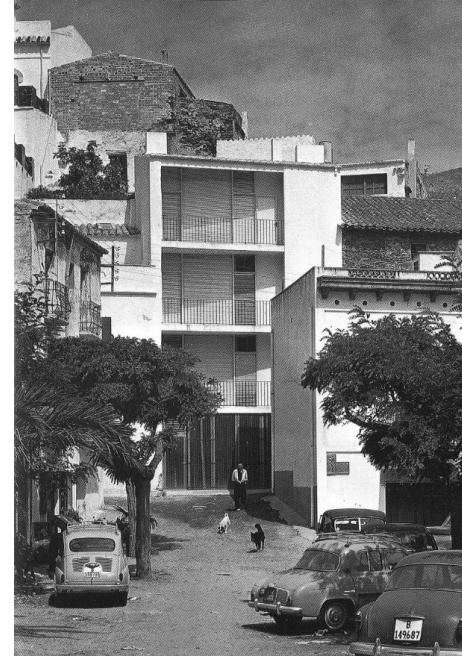
- 285-287 Català-Roca. Viviendas de la Barceloneta Barcelona (1951)
- 288-289 Català-Roca. Casa Catasús, Barcelona (1956)
- 290-291 Català-Roca. Casa Ballvé, Girona (1957)
- 292-293 Català-Roca. Casa Senillosa, Girona (1956)



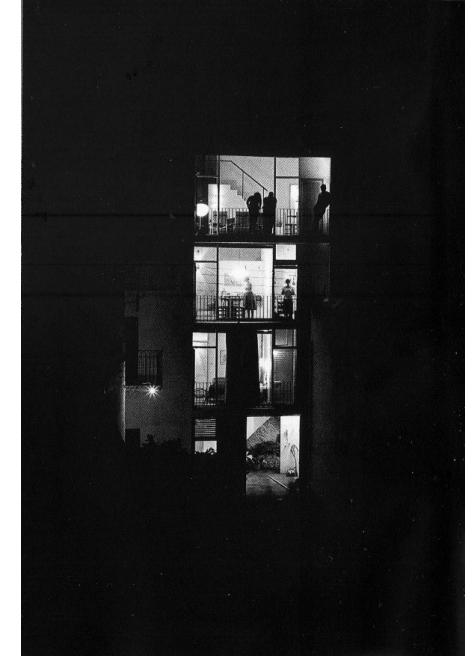
290



291



292



293

Francesc Català-Roca ha ejercido sobre varias generaciones de arquitectos un magisterio indiscutible en la conciencia de la dimensión visual de la arquitectura, cualidad que marca la distancia entre el verdadero arquitecto y el que no lo es (Bergera, 2015: 85). Su fotografía ha sido el motor del cambio de la arquitectura catalana en los años cincuenta y sesenta. Las cualidades artísticas y publicitarias de sus fotos -blanco y negro contrastado, objetividad abstracta, definición crítica del entorno y fidelidad a las herencias del racionalismo- se hicieron tan habituales que, poco a poco, muchos proyectos de arquitectura partieron de algunos prejuicios estéticos marcados por el fotógrafo.

Se podría decir que, la fotogenia de una obra fue un factor bastante decisivo en el debate sobre la normalización del lenguaje de la modernidad. Exagerando un poco se podría decir que la arquitectura catalana más significativa de los años cincuenta y sesenta fue, en buena parte, inspirada en los resultados gráficos de Català-Roca, fieles a los gestos del racionalismo que han perdurado como sustrato formal de buena parte de la arquitectura catalana (Bohigas, 2015: 204).

3.2.2

Joaquín del Palacio (Kindel)  
y José Luis Fernández del Amo



«La fotografía de Kindel, como el arte abstracto, es reveladora del objeto plástico por sí, de su esencial expresión estética independiente de su representación. No es lo fotográfico, sino la fotografía». Fernández del Amo (1995)

Joaquín del Palacio, más conocido por su apodo Kindel, nació en 1905 en Madrid. Su infancia estuvo influenciada por la profesión de retratista de su padre, quien se relacionaba con los intelectos de la época. Sus comienzos en la fotografía fueron de una forma autodidacta, consiguiendo su primer trabajo tras la Guerra Civil en *Regiones Devastadas*. Poco después pasó a trabajar para la Dirección General de Turismo, donde tuvo la suerte de viajar por todo el territorio nacional.

En los tiempos posteriores a 1939, cuando el país se encontraba prácticamente devastado, el régimen franquista se encargó de potenciar una imagen de unidad histórica a través del turismo; siendo posible gracias a la colaboración de la Dirección General de Turismo, la Sección Femenina y otras instituciones. Kindel participó durante los años cuarenta y cincuenta en esta tarea y dejó un inmenso legado de fotografías que aún se conservan por todo el territorio español. En ellas se aprecian algunos de los rasgos más característicos de su obra: sencillez compositiva, horizontalidad, estatismo, abstracción, resalte de las geometrías...

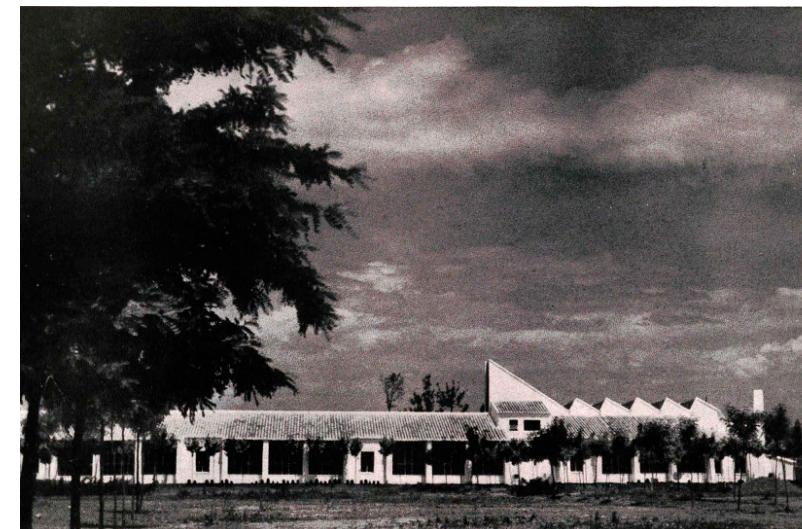
Desde 1939 Kindel trabajó, además, para la Dirección General de Regiones Devastadas, fotografiando los daños ocasionados por la guerra en los cascos urbanos. Más tarde, pasó a formar parte del *Instituto Nacional de Colonización*, realizando trabajos sobre infraestructuras y

pueblos de colonización, un apartado destacable de su carrera. En estos círculos tuvo la oportunidad de conocer a Rafael Aburto, arquitecto español conocido por proyectar el edificio de la Casa Sindical (actual Ministerio de Sanidad y Consumo), entre otros edificios destacados. Fue él quien hizo posible la introducción de Kindel en el entorno de los arquitectos que comenzaron a conducir a la arquitectura española hacia el exterior.

El medio que hizo posible este hecho fue la *Revista Nacional de Arquitectura*. Carlos de Miguel, viendo el potencial del fotógrafo, le ofreció colaborar con la revista y realizar los reportajes de las nuevas construcciones del momento. Se tiene constancia de su primer trabajo firmado en 1953, siendo un reportaje para el Instituto Laboral en Daimiel, del arquitecto Miguel Fisac. Desde entonces hasta, aproximadamente el año en el que Paco Gómez se convierte en fotógrafo oficial de la revista, Kindel fue quien más reportajes realizó para *RNA*, convirtiéndose en 1956 en el principal fotógrafo de la revista y, aunque su estilo fotográfico estuvo muy definido desde los comienzos, sufrió un proceso progresivo de depuración.

295-296

Kindel. Instituto Laboral, Daimiel. *RNA*, etapa 1946-1958, nº139 julio (1953)



295

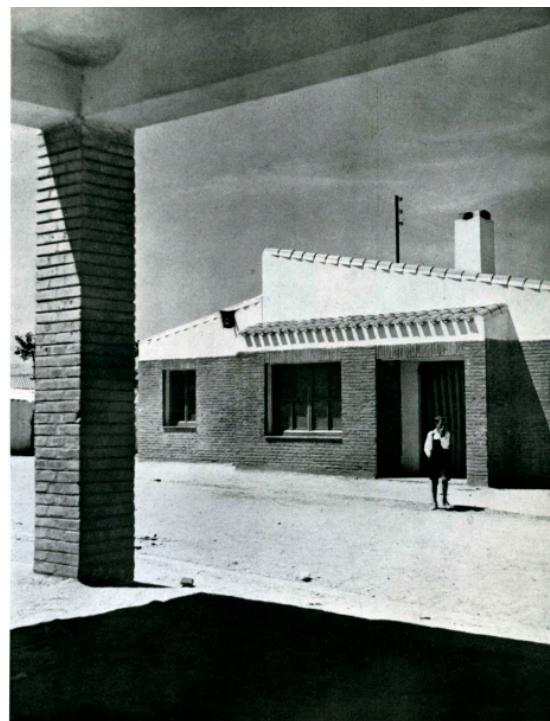


296

El año 1995 fue un año significativo en la carrera de Kindel. Realizó varios reportajes para la revista *RNA* entre los cuales destaca el del pueblo de Belvís del Jarama, de Fernández del Amo. Este proyecto fue el primero que el arquitecto realizó para el *INC* y el punto donde se estrechó la relación entre fotógrafo y arquitecto. En el reportaje se observan las esencias de la fotografía de Kindel, como los cielos con altos contrastes, la regla de los dos tercios donde lo construido ocupa el tercio inferior de la fotografía, el uso de la sombra como elemento clave para realzar los volúmenes, la aparición del edificio como si fuese un accidente en medio del paisaje, la simpleza en la elección de qué mostrar.



297



298

168 Además, en este reportaje se puede observar el inicio del uso de encuadres compositivos atípicos, como es el de la imagen bajo un sotechado, donde aparece el edificio enmarcado dentro del espacio que forman el forjado, la sombra y el pilar exento.

En todas las fotografías garantiza la clara apreciación de las texturas y formas de todos los elementos que aparecen en la imagen. Existe un claro control de las gamas de tonos bajos y altos para que no se pierdan durante el proceso de revelado. Por eso, es extraño ver una foto en color de Kindel, ya que era él quien revelaba sus trabajos, y en el proceso de impresión en color realizado por imprentas no tenía el control de cómo quedaría el resultado.



299



300

Si por algo destaca Kindel es por sus trabajos sobre los Pueblos de Colonización<sup>17</sup> que construyó el *INC* a partir de 1943. Estos pueblos se proyectaron con el fin de establecer a los trabajadores en las tierras que habían sido destinadas para el regadío. Los principios bajo los que se proyectaron afectaban a su configuración formal, y condicionaban a los arquitectos a la hora de definir los espacios públicos y sus tipologías. Como norma base se estableció una plaza como centro del pueblo, donde se sitúan los equipamientos y el comercio, siendo las dotaciones obligatorias la iglesia, el ayuntamiento, la escuela, industrias artesanas y el centro médico. En cuanto al diseño se estableció la ruptura de perspectivas, la disposición de los bosquetes que rodeaban el pueblo, la iglesia con su torre como remate de la perspectiva de la calle principal, la diversidad tipológica, y la ruptura de los planos de fachadas. Por último, el tráfico rodado debía ir separado del peatonal.

169

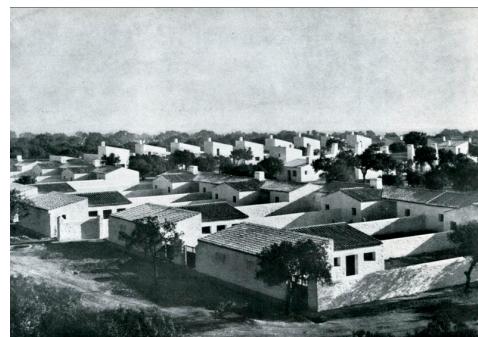
17 La política de creación de los pueblos de colonización era una continuación de lo comenzado por la República con «su Plan Nacional de Obras Hidráulicas, e intentaba resolver el fuerte descenso de la producción agrícola que, junto al régimen de autarquía, provocaba graves problemas de abastecimiento en el país». (Bisbal, 2007: 31)

297-300 Kindel. Pueblo de colonización, Belvís de Jarama. *RNA*, etapa 1946-1958, nº163 julio, (1955)

Fueron muchos los arquitectos que trabajaron para el INC. Algunos, como Alejandro de la Sota, Antonio Fernández Alba, José Borobio, José Antonio Corrales, José Luis Fernández del Amo, Fernando Terán... experimentaron una forma de construir el "pueblo español" a través de la mezcla de arquitectura racionalista y vernácula. Entre todos ellos, Del Amo fue «el arquitecto más sobresaliente de este grupo y el que llevó más lejos los principios organicistas y de abstracción de los poblados» (Bisbal, 2007: 43).

«La obra de Fernández del Amo en el INC supone volver a la "arquitectura"; el individuo como protagonista y la contextualización como razón de necesidad. La suya es una arquitectura que se vuelve hacia el individuo como su principal beneficiario, centrándose en acercar a la escala humana el espacio urbano y privado en que éste ha de desarrollar su vida. Es una arquitectura propositiva, interesada por la calidad plástica, estética y humana en un contexto de extrema escasez de medios (...) que trata de suavizar la rigidez de los planteamientos convencionales de origen dialogando con el paisaje y pensando en el individuo a quien va destinada» (Flores, 2013: 18).

El Pueblo de Vegaviana es, sin duda, uno de los más destacados entre todos los pueblos de colonización. Kindel no solo documentó, sino que supo cómo revelar la propia realidad en su aspecto fundamental. En sus imágenes, publicadas en *RNA* en el año 1958, plasma los puntos característicos de la arquitectura: repetición de tipos edificatorios, composiciones abstractas de fachadas, contraste entre lo construido y la naturaleza, protagonismo de elementos verticales...



301

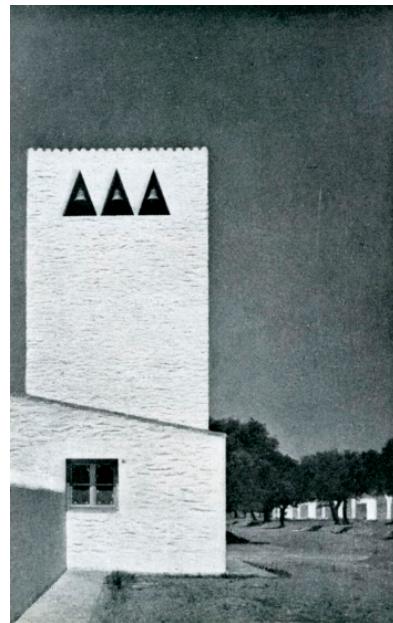


302

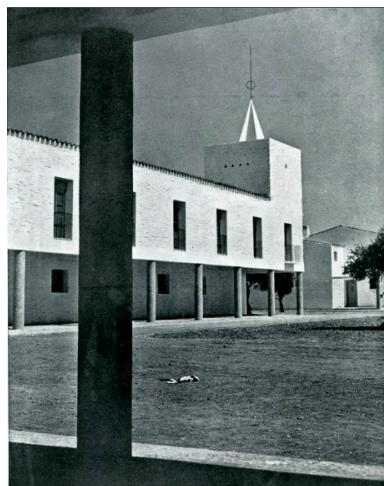
301-307 Kindel. Pueblo de colonización, Vegaviana. *RNA*, etapa 1946-1958, nº202 octubre (1958)



La aportación de la brillantez fotográfica de Kindel al trabajo de Del Amo fue el germen que alzó a lo más alto su arquitectura popular de abstracción. Según él «hay una revelación plástica de la realidad que sólo da la fotografía y hay una realidad distinta, objeto plástico en sí, cuando la fotografía es arte. Por la fotografía puede verse lo que quizá no se viera o no tuvo el relieve que alcanzó en esta versión reveladora. Joaquín del Palacio nos ha presentado esta versión personal por la que el pueblo de Vegaviana adquiere toda su significación, y cada muestra tiene el valor objetivo de una obra de arte».<sup>18</sup>

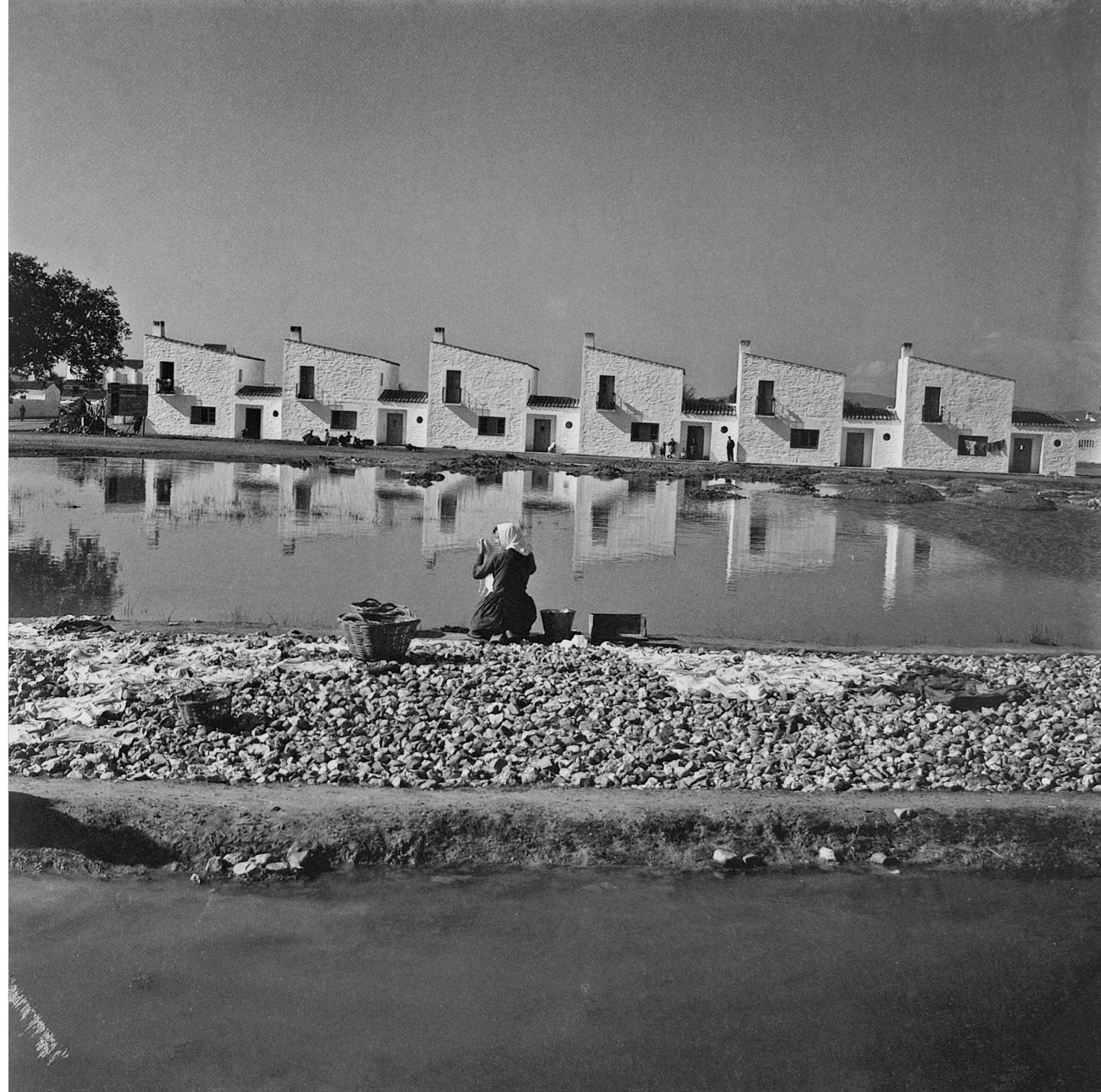


304



305

18 Fernández Del Amo, José Luis (1958): "Vegaviana, un poblado de Extremadura" en *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, pág 202; y en Fernández Del Amo, José Luis (1995): *Palabra y Obra, escritos reunidos*, Madrid, COAM.



Esta última es la fotografía más conocida de Vegaviana, y quizá de todos los Pueblos de Colonización. La imagen nos muestra las características de la arquitectura de Fernández Del Amo, y se encuentra dividida en tres franjas, presentándonos el lugar. En un primer plano encontramos una lámina de agua que transmite estatismo, quietud; una de las cualidades de la fotografía de Kindel. Sobre ella un camino de piedra donde posa una mujer mientras lava la ropa; el uso de la figura humana para dar escala y viveza al lugar. En un tercer plano el reflejo de las nuevas construcciones, geométricas y ordenadas en el espacio, dispuestas de forma casi accidental, siendo ese su mejor y único lugar de colocación. El juego de contrastes entre tonos, la potenciación de los volúmenes con las sombras, la leve corrección de las verticales y la presencia de la naturaleza hacen que la fotografía sea un reflejo de la arquitectura humana, plástica y social que Del Amo quiso alcanzar.

En 1959 se publicó en *RNA* un artículo escrito por Sáenz de Oíza sobre Vegaviana, ilustrado con fotos de Kindel, elegidas a propósito del texto. En este caso la portada del artículo era una fotografía con un encuadre similar a la anterior, más cercano; ya no se muestra el entorno ni la parte superior del cielo. El recorte ya no es cuadrado, termina por ser una imagen panorámica. Años más tarde se publicará también en el libro *Arquitectura Española Contemporánea* de Carlos Flores.





309



310

Kindel no solo realizó reportajes en Vegaviana, también en los demás pueblos de colonización que Fernández del Amo realizó hasta 1968: Belvís de Jarama (Madrid, 1951), San Isidro de Albaterra (Alicante, 1953), Vegaviana (Cáceres, 1954), Villalba de Calatrava (Ciudad Real, 1955), El Realengo (Alicante, 1957), Las Marinas (Almería, 1958), Cañada de Agra (Albacete, 1962), La Vereda (Sevilla, 1963), Miraelrío (Jaén, 1964), Puebla de Vivar (Almería, 1966) y la ampliación de Jumilla (Murcia, 1968). En todos ellos los reportajes continúan con el mismo lenguaje formal.

La técnica fotográfica y compositiva fue mejorando durante su recorrido junto al arquitecto, ya experimentado, durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX. 1958 pudo ser el punto álgido de ambos, sin embargo, a partir de 1960, Kindel comenzó a desaparecer del panorama arquitectónico, dando paso a una nueva forma de fotografía: la publicidad. Trabajó junto con su hijo Alejandro para diversos fabricantes, y continuó realizando murales y fotografías para Turismo, pasión que le acompañó durante toda su vida.

- 308 Kindel. Pueblo de colonización, Esquivel, Sevilla (1952)
- 309 Kindel. Pueblo de colonización, El Realengo, Valencia (1957)
- 310 Kindel. Pueblo de colonización, Villalba de Calatrava, Ciudad Real (1955)



178

# CONCLUSIONES

*«El fotógrafo, para explicar algo, ha de saber escoger y realizar la fotografía de la manera que más claramente muestre lo que quiere comunicar. Después, se ha de establecer un orden y, sobre todo, no se ha de pretender decir mucho, sino poco y bien dicho» (Català-Roca, 1987)*

179

La redacción de este trabajo sobre la fotografía de arquitectura me ha hecho considerar las relaciones y los vínculos que existen entre los fotógrafos de un país en un determinado periodo de tiempo, y más concretamente, entre los años veinte y sesenta del siglo XX.

Al referirnos a los fotógrafos españoles cabe destacar la existencia de diferencias técnicas y artísticas según la escuela a la que pertenezca cada fotógrafo. Si bien la escuela de Madrid formó profesionales que buscaron una fotografía más "clásica" y formal, en Barcelona pretendieron adentrarse en el mundo de las vanguardias, con una fotografía más experimental, abstracta o de encuadres forzados. Este hecho va íntegramente relacionado con el tipo de arquitectura que se vino desarrollando en las diferentes ciudades del país - ecléctica en Madrid, y modernista en Barcelona-.

Cierta relación tiene la forma de fotografiar con las premisas que cada arquitecto quiera transmitir de su obra. Existen varios casos -como el de Kindel, Ferriz o Català-Roca- en los que el estilo fotográfico fue evolucionando de un modo similar al desarrollo arquitectónico de aquellos para los que trabajaron. Gómez y Roca, de igual forma, evolucionaron según lo hicieron las revistas a las que estaban asociados. Bien cierto es que, si dos disciplinas se fusionan los cambios que se produzcan en una terminarán por influir en la otra.

La agrupación de los fotógrafos españoles del siglo XX pueden realizarse, no solo por la escuela a la que pertenecieron, sino por la forma en la que contribuyeron al desarrollo de la arquitectura nacional.

Pando destaca por los reportajes sobre el desarrollo de los barrios periféricos de la capital. Plasencia, a su vez, destinó su trabajo a documentar la construcción de la ciudad condal. Ambos son considerados foto-reporteros, ya que no trabajaron para ningún arquitecto en concreto.

Kindel, destacó por el retrato de los Pueblos de Colonización de Fernández del Amo, alzando a lo más alto una nueva forma de construir arquitectura popular. Quizá pueda asemejarse con Ferriz, quien trabajó para Asís Cabrero. Ambos fotógrafos fueron capaces de plasmar por completo la esencia de la obra de cada arquitecto aun siendo de escuelas diferentes.

Mención aparte necesitan Paco Gómez y Català-Roca. Sus estilos fueron, de algún modo, más refinados que el resto de sus colegas. Cierta influencia tuvo el hecho de que su trabajo estuvo centrado en las publicaciones de las revistas, por lo que sus fotografías son necesariamente imágenes bellas, abstractas y expresivas. De algún modo estuvieron influenciadas por los estilos de vanguardia procedentes de Alemania, y por supuesto, de los pioneros de la fotografía de arquitectura alrededor del mundo.

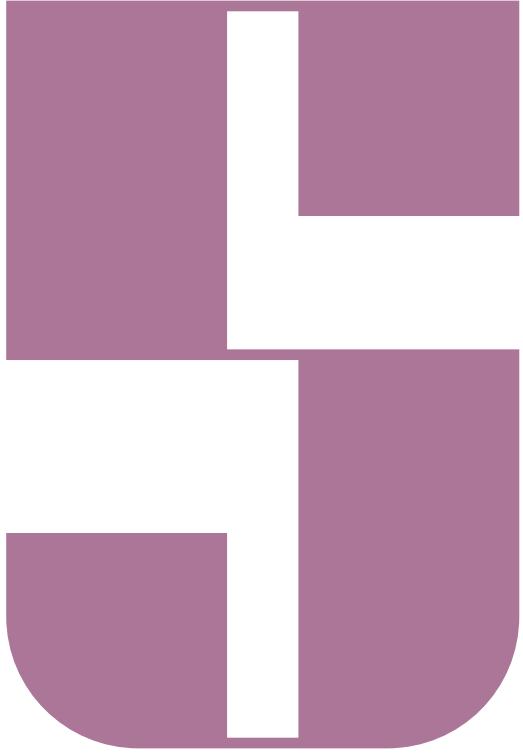
Como reflexión personal me centro en la comparativa de la fotografía del siglo XX y de la actualidad. Vivimos en un mundo veloz, con prisa, con necesidad de tenerlo todo al instante, rodeados de imágenes en todo momento. Imágenes fugaces, imágenes sin valor, llamativas por instantes; imágenes vacías de contenido, sin alma. Me doy cuenta al revisar lo expuesto de que todas las fotografías mostradas en este trabajo, incluso muchas otras que no han podido aparecer, disfrutaban de cualidades que las hace bellas, especiales; incluso son capaces de transmitir sentimientos de aquello que retratan. Quizá unas gocen de una composición más reflexionada, incluso de un tratamiento más delicado o con más gusto, pero todas han sido tomadas tras un largo análisis del lugar, del edificio, del contexto, incluso de las recomendaciones de sus arquitectos, siendo conocedores de los aspectos más destacables de su creación.

En las primeras décadas del siglo XX los fotógrafos no disponían de las tecnologías que disponemos hoy en día. Su forma de proceder a la hora de hacer un estudio fotográfico se basaba en la observación y planificación, en la búsqueda de la luz y del lugar preciso, en el juego de las sombras con el objeto. Sin embargo, lo más importante: estaba **basada en las decisiones**. Era preciso esperar el momento perfecto para disparar, buscar el ángulo ideal y atender a las fugas verticales de los edificios. No existía la posibilidad de equivocarse ya que los carretes que se usaban

entonces carecían de gran número de disparos, al contrario que en la actualidad. Este aspecto hacía el acto de fotografiar un arte con sentimientos.

La gran mayoría de las fotografías de arquitectura publicadas en libros o revistas se trabajaban manualmente en laboratorios, siendo un proceso laborioso y delicado. En comparación con la actualidad, los procesos de revelado son automáticos y casi programables. Las imágenes acaban pareciendo *renders*, siendo a veces difícil distinguirlas. ¿Es esto un signo de que estamos perdiendo criterio a la hora de fotografiar? Quizá la tecnología nos esté alejando de lo que de verdad importa: el tacto, el sentir la arquitectura a través de los planos, de los croquis, de las maquetas; y el sentir la fotografía en los carretes, en el laboratorio, en el análisis de las imágenes previamente a su publicación. ¿Es necesario dar un paso atrás para reconectar con lo esencial?

Por último, me gustaría hacer alusión al protagonismo de la mujer en la fotografía. En pleno siglo XXI y en un mundo lleno de artistas, existen aún grandes talentos femeninos sin reconocimiento en los medios de comunicación, en las revistas de arquitectura más influyentes de la actualidad e incluso muchas se esconden tras seudónimos masculinos; cuando no se deberían hacer distinciones de género, sólo dejar que destaquen por su trabajo.



# REFERENCIAS

## LIBROS

\_BERGERA, IÑAKI (2016). *Cámara y modelo: Fotografías de maquetas de arquitectura en España (1925-1970)*. Madrid: Museo ICO: La Fábrica.

\_BERGERA, IÑAKI (2014). *Fotografía y arquitectura moderna en España=Photography & modern architecture in Spain: 1925-1965*. Madrid: Museo ICO: La Fábrica.

\_BERGERA, IÑAKI (2015). *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Barcelona: Fundación Arquia.

\_BERGERA, IÑAKI (2012). *La ilusión de la luz. Arquitecturas y fotografías del siglo XX*. Madrid: Lampreave.

\_BERGERA, IÑAKI (2016). *Lucien Hervé: fotógrafo a su pesar*. Barcelona: Fundación Arquia.

\_BERGERA, IÑAKI. (2019-A). *Lucien Hervé. España blanca y España negra/ White Spain and Black Spain*. Madrid: Turner.

\_BERGERA, IÑAKI. (2019-B). *Lucien Hervé. España blanca y España negra/ White Spain and black Spain. Arquitectura popular española/ Spanish Popular Architecture*. Madrid: Turner.

\_BERGERA, IÑAKI. (2019-C). *Lucien Hervé. El Escorial: España blanca y España negra/ White Spain and Black Spain*. Madrid: Turner.

\_BERNAL, AMPARO; BERGERA, IÑAKI (2016). *Fotografía y arquitectura moderna en España: antología de textos*. Madrid: Abada.

\_CIRICI PELLICER, ALEXANDRE; GOMIS, JOAQUIM; PRATS VALLÈS, JOAN (1967). *1900 en Barcelona, modernisme, jugendstil, art Nouveau, modern style*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A.

\_ELWALL, ROBERT (2004). *Building with Light: An International History of Architectural Photography*. London: Merrell Publishers Ltd.

\_GUERRERO, PEDRO E.; FILLER, MARTIN (1994). *Picturing Wright: an álbum from Frank Lloyd Wright's photographer*. San Francisco: Pomegranate Art Books.

\_JOAQUIM, GOMIS; PRATS VALLÈS, JOAN; SERT, JOSEP LLUIS (1967). *Ibiza, fuerte y luminosa*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A.

\_KINDEL (2007). *Kindel: fotografía de arquitectura: [catálogo de exposición]*. Madrid: COAM.

\_LE CORBUSIER; GOMIS, JOAQUIM; PRATS VALLÈS, JOAN (1967). *Gaudí. Barcelona*: Ediciones Polígrafa, S.A.

\_LÓPEZ RIVERA, FRANCISCO JAVIER (2015). *Fotografía y arquitectura modernas: 1925-1939. Andalucía. Margaret Michaelis*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Conserjería de Fomento y Vivienda.

\_MASSU, CLAUDE; BOUDON, PHILIPPE (1982). *L'architecture de l'Ecole de Chicago: architecture fonctionnaliste et idéologie américaine*. Paris: Dunod.

\_MAZZA, B. (2002). *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*. Florencia: Firenze University Press.

\_MCCREA, RONALD A. (2012). *Building Taliesin. Frank Lloyd Wright's home of love and loss*. Wisconsin: Wisconsin Historical Society Press.

\_PIÑÓN, HELIO; CATALÀ-ROCA, FRANCESC (1996). *Arquitectura moderna en Barcelona (1951-1976)*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña.

\_PIZZA, ANTONIO; PLA, MAURICI (2012). *Chicago-Nueva York: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Madrid: Abada.

\_POZO MUNICIO, JOSÉ MANUAL; MARTÍN LARUMBE, CELIA; SEPULCRE BERNAD, JAIME (2006). 38

*fotografías para retratar los cincuenta: los edificios de la SEAT. Escaparate de una nueva arquitectura;* Catálogo fotográfico. T6 Ediciones.

\_RAMBLA, WENCESLAO; MARÍN, JOAN. M; TORRENT, ROSALÍA; VILANOVA, XAVIER C. (1996). *L'Arquitectura de Le Corbusier. "Vous avez l'âme d'un architecte...soyez mon photographe."* Fotografies de Lucien Hervé. Catàleg de l'exposició. Castelló de la Plana: Fundació Caixa Caselló.

\_REVENGA, LUIS (2000). *Francesc Català-Roca. Una nova mirada.* Barcelona: Fundació Joan Miró.

\_RODRÍGUEZ LLERA, RAMÓN (2015). *El arte moderno del siglo XX: las vanguardias históricas (1900-1945).* Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle.

\_SERRAINO, PIERLUIGI (2009). *Julius Shulman: modernism rediscovered/ La otra cara del movimiento moderno/ La riscoperta del modernismo/ Modernismo redescoberto.* Köln: Taschen.

\_STOLLER, ERZA; WRIGHT, FRANK LLOYD; LEVINE, NEIL (1999). *Frank Lloyd Wright's Taliesin West. New York.* Princeton Architectural Press.

\_SWEENEY, JAMES JOHNSON; GOMIS, JOAQUIM; CATALÀ ROCA, FRANCESC; PRATS VALLÈS, JOAN (1970). *Joan Miró. Fotoscop/ lenguaje visual/ visual language/ langaga visuel/ die sprache des sehens.* Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A.

\_TAUSK, PETR; CASADEMONT, JOSEP MARIA (1978). *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico.* Barcelona: Gustavo Gili.

\_VADILLO, MARISA (2010). *Otra mirada: las fotografías de la Bauhaus. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla; Córdoba: Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba.*

## CD'S

\_ERIC BRICKER (2009). *The modernism of Julius Shulman.* Madrid, Fundación Caja de Arquitectos.

## CAPÍTULOS DE LIBROS

\_BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, AMPARO (2015). "*Documento y Abstracción. El relato arquitectónico de Paco Gómez*" en *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España.* Madrid: Abada.

\_BISBAL, IGNACIO (2007). "*Kindel, paisajes abstractos*" en *Kindel. Fotografía de Arquitectura.* Madrid: COAM.

\_BOHIGAS, ORIOL (2015). "*La herencia de un referente. La arquitectura de Català-Roca*" en *Fotografía y arquitectura moderna en España: antología de textos.* Madrid: Abada.

\_FERNÁNDEZ DEL AMO, JOSÉ LUIS (1995). "*El arte en la fotografía de Kindel*" en *Palabra y Obra, escritos reunidos.* Madrid: COAM.

\_GRANELL, ENRIQUE (2015). "*Francesc Català-Roca y la fotografía de arquitectura*" en *Fotografía y arquitectura moderna en España: antología de textos.* Madrid: Abada.

## TRABAJOS FIN DE GRADO

\_BAQUEDANO PEMÁN, CLAUDIA (2017-2018). *Encuadrar el espacio. Premisas de fotografía según Frank Lloyd Wright.* Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid.

\_IBARRA CRUZ, KAREN (2018-2019). *La obra de Pere Catalá Pic como inspiradora de un proyecto personal de fotografía publicitaria.* Facultad de Ciencias Sociales Jurídicas y de la Comunicación. Valladolid.

\_PELEGRÍN MINGOTES, MARTA (2015-2016). *La composición en las revistas de arquitectura. Universidad politécnica de Valencia.* Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Valencia.

## TESIS DOCTORALES

\_ÁLVARO TORDESILLAS, ANTONIO (2010). *Pueblos de colonización en la Cuenca del Duero*. Universidad de Valladolid. Valladolid.

\_ARES ÁLVAREZ, OSCAR-MIGUEL (2010). *Gatepac (1928-1939)*. Universidad de Valladolid. Valladolid.

\_BERNAL LÓPEZ-SAN VICENTE, AMPARO (2011). *Las revistas Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura: 1960-1970*. Universidad de Valladolid. Valladolid.

\_GONZÁLEZ JIMÉNEZ, BEATRIZ SOLEDAD (2017). *La mirada construida: aproximación a la arquitectura moderna española a través de la fotografía de Juan Pando Barrero*. Universidad politécnica de Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid.

\_LÓPEZ RIVERA, FCO. JAVIER (2012). *El proyecto de construcción de la imagen de la arquitectura moderna (1925-1939). Andalucía. Margaret Michaelis*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Sevilla.

\_PÉREZ MORENO, LUCIA C. (2013). *Nueva Forma. La construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975)*. Universidad politécnica de Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid.

\_VAQUERO GÓMEZ, JOSÉ ÁNGEL (2014). *Lo popular en la arquitectura moderna en España. Coderch, Fisac, De la Sota, Fernández del Amo*. Universidad politécnica de Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid.

## ARTÍCULOS EN REVISTAS

\_ALCOLEA, RUBÉN A. (2003). *Cuatro pioneros. Fotografía y Arquitectura moderna*. Revista Contraluz (10), 18-21.

\_ALCOLEA, RUBÉN A. (2009). *Kindel, fotógrafo. Ciudades de colonización en España*. Letra. Imagen. Sonido: Ciudad Mediatizada (03), 139-149.

\_ÁLVARO TORDESILLAS, ANTONIO (2010). *Referencias internacionales en los pueblos de colonización españoles*. Ciudades (13), 183-200.

\_BERGERA, IÑAKI; S. LAMPREAVE, RICARDO (2012). *Arquitectura y fotografía. Encuentros y desencuentros en una relación de conveniencia*. Fotocinema: Revista científica de cine y fotografía (04) 191-195.

\_BERGERA, IÑAKI; JIMÉNEZ CRISTINA (2016). *Ferriz y Cabrero: Lecciones de una desconocida y paradigmática colaboración entre fotógrafo y arquitecto*. RA. Revista de Arquitectura (18), 53-60.

\_BERGERA SERRANO, IÑAKI (2016). *Retratando sueños. Fotografías de maquetas de arquitectura moderna en España*. Proyecto, Progreso, Arquitectura (15), 30-41.

\_BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, AMPARO (2012). *Paco Gómez: fotógrafo de la Revista Arquitectura*. RA, Revista de Arquitectura (14), 81-88.

\_CARCELÉN GONZÁLEZ, RICARDO (2019). *Jordi Brunet Forasté. Maquetas para ordenar el turismo de masas*. EGA Expresión Gráfica Arquitectónica (34), 212-221.

\_CATALÀ ROCA, FRANCESC (1987). Coderch, fotógrafo. Quadern d'Arquitectura i Urbanisme (174), 46-51.

\_CORRALES CRESPO, ENRIQUE; LÓPEZ DÍEZ, MARÍA (2-4 noviembre 2016). *Construcción de la ciudad moderna a través de la fotografía de Luis Lladó*. Congreso internacional: Inter photo arch "Intersecciones", 80-91.

\_DÍEZ MARTÍNEZ, DANIEL (octubre 2014). *Objetivo moderno. La fotografía de Julius Shulman y la construcción de la imagen de la arquitectura del sur de California*. Rita\_ (02) 62-67.

\_ESTEBAN MALUENDA, ANA (2015). *Una experimentación furiosa: El papel de la fotografía en la creación de una imagen canónica para la arquitectura moderna española*. Anales 45 (01), 39-54.

\_FRAGA, XESÚS (2014). *La arquitectura moderna española, vista en el espejo de la fotografía*. La voz de Galicia. Cultura (27).

\_FLORES SOTO, JOSÉ ANTONIO (2013). *Vegaviana: una lección de arquitectura*. Cuaderno de notas (14), 18-52.

\_FULLAONDO, JUAN DANIEL (1967). *Jorge de Oteiza, escultor*. Forma Nueva-el Inmueble (14), 12.

\_GALLARDO FRÍAS, LUCÍA (2011). *Vínculo interior-externo, una reflexión sobre la arquitectura, el lugar y el no-lugar*. Revista 180 (27), 2-5.

\_GONZÁLEZ JIMÉNEZ, BEATRIZ SOLEDAD (2015). *La imagen silenciada. Arquitectura moderna española en el Archivo Pando del IPCE*. Patrimonio Cultural de España (10), 216-225.

\_HALM, NICOLE; DEUS, MA. EMILIA (2016). *Fotografías de arquitectura y arquitectura de fotografías a comienzos del siglo XX*. Anales de investigación en arquitectura. Volumen (06), 7-25.

\_HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, ASCENSIÓN (2012). *Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España*. Artigrama (27) 37-62.

\_ISOZAKI, ARATA; HINO, NAOHIKO; SUZUKI, HISAO (2014). *Interview: Architectural Models and Model Photography*. A+U, Architecture and urbanism (522), 13.

\_JIMÉNEZ IZQUIERDO, CRISTINA (2017). *Férriz y Cabrero, el valor del legado fotográfico*. Congreso Internacional sobre fotografía. Universidad Politécnica de Valencia, 37-45.

\_LÓPEZ-PELÁEZ, JOSÉ MANUEL (1995). *Caricaturas*. Circo (26), 10.

\_LÓPEZ RIVERA, FRANCISCO JAVIER (2014). *El GATEPAC y algunas de sus claves a través de las imágenes fotográficas*. Constelaciones (02), 161-174.

\_LÓPEZ RIVERA, JAVIER (2013). *La fotografía en el viaje de arquitectura: Margaret Michaelis y el GATEPAC. Grecia y la URSS*. ZARCH (01) 244-256.

\_PÉREZ MORENO, LUCIA CARMEN; BERGERA SERRANO, IÑAKI (2012). *Apuntes para una valoración del retrato fotográfico del arquitecto: Paco Gómez y Juan Daniel Fullaondo*. RA. Revista de Arquitectura (14), 89-98.

\_VELASCO BARRAL, CARLOS (2014). *Orígenes de la difusión de la arquitectura popular en España. Una evolución geográfica*. Proyecto y Ciudad: P+C. (05) 47-58.

\_ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, FERNANDO; RAMOS JULAR, JORGE; LLAMAZARES BLANCO, PLABLO (2018). *La promenade fotográfica de la Villa Savoye. Le Corbusier y la Imagen como expresión de la forma*. Rita\_ (10), 104-114.

## PÁGINAS WEB

\_ABC. *Dora Maar y Joaquim Gomis, dos fotógrafos camino de la historia*. [https://www.abc.es/espana/catalunya/abci-dora-maar-y-joaquim-gomis-fotografos-camino-historia-200205270300-102375\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/catalunya/abci-dora-maar-y-joaquim-gomis-fotografos-camino-historia-200205270300-102375_noticia.html) .(Consultada el 22 de marzo 2020)

\_ABC. *Gabriel Cualladó y Francisco Gómez, dos amigos 'inseparables' que renovaron la fotografía*. [https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-gabriel-cuallado-y-francisco-gomez-amigos-inseparables-renovaron-fotografia-201904291507\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-gabriel-cuallado-y-francisco-gomez-amigos-inseparables-renovaron-fotografia-201904291507_noticia.html) .(Consultada el 02 de junio 2020)

\_ARCHDAILY. *Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age*. [https://www.archdaily.com/552568/constructing-worlds-photography-and-architecture-in-the-modern-age/542a1a52c07a80c9ea00024c-constructing-worlds-photography-and-architecture-in-the-modern-age-image?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/552568/constructing-worlds-photography-and-architecture-in-the-modern-age/542a1a52c07a80c9ea00024c-constructing-worlds-photography-and-architecture-in-the-modern-age-image?next_project=no) .(Consultada el 12 de noviembre 2019)

\_ARTNET. *Julius Shulman, American (1910-2009)*. <http://www.artnet.com/artists/julius-shulman/> .(Consultada el 29 de enero 2020)

\_BOHIGAS, ORIOL. *La arquitectura de Català-Roca*. <https://www.elperiodico.com/es/opinion/20110904/la-arquitectura-de-catala-roca-1139536> .(Consultada el 02 de noviembre 2019)

\_BOLÍVAR, CLARA. *László Moholy-Nagy y la experimentación en la fotografía*. <http://portavoz.tv/laszlo-moholy-nagy-y-la-experimentacion-en-la-fotografia/> .(Consultada el 20 de marzo 2020)

\_BLUEISINDIGO. *Coderch, sus libretas y la Casa Ugalde*. <https://blueisindigo.com/2018/01/24/coderch-sus-libretas-y-la-casa-ugalde/> .(Consultada el 27 de abril 2020)

\_CRESPO MACLENNAN, GLORIA. *El rastro de un vivir*. [https://elpais.com/elpais/2016/05/13/album/1463148024\\_088930.html#foto\\_gal\\_6](https://elpais.com/elpais/2016/05/13/album/1463148024_088930.html#foto_gal_6) .(Consultada el 04 de abril 2020)

\_CRESPO MACLENNAN, GLORIA. *László Moholy-Nagy, la luz como medio*. [https://elpais.com/cultura/2019/09/16/babelia/1568624391\\_552500.html](https://elpais.com/cultura/2019/09/16/babelia/1568624391_552500.html) .(Consultada el 20 de marzo 2020)

\_CRISPI BRILLAS, ALBERT. *Filial de SEAT en Barcelona 1957-1965*. [https://www.interempresas.net/Cerramientos\\_y\\_ventanas/Articulos/258768-Filial-de-SEAT-en-Barcelona-1957-1965.html](https://www.interempresas.net/Cerramientos_y_ventanas/Articulos/258768-Filial-de-SEAT-en-Barcelona-1957-1965.html) .(Consultada el 13 de marzo 2020)

\_DE MONCHAUX, THOMAS. *Ezra Stollr turned buildings into monuments*. <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/ezra-stoller-turned-buildings-into-monuments> .(Consultada el 29 de enero 2020)

\_EAMES.COM. *Arts & Architecture magazine covers*. <https://eames.com/en/magazines> .(Consultada el 22 de marzo 2020)

\_ELPAÍS. *El ojo aséotico de Albert Renger-Patzsch*. [https://elpais.com/elpais/2017/08/14/album/1502725542\\_463022.html#foto\\_gal\\_1](https://elpais.com/elpais/2017/08/14/album/1502725542_463022.html#foto_gal_1) .(Consultada el 02 de junio 2020)

\_ELPAIS. *El rastro de un vivir*. [https://elpais.com/elpais/2016/05/13/album/1463148024\\_088930.html#foto\\_gal\\_20](https://elpais.com/elpais/2016/05/13/album/1463148024_088930.html#foto_gal_20) .(Consultada el 16 de junio 2020)

\_ELPAÍS. *La España futura del siglo pasado*. [https://elpais.com/cultura/2014/06/03/album/1401808278\\_929118.html#foto\\_gal\\_3](https://elpais.com/cultura/2014/06/03/album/1401808278_929118.html#foto_gal_3) .(Consultada el 03 de abril 2020)

\_ELTIEMPOHISPANO. *Pedro E. Guerrero: El viaje de un fotógrafo*. <http://www.eltiempohispano.com/noticias/pedro-e-guerreroel-viaje-de-un-fot%C3%B3grafo> .(Consultada el 24 de enero 2020)

\_FLOORNATURE. *Exposición Lucien Hervé -Le Corbusier in India-*.<https://www.floornature.es/exposicion-lucien-herve-le-corbusier-in-india-8642/> .(Consultada el 03 de enero 2020)

\_FOTOGRAFÍCAMX. *Albert Renger-Patzsch*. <https://fotografica.mx/fotografos/albert-renger-patzsch/> .(Consultada el 26 de enero 2020)

\_GRAELL, VANESSA. *Vanguardia vs. Fascismo*. <https://www.elmundo.es/cataluna/2014/02/04/52f1402f268e3e995d8b4583.html> .(Consultada el 04 de noviembre 2019)

\_GRÁFFICA. *La mirada oblicua de Joaquim Gomis*. <https://graffica.info/la-mirada-oblicua-de-joaquim-gomis/> .(Consultada el 24 de marzo 2020)

\_GONZÁLEZ TORRES, ELENA. *A propósito de Lucia Schulz (Moholy) y la objetividad en la fotografía*. <http://www.ahmagazine.es/lucia-schulz-moholy/> .(Consultada el 29 de enero 2020)

\_IEFC. *Colección Plasencia*. <https://www.iefc.cat/es/colecciones/plasencia/> .(Consultada el 22 de marzo 2020)

\_JUAN LUIS. *Fotos de Pando Barrero en los alrededores de Ventas*. <http://por-las-calles-de-madrid.blogspot.com/2020/03/fotos-de-pando-barrero-en-los.html> .(Consultada el 02 de febrero 2020)

\_LAMORSAERAYO. *A bordo del Pratis II en el CIAM IV*. <http://lamorsaerayo.es/2014/02/27/a-bordo-del-patris-ii-en-el-ciam-iv/> .(Consultada el 01 de abril 2020)

\_LANZAS, EMILIA. *El instante poético y el Madrid en blanco y negro del fotógrafo Paco Gómez, en la Sala Canal*. <https://zasmadrid.com/el-instante-poetico-y-el-madrid-en-blanco-y-negro-del-fotografo-paco-gomez-en-la-sala-canal/> .(Consultada el 22 de mayo 2020)

\_LOSGRANDESFOTOGRAFOS. *Andreas Feininger (1906-1999)*. <http://losgrandesfotografos.blogspot.com/2017/01/andreas-feininger-1906-1999.html> .(Consultada el 27 de febrero 2020)

\_MAESTRIPIERI, EDUARDO. *Encuadres. Lucien Hervé y Le Corbusier*. [https://www.academia.edu/12182163/Encuadres.\\_Lucien\\_Herv%C3%A9\\_y\\_Le\\_Corbusier](https://www.academia.edu/12182163/Encuadres._Lucien_Herv%C3%A9_y_Le_Corbusier) .(Consultada el 24 de marzo 2020)

\_MARTÍNEZ MINDEGUÍA, FRANCISCO. *La fotografía y la luz*. [http://www.mindeguia.com/temas/fotografia\\_cs.html](http://www.mindeguia.com/temas/fotografia_cs.html) .(Consultada el 28 de enero 2020)

\_MASDEARTECOM. *Lucien Hervé: hacer con la luz geometría*. <https://masdearte.com/lucien-herve-chateau-tours/> .(Consultada el 15 de marzo 2020)

194 \_MERINO, ISIDORO. *Barcelona, en 30 edificios contemporáneos*. [https://elviajero.elpais.com/elviajero/2015/06/23/album/1435047715\\_689932.html#foto\\_gal\\_1](https://elviajero.elpais.com/elviajero/2015/06/23/album/1435047715_689932.html#foto_gal_1) .(Consultada el 17 de mayo 2020)

\_METALOCUS. *Querido maestro Català-Roca*. <https://www.metalocus.es/es/noticias/querido-maestro-catala-roca> .(Consultada el 28 de abril 2020)

\_MILA. *László Moholy-Nagy: el artista que unió la pintura y la fotografía*. <https://www.milartgranada.com/laszlo-moholy-nagy-artista-unio-la-pintura-la-fotografia/> .(Consultada el 17 de marzo 2020)

\_MUSEOREINASOFIA. [https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&f%5B0%5D=im\\_field\\_obra\\_autor%3A4986](https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&f%5B0%5D=im_field_obra_autor%3A4986) .(Consultada el 26 de abril 2020)

\_OLDSKULL. *Francesc Català Roca: La revolución de la fotografía en España*. <https://www.oldskull.net/fotografia/francesc-catala-roca/> .(Consultada el 17 de junio 2020)

\_OLMOS, NATALIA. *La faceta más desconocida del fotógrafo Francisco Gómez en Foto Colectania*. <https://graffica.info/exposicion-francisco-gomez/> .(Consultada el 06 de abril 2020)

\_PICARD, TOBIAS. *El nuevo Frankfurt*. <https://www.stadtgeschichte-ffm.de/de/archivbesuch/digitale-praesentationen/das-neue-frankfurt> .(Consultada el 16 de marzo 2020)

\_RAH. *Juan Miguel Pando Barrero*. <http://dbe.rah.es/biografias/42744/juan-miguel-pando-barrero> .(Consultada el 13 de mayo 2020)

\_RIVERO SERRANO, JOSÉ. *Coderch y Valls, Casa Ugalde, 1951*. <https://hyperbole.es/2017/02/coderch-y-valls-casa-ugalde-1951/> .(Consultada el 21 de abril 2020)

\_SANCHO, JESÚS. *El 'making of' inédito de Barcelona*. <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20180102/433920735482/making-of-inedito-barcelona-obras-leopoldo-plasencia.html> (Consultada el 10 de marzo 2020)

\_SANTÁGUEDA, BENJAMÍN JUAN. *La universidad de Toledo como bien de interés cultural (Jesús Fuentes Lázaro)*. <http://hombredepalo.com/la-universidad-laboral-de-toledo-como-bien-de-interes-cultural-jesus-fuentes-lazaro> .(Consultada el 16 de abril 2020)

\_SAVALL, CRISTINA. *El fotógrafo que captó el auge de Barcelona*. <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20171007/fotografo-leopoldo-plasencia-retrato-crecimiento-urbano-barcelona-6337042> .(Consultada el 22 de marzo 2020)

\_SEGURA, ISABEL. *Construir Barcelona. Leopoldo Plasencia*. <https://hanseligretel.cat/5374-2/> .(Consultada el 13 de mayo 2020)

\_UNESCO. *Herve, Lucien (1910-2007)*. <http://www.unesco.org/artcollection/NavigationAction.do?idOeuvre=2993&nouvelleLangue=es> .(Consultada el 24 de marzo 2020)

\_VIDAL OLIVERAS, JAUME. *Joaquim Gomis y el 'fotoscop'*. <https://elcultural.com/Joaquim-Gomis-y-el-fotoscop> .(Consultada el 01 de marzo 2020)

\_XATAKAFOTO. *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica*. <https://www.xatakafoto.com/eventos/archivo-paco-gomez-el-instante-poetico-y-la-imagen-arquitectonica-nueva-exposicion-en-la-fundacion-foto-colectania> .(Consultada el 17 de mayo 2020)

## IMÁGENES

\_Portada interior. Fernando Higuera. Patronato de casas militares. Madrid, 1967: <https://www.elledecor.com/es/arquitectura/a23394359/fernando-higuera-open-house-madrid/>

\_Fig.1. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/torre-eiffel/joaquim-gomis/205323-000>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 2. Daguerrotipo Puerta del Sol de Toledo (izquierda). Análisis sobre imagen de Le Corbusier (centro). Portada revista Das Neue Frankfurt (derecha): Google Gallery. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 3. Maqueta de Fernando Higuera, Residencias para diez artistas, 1960 (izquierda). Fotografía de Ezra Stoller, Notre Dame du Haut, Francia (centro): Google Gallery. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 4. [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:View\\_from\\_the\\_Window\\_at\\_Le\\_Gras,\\_Joseph\\_Nic%C3%A9phore\\_Ni%C3%A9pce.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 5. <https://fotofestin.com/louis-daguerre/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 6. <https://www.xatakafoto.com/fotografos/william-fox-talbot-pionero-de-la-fotografia-con-sus-dibujos-fotogenicos>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 7. [https://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n\\_Alabern](https://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_Alabern). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 8-15. MAZZA, B. (2002). *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*. Florencia: Firenze University Press.

\_Fig. 16. <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 17. <https://www.stadtgeschichte-ffm.de/de/archivbesuch/digitale-praesentationen/das-neue-frankfurt>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 18, 30. <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0004011913&s=10&lang=es>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 19. <https://www.bmiaa.com/lesprit-nouveau-%E2%80%8B1920-1925-now-available-online-by-dipartimento-di-architettura-roma-tre/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 20. <https://www.findartdoc.com/books/aujourd'hui-1955-01-02-n01-ma-fr/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 21. <https://www.australiandesignreview.com/architecture/digital-archive-of-bauhaus-books/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 22. <https://www.iberlibro.com/primer-edicion/Neues-Bauen-Welt-3-Frankreich-Ginzburger/6950182191/bd>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 23. <https://www.rtve.es/fotogalerias/fotolibro-espana-1905-1977-museo-reina-sofia/136936/alvaro-bartolome-joaqui-del-palacio-momentos-madrid-edicion-del-autor-1944/4/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 24. <https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-geografia-viajes/barcelona-francesc-catala-roca-luis-romero-ed-barna~x116770535#lote-page-h1>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 25. <https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-arquitectura/arquitectura-popular-espanola-carlos-flores-1-edicion-aguilars-5-tomos-completa-3600-ilustrac~x49629947>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 26-27. FLORES, CARLOS (1973). *Arquitectura Popular Española*, Tomo 4. Aguilar.

\_Fig. 28. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/29/11layuno.pdf>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 29. <https://www.iberlibro.com/elementi-dellarchitettura-funzionale-Sintesi-panoramica-moderna/30221377882/bd>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 31, 33, 35, 37, 40-42. BERGERA, IÑAKI (2016). *Cámara y modelo: Fotografías de maquetas de arquitectura en España (1925-1970)*. Madrid: Museo ICO: La Fábrica.

\_Fig. 32. <http://bauhauseso.blogspot.com/2016/08/maqueta.html>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 34. CARCELÉN GONZÁLEZ, RICARDO (2019). *Jordi Brunet Forasté. Maquetas para ordenar el turismo de masas*. EGA Expresión Gráfica Arquitectónica (34), 212-221.

\_Fig. 36, 38. BERGERA SERRANO, IÑAKI (2016-B). *Retratando sueños. Fotografías de maquetas de arquitectura moderna en España*. Proyecto, Progreso, Arquitectura (15), 30-41.

\_Fig. 39. [https://www.europeana.eu/es/item/2022709/oai\\_fototeca\\_mcu\\_es\\_fototeca\\_PANDO\\_PAN\\_B\\_001237](https://www.europeana.eu/es/item/2022709/oai_fototeca_mcu_es_fototeca_PANDO_PAN_B_001237). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 43. <http://masdearte.com/gunther-forg/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 44, 45. <https://www.moma.org/artists/19194?=&page=&direction=>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 46, 51-54. <http://helenebinet.com/photography.html>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 47. [https://es.wikipedia.org/wiki/Horacio\\_Coppola](https://es.wikipedia.org/wiki/Horacio_Coppola). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 48. <https://www.cineinfinito.org/cineinfinito-111-laszlo-moholy-nagy/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 49. <http://tochocho.blogspot.com/2015/03/florence-henri-1893-1982-la-ciudad.html>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 50. <http://losgrandesfotografos.blogspot.com/2017/01/andreas-feininger-1906-1999.html>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 55. László Moholy-Nagy y Lucia Schulz (izquierda). Le Corbusier y Lucien Hervé (derecha): Google Galley. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 56. Frank Lloyd Wright y Pedro E. Guerrero (izquierda). Julius Shulman y Richard Neutra (derecha): Google Gallery. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 57. [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:L%C3%A1szl%C3%B3\\_Moholy-Nagy\\_Malerei\\_Umschlag\\_1925.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:L%C3%A1szl%C3%B3_Moholy-Nagy_Malerei_Umschlag_1925.jpg). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 58. [https://elpais.com/elpais/2019/09/12/album/1568296649\\_223558.html#foto\\_gal\\_1](https://elpais.com/elpais/2019/09/12/album/1568296649_223558.html#foto_gal_1). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 59. [https://www.bauhaus.de/en/programm/sammlung/212\\_fotografie/](https://www.bauhaus.de/en/programm/sammlung/212_fotografie/). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 60. <http://flieschool.com/photographer/l%C3%A1szl%C3%B3-moholy-nagy>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 61. <https://masdearte.com/especiales/la-nueva-vision-moholy-nagy-y-la-camara-contra-lo-subjetivo/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 62. <https://www.metalocus.es/es/noticias/lucia-schulz-pieza-esencial-de-la-escuela-fotografa-de-la-bauhaus>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 63. <http://stellwerk-magazin.de/magazin/artikel/2019-11-08-lucia-moholy-fotogesichte-leben-und-schreiben>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 64, 65. <http://www.ahmagazine.es/lucia-schulz-moholy/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 66. <https://www.iberlibro.com/Marginalien-Moholy-Nagy-Marginal-Notes-Dokumentarische-Ungereimheiten/18556120642/bd>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 67, 68. <http://losgrandesfotografos.blogspot.com/2018/02/t-lux-feininger-1910-2011.html>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 69. <https://www.yossimilo.com/artists/ezra-stoller>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 70. <https://de.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2019/october/24/ezra-stoller-s-modern-america-the-seagram-building/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 71, 72. <https://www.yossimilo.com/artists/ezra-stoller>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 73. <https://arcspace.com/camera/ezra-stoller-esto-photographics/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

200 \_Fig. 74. <https://www.bjp-online.com/2018/09/stoller-pioneer/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 75. <https://arcspace.com/camera/ezra-stoller-esto-photographics/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 76. <https://www.architects.org/stories/ezra-stollers-exceptional-eye>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 77-80. MCCREA, RONALD A. (2012). *Building Taliesin. Frank Lloyd Wright's home of love and loss. Wisconsin*. Wisconsin Historical Society Press.

\_Fig. 81-87. GUERRERO, PEDRO E.; FILLER, MARTIN (1994). *Picturing Wright: an álbum from Frank Lloyd Wright's photographer*. San Francisco: Pomegranate Art Books.

\_Fig. 88-91. STOLLER, ERZA; WRIGHT, FRANK LLOYD; LEVINE, NEIL (1999). *Frank Lloyd Wright's Taliesin West*. New York: Princeton Architectural Press.

\_Fig. 92-95, 97-106. A. SMITH, ELIZABETH; GÖSSEL, PETER; SHULMAN, JULIUS (2008). *Case Study Houses. The complete CSH program, 1945 - 1966*. Taschen.

\_Fig. 96. <https://circularq.wordpress.com/2019/05/31/arts-architecture-case-study-house-program/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 107-109. HALM, NICOLE; DEUS, MA. EMILIA (2016). *Fotografías de arquitectura y arquitectura de fotografías a comienzos del siglo XX*. Anales de investigación en arquitectura. Volumen (06), 7-25.

\_Fig. 110, 111. BERGERA, IÑAKI (2016). *Lucien Hervé: fotógrafo a su pesar*. Barcelona: Fundación Arquia.

\_Fig. 112. <https://johnaorroca.wordpress.com/2016/02/29/lucien-herve-lazlo-elkan/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 113-116. <http://tochoocho.blogspot.com/2014/09/laszlo-elkan-alias-lucien-herve-1910.html>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 117-123. BERGERA, IÑAKI. (2019-C). *Lucien Hervé. El Escorial: España blanca y España negra/ White Spain and Black Spain*. Madrid: Turner.

\_Fig. 124-131. BERGERA, IÑAKI. (2019-B). *Lucien Hervé. España blanca y España negra/ White Spain and black Spain. Arquitectura popular española/ Spanish Popular Architecture*. Madrid: Turner.

\_Fig. 132. Juan Miguel Pando (izquierda). Jesús García Ferriz (centro). Alberto Schommer (derecha): Google Gallery

\_Fig. 133. Joaquim Gomis (izquierda). Oriol Maspons y Julio Ubiña (derecha): Google Gallery. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 134-141, 276, 277. BERGERA, IÑAKI (2015). *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Barcelona: Fundación Arquia.

\_Fig. 142. <https://novaciencia.es/el-documental-sobre-el-grupo-afal-se-podra-ver-en-todo-el-mundo/>

\_Fig. 143. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/grupo-palangana>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 144-147, 149-152, 160-161, 170, 183-184, 229, 310. BERGERA, IÑAKI (2014). *Fotografía y arquitectura moderna en España=Photography & modern architecture in Spain: 1925-1965*. Madrid: Museo ICO: La Fábrica.

\_Fig. 148. <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/CIFo/CIFo17/paper/viewFile/6706/3241>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 153-155, 158, 178, 179. [http://oa.upm.es/45535/2/BEATRIZ\\_SOLEDAD\\_GONZALEZ\\_JIMENEZ\\_02.pdf](http://oa.upm.es/45535/2/BEATRIZ_SOLEDAD_GONZALEZ_JIMENEZ_02.pdf). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 156, 175. [https://www.europeana.eu/es/item/2022709/oai\\_fototeca\\_mcu\\_es\\_fototeca\\_PANDO\\_PAN\\_079337](https://www.europeana.eu/es/item/2022709/oai_fototeca_mcu_es_fototeca_PANDO_PAN_079337). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 159. <https://afasiaarchzine.com/2018/01/francisco-gomez/07-francisco-gomez-barrio-de-la-concepcion-madrid-1966/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 162-165. LE CORBUSIER; GOMIS, JOAQUIM; PRATS VALLÈS, JOAN (1967). *Gaudí*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A.

\_Fig. 166. <https://www.iberlibro.com/primer-edicion/M%C3%A9diterran%C3%A9-PHOTOGRAPHIE-GRINDAT-Henriette-CRANAKI-Mimica/8581201951/bd>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 167. <http://losgrandesfotografos.blogspot.com/2017/03/henriette-grindat-1923-1986.html>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 168, 169. JOAQUIM, GOMIS; PRATS VALLÈS, JOAN; SERT, JOSEP LLUIS (1967). *Ibiza, fuerte y luminosa*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A.

\_Fig. 171, 173. <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20180102/433920735482/making-of-inedito-barcelona-obras-leopoldo-plasencia.html>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 172. <https://www.elmundo.es/cataluna/2017/12/29/5a469716e2704e55638b4674.html>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 174. <https://hanseligretel.cat/5374-2/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 175. Plasencia. <https://www.iefc.cat/es/colecciones/plasencia/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 176. <https://www.metalocus.es/es/noticias/premio-de-arquitectura-y-urbanismo-xi-biau-a-cesar-ortiz-echague-rubio-y-jorge-enrique-scrimaglio>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 177. [https://www.interempresas.net/Cerramientos\\_y\\_ventanas/Articulos/258768-Filial-de-SEAT-en-Barcelona-1957-1965.html](https://www.interempresas.net/Cerramientos_y_ventanas/Articulos/258768-Filial-de-SEAT-en-Barcelona-1957-1965.html). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 185. <https://www.arteinformado.com/agenda/f/maridajes-francisco-gomez-fotografia-de-arquitectura-141193>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 186. <https://www.pinterest.es/pin/418834834068187897/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 187. <https://www.todocoleccion.net/libros-antiguos-arquitectura/revista-c-25-problemes-revolucio-publicacio-g-t-e-p-c~x98064071>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 188. [https://elpais.com/cultura/2016/05/22/actualidad/1463950480\\_521386.html](https://elpais.com/cultura/2016/05/22/actualidad/1463950480_521386.html). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 189. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1959-1973/docs/revista-completa/revista-arquitectura-1963-n49.pdf>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 190, 192. [http://viejas-fotos.blogspot.com/2015/04/margaret-michaelis-sachs-la-fotografia\\_27.html](http://viejas-fotos.blogspot.com/2015/04/margaret-michaelis-sachs-la-fotografia_27.html). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 191, 193-200, 210-221. LÓPEZ RIVERA, FRANCISCO JAVIER (2015). *Fotografía y arquitectura modernas: 1925-1939. Andalucía. Margaret Michaelis*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Conserjería de Fomento y Vivienda.

\_Fig. 201-209. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004017387&search=&lang=es>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 222, 246-259. PÉREZ MORENO, LUCIA CARMEN; BERGERA SERRANO, IÑAKI (2012). *Apuntes para una valoración del retrato fotográfico del arquitecto: Paco Gómez y Juan Daniel Fullaondo*. RA. Revista de Arquitectura (14), 89-98.

\_Fig. 223, 224. <https://grafrica.info/exposicion-francisco-gomez/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

204 \_Fig. 225. <https://afasiaarchzine.com/2018/01/francisco-gomez/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 226-228. <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1959-1973/revista-arquitectura-n120-Diciembre-1968>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 230, 240. <https://grafrica.info/exposicion-francisco-gomez/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 231. <https://www.arteinformado.com/agenda/f/maridajes-francisco-gomez-fotografia-de-arquitectura-141193>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 232. <https://www.hoyesarte.com/evento/paco-gomez-la-poetica-de-lo-arquitectonico/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 233-236. <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 237. <https://fotocolectania.org/es/activity/210/iv-seminario-internacional-de-arquitectura-y-fotografia>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 238. <https://www.pinterest.es/pin/354869645615738434/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 239. [https://elpais.com/elpais/2016/05/13/album/1463148024\\_088930.html#foto\\_gal\\_8](https://elpais.com/elpais/2016/05/13/album/1463148024_088930.html#foto_gal_8). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 241. <https://fotocolectania.org/es/collection/paco-gomez>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 242. <https://afasiaarchzine.com/2018/01/francisco-gomez/05-francisco-gomez-tranvia-en-el-paseo-de-extremadura-madrid-1959/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 243. <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1959-1973/revista-arquitectura-n45-Septiembre-1962>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 244. [https://elpais.com/elpais/2016/05/13/album/1463148024\\_088930.html#foto\\_gal\\_10](https://elpais.com/elpais/2016/05/13/album/1463148024_088930.html#foto_gal_10). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 245. <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1959-1973/revista-arquitectura-n69-Septiembre-1964>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 260. <https://www.oldskull.net/fotografia/francesc-catala-roca/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 261. <http://www.c-bentocompany.es/152239183/6691151/posting/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 262. <https://elcultural.com/Kindel>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 263. <https://cajondearquitecto.com/2015/07/29/jose-luis-fernandez-del-amo/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

205

\_Fig. 264. [https://elpais.com/ccaa/2016/04/27/catalunya/1461788171\\_931799.html](https://elpais.com/ccaa/2016/04/27/catalunya/1461788171_931799.html). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 265. <https://www.lahistoriadelapublicidad.com/protagonista-1837/pere-catala-pic>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 266, 267. [https://www.ara.cat/cultura/Pere-Catala-Pic-fotograf-canviar\\_0\\_1557444276.html](https://www.ara.cat/cultura/Pere-Catala-Pic-fotograf-canviar_0_1557444276.html). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 268, 269. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/st-220>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 270-272. [https://elpais.com/cultura/2011/07/18/album/1310940002\\_910215.html#foto\\_gal\\_7](https://elpais.com/cultura/2011/07/18/album/1310940002_910215.html#foto_gal_7). (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 273-275, 278, 279. <http://arxiubak.blogspot.com/2014/08/casa-ugalde-j-coderch-y-manuel-valls.html>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 280. <https://www.pinterest.es/pin/259871840983946615/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 281-284. <https://texnh.tumblr.com/post/56680375169/jos%C3%A9-antonio-coderch-viviendas-calle-js-bach>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 285-293. <https://circularq.wordpress.com/2017/02/10/francesc-catala-roca/>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 294, 303, 306, 308, 309. KINDEL (2007). *Kindel: fotografía de arquitectura*: [catálogo de exposición]. Madrid: COAM.

\_Fig. 295, 296. <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1946-1958/revista-nacional-arquitectura-n139-Julio-1953>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 297-300. <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1946-1958/revista-nacional-arquitectura-n163-Julio-1955>. (Consultada el 30 de junio 2020)

\_Fig. 301, 302, 304, 305, 307. <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1946-1958/revista-nacional-arquitectura-n202-October-1958>. (Consultada el 30 de junio 2020)

