

PONENCIA

Arquitectura y fotografía en la revista del Colegio de Arquitectos de Madrid antes de la Guerra Civil¹

Architecture and photography in the magazine
of the Colegio de Arquitectos de Madrid
before the Spanish Civil War

Francisco Javier Lázaro Sebastián

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Desde que la fotografía apareció, en los años treinta del siglo XIX, se estableció una estrecha vinculación con la arquitectura, a la que sirvió de instrumento de archivo y catalogación con los más diversos fines. Tras pasado el umbral de la centuria pasada, estos vínculos tienden a reafirmarse en el contexto del desarrollo del Movimiento Moderno en arquitectura, y, por otro lado, surgen renovados intereses por parte de los fotógrafos (profesionales y los propios arquitectos) a la hora de acometer la toma fotográfica, si bien es cierto que, en nuestro país, más en la teoría que en la práctica. Nuestra pretensión, con este artículo, es estudiar esos usos a través de la revista *Arquitectura*, publicación del Colegio de Arquitectos de Madrid.

Palabras clave: fotografía, arquitectura, revistas de arquitectura, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, arquitectos fotógrafos, Fernando García Mercadal, Luis Lladó.

ABSTRACT

Since the photography appeared, in the thirties of the 19th Century, a narrow entail was established by the architecture, to which it used as instrument of file and cataloguing with the most diverse uses. Penetrated the threshold of last century, these links tend to be reaffirmed in the context of the development of the Modern Movement in architecture, and, on the other hand, renewed interests arise on the part of the photographers (professionals and architects) at the moment of attacking the photographic capture, though it is true that, in our country, more in the theory that in the practice. Our pretension, with this article, is to study these uses across the magazine *Architecture*, publication of the Architects' Official College of Madrid.

Keywords: photography, architecture, architecture magazines, Official College of Architects of Madrid, architects photographers, Fernando García Mercadal, Luis Lladó.

Introducción

Es un hecho constatado que el estudio de las publicaciones especializadas de cualquier temática representa una fuente de información inagotable e indispensable para el historiador a la hora de afrontar una investigación sobre un período o aspecto concreto. Indispensable por cuanto ofrecen testimonios de primera mano sobre los protagonistas y los asuntos a tratar, siendo, en muchas ocasiones, estos nombres propios los que toman la palabra, por lo que el interés se redobra para quien esté considerando una personalidad o colectivo específicos. Además, si se trata un lapso temporal extenso –como es el caso, 1918-1936–, podemos llegar a apreciar las permanencias y novedades surgidas en ese transcurso que, en la parcela histórico-artística, constituyen una prioridad. Éste es uno de los –ambiciosos– objetivos de nuestra ponencia, con una clara potencialidad en uno de los parámetros contemplados, la arquitectura, puesto que, como es sabido, ésta experimenta una significativa transformación en nuestro país –si bien es cierto que no a los mismos ritmos que en el resto de Europa– a lo largo del primer tercio del siglo pasado, partiendo de planteamientos surgidos del confuso panorama de los historicismos y regionalismos hasta desembocar en los tímidos intentos de renovación asociados al Movimiento Moderno (Diéguez 1997: 30). Pero otro tanto sucede con la fotografía, procedimiento que de la mano de las vanguardias se incorporaba definitivamente a un espectro creativo complejo conformado por propuestas que buscaban igualmente romper con la tradición a base de nuevos discursos plásticos.

Si atendemos a los números publicados por la revista *Arquitectura*, editada por la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid (que a partir de 1929 pasaría a detentar el estatus de Colegio Oficial), y que se convirtió en su auténtico órgano de expresión, se certifica bien esta evolución. Para sancionar dicha afirmación, la fotografía se erige en un instrumento ideal que documenta las citadas permanencias y novedades, paralelamente a su paulatina asimilación

al discurso gráfico del arquitecto así como a su decisiva contribución a la revolución estética que significan las vanguardias. El caso que nos ocupa es uno de los variados ejemplos de publicaciones en que se aborda esta cuestión, siendo, quizás, el otro referente más influyente en nuestro contexto la revista A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*, publicada a instancias del GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) a partir de 1931 (Marco *et alii* 2005), pero sin desdeñar otras que se editan por aquellas mismas fechas, como *Arquitectura española*, *Arquitectura i Urbanisme*, *Viviendas o Re-Co. Centro de Exposición e Información permanente de la Construcción*, o que, desde planteamientos más amplios y generalistas, también ofrecen informaciones –y lo que más nos interesa– profusamente ilustradas sobre el patrimonio arquitectónico español, tal como lleva a cabo *La Esfera*¹ (Sánchez Vigil 1995). Y es que, en efecto, ello forma parte, a su vez, de un marco conceptual mucho más complejo que integra a la tendencia progresiva en el campo editorial sobre materias artísticas del predominio de la imagen, de lo visual, frente al texto, la palabra. Un proceso que se iniciaría pioneramente por otras revistas extranjeras del ramo (*Architectural Review* o *Architectural Record*, sin ir más lejos), a través incluso de la articulación de propuestas discursivas novedosas. No en vano, resulta claramente perceptible el cambio en la revista *Arquitectura* ya que, conforme pasen los años, los reportajes exclusivamente compuestos de fotografías superarán en número a los comentarios, llegando, en ocasiones, a ser éstos meros «pies de página» que identifican a las imágenes. Ésta es una de las primeras premisas que queremos establecer, la cual se vincula, ulteriormente, con substanciales cambios en la formación del arquitecto, en la que el estudio de las publicaciones foráneas y las fotografías en ellas aparecidas (por no hablar de los viajes de estudios) posibilitaron el conocimiento de las importantes novedades que se estaban dando.

Usos y artífices en torno a la fotografía

Podemos deducir algunos usos concretos que nos permitirán construir una definición cambiante del medio fotográfico en relación a la arquitectura como motivo y campo de expresión.

Uno de los primeros «usos» que destaca y que permanecerá a lo largo de los años es el de documentar las obras arquitectónicas, ya sean éstas de época medieval y moderna, con abundantes artículos de índole histórico-artística, para lo cual tuvo un papel determinante el arquitecto Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), delegado de publicaciones de la Sociedad Central de Arquitectos. Es así como en la primera época, hasta 1925 aproximadamente, no hay número en el que no aparezca un texto firmado por éste, cuyo enfoque despliega un análisis formal (*arqueologista*, dirán algunos) en la línea de otros trabajos suyos para publicaciones como *Archivo Español de Arte*, basado en la teoría de los estilos en boga en aquella época, sobre la arquitectura española de los citados períodos del pasado².

- 1 Desde las páginas de la propia revista *Arquitectura*, queda confirmada esta orientación: «Contribuye *La Esfera* de eficazísima manera al conocimiento de nuestro arte monumental con la constante publicación de gran número de sus ejemplares, labor utilísima para que el público se vaya educando en el amor y respeto a los viejos monumentos españoles». En la sección «Libros, Revistas y Periódicos», donde la revista de la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid se hace eco de un reportaje sobre la catedral de Lérida, publicado en el número 241 (10 de agosto de 1918). Núm. 4 (agosto de 1918), p. 110.
- 2 Lo cual no obsta para que Torres Balbás se ocupara de las últimas tendencias, como ejemplifican los textos «Las nuevas formas de arquitectura», *Arquitectura*, 14 (junio de 1919), pp. 145-148, donde precozmente alude a los rascacielos estadounidenses; o «Tras de una nueva arquitectura», *Arquitectura*, 52 (agosto de 1923), pp. 263-268, en el que critica duramente el lenguaje «petulante» y «dogmático» empleado por Le Corbusier en su libro recientemente publicado *Vers une Architecture*, en el que «a pesar de ser un libro desordenado y falto de unidad [...] el argumento gráfico alcanza tanto valor como el escrito».

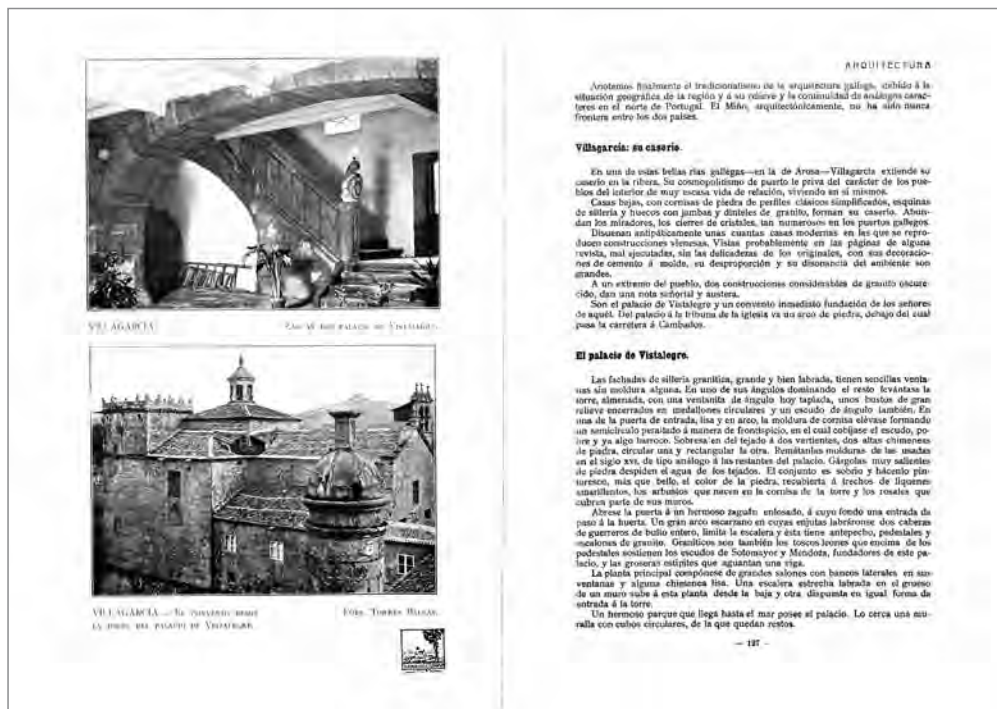


FIG. 1. Torres Balbás, Leopoldo (texto y fots.) (1919): «El palacio de Vistalegre en Villagarcía», *Arquitectura*, 13 (mayo), pp. 126-127.

Obras del pasado y, sobre todo, del presente, como demuestran los numerosos artículos sobre edificios y artífices concretos, reseñas de exposiciones, crónicas desde el extranjero (estas últimas más frecuentes en la segunda época de la revista gracias, principalmente, a Fernando García Mercadal). La consideración de este conjunto de trabajos nos presenta una marcada evolución estética y conceptual de la arquitectura española, pasando de los estilos historicistas y regionalistas a las balbucientes formas del racionalismo. Finalmente, también encontramos varias alusiones a las intervenciones restauradoras sobre diversos edificios, siendo, en efecto, la preocupación por el patrimonio y su conservación una de las constantes de esta revista desde el principio. De este modo, aparecen representadas todas las funciones que la fotografía venía ejerciendo ya desde mediados del siglo XIX: documentar la historia de la arquitectura, auxiliar al arquitecto en sus restauraciones, y, como veremos enseguida, difundir los grandes proyectos de acuerdo a una finalidad eminentemente propagandística (Pérez 2015: 158-159). Así, resulta evidente el carácter meramente auxiliar que asume el medio, es decir, el desempeño de labores de registro de una realidad material, a cargo de los propios arquitectos³ y de fotógrafos profesionales. Y no sólo ellos, porque los historiadores del arte aparecen en ocasiones como consumados fotógrafos publicando algunas de sus imágenes en estudios propios y de otros autores. Es el caso de Manuel Gómez-Moreno (1870-1970), el que acabará

3 En consonancia con la progresiva utilización de la fotografía desde la misma época de formación de los futuros profesionales, como certifica la experiencia encabezada por Teodoro de Anasagasti, profesor de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, quien, con un grupo de estudiantes, realizó sendas excursiones por Santander levantando numerosos planos, tomando apuntes y fotografías (se habla de unas seiscientas) de casas, palacios e iglesias. En DE ANASAGASTI, Teodoro (1926): «Las casonas de Santander», *Arquitectura*, 84 (abril), pp. 66-167.

siendo catedrático de la antigua Universidad Central de Madrid, quien ya desde sus trabajos en la redacción del Catálogo Monumental de la Nación (R.O. de 1 de junio de 1900), concretamente, el tomo dedicado a la provincia de Ávila, se convirtió en un consumado artífice a la hora de registrar gráficamente las obras de arte mueble e inmueble objeto de su estudio; imágenes que hacía acompañar a las fichas que iba redactando (González 2006: 220 y ss.).

Centrándonos en la revista que nos ocupa, hallamos varios artículos del profesor granadino con imágenes propias⁴. Por su parte, también Torres Balbás recurrió a fotografías de Gómez-Moreno para algunos de sus textos⁵, sin obviar que el célebre arquitecto-restaurador de la Alhambra de Granada hizo lo propio para artículos propios y ajenos⁶ (FIG. 1). Una labor que queda secundada con una presencia similar en otras revistas, como el *Boletín de la Sociedad Alpina Peñalara*, en correspondencia con una declarada afición por el medio fotográfico como certifica su participación en el Primer Salón Internacional de Fotografía organizado por la Real Sociedad Fotográfica de Madrid en 1921 (Aumente 2001: 38).

En todos estos casos se trata de fotografías técnicamente bien resueltas donde el factor objetivo y la función esencialmente informativa priman sobre cualquier otra pretensión, con visiones generales de conjunto y algunos detalles del monumento (portadas con o sin decoración escultórica, aleros, dinteles, etc.). En esta línea va a trabajar uno de los grandes especialistas en la fotografía sobre patrimonio en España, Adolf Mas i Ginestà (1861-1936), cuyo trabajo se iniciaría documentando la arquitectura modernista catalana, pero que, con el tiempo, extendería su radio de acción a gran parte del patrimonio artístico del país a lo largo del primer tercio del siglo pasado, llegando a reunir miles de negativos en soporte cristal, que acabarían constituyendo finalmente el Archivo Mas (Perrotta 2011: 76-87). Así, en efecto, son numerosísimas las menciones y las imágenes que aparecen de este autor en las páginas de la revista *Arquitectura* (FIG. 2).

Para no ser demasiado prolijos en la exposición, podemos destacar su participación en sendos artículos del historiador afincado en Huesca Ricardo del Arco⁷, como sucede en sus sucesivas entregas sobre la casa altoaragonesa, iniciadas ya en el número 5 de nuestra revista (septiembre de 1918), y donde el mismo Del Arco introduce sus reflexiones con las siguientes palabras de gratitud que nos dan idea de la estrecha relación entablada entre ambos, además de informarnos sobre las labores de inventario del patrimonio que se estaban llevando a cabo por aquella época:

He procurado escoger, para ilustrar esta monografía, fotografías que no carezcan de interés y ofrezcan modelos dignos de examen. Déboles a la bondad del Institut d'Estudis Catalans, y están obtenidas por su fotógrafo D. Adolfo Mas, a quien acompañé el año último para hacer el inventario histórico-gráfico de la provincia de Huesca, comisionado al efecto por la Diputación de Barcelona⁸.

4 P. ej. «Dos iglesias románicas en Benavente», *Arquitectura*, 110 (junio de 1928), pp. 179-187.

5 «Rincones inéditos de antigua arquitectura española», *Arquitectura*, 17 (septiembre de 1919), pp. 249-251. En el que aparece una evocadora imagen del patio del convento de las Mercedarias Descalzas de la localidad de Toro (Zamora). En «Los cimborrios de Zamora, Salamanca y Toro», *Arquitectura*, 36 (abril de 1922), pp. 137-153. Con imágenes también del propio Torres Balbás y del arquitecto Ricardo Fernández Balbuena. Y en «La reparación de los monumentos antiguos en España II», *Arquitectura*, 169 (mayo de 1933), pp. 129-135.

6 Entre otros: JAÉN, Ramón (1919): «Guía sentimental de España. Segovia», *Arquitectura*, 13 (mayo), pp. 113-119. En este mismo número, TORRES BALBÁS, Leopoldo (1919): «El palacio de Vistalegre en Villagarcía», pp. 125-128.

7 Destacado fotógrafo también (Garcés 2009), cuyas obras acompañan en numerosas ocasiones a sus propios textos: dos entregas de «Casas Consistoriales de Aragón (Notas de un excursionista)», *Arquitectura*, 31 (noviembre de 1920), pp. 301-304, y 320 (diciembre de 1920), pp. 333-339, respectivamente. Sus fotografías comparten espacio con otras de autores locales, como Francisco de las Heras, Fidel Oltra o Juan Mora Insa.

8 DEL ARCO, Ricardo (1918): «La casa altoaragonesa (Notas de un excursionista)», *Arquitectura*, 5 (septiembre), p. 137.

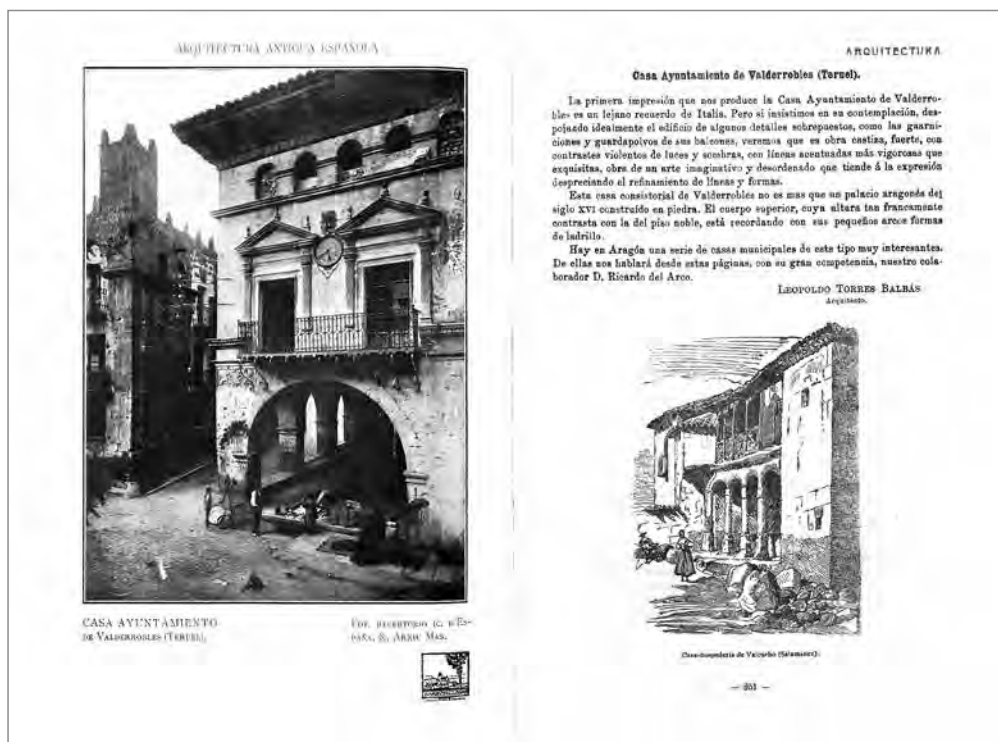


FIG. 2. Torres Balbás, Leopoldo (1919): «Rincones inéditos de antigua arquitectura española», *Arquitectura*, 17 (septiembre), pp. 249-251. Fotografías del Archivo Mas et alii.

En otro orden de cosas, la revista se hace eco de la publicación del catálogo de algunas de las imágenes del *Repertorio Iconográfico de España*, que es el nombre de conjunto que asume el trabajo de Mas desde principios de la década de los veinte. En las reseñas se aporta el interesante dato de que dicho repertorio está compuesto en aquel momento por cerca de cincuenta mil clichés (dispone actualmente de unos trescientos cincuenta mil, custodiados por el Institut Amatller d'Art Hispànic). Además, el catálogo se articula en función de folios cada uno de los cuales reproduce a pequeño tamaño veinticinco fotografías, de las que se valora su utilidad por disponer cómodamente de una gran cantidad de imágenes, aunque, por el contrario, no se pueda considerar el detalle. En total, dice también la información, se han publicado mil doscientas cincuenta fotografías, todas de arquitectura civil, acompañadas de una hoja que contiene la leyenda –en tres idiomas, catalán, castellano y francés (lo que corrobora su orientación eminentemente comercial)– con la identificación de las obras fotografiadas. En cuanto a la clasificación adoptada, prevalece la función (tipología) de los edificios, lo que, a juicio del cronista, no parece lo más acertado, optando éste por una clasificación geográfica, y, dentro de ésta, cronológica. Finalmente, se subraya la mayor conveniencia de este tipo de trabajos para arquitectos, «que deseen tener a mano gran número de elementos y conjuntos de edificios⁹».

9 ANÓNIMO (1920): Sección «Libros, Revistas, Periódicos. *Repertori Iconogràfic d'Espanya. Catàleg* (1921)», *Arquitectura*, 27 (julio), s/p. En el núm. 31, de noviembre de 1920, se hace una nueva mención al Catálogo,

Esta labor recopilatoria es común a muchos otros fotógrafos profesionales del momento, y se puede relacionar con el trabajo de dos nombres aragoneses (Juan Mora Insa y José Galiay), también presentes en las páginas de *Arquitectura*, especialmente, el primero. Ciertamente, todos ellos convergen estética y funcionalmente en la utilización del medio fotográfico. Tanto Mora Insa como Galiay, especializados en la imagen sobre arquitectura de nuestra región en la primera mitad del siglo pasado, fueron autores de sendos ficheros de arte pensados para uso de artistas y arquitectos, así como para ilustrar diversas publicaciones relacionadas con la materia. No en vano, el propio Galiay, todavía a principios de la década de los cuarenta, seguía desarrollando esta iniciativa de carácter enciclopédico de recoger datos e imágenes del patrimonio artístico aragonés de todas las épocas.

Asistimos de este modo a una cierta institucionalización –y normalización– de la fotografía como instrumento de registro documental del patrimonio, a instancias, en ciertas ocasiones, de diversos organismos administrativos; una práctica que ya se había iniciado en los albores del medio en Francia con la siempre citada *Misión Heliográfica* de 1851. En este sentido, encontramos en nuestro país varias iniciativas de particulares como los referidos Mas, Mora Insa, Galiay, pero también por los Moreno (Mariano y Vicente), Ruiz Vernacci, Loty, el alemán Otto Wunderlich¹⁰, entre otros, que van a conformar un amplísimo inventario del patrimonio artístico español, del cual se servirán algunas instituciones, como el Patronato Nacional de Turismo (creado en 1928), que solicitaba directamente sus servicios (Muñoz 1996: 170).

En este momento, el fotógrafo de arquitectura se erige ya en una figura *freelance* que trabaja de manera independiente y que ofrece sus imágenes a un tercero de acuerdo a los más variados intereses, que pueden ir desde la edición de libros de historia del arte a la documentación de tareas de restauración¹¹ (Hernández 2012: 45-47). Todo ello circunscrito a la arquitectura histórica, del pasado; para la edificación del momento presente acontecen otros condicionantes e intereses que tienen que ver con la promoción personal del arquitecto, que comentaremos en breve. Si bien es cierto que también se dará esta pauta de *documentar objetivamente* las construcciones coetáneas en función de encargos precisos y con una clara intencionalidad.

en concreto, la publicación de veintiséis folios, con un total de seiscientos cincuenta fotografías. Igualmente se especifica qué tipo de elementos aparecen representados (series de ventanas, patios, puertas, zaguanes, galerías y escaleras), localizados en Cataluña, Valencia, Navarra y Aragón.

10 Todos estos fondos están custodiados en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, y pueden consultarse digitalmente a través de su URL: ipce.mcu.es/documentacion/fototeca.html. El último de los fotógrafos citados, Wunderlich, está muy presente en las páginas de la revista *Arquitectura*. Su trabajo destaca por un cuidadoso tratamiento compositivo, no exento de cierto esteticismo. Véanse por ejemplo las imágenes del acueducto de Segovia que ilustran el artículo de ALBINANA MOMPO, J. (1925): «Acueductos romanos», *Arquitectura*, 77 (septiembre), pp. 216-219.

11 En las que, en muchas ocasiones, el propio arquitecto interviniente es el autor de las imágenes; como sucede con el aragonés Luis de la Figuera y Lezcano, que trabajó en el Castillo de Loarre, y cuyas labores documentó en su obra *El Monumento Nacional Castillo de Loarre*, publicada en 1919, con 71 fotogramados. Obra reseñada en la sección «Libros, Revistas, Periódicos», *Arquitectura*, 21 (enero de 1920), p. 22.

Es conocida la experimentada faceta como fotógrafo de La Figuera. Véase al respecto su artículo «El Monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza», *Arquitectura*, 95 (marzo de 1927), pp. 83-90. Con fotos del autor. En esta época, La Figuera era el arquitecto encargado de su conservación. Para un ejemplo de arquitectura coetánea, véase DE LA FIGUERA, Luis (1919): «Arquitectura española contemporánea. El Grupo Escolar Gascón y Marín», *Arquitectura*, 15 (julio), pp. 188-190. Análisis de la obra de José de Yarza, ilustrado con fotos de De la Figuera.

Igualmente se da un caso similar con los trabajos de Teodoro Ríos Balaguer para la rehabilitación del Palacio de Sada de Sos del Rey Católico (Zaragoza), en que intervino tras su derrumbe. Más información, en «Derrumbamiento de la casa donde nació Don Fernando el Católico», *Arquitectura*, 68 (diciembre de 1924), pp. 332-338. Texto ilustrado con fotos del arquitecto y de Juan Mora Insa. Considérese también el artículo firmado por RÍOS (1927): «El monasterio de Santa María de Ovarra [sic]», *Arquitectura*, 93 (enero), pp. 3-7. Con fotos del autor.

Por todo lo dicho hasta ahora, el uso de la fotografía como instrumento de documentación y catalogación –prolongando así una de las razones de su nacimiento y posterior desarrollo– sigue estando muy vigente en esas primeras décadas del siglo XX.

Pasando a considerar otros aspectos, detectamos un parecido uso documental en el campo de la arquitectura contemporánea, a juzgar por las imágenes publicadas en la –tempranamente– sección fija «Arquitectura española contemporánea». Efectivamente, se trata de fotografías generales, de fachada, y, en algunas ocasiones, de detalle, de los últimos edificios que se van levantando en territorio patrio y que, a juicio del comité de redacción de la revista, merecen ser destacados por sus valores. En un primer momento, no suelen aparecer firmadas, lo cual es sintomático de la ausencia del protagonismo de una emergente generación de fotógrafos que va a realizar el tránsito hacia la verdadera renovación de la fotografía de arquitectura en España, mediado el siglo XX. Este anonimato, no obstante, pronto es subsanado por la recurrente presencia de nombres como Luis Lladó y Fábregas (1874–1950), quizá el mejor representante de esta generación, Josep Sala (1896–1962) o un jovencísimo Juan Pando Barrero (1915–1992), entre otros, que apuntan hacia la definición progresiva de un profesional especializado al que es confiada la labor no sólo de *documentar* una obra arquitectónica concreta, sino de realizar un trabajo de calidad que pueda publicitar las realizaciones de un arquitecto también emergente (Goycoolea 2012: 541).

Un hecho que corrobora estas intenciones documentales pensadas también para la arquitectura coetánea es el requerimiento lanzado desde la propia revista de la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid para configurar un archivo fotográfico «de los edificios monumentales, domésticos o de utilidad pública que se vayan construyendo, a partir de nuestros días, en todas las provincias de España». Para materializar este proyecto, se dice que no habrá criterios de selección, es decir, que no se discriminará en función de consideraciones estéticas, de modo que «cabrá todo» con objeto de que pueda servir al futuro estudioso y al propio arquitecto, con la seguridad –se dice también– de que las reflexiones que éstos puedan plantear serán más mesuradas y justas que las actuales. Por último, se aporta un dato interesante que confirma el interés de numerosas publicaciones extranjeras por publicar imágenes de nuestra arquitectura más actual¹².

Por otra parte, es cierto que siguiendo esta sección de «Arquitectura española contemporánea», además de otra serie de artículos de actualidad de la revista, apreciamos la evolución desde los citados *historicismos*, que encuadran a cierto monumentalismo clasicista y al eco nostálgico de los estilos del pasado (elementos renacentistas, barroquizantes, incluso de impronta medieval), más o menos vernáculos, derivando a partir de ahí a los *regionalismos*, hasta las tendencias más rompedoras desde el punto de vista estético y funcional, que en este momento se aglutinan en torno a la etiqueta del *racionalismo* (Capitel 2008: 46). Tendencia que solamente se desarrollará de manera plena en nuestro país a través de las actividades del grupo del GATEPAC ya en los años treinta. Precisamente, las publicaciones especializadas –como la nuestra– y sus recursos gráficos, sin descuidar todo el aparato teórico escrito, tuvieron bastante culpa para la llegada e instalación en nuestro panorama arquitectónico de tales tendencias (De San Antonio 2012: 439), las cuales ya llevaban al menos una década vigentes en países como Holanda, Bélgica, Francia, Austria o Alemania. Si bien es cierto que, en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, detectamos un importante déficit de información que sólo será subsanado mediante la importación de revistas y libros extranjeros, surgiendo

12 Tomado de ANÓNIMO (1928): «Archivo Fotográfico. Requerimiento a los arquitectos españoles», *Arquitectura*, 111 (julio), p. 225.



FIG. 3. Linder, Paul (texto y fots.) (1927): «El nuevo Bauhaus en Dessau», *Arquitectura*, 95 (marzo), p. 110.

materia, de tal manera que cada uno de ellos solía dar a conocer la actualidad y los nombres más significativos de sus respectivos territorios. Es el caso del alemán Paul Linder, que dio noticia, a su vez, de los hermanos Taut –Bruno¹⁴ y Max¹⁵–, Walter Gropius¹⁶ (FIG. 3) o Karl Schneider;

un buen número de empresas, como Inchausti¹³ (con sede en la calle Alcalá, 53, de Madrid), que trajo muchos de estos trabajos para el conocimiento de profesionales establecidos y estudiantes en formación (Alarcón 1999: 16).

De los anteriores países citados, proceden muchos de los corresponsales extranjeros que a partir de mediados de los veinte comenzaron a intervenir de manera más asidua en la revista con sus textos dando noticias sobre los artífices y sus obras, que eran mostradas, y, consecuentemente, a poner en evidencia el atraso en que se movía nuestra práctica arquitectónica (Navarro 1977: 11). Entre los más destacados corresponsales, la mayoría de ellos también arquitectos de profesión, encontramos representantes de los países más avanzados en esta

- 13 Encontramos un anuncio publicitario de la firma en *Arquitectura*, 92 (diciembre de 1926), p. 16.
- 14 LINDER, Paul (1929): «Arquitectos, pensad y construid con sentido social», *Arquitectura*, 117 (enero), pp. 12-22. Sobre la construcción de «colonias» cerca de Berlín. Encontramos numerosas imágenes que ilustran el texto.
- 15 LINDER, Paul (1929): «El arquitecto Max Taut (Berlín)», *Arquitectura*, 127 (diciembre), pp. 422-430. Sobre el edificio para el gremio de impresores de Berlín y otra serie de edificios de viviendas. Ilustrado igualmente con abundantes fotografías.
- 16 LINDER, Paul (1930): «Walter Gropius», *Arquitectura*, 136 (agosto), pp. 245-254. Ilustrado con numerosas fotografías de sus trabajos: desde su *Fagus-Fabrik*, de 1911, la oficina de la Exposición organizada por el *Deutsche Werkbund* en 1914, o las colonias *Karlsruhe-Dammerstock* y *Dessau-Törten*, de 1927. Hallamos también imágenes de algunas viviendas: casas de campo, viviendas unifamiliares, fechadas en 1928, y, finalmente, de las instalaciones de la Bauhaus de Dessau, de 1929. Es probable que muchas de estas imágenes pertenecieran a Lucía Moholy-Nagy, especialmente las referidas al centro de formación, pero no podemos asegurarlo debido a que no existe mención alguna sobre su autoría. Asimismo, queremos referir que Linder publicó un artículo y reportaje centrado en dicha escuela en la época en que ya se había trasladado a su nueva sede en Dessau, «El

del holandés Theo van Doesburg, que hizo lo propio con Robert van't Hoff, Jan Wils, Johannes Pieter Oud, o Gerrit Rietveld¹⁷.

Esta situación de desconocimiento y atraso también es denunciada por los corresponsales españoles que mandaban sus crónicas desde el extranjero, como el zaragozano Fernando García Mercadal (1896-1985), quien, además de sus escritos, enviaba buen número de fotografías de las obras de los arquitectos de los que informaba, de las exposiciones y diferentes eventos de interés para la arquitectura (FIG. 4). Perteneciente a la misma generación de arquitectos como Gustavo Fernández Balbuena (1888-1931), Manuel Sánchez Arcas (1897-1970), Rafael Bergamín (1891-1970), Carlos Arniches Moltó (1895-1958) o Luis Gutiérrez Soto (1890-1977), todos ellos graduados en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, comparten la afición por viajar y por el uso de la cámara fotográfica para documentar sus estancias, enviando finalmente sus extensos reportajes para publicar en la revista *Arquitectura*.

En cuanto al arquitecto aragonés, debemos detenernos en su incansable labor proselitista por medio de sus numerosos artículos, en líneas generales, ilustrados con imágenes propias, en que daba cuenta de sus viajes por Europa, y en los que tuvo la oportunidad de contactar con los más influyentes arquitectos y teóricos del momento (Le Corbusier, Robert Mallet-Stevens, Sigfried Giedion, entre otros muchos), transmitiendo sus enseñanzas. Una de sus crónicas más interesantes se centró en la influyente exposición (más apropiado sería decir conjunto de pro-

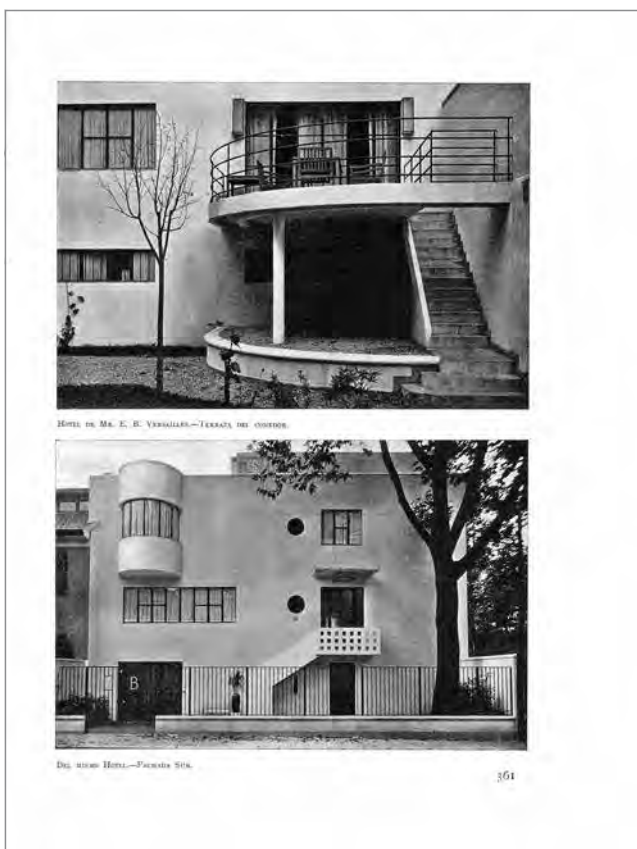


FIG. 4. García Mercadal, Fernando (texto y fots.) (1927): «La arquitectura moderna en Francia. André Lurçat», *Arquitectura*, 102 (octubre), p. 361.

nuevo Bauhaus en Dessau», *Arquitectura*, 95 (marzo de 1927), pp. 110-112. Con imágenes del conjunto de las instalaciones, comprendiendo las fachadas exteriores y la escalera. Del mismo modo, no aparece el nombre del autor de estas fotografías.

17 De todos ellos informó en artículos como «La actividad de la arquitectura holandesa», *Arquitectura*, 96 (abril de 1927), pp. 143-149. El trabajo se presenta ilustrado con varias imágenes de edificios de los arquitectos comentados. Este proceder se repetiría en nuevos textos firmados por el autor bajo el mismo título, *ibidem*, 98 (junio de 1927), pp. 213-220; e *ibidem*, 111 (julio de 1928), pp. 220-225.

yectos arquitectónicos) *Weissenhofsiedlung*, celebrada en las cercanías de la ciudad alemana de Stuttgart desde julio hasta septiembre de 1927. Fue organizada por encargo del *Deutsche Werkbund*¹⁸, que en aquella época estaba dirigido por Ludwig Mies van der Rohe. La muestra tuvo una gran importancia a la hora de asentar las premisas del Movimiento Moderno, sólo parangonable a otro hito expositivo que terminó por sancionar este tipo de arquitectura, y que, de algún modo, «cogió el testigo» dejado por la exposición alemana: la *Modern Architecture. International Exhibition*, llevada a cabo en el MoMA de Nueva York en 1932.

García Mercadal presenta sintéticamente la finalidad de la muestra de Stuttgart, que es «ensayar de una manera definitiva los nuevos materiales de construcción, los sistemas constructivos, así como los tipos de viviendas creados por la vida moderna».

Como es sabido, ello se ejecutó a través de un ambicioso programa en el que los arquitectos participantes, todos del continente europeo¹⁹, tenían encomendado construir una serie de viviendas que cubriesen las necesidades de la vida moderna, es decir, que fuesen *funcionales* y cómodas.

Finalmente, en lo referente al aparato gráfico que acompañaba al texto, cabe decir que fue ilustrado con fotografías –realizadas por el propio García Mercadal– tanto de exteriores como de dependencias interiores (baños, cocinas) de diferentes edificios que componían la primera de las iniciativas, con ejemplos de Le Corbusier y del arquitecto holandés L.C. van der Vlugt²⁰.

El año siguiente, 1928, sería el de su consagración –desgraciadamente, con polémica– con la inauguración de su trabajo arquitectónico más célebre y uno de los más significativos ejemplos del primer racionalismo español, el Rincón de Goya. Levantado en la ciudad de Zaragoza, su origen hay que situarlo en un encargo de la Junta para la Conmemoración del Centenario de la muerte del pintor aragonés. Es la materialización en la práctica de las tesis vertidas por su artífice en letra impresa en multitud de publicaciones; una arriesgada apuesta que le sirvió para que la opinión pública local, salvo honrosas excepciones, cargara contra el edificio, que no fue entendido ni en sus acabados vanguardistas ni en su disposición funcional y racional del espacio. El monumento fue presentado en las páginas de *Arquitectura* sólo por medio de imágenes (fotografías, planos, alzados y vistas axonométricas), sin ningún tipo de comentario²¹.

Dentro de ese particular aspecto de los arquitectos españoles que ejercen de corresponsales para la revista *Arquitectura* remitiendo sus crónicas sobre la labor de nombres extranjeros y sobre distintos eventos del ámbito internacional, hay que mencionar a Manuel Sánchez Arcas, representante, a su vez, de esta tendencia renovadora en nuestro suelo. Así, tenemos constancia de un viaje suyo por Holanda, experiencia que es relatada en un texto publicado en marzo

18 Asociación formada por arquitectos, artistas e industriales fundada en Múnich en 1907. Algunos historiadores la han definido como un precedente de la Bauhaus.

19 De los cuales nuestro autor valora su importancia y calidad, citando nombres concretos como Peter Behrens, los hermanos Taut-Bruno y Max-, Hans Poelzig, el propio Mies van der Rohe, Walter Gropius [sic] (Gropius), Johannes Pieter Oud, Le Corbusier, Hans Scharoun, Ludwig Hilberseimer, Richard Döcker, Adolf Rading o Victor Bourgeois.

20 Información y citas tomadas de GARCÍA MERCADAL, Fernando (1927): «Arquitectura en Stuttgart. La exposición de la vivienda», *Arquitectura*, 100 (agosto), pp. 295-298. Por otra parte, Paul LINDER haría también una reseña de la exposición en su artículo «La exposición *Werkbund Ausstellung*, en Stuttgart», *Arquitectura*, 103 (noviembre de 1927), pp. 383-395. El autor desarrolla un análisis detallado de cada uno de los arquitectos participantes, y adjunta fotografías inéditas que habrían de figurar en el catálogo de la muestra, titulado *Bau und Wohnung*, obra de un tal Dr. Lorsche.

21 GARCÍA MERCADAL, Fernando (1928): «Rincón de Goya en Zaragoza», *Arquitectura*, 111 (julio), pp. 226-231.



CENTRAL MÉDICA DE NUEVA YORK.

Arq. Gamble Rogers.

de 1926, en que llaman la atención sus apreciaciones en torno a los conceptos de «volumen», «masa», «proporción» y «ritmo», que, a su juicio, caracterizan la arquitectura de esa nación. Conceptos que están en sintonía con una nueva sensibilidad a la hora de comprender el hecho arquitectónico, más orientado hacia una concepción plástica de líneas armónicas y de superficies, volúmenes y espacios limpios, tendente, en suma, a la desornamentación («las fachadas son tratadas, no como lienzos a decorar, sino como superficies que limitan volúmenes») y a descartar todo recurso proveniente del lenguaje arquitectónico del pasado. Estas tesis estaban siendo preconizadas por Le Corbusier (en 1923 publicó su ensayo *Vers une Architecture*) y sus seguidores, y, además de en el ámbito arquitectónico, va a tener una clara trascendencia en el fotográfico de la mano de la corriente Nueva Objetividad, estableciéndose un fructífero maridaje entre ambas manifestaciones artísticas.

El artículo de Sánchez Arcas queda ilustrado con fotografías propias que inciden visualmente en este interés plástico –o pictórico, podríamos concretar– por las líneas y los volúmenes, proponiendo alternativas al *fachadismo* predominante y predilecto hasta entonces a la hora de ejecutar la toma fotográfica, puesto que, no en vano, «el edificio, desde cualquier punto de vista, es armónico de masas²²». Este mismo sentido armónico y de predominio de las líneas, en este caso, verticales, está presente en su reportaje fotográfico sobre el Hospital Presbiteriano de Nueva York, terminado de construir en 1928 tras un diseño de James Gamble Rogers²³ (FIG. 5).

La fotogenia de los nuevos materiales y de la nueva arquitectura

Y es que, ciertamente, asistimos a la paulatina aceptación de un nuevo tipo de belleza asociada a la arquitectura, pero ya lejos de los estilos consagrados del pasado; se trata ahora de presentar un conjunto de valores donde la geometría (ya sea lineal o con volumen) entronca en gran medida con la pintura coetánea, de corte abstracto, y substancian una decidida y arriesgada ruptura con la tradición arquitectónica desarrollada durante siglos. Estas aportaciones estéticas vienen acompañadas de nuevas tipologías arquitectónicas y de nuevos materiales empleados en la construcción. Respecto a las primeras, se adscriben en su mayoría a los fenómenos de industrialización (fábricas de distinto tipo y función, infraestructuras, etc.) y a los medios de comunicación (locomotoras, automóviles, aviones), inequívoca señal de loa a favor del *maquinismo* que se da en esta época²⁴.

- 22 SÁNCHEZ ARCAS, Manuel (1926): «Notas de un viaje por Holanda», *Arquitectura*, 83 (marzo), pp. 107-112. Esta *variedad* en la visión de la arquitectura, que será materializada por los fotógrafos de la Nueva Objetividad, también es reconocida por el arquitecto y teórico Theo van Doesburg: «La arquitectura nueva no distinguirá entre fachada y espaldas, costado derecho e izquierdo. Contraria al frontalismo, surgido de una concepción estática de la vida, la nueva arquitectura será muy rica por el desenvolvimiento plástico poliédrico en el *espacio-tiempo*. En «Actividad de la moderna arquitectura holandesa II», *Arquitectura*, 98 (junio de 1927), p. 217. El texto está ilustrado con fotografías de edificios de Jan Wils, Gerrit Rietveld (entre ellas, la célebre Villa de Utrecht), Cornelis Van Eesteren o Johannes Pierre Oud.
- 23 SÁNCHEZ ARCAS, Manuel (1929): «La Central Médica [sic] de Nueva York. Obra de James Gamble Rogers», *Arquitectura*, 120 (abril), pp. 141 y ss. El propio Sánchez Arcas diseñó en España numerosos edificios de esta tipología hospitalaria, véanse al respecto SÁNCHEZ ARCAS, Manuel / LACASA, Luis (1930): «Proyecto de Hospital Provincial para Toledo», *Arquitectura*, 131 (marzo), pp. 67-75; y SÁNCHEZ ARCAS, Manuel / LACASA, Luis / SOLANA, Francisco (1931): «Nuevo Hospital Provincial en Toledo», *Arquitectura*, 147 (julio), pp. 226-233.
- 24 Son innumerables las veces que aparece este concepto –y de los elementos asociados a él– en los textos teóricos de los arquitectos de la vanguardia. Sin duda, la alusión de Le Corbusier («Una casa es una máquina para vivir...») aparecida en su ensayo *Vers une Architecture*, contribuyó a la extensión de esta asociación. Sin olvidarnos, por supuesto, de las primeras apreciaciones –anteriores en cronología– de los futuristas, constructivistas y otros artistas plásticos de vanguardia.



NUEVA YORK.—TORRE DEL RITZ, EN PARK AVENUE.

(Fot. Sheeler. "Les Cahiers d'Art".)

Y en cuanto a los nuevos materiales (hormigón armado, acero, hierro, cristal, etc.), son igualmente abundantes las alusiones, trazando explícitamente los citados paralelismos entre la arquitectura de vanguardia que se abre paso con dificultad y los no pocos recelos por el empleo de éstos. Surge así una polémica inédita entre el papel de los arquitectos y el de los ingenieros, de tal manera que a los primeros se les adjudicaría la misión de conseguir construcciones bellas, ocupándose de las tipologías edilicias tradicionales (con todo el prestigio inherente a tal ocupación), mientras que a los segundos, exclusivamente, se les reservaría para otros aspectos y campos más *técnicos*, así como para tipologías más *funcionales*, de una consideración menor (Flores 1989: 118). Los arquitectos avanzados se posicionaron en contra de esta dicotomía, defendiendo las posibilidades y las aportaciones tanto de las nuevas tipologías como de la aplicación de los nuevos materiales. Estos son capaces de generar nuevas formas de «carácter más fotogénico», como se atreverá a defender el arquitecto y teórico francés Robert Mallet-Stevens²⁵.

Este carácter intrínsecamente dinámico y geométrico que define a la ciudad y a la vida moderna, y, por ende, aplicable a la arquitectura contemporánea, es igualmente percibido por algunos fotógrafos de la vanguardia, como el soviético Alexander Rodchenko, quien llegó a asegurar que solamente la fotografía, como medio igualmente moderno, podía captar toda esa realidad:

Las ciudades modernas con sus inmuebles de varios pisos, las fábricas, las factorías, etc., los escaparates de los almacenes con dos o tres plantas, los coches, los anuncios luminosos, los transatlánticos, los aeroplanos, todo aquello que, quiérase o no, ha cambiado –aunque no tanto, ciertamente la habitual psicología de la percepción visual–. Da la impresión de que sólo el aparato fotográfico está en condiciones de representar la vida moderna (Naranjo 2010: 80).

De tal modo que, aunque no deje de tener la fotografía el uso documental que había desempeñado tradicionalmente, como certifican en nuestro país los trabajos de algunos de los artífices más avanzados estéticamente, el medio va a asumir, sobre todo a partir de la década de los veinte del pasado siglo, un nuevo derrotero por el cual se buscaba potenciar la expresividad de las imágenes, en nuestro caso, de arquitectura, a partir de los valores abstractos de las superficies y volúmenes de los edificios de vanguardia (Marchán 2010: 26). Tales intereses se manifiestan plenamente en la noción de estructura²⁶ (FIG. 6), caracterizada por la simplicidad frente a los detalles decorativos, ahora tildados de «accesorios». Este carácter desornamentado igualmente había sido apreciado por algunos fotógrafos españoles de vanguardia, como es el caso de Pere Català Pic (1889–1971):

25 «Debo añadir, un poco en defensa de esta *deformación contemporánea*, que los grandes planos y los volúmenes limpios son más fotogénicos». En MALLETT-STEVENS, Robert (1926): «Las razones de la arquitectura», *Arquitectura*, 92 (diciembre de 1926), pp. 479-480.

26 Así lo refiere Roberto FERNÁNDEZ BALBUENA recurriendo al habitual símil de los arbotantes de las catedrales góticas: «Si son bellos los arbotantes de una catedral, y esa belleza se acentúa al percibir el implícito sentido estructural que poseen, tan bellos son esos pilares que se curvan en su estructura con una gracia sin precedentes, tan bella esa malla metálica [aludiendo a la torre Eiffel de París] que se afina y se eleva como un gigantesco e ingrátido obelisco moderno». En «Los rascacielos americanos (I)», *Arquitectura*, 34 (febrero de 1922), p. 63. El pintor y fotógrafo estadounidense Charles Sheeler, representante de la *Straight Photography*, émulo de la Nueva Objetividad en el ámbito americano, realizó en 1929 una serie sobre la catedral de Chartres en la que primó un sentido estructural muy similar al que había desarrollado en otros proyectos centrados en edificios industriales (por ejemplo, la Compañía de Automóviles Ford, entre 1927 y 1928). Por otra parte, hemos localizado alguna fotografía suya de rascacielos neoyorquinos en las páginas de nuestra revista, por ejemplo, una imagen del Hotel Ritz, en Park Avenue, que, como se dice al pie, procede de la revista francesa *Cahiers d'Art*, así como nuevas fotografías de otros edificios similares que expresan a la perfección una nueva tipología habitacional, el rascacielos, que el comentarista define como «hotel de apartamentos». En *Arquitectura*, 101 (septiembre de 1927), pp. 325-328.

Líneas, superficies, volúmenes, formas geométricas, dirigidas por un sentido profundo de equilibrio y de orden, son generadoras de obras llenas de expresión, hasta en el caso de su máxima simplicidad y posiblemente por su misma simplicidad²⁷.

En la práctica, encontramos nombres propios que abordaron estos nuevos condicionantes bajo una finalidad publicitaria, orientada a la promoción de determinadas casas o firmas comerciales, y, asimismo, a los propios arquitectos que están detrás del diseño de los edificios que albergan las más dispares funciones. Entre los primeros figura Josep Sala (1896-1962), cuyas imágenes estuvieron muy presentes en la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, dando a conocer en gran medida la labor de arquitectos vinculados con el GATEPAC de la rama catalana (Josep Lluís Sert o Josep Torres Clavé) (López 2012: 657-658). En efecto, Sala es uno de los nombres clave dentro de la renovación en el medio fotográfico de nuestro país que abraza las diversas propuestas de vanguardia que se dan coetáneamente, y que supo aplicar a la arquitectura.

Pero si hay un nombre que está particularmente asociado a la revista *Arquitectura*, para la que fue un prolífico creador, éste es Luis Lladó y Fábregas. Y no es de extrañar porque en 1920 sería nombrado oficialmente fotógrafo de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Se trata de un polifacético y versátil autor que trabajó tanto para instituciones (como el Patronato Nacional de Turismo o el Centro de Estudios Históricos), como para particulares, reconociendo entre estos últimos a importantes arquitectos de la primera vanguardia madrileña (Luis Gutiérrez Soto, Rafael Bergamín, Luis Blanco Soler o Casto Fernández-Shaw) (Villalón / Ibáñez 2013: 195-196). Desde el principio de su trayectoria se especializó en la fotografía de arte, con especial atención a la arquitectura, histórica y contemporánea, de ahí que le encontremos tomando imágenes de edificios barrocos madrileños en una fecha tan temprana como 1918²⁸, o, posteriormente, de las torres mudéjares turolenses²⁹.

Dentro del ámbito de la arquitectura contemporánea, sus imágenes quedan asociadas a algunos de los nombres más activos del primer cuarto de siglo, aunque cada uno de ellos observaran pautas estilísticas muy diferenciadas. Sucede con José Yáñez Larrosa, y el edificio de la Constructora Calpense³⁰ (sección de la editorial Espasa-Calpe), junto a la Gran Vía madrileña, dentro de un monumentalismo clasicista idóneo para la edificación, por ejemplo, de diferentes sedes del Banco de España, como llevó a efecto también este arquitecto de origen navarro en otras ciudades del país. O la intervención neomudéjar de Casto Fernández-Shaw en la presa de El Carpio (Córdoba)³¹. Precisamente, este arquitecto firmaría un texto propio, acompañado de varias fotografías y planos, sobre su diseño más célebre, la gasolinera inaugurada en la madrileña calle de Alberto Aguilera, también conocida como Gasolinera de Porto Pi³² (FIG. 7).

27 CATALÀ-PIC, Pere (1932): «La evolución fotográfica», *Ford* (mayo), p. 179. Puede leerse íntegramente este artículo, junto con otros, en el anexo documental de PERACAULA, Lourdes (coord.), 1997.

28 Así consta en la sección «Libros, Revistas, Periódicos», *Arquitectura*, 7 (noviembre de 1918), p. 210. Al mencionar el trabajo *Arte barroco en Madrid*, redactado por Antonio Prast, con dibujos de Julio Bustos. El comentarista echa en falta la existencia de «buenos fotograbados», dada, además, la condición de fotógrafo de su autor, y apostilla que «mucho más útiles son las colecciones de admirables fotografías que D. Luis Lladó está haciendo de esos mismos edificios». En esta misma sección, la revista informa de la publicación en *La Esfera* (250, 17 de octubre de 1918) de un artículo sobre el sepulcro renacentista de don Ramón Folch de Cardona, en Bell Puig (Lérida), con «hermosas imágenes del Sr Lladó».

29 Ilustrando el artículo de GARCÍA GUERETA, Ricardo (1925): «Las torres de Teruel», *Arquitectura*, 73 (mayo), pp. 97-124.

30 FERNÁNDEZ-BALBUENA, Gustavo (1925): «José Yáñez Larrosa», *Arquitectura*, 70 (febrero), pp. 29-39.

31 BLANCO SOLER, Luis (1925): «La obra del salto de El Carpio (Córdoba)», *Arquitectura*, 74 (junio), pp. 132-133.

32 FERNÁNDEZ-SHAW, Casto (1927): «Estación para el servicio de automóviles», *Arquitectura*, 100 (agosto), pp. 301-303.



FIG. 7. Fernández-Shaw, Casto (texto y fots.) (1927): «Estación para el servicio de automóviles», *Arquitectura*, 100 (agosto), p. 302.

los primeros edificios de la que se habría de convertir en la gran avenida de expansión de la ciudad en el primer cuarto del siglo XX, la Gran Vía. En esta ocasión, las imágenes copan todo el protagonismo, mostrándonos íntegramente las fachadas y terrazas, así como detalles concretos de todas ellas.

Maestro del anterior fue Antonio Palacios, autor, entre otros importantes edificios en Madrid, del Círculo de Bellas Artes; construcción ampliamente fotografiada por Lladó empezando por

Unos meses antes, las imágenes de Lladó (de los edificios terminados como de los planos) acompañaban un artículo sobre dos bloques de viviendas en Madrid construidos por Secundino Zuazo³³, un arquitecto que, según los especialistas, actuaría de transición entre la generación del final de siglo y los integrantes de la renovación vanguardista.

Del mismo modo, dentro de esta tipología residencial hay que reconocer el amplio reportaje dedicado a unas viviendas diseñadas por otro arquitecto formado en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Pedro Muguruza³⁴, quien ya había adquirido notable renombre en 1924 con la construcción del Palacio de la Prensa en la capital de España, uno de

33 ZUAZO, Secundino (1926): «Casa en el Paseo de Ronda. Casa en la calle de la Lealtad. Proyectos», *Arquitectura*, 81 (enero), pp. 12-19. Ya en los años treinta, encontramos nuevas referencias a proyectos residenciales de Zuazo en un artículo profusamente ilustrado. En ZUAZO, Secundino (1933): «Bloque de viviendas en Madrid», *Arquitectura*, 163 (enero), pp. 11-25.

34 MUGURUZA, Pedro (1926): «Planos y fotografías de una casa en Madrid», *Arquitectura*, 89 (septiembre), pp. 348 y ss.

los planos, interiores y exteriores (incluyendo detalles de la decoración escultórica exenta y en relieve de la fachada, obra de Capuz y Adsuar)³⁵.

Y, finalmente, nos detenemos brevemente en la participación de Lladó en un reportaje sobre la casa encargada por el Marqués de Villora en Madrid³⁶ (c/ Serrano, 130), a cargo de Rafael Bergamín (FIG. 8); otra de las grandes muestras de introducción del racionalismo en España, junto con la Gasolinera de Fernández-Shaw y el Rincón de Goya de García Mercadal.

En todos los casos citados, el tipo de trabajo que despliega el fotógrafo se acomoda y orienta hacia una utilización funcional del medio, como hemos referido en más de una ocasión en el texto, que persigue ante todo dar una información gráfica clara y concisa de los exteriores (con especial interés en fachadas y flancos laterales de los edificios) e interiores, primando en este caso un tipo de encuadre que tiende a potenciar la composición en diagonal, de forma



Fot. Lladó.

CASA DEL MARQUES DE VILLORA EN MADRID

EXPOSURAS Arquitecto: RAFAEL BERGAMÍN

Ma strevo a dar a la publicidad los detalles de esta modesta obra precisamente por lo que tiene de ensayo a de sincero intento. No hay en ella más pretensión que la de proporcionar a sus moradores el máximo de "comfort" con el mínimo gasto, procurando cumplir exactamente el programa de necesidades impuesto por el propietario.

Se distribuye la casa en tres plantas. En la central (a 1,50 metros de altura media sobre el suelo) solo se colocan los locales de recibir, sala, despacho, hall y comedor con los servicios correspondientes; en la planta superior, sólo los dormitorios, ropas y un baño y en la inferior (parte de ella en semisótano) se instalan todos los servicios principales: cocina, lavadero, planchero, calefacción, cuarto de baño y W. C. de

criados, a más de una habitación para jugar y comer los niños con salida directa al jardín.

Tras de los dormitorios principales y todos los de la servidumbre tienen sal de mediodía, así como todas las habitaciones de recibo van a sala. Esta orientación, que se ha buscado expresamente al resolver las plantas, ha tendido que influir en la forma de la construcción y, sobre todo, en la disposición de las fachadas. La principal está orientada a pon este y de propósito me he llamado como una "fachada principal", pues esta orientación favorece la modificación radical de la distribución por plantas y del criterio seguido al estudiar los muros y tamaño de los huecos.

Sólo la puerta principal da a esta fachada distinto carácter que a las otras, habiéndose defendido del sol

282

FIG. 8. Bergamín, Rafael (texto y fots.) (1928): «Casa del Marqués de Villora, en Madrid», *Arquitectura*, 113 (septiembre), p. 282.

- 35 PALACIOS, Antonio (1926): «El nuevo edificio del Círculo de Bellas Artes», *Arquitectura*, 91 (noviembre), pp. 416-422. A este respecto, interesa mencionar que este mismo artículo se complementa con la inclusión de alguna de las empresas (en concreto, el ebanista madrileño Luciano Matas) que intervinieron en la construcción e instalaciones del nuevo edificio, con fotografías del comedor y de la biblioteca. Las imágenes son también de Luis Lladó.
- 36 BERGAMÍN, Rafael (1928): «Casa del Marqués de Villora, en Madrid», *Arquitectura*, 113 (1928), pp. 282-288. El nombre de este arquitecto aparece junto al de otros renovadores de la arquitectura española, como Carlos Arniches y Martín Domínguez, en relación a diferentes proyectos de edificios comerciales inaugurados en Madrid. En ARNICHES / DOMÍNGUEZ / BERGAMÍN (1927): «Tiendas nuevas en Madrid», *Arquitectura*, 99 (julio), pp. 255-264. En el artículo se hace mención explícita de que los arquitectos han enviado las fotografías (fachada e interiores, además de plantas y dibujos) con diferentes comentarios descriptivos que la revista *Arquitectura* reproduce fielmente.



FIG. 9. Sánchez Arcas, Manuel (texto y foto.) (1929): «La Central Médica (sic) de Nueva York. Obra de James Gamble Rogers», *Arquitectura*, 120 (abril), p. 144.

interesantes, pero no quiero hacerle concebir ilusiones que luego pueden no realizarse. Es difícil encontrar aquí gentes que aprecien esta clase de trabajos; únicamente se ganan bien la vida los que se dedican a fotografías para propaganda industrial (López 2012: 660).

Para ir terminando nuestra exposición, no queremos dejar de nombrar dos ejemplos arquitectónicos de primer orden levantados en Madrid y que son símbolo de la expansión urbanística de la ciudad y de la asunción de las nuevas tipologías arquitectónicas, así como de las características formales de los movimientos de vanguardia que se estaban dando paralelamente en otros países. Nos referimos, por un lado, a la sede central de la Compañía Telefónica³⁷, ubicada en esa gran arteria de la Gran Vía, diseñada por Ignacio de Cárdenas, y que sigue las

que se nos ofrece en toda su diafanidad el espacio de las estancias. Por otro lado, no hay ningún otro elemento o factor que se salga de la ortodoxia compositiva de tal manera que se ofrecen tomas rigurosas donde no existen intentos de experimentación (enquadres descentrados, diagonales marcadas, interés por determinadas líneas, volúmenes o superficies (texturas) de los espacios arquitectónicos) en sintonía con la Nueva Objetividad. Por lo tanto, no estamos ante una práctica excesivamente arriesgada, que es la tónica habitual en la fotografía de arquitectura en nuestro país, y que se corresponde con la opinión transmitida por José Luis Sert a Walter Gropius en enero de 1933, quien le recomendaba a la fotógrafa Lucía Moholy-Nagy para trabajar en España:

Conozco sus fotos que encuentro, como Vd., muy in-

37 DE CÁRDENAS, Ignacio (1928): «El edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España en Madrid», *Arquitectura*, 106 (febrero), pp. 42-45. Otro amplio reportaje sobre el edificio, en DE CÁRDENAS, Ignacio (1930): «Edificio de la Telefónica», *Arquitectura*, 132 (abril), pp. 113-119. Imágenes de la fachada, detalles de la misma y espacios interiores, etc. Otro edificio capitalino que en su día fue expresión de la implantación de la tipología de los rascacielos es el de la Compañía de Seguros La Unión y El Fénix Español, obra de Modesto López Otero. Véase LÓPEZ OTERO, Modesto (1933): «El nuevo edificio de la Compañía de Seguros La Unión y el Fénix Español», *Arquitectura*, 176 (diciembre), pp. 327-333.

pautas de los modernos rascacielos estadounidenses, aunque con *toques* procedentes de la tradición histórica vernácula, como es la portada barroquizante (FIG. 9). Quizás lo más destacado del reportaje que se publicó en *Arquitectura* es que las imágenes conforman toda una secuencia en la que se muestran las diferentes fases de la construcción, cómo se van levantando los pisos en altura, con la inclusión de fechas concretas. Como han apuntado algunos estudiosos, en este momento, «el edificio ya no se podía contar con una sola imagen y se demandaba una secuencia narrativa [...] que propiciaba el collage, la superposición y un montaje gráfico de las fotografías en yuxtaposición con el texto» (Bergera 2014: 23).

El segundo de los ejemplos es el edificio Carrión-Capitol³⁸, también erigido en la Gran Vía, obra de Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced, y que acogería distintas funciones comerciales (oficinas, hotel, restaurantes, cine, etc.), y que nos habla de la asimilación plena en España, a principios de los años treinta, de usos que ya estaban particularmente extendidos en otras latitudes, expresión de la nueva sociedad (y entretenimientos) de masas del mundo occidental del período de entreguerras.

Para terminar, debemos convenir la fructífera relación entre fotografía y arquitectura en las páginas de la revista del Colegio de Arquitectos de Madrid, a lo largo de un período que define una verdadera transición estilística y funcional en la primera de las manifestaciones y no tanto en el medio fotográfico, donde se siguen manteniendo prácticas que no se suelen salir de la ortodoxia, orientadas a proporcionar una información objetiva de los proyectos. Predomina, en ese sentido, la noción de inventario y de archivo, tanto para la arquitectura de los estilos históricos como para la de los emergentes, con una importante novedad en los segundos, la imagen se convierte en un medio idóneo para publicitar el trabajo de los profesionales, tal como ya había comprendido y puesto en práctica Le Corbusier.

Bibliografía

- ALARCÓN, Candelaria (1999): *La arquitectura en España a través de las revistas especializadas, 1950-1970. El caso de «Hogar y Arquitectura»*. Tesis Doctoral inédita dirigida por la Dra. Helena Iglesias Rodríguez, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.
- BERGERA, Iñaki (2014): «Fotos de casas, cosas de fotos. Fotografía y arquitectura moderna en España, 1925-1965», en BERGERA, Iñaki: *Fotografía y arquitectura en España, 1925-1965*, Madrid, Fundación ICO / La Fábrica / PhotoEspaña, pp. 8-30.
- CAPITEL, Antón (2008): «Notas sobre los avatares históricos de la revista *Arquitectura* como medio de difusión de la innovación arquitectónica», *Informes de la Construcción*, 510, vol. 60, pp. 45-58.
- COLOMINA, Beatriz (2010): «Los medios de comunicación como arquitectura moderna», *Exit. Imagen y cultura*, 37, pp. 112-125.
- DIÉGUEZ, Sofía (1997): *La generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*, Madrid, Cátedra.
- FLORES, Carlos (1989): *Arquitectura Española Contemporánea, I, 1880-1950*, Madrid, Aguilar.

38 Véanse al respecto las numerosas referencias a este edificio, complementadas con un extenso reportaje fotográfico de las obras en construcción y de diversas instalaciones y estancias, en *Arquitectura*, 1 (enero-febrero de 1935). Esta nueva numeración obedece al comienzo de una *nueva época* de la publicación desde febrero de 1934. Véase también el número monográfico del año 1935, titulado «Arquitectura comercial española: el edificio Carrión (Capitol) en Madrid», *Nuevas Formas*. El autor de las fotografías fue J. Salgado, habitual de esa publicación.

- GARCÉS, Carlos *et alii* (textos) (2009): *Fotografías de Historia y Arte, 1914-1924*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca.
- GONZÁLEZ, Susana (2006): *La fotografía en la arqueología española (1860-1960). 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*, Madrid, Real Academia Española / Universidad Autónoma de Madrid.
- GOYCOOLEA, Roberto *et alii* (2012): «La expresión gráfica en la revista *Arquitectura*, COAM, 1918-1974», en POZO, José Manuel *et alii*: *Las revistas de arquitectura (1900-1975). Crónicas, manifiestos, propaganda*, Pamplona, T6) Ediciones, pp. 537-546.
- HERNÁNDEZ, Ascensión (2012): «Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España», *Artígrama*, 27, pp. 37-63.
- LÓPEZ, Francisco Javier (2012): «Fotografía para la publicidad. El caso de AC», en POZO, José Manuel *et alii*: *Las revistas de arquitectura (1900-1975). Crónicas, manifiestos, propaganda*, Pamplona, T6) Ediciones, pp. 655-662.
- MARCHÁN, Simón (2010): «La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografía», *Exit. Imagen y cultura*, 37, pp. 16-59.
- MARCO, Ricardo *et alii* (coords.) (2005): *El GATEPAC y la revista A.C. Catalizador de la vanguardia arquitectónica en España, 1931-1937*, Zaragoza, Demarcación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.
- MUÑOZ, Teresa (1996): «El archivo fotográfico del patronato nacional de turismo (1928-1939)», en VV.AA.: *La imatge i la Recerca Històrica. IV Jornades Antoni Varés. Ponències y Comunicacions*, Girona, Ajuntament de Girona, pp. 168-173.
- NARANJO, Joan (2010): «Fotografía, arte, modernidad. Barcelona, 1860-1936», en BALSELLS, David *et alii* (dirs.): *Praha, París, Barcelona. Modernidad fotográfica de 1918 a 1948*, Madrid, La Fábrica, pp. 76-95.
- NAVARRO, Eduardo (1977): «La revista *Arquitectura*, 1918-1936», *Arquitectura*, 204-205, pp. 10-43.
- PERACAUULA, Lourdes (coord.) (1997): *Les Avantguardes fotogràfiques a Espanya*, Barcelona, Fundació La Caixa.
- PÉREZ, Helena (2015): *Fotografía y Arquitectura en el siglo XIX: historia y representación monumental*, Madrid, Cátedra.
- PERROTTA, Carmen (2011): «Adolf Mas. Pionero en la fotografía del patrimonio artístico español», *Arqueología, historia y viajes sobre el mundo medieval*, 41, pp. 76-87.
- SAN ANTONIO, Carlos de (2012): «Arquetipos de arquitectura moderna en la revista *Arquitectura*: su difusión y práctica en España (1925-1936)», en POZO, José Manuel *et alii*: *Las revistas de arquitectura (1900-1975). Crónicas, manifiestos, propaganda*, Pamplona, T6) Ediciones, pp. 437-446.
- SÁNCHEZ, Juan Miguel (1995): *La documentación fotográfica en España. Revista La Esfera (1914-1920)*. Tesis Doctoral inédita dirigida por el Dr. José López Yepes, Departamento de Biblioteconomía y Documentación, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.
- VILLALÓN, Rosa María *et alii* (2013): «El valor de la documentación en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC. El fondo fotográfico de Lluís Lladó», en Javier GONZÁLEZ (coord.): *Jornadas Archivando: la valoración documental*, León, Fundación Sierra Pambley, pp. 191-201.