

Cristina Jiménez Izquierdo

Cabrero y Férriz. Una mirada a la modernidad arquitectónica a través de la fotografía

Director/es

Bergera Serrano, José Ignacio
Labarta Aizpún, Carlos

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

**CABRERO Y FÉRRIZ. UNA MIRADA A LA
MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA A TRAVÉS DE
LA FOTOGRAFÍA**

Autor

Cristina Jiménez Izquierdo

Director/es

Bergera Serrano, José Ignacio
Labarta Aizpún, Carlos

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Nuevos Territorios en la Arquitectura

2022

CABRERO Y FÉRRIZ
UNA MIRADA A LA MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA
A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA



Doctoranda
Cristina Jiménez Izquierdo

Directores
José Ignacio Bergera Serrano
Carlos Labarta Aizpún

2022



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

CABRERO Y FÉRRIZ
UNA MIRADA A LA MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA
A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA

Autor

Cristina Jiménez Izquierdo

Director/es

José Ignacio Bergera Serrano
Carlos Labarta Aizpún

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado
2022

CABRERO Y FÉRRIZ
UNA MIRADA A NUESTRA MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA
A TRAVÉS DE SUS FOTOGRAFÍAS

Doctoranda

Cristina Jiménez Izquierdo

Directores

José Ignacio Bergera Serrano
Carlos Labarta Aizpún

2022

“Una fotografía no es una pintura, un poema, una sinfonía, un baile. No es sólo una imagen bonita, no es un ejercicio de técnicas contorsionistas y pura calidad de impresión. Es, o debería ser, un documento significativo, una declaración penetrante, que se puede describir con un término muy simple: selectividad. Para definir la selección, uno puede decir que debe centrarse en el sujeto del tema que te golpea con fuerza con su impacto y excita tu imaginación en la medida en que te ves obligada a tomarla. Las imágenes se desperdician a menos que la fuerza motriz que te impulsó a la acción sea fuerte e inspiradora.”

Berenice Abbott

Agradecimientos

A mis directores, Iñaki Bergera y Carlos Labarta, guías de esta tesis, por su dedicación y ayuda. Sus directrices, rigor y ánimos, han supuesto el impulso necesario para el desarrollo de este largo trabajo.

Al programa de Doctorado Nuevos Territorios en la Arquitectura de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, especialmente a su coordinadora, Carmen Díez.

A los familiares de Francisco Cabrero y Jesús García Ferriz, que dedicaron su tiempo para darme a conocer a estas dos figuras y que, generosamente pusieron a mi disposición el material de sus archivos personales y profesionales.

A las personas e instituciones que me encontraron durante el proceso de búsqueda, documentación y escritura, cuya colaboración de una u otra manera han hecho que esta tesis sea posible.

Y por supuesto, a mis padres, por su esfuerzo, por dejar que buscase mi propio camino y ser siempre una ayuda incondicional, gracias a ellos a los que debo todo. A mi hermana, por su apoyo y comprensión y estar en esta y todas las etapas de mi vida. Al resto de mi familia y amigos, que sin conocer nada de esta investigación han estado interesados en ella.

A Pablo, que creyó en esta tesis antes que yo misma. Por su inmensurable ayuda, por estar siempre a mi lado y ser el mejor compañero de viaje, gran parte del éxito que pueda tener esta tesis, es tuyo.

Y especialmente, a mi pequeño Mateo, el motor de mi vida y la gran motivación para terminar este trabajo y poder ser ejemplo de que con constancia y esfuerzo, podrá conseguir todo lo que se proponga.

Gracias

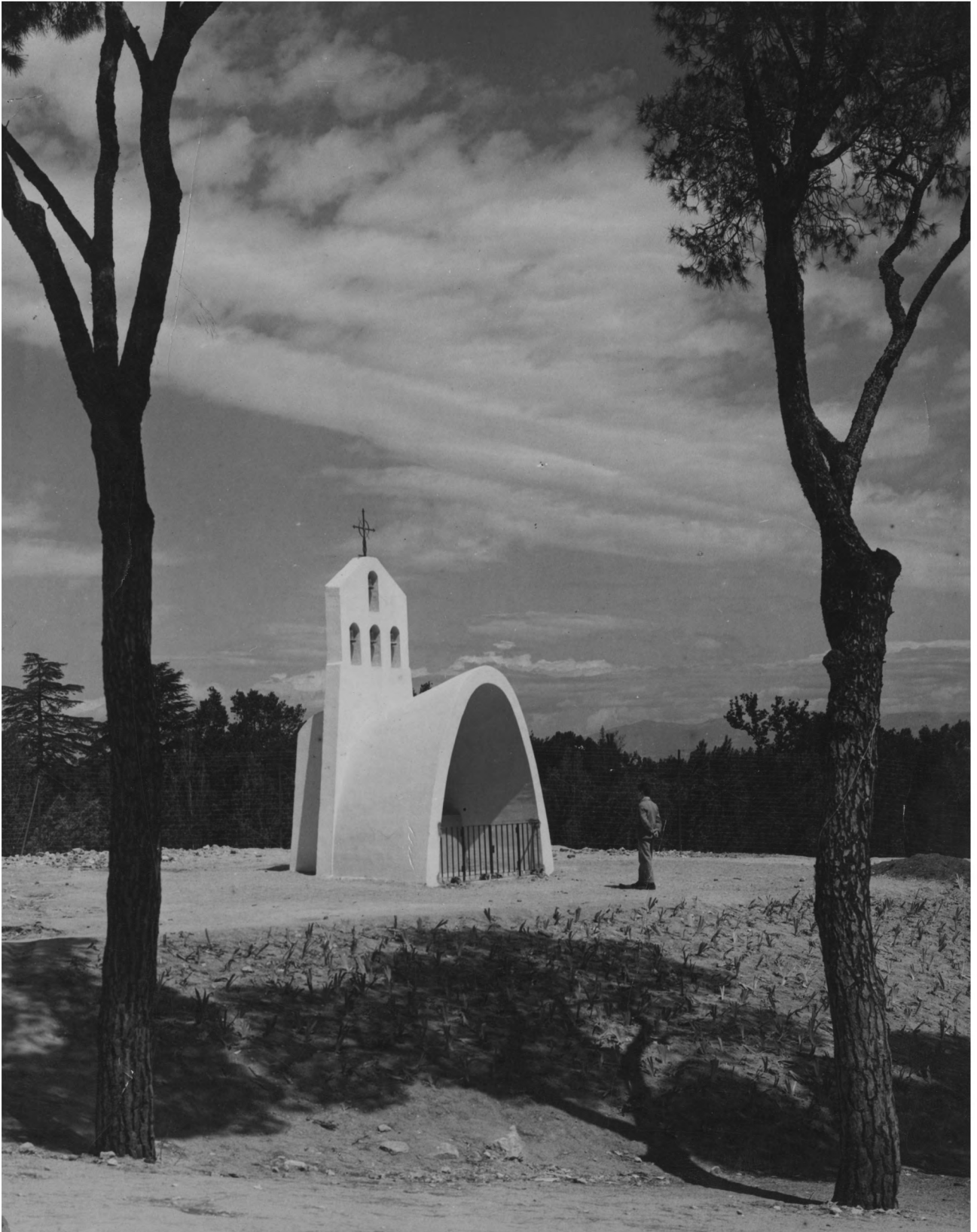
Notas:

Fotografía de portada: Escalera de la Casa Sindical realizada por Ferriz.

Todas las fotografías de la obra de Cabrero realizadas por Ferriz, pertenecen al archivo personal del Francisco de Asís Cabrero (AFC). Desde el año 2014 este archivo fotográfico está depositado en el Archivo General de la Universidad de Navarra, legado AGUN/273.

Los derechos de las propias fotografías de Ferriz, pertenecen en la actualidad a sus descendientes ©Familia Ferriz.

Las fotografías de los equipos, registros y sellos del Archivo Ferriz fueron realizadas ex profeso para este trabajo por Alberto Ferriz (nieto) ©Alberto Ferriz.





ÍNDICE

Resumen	21
<i>Abstract</i>	23

INTRODUCCIÓN

Construyendo con la mirada.....	31
Estado de la cuestión	37
Objetivos y fuentes	43
Metodología y procedimientos	47
Estructura y contenidos	51

CAPÍTULO 1. CUESTIONES DE CONTEXTO

MIRADAS, FORMAS Y FORMAS DE MIRAR

1.1. Arquitectura y fotografía.....	57
1.1.1. La unión entre ambas disciplinas	63
1.2.1. La realidad fotográfica	71
1.2. Arquitectos y fotógrafos	75
1.2.1. Las relaciones entre los dos profesionales	81
1.2.2. Arquitectos fotógrafos	91

CAPÍTULO 2. CABRERO, LA FORMA MODERNA

IDEA, PROYECTO Y CREACIÓN

2.1. Francisco de Asís Cabrero, la arquitectura de la razón	101
2.1.1. La búsqueda de la modernidad	107
2.1.2. Arquitectura de ida y vuelta	135
2.2. El lenguaje gráfico de Cabrero	157
2.2.1. El dibujo como herramienta de proyecto	163
2.2.2. La pintura como revisión	189
2.3. La fotografía como parte del proceso creador	201
2.3.1. La fotografía como herramienta de documentación	207
2.3.2. Fotógrafo de su propia arquitectura	215
2.3.3. El fotomontaje como evolución	225

CAPÍTULO 3. FÉRRIZ, LA MIRADA MODERNA

ENCUADRE, REVELADO Y NARRACIÓN

3.1. Jesús García Ferriz, la fotografía como documento vital	237
3.1.1. Relato de una vida	243
3.1.2. Madrid, su primer gran trabajo	269
3.2. Ferriz, fotógrafo industrial	299
3.2.1. Fotografía de arquitectura	305
3.2.2. Fotografía industrial	323
3.3. Archivo Ferriz	327
3.3.1. Equipos de trabajo	333
3.3.2. Proceso fotográfico	337

CAPÍTULO 4. LAS FOTOGRAFÍAS, LA FORMA DE MIRAR

IMAGEN, DOCUMENTO Y DIFUSIÓN

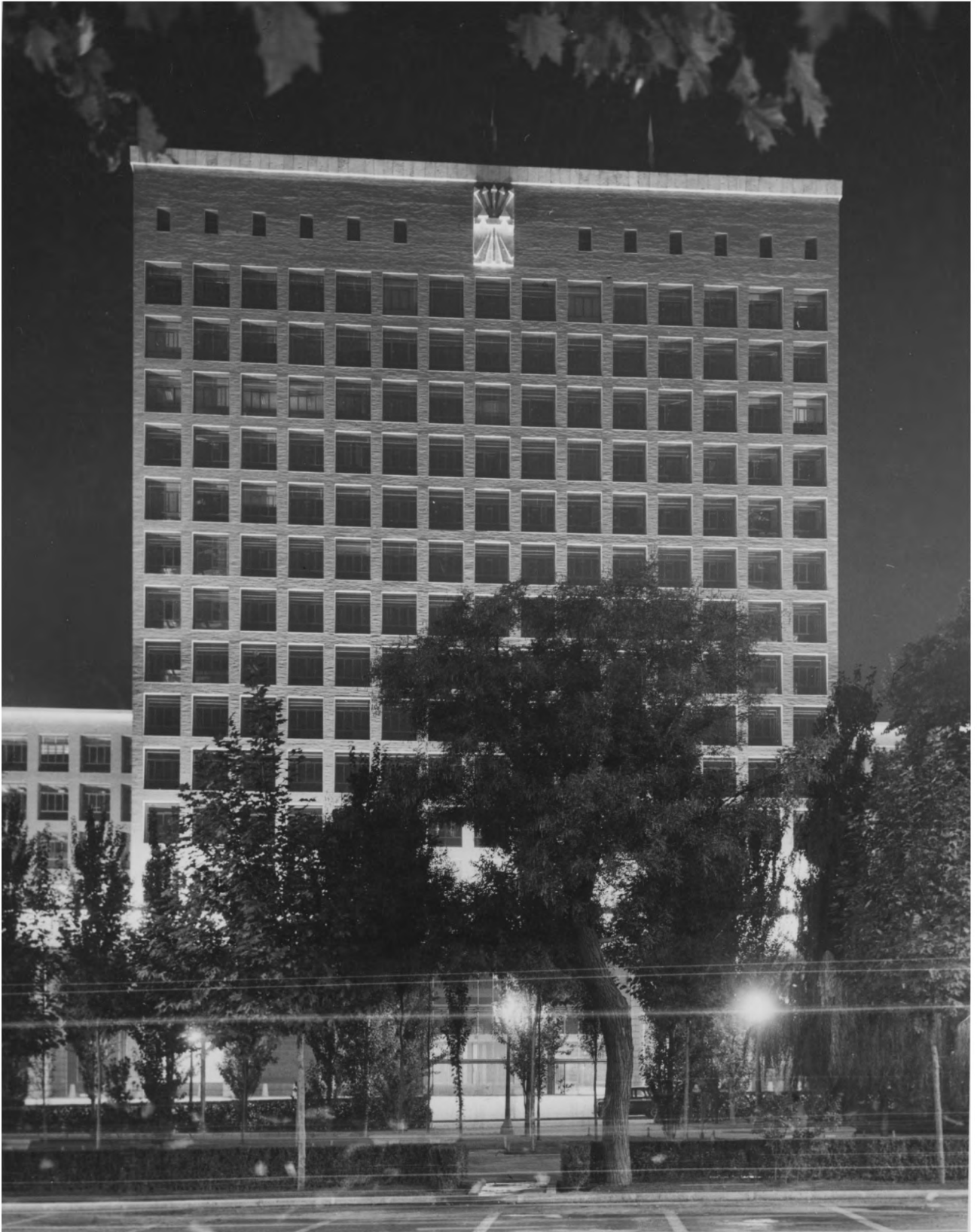
4.1. Cabrero a través del objetivo	347
4.1.1. ¿Por qué Ferriz?	353
4.1.2. Miradas superpuestas	371
4.2. Publicación en los medios	393
4.2.1. Revista Arquitectura. Revista Nacional de Arquitectura	399
4.2.2. Nueva Forma	405
4.2.3. Temas de Arquitectura y Urbanismo	413
4.3. Construyendo imágenes, construyendo arquitectura	419
4.3.1. Década de los cuarenta	425
4.3.2. Década de los cincuenta	437
4.3.3. Década de los sesenta	453
4.3.4. Arquitectura no construida	469

CONCLUSIONES	475
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	483
---------------------------	-----

ANEXOS DOCUMENTALES	505
----------------------------------	-----

1. Fichas de reportajes archivo Cabrero
2. Relación fotografías de Ferriz
3. Análisis fotográfico
4. Publicación en los medios





Resumen

El estudio de la fotografía como medio de investigación permite acceder a un conocimiento fundamental que refuerza las reflexiones teóricas y críticas de la arquitectura. El papel que el fotógrafo especializado desempeñó en el discurso visual y, en concreto, en el discurso arquitectónico moderno, fue determinante para la historia de la arquitectura. Este fue quien ideó y dio forma a las imágenes que, poco a poco, ganaron protagonismo frente al texto en las páginas de las publicaciones especializadas. Estas imágenes pusieron al alcance de los arquitectos las obras que, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, se estaban creando. A través de un nuevo modo de mostrar la arquitectura se contribuyó a escribir la historia del nuevo discurso arquitectónico moderno.

Esta investigación se centra en valorar el papel que desempeñó en esta transformación arquitectónica el trabajo del fotógrafo Ferriz, sin duda uno de los principales exponentes de la fotografía de arquitectura moderna en España. Su figura ha permanecido en el anonimato durante años, oculto quizás tras la fama de otros colegas o debido incluso a la notoriedad de alguna de sus propias fotografías. Su relación, casi exclusiva, con Francisco de Asís Cabrero, uno de los principales representantes de la consolidación de la arquitectura moderna en España, es un caso de estudio paradigmático de las relaciones entre arquitecto y fotógrafo, convirtiéndose así en una oportunidad idónea para ejemplificar la importancia de la fotografía en el devenir de la arquitectura moderna en España.

Jesús García Ferriz fue el profesional que comprometido con su trabajo y con la arquitectura que retrató, creó imágenes que coincidieron plenamente con el nuevo y formado modelo de narrativa visual arquitectónica. Estas fotografías se convirtieron en pilares fundamentales que soportaron el discurso arquitectónico de la trayectoria de Francisco de Asís Cabrero en el contexto historiográfico de la modernidad.

Abstract

The study of photography as a means of research provides access to essential knowledge that reinforces theoretical reflections and architectural criticism. The role played by the specialist photographer in the visual discourse and, more specifically, in the modern architectural discourse was a determining factor in the history of architecture. This photographer conceived or and gave form to the images that would gradually gain predominance over text in the pages of specialist publications. These images made available to architects the works that were being created both inside and outside of our country's borders. Through this new means of showcasing architecture contributed to documenting the history of the new modern architectural discourse.

This research focuses on evaluating the role played in this architectural transformation by the work of the photographer Ferriz, without a doubt one of the exponents of the photography of modern architecture in Spain. His figure has remained unknown for years, perhaps overshadowed by the fame of some of his peers, and even due to the notoriety of some of his photographs. His almost exclusive relationship with Francisco de Asís Cabrero, one of the main representatives of the consolidation of modern architecture in Spain, is a paradigmatic case study of the relationships between architect and photographer and provides the ideal opportunity to exemplify the significance of photography in the future of modern architecture in Spain.

Jesús García Ferriz was a professional devoted to his work and to the architecture he portrayed, and created images that fully matched the new and formed model of visual architectural narrative. These photographs would become the foundations for the architectural discourse that marked the career of Francisco de Asís Cabrero in the historiographical context of modernity.





INTRODUCCIÓN



Fig. 1. 1953. Casa Ugalde
Juan Antonio Coderch – Francesc Català-Roca

Construyendo con la mirada

La mirada intensa, aquella que caracteriza la práctica del arte, no se centra en identificar algo con existencia propia, sino en construir una realidad genuina a partir de valores del sujeto que los atributos sensibles de lo observado estimulan. Mirar con intención es reconocer en el objeto de la experiencia algo que no es obvio ni manifiesto; es aflorar estructuras recónditas, de naturaleza formal y plástica, a través de la acción subjetiva. El objeto de la mirada no es, pues algo con existencia previa a lo que el sujeto se aproxima con más o menos acierto, según su adiestramiento visual, sino que el objeto de la mirada se construye en cada caso, siendo el acto de mirar, cuando es intenso, esto es, artístico una actividad creativa en sí misma.¹

Este fragmento pertenece al artículo “Construyendo con la mirada” del libro *Miradas Intensivas*, en la que el autor, Helio Piñón, pretende contribuir a través de sus reflexiones a la recuperación de los criterios formales de la modernidad, mediante la reivindicación de la mirada como ‘elemento de dimensión creadora’. Este artículo se incluyó también en el libro *Coderch fotógrafo* de Carles Foch. En esta ocasión la mirada que enuncia Piñón, tiene propietarios, el arquitecto Coderch y el fotógrafo Català-Roca. Helio Piñón alaba el modo en el que ambos hacen uso de su mirada como instrumento en el camino del conocimiento y la creación. Si el arquitecto se valió de ella para construir arquitecturas, el fotógrafo la utilizó para mostrarnos una realidad que ya existe, como no se había visto antes de la mano de una renovada sensibilidad visual. Apuntaba Helio Piñón:

Català-Roca construyó una realidad nueva 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 (Fig. 1). [...] No cabe duda que Coderch supo mirar como vía de intelección sensitiva, modo de conocimiento específico de las artes visuales.²

¹ Helio Piñón, “Construir con la mirada”, en *Miradas intensivas*, Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 1999, p. 351.

² Helio Piñón, “Construir con la mirada” en *Coderch, Fotógrafo*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, colección arquia/temas, 5, p. 101.

Nos situamos ante la mirada como elemento fundamental en el proceso creador de ambos profesionales, tanto del arquitecto como del fotógrafo, convirtiéndose en el nexo que une ambas disciplinas. Arquitectura y fotografía están íntimamente conectadas. La fotografía, que desde sus inicios fue una fuente documental irrefutable, encontró en la arquitectura una valiosa aliada con la que poder desarrollarse. Por su parte, la arquitectura se sirvió de la fotografía como medio capaz de transmitir valores e ideales dentro del discurso arquitectónico. Las imágenes, abstracciones instantáneas de la realidad, construyen mediante partes, un todo. Sin embargo, tal como apunta Susan Sontag en 1977: “las fotografías no se limitan a verter la realidad de modo realista. Es la realidad la que se somete a escrutinio y evaluación según su fidelidad a la fotografía.”³ Es aquí entonces donde interviene de manera determinante la figura del fotógrafo responsable de ‘recortar’ la realidad para revelárnosla a través de su mirada.

El fotógrafo era tenido por un observador agudo, pero imparcial: un escriba, no un poeta. Pero como la gente pronto descubrió que nadie retrataba lo mismo de la misma manera, la suposición de que las cámaras procuran una imagen objetiva e impersonal cedió ante el hecho de que las fotografías o solo evidencian lo que hay allí sino lo que un individuo ve, no son solo un registro, sino una evaluación del mundo⁴.

En el terreno concreto de la fotografía arquitectónica, con la llegada de la modernidad, los arquitectos convirtieron a esta disciplina en el instrumento capaz de relatar y difundir su obra. El Movimiento Moderno cambió el modo de entender la arquitectura y a su vez, el modo de mostrarla. Las fotografías de arquitectura se encargaron de crear un discurso visual narrativo que transmitió los conceptos e ideales propios de la época y de la obra en sí misma. En este momento se abrió un camino de unión entre ambas a partir del cual, el estudio de la arquitectura fue inherente al análisis de sus imágenes y fotografías.

Con la irrupción de la fotografía en el ámbito de la arquitectura, apareció la figura que antes enunciábamos, el fotógrafo. Encargado de interpretar la obra a través de su mirada y captarla a través de su técnica, este creó imágenes únicas y particulares que fueron capaces de perfilar un nuevo retrato arquitectónico. A su

³ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona: DeBolsillo, 2014, p. 91.

⁴ *Ibidem*, p. 92.

vez, se convirtió en intermediario entre el arquitecto y los medios de difusión especializados en los que se publicaron estas fotografías capaces de transmitir la obra desde un punto de vista único y personal.

Si hablamos de nombres propios, acotando el tiempo y el espacio a la modernidad arquitectónica española, en los años veinte sobresalió la figura de José Manuel Aizpúrua como uno de los primeros fotógrafos artísticos modernos⁵. En los años de posguerra en España, aparecieron dos corrientes de autores: por un lado estuvieron los fotógrafos que contaron con una gran técnica y fueron capaces de crear fotografías de gran calidad formal y visual; y por otro, los que junto con la técnica desarrollaron más su faceta artística. Fotógrafos como Català-Roca, Pando, Plasencia y el propio Férriz pertenecieron al primer grupo. Por otro lado, Kindel⁶ o Paco Gómez fueron, entre otros, aquellos sin menoscabo de la calidad, en sus obras prevalecieron la poética y la plástica⁷.

Fotógrafos y arquitectos comenzaron a trabajar juntos, extendiéndose esta complicidad hasta nuestros días. Sus relaciones fueron decisivas en la creación de las imágenes que dieron a conocer las obras arquitectónicas. Las sinergias fluyeron en ambas direcciones, generando un diálogo donde se hablaba un mismo idioma. Ambos miraron hacia un destino común, produciendo fotografías de gran interés. De este modo, muchos de los arquitectos de la época dejaron en manos de un determinado fotógrafo el relato visual de su obra durante gran parte de su carrera profesional de manera casi o totalmente en exclusiva. Otros, sin embargo, no fueron siempre fieles a un solo técnico, trabajando con varios profesionales durante su

⁵ José Ángel Sanz Esquide describe a Aizpúrua como: "al propio tiempo, un fotógrafo conspicuo y uno de los poquísimos fotógrafos artísticos modernos, "no pictorialistas", que existían en España durante los años veinte y treinta del siglo pasado." José Ángel Sanz Esquide, "La mirada moderna del arquitecto José Manuel Aizpúrua. Un recorrido visual a través de sus fotografías", en *José Manuel Aizpúrua, fotógrafo: la mirada moderna*, ed. Aldeasa, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 15.

⁶ Destaca de la fotografía de Kindel su visión artística "el fotógrafo ha intentado buscar el enfoque privilegiado, el buen ángulo. Igual que el poema pretende que las cosas sean dichas como jamás soñaron serlo, el gran fotógrafo intenta ver las cosas como las cosas no soñaron ser vistas". Rafael Zarza Ballugera, *Kindel: la fotografía de arquitectura*, Madrid: Fundación COAM, 2007, p. 19.

⁷ Iñaki Bergera, "Fotos de casas, cosas de fotos", en *Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965*, Madrid: Fundación ICO, La fábrica, 2014, p. 9.



Fig. 2. 1956. Escuela Nacional de Hostelería. Madrid. Archivo Fotográfico de Asís Cabrero (AFC)
Francisco Cabrero – Ferriz. Número de negativo: 17837

carrera, y otros muchos fueron arquitectos apasionados de la fotografía que, ocasionalmente, o de manera habitual, serían los fotógrafos de sus propias obras⁸.

En el grupo de arquitectos que delegaron la documentación de su obra de manera casi exclusiva a un fotógrafo, destacamos el caso al que hacía referencia el artículo de Helio Piñón: la colaboración entre Coderch y Català-Roca. Una situación análoga se ha descubierto con esta investigación y se da a conocer a través de las páginas de esta tesis: la relación entre Francisco de Asís Cabrero y la extraordinaria saga familiar de fotógrafos Ferriz, centrada en la figura de Jesús García Ferriz, relación que esta investigación pretende poner en valor.

Arquitecto y fotógrafo trabajaron casi en exclusividad alrededor de treinta años, produciendo fotografías de gran calidad (Fig. 2) que fueron múltiples veces publicadas en los medio de la época. Estas imágenes han influido de manera categórica en el modo en el que hemos recibido e interpretados las obras de Francisco de Asís Cabrero y han sido, por extensión, narradoras de la nueva arquitectura de la modernidad realizada en España.

⁸ De manera análoga destacamos el caso de Coderch y Francisco de Asís, entendidos en fotografía con gran conocimiento y dominio de la materia, el gran legado fotográfico de Coderch o el inmenso número de fotografías que Francisco Cabrero realizó a lo largo de sus viajes y de su obra lo corroboran. Sin embargo, ambos dejaron en manos de profesionales especializados la fotografía de su arquitectura.

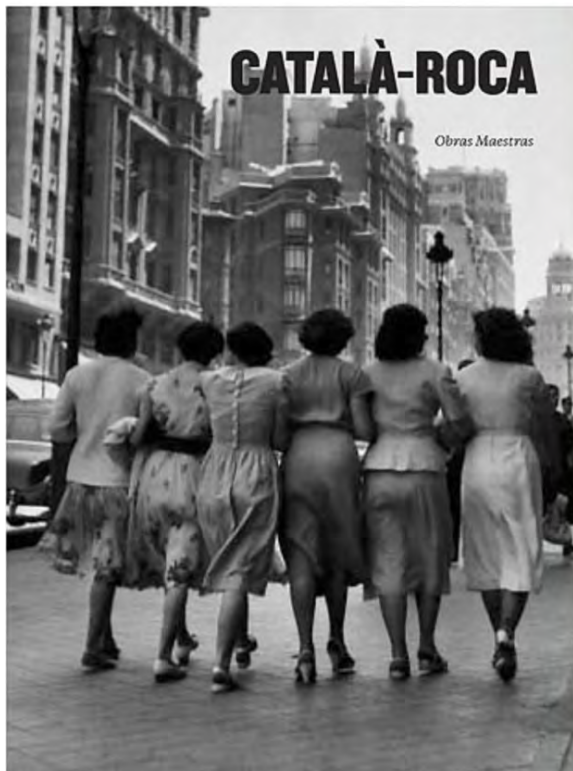
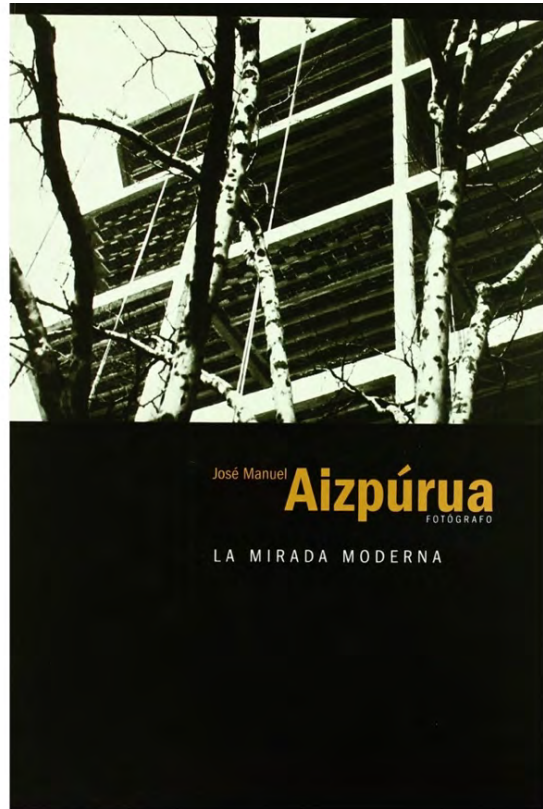


Fig. 3. Publicaciones fotógrafos arquitectura moderna España
Paco Gómez, José Manuel Aizpúrua, Català-Roca y Kindel

Estado de la cuestión

El creciente interés por investigar y analizar las relaciones entre arquitectura y fotografía puede abordarse desde enfoques generales o desde dimensiones más especulativas, pero también desde casos de estudios específicos. La posibilidad de tener acceso directo tanto a las fotografías en papel del archivo del arquitecto Asís Cabrero como a los negativos del fotógrafo Ferriz, nos permite analizar en profundidad un material inédito de una colaboración paradigmática entre un arquitecto y un fotógrafo, prácticamente desconocido hasta la fecha. La condición exclusiva de esta relación, la calidad de las imágenes y la sinergia entre ambos profesionales apunta claves para seguir profundizando en el papel y los usos de la imagen construida en sus implicaciones en el devenir arquitectónico.

En el marco temporal de la modernidad en el que nos encontramos, la arquitectura española ha sido extensamente estudiada y publicada. La evolución de la arquitectura en manos de los arquitectos de esta generación ha sido fruto de numerosos estudios, análisis y revisiones críticas tanto generales como particulares. Las obras y las trayectorias profesionales de los arquitectos protagonistas cuentan con una amplia bibliografía que se recoge en esta investigación. Particularmente, la que se refiere a la persona y labor profesional de Francisco de Asís Cabrero, ha sido fundamental en este trabajo.

Si atendemos al otro agente principal de este binomio, existen pocas publicaciones que estudien en profundidad la labor que desempeñaron los fotógrafos de arquitectura en España. Destacamos las publicaciones (Fig. 3) sobre Manuel Aizpúrua, arquitecto y fotógrafo, como predecesor de la fotografía de arquitectura moderna en España y las publicaciones que en los últimos años han hecho referencia a figuras consagradas de la fotografía como Català-Roca, Kindel y en menor medida Francisco Gómez⁹. Sin embargo, en la actualidad el número de publicaciones referentes a la fotografía de arquitectura está aumentando gradualmente, saliendo a la luz los nombres de otros grandes profesionales contemporáneos y abriéndose

⁹ En 2018 se realizó en la Sala de Exposiciones Canal de Isabel II en Madrid la exposición "Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica" a través de la Fundación Foto Colectania y comisariada por Alberto Martín, dedicada a Francisco Gómez, (1918-1998) en la que se expusieron más de 150 fotografías acompañadas de revistas y publicaciones del archivo del fotógrafo.

un amplio campo interesante de investigación. En consecuencia, no se ha encontrado una fuente de información específica sobre la figura de Ferriz. No obstante, se han podido localizar en el transcurso de esta investigación menciones a su trabajo en algunas revistas especializadas o en artículos como el de Ignacio Bisbal¹⁰, "Kindel: paisajes abstractos" o Rubén Alcolea¹¹, "Kindel en Caño Roto", en la que ambos hacen una aproximación a la fotografía arquitectónica coetánea a la de Ferriz, citando brevemente el trabajo de este.

Los libros de Alberto Sartoris¹² y Carlos Flores¹³, que abordan la disciplina arquitectónica a través de una cuidada selección de imágenes, todas ellas de gran calidad, se han utilizado como punto de partida y referencia fundamental. En concreto el libro de Carlos Flores ha sido esencial para contextualizar el interés por la figura del fotógrafo, las imágenes están identificadas mediante un índice de autores, lo que permite profundizar en la figura de Ferriz al ser uno de los autores con más imágenes publicadas. Ferriz ocupa el quinto lugar en la lista, por detrás de Català-Roca, Pando, Kindel y García Moya, siendo por tanto sus imágenes de las más representativas de la arquitectura de la época.

Las publicaciones que más nos han acercado a la figura de Ferriz, han sido dos artículos escritos por Eduardo Alaminos en 1985¹⁴, director del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, sobre el trabajo realizado por Ferriz para el libro de *Memoria de Madrid*¹⁵ en 1929. Alaminos llevó a cabo una serie de entrevistas

¹⁰ Ignacio Bisbal, "Kindel, paisajes abstractos" en *Kindel: fotografía de arquitectura*, Madrid: Fundación COAM, 2007.

¹¹ Rubén Alcolea. "Kindel en Caño Roto, sobre el fondo de una síntesis panorámica de la arquitectura moderna española". En AA.VV., *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la posguerra*, Pamplona T6, Escuela superior de arquitectura Universidad de Navarra, 2004, p. 147.

¹² Antonie Baudin, Spain», en *Photography, Modern Architecture and Design*. Lausana: EDFL Press y Vitra Design Museum, 2005, p. 122.

¹³ Carlos Flores desarrolla en profundidad el panorama arquitectónico del siglo XX a través del relato basado en imágenes mediante las cuales recorre la evolución de la arquitectura moderna española de posguerra. Carlos Flores, *Arquitectura Española Contemporánea*, Reedición: Madrid Aguilar, 1989.

¹⁴ Eduardo Alaminos, "Fotografías de Ferriz: Madrid 1929 (I)", en *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, nº 83, 1985, p.21 y "Fotografías de Ferriz: Madrid 1929 (II)", en *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, nº 84, 1985, p. 17.

¹⁵ El libro se encuentra digitalizado en la página web de ayuntamiento de Madrid. En él se pueden encontrar además, los planos, las imágenes y gráficos que se sumaron a esta publicación. *Memoria: Información sobre la ciudad, 1929*.

con el propio Ferriz que, junto al análisis en profundidad de varias fotografías del libro, han servido para realizar un primer acercamiento a su labor profesional.

Por último, han sido especialmente importantes para soportar el discurso teórico de esta investigación las labores y logros conseguidos por el proyecto de investigación “Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965”, FAME, con el que tuve la suerte de colaborar en la digitalización del Archivo Fotográfico de Asís Cabrero (AFC). El objetivo principal de este proyecto ha sido asentar un marco teórico y documental sobre el que apuntalar el estudio específico del binomio arquitectura-fotografía en el panorama español¹⁶, que permitiera realizar un estudio de la arquitectura moderna desde el papel y el valor de sus fotografías. La búsqueda llevada a cabo en diferentes archivos fotográficos de arquitectura española, su posterior documentación y digitalización ha sido recogida en diferentes exposiciones como *Fotografía y arquitectura moderna en España, 1925-1965* en el verano de 2014, en la que se expusieron más de doscientas cincuenta fotografías de fotógrafos de la modernidad.

Catalá-Roca, Kindel, Pando, Paco Gómez, Schommer, o Margaret Michaelis y el propio Ferriz, fueron protagonistas de esta exposición. Sus cámaras documentaron las construcciones más destacadas de la modernidad, llevadas a cabo por José Manuel Aizpúrua, José Antonio Coderch, José Luis Fernández del Amo, Miguel Fisac, Francisco Cabrero o Rafael Aburto, entre otros. Algunas de las fotografías más representativas de Ferriz para Asís Cabrero, se incluyeron dentro de este repertorio a través de la contribución de las tareas de documentación y digitalización que esta investigación llevó a cabo en su etapa más inicial. La segunda exposición llevada a cabo en los primeros meses de 2017, también en el museo ICO de Madrid, vino a presentar fotografías sobre las maquetas de arquitectura como sistema de representación de la arquitectura. En ella se expusieron una selección de cien fotografías entre las que de nuevo aparecerían los trabajos de Cabrero y Ferriz como proyectos destacados de la modernidad española del siglo XX.

¹⁶ Proyecto de Investigación HAR2012-34628 del Programa Nacional de Proyectos de Investigación Fundamental en el marco del VI Programa Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2008-2011 del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

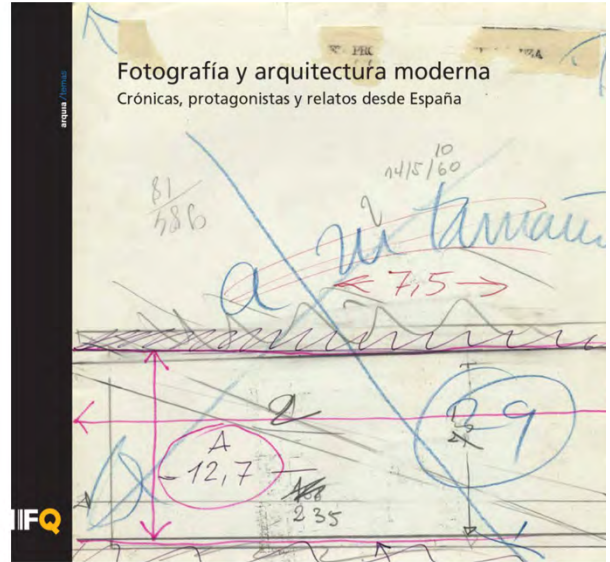


Fig. 4. Catálogos de las exposiciones y publicaciones **Fotografía y arquitectura moderna. Fotografía de maquetas de arquitectura**

Los catálogos con motivo de esas exposiciones (Fig. 4), y posteriores publicaciones dentro de este proyecto de investigación recogen un conjunto de textos que tratan de establecer un mapa crítico, teórico, documental e historiográfico sobre el protagonismo de la imagen en la construcción de la modernidad española que han sido hilo estructural y referentes de esta investigación: *Fotografía y arquitectura moderna en España 1925-1965*; *Fotografía y arquitectura moderna, contextos, protagonistas y relatos desde España*; *Fotografías y arquitectura moderna en España, Antología de textos y Cámara y modelo. Fotografía de maquetas de arquitectura en España, 1925-1970*.

Más allá de estas publicaciones, las Jornadas de Arquitectura y Fotografía llevadas a cabo por el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, el Congreso Internacional de fotografía y arquitectura realizados en 2016 en Pamplona organizado por FAME y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra y el Congreso Internacional sobre fotografía llevado a cabo por la Universidad Politécnica de Valencia en 2017, han sido una fuente de documentación para esta investigación.

Además se han publicado varias tesis durante el transcurso de este trabajo en paralelo al tema de investigación. Destaca la tesis de Beatriz S. González Jiménez titulada *La mirada construida. Aproximación a la arquitectura moderna española a través de la fotografía de Juan Pando Barrero*, defendida en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 2017. La tesis de F. Javier Cortina Maruenda titulada *Fotografía de arquitectura del movimiento moderno en Valencia (1925 - 1965) casos paradigmáticos* o la tesis defendida en 2012 por Francisco Javier López Rivera *El proyecto de construcción de la imagen de la arquitectura moderna 1925 - 1939. Andalucía. Margaret Michaelis*. En este momento existe dos tesis en marcha bajo la temática: *Fotografías de viaje de Asís Cabrero (1953-1976)*, de María José Aldea¹⁷ en el Departamento de Proyectos de la ETSAUN y *Oriol Maspons, fotógrafo de arquitectura y de la ciudad*, de Arianna lamperi, UPC, Programa de Doctorado en "Teoría e Historia de la Arquitectura".

¹⁷ Parte de esta investigación ha sido publicada en Aldea Hernández, María José. "Francisco de Asís Cabrero: vuelta al mundo en busca de la historia". En *Inter Fotografía y Arquitectura*, Congreso internacional, ed. Rubén Alcolea, Jorge Tárrago. Pamplona: Servicio Publicaciones Universidad de Navarra, 2016 e Iñaki Bergera y María José Aldea, Miradas exploratorias. Fotografías inéditas del viaje a Italia de Asís Cabrero, *VLC Arquitectura*, Vol. 4, nº 1, abril 2017, pp. 31-60. ISSN: 2341-305.



Fig. 5. 1960. Edificio del Diario Arriba. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Desconocido

Objetivos y fuentes

Esta tesis propone aportar un nuevo punto de vista en el campo de las relaciones entre arquitectura y fotografía, al indagar en las relaciones entre los agentes principales –arquitecto y fotógrafo–, a través de un caso de estudio concreto, el de Francisco de Asís Cabrero y Jesús García Ferriz. Se trata de evidenciar cómo estas relaciones fueron decisivas en la creación de las imágenes encargadas de transmitir y difundir la arquitectura. Se pretende ahondar en la búsqueda de los orígenes de esta relación, indagar en las diferentes etapas, así como su evolución para llegar a un análisis de aquellas fotografías con unas referencias que forjen el discurso crítico. Esto permitirá crear una argumentación coherente que de respuesta a nuestras hipótesis de partida. Asimismo, la investigación procura datos complementarios para profundizar en las relaciones entre estas dos disciplinas de una forma no genérica, que ayuden a soportar el relato historiográfico de la arquitectura española de la modernidad.

Por otro lado, esta tesis se centra en sacar a la luz la figura de Ferriz y valorar el papel que desempeñó como uno de los exponentes fundamentales de la fotografía de arquitectura moderna en España. Descubrir el rol que jugaron sus imágenes (Fig. 5) en la revisión crítica de la arquitectura de Asís Cabrero y en la construcción del discurso visual arquitectónico moderno, es objetivo primordial de esta investigación. Rescatar la figura de Ferriz, a su vez, tiene como fin contribuir a la difusión y el reconocimiento de su obra, al mismo tiempo que ofrece referencias para trazar su trayectoria profesional. Por último, se pretende reivindicar el papel del fotógrafo en la construcción y el progreso de la imagen de arquitectura moderna.

A través del desarrollo argumental se trata de atender de un modo especial al valor de la fotografía como herramienta de proyecto arquitectónico, así como su cometido como medio de representación de la arquitectura y expresión de ideas en torno a la figura de Asís Cabrero.

Al inicio de esta investigación se plantearon una serie de cuestiones como se ha comentado anteriormente. Esta tesis aspira a dar respuesta a todas ellas y alguna otra que ha surgido en su desarrollo.

¿Quién es Ferriz? ¿Qué papel desempeña en la transmisión de los valores y conceptos de la arquitectura que fotografía? ¿Qué importancia tiene su lenguaje visual?

¿Por qué, salvo contadas excepciones Cabrero no trabajó con otros fotógrafos?

¿Influyó la relación entre Ferriz y Cabrero en la conformación de las imágenes? ¿Qué papel jugó cada uno en el proceso de creación fotográfica?

¿De dónde parte la importancia de la obra de Ferriz? ¿Son sus fotografías elementos puramente documentales? ¿Su obra va más allá del reflejo formal de la realidad?

¿Pudieron sus fotografías retroalimentar la producción arquitectónica de Cabrero convirtiéndose en una herramienta más del proyecto arquitectónico? ¿Ayudaron a la autocrítica, se convirtieron en impulso para lograr nuevas metas?

¿Qué tienen las fotografías de Ferriz de la obra de Cabrero, que satisfacen la descripción documental y visual del proyecto, parezcan estar 'construidas' con la misma sensibilidad y contención que esboza la arquitectura que retrata?

¿Cómo han influido estas imágenes en futuras arquitecturas? ¿cuál es el alcance de estas fotografías?

¿Qué papel juegan estas fotografías y la figura de Ferriz en el campo de la cultura visual de la arquitectura de Cabrero?

Ha sido fundamental para este trabajo, en primer lugar, el archivo fotográfico de Francisco de Asís Cabrero. Todas las imágenes de las que esta investigación se vale, pertenecen al archivo personal del arquitecto atesorado en su residencia del madrileño barrio de Puerta de Hierro¹⁸. Posteriormente, el descubrimiento del archivo Ferriz y todo el material inédito allí encontrado fue clave e imprescindible para apoyar las bases de este trabajo. Este hallazgo deja abierta las puertas y alienta futuros estudios centrados en su obra, más allá de la meramente arquitectónica, que además ayude a conservar y poner en valor este legado fotográfico de tan alta calidad. Estos dos archivos nos han acercado a sus personajes, a sus trabajos, aportando datos indiscutibles para investigación.

A su vez, la búsqueda de información en los archivos históricos del Museo de Historia de Madrid y en el de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, han sido substanciales en el acercamiento a la figura de Ferriz a través de otros trabajos. En cuanto a Asís Cabrero, además de recurrir a bibliografía y conferencias sobre él y su arquitectura, ha sido nuevamente revisado su legado a través del Servicio Histórico de la Fundación COAM¹⁹. El conjunto de estos archivos ha sido fuente necesaria para describir con rigor documental el relato entre ambas disciplinas y ambos profesionales.

¹⁸ Desde el año 2014, tras las labores de catalogación, documentación y digitalización de todas las fotografías halladas en su archivo llevadas a cabo en colaboración con el proyecto FAME y como parte inicial del trabajo fin de máster, este fue depositado en el Archivo General de la Universidad de Navarra, legado AGUN/273.

¹⁹ El archivo de arquitectura de Asís Cabrero se encuentra desde 2005 en el Servicio Histórico de la Fundación COAM y cuenta con más de 400 proyectos documentados con planos además de fotografías, legado FCT.

FÉRRIZ Y CABRERO
UNA MIRADA A LA MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA

Archivo fotográfico digitalizado Francisco Cabrero
 Ficha de reportaje



N Exteriores generales v de detalle de fachada de la Casa Sindical. Madrid
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Casa Sindical
F 1950
L Paseo del Prado, 20. Madrid
T Arquitectura institucional

B
CS_FE_3_001

Fotógrafo	Fériz
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado al edificio terminado, se trata de las escaleras centrales del edificio.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1950
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero con Rafael Aburto
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografías en color de dimensiones 18X24 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Fériz
Estado de conservación	Bueno
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- Cimeril Ortiz, <i>Javier Francisco Cabrero, arquitecto</i> Madrid: Xarail Ediciones, 1979 pp. 61-67. - VV AA "Legado 02: Francisco de Asís Cabrero." Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007 pp. 46-47. - <i>Revista Nacional de Arquitectura</i> , Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 174 Junio 1956; p. 7-13 : fot., plan. - <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i> , nº 181 julio 1974; 4 p.s.n. : plan., alz., fot.

Fotografías representativas	
------------------------------------	--

Fig. 6. Fichas de datos

Fotografías del Archivo fotográfico de Francisco Cabrero

Metodología y procedimientos

La metodología seguida se ha centrado en la selección y análisis de las fotografías de Ferriz que se conservaban en el archivo fotográfico de Cabrero (AFC). Indudablemente, estas imágenes han sido objeto principal de estudio y urdimbre precisa para formar el discurso argumental de esta investigación. Intentar descifrar cómo fue la relación entre ambos y el modo en el que esta fue decisiva a la hora de producir estas fotografías, han sido los pasos a seguir. Del mismo modo, analizar cómo nos han llegado esas imágenes y cómo nos hemos valido de ellas para abordar el conocimiento de la arquitectura, ha sido fundamental para desarrollar esta investigación. Para ello, recurrimos a veces a fotografías de otros autores siempre seleccionando imágenes del archivo de Cabrero, que hemos podido cotejar en persona, para establecer paralelismos y diferencias que refuercen la investigación.

El procedimiento general de trabajo ha consistido principalmente en el estudio de ambos archivos antes mencionados. El análisis de las fotografías de Ferriz ha sido el camino a seguir en la creación de un discurso particular de las relaciones entre arquitecto y fotógrafo. Investigar cómo concentró su mirada sobre la arquitectura y el resultado de esta acción apuntan las claves de esta fructífera y duradera relación. Se analiza el proceso de creación desde la preparación de la toma, la captura de la imagen, el proceso de positivado hasta su publicación en los medios, analizando las revistas en las que estos reportajes fueron publicados. La indagación en las páginas de revistas nos ha permitido comprobar cómo algunos de los reportajes conservados por Cabrero son totales o alguno está incompleto. La puesta en orden de todos estos datos va conformando el argumento de la investigación, tendiendo lazos que van relacionando los personajes y su trabajo en común hasta llegar a definir el discurso final de la tesis.

La investigación parte inicialmente de la selección y el posterior análisis de las fotografías que de Ferriz, se conservaban en el archivo de Cabrero. Las fotografías han estado presentes durante todo el proceso para construir un argumento que exprese la relación entre ambos protagonistas. Esta sería determinante en el modo en el que estas imágenes se produjeron y cómo fueron capaces de transmitir la arquitectura de Francisco Cabrero. Contextualizando las fotografías dentro del campo de la fotografía arquitectónica de la modernidad, hemos podido crear un argumento con rigor documental que nos permite ampliar el relato de las relaciones entre fotografía y arquitectura, arquitectos y fotógrafos.

La primera fase de esta investigación se inició con la realización del trabajo fin de máster del Máster Universitario en Arquitectura, llevado a cabo en la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de Zaragoza en 2014. Fue aquí cuando tuvimos la oportunidad de llegar a todas estas fotografías del archivo Cabrero. Esta primera etapa se inició en marzo de 2014 y en ella se ordenaron, clasificaron, catalogaron y digitalizaron las más de cuatrocientas fotografías que componían el archivo personal del arquitecto. Para ello se elaboraron una serie de fichas de datos (Fig. 6) por reportaje y autor, herramienta indispensable para documentar todas y cada una de las fotografías. En ellas aparecen el título del reportaje, el autor, el año de realización, el número de negativos, el número de fotografías que componen el reportaje, notas sobre el estado de conservación de las mismas, así como una bibliografía donde aparezca publicada dicha obra y donde pudieran aparecer estas imágenes. Estas fichas van acompañadas por las fotografías en formato digital. Todo este material formó parte del trabajo de documentación llevado a cabo por el proyecto FAME con el que se colaboró para tal efecto. Esta documentación se recoge en el Anexo 1 de este trabajo.

Tras la importancia que adquiere el nombre de Ferriz en el archivo Cabrero, surgió el interés por su figura y recurrimos entonces a la propia familia del fotógrafo, la que nos abrió las puertas de su desconocido archivo fotográfico. Varias entrevistas con ellos y diferentes visitas al archivo fueron fundamentales para seguir completando esta investigación. Posteriores entrevistas con los familiares de Cabrero, así como asistencias a conferencias sobre su arquitectura han sido punto de apoyo esencial. La aproximación al estudio de la fotografía arquitectónica en un campo más amplio se ha llevado a cabo a través de asistencia a jornadas de fotografía y arquitectura, así como asistencia a congresos nacionales. Se realizaron investigaciones paralelas en otros archivos mencionados anteriormente para seguir conociendo la figura de Ferriz a través de otros trabajos. A continuación, se realizó un análisis sistemático de las fotografías de Ferriz para Cabrero desde un punto de vista morfológico y enunciativo, se elaboró un método de aproximación a su fotografía, analizando su lenguaje visual fotográfico aplicado a la arquitectura. Este estudio pormenorizado ha sido herramienta elemental para el estudio en profundidad de la obra arquitectónica. Finalmente, se realizó una indagación en las publicaciones especializadas de la época en las que se publicaron las fotografías de Ferriz, estudiando el papel que cada uno jugó en los diferentes artículos en los que aparece. En paralelo a todas las fases de esta investigación se llevó a cabo la recopilación y estudio de referencias bibliográficas tanto generales como particulares de los temas centrales de la tesis. Esta amplia bibliografía que se

recoge al final de la tesis, es el soporte que apuntala el discurso teórico de esta investigación

Por último, apuntamos que parte de esta investigación ya se ha divulgado con carácter parcial y de forma preliminar en artículos publicados en las revistas RA²⁰ Revista de Arquitectura editada por la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra y la revista ZARCH²¹ del departamento de Arquitectura de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza y comunicación presentada en el I Congreso Internacional sobre fotografía²² *Nuevas propuestas en investigación y docencia de la fotografía* de la Universidad Politécnica de Valencia. Además, estas divulgaciones han sido a su vez citadas en artículos de temática de estudio relacionada como por ejemplo el artículo: "Teachers Acting as Photographers: The Progressive Image of the Cervantes School of Madrid (1918–1936)."²³

²⁰ Bergera, Iñaki; Jiménez, Cristina. Férriz y Cabrero: lecciones de una desconocida y paradigmática colaboración entre fotógrafo y arquitecto. RA Revista de Arquitectura, nº 18, 2016, pp. 53-60.

²¹ Esteban, Javier de; Jiménez, Cristina, "Visual Construction of an Architecture: A dialogue between Cabrero and Férriz", ZARCH, nº 15, diciembre 2020, pp. 210-221.

²² Jiménez, Cristina. Férriz y Cabrero, el valor del legado fotográfico. Actas I Congreso Internacional sobre fotografía, *Nuevas propuestas en investigación y docencia de la fotografía*, UPV, Valencia 5 y 6 octubre, 2017.

²³ Pozo Andrés, María del Pilar del. "Teachers Acting as Photographer; The Progressive Image of the Cervantes School of Madrid (1918-1936)". *Fold of Past, Present and Future. Reconfiguring Contemporary Histories of Education*. W.A.A. Gruyter Oldenbourg. 2021.



Fig. 7. 1964. Pabellón de Cristal. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Ferriz. Número de negativo: 27320

Estructura y síntesis de contenidos

Esta investigación pretende configurarse como una historia de imágenes y, como tal, se articula a través de textos y fotografías que dialogan y tejen los hilos de este discurso. Las imágenes reivindican su importante papel, siendo presentadas a página completa, siempre acompañadas de textos que apuntan toda la información que de ellas se tiene, estableciendo un equilibrio necesario entre ambos. A través de este binomio se articula un discurso dividido en cuatro capítulos que nos llevan desde la generalidad hasta la particularidad del tema abordado.

La tesis se inicia con el Capítulo 1, 'Cuestiones de contexto, que ubica y centra la investigación dentro del panorama fotográfico arquitectónico. El capítulo trata desde la globalidad, los tres pilares fundamentales de la investigación: la fotografía, el arquitecto y el fotógrafo. Partiendo de los antecedentes de la fotografía y de cómo esta fue testimonio y medio de transmisión del paso del tiempo y de las ciudades, se llega al marco temporal del movimiento moderno donde aparecerán por primera vez la relaciones entre los agentes principales de la investigación: arquitectos y fotógrafos.

Los tres capítulos siguientes configuran el grueso de esta investigación que se centran en el estudio particular del tema enunciado en este capítulo previo. En el Capítulo 2 y el Capítulo 3 se presentan a los protagonistas de este estudio: 'Cabrero' y 'Férriz', respectivamente presentados como forma y mirada moderna. Se hace un repaso, en el caso de Cabrero, a su reconocida y profusa carrera, analizándola en tres etapas determinantes para la misma (Fig. 7)²⁴. Sería pretencioso y arriesgado, pretender que esta investigación sea un nuevo estudio sobre la obra de Francisco Cabrero, ya estudiada a fondo y con gran fortuna crítica por otros²⁵. La bibliografía existente es amplia y profunda sobre esta cuestión, por lo tanto, partiendo de la situación actual expuesta en el apartado 'Estado de la cuestión', la revisión aquí de su obra es el medio a través del cual se inicia y concreta el estudio de las relaciones entre arquitectura y fotografía mediante un caso de estudio concreto, la obra de Cabrero y las fotografías de Férriz.

²⁴ El pabellón de Cristal, en comparación con el primer pabellón, sirve para explicar el paso del tiempo y la evolución en la carrera de Francisco Cabrero además de visualizar la evolución de la fotografía que la mostró.

²⁵ Los estudio de Alberto Grijalba o Gabriel Ruiz Cabrero entre otros han sido fundamentales en el estudio de la carrera profesional y obra de Cabrero, los títulos de sus textos aparecen en la bibliografía de esta tesis.



Fig. 8. 1964. Área de Servicio en la Autopista de Villalba -Villacastín. San Lorenzo del Escorial. AFC
Francisco Cabrero – Paco Gómez

La carrera de Ferriz en el siguiente capítulo, se saca a la luz por primera vez en esta investigación. Este apartado se configura como una primera biografía del fotógrafo, perfilando y apuntalando su trayectoria profesional. Ferriz ha sido un de los exponentes fundamentales de la fotografía de arquitectura moderna en España, que ha permanecido oculto a lo largo de los años, muchos de sus trabajos se han convertido en símbolos e icono de nuestra modernidad y este apartado viene a constatarlo.

En el capítulo 4, 'Las fotografías', se presentan las imágenes (Fig. 8)²⁶ de esta intensa relación profesional. Aquí se cruzan las historias entre arquitecto y fotógrafo para crear una nueva, la historia de las fotografías. El análisis de la arquitectura de Cabrero a través de la mirada de Ferriz convertida en imágenes, propone un nuevo punto de vista sobre temas ya estudiados anteriormente, un acercamiento concreto a la arquitectura moderna a través de estas fotografías. Posteriormente, el estudio de estas imágenes nos llevó directamente a investigar en las revistas y medios especializados de la época en la que estas fueron publicadas. Nos centramos principalmente en la *Revista Nacional de Arquitectura* y la revista *Arquitectura* como referentes. El análisis de estas fotografías se desarrolla en paralelo a las tres décadas en las que se ha englobado la producción arquitectónica de Asís Cabrero, para comparar de manera temporal y proyectiva la evolución de ambas disciplinas. De este modo se extrae un discurso estructurado que describe fielmente el papel fundamental que la fotografía de Ferriz asumió y desempeñó tanto como instrumento de proyecto y como medio de difusión, interpretación y conocimiento de la arquitectura de Cabrero.

La tesis se cierra con una reflexiones globales a modo de conclusión, cimentadas sobre el discurso anterior y recopilación bibliográficos de los textos que han acompañado y sustentado esta tesis. Los anexos siguientes recopilan todas las fotografías sobre las que se sostiene esta investigación, las fichas documentales de las mismas, la relación de fotografías de Ferriz del archivo Cabrero, los análisis de las propias fotografías y la publicación en diferentes medios especializados.

²⁶ La estación de servicio de Villalba, es una de las últimas obras de lo que Cabrero llamó la "edad del hierro".





CAPÍTULO UNO

CUESTIONES DE CONTEXTO
MIRADAS, FORMAS Y FORMAS DE MIRAR

Observo, observo, observo. Comprendo a través de los ojos

Henri Cartier-Bresson

1.1. Arquitectura y fotografía



Fig. 1. 1826. Point de vue du Gras. Saint Loup de Varennes
Joseph Nicéphore Niepce

Tengo la satisfacción de poder contarte que gracias a una mejora de mi proceso, he logrado obtener una imagen tan buena como podría desear. La tomé desde tu cuarto en Le Gras [...]. Como no tiene color, solo se la puede juzgar sosteniéndola en un ángulo, y puedo decirte que el efecto es mágico¹.

Con estas palabras se dirigía el ingeniero francés Josephé Nicéphore Niépce (1765-1833) a su hermano Claude en una carta fechada el 16 de septiembre de 1824 para contarle sus avances en la captura de imágenes. Dos años después, en 1826 lograría la primera fotografía de la historia que se conserva a día de hoy. Esta imagen tiene por título *Point de vue du Gras* (Fig. 1). Se trata de una heliografía de 16,5 x 20 centímetros aproximadamente y se conserva en la colección Gernsheim, de la Universidad de Texas en Austin, Estados Unidos.

¹ Helmut Gernsheim, historiador y fotógrafo, uno de los pioneros en la investigación de la historia de la fotografía, describe las primeras pruebas que Niépce realizó en 1824, cuyos resultados fueron unas imágenes débiles, a través de la carta dirigida a su hermano ese mismo año. Gernsheim, Helmut. "The 150th Anniversary of Photography, *History of Photography*, Vol. I, nº 1, enero 1977.

Le Gras, ubicada en el pueblo borgoñón de Sain Loup de Varennes, fue la casa familiar de Niépce donde el físico francés, interesado en mejorar el procedimiento de la litografía inventado en 1798 por Aloys Senefelder², inició sus experiencias con la reproducción de imágenes. Empezó sus investigaciones con una idea que le obsesionaba desde hacía años: fijar sobre un soporte las imágenes de la realidad reflejadas en el fondo de su cámara oscura. Para ello estudió cómo las sustancias químicas actuaban en contacto con la luz. Tras varios años de idas y venidas en esta tarea, en 1816 obtuvo las primeras imágenes en papel, aunque ninguna de ellas se ha conservado. Estas imágenes eran negativos que se ennegrecían bajo la acción de la luz. La imposibilidad de obtener el positivo de estas hizo a Niépce abandonar esta línea de investigación. Sin embargo, un par de años más tarde obtuvo la que por fin sería su primera imagen. A este procedimiento lo llamó "heliografía" (del griego *ἥλιος*, helios, «sol», y *γραφία*, grafía, «escritura» o «dibujo»).

Niepce entonces, tomó la imagen desde la ventana en Le Gras. Para ello utilizó una plancha de 20x25 centímetros de peltre, un material resultado de una aleación de estaño, cobre, antimonio y plomo que después trataría con betún de judea. Este soporte fue expuesto a la luz a través de su cámara oscura obteniendo tras varias horas, una imagen invisible que al ser bañada en un disolvente, mostraba la realidad³. Las partes del barniz que fueron afectadas por la luz se blanquearon y endurecieron, quedándose adheridas al soporte. Al contrario, en las zonas donde la luz había incidido muy poco, se disgregaron al ser sumergidas en la disolución. De este modo se podía contemplar la imagen compuesta por una capa de betún para los claros y las sombras en el material del soporte base en tonos grises y negro. A pesar de ser una imagen borrosa y con una iluminación plana, debido al enorme tiempo de exposición necesario para la captura, se distinguen con claridad los elementos que la componen: en primer plano a ambos lados, dos volúmenes edificados; en el centro de la imagen, una construcción con tejado inclinado; al fondo, un árbol sobre el horizonte.

² Véase, Senefelder, Alois: *El arte de la litografía. Planografía o memoria ejemplar de Alois Senefelder, inventor de la impresión química*. Carles Grisso. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, 1993.

³ Sobre el procedimiento del revelado de la primera imagen de Niepce, véase: <https://www.photo-museum.org/es/niepce-invencion-fotografia/>

Más allá de la importancia que tuvo encontrar el modo de cómo conseguir fijar una realidad sobre un soporte físico, destaca el hecho que Niépce centrara su mirada para aquella primera fotografía en las construcciones de su entorno, en la arquitectura construida e inalterable que tenía frente a él. Este sencillo gesto, retratar la vista desde una ventana fruto de un requerimiento técnico, vincularía irremediabilmente la fotografía y la arquitectura como describe el crítico de arte Álvaro de los Ángeles:

Esta necesidad intrínseca de un punto fijo –que permitiera mostrar con cierto detalle el referente escogido–, también tuvo que resolverse de manera obvia: dirigir la cámara oscura hacia la solidez de la arquitectura y no hacia la parpadeante inestabilidad de una figura humana. La marcada diferencia entre el objeto estable y el sujeto le permite fluir, y la imposibilidad primitiva de realizar fotografía con una exposición corta, iniciaba una especial relación entre la fotografía y el entorno⁴.

A partir de este momento, la técnica y los medios en la captura de imágenes experimentaron constantes mejoras debidas a las aportaciones de diferentes investigadores. Desde el daguerrotipo, el calotipo o los negativos que permitieron positivar copias en papel, la fotografía fue evolucionado progresivamente. Las primeras cámaras fabricadas en Francia e Inglaterra a principios de 1840 fueron artefactos de grandes dimensiones y difíciles de utilizar solo al alcance de algunos inventores y apasionados de este nuevo arte. Sin embargo, con el inicio de la industrialización la fotografía se fue haciendo cada vez más accesible, nuevos procedimientos fotográficos y nuevos equipos de tamaños más reducidos y más económicos impulsaron una rápida difusión del nuevo procedimiento, convirtiéndolo en un medio a través del cual se ha constatado y divulgado la evolución de la sociedad y alcanzando paulatinamente la calificación de arte según fue avanzando el siglo XIX.

⁴ De los Ángeles, Álvaro. "Fotografía como proceso, arquitectura como paradoja", en *Ocho visiones distrito C*, Valencia, ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2008, p. 125.



Fig. 2. 1849. The Pavillon de Flore and the Tuileries Gardens. Paris
Marie-Charles-Isidore Choiselat

1.1.1. La unión entre ambas disciplinas

La unión entre fotografía y arquitectura se desarrolló en ambos sentidos, al mismo tiempo que los primeros fotógrafos se sintieron atraídos por la solidez de la arquitectura, los arquitectos se vieron atraídos por este medio y sus múltiples posibilidades. Este nuevo modo de ver y representar la arquitectura, fue definitivo en la evolución de la relación entre ambas artes.⁵ La llegada de la fotografía revolucionó la arquitectura, como escribe Fernández-Galiano: “La fotografía transformará la difusión de la arquitectura, y en no pequeña medida también la historia del arte, que transitará de los grabados de antigüedades y *vedute* al manejo de una documentación de extraordinaria riqueza y fidelidad”⁶. centraron en el retrato de carácter pintoresco y romántico⁷, un tipo de fotografía que fue desarrollado tanto por profesionales como por aficionados y estaba relacionado directamente con otras disciplinas, sobre todo la pintura por la utilización de ciertos recursos visuales. Destacó en estos autores la sensibilidad e inspiración que tenían, otorgando un papel secundario a la técnica fotográfica. Por otro lado, nos encontraremos con la fotografía de arquitectura documental directamente influida por el dibujo arquitectónico del siglo XVIII y realizada exclusivamente por profesionales que estaba enfocada a un público especialista en la materia. Un tipo de fotografía en el que las vistas ortogonales, los detalles y la técnica vinculaban esta disciplina con los arquitectos (Fig. 2).

Las primeras fotografías se limitaron básicamente a la documentación y registro de los principales monumentos y edificios de las ciudades, relegando su posible voluntad artística a un segundo plano. Esta creciente práctica y el desarrollo de los medios técnicos permitieron la aparición de fotógrafos especializados, al igual que en los retratos, en fotografías

⁵ González, Beatriz S. *La mirada construida. Aproximación a la arquitectura moderna española a través de la fotografía de Juan Pando Barrero*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2017, p. 49

⁶ Fernández-Galiano, Luis. “El ojo codicioso”, en *Arquitectura Viva*, nº 153, junio 2013, p. 8.

⁷ Pérez Gallardo, Helena. *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid, Cátedra, 2015, p. 63.

arquitectónicas, dedicados a la elaboración de imágenes para publicaciones o fines publicitarios⁸.

El uso principal de la fotografía arquitectónica del siglo XIX, fue el de documentación, un oficio al servicio de las circunstancias. Inicialmente estuvo ligada al desarrollo de las poblaciones en las ciudades, los progresos de las urbes fueron documentados por varios autores a través de sus cámaras, los trazados de las calles, los edificios existentes y la construcción de nuevos fueron registrados minuciosamente a través de las cámaras. En estos primeros años de vida de la fotografía países como Francia impulsaron varios proyectos para la conservación de su patrimonio arquitectónico, utilizando la fotografía como principal herramienta⁹. En 1841 se inauguraría en París la primera exposición de fotografía de arquitectura en la que se mostraron algunos de los edificios más célebres del momento. El valor de estas imágenes residía en el interés documental de presentar la ciudad. Años más tarde, en 1981 la Comisión de los Monumentos Históricos de Francia gestionó un proyecto para registrar gráficamente los monumentos del gobierno francés. Se encargaría a varios fotógrafos la toma de imágenes de una serie de edificios relevantes para los que se había previsto llevar a cabo una intervención restauradora. Gustave Le Gray, Auguste Mestral, Edourd Baldus, Hippolyte Bayard o Henri le Secq¹⁰, fueron algunos de los encargados de esta misión, preservando estos monumentos en placas fotográficas.

Uno de los pioneros en la fotografía arquitectónica dedicado a documentar diferentes aspectos de la ciudad de París sería Eugène Atget (1857-1927), el cual durante más de veinte años realizó una enorme cantidad de fotografías de la ciudad de diversas categorías. Tras iniciarse como pintor y no lograr reconocimiento Atget, viendo la necesidad de sus colegas pintores y escultores de tener documentos y grabados que les ayudaran en la creación de sus obras, decidió embarcarse en el mundo de la fotografía, realizando imágenes que proporcionó a los artistas de la época. Desde 1892 comenzó a realizar labores de documentación, captando imágenes cotidianas del París del siglo XX y sus alrededores con su cámara de fuelle de placas de vidrio de 18x24 y su trípode. Atget se presentó ante el viejo París

⁸ Alcolea, Rubén. "Cuatro pioneros: Fotografía y Arquitectura moderna", en *Revista Contraluz*, nº 10, 2003, pp. 18-21. Para un estudio más amplio, consultar Alcolea, Rubén. *Arquitectura, Fotografía y el Mito de la Industria en Richard J. Neutra*. Tesis doctoral, Universidad de Navarra, 2005.

⁹ González, Beatriz S., op. cit., p. 51.

¹⁰ Pérez Gallardo, Helena, op. cit., p. 72.

y ante el París en constante cambio con una visión objetiva de lo que fotografió, mostrándolo tal y como era. Fue requisito de sus clientes la no aparición de personas en sus fotografías, el interés residía en los monumentos o en los detalles, una de las razones por la que Atget realizaba las instantáneas a primeras horas del día. El negativo de placas que utilizaba era de baja sensibilidad y necesitaba largos tiempos de exposición, debido a ello también el instante del día elegido, era favorable a la no aparición de personas o curiosos que emborronarían las imágenes si aparecieran en ellas¹¹. Realizó todas sus imágenes con gran paciencia, sin prisa, muy pensadas, nada era dejado a la improvisación. Aunque en su época de profesional ya existieron equipos más ligeros, como las cámaras Leica, fue fiel a su pesado equipo y a su manera de trabajar, según dijo cuando fue preguntado que las nuevas máquinas actuaban más rápido que su pensamiento. Atget consideraba que la esencia de su trabajo residía en la creación de puros documentos gráficos que debían servir para el trabajo de otros y no se encontraba en la creación de obras fotográficas artísticas en sí mismas,

Alcanzó el polo de la suprema maestría, pero con la pertinaz modestia del gran maestro que siempre vive en la sombra, no se preocupó de plantar su bandera. [...] Buscó lo desaparecido y lo extraviado, y por eso también tales imágenes se rebelan contra la resonancia exótica, esplendorosa y romántica de los nombres de las ciudades, absorben el aura de la realidad como el agua de un barco que se hunde¹².

Atget registró de manera sistemática y metódica la ciudad de París, el desarrollo y la modernización de esta, sin embargo, pese a la objetividad y neutralidad que pretendió, lo hizo con un estilo personal reconocible a la vez que fue creando una narración coherente y ordenada, convirtiendo sus imágenes en un discurso trascendente para la historiografía de la fotografía. Entre sus más de diez mil placas, las imágenes de los callejones de la ciudad, de sus edificios y comercios subrayaron su faceta más artística atrayendo las miradas de los artistas surrealistas parisinos.

¹¹ Atget, Eugène. *París: Eugène Atget 1857-1927*, Köln, Taschen, 2008.

¹² Walter Benjamin (1892-1940) filósofo y crítico literario alemán, en su libro *Sobre la fotografía* dedica un capítulo a la historia de la fotografía, hablando sobre sus comienzos, en los cuales está de manera protagonista Atget, del cual destaca su virtuosismo y entrega a sus temas, posicionándolo como precursor de la fotografía surrealista. Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-textos, 2013, p. 40.



Fig. 3.1849. Rue Hautefeuille, distrito 6. París
Eugène Atget

La luz con la que se dibujaron sus fotografías creó en ellas un efecto atmosférico casi irreal, calles desiertas bañadas de luz que alcanzaron un alto grado de dramatismo (Fig. 3). Frente a su faceta de obrero de la profesión, florece en ellas la faceta artística del fotógrafo. Atget nunca se consideró artista. Esta faceta obviada por el mismo no pasó desapercibida por Man Ray, gran fotógrafo reconocido de la época, el cual convenció a Atget para que publicara algunas de sus fotografías en la revista *la Révolution Surréalista* (1926)¹³. Atget aceptó, pero pidió que no se incluyera su nombre porque se avergonzaba de ello¹⁴. Años más tarde Berenice Abbott, alumna de Man Ray, quedó atraída por la obra de Atget y fue ella la encargada de difundir su obra tras la muerte del fotógrafo. Sus imágenes con su personal manera de observar el mundo y plasmarlo, han hecho considerarle por muchos como el inventor de la fotografía moderna¹⁵. Consiguió convertirse, de manera involuntaria, en uno de los fotógrafos más importantes de principios de siglo, sus fotografías con su sello personal “atgetianas” serán un claro referente en la fotografía de arquitectura de la que es predecesora.

Berenice Abbott (1898-1991) inspirada por la visión de Atget, trasladó la labor fotográfica de este en París a su propio proyecto personal en Estados Unidos. Aunque es famosa su fotografía de retratos de artistas y escritores entre otros, en los años treinta Berenice Abbot se dedicó a fotografiar los cambios y las transformaciones que se estaban llevando a cabo en la ciudad de Nueva York tras la gran depresión de 1929. En su trabajo quedó magistralmente reflejada la esencia de la ciudad, siendo el centro de su objetivo los primeros años de la revolución industrial la nueva arquitectura en vías de transformación y la cultura urbana diaria¹⁶. Realizó una fotografía con una perspectiva moderna y compleja, que influyó en la fotografía documental y artística del siglo XX.

¹³ La portada del número 7 de la revista de junio de 1926 lleva la fotografía tomada por Atget en abril de 1912 titulada: *El eclipse*.

¹⁴ Man Ray en Hill, P y Cooper, T. "Interview. Man Ray", *Camera 54*, nº 2, febrero 1975, p. 40. En Reynaud, F., *Eugène Atget, el París de 1900*, Colección Musée Camavalet, catálogo de la exposición, *París – Valencia – Barcelona – Zaragoza, 1991-1992*, p. 20.

¹⁵ Gómez Isla, José. "Eutge Atget y la belleza convulsa en la fotografía surrealista", *Foto City In 08*, 2008, pp. 14-31.

¹⁶ Este trabajo documental fue recogido y publicado en el libro *Changing New York*, obra de referencia publicada en 1939. Abbot, Berenice. *Berenice Abbot: Changing New York*. München, Schirmer-Mosel, cop., 1999.



Fig. 4. 1926. Balcones de la Bauhaus
László Moholy-Nagy

En los años treinta la relación entre la fotografía y la arquitectura, tuvo su mayor auge en las aulas de la Bauhaus, liderada por Walter Gropius (1883-1969). En este momento en el que la arquitectura estaba experimentando con nuevas formas y materiales junto con los avances técnicos en la reproducción de imágenes, nació en Weimar una nueva manera de entender y crear arquitectura y un nuevo medio de mostrarla. En 1923, en las aulas de la Bauhaus, comenzó a abrirse un nuevo camino la nueva fotografía de manos de Lazlo Moholy Nagy (1895-1946) y Aleksander Ròdchenko (1891-1956). Ambos, emprendieron un discurso teórico y práctico que situaba a la fotografía como un instrumento ideológico y plástico para pensar y representar el espacio a través de nuevas formas y nuevos temas, un trabajo experimental basado en la búsquedas de nuevos ángulos (Fig. 4), fotomontajes inéditos o efectos ópticos¹⁷, entre otras técnicas inspirada en las tendencias estéticas que determinaban las construcciones de la época. La fotografía impartida en las aulas, fue una herramienta más de la creación arquitectónica, del mismo modo que también fue una fuente documental indiscutible de aquellos años de revolución en la Bauhaus¹⁸. Tal fue la trascendencia que tuvo la fotografía en este momento, que Moholy Nagy escribió: “Hace cien años que la fotografía fue inventada, pero solo ahora acaba de ser descubierta”.

Desde la sede alemana se dio a conocer al mundo la nueva arquitectura del Movimiento Moderno a través de esta nueva concepción del arte de la fotografía. En esta carrera hacia la modernidad, en la que la fotografía gravitaba alrededor de la arquitectura, la primera comienza a adquirir cierto grado de independencia¹⁹, dejando su anonimato y subordinación para convertirse en una realidad autónoma. En el camino hacia la emancipación y especialización de este arte plástica, surge la necesaria figura del experto que profesionalice con su dedicación, indagación y una nueva mirada propia de autor esta disciplina, el fotógrafo.

¹⁷ Bauret, Gabriel. *De la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 1999.

¹⁸ Tal es así, que gracias a la fotografía, Lucia Moholy documentó la construcción de la nueva sede de la Bauhaus, los interiores de las viviendas de los profesores, los trabajos que hacían de los distintos talleres, retratos de sus compañeros, de las fiestas o fotografías de la vida cotidiana en la escuela.

¹⁹ Arquitectos como Loos o el propio Le Corbusier consideraron al fotógrafo, y por extensión a la fotografía, como un elemento anónimo, a merced de la arquitectura. Estos arquitectos no admitían que el fotógrafo impusiera su propio punto de vista, ni siquiera que lo tuviera. Lahuerta, Juan José. “¡La fotografía o la vida”, en *Ocho visiones, distrito C*, ed. Universitat Politècnica de València, Valencia, 2008, p. 125.



Fig. 5. 1936. Vista aérea nocturna de Nueva York
Berenice Abbott

1.2.1. La realidad fotográfica

Antes de centrarnos en la figura del fotógrafo especializado en la disciplina arquitectónica, haremos un inciso sobre el valor que la fotografía tiene en sí misma en la transmisión de una imagen, lo que nos permita entender mejor el papel fundamental que jugaron los fotógrafos en el desarrollo de la fotografía arquitectónica.

Frente al significado de la imagen contemporánea transmitida por la pintura y el dibujo previos a la fotografía, la aparición de la fotografía supuso un cambio en el modo de entender lo que podía transmitir una imagen. El dibujo y la pintura fueron concebidos como interpretaciones de la realidad, pero no pretendieron ser la realidad en sí misma, existiendo en ellos una subjetividad interpretativa. Frente al lienzo en blanco del pintor, un espacio vacío que sirve de soporte a una imagen inventada, el fotógrafo se enfrenta a una imagen completa que ya existe²⁰. La fotografía entonces, se muestra como un instrumento documental que capta un instante concreto en el que el fotógrafo nos presenta su visión de la realidad, pero asumiendo su obra como un reflejo directo y auténtico del mundo, teniendo en común ambas disciplinas, la mirada²¹. El fotógrafo observa y comprende, enfrentándose a la realidad con las mismas reglas de composición que un pintor, sin embargo, frente al largo proceso de un cuadro el fotógrafo se mueve en términos de lo instantáneo. Fotógrafos como Eugène Atget, Brassai, Berenice Abbot (Fig. 5), Man Ray, Moholy-Nagy o Cartier-Bresson entre otros, entendieron la fotografía como la captura de un momento, priorizando el concepto de 'instantánea', la captura del mundo y los temas cotidianos en movimiento en contraposición a los complejos procedimientos de la fotografía de estudio decimonónica²².

Al igual que el pintor compone en su lienzo libremente los volúmenes, los cuerpos, las luces y las sombras, el fotógrafo descubre y registra con su cámara una nueva realidad, ordenando las cosas como si de su propio lienzo se tratara. Mientras crea,

²⁰ White, Minor. "El ojo y la mente de la cámara", en *Estética fotográfica*, selección de textos de Joan Fontcuberta, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

²¹ González Flores, Laura. *Fotografía pintura: ¿Dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili S.A., 2005, p. 113.

²² Cartier-Bresson, Henri. *¿De quién se trata?*, Lunwerg Editores, España 2003, p. 14.

la mente del fotógrafo está en blanco, preparado para encontrar la imagen que buscaba a través de la comprensión y entendimiento de lo visible. El fotógrafo muestra la realidad y a veces, consigue causar cierto impacto cuando muestra algo novedoso o cuando lo novedoso es la forma de hacerlo. A diferencia de la pintura o el dibujo, la fotografía no es una interpretación de un tema, sino el verdadero reflejo de este. El fotógrafo construye una mirada propia a través de la búsqueda, la creación y la toma de decisiones visuales que configuran la visión fotográfica.

Los fotógrafos confían en revelar la verdad a través de su obra. Crean con su trabajo un almacén de la memoria con el cual las personas se convierten en consumidores de la realidad. Mediante la fotografía el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes²³, el fotógrafo controla y revela la realidad a través de esas imágenes que llegan a ser mucho más que una interpretación de lo real convirtiéndose en una huella de la historia. La posibilidad del fotógrafo de poder acercarse al original desde distintos puntos de vista, permite destacar aspectos pocas veces accesibles al ojo humano.

Este carácter revelador de la fotografía por lo general se conoce con el polémico nombre de “realismo”. Desde la opinión de Fox Talbot de que la cámara produce “imágenes naturales” y la denuncia de Berenice Abbott sobre la fotografía “pictórica” hasta la advertencia de Cartier-Bresson de que “lo que más hay que temer es lo pergeñado artificialmente” la mayor parte de las contradictorias manifestaciones de los fotógrafos convergen en piadosas declaraciones de respeto por las cosas como son.²⁴

Hemos advertido la figura del fotógrafo que, aún queriendo reflejar únicamente la realidad, su trabajo se ve irremediabilmente influido por el gusto propio. Cada fotógrafo interpreta un mismo edificio de manera diferente y, por tanto, ofrecerá unos aspectos y una interpretación del mismo distinta en cada caso. Al elegir la apariencia de la imagen, al decidir el tipo de exposición, el punto de vista de la toma, el enfoque o el ángulo, el fotógrafo aplica su propia mirada por lo que, aunque la cámara captura la realidad sus fotografías son una interpretación personal del mundo. El fotógrafo crea una imagen en su mente previamente a la toma, la realiza de antemano. La aparente objetividad de las imágenes queda diluida a tenor

²³ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Barcelona: editorial y distribuidora Hispanoamericana, 1981, p. 72.

²⁴ *Ibíd.*, p. 119.

de estos elementos personales de estilo fotográfico. Con la experiencia, el fotógrafo aprende a mirar de una manera concreta y refleja en su trabajo esa mirada personal, que más allá de limitarse a documentar, descubre y evoca al espectador. Al mismo tiempo que la fotografía es un fiel reflejo de la realidad, el papel del fotógrafo es determinante en el proceso de creación.

La doble naturaleza de la fotografía como documento científico y de composición artística estará presente ya desde los primeros tiempos de su invención²⁵. La fotografía es, en sí misma, un constructo visual, una abstracción de la realidad con autonomía e identidad que está, a su vez, estrictamente vinculada a lo que retrata y a quién lo hace.

El fotógrafo era tenido por un observador agudo pero imparcial: un escriba, no un poeta. Pero como la gente pronto descubrió que nadie retrata lo mismo de la misma manera, la suposición de que las cámaras procuran una imagen objetiva e impersonal cedió ante el hecho de que las fotografías no solo evidencian lo que hay allí, sino lo que un individuo ve, no son solo un registro sino una evaluación del mundo.²⁶

En cuanto a la fotografía de arquitectura, esta representa los valores espaciales, visuales y materiales de la obra, convirtiéndose en un instrumento narrativo construido a su vez como la propia arquitectura, con la luz y el espacio. Ambas disciplinas comparten materiales. La forma, el lenguaje y la técnica se solapan en este momento en el que la figura del fotógrafo es decisiva en la imagen final. Bajo sus personales puntos de vista y sus técnicas de aproximación a las obras²⁷, se conseguirán resultados muy diversos.

²⁵ Cánovas, Carlos. "Paisaje cercano y distancia" en Bergera, Iñaki; Lampreave, Ricardo (eds.), *Jornada de Arquitectura y fotografía 2012*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p15.

²⁶ Sontag, Susan, op. cit., p. 92.

²⁷ Elwall, Robert. *Building with Light. The international History of Architectural Photography*. London, New York, RIBA Merrel, 2004, p. 16.

1.2. Arquitectos y fotógrafos

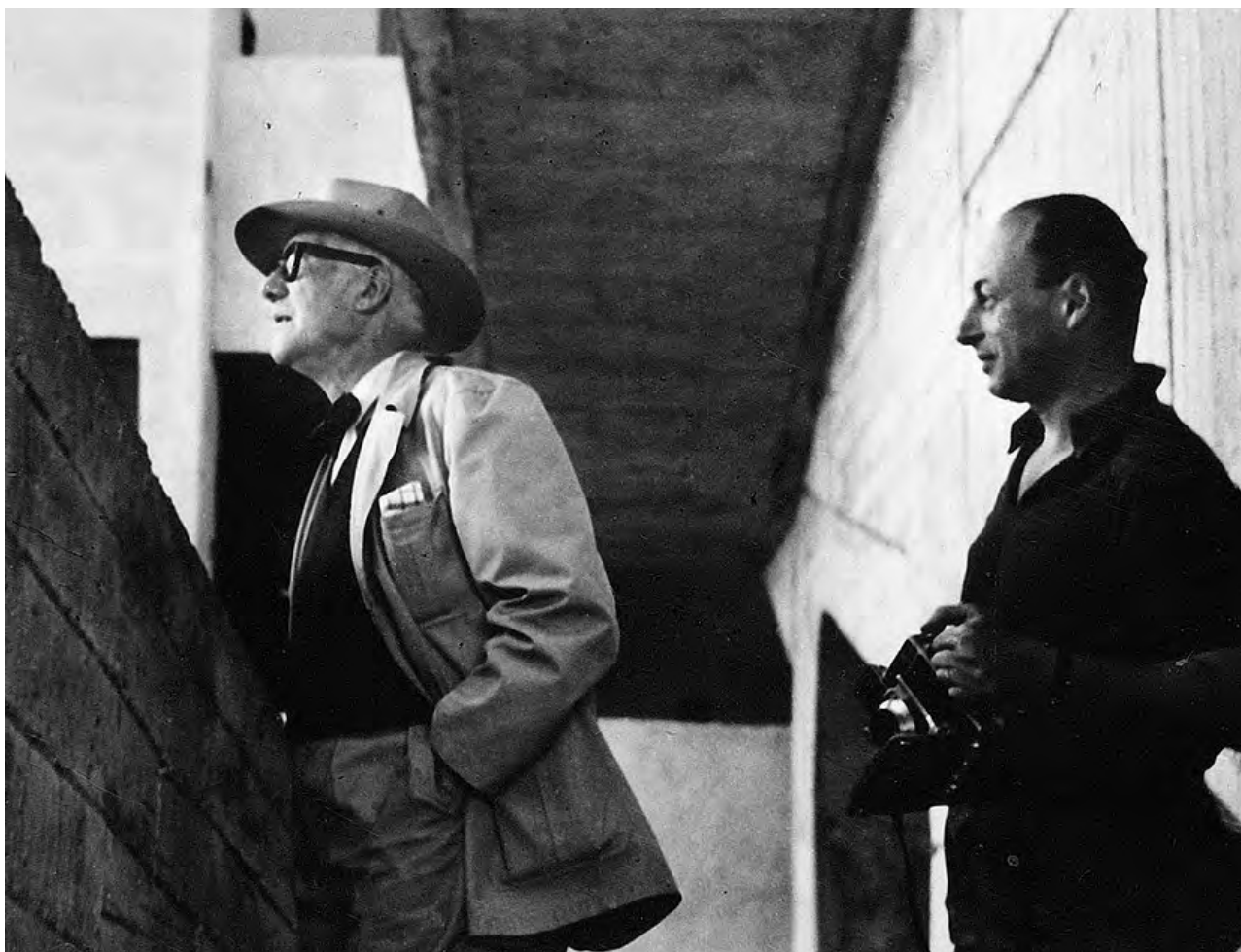


Fig. 6. 1955. Le Corbusier y Lucien Hervé en Chandigarh.

Lucien Hervé

Arquitectos y fotógrafos comparten un ojo codicioso: se apropian del mundo por la mirada, y esa dimensión visual de su actividad invita a explorar su relación a través de un story-board, una secuencia de imágenes dibujadas con palabras que congelan en fotogramas la accidentada película de su historia conjunta, donde los episodios de cotidiana conveniencia se entreveran con momentos de exacta exaltación. [...] Al igual que el grabador renacentista, el fotógrafo profesional representa las obras enredando su mirada con la del arquitecto, y el fruto en imágenes de esta conversación visual puede alcanzar tanta pertinencia, belleza y emoción como la lograda por fotógrafos insertos en lo que el prematuramente, desaparecido Juan Antonio Ramírez llamó 'ecosistema de las artes'.²⁸

La fotografía comenzó a tener independencia, dejando de ser un elemento subordinado de la arquitectura como años atrás había sido considerada. Arquitectos como Loos o el propio Le Corbusier (Fig. 6) consideraron al fotógrafo, y por extensión a la fotografía, como un elemento anónimo a merced de la arquitectura. "El fotógrafo es, como la cámara que usa, un instrumento

²⁸ Fernández-Galiano. Op. cit., p. 7.

subordinado a la arquitectura, o, propiamente, a su representación. Ni Loos ni Le Corbusier podrían admitir que impusiese su punto de vista: ni siquiera lo tuviese.”²⁹ La fotografía irrumpió cada vez con mayor fuerza en los medios de difusión y el estudio de la arquitectura comenzó a hacerse indisociable al análisis de sus imágenes. Gracias a un lenguaje propio y la técnica aprendida, casi siempre de la propia experimentación personal, el fotógrafo fue capaz de realizar las fotografías, que de manera canónica, aparecerían en libros y revistas, mostrando y contando la arquitectura.

Con la emergente figura del fotógrafo en pleno auge, comenzaron a producirse las colaboraciones entre los arquitectos y los fotógrafos que se especializaron en el área de la arquitectura, extendiéndose estos lazos hasta la actualidad. Los arquitectos, habitualmente tras la ejecución de su obra y otras veces incluso durante su desarrollo, contactaron con los fotógrafos para que realizaran los documentos gráficos que les valieran para narrar y mostrar su obra. Los fotógrafos guiados por los autores, o en ocasiones con completa libertad, fueron los encargados de idear, captar y crear las imágenes que sirvieron, y a día de hoy sirven, para aprehender de la arquitectura que tenemos frente a nosotros. La fotografía transformó la difusión de la arquitectura al ser un documento de extraordinaria riqueza y fidelidad³⁰. Las imágenes se convirtieron en una de las principales herramientas para comprender la obra de arquitectura, tanto para el análisis del proyecto como para la transmisión de la obra. Los fotógrafos de la modernidad fueron capaces de interpretar la novedad arquitectónica del momento, creando imágenes que a su vez fueran fuente de inspiración en la nueva producción arquitectónica³¹.

Muchos arquitectos y sus edificios han conseguido trascender y permanecer en la memoria, gracias a las excelentes fotografías de sus proyectos. Una fotografía de calidad fue, y es a día de hoy, fundamental en la difusión de la disciplina arquitectónica. Los arquitectos concededores de este hecho, se valieron de los

²⁹ Lahuerta, Juan José. Op. cit., p. 125.

³⁰ White, Minor. Op. cit., p. 8.

³¹ Català-Roca ejerció 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. Piñón, Helio. "Construir con la mirada" en FOCH, *Carles Corderch Fotógrafo*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2000, p. 103.

servicios especializados de los fotógrafos para conseguir aquellas instantáneas capaces de obtener las mejores características de sus construcciones y transmitir las al espectador que observaba la imagen y, a veces, solo podía conocerla a través de este medio. Los fotógrafos aportaron la calidad profesional del género fotográfico atenta a la técnica de la disciplina y por otro lado, una nueva mirada, una mirada de autor que en ocasiones obtuvo al menos el mismo protagonismo que la propia representación arquitectónica.³² Cuando los arquitectos encontraron al fotógrafo que mejor consiguió reflejar su espíritu y 'captar' sus intenciones, procuraron mantener aquella valiosa relación continuando con el trabajo en común.

Para analizar en profundidad el tema de la fotografía de arquitectura es fundamental indagar en las relaciones entre arquitectos y fotógrafos: los primeros condicionan y dirigen la mirada del retratista; los segundos imponen y seducen al arquitecto con determinados lenguajes visuales.³³ Muchos arquitectos confiaron el relato visual de su obra a un fotógrafo casi en exclusividad durante toda su carrera profesional, otros contaron con varios profesionales para esta labor y otros tantos se encargaron ellos mismos de realizar las fotografías que narraría su arquitectura. Las relaciones entre fotógrafos y arquitectos han sido definitivas en la recepción y asimilación de la arquitectura. Las fotografías, fruto de esta unión, son concluyentes en la interpretación de la obra, la visión fotográfica responde a la visión que el propio fotógrafo tiene, siendo el intérprete de la arquitectura y de las motivaciones del arquitecto. Gran parte de la transmisión de la arquitectura moderna se ha hecho a través de la fotografía, recibiendo esta a través de la mirada del fotógrafo, que creó un discurso visual propio y único, llegando a casi ser imposible entender a estos arquitectos sin las imágenes iconográficas³⁴ de sus fotógrafos. Estudiar estas fotografías permiten profundizar en el papel y los usos de la imagen construida en sus implicaciones en la evolución de la disciplina arquitectónica.

³² Véase: Bergera, Iñaki. "Fotos de casas, cosas de fotos" en Bergera, Iñaki (ed.), *Fotografía y Arquitectura moderna en España, 1925-1965*, Madrid: Fundación ICO, La Fábrica, 2014, p. 9.

³³ Bergera, Iñaki. "Miradas modernas. Los arquitectos fotógrafos", en *Arquitectura viva*, nº 153, junio 2013, p. 16.

³⁴ Muchas de estas imágenes son iconos mismo de la modernidad por encima incluso de la arquitectura que retratan. Bergera, Iñaki. Op. cit., p. 15.



Fig. 7. 1947. Julius Schulman y Richard Neutra. Los Ángeles. California
Desconocido

1.2.1. Las relaciones entre los dos profesionales

Si años atrás la fotografía se desarrolló de la mano de la arquitectura, la arquitectura descubrió en la fotografía una eficaz aliada para poder enfrentarse al reto de la modernidad, convirtiéndose en complemento y refuerzo de cada una de las obras. La fotografía fue adquiriendo autonomía y comenzó a establecer un discurso propio en favor de la arquitectura. “La fotografía permitió una narración arquitectónica hasta entonces inédita. [...] El edificio, además de objeto, era resultado”³⁵. Los arquitectos conscientes de esta nueva necesidad fotográfica que la modernidad imponía, dejaron en manos de fotógrafos especializados el relato de sus obras. Las imágenes fueron claves en la consolidación y difusión su arquitectura, al mismo tiempo sirvieron a los autores para enriquecer sus propios procesos proyectuales.

El fotógrafo profesional se presentó frente a esta nueva arquitectura, la hizo suya y la transformó en un discurso visual³⁶ inspirador que mostró los aspectos esenciales del proyecto desde un punto de vista arquitectónico. La dimensión visual de la arquitectura educó la mirada de los fotógrafos, los cuales buscaron la mejor perspectiva y el ángulo más expresivo. De este modo sus imágenes completaron plásticamente las arquitecturas construidas que plasmaron la calidad arquitectónica desde la propia interpretación de la realidad. En este horizonte arquitectónico se hace imprescindible la figura del fotógrafo de arquitectura como el técnico y “quizás artista”, como anuncia Bergera³⁷, capaz de construir formalmente la imagen de la modernidad. Con la emergente figura del fotógrafo especializado comenzaron a producirse las colaboraciones con los arquitectos. Son conocidas y publicadas las relaciones entre fotógrafos y arquitectos internacionales de la modernidad como Hervè y Le Corbusier, Julius Schulman y Richard Neutra (Fig. 7) o Erza Stoller y Mies van der Rohe. En el panorama nacional son menos las aportaciones concretas al tema, sin embargo, tenemos constancia de las relaciones entre Català Roca y Coderch, Kindel y Fernández del Amo o el propio Ferriz y Francisco Cabrero.

³⁵ Bergera, Iñaki; Bernal, Amparo (eds.), *Fotografía y arquitectura moderna en España. Antología de textos*, Madrid: Abada Editores, 2016, p. 93.

³⁶ *Ibidem*, p. 74.

³⁷ Bergera, Iñaki. Op. cit., p. 9.



Fig. 8. 1961. Tribunal Superior, Chandigarh
László Moholy-Nagy

El ejemplo de la relación profesional entre Le Corbusier y Hervé (1910-2007), es un caso axiomático de lo que supuso una estrecha relación profesional entre un arquitecto de la modernidad y su fotógrafo de cabecera, en el escenario de la arquitectura moderna. Cuando Le Corbusier (1887-1967) comenzó a documentar con detalle su obra, tanto los nuevos proyectos como lo ya construidos, se cruzó en su camino Lucien Hervé (1910-2007)³⁸ a finales de 1949. Este le mostró alrededor de seiscientas imágenes de la Unidad de Habitación de Marsella³⁹ las cuales había hecho en un mismo día. El arquitecto quedó fascinado, comenzando una colaboración estrecha que duraría alrededor de década y media⁴⁰. Además de toda la aportación que el trabajo de Le Corbusier supuso para el Movimiento Moderno, las fotografías de sus proyectos ayudaron a consolidar la actitud del momento, las imágenes fueron un nuevo modo de expresión y representación de la arquitectura. Hervé, fotógrafo autodidacta, supo captar el espíritu de la obra de Le Corbusier buscando la máxima expresividad en sus fotografías. El trabajo de Hervé destacó por su carácter narrativo a la vez que le permitió a Le Corbusier crear una visión canónica de su obra⁴¹. Hervé supo interpretar mejor que nadie el juego de volúmenes, luces y sombras de los edificios del arquitecto, consiguiendo la esencia del que fuera el material por excelencia de la obra, el hormigón. La mirada compleja de Hervé, junto con su riguroso trabajo compositivo, consiguió idear imágenes con grandes contrastes, sugerentes y delicadas perspectivas que construyeron un discurso visual renovador y respetuoso con la obra de Le Corbusier (Fig. 8).

En esta perspectiva de la modernidad destacó también la relación profesional entre Richard Neutra (1892-1970) y Julius Schulman (1910-2009). La forma de trabajar de este último poco tiene que ver con la de Hervé, sin embargo, ambos fueron decisivos en dotar de merecida importancia a las arquitecturas que fotografiaron, trascendiendo sus imágenes más allá de la simple documentación.

³⁸ Véase: Bajac, Quentin. *Corbusier & Lucien Herve : A dialogue between architect and photographer*. JF, ed. Bajac, Quentin Andrieux, Beatrice Richard, Michel. London (sp): Thames & Hudson.

³⁹ Zaparaín Hernández, Fernando. "Le Corbusier: la fotografía y difusión. La gestión de la imagen con actitud de vanguardia", *Rita_04*, octubre 2015, p. 11.

⁴⁰ Sbriglio, Jaques. *Le Corbusier & Lucien Hervé. The Architect & The Photographer: A Dialogue*, Thames & Hudson, Londres, 2011.

⁴¹ Véase: Boesiger, Willy, Storonov Oserar (eds.). *Le Corbusier 1910-1965*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.



Fig. 9. 1959. Case Study 22
Julius Shulman

La historia entre los dos comenzó de manera similar a la de Hervé y Le Corbusier⁴². En 1936 Schulman envió varias fotografías que había realizado de la última vivienda proyectada por Neutra en los Ángeles al arquitecto, el cual quedó impresionado comenzando una relación profesional que duraría alrededor de treinta y cuatro años. Pero si las fotografías de Hervé nos mostraban una arquitectura de volúmenes rotundos a través de una mirada compleja que aunaba la propia experimentación con los recursos de la abstracción, las fotografías de Schulman presentan una visión más humanizada de la arquitectura a través de la creación y evocación de momentos que la arquitectura era capaz de construir, siempre dentro de un entorno cuidado.

El secreto de Schulman reside en el desarrollo de un lenguaje propio con un marcado sentido escenográfico, un encuentro entre la fotografía arquitectónica más clásica y la publicidad inspirada en la cultura pop en la que la colocación de los muebles en intervalos estratégicos, la iluminación, la elección y la actitud de los modelos o la vegetación estaban cuidadosamente estudiados para guiar la vista del espectador hacia la arquitectura el estilo de vida que de esta se desprendía (Fig. 7)⁴³.

Vemos pues, enfoques distintos de una realidad arquitectónica con un gran dominio de la composición nuevamente y con la misma esencia moderna. Ambos fotógrafos son capaces de crear documentos que cuentan de manera fiel la naturaleza de la arquitectura que muestran. La relación entre arquitecto y fotógrafo fue decisiva a la hora de que estos últimos fueran capaces de crear imágenes tan claras e incuestionables de la arquitectura, que a día de hoy, siguen resultando absolutamente imprescindibles para el estudio de las obras. Otros fotógrafos de la modernidad como Pedro Guerrero o Armando Salas, aparecieron en las carreras de Frank Lloyd Wright o Barragán, respectivamente, casi en iguales circunstancias, creando discursos visuales honestos y leales a la arquitectura, en los que es casi imposible entender a estos arquitectos sin las imágenes vivificantes de sus fotógrafos.

⁴² Díez Martínez, Daniel. "Objetivo moderno. La fotografía de Julius Schulman y la construcción de la imagen de la arquitectura del sur de California". *Rita_02*, octubre 2014, p. 62.

⁴³ *Ibidem*, p. 62.



Fig. 10. 1953. Casa Ugalde. Barcelona
Francesc Català-Roca

En el panorama nacional son menos conocidas las relaciones entre fotógrafos y arquitectos, pero la labor de algunos de ellos en la difusión de la arquitectura moderna es perfectamente equiparable a la de otros fotógrafos fuera de nuestras fronteras. Destaca entre todas la colaboración que unió a Francesc Català-Roca (1922-1998) y José Antonio Coderch (1913-1984), la que produjera imágenes convertidas en auténticos iconos del panorama fotográfico-arquitectónico de la modernidad española. Català Roca, hijo del también fotógrafo Pere Catala i Pic, uno de los principales fotógrafos de la vanguardia española, recibió de este una formación técnica que sería la base para su futuro trabajo. Viajero incansable, recorrió España retratando la realidad social y cultural que le rodeaba en aquellos momentos en constante cambio. A través de su particular modo de mirar supo captar la esencia del momento, dotando a sus imágenes de humanismo y belleza.

La figura de Català-Roca nos conduce de nuevo al profesional cuyo único fin en su labor fue la de documentar, alejado de nuevo del concepto de artista como podemos ver un denominador común de todos los grandes genios de la fotografía. El conjunto de su obra más documental, nos muestra un magnífico retrato de la España que conoció y vivió. Su relación con la arquitectura comenzó cuando realizó varias fotografías de la Sagrada Familia para ilustrar una publicación sobre ella, convirtiéndose este material en uno de los más importantes en su obra. De su relación con el GATEPAC y el Grupo R proviene su gran actividad tanto para revistas de arquitectura como para arquitectos, en concreto para Coderch. La estrecha relación que mantuvieron permitió que Català Roca construyera para su amigo las imágenes que retrataron magníficamente su obra (Fig. 8). Coderch gran aficionado a la fotografía, delegó en el fotógrafo la narración visual de su obra, confió tanto en él, que hasta le enviaba sus propias imágenes para que este las revisara a fin de perfeccionar su propio trabajo. Primero encuadrar y disparar, luego, ya en el estudio, re-encuadrar y ampliar⁴⁴.

⁴⁴ Véase: Granell, Enrique. "Francesc Català-Roca y la fotografía de Arquitectura" en *Català-Roca*, Barcelona, Fundació Catalunya Caixa, 2011, pp. 141-145.



Fig. 11. 1958. Poblado de Vegaviana
Joaquín del Palacio "Kindel"

Si en Barcelona ocurría esto, en el centro peninsular se daría un caso análogo, el de Kindel y Fernández del Amo. Con un estilo plástico diferente al de Català-Roca, la aventura abstracta que José Luis Fernández del Amo emprendió en sus poblados de colonización como Vegaviana (Fig. 9) o San Isidro de Albaterra, encontró un respaldo indiscutible en la plástica de Kindel⁴⁵.

Quedaron lejos los primeros momentos en los que la fotografía de arquitectura fue únicamente una fiel reproducción, o un trabajo puro de documentación. Los fotógrafos habían comenzado a buscar un camino personal para ofrecer una visión propia de la realidad. Tanto aquellos que priorizaron la técnica, los buenos encuadres, como los que desarrollaron una sensibilidad más artística y menos formal, atraídos por las ‘nuevos modos de mirar’, supieron encontrar en la arquitectura el medio a través del cual desarrollarse y seguir creciendo. Desde el otro punto de este binomio, los arquitectos encontraron en su fotógrafo escogido, la mirada más afín a su propia manera de entender la arquitectura, la mirada coherente a su obra. Como nexos comunes, la arquitectura, creó una simbiosis perfecta entre arquitectos y fotógrafos que nutrió las carreras de ambos profesionales.

Hacemos, al hilo de este tema, referencia a un grupo de arquitectos que no confiaron o no encontraron al profesional que se adaptara mejor a su arquitectura, y por lo tanto encargaron a diferentes profesionales⁴⁶ fotografiar diferentes obras. Otros arquitectos modernos, optaron por realizar ellos mismos las imágenes que documentaron su obra.

⁴⁵ Alcolea, Rubén. "Kindel en Caño Roto, sobre el fondo de una síntesis panorámica de la arquitectura moderna española", en AA.VV., *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, Pamplona, T6, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, 2004, pp. 147-159.

⁴⁶ "De las fotos que me pides, la iglesia de Vitoria, tiene fotos buenas el sr. A. Schomer, Gral. Álava 13, Vitoria. De la iglesia de Alcobendas los mejores negativos los tengo yo, que podría darlos con garantía de devolución a quien vosotros indiquéis, para su revelación. Y para los dominicos de Valladolid, Kindel." Con estas palabras de Fisac recogidas por Iñaki Bergera evidencia el autor la variedad de fotógrafos con lo que Fisac colaboraba. Bergera, Iñaki, op. cit., p. 21. Por otro lado, Javier López tras su investigación sobre la fotografía de Fisac, eleva cincuenta y cinco la nómina de fotógrafos distintos reconocidos mediante firma al dorso de las copias fotográficas conservadas del archivo del arquitecto, con independencia de aquellos positivados sin firmas, que ampliarían la lista. Moreno, Numay, Kindel, Plasencia, o Pando se encuentran incluidos en esta extensa lista. López Rivera, Javier, Peris Sánchez, Diego. *Miguel Fisac. Fotografías*, Fundación Fisac. Colegio oficial de Arquitectos de CLM. Demarcación de Ciudad Real, 2019, p. 12.



Fig. 12. 1931. Fernando García Mercadal
José Manuel Aizpurúa

1.2.2. Arquitectos fotógrafos

Muchos arquitectos de la modernidad fueron apasionados de la fotografía. Anteriores a la Guerra Civil destacaron Fernando García Mercadal⁴⁷ (1896-1985) o José Manuel Aizpúrua (1902-1936) (Fig. 12), miembros ambos del GATEPAC. Desde las páginas de la revista A.C. *Actividad Contemporánea*, atraídos por el estilo racionalista, difundieron mediante la fotografía, en el contexto histórico de la Segunda República las innovaciones de la modernidad europea en la arquitectura. En los años de posguerra, Francisco Cabrero, Miguel Fisac (1913-2006), José Antonio Coderch, o Ramón Vázquez Molezún (1922-1993) entre otros, fueron también grandes fotógrafos que, sin embargo, confiaron a los profesionales la tarea de fotografiar su obra. Otros como Alejandro de la Sota (1913-1996), José Antonio Corrales (1921-2010) o Fernando Higuera (1930-2008), fueron casi siempre los fotógrafos de sus propios proyectos.⁴⁸

La práctica fotográfica despertó el interés en muchos arquitectos. Inicialmente asociada a la experiencia del viaje, pues el viaje fue y es un gran modo de aprender, los arquitectos usaron sus cámaras para captar la esencia de los lugares visitados, registraron la realidad construida y se la llevaron de vuelta consigo. El llamado *Gran Tour* iniciado en el siglo XVII, fue heredado por los artífices de la modernidad arquitectónica del siglo XX. Arquitectos como Le Corbusier, Louis Kahn, Erik Gunnar Asplund, Alvar Aalto, Miguel Fisac, Sáenz de Oíza o Vázquez Molezún, entre muchos otros⁴⁹, realizaron múltiples viajes con el propósito de conocer y aprender de la cultura y las obras de otros. La cámara sustituyó al cuaderno de apuntes. La aparición de las cámaras ligeras como la Leica, cambiaron el modo en el que los arquitectos se apropiaron de los edificios, de los lugares y su esencia en sus viajes alrededor del mundo, cambiando el dibujo por la fotografía. Para muchos de ellos estos viajes fueron determinantes en el desarrollo de sus carreras profesionales.

⁴⁷ Una muestra de su labor como fotógrafo puede verse en el libro de Miguel Ángel Chávez. Chávez, Miguel Ángel. *Fernando García Mercadal. Arquitectura y Fotografía: una mirada al patrimonio arquitectónico de Segovia, 1929-1936*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011.

⁴⁸ Iñaki Bergera. Op. cit., p. 15.

⁴⁹ Véase el texto de Bergera. Bergera, Iñaki. "Maletas vacías: cuando viajar pudo no ser imprescindible. Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad". *Actas Preliminares*, Pamplona, 6/7 Mayo 2010, ETSA de Navarra, pp. 119-126.



Fig. 13. 1942. Ponte Vecchio desde la Galleria degli Uffizi, Florencia
Francisco Cabrero

“Mi viaje a Italia fue decisivo”, decía Francisco Cabrero⁵⁰ en una entrevista para la revista *Arquitectura* sobre el viaje que realizó al país (Fig. 11). Al finalizar la Guerra Civil, Cabrero con sus ahorros viajó a Italia. Allí conoció directamente las obras de otros arquitectos, visitó Roma y sus ruinas, Milán, Pisa, Verona, Padua entre otras⁵¹ y tuvo la oportunidad de conocer personalmente a artistas y arquitectos como Giorgio de Chirico, Adalberto Libera, Luigi Figini, Gio Ponti o Gaetano Minnucci⁵². Este viaje fue determinante para él, inspirando su trabajo y ayudándole a consolidar las bases de su carrera profesional.

Los viajes en torno a la modernidad, ayudaron a los arquitectos a conocer y aprender más allá de sus fronteras, pudiendo enfrentarse a los requerimientos arquitectónicos propios con recursos suficientes para, en el caso de España, reconstruir un país con una nuevas nuevas soluciones arquitectónicas, “era peligroso no asomarse al exterior”.⁵³ De este modo, la práctica fotográfica despertó gran interés en muchos arquitectos, como herramienta esencial para el desarrollo de labor arquitectónica. La cámara se convirtió en un instrumento fundamental para mirar, registrar y analizar el mundo y poder nutrir sus propios procesos creativos. Las fotografías se convierten a su vez en herramienta del discurso narrativo⁵⁴. Así mismo, las obras de estos autores se convirtieron en objeto de la fotografía, permitiendo la narración arquitectónica propia, hasta entonces inédita. Desde este momento, las fotografías de arquitectura encarnaron el código formal de la modernidad a la vez que comunicaron la enorme voluntad de ser moderno⁵⁵.

⁵⁰ Barreiro, Paloma. “Francisco Cabrero, poeta de la esencia arquitectónica”, en *Arquitectura*, nº 301, 1er trimestre, 1995, p. 94.

⁵¹ Véase el viaje de Francisco Cabrero, Aldea Hernández, María José, Bergera, Iñaki. “Miradas exploratorias. Fotografías inéditas del viaje a Italia de Asís Cabrero”, *VLC Arquitectura*, volumen 4, nº 1, pp. 31-60.

⁵² *Ibidem*, p. 32.

⁵³ Palabras de César de Miguel en el número 21 de la revista *Arquitectura*. citado por Alberto Grijalba en: Grijalba, Alberto, “El cuaderno olvidado. La guerra de Asís Cabrero”, *El dibujo de viaje de los arquitectos*, Servicio de Publicaciones y Difusión científica Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2014, pp. 254-258.

⁵⁴ Bergera, Iñaki. “Del dibujo a la fotografía de viaje: el caso de Bernard Rudofsky en España”, *El dibujo de viaje de los arquitectos*, Servicio de Publicaciones y Difusión científica Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2014, pp. 103-110,

⁵⁵ Isasi, Justo. “Por un puñado de fotos”, *Fotografía y arquitectura moderna en España. Antología de textos*. Madrid: Abada Editores, 2016, p. 72.



Fig. 14. Fernando Higuera junto a Félix Candela y César Manrique
Desconocido

Algunos de estos arquitectos, se decidieron a fotografiar ellos mismos sus proyectos, como es el caso del arquitecto Fernando Higueras (Fig. 13). Inicialmente, en sus imágenes se observa una ausencia de rigor técnico, propia de los fotógrafos profesionales⁵⁶, sin embargo, la simbiosis entre fotógrafo y arquitecto encarnada en la misma persona, otorga a estas imágenes un carácter especial además de transmitir el mensaje arquitectónico de manera fiel y mostrando los aspectos esenciales del espíritu del proyecto. Para ellos la cámara fue un instrumento y metodológico⁵⁷ que supo conformar su mirada para ver y mostrar su obra. La mirada propia de estos autores fue capaz de componer y construir su realidad espacial, permitiéndoles hacer énfasis en los aspectos esencialmente arquitectónicos de verdadera importancia para ellos.

Todas estas fotografías, tanto de los profesionales de la imagen como de los propios arquitectos, se concibieron además de para la documentación de cada proyecto, para su publicación en diversos medios tanto nacionales como internacionales. La esencia iconográfica de estas fotografías hizo posible la difusión inmediata de la arquitectura al incorporarse a las páginas de las revistas especializadas y la publicaciones periódicas. Estos medios fueron cuidando cada vez más la composición de sus páginas, los textos fueron reduciéndose en favor de aquellas imágenes atractivas que articularon el discurso de estas publicaciones. Frente a los extensos textos, la secuencia de imágenes conformaría el relato canónico de la arquitectura moderna y de sus protagonistas. La arquitectura ya no podía ser contada con una sola imagen, requería una secuencia fotográfica que evocara la espacialidad del conjunto, el movimiento y se centrara en el espacio, la estructura, la forma, los materiales y a su vez transmitiera un mensaje. Las revistas periódicas fueron las auténticas canalizadoras de la difusión de las fotografías de arquitectura moderna en España, convirtiendo a sus vez a la arquitectura en objeto de consumo⁵⁸.

⁵⁶ Véase: Bergera, Iñaki. "Fotos de casas, cosas de fotos" en Bergera, Iñaki (ed.), *Fotografía y Arquitectura moderna en España, 1925-1965*, Madrid: Fundación ICO, La Fábrica, 2014, p. 21.

⁵⁷ Bergera, Iñaki. "Miradas modernas. Los arquitectos fotógrafos", *Arquitectura Viva*, nº 153, junio 2013, pp.16-21.

⁵⁸ Colomina, Beatriz, Ockman, Joan (eds.). *Architectureproduction*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1988, p. 43.

El relato historiográfico de la arquitectura moderna española se construye a través del estudio y puesta en valor de estas publicaciones y de trabajos como el de Carlos Flores, teórico, crítico e historiador de la arquitectura moderna en España cuyo trabajo supuso una gran aportación que contribuyó a la consolidación de la recuperación de la modernidad arquitectónica española. Su libro publicado en 1961, *Arquitectura española contemporánea*⁵⁹ fue la primera publicación que proporcionó una visión apologética de la evolución de la arquitectura moderna española materializando una historia comprometida con los parámetros ideológico y morfológicos de Movimiento Moderno europeo⁶⁰. Es sin lugar a dudas un hito del relato historiográfico de la arquitectura moderna en España entre los años 1960 y 1980, en el que el autor recolecta los mejores proyectos y sus mejores fotografías⁶¹.

Efectivamente, sus más de seiscientas fotografías develan el universo visual de la arquitectura moderna española hasta la década de los años sesenta: por una parte, recogiendo los iconos visuales ya consolidados; y por otra, acuñando nuevos paradigmas destinados a convertirse en verdaderos símbolos de la arquitectura de postguerra⁶².

Estas fotografías elegidas fueron de profesionales más o menos conocidos de la época. Francesc Català-Roca será el fotógrafo con más imágenes publicadas al que le seguirán Pando, Kindel, García Moya y el propio Ferriz. Las fotografías de estos fueron capaces de hablar por sí solas en esta publicación, Flores no acompañó a los proyectos con textos explicativos, dejando en manos de las imágenes el discurso visual de la evolución de la arquitectura que se estaba produciendo en España y él mismo quería representar. Estas fotografías han contribuido en la creación de una memoria visual arquitectónica, convirtiéndose en verdaderos iconos de la modernidad española. Además, la función documental de la misma, ha permitido la supervivencia simbólica de obras que ya no existen. Al

⁵⁹ Flores, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*, Bilbao, Aguilar S.A. de Ediciones, 1961.

⁶⁰ Layuno Rosas, M^a Ángeles. *La historización de la arquitectura del Movimiento Moderno: Carlos Flores*, Seminario celebrado en Zaragoza los días 26, 27 y 28 de noviembre de 2009, coord.. por María Pilar Biel Ibáñez, Ascensión Hernández Martínez, 2011, pp. 203-238.

⁶¹ Alcolea, Rubén. "Kindel en Caño Roto, sobre el fondo de una síntesis panorámica de la arquitectura moderna española", en AA.VV., *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, Pamplona, T6, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, 2004, pp. 147-159.

⁶² Alcolea, Rubén. *Kindel, fotógrafo, Ciudades de colonización en España*. Universidad de Navarra, p. 144.

mismo tiempo, la inclusión de la firma de las imágenes por parte de sus autores nos sirve para establecer una visión general del panorama fotográfico del momento.

La calidad de las imágenes y de los proyectos publicados convierte a esta obra de Carlos Flores en un gran catálogo visual de la época que, a día de hoy, sigue impresionando, no solo por su labor documental sino por su gran calidad y trascendencia en el relato y la consolidación y recuperación de la arquitectura de la modernidad española.

Uno de los antecedentes más claros del libro de Carlos Flores será la obra de Alberto Sartoris: *Síntesis panorámica de la arquitectura moderna*⁶³, un relato iconográfico sin precedentes que supuso un hito en la difusión internacional de la arquitectura moderna. La visión de Sartoris alberga más de seiscientas imágenes con proyectos de veinticinco países que conforman un relato gráfico independiente del escrito. Cada página es una fotografía con un pequeño pie de foto, sin ningún tipo de texto narrativo⁶⁴.

La arquitectura moderna se contó con imágenes, una tendencia presente desde las primeras vanguardias, que supuso la predominancia de estas frente al texto. Los arquitectos fueron conscientes de las posibilidades de este medio para con sus arquitecturas, a la vez que fueron conscientes del poder de la mirada del fotógrafo sobre su obra. La potencia del lenguaje visual de la fotografía respecto a la arquitectura supuso la consolidación de este medio como herramienta fundamental en el desarrollo de la arquitectura del Movimiento Moderno.

⁶³ Sartoris, Alberto. *Gli elementi dell'architettura funzionale*. Sintesi panoramica dell'architettura moderna, Ulrico Hoepli, Milan, 1932.

⁶⁴ De Zarza, Rafael. "Cuando las palabras ocultan la arquitectura" en Bergera, Iñaki; Lampreave, Ricardo (eds), *Jornada Arquitectura y fotografía 2011*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011, p. 19.





CAPÍTULO DOS

CABRERO, LA FORMA MODERNA
IDEA, PROYECTO Y CREACIÓN

El avance tecnológico, las nuevas posibilidades que ofrecen los materiales y medios auxiliares, la propuesta social ante el problema de la vivienda [...], son ejemplos insistentes que marcan el recorrido del futuro próximo del hombre

Francisco de Asís Cabrero

2.1. Francisco de Asís Cabrero, la arquitectura de la razón



Fig. 1. 1968. Francisco Cabrero. AFC
Francisco Cabrero – Paco Gómez

Francisco de Asís Cabrero (1912-2005) (Fig. 1), recibió la Medalla de Oro de la Arquitectura en 1990, lo que supuso el broche de honor a una brillante carrera profesional, fiel siempre a un discurso coherente: la búsqueda de la perfección, la sencillez y la honestidad formal en todas y cada una de sus obras¹.

La obra de Arquitectura de Francisco de Asís Cabrero y Torres-Quevedo probablemente sea aquella que [...] presenta una mayor continuidad. Una continuidad no solo interna; esto es, en cuanto a su propio desarrollo, sino también externa: en cuanto capaz de establecer, de un lado, un fuerte enlace con los contenidos de la arquitectura moderna de la década anterior a la guerra civil, y, de otro, la relación con la cultura de lo que se llamó la 'revisión disciplinar', desarrollada en España en los años setenta a partir de la crisis del pensamiento moderno².

La figura de Francisco Cabrero, como muchos arquitectos coetáneos a él, permaneció en el olvido durante años y no fue hasta el interés surgido en los años de la primera modernidad, cuando se comenzó a valorar la labor arquitectónica de

¹ Paloma Barreiro realiza una entrevista a Francisco Cabrero en su estudio de Puerta de Hierro enfocándola como repaso de una vida, tras haber recibido la Medalla de Oro de la Arquitectura. Barreiro, Paloma. "Francisco Cabrero, poeta de la esencia arquitectónica", *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 301, 1^{er} trimestre 1995, p. 89.

² González Capitel, Antón. "Abstracción plástica y significado en la obra de arquitectura de Francisco Cabrero", *Arquitectos*, nº 118, 1990, 12.

estos profesionales y sus sucesores³. Fruto de este interés por sus obras y sus aportaciones, tanto teóricas como prácticas, han ido apareciendo estudios sobre su labor. Estas investigaciones han supuesto un reconocimiento incuestionable de las figuras de arquitectos de la talla de Fisac, Alejandro de la Sota, Aburto, Oiza o del propio Cabrero, entre otros, además de contribuir a la revisión de la fortuna crítica de sus carreras profesionales en el panorama arquitectónico español. Sobre la persona de Francisco Cabrero se han realizado varias revisiones⁴, destacamos la primera monografía publicada de Javier Climent Ortiz⁵ en 1979, la realizada por Alberto Grijalba en el año 2000 y la publicada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid en 2007. En la primera, el autor analiza varias de las obras más representativas del arquitecto de manera cronológica, siendo la segunda: *La arquitectura de Francisco Cabrero*⁶, en donde Alberto Grijalba plantea un estudio en profundidad de la figura del arquitecto a través del análisis pormenorizado de sus obras y de las influencias que le condicionaron a la hora de crear. La última publicación a la que hacemos referencia, corresponde con un estudio-recopilación, al centrarse en el análisis del archivo profesional de Asís Cabrero legado generosamente por la familia a la Fundación COAM, a través de los textos de Gabriel Ruiz Cabrero, Sergio Martín Blas y Juan Manuel Sánchez de la Chica. Estos textos ponen en valor a uno de los más brillantes exponentes de la arquitectura española del siglo XX, siendo un punto de apoyo clave de esta tesis.

La trayectoria de Francisco Cabrero fue definiendo progresivamente una arquitectura propia basada en la evolución continua, en la experiencia personal y en la búsqueda de la belleza y la utilidad. Con esta manera de crear y con el discurso coherente que mencionábamos al principio, Asís Cabrero forjó una carrera que le configura como uno de los arquitectos de nuestro país que representa la

³ En el prólogo de la tesis de Alberto Grijalba, el profesor y director de dicha tesis, Eduardo Carazo hace una pequeña introducción, en la que sitúa la figura de Francisco Cabrero y señala la importancia de su estudio dentro del panorama arquitectónico contemporáneo. Carazo, Eduardo. "Prólogo de la tesis" de Alberto Grijalba. Grijalba Alberto, *La Arquitectura de Francisco Cabrero*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2000.

⁴ Para un estudio pormenorizado de la obra de Francisco Cabrero, en la bibliografía de esta investigación se citan las obras consultadas para este trabajo.

⁵ Climent, Javier. *Francisco Cabrero, Arquitecto: 1939-1978*, Madrid: Xarait, 1979.

⁶ Grijalba, Alberto. *La Arquitectura de Francisco Cabrero*, Valladolid: Universidad de Valladolid y COACYLE, 2000.

consolidación de la arquitectura moderna en España. Una de sus obras más reconocidas, el proyecto de la Casa Sindical de 1949 (Fig. 1), que realizó con Rafael Aburto⁷, supuso para muchos, uno de los primeros logros de la arquitectura moderna en España y constituyó además lo que J.D. Fullaondo denominaría como el acto fundacional de la Escuela de Madrid⁸. En el panorama arquitectónico de posguerra los arquitectos condicionados por la inestabilidad política y social, se debatían por qué camino elegir: la continuidad con una tradición anterior o la renovación arquitectónica. Cabrero optó por esta segunda opción, enfrentándose a la tarea de forjar una arquitectura nueva acorde al tiempo que se estaba empezando a intuir, rechazando la primera⁹, abriéndose a influencias exteriores y buscando los nuevos caminos que la modernidad traería consigo.

La Casa Sindical recibirá por fin el reconocimiento internacional que se merece como obra maestra de la arquitectura moderna. El carácter esencial del edificio es tal que quizá ni siquiera en España, donde siempre ha sido objeto de admiración, se reconoce el logro que supone¹⁰.

La faceta de fotógrafo, pintor y autodidacta, en definitiva, su primigenia formación como artista, son claves igualmente, para el entendimiento de su obra y fueron para él aspectos personales imprescindibles para poder lograr una obra rigurosa y racional tan propia. Así Cabrero, un arquitecto de ideas, forjó a través de un modo propio de hacer arquitectura, un trabajo único, creativo y riguroso que reafirma con el paso de los años una sólida carrera profesional que inició el cambio de rumbo de la arquitectura de posguerra. Una arquitectura admirablemente pensada que le cataloga como un genio indiscutible de nuestra modernidad.

⁷ Bergera, Iñaki. *Rafael Aburto Arquitecto. La otra modernidad*. Arquithesis, nº 18, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, p. 83.

⁸ Fullaondo apuntaba que el edificio de Sindicatos, cerraba la década oscura del monumentalismo de posguerra. Fullaondo, Juan Daniel. "La escuela de Madrid", *Arquitectura*, nº 118, 1968, p. 14.

⁹ Francisco Cabrero en la Sesión Crítica de Arquitectura de enero de 1951, hace una revisión a dos proyectos de Javier Saenz de Oiza y Luis Laorga, dos basílicas en Guipúzcoa y en Madrid, en la que queda patente su punto de vista cultural del panorama arquitectónico del momento. Cabrero, Francisco. "Las basílicas de Aránzazu y de la Merced", *Revista Nacional de Arquitectura* nº114, 1951, p. 30.

¹⁰ Buchanan valora la importancia que en la arquitectura del momento tuvo este proyecto. Buchanan, Peter. "Complejo y contradictorio. Así Cabrero y la Casa Sindical". *Arquitectura Viva*, nº 4, enero 1989, p. 36.

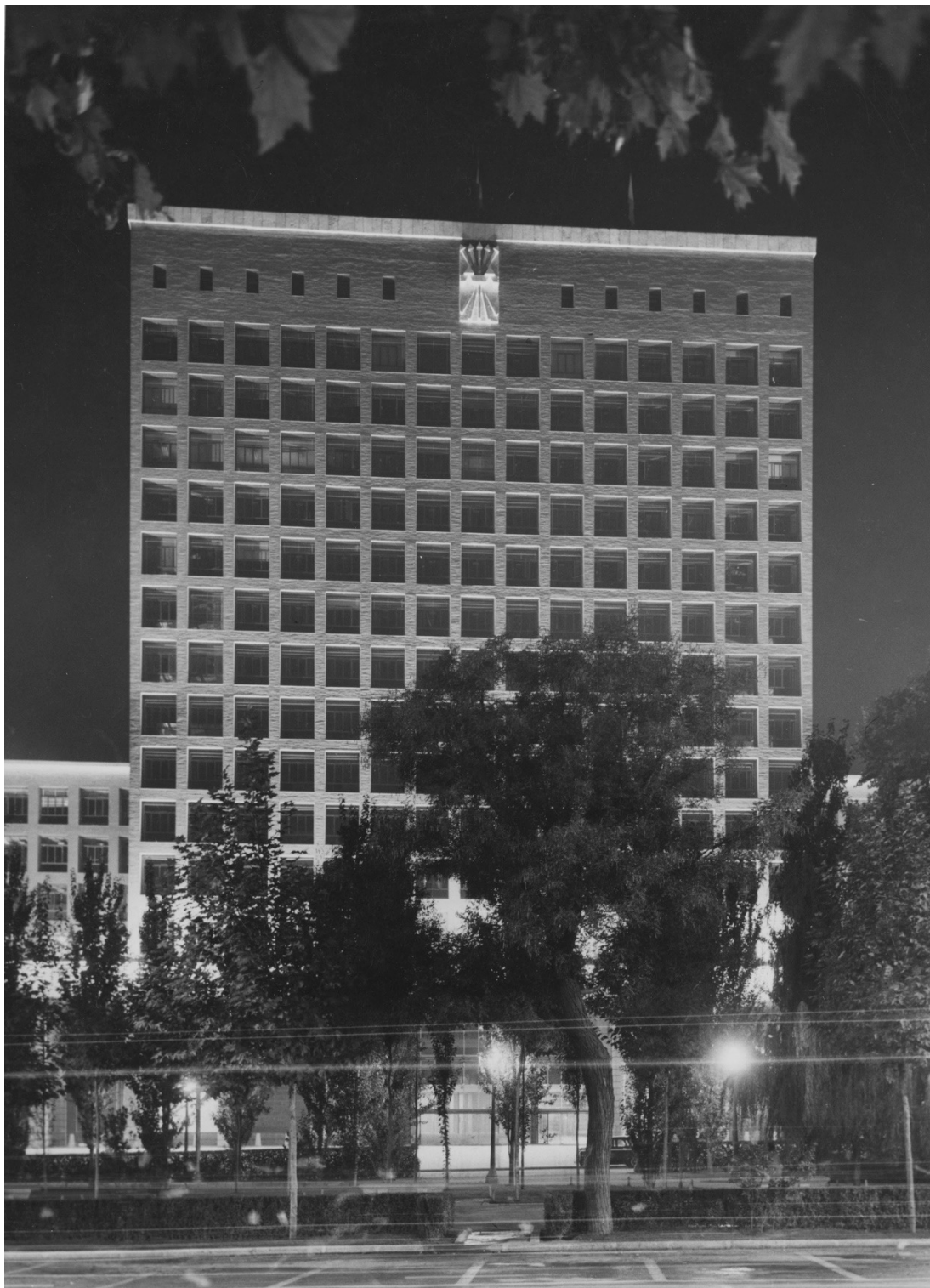


Fig. 2. 1949. Casa Sindical. Madrid
Francisco Cabrero - Ferriz. N° de negativo: 16184

2.1.1. La búsqueda de la modernidad

El 1 de junio de 1942, tras casi una década de estudios, Francisco de Asís Cabrero obtuvo el título de arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, perteneciendo así a la primera promoción de arquitectos licenciados después de la guerra civil española, entre los que se encontrarían otras figuras como Miguel Fisac o Fernández del Amo. Comenzará entonces su prolífera carrera profesional, siendo su obra protagonista de numerosas exposiciones y publicaciones. Trabajando con los instrumentos universales de la disciplina arquitectónica, su esfuerzo perseguirá transmitir un resultado visual legible, que configure la forma arquitectónica, racional y equilibrada como imagen¹¹.

Cuando en 1975 Cabrero ofreció una serie de conferencias en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla para explicar su obra, expuso esta de manera cronológica para así mostrar mejor su carácter evolutivo¹². Para ello, el conjunto ininterrumpido de los proyectos realizados durante cuarenta años de labor profesional, fue ordenado por el propio Asís Cabrero en décadas: la década de los cuarenta, en las que sus obras presentaban un marcado carácter iniciático, entendidas como resultado de la transición y compromiso con sus ideales arquitectónicos de ruptura y cambio (Fig. 2); la década de los cincuenta, etapa de experimentación, en la que sus obras son ejercicios para aclarar ideas básicas de su producción; la década de los sesenta, etapa de reafirmación profesional, en la que Francisco Cabrero alcanza una mayor seguridad en su obra¹³. Determinada significativamente, cada una de estas etapas por el momento político y social en el que se encontraba la España de aquellos años.

En sus primeros años de iniciación profesional, coincidentes con los primeros años de posguerra, el paisaje nacional se encontraba en un estado de aislamiento y escasez tanto de medios como de materiales. En cuanto a ideales arquitectónicos, la arquitectura presentaba un estado de confusión que no le permitía articular ni

¹¹ González Capitel, Antón. Op. cit., p. 12.

¹² La obra de Francisco Cabrero, texto de las conferencias pronunciadas por el autor en la ETSA de Sevilla en 1975, recogido por Javier Climent Ortiz. Climent Ortiz, Javier. Op. cit., p. 15.

¹³ El propio Cabrero señala cómo demostración de su actitud en este periodo de seguridad en su obra, las ideas apuntadas por el mismo en el número 61 de la revista *Arquitectura*. Cabrero, Francisco, "Colegio Mayor San Agustín, Edificio de viviendas dúplex, Diario *Arriba*", *Arquitectura*, nº 61, enero 1964, p. 16.

forjar una nueva arquitectura. Si a esto le sumamos, la pérdida de la generación anterior y la ausencia de contacto con la arquitectura internacional¹⁴, el panorama arquitectónico del momento se encontraba en una época de incertidumbre.

Después de la guerra hubo que replantearse todo, volver a empezar. Era un momento en que no había ningún contacto con el extranjero. [...] España quedó bloqueada en un gran aislamiento por lo que le faltaban materiales básicos como madera, hierro, cemento. Hubo que construir con lo poco que teníamos¹⁵.

Los arquitectos recién licenciados, en sus primeros proyectos comenzaron a rechazar la continuidad académica, creían que la arquitectura historicista había perdido todo sentido, considerándola perjudicial para que la arquitectura española lograra evolucionar. Surgió entonces una generación de arquitectos, fundamentalmente desde Madrid y Barcelona que, conocedores de que el academicismo no era la solución al problema arquitectónico, hicieron tomar conciencia de la necesidad de una nueva arquitectura, aquella que recuperase una modernidad perdida. Para hablar de la 'modernidad perdida' haremos una breve alusión a la generación de arquitectos inmediatamente anterior a la generación de Francisco Cabrero, aquella que desarrolló y comenzó su labor profesional en los años de preguerra.

Los de la Segunda República fueron tiempos de convulsiones sociales y de una continua lucha política entre posiciones ideológicas enfrentadas, "la desorientación general y el desacuerdo en la forma de entender la realidad y el destino de la sociedad española en un mundo que se transforma, tiene su paralelo en las concepciones acerca de lo ha de ser la arquitectura del momento"¹⁶. Esta, discurrió en paralelo con esta desorientación general, encontrándose dividida: por un lado estarían los defensores de una tradición española de estilo popular, por otro lado, los defensores de la arquitectura historicista anterior; por último, los defensores de

¹⁴ Ruiz Cabrero, Gabriel. "In memoriam, Francisco de Asís Cabrero", *Arquitectura*, nº 340, 2005, p. 118.

¹⁵ Mata, Sara de la; Sobejano, Enrique. "Entrevista a Francisco de Asís Cabrero", *Arquitectura*, nº 267, julio-agosto 1987, p. 113.

¹⁶ Azpilicueta Astarloa, Enrique. *La construcción de la arquitectura de Posguerra en España (1939-1962)*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2004, p. 17.

las nuevas corrientes internacionales que con dificultad, se comienzan a introducir en España¹⁷. Este último grupo comienza a preocuparse por la funcionalidad de la arquitectura con la sociedad y busca un lenguaje arquitectónico acorde con estos planteamientos, posicionándose en contra del carácter historicista y de estilo de la arquitectura del momento. Estos jóvenes arquitectos, interesados además en las nuevas tendencias extranjeras, fundan el GATEPAC¹⁸ (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el progreso de la Arquitectura Contemporánea) que buscará la regeneración arquitectónica y utilizarán la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* como plataforma de divulgación de sus ideas¹⁹. El grupo estaría dividido en tres equipos que realizarían sus proyectos de manera independiente y actuarían en un frente común en los congresos internacionales: el grupo Norte con sede en San Sebastián y José Manuel Aizpúrua al frente; el grupo Centro con sede en Madrid y dirigido por Fernando García Mercadal; y el grupo Este con sede en Barcelona tutelado por José Luis Sert. El GATEPAC permaneció activo hasta finales de los años treinta. Fue desapareciendo lentamente y finalmente, la guerra propició la disolución total del grupo, ya que varios componentes como Luis Lacasa, Rodríguez Arias o José Luis Ser se exiliaron o fallecieron como Aizpúrua²⁰ y Torres Clavé. Los arquitectos que quedaron en España redujeron considerablemente su producción seguramente debido a la ausencia de sus figuras más importantes y a la dificultad de realizar proyectos de acuerdo con los postulados que defendían.

Los arquitectos de posguerra pretendiendo la recuperación de aquella modernidad perdida, iniciaron un tiempo de ruptura, de creación y experimentación para lograr la 'nueva arquitectura', la que sería propia de una nueva generación que no se identificaba con la existente. Esta arquitectura debería rescatar ideales modernos anteriores y acercarse a las ideas arquitectónicas europeas, asimilando paulatinamente la modernidad.

¹⁷ Ver Bohigas, Oriol. *Arquitectura española de la Segunda República*, Colección cuadernos ínfimos, nº 5. Barcelona: Tusquets, 1973.

¹⁸ Véase: Boix, José. "GATEPAC: Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea", *Cúpula*, nº 264, 1917.

¹⁹ La revista AC tuvo una tirada reducida, por ello, la expansión de sus ideas y su capacidad de influencia llegó solo al círculo de arquitectos e intelectuales ya iniciados. Grijalba, Alberto. Op. cit., p. 19.

²⁰ En el 2006, se inauguró una muestra en la biblioteca del COAM sobre el GATEPAC. El interés de esta exposición persiguió el reconocimiento del GATEPAC como un grupo de vanguardia que ayudó a la transmisión y consolidación de las ideas modernas en el territorio español. Fernando García Mercadal se erige como el principal representante de la sección Centro de la institución con sede en Madrid.



Fig. 3. 1964. Pabellón de Cristal. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Loren

En este contexto, Cabrero se enfrentó al panorama de la arquitectura española no ajeno a la confusión del momento, defendiendo su trabajo como experiencia particular y propia. El propio Cabrero, en la citada conferencia en la E.T.S.A de Sevilla en 1975, resume a la perfección su actitud frente a la arquitectura durante sus años de labor profesional:

Únicamente se trata de referenciar, de defender ideas, no resultados. [...] Primero, sin meditarlo gran cosa, respondiendo a situaciones sucesivas y concretas; más adelante, actuando con mayor conocimiento de causa. Se ha llegado finalmente, sin forzamiento alguno y conciencia plena, a optar por una Arquitectura concebida como arte, de evolución continua, en sucesivas mutaciones infinitésimas, ajena al mundo de las revoluciones²¹.

La trayectoria de Francisco Cabrero originó una producción arquitectónica dentro del ideario moderno (Fig. 3) que alcanzó con el paso de los años una vigencia y reafirmación mayor. Cabrero fue uno de los “grandes olvidados”, como apuntaban M.T Muñoz²² y Fullaondo²³ que, tras la revisión de su obra ha obtenido un reconocimiento indiscutible. En este apartado, la tesis revisa nuevamente su discurso, para en el contexto de esta investigación, extraer datos, matizar actitudes y aportar nuevos puntos de vista a su labor arquitectónica y a su trabajo riguroso y coherente en el ámbito de la modernidad arquitectónica española.

²¹ En su disquisición final Cabrero expone las ideas que le guiaron en la realización de toda su producción arquitectónica. Cabrero, Francisco. Op. cit., p. 23.

²² Fullaondo, Juan Daniel, Muñoz, María Teresa. *Historia de la arquitectura contemporánea española. Los grandes olvidados*. Vol II, ed. Munilallería, 1995.

²³ En número 76 de la revista *Nueva Forma* Juan Daniel Fullaondo hace un repaso de la obra de Cabrero, que se trata en páginas siguientes de esta tesis. Fullaondo, Juan Daniel, “Asís Cabrero y la arquitectura de los 40”, *Nueva Forma*, nº 76, mayo 1972, p.10.



Fig. 4. 1942. Agrupación Virgen del Castañar en Béjar (Salamanca). AFC
Francisco Cabrero - Desconocido

2.1.1.1. Década de los cuarenta

Tras la Guerra Civil, en la que Francisco Cabrero combatió, y tras haber obtenido su título de arquitecto comenzó su andadura profesional. Para analizar la actitud proyectual de Cabrero en estos primeros años, debemos tener presente el momento en el que el país se encontraba. Finalizada la Guerra Civil el Estado tuvo que enfrentarse a la reconstrucción del país, así como a solucionar la gran necesidad de vivienda que este demandaba. El nuevo gobierno crearía una serie de organismos e instituciones, además de promulgar leyes²⁴ para solucionar estos problemas de primer grado. Se crearon la Dirección General de Regiones Devastadas (1938) para la reconstrucción de ciudades y municipios y se fundó el Instituto Nacional de la Vivienda y la Obra Sindical de Hogar (1939), entidades que se encargaron de la construcción y administración de viviendas públicas. Francisco Cabrero comenzaría a colaborar con la OSH para finalmente, en 1943, ser nombrado jefe de su Departamento Técnico²⁵.

La urgencia apremió a los arquitectos que iniciaban su carrera por estos años a ser conscientes de lo que el momento necesitaba, una arquitectura práctica que diera respuesta a la escasez de materiales constructivos y cubriera las necesidades que la sociedad demandaba. Cabrero apoya entonces el desarrollo de su arquitectura en dos pilares básicos: la utilidad y la función, entendiendo utilidad como fin consciente del proyecto y función en cuanto a funcionalidad de uso y a su mecánica estructural. A través de estos dos soportes esenciales intentará conectar su arquitectura con la sociedad que necesitaba de estas nuevas construcciones. Por otra parte, el desconocimiento de las manifestaciones arquitectónicas del momento fuera de nuestras fronteras, obliga a Cabrero a iniciar un camino propio de experimentación que le ayudará a enfrentarse a estos problemas.

²⁴ La primera de las leyes sobre la vivienda se publicará el 14 de abril de 1939. En su artículo primero establece: un régimen de protección en favor de las entidades y particulares que construyan viviendas higiénicas de renta reducida. Bajo la dependencia del Ministerio de Organización y Acción Sindical se crea un organismo que se denominará Instituto Nacional de la Vivienda, que tendrá por misión fomentar la construcción de viviendas protegidas y asegurar su mejor aprovechamiento. Ley del 19 de abril de 1939. <https://sede.fomento.gob.es/>

²⁵ El arquitecto cuya historia personal y profesional se encuentra ligada a la OSH es indudablemente Francisco de Asís Cabrero. Delgado Orusco, Eduardo. "La OSH y las normas de Cabrero", A.A.V.V., *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, [catálogo de exposición], Ministerio de Fomento, Ayuntamiento de Madrid, Consejo Económico y Social, Madrid, 2003, tomo II, p. 41.



Fig. 5. 1942. Viviendas Santa María de las Huertas en Béjar (Salamanca). AFC
Francisco Cabrero - Desconocido

Había que improvisar sin saber qué se estaba haciendo e

n Europa. Si contamos los tres años de la guerra civil, los cuatro de la Segunda Guerra Mundial y los ocho siguientes de aislamiento de Europa que sufrimos, son quince años en total de ambiente cerrado, no había más remedio que improvisar²⁶.

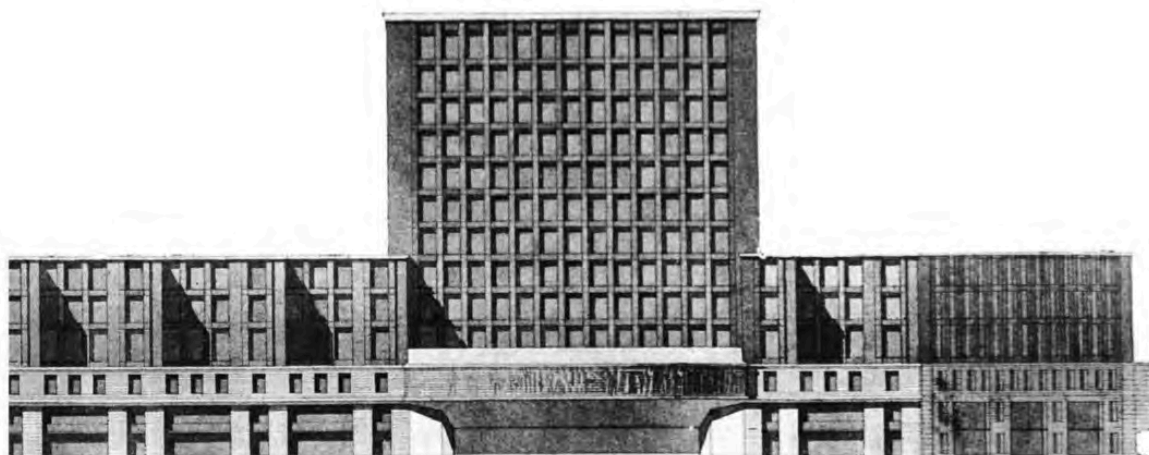
De esta primerísima etapa en la carrera de Francisco Cabrero destacan los proyectos de vivienda protegida realizados en Béjar (Salamanca): el grupo Virgen del Castañar (1942) (Fig. 4), Santa María de las Huertas (1943-1945) (Fig. 5) y otro grupo de 50 viviendas en Fuentes de Béjar (1943), de los que hablaremos en profundidad más adelante.

Tras el fin de la Guerra Mundial el país quedó bloqueado por las grandes potencias. En cuanto al ámbito de la construcción los materiales continúan escaseando, eran excesivamente caros o si eran adquiridos para las obras, conseguirlos retrasaba todos los plazos de ejecución que necesitaban ser breves. Sin embargo, era preciso seguir construyendo, por lo que los arquitectos del momento y el propio Francisco Cabrero tuvieron que recurrir a sistemas estructurales de épocas pasadas que resolvieran estas dificultades materiales.

Hubo que construir con lo poco que teníamos y volver a los viejos sistemas estructurales del ladrillo y la bóveda tabicada, sistema artesanal que, en ausencia de hierro y a semejanza de lo experimentado por Moya en Usera y Aburto en su granja escuela de Talavera, incorpora a la técnica del contrafuerte la del atirantado. Son tirantes anclados de modo funcional y reforzados por dados de hormigón encofrados en el propio ladrillo, soportando el anclaje de unos cuantos tirantes resistentes en la crujeas externas²⁷.

²⁶ Palabras de Francisco Cabrero en una entrevista a José Antonio Carro en 1979. Carro Celada, José Antonio. "La arquitectura, un arte utilitario", *Estudios e investigaciones*, nº 14, 1979, p. 65.

²⁷ Mata, Sara de la; Sobejano, Enrique. Op. cit., p. 112.



**Primer Premio. Propuesta de Francisco A. Cabrero.
Fachada posterior.**



**Primer Premio. Propuesta Rafael Aburto.
Fachada principal.**

Fig. 6. 1949. Propuestas concurso de la Casa Sindical
Francisco Cabrero y Rafael Aburto

Los proyectos de esta etapa son: la residencia de verano San Rafael (1946), proyecto que Cabrero recuerda como un intento con todos los fallos propios de la inexperiencia; el bloque Virgen del Pilar (1945-1961), en el que desarrolla el tipo de vivienda dúplex; las viviendas en la calle Francisco Silvela (1945), son proyectos en los que Cabrero recurre a este sistema de muros resistentes. La estructura está basada en bóvedas tabicadas reforzadas y aseguradas con muy pocos elementos de hierro, dando respuesta a las necesidades a pesar de los pocos recursos disponibles. Los elementos de la estructura y los anclajes de los tirantes y contrafuertes, quedan vistos en su totalidad. La estructura, junto con el ritmo que adquieren las fachadas construidas de este modo, la verdad de los materiales y la eliminación de la composición de todo aquello que no sea necesario, serán claves en el desarrollo de sus ideales arquitectónicos, dotando de absoluta sinceridad constructiva a estos proyectos y marcando decisivamente el inicio de su carrera. Los proyectos de viviendas, constituyen en la obra de Cabrero un campo de reflexión y experimentación continua en su obra. De este periodo también será la obra proyectada junto con su cuñado Jaime Ruiz, para la I Feria del Campo²⁸ (1948-1949), que continúa el discurso estructural.

La década de los 40 finaliza para Cabrero con una de sus proyectos más importantes, la Casa Sindical. En 1948 se convocó el concurso para alojar la sede del sindicato único del Régimen, en una España volcada obsesivamente con la construcción, este concurso supone para arquitectos como Corrales, Aburto, o Coderch, una oportunidad única para desarrollar proyectos más allá de los edificios de viviendas. El 16 de diciembre de 1949 se falla el concurso de anteproyectos premiando ex aequo las propuestas de Francisco Cabrero y Rafael Aburto²⁹ (Fig. 6), condicionado a ejecutar solo la idea proyectada por Cabrero, un extraño fallo que permitió unir a ambos compañeros y amigos en el camino de la consolidación de la arquitectura moderna³⁰.

²⁸ Sobre la Feria del Campo, véase: Coca Leicher, José de. *Paisajes expositivos. El recinto Ferial de la Casa de Campo de Madrid*. Madrid: Asimétricas, 2018.

²⁹ Sobre la relación entre Cabrero y Aburto Bergera dedica un capítulo de su tesis, titulado la otra casa sindical en el que analiza ambas figuras y desentraña las claves de dicha relación. Bergera, Iñaki. Rafael Aburto, arquitecto. La otra modernidad. Fundación Caja de Arquitectos, *Arquítesis*, nº 18, pp. 83-102.

³⁰ Conmemorando el centenario del nacimiento de Asís Cabrero, el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid rinde homenaje a su figura a través de la recopilación de sus obras e invita a su hijo José Cabrero a realizar una conferencia en la que narra aspectos más cercanos y personales de la creación del arquitecto. Cabrero, José. *Francisco de Asís Cabrero. Una visión interior*. Conferencia en el COAM el 4 de octubre de 2012.

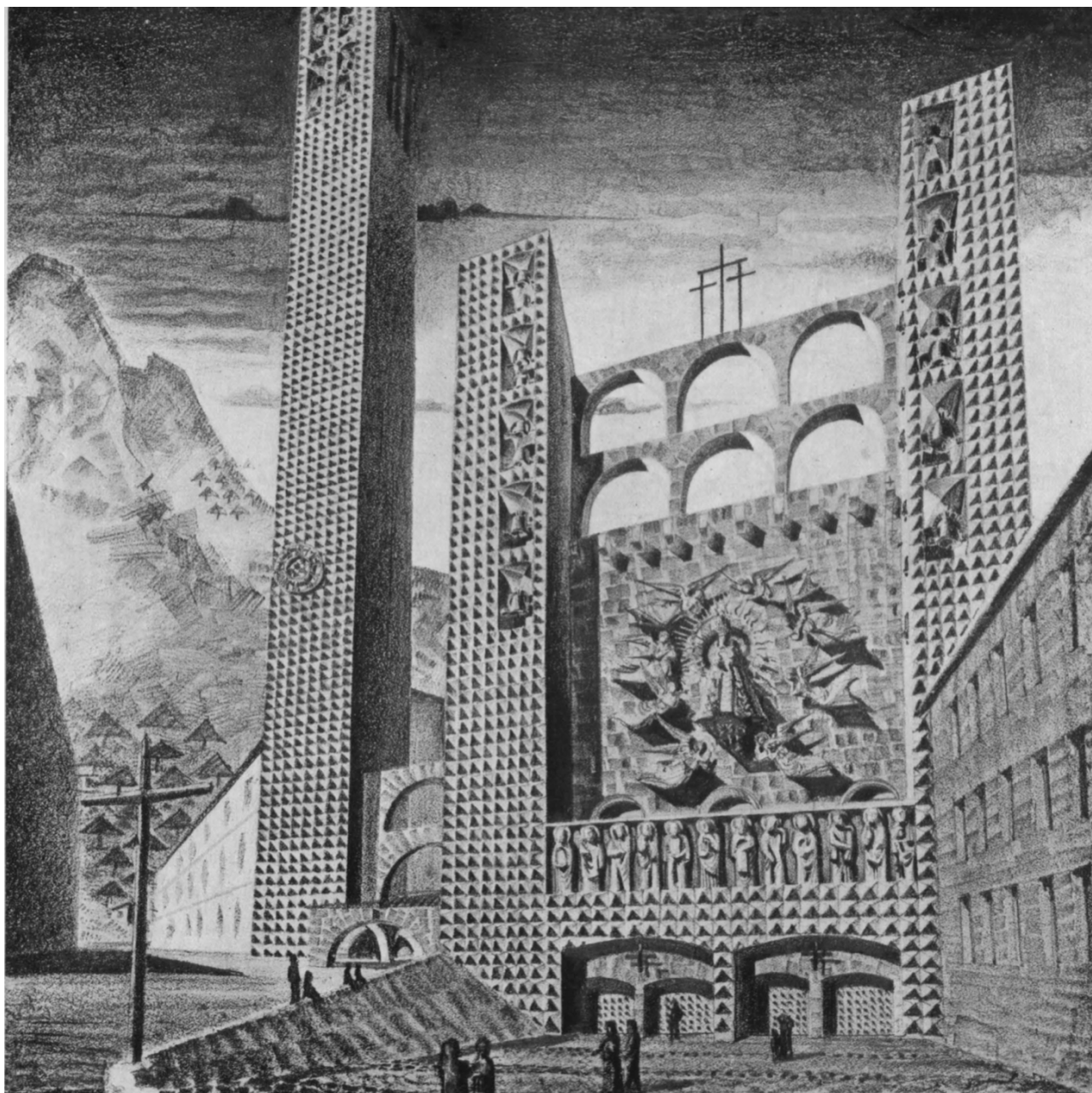


Fig. 7. 1950. Perspectiva del exterior de la basílica presentada al concurso
F.J. Sáenz de Oíza y L. Laorga

Hacemos en este punto alusión específica al concurso para la basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, convocado por la Excm. Diputación de Guipúzcoa en marzo de 1950, cuatro meses después del fallo del concurso de Sindicatos. Este concurso fue, junto el proyecto de la Casa Sindical, el gran hito arquitectónico que supuso la transición entre la década de los cuarenta y los cincuenta, siendo uno de los proyectos que más claramente muestran la introducción de la modernidad en el panorama arquitectónico español. El proyecto ganador de Sáenz de Oíza y Luis Laorga (Fig. 7) avanza en la modernización de la arquitectura española a través de una evolución en la arquitectura sacra. Además de reflejar un profundo cambio en lo referente al programa religioso, adquirió una dimensión decisiva en el desarrollo del arte sacro del siglo XX. A su vez, el templo supuso una colaboración entre la arquitectura y otras artes que fueron apareciendo progresivamente para formalizar conjuntamente la definición total de la basílica³¹, las esculturas fueron realizadas por Jorge Oteiza, las pinturas de la cripta por Néstor Basterretxea, el ábside Carlos Pascual de Lara, las vidrieras Javier Álvarez de Eulate y las puertas de fueron realizadas por Eduardo Chillida.

En 1951 Cabrero presentaba un artículo publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura* comentando los dos proyectos realizados por Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga para las basílicas en Guipúzcoa y Madrid³². En este texto Cabrero tiene la intención de reseñar los puntos de vista culturales con los que el mismo estaba trabajando a principios de los años cincuenta, “el manifiesto de Cabrero suponía la postura de una nueva generación, que en muy pocos años, se impondría en el debate español de la cultura arquitectónica.”³³ “Al examinar estos planos nos encontramos que reflejan un resultado de unas características que pueden muy bien representar una corriente de realización muy actual.” Cabrero analiza los proyectos bajo su visión personal, valorando aspectos de estricto funcionamiento como la audición, la visibilidad o el funcionamiento interno de los templos.

³¹ Monforte, Isabel. *Arantzazu, arquitectura para una vanguardia*, Diputación de Guipúzcoa, 1994, p. 55.

³² Cabrero, Francisco. “Las basílicas de Aranzazu y de la Merced”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 114, pp. 31-38.

³³ Ortiz, Climent, “Las basílicas de Aránzazu y la Merced”, en *Francisco Cabrero, Arquitecto: 1939-1978*, Madrid: Xarait, 1979, p. 28.



Fig. 8. 1949. Casa Sindical. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Cabrero

2.1.1.2. Década de los cincuenta

Pese a la hostilidad del ambiente y a la carencia de medios de los primeros años, hacia los años cincuenta se produjo un punto de inflexión. A través de las publicaciones especializadas y libros que empezaron a llegar, la arquitectura española comenzó a recibir influencias de fuera de nuestras fronteras, rompiendo pausadamente el aislamiento cultural. La nueva generación de arquitectos comprometidos con el oficio y guiados por un espíritu innovador, comenzaron a transformar y a adaptar los principios modernos divulgados internacionalmente para dar respuesta a la realidad social y cultural de nuestro país³⁴. La nueva arquitectura que promulgaban comenzaría a ser reconocida, iniciándose así uno de los capítulos más brillantes de la arquitectura española del siglo XX. Apunta Antón Capitel:

La arquitectura moderna comenzaba a aceptarse de tal modo que esa aceptación es ya plena en torno a 1957, año que viene a marcar el momento en que los arquitectos modernos, los jóvenes de la nueva generación, ganan concursos importantes y pasan, a su vez, incluso a representar al Estado³⁵.

Para Francisco Cabrero este nuevo tiempo se inicia de una forma manifiesta con la adjudicación del primer premio al proyecto presentado para el proyecto de la Casa Sindical (Fig. 8), situado en el madrileño Paseo del Prado. Este proyecto en el contexto arquitectónico español supondrá una nueva puerta en el campo de la arquitectura, como hemos apuntado al inicio.

Al concurso³⁶ se presentaron dieciocho proyectos firmados por arquitectos ya consolidados y por arquitectos más jóvenes que daban sus primeros pasos en sus carreras profesionales. Las propuestas presentadas de nuevo se debatieron

³⁴ En el año 2015 se lleva a cabo el I Congreso Nacional de Arquitectura por la Fundación Alejandro de la Sota. El libro *Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra*, recoge las actas presentadas en el mismo dedicado a aquellas generaciones de arquitectos españoles autores de obras maestras pioneras de la arquitectura moderna.

³⁵ González Capitel, Antón. "La aventura moderna de la arquitectura madrileña", *Arquitectura*, nº 237, 1959, p. 11.

³⁶ Concurso de anteproyectos para la Casa Sindical en Madrid. Acta del fallo del jurado, en *Revista Nacional de Arquitectura* 97, 1956, p. 1.

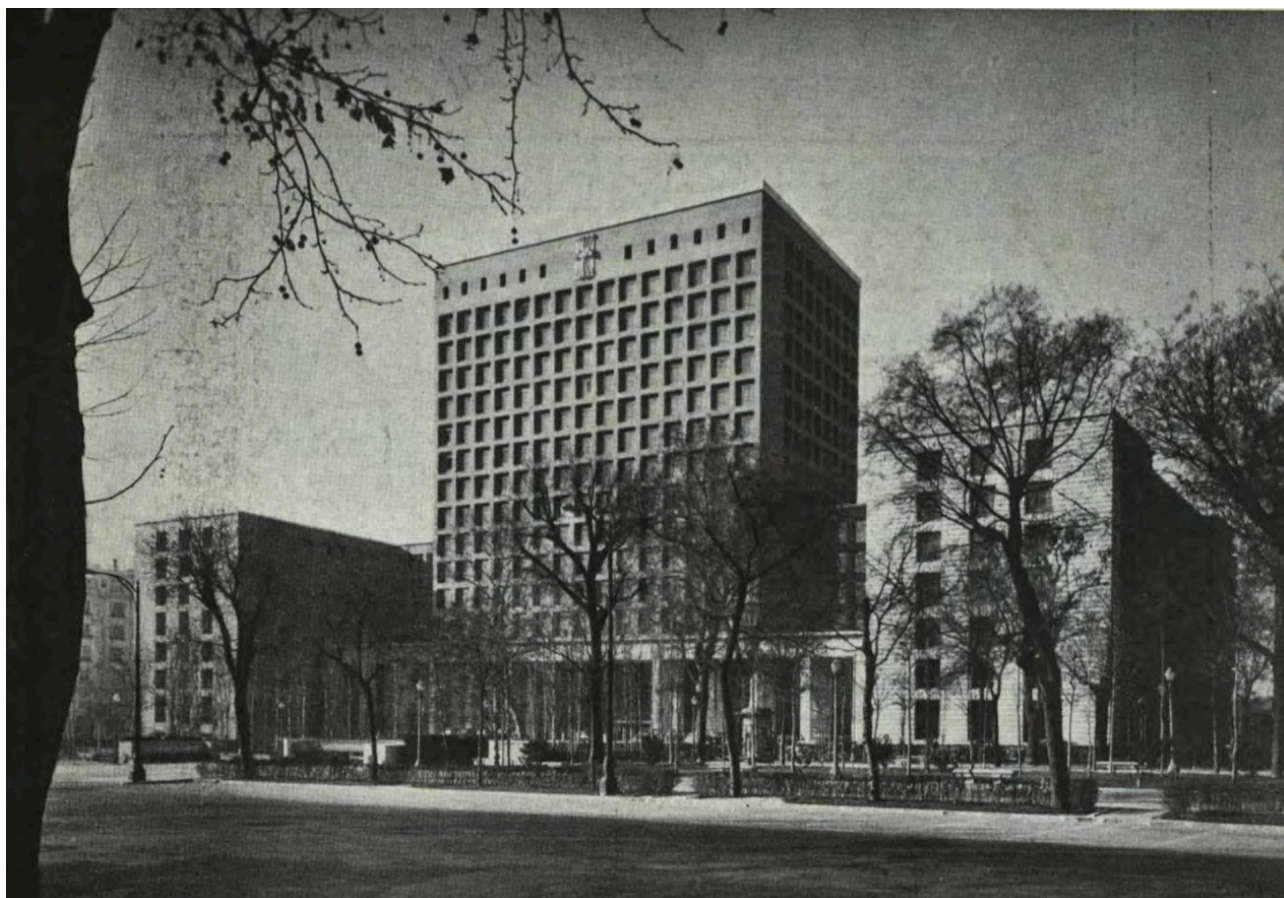


Fig. 9. 1949. Casa Sindical. Madrid
Francisco Cabrero – Fériz

entre: la arquitectura historicista; por otro lado, la arquitectura que buscaba lograr el ansiado estilo nacional; y por último, se encontraron los proyectos que pugnaban por la renovación formal de la arquitectura española a través de posturas modernas. Como hemos apuntado anteriormente, el primer premio fue adjudicado al trabajo de Cabrero, compartido con Rafael Aburto³⁷, sin embargo, para el desarrollo de la ejecución del proyecto se tomaría como partida el anteproyecto de Cabrero.

En el proyecto ganador el edificio se articula simétrico en torno a un cuerpo central (Fig. 9)³⁸, una torre reticulada de ladrillo visto, monumental, rotunda y abstracta que se impone sobre el conjunto imprimiendo carácter. Junto con los dos cuerpos de los extremos, que dialogan con el entorno más próximo en cuanto a alturas, la planta baja se articula como un zócalo continuo que se configura en forma de plaza abierta hacia el paseo del Prado. Cabrero plantea así dos escalas y dos caracteres diferentes, la del entorno monumental del paseo y la realidad urbana de las calles laterales. El acceso se realiza a través de un pórtico de ingreso desde la zona monumental que plantea un 'patio de honor' y por donde se accede finalmente al edificio sindical. La fachada posterior se cierra a través de un bloque en forma de peine que remata contra la parcela. La forma que cada cuerpo adopta es el resultado de la suma de las unidades de trabajo diversas que el programa demanda y que Cabrero enunciará como eje articulador del proyecto. El cuerpo de mayor altura aloja las funcionales principales y el resto del edificio se compone con total libertad bajo la regularidad de una trama, atendiendo a las necesidades de los distintos usos³⁹.

En la esquematización de un edificio laboral, es necesario partir de la unidad mínima de trabajo de la organización productiva que ese aloja en él. Esta unidad ideal se basa en módulos obtenidos de las medidas de sus elementos de trabajo, ordenación modular que persigue dos objetivos: la

³⁷ *Ibidem*, 2.

³⁸ La fotografía forma parte de un reportaje publicado en la revista *Arquitectura*, nº 174 en junio de 1956. Las fotografías originales firmadas por Férriz, se encuentran en su mayoría en el archivo de Cabrero, sin embargo, esta foto no se encontraba.

³⁹ Ruiz Cabrero, Gabriel. "Vida y obra de Asís Cabrero" en *Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo*, Madrid: Fundación COAM, 2007, p. 40.

economía constructiva (por la disciplina de planos y obra) y el ritmo estético⁴⁰.

Como materiales principales el ladrillo, el granito y la piedra caliza, materiales que la tradición de la ciudad de Madrid había convertido, casi en rituales⁴¹ y que establecen un diálogo urbano con el Museo del Prado, creando una composición simétrica hacia el paseo con configuraciones formales de estilos bien diferenciados, el de Villanueva y el de Cabrero. El lenguaje funcional empleado por Asís Cabrero antepone el uso a la decoración, concibiendo un edificio desnudo que simplifica las reminiscencias decorativas del pasado arquitectónico. Este pensamiento se lleva a la máxima expresión en el cuerpo principal, el volumen cúbico se resuelve a través de una cuadrícula compositiva abstracta despojada de ornamento, a través de una sobriedad estilística y la pureza elemental una solución que se definirá como manifiesto de la modernidad⁴². De esta manera se construye el edificio de la Casa Sindical una obra maestra del de la arquitectura moderna en España. La Casa Sindical supone un incuestionable referente de modernidad y da paso a un periodo de transitoriedad que llevó hacia la progresiva construcción de un lenguaje moderno. El triunfo logrado por Cabrero con esta obra supone el inicio de la 'Escuela de Madrid', un grupo de jóvenes arquitectos que con sus pensamientos y sus obras, influirían de manera categórica en el desarrollo de esta nueva arquitectura. Por otro lado, en Barcelona el 'Grupo R' tuvo la misma relevancia en el devenir de la nueva modernidad arquitectónica⁴³.

En esta carrera de acontecimientos hacia la modernidad, en octubre de 1952 se reunieron en Granada arquitectos españoles convocados por la revista *Arquitectura* –órgano oficial del colegio de arquitectos de Madrid– para el desarrollo de una de sus sesiones críticas, teniendo gran importancia y repercusión las conclusiones allí obtenidas. Durante esos días se debatieron con clara consciencia del momento de cambio imperante, las bases de una nueva arquitectura, que no debería ser ajena a la arquitectura internacional vigente, pero tampoco podría perder el carácter

⁴⁰ "Primer premio: Anteproyecto de Francisco A. Cabrero, Arquitecto. Resumen de la memoria", *Revista Nacional de Arquitectura* nº 97, 1950, p. 3.

⁴¹ Monleón, Pedro. *Arquitectura del Siglo XX: España*, 1999..

⁴² Grijalba, Julio. "La Casa Sindical de Madrid. Reflexiones en torno a la propuesta de Cabrero", *BAU*, nº 6-7, 1991, p. 126.

⁴³ Para una visión más completa, véase Moragas Gallisá, Antonio. "Los diez años del Grupo R", *Hogar y Arquitectura*, nº 39, 1962.

propio de la arquitectura española. Con el convencimiento de una necesidad de renovación, se formuló “El Manifiesto de la Alhambra”. Fernando Chueca Goitia, fue el encargado de recopilar las ideas debatidas, dando forma a este contenido que se postuló como ideario programático de una arquitectura moderna española. En enero de 1953 se publicó el texto firmado por todos los arquitectos asistentes a la sesión crítica en Granada, entre ellos se encontraban el propio Francisco de Asís Cabrero, Rafael Aburto, Miguel Fisac o Secundino Zuazo entre otros.

El manifiesto de la Alhambra puede considerarse un texto excepcional. Excepcional por infrecuente, pues responde a un género que no tenía precedentes en la literatura arquitectónica española de la época. Y excepcional también porque, frente al proverbial individualismo hispánico, constituye una declaración conjunta de un grupo de profesionales, una especie de frente común y unitario en relación a la dirección que debería tomar la arquitectura española en aquellos momento. Y aunque, como se verá, la propuesta contenida en sus páginas pueda considerarse fallida, el Manifiesto nunca ha dejado de ocupar un lugar destacado en la historiografía de la arquitectura española de posguerra⁴⁴.

Cabrero, envuelto en primera persona en el desarrollo de estos acontecimientos, contribuyó de manera personal al propósito que se concluyó en Granada. Con su arquitectura y sus pensamientos pretende desde la reflexión disciplinar, una adecuación formal de la arquitectura en el camino de la recuperación de la ansiada modernidad. Apelando a la sinceridad constructiva en la obra arquitectónica, reclama la adecuación al uso del proyecto como fundamento primigenio, abriendo una reflexión sobre la arquitectura “basada en el desarrollo de los nuevos materiales, las nuevas estructuras, las nuevas tipologías para establecer una nueva relación con la tradición”⁴⁵. Cabrero proyectó su arquitectura fiel a estos ideales, convirtiéndose en elementos generadores de toda su producción y ambicionando reorientar la arquitectura desde la propia labor profesional.

⁴⁴ El manifiesto de la Alhambra ha sido objeto de varios estudios desde su publicación, destacamos, ya que hacemos referencia a su ‘autoría’ por parte de Goitia, el reciente texto 2016 que trata sobre ello: Martínez González, Javier. “El manifiesto de Fernando Chueca Goitia. Algunas consideraciones en torno a la autoría del manifiesto de la Alhambra”, *Archivo español de Arte*, nº 355, julio-septiembre 2016, p. 282.

⁴⁵ Grijalba, Alberto. Op. cit., p. 28.

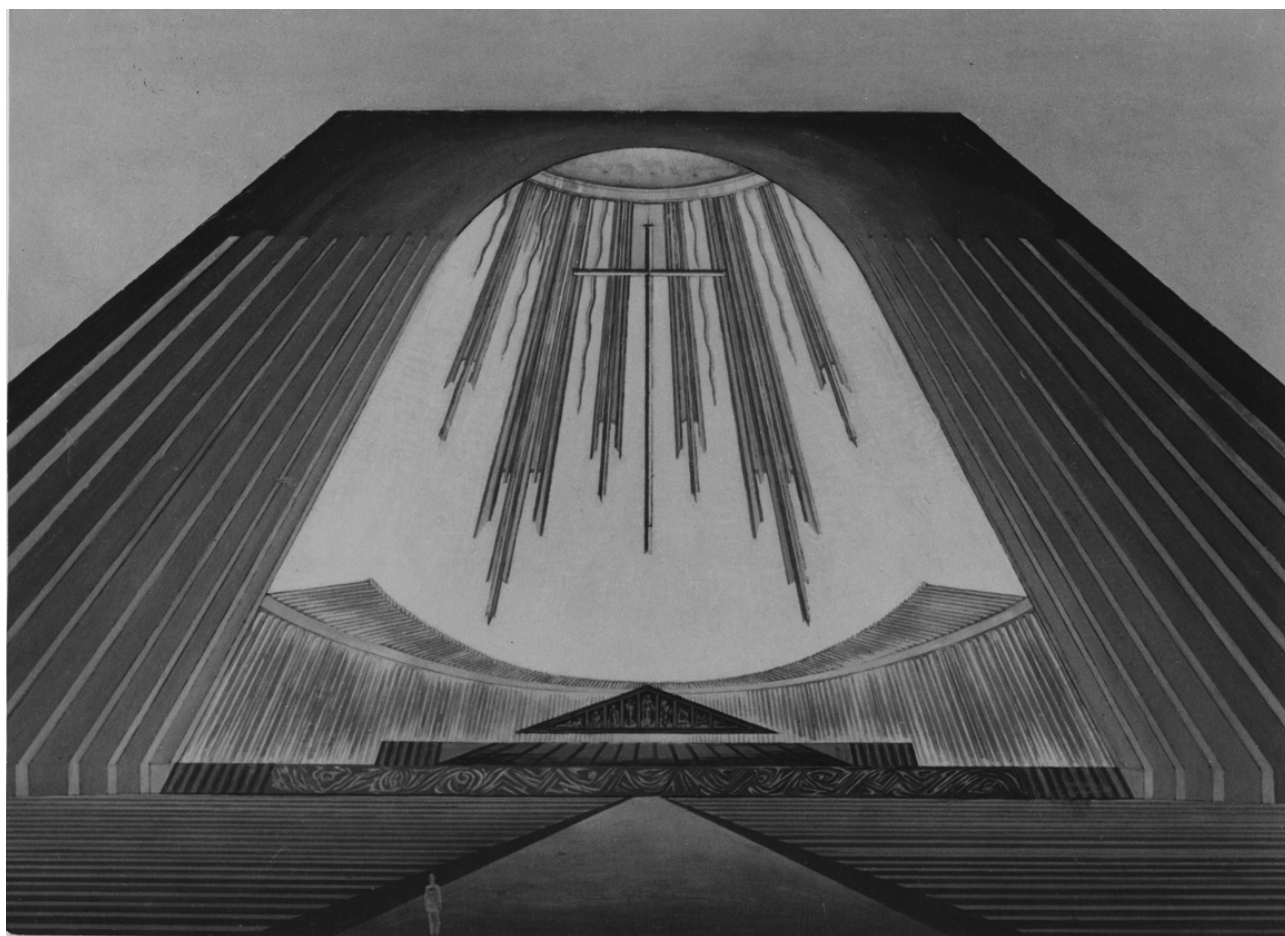


Fig. 10. 1950. Concurso para la Catedral de Madrid. Madrid. AFC
Francisco Cabrero - Fériz

En esta etapa, Cabrero se reafirme en su arquitectura, la cual parece alcanzar una mayor seguridad y madurez profesional. De esta década la que Cabrero titula como “La experimentación de nuevas tendencias”, serán los proyectos no construidos de: La forma conmemorativa (1951), la Catedral de Madrid junto con Aburto (1952) (Fig. 10) o los proyectos monumentales a Calvo Sotelo (1955) y el Mausoleo Del Qaide Azam Mohamed Ali Jinna Karachi (1958), monumentalidad y expresionismo serán singularidades de este Cabrero, que son señas de su identidad.

Junto con estas obras, en las que se permitió una mayor libertad proyectual, Cabrero abre un camino ‘constructivista’, en el que su arquitectura se conformará con acero, cristal y ladrillo. Con el fin del bloqueo internacional a España y los avances en cuanto a materiales de construcción, los arquitectos de esta época comienzan a tener más medios disponibles para avanzar en el desarrollo de sus arquitecturas modernas. A mediados de los años cincuenta, los perfiles de acero laminado se incorporan de manera eficaz en la inmensa mayoría de los proyectos. Para Cabrero este material le proporcionará la posibilidad de crear estructuras modulares que hacen posible todos sus deseos de ligereza, solidez y estandarización capaces de armonizar la retícula funcional y estructural con la que él soñara desde el concurso de la Casa Sindical⁴⁶. Cabrero durante estos años, se especializará en estos modelos de construcción elemental vista que le permiten manifestar y trabajar en la posibilidad de la belleza de lo útil⁴⁷ de la que tanto hablaba. De este modo e influido por las teorías de Max Bill⁴⁸ y la idea del *menos es más* de Mies, se centra en este tipo de construcción, lo que le lleva a un Cabrero en su sentido más constructivista. Son de esta etapa: la vivienda en Puerta de Hierro (1952), la Escuela de Hostelería (1956-57), la Piscina Sindical de Puerta de Hierro (1956-58), el Pabellón de Exposiciones del Ministerio de la Vivienda (1959), El diario *Arriba* (1961-62) y El Pabellón de Cristal (1964), que analizaremos más adelante.

⁴⁶ *Ibidem*, 72.

⁴⁷ Texto de la conferencia impartida por el arquitecto José Cabrero en el COAM en 2012. Op. cit.

⁴⁸ En los años cincuenta Cabrero inquietado por nuevas perspectivas arquitectónicas internacionales que comienzan a darse a conocer en España, viaja a Centroeuropa interesado por la figura de Max Bill o Alto entre otros de los cuales tenía escasa información pero de los cuales le interesaba su obra. En estos años comienza a contactar en América con la arquitectura de Wright, Mies, etc.; Aalto y Neutra, entre otros, visitan España y explican sus trabajos. Texto de las conferencias pronunciadas por Francisco Cabrero en la E.T.S.A. de Sevilla en 1975. Op, cit., p. 18.

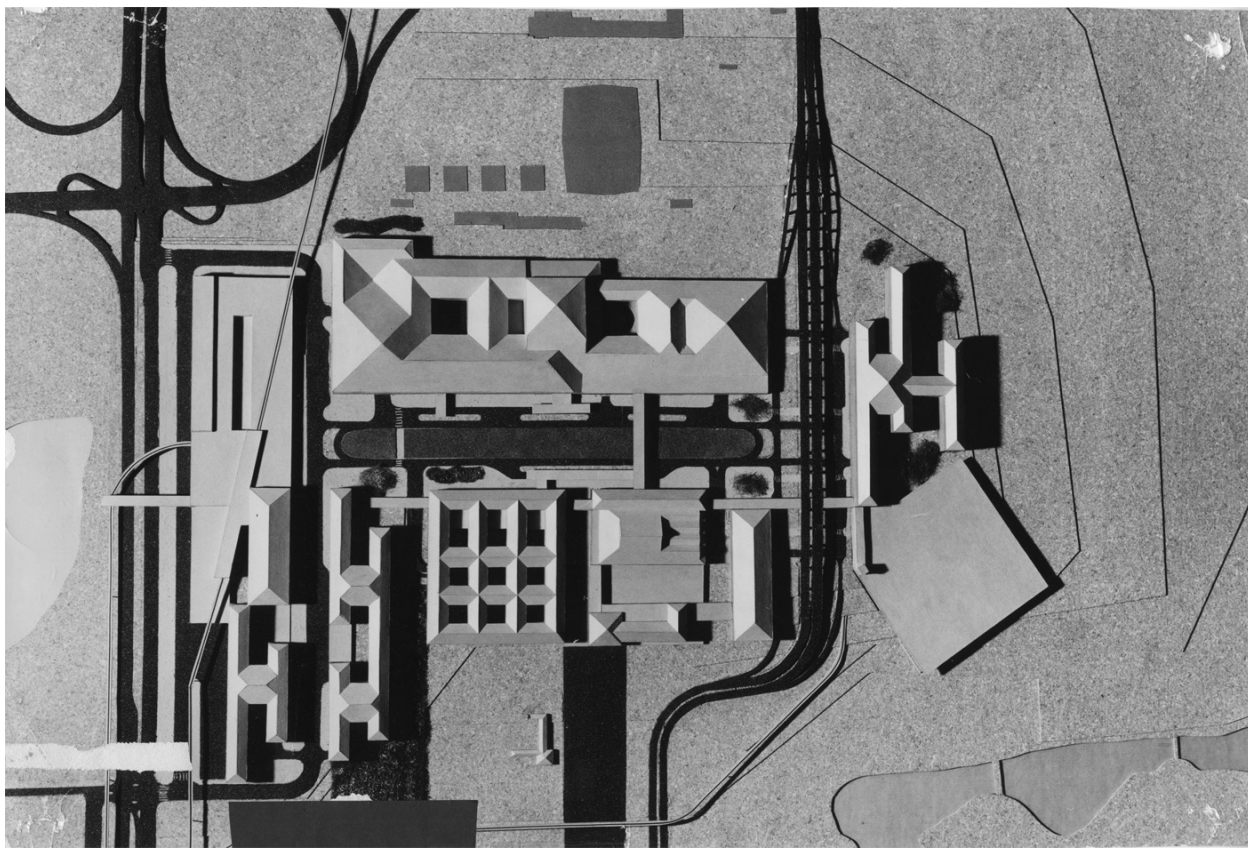


Fig. 11. 1969. Sede de Organizaciones Internacionales y Conferencias en Viena. AFC
Francisco Cabrero – Desconocido

2.1.1.3. Década de los sesenta

En 1961 Cabrero se pone al frente de la Dirección Técnica de la Gerencia de Urbanización del Ministerio de la Vivienda, permaneciendo en este puesto hasta 1968. Durante este tiempo sus trabajos se centraron en el ámbito urbanístico, llevando a cabo diversas delimitaciones, planeamientos, proyectos y ejecución de obras de polígonos residenciales⁴⁹, polígonos industriales y de descongestión. Una vez finalizado el tiempo de trabajo en la Gerencia, Cabrero interviene de nuevo en proyectos urbanísticos como planes parciales y planes generales en municipios de Madrid y en la comarca de Tierra de Campos (Valladolid). Destacamos de estos trabajos el Concurso de ideas para la ordenación urbanística de la Plaza de Colón en Madrid (1969) y el proyecto para el concurso de la Sede de Organizaciones Internacionales y Conferencias en Viena (1969) (Fig. 11). En este último trabajo, Cabrero comienza a investigar soluciones constructivas muy diferentes a las que había realizado en el periodo inmediatamente anterior en hierro. Llama poderosamente la atención la utilización de la cubierta a dos aguas de los bloques de este proyecto, desaparecida del ideario moderno. Cabrero la relaciona directamente con el viejo espíritu austriaco, en la justificación de la composición. El proyecto, con un extenso y complejo programa, le lleva a simplificar al máximo el planteamiento inicial de las relaciones entre las circulaciones y la gran cantidad de servicios y organismos que el conjunto debe albergar. La propuesta final se basará en una serie de edificios interconectados insertados en una trama de patios, que organizan y resuelven el programa.

Inmerso en estos trabajos urbanísticos, Cabrero dejó de lado su labor en el estudio de la arquitectura, sin embargo, a finales de los sesenta vuelve a ella realizando proyectos como la Capilla y Residencia de los Padres Agustinos (1966) (Fig. 11), el Club Santo Domingo (1969) y la zona de servicios de la autopista de peaje Villalba-Villacastín (1971)⁵⁰.

⁴⁹ Los polígonos residenciales fueron proyectos donde se prepararon los suelos a bajo coste para la edificación de conjuntos de viviendas. Texto de las conferencias pronunciadas por Francisco Cabrero en la E.T.S.A de Sevilla en 1975. Op, cit., 20.

⁵⁰ Este proyecto será considerado el último proyecto de lo que había supuesto en su carrera su "edad del hierro". Ruiz Cabrero, Gabriel. Op, cit., p. 78.



Fig. 12. 1964. Pabellón de Cristal. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Desconocido

En estos proyectos Cabrero continuó con su investigación arquitectónica personal, pero alejado de la tendencia organicista que ganaba adeptos durante esos años⁵¹. Tras sus primeros edificios de ladrillo de ideal racionalista, los primeros proyectos con influencias europeas de los años cuarenta y tras la década de los cincuenta con intentos para aclarar sus ideas, Cabrero alcanzó su madurez profesional en los años sesenta-setenta con sus obras de sentido constructivista (Fig. 12). A lo largo de su trayectoria fue incorporando a sus proyectos nuevas aportaciones de un modo racional, buscando respuesta a las necesidades prácticas y técnicas del momento, siempre con unas características comunes de planteamiento proyectual y con el único objetivo de lograr una arquitectura esencial, funcional y una simplicidad formal unida a la perfección.

La casual disponibilidad de materiales y tecnologías a lo largo de su carrera profesional y que el autor fuera capaz de explotar los valores de cada aparejo, hizo que su obra siguiera un camino de depuración de acuerdo con su discurso teórico. Es decir, la realización primero de una arquitectura de expresión significante-formal-útil en piedra, para posteriormente construir una arquitectura de expresión formal-útil con barro y finalmente una arquitectura de expresión predominantemente útil en hierro, apoya la definición que el autor realiza al final de su carrera donde establece que la Arquitectura es un Arte donde la plástica debe proceder de sus valores experimentales y donde teóricamente no hay cabida a la significación⁵².

Una de sus últimas obras de esta etapa, ya en los primeros años de la década de los setenta, será el Ayuntamiento de Alcorcón (1973), un edificio sencillo en el que Cabrero utilizará materiales domésticos en un programa para un edificio representativo. El potente volumen de ladrillo visto, junto con el gran voladizo de

⁵¹ Cabrero siguió con su arquitectura esencial sin dejarse influir por la discusión organicista que acaparó la atención de la crítica arquitectónica española durante estos años. Él y algunos más, sobre todo Alejandro de la Sota, se resistieron a una investigación sobre la forma que buscaba romper el funcionalismo estricto que había dominado en Madrid en los años anteriores, siguiendo la analogía de lo orgánico. Ruiz Cabrero, Gabriel. Op. cit., p. 79.

⁵² Sánchez la Chica, Juan Manuel. *Materia, material y aparejo en la arquitectura de Francisco Cabrero*, Tesis doctoral, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica Universidad de Málaga, 2015, p. 569.



Fig. 13. 1973 Ayuntamiento de Alcorcón. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Ferriz. N° de negativo: 36002

la fachada principal se remata en su parte superior con una torre-reloj, símbolo representativo de la obra (Fig. 13). Este elemento, fue una reinterpretación directa de una antigua construcción en piedra que durante sus viajes a Santander había observado en el pueblo palentino de Piña de Campos⁵³. Dentro de su arquitectura coherente y rigurosa, Cabrero tiene la libertad, en estos momentos de su producción, de trasponer directamente este elemento que había llamado su atención. Además, esta obra contiene aspectos significativos de recuperación de elementos arquitectónicos ya eliminados, la cubierta a dos aguas de Viena se abre paso frente a la cubierta plana del movimiento moderno, así como la aceptación de elementos tipológicos que significan este tipo de arquitectura representativa. Esta no es su última obra, pero sí es uno de los últimos proyectos más potentes de su producción.

Su sobrino Gabriel describe cómo a mediados de los años setenta, en la vida personal y profesional de Cabrero convergieron varias crisis que le sumergieron en cierto desasosiego e incertidumbre. Las crisis económica, política y la propia crisis del sector, llevan a Cabrero a presentarse a algún concurso de arquitectura, dedicando su tiempo casi únicamente a su gran pasión la pintura y a la redacción de su libro sobre la historia de la arquitectura. Se trataba de una obra en la que resumió todo aquello que le había interesado durante toda su vida y el mismo había ido documentando, fotografiando y dibujado durante años atrás. El resultado su obra escrita: *Cuatro libros de Arquitectura*, un extenso trabajo de gran interés, al que dedicaremos un apartado más adelante.

La trayectoria de Francisco Cabrero se inicia de manera abrupta, quizás sin mucha meditación obligado por las circunstancias, dando respuesta forzosa a las necesidades del momento presente. Más adelante, con unos conocimientos adquiridos comenzará a actuar con un mayor profundidad sobre temas arquitectónicos, para llegar a una arquitectura concebida como 'Arte' que busca la belleza y la utilidad, una arquitectura de evolución continua, fruto de la propia y personal actividad individual.

⁵³ Cabrero se permite la licencia en esta etapa de su trayectoria, de incorporar un objeto aparentemente sin mucha conexión con el proyecto, una referencia que le había gustado, para reinterpretarla e instalarla en este proyecto. Cabrero, José. Op. cit.

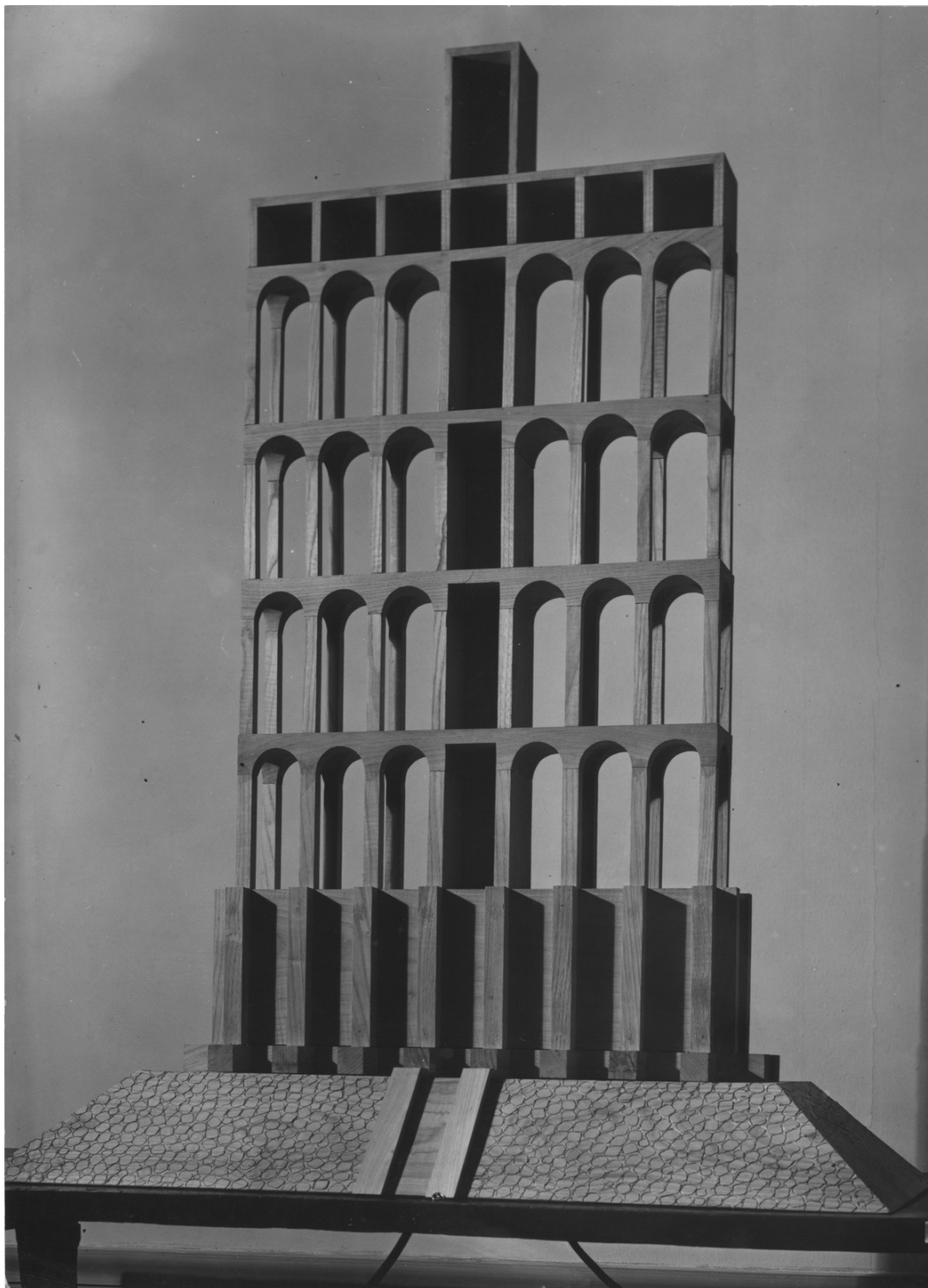


Fig. 14. 1941 Cruz de los Caídos. Valle de Cuelgamuros. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Fotografía de arte Moreno

2.1.2. Arquitectura de ida y vuelta

El carácter evolutivo al que hacía referencia el propio arquitecto, estaba guiado sin duda alguna por el objetivo principal buscaba en todas y cada una de sus obras: lograr la perfección en su arquitectura⁵⁴. La búsqueda de la excelencia le lleva a trabajar durante su carrera de un modo muy personal en el que, una y otra vez, regresará a sus trabajos anteriores para reinterpretar y reelaborar aquellos temas reiterados en su obra, buscando de este modo el progreso y mejora de todos ellos. Si bien Cabrero es considerado un arquitecto de proyectos más que de trayectoria⁵⁵, tras la revisión de su obra vemos como en él existe una continuidad proyectual a lo largo de su carrera. La consecución de los objetivos de perfección, funcionalidad y belleza en sus obras le llevará a sistematizar un modo personal de hacer arquitectura. Un modo fundamentado en la capacidad que Cabrero tiene reestudiar los temas tratados con anterioridad, una revisión continua que le lleva a mejorar y aproximarse progresivamente en cada proyecto a su ideal de perfección.

Cabrero se enfrentó con gran intensidad a cada uno de sus trabajos y a través de este modo sistemático de creación logró construir un profuso legado que, aunque heterogéneo, mantuvo los invariantes propios de su lenguaje arquitectónico. Cuestiones analizadas incluso en proyectos que no llegaron a construirse reaparecerán tarde o temprano en proyectos futuros como 'exigiendo ser'⁵⁶.

En sus escritos y obras, Cabrero elegirá un camino personal de ida y vuelta en sus proyectos; de reafirmación en sus planteamientos –volviendo una y otra vez sobre los temas–, buscando esa fría perfección formal y constructiva que le caracterizará en el futuro. Confiará en el individualismo y no en el gregarismo, como resultado de la obra arquitectónica, siendo el arquitecto el único garante de su obra⁵⁷.

⁵⁴ Alberto Grijalba apunta como Cabreo, imbuido en su soledad creadora y desde una óptica muy particular, encamina su trayectoria hacia un único objetivo, el descubrimiento del "arcano arquitectónico". Grijalba, Alberto. Op. cit., p. 39.

⁵⁵ Esta descripción de la trayectoria de Francisco Cabrero hace hincapié en la insistencia temática que puede extraerse de su obra, consistiendo en reelaborar en el tiempo una y otra vez los mismos temas objeto de estudio. Grijalba, Alberto. Op. cit., p. 42.

⁵⁶ Ruiz Cabrero, Gabriel. Op. cit., p. 26.

⁵⁷ Grijalba, Alberto. Op. cit., p. 37.

Este planteamiento desembocó en una arquitectura propia y a la vez afín a su tiempo, de enorme coherencia global, de firme confianza en su personal modo de hacer y en sus fundamentos creadores. Analizaremos a continuación algunos de estos temas reelaborados a lo largo de su carrera y que marcarían sus proyectos más importantes.

Uno de sus primeros trabajos, el anteproyecto de la Cruz de los Caídos de 1941 (Fig. 14), reúne de una forma primitiva las claves propias de su obra, cualidades que años más tarde de un modo u otro, volverán a ser argumentos generadores de proyectos posteriores. Este proyecto resume en si mismo más de veinte años de investigaciones posteriores en la carrera de Cabrero⁵⁸. Cuelgamuros, como él lo llamaba, declarará la importancia que para la conformación de su obra tendrá la estructura, al mismo tiempo que comenzará, aunque levemente, con la renovación del lenguaje moderno y anunciará la importancia que el material en su forma original adquirirá en su vida profesional. Influidos en este proyecto por el clasicismo metafísico italiano, el estudio realizado por Cabrero en este momento, adelantará el método y disciplina planteado en la Casa Sindical.

En 1941 se convocó el concurso para la cruz monumental del Valle de los Caídos en la sierra de Madrid, cuando Cabrero se encontraba en su último curso de carrera. En este concurso, el primer gran concurso de arquitectura convocado tras la Guerra Civil, harían de jurado arquitectos como Luis Gutiérrez Soto o Francisco Íñiguez y estaría presidido por el Ministerio de la Gobernación⁵⁹. Al mismo se presentaron veintiún proyectos de reputados arquitectos del momento, pero el trabajo de Cabrero no fue aceptado al no estar aún en posesión del título de arquitecto. Dejando de lado este desafortunado hecho, Cabrero guía su diseño por la gran necesidad de sujeción que deberán tener los brazos de la cruz planteada a una escala de paisaje. Con este proyecto comenzará una reflexión personal sobre el arco y el dintel que pondrá en práctica para culminar constructivamente el programa. Inspirándose en las arquerías romanas, en el acueducto de Segovia, Cabrero propone un sistema porticado que da forma a la monumental cruz, el requisito estructural de partida se convierte, buscando la racionalidad más absoluta, en el protagonista de la propuesta, dando forma y resolviendo a su vez

⁵⁸ Sánchez la Chica, Juan Manuel. Op. cit., p. 49.

⁵⁹ Para mayor información sobre proyectos seleccionados por el jurado para el concurso ver "Concurso de anteproyectos para una gran cruz monumental convocado por el patronato del Monumento Nacional a los Caídos: Acta del Jurado", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 18-19, Madrid 1943, p. 244.

las exigencias técnicas iniciales. El sistema de pórticos está compuesto por unos grandes dinteles constituidos por una única gran pieza de piedra, apoyados sobre soportes verticales de piedra también. La repetición y superposición de estos pórticos en vertical y horizontal conforma el cuerpo de la cruz, que se muestra tal y como se construye. Los brazos de la cruz serán soportados por el otro protagonista, el arco, que de nuevo se repite y se superpone para dar respuesta a la necesidad constructiva. La relación entre la idea y la construcción se formaliza de este modo dando carácter y realidad corpórea.

El énfasis en la cruz de Cuelgamuros radica en lo auténtico de la piedra de granito que elige para el proyecto. Las piezas colocadas a hueso sin ningún otro elemento que le reste presencia, muestran al material en toda su esencia. Además, la cruz en sombra que obtiene cerrando los pórticos por tres de sus lados, aparece dentro de los arcos diáfanos del conjunto, que velados sobre el paisaje, adquieren protagonismo al erigirse firme y contundentemente sobre el horizonte. La construcción tradicional que pone el punto de partida al proyecto, en manos de Cabrero se transforma en un acueducto moderno logrado a través de la reinterpretación del mismo basada en la masa y el vacío. La sencillez compositiva convierte en único protagonista al elemento 'símbolo' que la obra es en si misma.

Cabrero elimina en Cuelgamuros todos los elementos del lenguaje historicista pasado, dejando patente su actitud de renovación dentro del ambiente de crisis en el panorama arquitectónico de este momento⁶⁰. Utiliza un lenguaje de regeneración arquitectónica que posiciona su propuesta muy alejada de los proyectos presentados. En este proyecto se concentra gran parte del ideario creador de la producción arquitectónica de Cabrero, la idea de mostrar los edificios tal y como se sustentan, la forma como imagen, la relación entre forma y estructura, la idea y funcionalidad, la repetición y superposición o la materialidad, serán temas reiterados por Cabrero a lo largo de su obra.

⁶⁰ Hay crisis, por tanto, en las ideas de la Arquitectura actual en España, por lo cual es peligroso exponerlas actualmente en el extranjero, por poder dar sensación de retrógrados y nulos [...]. Esta crisis mucho quiere decir, traduce una preocupaciones nuevas se presentan en el pueblo español; por tanto, es sincero, responde a un estado actual de cosas. Cabrero, Francisco. "Comentario a las tendencias estilísticas", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, junio 1948, p. 27.



Fig. 15. 1949. Grupo Virgen del Pilar. IV Fase. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Emilio

2.1.2.1. Estructura como imagen

A mi me parece que uno de los caminos de la arquitectura es este: el utilitario, el constructivista. Creo que no se debe utilizar para construir el ornamento. El ornamento es otra cosa. En la arquitectura debidamente destacada, su propia estructura debe ser lo que de vida al propio edificio⁶¹.

Si atendemos a toda su trayectoria, los edificios de la I Feria del Campo (1948), las viviendas Virgen del Pilar (1949) (Fig. 14), la Casa Sindical (1950), su vivienda en Puerta de Hierro (1952), o el Diario *Arriba* (1959), entre otros muchos, encontramos en estos trabajos la presencia de la estructura como imagen de una forma constante en todos ellas, adaptada en cada caso al sistema constructivo utilizado⁶². En las Viviendas Virgen del Pilar, Cabrero repite la superposición de arquerías utilizada en la cruz de Cuelgamuros, esta vez conformadas como bóvedas sobre muros de ladrillo. Estas bóvedas son armadas mínimamente para absorber los empujes laterales a través de unos zunchos de atado con tirantes de hierro sumergidos en potentes contrafuertes de ladrillo laterales. En la fotografía que acompaña este texto (Fig. 15), se observa la construcción de la estructura conformadora del proyecto. Esta imagen fue encontrada en el archivo personal del arquitecto, y su reverso nos revela:

Obra: Cuarta Fase Grupo "Virgen del Pilar"

Arquitecto: D. Francisco de Asís Cabrero. Contratista: D. Manuel Ruiz Sol

Abril 1950

Estos sistemas ya habían sido utilizados por otros arquitectos en proyectos casi coetáneos, como Luis Moya⁶³ en sus viviendas en la colonia los Almendrales en 1942 o en 1948 por Rafael Aburto en sus viviendas en Quintanar de la Orden. Sin embargo, Cabrero otorga a las exigencias constructivas en este caso el protagonismo formal del proyecto, es ahí donde radica el valor de la obra.

⁶¹ Palabras de Francisco Cabrero recogidas por Castro, Carmen. "Conversaciones con Francisco de Asís Cabrero", *Arquitectura*, nº 172, Abril 1973, p. 6.

⁶² Grijalba, Alberto. Op. cit., p. 73.

⁶³ Véase: González Capitel, Antonio. *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, E.T.S. de Arquitectura, 1976.



Fig. 16. 1948. Interior I Feria del Campo. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Ferriz. N° de negativo: 11924

El sistema estructural es aprovechado por Cabrero para crear algo distinto y con carácter único. Al evidenciar los elementos estructurales en constitución y forma el resultado es su característica imagen exterior. De nuevo aquí vuelve a utilizar la materialidad de los elementos constructivos, el ladrillo se presenta aparejado tal y como es, aprovechando al máximo sus posibilidades plásticas.

En el proyecto de la I Feria del Campo (Fig. 16), Cabrero volverá a utilizar los muros y bóvedas como sistema estructural obligado por las circunstancias, nuevamente se convertirán en la imagen figurativa del conjunto que permite una lectura textual del funcionamiento interno de la estructura. Sin embargo, esta vez dispone la trama estructural de forma circular⁶⁴, como puede verse en la plaza de acceso, de este modo, los esfuerzos de cada módulo son absorbidos por el contiguo, trabajando el conjunto como una unidad⁶⁵ y permitiéndose eliminar los contrafuertes que eran necesarios en Virgen del Pilar. Cabrero va un paso más allá en el diseño de los elementos resistentes que constituyen la estructura. Los muros de carga aquí, adaptan su sección a los esfuerzos que reciben y transmiten diferenciándose de los muros de los utilizados en el proyecto anterior por tener una sección variable en altura.

La construcción debía ser rápida y barata, así que se volvió a elegir el sistema de bóvedas y muros. La plaza de entrada adopta la forma circular para contrarrestar los empujes y la planta en abanico atirantado del salón principal es consecuencia de los grandes arcos extremos de la cubierta, buscando iluminación y amplitud en la fachada del fondo. Pero repito, todas estas formas son resultado de una carencia que había de materiales. Tal vez, de haberse producido en otro marco, habrían sido diferentes⁶⁶.

⁶⁴ La planta recuerda a las propuestas futuristas italianas o las de Arne Jacobsen de unos años antes. Grijalba, Alberto. Op. cit., p. 91.

⁶⁵ José de Coca Leicher trata de conocer en profundidad la arquitectura de los pabellones más representativos de la Feria en ese periodo de tiempo, haciendo un análisis exhaustivo de cada uno de ellos y por supuesto el recinto original y los pabellones proyectados por Francisco Cabrero. Coca Leicher, José de. Op. cit., p. 99.

⁶⁶ Mata, Sara de la, Sobejano; Enrique. Op. cit., p. 113.



Fig. 17. 1964 Pabellón de Cristal. Madrid. AFC

Francisco Cabrero – Ferriz. N° de negativo: 27206. 9 de abril de 1965.

A mitad de los años cincuenta, Cabrero comienza a trabajar con la que será su arquitectura del hierro, iniciándose en este camino con la Escuela Nacional de Hostelería (1955), donde descubrió el acero como material estructural. El acero pasa de ser un elemento puntual utilizado de forma racionada, como fue en la Viviendas Virgen del Pilar, a convertirse en el auténtico protagonista de la mayor parte de los edificios proyectados en esta etapa, calificada por el mismo como hemos apuntado, de estilo constructivista. La innovación tecnológica de los materiales de construcción y el acceso a ellos, posibilita a Cabrero plantear una arquitectura eminentemente moderna, cercana a la arquitectura internacional del momento⁶⁷.

Las estructuras moduladas con las que trabaja, resuelven de forma sólida su interés por conseguir una retícula funcional que, a su vez, conforma el edificio. Así es como actuará también el Diario *Arriba* en el paseo de la Castellana en Madrid. En él la estructura, esta vez de hierro rojo conformada por dinteles y pilares, se muestra al exterior tal y como es, haciéndose protagonista de la imagen final. Recogerá y reinterpretará en este proyecto alguno de sus invariantes propuestos en Cuelgamuros: la superposición de pórticos, la repetición de elementos o la sinceridad estructural, servirán en este momento a Cabrero para crear este proyecto con un renovado estilo formal. Cabrero reducirá los elementos estructurales a elementos simples y superpuestos, como más adelante volverá a hacer en el Pabellón de Cristal (1964) (Fig. 17). En todos ellos, sin llegar a independizar la estructura del cerramiento hace coincidir la malla estructural con la malla compositiva del alzado. La estructura es exteriorizada de manera realista creando una abstracción funcionalista a través de su retícula⁶⁸. De este modo, Cabrero crea edificios modernos no figurativos en los que la retícula y edificio son concebidos con una clara vocación estructural coherentes con el ideal reticulado y cúbico enunciado por él mismo.

⁶⁷ Cabrero descubre las estructuras de acero por dos vías diferentes en los primeros años cincuenta: la arquitectura de Mies Van der Rohe y la obra de Max Bill. Su estancia en Norteamérica le descubrió las posibilidades de una arquitectura de escuetos dinteles y pilares. Grijalba, Alberto. Op, cit., p. 148.

⁶⁸ Ruiz Cabrero, Gabriel. Op, cit., p. 64.



Fig. 18.1949. Retícula de la fachada de la Casa Sindical. Madrid. AFC
Francisco Cabrero - Desconocido

2.1.2.2. La geometría, la retícula y el cubo

Se reconoce una corpórea realidad básica mientras exista la fuerza de la gravedad; esta existencia efectiva se manifiesta en el espacio arquitectónico por sus dos elementos primordiales: plano horizontal y la dirección vertical, a su vez elementos definidores de la ternaria relación: longitud, latitud y altitud; como consecuencia inmediata de estos principios surge el ángulo recto. Todos los demás integrantes geométricos son y serán secundarios comparados con tales elementos básicos⁶⁹.

A partir de la comprensión abstracta de la naturaleza, Cabrero infiere la línea del horizonte y la vertical de la gravedad como direcciones protagonistas, que conjugadas, crearán una trama geométrica regular. Esta trama será el fundamento generador de sus sistemas compositivos. En este sistema reticular Cabrero encuentra un orden geométrico material y constructivo válido capaz de ser el germen cualificador de su arquitectura. La unidad mínima de la trama será el cuadrado, el cual en sus investigaciones dividirá varias veces logrando a una malla más compleja (Fig. 18). De esta malla llegará así a la malla hexagonal⁷⁰ plana compuesta por romboides regulares, capaz de establecer conexiones entre los diversos centros. Propone utilizar este tipo en sus proyectos de viviendas o institucionales y sobre todo en la ordenación del territorio⁷¹, donde duplicará esta malla con dos dimensiones diferentes. La de menor tamaño ordenará el crecimiento de los grandes centros urbanos, mientras que la menor interconectará los núcleos habitados⁷². Estos estudios fueron desarrollados en profundidad y plasmados en su libro IV *Proyección Futura*. No obstante, a pesar de todas estas investigaciones racionales sobre las tramas, en edificación la retícula hexagonal es únicamente utilizada en la viviendas sociales presentadas en la Bienal de la Habana de 1952. A pesar de estos estudios y análisis, Cabrero recurrirá a la malla ortogonal para la mayoría de sus obras.

⁶⁹ Cabrero, Francisco. *Cuatro Libros de Arquitectura*, "Proyección futura", Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, p. 139.

⁷⁰ Grijalba, Alberto. Op. cit., p. 106.

⁷¹ Conesa, Mariano. "Francisco Cabrero. Instrumentos universales al servicio de la arquitectura", en *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna: Vigencia de su pensamiento y obra*, Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2014, p. 212.

⁷² Grijalba, Alberto. Op. cit., p. 105.



Fig. 19. 1942. Bloque del Sindicato Textil. Agrupación Virgen del Castañar en Béjar (Salamanca). AFC
Francisco Cabrero - Desconocido

De la visualización plana, Cabrero pasa a transformar la retícula en una malla espacial mediante la suma de una tercera dimensión al conjunto. Como consecuencia aparece la recurrente figura cúbica en su obra: el cubo. Asís justifica la elección del cubo por ser la forma más rotunda, la más funcional⁷³, que será capaz de relacionar la retícula plana con las distintas perspectivas de la arquitectura dentro un mismo trazado regulador⁷⁴.

El cubo de su primer proyecto fue el bloque del Sindicato textil de las viviendas obreras en Béjar (Fig. 19), edificio que es antecesor directo del proyecto de la Casa Sindical. A los pocos meses de haberse licenciado, Cabrero recibe el que sería uno de proyectos de mayor envergadura, trescientas cincuenta viviendas en Béjar (Salamanca) de manos de la Obra Sindical del Hogar. Esta será para el joven arquitecto una intervención en varios niveles, en la que deberá desarrollar en paralelo los tipos de vivienda, la creación de los barrios y resolver su integración dentro de la escala ciudad. El proyecto se dividiría en tres unidades residenciales, dos de ellas en el núcleo urbano de Béjar, el grupo de viviendas de la Virgen del Castañar al este, y el conjunto de bloques Santa María de las Huertas al oeste, y el tercer grupo de viviendas en el cercano pueblo de Fuentes de Béjar⁷⁵. Como se ha apuntado, los bloques de viviendas se disponen en torno a espacios libres que a su vez se relacionan entre sí mediante el trazado urbano que tiene como punto principal de referencia de esta trama la plaza pública, en la que se ubica el edificio representativo del Sindicato Textil. Este cuerpo se posiciona en el proyecto como elemento principal del conjunto que es capaz de conectar los bloques y espacios de la propuesta a través de la planta baja porticada que conecta ambos lados, a la vez que se erige como elemento central capaz de dotar de unidad al conjunto. Este volumen cúbico presenta, como más tarde lo hiciera la Casa Sindical de Madrid, la retícula ordenadora en su mayor desnudez, y al mismo tiempo su formulación cerrada en el delicado equilibrio matemático de proporciones frente a la condición aditiva y extensible de las unidades residenciales⁷⁶.

⁷³ Grijalba, Alberto. Op. cit., p. 107.

⁷⁴ En su libro, Cabrero habla de la figura cúbica citando en el mismo a Juan de Herrera y su Tratado en la figura cúbica (útil y necesario para entender los principios de las cosas naturales y sus excelentes y admirables operaciones). Cabrero, Francisco. *Cuatro Libros de Arquitectura*, "Crisis moderna", Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, p. 49.

⁷⁵ Martín Blas, Sergio. "La vivienda según Francisco de Asís Cabrero", en *Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo*, Madrid: Fundación COAM, 2007, p. 112.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 119.



Fig. 20. 1949. Maqueta de la Casa Sindical. Madrid
Francisco Cabrero - Desconocido

En Sindicatos (Fig. 20), Cabrero repite, a una escala mucho mayor, el esquema utilizado en Béjar utilizando el cubo monumental y el espacio porticado, que en esta ocasión darán respuesta a la solicitud de edificio monumental que el concurso requería y mediante los cuerpos de menor altura daría respuesta a la relación con el entorno. Cabrero acude al cubo reticulado como figura geométrica que define el manifiesto de modernidad. Es la forma tridimensional que para él representa la máxima coherencia entre la planta, el alzado y la estructura.

Nuevamente Cabrero recurriría a la forma cúbica en Concurso Internacional en 1958, para el Mausoleo del Qaide Azam Mohamed Ali Jinnah Karachi, fundador y primer presidente de Pakistán. Esta vez, su propuesta partía de un enorme cubo vacío cerrado por cuatro de sus caras, en cuyo interior se alojaría la tumba de Alí Jinnah. Cabrero presenta una propuesta cargada de gran simbolismo a través de una estricta racionalidad proyectual. De nuevo Asís presenta el cubo como hito dentro de la trama urbana de la ciudad de Karachi. Ubicado sobre una gran plataforma, el cubo perforado se convierte en un punto de referencia de la perspectiva central desde el acceso a la parcela dominando nuevamente el entorno, como lo hiciera en Béjar y en Sindicatos⁷⁷.

Un gigantesco cubo vacío por dos caras que alojaba en su centro, la tumba. La forma se argumentaba con una numerosísima de volúmenes muy menores, bóvedas de pañuelo en hormigón gunitado y un trazado de líneas orientadas según direcciones significativas en la vida de allí. La meca, los ejes cardinales o la dirección geográfica de lugares u ocasiones históricas en la vida del Quiade, que fijan simbólicamente el mausoleo. Formas muy potentes que antes y después se han utilizado, aunque pocas veces con tal rotundidad y precisión⁷⁸.

⁷⁷ Alberto Grijalba analiza extensamente este proyecto en su tesis doctoral relacionando directamente las influencias de este proyecto con las obras de Malevich, El Lissitzky y Max Bill. Grijalba, Alberto. Op. cit., p. 120.

⁷⁸ Ruiz Cabrero, Gabriel. Op. cit., p. 58.



Fig. 21. 1956. Escuela Nacional de Hostelería. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Fériz. N° de negativo: 17840

2.1.2.3. El acero y el vidrio

A mi me parece que uno de los caminos de la arquitectura es este: el utilitario, el constructivista. Creo que no se debe utilizar para construir el ornamento. El ornamento es otra cosa. En la arquitectura, debidamente destacada, su propia estructura puede ser lo que de vida al edificio⁷⁹.

Así hablaba Francisco Cabrero sobre la que fuera su segunda vivienda-estudio en el barrio Puerta de Hierro, cuando Carmen Castro le preguntaba, haciendo referencia a las vigas metálicas del espacio pintadas de rojo, si la arquitectura debía de buscar en lo funcional la belleza en si misma. Esta vivienda, aunque no corresponde estrictamente a este periodo, adelanta la intención constructivista de Cabrero.

A mediados de los años cincuenta, en España comienza a ser asequible el hierro como material de construcción, la revolución tecnológica en el sector de la que esto supuso, permitió a los arquitectos de la época diseñar arquitecturas totalmente modernas. Cabrero emprende una nueva etapa de trabajo y experimentación con este material, que le llevará a convertirlo en el verdadero protagonista de gran parte de los edificios de este periodo, la estructura vista en sus proyectos ratifica su idea de la *belleza de lo útil*. Aquellas pesadas y densas estructuras se convierten con el acero en estructuras ligeras, la relación entre la esbeltez y su resistencia abre un amplio campo de experimentación.

El primero de los proyectos con los que inicia este camino, será la Escuela Nacional de Hostelería (1956) (Fig. 21), en un trabajo conjunto con Jaime Ruiz, y nuevamente, en los terrenos de la Casa de Campo madrileña. El programa del proyecto se resuelve a través de tres cuerpos independientes, cuyos espacios se organizan en retículas de rectángulos de diferentes tamaños según el uso funcional de cada uno. En torno a un patio rectangular los edificios así ubicados albergan los diferentes usos: el primero de ellos la zona de residencia; el segundo, un gran cuerpo de una única altura, donde se ubicarán las cocinas; un tercer volumen, de dos alturas donde se ubicarán las aulas y debajo una piscina. La estructura de hierro permite

⁷⁹ Castro, Carmen. Op. cit., p. 6.



Fig. 22. 1959. Pabellón del Ministerio de la vivienda. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Ferriz. N° de negativo: 20431

que estos cuerpos sean ligeros y huecos, ya no serán pesados y rotundos como en proyectos anteriores, además las fachadas ya no desempeñarán una función estructural. La fábrica de ladrillo en los cierres se transforma en una celosía cerámica con el único propósito de servir de cierre al edificio, como así lo hace los grandes paños de vidrio. El patio conecta a los tres prismas y establece relaciones entre ellos. Estilísticamente, todos los elementos usados pertenecen al catálogo formal que llamamos moderno⁸⁰.

Pocos años más tarde en 1959, junto a Jaime Ruiz desarrollarían el proyecto del Pabellón del Ministerio de la Vivienda (Fig. 22). Cabrero continúa la investigación de la estructura de acero, con la que esta vez definirá cuatro volúmenes conectados y ligeramente escalonados cuyas aristas vendrán definidas por perfiles de hierro. Los paños de los prismas serán en su alzado trasero completamente de fábrica de ladrillo y en su alzado principal se conformarán mediante paños de vidrio con carpintería de aluminio⁸¹. Continuando en esta línea de trabajo Cabrero realizará el que fuera uno de sus trabajos mas personales y de mejor resultado, el edificio del diario *Arriba*.

En *Arriba* me dieron libertad absoluta para hacer el edificio, y yo hice un edificio a mi gusto, uno de los que me ha salido más como yo he querido. Me encontré, sin embargo, al final con el disgusto de que a los *Arriba* no les había gustado nada. [...] Luego, como el edificio gustó mucho, y me lo publicaron varias revistas, parece que le consideraron con mayor respeto⁸².

Este proyecto divide de nuevo el programa, esta vez en dos bloques, el gran cuerpo vertical frente al paseo de la Castellana, que alberga las oficinas del periódico, y detrás de él, un cuerpo a modo de nave industrial de trabajo con cubierta inclinada, en el que se ubicarán los talleres y maquinarias. El cuerpo de hierro, ladrillo y vidrio compone su fachada principal mediante un cuadrado perfecto que se divide a través de una retícula de once por once módulos. Las aberturas que suponen los

⁸⁰ Ruiz Cabrero, Gabriel. Op. cit., p. 55.

⁸¹ Ladrillo, hierro, vidrio y aluminio, el escueto catálogo con el que Cabrero se expresará en los años siguientes, exhiben su condición material. *Ibidem*, p. 62.

⁸² Castro, Carmen. Op. cit., p. 8.



Fig. 23. 1960. Fachada posterior Diario *Arriba*. AFC
Francisco Cabrero – Ferriz. N° de Negativo: 25580

pilares y las vigas de hierro que componen la retícula se cierran un un antepecho de ladrillo y sobre él, un gran ventanal de vidrio con una sutil carpintería. Solo en planta baja, ocho de los módulos serán cerrados con ladrillo, rompiendo la simetría del conjunto, que además desplaza el acceso hacia la parte derecha. Igualmente, el cuerpo del ascensor en la cubierta aparece sobre este cuadrado perfecto a modo de remate desviando la simetría. Cabrero presenta el alzado trasero prácticamente igual, con la salvedad, del encuentro entre este cuerpo y el longitudinal rompe la retícula. Los dos alzados laterales son completamente ciegos de ladrillo, en el que únicamente aparecen las vigas metálicas de los forjados. El cuerpo trasero compone sus fachadas longitudinales con el mismo material que utilizará en la cubierta, el fibrocemento. A su vez el alzado trasero a la calle posterior, se cierra como lo hiciera el cuerpo principal, con rotundidad y sencillez a través de la fábrica de ladrillo (Fig. 23).

La fuerza abstracta que Cabrero empleó en el *Arriba*, volvió a quedar presente con enorme intensidad en el magnífico Pabellón de Cristal de la Casa de Campo de Madrid (1964, con Jaime Ruiz y Luis Labiano)⁸³. La envolvente del edificio de vidrio queda dividida a través de la perfecta retícula cuadrada de hierro rojo que forma la "jaula de hierro" donde se alojan las carpinterías de aluminio. La idea de conseguir un gran espacio diáfano llevó como solución estructural⁸⁴ a una gran cercha metálica a modo de 'dintel'⁸⁵, soportado por columnas metálicas compuestas que descansan sobre pilares de hormigón⁸⁶. El color blanco y el rojo se combinan y contrastan con el oscuro del vidrio. Este proyecto es un claro ejemplo de modernidad arquitectónica, construida por Cabrero, con un lenguaje puramente racional que lo convierte en un prisma relativamente sencillo a través de una sobria construcción.

⁸³ Cabrero, Francisco. *Francisco Cabrero: Medalla de oro de la arquitectura 1990*, Madrid: Consejo Superior de Arquitectos de España, 1990, p. 21.

⁸⁴ Cervera, Jaime. "La estructura del Pabellón de Cristal" en *El Pabellón de Cristal Cabrero / Labiano / Ruiz*, Madrid: Madrid Espacios y Congresos S.S. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, E.T.S.A. de Madrid, p. 49.

⁸⁵ El dintel en este proyecto tenía que ser moderno, industrial. Cabrero lo consigue a través de la solución de cercha de barras de acero que se prolonga hacia los pilares. Ruiz Cabrero, Gabriel. Op, cit., p. 74.

⁸⁶ Como recuerda Campo Baeza, el sueño de Mies fue ofrecer a la humanidad la caja de cristal, y ese sueño, está en el pabellón de Cabrero con casi nada. La caja de cristal, obsesión y paradigma de la arquitectura moderna, está en este proyecto construido con pleno sentido. Campo Baeza, Alberto. "Reflejos en el ojo dorado de Mies Van der Rohe, (Sobre el Pabellón de Cristal de la Feria del Campo de Madrid, de Asís Cabrero)", *Arquitectos*, nº 118, Madrid: Consejo Superior de Arquitectos de España, 1990, p. 128.

2.2. El lenguaje gráfico de Cabrero



Fig. 24. 1930. Lavado del curso de ingreso para la escuela de arquitectura
Francisco Cabrero

Gracias al dibujo pudo terminar la carrera decía él, que siempre desconfió de su facilidad para las matemáticas y para la oratoria. Destacó en todas las técnicas; los lavados más limpios, las manchas más transparentes, la perspectiva exacta, las acuarelas sueltas, el óleo matérico. Si su pasión juvenil y de toda la vida fue la pintura, en la arquitectura descubrió la potencia de lo que pesa y el valor de lo que se alza⁸⁷.

La primera formación de Cabrero fue gráfica. Desde muy joven se interesaría por la escultura y la pintura, se puede apuntar que la pintura fue su primera vocación artística antes que la arquitectura. Su padre, José Cabrero Mons se dedicó siempre a la pintura⁸⁸, aunque nunca expondría como profesional, coincidió en París durante muchos años con las vanguardias pictóricas y escultóricas del momento. A la casa familiar de Santander, donde Asís Cabrero pasó su infancia, acudían un gran número de artistas y allí fue donde recibió sus primeras impresiones artísticas y conocimientos con los que iniciaría una carrera que en principio, iba a ser la de pintor⁸⁹. La figura de su padre le influiría desde pequeño, de tal modo que Cabrero quiso ser pintor y escultor, cosa que este le desaconsejaría enérgicamente, aquellas

⁸⁷ Ruiz Cabrero, Gabriel. "In memoriam", *Arquitectura*, nº 340, segundo trimestre 2005, p. 118.

⁸⁸ El carácter pictórico de Francisco Cabrero derivaría lógicamente de su padre José Cabrero Mons, plenamente inmerso dentro de la arquetípica constelación humana y artística del filo del siglo XX, representante de una tan valiosa como olvidada, generación. Fullaondo, Juan Daniel. "Asís Cabrero y la Arquitectura de los 40", *Nueva Forma*, nº 76, 1972, p. 4.

⁸⁹ Ruiz Cabrero, Gabriel. "Vida y obra de Asís Cabrero" en *Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo*, Madrid: Fundación COAM, 2007, p.11.

figuras de la pintura con las que pudo convivir, malvivían por los pocos recursos económicos que este arte les brindaba. De esta manera, José Cabrero reorientó la vida profesional de su hijo en favor de otra bella arte, en la que en el desarrollo de la misma podría seguir cultivando su faceta artística, pero de la cual sí que le sería más fácil vivir: la arquitectura.

En 1930 Cabrero se traslada a Madrid para preparar su entrada a la Escuela de Arquitectura (Fig. 24), ingresando al mismo tiempo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, sin embargo, durante el primer curso decidiría abandonar Bellas Artes⁹⁰. Durante sus estudios en la capital en 1936 estalla la Guerra Civil en la que Francisco Cabrero participó como combatiente. Durante esta época escribió un diario en el que narró los días pasados en el frente a través de apuntes rápidos. El día a día de esos duros momentos fueron plasmados para el recuerdo a través de unos dibujos de gran expresividad⁹¹ que Cabrero realizaría a través de diferentes técnicas improvisadas, claroscuros que empleaba en sus trazos a tinta, dibujos a lápiz o acuarelas. Una vez finalizada la Guerra Civil, retoma los estudios de arquitectura y en 1942 realizará una exposición en Madrid en los salones Macarrón en la calle Jovellanos 2, donde mostró una parte de sus obras. Un año más tarde, en 1943 finaliza sus estudios de arquitectura, a los treinta años de edad.

El dibujo en la vida de Cabrero se convierte en un modo de hacer inherente a su persona y es clave en su trabajo profesional como el mismo afirmó: "Es evidente que el dominio del dibujo facilita la creación el dibujo me ha ayudado mucho para crear algunas de las fantasías formales y estructurales⁹²". Ponemos el foco de atención en la importancia que tuvieron los dibujos de Asís Cabrero en su personal modo de hacer la arquitectura, con una doble presencia. En primer lugar, estos apuntes gráficos serían una parte más del proceso creativo en el que en cada parte del mismo fueron válidos para solucionar incertidumbres del momento, representar

⁹⁰ En varias publicaciones sobre Francisco Cabrero se indica que en 1932 ingresaría en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en 1934 lo haría en la Escuela de Arquitectura, sin embargo, en la entrevista realizada por Carmen Castro, el propio Cabrero comenta que ingresaría a la vez en ambas escuelas. Castro, Carmen. Op. cit., p.5.

⁹¹ Durante esta difícil etapa, Cabrero escribe un diario en el que describe a pluma y lápiz la vida ordinaria del entonces soldado. A los textos acompañan dibujos que ayudan a describir los sentimientos vividos. Grijalba, Alberto. "El cuaderno olvidado. La guerra de Asís Cabrero", en *El dibujo de viaje de los arquitectos. Actas del 15 Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Las Palmas de Gran Canaria, EGA, mayo de 2014, p. 366.

⁹² Estas son palabras del propio Cabrero que hacían referencia a las pinturas expuestas en la exposición de la Sala Macarrón en Madrid en 1942. Francisco de Asís Cabrero, "1942 Exposición Macarrón".

ideas o poner en alza valores del proyecto; en segundo lugar, los dibujos se transformarían en hitos proyectuales, documentos gráficos a los que poder volver para analizar y poner de nuevo en marcha temas de su ideario arquitectónico. En el desarrollo de la arquitectura de Cabrero fue fundamental su primigenia formación plástica, la que nunca abandonaría y de la que siempre se sirvió. El dibujo y la pintura le ayudaron a crear, a ver y hacer comprender su arquitectura. A su vez, la gran capacidad expresiva con la que completó sus proyectos, le sirvió para alcanzar la belleza ansiada en su obra.

En la búsqueda estética de la formalización de su arquitectura fue decisivo el valor de sus dibujos durante el proceso de creación. Para el espectador interesado en su obra, estos dibujos apuntan las claves de cada proyecto y muestran en cada uno de ellos aquellas constantes de su arquitectura de las hemos hablado anteriormente⁹³. Al interés de su dibujos, coherentes y representativos de la idea de arquitectura con la que trabajaba, hay que añadir el valor plástico de los mismos. Este recurso que Cabrero convirtió en cotidiano, fue un instrumento esencial en su manera de trabajar en esa doble dirección de ida vuelta que le llevaba a revisar sus proyectos anteriores. Cabrero recurriría a estos dibujos en momentos puntuales del proyecto para, volver a analizar sus obras y extraer las ideas que de la misma o de distinta manera reelaboraría, ansiando la perfección.

Francisco Cabrero inmerso en su producción arquitectónica e iniciando el camino hacia una arquitectura moderna, fue capaz de explorar, emplear y fusionar varios recursos gráficos para sus propósitos arquitectónicos. Estas herramientas tuvieron como principal objetivo ensayar y dar forma a su pensamiento arquitectónico. Su particular correspondencia entre dibujar, idear y repensar la arquitectura nos permite realizar una reflexión teórica sobre el papel del dibujo en relación al proceso de creación arquitectónica en la carrera del arquitecto. El análisis de estos dibujos es decisivo cuando tratamos entender en profundidad el carácter de la obra arquitectónica.

⁹³ Constantes de su arquitectura, así como invariables en su forma de expresión gráfica. Las vistas fugadas o el empleo de la diagonal como elemento de composición, pueden verse en la inmensa mayoría de estos dibujos. Carazo, Eduardo. Op, cit., p. 14.

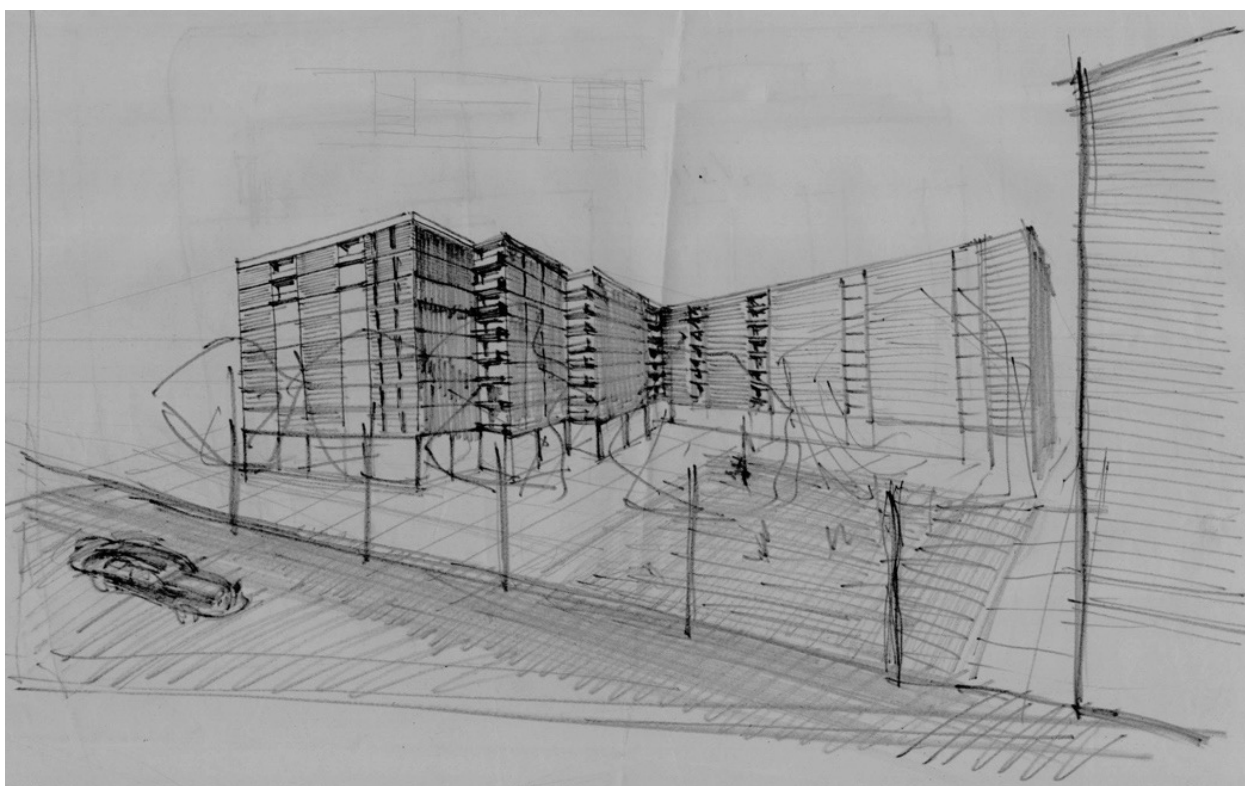


Fig. 25. 1959. Anteproyecto de viviendas subvencionadas para funcionarios. Madrid
Francisco Cabrero

2.2.1. El dibujo como herramienta de proyecto

La arquitectura se sirve del dibujo como instrumento esencial de creación. No podemos imaginarnos la construcción de un edificio sin un proyecto previo en el que las plantas, los alzados y las secciones lo definan por completo. En términos generales, el dibujo de arquitectura se establece como el medio imprescindible para la ejecución material del proyecto, constituyéndose como un elemento más de la propia arquitectura. El dibujo como documento, anticipa la futura realidad arquitectónica, conectando directamente la idea del arquitecto con la obra construida. No obstante, previo a esta relación directa entre dibujo y arquitectura, encontramos en el dibujo un elemento que permite ver la evolución de un proyecto (Fig. 25). Para Cabrero el dibujo fue una herramienta básica en su modo de hacer arquitectura con un valor significativo cuando en él pone de manifiesto el progreso desde la idea original hasta el resultado final. Cabrero utilizará los recursos gráficos, como respuesta en cada momento del proceso creativo⁹⁴.

La abundancia de croquis y bocetos permite seguir el desarrollo de la idea desde los primeros, momentos de la génesis formal hasta la cristalización definitiva en sus dibujos más precisos y elaborados. En el estudio de estos, y hasta en el análisis de sus pinturas, puede advertirse la manera de hacer del arquitecto, y constatar los invariantes que se han mencionado⁹⁵.

La habilidad con la que Cabrero se expresó a través de sus dibujos, le permitieron modelar sus ideas y convertirlas en realidades arquitectónicas, sus pensamientos se expresaron dibujando. Sus dibujos fueron elementos que engranaron entre sí el mecanismo interno de su producción arquitectónica. Estos dibujos fueron utilizados por Cabrero para estudios previos de una idea, en otros casos fueron herramienta para reflexionar sobre aspectos de un elemento concreto dentro de la globalidad del proyecto y en otros casos le sirvieron como mecanismo para cualificar la arquitectura, poniendo en alza particularidades específicas de la obra.

⁹⁴ En el proceso del proyecto, Cabrero hará uso de las caballerías y axonometrías como instrumento de conocimiento y corrección de elementos puntuales; en etapas casi finales, empleará las cónicas centrales para confirmar visualmente sus ideas. Grijalba, Alberto. *La Arquitectura de Francisco Cabrero*, Valladolid: Universidad de Valladolid y COACYLE, 2000, p.107.

⁹⁵ Algunas de sus obras arquitectónicas llegaron a ser convertidas por el propio Asís Cabrero en objeto de representación pictórica años más tarde en su famosos óleos. Carazo, Eduardo. Op. cit., p. 14.



Fig. 26. 1992. *Cuatro libros de arquitectura*
Francisco Cabrero

El dibujo se dispone pues, como parte integrante y elemento configurador de la propia actividad creativa de Cabrero. Sus dibujos se presentan como hitos que dentro de la fase creativa toman forma en un determinado momento en el proceso de desarrollo y se convierten en su medio fundamental de expresión. Tener acceso a estas herramientas proyectuales nos permite hacer un análisis procesual que permite entender en profundidad el sentido y las intenciones de cada obra arquitectónica. Desde el punto de vista arquitectónico, el dibujo es el medio comunicación elegido mayoritariamente por los arquitectos a lo largo de la historia, quedando la obra escrita, para muchos incluso para Cabrero en un segundo plano.

Un caso paradigmático sería el de Alvar Aalto, de quien se ha llegado a decir que el hecho de no escribir sobre arquitectura era su característica más atractiva. En el extremo opuesto, buen número de arquitectos han escrito muchas páginas de tratados sin haber conseguido hacer realidad casi ninguna de sus ideas. En algunas ocasiones, los grandes maestros de la arquitectura han aportado su genio a las tres actividades (teórica, gráfica y edificatoria)⁹⁶.

Así Cabrero recopiló en su “último proyecto arquitectónico”, todo aquello que le había interesado toda su vida, durante la búsqueda formal y constructiva de la esencia arquitectónica. Titulado *Los cuatro libros de arquitectura* (Fig. 26), en un claro homenaje a Palladio, esta será su gran obra escrita. En ella aunó sus escritos con sus propios dibujos y fotografías, siendo los dibujos los que dotan de continuidad y unidad a los cuatro libros⁹⁷. Cabrero apoyándose en un desarrollo y estructura histórica relata ordenadamente sus reflexiones, construidas a través de los años y de los viajes que le sirvieron para completar su visión de la arquitectura. Sus escritos fueron una búsqueda formal, constructiva y vital de la esencia de la arquitectura y la respuesta en tiempos futuros⁹⁸.

⁹⁶ Jorge Sainz apunta al dibujo como lenguaje intermedio del que prácticamente ningún arquitecto de relieve ha prescindido, por lo cual, considera la representación gráfica como el medio que más posibilidades ofrece para el estudio de la disciplina arquitectónica. Sainz, Jorge. *El dibujo de arquitectura: teoría e historia de un lenguaje gráfico*, Madrid: Nerea, 1990, p. 23.

⁹⁷ Gabriel Ruiz Cabrero, Op. cit., p. 85.

⁹⁸ Grijalba, Alberto. “Cuatro viajes de arquitectura”, en *BAU: revista de Arquitectura, Arte y Diseño* ISSN 1130-1902, nº 8/9, Valladolid, 1993, p.185.

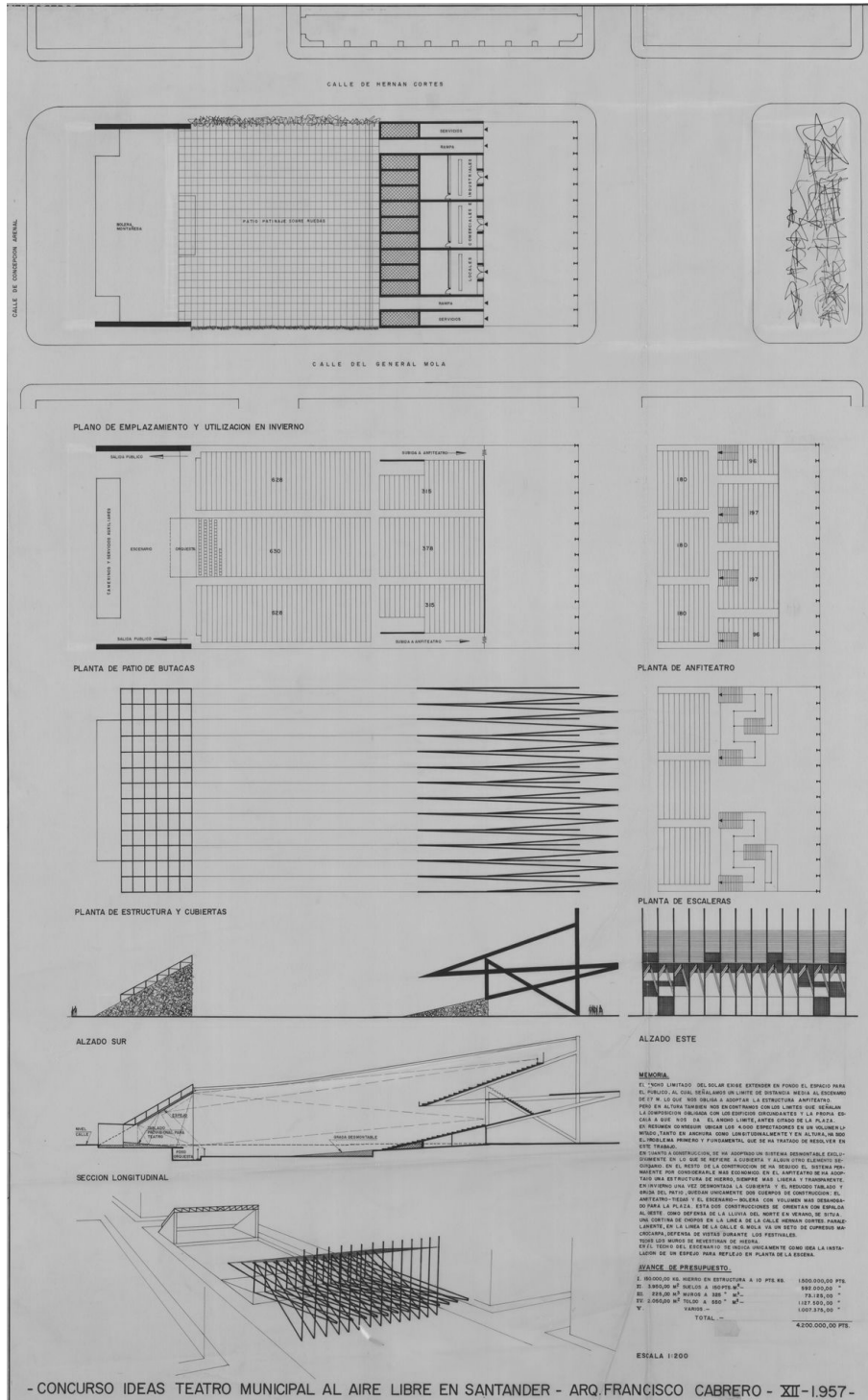


Fig. 27. 1957. Lámina para el concurso de ideas del Teatro Municipal en Santander
Francisco Cabrero

Si retomamos la revisión del dibujo en la obra construida de Cabrero, vemos cómo este tiene una auténtica esencia y un lugar propio dentro del esquema estructural de su arquitectura. El dibujo se configura como medio expresión personal, que evoluciona a través de una continua investigación gráfica que ayudada a explorar su particular visión de la obra a la vez que se convierte en un medio de transmisión de la misma. Los dibujos de Asís Cabrero tienen un rasgo común que es su utilidad. Diferenciaremos en un primer momento, tres tipos de dibujos usados por Asís en el desarrollo de su arquitectura. En primer lugar, estarán los dibujos de proyecto propiamente dichos, aquellos que le sirven para materializar físicamente sus ideas arquitectónicas (Fig. 27). En segundo lugar, aparecerán los dibujos que transcriben directamente las ideas y pensamientos de la mente de Cabrero; y en tercer lugar, los dibujos con los que representará y cualificará su arquitectura. De este modo, el dibujo se configura como un procedimiento creativo de indagación en las ideas sobre las que reflexiona en un determinado momento y a su vez es impulsor de la propia actividad creativa. Es un modo de aproximación al resultado que ensayará de manera concreta a través de vistas en perspectiva y axonometrías de dibujo. Todos ellos cumplen satisfactoriamente el propósito para el que fueron creados, resolver dudas o enfatizar ideas que se crean en los pensamientos de Cabrero.

Asimismo, la concatenación de estos dibujos fragmentados tiene la capacidad de organizar el conjunto arquitectónico y componer un todo. En resumen, sus planos de proyecto tienen la capacidad de materializar físicamente unas ideas arquitectónicas, mientras que las axonometrías tendrán como fin resolver dudas y conflictos proyectuales, siendo las perspectivas finales las encargadas de confirmar visualmente sus proyectos. Estos dibujos trascienden, más allá de su mero carácter instrumental, adquieren personalidad y son capaces de transmitir la forma de ser y de pensar de su autor, convirtiéndose en elementos clave para profundizar en el conocimiento de su persona a través de sus dibujos. El dibujo establece un procedimiento creativo de búsqueda y reflexión de ideas, convirtiéndose en impulsor de la propia actividad creativa de Cabrero y adquiriendo un lugar propio dentro de su arquitectura como medio de expresión personal y como medio de transmisión de su obra para el público. La evolución gráfica de sus dibujos fue coherente con sus planteamientos personales sobre la arquitectura, siendo estos capaces de transmitir, rasgos inconfundibles de su identidad⁹⁹.

⁹⁹ Véase: *EGA: Expresión gráfica arquitectónica 28, conversando con Jean Nouvel*, Vol. 21, nº, 28. Valencia, 2016.



Fig. 28. 1992-93. Óleo sobre tabla. Gran teatro de Sevilla.

Francisco Cabrero

Los dibujos de Cabrero, desde la dos dimensiones que proporciona el papel, se aproximan fielmente a la realidad construida de la arquitectura. Gracias a la destreza y la técnica aprendida con dedicación y esfuerzo, sus dibujos pueden leerse con tanta facilidad como si de una fotografía se tratase. En su producción podemos diferenciar además del puro dibujo técnico, las representaciones en las que el arquitecto quiere trascender más allá un dibujo más personal y libre que aparecerá casi al final de su carrera profesional. Hacemos referencia a las pinturas en las que Cabrero volverá a revisar su arquitectura (Fig. 28), desde un punto de vista alejado de la pura labor profesional y más cercano a su pasión por la pintura¹⁰⁰. Estas obras tiene un carácter autónomo, que ya no son realizadas para construir un proyecto o transmitir una idea, sino un modo de expresión personal, que se englobaría dentro de la pintura de tema arquitectónico, unos gráficos más sencillos con fines puramente expresivos. Sin embargo, incluso estas abstracciones tienen un lugar propio dentro de esquema estructural de la arquitectura de Cabrero, son un lenguaje natural de Cabrero para repensar su arquitectura, de nuevo su 'arquitectura de ida y vuelta'.

En general, la calidad de todos los dibujos de Francisco Cabrero, hacen de ellos elementos de prestigio que perduran más allá de la propia construcción de la arquitectura, quedando en la historiografía de la arquitectura como documentos que narran las ideas de un momento de su creador, a través de los cuales seguimos aprendiendo y descubriendo valores de su arquitectura. El dibujo como acción ligada al proyecto, es inherente al arquitecto. Este ejercicio de pensamiento ayuda a dar forma y a investigar más allá de lo geoméricamente conocido¹⁰¹, estos procesos abarcan desde los primeros apuntes, bocetos, esquemas hasta dibujos propios de proyecto.

¹⁰⁰ Influido por el círculo artístico más cercano a su padre, surge en Cabrero su interés por lo moderno, el surrealismo y el expresionismo. Cabrero además, dedicará gran parte de su viaje a Italia para conocer la pintura de los metafísicos más expresionistas y coloristas. Su visión de la pintura entonces, se acerca hacia una sensibilidad sobre el misterio y lo metafísico. De esta época son su primeros óleos figurativos y surrealistas como "Escalinata" o "Autorretrato", que expondría en la sala Macarrón en Madrid. González Capitel, Antón. "Abstracción plástica y significado en la obra de arquitectura de Francisco Cabrero", *Arquitectos*, nº 118, 1990, p. 13.

¹⁰¹ Salgado, M^a Asunción; Raposo, Javier Francisco; Butragueño, Belén. "Secuencias gráficas y procesos reflexivos. Cuatro cuadernos de arquitectos". EGA: *Expresión gráfica arquitectónica 39, conversando con Manuel Aires Mateus, Año 25, nº 39*, Valencia, 2020, p. 47.

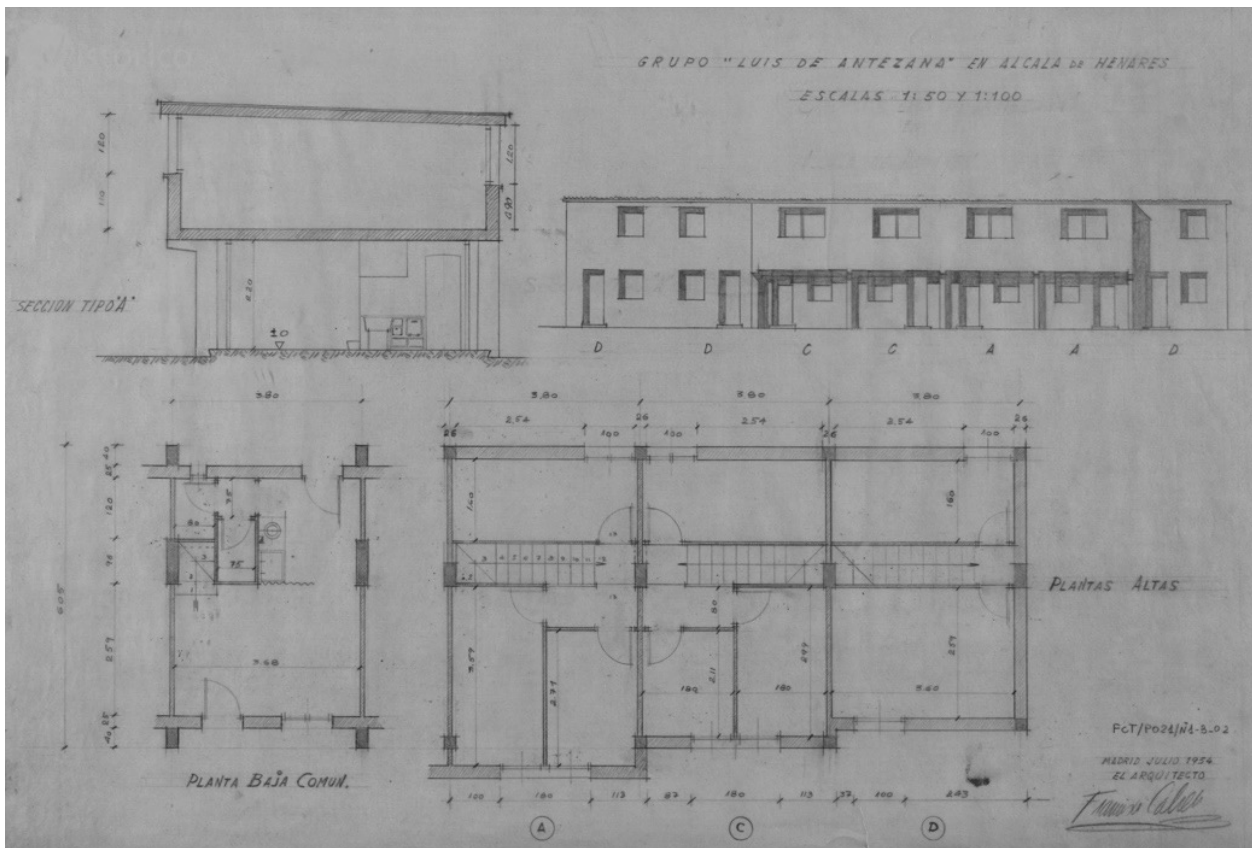


Fig. 29. 1954. Lámina de proyecto para viviendas en Alcalá de Henares. Madrid
Francisco Cabrero

2.2.1.1. El dibujo como representación

Entre el dibujo del pintor y el del arquitecto hay esta diferencia: que aquel procura mostrar los resaltos de la tabla con sombras, líneas y ángulos desmenuzados; y el arquitecto, menospreciadas las sombras, pone los resaltos allí por la descripción y planta del fundamento, y enseña los espacios y figuras de cada frente y lados en otra parte, con líneas constantes y ángulos verdaderos, como quien quiere que sus cosas no sean imaginadas con vistas aparentes, sino notadas con ciertas y firmes medidas¹⁰².

Estas palabras de Leon Battista Alberti incluidas en su tratado de arquitectura: *De re aedificatoria*, abogan por la utilización de las proyecciones planas en la representación gráfica de la arquitectura, que facilitan y objetivan la lectura de la obra y deja las representaciones en perspectiva, para la disciplina artística de la pintura. Siguiendo esta línea gráfica, en 1798 el matemático francés Gaspard Monge estableció las bases de la geometría descriptiva y codificó de un modo estrictamente científico todos los sistemas de representación utilizados por la arquitectura: proyecciones ortogonales, perspectivas y axonometrías¹⁰³. De este modo, independientemente de la persona que realizase el dibujo, cada objeto se graficaría acorde a un sistema canónico de representación de una única forma posible, facilitando la lectura de la obra y universalizando el lenguaje gráfico. Cabrero hizo uso de estos tres sistemas de representación, poniendo en relación los diversos modos de presentación de una imagen arquitectónica, logrando dar una información completa de sus proyectos.

La representación elegida por Cabrero para reproducir con detalle sus obras serán las proyecciones planas ortogonales: plantas, alzados y secciones (Fig. 29). Siguiendo la direcciones principales del espacio, las plantas y las secciones serán cortes interiores proyecciones horizontales y verticales, respectivamente, y por otro lado, los alzados que serán las proyecciones verticales exteriores.

¹⁰² Estas palabras de Alberti de su libro *De re aedificatoria*, establece las diferencias entre el dibujo de los arquitectos y el de los pintores. Para Alberti los dibujos son el reflejo de las ideas del arquitecto. Citado por Jorge Sainz. Op. cit., p. 46.

¹⁰³ Además, Monge añadió la proyección oblicua, imprescindible para el cálculo de las sombras propias y arrojadas. *Ibidem*, p. 51.

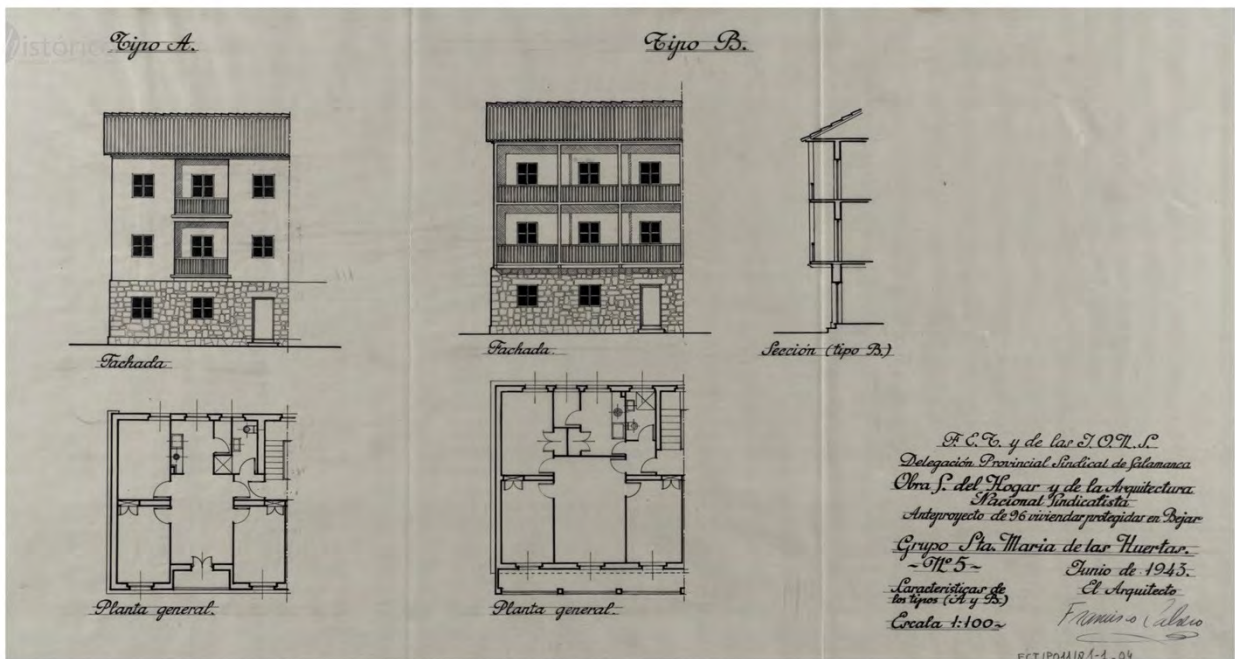


Fig. 30. 1954. Lámina de proyecto para viviendas en Béjar (Salamanca). AFC
Francisco Cabrero - Desconocido

Este sistema de proyección geométrica proporcionará gráficamente la realidad de la forma arquitectónica y permitirá componer el esqueleto del proyecto. Estos dibujos de trazo preciso y a una escala determinada, serán fieles a las medidas en verdadera magnitud y respetarán la exactitud de sus proporciones. Dada su gran capacidad descriptiva, contribuyen a completar la información del proyecto, a la que en estados más avanzados del mismo, se añadirán detalles y secciones constructivas para completar la información necesaria en su construcción.

No obstante, estos dibujos no dejaban mucho campo a la expresión artística para Cabrero, quizás la aparición de alguna sombra será el mayor valor a tener en cuenta en este aspecto. Serán mayoritariamente formales en su concepción, pero verdaderamente claros, precisos y funcionales. Este tipo de dibujo requería un grado de convencionalidad para que todo aquel que conociera sus reglas, pudiera comprender perfectamente lo representado¹⁰⁴. Quizás este tipo de representación, en la obra de Cabrero, sea su tipo de dibujo más impersonal. En su estudio trabajaban delineantes que transformarían las primeras ideas y bocetos de Cabrero en planos definitivos de proyecto, diluyéndose por el camino la firma personal del arquitecto, aunque manteniendo siempre el carácter artesanal de su obra. La representación de su arquitectura estará en manos de otra persona que ya no es Cabrero, sin embargo, siempre lo realizarán bajo sus pautas y supervisión.

Combinadas en una misma lámina o por separado, estos elementos gráficos darán forma a la totalidad del volumen arquitectónico. El proyecto deberá leerse en conjunto, componiéndose mediante la relaciones entre planta, alzado y sección la obra arquitectónica en su conjunto. La combinación a veces, de planta-sección o planta-alzado (Fig. 30), será un método de representación al que Cabrero recurrirá en ocasiones y que facilitará la lectura y comprensión del proyecto.

En relación con las demás expresiones gráficas, el dibujo de arquitectura necesita la intervención de un código de lectura suplementario. El espectador debe descifrar la planta, el alzado o el perfil de un edificio; a continuación, debe recomponer mentalmente estos elementos en relación con el conjunto de la construcción¹⁰⁵.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 113.

¹⁰⁵ Este tipo de dibujo es considerado más aséptico, para describir el objeto arquitectónico. *Ibidem*, p. 69.

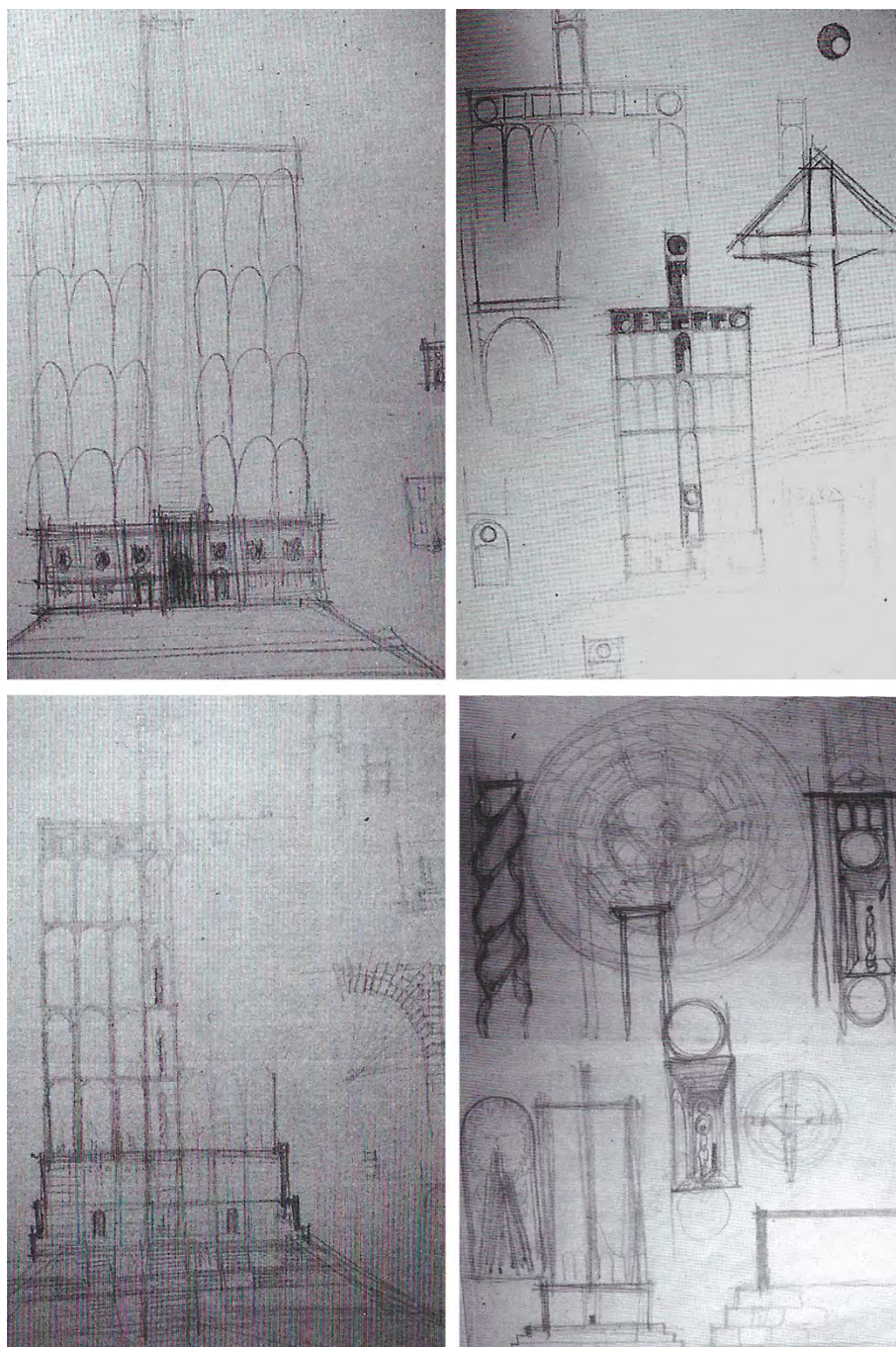


Fig. 31. 1941. Dibujos y análisis de proyecto. Proyecto de Cuelgamuros. Madrid
Francisco Cabrero

La producción gráfica de Cabrero tiene un interés especial como compendio de la evolución de sus ideas materializadas sobre el papel. La atención a estos dibujos aporta una visión complementaria a sus proyectos. Para llegar a la ejecución final de las plantas y los alzados definitivos, primeramente lleva a cabo un proceso gráfico, habitualmente a lápiz, en el que va conformando la definición final de las plantas y los alzados de cada proyecto. Si analizamos estos dibujos, sus bocetos comienzan siendo trazos imprecisos, dibujos a medio terminar que, sobre el mismo papel de croquis van adquiriendo forma y definición en las varias pruebas a diferentes escalas y con mayor o menor grado de definición, va repitiendo reiteradamente de forma canónica. Los esquemas iniciales van siendo analizados y puestos en cuestión en los diferentes dibujos, estando sus trazos, a medida que avanza la idea en la que está trabajando, más claros y definidos.

Si nos fijamos en los primeros bocetos para la Cruz de los Caídos (Fig. 31), apreciamos cómo esta evolución gráfica va de la mano de la maduración del proyecto. Los primeros trazos de Cabrero están encaminados a la visión global del conjunto, la ubicación de la Cruz en el valle y las primeras ideas sobre la forma que debería tener el proyecto. Vemos como las ideas que Cabrero tiene claras desde un principio está graficadas con mayor intención y se repetirán infatigablemente en todos los bocetos del proyecto. El cuerpo inferior de la cruz por ejemplo, conserva su posición y proporción desde el inicio en todos los esquemas, pero con una clara evolución formal. En el primer croquis en el que aparece suficientemente reconocible¹⁰⁶, podría decirse que esta pieza tiene autonomía respecto del cuerpo de la cruz, sin embargo, en un segundo croquis posterior, este cuerpo ha sido esencializado, pero manteniendo su forma. Son ahora los arcos de la cruz los que se llevan un grado de definición mayor acorde a la importancia que adquieren en este momento. El zócalo pierde presencia al subordinarse a la función de apoyo de la gran estructura porticada que se apoya sobre él, la cual adquiere toda la relevancia el conjunto con el juego de llenos y vacíos del que hemos hablado con anterioridad. El zócalo entonces se desmaterializa en los dibujos, centrándose todos los esfuerzos de Cabrero en la resolución compositiva de las arcadas del cuerpo superior. En bocetos posteriores Cabrero se centra en la definición de los detalles, cuando la idea principal ya está consolidada.

¹⁰⁶ El análisis en profundidad de la evolución del proyecto es analizado por Alberto Grijalba. Grijalba, Alberto. *La Arquitectura de Francisco Cabrero*, Valladolid: Universidad de Valladolid y COACYLE, 2000, p. 64.

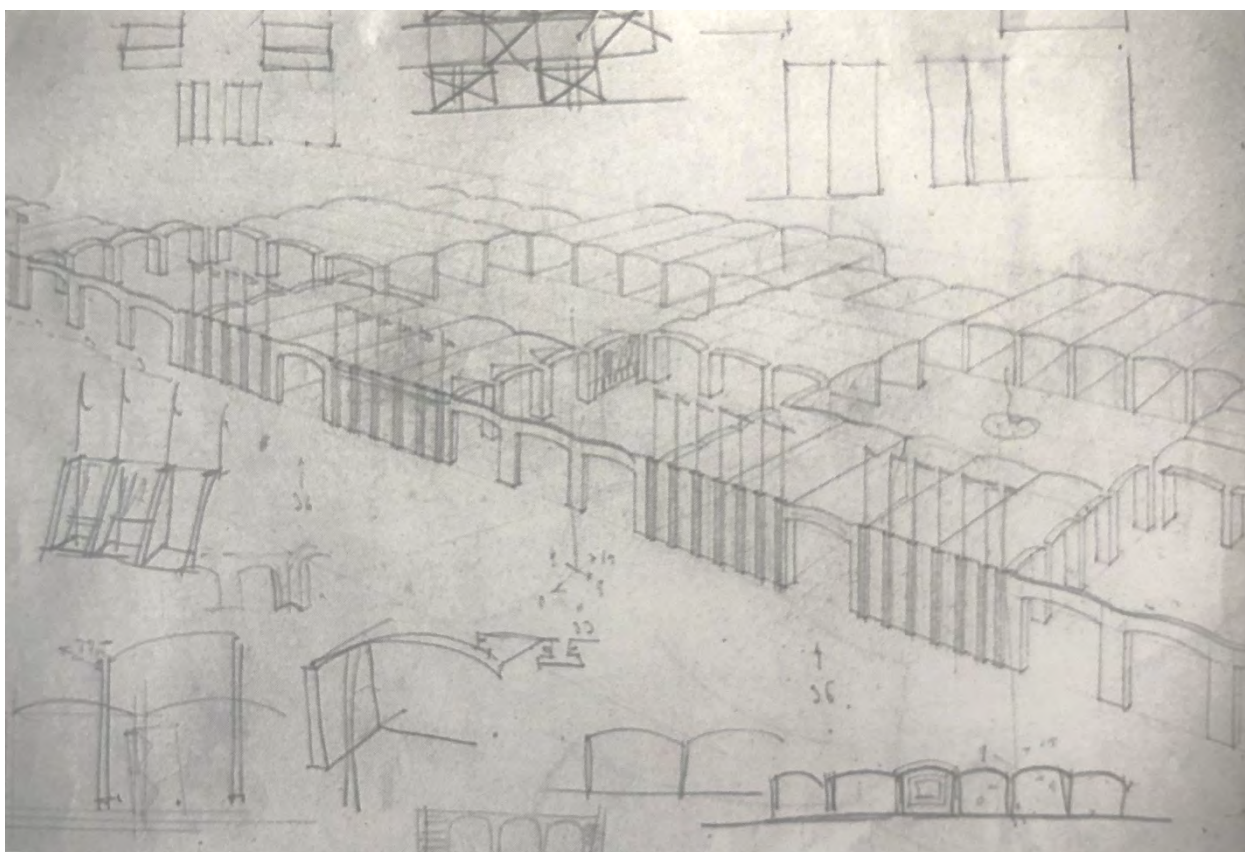


Fig. 32. 1948. Dibujos de proyecto para el recinto de la I Feria del Campo, Madrid
Francisco Cabrero

2.2.1.2. El dibujo como análisis

El resurgimiento de la axonometría en la representación arquitectónica moderna se produjo en la exposición del grupo De Stijl celebrada en París en la Galerie de l'Effort Moderne, durante los meses de octubre y noviembre de 1923, donde los dibujos de Theo van Doesburg y Cornelius van Eesteren causaron sensación. Su uso por parte de los artistas modernos llegaría a ser un rasgo peculiar de un determinado tipo de arquitectura¹⁰⁷.

Las axonometrías son un tipo de representación gráfica que incluye las tres dimensiones del espacio arquitectónico. Consiste presentar la arquitectura mediante la proyección paralela de sus planos en relación a tres ejes que forman ángulos variables entre sí. El dibujo mantiene las proporciones métricas en cada una de las tres direcciones, lo que le convierte en un instrumento de gran validez analítica para los estudios gráficos de los proyectos arquitectónicos. Así Cabrero familiarizado con este sistema de representación, apelará a ella en la mayoría de sus proyectos como medio técnico para tener una imagen clara de sus obras. Son en esencia, dibujos de trabajo (Fig. 32), a veces pequeños apuntes en escasos espacios del papel o croquis sin definición completa, pero de enorme importancia durante la realización de sus proyectos.

En un estado intermedio entre los dibujos de proyecto definitivos y aquellos dibujos que adjetivan compositivamente la arquitectura de Cabrero, encontramos entre sus dibujos, sus perspectivas de trabajo, principalmente esquemas de alzados, perspectivas caballeras y axonometrías. Estas serán empleadas por el arquitecto como instrumento para ir corrigiendo y desarrollando el proyecto en determinados momentos del mismo. Se trata de apuntes rápidos a través del cual da solución a sus pensamientos dudosos o conflictivos del momento. Por tanto, no serán dibujos perfectos o definitivos, sino bocetos en los que apoyarse para lograr el avance de sus ideas.

¹⁰⁷ Van Doesburg y Van Eesteren realizan para esta exposición unas viviendas experimentales y teóricas. Tras varios estudios de planos horizontales y verticales, llegan a la representación de estas a través de las axonometrías con sus plantas en verdadera magnitud y coloreadas, giradas cuarenta y cinco grados, esto les permite descomponer el espacio a la vez que lo articulan. Sainz, Jorge. Op. cit., p. 138.

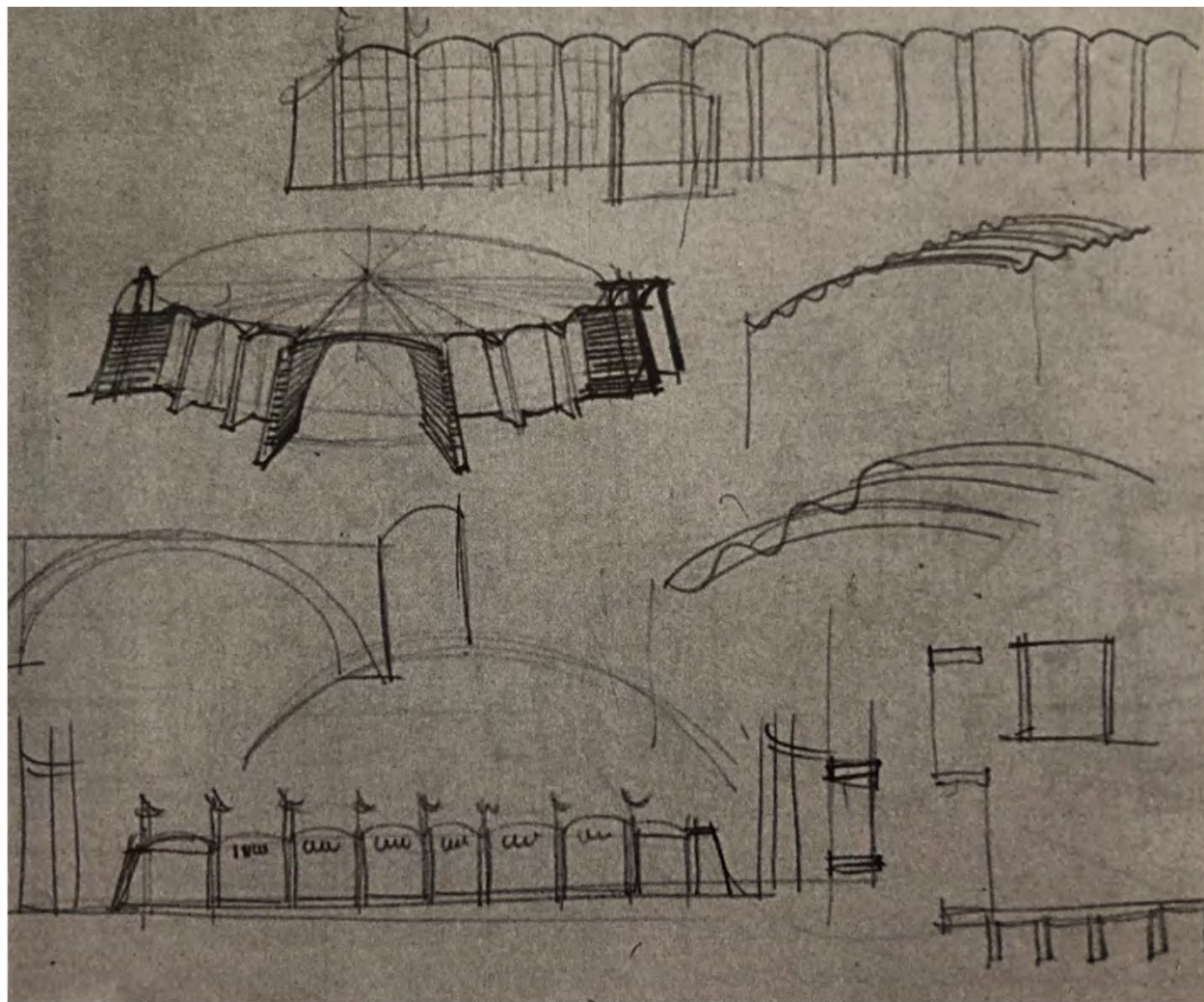


Fig. 33. 1948. Dibujos de proyecto para el recinto de la I Feria del Campo. Madrid
Francisco Cabrero

Los estudios preliminares del cubo axonométrico de Sindicatos, las sucesivas secciones selectivas de la cruz de los Caídos, el sistema estructural de las Viviendas Virgen del Pilar y el altar central del monumento a la Contrarreforma confirman este uso proyectual. Así la caballera se convierte en manos de Cabrero en un potente instrumento de creación, aplicado en cada caso, no a la globalidad de la obra, sino al punto de máxima intensidad de esta¹⁰⁸.

Como se ha apuntado, estos dibujos no tenían para Cabrero carácter expresivo, se trataba para él de dibujos analíticos (Fig. 33) que cuya finalidad era la de resolver conflictos internos, durante el proceso de proyección arquitectónica. Estas perspectivas, como los bocetos que analizábamos en el apartado anterior, suelen ser dibujos rápidos, a veces inacabadas, pero enormemente funcionales que se convierten en la trayectoria proyectual de Cabrero en instrumento y fuente de inspiración para obras posteriores. Junto con las proyecciones planas del proyecto estos dibujos son claves para controlar la globalidad del proyecto, herramientas básicas y claves a las que volver para examinar nuevamente sus pensamientos, reinterpretarlos y adaptarlos a los nuevos proyectos.

El dibujo en manos de Cabrero, es utilizado como parte de su arquitectura y le sirve como apoyo y formalización de sus pensamientos críticos y teóricos de la arquitectura. El desarrollo y síntesis de conceptos en torno a un tema concreto, se sintetiza y toma forma a través de estos dibujos rápidos. A su vez, el dibujo así concebido es una herramienta de investigación para Cabrero dentro de su ideario arquitectónico, cuyo único fin es dar respuesta a la propia arquitectura buscando soluciones para la complejidad de su obra. Del mismo modo, el análisis de estos dibujos permite el conocimiento y el estudio de la obra de Asís Cabrero a través de la representación gráfica de sus proyectos, en la que todos los elementos claves de su obra se hallan relacionados con un único punto de vista, el elegido por el arquitecto para ser observada su obra.

¹⁰⁸ El estudio de las cargas, la presencia urbana, las soluciones constructivas serán los puntos de inflexión de sus obras, que se convertirán en las protagonistas de las axonometrías. Grijalba, Alberto. Op. cit., 107.

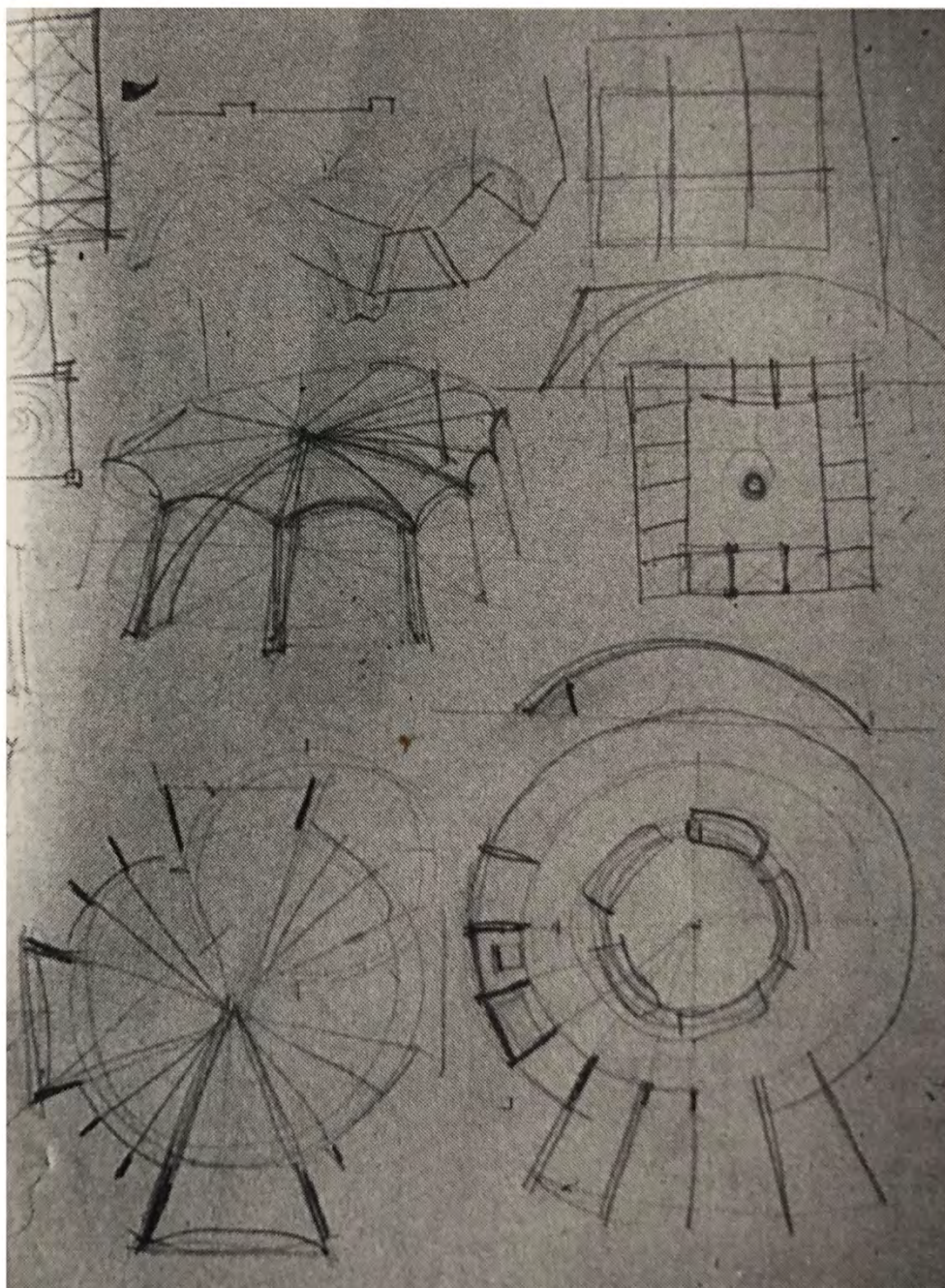


Fig. 34. 1948. Dibujos de proyecto para el recinto de la I Feria del Campo, Madrid
Francisco Cabrero

El análisis de estos dibujos especialmente en las perspectivas vemos la intención de Cabrero de eliminar las diferencias entre arquitectura y representación. Siendo la perspectiva el símbolo de una determinada visión¹⁰⁹, su deseo en el momento de dibujarla muestra la intención de construir una nueva realidad (Fig. 34). La evolución arquitectónica de su trayectoria profesional tendrá su equivalente en sus propuestas gráficas.

Los dibujos, por tanto, hablan de la construcción de la idea y de su formalización material a la vez que construyen la mirada sobre el objeto arquitectónico. El propio proceso de creación es una búsqueda continua de la naturaleza de esa mirada¹¹⁰. Los esquemas, bocetos y las propias perspectivas integran diferentes niveles de información que son fundamentales en la elaboración conceptual de los proyectos arquitectónicos y del proceso de generación de la forma. Estas representaciones dependen de una serie de conexiones sintácticas entre dibujos, donde cada uno es parte de un todo diseccionado¹¹¹. Cabrero trabajó desde los primeros momentos de proyecto con plantas, alzados, secciones y perspectivas. Las interacciones entre todos ellos en el estudio de su obra aportan diferentes niveles de información en el que la perspectiva de dibujo se sitúa en su trabajo como medio imprescindible para aproximar lo pensado a la sensación visual que producirá la obra una vez construida.

Frente a la imposibilidad de poder mostrar gráficamente, con absoluta veracidad la tercera dimensión, los dibujos de Cabrero suponen un acercamiento muy próximo a la realidad. De igual manera, que el arquitecto apoyó sus ideas e intenciones arquitectónicas en sus dibujos como método general, también se valió con otros instrumentos para el desarrollo de su arquitectura con modelos a escala de sus obra, maquetas, y por supuesto, con las fotografías.

¹⁰⁹ Alcayde Egea, Rafael. "La perspectiva como forma simbólica, una vez más. Elementos para una revaloración de la perspectiva y la visualidad en Arquitectura", *EGA: Expresión Gráfica Arquitectónica 19, conversando con Oscar Niemeyer*, Vol. 17, nº 19, Valencia, 2012, p. 223.

¹¹⁰ Véase: Bigas Vidal, Monsterrat; Bravo Farré, Luis; Contepomi, Gustavo. "Espacio, tiempo y perspectiva en la construcción de la mirada arquitectónica contemporánea: de Hockney a Miralles, en *EGA: Expresión Gráfica Arquitectónica 15, conversando con William Alsop*, nº 15, Valencia, 2010, pp. 128-137.

¹¹¹ Pérez Gómez, Alberto. "Perspectiva y representación arquitectónica", en *EGA: Expresión Gráfica Arquitectónica 10, conversando con Carlos Ferrater*, nº 10, Valencia, 2005, p. 94.

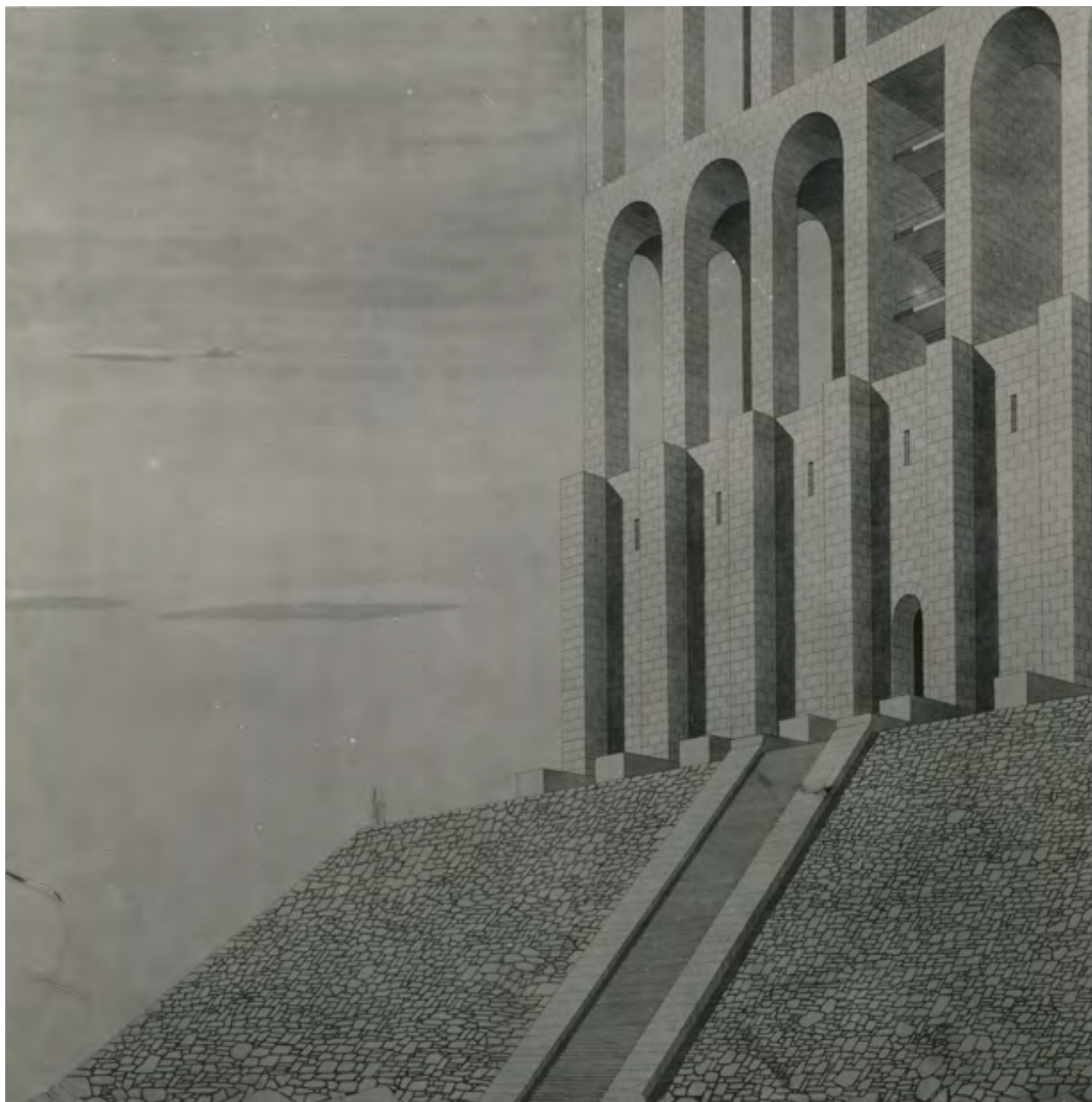


Fig. 35. 1941. Fotografía de la acuarela de Cuelgamuros. Madrid. AFC

Francisco Cabrero – Fotografía de arte Moreno

2.2.1.3. El dibujo como expresión

La vista en perspectiva es, de hecho, un dibujo representativo y expresivo al mismo tiempo, en tanto que ilustra con la más rigurosa fiabilidad el resultado figurativo formal del proyecto arquitectónico; pero además aclara, o es capaz de aclarar, cuales son los aspectos del proyecto a los que el autor trata de asignar una función jerárquicamente preeminente respecto a otros aspectos para él menos interesantes.

Estos dibujos realizados por Cabrero, desde las dos dimensiones que proporciona el papel, se aproximan fielmente a la realidad construida de su arquitectura. Gracias a la destreza y a la habilidad aprendida con dedicación y esfuerzo¹¹², sus dibujos pueden leerse con tanta facilidad como si de una fotografía se tratase. Este tipo de representación gráfica está lejos del puro dibujo técnico del proyecto, esta es mucho más personal y para ellas hace uso de distintas técnicas como los dibujos a lápiz, acuarelas, óleos o el carboncillo entre otros. Con estos dibujos Cabrero da un paso más allá en la representación de su obra, ensalzando sus ideas de manera concreta y cualificando visualmente su arquitectura. Estas perspectivas, tienen un lugar propio dentro del esquema estructural de su arquitectura a la vez que conforman el lenguaje natural de Cabrero, del cual se vale para transmitir y dar forma a sus ideas. Si las axonometrías de las que hablábamos en el apartado anterior tenían el propósito de resolver dudas, estas vistas tienen como cometido enfatizar aspectos determinados del proyecto y cualificar formalmente los pensamientos de Cabrero. Por tanto, su dibujo de arquitectura se moverá dentro de los conceptos de representación y medio de expresión, adquiriendo de este modo incuestionablemente, la categoría de instrumento esencial del proyecto. Estos dibujos aportan carácter a los proyectos y a su vez, sirven a Cabrero para reafirmar la perfección visual que buscaba en sus obras y dotar detalle a las mismas. Las vistas en ángulo realizados para el concurso de Cuelgamuros, dan buena fe de ello (Fig. 35).

¹¹² Su afición a la pintura sería anterior a la arquitectura. Se educó en un ambiente familiar que propició esa dedicación. Su padre aprendería con paciencia y aplicación como así lo haría el también con el tiempo, pintando mucho en Santander. Carazo, Eduardo, Grijalba, Alberto. "El retorno a los orígenes. Una entrevista a Francisco de Asís Cabrero", *BAU: revista de Arquitectura, Arte y Diseño*, nº 5/6, Valladolid, 1991, p. 140.



Fig. 36. 1948. Fotografía del óleo del Monumento a la Contrarreforma. AFC
Francisco Cabrero – Kindel

El uso que hará Cabrero de estas perspectivas está conectado intencionadamente con la composición arquitectónica de sus obras. Cabrero parece haber aprendido de los manieristas y barrocos que este es el sistema más adecuado de representación para las realidades simétricas y puras que nos presenta en sus ejercicios¹¹³. Los dibujos que realiza con perspectivas fugadas para algunos de sus proyectos son muy expresivos y llevan al espectador a tener una visión pictórica del proyecto, muy cercana a la visión real del lugar desde el punto de vista que tendrían las personas en su encuentro con esa arquitectura. En el proyecto realizado junto a Aburto para el Monumento a la Contrarreforma¹¹⁴ (1948), Cabrero realizó un óleo sobre tabla en el que presentó el conjunto monumental con una visión angulada nuevamente, en la que destacamos el detalle con el que describe el espacio bajo la galería de acceso (Fig. 36). Estas imágenes subrayan visualmente el proyecto, otorgando intensidad y monumentalidad al mismo que no habría sido fácil conferir solamente a través de las proyecciones diédricas y las axonometrías. Además Cabrero hará uso de ellas para representar el aspecto final de sus obras como instrumento imprescindible en su producción, en ocasiones estas perspectivas con una menor definición serán elementos de trabajo que le ayudará a controlar la apariencia que adquiere su arquitectura.

Las perspectivas son dibujos esencialmente estáticos. La elección del punto de vista y la organización interna del dibujo puede sugerir cierto movimiento e invita a recorrer el espacio. Estas ofrecen una visión fragmentada y discontinua del espacio que complementa al resto de la documentación, poniendo el énfasis en un punto concreto del proyecto. Cabrero podría haber elegido, ya que el dibujo lo permite, ángulos inaccesibles o visiones imposible no reales que pudieran completar la experiencia completa de la arquitectura, sin embargo, elige vistas siguiendo las leyes de la percepción visual. Sus perspectivas y puntos de vista transportan a la arquitectura con una vista natural del espacio, dando como resultado dibujos directos y fáciles de interpretar fieles en cuanto a la reproducción de la realidad. La escala, al contrario que con las axonometrías, será relativa, las medidas no serán reales y para hacer idea de las dimensiones y espacios serán los elementos de referencia los que den escala del lugar.

¹¹³ Ejemplificado en el proyecto de Cuelgamuros, Capitel apunta en los dibujos de esta obra la insistencia de Cabrero en conseguir una visión fuertemente escorzada del conjunto arquitectónico. González Capitel, Antón. Op. cit., 15.

¹¹⁴ Bergera, Iñaki. Op. cit., p. 84.



Fig. 37. 1949. Acuarela concurso de la Casa Sindical. Madrid
Francisco Cabrero

Cabrero nos invita a ver su obra a través de estas vistas en perspectiva de la manera más adecuada, poniendo el énfasis en un punto concreto del proyecto. Interviene claramente en este proceso la subjetividad personal del arquitecto, el hecho de elegir el ángulo de visión, el punto de vista y la posición concreta de la toma decide el aspecto y la impresión que transmite la vista de una manera directa, lo mismo que ocurrirá con las fotografías. Cuando Asís Cabrero hubo terminado la obra del edificio de la Casa Sindical, contaba:

“En Sindicatos, el cubo de ladrillo, con su retícula de ventanas cuadradas, es el tema central. Su volumen se disfruta en escorzos varios desde los distintos tramos de la Castellana y calles próximas; pero el arquitecto, consciente de la fachada principal al Prado, la enfatiza llevando las ventanas hasta la esquina y cegando la primera crujía de los laterales”¹¹⁵.

La acuarela del concurso de Sindicatos (Fig. 37), que ofrece una perspectiva bajo el pórtico de acceso de la fachada principal, transporta al espectador directamente al lugar y nos invita a visitarlo desde la perspectiva que Cabrero considera que es la más adecuada para explicar y hacernos comprender el proyecto. En esta vista Cabrero más allá del dibujo, está fotografiando su arquitectura. Su deseo en el momento de dibujarla muestra la intención de construir una nueva realidad. Esta perspectiva descubre la coherencia entre su arquitectura y la forma que tiene de mostrarla a la vez que construye una mirada moderna sobre su obra. No solo pretende representar, sino que sus dibujos, en este caso su perspectiva, es en sí misma, una construcción paralela de la arquitectura con sus propias reglas y significados. La perspectiva constituye un medio necesario en su labor proyectual para aproximar su idea a la sensación visual que produciría una vez construida. “Mirar a través del dibujo para ver el edificio en lugar de los trazos”¹¹⁶, una continua relación entre dibujo y visión que inicia el camino hacia la interrelación entre el dibujo, la visión y la fotografía.

¹¹⁵ Barreiro, Paloma. Op. cit., p. 94.

¹¹⁶ Alcayde Egea, Rafael. Op. cit., p. 231.



Fig. 38. 1943. Pinturas expuestas en la sala Macarrón
Francisco Cabrero

2.2.2. La pintura como revisión

La arquitectura y la pintura son dos artes que han estado ligadas a lo largo de la historia entre las cuales ha existido un diálogo continuo, siendo en muchas ocasiones una, complemento de la otra. En el caso de Francisco Cabrero, la afición a ella llegaría pronto, en el seno de una familia que tuvo gran afición a la pintura a la escultura y la música. Como hemos apuntado anteriormente, Cabrero a su llegada a Madrid ingresaría en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando atraído por su gran interés por la pintura: “Deseaba ser pintor. Ser colorista”¹¹⁷. El gusto por la pintura fue una constante a lo largo de su vida, sin embargo, consideró la pintura y la escultura como afición personal a la que dedicó el escaso tiempo libre que la arquitectura le dejaba. En el citado viaje a Italia, además de visitar arquitecturas, un Asís Cabrero que aún no sabía a qué Bella Arte se dedicaría, conoció la pintura de los clásicos y a Giorgio de Chirico, quedando fascinado por su obra que definiría como: “Era una pintura misteriosa, un surrealismo figurativo de colores cálidos, de lacas azules de Prusia alternados con el amarillo de Nápoles, de tierras de siena, del verde veronés”¹¹⁸. Cabrero se inspiró en su obra, en su pintura metafísica como medio figurativo y de transformación de algunos criterios disciplinares¹¹⁹. En el edificio de Sindicatos, da testimonio de ello al emplear recursos gráficos figurativos heredados de la obra de Chirico puestos al servicio de la solución de un interesante y difícil problema urbano que presentaba la ubicación del edificio en este lugar en la ciudad¹²⁰.

Del mismo modo, gran parte de su obra pictórica participa de la influencia metafísica de Chirico. En la exposición que realizó en 1942 en la Sala Macarrón (Fig. 38), Cabrero presentó algunas de sus obras de arquitectura, pintura y escultura, en la que sus obras tenían una fuerte influencia italiana, buscando la perfección clásica a través de la racionalidad con un carácter que las sitúa cerca del surrealismo¹²¹.

¹¹⁷ Palabras del propio Cabrero recogidas por Castro en la entrevista para la revista *Arquitectura*. Castro, Carmen. Op. cit., p. 5.

¹¹⁸ Mata, Sara de la; Sobejano, Enrique. Op. cit., p. 111.

¹¹⁹ Capitel, Antón. “La pintura de Chirico y la Arquitectura del s. XX, *Arquitectura*, nº 214, p. 43.

¹²⁰ *Ibidem*, 43.

¹²¹ Grijalba, Alberto. “La pintura de Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo”, *IV Congreso E.G.A.*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1992, p. 255.



Fig. 39. 1938. Acuarelas de la guerra. Brunete y campamento próximo a Brunete
Francisco Cabrero

Cabrero tuvo una libertad con la pintura, que la arquitectura quizás no le permitió. La belleza y la forma de sus obras, estaban condicionadas por la función y su voluntad de revelar en la imagen del edificio la estructura y el modo constructivo empleado, lo que siempre en su forma de crear. Una libertad limitada también, como hemos visto varios ejemplos, por el coste de materiales y la disponibilidad de unos u otros o los tiempos de ejecución. De este modo se reducía irremediabilmente su libertad de creación, estos elementos se posicionaban como condicionantes racionales del proceso de proyección arquitectónica. Sin embargo, la pintura le permitió liberarse de esa lógica constructiva y crear de un modo sin ataduras. Esta le ofrecía un campo libre de experimentación de infinitas posibilidades dentro de la expresión plástica.

La pintura le acompañaría durante toda su vida, recurriendo a ella incluso en los malos momentos como actividad que le mantenía unido a su verdadero ser. Hacemos referencia a su etapa vivida durante la Guerra Civil (Fig. 39). Durante este tiempo Cabrero recurrió a la pintura como medio de expresión y de evasión. Dibujaría paisajes, construcciones y personas en diferentes soportes, una libreta, hojas de diferentes tamaños, cartones, papeles de acuarela e incluso un pequeño autorretrato en una caja de cerillas. Utilizó para ellos lapiceros de grafito, pluma, pinturas de colores y acuarelas. Un conjunto de dibujos con el que Cabrero da cuenta del tiempo vivido durante aquellos años de guerra, de los lugares, las circunstancias, los compañeros y el estado anímico de un estudiante de arquitectura en lo que Alberto Grijalba denomina su “viaje forzoso de juventud”¹²². La pintura en esta etapa como memoria en imágenes.

Aún en las circunstancias más dispares, Cabrero sostuvo siempre que el esfuerzo y el trabajo eran una parte fundamental de su vida. Hasta en su reclusión en la Brigada nunca dejó de trabajar. Trabajar como objetivo, construir, hacer, dibujar, pintar... “Siempre es lo mejor que te puede pasar en estos casos”.

¹²² Cabrero mostró a Alberto Grijalba en una de sus reuniones en su casa-estudio de Puerta de Hierro unos apuntes que conservaba desde los años treinta. Se trataba de una serie de dibujos realizados durante la Guerra Civil. En su artículo El cuaderno olvidado Alberto Grijalba hace un extraordinario análisis a estos dibujos. Grijalba, Alberto. “El cuaderno olvidado. La guerra de Asís Cabrero”, en *El dibujo de viaje de los arquitectos. Actas del 15 Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Las Palmas de Gran Canaria, EGA, mayo de 2014, p. 368.

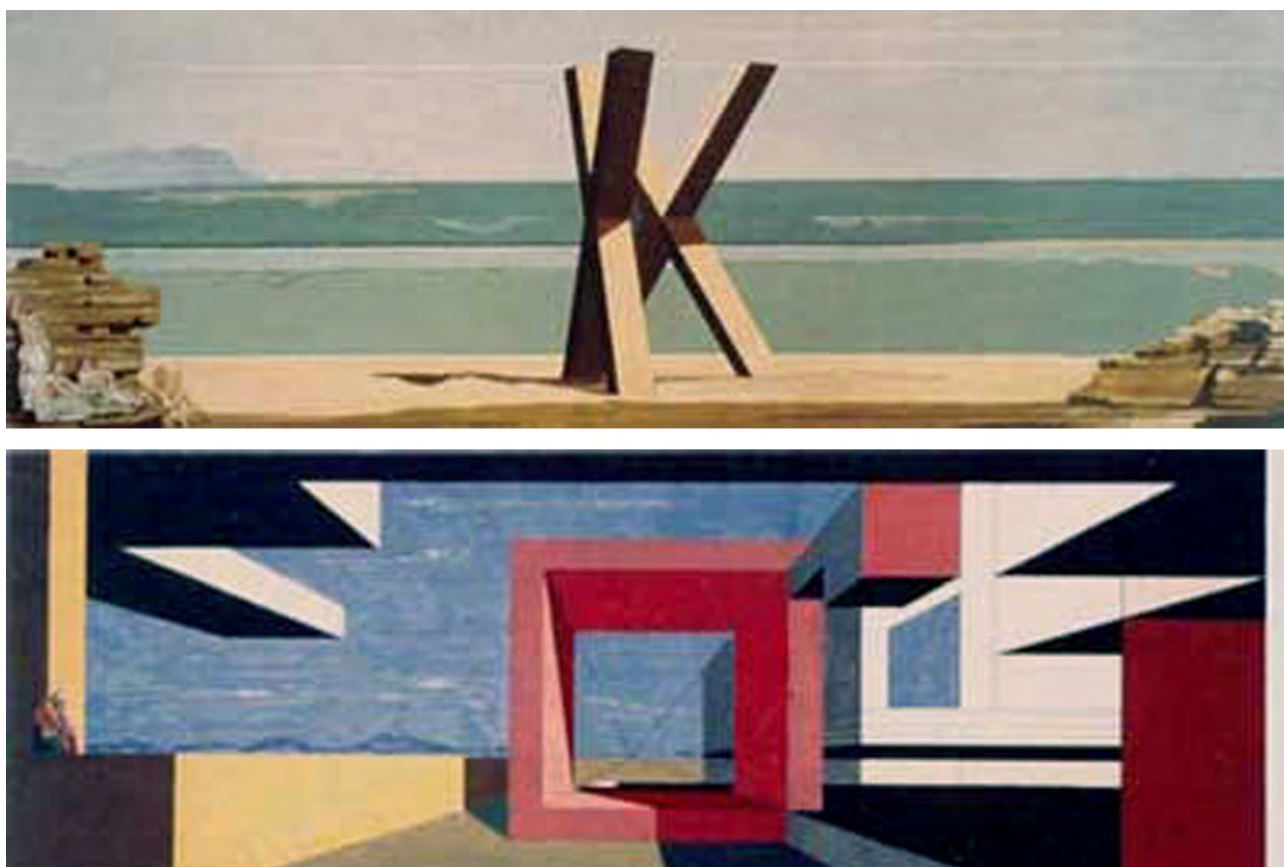


Fig. 40. 1992-93. Óleos, Forma Conmemorativa y Pabellón de Cristal
Francisco Cabrero

Para muchos arquitectos de la modernidad, como fue el caso de Le Corbusier¹²³, la pintura se convirtió para Cabrero en un complemento indispensable. Supo utilizar sus pinturas en favor de la arquitectura, obteniendo como resultado propuestas sólidas que fueron complementadas por estos dibujos. En los últimos años de su etapa profesional, Cabrero llevaría a cabo una serie de óleos de gran formato a través de los cuales reelaboró su arquitectura a través de la pintura, así como obras arquitectónicas que le interesaron a lo largo de su vida. Nuevamente, vemos como recurre a temas tratados anteriormente, un modo de hacer del que haría uso incluso en sus pinturas. Se trata entonces de una reinterpretación de sus obras bajo un nuevo punto de vista. En estos trabajos, la arquitectura con una nueva imagen arquitectónica aparece como icono de las representaciones plásticas, Cabrero descontextualiza las obras, convirtiéndolas a veces en elementos surreales que adoptan un carácter simbólico y atemporal. Estos cuadros son una experiencia colorista¹²⁴, que responden fielmente a los deseos pictóricos juveniles de Cabrero y que presentan una voluntad de ‘construir’ una nueva mirada sobre su arquitectura.

En estos óleos, volvió a repensar proyectos como la Forma Conmemorativa, el Pabellón de Cristal, el monumento a Calvo Sotelo o el mausoleo Mausoleo Ali Jinnah serán parte de esta producción pictórica (Fig. 40). En ellos, Cabrero sitúa sus obras en espacios abiertos y abstractos, sin alguna ubicación concreta. Solo la Forma Conmemorativa afina un poco más el lugar, situando tras el monumento, el mar abierto. Veremos más adelante, como en este proyecto personal en la que Cabrero investiga sobre las formas estructurales, ya emplazó esta escultura a orillas del mar en una playa de rocas, utilizando para ello la técnica del fotomontaje. En esta ocasión, representa el mar con mayor fuerza frente al mar apacible con el que pensó la obra en aquella primera ocasión. A los lados, dos montículos de roca enmarcan la figura de la doble X. En todas estas obras Cabrero representa el cielo como fondo de la composición, utilizando para ello un azul intenso, salvo en la Forma Conmemorativa en el que la potencia de este es más tenue, abogando en este caso por unos colores más verdes. Frente al cielo, el suelo donde se apoyan

¹²³ El legado de Le Corbusier incluye, además de su arquitectura, una importante obra de pintura, grabados y esculturas. Fernando Linares García, "Recorta y pega: los primeros usos del collage y fotomontaje en la representación de la arquitectura moderna", *Estoa*, nº 13, vol. 7, julio-diciembre 2008, p. 44.

¹²⁴ Grijalba, Alberto. "La pintura de Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo", *IV Congreso E.G.A.*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1992, p. 256.

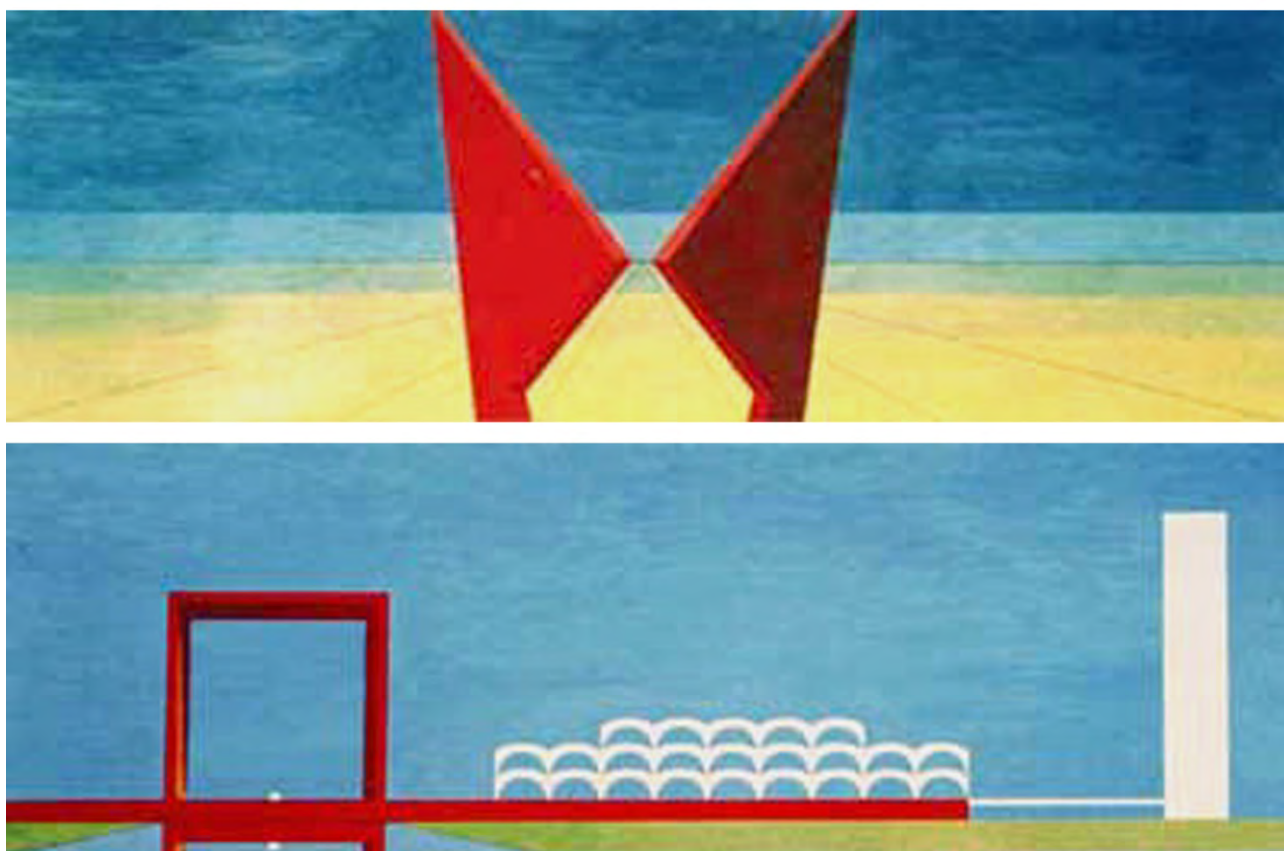


Fig. 41. 1992-93. Óleos, Monumento a Calvo Sotelo y Mausoleo Ali Jinnah
Francisco Cabrero

las obras que aparecerá en mayor o menor medida en cada cuadro, estos dos elementos unidos formarán el fondo de todas estas composiciones. La profundidad es una componente clave en estas composiciones. Esta característica se aprecia con verdadera claridad en la pintura del Pabellón de Cristal. La idea principal del proyecto, crear un gran espacio vacío capaz de albergar exposiciones sin apenas estructura interior, es llevada a su mínima expresión en esta obra al representar el Pabellón como un volumen hueco que permite la visión a través de él. Un cuerpo permeable y diáfano que nos deja contemplar el lugar donde se ubicó el proyecto, a través de su fachada inexistente en directa relación con la piel permeable de vidrio de la obra general. La luz y el juego de sombras propias y arrojadas cualifican la organización volumétrica y espacial del prisma. La figura y su entorno adquiere profundidad mediante la sombra que se introduce en la caja y define con mayor precisión las paredes del contenedor rojo. Cabrero combina el carácter abstracto de la arquitectura con la apariencia real que tendría el conjunto, a través de las luces y sus sombras. Es especialmente interesante la comparación de esta reinterpretación del Pabellón de Cristal con su proyecto original, advirtiendo la evolución del pensamiento de las ideas de Cabrero llevadas al extremo y enfrentadas, lo constructivista del palacio frente a lo surreal de su pintura.

La representación del monumento a Calvo Sotelo (Fig. 41) es una obra mucho más plana en cuanto a sombras y profundidades se refiere. La descontextualización de la obra es absoluta pues ubica el monumento en un espacio neutro y sin perspectiva que se convierte en atemporal, la escultura y su orientación son las auténticas protagonistas. Los colores elegidos son los predominantes en esta serie de óleos. Cabrero utiliza el color para cualificar a cada uno de los materiales y elementos de la composición y varía levemente su intensidad y tono en función de la luz de la escena, en esta ocasión mucho más leve que en las composiciones anteriores. El uso de los colores a su vez, le permite definir las texturas de los componentes de la representación. Centrándonos en el objeto representado, este aparece en el espacio infinito que constituye el fondo de manera simétrica y sin escala de referencia en un poderoso color rojo que caracteriza el conjunto.

Por último, en Mausoleo de Ali Jinnah Cabrero recurre a la representación plana con apenas perspectiva, solo apreciable en el cubo y su reflejo, que recuerda al Palacio de Cristal. El monolito y las bóvedas se representan en alzado y en color blanco que destacan sobre el fondo azul del cielo y dejan en manos del potente rojo del prisma el protagonismo de escena. De nuevo estamos en un espacio continuo e infinito.



Fig. 42. 1992-93. Óleos, Cuelgamuros, Casa Sindical y Arquería
Francisco Cabrero

Cabrero vuelve a mirar su trayectoria desde otro punto de vista, dejándolo patente en las representaciones de Cuelgamuros y la Casa Sindical (Fig. 42). Las dos obras son vistas con una perspectiva diferente a las utilizadas en la construcción de las imágenes arquitectónicas de proyecto. Quizás la visión de Cuelgamuros es la que más se asemeja a su concepción de partida, aunque en esta ocasión fuerza mucho la perspectiva no siendo tan fácilmente reconocible la potente cruz del proyecto original, apoyando cada uno de sus brazos sobre la arquería de piedra. Ahora el conjunto se contempla casi uniforme, sobre un fondo intenso amarillo-ocre y apoyado sobre un basamento rojo oscuro. El caso de la Casa Sindical es el caso que mejor ejemplifica la nueva visión con la que Cabrero redibujó sus ideas. En esta ocasión la perspectiva se desvanece, convirtiéndose casi en un alzado, abstracto casi irreal y con nuevas proporciones. La visión real del espacio, aquella que configuró sus cónicas y sus fotografías, se transforma. El patio de acceso en amarillo, representado la piedra, conduce la visión hacia el basamento. Este aparece con cinco vanos verticales sobre los que se erige la retícula abstracta de la Casa Sindical en un rojo carmín asemejándose al ladrillo y cuyos vidrios azules se funden con el fondo. El escudo que preside el proyecto se elimina de la que fuera su posición original y se representa a mayor escala sobre el conjunto. Cabrero deja patente la importancia que tanto para él como para Aburto tuvo la presencia del escudo y su preocupación al ser este eliminado de la fachada por razones políticas¹²⁵.

También dedicó una serie de pinturas dentro de esta dinámica de trabajo, a obras arquitectónicas que llamaron su atención en su revisión de la historia de la arquitectura. Nos detenemos ante la imagen de parte del Erecteion de Atenas. Representa del templo griego el pórtico de las Cariátides con una cuidada perspectiva oblicua que recuerda a la elegida para Cuelgamuros. Esta vez, dentro de lo abstracto de estas obras, Cabrero dibuja con detalle los encuentros de la piedra que conforma el basamento. Esta vez elige el color azul para el edificio, el

¹²⁵ Alberto Grijalba menciona a Juan Daniel Fullaondo, que ya hizo alusión a la importancia de este escudo tanto para Cabrero como para Aburto al escribir que las esculturas originales las llevaron a cabo directamente los dos arquitectos. Fullaondo, Juan Daniel, Muñoz, María Teresa, *Historia de la arquitectura contemporánea española 3, Y Orfeo descende*, ed. Fullaondo, Madrid: Molly editorial, 1996, p. 17. Citado por Grijalba, Alberto en *La Arquitectura de Francisco Cabrero*. Op. cit., 132.



Fig. 43. 1992-93. Óleos, Cariátides y Paisajes
Francisco Cabrero

cual aparece con mayor o menor intensidad para reflejar con cuidado las luces y las sombras sobre el mismo. El fondo un amarillo con ligeros tonos naranjas, permite el contraste de la pieza principal, enunciando el protagonismo de la luz el color en esta pintura (Fig. 43).

De entre sus obras no arquitectónicas, destacamos las pinturas de paisajes para los cuales utilizaría una única gama cromática. Cabrero nos presenta dos visiones de la naturaleza que aunque en esencia representan lo mismo, un bosque, los colores y la representación utilizada contraponen su visión de un mismo espacio. En la imagen en colores amarillos Cabrero muestra un espacio arbolado casi sin hojas, quizás el otoño y para la frondosidad del segundo paisaje recurre al verde que simboliza la densidad del horizonte. Cabrero utiliza la pintura como medio y excusa para repensar de nuevo sus ideas y sus imágenes. A través de estas pinturas, expresa emociones y es capaz de librarse en buena medida de las ataduras que le habían supuesto en un pasado, la necesidad de crear formas construibles para su arquitectura. Su vocación de experimentación constante, le permitió a través de estas obras salir de una crisis personal a la que se enfrentó en los últimos años de su vida. Dibujó, pintó y coloreó aquellos momentos importantes de su carrera, con un estilo y leyes propias¹²⁶, creando nuevamente un trabajo único y creativo.

El juego de luces y sombras, los colores, la precisión o no de los contornos, con la representación de la realidad, o con una representación más abstracta de la misma. La pintura la utiliza para expresar emociones, y librarse de las ataduras de las formas construibles de la arquitectura. En sus trabajos de reproducción de obras y de obras importantes de una manera libre de la realidad, un estilo con leyes propias las leyes del autor. Las luces y las sombras no siguen una lógica rigurosa y los colores son elegidos para crear emociones y efectos. Sin embargo, por libre que sea su manera de crear, se revela en sus obras su formación profesional, al igual que en sus dibujos de arquitectura, que adivina en ellos su formación plástica.

¹²⁶ En la pared de la escalera interior que conecta la vivienda con su estudio de Puerta de Hierro, a modo de museo, están ubicadas algunas de estas pinturas. Cuando terminó la serie le confesó a su sobrino su intención de seguir investigando a través de la pintura, utilizando como soporte para el acrílico una base de aluminio con la intención de que el brillo de este saliera a través de la pintura una vez terminada la obra. Palabras de Gabriel Ruiz Cabrero en la conferencia dedicada a Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo (1912-2005), llevada a cabo en el Colegio de Arquitectos de Madrid el 9 de enero de 2018, interviniendo Gabriel Ruiz Cabrero y José de Coca.

2.3. La fotografía como parte del proceso creador



Fig. 44. 1942. Fotografía del Foro, Roma.
Francisco Cabrero

El aislamiento favorece encontrar lo que uno quiere. De joven uno es más independiente, tiene menos cultura, pero más imaginación. Luego, con los años, uno busca otros caminos. Del análisis de la arquitectura en la búsqueda de las raíces, me vi obligado a acudir a las fuentes, a los maestros..., y a los maestros de los maestros... dibujando así una historia de la arquitectura. El motivo de mi trabajo es más bien un estudio ciclo-histórico. He comenzado desde las civilizaciones más antiguas hasta nuestros días y para ellos he recorrido en busca de documentación mucha parte del mundo¹²⁷.

En la actualidad se está llevando a cabo una investigación bajo la temática: Fotografías de viaje de Asís Cabrero (1953-1976), fundamentada en la donación que en el año 2014 realizó la familia Cabrero al Archivo General de la Universidad de Navarra, de las fotografías y negativos con los que Cabrero documentó sus viajes alrededor de los cinco continentes¹²⁸. Estas fotografías revelan la importancia de la fotografía frente al dibujo en esos viajes de Cabrero, la primacía de la imagen fotográfica frente al apunte rápido de dibujo como instrumento de representación

¹²⁷ Mata, Sara de la; Sobejano, Enrique. Op. cit., p. 115.

¹²⁸ María José Aldea Hernández, arquitecta, desarrolla en la actualidad esta investigación como parte de sus estudios de Doctorado para el programa de investigación de Historia y Análisis Crítico de la Arquitectura Española del siglo XX en la ETSA de la Universidad de Navarra.

en el transcurso de los mismos. El hecho fotográfico en sus viajes se revela como una ampliación del conocimiento arquitectónico, tras la visita y el aprender in-situ, la imagen ofrece la posibilidad del re-aprendizaje en el estudio a través de fotografía fruto de la mirada consciente de Cabrero. María José Aldea, en su artículo *Francisco de Asís Cabrero: vuelta al mundo de busca de la historia*, describe a Cabrero como el modelo de arquitecto moderno que utiliza la imagen fotográfica como herramienta documental del viaje¹²⁹.

Más allá de la fotografía como una herramienta de revisión y toma de apuntes de la arquitectura construida para Cabrero, la fotografía es para el arquitecto una herramienta de proyecto que le sirve como instrumento de estudio de sus propias ideas y captura de nuevas, en su labor en el estudio. Si el dibujo se convierte para Cabrero en un modo de hacer clave en su trabajo profesional, la fotografía considerada como evolución afinada del dibujo, será un elemento a través del cual se ayude en sus trabajos de proyección arquitectónica. La fotografía da un paso más en la creación gráfica de sus proyectos. Si en un primer lugar encontramos en sus dibujos los apuntes rápidos que solucionaron conflictos de proyecto; tras las cónicas que pusieron en alza los valores de la obra y cualificaron su arquitectura; la fotografía se configura en la trayectoria profesional de Cabrero como instrumento para que construye la mirada y es capaz transmitir su arquitectura y a su vez, le permite constatar su ideas para recurrir a ellas en su proceso reiterado de revisión de su propia obra y de los valores arquitectónicos que guiaron su carrera.

Para acometer esta función, Cabrero dejaría en manos de fotógrafos especializados la creación de la imagen que diera a conocer su arquitectura y transmitiera los valores de la misma. Siendo un fotógrafo capacitado, dejó en manos de los profesionales el retrato final de su obra, al igual que hizo encargando el cálculo de las estructuras de sus edificios a ingenieros cualificados. Tras el descubrimiento de su archivo fotográfico personal y después del proceso de catalogación y digitalización de las fotografías que se llevó a cabo al inicio de esta investigación, aparecieron varios nombres de profesionales que fueron autores de aquellas fotografías. Descubrimos entonces, el nombre de Ferriz como el fotógrafo que aparecería ininterrumpidamente, representando sus proyectos más importantes. Cabrero, asumiendo la importancia que tendrían estas fotografías, confió

¹²⁹ Aldea Hernández, María José. "Francisco de Asís Cabrero: vuelta al mundo en busca de la historia", en *Inter Fotografía y Arquitectura*, Congreso internacional, ed. Rubén Alcolea; Jorge Tárrago, Pamplona: Servicio Publicaciones Universidad de Navarra, 2016, p. 13.

principalmente el relato visual de su obra a Ferriz, dejando este trabajo al profesional idóneo que contó de manera fiel su arquitectura a través de la técnica. La figura de Ferriz y su trabajo profesional, se tratará en profundidad en los siguientes capítulos, únicamente anunciamos aquí la importancia que otorgó Cabrero a la fotografía, al contar con un profesional capacitado para la realización de las imágenes que mostraran a la perfección su obra.

Del mismo modo, estas fotografías y otras muchas que otros profesionales o el mismo Cabrero hubo realizado de su obra, sirvieron al arquitecto para documentar y crear un archivo personal fotográfico de su arquitectura. En su casa de puerta de Hierro, el archivo se compone de alrededor de trescientas cincuenta fotografías¹³⁰. Guardadas en carpetas de proyectos, en sobres, e incluso en cuadros las fotografías han permanecido durante años en el estudio de Cabrero, siendo una fuente irrefutable de información tanto para él como para el investigador que quiera profundizar en su trabajo a través del estudio de ellas. Para Cabrero estas configuraron como un elemento de retroalimentación, en las que apoyó el desarrollo su trabajo profesional.

Las fotografías son un instrumento que sirve al propio Cabrero para reestudiar más a fondo su arquitectura, volver a temas ya trabajados, reelaborarlos y reinterpretarlos en sus obras futuras. A su vez, estas fotografías suponen la constatación de la evolución de su arquitectura, las distintas etapas de su trabajo son captadas con verdadera fidelidad a su esencia formalizadora. La fotografía se adapta a la arquitectura, evoluciona en paralelo a ella, lo que permite recabar de un mejor modo los elementos que configuran y definen esa arquitectura en un momento concreto de la carrera de Asís Cabrero.

¹³⁰ Estas fotografías fueron también donadas en el año 2014 al Archivo General de la Universidad de Navarra, legado AGUN/273 por la familia de Asís Cabrero. Para esta investigación, todas las imágenes fueron digitalizadas. En el Anexo 1 de esta tesis se recopilan todas ellas a través de una serie de fichas de reportajes, elaboradas para incorporar además al Proyecto de Investigación de Fotografía y Arquitectura Moderna en España, FAME.

Entramado

Wood frames

206



Fig. 45. Cabaña de madera
Francisco Cabrero

2.3.1 La fotografía como herramienta de documentación

En el proceso de revisión de su trayectoria arquitectónica nos detenemos ante la faceta de fotógrafo de Cabrero, muy estrechamente ligada a su carrera profesional, aunque es la más conocida la vinculada a su espíritu viajero¹³¹. Cabrero realizaría multitud de viajes alrededor del mundo, en principio para ver y aprender arquitectura y más tarde, para documentar un libro que se había propuesto escribir¹³². El viaje que realizó a Italia, una vez finalizada la guerra, supuso para él una experiencia determinante en su trayectoria profesional, como se ha apuntado anteriormente, y el punto de partida a un largo número de viajes¹³³ que le permitieron completar su visión de la arquitectura y reelaborar su pensamiento arquitectónico. En sus viajes, Asís Cabrero tomó datos y realizó una gran cantidad de dibujos, pero la cámara fotográfica fue la herramienta documental principal con la cual creó su personal cuaderno de viaje. Cabrero fotografió los lugares visitados, a sus gentes y sus arquitecturas (Fig. 45)¹³⁴. La inmediatez y fidelidad de la imagen real que le proporcionó la fotografía, convirtieron a esta en la herramienta ideal para registrar con sumo detalle la enorme cantidad de lugares que visitó.

Estas fotografías se convirtieron a su vuelta, en instrumentos de análisis visual de aquello que llamó su atención. Sus fotografías de viajes no muestran composiciones perfectas ni hacen gala de una gran técnica profesional, no obstante, son claras y directas. Su objetivo es captar lo que le interesa, y así lo hace, dejando patente que Cabrero tiene una mirada formada en la materia. Desarrolló un lenguaje visual que se vuelve constante en su extenso legado fotográfico personal. Sus imágenes son composiciones sencillas, tranquilas y sobrias. Si analizamos en profundidad estas imágenes, podemos ver dos modos de componer que se vuelven imprescindibles en sus tomas.

¹³¹ El libro *Los viajes de los arquitectos*, reúne nueve artículos de carácter interdisciplinar para considerar el papel que los viajes han jugado en la evolución de la práctica de la arquitectura. Véase: *Los viajes de los arquitectos. Construir, viajar, pensar*. Pamplona: T6 Ediciones, Universidad de Navarra, 2011.

¹³² Gabriel Ruiz describe a Cabrero como un gran viajero solitario que recorrió el mundo, visitando los paraísos más lejanos. Ruiz Cabrero, Gabriel. "In memoriam", *Arquitectura*, nº 340, segundo trimestre 2005, p. 118.

¹³³ Cabrero realizaría más de veinte viajes internacionales que están registrados en un total de nueve pasaportes y más de cien rollos de películas. Aldea, María José; Bergera, Iñaki. "Miradas exploratorias. Fotografías inéditas del viaje a Italia de Asís Cabrero", *VLC Arquitectura*, volumen 4, 2017, p. 39.

¹³⁴ Con la imagen de esta cabaña de madera, realizada en alguno de sus viajes por los lugares más recónditos del planeta, Cabrero abre el capítulo "Entramado" de su Libro I, "Estructura Vernáculas".



Fig. 46. 1948. Galería Uffizi y Palacio Vecchio. Florencia.
Francisco Cabrero

Sus composiciones por lo habitual planos generales, en los cuales estarán por un lado están las imágenes frontales, con un punto de vista neutro que nos presentan al objeto en cuestión de forma directa y objetiva. Por otro lado están, las vistas en perspectiva, escorzos forzados¹³⁵, en las que interviene la intencionalidad subjetiva y que comparte similitudes con su modo de dibujar su arquitectura. Por tanto, este tipo de fotografía íntimamente ligada con su modo de crear, supone una extensión, un modo complementario en su labor profesional de proyectar y representar la arquitectura.

Es muy interesante el análisis fotográfico que realizan María José Aldea e Iñaki Bergera¹³⁶ de las fotografías inéditas del primer viaje de Francisco Cabreo a Italia. En aquella investigación, descubren al Cabrero fotógrafo e indagan en su particular manera de construir la imagen, como hemos apuntado, en relación directa con sus pensamientos gráficos. En las instantáneas a las que se hace referencia, Cabrero se posiciona frente a la arquitectura o el paisaje que desea captar en un plano perpendicular a la misma con una visión lo más cercana a la realidad posible, creando visiones frontales del objeto en cuestión y en otras creando composiciones y puntos de vista que crean perspectivas de naturaleza pictórica.

La fotografía de la Galleria degli Uffizi y e Palazzo Vecchio en Florencia (Fig. 46), llama nuestra atención en la revisión comparativa de las fotografías de Cabrero frente a sus dibujos. En ella se descubren las composiciones diagonales que son la base de sus dibujos. En concreto en esta imagen, enmarcada por la edificación, Cabrero crea una potente fuga que se acentúa con el punto de vista bajo, en el que el plano de la calle adoquinada en su encuentro con la base escalonada de la Galleria, crea una potente fuga enfatizada por las líneas de cornisa de los edificios y el formato vertical elegido para la toma. Al fondo, cierra el plano el Pazzo Vecchio y su esbelta torre junto con la edificación aledaña. La escena toma escala al incluir en ella las figuras humanas y los vehículos, conformando una imagen que denota la monumentalidad del conjunto arquitectónico capturado en la toma. Composiciones similares a esta, espacios vacíos que serán repetidas en los dibujos y pinturas de sus obras, estas imágenes iniciáticas pueden contemplarse como bocetos de sus composiciones futuras.

¹³⁵ Estos escorzos forzados de tipo barroco, recuerdan a las obras de los pintores metafísicos expresionistas y coloristas que conocería más a fondo en este mismo viaje, e influirán sus tanto en sus pinturas como ya hemos visto, como en su fotografía. *Ibidem*, p. 44.

¹³⁶ Este análisis completo se encuentra en el artículo antes citado de los autores. *Ibidem*, p. 40.

Monasterio de Horju-ji

Monastery of Hory-ji



Villa Imperial de Katsura

Katsura Imperial Villa

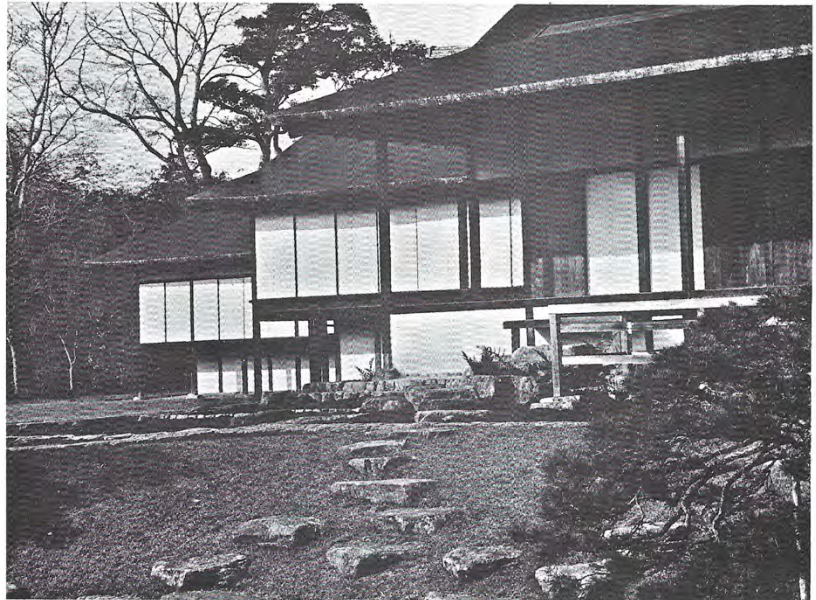


Fig. 47. 1966 Japón
Francisco Cabrero

A su regreso de este viaje por Italia, con la maleta repleta de dibujos, apuntes y fotografías, concibió la idea seguir atesorando aquello que le había interesado, proponiéndose viajar más para completar su conocimiento y aprendizaje arquitectónico. Cabrero realizaría casi una veintena de viajes internacionales entre 1953 y 1976¹³⁷ en paralelo al desarrollo de su tarea profesional.

Comprendí que tenía que estudiarla desde sus comienzos, siguiendo paso a paso su evolución hasta desembocar en la arquitectura contemporánea. Cuando uno ve la historia hacia atrás, es cuando se plantea una historia hacia delante. Entre 1944 y 1946 me puse a estudiar la historia de la Arquitectura¹³⁸.

Cabrero estudió la historia de la arquitectura para crear la propia, y este deseo de conocimiento le llevó a viajar alrededor del mundo. Comenzaría estos viajes en Holanda, pasando por Japón (Fig. 47)¹³⁹ o Turquía entre muchos otros, y finalizando estos con la visita a Rusia, Filipinas, Australia, Islas Solomon, Estados Unidos y México. Esto supone un número de dieciocho viajes que coinciden con su período de mayor actividad profesional. Registrados en un total de más de dos mil negativos, sus viajes componen un extenso archivo documental que le permitió llevar a cabo su personal investigación sobre la historia de la arquitectura. El hecho de visitar para conocer y aprehender de otras obras ha sido para los arquitectos un método de conocimiento en primera persona, que solo a través del viaje pudieron dar respuesta. El Grand Tour de la cultura clásica fue continuado por los arquitectos de la modernidad en su deseo de conocer las obras más allá de sus fronteras. Desde Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, o Gunnar Asplund entre otros muchos y pasando por Miguel Fisac, Oíza o Vázquez Molezum¹⁴⁰ en el panorama nacional, viajar se convirtió para ellos en un método de comprensión y aprendizaje para su conocimiento personal e instrumento en el desarrollo de su lenguaje arquitectónico.

¹³⁷ Aldea hace un estudio pormenorizado de los viajes realizados por Cabrero desglosados por destinos junto con los negativos y copias originales de su archivo personal. Aldea, María José. *Ibidem*, p. 17.

¹³⁸ Paloma Barreiro. *Op. cit.*, p. 94.

¹³⁹ Las fotografías de sus viajes sirvieron para ilustrar su libro, como ejemplo estas imágenes de su visita a Japón en 1966 que se incluyen en el capítulo "Oriente" del libro II, "Los Clásicos".

¹⁴⁰ Bergera, Iñaki. "Maletas vacías: cuando viajar pudo no se imprescindible", en *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad. Actas preliminares, VII Congreso de Arquitectura Moderna Española*, Pamplona, ETSAUN, 6-7 mayo, 2010, p. 124.



Fig. 48. Cámaras de Francisco Cabrero. Archivo personal del arquitecto. Madrid
Francisco Cabrero

Francisco Cabrero preparaba meticulosamente sus viajes, estudiaba previamente aquello que le interesaba ver, organizaba los recorridos que debería hacer y ordenaba a conciencia su equipaje mínimo en el que llevaba tasados sus carretes¹⁴¹, pues sabía exactamente las fotografías que realizaría, si encontraba algo inesperado que debía capturar, no dudaría en dibujarlo. Las cámaras con las que Cabrero tomaría estas imágenes fueron una Zeiss Ikon y una Zenza Bronica (Fig. 48), ambas de medio formato que su familia conserva en su casa de Puerta de Hierro. La cámara fotografía se convierte en la fiel compañera de viaje que le ofreció infinitas posibilidades para captar la realidad. Las fotografías tomadas por Francisco Cabrero a lo largo de sus viajes, fueron donadas por la familia Cabrero en 2014 al Archivo General de la Universidad de Navarra¹⁴². El valor documental que estas imágenes poseían le sirvieron a Cabrero además, para apoyar su relato personal sobre la arquitectura que había estudiado de manera casi vitalicia.

El último empeño de Asís Cabrero no fue un edificio ni una construcción, aunque sí un proyecto arquitectónico al que dedicó muchos años de trabajo. La idea de que comenzó siendo un estudio sobre la arquitectura popular de Cantabria, extendió su interés hacia la arquitectura de varios lugares. Estudió la evolución de la arquitectura, desde los pueblos primitivos hasta sus días, analizando la adecuación de la arquitectura a las necesidades del hombre y su cultura en cada momento, como elemento esencial de su estudio. Esto se materializa en el libro editado por el colegio de arquitectos de Madrid en 1992, titulado *Cuatro Libros de Arquitectura* en un claro homenaje a Palladio. Se trata de una extensa obra compendio de todo aquello que había visitado e interesado a lo largo de sus viajes. Estructurado en cuatro partes: *Libro I Estructuras Vernáculas*, *Libro II Estilos Clásicos*, *Libro III Crisis moderna* y *Libro III Tiempos futuros*, este libro será el proyecto que más tiempo le llevó desarrollar en el que trabajó casi media vida, escribiendo, dibujando esquemas y mapas y organizando fotografías para representar y transmitir de manera directa esta profunda investigación arquitectónica

¹⁴¹ Sabía exactamente las fotos que tenía que hacer, lo contraproducente de esto era que no podía fotografiar una sorpresa, las imágenes insólitas quedaban solo en su retina si es que no las dibujaba. Gabriel Ruiz Cabrero, Gabriel. "Vida y obra de Asís Cabrero" en *Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo*, Madrid: Fundación COAM, 2007, p. 85.

¹⁴² El archivo contenía cerca de 3000 elementos, la mayoría de los cuales son negativos de medio formato, 6x6 centímetros, en película de blanco y negro, y un par de carretes en color. El resto de la colección lo componen positivos directos o ampliaciones. Aldea, María José. Op. cit., p. 18.



Fig. 49. 1943. Edificio de la Ribera. Santander. AFC
Francisco Cabrero – Fotos Hojas

2.3.2. Fotógrafo de su propia arquitectura

Si Cabrero viajó alrededor del mundo para ‘ver’ la arquitectura y de este modo ampliar sus conocimientos, también viajó varias veces a sus obras para fotografiarlas. Con esas imágenes, que el mismo realizaría para su uso personal y libres de normas, se acerca de nuevo a sus conflictos pasados para, con la serenidad y sensatez que le da el tiempo, revalorarlos con otra o igual perspectiva que le permitiera iniciar un trabajo posterior, continuando y perfeccionando ideas de obras pasadas. Cuenta su sobrino Gabriel Ruiz que Asís Cabrero volvería a la casa de la Ribera en Santander en varias ocasiones, realizando fotografías de ella cada vez que la visitaba¹⁴³.

El edificio de la casa de la Ribera (1943) ubicado en Santander, es uno de los primeros encargos profesionales que recibe Asís Cabrero. Este proyecto forma parte de los muchos que se llevaron a cabo para reconstruir parte de la ciudad que fue asolada por el incendio ocurrido en 1941, el cual destruyó gran parte del casco histórico de la ciudad. Debido a su ubicación y el marcado carácter urbano de la zona, Cabrero realizará un proyecto sencillo que se ajusta a las directrices clasicistas que se imponen en la edificación del lugar. Pese a tener que seguir esta línea compositiva, Cabrero realiza un proyecto acorde al entorno, en el que, sin embargo, buscará una composición más moderna. La planta, que forma casi un cuadrado perfecto, es eminentemente simétrica al distribuir en torno al eje central dos viviendas y un patio interior. Sin mucho margen para la experimentación, Cabrero comienza una investigación con las fachadas que continuará en proyectos posteriores, buscando una composición de fachada basada en la simetría y los grandes lienzos de muros lisos. En el camino de la modernidad, Cabrero avanza en este proyecto los grandes huecos de ventanas y balcones y reduce el uso de las molduras al mínimo, a la vez que comienza a plantear la desornamentación de la cornisa del edificio convirtiendo esta en sencillo plano volado. La cubierta del edificio será plana, elemento hasta entonces no utilizado en la ciudad.

¹⁴³ En una charla con Gabriel Ruiz, el sobrino del arquitecto recuerda que Cabrero hacía fotografías de sus edificios realizados, al hablar de la faceta de fotógrafo de Francisco Cabrero. Entrevista inédita con la autora en Madrid el 21 de noviembre de 2016.



Fig. 50. 1943. Edificio de la Ribera. Santander. AFC
Francisco Cabrero - Desconocido

De este proyecto en el archivo fotográfico del arquitecto, encontramos cuatro fotografías, tres de ellas sin autor conocido y la última correspondía a Foto Hojas (Fig. 49), un estudio de fotografía ubicado en la calle Lealtad 14 en la misma ciudad de Santander. Las fotografías sin autor pueden ser perfectamente autoría de Cabrero. Continuando con su visiones frontales de la arquitectura, estas tres imágenes de formato vertical, capturan la fachada principal del edificio en un ejercicio de composición arquitectónica que representa la búsqueda de una geometría ordenadora en el camino de construcción de un lenguaje moderno. Estas tres imágenes tienen notas y correcciones, como la pintura blanca que se enfatiza en los miradores, necesaria para alguna publicación en las que fueron incorporadas¹⁴⁴.

En estas instantáneas, Cabrero sitúa el objetivo de su cámara enfrentado a la fachada con un punto de vista alto, seguramente desde el edificio de enfrente (Fig. 50), consiguiendo un alzado plano que elimina todo atisbo de perspectiva, solo conferido por las sombras arrojadas de los planos volados. La toma que conforma un único plano. Se trata de una toma general que muestra por completo el edificio, aunque eliminando parte de la planta baja destinada a uso comercial. Sin apenas aire alrededor, los edificios medianeros casi no aparecen y la presencia del cielo y la calle es bastante escasa, la fotografía capta la esencia plástica y compositiva del edificio de viviendas. La importancia de esta imagen radica en la capacidad que tiene para comunicar y hacerse cargo del relato de su arquitectura. Cabrero muestra con fortuna el trabajo en su gran lienzo de fachada, en el que aparecen recortados los huecos de ventanas oscuras acentuados por la sombra. De igual manera procede con la cornisa que aparece como un plano limpio sobre la fachada nuevamente resaltado por la sombra que arroja sobre el plano principal de la fachada.

Esta imagen, así concebida da un paso más allá de la mera documentación, convirtiéndose en gráfico real de un proyecto construido y siendo un instrumento con valor en sí mismo, para un futuro uso proyectual. La fotografía, en este momento, adquiere el mismo valor que el dibujo en la representación de lo existente enfatizando las ideas generadoras del proyecto. Cabrero se apoya en la fotografía para documentar y confirmar sus ideas.

¹⁴⁴ Esta imagen así retocada, aparece en el libro de Javier Climent Ortiz, *Francisco Cabrero, arquitecto (1939-1978)*, en su página 43 para ilustrar este proyecto.



Fig. 51. 1945. Edificio Rual la Sal. Santander. AFC
Francisco Cabrero - Desconocido

En su archivo personal encontramos varias fotografías de proyectos sin firmar que podrían ser obra del propio arquitecto, sobre las que sería interesante indagar más allá en otra investigación, para confirmar su autoría. Otro ejemplo cercano al anterior, son las fotografías del bloque de viviendas en Rúa La Sal (1945) también en Santander. Las imágenes de este proyecto, comparten con las anteriores la misma intención frontal al situarse de nuevo frente a la fachada principal. En esta ocasión el fotógrafo, se sitúa en la calle, con un punto de vista bajo que le obliga a inclinar el objetivo para captar la totalidad del alzado principal con la consecuente pérdida de verticalidad de las líneas que delimitan el alzado. El edificio está inacabado, a su vez la imagen busca documentar el proceso de la obra en esta etapa concreta de la construcción. La imagen permite apreciar nuevamente, el tratamiento en esta etapa por parte de Cabrero de los grandes paños lisos, esta vez de ladrillo visto y revoco, en los que únicamente se recortan los huecos de las ventanas. A su vez se aprecia la desaparición de la ornamentación de los vuelos de las terrazas y la cornisa.

De este edificio existen dos fotografías más que nos muestran el edificio completamente terminado. Las imágenes de formato cuadrado son tomadas desde la calle, por la altura a la que están se intuye que está realizada desde uno de los edificios de enfrente (Fig. 51). La imagen muestra el edificio y la calle con un punto de fuga que no está presente en la toma, pero permite la perfecta representación del edificio en perspectiva. Apreciamos en esta imagen, la aparición por primera vez y de manera concluyente, la vista en perspectiva de los edificios de Cabrero en la imagen fotográfica, que ya había aparecido anteriormente en sus fotografías de viajes y se repetirá consecutivamente en las fotografías de sus proyectos posteriores. Como si un dibujo de proyecto se tratara, Cabrero presenta el edificio con una vista en diagonal claramente definida, reminiscencias de su labor proyectual. La planta baja de los edificios de la calle y las líneas de cornisa dirigen la mirada del espectador tal y como pretende el arquitecto. Una de estas imágenes tiene apuntes para una posible publicación.

La única fotografía de este proyecto con firma de un fotógrafo profesional pertenece a Reportajes Gráficos Nozal, ubicado en la calle Alta en Santander con fecha el 14 de agosto de 1950. En ella aparece el edificio en construcción con una vista similar a la de Cabrero, a su vez, la imagen tomada desde la calle presenta una pequeña perspectiva.



Fig. 52. 1961. Vivienda en Puerta de Hierro II. Madrid. AFC
Francisco Cabrero - Cabrero

Otro de los proyectos de los que tenemos constancia de que las fotografías de su archivo fueron realizadas por el propio Cabrero son las que pertenecen a su vivienda de Puerta de Hierro II (1961), la segunda vivienda realizada por él, en este barrio madrileño. Existen en el archivo tres grupos de fotografías para este proyecto: por una lado el reportaje realizado por Ferriz; y por otro, dos colecciones de fotografías iguales en tamaños y sin firmar. Estos dos últimos paquetes en formato, reflejan dos tipos de fotografía muy diferente, fotografías generales de la vivienda y fotografías de detalles de la misma. En las imágenes del conjunto de la vivienda, aparte de mostrarnos el exterior junto con el jardín y la piscina, Cabrero nos descubre a los habitantes de la casa, una estampa familiar de una tarde soleada en la que los hijos de Cabrero se divierten en el jardín mientras las señoras charlan animadamente bajo los rayos del sol (Fig. 52). Esta imagen dado su carácter tan privado y conociendo la gran afición de Cabrero por retratar los momentos familiares, pueden atribuirse sin mayores dudas, al arquitecto¹⁴⁵.

Por otro lado, se encuentra el paquete de fotografías de detalle en la que un Cabrero entusiasmado con las posibilidades que le brindaba la estructura de hierro, decide fotografiar un gran número de detalles de esta vivienda. En ellas aparecen las vigas principales de la vivienda, las escaleras, los pilares o encuentros constructivos singulares. Fascinado por construir con el hierro, que le permitía conseguir la esencialización de su arquitectura, Cabrero pone todos sus esfuerzos en aunar la racionalidad constructiva más absoluta junto con la estética sencilla y sincera que esta estructuralidad le brindaba en esta obra. En esta vivienda pone especial interés por los detalles constructivos, como así lo reflejó en axonometrías constructivas realizadas para el proyecto, y estas fotografías se convierten en una prolongación y reafirmación de estos dibujos, la constatación de sus pensamientos y dibujos, hechos realidad.

¹⁴⁵ Estos dos reportajes, suman un total de cincuenta y dos fotografías. Las fotografías de detalles se centran en los detalles de cubierta, en las fachadas y sus encuentros, así como en el despiece de las escaleras tanto exteriores como interiores. Cabrero, (considerándole autor de estas imágenes), hace hincapié y analiza al detalle con estas fotografías las soluciones constructivas de la vivienda realizada con el hierro como material principal.



Fig. 53. 1961. Vivienda en Puerta de Hierro II. Madrid. AFC
Francisco Cabrero - Cabrero

Cabrero fija su objetivo en la estructura compuesta por pilares y vigas voladas metálicas que se manifiestan al exterior con una plena sinceridad constructiva (Fig. 53), sin recubrimientos, siendo capaz de explicar el funcionamiento estructural de la vivienda. La estructura vista y pintada de rojo, evidentemente no apreciable en estas imágenes en blanco y negro, refleja la intencionalidad racionalista puesta por Cabrero en esta obra. El encuentro de los pilares y las vigas identifican en sus uniones el papel que de cada uno desempeña en el conjunto de la estructura. Por primera vez, vemos a un Cabrero interesado en los detalles, la unión de las vigas que sobresalen de la fachada con la cubierta, los pilares en su encuentro inferior con las vigas de planta sótano o la escalera también de estructura metálica. Cabrero descompone la vivienda y muestra su lado más estructuralista y racional, poniendo especial interés en los detalles que permiten que el esqueleto vertebrador de la vivienda funcione. Cabrero adopta en este tipo de fotografías, como así lo hiciera en sus viajes, un estilo directo y sencillo que conjuga directamente con la idea de documentar la peculiaridad de su obra. Estas imágenes son bocetos de nuevo reales que se convierten en documentos que refuerzan su empeño constructivo de la modernidad.

Cabrero realizó con su visión de fotógrafo semi-profesional varias fotografías de sus viviendas, como instrumento de aprendizaje con el propósito de revisarlas y convertirlas en apoyo de sus futuros proyectos. Es incuestionable entonces, que las fotografías que los profesionales realizaron de sus obras, le ayudarían también en esta revaloración de sus ideas pasadas, sustentando de manera firme las nuevas obras de su creación. Desde el comienzo de su carrera hasta las últimas obras, Cabrero tenía en su estudio documentados fotográficamente la mayoría de sus proyectos. La fidelidad y múltiples posibilidades que le proporcionó a Cabrero la fotografía, hace de ella el medio esencial con el cual poder crear, registrar y transmitir su arquitectura, a la vez que le valió para hacer hincapié en los valores de la misma. Si Cabrero quiso con su fotografía de viajes, documentar su libro, con esta colección de fotografías, tiene la intención de documentar de manera personal su obra y formar parte de su ideario personal arquitectónico, convirtiéndolas en instrumento soporte y base de su arquitectura. Las fotografías con las que Cabrero quiere trascender más allá de su obra construida, serán las que el mismo encargue a un profesional especializado, aspecto a tratar en siguientes capítulos. La importancia por tanto, que adquiere la fotografía en la obra de Cabrero, resulta una herramienta fundamental en el estudio de su obra.



Fig. 54. 1950. Concurso para la Catedral de Madrid
Francisco Cabrero

2.3.3. El fotomontaje como evolución

Para representar sus proyectos, además de los imprescindibles dibujos de plantas, alzados y secciones y sus extraordinarios dibujos, Cabrero utilizará de manera puntual y simultánea con la representación canónica de su arquitectura otro recurso gráfico, directamente relacionado con la fotografía: el fotomontaje. Si la fotografía de arquitectura fue para Cabrero la verificación y reafirmación de sus dibujos como base axiomática de sus pensamientos, el fotomontaje arquitectónico fue utilizado por el arquitecto con una voluntad anticipada para previsualizar esas fotografías que le ayudan a expresar y solucionar gráficamente sus inquietudes arquitectónicas. Para ello Cabrero coloca su arquitectura en forma de dibujo o maqueta sobre una imagen realizada previamente, un fondo inespecífico, imágenes figurativas que representan el cielo con nubes, el mar infinito o paisajes que aportan un carácter realista a composición. A veces incluyó las imágenes recortadas de sus maquetas o los propios recortes de sus dibujos sobre la imagen real de la localización donde se ubicaría la obra, con la intención de recrear la arquitectura en el lugar y obtener las sensaciones que adquiriría el conjunto una vez construido¹⁴⁶.

De esta manera, haciendo coincidir las características de perspectiva, encuadre y fuga del objeto introducido con los de la vista real, consiguió que su arquitectura formara parte de la imagen, obteniendo una previsualización de las fotografías finales de proyecto capaz de transmitir previamente la relación del conjunto arquitectónico con el entorno. Así pues, pretendía introducir al espectador dentro de la atmósfera del dibujo, logrando una experiencia más real de sus ideas arquitectónicas, que le permitieron a su vez concebir de manera más precisa su arquitectura construida. Uno de los fotomontajes presentados para el concurso de la Catedral de Madrid (Fig. 54)¹⁴⁷ refleja a la perfección lo apuntado. Aunando varias técnicas, Cabrero sitúa la Catedral sobre la fotografía real del lugar a la que añade para cerrar la imagen la continuación del paisaje con un dibujo a mano que permite la continuación visual del lugar.

¹⁴⁶ Voluntad de reflejar el aura de la obra. Etxepare Igiñiz, Lauren; García Nieto, Fernando. "El papel de la fotografía y el fotomontaje en el proyecto del monumento a Aita Donostia", en *EGA*, nº 41, *Conversando con Sol Madridejos*, 2021, p. 247.

¹⁴⁷ El proyecto de Aburto y Cabrero se publica dos años más tarde en la *Revista Nacional de Arquitectura* nº 123 incluyendo, a parte de los dibujos y maqueta, estos fotomontajes como parte imprescindible de la documentación del proyecto.



Fig. 55. 1939. Cruz de Aravaca. Madrid
Francisco Cabrero

Esta técnica renovadora podemos verla por primera vez en uno de sus primeros proyectos y menos conocido, la Cruz de Aravaca (1939), realizado antes de terminar la carrera en el parón debido a la Guerra Civil. Es un pequeño y sencillo monumento, dedicado a los últimos caídos en la Guerra (Fig. 55). El proyecto consistía en una gran cruz de hierro situada sobre un basamento y flanqueada por dos pilares de hormigón en cuyos frentes se ubican dos elementos simbólicos. Caracteriza este proyecto el uso del hierro y el hormigón visto en formas muy básicas y el dominio de la línea y el trazado ortogonal, así como los paramentos limpios que hacen de esta obra una construcción elemental. Las referencias son cubistas y racionalistas y al mismo tiempo, es un monumento clásico y simétrico¹⁴⁸. Cabrero, opta por una vista frontal del conjunto, perfectamente sombreado el cual ubica sobre una masa negra que representa el terreno y ocupa el primer cuarto inferior de la imagen. En el espacio restante, Asís Cabrero coloca un fondo que representa un cielo con nubes que aporta cierto realismo y una atmósfera mágica la escena. El fotomontaje es una técnica de expresión que sirve le sirve a Cabrero para comunicar su obra a través, nuevamente del lenguaje visual directo.

La técnica del fotomontaje es un procedimiento que consiste en crear imágenes compuestas de otras, en los que existen elementos fotografiados o dibujados a mano que se superponen entre sí, estando a medio camino entre las artes plásticas y la técnica fotográfica. La aparición de las vanguardias artísticas de los años veinte, supuso una ruptura con los valores estéticos de la producción artística anterior. Principalmente, el movimiento cubista fue pionero en utilizar el 'collage' para la representación dentro de un plano pictórico de fragmentos de la realidad, introduciendo este elemento como transgresor en la historia del arte. Fue una técnica aparentemente sencilla que consistió en el recorte y pegados de elementos que se combinaban con una nueva finalidad plástica.

¹⁴⁸ Palabras de Francisco de Asís Cabrero al ser preguntado por su voluntad de revelar en la imagen de sus edificios la estructura y el modo constructivo empleado. Mata, Sara de la; Sobejano, Enrique. Op, cit., p. 112.



Fig. 56. 1931. Proyecto de la Friedrichstrasse
Mies Van der Rohe

Practicado así mismo por los futuristas, no sería hasta la irrupción del dadaísmo, movimiento nacido en plena Primera Guerra Mundial, del que el surrealismo heredaría muchas de sus propuestas, que los 'collages' fueran eminentemente fotográficos y calificados como fotomontajes¹⁴⁹.

La técnica del fotomontaje tuvo su mayor época de desarrollo durante los años veinte en la Unión Soviética, dentro del movimiento constructivista destacando Alexander Rodchenko y El Lissistski. Este tipo de producción artística, fue un género renovador, capaz de promover una forma de expresión, vinculada principalmente a la esfera política y propagandística. Lissistski, exportó el fotomontaje a Moscú, y por influencia a la Bauhaus, donde destacaron los trabajos dirigidos por Moholy-Nagy y Herbert Bayer¹⁵⁰. El fotomontaje forma parte también del desarrollo del Movimiento Moderno, Le Corbusier lo utilizó en su obra pictórica y también su arquitectura estaba compuesta de elementos que partían de un proceso espacial muy similar, el pabellón Nestlé en la Exposición de 1928 o las cubiertas de la Villa Saboya, son claros ejemplos¹⁵¹. Mies, por su parte, influido por las vanguardias de la Bauhaus se inició en esta técnica utilizando fotomontajes en perspectiva que utilizaría como medio de expresión para sus proyectos¹⁵². Este tipo de imágenes dan una visión muy clara de sus obras, para ellas combinaría dibujos propios con fotografías y llegaría a superponer para tal fin fotografías de sus maquetas. Muy interesantes, son los montajes que realizaría para el concurso berlinés de la Friedrichstrasse (1921) (Fig. 56) para el cual crearía tres montajes. En los dos primeros a carboncillo, Mies juega con la posición del edificio y su perspectiva y relevancia dentro del entorno urbano, para finalmente presentar el rascacielos casi aislado a través de un ejercicio de abstracción. Por su parte, Frank Lloyd Wright haría uso de esta técnica en la que superpondría imágenes reales del entorno donde se ubicarían sus proyectos, alzados y dibujos volumétricos de sus obras.

¹⁴⁹ Suárez Fernández, José Carlos. "Fotomontaje versus montaje fotográfico: especificidad artística y construcción de realidades", *El análisis de la imagen fotográfica, Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales*, Universidad Jaime I, Castellón octubre 2004, Castellón: Publicaciones de la Universidad Jaime I, p. 401.

¹⁵⁰ Linares García, Fernando. Op. cit., p. 41.

¹⁵¹ Ibídem, p. 44.

¹⁵² Véase: José Martínez, Santiago; Lizondo, Laura, Santander; José, Bosch, Ignacio. "Mies Van der Rohe. De los concursos a las exposiciones; del fotomontaje a la técnica del papel pintado". *EGA 21, Conversando con Cruz y Ortiz*, nº 21, 2021, p. 174.



Fig. 57. 1951. Forma conmemorativa
Francisco Cabrero

El fotomontaje arquitectónico tiene la intención de introducir la arquitectura en un fragmento de la realidad fotografiada anteriormente, ajustando sus características formales con el fin de formar parte de ella. Consistente en crear una ilustración compuesta de otras, el resultado será una imagen muy distinta que es capaz de transmitir un mensaje nuevo, diferente al que tenían como elementos separados. Los elementos tienen una nueva función como elemento de un conjunto, para lograr componer un mensaje. Hoy en día, gracias a las tecnologías, este tipo de recurso es una herramienta gráfica básica que permite al arquitecto, mostrar sus proyectos de una forma más clara para el cliente poco habituado a los canónicos dibujos arquitectónicos.

Otro de los proyectos en los que Cabrero hace uso de esta técnica, es en el proyecto de la Forma Conmemorativa (1951). A principios de los años cincuenta Cabrero, con el comienzo de la llegada de publicaciones extranjeras, conoce la obra del arquitecto suizo Max Bill¹⁵³ a través de un libro sobre la prefabricación. En 1950, realizaría Cabrero un viaje a Centroeuropa, aprovechando para visitarle en Zúrich. En esta visita, Cabrero pudo conocer la vivienda del arquitecto, sin embargo, lo que más le llama su atención es la obra pictórica y escultórica del arquitecto. “En la plástica de Max Bill parecen vislumbrarse evidentes muestras facultativas de: relación constitucional, movimiento y el misterio de los gráficos problemas de la matemática, tan presentes en el hecho constructivo de las formas”¹⁵⁴. Su obra le hace interesarse especialmente por la utilización del plano inclinado y le lleva a introducirse en el estudio de los artistas constructivistas de los años treinta. La forma conmemorativa (Fig. 57) es heredera directa de las impresiones dejadas por su visita al arquitecto suizo. El proyecto se compone con una doble agrupación de dos X, formados por dos primas inclinados de sección equilátera, conectados directamente con los principios de la arquitectura simbólica y de la escultura, donde existe un claro equilibrio estático y simétrico de las partes asimétricas¹⁵⁵.

¹⁵³ Por esos años también conocería la obra de Aalto, Neutra, Wright o Mies entre otros. Hasta aquel entonces sus conocimientos acerca de la obra arquitectónica contemporánea exterior era bastante escasa. La obra de Francisco Cabrero, texto de las conferencias pronunciadas por el autor en la ETSA de Sevilla en 1975. Op. cit., p. 18.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.18.

¹⁵⁵ Este esquema precederá al elemento geométrico que conforma el campanil de la Basílica para Madrid, proyecto que realizará en colaboración el el arquitecto Rafael Aburto en 1953.

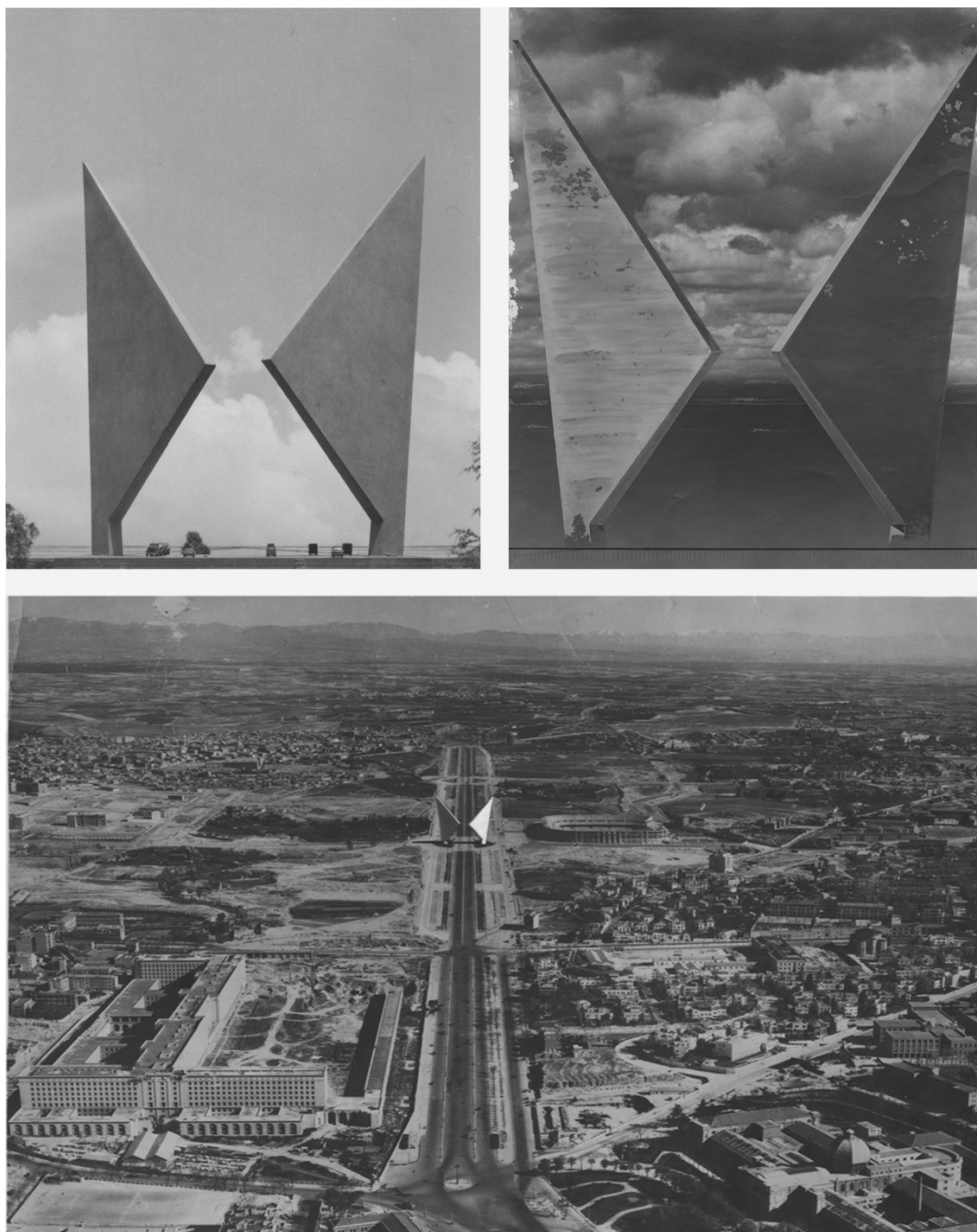


Fig. 58. 1955. Monumento a Calvo Sotelo. AFC
Francisco Cabrero - Desconocido

Para la representación de este proyecto, Cabrero de nuevo a colocar una vista de su obra, esta vez en perspectiva, sobre un estrato de grava blanca. Al fondo, un cielo gris claro que ocupa el tercio superior y bajo este la imagen de un mar en calma. Esta vez Cabrero, introduce dos elementos de naturaleza fotográfica nuevos, el agua y la grava, que dotan a la imagen de mayor realismo, frente a la abstracción formal de la pieza.

Analizamos también el Monumento a Calvo Sotelo (1955) en el que Cabrero continúa avanzando con la técnica del fotomontaje, además de realizar una composición similar a las anteriores, sitúa a través de esta técnica, el monumento en el espacio urbano donde se ubicaría la propuesta (Fig. 58). Para este proyecto, Así Cabrero realizó una maqueta de grandes dimensiones. El proyecto consta de dos triángulos girados sobre su base y apoyados en uno de sus vértices, recordando su perfil a la forma conmemorativa, que simbolizan las alas de la Victoria. En el archivo fotográfico de Cabrero, descubrimos dos tipos de fotomontajes realizados a partir de la maqueta. En el primero de ellos, la maqueta es acompañada con unos vehículos de pequeño tamaño que dan escala al conjunto. Como telón de fondo un cielo claro en cuya mitad inferior aparece una gran nube blanca, la composición se cierra con unos pequeños elementos vegetales a ambos lados de la imagen. Por otro lado, encontramos la misma imagen de la maqueta, esta vez sobre una base dibujada a mano con un fondo que recuerda al mar y un cielo completamente nublado. Esta imagen así compuesta aporta mayor profundidad a la composición que la anterior y con mayor carga expresiva. Los planos del triángulo se materializan con brochazos de tinta y contrastan entre sí por su color, esta vez diferente que aporta un mayor realismo.

Por último la imagen aérea de Madrid, con el edificio de nuevos Ministerios en primer plano y al fondo, sobre el eje vertical de supone el paseo de La Castellana, en su encuentro con la plaza de Lima, la construcción conmemorativa. A parte de lo que implica escalar y adecuar el tamaño y perspectiva de la fotografía de la maqueta, a la vista aérea de parte de la ciudad de Madrid, resulta con maestría, Cabrero enfatiza el uso de las luces y las sombras para dotar de mayor veracidad a su propuesta de ubicación. Con este tipo de imagen, la propuesta adopta la escala real a la que debería ejecutarse la obra, no quedando ninguna duda sobre la monumentalidad de la misma. El fotomontaje es una técnica fotográfica que Cabrero incluye en sus proyecto, de nuevo presentando la fotografía como un instrumento fundamental en el proceso de creación de su obra.





CAPÍTULO TRES

FÉRRIZ, LA MIRADA MODERNA
ENCUADRE, REVELADO Y NARRACIÓN

La fotografía es, antes que nada, una manera de mirar. No es la mirada misma

Susan Sontag

3.1. Jesús García Ferriz, la fotografía como documento vital



Fig. 1. Jesús García Fériz
Desconocido

Pero es que no hay nada que decir. Hay que mirar, y mirar es algo sumamente difícil. Tenemos la costumbre de pensar. Reflexionamos todo el tiempo, mejor o peor, pero no enseñamos a la gente a ver. Es un proceso muy largo. Aprender a mirar requiere muchísimo tiempo. Una mirada que pese, que interrogue. Mis fotos están ahí, yo no comento mis fotos, no tengo nada que decir. Se habla demasiado, se piensa demasiado.¹

Jesús García Férriz (1900-1988) (Fig. 1) supo, como decía Bresson, mirar y comprender a través de sus ojos, a la vez que fue capaz de captar con su cámara fotográfica aquella mirada que solo él supo crear. Mediante un lenguaje particular y un personal punto de vista, fue capaz de transmitir con suma fidelidad a la realidad, aquello que a lo largo de su vida vio y tuvo la necesidad de contar², y lo hizo a través de imágenes. El gran legado que Férriz ha dejado tanto de fotografías profesionales como personales, nos permite descubrir la figura de un fotógrafo incansable e intuitivo, de mirada instruida que supo transmitir la verdad de aquello que observó.

¹ Desvergues, Alain. "Lo capital es la mirada" en *Henri Cartier-Bresson. Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*, Barcelona: Gustavo Gili, 2018, pp. 61-62.

² A Henri Cartier Bresson le gustaba definirse a sí mismo como alguien visual, a lo largo de su vida no puede decirse que escribiera mucho sobre su propia práctica fotográfica. Lo mismo ocurrió con Férriz, que dejó un enorme legado de imágenes, sin embargo, poco o nada ha dejado escrito de su propia obra. Cartier-Bresson, Henri. *Henri Cartier-Bresson. Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*, ed. Henri Cartier-Bresson, Barcelona: Gustavo Gili, 2018, p. 7.

Como ocurrió con Francisco Cabrero, la figura de Jesús García Ferriz, ha permanecido olvidada durante años. Tras la popularidad que adquirieron los trabajos de otros colegas coetáneos como Català-Roca, Kindel o Paco Gómez, Ferriz quedó en la sombra hasta hace relativamente poco tiempo, gracias al interés surgido por el papel de los fotógrafos en la transformación de la arquitectura moderna en España. El análisis de las fotografías que han hecho posible la difusión de nuestra modernidad arquitectónica, ha sacado a la luz las figuras de grandes profesionales en el olvido y ha puesto en valor la gran labor que realizaron en este periodo. Los trabajos de fotógrafos como, Pando, Margaret Michaelis³, o el propio Ferriz, entre otros, han comenzado a ser reconocidos y sus biografías están saliendo gradualmente a la luz a través de investigaciones puntuales en las que el estudio de sus fotografías de prestigio y otras de menor notoriedad, junto con sus aportaciones a la difusión de la imagen de arquitectura, ha puesto nombre propio a los autores que se escondían detrás de estas imágenes. Fruto de este interés, nace esta investigación con la intención de estudiar la obra de Jesús García Ferriz y su contribución al panorama arquitectónico nacional, del cual hasta la fecha, no se ha realizado un estudio en profundidad sobre su obra.

Descubrimos tras este intenso estudio, un enorme volumen de trabajo que desarrolló a lo largo de sus más de cuarenta años de carrera profesional, realizado siempre con una personal mirada prudente y una fidedigna representación del objeto arquitectónico. Sus fotografías estuvieron presentes en gran cantidad de medios de difusión de la época, siendo significativa su colaboración con la revista *Regiones Devastadas* o la revista *Arquitectura*. Dejando a un lado la fotografía de arquitectura, Ferriz realizó una gran cantidad de trabajos para publicidad de marcas tan conocidas como Phillips Ibérica, Benito Delgado, Agromán, José Banús o Corsán y otras muchas para las que realizaría pequeños anuncios publicitarios. Es a partir de finales de los años veinte, cuando Ferriz comienza a ligar su trabajo a la disciplina arquitectónica, en 1928 comenzará su colaboración con la revista *Arquitectura*.

³ La figura de Margaret Michaelis, cuya trayectoria vital refleja casi a la perfección los momentos convulsos que vivieron España y Europa en la década de los 30, es elegida por F. Javier López Rivera para descifrar muchos de los aspectos relevantes del inicio de la relación entre fotografía y arquitectura. La relación entre las dos artes citadas están presentes en su extensa y casi desconocida obra fotográfica. Véase: López Rivera, F. Javier. *Fotografía y arquitectura modernas: 1925-1939. Andalucía. Margaret Michaelis*, ed. F. Javier López Rivera. Sevilla: Universidad de Sevilla.

En el discurso arquitectónico moderno se vuelve primordial poner en valor la figura del fotógrafo de arquitectura. El estudio de este grupo de profesionales ayuda a comprender cómo se gestó la transformación de la arquitectura moderna, en concreto en el panorama nacional, a través de las imágenes que ellos mismos crearon. Bajo puntos de vista diferentes y enfoques diversos, la esencia de aquellas fotografías hizo posible la difusión de la arquitectura a través de su publicación en los medios especializados, convirtiéndose a su vez en herramienta proyectual y de conocimiento. La figura de Férriz fue concluyente a la hora de crear imágenes que consiguieron influir en el desarrollo de la arquitectura moderna. En concreto, Férriz realizaría la inmensa mayoría de las fotografías de la arquitectura de Francisco Cabrero, muchas de las cuales se han erigido por méritos propios en icono y expresión de una época, convirtiéndose por ende a esta arquitectura, en un símbolo de nuestra modernidad arquitectónica.

Un proceso que alcanza su cenit en su convergencia integradora entre los atributos de la modernidad. La nueva arquitectura de las vanguardias y del movimiento moderno encuentra en la fotografía mucho más que la expresión de testimonios veraces, al formar parte del propio hecho creador⁴.

La trayectoria de Jesús García Férriz, al igual que la de Cabrero, se forjó paulatinamente a través de un trabajo artesanal y particular a lo largo de los años. Alejado de modas y fiel a una visión propia de lo que para él era la fotografía y en concreto, Férriz supo crear un sello personal en el que sus imágenes discurrieron en paralelo al discurso arquitectónico. Aferrado a los rigores de la técnica, supo entender y concretar la fuerza que desprendía la buena arquitectura. Su trabajo supuso para la disciplina arquitectónica la consolidación de una nueva etapa en España. Por todo ello, la figura de Férriz se impone como uno de los fotógrafos de la modernidad arquitectónica cuyo discurso visual renovador y servicial transmitió los valores fundamentales de la arquitectura que supo mirar.

⁴ La fotografía de arquitectura comienza a incorporarse a libros y publicaciones periódicas, hasta adquirir el protagonismo definitivo a lo largo del siglo XX. Pérez Escolano, Víctor. "La fotografía desde la historiografía de arquitectura moderna en España", *Fotografía y arquitectura moderna en España 1925-1965*, ed. Iñaki Bergera, Madrid: La Fabrica, p. 31.



Fig. 2. Jesús García Fériz en su despacho del estudio de la calle Alfonso XII. Madrid
Desconocido

3.1.1. Relato de una vida

Jesús García Férriz nació el 9 de junio de 1900 en el seno de una familia trabajadora en pleno Madrid castizo, sería el segundo de cinco hermanos. La especial destreza que su padre atesoró en el trabajo de las telas en la sastrería que regentaba forjaría de alguna manera la actitud esmerada y habilidosa que Férriz demostró a lo largo de toda su carrera profesional. Tras el temprano fallecimiento de su padre, la familia se trasladó a vivir a un edificio de viviendas en la calle Recoletos, donde su madre trabajaría como conserje de la finca. Allí también fue donde Férriz conseguiría su primer empleo, en el mismo edificio se encontraban la oficina de una fábrica de tejidos y para esta empresa, pronto comenzaría a trabajar. Compaginaba estas tareas con las clases de auxiliar administrativo en la cadena de academias Cots, completando de esta manera su formación que hasta la fecha nada tenía que ver con la fotografía. Sin embargo, pronto comenzaría a interesarse en ella, gran apasionado de la montaña, Férriz concilió sus dos grandes aficiones, tomando multitud de instantáneas durante los momentos pasados en la Pedriza, Sierra de Guadarrama, con su familia y amigos que hoy en día conserva su hijo en los álbumes familiares (Fig. 2)⁵.

Sin embargo, no fue hasta su ingreso en la Brigada Obrera y Topográfica del Estado Mayor con dieciocho años, mientras realizaba el servicio militar, cuando adquirió conocimientos específicos y experiencia en el manejo de cámaras y objetivos. Este episodio marcaría su vida, siendo el inicio de su trayectoria profesional. Fotografió quintos, pero fue también entonces cuando entraría en contacto con la arquitectura. Al finalizar el servicio militar, comenzó a realizar los primeros trabajos fotográficos para sus conocidos. Fue entonces cuando decidió dedicarse por completo a la fotografía, estableciéndose en Madrid en 1925 como uno de los primeros fotógrafos industriales de Madrid. La ubicación del estudio, especialmente en los primeros años, parece que varió significativamente. El primer estudio se ubicó en el número 12 de la calle Olózaga. Sin embargo, según consta en el *Directorio de Fotógrafos en España* en los años 1933-1935 se anunciaba como “artículos y material para la fotografía en la ciudad de Madrid en la calle Niceto

⁵ En una de las entrevistas con Alberto Férriz, hijo de Jesús García Férriz en la que fuera la casa familiar en la calle Alfonso XII, tengo el placer de ver la gran cantidad de instantáneas de aquella época que la familia guarda con gran cariño. Esta imagen de Férriz pertenece a ese álbum, una fotografía de época que nos muestra a un Férriz en un contexto que poco tiene que ver con el trabajo fotográfico esencialista y depurado que realizaría en su carrera. Entrevista de la autora a Alberto Férriz, Jiménez, Cristina, “Entrevista a Alberto Férriz (hijo), Madrid, 4-4-2014, [documento inédito].

Alcalá Zamora número 58. Seguramente, después de la Guerra Civil, el estudio estuvo por poco tiempo en la calle Trafalgar hasta que se trasladó, junto al domicilio, al número 60 de la calle Alfonso XII, junto al parque del Retiro. Finalmente, en 1966, el estudio fotográfico se instalaría en la calle Murcia, donde Ferriz trabajó durante los últimos años de su carrera profesional con menor presencia, dejando el negocio en manos de su hijo Alberto.

Durante su carrera, trabajó y se relacionó con numerosos arquitectos, con anterioridad incluso a su colaboración con la revista *Arquitectura*. Tenemos constancia por ejemplo, de unas fotografías de 1926 de unas viviendas en Zaragoza del arquitecto Regino Borobio⁶, así como de haber colaborado especialmente con Luis Gutiérrez Soto: dos fotografías que Ferriz realizó de la piscina la Isla en el Manzanares, de 1931, se publicaron en el libro *Arquitectura Española Contemporánea de Carlos Flores*⁷. Este proyecto construido en 1932 es una de las obras más significativas del arquitecto, una arquitectura de marcado estilo racionalista, que se ubicó en el río Manzanares en una isla artificial. Su colaboración con el mundo de la arquitectura le llevaría a conocer a otros grandes arquitectos del momento como Martínez Chumillas⁸ para que el trabajaría en varias ocasiones.

Fotografió también, la expansión y el desarrollo arquitectónico e industrial del Madrid de antes y después de la guerra civil española, para la revista *Regiones Devastadas*⁹. Esta revista difundió las actuaciones que se realizaron tras la Guerra Civil. El Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones fue el organismo creado con la finalidad de dirigir e inspeccionar los proyectos de reconstrucción,

⁶ A.A.V.V. Regino y José Borobio. *Arquitectura y fotografía: Zaragoza 1923-1969*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2015, p.59.

⁷ Flores, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*, Madrid: Aguilar, 1988.

⁸ Martínez Chumillas perteneció al GATEPAC, pero tras la guerra civil, decidió regresar a los principios de la arquitectura clásica y tradicional que habían caracterizado su obra anteriormente. Ejemplo de sus obras son el Archivo Histórico Nacional o el pabellón de Murcia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929.

⁹ "Al término de la Guerra Civil, dos de las cuestiones identificadas como urgentes por el franquismo fueron la reconstrucción post-bélica del país y la reanudación del crecimiento económico sobre nuevas bases". Flores Soto, José Antonio. "La construcción del lugar: La plaza en los pueblos del Instituto Nacional de Colonización", *Historia Agraria*, nº 60, pp. 119-154. Véase también: VV.AA. "La obra de Regiones Devastadas en el contexto de la arquitectura española contemporánea", *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Catálogo de Exposición, Madrid, MOPU, 1987, pp. 50-59.

tanto de viviendas, monumentos artísticos, como de infraestructuras dañados en la Guerra. En 1925 comenzaría por tanto, su carrera profesional, a la que dedicaría alrededor de cuarenta años de su vida. En este mismo año, se casó con Francisca Amador con la que tuvo cuatro hijos los cuales, y especialmente su hijo Alberto, trabajaron activamente, en distintas etapas, en el negocio de su padre. En 1929, recibió el encargo que supondría su primer gran trabajo y uno de los más importantes de su trayectoria: un extenso reportaje fotográfico de la ciudad de Madrid. Estas fotografías estaban destinadas a ilustrar el trabajo Memoria: Información sobre la ciudad¹⁰, un ambicioso libro de investigación y documento publicado en 1929 por el Ayuntamiento de la Villa.

En 1936, una década después de sus inicios profesionales, comienza la Guerra Civil, lo que le supuso un difícil momento en su vida. Ferriz no combatiría en el frente, pudiendo gracias a los pocos trabajos fotográficos que seguían llegando al estudio, poder mantener, no sin dificultades, a su familia. Estos encargos vendrían de parte de los soldados. Su labor consistía entonces en realizar retratos, colorearlos y tratarlos convenientemente para que los combatientes los insertasen en sus sortijas que llevarían durante este tiempo alejados de sus seres queridos. Algunos de sus colegas de profesión, en esta época se convirtieron en reporteros de guerra, con su trabajo documentarían los acontecimientos que tenían lugar en el país. Pando por ejemplo¹¹, sería testigo directo de los hechos relacionados con la llamada "Defensa de Madrid", contratado por la Associate Press, sus fotografías se publicarían en varios diarios de la ciudad y de tirada nacional.

¹⁰ Este libro se encuentra digitalizado en la página del ayuntamiento de Madrid. En ella se pueden encontrar además los planos, las imágenes y gráficos que se sumaron a esta publicación.

¹¹ González, Beatriz S. *La mirada construida. Aproximación a la arquitectura moderna española a través de la fotografía de Juan Pando Barrero*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2017, p. 125.



Fig. 3. 1952. Vivienda en Puerta de Hierro. Madrid. AFC
Francisco Cabero - Ferriz. N° de negativo: 14373

Después de la Guerra y el comienzo de la reconstrucción de la ciudad de Madrid, el trabajo en el estudio se intensificó, llegando los años de mayor producción fotográfica a partir de los cincuenta (Fig. 3)¹². En este tiempo los trabajos relacionados con la arquitectura, ocupan casi el cien por cien de los reportajes que Ferriz realizaría.

La fotografía, medio de representación moderno por excelencia desde sus orígenes, sedujo a la sociedad y fue adoptada de forma generalizada como un medio de transmisión de conocimiento, de comunicación y de expresión. Las modernas construcciones fueron motivo de la realización de numerosas fotografías¹³.

La vida de Ferriz estuvo ligada a la fotografía desde su juventud hasta sus últimos días. Lo que empezó siendo una afición personal, se convirtió en parte fundamental de su vida. En 1966 el fallecimiento de su mujer le llevó a entrar en una profunda depresión y le hizo ir desligándose poco a poco del mundo de la fotografía. Realizaría entonces algún que otro encargo puntual y dedicaría la mayor parte de su tiempo a labores administrativas en el estudio. De la mayoría de los trabajos que llegaban, se encargaría su hijo Alberto que ya había aprendido de su padre gran parte de los conocimientos que la labor fotografía conllevaba. Hoy en día se perpetúa el sello fotográfico Ferriz en manos de su nieto, también Alberto, quien en su casa-estudio de San Clemente, Cuenca, conserva el ingente archivo fotográfico de los Ferriz. De esta manera se ha prolongado en el tiempo la extraordinaria labor de esta saga familiar de fotógrafos que continúa con el nombre comercial Fotografía Ferriz, tres generaciones después. Ferriz, al igual que Cabrero se enfrentó al panorama fotográfico, respaldando su trabajo como experiencia particular personal, de evolución permanente. Fallecido en 1988, la carrera de Ferriz produjo un gran volumen fotográfico que ha alcanzado con el paso del tiempo una ratificación técnica y puesta en valor que no deja lugar a dudas. La revisión de su trabajo, en el ámbito de esta investigación, permite extraer datos para conocer su modo de hacer y su obra, que como veremos precisa y consecuente, consiguió influir de manera concreta en el ámbito de nuestra arquitectura.

¹² De los primeros encargos fotográficos que realizaría en los años cincuenta, Ferriz realiza un extenso reportaje para la primera vivienda de Francisco Cabrero en el barrio madrileño de Puerta de Hierro.

¹³ Naranjo, Juan. "José Manuel Aizpurúa. Fotografía y modernidad", Iñaki Bergera y Amparo Bernal (eds.), *Fotografía y arquitectura moderna en España. Antología de textos*, Madrid: Abada Editores, 2016, p. 137.



Fig. 4. 1942. Almacenes Madrid-París. Madrid
Teodoro de Anasagasti – Luis Lladó

3.1.1.1. Inicios profesionales

Sin influencias de otros profesionales, sin incluirse en ningún grupo social o profesional, Férrez desarrolló una vida profesional autodidacta basada en la experiencia y experimentación propia, que dio como resultado una fotografía personal e individual. Un modo de trabajar muy ligado a su personalidad recta y rigurosa, como así le recuerdan sus familiares. Su carácter meticuloso y organizado dio como fruto un trabajo esencialista, libre de ornamento que supo mostrar la pureza de la obra retratada, destacando en todas sus fotografías una gran calidad tanto técnica como compositiva.

Podríamos datar como el inicio de su profesión cuando con dieciocho años en Madrid hizo el servicio militar en la Brigada Topográfica de Estado Mayor, formando parte la sección de fotografía junto con el que sería su compañero Leopoldo¹⁴, bajo las órdenes del comandante Ramos¹⁵. Su trabajo consistía en fotografiar a los quintos, encargos de laboratorio y en ocasiones fotografiarían lugares de la ciudad e incluso edificios como recuerda Alaminos, de los almacenes Madrid-París (Fig. 4)¹⁶, ubicados en el número 6 de la entonces avenida de Pi i Margall. La hoy conocida como Gran Vía, que había comenzado sus obras de construcción en el año 1910, albergaba por aquel entonces lujosos comercios, cines, joyerías y cafés que se ubicaban en los nuevos edificios que se estaban construyendo. El proyecto de Teodoro de Anasagasti sobre una idea original del arquitecto francés Gaston Bravie, se realizó para instalar los primeros grandes almacenes de Madrid. Las obras comenzaron en 1921 y en 1924 fueron inaugurados. Férrez y Leopoldo realizaron varias fotografías del proceso de construcción, durante los años de su servicio militar.

¹⁴ Leopoldo también se establecería tras el servicio militar como fotógrafo en Madrid, dedicando casi la totalidad de su trabajo a las fotografías de retratos. Fue uno de los pocos amigos del gremio con el que Férrez tendría una estrecha relación. Entrevista a Alberto Férrez. Op. cit.

¹⁵ Alaminos López, Eduardo. "Fotografías de Férrez: Madrid 1929 (I)", en *Villa de Madrid*, 1985, nº 83. Ayuntamiento de Madrid, p. 21.

¹⁶ No se han encontrado en el transcurso de esta investigación fotografías de la primera etapa de Férrez. La fotografía de los almacenes Madrid-París corresponde al fotógrafo Luis Lladó y Fábregas (1874-1946), fotógrafo oficial de la Escuela de Arquitectura de Madrid desde 1920. La fotografía se encuentra en el archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales que custodia los fondos y colecciones procedentes de los institutos y centro el CSIC, y forman el Centro de Ciencias Humanas y Sociales. <http://biblioteca.cchs.csic.es/archivos/llado/#biografia>.



Fig. 5. 1938. Museo del Prado, Madrid
Juan de Villanueva – Fériz

Previamente al servicio militar, Ferriz trabajó para la Dirección General de Arquitectura, donde conoció a los arquitectos Giner de los Ríos, Luis Bellido y García Mercadal, entre otros.

Trabajó en el Ayuntamiento para la Dirección General de Arquitectura, donde conoció a los arquitectos Giner de los Ríos, Luis Bellido y García Mercadal. Tanto en el Ayuntamiento como en la Brigada Topográfica, la mayor parte de los trabajos consistían en fotografiar planos, aunque su afición le lleva a fotografiar una iglesia o una capilla que había por la Ciudad Lineal, trabajo que vio el arquitecto Benito Guitart, proponiéndole para fotógrafo de la revista *Arquitectura*¹⁷.

Como hemos apuntado anteriormente, su primer trabajo para la revista *Arquitectura*¹⁸, apareció publicado en el número 118 octubre de 1928. Sus fotografías sirvieron para ilustrar el artículo de Pedro de Muguruza: "Nueva escalera en el Museo del Prado y otras reformas". El arquitecto Fernando Arbós proyectó una nueva galería lateral en el Museo, "cuyo eje fue prolongación del eje menor de la Sala de Velázquez y enlazaba los dos pabellones rectangulares externos"¹⁹. Al establecer este nuevo espacio, se modificaron el orden de las colecciones expuestas y las circulaciones dentro del Museo, siendo necesaria la construcción de una nueva escalera que conectase con la planta baja del edificio. Una vez concluidas las obras de esta escalera, en 1925 se cerró por completo la galería central y se acometieron una serie de obras para restaurar las cubiertas de madera que se habían perdido en dos pequeños incendios ocurridos en 1981²⁰.

¹⁷ Alaminos, Eduardo. Op. cit., 2

¹⁸ Por la revista desfilaron un gran número de excelentes fotógrafos como Byne, Supervía, Gil Miquel, Wunderlich, Antón, Lladó, Pando, Clavería, Soler, Torres Molina, que actuaron como colaboradores más o menos habituales en distintos periodos, aunque también aparecen muchas fotografías sin acreditar. González Presencio, Mariano, "Los dibujos y las ilustraciones", A.A.V.V., en *Revista Arquitectura* (1918-1936), Colegio de arquitectos de Madrid, Ministerio de Fomento, Madrid 2001, p. 186.

¹⁹ *Revista arquitectura*, nº 118, p. 307.

²⁰ Mariano de Cavia escribe en su artículo "Un incendio en el museo del Prado", en el periódico *El Liberal* el 25 de noviembre de 1891, en el que relató un falso incendio ocurrido esa misma noche en el museo para denunciar las malas condiciones en las que se encontraba el museo e intentar evitar que algo como lo que relataba en su artículo pudiera llegar a ocurrir.

Las fotografías de Fériz acompañan al artículo mostrando una imagen exterior (Fig. 5) y varias vistas interiores de las salas y la escalera a la que propiamente hace referencia el artículo. La imagen exterior nos muestra el alzado posterior del Museo, frente a la iglesia de San Jerónimo el Real del siglo XVI, cuya cimentación había sido consolidada para llevar a cabo la reforma de la cubierta. La imagen muestra parte de esta fachada de ladrillo en su encuentro con el ábside semicircular de arcos de medio punto, donde se ubican las ventanas de las dos plantas principales. A sus pies, un pequeño jardín con arbustos entre los que aparece una escultura. A la derecha de la imagen un esbelto árbol cierra la vista. Destaca en esa toma la calidad en cuanto la definición de las verticales. Vemos además, las primeras intenciones de Fériz de incluir como parte compositiva de la escena la naturaleza para crear una vista natural del lugar. La imagen ofrece un plano general de esta zona captado con gran detalle, se aprecia a la perfección el despiece del ladrillo, la piedra o las acanaladuras de las cornisas. El encuadre está cerrado de forma que el edificio ocupa más del ochenta por ciento de la fotografía, dejando poco espacio vacío entre el objeto y el final de la toma. Este modo de componer con planos muy cerrados, desaparecerá casi por completo en la evolución de su fotografía en favor de los planos abiertos que incluyen gran parte del entorno. Las imágenes de los interiores nos muestran el desarrollo de la escalera, de nuevo destacamos en ellas la impecable definición de las líneas verticales, visión complicada de conseguir al tratarse de un espacio cerrado en el que los movimientos y posicionamientos con la cámara estaban más forzados.

Un año más tarde de esta publicación, cuando tenía veintinueve años, recibe el que será su primer gran trabajo profesional²¹. En esta fecha Madrid contaba con más de ochocientos mil habitantes y estaba creciendo descontroladamente. Este crecimiento anárquico y sin planificación hizo promover al Ayuntamiento un concurso internacional de anteproyectos para la urbanización y extensión de Madrid. Para las bases de este concurso se creó un fondo informativo de la situación de la ciudad para la que se recogieron gran cantidad de datos demográficos, planos, gráficos de densidades, registros de espacios y elementos con relevancia en la ciudad, entre otros varios informes. Para la recopilación de estos datos, se creó la oficina técnica llamada Información Sobre la Ciudad, bajo la dirección del entonces arquitecto municipal, Eugenio Fernández Quintanilla. Allí se elaboró la Memoria del concurso, bajo el nombre: *Madrid, información sobre la*

²¹ Su familia lo habla de este trabajo como el trabajo indudablemente más significativo de la carrera de Fériz un trabajo muy extenso e importante para el fotógrafo. Entrevista a Alberto Fériz. Op. cit.

ciudad, Año 1929. Para ilustrar los diferentes contenidos que se han citado, se consideró oportuno ofrecer un amplio material gráfico actualizado de la ciudad que sirviera de apoyo a la información.

Señala la memoria la necesidad de enumerar los edificios públicos y todos aquellos lugares que presenten cualquier interés o estén caracterizados por su belleza, con lo que por cualquier motivo proceda contar, así como la mención de todas las vistas y todos los monumentos que ofrezcan un interés histórico o arquitectónico cualesquiera²².

Es para este trabajo, cuando se encarga a Ferriz la tarea de realizar una serie de fotografías de varios espacios de la ciudad, calles, plazas, monumentos y espacios libres, que sirvieran como soporte visual a la memoria redactada. La Memoria recoge un total de ciento dieciséis fotografías, de las cuales fueron la inmensa mayoría realizadas por Ferriz. Esta labor supuso para él uno de los primeros trabajos en mayor profundidad en relación con la arquitectura, en el que su objetivo captó multitud de edificios y espacios urbanos.

Una vez concluida la Guerra Civil y como hicieran otros colegas como Joaquín del Palacio o Juan Pando²³, realizó fotografías para la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, dependiente del Ministerio de la Gobernación. Pedro Muguruza, director General de Arquitectura durante el gobierno de Franco, organizó junto con la citada Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, la reconstrucción de los destrozos bélicos, y la publicación *Regiones Devastadas*, la revista oficial del organismo²⁴, dio fe de ello a través de las imágenes de estos fotógrafos que se incluían en sus páginas.

²² Alaminos, Eduardo. Op. cit., 22.

²³ Sobre estos dos destacados fotógrafos de arquitectura moderna en España, véase: W.A.A. *Kindel fotografía de arquitectura*. Fundación COAM, Madrid, 2007 y Bergera, Iñaki; González Beatriz, "La batalla moderna. Juan Pando, fotógrafo (1915-1992)", en *Arquitectura Viva*, nº 171, 2015, pp. 50-53.

²⁴ A.A.V.V., *Arquitectura en Regiones Devastadas* [catálogo de exposición], Dirección General de Arquitectura y Edificación Centro de Publicaciones Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1987.

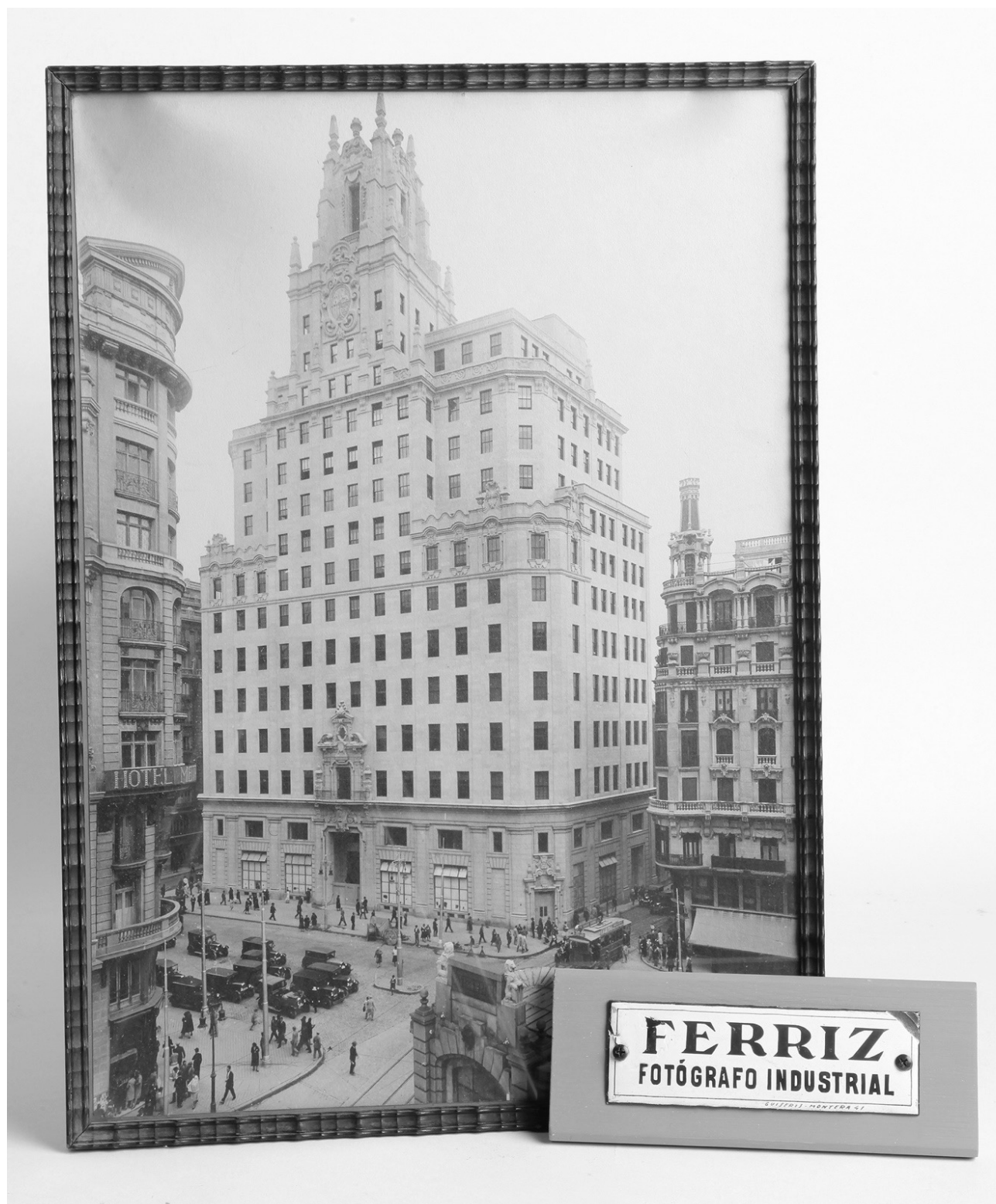


Fig. 6. 1929 Edificio de Telefónica. Madrid
Ignacio de Cárdenas Pastor – Fériz

3.1.1.2. Primeros encargos

Al que fuera su primer estudio, el ubicado en la calle Olózaga, comenzaron a llegar los primeros encargos profesionales, la inmensa mayoría de ellos relacionados con la arquitectura. Con el aumento de trabajo, Férriz tuvo la necesidad de requerir ayuda para las labores de estudio. Contó entonces con la colaboración de dos ayudantes, Luis Heredia y Andrés²⁵, incluso las tres hijas de Férriz tuvieron que echar una mano en las labores del estudio ayudando, por ejemplo, a colorear las pequeñas imágenes que se proyectaban como anuncios publicitarios durante los intermedios de las películas en los cines. En estos descansos, se proyectaban anuncios a base de diapositivas de 4,5x6 centímetros, se trataba de una emulsión fotográfica en gelatina colocada entre dos cristales para que adquiriera la suficiente consistencia. Estos tenían que ser muy finos para que entrasen en las máquinas de proyección²⁶.

Incluido en el libro *Memoria*, uno de los primeros grandes encargos relacionados con la arquitectura y que se convirtió en una de las fotografías de las que Férriz estaría verdaderamente orgulloso, fue la fotografía del edificio de Telefónica (Fig. 6), uno de los primeros rascacielos de la ciudad, ubicado en la Gran Vía Madrileña. Esta fotografía a día de hoy puede verse en el Museo de la Historia de Madrid. Se puede apreciar en ella de nuevo, los primeros esfuerzos de Férriz por conseguir una imagen arquitectónica perfecta, realizada en tres tomas “primero realizó una toma desde la calle, luego se subió a un segundo piso del edificio del enfrente...”, recordaba su hijo Alberto. Posteriormente, las unió en la ampliadora en el estudio con un minucioso proceso. Un auténtico trabajo de artesanía, teniendo en cuenta los medios de los que disponía en aquella época. La fotografía estudiada en detalle, tiene perfectamente definidas las líneas verticales y la unión de las instantáneas por las que está compuesta, son imperceptibles. Estas imágenes fueron realizadas con gran formato de 13x18 centímetros. Fue un trabajo meticuloso y delicado con el que obtuvo un resultado de extraordinaria calidad.

²⁵ La familia de Férriz recuerda a estos dos ayudantes especialmente, sin embargo, del citado Andrés no recuerdan sus apellidos. Entrevista a Alberto Férriz. Op. cit.

²⁶ Estos trabajos se realizaban por encargo de agencias de publicidad como *Publicitas o Alas*. *Ibidem*.



Fig. 7. 1949. Casa Sindical. Madrid
Luis Gutiérrez Soto - Ferriz

Publicado en el libro de Carlos Flores *Arquitectura Española Contemporánea*²⁷ aparece otra de las primeras fotografías de arquitectura que Ferriz realizó. En esta ocasión fue para el arquitecto Luis Gutiérrez Soto y su proyecto de piscinas en el Manzanares de 1931 (Fig. 7). El conjunto arquitectónico con aspecto de un gran navío, se convirtió en un icono del racionalismo español que desapareció en los años cincuenta. Con el nombre de 'La Isla', el proyecto ubicado en una playa artificial dentro del propio río en la zona norte de la ciudad, albergaba tres piscinas, dos de ellas al aire libre y una cubierta y estaba inspirado en el proyecto del Club Náutico de San Sebastián proyectado por José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen en 1929.

La fotografía de Ferriz muestra un alzado lateral visto desde la orilla de río, lo que entonces era un paseo arbolado. Una de las pasarelas de acceso conecta el paseo con el edificio llamando la atención su fachada curva de ventanas corridas. Las piscinas ubicadas a 'proa' y 'popa' se abastecían directamente con agua del río, debidamente tratada y filtrada. Ferriz realiza una toma general del edificio con una enérgica perspectiva que permite contemplar el edificio en su totalidad. En esta ocasión el plano es más abierto, y Ferriz puede dividir la toma en dos partes: la superior, en la que el cielo como fondo respalda el edificio; la inferior en la que se sitúa el edificio junto al río en la. El juego de volúmenes se potencia con las sombras arrojadas de los cuerpos de paños lisos que aparecen en los primeros planos a la derecha de la toma, de este modo a su vez, destaca las líneas sencillas y las formas geométricas simples con la que Gutiérrez Soto compone el conjunto. Un conjunto que se aprecia sencillo y funcional, en el que la imagen subraya el hormigón, el vidrio y el acero sin ornamentación. Apoya esta desornamentación de la arquitectura la falta de la presencia de la figura humana de la imagen. Este proyecto fue también publicado en la *revista AC* del grupo GATEPAC en el número 7 de 1932²⁸. El artículo titulado "Balneario y Piscinas. La Isla. Madrid", se centra en explicar el funcionamiento y tratamiento del agua del río con la que se abastecen a las tres piscinas. El texto se apoya en seis fotografías del conjunto, tres de ellas vistas exteriores generales y tres imágenes del interior del conjunto deportivo con gran afluencia de público.

²⁷ Algunas de las fotografías para Gutiérrez Soto están publicadas en el libro de Carlos Flores. Flores, Carlos. Op. cit.

²⁸ *Revista AC*, nº 7, pp. 34-35.



Fig. 8. 1930. Colonia-Residencia. Madrid
Fernando García Mercadal - Fériz

En el transcurso de esta investigación no se ha podido confirmar la autoría de estas fotografías, aunque las imágenes interiores recuerdan bastante en cuanto a composición y encuadre a varias de las tomas realizadas por Férriz para la piscina del Parque Sindical (1956). Para Gutiérrez Soto, Férriz también realizaría reportajes para algunas de las viviendas económicas²⁹ que ejecutó para la Obra Sindical de Hogar, bajo la inspección del Servicio Nacional de Regiones Devastadas³⁰. La colaboración con otros arquitectos como Fernando García Mercadal, le llevará a registrar el edificio Colonia-Residencia (Fig. 8) realizado en 1930, recogido por Alberto Sartoris en su libro *Fotografía, arquitectura moderna y diseño*³¹. En 1950 comenzarían las obras del Valle de los Caídos, y Férriz recibió el encargo de llevar a cabo el seguimiento fotográfico del proceso de construcción, trabajando junto al arquitecto Diego Méndez³², encargado de dar la forma definitiva al monumental proyecto, junto a Pedro Muguruza. Aunque el arquitecto no se había presentado al concurso de Cuelgamuros del que ya hemos hablado con anterioridad, se le encomendaron las obras en 1950 tras haber llevado ya a cabo las obras de restauración de entre otros edificios, de las residencias del Palacio del Pardo y del Palacio de la Zarzuela. Las obras terminarían en 1958. De nuevo Férriz realizaría trabajos similares a este, en la construcción de los embalses de Entrepeñas y Buendía en las provincias de Guadalajara y Cuenca, respectivamente. Posteriormente haría el seguimiento de las obras del barrio de la Concepción al este de la ciudad de Madrid, “mi padre estuvo allí trabajando, desde que se colocó la primera piedra”, comenta orgulloso Alberto Férriz. Realizado por el mismo constructor que el Valle de los Caídos, el promotor José Banús, este barrio se ubicaba dentro del distrito de la Ciudad Lineal, y era mayoritariamente residencial. Al ser una obra subvencionada por el Estado, las certificaciones mensuales fueron muy estrictas y debían estar acompañadas puntualmente con las fotografías que Férriz fue realizando durante el proceso. Las certificaciones tuvieron un soporte visual así como que dio fe del avance y desarrollo de las obras de manera detallada.

²⁹ Véase: Sambricio, Carlos. “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social en 1959”, en *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social*, Madrid: Electa, pp. 13-84.

³⁰ Véase: Gutiérrez Soto, Luis. Número monográfico, en *Hogar y Arquitectura*, nº 75, enero-febrero, 1971.

³¹ Baudin, Antoine: «Spain», en *Photography, Modern Architecture and Design. The Alberto Sartoris Collection. Objects from the VitraDesignMuseum*, Lausana: EDFL Press y Vitra Design Museum, 2005, p. 122.

³² Se describe este proyecto ampliamente en el libro del autor: Méndez, Diego. *El valle de los caídos: idea, proyecto y construcción*, España: Fundación de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, 1982.



Fig. 9. 1946. Residencia para Educación y Descanso. San Rafael. Segovia
Francisco Cabrero – Ferriz. Número de negativo: 10302

En esta etapa recibirá el que fue su primer encargo para Francisco de Asís Cabrero y el que supuso el inicio de una larga colaboración ininterrumpida, que se prolongó casi treinta años en el tiempo. Este primer reportaje fue el realizado para la Residencia de Educación y Descanso para familias obreras en San Rafael Segovia (1946) (Fig. 9). Este primer trabajo cuenta con tres fotografías cuyos negativos corresponden al número 10300, 100301 y 10302, registrados en el archivo Fériz y cuyos positivos se encontraron en el archivo personal del arquitecto. Se trata de dos interiores que muestran los espacios de comedor y sala de estar de la residencia en los que destaca la presencia de la estructura realizada en madera. Las vistas son amplias, lo que permite obtener una imagen casi completa de estas dos estancias. En la zona de descanso aparecen varias personas que charlan y leen, ajenos a la mirada de Fériz, mientras que la imagen del comedor muestra un recinto completamente vacío. El único exterior del que disponemos, y del que hablaremos en profundidad más adelante, muestra un alzado lateral de la residencia casi como si de un alzado de proyecto se tratara, con una composición y encuadre muy característico del trabajo que Fériz desarrollará más adelante.

Después del proceso de catalogación y digitalización de las fotografías del archivo de Francisco Cabrero, fueron varios los nombres de profesionales que aparecieron como autores de las mismas. Francisco Gómez por ejemplo, fotógrafo de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid³³ y también colaborador de la revista *Arquitectura*, firmó algunas de las fotografías del Edificio Arriba. Kindel a su vez, fue autor de un reportaje para las viviendas Virgen del Pilar en Madrid. No obstante, Fériz se configurará como el fotógrafo de cabecera de Cabrero al que confiará el relato visual de casi todas sus obras a lo largo de la inmensa mayoría de su trayectoria profesional.

³³ La Real Sociedad Fotográfica nació de las reuniones de unos pocos aficionados a la fotografía madrileños en la tienda de material fotográfico de Carlos Salvi. El 15 de Diciembre de 1899 se constituyó esta asociación cuyo presidente fue Manuel Suarez Espada. La mayor aportación que realizó la Real a la historia de la fotografía no sólo española sino también internacional se produjo desde mediados de los 50 hasta finales de los 70. Será este el período más significativo en la historia de la Real Sociedad Fotográfica marcado por la innovación que en el campo de la fotografía social protagonizan algunos de sus integrantes que motivados por las mismas inquietudes artísticas crearán el grupo fotográfico "La Palangana" (1957). En un primer momento este grupo estará integrado por Gabriel Cualladó, Francisco Ontañón, Rubio Camín, Leonardo Cantero y Francisco Gómez. Después, se incorporarán Gerardo Vielba, presidente de la Real desde 1964 hasta 1992, Fernando Gordillo, Juan Dolcet Santos y Ramón Masats. Este grupo será el origen de la famosa formación posteriormente denominada Escuela de Madrid. Página oficial de la Real Sociedad Fotográfica <http://www.rsf.es/>



Fig. 10. Sello original de "Ferriz, Fotógrafo industrial"
Alberto Ferriz (nieto)

3.1.1.3. Evolución del trabajo en el estudio

El sello Ferriz, poco a poco fue ganándose una reputación y, por tanto, clientes y encargos tanto en el ámbito de la arquitectura, como en el ámbito de la industria o la publicidad (Fig. 10). Los reportajes de arquitectura se convertirán en el grueso de la producción en el estudio a partir de la década de los cincuenta, momento en el que la disciplina arquitectónica estaba empezando a revitalizarse y a recuperar aquella modernidad perdida de la que ya hemos hablado. Esta época se convierte en la época dorada del estudio donde los encargos no cesaban y el trabajo fue aumentando cada día. En estos años, donde se producen las primeras colaboraciones con Francisco Cabrero destaca la que quizás sea la más importante tanto para el arquitecto como para el fotógrafo, el reportaje de la Casa Sindical. La trascendencia de esta obra en el contexto arquitectónico nacional supuso un gran reconocimiento tanto para Cabrero como para Ferriz en su trayectoria profesional.

En estos años, su hijo Alberto comenzó a ayudar a su padre, al principio como ayudante, acompañándole en la realización de trabajos puntuales y en el estudio, realizando trabajos de positivado de negativos como aprendiz. Alberto, realizaba en aquellos años estudios de fotografía en el Instituto de Óptica Daza de Valdés, dentro del instituto de Investigaciones Científicas en la calle de Serrano en Madrid, donde reforzaba sus conocimientos teóricos. La práctica en la materia la fue adquiriendo acompañando a su padre cuando realizaba los encargos fotográficos, sobre todo por las noches en los trabajos sobre iluminación de escaparates³⁴ o calles, principalmente para la marca Philips. Pocos años más tarde, Alberto, nacido en 1936 y el último de los cuatro hijos de Ferriz, fue gradualmente asumiendo una clara responsabilidad y carga de trabajo en el estudio, comenzando a trabajar definitivamente para su padre en 1956. Su entrada en el estudio y el contacto con la profesión “fue muy natural y progresiva” como el mismo recuerda.³⁵ Juntos realizarían entonces varios trabajos, uno que su hijo recuerda especialmente fue el llevado a cabo en el templo de Debod en Madrid. Ambos crearon los paneles explicativos de la historia del traslado del templo egipcio desde la isla de Elefantina hasta España y su posterior montaje y reconstrucción en pleno centro de Madrid..

³⁴ Véase: Almonacid, Rodrigo. “La ‘arquitectura luminosa’ en España. Una aproximación hacia la primera modernidad arquitectónica española (1925-1936)”, *Informes de la Construcción*, nº 72, 2020, pp. 1-14.

³⁵ Entrevista a Alberto Ferriz. Op. cit.



Fig. 11. 1961. Interior de la vivienda Puerta de Hierro II. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Ferriz. N° de negativo: 35172

El traslado del estudio a la calle Murcia número 22, coincidió en el tiempo con la introducción progresiva del color en los proyectos fotográficos (Fig. 11). Uno de los primeros realizados con esta nueva técnica serían las fotografías para la casa de Cabrero Puerta de Hierro II. Comenzaron llevando las fotografías a los laboratorios Serralde en la calle Montera, para obtener las primeras copias a color y poco a poco ellos mismos fueron haciéndose cargo en el estudio de este trabajo de nuevo artesanal y delicado. Al principio consistían estos proyectos en baños de color en los que una vez que se hubieran revelado alrededor de una docena de fotografías, los baños comenzaban a 'cansarse', es decir, que la emulsión iba perdiendo propiedades y el proceso debía volver a empezar, tenían que modificar los filtros que se habían colocado para corregir las dominantes del color, volviendo nuevamente al principio para revelar otra docena aproximadamente de fotografías. Por lo tanto, este trabajo llevaba mucho tiempo y una labor concienzuda que Ferriz realizaría de nuevo personalmente. Uno de los primeros proyectos en los que vemos la incursión del color, fue el reportaje para la vivienda de Puerta de Hierro II (1961) (Fig. 11), en la que Ferriz está haciendo sus primeras pruebas con la fotografía de arquitectura a color. El resultado son dos imágenes una del interior y otra del exterior de la vivienda en la que los tonos quizás un poco tibios, sin gran contraste son muestra del nuevo trabajo que con gran esfuerzo se está empezando a llevar a cabo en el estudio de Ferriz. La fotografía de la gran mesa del comedor centra la mirada en la preocupación del propio Cabrero por los detalles de su hogar y la relación de estos con las estancias, lo que le lleva a diseñar a él mismo el mobiliario de su vivienda³⁶.

Con la llegada de las máquinas, unos años más tarde, ya no solo Ferriz realizó los positivados a color, y los trabajadores del estudio se involucraron ya en estas tareas. La automatización del proceso, permitía controlar de una manera más fácil todas las variables de temperatura y tiempos de exposición necesarios, reduciéndose considerablemente las labores que estos trabajos requerían y convirtiéndose por otro lado, en procesos más industriales que artesanales.

³⁶ Involucrado el diseño de esta vivienda acorde a ideales racionalistas, artesanos y pragmáticos, le llevan incluso a implicarse en el diseño del mobiliario más adecuado para esta vivienda y la familia. Otxatorrena, J.M; Pozo, J.M, "Casa Cabrero en Puerta de Hierro", *Arquitecturas. Contemporáneas*, Pamplona: T6 ediciones, 2002.



Fig. 12. 1973. Ayuntamiento de Alcorcón (Madrid). AFC
Francisco Cabrero – Ferriz. N° de negativo: 36003

Dentro de los cuarenta años de profesión de Ferriz, que transcurren desde 1925 hasta 1965, los años cincuenta y sesenta serán los años de mayor producción de trabajo en el estudio. El fortalecimiento de la economía y el resurgiendo de la arquitectura, concentrarán en esta época, gran parte de la obra de Ferriz. Su colaboración profesional con Francisco Cabrero, le llevará a fotografiar muchas de las obras más relevantes de la arquitectura moderna que se construyeron en el país, la Feria del Campo, La Casa Sindical, el Periódico Arriba o el Pabellón de Cristal, entre otras, convertirán su trabajo en documentos gráficos de enorme valor que apoyaron el desarrollo de la nueva arquitectura. El reportaje del ayuntamiento de Alorcón en 1973 (Fig. 12) será el último proyecto que el propio Ferriz realizase para el arquitecto, cerrando así una colaboración que se prolongó casi veinte años en el tiempo. Siempre ajeno a las corrientes fotográficas que se desarrollaban en España e internacionalmente, Ferriz desarrolló su trabajo desde casi el aislamiento personal y guiado por unos principios personales que él consideró necesarios para el desarrollo de su trabajo y que le dieron muy buenos resultados, transformando sus intenciones en imágenes, buscando la perfección tanto técnica como compositiva de todas sus tomas. Desde sus primeros trabajos Ferriz adopta unas características de sus composiciones que continuarán y mejorará a lo largo de toda su producción fotográfica, adaptándose en cada momento a las características de la obra que retrató.

Los fotógrafos de los cuarenta y cincuenta ni siquiera estaban interesados en el discurso teórico del lenguaje fotográfico, y ejercían su labor desde un punto de vista puramente técnico. Al igual que otros fotógrafos contemporáneos como Gómez, Ferriz o Pando, que compartieron con Kindel las portadas y reportajes de las publicaciones especializadas en arquitectura, su biografía apenas ofrece indicios sobre los que establecer influencias que afecten a su obra³⁷.

Ferriz fue abandonando poco a poco la labor de campo, la práctica fotográfica, centrándose acaso en algún trabajo puntual y en la atención administrativa del estudio. Su hijo Alberto entonces, tomaría las riendas, continuando el sello fotográfico Ferriz.

³⁷ Bisbal, Ignacio. "Kindel, paisajes abstractos", en W.AA. *Kindel fotografía de arquitectura*. Fundación COAM, Madrid, 2007, p. 158.



Fig. 13. 1929 Portado del libro: *Memoria. Información sobre la ciudad.*

3.1.2. Madrid, su primer gran trabajo

Con veintinueve años, Férriz recibió el encargo de realizar una serie de fotografías para el libro *Memoria. Información de la ciudad* (Fig. 13), un ambicioso proyecto que fue más allá de ser unas estrictas bases para un concurso de arquitectura. Este trabajo se convirtió en un compendio de información a gran escala sobre la realidad urbana de Madrid, con una enorme calidad documental. La idea inicial fue la creación de un fondo informativo para el Concurso Internacional del Plan de Extensión de Madrid. La ciudad por aquel entonces, estaba creciendo de manera exponencial y empezando a ocupar sin planificación alguna gran parte del territorio municipal.

En la Comisión Municipal permanente de 29 de febrero de 1929, se aprobaron las bases para la celebración de un concurso de anteproyectos relativo al trazado viario y urbanización de la zona del Extrarradio y de extensión de Madrid, y como resultado del estudio de las propuestas contenidas en la moción de la Alcaldía Presidencia, unida al expediente, encaminadas a la más rápida solución del problema que hoy representa el Extrarradio de esta capital³⁸.

Esta comisión establecería una serie de condicionantes para crear una memoria base para el concurso de ordenación que sirviera de guía a los participantes. Para ello, desde el mismo Consistorio se deberían de llevar a cabo una serie de trabajos para fundamentar estas bases. Se encargaría al Instituto Geográfico y Estadístico la ejecución de los trabajos que fueran necesarios para realizar el plano topográfico de la zona comprendida en los límites del Ensanche y los del término municipal, que afectasen al sector Sur de la población. Por otra parte, se encargaría al Instituto Geográfico y Estadístico la formación del plano parcelario según la memoria presentada. Además, deberían reunirse una colección de planos antiguos que demostraran los distintos grados de ampliación de la ciudad, se deberían reunir una serie de planos del estado actual de la población que deberían ser completados con: gráficos de densidades, distribución de barrios insalubres, pobres, industriales, las redes de abastecimiento y de saneamiento, alumbrado y electricidad. Dentro de este apartado aparece la necesidad de contar con la colaboración de Férriz para reflejar mediante documentos gráficos “la situación de

³⁸ Alaminos, Eduardo. Op. cit.

los parques, jardines y otros espacios libres, así como los edificios públicos y todos aquellos lugares que prestasen cualquier interés o estuvieran particularmente caracterizados por su belleza y con los que, por cualquier motivo, se procediera a contar, así como todas las vistas y todos los monumentos que ofrecieran un interés histórico o arquitectónico cualquiera”³⁹.

El 25 de junio de 1928, se establecerían las bases definitivas para el concurso internacional de anteproyectos. Para tal magnitud de concurso se crearía la oficina técnica Información sobre la Ciudad, la cual sería encargada dar forma a la memoria del concurso. El arquitecto Eugenio Fernández Quintanilla estaría al mando de la dirección de esta oficina y contaría con la colaboración de los arquitectos Bernardo Giner de los Ríos encargado de la recopilación de datos informativos, Otto Sequelius encargado de la formación de gráficos y Fernando García Mercadal que se incorporaría más adelante. Toda esta ingente cantidad de trabajo dio como resultado una completa guía, un archivo de referencia que daba clara cuenta del panorama general que ofrecía Madrid en 1929.

La preocupación demostrada por el Ayuntamiento de Madrid respecto al problema de urbanización y extensión de sus núcleos poblados se reflejó en el acuerdo de fecha 25 de junio de 1928, patentizando una vez más que tal problema participaba de dificultades similares a las que en otras grandes capitales existieron Berlín, París, Roma, Dublín, Buenos Aires, etc., coincidían con Madrid en sus preocupaciones, y por caminos distintos llegaban a formar juicios que entrañaban el mismo deseo, cuál era la visión de conjunto de las ciudades como trámite previo a la resolución de su problemas urbanos⁴⁰.

La memoria contenía un amplio material gráfico, abundaban los planos, los gráficos y las fotografías. Fueron de estas últimas un total de ciento dieciséis las consideradas indispensables y, por lo tanto, fueron seleccionadas para añadir al texto. De estas, ochenta y cuatro fotografías fueron realizadas por Fériz, las que no llevaban pie de firma, como así lo refleja Eugenio Fernández Quintanilla en el

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Prólogo de la *Memoria. Información sobre la Ciudad. 1929*.

prólogo del libro. Todas estas imágenes tienen un enorme valor tanto técnico como documental que dan testimonio fehaciente de una época.

Hemos obtenido fotografías de los principales aspectos relacionados con la información, formándose un archivo de referencia al día. Aquellas que fueron estimadas como indispensables para los concursantes se han incluido en la Memoria. Las que no llevan pie de autor fueron hechas por el señor Ferriz, encargado de ejecutar estos trabajos⁴¹”.

El libro dividido en once capítulos, comienza con unos datos generales de la ciudad y la provincia que, junto con los apartados de prehistoria y arqueología, ponen al lector en contexto para seguir profundizando en su conocimiento con la lectura y análisis de los siguientes capítulos. Estos, más específicos, tratarán temas como los espacios libres y espectáculos de la ciudad, el turismo, la higiene y la salubridad, la beneficencia, la industria y el comercio, el tráfico, la vivienda o los proyectos planificados para la ciudad. Finalmente, unas disposiciones oficiales y una bibliografía junto con las bases específicas del concurso, cierran este extenso y documentado catálogo. Las fotografías de Ferriz suponen dentro de este conjunto, un soporte visual de valor incuestionable que soportan los excelentes estudios y análisis que se realizaron para este libro. La calidad de los gráficos y las fotografías que acompañaban a los textos⁴², nutren la publicación y junto a la riquísima información que todos ellos aportan, dotan a la memoria de un enorme valor gráfico. Ferriz realizaría estas fotografías entre los meses de septiembre y octubre de 1929 con una cámara de 13x18 centímetros con trípode y placas de cristal. Gran parte de estos negativos se perdieron, al reutilizar Ferriz estos cristales para proteger las diapositivas que hiciera años más tarde para incluir publicidad en los cines. Las copias originales de época, a día de hoy se conservan en el Museo Municipal de Madrid, son blanco y negro de formato aproximado de 18x24 centímetros.

⁴¹ Ibidem.

⁴² El Instituto Geográfico y Catastral y la Compañía Española de Trabajos Fotogramétricos Aéreos colaboraron eficazmente con el Ayuntamiento, que contó también con un grupo de asesores del máximo nivel: Ortega Tormo, Cossío, García Bellido, Winthuysen. Y el trabajo lo dirigió el arquitecto Fernández Quintanilla, con un equipo de colegas, encuadrables en lo que Carlos Flores y Oriol Bohigas han llamado la Generación del 25 de Madrid: García Mercadal, Vallejo; Giner de los Ríos, Czekelius; Terán, Fernando de. *Cómo era Madrid. Una visión panorámica*, p. 11.



Fig. 14. 1929. Calle Alcalá. Madrid
Ferriz

El reverso nuevamente nos apunta claves para seguir investigando sobre el trabajo de este fotógrafo. El sello con el que la mayoría de ellas cuentan hace referencia al primer estudio:

“Ferriz, fotógrafo industrial. Olózaga 12. Madrid”.

Todas estas imágenes (Fig. 14), a día de hoy, se encuentran catalogadas con el número de inventario 00021 en el Museo Municipal de Madrid, indicándose en cada una la parte de la ciudad que estas reflejan, así como fecha y nombre del autor⁴³. Además, estas fotografías incorporan el sello de la oficina “Ayuntamiento de Madrid. Información sobre la ciudad. Oficinas. Espada 7” y notas a mano que como en otras ocasiones, dan pistas sobre notas particulares o ajustes para su impresión⁴⁴.

A continuación, se han seleccionado una serie de fotografías que siguen el esquema general del libro, centrándonos en los temas que de forma alguna apoyan esta investigación y sirven para seguir ahondando en la labor fotográfica de Ferriz en relación a la disciplina arquitectónica. De este modo, se realiza un doble estudio: en primer lugar, se hace una lectura sucinta de la *Memoria* para tener una visión global de la misma, siguiendo los temas que esta trata desde un punto de vista fotográfico, calles, edificios, monumentos y espacios libres; en segundo lugar, esta revisión sirve para hacer un aproximación a los primeros trabajos fotográficos de Ferriz que nos permita valorar sus inicios profesionales, perfilar algunos de los elementos claves de su sello fotográfico y nos ayuden a establecer la evolución de su trabajo a lo largo de su carrera profesional.

⁴³ <http://reddigital.munimadrid.es/museos/rdcme/pages/Main>

⁴⁴ Alaminos, Eduardo. Op. cit., p. 23

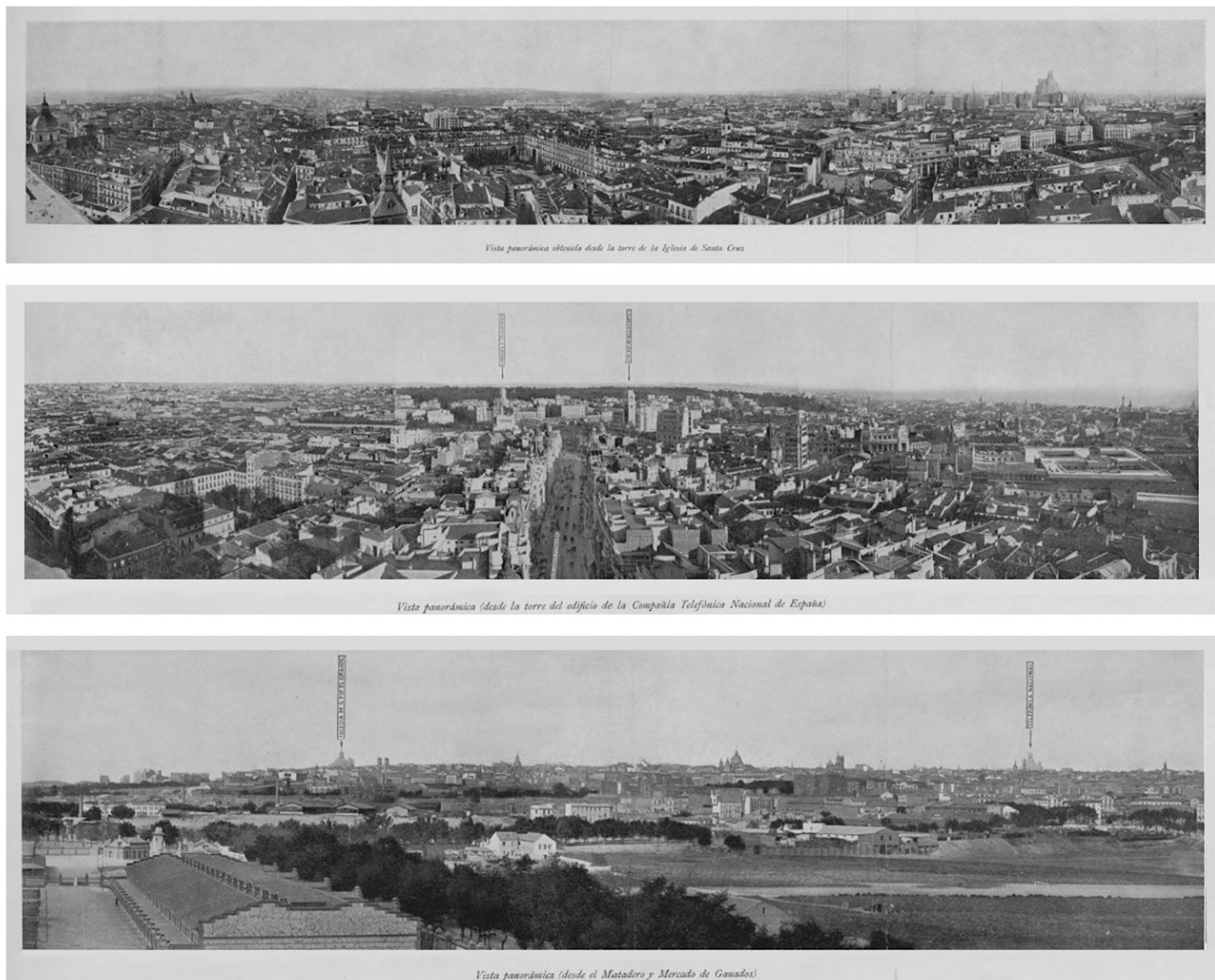


Fig. 15. 1929 Vistas Panorámicas de Madrid
Férriz

3.1.2.1. La ciudad y sus calles

Las vistas panorámicas (Fig. 15) que Ferriz realizaría nos muestran un Madrid, casi desde el aire, con un tejido urbano de calles de trazado irregular. Debido a un aumento progresivo de la población, se produjeron en algunos núcleos de la ciudad ampliaciones no controladas. Sus imágenes dejan patente el estado de una ciudad que necesita crecer debido a un aumento de la población, y en la mayoría de los casos lo hacen aumentando las superficies construidas de las edificaciones existentes.

En diferentes épocas en que la ciudad estuvo limitado en su extensión con murallas o cercas, la densidad aumentó considerablemente, quedando las calles sin la suficiente anchura y la edificación pobre, tanto en solares como en tipos constructivos y en la capacidad de habitaciones, lo cual, unido a que existía otra limitación producida por la “regalía de aposento” origen de las casa llamadas “a malicia”, dio por resultado que el interior de Madrid, en general, urbanísticamente reúna condiciones defectuosas⁴⁵.

El estudio divide Madrid en tres zonas: Interior, Ensanche y Extrarradio. Las primeras imágenes que aparecen publicadas, tras las vistas panorámicas de la ciudad, son fotografías de las calles y plazas más reconocibles de la ciudad. La Puerta del Sol con el Ministerio de Gobernación, hoy en día sede del Gobierno regional, la Glorieta de Atocha vista desde la calle Claudio Moyano o la Plaza de Callao vista desde un edificio de viviendas de la calle Preciados. A continuación, las fotografías de la calle Toledo o la calle del Rollo nos muestran un Madrid de calles de trazado sinuoso con sus personales pendientes madrileñas. Apuntamos que la fotografía de la calle Toledo está firmada por Foto Moreno⁴⁶, recordamos que, aunque el grueso de las imágenes fue realizado por Ferriz, una menor cantidad de ellas fueron realizadas por otros fotógrafos y alguna de ellas llevada a cabo por la Aviación Militar.

⁴⁵ *Memoria. Información sobre la Ciudad 1929*, p. 22.

⁴⁶ Fotografía de Arte Moreno también realizaría para Cabrero fotografías para alguno de sus proyectos. En concreto se localizó en el archivo del arquitecto las realizadas para el concurso de Cuelgamuros en 1941. Tres fotografías en blanco y negro que muestran dos vistas de la maqueta y una axonometría dibujada a mano por Francisco Cabrero. El sello de estas fotografías indican: “Fotografía de arte Moreno, Plaza de las Cortes, Madrid”.



Fig. 16. 1929. La puerta del Sol. Madrid
Fériz

Puerta del Sol

Se trata de una fotografía de formato horizontal que muestra la Puerta del Sol (Fig. 16), foco de la vida madrileña de aquel momento. Ferriz capta a la perfección el bullicio y ajetreo del que parece un día normal de 1929. Destaca en la vista la gran cantidad de personas que se observan congregadas o caminando, así como los coches o el transporte público que circulan por la plaza. Es singular en la toma, a la izquierda de la imagen, como la fachada del edificio lateral al Ministerio tiene repleta su fachada con carteles publicitarios, grandes letreros que se sitúan delante de los huecos de fachada. La publicidad también tiene cabida en el transporte público, como vemos en primer plano un cartel de Coca-Cola sobre el tranvía en la zona inferior izquierda.

Los años veinte fueron años en los que la publicidad se desarrolló ampliamente, al igual que la industria del automóvil. El centro comercial, por excelencia, de la ciudad lo constituía el núcleo comprendido entre las siguientes calles y plazas: Gran Vía, Marqués de Cubas, Prado, [...], cuyo punto neurálgico lo constituía la Puerta del Sol, de la que irradiaban importantes calles también muy comerciales: Alcalá, Carrera de San Jerónimo, Carretas, Mayor, Arenal, Preciados, Carmen y Montera⁴⁷.

Si hacemos caso a la posición de los edificios en la toma, el principal elemento clave es el Ministerio de Gobernación, actual sede del Gobierno Regional. La toma, técnicamente hablando, es impecable al captar a la perfección la verticalidad de las líneas que presentan los tres edificios principales. La edificación estática y contundente sirve de escenario de la fotografía, la vida de una ciudad en continuo movimiento. Los edificios construyen la línea de fuga que dirige la mirada del espectador. Llama la atención cómo Ferriz recorta la cubierta del reloj que preside la plaza. Como veremos en casi todas las fotografías, el fotógrafo destaca por mostrar los edificios en su totalidad cuando hace planos generales. En esta ocasión esto es debido a que Ferriz prioriza la Plaza y el ambiente que en ella se está viviendo frente a los edificios que en ella se encuentran, dando mayor importancia a los vehículos y peatones del primer plano, que nos hablan de lo que ocurre en este lugar.

⁴⁷ Alaminos, Eduardo. Op. cit., p. 27.



Fig. 17. 1929. Calles de Alcalá y Gran Vía de Madrid
Fériz

Encuentro de calle Alcalá con Avenida del Conde de Peñalver

Otra de las imágenes que cuentan en el estado actual en el que se encontraba el centro de Madrid es la imagen tomada según podemos apreciar desde el edificio del Círculo de Bellas Artes (Fig. 17). De formato nuevamente horizontal, en el que la calle principal ocupa casi la mitad de la toma, de nuevo Ferriz nos enseña una ciudad en funcionamiento. El número de viandantes se ha visto reducido considerablemente respecto de la fotografía anterior, en aras de un mayor número de vehículos privados y transporte público que circulan por estas dos arterias principales de la ciudad: Gran Vía y la actual calle de Alcalá (antes avenida del Conde Peñalver). En estas dos calles se situaban los grandes almacenes, comercios de lujo del momento y varios hoteles de la ciudad. La imagen muestra como la calle de Alcalá termina frente al majestuoso edificio Metrópolis, diseñado por los arquitectos franceses Jules y Raymond Février para la compañía de seguros La Unión y el Fénix en 1905. Podemos apreciar, cómo el arbolado empieza a aparecer en las aceras a medida que el fotógrafo se va alejando del centro urbano de la ciudad. Si se continúa visualmente el eje de la calle hacia el fondo de la imagen, podemos observar la silueta del edificio para la Compañía Telefónica Nacional, obra de Ignacio Cárdenas Pastor y Louis S. Weeks diseñado en 1926, edificio que para este proyecto también fotografió Ferriz con gran detalle, del que ya hemos hablado. En cuanto a la toma general, Ferriz muestra un área de la ciudad con edificios monumentales, que revelan el auge y la calidad de la arquitectura que se ha estado construyendo durante la primera década del siglo XX.

La fotografía tiene un enorme valor documental para el catálogo del concurso, ya que es capaz de mostrar la vida en esta zona de la ciudad, a la vez que da cuenta a través de un plano general de la edificación existente en el tramado urbano, su posición en la ciudad y la variedad edificatoria que este área tiene. Ferriz divide la toma en tres partes horizontales, en las que sitúa en primer término la calle; en segundo lugar, una franja de edificios; por último, el tercer espacio que deja libre y muestra el cielo, haciendo una degradación de ambientes que van desde el más bullicioso a pie de calle, hasta la serenidad que aporta en la toma el cielo.



Fig. 18. 1929. Plaza Castelar. Madrid
Fériz

Vista de la plaza de Castelar y calle de Alcalá

Cerrando el recorrido por la parte más céntrica de la ciudad, terminamos en la actual plaza de Cibeles (Fig. 18) que Ferriz fotografió, como indica en el pie de foto, desde el número 71 de la calle de Alcalá. La imagen en formato cuadrado, evidentemente elegido así para la publicación, que deja intuir un formato vertical que aportase un poco más de aire en la parte superior de la toma, viene a resumir lo que suponía el centro urbano para la ciudad de Madrid en 1929. Esta zona era un punto de atracción comercial, un emergente centro de negocios y un espacio por el que todos los días circulaban gran cantidad de vehículos y transporte público, compartiendo calles con los peatones que paseaban y hacían sus compras y negocios por el centro de la ciudad. La fotografía deja presentir un cierto caos circulatorio debido a la confluencia de varias líneas de transporte público, vehículos privados, paradas de taxis y vehículos con animales, que debían convivir diariamente con la circulación de los viandantes.

En esta imagen, en el centro de la toma se muestra el actual Banco de España. La inmensa mayoría de las entidades bancarias de la ciudad se ubicaban en este lugar, Banco de Bilbao, Español de Crédito, Ainz, Crédit Lyonnais⁴⁸, siendo una zona de negocios con un cierto nivel económico y profesional. La fotografía tiene un eje vertical que viene definido por la calle Alcalá y divide a la toma en dos partes no proporcionales, que priorizan la mitad izquierda con la visualización de los edificios que se ubican a este lado de la calle, frente a la mitad derecha en la que los techados y cornisas ocupan todo el espacio. En el centro de la toma, Ferriz ubica la fuente de Cibeles, que se configura con el foco de atención en la composición dividiendo el eje de la calle en dos tramos concretos. En la parte superior, y más cercana al centro urbano, una zona con tráfico más intenso, y la parte inferior a escasos metros de la anterior, una zona en la que se aprecia menor afluencia de tráfico. Esta fotografía, junto con las anteriores dan buena cuenta de la vida activa en el corazón de la ciudad, el comercio, los negocios o la reciente inauguración del Metro, son en parte motivadores del crecimiento de la ciudad que en estos momentos se encuentra en auge, la ciudad está inmersa en una época de cambio y modernización con el consecuente incremento de la población.

⁴⁸ Alaminos, Eduardo. Op. cit., p. 28.



Fig. 19.1929. Parque del Oeste. Madrid
Fériz

3.1.2.2 Espacios libres

Los espacios libres de la ciudad (Fig. 19) constituyen en Madrid un espacio de encuentro y esparcimiento para sus habitantes, en relación directa con la calidad de vida. La publicación dedica el apartado titulado 'Recreo' a estos lugares, insistiendo en poner de relieve el sentido de parque histórico y destacando la importancia de las bellezas originales y naturales que posee y rodean Madrid. El crecimiento descontrolado de la ciudad, del que hablábamos anteriormente, no había tenido en cuenta estos espacios en su nuevo urbanismo. El concurso plantea consolidarlos como referentes en la ciudad, haciendo una reflexión histórica sobre ellos. A través del estudio de los mismos insta a reconocerlos y revalorarlos con el fin de incluirlos en la trama urbana, caracterizando su desarrollo y crecimiento.

Desde que en el siglo XVI fija su residencia en Madrid Felipe II, se procede a la ordenación de parques y jardines por la Casa Real y particulares. La modalidad de estas ordenaciones en el siglo XVII estaba basada, en la propia naturaleza, aprovechándola, ya en el sentido tradicional de utilidad y recreo o en las aportaciones italianas, modalidad propia de Aranjuez y de las obras iniciadas en el Escorial.⁴⁹

El estudio señala la carencia de Madrid de espacios libres públicos convenientemente repartidos por la ciudad, conforme a las normas del urbanismo del momento. Los barrios con poca densidad edificatoria contaban con amplios espacios verdes, sin embargo, en las zonas más pobladas, estos espacios eran muy escasos e incluso muchos de estos barrios carecían de ellos. Ferriz fotografía desde el monte de El Pardo, pasando por el parque del Oeste, los pequeños parques de la ciudad, creando un completo fondo documental que sirviera para repensar el nuevo urbanismo creando un gran jardín urbano público⁵⁰.

⁴⁹ Memoria, Información sobre la ciudad, p. 67.

⁵⁰ Enric Battle, en su libro *El jardín de la metrópoli* hace referencia a la necesidad ambiental para la vida en las ciudades de esta nueva perspectiva de jardín. Se trata de un jardín que pretende ser simultáneamente el jardín ideal, un parque público, un sistema de espacios libres y un híbrido de paisajes diversos, es el reflejo de un nuevo espíritu que busca garantizar la sostenibilidad sin renunciar a su formalización desde la modernidad. Battle, Enric. *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011, p. 17.

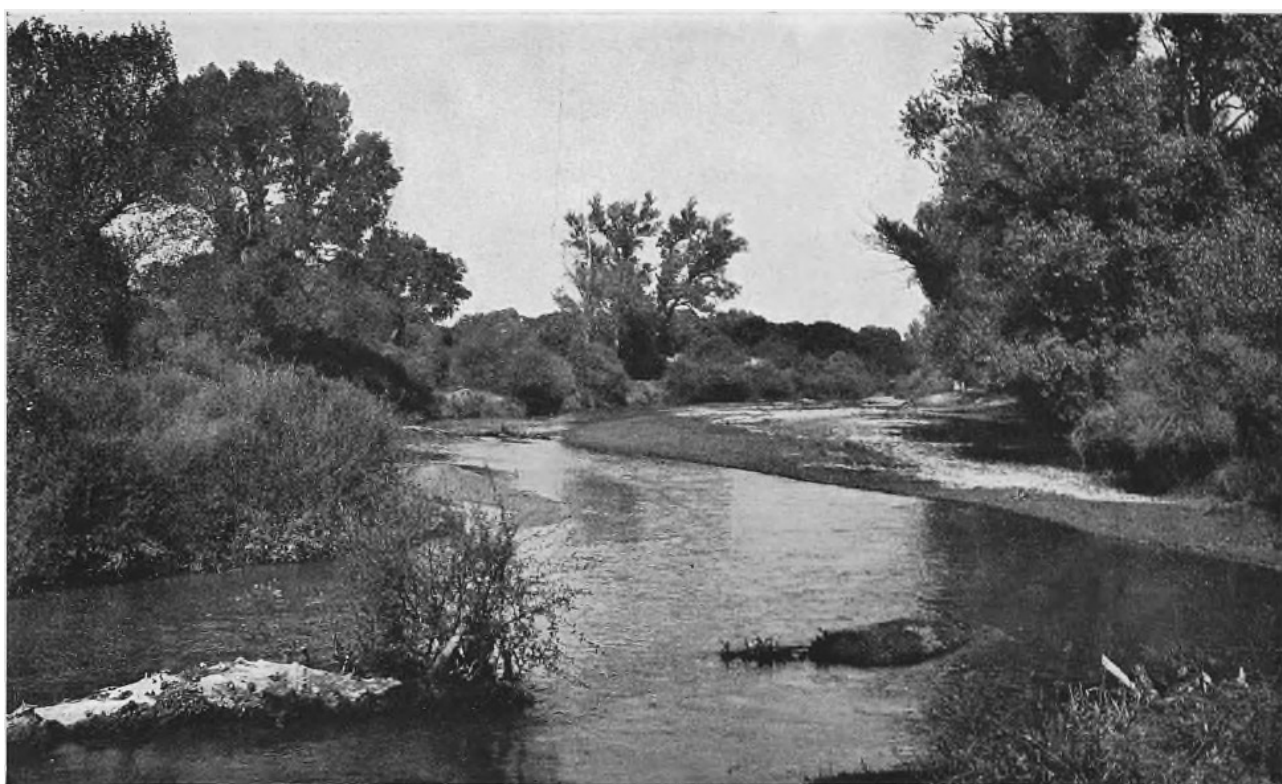


Fig. 20.1929. El río Manzanares a su paso por el Pardo (Madrid)

Férriz

El río Manzanares en el Pardo

La Memoria dedica el capítulo titulado recreo a los espacios libres de la ciudad, los espectáculos públicos y deportes y el turismo. Ferriz no solo registró con su cámara el interior de la ciudad, también fotografía los espacios naturales que rodean la misma y sirven de zona de recreo y ocio a los habitantes de la ciudad, y en algún momento suponen una zona de posible extensión de la misma.

Esta fotografía de formato horizontal, muestra en primer plano el río Manzanares (Fig. 20), que nace en la sierra de Guadarrama, a su paso por la zona de El Pardo al norte de la capital. Destaca en la toma, la cantidad de árboles de gran porte en ambas orillas que acompañan el discurso del río. En la imagen se pueden distinguir dos planos: en el primer plano, únicamente el río; en segundo término, este junto con la vegetación y el cielo, comparten espacio. Estamos ante una toma general que muestra parte de este extenso paraje, incluyendo cada componente del mismo, el río, los árboles y el cielo. El río es el principal elemento de la imagen que abarca todo el primer espacio de la toma hasta diluirse con la vegetación en la zona media de la misma. La luz natural proviene de la parte superior derecha de la imagen, no obstante, las sombras arrojadas que esta produce no tienen una evidente presencia en la toma, solo los árboles de la parte derecha de la imagen proyectan una pequeña sombra sobre el margen del río.

Todos los elementos de la imagen se encuentran enfocados, por lo que la nitidez de la imagen es máxima, todos los elementos tienen la misma importancia en la imagen acuerdo a la nitidez. La mitad superior de la imagen muestra un cielo claro con una franja horizontal de vegetación. Junto con esta imagen, el libro acompaña una fotografía del monte de El Pardo que muestra un bosque claro con bajo matorral. En ambas imágenes existe un predominio de las líneas orgánicas, los árboles junto con el trazado que dibujan tanto el río como el camino acentúan el predominio de este tipo de líneas curvas.



Fig. 21. 1929. Plaza de oriente y Palacio Real. Madrid
Fériz

Plaza de Oriente y Palacio Real

Siguiendo con el recorrido por los espacios de recreo, nos detenemos ante una fotografía del interior de la ciudad que muestra la plaza de Oriente con el Palacio Real al fondo (Fig. 21). Ubicada en el centro urbano, la plaza se convierte en un espacio monumental en el que se ubican diferentes jardines y una serie de esculturas que cierran el espacio. La plaza principal fue diseñada por el arquitecto Narciso Pascual y Colomer bajo el reinado del José I en 1884. La fotografía de formato horizontal recoge con claridad el espacio ajardinado del interior, al centrarlo en los dos tercios inferiores de la toma y dejando únicamente, el tercio superior para el alzado del palacio que se remata frente el despejado de cielo de Madrid. El espacio ajardinado cuenta en sí con pequeños jardines distribuidos en forma de cuadrícula, formando parterres de praderas recortadas. El centro, con forma circular, acoge la figura de Felipe IV realizada en bronce sobre un pedestal. En estos jardines, que son delimitados con arbustos bajos, se incluyen algunos árboles de gran envergadura.

La imagen refleja un espacio tranquilo y natural, alejado de aquella imagen del bullicio y tráfico que transmitía la primeras fotografías que hemos analizado. La imagen se compone de dos planos claramente diferenciados: en primer término, la plaza; y el plano del fondo, que acoge el Palacio Real. Estamos nuevamente ante un plano general del lugar en el que Ferriz, cuyo cometido es mostrar la plaza incluye como cierre de la misma el palacio, de forma que ubica al espectador de manera más concreta en el espacio urbano. Nuevamente, vemos la calidad técnica de la toma, que pese a la gran profundidad de campo que ella tiene, todos los elementos se encuentran claramente definidos y perfilados, como vemos ver en el detalle del alzado este del palacio. Frente a la grandiosidad del palacio, la toma así configurada hace principal protagonista de la imagen la plaza de Oriente. La composición es ordenada y clara, la presencia de los elementos vegetales que se repiten sobre la plaza, aportan un cierto ritmo a la imagen frente al estatismo que ofrece la arquitectura, produciéndose una tensión visual entre ambos elementos que protagonizan la imagen. El peso visual de la imagen recae en la plaza principalmente por su disposición en la imagen, sin embargo, la imagen está equilibrada visualmente. En la imagen no aparece ninguna persona y mucho menos podemos ver algún tipo de vehículo.



Fig. 22.1929. Calle de Zurbano. Madrid
Fériz

Calle Zurbano

Llama la atención la fotografía que aparecerá en una de las páginas siguientes, es una fotografía en formato vertical de la calle de Zurbano (Fig. 22). Esta calle comienza desde la calle Génova hasta la plaza San Juan de la Cruz, paralela al paseo de la Castellana. En ella se encuentran una gran cantidad de palacetes y casas señoriales, símbolo del Madrid de la primera mitad del siglo XX. La fotografía muestra una calle muy tranquila, repleta en ambos lados de árboles de gran tamaño que dejan casi en completa sombra la calzada central. En ella, las vías del tranvía atraviesan longitudinalmente la imagen, desde el primer plano hasta perderse en el fondo de la imagen, creando una fuerte perspectiva que caracteriza la imagen y ocupa el tercio inferior de la misma. A la izquierda de la vista, bajo los potentes rayos de sol, varios peatones circulan tranquilamente por la acera. Un vehículo frente a un gran portal de entrada, se sitúa en ese mismo margen de la calle. Las vías del transporte público dan profundidad a la imagen y permiten una continuidad visual, además de aportar tensión a la misma. Los dos tercios superiores de la imagen están ocupados por las frondosas copas de los árboles, que apenas dejan observar el cielo y las plantas superiores de los edificios.

Se trata de una toma general que muestra por completo el recorrido de la calle, evidentemente los edificios no se aprecian en su totalidad, pero dan cuenta de su carácter señorial con los grandes paños abiertos de fachada, el zócalo de piedra y la elegante balaustrada que aparece tras las hojas de los árboles en la mitad izquierda de la imagen. Las formas naturales conviven con lo urbano que supone el discurso del tranvía, la calzada y el vehículo. La luz natural proviene de la parte superior derecha de la imagen, lo que hace que el primer plano de la misma permanezca en sombra ya que Ferriz se ubica para la toma, bajo los árboles del primer término que tienen sombras profundas que se introducen en la calle. La profundidad de campo está limitada por los edificios de viviendas a ambos lados de la imagen y posteriormente por las dos hileras de árboles que se distribuyen casi equidistantes a lo largo del desarrollo de la vía, creando una composición ordenada y equilibrada. Ferriz fija su mirada en lo vegetal de la calle, no se centra en la descripción detallada de los edificios que se encuentran a un lado y a otro de la calle, esta vez dirige intención en la introducción de los elementos vegetales dentro del Madrid urbano y da buena cuenta de cómo están en este área de la ciudad. No muy lejos de la Puerta del Sol, en la que lo urbano predominaba, esta zona supone un espacio intermedio entre ella y los grandes espacios abiertos que contemplábamos a orillas del río Manzanares.



Fig. 23.1929. Casas de la vecindad del número 25 de la calle Segovia. Madrid
Fériz

3.1.2.3. Edificios

A continuación, haremos una pequeña revisión de algunas de las fotografías de Ferriz de edificios pertenecientes a los apartados de Instrucción pública e higiene y salubridad. Este último apartado se centra en el análisis del río Manzanares, además de tratar las redes de saneamiento de la ciudad. Estos datos son acompañados por varios planos y gráficos, únicamente aparece una fotografía del encauzamiento del río Manzanares realizada por Ferriz. En cuanto a las instituciones sanitarias dentro de las funciones que el Estado impone al municipio de Madrid está, entre otras, la mejora higiénica de las viviendas. Para reflejar el estado de las estas en los barrios más desfavorecidos, Ferriz realiza una serie de instantáneas de casas de vecindad. Destacamos la fotografía de la calle Segovia (Fig. 23), una imagen que ayuda a transmitir los valores de este conjunto urbano, dando cuenta del hacinamiento que se estaba produciendo en algunos sectores de la ciudad, debido al aumento de población de la clase trabajadora en los barrios obreros.

Dentro de apartado de Instrucción pública, nos detenemos en los edificios que el Estado utiliza para la función docente. Esta docencia estaba dividida en tres tipos: la primera enseñanza a las que pertenecían las Escuelas públicas de Instrucción Primaria, a la que acudían los alumnos diferenciados por sexos desde los tres hasta los catorce años; los centros de formación profesionales, que eran los encargados de formar a maestros e inspectores del Estado; por último, los centros de la Segunda enseñanza y la enseñanza superior. Ambas tenían como característica común ser voluntaria, en contraposición con la Primera enseñanza, cuyo carácter era la obligatoriedad y la gratuidad. A este último grupo de edificios para la Segunda enseñanza pertenecen también los Museos y las Reales Academias.

Otro capítulo que adquiere bastante peso en el conjunto de la memoria, es el relativo a la Beneficencia que esta publicación recoge con gran detalle. Las instituciones de este apartado se dividen en cuatro grupos: Beneficencia General, Provincial, Municipal y particular. Del estado dependían los hospitales de la ciudad y parte de las instituciones más importantes de la provincia. La ciudad de Madrid atendía otras instituciones de menor envergadura.



Fig. 24. 1929. Escuela de Ingenieros Agrónomos. Madrid
Fériz

Escuela de Ingenieros Agrónomos

La Escuela de Ingenieros Agrónomos (Fig. 24), situada en la zona de la actual Ciudad Universitaria, fue fundada en 1855, convirtiéndose en la escuela de Agricultura más antigua de España. La fotografía en formato horizontal nos muestra el edificio aún en obras. Después de varias ampliaciones llevadas a cabo en años anteriores, este último proyecto correspondería al preparado por el arquitecto Barroso Guerra. El primer edificio que compone este conjunto es de 1925 y fue una referencia para el ordenamiento urbanístico de la futura Ciudad Universitaria⁵¹. Esta obra de 1929 que Ferriz recoge en su fotografía tenía como cometido generar una parte nueva y acometer la reconstrucción de la parte antigua, respetando el edificio original sin modificar su estructura interna. El conjunto se recubrió con una doble piel exterior de ladrillo, que daría unidad compositiva a todo el conjunto. La imagen muestra aún los andamios de la construcción de la última fase del nuevo edificio.

La fotografía descubre el conjunto de edificios que se abren al espacio central de acceso. Podemos apreciar dos planos: en el primer plano, la edificación en sí; en en segundo plano, bastante alejado se recorta la silueta Madrid. Se trata de una toma general que muestra casi por completo los dos cuerpos principales del conjunto. Ferriz no deja aire a ambos lados de la toma, lo que supone que en la parte izquierda de la misma el edificio principal tenga parte de su fachada recortada. Las sombras en las imágenes no están muy acentuadas, sin embargo, sirven para enfatizar en la parte izquierda, los salientes y huecos de la fachada. Destacamos la ausencia de personas, elementos que no destacarán por su presencia en la fotografía de arquitectura que Ferriz realizará a lo largo de su carrera. Subrayamos la profundidad que ofrece la imagen, la dirección que toma cada fachada del edificio, marca la perspectiva de la toma de manera firme. Los huecos en las fachadas, que destacan por contraste del resto, aportan un ritmo dinámico en la imagen, frente a lo estático que un edificio de tal envergadura supone. Ferriz divide la toma en tres partes casi iguales: la primera, que estaría ocupada por el patio central y los terrenos anexos; el espacio intermedio, con el conjunto de los edificios; el espacio superior finalmente, que se corresponde con el campo abierto tras los terrenos de la Ciudad Universitaria hasta llegar a Madrid respaldada de nuevo con su cielo despejado y claro.

⁵¹ <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-678.htm>



Fig. 25.1929. Museo Arqueológico. Madrid
Fériz

Museo Arqueológico

Bajo la dirección de Bellas Artes aparecen en las páginas siguientes los centros dependientes de la misma que correspondían a los establecimientos de instrucción pública y centros de cultura. Dentro de ellos se encuentra la Escuela de Arquitectura, Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado, instalada en el mismo edificio de Bellas Artes en la calle Alcalá, la Escuela Nacional de Artes Gráficas o la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Museo Arqueológico (Fig. 25), entre otros.

Fundado en 1867 por Isabel II en el Casino de la Reina, trasladándose en 1892 al edificio que hoy ocupa en el centro de Bibliotecas y Museos (paseo de Recoletos, 20), con estrada por la calle de Serrano, y ocupando toda la planta baja y principal del edificio en su parte a Saliente. Se formó con objetos procedentes del antiguo Museo de Historia Natural, y después con donaciones y adquisiciones. Hoy es una rica colección arqueológica.

La fotografía de Fériz de formato horizontal, muestra la fachada principal del Museo y sus jardines de acceso. Se trata de una toma general que, sin embargo, no muestra por completo la fachada del edificio. La visión que consigue Fériz convierte la vista en una cónica de dibujo que tendría su punto de fuga en el fuera de campo de la imagen, consiguiendo dar profundidad a la imagen. La verticalidad de la toma no esta conseguida en su totalidad, no obstante, anuncia las intenciones de Fériz en las fotografías que de este tipo realizará para otros proyectos. En la imagen convive la naturaleza, los arboles de bajo porte, con la arquitectura. Destacamos la aparición en primer plano, en la parte inferior derecha de la imagen, un arbusto que enmarca la toma, un recurso que Fériz utilizará en la construcción de sus imágenes y veremos muy frecuentemente. El cielo en un tono claro contrasta poco con la fachada de piedra, que desdibuja su despiece debido al tipo y modo en el que la luz que incide sobre ella. La cornisa del edificio, en sombra, se configura en la toma como una línea negra que recorta a la perfección la silueta del museo contra el fondo del cielo, nuevamente despejado. La repetición de las ventanas y las columnas, aportan cierta cadencia a la imagen, dotándola de un claro ritmo visual. El punto de vista elegido, se sitúa aproximadamente a la altura de los ojos lo que la convierte la toma, en una imagen natural que cualquier espectador que visitara el lugar pudiera obtener, no existen los escorzos forzados ni las vistas imposibles en Fériz.



Fig. 26. 1929. Hospital provincial (en la actualidad Museo Reina Sofía). Madrid
Fériz

Hospital Provincial (Desde la casa número 1 del Paseo de las Delicias)

Dentro del apartado de Beneficencia, el que la Memoria recoge con gran detalle, se incluían cuatro apartados: Beneficencia General, Provincial, Municipal y Particular. De todos ellos se ha seleccionado uno en representación al resto que caracteriza la fotografía realizada por Ferriz para este tipo de equipamientos en la ciudad, el Hospital Provincial de Madrid (Fig. 26). El edificio dependía de la Diputación provincial que además de mantener los Hospitales de la ciudad, se dedicaba a las Casas de Maternidad, Casas de Expósitos, Casas de Desamparados, Hospicios, Hospitales y Manicomios.

Como indica el pie de foto, la imagen fue tomada desde el número 1 del paseo de las Delicias. Al hacerse cargo del Hospital de la Facultad de Medicina, en 1831, disminuyó su capacidad asistencial, de modo que en la fecha que Ferriz hizo esta fotografía no podían ser atendidos en condiciones debidas, según datos ofrecidos por la Memoria, más allá de setecientos enfermos. Actualmente, el edificio tiene un cuerpo más que sustituye a las cubiertas abuhardilladas que vemos aquí.

La fotografía de formato horizontal panorámico, muestra el alzado este del edificio que actualmente es el Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Hoy en día, el edificio tiene un cuerpo más que sustituye a las cubiertas abuhardilladas que se ve en la imagen. En la imagen se pueden distinguir dos planos: en el primer plano la calle, donde se aprecian vehículos y transporte público; en el segundo plano, y ocupando casi la totalidad de la imagen el edificio del Hospital con una zona arbolada frente a él. Nuevamente, el cielo como telón de fondo y soporte de la arquitectura y la calle. Llama la atención en todas la fotografías que hemos revisado de esta primera etapa de Ferriz, los cielos, que aparecen tenues, en contraposición a los cielos con gran contraste y presencia en sus imágenes de su periodo puramente arquitectónico. Los filtros que comenzará a utilizar para poner énfasis en sus cielos, serán una sella de identidad a la que Ferriz recurrirá siempre en favor de la arquitectura. La fotografía se trata de una toma general que muestra al completo el volumen del Hospital formado por cuatro prismas rectangulares de paramentos lisos. La cubierta de teja dibuja la frontera entre la arquitectura y el fondo de la imagen. Destaca la horizontalidad que transmite la toma enfatizada por la configuración del edificio así captado junto con las líneas de forjado que se revelan al exterior. Una imagen con un gran ritmo visual debido a la repetición de los grandes huecos oscuros que se alzan sobre la las fachadas de color claro. Frente al ritmo, destaca la rotundidad estática de la edificación.

3.2. Ferriz, fotógrafo industrial



Fig. 27. Sello Ferriz, impreso en el dorso de una fotografía original de época

Si los arquitectos se han hecho fotógrafos para capturar su obra y la de otros, sustituyendo o completando con la cámara los tradicionales cuadernos de croquis, los fotógrafos se han hecho arquitectos al interpretar con su mirada las ideas incorporadas en las formas construidas, convirtiendo la lente en una herramienta más de este viejo oficio⁵².

Ferriz establecería su sello personal como 'Ferriz, fotógrafo industrial' (Fig. 27). Aunque su trabajo se desarrolló más allá del ámbito de la fotografía arquitectónica, su labor como fotógrafo de arquitectura es el que más relevancia ha presentado. Los trabajos industriales y los publicitarios ocuparían buena parte de los encargos del estudio⁵³. Bien es cierto, que desarrolló todos y cada uno de sus trabajos, independientemente del ámbito del que viniera el encargo, con un nivel muy alto de autoexigencia encaminado siempre a conseguir la perfección. Para analizar con mayor detalle los tipos de trabajos que se llevarían a cabo en su estudio, hemos hecho una clara diferenciación de los temas: la fotografía de arquitectura y la fotografía industrial. El primer apartado englobará la fotografía estrictamente arquitectónica y en el segundo apartado, abarcará los temas de

⁵² Fernández-Galiano, Luis, "Modos de ver", en *Arquitectura Viva*, nº 153, junio 2013, p. 3.

⁵³ Su hijo Alberto, relata un gran número de trabajos publicitarios que recuerda en los que participó con su padre. Estos trabajos se realizaban por encargo de agencias de publicidad como *Publicitas* o *Alas*. Entrevista a Alberto Ferriz. Op, cit.

fotografía publicitaria, fotografía de iluminación de monumentos o de aviación entre otras.

Decía Schulman⁵⁴ que el principal objetivo de su fotografía era documentar, transmitir un mensaje sobre el objeto, sin embargo, sus imágenes no eran un documento puntual sobre la obra, sino que todo estaba cuidadosamente estudiado, el mobiliario, la iluminación y los personajes, para guiar la vista del espectador hacia la arquitectura y en concreto hacia el estilo de vida de esa arquitectura⁵⁵, lo que denominaría “dressing the scene” (vestir la escena). Un modo de hacer similar es el que llevaría a cabo Ferriz en sus trabajos. Su fotografía fue puramente documental, sin embargo, se alejó de esta construcción “impostada” de la imagen del fotógrafo americano, en favor de una construcción más natural. Ferriz estudiaría con anterioridad la iluminación y los puntos de vista más adecuados para captar y poder transmitir la obra acorde a lo pensado, dejando para el trabajo de revelado en el estudio las modificaciones de algunas exposiciones o el tratamiento de los cielos oscuros, muy representativo de toda su obra. Otro ejemplo del modo de construir imágenes de Shulman del que difiere Ferriz es que llevaba siempre consigo lo que denominaba su “jardín portátil”, una estructura vegetal que situaba estratégicamente ante el visor de la cámara cuando el entorno del edificio no le resultaba idóneo, y que le permitía además añadir profundidad y enmarcar la vivienda⁵⁶. Este tipo de elementos vegetales también son característicos de la fotografía de Ferriz, sin embargo, este haría uso de ellos cuando el entorno se lo permitía. Los árboles, sus hojas y ramas, aparecen en la escena cerrando encuadre casi siempre por la parte superior, creando una sucesión de planos y enmarcando la visión hacia la arquitectura.

Ferriz asimiló el aporte que la obra arquitectónica le brindaba para enriquecer y madurar su proceso creativo. La racionalidad en la que se asienta su obra estuvo ligada en mayor medida a la búsqueda de un ideario personal que le sirviera de base en la definición de la obra que retrató. Fue precisamente la sencillez con la se

⁵⁴ Shulman publicó en los años setenta un libro en el que trata de sistematizar, de una manera didáctica, su vasto conocimiento sobre el material y las técnicas fotográficas que él mismo empleaba. Ver Shulman, Julius. *The Photography of Architecture and Design: Photographing Buildings, Interiors, and the Visual Arts*, Whitney Library of Design, Watson-Guption, New York, 1977.

⁵⁵ W.A.A. *Los Ángeles Oscura: La fotografía arquitectónica de Julius Shulman*, Los Ángeles, CA, Fischer Gallery, Universidad de Southern California, 1998, p. 54.

⁵⁶ Díez, Daniel. “Objetivo moderno, la Fotografía de Julius Shulman y la construcción de la imagen de la arquitectura del sur de California”, *Rita*, nº 2, octubre 2014, p. 62.

expresó, el orden interno o la precisión en el uso de la composición, la base que constituyó la intensidad que se aprecia en todas sus fotografías. La consiguiente depuración formal, fruto de un orden claro y legible, hace que la recepción visual de sus fotografías, quede estrechamente ligada a la propia naturaleza de la obra arquitectónica como objeto esencial.

En cuanto a los trabajos industriales, Ferriz realizó gran cantidad de trabajos de publicidad para empresas, que serían publicados en varios medios como revistas y periódicos del momento.



Fig. 28.1948. Feria del Campo. Madrid
Francisco Cabrero – Férriz

3.2.1. Fotografía de arquitectura

Este apartado tiene la finalidad de analizar la fotografía de arquitectura que desarrolló Férriz a lo largo de su carrera desde la perspectiva del análisis evolutivo que la técnica y la práctica tienen en su trayectoria profesional.

El primer hombre que vio la primera fotografía debió creer que se trataba de una pintura: el mismo marco, la misma perspectiva. La fotografía ha estado, está todavía, atormentada por el fantasma de la pintura; la fotografía ha hecho de la pintura, a través de sus copias y de sus contestaciones, la referencia absoluta y paternal, como si hubiese nacido del cuadro⁵⁷.

Como punto de partida en la trayectoria de Férriz podemos observar el predominio de la pintura en su obra. En las primeras imágenes que tenemos constancia de Férriz, podemos detectar cierta influencia de la pintura, la que entendemos podía ser su primer referente artístico. Bien es cierto, que estas imágenes de las que hablamos, son el retrato de diferentes elementos arquitectónicos, paisajísticos y humanos que componen el conjunto de la ciudad. Sus fotografías de jardines como la Dehesa de la Villa, o los jardines de la Cuenca de la Vega, por ejemplo, pueden llevarnos a ver en ellos los paisajes impresionistas de Monet de 'armonía verde', o la fotografía del Parque del Oeste puede transportarnos al Jardín del poeta de Vang Gogh. Si Férriz fue un fotógrafo, como se ha apuntado en varias ocasiones, autodidacta, es totalmente factible que su influencia principal a la hora de componer fotografías fuera la pintura. Su labor en este momento y su trabajo así lo refleja, es la de documentar, mostrando con su cámara una objetividad que la pintura en algunos casos no ofrecía. Su trabajo aquí entendemos que fue una labor mecánica, a la que no restamos calidad técnica, sin embargo, el gran volumen de elementos a fotografiar y el escaso tiempo que tuvo para ello, convertiría esta tarea en un proceso casi automático de producción de imágenes. El tiempo, la experiencia y la dedicación completa a un trabajo específico, fueron factores que hicieron desarrollar en Férriz un trabajo de madurez profesional y de muy alta calidad con un valor artístico propio. En uno de los primeros trabajos que realizaría para Férriz puede observarse en sus fotografías una cierta esencia pictorialista (Fig. 28).

⁵⁷ Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 2010, p. 48.



Fig. 29.1961. Colegio San Agustín. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Ferriz. Nº de negativo: 25349

Ferriz evolucionará hacia una fotografía que presenta un mayor compromiso con el objeto representado, el estudio de la obra, la rigurosa selección previa de las tomas en cuanto a la luz, encuadre o perspectiva (Fig. 29), le permitieron mostrar de una forma absolutamente realista y cercana la arquitectura, logrando transmitir al espectador el mensaje que la propia obra tenía oculto bajo las fachadas de ladrillo, vidrio u hormigón. Desarrollará una calidad técnica digna de elogio en cuanto a sus meticulosas composiciones en las que por regla general incluirán la arquitectura y parte de su entorno más cercano, aislándolas de un contexto general. Los encuadres equilibrados junto con la iluminación, contribuyen a crear una claridad en la percepción de las formas, las texturas, los volúmenes o los colores. En la evolución de la construcción de sus imágenes, Ferriz fue desarrollando una mirada personal, una visión fotográfica propia que le permitió crear un interés intrínseco en todas y cada una de las fotografías que creó. Su fotografía va fue más allá de registrar la realidad, pero siempre a través de la objetividad. Decía Susan Sontag sobre la visión fotográfica:

La visión fotográfica, cuando se examinan sus pretensiones, consiste sobre todo en la práctica de una especie de visión disociativa, un hábito subjetivo que se afianza con las discrepancias objetivas entre el modo en que la cámara y el ojo humano enfocan y juzgan la perspectiva⁵⁸.

Ferriz educó su mirada de forma autodidacta y basada en la práctica de la profesión, que le llevó a desarrollar su fotografía de un modo personal en la que sus decisiones en cuanto a estructuras formales, compositivas o enunciativas, dieron lugar a un tipo de fotografía capaz de transmitir un mensaje y trascender más allá de la mera documentación. Su cámara se convirtió en una extensión de sus ojos y su pensamiento le llevó a idear imágenes que atrapaban la realidad en el momento concreto⁵⁹. Este modo de hacer se convierte en su sello personal el cual irá depurando y perfeccionando a lo largo de su carrera de una manera natural, en armonía con su personal visión de la fotografía de arquitectura.

⁵⁸ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Madrid: Alfaguara, 2005, pp. 125-160.

⁵⁹ Frente al "momento decisivo" del que hablaba Henri Cartier-Bresson, frase que definiría su forma de fotografiar y captar la esencia de aquellas imágenes callejeras, el modo de trabajar de Ferriz llevaría tras de sí un proceso previo que configuraría el aspecto final de la toma.



Fig. 30.1964. Pabellón de Cristal. Madrid. AFC

Francisco Cabrero – Ferriz. N° de negativo: 27209. 9 de abril de 1965

Su fotografía se convierte en un medio que responde a la necesidad de sus clientes, en concreto la de Francisco Cabrero de reflejar sus intenciones proyectuales. Fue capaz de plasmar de una forma casi icónica, su propia percepción visual del edificio. A veces estas fotografías pueden llegar a tener una belleza que trasciende de la realidad, sin embargo, esta no fue nunca la intención de Ferriz cuya preocupación principal fue la de poder revelar a través de su trabajo la verdad. La labor fotográfica de Ferriz, aunque centrada en la arquitectura abarcó casi todas las facetas de la disciplina. Documentó procesos de trabajo proyectuales, maquetas de trabajo, procesos constructivos, edificios en construcción, edificios terminados y detalles concretos y de mobiliario de los mismos, todos bajo su buen hacer personalizado.

Su evolución creativa, en concreto en el campo de la fotografía arquitectónica, se vio influida inexorablemente, por la arquitectura de Francisco Cabrero, discurriendo en paralelo a la trayectoria profesional de este. Su fotografía progresó hacia una gradual abstracción y depuración técnica (Fig. 30) que definió un discurso renovador y respetuoso con lo que observó. Estas fotografías favorecen la comprensión de las formas de pensar del arquitecto y su hacer detrás de las obras, constituyendo un modo de recepción y percepción visual de cada obra que permite observarla con otros ojos. Pero si damos esto por bueno, también podría argumentarse lo contrario, o más bien un hecho complementario, que la propia arquitectura de Cabrero acompañó y permitió avanzar a Ferriz en su mirada fotográfica y su pensamiento visual. Su obra ejemplifica una idea que ha ido adquiriendo mayor transcendencia en el debate arquitectónico y que solo recientemente ha sido descrita de manera satisfactoria. Se trata de la transición de una idea de arquitectura como un sistema de signos, como un texto o un lenguaje que puede ser leído, a otra de la arquitectura como imagen que afecta al observador y se experimenta. Esta transición ampliamente debatida en el campo de la cultura visual y donde el papel de la fotografía resulta crucial, ha constituido una tendencia cultural que ha sido denominada como “giro icónico” (en el espacio académico alemán) o “giro pictorial” (en el ámbito anglosajón)⁶⁰.

⁶⁰ Como ensayos seminales sobre el “giro pictorial” y “giro icónico” véase: W. J. T. Michael. “The Pictorial Turn”, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994; Boehm, Gottfried. *Was ist in Bild?*, Munich: Fink, 1994; Ann Holly, Michael. *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.



Fig. 31. Viviendas en la calle Francisco Silvela. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Fériz

3.2.1.1. Década de los cuarenta

Las primeras fotografías de arquitectura de Ferriz, destacan por su orden y equilibrio de los elementos que la componen (Fig. 31), ya en un primer momento de su trayectoria profesional. Los elementos vegetales que incluye en casi todas las instantáneas aportan un ritmo controlado a las imágenes. En otras ocasiones estos elementos naturales son utilizados para dar estabilidad a la propia escena⁶¹. En pocas ocasiones utilizará la figura humana en sus composiciones, elemento que desaparecerá casi por completo en las siguientes etapas. Sin embargo, la utilización de personas refuerza la estabilidad de las tomas al parecer como figuras completamente estáticas.

Ferriz capta la arquitectura con una visión real alejada de vistas forzadas, sus perspectivas naturales tienen gran expresividad. Enmarcadas en su entorno, ya sea urbano o rural, sus imágenes adquieren una intensa naturaleza pictórica. Aúna en sus fotografías todos estos recursos, haciendo que sus imágenes logren un equilibrio donde los elementos que la componen dialogan aportando ritmo a las composiciones. El carácter escenográfico, le permite cierta inventiva compositiva y una sensibilidad plástica que solo veremos en esta primera etapa. Moldea esta mirada para captar la esencia de una arquitectura vernácula y acentuar el carácter pintoresquista de la obra en su relación con el lugar. Su fotografía prima el encuentro con la obra representada, donde los elementos externos a la arquitectura son introducidos en la escena para completar la imagen y aportar una visión más teatral a la composición, modo de hacer que no tendrá continuidad en los años posteriores, dirigiéndose gradualmente hacia una mayor abstracción y desvinculándose de ciertos elementos compositivos en favor de una fotografía más pragmática y esencial.

Ferriz, irá construyendo una mirada que conjugará la monumentalidad de la obra misma y la abstracción. Los puntos de vista, las perspectivas y los juegos de luces y sombras, harán de ella una fotografía de calidad compositiva y técnica. De manera excepcional, creará alguna fotografía concreta de enorme carga simbólica, más bien atípica en la obra de Ferriz.

⁶¹ Ejemplo de la imagen de la capilla de la I Feria del Campo, en la que los dos árboles del primer plano aportan una clara sensación de estaticidad a la imagen. Esta fotografía es analizada en profundidad en el capítulo siguiente.



Fig. 32.1949. Casa Sindical. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Ferriz

Esta excepcionalidad parece relacionarse, en cierto modo, con la propia excepcionalidad de la obra retratada, como es el caso de la imagen que abre esta tesis, la escalera del edificio de Sindicatos (Fig. 32) cuya curva es igualmente atípica en una obra cuyo rigor rectilíneo se hace en todo momento patente. Ferriz ante un elemento singular en la obra, adapta su fotografía, que se aleja por momentos de sus composiciones y técnicas habituales, para abrazar una imagen de notable fuerza plástica. La monumentalidad que finalmente representa, en este caso la de un elemento menos conocido, no hace más que acentuar la de una obra, la Casa Sindical, convertida en la propuesta más significativa de Cabrero a lo largo de la década de los cincuenta⁶².

La fotografía de Ferriz no solo supuso una herramienta de difusión para la arquitectura de Cabrero, sino también de pensamiento. Algunos de los dibujos esenciales elaborados por Cabrero a lo largo de sus proyectos muestran semejanzas con el lenguaje visual desarrollado por Ferriz en sus imágenes, incluso en algunos casos, similares puntos de vista y lógicas icónicas. Si, por un lado, la capacidad de adaptar el lenguaje fotográfico por parte de Ferriz a las intenciones de cada una de las obras que presenta resulta ejemplar, Cabrero también fue capaz de asimilar las aportaciones de Ferriz para nutrir el proceso creativo con el que afrontar cada proyecto. Es por ello, que ambas trayectorias avanzaron en paralelo hacia una gradual abstracción y depuración técnica para convertirse ambos en referentes de la cultura arquitectónica de la modernidad española a lo largo de las décadas centrales del siglo XX⁶³.

⁶² “El carácter esencial del edificio de la Casa Sindical es tal que quizá ni siquiera en España, donde siempre ha sido objeto de admiración se reconoce el logro que supone”. Estas palabras de Peter Buchanan valoran la importancia que en la arquitectura del momento tuvo este proyecto. Buchanan, Peter. “Complejo y contradictorio. Asís Cabrero y la Casa Sindical”, *Arquitectura Viva*, nº 4, enero 1989, p. 36.

⁶³ García Varas, Ana. *Filosofía de la Imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, 11.



Fig. 33.1956. Escuela Nacional de Hostelería. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Ferriz. N° de negativo: 17837

3.2.1.2. Década de los cincuenta

Las imágenes de Ferriz en una gradual aproximación a la fotografía de arquitectura más ‘canónica’⁶⁴, son capaces de plasmar desde un punto de vista técnico y estético la condición intrínseca de la arquitectura que tiene frente a su objetivo⁶⁵. El orden en definirá sus composiciones (Fig. 33) en una etapa en la que el uso del metal en la arquitectura va a levantar el interés en la expresión plástica del metal como nuevo material que habla de la nueva arquitectura. La disposición rítmica de las líneas verticales, generalmente la estructura de pilares vistos, se ve potenciada por el juego con las sombras que estos arrojan. Su fotografía toma una clara dirección hacia una abstracción relacionada casi siempre con la estructura de la obra. Comienza a servirse de la ausencia de perspectiva para convertir las vistas en un alzado plano, reforzando la condición reticular y constructiva de una época. Desde la negación de la ilusión de profundidad, consigue imágenes que muestran la arquitectura como expresión de su estructura y construcción.

Este modo de hacer, abre una renovada etapa en su fotografía en la búsqueda de lo esencial y abstracto de su obra. Se sirve así para soportar de manera clara el discurso de la arquitectura que quiere mostrar, la obra arquitectónica se convierte casi en el único elemento de la toma. La retícula se vuelve un elemento principal en sus tomas y la abstracción en sus imágenes en favor de una disolución visual de una materialidad sólida, activan la presencia de la obra. A su vez, proporciona al espectador la contracción visual del espacio real mediante signos y materiales que abren un espacio imaginario para crear nuevas posibilidades de valorar lo icónico; un marco asociativo que estimula la subjetividad individual⁶⁶.

⁶⁴ La fotografía ‘canónica’ es el tipo de vista dominante en las publicaciones de fotografía, que tienden a solicitar e incluir imágenes ‘limpias’ de los edificios generalmente vacíos de muebles, plantas o personas y, por supuesto, sin ninguna marca del tiempo, como pueden ser las manchas de agua corrosión de las fachadas. González Flores, Laura. “Técnica e imagen: La fotografía de arquitectura como concepto”, *Art Cultura, Uberlandiam*, nº 12, julio-diciembre 2010, p. 96.

⁶⁵ Ferriz fue capaz encontrar y poner en valor la esencia de la arquitectura de Cabrero. En este sentido Bernando Ynzenga explica cómo la fotografía de arquitectura supo apreciar la imagen que mejor reflejaba la calidad arquitectónica desde la interpretación culta de su realidad. Ynezga, Bernardo. “Imagen y arquitectura”, en Rafael Zarza Ballugera (ed). VV.AA. *Kindel fotografía de arquitectura*. Fundación COAM, Madrid, 2007, p. 21.

⁶⁶ Kipnis, Jeff, *A Question of Qualities. Essays in Architecture*, Cambridge: Mass. MIT Press, 2013.



Fig. 34. 1956. Piscinas del parque Sindical. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Fériz. N° de negativo: 19170

En estos años, observamos una fotografía sentada en un lenguaje más sintético y racionalista, acompañando la evolución de la arquitectura. En esta etapa, Ferriz se libera de elementos compositivos y licencias visuales, traduciendo su mirada, en una fotografía sobria, de mayor rigor técnico si cabe, que camina en paralelo a la construcción arquitectónica que presenta. En la reconversión de la fachada en plano de seducción visual compuesto por las líneas de la estructura, la tectónica del edificio se traduce de un modo ejemplar en la propia construcción visual que propone la imagen.

Los pesos visuales de sus fotografías se encaminan siempre a señalar la estructura o parte de ella, como líneas o retículas que predominan en la imagen (Fig. 34). Relacionado directamente, con la importancia que tiene la estructura en estas obras. La geometría también resulta con ello más directa y regular⁶⁷. Un recurso en el que se basa en algunas composiciones es el juego de los reflejos en el agua, que favorece el juego de planos y la narrativa visual de su obra. La deliberada ilusión óptica se potencia con el juego de luces y sombras.

El rigor compositivo sigue estando presente, más si cabe, en esta etapa, el juego con las simetrías al que recurre muy frecuentemente favorece este hecho, acercándose a una experiencia en la observación de la arquitectura más próxima a lo real y cotidiano⁶⁸, a lo que contribuye también la no utilización de un punto de vista absoluto ni idealizado. Acentúa en esta etapa la renovada paleta de materiales que componen la arquitectura, sin que ello suponga el abandono de la esencialidad constructiva de las obras anteriores. La relación de la arquitectura con el observador, el equilibrio entre las líneas horizontales y verticales, la utilización de la simetría horizontal en relación con el punto de fuga de la mirada, la iluminación o el reflejo de la arquitectura en el agua. Son algunos temas compartidos en sus composiciones que confirman el notable rigor y depuración técnica del lenguaje visual desarrollado por Ferriz en estrecho diálogo con la arquitectura que presenta.

⁶⁷ Cabrero, José. *Francisco de Asís Cabrero. Una visión interior*, Conferencia impartida en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 4 de Octubre de 2012.

⁶⁸ Mientras que el modelo cartesianismo, más idealista, remite la mirada a un punto privilegiado, aquel desde donde se observa la escena descrita en toda su plenitud, el modelo realista se asocia en mayor medida con un punto de vista empírico, un punto cualquiera, que puede proporcionar mayor o menor visibilidad. Jay, Martin. *Downcast eyes*, University of California Press, 1993.



Fig. 35.1964. Construcción del Pabellón de cristal. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Ferriz. Nº de Negativo: 26640. 6 de noviembre de 1964

3.2.1.3. Década de los sesenta

Para descifrar las claves de esta etapa, nos centramos en el extenso reportaje de cuarenta y nueve fotografías que Ferriz realizó para documentar el proceso de construcción del Pabellón de Cristal (Fig. 35) realizado por Francisco Cabrero junto a Jaime Ruiz y Luis Labiano en 1964. Este proyecto nos acerca a la idea del reportaje fotográfico las cuales son un verdadero ejemplo del tipo de fotografía que realiza Ferriz en esta período. Ferriz es capaz de mostrar la esencia racionalista y tecnológica de la obra, los puntos de vista elegidos, la composición de cada fotografía o el tratamiento de la iluminación, favorecen en todo momento la condición prismática del pabellón, una imagen ligada a la idealizada caja de vidrio moderna. La manifiesta intención que persigue al querer acentuar la expresión volumétrica de este prisma de vidrio queda emparentada así con la naturaleza icónica de la obra.

Para el pabellón, Ferriz elige puntos de vista que ponen en valor de la esquina, afirmando además de la condición prismática, la importancia que la idea de pliegue adquiere en la obra. Sus imágenes, a su vez, otorgan el mismo valor a las líneas verticales y horizontales que conforman el sentido constructivo, nuevamente reforzando su naturaleza volumétrica. Es por ello que las verticales de las esquinas se entremezclan con las horizontales de las cubiertas, mostrando la realidad constructiva del pabellón a través del despiece de la fachada de vidrio. Sus imágenes destacan las cualidades de orden y rigor geométrico de la arquitectura, los contrastes entre los materiales intervienen para un mayor interés en la visión pictórica de la obra. De igual manera, utiliza el contraste entre la obra y el entorno, el cielo y el suelo para envolver y resaltar la silueta de la obra. Con ello se vuelve a subrayar la voluntad de Ferriz por recoger tanto las cualidades plásticas de la obra que tiene delante como sus fundamentos conceptuales⁶⁹. Es por ello que, junto a la rotunda, pero delicada expresión de este pabellón convertido en icono, la imagen sepa captar las intenciones detrás de la idea de caja moderna que Cabrero construye con hierro, aluminio y vidrio⁷⁰.

⁶⁹ "Constructiva y estructuralmente, Cabrero limita al máximo el número de elementos que componen su pabellón, en aras de una perfecta definición del mismo." Alberto Grijalba, Op. cit., p. 175.

⁷⁰ Véase: Campo Baeza, Alberto. "Reflejos en el ojo dorado de Mies van der Rohe. Sobre el Pabellón de Cristal de la Casa de Campo en Madrid de Francisco de Asís Cabrero", en *La idea construida*, Buenos Aires: Nobuko, 1999.

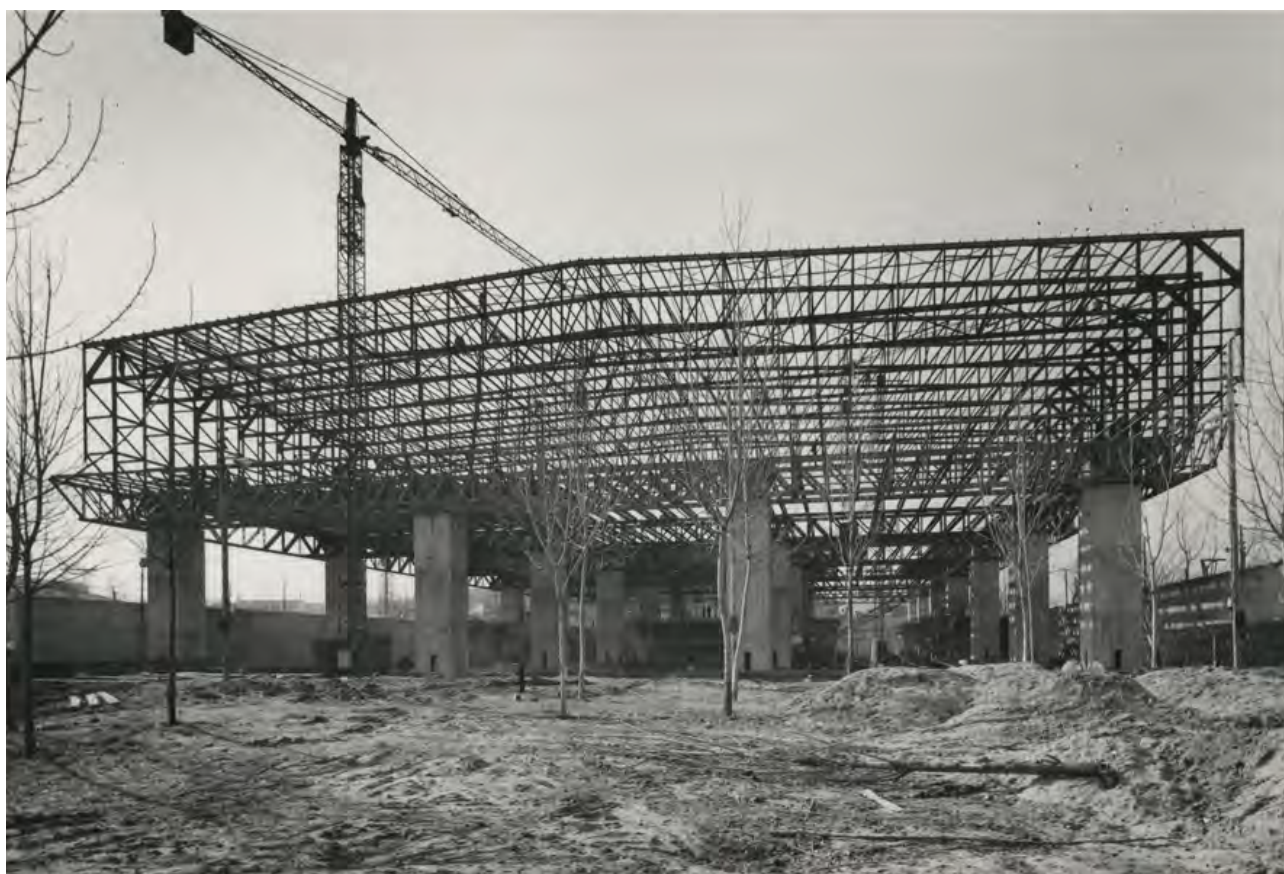


Fig. 36.1965. Construcción del Pabellón de Cristal. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Fériz. N° de negativo: 26870. 13 de enero de 1965

La fotografía es capaz de mostrar la esencia racionalista y tecnológica de la obra, incluso en construcción (Fig. 36). El punto de vista, la composición o el tratamiento de la iluminación favorecen en todo momento la condición prismática del pabellón, una imagen ligada a la idealizada caja de vidrio moderna. La manifiesta intención que persigue la imagen de acentuar la expresión volumétrica de este prisma de vidrio queda emparentada así con la naturaleza icónica de la obra.

Las fotografías de Ferriz tuvieron una notable relevancia en el marco historiográfico de la arquitectura española al componer un discurso visual que favorece la relectura de la arquitectura moderna española. Muchas de estas fotografías se han convertido en verdaderos iconos de este período, tan conocidas como las obras que presentan⁷¹. La fotografía de Ferriz, dado su fructífero e inseparable diálogo con la obra de Cabrero a lo largo de tres décadas, se convierte así en testimonio visual de una arquitectura esencial de nuestra tradición más reciente.

Más allá de su relevancia como documentos visuales, hemos observado que estas imágenes, además de contener significados a interpretar, o de mostrar las lógicas internas de las obras que presentan, se convierten en sí mismas en lugares que estimulan el propio pensamiento visual. En este sentido, nos gustaría pensar que la fotografía, ligada a la construcción de imágenes, trabaja de algún modo para romper el límite de toda representación con el fin de activar diversos mecanismos en la relación entre pensamiento y mirada dentro del mismo acto de la observación. La edad de la imagen que señalaba Walter Benjamín, podría entenderse como aquella donde la fotografía no busca tanto el gustar y sugerir, sino más bien ofrecer una experiencia y una enseñanza⁷².

⁷¹ Sobre el papel de la fotografía en la representación de la arquitectura: Bergera, Iñaki. "Ética y estética. Revisión crítica de la identidad y el uso de la imagen en la arquitectura", en VV.AA. *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos protagonistas y relatos desde España*, Barcelona: Arquia Temas, 2015, p. 17.

⁷² Didi-Huberman, George. *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.



Fig. 37.1957. Estadio Santiago Bernabéu
Férriz. N° negativo: 17635

3.2.2. Fotografía industrial

En suma y al margen de los ejemplos citados, Férriz terminó concentrando mayormente su trabajo en encargos propios de la fotografía industrial, teniendo entre sus clientes a destacadas empresas del panorama nacional. Dentro de sus trabajos encontramos reportajes realizados para la empresa Benito Delgado, empresa dedicada a la electrónica; Agroman, empresa dedicada a la obra civil, edificación y obra industrial; o la conocida Philips. Para esta última realizarían un extenso reportaje del primer alumbrado que se colocaría en el estadio Santiago Bernabéu en su inauguración en 1957 (Fig. 37). En el archivo de Férriz encontramos varios de estos negativos, con su número correspondiente grafiado a bolígrafo. Estos trabajos consistían en fotografiar la propia iluminación, utilizando únicamente la luz que estos elementos emitían⁷³, para hacerla destacar. Los ajustes técnicos debían ser muy precisos ya que únicamente contaba con un tipo de luz muy concreto y eran la herramienta básica de trabajo junto con su cámara.

Por aquella época tenía mucha importancia la propaganda con tubos fluorescentes, por ejemplo, había calles que se iluminaban únicamente con este tipo de lámparas. La calle Alberto Aguilera y todos los bulevares más importantes de Madrid tenían este tipo de iluminación. Me acuerdo de ir con mi padre a hacer fotografías a estos lugares por las noches. Mi padre evitaba así que sus ayudantes del estudio tuvieran que ir con él y a la vez nos iba introduciendo poco a poco en el mundo de la fotografía.⁷⁴

Férriz, sin embargo, no haría de la fotografía nocturna en su modelo de narración arquitectónica, aunque evidentemente los recursos utilizados en esta última fueron puestos al servicio de los trabajos de iluminación. No obstante, el discurso moderno de la arquitectura española de posguerra, fue acompañado en ocasiones de la imagen nocturna de sus obras, abriendo un nuevo camino en el discurso visual fotográfico, que utilizó la luz artificial y sus posibilidades de representación como signo de modernidad⁷⁵.

⁷³ Véase: Almonacid, Rodrigo. "La fotografía nocturna de arquitectura, herramienta de divulgación icónica de las primeras obras modernas en la España de posguerra, *Constelaciones, Revista de Arquitectura* Universidad CEU San Pablo, 2018, pp. 111-128.

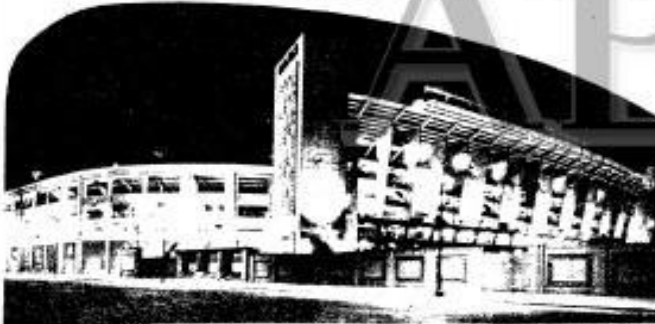
⁷⁴ Entrevista a Alberto Férriz. Op. cit.

⁷⁵ *Ibidem*.

EL FUTBOL DE NOCHE MEJOR QUE DE DIA



INDUSTRIA  ELECTRICA
F. Benito-Delgado S.A.



**HA REALIZADO
EN 40 DIAS LAS
INSTALACIONES ELECTRICAS
DEL**

ESTADIO SANTIAGO BERNABEU

SEGUN PROYECTO DE LA COMISION DE OBRAS DEL REAL MADRID, C. DE F.



ADOLFO RODRIGUEZ JURADO, 8 (OFICINA TECNICA)

Fig. 38.1957. Anuncio de F. Benito Delgado, periódico ABC junio de 1957
Férriz

Posteriormente a los años en los que la arquitectura copó casi toda la producción, llegaron también al estudio un gran volumen de encargos para la industria, la ingeniería tanto civil como aeronáutica y otros encargos vinculados al mundo de la publicidad, los cuales abrieron una nueva etapa de trabajo. La industria electrónica acaparó casi todo el volumen de los reportajes que se realizaron en esta época. AEG, Philips o Thompson y la importante empresa de luz y maquinaria madrileña, Benito Delgado (Fig. 38), fueron los principales clientes de Ferriz. En el archivo fotográfico de Ferriz se han podido localizar algunos de estos trabajos. Encontramos entre los negativos del archivo varios reportajes de aparatos de radio, reproductores de música, incluso teléfonos. La comercialización de los productos hace que la fotografía publicitaria se convierta en una actividad con mucho valor. La fotografía publicitaria de Ferriz a grandes rasgos, se centraba en el producto realizando fotografías eficaces, sencillas y atractivas.

Por otra parte, también realizaría reportajes de iluminación de interiores en los que el propio Ferriz fue el encargado de colocar los puntos de luz que él consideró necesarios para sacar el máximo partido a cada una de sus tomas. Ferriz disfrutaba especialmente con este tipo de trabajos realizados en cines como el Amaya, en el cual contó con la ayuda de su hijo Alberto. También están dentro de este tipo de reportajes los realizados en el teatro de la Ópera y el Teatro Real de Madrid, proyectos destacables en los que padre e hijo trabajaron juntos. Este tipo de fotografía, con iluminación artificial, tenía para Ferriz la ventaja que aportaba la rapidez de ejecución del reportaje. Una vez dispuesta toda la iluminación de manera estratégica, las fotografías que se necesitaban eran realizadas de casi una única tirada, nada parecido con los reportajes de arquitectura con iluminación natural, en los que Ferriz debía volver al sitio varias veces para conseguir la luz más apropiada para cada vista elegida.

Todas las imágenes de Ferriz, tanto la fotografía de arquitectura como la publicitaria, tiene una indiscutible calidad técnica, formal y compositiva que dota al archivo de una gran valor. Su trabajo aporta una visión documental que permite conocer a través de la imagen una visión concreta de un tiempo pasado, aportando valor a la disciplina fotográfica como medio de narración visual de un momento y sus circunstancias.

3.3. Archivo Ferriz



Fig. 39. 2014. Negativos de placas de algunos trabajos de Ferriz
Alberto Ferriz (nieta)

Las fotografías de Jesús García Ferriz se caracterizan por encuadres de gran precisión y por una captación escueta, casi azoriniana, del objeto fotografiado, aspecto o rasgo formal este que le caracteriza como fotógrafo y que imprime un sello inconfundible a sus fotografías.⁷⁶

Gracias a esta investigación, nos encontramos ante un inexplorado archivo fotográfico familiar privado repleto de fotografías y negativos originales de época, un caso sin duda significativo para seguir contribuyendo al estudio de la tarea que desarrollaron los fotógrafos de arquitectura y, por ende, al papel que jugaron las fotografías en la transformación arquitectónica que tuvo lugar en la España de la modernidad. El archivo Ferriz, se encuentra en la actualidad en el estudio fotográfico de su nieto Alberto en San Clemente, Cuenca, y cuenta con un material en gran parte inédito (Fig. 39) que sitúa la figura de Ferriz al nivel de otros grandes fotógrafos de la época. Su familia, en concreto su nieto Alberto, nos habla siempre de la intención de ordenar el material del que dispone, un poco desorganizado en la actualidad tras varias mudanzas, para hacer una revisión personal y si es posible alguna exposición privada que muestre la obra de su abuelo. Por este motivo, nuestras visitas al estudio han sido puntuales y las consultas que hemos podido hacer sobre los negativos que necesitábamos para esta investigación o la inmersión profunda en su legado a través de escaneos de estos negativos, como si hicimos

⁷⁶ Alaminos López, Eduardo. "Fotografías de Ferriz: Madrid 1929 (II)", en *Villa de Madrid*, 1985, 84. Ayuntamiento de Madrid, p. 27.

con el archivo Cabrero, ha sido mucho menor del que nos gustaría. Otros archivos de fotógrafos como puede ser el caso de los fotógrafos de la época Moreno o Pando⁷⁷, han sido donados por la familia a Institutos del Patrimonio Cultural de España, por lo que su revisión resulta más accesible al investigador interesado. Este tipo de archivos, abiertos al público, son un instrumento que refuerza el patrimonio documental y a su vez son herramientas básicas que permiten la difusión de estas imágenes al público en general.

De todos modos, la búsqueda puntual en el archivo, y sobre todo a través de las fotografías que Cabrero guardaba en su estudio, nos acerca al conocimiento de la propia arquitectura que estas imágenes muestran. Con unas y otras, junto con las publicaciones en los medios de difusión, se ha tratado con esta investigación de componer una imagen arquitectónica de aquella época y rehacer el puzle que estos dos protagonistas crearon a través del trabajo mutuo. La esencia de todas estas fotografías, que para Cabrero realizó Ferriz, radica en su capacidad dual de mostrar las arquitecturas que en ellas se mostraban así como la de inspirar las nuevas obras que estaban por llegar. Pese a que nos hubiera gustado poder bucear de manera más intensa en este inexplorado legado fotográfico, nos encontramos ante un caso significativo de estudio que nos permite reconstruir el perfil profesional de este excelente fotógrafo del siglo XX en España, analizando sus técnicas y sus equipos para incluirlo en el panorama fotográfico de la modernidad. De este modo, ampliaremos los instrumentos a través de los cuales podemos continuar estudiando la transformación que tuvo lugar en la arquitectura de esta época.

Como ocurre en el caso de Pando, un arquetipo profesional de alguna manera paralelo al de Ferriz, su archivo conserva únicamente negativos y placas, pero no copias de época las cuales terminarían siempre en manos de los clientes. Los únicos positivos originales que se encuentran en el estudio corresponden a los trabajos posteriores realizados por Alberto, pruebas de color de revelados y pruebas de iluminación que con gran maestría, heredada de su padre, este realizaría en el estudio.

El archivo contiene un gran volumen de trabajo. Los primeros negativos del archivo fotográfico son placas de cristal de 13x18 y 18x24 que comienzan a registrarse a partir del número 12.000, mientras que los últimos son negativos de película en

⁷⁷ González, Beatriz. S. Op. cit. 174.

formatos 4,5x6,9, 9x12 y 6x6, que llegan hasta el número 38.000. Es sin lugar a dudas un hecho significativo que el registro comience a partir del número 12.000, esta singularidad se debe a que Ferriz destruyó los negativos de las primera placas fotográficas de 13x18 centímetros para reutilizar el vidrio en los referidos trabajos de publicidad para las salas de cine. En aquellos años, este material era apreciado y escaseaba, lo que le hizo a Ferriz, frente a la necesidad, recoger las placas de trabajos anteriores y mediante baños en agua caliente, consiguió eliminar la emulsión fotográfica. De esta manera los finos vidrios quedaban limpios para luego cortarlos y poder reutilizarlos como protector de las diapositivas de los anuncios que proyectaban en las grandes pantallas.

Este hecho es significativo de cómo el propio Ferriz considero su labor como un puro trabajo de oficio y documentación, sin adquirir para él, el gran valor que este legado supone. Al igual que otro colegas, como por ejemplo Català-Roca, Ferriz se consideraba a sí mismo como un profesional de la fotografía que intentaba captar la realidad, creyéndose un fiel documentalista más que un artista. Asumió su labor profesional con modestia, considerándola como un puro trabajo de oficio en el que cada uno de unos reportajes fue creado como un proyecto registral metódico y sistemático, sin adquirir para él, el gran valor que su obra a día de hoy posee. De este modo, el hecho de reutilizar aquellos vidrios no supuso para él una destrucción del legado del artista, sino una solución a una necesidad puntual, que un obrero del oficio solventó de la mejor manera posible.

En este punto destacamos la importancia de la conservación y protección de estos archivos fotográficos y el material que se almacena en ellos, cuya digitalización es fundamental para contribuir a la conservación de las fotografías. En este caso el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico se concibe ante la necesidad de integrar los fondos que ahora mismo se encuentran dispersos y coordinar la gestión de los mecanismos y sistemas para su preservación y divulgación⁷⁸.

⁷⁸ El Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico se encuentra dentro del marco de los Planes Nacionales del Patrimonio Histórico Español de información, conservación y restauración, cuyo objetivo es establecer una metodología de actuación para gestionar los distintos archivos fotográficos y que permiten el desarrollo de proyectos destinados a su investigación y difusión. Tesis como la de Beatriz González, con su trabajo, han contribuido a esta labor. <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/plan-nacional-de-conservacion-del-patrimonio-fotografico/patrimonio-historico-artistico/20702C>



Fig. 40. 2014. Linhof Technika de 9x12 y modelo anterior de madera para placas de 13x18.
Alberto Fériz (nieto)

3.3.1. Equipos de trabajo

En el archivo de San Clemente su nieto Alberto atesora con mimo los equipos que empleó su abuelo durante todos los años de su carrera (Fig. 40). Como Pando o Català Roca, Ferriz fue adquiriendo unos equipos, cámaras fundamentalmente, de gran calidad. La naturaleza estrictamente profesional de su trabajo, unido al gusto por la técnica y el rigor visual de sus imágenes, le llevó a adquirir, en la Casa Román García de Madrid, cuerpos ciertamente sofisticados. Al comienzo de su ejercicio profesional comenzó utilizando una cámara Ermanox para placas de 4,5x6 que gracias al objetivo muy luminoso, Ermostar f/1,8 le permitía seleccionar velocidades de obturación significativamente altas, entre 1/20 a 1/1000 segundos, que le permitieron “fotografiar todo cuanto se ponía al alcance su los ojos”⁷⁹. Le fue muy útil en las fotografías de interiores en las que no quiso utilizar el flash. Esta poseía un acabado en cuero, que cubría el cuerpo de metal de cámara, cosa inusual en la época. Este es el modelo que fue popularizado por el fotógrafo alemán Erich Salomon (1886-1944), que gracias al uso de este tipo de cámaras de pequeño formato, rompió el modo tradicional de hacer fotografías, frente los tradicionales retratos de largos tiempos de preparación y realización, las instantáneas que pudo capturar gracias a esta máquina fueron mucho más naturales y dinámicas, aportando humanidad y cercanía.

Pasada una década de trabajo, en los años cincuenta, adquirió una Linhof Technika de 9x12, en sustitución de un modelo anterior de madera para placas de 13x18, una cámara de fuelle de gran formato muy apropiada para los reportajes de arquitectura por su versatilidad, su reducido tamaño y sus grandes prestaciones. Esta cámara disponía de un sistema de raíles donde la pantalla de enfoque podía deslizarse, para optar por el encuadre en horizontal o en vertical, además su lente descentrable ofrecía grandes posibilidades en las correcciones de la perspectiva, con pocos movimientos conseguía mantener la verticalidad de la toma sin hacer inclinaciones en la cámara, un aspecto clave para los estándares de calidad de la fotografía de arquitectura, y sello indiscutible de las fotografía de Ferriz.

⁷⁹ Wiesenthal, M. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Salvat editores S.A, 1979, p.221.



Fig. 41. 2014. Equipos de trabajo de Fériz
Alberto Fériz (nieto)

Terminó su carrera profesional utilizando una Rolleiflex (Fig. 41), una cámara versátil de medio formato con gran óptica de excelente calidad, que estaba realizada totalmente en metal, y que respondió a las más altas exigencias de Férriz al ser una de los equipos más avanzados de la época. Se trataba de una cámara réflex de dos objetivos, uno de ellos se encargaba de exponer la película y el otro era el que mostraba la imagen por el visor. Destacaba la particularidad del equipo que ofrecía una gran ventaja, al no oscurecerse el visor en el momento de realizar la foto, y al no llevar espejo móvil, no había la posibilidad de que las imágenes tomadas quedaran afectadas en su nitidez por las posibles vibraciones de la cámara. Por último, para sus fotografías personales, Férriz utilizaría una Kodak Retina de 35 mm, una cámara robusta y plegable de pequeño tamaño de gran calidad. La cámara tenía un cuerpo de acero forrado con cuero y estaba equipada con un objetivo de lente de cuatro elementos 1:3,5 y $f=50\text{mm}$, con seis posibles aberturas, desde 3,5 hasta 16.

Como se ha apuntado al inicio, Férriz fue muy habilidoso construyendo mecanismos auxiliares a su trabajo. Gracias a esta destreza, pudo fabricar desde placas para montar objetivos hasta un cajón para reproducir que utilizaba en el estudio. El cajón estaba iluminado y pensado con varias profundidades a través de las cuales podía proyectar un fondo y realizar diferentes reproducciones con distintas variables. Férriz no se limitaba a manejar estos equipos con facilidad, sino que también fabricó con gran pericia placas para montar objetivos, plantillas para los chasis, que le permitieron montar distintos tamaños de placas en las cámaras y poder así cambiar de formato fácilmente. La propia ampliadora que utiliza en el estudio, estaba creada por el mismo, un verdadero artesano de la fotografía. Se trataba de una forma de trabajar, que combinaba un riguroso conocimiento técnico con un habilidoso proceso manual, dando como resultado un trabajo personal que terminó caracterizando al personaje y atrayendo y fidelizando a sus clientes, Cabrero entre los más reseñables.

Vemos una gran evolución técnica en Férriz. De sus primeras fotografías analizadas del libro *Madrid Información para la ciudad*, en las que dejaba claras sus intenciones de conseguir unas tomas precisas, pero en las que sin embargo, no alcanzamos a ver una perfección total, llegamos a las realizadas para Cabrero, en las que se aprecia una perfección técnica en todas cada una de sus fotografías. Esta característica es uno de los aspectos que más destacamos en su obra.



Fig. 42. 2014. Hojas de registro del archivo Ferriz
Alberto Ferriz (nieto)

3.3.2. Proceso fotográfico

Todo el trabajo de Ferriz está registrado en las pequeñas hojas de registro en las que se anotaban por cliente, el proyecto y el número de negativo (Fig. 42). El proceso en sí desde la toma de la imagen, hasta la obtención de la fotografía original en papel, pasaba por las manos de Ferriz, convirtiéndolo en un puro proceso artesanal que sin duda tenía un sello de identidad propio. Esta impronta queda patente de manera significativa en los reportajes de arquitectura que realizó a lo largo de toda su carrera. A pesar de considerarlos poco lucrativos, debido a la enorme cantidad de tiempo que debía invertir en el lugar para realizar las fotografías del edificio, Ferriz, según ha relatado su hijo Alberto, disfrutaba enormemente con este género fotográfico. El trabajo de campo era arduo y hacendoso, a los factores formales, técnicos y compositivos que configuraban cada una de sus fotografías, se le sumó el factor tiempo. Cada fachada y cada punto de vista del edificio, tenía para él un momento temporal óptimo. Ferriz buscó aquel instante en el que las luces y las sombras resaltaron los valores de la arquitectura, sus volúmenes, sus líneas, su corporeidad, permitiendo mostrar la obra pura, fiel a sus raíces. De esta manera el proyecto quedaba completamente definido, era verdad, traspasaba el dibujo del papel y tomaba forma en la imagen que reflejaba la realidad “el edificio es lo que es más las sombras que produce”⁸⁰. Conseguir este momento idóneo, supuso a Ferriz una planificación previa a la toma de sus imágenes.

Siendo Ferriz el que optó por el instante concreto del día para enfatizar la cualidades compositivas y constructivas de la arquitectura, él fue quien decidió qué mostrar o qué resaltar. La objetividad que al contemplar por primera vez sus trabajos podemos observar, tiene contenida una mirada indagatoria que le llevó a comprender e interpretar la arquitectura, gracias a unos primeros apuntes que le fueron dados por los clientes y posteriormente, gracias a su propia experiencia y el progresivo aprendizaje del oficio. Por tanto, Ferriz nos ‘impone’ su propia mirada, nos invita y nos ayuda a ver la arquitectura a través de sus propios ojos. A lo largo de su carrera Ferriz adquirió una serie de modos de ver a los que luego con el trabajo de estudio aportaría nuevamente su personalidad. Esto podemos verlo sobre todo en sus imágenes de arquitectura, para las cuales en bases a unas normas que el mismo establece, realizará un tipo de fotografía u otro.

⁸⁰ Marina, José Antonio, “Rigor y embrujo de la fotografía” en W.AA. *Kindel fotografía de arquitectura*. Fundación COAM, Madrid, 2007, p. 21

El trabajo de campo previo, consistía en un estudio del lugar, del objeto a fotografiar y sobre todo un minucioso estudio previo de la luz sobre el objeto, este trabajo era mayor cuando se trataba de fotografía de arquitectura y también aunque en menor medida para sus trabajos industriales, en los que casi siempre la luz predominante era la artificial y para los trabajos publicitarios. Recabados todos estos datos, Ferriz eligió el momento temporal más adecuado para realizar sus tomar, aunque en la mayoría de las veces esto le supondría volver una y otra vez al lugar para realizar la mejor fotografía de arquitectura con la mejor iluminación. Encontró en esta dura labor un campo de motivación personal para mejorar y perfeccionar su fotografía, lo que le supuso muchas horas de largo trabajo tanto de campo como en el estudio. Ferriz realizó encuadres muy naturales en los que casi siempre obvió la figura humana, dejando en manos de los elementos naturales u otros componentes el factor de escala en sus fotografías. Las personas casi desaparecen de sus imágenes, no por ello éstas parecen frías o deshumanizadas, pero de este modo se centra en una atenta lectura de la arquitectura que tiene en todas ellas, el papel relevante.

Por norma general, Ferriz no realizaba una gran cantidad de fotografías, sino que el trabajo que había realizado previamente, le permitía construir en su mente el número de imágenes que debería tomar⁸¹, y una vez en el lugar las realizó con pocas o ninguna variación. De este modo sus reportajes, en concreto los de arquitectura, cuentan con las imágenes justas y necesarias que bien el arquitecto le hubiera encargado o bien las que él creyera necesarias para una correcta lectura de la arquitectura. En contadas ocasiones, Ferriz realizó extensos reportajes de las obras. Estos reportajes más numerosos tenían la voluntad entonces, de crear una secuencia narrativa que bien mostrase la arquitectura en detalle o bien mostrara el proceso constructivo de la misma (Fig. ss). En el primer tipo de reportaje, Ferriz iría en varias ocasiones al lugar para captar cada parte de la obra con la mejor iluminación, acudiendo en el segundo varios días para mostrar la evolución de las obras de construcción, dejando patente la realidad constructiva de la arquitectura. Este tipo de reportajes tienen un cierto sentido narrativo que a través de varias tomas, crean una historia.

⁸¹ La productividad y eficiencia de sus trabajos consistía para Ferriz, en no desperdiciar negativos, de ahí que sus trabajos estuvieran muy reflexionados para ser lo más productivo posible.

La composición de la imágenes es un elemento que le caracteriza como profesional de su tiempo. Mientras otros fotógrafos estaban experimentando con imágenes que buscaban un camino hacia la abstracción⁸², Fériz busca componer imágenes de una forma sencilla y natural que permitan leer la arquitectura en su conjunto, sin extraer partes de ella, ofreciendo siempre al espectador una visión completa de la obra. Sus planos ofrecen campos amplios que muestran el conjunto arquitectónico, alzados y perspectivas que se muestran en su totalidad. A veces utiliza planos cortos para mostrar un detalle concreto, pero generalmente sus planos abiertos nos darán una visión completa de los proyectos. Fériz hace un mayor esfuerzo en construir imágenes con perspectivas perfectas, compuestas de manera equilibrada en la que se vale de los elementos naturales para aportar información y destacar la presencia de los elementos arquitectónicos en el encuadre.

Una vez obtenida el negativo, en el estudio Fériz trabajaría con la ampliadora la proyección de este y realizaría varias variaciones puntuales para mejorar las tomas, con mucha dedicación y siempre como un trabajo personal y autodidacta. El trabajo de positivado en el estudio se reducía a correcciones puntuales a nivel de luces: correcciones de color, aplicación de filtros para aumentar o disminuir los contrastes o pequeños 'tapaditos'⁸³ para dar más densidad a unas zonas que a otras en la imagen.

El registro del archivo, que a día de hoy se conserva, estaba inventariado mediante fichas de cartulina de 6x10 centímetros, ordenadas alfabéticamente por nombre de los clientes, siendo únicas para cada uno de ellos. Ordenados por fecha de realización inscribían a mano con una tipografía perfecta, la signatura de los negativos de los trabajos realizados. La numeración era acompañada de una pequeña descripción del reportaje en cuestión. Estas tarjetas se archivaban en cajones de registro rectangulares forrados en tela verde palta que han soportado perfectamente el pasar de los años.

⁸² Kindel. Ignacio Bisbal "Paisajes abstractos", en W.AA. *Kindel fotografía de arquitectura*. Fundación COAM, Madrid, 2007, p. 31.

⁸³ Entrevista a Alberto Fériz. Op. cit.



Fig. 43. 2017. Negativo de la casa Sindical localizado en el archivo Fériz
Autora

Estas imágenes que aquí se registran suponen un referente de la arquitectura, la industria o la publicidad del momento y suponen un testimonio gráfico de la España de mediados de siglo en adelante. La calidad gráfica de estas fotografías y su indiscutible valor documental nos permite hacer una revisión visual profunda de esta época y en concreto de la arquitectura de la modernidad.

Mi padre era muy habilidoso en trabajos manuales, entonces él era capaz de fabricarse muchas cosas. Creó sus propios intermediarios para los chasis, solo con cartón y pegamento, que le valían para poder montar en un chasis de 13x18 una placa de 6x9 y cambiar el formato. Me acuerdo también de él haciéndose placas donde montaba los objetivos. Aquí teníamos un cajón que era el cajón de reproducir que el mismo había fabricado. Tenía varias profundidades y varias luces que servía para proyectar al fondo y poder reproducir con la cámara de hacer reproducciones. Trabajaba todo con sus manos⁸⁴.

Destacamos que la inmensa mayoría de las fotografías realizadas por Ferriz para Cabrero, fueron publicadas en formatos y encuadres por lo general sin ningún tipo de recorte o retoque por parte de las editoriales (Fig. 43). Las imágenes que aparecen en las revistas o libros del momento, respetan al máximo la configuración preestablecida por el fotógrafo para todas y cada una de las imágenes que en estos medios se publicaron. En contadas ocasiones vemos como algunas de ellas modifican sus límites para adaptarlas al formato de la publicación donde iba a insertarse. Las imágenes así configuradas pierden parte de la información con este proceso, desdibujándose las intenciones proyectuales de Cabrero. Por ejemplo, en la revista Nueva Forma NUMERO, en Pabellón de exposiciones del instituto nacional de la vivienda de 1959, en la página NUMERO se publicaban dos imágenes de Ferriz que muestran el alzado principal y el posterior donde se abren las salas de exposiciones, sin embargo, la publicación recorta ambas en su parte inferior, contemplando ambas sin el terreno donde se ubica en desnivel, y por tanto se pierde parte de información que la fotografía nos daba sobre como se apoya y se insertaba la obra en la parcela.

⁸⁴ Alberto su hijo recuerda todo este tipo de trabajos como un proceso completamente artesanal que llevaban con dedicación en el estudio. Entrevista a Alberto Ferriz. Op. cit.



Fig. 44..2014. Fichas correspondientes a los negativos de encargos fotográficos de Francisco Cabrero
Alberto Fériz (nieto)

Decía el periodista Daniel Masclet en una entrevista a Henri Cartier-Bresson en 1951:

Basta con mirar sus imágenes para darse cuenta, a poco que uno entienda algo, que están asombrosamente construidas a partir de planos de líneas de fuerza casi geométricos y de medias proporcionales. Y me parece que usted es, junto con Weston y algunos más, uno de los escasos fotógrafos que prohíben reencuadrar en lo más mínimo sus imágenes al reproducirlas. Qué deseable sería que todos los compaginadores de semanarios y revistas procuraran no reencuadrar a la ligera las obras que están cuidadosamente pensadas, equilibradas, en las que cada parte, incluso aquella en apariencia más insignificante, desempeña un papel en el conjunto y aporta su complemento, sin el cual, la imagen, desfigurada, tartamudea⁸⁵.

El resultado de todo este proceso fueron una imágenes de gran calidad, complemento siempre de la obra que fotografió, en concreto para el campo de la arquitectura. Estas destacaron los elementos más significativos de la misma y supieron explicar la esencia y valores de la misma. Con una visión objetiva, sus imágenes ayudaron a construir el discurso renovador que la arquitectura moderna estaba planteando en este momento. Su mirada ayudó a contemplar la arquitectura ofreciendo una visión que discurre en paralelo con el discurso que la obra, en el caso concreto de Francisco Cabrero quiso plantear (Fig. 44), de ahí que su colaboración fuera tan extensa tanto en trabajo como en el tiempo. Su fotografía además fue un instrumento excelente para la representación y el análisis de la arquitectura construida, que acerca desde su naturaleza la obra al espectador, permite su difusión y se convierte a su vez en una fuente de inspiración para la nueva producción arquitectónica. Su fotografía fue capaz de influir en cómo se percibe e interpreta la obra arquitectónica. Ferriz fue capaz de interpretar las obras, repensarlas y transmitir las de una manera fiel a la realidad y a las intenciones que el arquitecto había planeado para su arquitectura. Todo esta labor e implicación profesional que vemos, sirve hoy en día para reivindicar la labor desarrollada por Ferriz para la transmisión de la arquitectura.

⁸⁵ Cartier-Bresson, Henri. Op. cit., p. 11.





CAPÍTULO CUATRO

LAS FOTOGRAFÍAS, LA FORMA DE MIRAR
IMAGEN, DOCUMENTO Y DIFUSIÓN

Hay que visitar el lugar, luego pensar y , finalmente buscarlo de nuevo y encontrar el ángulo o la visión que lo resume y lo exprese de la forma más elocuente posible.

Francesc Caralà-Roca

4.1. Cabrero a través del objetivo



Fig. 1. 1952. Vivienda Puerta de Hierro I. AFC
Francisco Cabrero – Fériz

Cualquiera habrá notado que un cuadro (pero sobre todo una escultura e incluso una obra arquitectónica) se presta a ser aprehendida en foto mucho mejor que en la realidad.[...] ya no podemos considerarlas (a las grandes obras) productos individuales; se han convertido en creaciones colectivas tan poderosas que, para asimilarlas, no hay más remedio que reducirlas de tamaño. En última instancia los métodos mecánicos de reproducción no son sino una técnica reductiva ayudan al hombre a adquirir ese grado de dominio sobre las obras sin el cual no podría utilizarlas¹.

Cabrero tuvo la necesidad de fotografiar su obra y las fotografías de Férriz fueron capaces de mostrarla y 'reducirla' a la perfección (Fig. 1). La mirada conceptual y prudente del fotógrafo fue materializada en cada una de ellas realizando instantáneas de enorme trascendencia en la carrera del arquitecto que le permitieron acceder a su arquitectura para mostrarla o seguir aprendiendo e investigando con ella. Francisco Cabrero confió plenamente en Férriz al dejar en sus manos el pleno relato visual de su obra. Desde la libertad que el arquitecto le brindó, Férriz fue capaz de descubrir la mejor perspectiva, el ángulo concreto y el detalle preciso que sirvió para narrar minuciosamente la forma de pensar y hacer arquitectura de Cabrero. Las fotografías de Férriz lograron seducir² a un Cabrero

¹ Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-textos, 2004, p. 48.

² No se puede abordar el tema de la fotografía de arquitectura sin indagar en las relaciones entre arquitectos y fotógrafos: los primeros condicionan y dirigen la miradas del retratista; los segundos imponen y seducen al arquitecto con determinados lenguajes visuales. Bergera, Iñaki. "Miradas modernas", en *Arquitectura Viva*, nº 153, junio 2013, p. 16.

que contaría con la ayuda de Ferriz para la mayoría de sus proyectos. La trayectoria arquitectónica de Cabrero, en cada una de sus etapas, encontró un respaldo indiscutible en la fotografía de Ferriz. La puesta en valor de la obra de Cabrero dentro del panorama arquitectónico del siglo XX y el reconocimiento indiscutible a su figura como arquitecto pionero de la modernidad, no puede entenderse sin las imágenes que han acompañado a sus proyectos. Estas fotografías tuvieron un papel trascendental en la difusión de su obra, así como en el proceso de proyección arquitectónica personal del arquitecto.

Situados ante las fotografías de Ferriz, en un primer momento podríamos tener la sensación de que sus imágenes capturan la arquitectura de un modo muy similar al que la experiencia real de la propia visita nos pudiera proporcionar. Sin embargo, el realismo natural de sus imágenes, da un paso más allá. Ferriz desnuda la arquitectura que tiene frente a él, extrayendo y dejando patente la naturaleza generadora de su existencia. Decía Henri Cartier-Bresson: “Hay fotógrafos que inventan, y otros que descubren. Personalmente me interesan los descubrimientos”³. Con Ferriz estaríamos ante este segundo caso, sus fotografías nos descubren, sin inventar, el carácter de la arquitectura. Sus imágenes ponen en alza los valores de la obra, captados por su mirada tranquila y capturados con auténtica destreza. Solo tendremos que detenernos ante ellas para que nos enseñen a ver más allá. Ferriz mira con intención la obra de Cabrero y sabe extraer de ella aquello que a simple vista no es manifiesto, para transmitir sus ideales arquitectónicos. Sus fotografías son la esencia de la arquitectura materializada.

Ferriz hace uso de su extraordinario dominio de la técnica para revelar a través de sus tomas la personalidad de cada edificio. Los grandes planos, los puntos de vista a la altura de la mirada, las composiciones limpias o el uso magistral de la luz, serán algunos de los recursos que, conscientemente utilizados, le permitirán crear fotografías de enorme valor documental en completa armonía con la arquitectura que muestra. Ferriz mira la arquitectura con el propósito de construir una realidad paralela que ponga en alza los atributos arquitectónicos y sea su vez complemento de la misma. Con la revisión de estas imágenes nos transportaremos al momento de creación de cada proyecto. Los valores por los que aboga Cabrero están

³ Apuntaba Cartier-Bresson cual era el motivo por el que le interesaban los descubrimientos, no para hacer pruebas ni experimentos, sino para captar la vida en sí misma. Extrapolables estas palabras del campo de la vida cotidiana al campo de la fotografía arquitectónica. Cartier-Bresson, Henry, *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 37.

fielmente plasmados en cada fotografía realizada. El mimetismo natural de estas hacia la arquitectura que refleja, hace contemplarlas como si de una parte más del proyecto se tratara. Los apuntes rápidos y las perspectivas dibujadas por Cabrero continúan una evolución natural convertidas finalmente en imágenes. En este momento, las fotografías de Ferriz pueden considerarse parte y documento más del proyecto. Se adaptan y siguen los preceptos por los que aboga la arquitectura, estableciéndose así un camino paralelo entre ambas disciplinas que tiende a converger. Estas imágenes son fundamentales para destacar el importante papel jugado por la fotografía sobre el proceso de proyección arquitectónica de Cabrero.

Del mismo modo, algunas de estas fotografías se han convertido por méritos propios en iconos de la arquitectura que retratan. La belleza plástica, la calidad compositiva o la excelente técnica de las hacen gala, han otorgado un protagonismo particular a algunas de estas instantáneas. Si pensamos un momento en el edificio del periódico Arriba, o en el Pabellón de Cristal, por citar alguno, a nuestra mente vienen rápidamente aquellas imágenes símbolos de esos proyectos, tantas veces publicadas en portadas de revistas y libros especializados. La fotografía del volumen principal del Arriba erigido sobre el Paseo de la Castellana o la vista en perspectiva de la estructura metálica del pabellón de la Casa de Campo, son imágenes recurrentes a lo largo de la historia de la arquitectura, utilizadas para representar la obra de Francisco de Asís Cabrero. Por su incontestable valor, se han convertido en símbolos iconográficos de nuestra modernidad arquitectónica. Con el tiempo estas imágenes se han transformado en documentos históricos, relatos de la historia⁴, que han permitido observar cómo fueron construidas estas arquitecturas y cuál fue su verdadera imagen en el momento de su creación. El deterioro por el paso de los años, las modificaciones o incluso el derribo de algunas de ellas, nos impiden ver la verdadera arquitectura y su totalidad. Si recurrimos entonces a estos documentos gráficos, podremos hacer una revisión de estas obras con una perspectiva documental completa.

⁴ "La fotografía como documento y ficción, riguroso registro de la realidad e intencionado relato de la historia". Fernández-Galiano, Luis. "Modos de ver", en *Arquitectura Viva*, nº 153, junio 2013, p. 3.



Fig. 2. 1946. Residencia para Educación y Descanso Familiar. San Rafael (Segovia). AFC
Francisco Cabrero - Ferriz. Número de negativo: 10301

4.1.1. ¿Por qué Ferriz?

La fotografía de arquitectura de Ferriz no se basó únicamente en la estricta copia del modelo real, a través de una práctica personal autodidacta fue capaz de percibir el objeto y potenciar los valores de la arquitectura que tenía frente a él. La experiencia le permitió adquirir un lenguaje propio que dejó plasmado en todas sus fotografías. A través de su particular manera de saber mirar, pensar y representar la arquitectura, Ferriz produjo fotografías de gran valor que se integraron a perfección en el discurso narrativo visual de la nueva arquitectura que se estaba creando en España. Seleccionaba meticulosamente lo que quería mostrar y supo adoptar el encuadre y componer la imagen de la manera más adecuada para contarlo. Al mismo tiempo, supo satisfacer el ansia elementarista por el que Cabrero abogaba en su arquitectura y que en consonancia, debía tener la fotografía encargada de mostrarla. Sus fotografías, compositivamente hablando, poseen un orden icónico que hace primar la arquitectura frente a todo. El orden, el equilibrio o la modulación del espacio son recursos utilizados por Ferriz que le permiten crear este tipo de imágenes cargadas de información. La intención de contarlo todo, le lleva a crear potentes imágenes en las que la arquitectura ocupar por completo el diafragma de su cámara. Estas fotografías hicieron posible, a través de la publicación en los medios especializados, la divulgación de la arquitectura de Cabrero, convirtiéndose a además en herramienta proyectual para el propio arquitecto y para aquellos que las recibían y se valían de ellas en su propia producción arquitectónica.

A principios del año 2014 tuvimos la gran oportunidad de recopilar todas las fotografías que Francisco Cabrero atesoraba en su estudio de Puerta de Hierro en Madrid. Tras examinar una a una todas ellas, fueron ordenadas en primer lugar por proyecto y posteriormente clasificadas por reportaje y autor. Durante este proceso se pudieron localizar gran cantidad de fotografías que para Cabrero realizó Ferriz. La primera imagen que aparece y para nosotros data el inicio de esta fructífera relación, es la tomada en 1946 del proyecto de la Residencia para Educación y Descanso Familiar en San Rafael (Segovia) (Fig. 2). Se trata de una única copia original de época con el número de negativo 10301. En su reverso y escrito a mano leemos: *“San Rafael, Segovia, Residencia de Verano”*. Se trata de una vista lateral del edificio que muestra a grandes rasgos y sin pormenorizar en detalles, la materialidad y estructura del edificio, así como el enclave donde se ubica.



Fig. 3. 1946. Residencia para Educación y Descanso Familiar. San Rafael (Segovia).
Francisco de Asís Cabrero - Desconocido. Fotografía publicada en el número 80 de la RNA

Esta obra se enmarca dentro de la primera década de trabajo en la carrera del arquitecto. Para este proyecto, Cabrero recurrió de nuevo a la estructura de bóvedas tabicadas apoyadas sobre muros transversales, a su vez aligerados por arcos y rematados en contrafuertes, como volverá a utilizar pocos años más tarde en las viviendas Virgen del Pilar.

Este proyecto fue publicado en el número 80 de la *Revista Nacional de Arquitectura* de 1946⁵. En la página 318 descubrimos la fotografía de la fachada posterior realizada por Férriz y conservada en el archivo de Cabrero (Fig. 3). Las imágenes sucesivas que acompañan al texto y los dibujos en las páginas posteriores, casi sin lugar a duda son obra también del fotógrafo, sin embargo, estas no se encontraban en el archivo personal del arquitecto. El trabajo en común de ambos profesionales estaría dando con este trabajo sus primeros pasos. Férriz muestra por primera vez la arquitectura de Cabrero, iniciando un camino de absoluta compenetración entre arquitectura y fotografía. Las fotografías de este reportaje, da pinceladas y apunta maneras, de una tónica de trabajo futuro. La forma en la que Férriz se acerca al alzado longitudinal y lo trata como un plano de trabajo será una característica propia en sus trabajos futuros. A su vez, en la siguiente imagen capta desde la lejanía los contrafuertes de la fachada principal enmarcados con sombra, apuntando sutilmente la presencia de la estructura.

Mención aparte merece la primera imagen con la que se abre la publicación, una vista del alzado principal del conjunto, una perfecta perspectiva cónica del edificio, que se pone en relación en la misma página con el alzado principal delineado a mano. La fotografía así configurada puede considerarse una evolución del proceso proyectual del que antes hablábamos: de la idea al dibujo, del dibujo a la realidad y de esta realidad, finalmente y a través de la cámara, se vuelve a construir la arquitectura a través de una imagen. Esta fotografía cierra el ciclo del proyecto y, a su vez, puede suponer el inicio de otro. Esta imagen se conserva en el archivo de Cabrero, sin embargo, no tiene ningún dato que nos pueda dar pista alguna de su autor.

⁵ En el Anexo 3 de esta publicación se recogen las páginas de esta revista donde se publicó este reportaje de Férriz. "Residencia de trabajadores en San Rafael (Segovia)" en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 80, agosto 1948, p. 317.



Fig. 4. 1973. Ayuntamiento de Alcorcón. AFC
Francisco Cabrero - Ferriz. N° de negativo: 35005

El proyecto documentado fotográficamente por Férriz que fecha el final de la relación entre ambos, y también del último que se encontraron fotografías en el archivo de Cabrero, es el reportaje para el ayuntamiento de Alcorcón (Madrid), realizado en 1973 (Fig. 4). De este proyecto existían en el archivo tres reportajes de autores distintos. El primero de ellos, sin autor reconocido, cuenta con dos fotografías, una en blanco y negro y otra a color, que muestran ambas el exterior del edificio. El segundo, firmado por fotografía Numay esta compuesto por cuatro fotografías, tres exteriores y un interior, todas ellas a color que revelan las obras de ampliación que se realizaron en el Ayuntamiento en 1985. Afortunadamente, cosa bastante poco común entre todas las imágenes del archivo, estas fotografías tienen el número de negativo y una fecha que nos indican con exactitud cuando fueron realizadas⁶. El tercer reportaje que pertenece a Férriz, cuenta con copias originales de época con la numeración de negativos 36002, 36003, 36005 y 36006, las dos primeras son imágenes en blanco y negro y las dos últimas son fotografías que manifiestan los primeros acercamientos a la fotografía a color con la que empezaban a trabajar en el estudio fotográfico.

Desde la aparición del nombre de Férriz en la Residencia de San Rafael, en los sucesivos proyectos documentados con fotografías que encontramos en el archivo, el nombre del fotógrafo se hace casi indispensable en casi todos ellos. Tanto es así, que según los datos relativos⁷ que obtenemos del archivo, Férriz realizó reportajes fotográficos en el setenta por ciento de las obras de Cabrero. Desde 1946, hasta 1973 las fotografías de Férriz se hacen indispensables como vehículo de transmisión de su obra. Férriz fue, por tanto, el principal documentador y difusor de su obra. Otros nombres como Paco Gómez, Numay, Fotos Hojas, Arte Moreno, Reportajes fotográficos Nozal o el propio Kindel, aparecerán esporádicamente como autores de algunas fotografías en proyectos alternos. Sin embargo, la colaboración con Férriz es continua y prolongada en el tiempo. Cabrero trabajó ocasionalmente con otros fotógrafos, como Férriz colaboró del mismo

⁶ Los negativos tienen los números 87448, 188223, 188233 y 18220. El primero de todos tiene fecha del 31 de junio de 1987 mientras que los últimos tres tiene fecha del 19 de noviembre de 1988.

⁷ Hablamos de datos relativos, ya que existen multitud de proyectos de Cabrero los cuales no se encontraron fotografías en su estudio. Al centrarse esta investigación en el análisis y estudio de las fotografías aquí encontradas, para concretar un campo, hablamos de datos relativos al ser solo los obtenidos en torno a las imágenes albergadas por Cabrero en su estudio de Puerta de Hierro. Si bien es cierto estas imágenes son de las obras más emblemáticas y representativas del arquitecto y su obra, con lo cual las creemos muy válidas para asentar esta investigación sobre las fotografías de su archivo personal.

modo con otros arquitectos en momentos puntuales, no obstante, la relación entre ambos llegó a ser casi de exclusividad⁸.

Llegado este punto nos planteamos una serie de cuestiones a las cuales trataremos de dar respuesta: ¿Por qué se repite en tantas ocasiones el nombre de Ferriz? ¿Por qué Cabrero eligió a Ferriz y no a otro de los grandes profesionales del momento? ¿Cuál es el motivo de esta profusa relación profesional?

Sin duda alguna, podemos afirmar tras el estudio de las fotografías de Ferriz, que este supo entender y captar a la perfección la obra de Cabrero. Sus imágenes son capaces por si solas de continuar el discurso arquitectónico iniciado por el arquitecto en cada uno de sus proyectos. El valor de estas imágenes radica en su capacidad de transmisión y en el carácter único e irreplicable de todas y cada una de ellas. Estas fotografías son producto de la singularidad del fotógrafo y su incuestionable intencionalidad en el momento de crear. Ferriz comprendió a Cabrero, supo mirar su arquitectura y fue capaz de transmitirla de una manera fiel a su naturaleza. Su fotografía se tiene la capacidad de convertirse en un instrumento más de representación arquitectónica. Ferriz proyectó la arquitectura a través de la fotografía, entendiendo la fotografía como un nuevo proyecto, creado a través de la construcción de la imagen arquitectónica. La sensatez, el conocimiento y la dedicación con las que fueron realizadas, en total armonía con la obra, permiten extraer de cada una de ellas datos, ideas y reflexiones generadas por esa arquitectura.

Al mismo tiempo, el buen resultado de esta relación estuvo condicionado indiscutiblemente por las personalidades tan afines de ambos profesionales. Los métodos de trabajo de cada uno en su campo tan semejantes, hizo perdurar esta relación y obtener unos excelentes resultados. Ambos fueron hombres

⁸ La estrecha y fiel relación profesional entre Cabrero y Ferriz constituye así, en el ámbito de la arquitectura moderna española, un caso único de radical confianza y complicidad entre un arquitecto y su fotógrafo. Conocemos sin duda casos elocuentes en el contexto internacional –como Le Corbusier y Lucien Hervé, Richard Neutra y Julius Shulman, Luis Barragán y Armando Salas Portugal o Frank Lloyd Wright y Pedro Guerrero– y también de España –José Antonio Coderch y Francesc Català-Roca o José Luis Fernández del Amo y Kindel– pero en ninguno de los dos escenarios nos encontramos con un ejemplo tan notorio de consentida exclusividad. Bergera, Iñaki; Jiménez, Cristina. "Ferriz y Cabrero: Lecciones de una desconocida y paradigmática colaboración entre fotógrafo y arquitecto". *Ra: Revista de Arquitectura*, nº 18, 2016. p. 54.

autodidactas, profesionales más de técnica que de teoría, juiciosos y rigurosos tanto en su vida personal como en la profesional. En esta relación cada uno tuvo claro el papel que debería desempeñar, quizás esta fuera la clave para tan fructífera relación. La figura tranquila de Cabrero, nada impositiva, dio completa libertad a Ferriz para que este desempeñara su trabajo bajo su propia autonomía creadora. Cabrero demostró una gran generosidad y confianza en el fotógrafo al no exigirle su propio criterio visual, salvo en casos contados⁹, y confiando plenamente en la mirada de fotógrafo de Ferriz. El resultado de esta buena relación profesional dio como resultado imágenes de extraordinario valor. Ambos fueron conscientes del papel que cada uno jugaba en esta relación y demostraron un total respeto hacia la figura del otro.

Tras unas ideas iniciales en las que Cabrero apuntaba a Ferriz lo que el consideraba que sería bueno mostrar, y quizás la particularidad de una obra en concreto, Ferriz realizaba las fotografías que consideraba indispensables para cada reportaje y entregaba a Cabrero las que él ya consideraba válidas y terminadas¹⁰. Ferriz gran perfeccionista de su trabajo, tuvo total control de todo el proceso fotográfico, desde la toma de la imagen hasta el trabajo de estudio frente a la ampliadora, el fotógrafo estuvo presente para conseguir el mejor resultado. Considerándose a sí mismo como un profesional de la fotografía, Ferriz realizó su trabajo desde el punto de vista del fiel documentalista, nunca se consideró artista. Asumió estos encargos con modestia, acometiéndolos como oficio sin más pretensiones que las de ser bueno en lo que hacía. Además disfrutó de esta disciplina fotográfica, a la que por el contrario consideraba poco lucrativa, como recuerda su hijo Alberto¹¹. Sin embargo, despojado de toda intención artística supo combinar la realidad frente a la que se encontraba y su gran capacidad técnica aprendida, con la disciplina fotográfica de la modernidad. Ferriz se convirtió de este modo colaborador indispensable para Cabrero, siendo sobre todo cómplice absoluto de su arquitectura.

⁹ En una ocasión, tal y como ha relatado su hijo Alberto, Cabrero indicó a Ferriz que debía ir a fotografiar su casa de Puerta de Hierro a una determinada hora del día, en la cual la luz que entraba por una ventana, era tamizada por la silueta de un rosal del jardín. Entrevista realizada por la autora a los familiares de Ferriz el 4 de abril de 2014 en la casa familiar en la calle Alfonso XII de Madrid [documento inédito].

¹⁰ Su hijo Alberto cuenta como Ferriz realizaba pocas instantáneas por reportaje. "No eran tiempos cómo ahora, no se podía disparar a discreción". Ferriz tenía en su mente las fotografías necesarias y pocas veces desechaba alguna. *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.



Fig. 5. 1956. Escuela Nacional de Hostelería. AFC
Francisco Cabrero - Fériz

Elementos del lenguaje de Férriz

Para descifrar las claves del lenguaje visual de Férriz (Fig. 5) hemos sometido a un análisis pormenorizado las fotografías más representativas de su producción realizadas para Cabrero¹². Para ello, hemos recurrido a la propuesta de estudio fotográfico planteado por Javier Marzal¹³. Para el autor, la fotografía constituye un objeto de estudio difícil de abordar desde una perspectiva unívoca, por lo que su propósito es ofrecer una metodología de análisis fotográfico. Tras unos planteamientos teóricos de partida y una reflexión sobre el estatuto de la fotografía, Marzal propone su propio sistema de estudio fotográfico. El sistema consiste en un examen riguroso de las condiciones de producción, recepción y el propio análisis de la materialidad de la obra fotográfica. A través de cuatro niveles estructurantes, las imágenes son diseminadas para obtener, en nuestro caso, los fundamentos de creación fotográfica de Férriz.

En el primer nivel propuesto, el contextual, Marzal plantea recabar la información necesaria sobre la técnica empleada, el autor, el momento histórico, etc. para tratar de mejorar nuestra competencia analítica. En nuestro caso, este apartado ha sido siempre el mismo, ya que hemos analizado las fotografías que para Cabrero realizó Férriz. La técnica, el formato o el tiempo en la que fueron tomadas las fotografías, serán los únicos variantes. En el segundo nivel, el nivel morfológico, sigue las propuestas enunciadas por distintos autores para crear un camino en el que se analizarán algunos elementos formales como puntos, líneas, planos, el espacio, el color, etc. El tercer nivel será el compositivo, que tratará de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores para conformar una estructura interna en la imagen. Se analizarán aquí los elementos escalares tales como perspectivas, profundidades, proporciones y los elementos dinámicos como la tensión y ritmo. Por otro lado, se analizan los enlaces entre el espacio y el tiempo de la representación. Por último, el nivel enunciativo, en el que el autor pone el acento en el estudio de los modos de articulación del punto de vista en la imagen, para conocer la ideología implícita de la imagen y como la transmite.

¹² Este trabajo previo, en el cual se basa este análisis sobre el lenguaje fotográfico de Férriz, se incluye en el Anexo 2 de esta tesis. En el siguiente apartado estos análisis se desarrollan en profundidad.

¹³ Tras realizar un examen de varias propuestas metodológicas de análisis fotográfico, Marzal propone una metodología de análisis propia. Marzal, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid: Cátedra, 2015, pp. 169-232.



Fig. 6. 1945. Viviendas Francisco Silvela. AFC
Francisco Cabrero - Fériz

El análisis de todas estas fotografías (Fig. 6), se concluye con una interpretación global del texto fotográfico. Pretendiendo así, estructurar los aspectos analizados en los apartados anteriores para construir una lectura fundamentada de la imagen y una valoración crítica de la misma, que nos permita ahondar en los valores de la arquitectura para su revisión.

El análisis detallado de las imágenes nos ha permitido evidenciar que todas las fotografías de Ferriz destacan por tener un carácter eminentemente objetual. Los encuadres de gran precisión que Ferriz realizó en todas sus imágenes le sirvieron para captar de manera inmediata y concisa el objeto fotografiado. En el campo de la fotografía arquitectónica, este rasgo formal que caracteriza su trabajo, le valió para mostrar la obra arquitectónica como elemento fundamental de la imagen. Sin adornos o elementos que entorpecieran esta percepción, Ferriz creó unas fotografías claras y conceptuales. El rigor geométrico y la sencillez compositiva, elementos claves de su producción, ayudan a esa concepción fotográfica.

Ferriz presenta la arquitectura con naturalidad, sin artificios. Sus composiciones son formalmente sencillas, no por ellos simples, y están pensadas y creadas de acuerdo a sus ideales de composición y siempre discurren en paralelo a los preceptos del proyecto. A través de planos amplios, Ferriz organiza los elementos que forman parte de la composición situando la arquitectura como el elemento principal indiscutible. Los demás elementos aparecerán casi 'por obligación', integrados en la escena en un segundo plano. En todas sus imágenes existe un equilibrio compositivo que logra a través de un delicado lenguaje visual. Las líneas dominantes de la composición serán las verticales y horizontales que contienen la arquitectura, enfatizadas en la imagen a través de la integración de las luces y sombras en los diferentes planos. La búsqueda de la diagonal a través de la perspectiva es la clave de sus fotografías. Si nos detenemos en los puntos de vista elegidos por Ferriz para sus fotografías, estos son una trasposición de los elegidos por Cabrero en sus dibujos. Las diagonales de las acuarelas de sus proyectos son reproducidas por Ferriz en sus fotografías¹⁴.

¹⁴ En una charla mantenida con Gabriel Ruiz Cabrero, sobrino de Francisco de Asís Cabrero, este apunta la similitud de las fotografías de Ferriz con los dibujos de su tío. Estas fotografías para él explican a la perfección la obra de Asís. Cabrero pensó los edificios y los dibujó así para explicarlos, las fotografías de este modo, continúan la explicación. Charla de la autora con Gabriel Ruiz Cabrero el 21 de noviembre de 2016 en Madrid.



Fig. 7. 1956. Escuela Nacional de Hostelería. AFC
Francisco Cabrero – Ferriz

La perspectiva con la que Cabrero se expresa en sus dibujos, es la misma que busca y capta Ferriz en sus fotografías (Fig. 7). La fuerza visual de los dibujos de Cabrero tiene su reflejo directo en estas imágenes de Ferriz. Las posibilidades que la iluminación natural le proporciona le ayuda en la definición y realce de los volúmenes. Su fotografía encontró en la arquitectura contundente de sólidos perfectos y líneas depuradas de Cabrero el objeto ideal con el que desarrollar su lenguaje. Ferriz, creó imágenes únicas, fieles a su personalidad y sus firmes convicciones de lo que para él debía ser la fotografía documental de arquitectura.

Ferriz fue un trabajador independiente y autodidacta que supo crear un estilo reconocible, un sello de identidad propio. Su manera de construir imágenes dio como resultado un trabajo personal que fue madurando y perfeccionando a lo largo de su carrera. Ferriz experimentará su fotografía de arquitectura con una enorme coherencia conceptual. Las palabras que dedicó Carlos Cánovas a Francisco Gómez, si bien hablamos de modos de hacer distintos, como podremos comprobar en el siguiente apartado con las imágenes del edificio del diario Arriba, podrían ser aplicables de igual modo a la figura de Ferriz.

Estamos ante un francotirador, alguien que recluido en su mundo voluntariamente, ajeno a modas y tendencias y a salvo de tentaciones vanidosas; alguien que se busca a sí mismo consciente de sus limitaciones; alguien que, por sincero se transforma en novedoso, aunque en rigor no sea novedoso lo que hace¹⁵.

Destacó por encima de todo su faceta de artesano¹⁶, tanto en la técnica de captura de imágenes como el trabajo posterior, quedando patente en todas sus imágenes. Su habilidad y destreza natural con las labores de positivado, le permitió corregir y optimizar sus tomas en el estudio. La autoexigencia de perfección le lleva a la necesidad de mejorar cada una de sus fotografías creadas ordenadamente.

¹⁵ Cánovas, Carlos. "Más allá de una pared" en *Francisco Gómez. La emoción construida*, Barcelona: Fundación La Caixa, 1995, p. 11.

¹⁶ El adjetivo artesano ha sido utilizado en varias ocasiones también para definir la arquitectura de Asís Cabrero, cualidad que acerca más si cabe sus modos de hacer. "la casa (Puerta de Hierro II) refleja perfectamente el racionalismo, entre idealista y utópico, por un lado, y artesano y pragmático por otro". Otxatoren, J.M.; Pozo, J.M., "*Casa Cabrero, Arquitecturas Contemporáneas*", E.T.S. de Arquitectura de Navarra. Pamplona: T6, Ediciones, 2002.



Fig. 8. 1952. Vivienda Puerta de Hierro I. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Ferriz. N° de negativo: 14370

La corrección de los contrastes o las exposiciones, fueron un trabajo minucioso que llevó a cabo él personalmente con gran rigor. Dentro de estas labores de obtención de la imagen definitiva destaca el proceso de corrección de verticales, una necesidad de la que un Fériz, comprometido con la pureza de las formas, fue plenamente consciente. Con este tipo de correcciones Fériz acercó más si cabe, sus fotografías a la arquitectura de Cabrero. Fériz supo conjugar el lenguaje de la fotografía con el lenguaje propio de la arquitectura. Las relaciones escalares, geométricas y espaciales de la obra y el uso de la luz¹⁷, serán herramientas fundamentales de composición en sus fotografías. Puso especial cuidado a la intervención de este último elemento en sus instantáneas, valiéndose de él para conseguir resultados diferentes en función de la intención puesta en cada imagen.

Viendo las fotografías que realizó para la primera vivienda de Cabrero (Fig. 8) podemos destacar, cómo gracias al control de la luz enfatiza la definición de las líneas puras de los alzados. La luz que utiliza es potente y le permite perfilar y definir a la perfección el contorno de las fachadas. A través de la nitidez, subraya los detalles de los elementos que componen los alzados. Si nos detenemos en la línea de la cornisa, la sombra que esta proyecta sobre la fachada, potencia su propia presencia y marca el límite entre arquitectura y paisaje. Lo mismo ocurre con las sombras que proyectan los ladrillos sobre las juntas rehundidas. Enfatiza así la definición de los materiales que componen la fachada, diferenciados por sombras. Sin embargo, las que aparecen proyectadas por la cerrajería sobre la fachada, o las que arrojan los árboles, no adquieren tanta presencia, recayendo esta en la materialidad del revoco blanco y el ladrillo. La luz de la escena provoca que los colores estén convenientemente saturados, los contrastes son dominantes, la fachada blanca destaca enérgicamente sobre el cielo azul, intencionadamente oscuro, del horizonte. El oscuro es una dinámica general en las imágenes de Fériz. La presencia que adquieren los cielos en sus fotografías enfatizan la arquitectura. Un ejemplo axiomático son las fotografías de la I Feria del Campo, en las que los edificios de piel blanca refuerzan su posición en la imagen al contrastar sobre el cielo del fondo. Para aumentar la intensidad de estos cielos Fériz utilizaba un filtro azul que le permitía oscurecerlos, saturando el color y aumentando el contraste.

¹⁷ "La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz: las sombras y los claros revelan las formas". Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: ed. Apóstrofe 1998, p. 16.



Fig. 9. 1960. Edificio Arriba. AFC
Francisco Cabrero - Fériz

Por otro lado, en las fotografías del edificio del Periódico Arriba (Fig. 9), Ferriz ya no centra su mirada en los pormenores de las fachadas. Ofrece una visión general del conjunto en las que los protagonistas son los volúmenes. La luz esta vez es uniforme, e ilumina por igual ambos cuerpos. En esta ocasión los detalles han desaparecido. Las fachadas carecen de sombras propias profundas, apareciendo solo las que los edificios de al lado arrojan sobre estos. Existe también un menor contraste entre arquitectura y horizonte, aunque nuevamente el cielo azul, vuelve a aparecer. Este aparece como un telón de fondo que contiene y respalda el conjunto arquitectónico. De esta manera, el cuerpo de ladrillo y el cuerpo de fibrocemento ondulado son los componentes esenciales de la escena. La imagen nos habla del juego de volúmenes y de los materiales empleados en cada uno de ellos. Ferriz se sirve de esta iluminación para, a pesar de la contraria disposición de ambos cuerpos y su diferente materialidad, hacerlos elementos principales por igual en la imagen.

Las fotografías de Ferriz fueron realizadas con gran dedicación, dejando muy lejos el concepto de 'instantánea'. La mirada indagatoria de Ferriz supo crear imágenes fuente absoluta de información sobre la arquitectura de Cabrero dejando lejos la mera evidencia¹⁸. En ellas quedan reflejadas las ideas, las tendencias y directrices con las que Cabrero investiga y crea su arquitectura. El trabajo que Asís Cabrero inició con los primeros esbozos que dejaron intuir los esquemas de organización; las cónicas y axonometrías que resolvieron dudas de proyectos y ayudaron a continuar; las perspectivas que más tarde construirían la globalidad del proyecto, se cerrarán entonces con estas imágenes que comprendieron los fundamentos de cada una de las obras que mostraron. Pueden por tanto estas fotografías, considerarse parte y en consecuencia, punto final, a un proceso integral de creación en las que conectaron y continuaron tanto narrativa como discursivamente la obra de Cabrero. Al mismo tiempo, en la búsqueda de esa perfección arquitectónica lo que hemos llamado arquitectura de ida y vuelta, estas imágenes se configuran como punto de partida y de referencia de nuevos proyectos, en los que Cabrero tratará de perfeccionar temas anteriores.

¹⁸ "Cuando peores somos es cuando prendemos documentar. Ya no busco acumular pruebas. Tienes que ser sensible, tratar de adivinar, ser intuitivo [...]. Cartier-Bresson, Henry. Op. cit., p. 57.



Fig. 10. 1961. Colegio San Agustín. Madrid. AFC
Francisco Cabrero - Ferriz. Número de negativo: 25356

4.1.2. Miradas superpuestas

Los tres hechos esenciales de una imagen son: la selección de la realidad que esta supone, la utilización, para tal fin, de un repertorio de elementos plásticos específicos y, en tercer lugar, la ordenación de dichos elementos de una manera sintáctica con el objetivo de producir una forma de significación también específicamente icónica. Estos tres hechos dependen, de dos procesos generales, el de la percepción y el representativo¹⁹.

La capacidad de percibir y representar la evidencia arquitectónica está íntimamente ligada al método de observación propio de cada profesional. La mirada del fotógrafo articulará la transformación de la realidad sólida de la experiencia tridimensional a una imagen estática de dos dimensiones. En este proceso, el fotógrafo elegirá qué es lo que quiere mostrar y cómo hacerlo. A través de sus propias herramientas y mediante un método de expresión propio, cada fotógrafo de la modernidad narró la arquitectura desde su particular punto de vista (Fig. 10). En consecuencia, esta arquitectura fue transmitida mediante textos visuales de naturalezas diferentes. La capacidad de transmisión de cada una radica entonces en la original mirada del fotógrafo que se ofrece como principal valor de la representación. Las fotografías, por tanto, tendrán una capacidad singular para mostrar la arquitectura²⁰. La intención con la que cada fotógrafo se posiciona frente a la obra será determinante en el resultado final de la toma.

Los fotógrafos, frente a la arquitectura, tomarán una actitud determinada, que será la clave fundamental en sus tomas y distinguirá unos modos u otros de hacer fotografía. Algunos de ellos se posicionan frente a la arquitectura con un conocimiento previo, bien por su propio interés profesional o debido a los requerimientos realizados por los arquitectos que encargaban sus trabajos. Estas nociones les permitirán captar aquello relevante y representativo de la misma. El autor se hará cargo, de este modo, del relato de la arquitectura a través de una

¹⁹ Justo Villañafe explica cuáles son a su juicio los tres hechos esenciales de una imagen. Villañafe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid: Pirámide, 2001, p. 93.

²⁰ Sobre este asunto Bernardo Ynzenga explica cómo la fotografía de arquitectura supo "poner en valor lo mejor del edificio; encontrar y poner en valor la imagen que mejor reflejaba la calidad arquitectónica desde la interpretación culta de su realidad". Ynezga, Bernardo. "Imagen y arquitectura" en Rafael Zarza Ballugera (ed.) *Kindel. Fotografía de arquitectura*, Madrid: Fundación COAM, 2007, p. 21.

narratividad articulada en los pilares que fundamentan la arquitectura. Estas imágenes continuarán la línea de construcción del proyecto arquitectónico. Otra actitud posible del fotógrafo, es aquella que basa su trabajo en una mirada aséptica que constata, exenta de toda intencionalidad, la realidad arquitectónica que tiene delante. El propósito final será crear un texto documental sin trascender más allá. La objetividad será la distinción de este tipo de imágenes. Por último, podemos señalar mirada artística, aquella que, en este caso, construirá a través de la realidad arquitectónica otra realidad. Esta conducta huye de lo narrativo para mostrar una visión nueva a través de una interpretación propia. Una visión que encuentra belleza en objetos, espacios o volúmenes que, tratados con intención, dotan de gran expresividad a las tomas, donde la mirada del fotógrafo postula como el principal valor de la representación. De un modo u otro las fotografías se convirtieron en complemento de la arquitectura, a través de ella se supo poner en valor lo mejor de estas obras. Todas estas actitudes, miradas en sí, fueron válidas para fotografiar la arquitectura, pero ¿cuál de ellas fue la elegida por Cabrero y por qué para mostrar y reforzar su obra?

Por otro lado, la representación de la imagen arquitectónica estará vinculada a la relación de los elementos técnicos y compositivos que intervienen en la construcción de la imagen, la toma de la misma y finalmente, su positivado en el estudio. Cada profesional, utilizará de un modo personal estos elementos en su estrategia discursiva en su cometido de hacerse cargo del relato visual de la arquitectura. De acuerdo con esto, cada fotógrafo desarrollará su propio código fotográfico basado en el punto de vista elegido, las perspectivas creadas, la composición de sus tomas, los encuadres, el color, el orden, etc. Dentro de este compendio de elementos de composición, aparece la luz como aspecto esencial para el fotógrafo de arquitectura en todas sus tomas. Esta, condicionará la visión del espectador y a su vez permitirá un número infinito de posibilidades de expresión al incidir de un modo u otro sobre la arquitectura. Frente a una misma obra, dos fotógrafos utilizarán sus recursos, pudiendo obtener como resultado dos imágenes completamente diferentes que puedan ser un fiel reflejo de la realidad o una transformación de la misma²¹. La elección de una iluminación determinada, establecerá una mirada singular de la imagen construida.

²¹ Al hilo de este tema véase: Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, (Barcelona: Paidós, 1986).

La temporalidad de la arquitectura, la luz.

Dada la especial relevancia que para la fotografía de arquitectura adquiere el manejo de la iluminación, desarrollamos el tema en este apartado.

“Si fotografiar es dibujar con la luz, la arquitectura es idear, proyectar y construir con luz”²². Estas palabras de Álvaro Siza apuntan la importancia que posee la luz en la construcción de la arquitectura, y en el caso que nos ocupa, la importancia que tiene en la construcción de la arquitectura a través de la fotografía. A los factores intencionales, técnicos y compositivos que configuraron la fotografía de arquitectura, se sumó el factor del tiempo, directamente relacionado con el papel fundamental que jugó la luz en las fotografías. Para el fotógrafo de arquitectura, el estudio de la iluminación de una obra es una condición esencial en su trabajo y determinará el resultado final de su toma. La luz y por consiguiente la sombra²³, permitirá percibir las formas, los volúmenes, las texturas de los materiales y sus colores, por tanto, el conocimiento sobre esta y su uso, facilitará al fotógrafo la obtención de diferentes efectos en sus imágenes que se traducirán en una lectura significativa la obra.

La iluminación suave de primeras horas de la mañana o finales del día, revelará los contornos de los cuerpos de manera nítida, dibujando sus líneas de forma clara sobre los fondos de la imagen. En casi todas las imágenes de esta investigación aparece una amplia escala de grises capaz de proporcionar datos, valores en suma, a estas fotografías. Por el contrario, la iluminación dura en las horas centrales del día, producirá un efecto muy diferente en el resultado final de la imagen. Esta iluminación con el sol en su posición más alta, producirá una gran diferencia en los niveles de iluminación entre las sombras y las y las zonas más luminosas de la imagen. La transición entre ambas partes tendrá pocos valores intermedios, quedando la fotografía en manos de los blancos y negros. Los detalles desaparecerán, los alzados de los edificios se convertirán en planos, ganando la imagen fuerza visual en que aportan cierto grado de abstracción.

²² Véase: Martín de Blas, Antonio. *El elogio de la luz: Álvaro Siza. El orden en el caos*. Elogio de la luz [DVD]: Un viaje por la arquitectura española contemporánea, 2013.

²³ “...la sombra delinea las formas, o, dicho de otro modo, el contorno definido por la sombra modela los espacios”. Labarta, Carlos. “Luz sombra y tiempo en la fotografía”, Iñaki Bergera y Amparo Bernal (eds.), *Fotografía y arquitectura moderna en España. Antología de textos*, Madrid: Abada Editores, 2016, p. 117.



Fig. 11. 1952. Vivienda Puerta de Hierro I. AFC
Francisco Cabrero – Ferriz . N° de negativo: 15122

También para Ferriz, cada edificio tuvo un momento temporal óptimo, el instante en el que la luz y junto con ella, la sombra, se unieron y le permitieron narrar y transmitir la arquitectura. Los contornos definidos por las sombras, los volúmenes enfatizados por los contrastes, los relieves y la materialidad fueron construidos por Ferriz a través de la luz (Fig. 11). La luz, un elemento básico en fotografía, fue para su fotografía de arquitectura un elemento fundamental. Contaba su hijo Alberto como los reportajes de arquitectura Ferriz los realizaba a distintas horas del día, volviendo al lugar las veces que fueran necesarias. “Tenía que ir a una hora para hacer una fachada, volver a otra hora para hacer otra, con lo cual estaba un día entero pendiente de ese edificio”²⁴. Por tanto, conseguir este momento idóneo, exigió a Ferriz una planificación previa a la toma de sus imágenes. Siendo Ferriz el que optó por el instante concreto del día, fue él quien decidió qué mostrar o qué resaltar. La objetividad que en un primer momento se le presupone en sus trabajos, tiene implícita una clara subjetividad. Ferriz nos persuade para que veamos a través de su propia mirada, nos ayuda e invita a ver la arquitectura bajo su propio punto de vista. El efecto de la luz sobre la obra de arquitectura fue un valor que Ferriz supo utilizar acertadamente para definir, de una manera precisa, los aspectos de la obra que tenía ante él. La luz a lo largo del día varía en intensidad, temperatura de color, contraste y por supuesto dirección. Ferriz controló todos estos parámetros para obtener unas fotografías que supieron poner en valor lo mejor de la obra. El momento del día en el que tomaba cada fotografía, venía definido por aquello que quería potenciar en sus tomas. Esto era un concepto que fotógrafo y arquitecto tenían absolutamente claro desde un primer momento.

Como hemos apuntado, otros profesionales se encargaron también de fotografiar la arquitectura de Cabrero. En el siguiente apartado se realiza un análisis de algunas de las imágenes tomadas por otros profesionales, grandes conocidos, a través de una comparación con imágenes similares, que para los mismos proyectos realizó Ferriz. Pretendemos seguir buscando las claves del por qué de esta productiva relación. A través de modos de hacer distintos veremos como la arquitectura se nos revela con un carácter diferente, siendo por tanto la manera de mostrarla decisiva en el modo en el que nosotros la recibimos.

²⁴ Así explicaba Alberto Ferriz como a su padre le entusiasmaba la fotografía de arquitectura, sin embargo la consideraba poco lucrativa por la cantidad de tiempo que le debía dedicar. Entrevista realizada por la autora a los familiares de Ferriz. Op. cit.



Fig. 12. 1949. Bloque de viviendas Virgen del Pilar. AFC
Francisco Cabrero – Kindel

4.1.2.1. Viviendas Virgen del Pilar: Kindel versus Férriz

En las viviendas Virgen del Pilar (1949), Férriz y Kindel enfocan sus tomas desde el mismo escorzo. Pese a parecer que un mismo planteamiento de partida compondrá imágenes casi idénticas, profundizar en la naturaleza de ambas nos hará darnos cuenta de que estamos ante unas imágenes muy diferentes.

Esta imagen de Kindel (Fig. 12) la encontramos también en el archivo del estudio de Francisco Cabrero en Puerta de Hierro. Como muchas otras, aparece sin firmar²⁵. Por sus características podemos apuntar que estamos ante uno de los primeros trabajos de arquitectura que Kindel realizaría²⁶ en su trayectoria profesional. Esta fotografía está lejos de las visiones tan particulares que el fotógrafo ofrecerá años más tarde de los poblados de Vegaviana en Cáceres o Caño Roto en Madrid²⁷, aunque se vislumbran elementos compositivos fundamentales de su futura producción. La sencillez compositiva, la reducción de elementos en la imagen o el empleo de la sombra como elemento clave para realzar volúmenes son empleados aquí de manera más comedida para mostrar fielmente la arquitectura. Lejos estarán los paisajes fantásticos en los que la arquitectura casi desaparecerá en sus tomas. En esta ocasión, Kindel acomete la toma en formato horizontal, buscando un plano amplio, que capta casi por completo el edificio. Basa la composición en líneas horizontales en perspectiva que le sirven para potenciar el valor de este alzado en el edificio. Los planos en sombra aparecen solo dando presencia a las bóvedas que, pintadas de blanco, crean un intenso contraste y adquieren peso. A su vez, este juego permite que los planos en sombra contrasten con los adyacentes y marquen un ritmo de líneas verticales de los muros de soporte de las bóvedas. De este modo, se reduce este alzado a bóvedas, muros y sombras que, perfectamente dibujadas permiten a Kindel comenzar el camino de la abstracción.

²⁵ El uso de la firma de Kindel en los reportajes no se consolidó hasta mediados de los años cincuenta. Bisbal, Ignacio. "Kindel Paisajes Abstractos", en Iñaki Bergera y Amparo Bernal (eds.), *Fotografía y arquitectura moderna en España. Antología de textos*, Madrid: Abada Editores, 2016, p. 162.

²⁶ "La primera aparición firmada como Kindel en la Revista Nacional de Arquitectura es el reportaje del Instituto Laboral en Daimiel de Fisac de 1953 [...]. Probablemente ya había participado con fotografías para algún proyecto de Laorga, Aburto Cabrero o Feduchi. Bisbal, Ignacio. Op. cit., p. 162.

²⁷ Ver: Alcolea, Rubén. "Kindel en Caño Roto, sobre el fondo de una síntesis panorámica de la arquitectura moderna española", en AA.VV., *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, 200), pp. 147-159.



Fig. 13. 1949. Bloque de viviendas Virgen del Pilar. AFC
Francisco Cabrero - Ferriz. N° de negativo: 14376

El empleo de la sombra es clave en esta imagen para aportar además un ritmo y un dinamismo que caracteriza la escena. Por otro lado, vemos como la cadencia estructural y portante de los rítmicos muros de carga parece reblandecerse al tratarse con cierto descuido la corrección de la fuga de las líneas verticales. El contraste de la fotografía permite intuir la textura de los elementos constructivos, los ladrillos y sus juntas. La unión de ambos, compone los planos en los que el yeso y el cemento aparecen intercalados. Tímidamente aparecen en la escena figuras humanas y elementos vegetales que tendrán en un futuro tanta importancia en sus composiciones.

Por otro lado, Ferriz (Fig. 13) realiza una pulcra toma en la que corrige ópticamente las verticales. Elimina datos del contexto presentado el edificio exento como si de una axonometría de trabajo se tratase. Ayudado de la luz del día, es capaz de destacar mediante las sombras que se producen en el edificio, los contrafuertes de arriostramiento laterales, apareciendo de nuevo su voluntad descriptiva, en este caso para contarnos cómo Cabrero configura estructuralmente este edificio. El formato vertical, pocas veces utilizado por Ferriz, enfatiza más si cabe el papel que juegan estos contrafuertes en el proyecto arquitectónico. Dos elementos configuran el proyecto, las bóvedas tabicadas y los potentes contrafuertes de ladrillo. Cabrero ya había trabajado en proyectos anteriores con este sistema constructivo, desde el proyecto no construido de Cuelgamuros (1941), la residencia de San Rafael (1946) o la Feria del Campo (1948). Sin embargo, en este proyecto la nota diferencial recaerá en cómo se aprovechan las exigencias constructivas para proporcionar algo distinto. Es entonces cuando Cabrero pone énfasis en el ritmo que proporcionan los hastiales y en el modo en que se combinan con el bloque de escaleras, son la invención que marca la diferencia²⁸. En ese momento, la imagen de Ferriz es eso, de nuevo arquitectura, arcos y bóvedas que se acentúan a través el uso de las sombras y el contraste entre los planos. El cielo azul oscuro se posiciona en la imagen como un fondo que se funde con el propio edificio, centrando en el juego de sombras, toda la potencia de contraste de la imagen. La fotografía que nos muestra los contrafuertes, las bóvedas y los muros, tiene un ritmo armonizado con la arquitectura. Solo un elemento aparece como sin querer en la imagen, los cables eléctricos quizás como guiño a los cables tensores traccionados por la estructura, o quizás no, pero su presencia invita a la duda.

²⁸ Gabriel Ruiz Cabrero, "Vida y obra de Asís Cabrero", *Francisco de Asís Cabrero*, (Madrid: Fundación COAM, 2007), p.34.



Fig. 14. 1949. Bloque de viviendas Virgen del Pilar. AFC
Francisco Cabrero - Kindel

Esta vez ambos fotógrafos²⁹ nos hablan de arquitectura. Kindel (Fig. 14) nos muestra el edificio y su composición, nos enseña la arquitectura y mira más allá, comenzando a independizar la fotografía de la arquitectura. La reducción de los elementos formales de la arquitectura a elementos compositivos de imagen inician el camino a la abstracción. Kindel estaría iniciando su discurso propio, un proceso narrativo particular en la que su imagen adquiere autonomía frente a la obra. Sin embargo, Ferriz habla de arquitectura, de nuevo en profundidad. Su fotografía nos explica la articulación funcional del conjunto, contándonos como se comporta la construcción internamente³⁰. Evidenciando y potenciando los elementos estructurales en su constitución formal, esta fotografía es una radiografía del edificio. Ferriz nos cuenta el proceso arquitectónico, el funcionamiento y el resultado. La fotografía está ligada a la arquitectura que muestra, es parte de ella, frente a la imagen de Kindel que desarrollada con una gran sensibilidad, podríamos apreciarla como un documento independiente de la modernidad fotográfica arquitectónica.

²⁹ Estos primeros análisis comparativos de la fotografía de Ferriz con la fotografía de otros profesionales coetáneos se inició y publicó durante el transcurso de esta tesis. Bergera, Iñaki; Jiménez, Cristina. Op. cit., p. 58.

³⁰ Certificaba el final de los gestos pseudohistoricistas que habían proliferado tras la guerra, y registraba un nuevo proceder, racional y muy ligado -aún en su dureza metafísica- al ser de la construcción. García-Gutiérrez Mosteiro, Javier. "Asís Cabrero y las viviendas en la colonia Virgen del Pilar", en Carlos Sambricio, ed., *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*, Madrid: Editorial Nerea, S.A., 2003, p. 298.



Fig. 15. 1960. Edificio del Periódico Arriba. AFC
Francisco Cabrero - Paco Gómez

4.1.2.2. Edificio Arriba: Paco Gómez versus Férriz

Las dos fotografías del periódico Arriba que tenemos ante nosotros, al contrario que las anteriores de las viviendas Virgen del Pilar, a simple vista podemos apreciar dos tomas muy diferentes entre sí. Aunque ambos fotógrafos nos muestran el alzado principal del cuerpo de oficinas del proyecto, Paco Gómez optará por mostrar parte del alzado trasero y Férriz se centrará en la fachada principal del edificio, frente al paseo de la Castellana.

Paco Gómez (Fig. 15) acomete la toma desde la calle trasera. Situado en ella, dirige su objetivo para centrarlo sobre la esquina superior derecha del edificio y lo recorta, valiéndose del muro de cerramiento de ladrillo del cuerpo longitudinal bajo del proyecto. Atrincherado y escorado como buen francotirador, es capaz de componer de este modo un bella fotografía con muy pocos elementos. El volumen principal, se posiciona sobre el fondo blanco del cielo, dramatizando el juego de contrastes y enfatizando las texturas de los cuerpos. Destaca en esta toma el interés que muestra por los materiales y como dialogan entre sí. Gómez recurre a la abstracción, una práctica habitual de su trabajo, que le permite convertir la imagen en una composición plana en la que el edificio adquiere un carácter escultórico. En esta fotografía se reconoce a la perfección al “poeta de paredes cochambrosas”, como le gustaba considerarse a sí mismo³¹. Al igual que las composiciones de Férriz, las de Gómez son estructuras muy estudiadas en la que predominan los enfoques sencillos tratados con enorme sensibilidad. En esta toma además se introduce la naturaleza, los árboles del primer plano aportan ritmo y su presencia en la imagen rompe la dureza de la arquitectura que crea una sugerente atmósfera. Sus imágenes envueltas en ese ambiente poético que las caracteriza, fueron convertidas en complemento artístico para la revista *Arquitectura*³² que reconoció esta cualidad y comenzó a incorporarlas en sus números como ilustraciones y portadas.

³¹ Carlos Cánovas cita esta expresión debido al ser Paco Gómez una persona tímida que prefería trabajar con paredes mejor que con personas. “Las paredes no se quejan, simplemente están ahí, esperando que alguien venga a hacerse partícipe de su misterio o de su lirismo, a hacerse cargo de todo un mundo que los demás suelen despreciar”. Cánovas, Carlos. “De una emoción” en *Paco Gómez. Veranos en San Sebastián*, Kutxa, Donostia – San Sebastián, 2009.

³² Véase: Amparo Bernal, “Paco Gómez: fotógrafo de la revista *Arquitectura*”, en Iñaki Bergera y Amparo Bernal (eds.), *Fotografía y arquitectura moderna en España. Antología de textos*, Madrid: Abada Editores, 2016, p. 221.



Fig. 16. 1960. Edificio del Periódico Arriba. AFC
Francisco Cabrero - Fériz. N° Negativo: 25581

Esta imagen de Paco Gómez fue la portada del número 61 de esta publicación de enero de 1964. En el interior, sus imágenes comparten páginas con el reportaje que para este edificio, realizó Ferriz, una de ellas la que se analiza a continuación.

En el edificio para el diario Arriba (1960) Ferriz (Fig. 16) sitúa el trípode enfrentado a la fachada principal. La retícula estructural de la fachada del edificio sirve de falsilla para llenar frontalmente el visor invertido de la Linhof tecnica. Sin apenas aire alrededor de la fachada, la toma es un alzado plano que rehúye la perspectiva. La fotografía es, de esta manera, un homenaje puro y contenido a la esencia plástica, reticular y estructuralista del edificio. La posición que debía tener el edificio en pleno paseo de la castellana madrileña preocupó mucho a Cabrero que, finalmente optaría por erigir el edificio como si de una esfinge se tratase, continuando con la idea comenzada en el edificio de Sindicatos (1949). Con la misma actitud que en aquel, Cabrero se enfrentará al desarrollo de este alzado con total dedicación y empeño por conseguir con él una arquitectura esencial. Ferriz fiel conocedor de esta arquitectura, refleja en esta toma el esfuerzo puesto por conseguir la abstracción funcionalista de la retícula principal de este alzado. La exploración sobre el neoplasticismo de Mondrian que Cabrero ya habría experimentado en la Escuela de Hostelería (1955) adquiere una intensidad absoluta en esta imagen. Ferriz centra su composición en la retícula perfecta de once por once módulos, adquiriendo la toma tintes de composición abstracta. Lejos de ser una técnica a la que Ferriz nos tenga acostumbrados, en esta ocasión recurre a ella para presentar el edificio como un plano, acompasando su imagen fotográfica en el camino de la investigación neoplasticista.

Frente a la capacidad de comunicar y hacerse cargo del relato analítico que posee la imagen de Ferriz, la fotografía de Gómez aboga por mostrar, y a su vez provocar, emociones en el espectador. Ferriz muestra la arquitectura física, la que esta hecha de hierro, vidrio y con espíritu constructivista. Paco Gómez aboga frente al mismo hecho, por ofrecer la percepción del espacio. Ferriz desaparece de la imagen porque su fotografía no deja narrativamente espacio para hacer presente al autor, inundada como está de arquitectura y solo de arquitectura. La sensibilidad de Paco Gómez frente al hecho arquitectónico le lleva a crear una fotografía capaz de transmitir la emoción del espacio, este sello tan particular le hará estar presente en todas sus fotografías.



Fig. 17. 1961. Vivienda Puerta de Hierro II. AFC
Francisco Cabrero – Francisco Cabrero

4.1.2.3. Puerta de Hierro II: Cabrero versus Férriz

Para la que fuera la casa-estudio de Cabrero en el barrio de Puerta de Hierro en Madrid (1961), ambos, fotógrafo y arquitecto, realizaron una gran cantidad de fotografías. Férriz en sus imágenes, se centró en la imagen exterior de la vivienda y en los espacios interiores, Cabrero por su parte mostró también el exterior de la residencia (Fig. 17), realizando un extenso reportaje de detalles constructivos de importancia para el proyecto. Así, que pocos años antes en 1952 había terminado con el proyecto de su primera casa en la parcela contigua, sentía la necesidad de realizar otra para demostrar cómo era posible construir de una mejor manera con hierro, en el ámbito de la arquitectura residencial³³.

Nos centramos en la imagen exterior que ambos recogen en sus fotografías, realizadas desde el jardín principal a los pies de la piscina. Cabrero y Férriz dirigen su objetivo casi desde el mismo punto hacia la fachada principal de la casa. No obstante, recurren a formatos distintos, horizontal y vertical respectivamente, para enfrentarse a la toma. Ambos sitúan la cámara paralela a la superficie de la lámina de agua a la altura de los ojos. De este modo captan la fachada completamente perpendicular al suelo de la terraza. Contemplamos así de nuevo, la fachada como un dibujo canónico arquitectónico, el alzado sur que aparecía delineado con sumo cuidado en los planos de proyecto a escala 1:50³⁴, se traspone a la realidad en esta imagen. Solo el vuelo de las vigas, perfiles en U, que se aprecian en perspectiva nos recuerda que estamos ante una arquitectura construida, un volumen.

Ambas imágenes están tomadas en épocas distintas, apreciable por los árboles frondosos de la toma de Cabrero, frente a los árboles desprovistos de hojas en la fotografía de Férriz. Por este motivo la luminosidad en la imagen no es la misma al no estar en la misma estación del año, sin embargo, las sombras arrojadas por el mobiliario del jardín revelan que la posición del sol en es similar.

³³ Gabriel Ruiz Cabrero, señala que Cabrero construyó esta casa con el propósito de utilizar el hierro mejor que como lo había hecho hasta entonces y quiso demostrarlo con el proyecto de su propia vivienda. "Así Cabrero construía su casas como esos científicos que se autoadministran una medicina nueva". Ruiz Cabrero, Gabriel. Op. cit., p. 68.

³⁴ Como apuntábamos al inicio de esta tesis, durante el transcurso de la misma hemos podido revisar la obra profesional de Francisco Cabrero a través del estudio de sus planos a través de la Fundación Arquitectura COAM y su Servicio Histórico COAM, donde se encuentra el legado del arquitecto.



Fig. 18. 1961. Vivienda Puerta de Hierro II. AFC
Francisco Cabrero - Ferriz. Número de negativo: 31006

No obstante, el contraste en la toma de Férriz (Fig. 18) es mucho mayor que en la imagen de Cabrero, permitiendo apreciar mejor los detalles entre materiales de la fachada. El despiece de la madera en el alzado principal, así como las líneas que delimitan los grandes ventanales de carpintería metálica, están perfectamente definidos en la fotografía de Férriz, desdibujándose ligeramente en la fotografía de Cabrero. En la toma de Férriz es reseñable la utilización de los filtros azules característica en el modo de hacer del fotógrafo. Como hemos visto, este recurso permite oscurecer el cielo, enfatizando la posición del edificio en la escena al delinear por contraste la silueta de la casa. Sin embargo, Cabrero deja el cielo sin un tratamiento posterior, quedando este en un tono más claro, casi blanco, mimetizándose el cielo con la cubierta del edificio, no permitiendo apreciar claramente el perfil de la vivienda. Por otro lado, la fotografía de Férriz prescinde de la figura humana, la arquitectura es el centro de todo. Mientras, un Cabrero fotógrafo, recoge una escena familiar en el que la arquitectura se reparte el protagonismo con las personas que dan vida esta vivienda.

Pese a los detalles concretos de iluminación o retoques posteriores, estamos ante una misma imagen, un mismo punto de vista, una misma intención. Se puede intuir que la imagen de Cabrero es anterior a la de Férriz, la vegetación se encuentra en crecimiento mientras que en la de Férriz el porte de las mismas es mucho mayor. Esto nos lleva a pensar que Cabrero realizó la fotografía como constatación final de su idea ya construida. Tras aquellas ideas iniciales, sus dibujos de proyecto se convirtieron en las declaraciones gráficas de sus ideales arquitectónicos que se vieron hechos realidad y se confirmaron con la toma de esta fotografía por parte del autor.

No obstante, este ciclo comenzado por los dibujos se cierra con la imagen que realizara Férriz. No sabemos si conocedor o no de esta imagen, intuimos que sí, realiza la fotografía profesional que continúa el discurso arquitectónico de Cabrero y reafirma su carrera profesional, siendo fiel a ella y a los pasos del arquitecto. Si ambas fotografías podían ser consideradas 'la misma imagen', vemos como la fotografía profesional de Férriz tiene la capacidad de adaptar su lenguaje y su técnica a las intenciones de Cabrero para permitir, enfatizar y favorecer la comprensión de la forma de pensar y hacer que existe detrás de esta obra.



Fig. 19. 1961. Vivienda Puerta de Hierro II. AFC
Francisco Cabrero - Ferriz. Número de negativo: 31006

Cabrero confió la experiencia de Ferriz para capturar la imagen impecable que describiera y mostrara su obra tal y como el lo había pensado, pero con la capacidad técnica y profesional a la que él tanta importancia le daba. Ferriz realizaría varias fotografías más de la vivienda (Fig. 19) y en todas podemos observar el mismo punto de vista, la misma idea compositiva que ayudan a continuar la idea avanzada por Cabrero, primero en sus dibujos y después en sus imágenes.

Gabriel Ruiz Cabrero³⁵, sobrino del arquitecto, relata el valor que tuvo para Asís Cabrero trabajar con profesionales de otras disciplinas que le ayudaron a lograr la perfección en el desarrollo de su arquitectura. Contaba Ruiz Cabrero cómo el arquitecto para el concurso de la Bolsa de Madrid en 1973³⁶, pidió a su ingeniero de confianza que verificara la estructura planteada por él que le permitiría añadir al proyecto una planta más. Mientras otros participantes como Rafael Moneo, ganador del concurso, presentaron propuestas con cinco plantas, el ingeniero de Asís Cabrero, confirmó lo planteado por él, permitiéndole proyectar un edificio de seis plantas con el que obtuvo el tercer premio. Asís muy intuitivo y sistemático, sabiendo que su solución era realizable, confió en el profesional que fue capaz de calcular de manera exacta lo que él había pensado. Del mismo modo, comenta su sobrino, Cabrero hacía con sus fotografías. Este caso de la vivienda de Puerta de Hierro II, es un claro ejemplo de ello. Cabrero había imaginado que punto de vista sería el adecuado para mostrar su proyecto. Lo pensaría durante el desarrollo del proyecto, y una vez finalizado, con su Bronica se detuvo ante la vivienda y tomó la instantánea. Tiempo después, llamaría a Ferriz y le diría lo que quería mostrar y Ferriz con la total confianza que Cabrero había depositado en él supo tomar aquella imagen profesional que viene a ratificar los cálculos fotográficos del arquitecto.

³⁵ Charla de la autora con Gabriel Ruiz Cabrero. Op. cit.

³⁶ En el número 108 de la Revista *Nueva Forma* se recoge el concurso para este proyecto. Concurso nuevo edificio del Colegio de Agentes de cambio y bolsa de Madrid, 1973.

4.2. Publicación en los medios



Fig. 20. 1964. Pabellón de Cristal. AFC
Francisco Cabrero – Ferriz. N° de negativo: 27263

Realmente aquello que ha acabado definiendo la cultura del siglo XX son los sistemas emergentes de comunicación, los medios de comunicación de masas, que son el verdadero escenario donde se produce la arquitectura moderna y con los que realmente la arquitectura se involucra. De hecho, uno podría sostener, que la arquitectura moderna únicamente es moderna cuando se compromete con los medios de comunicación³⁷.

La finalidad para la que fueron concebidas la inmensa mayoría de las fotografías del archivo Cabrero, fue la de incorporarse a las páginas de publicaciones especializadas (Fig. 20)³⁸. La nueva arquitectura no solo se construyó con materiales innovadores como el hierro, el vidrio o el hormigón, sino que forjó su historia a través del relato gráfico que construyeron sus imágenes. La fotografía se convirtió en una fiel aliada de la arquitectura de la modernidad, solo a través del estudio conjunto de este binomio puede entenderse la transformación arquitectónica del momento. Muchos de los arquitectos de la época conocerán gran parte de las obras iconos de la modernidad, únicamente a través de las imágenes que recibían de forma habitual a través de libros o revistas especializadas.

³⁷ Beatriz Colomina teórica e historiadora de la arquitectura, ha escrito extensamente sobre la relación de la arquitectura con los medios de comunicación. Véase; Colomina, Beatriz. *Privacidad y publicidad: La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, Murcia: Colegio de arquitectos de Murcia, 2010.

³⁸ La fotografía muestra marcas para ser publicada con algunas modificaciones en cuanto a formato.

Algunos de ellos, como el propio Cabrero, no viajarían hasta años más tarde, para descubrirlas por medio de la experiencia propia³⁹.

Del mismo modo, estos arquitectos concienciados con los nuevos tiempos, darían a conocer sus creaciones, encargando o realizando ellos mismos las fotografías que harían posible la difusión inmediata de su arquitectura al ser publicadas en los medios especializados, principalmente las revistas periódicas del momento. Estas revistas a su vez, se convirtieron en una gran herramienta proyectual, fueron un instrumento básico de trabajo y experimentación para los arquitectos que hacían uso de ellas. Las publicaciones fueron capaces de aunar magníficamente el hecho arquitectónico con el relato del mismo, pasando a desempeñar un papel determinante en la gestación de la modernidad arquitectónica y su revisión crítica.

Las revistas conscientes de los requerimientos que los nuevos tiempos solicitaban, supieron adaptarse y asumir los desafíos presentados en esta época. Las fotografías fueron cobrando importancia frente al texto y otras formas de representación canónica de la arquitectura, configurándose como elemento indiscutible para la documentación y la difusión de la arquitectura. En efecto, la fotografía configuraría el discurso gráfico y junto a los textos, conformarían el mensaje de la propia arquitectura. Las páginas de las revistas se convirtieron en el marco físico ideal para presentar, de este modo, nuevas propuestas y discursos arquitectónicos de la modernidad. Las imágenes que se publicaron tanto en medios nacionales como internacionales, fueron capaces de salvar las barreras del lenguaje y difundir la arquitectura más allá de las fronteras de un país. Los medios especializados cobraron especial importancia en la construcción de un imaginario colectivo de imágenes que convirtieron a las arquitecturas que publicaron en icono de la arquitectura del momento⁴⁰. Los arquitectos al mismo tiempo, encontraron en

³⁹ "Recordamos los primeros años 50 viendo cómo comienza la llegada mayor y mejor de publicaciones extranjeras. Conocemos entonces directamente las obras de Aalto, Max Bill y otros. Hacia 1950 hicimos un viaje a Centroeuropa, y aprovechamos para visitarle en su estudio de Zúrich". "La obra de Francisco Cabrero", texto de las conferencias pronunciadas por el autor en la ETSA de Sevilla en 1975, recogido por Javier Climent Ortiz, en su libro: *Francisco Cabrero, arquitecto. 1939-1978*, Madrid: Xarait Ediciones, 1979. Unos años más tarde, en 1956 Asís Cabrero viaja a Estados Unidos y visita a Frank Lloyd Wright. "Francisco de Asís Cabrero Torres Quevedo. 2 Cronología", *Francisco de Asís Cabrero*, Madrid: Fundación COAM, 2007, p. 149.

⁴⁰ Véase: Bergera, Iñaki. "Ética y estética. Revisión crítica de la identidad y el uso de la imagen en la arquitectura", Iñaki Bergera (ed.), *Fotografía y arquitectura moderna. Contexto, protagonistas y relatos desde España*, Barcelona: Fundación Arquia, 2015, p.17.

las publicaciones, el medio perfecto para la transmisión de sus obras, siendo plenamente conscientes de la importancia del valor documental de la fotografía.

Analizada brevemente la arquitectura de Cabrero, estudiada ya la figura de Ferriz y su peso en la narrativa visual de la arquitectura, y tras el análisis de las fotografías que trabajaron al unísono con la arquitectura de la modernidad, este apartado se centra en examinar dónde, cuándo y cómo se publicaron estas imágenes que representaron los valores espaciales, materiales, visuales y conceptuales de las obras. Tras el estudio de varias publicaciones de la época, se han seleccionado tres de ellas entre las más representativas, para destacar la importancia que adquiere la fotografía de Ferriz en la construcción y transmisión de la arquitectura de Cabrero. Las revistas analizadas son: la revista *Arquitectura*, revista del Colegio de Arquitectos de Madrid que en 1941 pasaría a llamarse *Revista Nacional de Arquitectura*; *Nueva Forma* conducida por Juan Daniel Fullaondo; y la revista *Temas de Arquitectura* creada por Miguel Durán Loriga en 1984⁴¹.

Las páginas de estas revistas fueron un espacio inédito de diseño arquitectónico, la elección de las imágenes y sus características formales fueron clave en la definición del modo en el que la arquitectura sería transmitida. Hemos visto cómo algunas fotografías estudiadas tenían notas y apuntes de dimensiones requeridas por motivos de maquetación, lo que podría suponer cambios de proporciones, tamaños e incluso algún encuadro, pudiendo verse alterado el mensaje original del fotógrafo. A lo largo del análisis de estas publicaciones veremos como la fotografía de Ferriz fue publicada individualmente, creando secuencias de imágenes con otras de sus fotografías o compartiendo espacio con instantáneas de otros colegas. Con la publicación en los medios se cerrará el ciclo que comenzó con el encargo fotográfico, abriéndose un nuevo ciclo para la creación de nueva arquitectura o para la revisión crítica de la misma.

⁴¹ Al hilo de las publicaciones de la época y las fotografías, véase: Esteban Maluenda, Ana. "La imagen construida. Nueve instantáneas en el desarrollo y difusión de la arquitectura moderna española (1950-1968), Iñaki Bergera (ed.), *Fotografía y arquitectura moderna. Contexto, protagonistas y relatos desde España*, Barcelona: Fundación Arquia, 2015, p. 51.

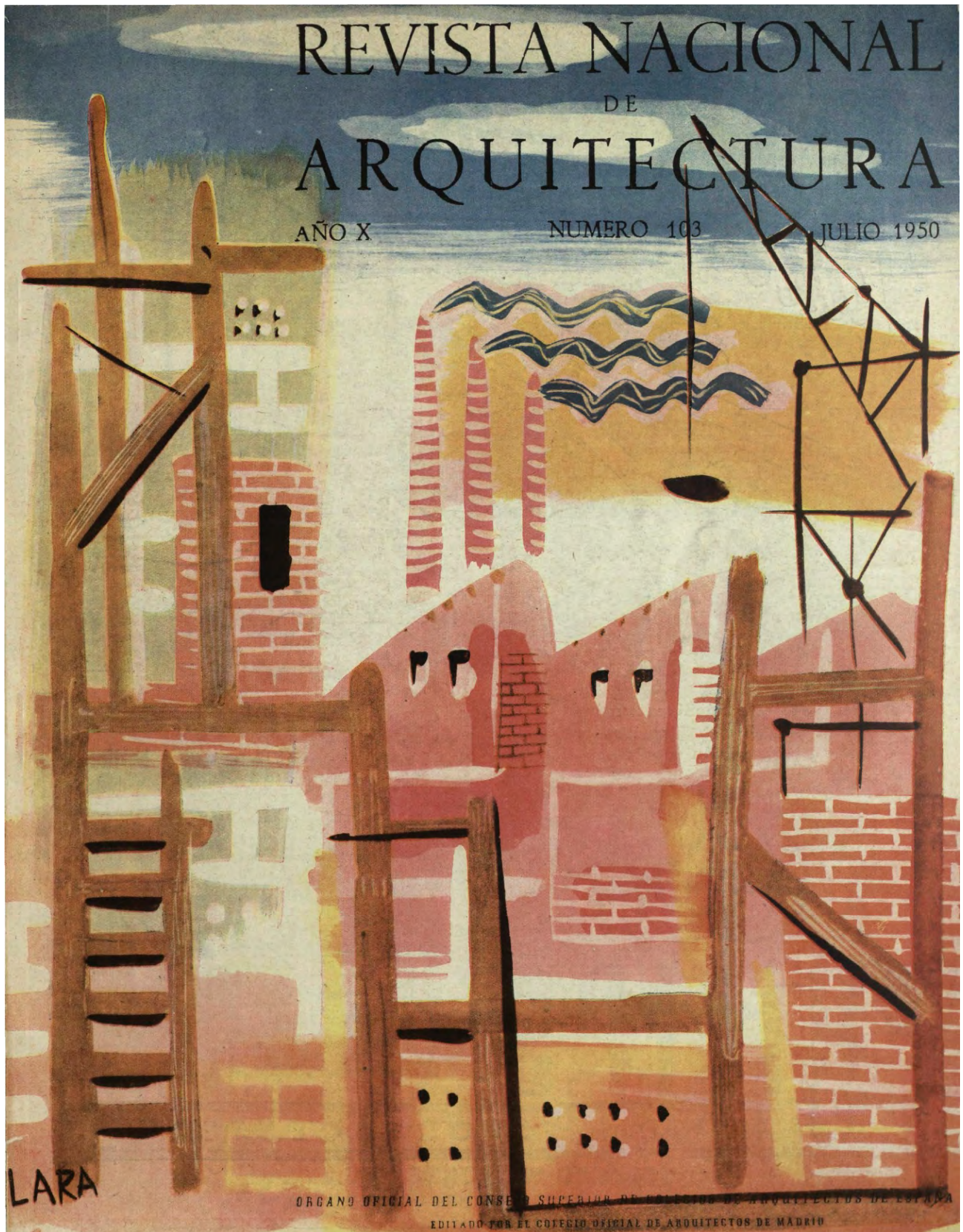


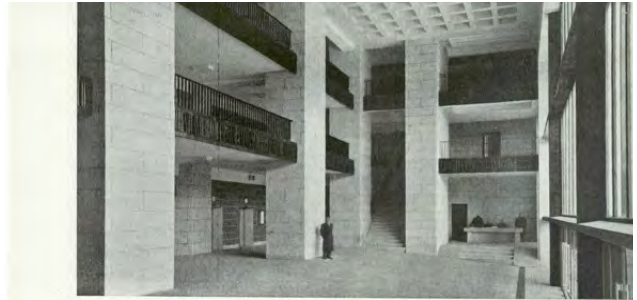
Fig. 21. Portada del número 103 de la Revista Nacional de Arquitectura, 1950

4.2.1. Revista *Arquitectura* y Revista *Nacional de Arquitectura*

En el número 103 de julio de 1950 se publica un extenso reportaje del proyecto realizado por Cabrero y Jaime Ruiz para la I Feria del Campo (1948) (Fig. 21). En esta ocasión, se contó con la totalidad de las fotografías que de este proyecto se conservaban en el archivo personal del arquitecto. Alguna de ellas, no fue localizada allí, sin embargo, muchas de sus características nos remiten a la autoría de Ferriz. Sin ir más lejos, la fotografía de la Torre-Restaurante junto al teatro al aire libre que aparece en la página 312. Esta fotografía aparecerá años más tarde en el libro de Carlos Flores: *Arquitectura Española Contemporánea*, bajo la firma de Ferriz. En el reportaje es evidente el protagonismo de la fotografía frente a los dibujos del proyecto o al texto, pese a esto, en ninguna de estas trece páginas aparece el nombre de Ferriz.

El reportaje comienza con la imagen de la capilla acompañada de un texto que explica brevemente los aspectos generales de la arquitectura de la exposición. La fotografía de la capilla mantiene el formato vertical, aunque apreciamos como ha sido recortada por su parte inferior. En general el contraste y los tonos se mantienen respecto a la copia original de época con la que hemos podido trabajar durante esta tesis. Inmersos en la lectura del reportaje, nos detenemos en la página 310. Aquí aparece la imagen de la plaza de recepciones, ya analizada con anterioridad, compartiendo página con una planta en negativo de este espacio. El encuadre de la fotografía se ha modificado, desapareciendo la escalinata que conectaba con el resto del recinto. El resultado de esto afecta directamente al mensaje que transmitía Ferriz con esta imagen. La imagen de este modo configurada hacía hincapié en el propio espacio al relacionarse directamente con la planta del conjunto que la acompaña y explica su estructura. La propuesta hecha por Ferriz al insinuar la continuidad del espacio, se ve alterada con esta configuración, sin embargo, la imagen es válida también para enfatizar y sacar a la luz el trabajo de las costillas y bóvedas que estructuran el conjunto.

Destacamos nuevamente como las fotografías que, ‘entendemos’ son de Ferriz, carecen de figuras humanas que desvíen la atención del espacio arquitectónico. La única licencia concedida es la figura humana que aparece frente a la capilla. Por tanto, sus fotografías se hacen en ausencia de gente, cuando el espacio no está abierto al público. El encargo de este reportaje se hace expresamente para mostrar el proyecto pensado y ejecutado. Estas imágenes se alternan con otras que muestran el espacio vivido que recibe y acoge a los cientos de visitantes.



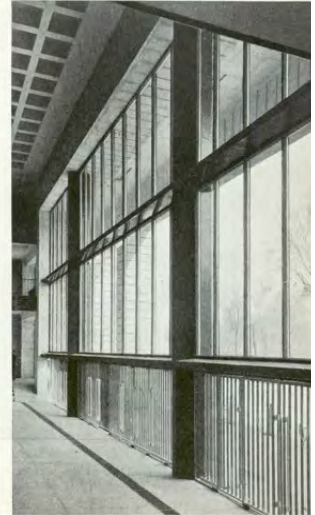
Fotos Ferriz.

La Casa Sindical en Madrid

Arquitectos Francisco Cabrero
Edoñe de Alabio

La Casa Sindical de Madrid supone, dentro de ciertos límites, un gran esfuerzo para la renovación en España de las teorías arquitectónicas de composición y construcción si tenemos en cuenta la técnica que ha prevalecido en las últimas construcciones monumentales de nuestra patria. En efecto, la gran arquitectura, después del Alzamiento Nacional, se contrajo con mobilísima intención hacia lo nacional, apoyándose en los ejemplos pasados.

Las limitaciones impuestas al edificio de Sindicatos son consecuencia principalmente de una análoga economía de los materiales de lujo (acero y vidrio), y, sobre todo, la conveniencia estética por el emplazamiento que ocupa, que se traduce en una tranquila simetría tradicional de nuestra arquitectura pasada y en el empleo de los materiales



Aspectos del vestíbulo de ingreso.



Vista de conjunto desde el paseo del Prado.



El edificio, de noche, y parámetros de las escaleras.

noble, que tanta calidad prestan a la edificación (piedra granítica y ladrillo).

Es decir, que sin llegar al mimetismo, negación de todo progreso, se trata de no volver la espalda al "genio del lugar" impuesto por el Museo del Prado. En efecto, aun teniendo sólo en cuenta los distintos programas internos y sus correspondientes caracteres, hubiese sido disparatado erigir una sucesal de nuestro primer Museo. Esto, exigido por una afluencia de gente, aunque contemplativa—en definitiva, peatonal—, que se renuevan constantemente, es como una prolongación cubierta y monumental de los paseos que la circundan, prácticamente de dos plantas (esto es, de fácil acceso), y, por tanto, enormemente extendida.

La Casa Sindical requiere, por contra, espacios fijos para gente que

hace una vida de trabajo circunstancialmente sedentaria, y es, extremadamente el sacrificio, una consecuencia del número de ocupantes, que algo más restringidos de solar, por lógica economía, tienen, por tanto, que elevarse del suelo, junto con sus mesas de despacho, sus salas de reunión, etc., hasta casi rozar con las bóvedas.

Pero el tiempo, que clama por la fidelidad y la coherencia, marca otra gran diferenciación. Nuestro punto de vista lo expresa así:

1.º El Museo del Prado se valora, sobre todo, por su perfecta ocultura en piedra, que nos hace contemplarla en exploraciones parciales.

La Casa Sindical se valora por la proporción de sus volúmenes, esto es, por su conjunto, y la ausencia de ornato respecta el intento.

2.º La técnica de nuestros días hace posible en la Casa Sindical una diáfana de fachadas, desde la primera hasta la planta dieciocho; la escalera principal, en tramos curvos y en voladizo. Sus grandes vanos, el mayor de los cuales mide veinte metros, coincidiendo con el vestíbulo, que se condiga por un gran diámetro que no soporta la fachada que lleva encima, porque ésta no se apoya en él, sino que va colgada de la última planta, etc., etc.

Esto es, las posibilidades de la técnica moderna, sirviendo las necesidades de programación, edican nuestra vida, y crean, por tanto, nuevas armonías estéticas, que a la postre resultan necesarias a nuestro espíritu.

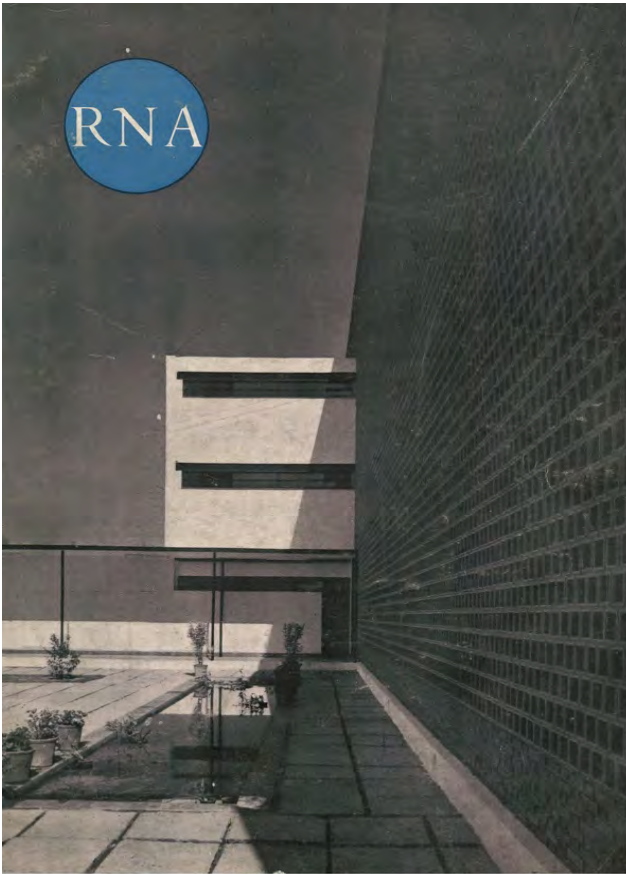


Fig. 22. Número 174 de la Revista Nacional de Arquitectura 1956

El siguiente número que señalamos es el 174 de julio de 1956 en el que se publica el proyecto de la Casa Sindical de Madrid (Fig. 22). En esta ocasión en la primera página del reportaje en el pie de foto del vestíbulo de entrada al edificio aparece: *Fotos Ferriz*. Por primera vez, vemos la firma del fotógrafo de manera evidente. De este reportaje, como ya se ha indicado, en el archivo de Cabrero únicamente se encontró la sugerente fotografía de las escaleras, que aparecerá en páginas siguientes sin adquirir una relevancia especial en el artículo.

De nuevo la imagen domina la publicación, de las seis páginas que lo componen en solo dos de ellas aparecerán las plantas del edificio sobre un fondo rojo, ocupando toda la página. El texto nuevamente explica el proyecto y su aparición es bastante reducida. Las fotografías encargadas a Ferriz muestran los interiores de la Casa Sindical con una ausencia notable reiterada de personas. La imagen del conjunto vista desde el paseo del Prado, lleva la firma inconfundible de Ferriz: la utilización de la naturaleza enmarcando el encuadre, el cielo oscuro degradándose en intensidad en su encuentro con el edificio, la meticulosa verticalidad de las aristas de los cuerpos, reiteran el modo característico de hacer y contar del fotógrafo.

Destacamos la imagen nocturna de la fachada principal. Ferriz que ya había realizado un gran número de trabajos de alumbrado de calles y edificios, no recurre usualmente a este tipo tomas en sus reportajes de arquitectura para Cabrero. En esta fotografía centra su objetivo en el alzado del cuerpo principal del proyecto. En esta imagen, la retícula de la fachada se vuelve abstracta al configurarse los paños de vidrio completamente oscuros, y apreciándose únicamente la fachada de ladrillo cara vista. Esta fotografía que descubrimos durante el transcurso de esta investigación en el archivo de la revista *Nueva Forma*, es tal cual aparece en la revista, su formato y encuadre se ha respetado al máximo. Es verdad que los contrastes en la revista se ven aumentados respecto a la fotografía original, no obstante, la imagen respeta la visión de Ferriz, como así lo hace la fotografía de la escalera que aparece tal cual la copia original de época que se encontraba en el archivo de Cabrero.



ESCUELA NACIONAL DE HOSTELERÍA

Arquitectos:
Francisco A. Cabrero
Jaime Ruiz

En terrenos de la Feria del Campo, de Madrid, se ha construido la Escuela Nacional de Hostelería, que se dedica a la enseñanza y preparación de las personas interesadas en las actividades de la industria hostelera.

El programa comprende tres partes: residencia para el internado de los alumnos, zona escolar con las cocinas y clases correspondientes y, finalmente, un sector de recepciones oficiales. Estos edificios se agrupan alrededor de un patio de forma rectangular, con uno de sus lados abierto a las vistas de la sierra de Guadarrama.

El internado es un edificio de cuatro plantas, que enlaza con otro de una planta, dedicado a recepciones, formando el frente principal de la Escuela en contrapunto de masas y tratamiento de fachadas.

El hall de entrada se ha resuelto con fines pedagógicos en forma análoga a un hotel de

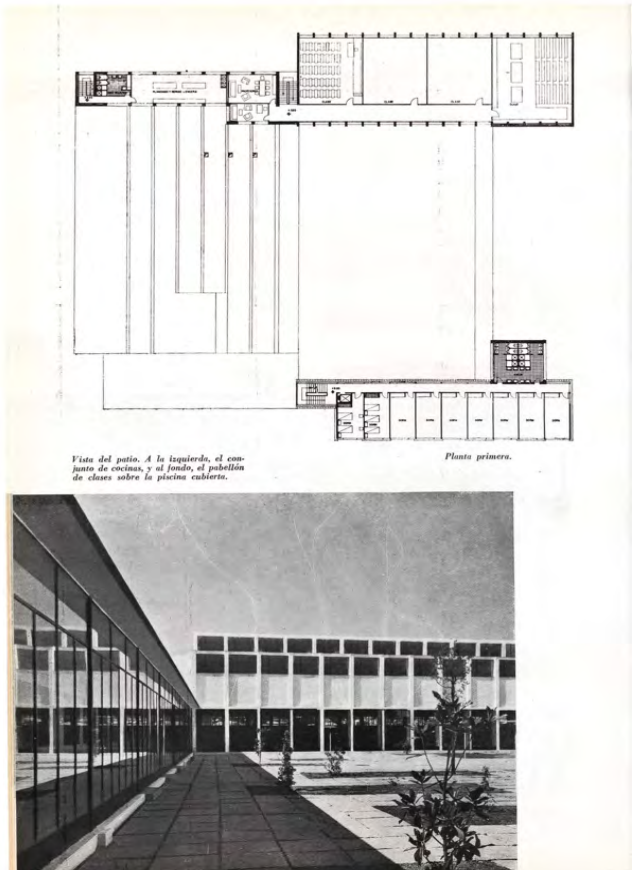
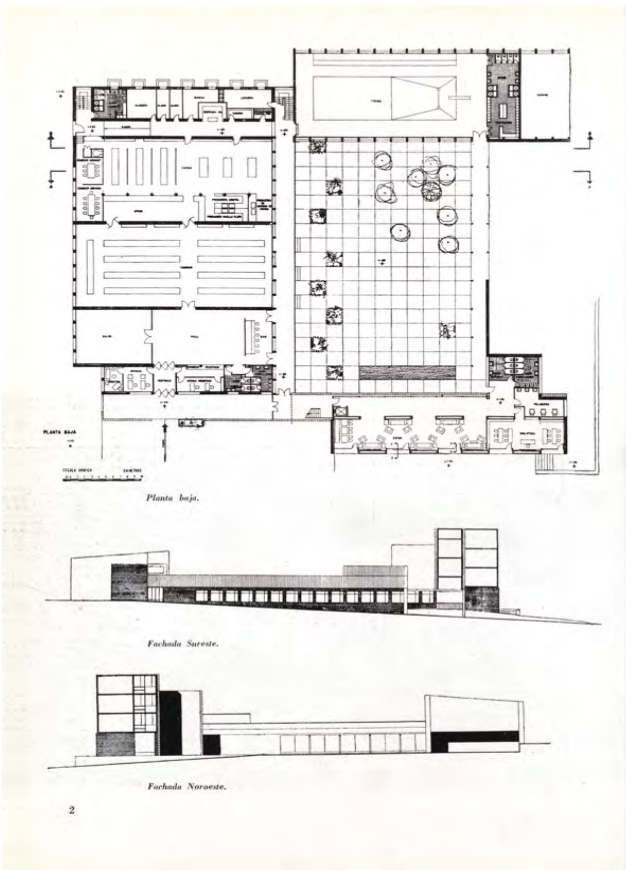
importancia. La cocina, con sus departamentos anejos, comunica a través de un oficio con el comedor para invitados.

Todos los servicios precisos en un gran hotel están aquí resueltos y dispuestos para que los alumnos obtengan una experiencia y enseñanza directa sobre temas auténticamente reales.

Las clases están dispuestas encima de la piscina cubierta. La unidad residencial se compone de las dependencias comunes en planta baja; dos plantas de dormitorios de alumnos, con tres camas por habitación, y una última planta destinada a dormitorios de invitados.

Los edificios están contruidos con materiales sencillos, dejados a la vista y se han procurado valorar volúmenes y materiales en un juego de contrastes. Por ejemplo, la fachada ciega formando eclosia de material cerámico visto en toda su altura.

Vista del patio a través de la galería de acceso entre los edificios. Al fondo, el muro ciego de piezas de cerámico en el pabellón de residencia.



Vista del patio. A la izquierda, el conjunto de cocinas, y al fondo, el pabellón de clases sobre la piscina cubierta.

Fig. 23. Número 191 de la Revista Nacional de Arquitectura 1957

En julio de 1957 se publica el número 191 de la revista que lleva en portada una de las fotografías que, para el reportaje de la Escuela Nacional de Hostelería, realizara Ferriz (Fig. 23). En páginas interiores se publican tres fotografías más que comparten protagonismo, esta vez de forma equitativa, con la documentación gráfica del proyecto

Para la publicación de este proyecto se eligen dos de las fotografías conservadas en el archivo del arquitecto, que son las que aparecen en la página 1, abriendo el reportaje, y en la página 4, finalizando el mismo. Casi sin lugar a dudas, la fotografía de la fachada del bloque de la residencia que aparece en la página 3, es obra de Ferriz. De nuevo el cierre de la imagen valiéndose de la vegetación existente, el cielo oscuro, las verticales o el pulcro estricto de la realidad, nos llevan a él, aún no teniendo datos que corroboren la autoría de esta imagen.

En esta ocasión, el nombre de Ferriz no figura en la publicación, las fotografías aparecen sin firma pese a que en un número anterior de la revista se diera importancia al autor de las mismas, colocando su nombre en la primera página del reportaje. Este se abre con una breve descripción del proyecto en la que se explica el programa y se describen los materiales con los que está construido el edificio: *“materiales sencillos, dejados a la vista y se han procurado valorar los volúmenes y materiales en un juego de contrastes”*. A este texto acompaña la imagen del patio vista a través de la galería porticada. Las características de la fotografía original se han mantenido casi intactas en esta ocasión. El contraste entre las luces y las sombras es el mismo en ambas imágenes, y el formato y encuadre se mantienen como el la fotografía original.

En la página siguiente se encuentran la planta baja del conjunto y los alzados sureste y noroeste, ocupando la totalidad de la página la información gráfica del reportaje. En la página tres comparten plana los alzados nordeste y una sección transversal junto con el bloque de la residencia sobre un potente basamento de sillares. Para finalizar el artículo, la planta primera y la fotografía del patio con el pabellón de clases y piscina cubierta al fondo. En esta fotografía observamos como ha sido recortada por su parte derecha, eliminando parte de la galería porticada que aparecía en plano en esta zona. Aún así, la información que transmite la imagen no se ve alterada de forma grave, el patio y los dos cuerpos del edificio aparecen solos en esta imagen, dejando que la galería porticada aparezca únicamente en la fotografía principal del patio.

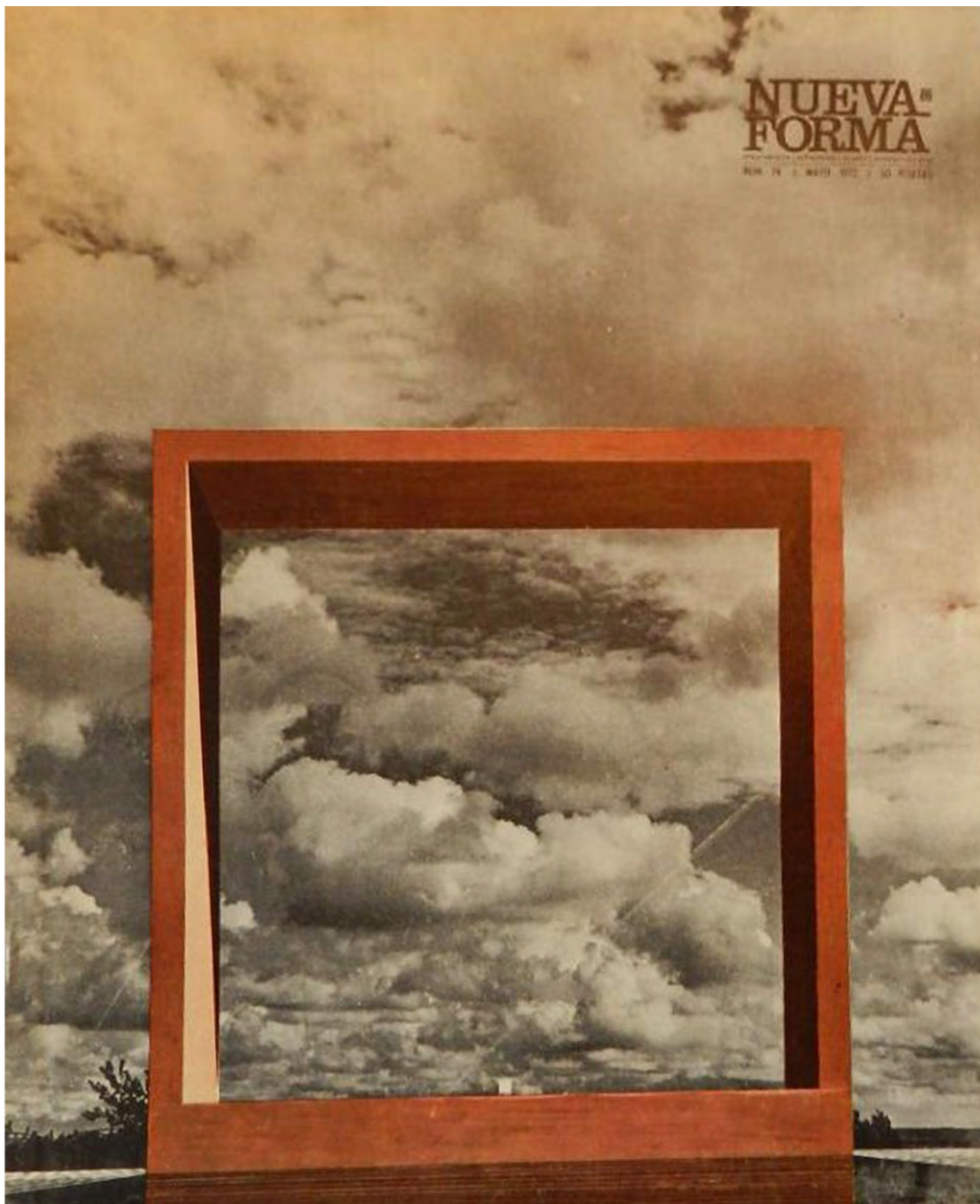


Fig. 24. Portada de la Revista Nueva Forma 76, 1972

4.2.2. Nueva Forma

La revista *Nueva Forma*, editada en Madrid entre los años 1966 y 1975, se convirtió en publicación de referencia en el panorama cultural del momento, contribuyendo a la construcción de la cultura arquitectónica de nuestro país⁴². Esta, dedicó en comparación con otras revistas consultadas, un número menor de artículos relativos a la arquitectura de Francisco Cabrero. Sin embargo, destacamos el número 76 de mayo de 1972 en el se dedica la publicación completa a la obra del arquitecto (Fig. 24).

En el deseo de intentar ir aclarando este incomprensible vacío de nuestra más inmediata historiografía, concebimos nuestros trabajos sobre Miguel Fisac, Julio Cano Lasso, Vázquez Molezún (o con los casos de Jorge Oteiza y Carlos Ferreria en el dominio de la estatuaria...) etc. Ahora es el momento de intentar brevemente una operación paralela con uno de los grandes olvidados de nuestro "mundo camp", el arquitecto Asís Cabrero. Elemento clave, incluso a través de todas sus más significativas contradicciones, para la comprensión del denso entretreído en donde renace la capacidad de provocación en la actividad arquitectónica de nuestra posguerra, el análisis del desarrollo de su trayectoria, puede constituir una inmejorable ocasión de ir, brevemente, constatando alguna de las incidencias por donde han discurrido esas transcendentales e ininterpretadas "décadas oscuras" de nuestra más próxima historia contemporánea⁴³.

Tras una breve reseña biográfica, la revista indaga en la figura de Asís Cabrero a través del análisis de varias de sus obras más representativas. El reportaje da comienzo con el proyecto no construido de la Cruz de Cuelgamuros (1942), ilustrado a toda página con los dibujos realizados por Cabrero. La publicación hace uso de varios textos del propio Asís para ahondar en el estudio de su obra.

⁴² "Los textos de su director, Juan Daniel Fullaondo, aspiraron a mediar en el decurso histórico con el firme convencimiento de que la crítica, como tal, cumple con una función tan real como el de las propias obras construidas." Pérez, Lucía. *Fullaondo y la revista Nueva Forma. Aportaciones a la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975)*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid 2013.

⁴³ Daniel Fullaondo, Juan. "Asís Cabrero y la arquitectura de los 40", *Nueva Forma*, nº 76, mayo 1972, p. 10.

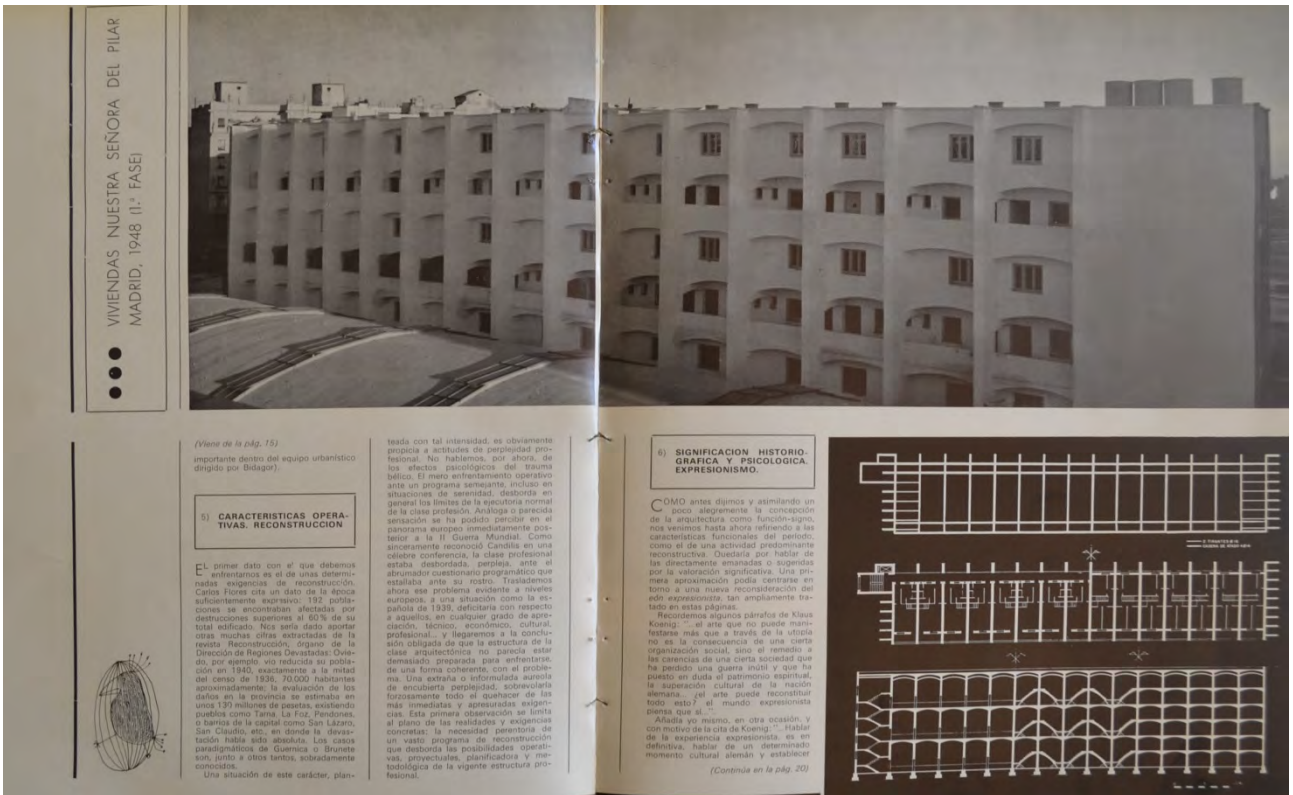


Fig. 25. Interior de la Revista Nueva Forma 76

La primera fotografía de Ferriz que aparece, es una imagen de las viviendas en la calle Francisco Silvela de Madrid, bajo el nombre: Viviendas económicas en Madrid, 1953 (Fig. 25). Esta fotografía emerge sobre un fondo negro acompañada de dos dibujos realizados por el arquitecto y una vista frontal de la Residencia para familias obreras en San Rafael, Segovia (1946). De la imagen de Ferriz, por necesidades de la maquetación, se ha eliminado la parte inferior de la misma en la que asoma la calle y se ha aumentado el contraste, las sombras de los balcones y las luces tan potentes, eliminan casi por completo los detalles de las carpinterías que en la imagen original se contaban minuciosamente.

El espacio para los textos se distribuyen en columnas que, por tónica general, se ubicarán en los márgenes exteriores de las páginas. En alguna ocasión, como en la página que muestra el alzado trasero de las viviendas Nuestra Señora del Pilar (1948), el texto toma mayor protagonismo al aglutinarse las columnas en la parte inferior izquierda de la doble página. No obstante, un vistazo rápido a la publicación completa, da cuenta de la predominancia de las fotografías de grandes dimensiones frente a los textos a letra pequeña y presencia en un segundo plano. Existen también plantas, esquemas y axonometrías que se intercalan entre los textos y las imágenes. La perfecta armonía en la que se encuentran, permite una lectura muy completa y detallada de la obra de Cabrero.

El siguiente proyecto en el que aparece la fotografía de Ferriz, es el de la Feria del Campo (1948). Casi todas las imágenes que se muestran son del fotógrafo, se maquetan en formatos grandes, ocupando casi dos páginas y respetando al máximo las fotografías originales. Del siguiente proyecto, La Casa Sindical (1949), aunque es uno de los más extensos, reconocemos en él pocas fotografías de Ferriz. Destacamos en las páginas 28 y 29 la composición de las dos páginas mediante fragmentos de fotografías de detalle de fachadas o contrapicados que resaltan la magnitud del edificio. Ninguna de estas revela a Ferriz, las fugas desviadas, los puntos de vista, los encuadres, no son propios de su forma de mirar detrás de esas imágenes, quizás como fragmentos que son, oculten datos de su creador al ser vistas en su totalidad. Casi para cerrar este proyecto el editor elige una vista exterior desde el paseo del Prado en formato vertical y casi a doble página. La fotografía es una pulcra cónica, que aparece en un segundo plano tras las hojas de los árboles y arbustos que se sitúan en primer término de la imagen, cerrando el encuadre.

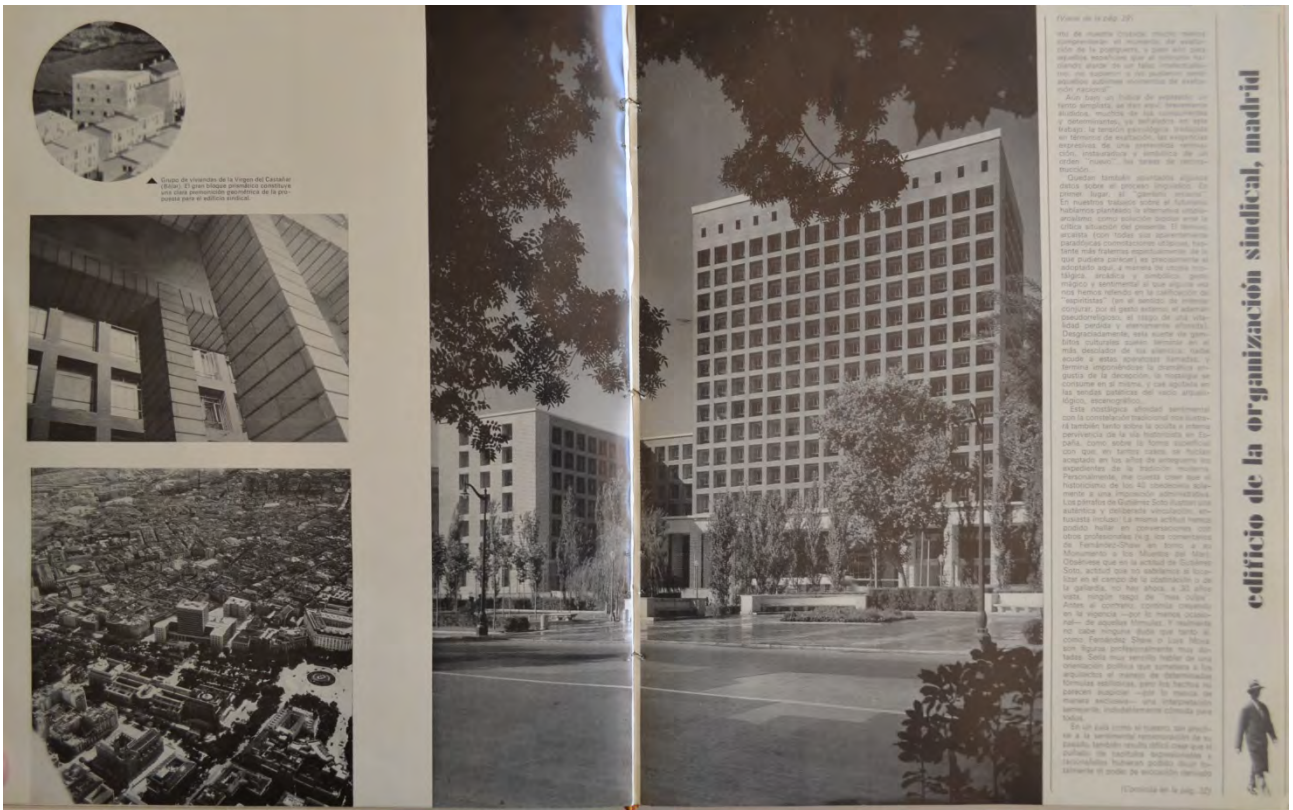


Fig. 26. Interior de la revista Nueva Forma 76

Esta toma nos lleva irremediabilmente a pensar que es obra de Ferriz (Fig. 26), el tipo de plano elegido, la verticalidad, los tonos y los contrastes, así como la propia composición con la naturaleza en primer plano, son datos que, tras todos los análisis de sus fotografías ya realizados, siguen soportando el discurso de su técnica fotográfica.

Uno de los siguientes proyectos, el de la Basílica de Madrid (1957), está documentado con imágenes de la maqueta y de los dibujos que realizó Cabrero, que ya hemos tratado anteriormente. Continuando por la extensa publicación, aparecen los proyectos del Colegio Mayor San Agustín (1961), la Capilla y Residencia para los padres Agustinos también en Madrid (1966), la piscina del Parque Sindical (1956), las viviendas que para su familia proyectara en el barrio de Puerta de Hierro (1952-1962), la escuela Nacional de Hostelería (1958), el Diario Arriba (1960), el pabellón de exposiciones del Instituto Nacional de la vivienda (1959) (Fig. 41) o la vivienda en la Calle Reyes Magos (1956). Todas las imágenes que acompañan a estos proyectos, son obra de Ferriz y todas ellas, aún permanecían en el archivo personal del arquitecto. La publicación alterna fotografías de dimensiones considerables, con imágenes de tamaño reducido sobre fondo negro en los márgenes de las páginas, aunando en el espacio de dos hojas información sobre varios proyectos al mismo tiempo. Frente a estos proyectos construidos fotografiados por el sello Ferriz, encontramos el proyecto de viviendas en Béjar (1942), el proyecto viviendas en Atarazanas en Santander (1943) y las viviendas obreras en San Rafael (1946), como los únicos de todos que no están sellados por el fotógrafo. Como hemos visto, en casi todas las ocasiones Ferriz tiene la exclusividad en el reportaje gráfico de los proyectos, en algunos otros su firma convive con la de otros fotógrafos del momento. Es destacable que tras las fotografías características de la obra de Cabrero siempre está la mirada de Ferriz.

Para finalizar, la revista muestra el Pabellón de Cristal (1964). Dos de las fotografías del reportaje realizado por Ferriz son elegidas y maquetadas a doble página con un pequeño texto en columna a la derecha escondido bajo un pliegue lateral que convierte la doble página en un díptico, un modo característico de *Nueva Forma* de presentar varias de sus páginas.



Fig. 27. Pabellón de Cristal. AFC
Francisco Cabrero – Ferriz. N° de negativo: 27319

La doble página que cierra la revisión sobre la carrera de Cabrero recoge una fotografía del exterior del pabellón al otro lado del río (Fig. 27). Irremediablemente, la toma así configurada nos transporta dieciséis años atrás al mismo lugar, pero a otro proyecto de muy diferente configuración, la I Feria del Campo, en la que ni la idea de arquitectura, ni los materiales, ni la forma de construir eran similares a este proyecto. Sin embargo, Ferriz en esta imagen hace una revisión de su propia fotografía para actuar de una manera similar en un proyecto que se ubica en el mismo lugar, pero como hemos dicho, con una configuración y valores completamente diferentes.

Ferriz vuelve a enmarcar la arquitectura valiéndose del medio natural para enfatizar sus intenciones. El fotógrafo dirige la mirada sobre el pabellón que surge tímidamente sobre la franja de vegetación tras el plano de agua. Esta vez, el cerramiento de árboles se encuentra anterior a la arquitectura y será el cielo quien ponga el cierre a la imagen. Nuevamente, Ferriz crea una composición ordenada, los elementos que componen la toma están dispuestos de manera que equilibran los pesos en la imagen. Los dos árboles del primer plano de nuevo en sombra, vuelven a crear una simetría que sitúa su eje esta vez, en la arista visible del pabellón.

De esta manera Ferriz cuenta la arquitectura, dentro del entorno donde se ubica, con un modo propio de hacer que se adapta a la arquitectura que tiene frente a él. Este lugar tan emblemático para Cabrero es capturado por Ferriz de una manera poética y a la vez de un modo sintético que muestra la caja moderna de cristal de hierro, aluminio y vidrio, transmitiendo las sensaciones que transmite el edificio, los conceptos y valores que representa. La determinación compositiva con la que se enfrenta a sus imágenes, en concreto en esta, da un paso más allá de la misión inicial documental, la referencia arquitectónica disminuye en favor de una instantánea de carácter dramático y teatral. Aunque pueda parecer que esta fotografía de carácter plástico deja de lado la arquitectura, Ferriz fiel a Cabrero, retrata la arquitectura con un lenguaje actualizado que es capaz de consolidar su técnica y la arquitectura que plasma, a la vez que continua el discurso narrativo iniciado por Cabrero.

Con estas fotografías se puso fin al extenso seguimiento fotográfico que realizara Ferriz durante toda la obra de construcción de pabellón, con estas imágenes la revista pone el punto final a este reportaje de casi sesenta páginas a través de las cuales se hace un recorrido historiográfico de la arquitectura en ese momento 'olvidada' de posguerra, como apuntaba Juan Daniel Fullaondo.

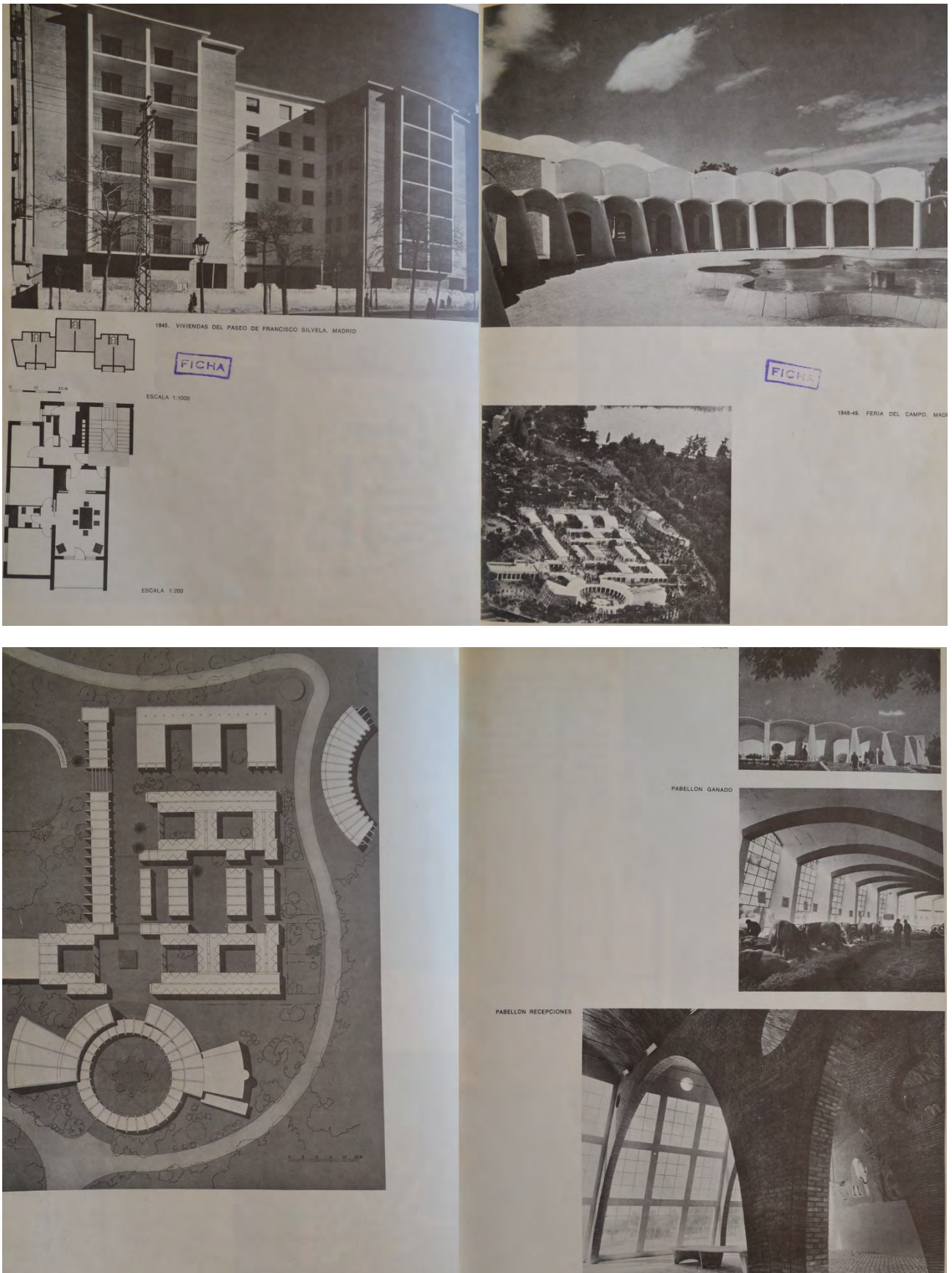


Fig. 28. Interior revista Temas de Arquitectura y Urbanismo

4.2.3. Temas de Arquitectura y Urbanismo

La revista temas de Arquitectura y Urbanismo editada en Madrid entre los años 1959 y 1980, dedicó dos de sus números 181 y 182 del año 1974 para recorrer a través de sus páginas la arquitectura de Francisco Cabrero. En palabras del arquitecto Miguel Durán-Loriga, fundador de la revista, el estudio de la obra de Cabrero es una gran lección de arquitectura de la modernidad. “Un arquitecto racionalista, lógico, excepcionalmente inteligente, de muy fina sensibilidad estética que imprime elegancia a su arquitectura esquemática”⁴⁴.

La publicación 181 se centra en los proyectos realizados por Cabrero entre los años 1941 y 1956. El primero de ellos será el proyecto no construido de la Cruz de los Caídos (1942), que nuevamente es publicado mediante los dibujos de proyecto realizados por Cabrero. A continuación, la revista avanza cronológicamente por la obra de Asís Cabrero, mostrando algunos de sus primeros proyectos de vivienda entre los que se encuentran, Viviendas en Béjar (1942-43), Casa de la Ribera en Santander (1943) y las viviendas en la calle Francisco Silvela en Madrid (1945) (Fig. 28). En este último, aparece por primera vez una fotografía de Férriz. En formato horizontal y ocupando la mitad de la página, la fotografía acompaña a dos esquemas de planta, uno del conjunto y el otro a escala mayor, de una vivienda tipo. No existe ningún texto que explique el proyecto. Avanzando en las páginas siguientes, nos encontramos con el proyecto de la I Feria del Campo (1948), esta obra ocupa una extensión mayor, tres páginas en las que únicamente las fotografías son el documento que narra la arquitectura. La fotografía principal con la que arranca el proyecto es nuevamente de Férriz y aparece en la mitad superior de la página respetando las proporciones y formato respecto a la imagen original. El resto de fotografías que componen este reportaje también se conservaban en el archivo de Cabrero, sin embargo, no estaban firmadas y en el archivo Férriz se han encontrado los originales, por lo que no podemos afirmar que sean suyas, aunque alguna de ellas apunte al fotógrafo como su autor.

⁴⁴ Durán Loriga, Miguel. “Francisco Cabrero” en *Temas de arquitectura y urbanismo*, nº 181, julio 1974, p. 33.

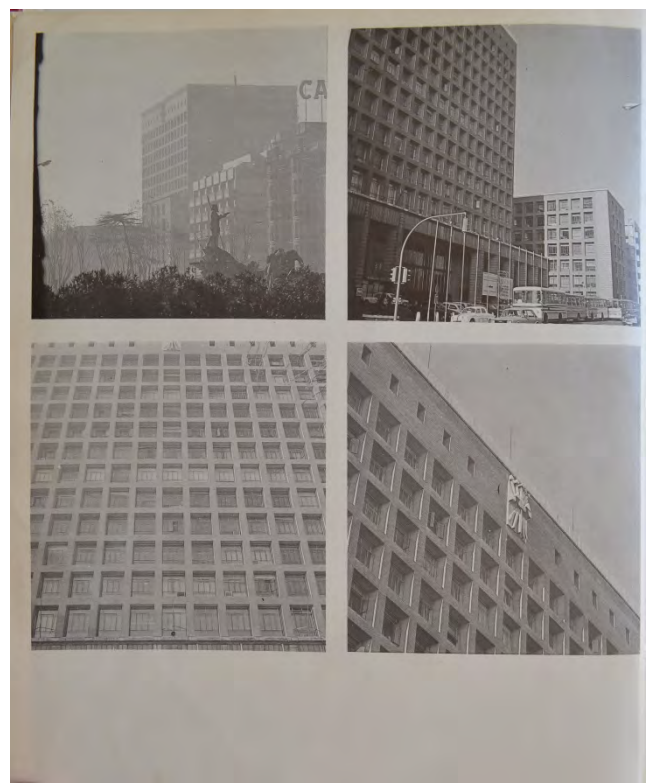
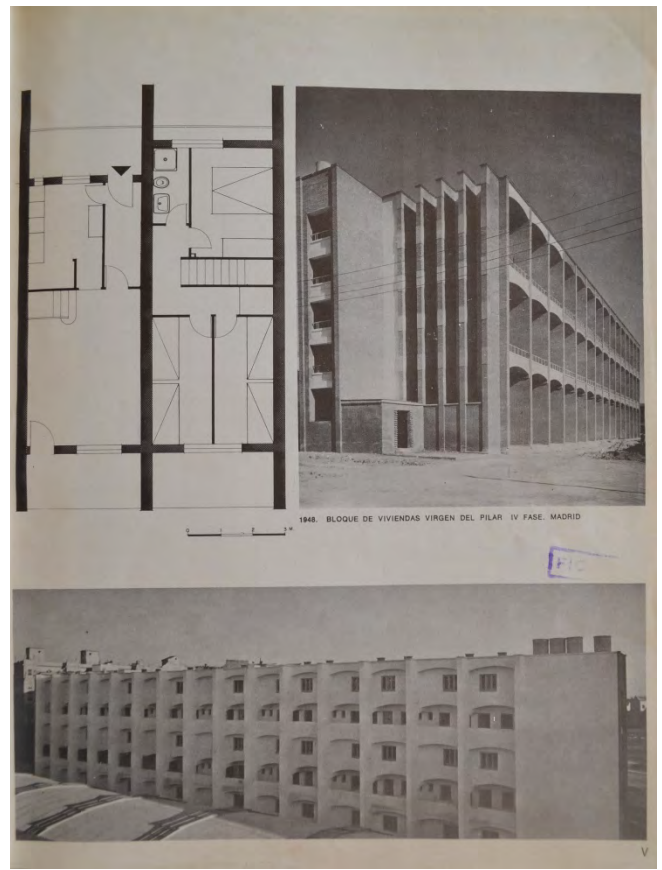
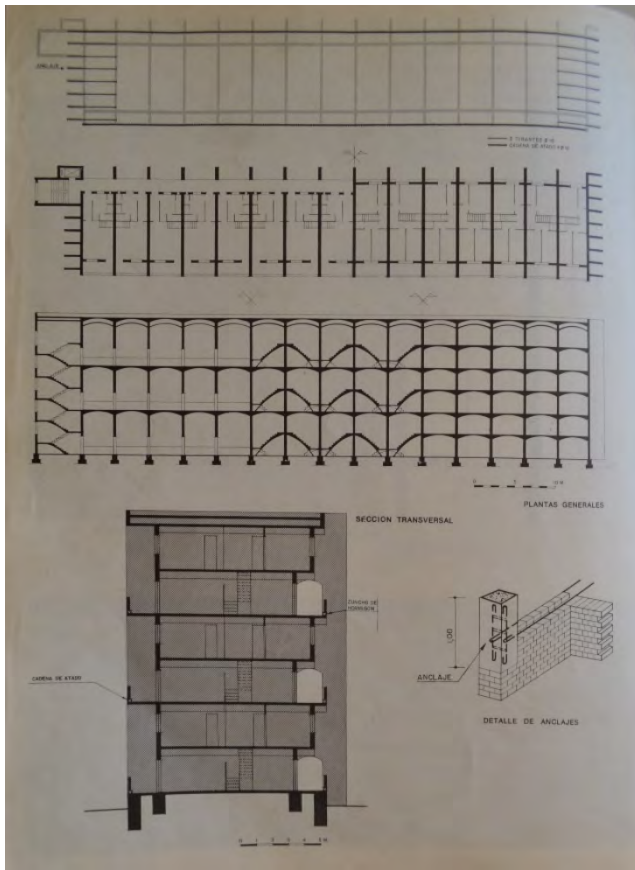


Fig. 29. Interior revista Temas de Arquitectura y Urbanismo

El siguiente proyecto, el del bloque de viviendas Virgen del Pilar (1948) (Fig. 29) destaca por tener una mayor documentación gráfica de proyecto, las plantas del edificio, las secciones longitudinales y esquemas de la estructura, comparten páginas con las fotografías de Ferriz que únicamente aparecen al inicio del reportaje.

A continuación, el proyecto de la casa Sindical (1949) es el más extenso, dos páginas donde la documentación gráfica plantas y alzados, comparte plano con los dibujos realizados por Cabrero para el concurso y tres páginas de fotografías que cierran el proyecto. Una de ellas únicamente con una fotografía a toda página y las dos siguientes cuatro fotografías en formato cuadrado componen las últimas páginas del reportaje. Le siguen a la casa Sindical varios proyectos no construidos como el proyecto de la Forma Conmemorativa (1950) o el monumento a Calvo Sotelo (1955) entre otros, este último con un pequeño texto que acompaña al fotomontaje de la ubicación en la que es hoy Plaza de Lima en Madrid. El resto de proyectos que se publican, son obras construidas cuyo fotógrafo encargado de fotografiarlas fue Ferriz. Sus imágenes se presentan siempre en formato horizontal, salvo la fotografía inicial de la Escuela de Hostelería (1956) en formato vertical. Todas ellas ocupan como mínimo media página y en algunas ocasiones comparten espacio con las plantas del edificio. La publicación finaliza con el proyecto de viviendas en la calle Reyes Magos (1956).

La imagen domina por completo la publicación, sustentándose la publicación en las fotografías para las obras construidas y de los dibujos para los proyectos presentados a concursos. Esporádicamente hemos encontrado algún pequeño texto del propio Cabrero que complementa la información dada por las anteriores. Como se ha apuntado, las imágenes por norma general son de formato horizontal, formato elegido casi siempre por Ferriz en sus fotografías de arquitectura, dejando el formato vertical para casos puntuales.

Por su parte, el número 182 de la revista recogerá en sus página los proyectos desde 1960 hasta 1971, comenzando con el proyecto del Edificio Arriba (1960) y finalizando con la Zona de Servicios de la Autopista Villalba-Villacastín (1971). De nuevo destaca el número de fotografías frente al texto, sin embargo, en estas publicaciones señalamos la inclusión de un mayor número de dibujos, axonometrías y detalles que vienen a apoyar el discurso gráfico de la publicación.

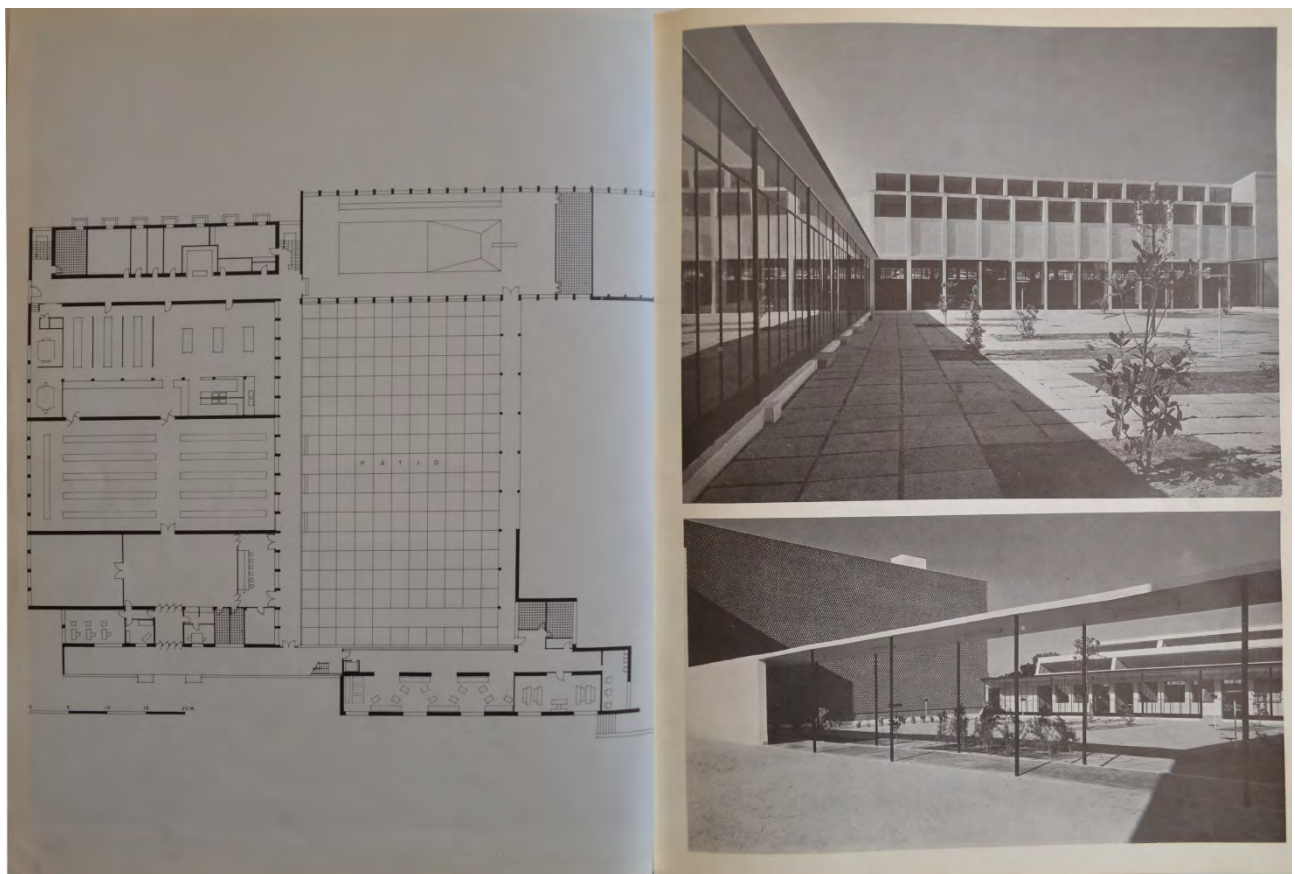
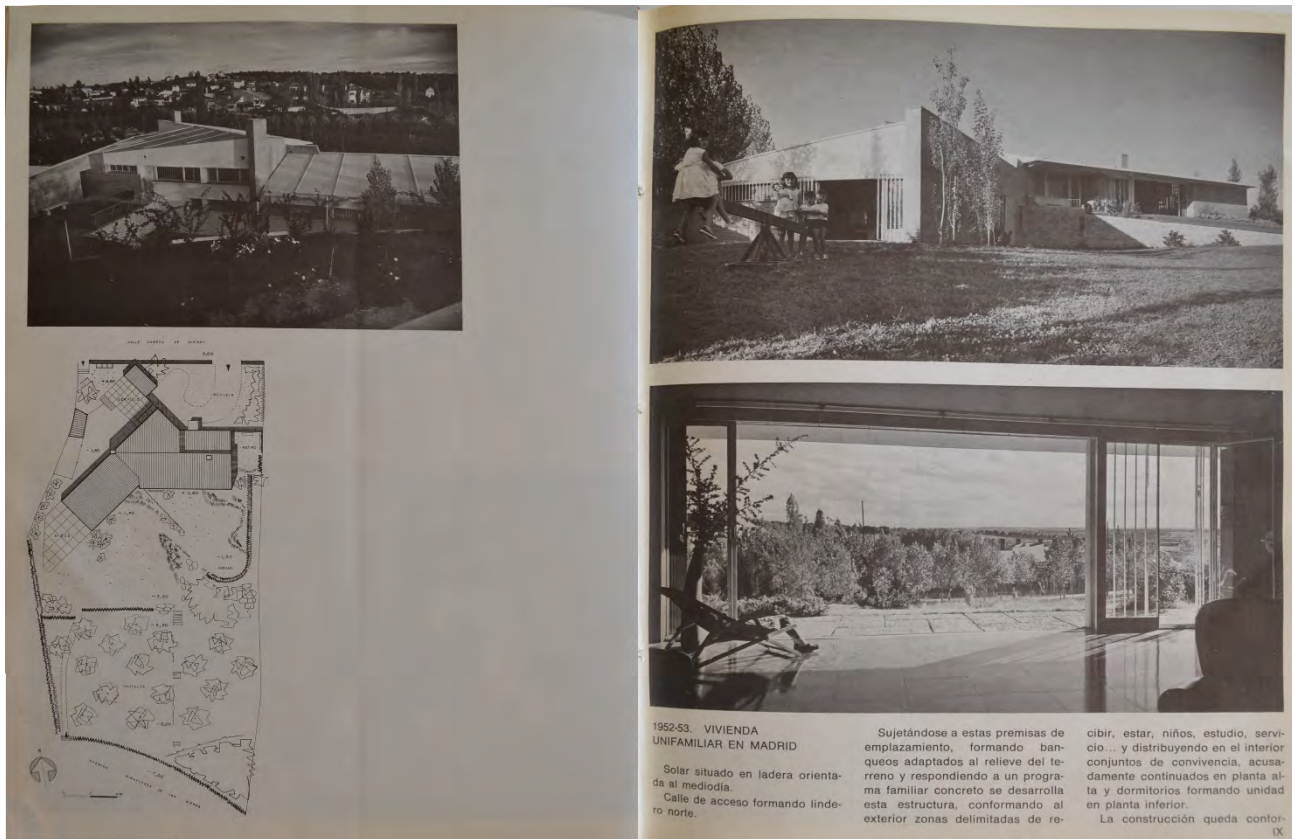


Fig. 30. Interior revista Temas de Arquitectura y Urbanismo

Contrasta esta publicación con Nueva Forma, en el modo de componer las páginas. Las fotografías están ordenadas siempre alineadas a un margen establecido y respetando en su mayoría el formato original de la imagen y acompañadas normalmente de un plano de proyecto (Fig. 30), frente a la posición central en doble página que tomaban las fotografías en la publicación anterior. Aquí los tamaños de imagen no varían mucho de unas fotografías a otras, salvo excepciones en la que algunas fotografías aparecen ocupando toda una página, el caso de la página que abre el proyecto del diario Arriba, la fotografía del alzado principal ocupa la totalidad de la página o la fachada de celosía cerámica de la Escuela Nacional de Hostelería. Por regla general, serán varias imágenes, dos o tres, las que se ubiquen en cada página, dependiendo de sus tamaños en la configuración normal de la publicación.

Nuevamente, la publicación elige las fotografías realizadas por Ferriz para documentar la obra de Cabrero, en esta ocasión podemos afirmar que todos los proyectos construidos publicados cuentan con las fotografías de Ferriz, salvo el proyecto de cierre, cuyas imágenes encontradas en el archivo no llevan el sello Ferriz. De este último reportaje existía un gran número fotografías de enorme calidad, todas ellas sin firmar. Es destacable que estas imágenes llevaban apuntes y notas para su publicación⁴⁵. Estas imágenes son las que documentan este último reportaje que cierra este extenso estudio que se hace mediante una cuidada presentación de los proyectos de Cabrero.

Cada publicación, como hemos visto, con su propia línea gráfica, contribuye a difundir las obras de arquitectura a través de las fotografías y sus reportajes. De esta manera, se convierten en fuente principal de información y medio de transmisión de la arquitectura. Tanto Cabrero como Ferriz encontraron en ellas la herramienta idónea para respaldar las concepciones y los ideales arquitectónicos que se escondían tras sus obras. Las fotografías se convierten en las páginas de estas revistas en el recurso con el cual acercar al espectador a explorar la arquitectura.

⁴⁵ Para este proyecto se tiene constancia de un reportaje fotográfico realizado por Paco Gómez cuyas imágenes pueden localizarse en el archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania.

Para una lectura en profundidad de este fotógrafo véase: González, Beatriz S. *La mirada construida. Aproximación a la arquitectura moderna española a través de la fotografía de Juan Pando Barrero*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2017.

4.3. Construyendo imágenes, construyendo arquitectura



Fig. 31. 1961. Capilla del Colegio Mayor San Agustín. Madrid. AFC
Francisco Cabrero – Fériz. N° de negativo: 25355

Cuando la arquitectura de Cabrero descubrió la fotografía de Férriz, encontró en ella una poderosísima aliada. La presencia de esta fue imprescindible para su desarrollo en el contexto arquitectónico de la modernidad. La fotografía de Férriz se convirtió en el medio de difusión de su arquitectura y sus ideas, que fueron expresadas de una forma eficaz, gracias al lenguaje fotográfico personal del fotógrafo (Fig. 31). La evolución de la fotografía de Férriz discurre en paralelo a la evolución de la arquitectura de Cabrero, el primero supo captar y expresar fielmente la obra en cada etapa de la trayectoria profesional del arquitecto. Su fotografía fue concebida para servir a esa arquitectura configurándose así, como un documento más de proyecto y convirtiéndose en una parte más del proceso arquitectónico. Un Férriz fiel y consciente del papel que desempeñaba en este proceso, el cual nunca ambicionó el protagonismo de su trabajo, fue el encargado de crear imágenes que fueron soporte en la consolidación de la arquitectura de Asís Cabrero.

Férriz se configuró como el técnico capaz de dar forma al relato visual de la obra de Cabrero. Su trabajo con la cámara fue capaz de producir imágenes de gran calidad formal y visual que se mimetizaban a la perfección con la obra arquitectónica. Adaptó su mirada y su técnica a lo que la arquitectura requería en cada momento, siendo capaz de mostrarla con la mayor verdad posible. Férriz desarrolló una gran sensibilidad hacia la arquitectura realizando instantáneas con puntos de vista muy similares a los utilizados por Cabrero en sus perspectivas de proyecto. Desde el punto de vista del espectador parece que ambos, dibujo y

fotografías, estén construidos bajo la misma mano⁴⁶. Como veremos a continuación, la fotografía de Ferriz podría englobarse dentro de la fotografía de arquitectura 'canónica'⁴⁷. Sus imágenes son capaces de abstraer la arquitectura del entorno, para centrarse únicamente en ella. Sus instantáneas de alzados planos, o sus fotografías en perspectiva, siguen las reglas del dibujo arquitectónico de escuela, del cual Cabrero se valía en su trabajo. Sus dibujos a línea, o sus acuarelas se centran solo en la arquitectura, como así lo hiciera Ferriz en sus imágenes.

Tras haber realizado un análisis pormenorizado de las fotografías más representativas de los proyectos fotografiados por Ferriz, la tesis reúne toda la información obtenida que permite continuar analizando el lenguaje fotográfico de Ferriz y extraer datos y valores que nos permiten construir la historia de esta fructífera relación. El estudio se inicia con las imágenes de la década de los cuarenta y continúa con imágenes más y menos conocidas de proyectos de las dos décadas siguientes, finalizando con las fotografías de su gran obra racionalista por excelencia, el Pabellón de Cristal. A través de este análisis hemos podido corroborar cómo la fotografía de Ferriz adapta su formalidad y apariencia en cada momento, a la condición intrínseca de la arquitectura que tiene frente a su objetivo. A grandes rasgos, señalamos como para uno de los primeros proyectos de la primera década, la I Feria del Campo, en el que Cabrero diseñaba una arquitectura que se situaba a medio camino entre lo escenográfico y lo funcional⁴⁸, Ferriz empleó un arquetipo de fotografía subjetiva y con un tono ligeramente 'teatral'. Si nos detenemos ante la imagen de la capilla, podemos ver como los elementos externos a la arquitectura, son introducidos en la escena para completar la imagen y aportar

⁴⁶ Cuando charlamos con Gabriel Ruiz Cabrero sobre la fotografía de Ferriz, este se sorprendió al descubrir que algunas de ellas eran de Ferriz. Siempre había pensado que eran de su tío, "son exactamente como los puntos de vista de sus dibujos". Charla de la autora con Gabriel Ruiz Cabrero. Op. cit.

⁴⁷ "La fotografía 'canónica' es el tipo de vista dominante en las publicaciones de fotografía, que tienden a solicitar e incluir imágenes 'limpias' de los edificios generalmente vacíos de muebles, plantas o personas /y, por supuesto, sin ninguna marca del tiempo, como pueden ser las manchas de agua corrosión de las fachadas. González Flores, Laura. "Técnica e imagen: La fotografía de arquitectura como concepto", *Art Cultura, Uberlandia*, nº 12, 2010, p. 96.

⁴⁸ Alberto Grijalba titula "Entre lo escenográfico y lo funcional" al apartado donde analiza el proyecto de la Feria del Campo de 1948 dentro del capítulo: "Lo estereotómico. La estructura como imagen". Grijalba, Alberto. *Cabrero: la arquitectura de Francisco Cabrero*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2000, p. 13.

una visión más artística a la composición. Pocas veces más volveremos a encontrar en la fotografía de Ferriz estos recursos de construcción de la imagen, la cual a medida que evoluciona, se desvinculará de ciertos elementos compositivos. Avanzando en el tiempo, en la década de los sesenta, Cabrero se centra en el hierro como elemento de construcción, indagando en las oportunidades que este nuevo material le puede proporcionar en su arquitectura. Sus obras entonces se vuelven más ligeras y tecnológicas y un Ferriz totalmente conocedor de aquella situación, despoja de sus imágenes todo peso innecesario. Sus fotografías se vuelven elementales y sobrias acorde a los conceptos arquitectónicos. Las fotografías de Ferriz se construyen de una forma semejante a la que Cabrero compuso sus obras. Las imágenes documentan los valores de la arquitectura, pero a través de un modo propio crean un discurso visual documental que continua el iniciado por la arquitectura, sin duda esta característica, convenció especialmente a Cabrero⁴⁹.

Por otro lado, la fotografía de Ferriz adquiere cierta autonomía como documento cuando se inscribe dentro del discurso narrativo visual de la historiografía de la arquitectura. Las imágenes de Ferriz son parte del repertorio fotográfico arquitectónico moderno. Junto con las imágenes de otros fotógrafos como Kindel, Pando, Paco Gómez, Català Roca y otros menos conocidos, componemos un álbum fotográfico que nos aproxima al conocimiento de la arquitectura de este tiempo. Muchas de las fotografías realizadas por estos profesionales son iconos mismos de la modernidad por encima incluso de la realidad que retratan. Tenemos claro que la intención de Ferriz no fue esa, pero su trabajo ha adquirido tal peso que es capaz por si solo de crear un camino propio. Cada una de estas fotografías retrata una arquitectura particular, nos habla de su arquitecto, de su estilo, de un lugar, de un tiempo y a la vez habla de sí misma. La fotografía de Ferriz como elemento autónomo, aporta datos y configura la construcción del discurso visual arquitectónico de la modernidad, pero rigurosamente vinculado a lo que retrata⁵⁰.

⁴⁹ El lenguaje visual de cada fotógrafo es el que ha atraído a los arquitectos a lo largo de la historia. Cuando en 1949 Le Corbusier vio las 650 fotografías que Hervé había tomado de sus construcciones en Marsella, este fue el fotógrafo encargado de fotografiar el resto de su obra. Véase: Iuliano, Marco. "Alma de arquitecto", en *Lucien Hervé, fotógrafo a su pesar*, Barcelona: Fundación Arquia, 2013, p. 31.

⁵⁰ Sobre el papel de la fotografía en la representación de la arquitectura ver, Bergera, Iñaki. "Ética y estética. Revisión crítica de la identidad y el uso de la imagen en la arquitectura", en VV.AA. *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos protagonistas y relatos desde España*, Barcelona: Arquia Temas, 2015, p. 17.



Fig. 32.1945. Viviendas en calle Francisco Silvela. AFC
Francisco Cabrero - Ferriz

4.3.1. Década de los cuarenta

4.3.1.1. Viviendas en calle Francisco Silvela, 1945. Madrid

Se trata de una fotografía en blanco y negro con formato horizontal de dimensiones 18x24 centímetros. La imagen pertenece a una serie de tres fotografías (dos de ellas iguales) de las viviendas realizadas por Francisco Cabrero en la calle Francisco Silvela de Madrid. El sello de Ferriz se estampa junto con alguna anotación a mano de ajustes de dimensiones para alguna publicación, sin embargo, esta fotografía no tiene impreso el número de negativo al que pertenece. La otra fotografía, tiene el número 13828. Por la similitud de las imágenes y las características del entorno, esta fotografía pertenece a un mismo reportaje.

En cuanto al proyecto, la búsqueda de lo esencial en el programa de vivienda comenzado en proyectos anteriores⁵¹, lleva a Cabrero en este proyecto a una composición concisa tanto en planta como en fachada. Dos bloques laterales y uno central le permiten explorar el camino de la simetría, que volverá a repetir en cada uno de ellos al disponer el programa en dos viviendas por planta. El trabajo de composición de los alzados y su intención de reducir al mínimo las cornisas confieren a su imagen exterior cierto grado de abstracción⁵².

Nivel morfológico

Se trata de la fachada principal del bloque de viviendas hacia la calle Francisco Silvela. Existe un predominio de las líneas verticales y horizontales en el encuadre. Estas últimas se encuentran ligeramente inclinadas por la representación en perspectiva y la profundidad de la imagen. Sin embargo, la ausencia de distorsiones en las líneas verticales (Fig. 32.1) nos lleva a ver una vez más la importancia que da Ferriz a la corrección de las mismas. La verticalidad de los cuerpos contrasta con

⁵¹ Un ejemplo concreto de la búsqueda de lo esencial en un programa de vivienda lo lleva a cabo en 1942 en Béjar (Salamanca) en el proyecto para 350 viviendas protegidas, Grupo Virgen del Castañar. Aquí Cabrero adopta un esquema de vivienda con el que había trabajado cuando colaboraba como estudiante con el arquitecto Eduardo Olasagasti.

⁵² "En las viviendas de la calle Francisco Silvela de Madrid continuó su investigación con las fachadas: estudio de la simetría, grandes lienzos de muros lisos, uso de solo dos tipos de huecos, ventana y balcón, y eliminación de todas las molduras, reduciendo aun plano volado, la cornisa que quiere eliminar." Ruiz Cabrero, Gabriel. Op. cit., p. 26.

la horizontalidad que ofrecen las aberturas de los huecos en la fachada. La unión de estas líneas se enfatiza en el saliente de los balcones que forman y definen una retícula abstracta. Hay una ausencia casi total de líneas curvas. Como elementos secundarios la calle, el arbolado y la iluminación, que se intercalan con las figuras humanas (Fig. 32.2) que aparecen delante del edificio.

Se distinguen dos planos en la fotografía, en primer término, destaca el plano de la calle, con las aceras, el arbolado, las farolas y postes de luz. En el segundo plano aparece el bloque de viviendas. Esta vez el segundo término es el que mas presencia tiene en la imagen, ocupado en su totalidad por la edificación. Se trata de una toma general que muestra el bloque de viviendas al completo. Se puede hablar de un predominio de las formas geométricas, correspondientes a los cuerpos del edificios, las ventanas y balcones del mismo.

La luz presente en la escena proviene del ángulo superior derecho, creando sombras acentuadas que ayudan a matizar los volúmenes del edificio. La iluminación uniforme hace percibir las fachadas continuas, tanto la de ladrillo como la de recovo blanco. No existe un gran nivel de detalle de texturas de los elementos de cada una. De esta manera el foco de la imagen se centra en el diferencia de color entre ambos materiales. Existe un gran contraste entre la línea del alero del edificio en blanco con el cielo oscuro. Hay que subrayar que todos los elementos presentes en la imagen se encuentran enfocados.

Nivel compositivo

Estamos ante una composición ordenada en perspectiva, en la que las líneas de los planos de los aleros convergen hacia un punto de fuga que se encuentra fuera del encuadre. La ubicación de este punto crea una direccionalidad clara que marca además una horizontalidad en la misma. La composición queda enmarcada por los dos frentes de ladrillo que cierran la fotografía, así como por el cielo oscuro y el entorno urbano

La presencia de los huecos de ventanas y balcones constituyen elementos visuales que contribuyen a dotar de ritmo ordenado a la imagen. La repetición y posición regular de las ventanas en los tres cuerpos de la edificación, constituye a su vez un elemento dinámico en la imagen (Fig. 32.3). Las formas geométricas del edificio predominan frente a lo orgánico de las personas y los árboles. Estos últimos elementos, externos a la arquitectura y ubicados en calle, aportan un ritmo más

alterado a la composición. Los pesos visuales en la escena están repartidos uniformemente. No hay ningún elemento que destaque por encima del otro, entendiéndose los tres cuerpos como un conjunto. El cuerpo central blanco será a su vez el eje central en la composición. Aunque la imagen presenta figuras y elementos vegetales, que podrían aportar movimiento a la escena, la imagen es claramente estática por la simetría con la que juega y la rotundidad que aporta el elemento arquitectónico. Este es ubicado en los dos tercios superiores de la toma, captando por completo toda la atención del espectador y configurándose como elemento principal.

El espacio de la representación se trata de un espacio urbano abierto. La calle que cruza de un lado a otro de la imagen, ubica a la arquitectura dentro de la ciudad. El edificio dialoga con ella y permite continuar visualmente el espacio urbano. Los edificios de los laterales desaparecen por completo en el encuadre. De nuevo el juego con la luz y los contrastes entre los diferentes planos, nos hace pensar que Ferriz dedicó tiempo a preparar esta fotografía. La investigación llevada a cabo por Cabrero aquí sobre el estudio de la simetría, los grandes lienzos de muros lisos, la presencia de los huecos y la eliminación de la cornisa, queda reflejado a la perfección en esta toma.

Nivel enunciativo

La fotografía está tomada desde el nivel de la calle con el punto de vista a la altura de los ojos. La visión que nos ofreces es natural y objetiva. El tipo de toma seleccionada, en plano general, permite ver el edificio en su totalidad para entenderlo como fue ideado. Esta toma respeta la pura simetría del edificio, que con otro punto de vista también hubiera sido difícil entender. La fotografía de Ferriz consigue concentrar en una imagen todos los elementos que caracterizan esta arquitectura a través de una imagen muy expresiva.

Interpretación

La abstracción conseguida al percibir las fachadas de ladrillo como continuas y su contraste con las fachadas de revoco, la perfecta utilización de las sombras que enfatiza los planos volados de los balcones y el efecto que esta consigue en las ventanas, concibiéndolas como recortes en los propios muros, enfatizan la idea de esencialización de la arquitectura. Cabrero estaba experimentando a través de la eliminación de la ornamentación innecesaria lo que queda plasmado en la imagen.



Fig. 33. 1948. Feria del Campo. Capilla. AFC
Francisco Cabreró - Ferriz. Nº de negativo: 19919

4.3.1.2. Capilla de la I Feria Nacional del Campo, 1948. Madrid

Esta imagen junto a otra de la plaza de acceso, son las únicas dos fotografías de la Feria del Campo firmadas por Ferriz que Asís Cabrero conservaba en su estudio. Existían en él alguna otra que, aún sabiendo pertenecen a Ferriz, no tienen firma. La fotografía tiene el número de negativo 19919. Se trata de una imagen en blanco y negro con formato vertical de dimensiones 18x24 centímetros que nos descubre uno de los elementos arquitectónicos diseñados por Francisco Cabrero y Jaime Ruiz que formaría parte del conjunto de la Feria.

De esta pequeña construcción no existen apenas datos. “Improvisada unas semanas antes de la inauguración en mayo de 1950, cierra el conjunto de edificios del núcleo representativo. La única información disponible es la fotografía tomada por Ferriz que aparece en el artículo de la *Revista Nacional*, publicado en julio de 1950, concluida la feria aparecerá otra vez, en 1951, en la tercera página del texto publicado en *Informes de la Construcción*”⁵³.

Nivel morfológico

Como descripción del motivo fotográfico, la fotografía muestra el exterior de la capilla que se sumerge en el paisaje rural de la Feria, dentro de la Casa de Campo madrileña. Existe un predominio de las líneas verticales en el encuadre. Los árboles en el primer plano (Fig. 33.1) acentúan, junto con el campanario de la capilla, la verticalidad de la imagen. Los árboles se convierten en líneas dominantes que acotan la mirada del espectador, centrándola en la capilla. Esta visión está potenciada por el formato vertical elegido por Ferriz. En la imagen se pueden distinguir tres planos, en el primer plano destacan los árboles que hemos mencionado. Este plano debido a la sombra de los mismos y al fuerte contraste con el resto de la imagen, se encuentra poco iluminado. En un segundo plano, con

⁵³ En su tesis doctoral José de Coca recoge apuntes de la agenda personal de Cabrero en las que el arquitecto anota qué fotografías se publican de su obra y dónde, así como el autor de las mismas. Destaca en estas anotaciones que en lo referente a las imágenes del proyecto de la Feria del Campo, aparece por primera vez el nombre de Ferriz.

"Archivo Cabrero. Agendas. EC AG-1959 (agosto-diciembre) día 31 de octubre de 1950. Ferriz Negativo nº 11924. Selección para: *Informes de la Construcción*, nº 27, enero 1951. Es la primera vez que se cita al autor de la fotografía. El mismo día hace otro apunte de esta misma fotografía. Ferriz Negativo nº 11919. Publicado en: *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 103, julio 1950, p. 305 e *Informes de la Construcción*, nº 27, enero 1951. Coca Leicher, José de. *Paisajes expositivos. El recinto Ferial de la Casa de Campo de Madrid*. Madrid, Asimétricas, 2018.

mejor iluminación, podemos distinguir la capilla que constituye el foco de atención. Por último, el fondo de la imagen compuesto por la franja de vegetación y el cielo. Se trata de una toma general que muestra por completo el pequeño edificio de la Capilla de la Feria. Se puede hablar de un predominio de las formas naturales correspondientes a los troncos de los árboles, las hojas, las nubes, etc. La presencia del edificio que, a priori, podría competir con esta percepción, apoya esta visión al mostrar con claridad el arco parabólico de la entrada (Fig. 33.2) y la nave de la capilla, perfilada por la bóveda que continúa ese arco. Todo formas que se alejan de las líneas rectas.

La luz natural proviene del ángulo superior derecho, creando sombras profundas que se introducen en la imagen y adquieren gran presencia. Estas sombras dejan el primer plano de la fotografía casi en oscuridad, contrastando con el elemento principal en un blanco casi puro. Este se muestra con una sensible iluminación que permite percibir su piel lisa y regular de revoco blanco que cubre la construcción de ladrillo. Esto implicaría que el espectador prestase atención a todos los elementos por igual, sin embargo, el uso de los contrastes entre las sombras, la vegetación y la capilla, ayuda a ver lo que es realmente importante.

Nivel compositivo

En el nivel compositivo, podemos señalar que la fotografía posee profundidad, ya que los diversos planos están enfocados, permitiendo una continuidad visual. La profundidad de campo está limitada por el cerramiento de árboles en el plano inmediatamente después de la capilla. La composición es ordenada y clara, con una disposición equilibrada de los elementos que la componen. Los dos árboles del primer plano crean una simetría (Fig. 33.3) que situaría el eje central de la toma sobre la capilla. Por otro lado, al tratarse de una composición en perspectiva, la línea superior de la bóveda y la línea del encuentro del zócalo de la capilla con el suelo, convergen hacia el punto de fuga que se sitúa dentro del encuadre (Fig. 33.4). La presencia elementos vegetales que se repiten aleatoriamente sobre el plano inclinado de tierra vegetal, aportan cierto ritmo. Como elementos tensionales destacamos los dos árboles principales que enmarcan la imagen, tanto por su presencia como por su contraste. Se produce una gran tensión visual entre la capilla y estos dos árboles que define la fotografía. En términos de pesos visuales, la capilla se lleva todo el protagonismo, por su color, disposición e iluminación. El arranque de la bóveda de la capilla se sitúa en el punto de intersección inferior izquierdo de las líneas de los tercios horizontales y verticales de la imagen. En

términos generales, la imagen así concebida es bastante estática, la arquitectura se asienta rotunda sobre el terreno. La figura humana aporta escala (Fig. 33.5) su posición, detenido para observarla, potencia la idea de estatismo. Se puede hablar de un equilibrio dinámico en esta imagen por la simetría y ritmo de la composición. Destaca también la regularidad de la toma, la sencillez y la unidad compositiva de la misma. El juego de contrastes, perfectamente ideado es la base de la gran capacidad expresiva de la fotografía. La situación de los elementos de la imagen, la luz y el contraste entre los mismos requiere haber sido preparada minuciosamente. La presencia de la figura humana, es un elemento anómalo en su fotografía, esta vez la inclusión del personaje en un espacio bastante deshabitado, supone la unión entre los protagonistas de la toma, la arquitectura y el campo.

Nivel enunciativo

El punto de enfoque de la imagen se encuentra casi en el centro geométrico de la fotografía, ajustado sobre la fachada de la capilla. El punto de vista es bajo respecto al plano de la capilla, que se encuentra en un nivel más alto del terreno. De este modo la arquitectura se sitúa a la altura de la mirada de la cámara. El tipo de toma es un plano general. La fotografía de Ferriz nos cuenta la arquitectura de Cabrero y cómo esta se integra en un paisaje no urbano, al mostrarnos los elementos del entorno donde está ubicada. En ningún momento vemos elementos que nos muestren la cercanía a la ciudad, Ferriz nos enseña la obra creada para la Feria del Campo y como tal, solo aparece eso: la arquitectura y la naturaleza. La arquitectura de Cabrero, en relación directa con el espacio que la acoge.

Interpretación

Ferriz ofrece una visión dirigida sobre la capilla. La pureza de la delicada piel de cemento blanco es el centro de la mirada del espectador que gracias a la configuración de la imagen, se convierte en el motivo principal de la misma. Además, al abrir el campo de visión, la fotografía nos muestra la arquitectura dentro del entorno donde se ubica. El lugar, medio emblemático para el gobierno del momento, adquiere gran importancia en la imagen y se configura como mecanismo a través del cual enfatizar el valor de la arquitectura de Cabrero. La vegetación en hilera o los árboles del primer plano, son utilizados por Ferriz para realzar la figura del elemento sencillo, la capilla.



Fig. 34. 1948. Feria del Campo. Plaza. AFC
Francisco Cabrero - Ferriz. N° de negativo: 19924

4.3.1.3. Plaza de acceso de la I Feria Nacional del Campo, 1948. Madrid

Esta imagen junto con la anterior de la capilla, son las fotografías firmadas por Ferriz que Asís Cabrero conservaba aún en su estudio. Se trata de una fotografía en blanco y negro con formato horizontal de dimensiones 12x24 centímetros con el número de negativo 11924. La imagen muestra el acceso al recinto de la I Feria Nacional del Campo, diseñado por Francisco Cabrero y Jaime Ruiz y construido en la Casa de Campo madrileña entre los años 1948 y 1949. Cabrero se enfrenta con el diseño de la Feria a una arquitectura más libre y lúdica, en la que con las restricciones constructivas del momento, sin embargo, sigue indagando en su proceso de desornamentación arquitectónica.

Nivel morfológico

Como descripción del motivo fotográfico, nos hallamos ante la plaza circular vestíbulo abierto de acceso al recinto que a su vez sirve de punto de información. Una fuente a la derecha de la imagen, un cuerpo porticado y tras él, algunos árboles dispersos que nos recuerdan el lugar donde estamos. El centro de interés lo constituye el perímetro de la plaza, las bóvedas tabicadas y los muros de carga revocados en blanco (Fig. 34.1). A la izquierda de la imagen, destacan tres bóvedas de mayor altura que corresponden a la cubierta del Salón de Recepciones. A la derecha, una escalinata que comunicará con otra plaza rectangular anexa a este espacio.

Existen gran cantidad de tipos de líneas en la imagen. Aparecen verticales, horizontales, líneas inclinadas y líneas curvas. Sin embargo, las curvas tanto de las bóvedas sobre los muros de carga, como las formas sinuosas de la fuente, hacen que este tipo predomine sobre la geometría pura.

Podemos distinguir dos planos claramente, en primer término el pavimento de la plaza que avanza hasta encontrarse con el segundo plano, el formado por perímetro porticado de la plaza. Dada la geometría del espacio, el segundo término arranca desde el lado izquierdo del encuadre, reduciéndose aquí la presencia del primer ámbito. Predominando la presencia del cuerpo arquitectónico que conforma la plaza sobre el espacio central en sí mismo. La fuente que aparece a la derecha de la imagen se sitúa en el primer plano integrándose en él. Estamos ante una toma general que, nuevamente por la configuración formal del espacio nos muestra un fragmento de la plaza. Observamos como la parte superior de las bóvedas, crea

una franja horizontal que recorre la imagen y divide además a la misma en dos partes casi iguales.

En lo que se refiere a la iluminación, la luz natural proviene de la parte superior izquierda. Se producen, en el cierre de la plaza unas sombras propias profundas bajo los soportales que crean un fuerte contraste entre los frentes de la bóvedas y el espacio inmediatamente inferior. Igualmente, el cielo intenso contrasta con el cuerpo blanco de las bóvedas. Las escaleras que parten de la plaza se encuentran casi en total oscuridad. La iluminación en los planos frontales es uniforme, sin embargo, tiene una mayor intensidad en el centro de la fachada, difuminándose ligeramente hacia la izquierda de la imagen. Todos los elementos cuentan con gran nitidez, a excepción de la fachada lateral izquierda que se encuentra ensombrecida. Realmente es la iluminación y su efecto sobre el conjunto la que nos permite percibir la estructura de la arquitectura. Las formas de las bóvedas y la presencia de los muros de carga que las soportan, se descubren de manera inmediata a través del contraste entre luces y sombras.

Nivel compositivo

En lo que respecta al nivel compositivo, se puede afirmar que nos hallamos ante una fotografía con perspectiva y profundidad, se observa como el espacio fluye desde la plaza de acceso hacia el espacio porticado, hacia el espacio de recepción y como continúa a través de las escaleras hacia el resto de la Feria (Fig. 34.2). La profundidad de campo está limitada por la zona abovedada que se configura como un cierre visual.

La presencia de los pórticos en forma circular, respecto al primer término de la imagen, constituyen un elemento visual que contribuye a dotar de ritmo a la imagen. Esta seriación es potenciada por el juego entre el blanco de los muros y la sombra de los vanos. Como elementos tensional podemos destacar nuevamente el fuerte contraste de entre los paños de revoco en blanco y las sombras bajo el espacio perimetral. Este aspecto toma un gran peso visual, caracterizando por completo la toma.

Al tomar la fotografía casi bajo los soportales, se consigue una visión del centro de la plaza que junto al enfoque en perspectiva proporcionado por este punto de vista, permite entender que nos hallamos en un espacio circular. Si nos fijamos en los cantos de los muros de carga a la derecha de la y continuamos la hacia la izquierda

de la imagen, observamos como la percepción de elemento plano se pierde cuando los muros comienzan a verse casi en su totalidad (Fig. 34.3). Pese a tratarse de una plaza, un espacio cerrado por la edificación en la que el movimiento es contenido, la apertura visual hacia las escaleras aporta cierto dinamismo a la imagen.

La repetición de los elementos es constante, contribuyendo a que la imagen tenga un ritmo interior. La distribución de los pesos es irregular. El peso de los pórticos a la derecha, visualizados como elementos en dos dimensiones, confronta con los mismos elementos a la izquierda de la imagen que ya con perspectiva, ven incrementado su peso visual. No existe por tanto un equilibrio respecto de un eje central en la imagen, lo que nos lleva a una cierta asimetría.

Nivel enunciativo

Por lo que respecta al espacio de la representación, el cierre del encuadre no permite visualizar elementos de continuidad con el exterior. Se trata de un espacio cerrado, pero contextualizado con los demás espacios de la Feria a través de la continuidad visual que se abre mediante la escalinata que se ubica al fondo. Este elemento invita a seguir recorriendo el espacio, seguir conociendo las diferentes obras arquitectónicas repartidas sobre el terreno de la Feria.

El punto de vista a la altura de los ojos está centrado a la derecha de la fotografía. La composición dirige la mirada desde la izquierda hacia el fondo, recorriendo la totalidad de la imagen en su franja central. La profundidad de campo que ofrece la apertura de la visión aporta perspectiva.

Interpretación

El juego de luces y sombras nos desvela la realidad constructiva de la plaza. Los muros de carga, que en un primer momento, podrían contemplarse como elementos puntuales, según avanzamos la mirada se observan como elementos planos recortados para permitir el paso bajo los soportales. Las bóvedas tabicadas se aprecian con profundidad también a la izquierda de la imagen. Ferriz consiguió contar en una misma foto la realidad constructiva y la continuidad del espacio de esta plaza.

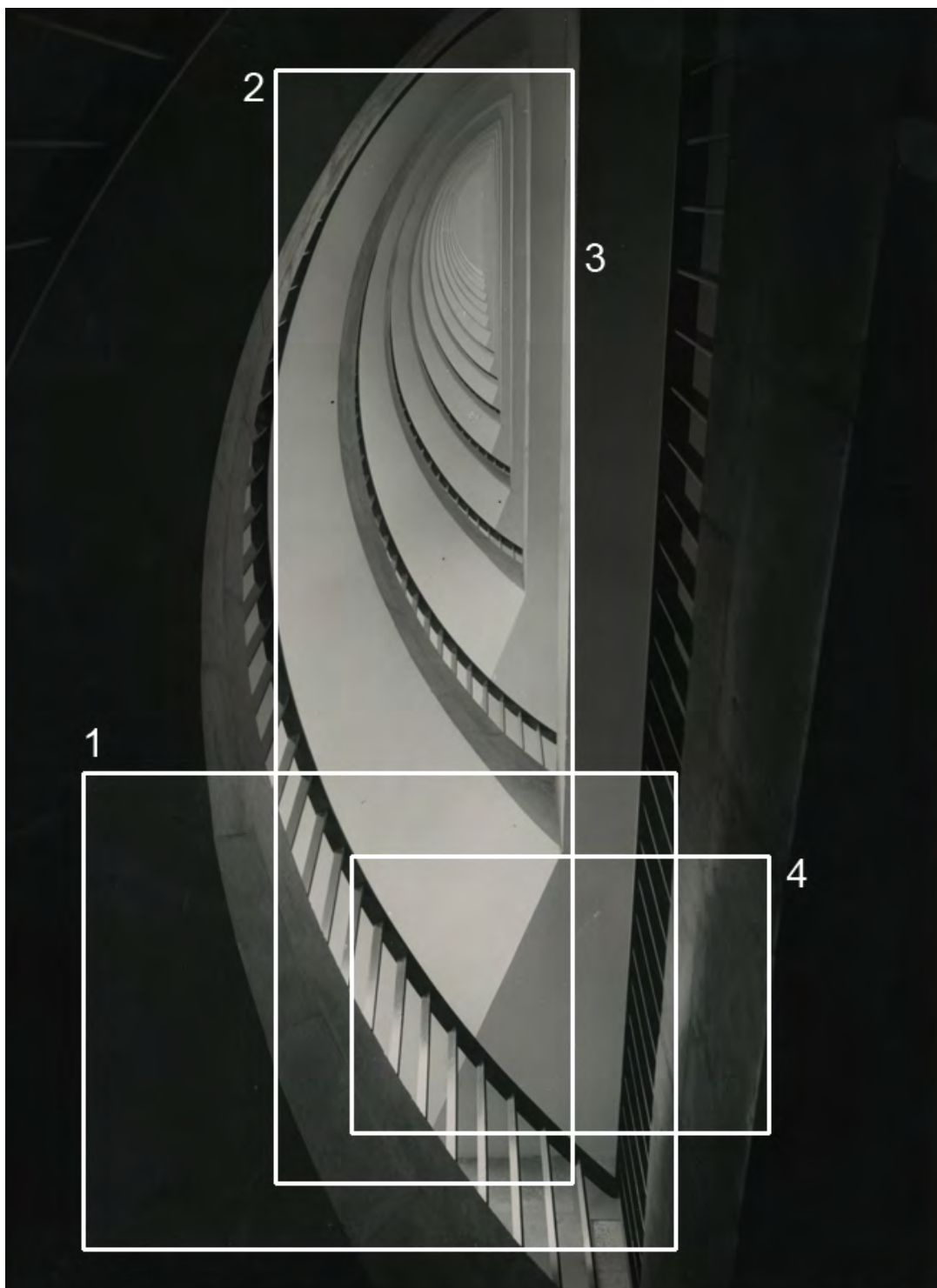


Fig. 35. 1949. Casa Sindical. AFC
Francisco Cabrero - Ferriz

4.3.2. Década de los cincuenta

4.3.2.1. Escaleras de la Casa Sindical, 1949. Madrid

Se trata de una fotografía en blanco y negro con formato vertical de dimensiones 18x24 centímetros. Únicamente existía esta fotografía en el archivo de Cabrero del reportaje de la Casa Sindical, sin embargo, en el registro de Férriz aparecen otros números de negativos, que indican que podría existir al menos otras tres fotografías más de este mismo proyecto. En esta, desafortunadamente, no existe número de negativo en el reverso. Quizás esta fotografía no es la más representativa del proyecto

La Casa Sindical es uno de los proyectos de Francisco Cabrero que más se ha publicado, existen una gran cantidad de fotografías y muchas ellas, sin duda, pertenecen a Férriz. En el transcurso de esta investigación, descubrimos en el archivo de la revista *Nueva Forma* una fotografía con el sello Férriz y número de negativo 16184 que se corresponde con una fotografía nocturna del alzado principal al Paseo del Prado, con una composición inconfundible de Férriz.

Nivel morfológico

Nos encontramos ante un plano general ligeramente inclinado bajo la escalera principal del proyecto que se centra en el primer tramo de escaleras completo visible en la imagen (Fig. 35.1). El punto de vista se sitúa en contrapicado bajo la misma, destacando la grandiosidad de este espacio. El motivo principal de la imagen es el espacio que aquí se crea, en ningún momento vemos los peldaños, solo la losa curva en voladizo y la barandilla de barrotes. Las luces y las sombras que se dibujan en los diferentes niveles crean un centro de interés en la imagen.

Existe una preeminencia total de la línea curva como elemento morfológico. La disposición y repetición de los tramos de la escalera hacia la parte superior, crea un eje visual y un punto de fuga, en el que convergen estas líneas. El espacio así reflejado crea una perspectiva tendida que difumina los niveles de la escalera llegando a desaparecer (Fig. 35.2). Los barrotes que configuran la barandilla de la escalera serán los únicos elementos rectangulares sin gran peso en la imagen.

Destaca la importancia de la luz en la toma, que será el segundo elemento de mayor importancia. La luz que proviene del exterior, a través de los paneles de vidrio

armado de la fachada, ilumina la escena, pero dejando el primer plano oscuro y sombrío. La zanca y la barandilla de esta zona, a la derecha y en penumbra, contrastan con el resto de la imagen que va ganando luminosidad. Las caras inferiores blancas de las zancas siguientes son iluminadas con esta luz exterior que las definen.

Se pueden distinguir varios planos que parten desde la primera barandilla en primer término y llegan hasta el forjado superior, al final del ascenso visual por la escalera. La imagen va perdiendo definición a medida que avanzamos por la escalera, las zancas se desdibujan fundiéndose con el fondo blanco.

Nivel compositivo

En el nivel compositivo, destaca de forma especial la perspectiva de la imagen. Tal como hemos comentado anteriormente, la ligera inclinación del objetivo permite la generación de una línea de fuga que domina la imagen. Al colocar la cámara apuntando casi en línea recta hacia arriba, los planos se van cerrando, las líneas comienzan a converger, aportando profundidad a la imagen que tiene una marcada direccionalidad. La composición, la linealidad y la angulación de la toma son parámetros que ayudan a crear abstracción en la imagen.

La repetición continua de los elementos, las zancas y las barandillas, es constante y contribuyen a dotar a la imagen de un ritmo interior (Fig. 35.3). Un ritmo menor pero también existente, es el que aportan los barrotes metálicos de la barandilla, que en las últimas plantas pierden presencia transformándose en ligeras bandas negras sobre las bandas blancas de las zancas (Fig. 35.4).

La tensión en la fotografía es máxima, debida a la direccionalidad que crea la repetición gradual de las diferentes plantas. El recorrido visual viene determinado el eje que crea el ojo de la escalera que converge hacia un punto final y va disminuyendo su presencia, a medida que avanzamos en la imagen. Este eje nos invita a recorrer la imagen de abajo a arriba, nos invita a ascender por la escalera. El recorrido aporta dinamismo, la escalera se percibe como escalera de subida hacia el infinito. La distribución de los pesos en la imagen se hace de manera gradual. De la oscuridad del primer plano, que enmarca el conjunto, hasta los últimos planos completamente blancos, los elementos van perdiendo peso, haciendo una transición desde lo contundente de las primeras plantas, hasta la levedad de las más altas.

Debido al contrapicado de la composición, Ferriz nos permite ver todo el espacio de la escalera, la imagen nos aporta una continuidad espacial, frente al cierre visual que supone la losa de la escalera ensombrecida en el primer plano. Estamos ante un espacio interior, con un fuerte impacto de la luz natural proveniente del exterior. Un espacio que se entiende en diferentes niveles gracias a la perspectiva y a las sombras.

Nivel enunciativo

Junto con la fuga, los elementos que componen la imagen serán la escalera y la luz. Ferriz conjuga a la perfección estos tres elementos con una sencilla vista, una vista desde las plantas inferiores del edificio que llega hasta la última planta. De este modo, espontáneo en apariencia, es capaz de componer una fotografía, nuevamente con tintes abstractos y de enorme fuerza plástica. El punto de vista, la angulación, la perspectiva y la iluminación, hacen de ella una fotografía de gran calidad tanto técnica, como compositiva y expresiva. La imagen es un juego de repetición y luces y sombras.

Interpretación

Esta imagen atípica en el legado fotográfico de Ferriz, es la que dota a la imagen de una mayor sensibilidad artística. La actitud que toma Ferriz en esta imagen es fiel reflejo de lo que supuso la curva en el proyecto de Sindicatos. En la arquitectura racional de Cabrero irrumpe la línea curva, rompiendo la rigidez del cubo. La personalidad viva que aporta la escalera frente a la pureza del cubo es, contada de una forma magistral por Ferriz. Deja de lado lo estricto de la arquitectura para añadir amabilidad en el conjunto de volúmenes institucionales. Ferriz, ante lo característico del proyecto decide adaptar su fotografía, para contar un elemento artístico de la mejor manera posible. Ferriz inclina la cámara para obtener un ángulo en diagonal que acompaña el ascenso por la escalera, asciende por ella desde lo rotundo hasta lo liviano.

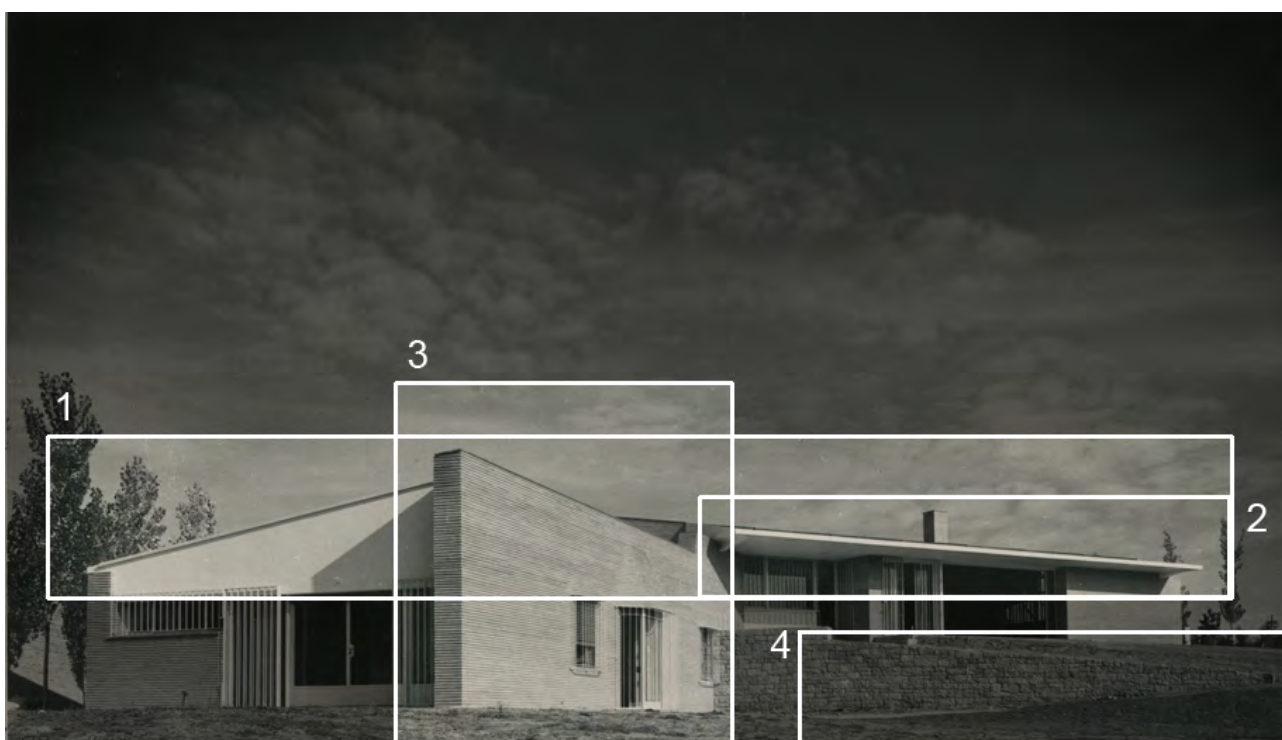


Fig. 36. 1951. Vivienda en Puerta de Hierro I. AFC
Francisco Cabrero - Ferriz. N° de negativo: 15084

4.3.2.2. Vivienda Puerta de Hierro I, 1952. Madrid

Se trata de una fotografía en blanco y negro con formato horizontal de dimensiones 18x24 centímetros. Esta imagen se corresponde con el número de negativo 15084. Se encuentra dentro de un amplio reportaje de diecinueve fotografías. Algunas de estas imágenes se encontraban en cuadros en el estudio de Francisco Cabrero.

Influido por Frank Lloyd Wright y Alvar Alto, Cabrero estudia la idea del espacio continuo entre los diferentes ámbitos de día de la propia casa y de estos en relación con el jardín. Investiga a su vez, aprovechando que esta vivienda es propia, varias ideas y conceptos que pocas veces más volverá a trabajar, convirtiéndose esta obra en una arquitectura de transición y experimentación. Las geometrías inclinadas y los encuentros no ortogonales de los distintos cuerpos de la vivienda, tendrán cabida en este proyecto.

Nivel morfológico

Se trata de la primera vivienda que para él y su familia proyectó Francisco Cabrero en la urbanización de Puerta de Hierro en Madrid. La imagen muestra la zona sur de la vivienda vista desde el jardín.

Nos encontramos ante un plano general que muestra los cuerpos principales de la edificación formados por los cuerpos principales del salón y las habitaciones. Bajo ella, un basamento de piedra en cuña como que conforma el acceso desde el jardín.

Podemos constatar la presencia de líneas rectas diagonales que forman las cubiertas de la vivienda (Fig. 36.1). Además, aparecen líneas verticales enmarcando las esquinas de los volúmenes que, junto con la chimenea sobre el volumen de la derecha, aportan en menor medida verticalidad a la imagen. De nuevo, aparecen estas últimas sin distorsiones, perfectamente verticales.

Podemos distinguir dos planos o términos en la imagen. En primer término, se encuentra la vivienda; al fondo y con muy poca presencia en la toma, se halla el cierre de la parcela con la vegetación. Se trata de un plano de conjunto general, que provoca una visión casi completa de la vivienda.

Se puede hablar de un predominio de formas geométricas que corresponden a los cuerpos de la vivienda que se muestran en el encuadre. Son formas rectangulares y trapezoidales que se forman entre las fachadas y las cubiertas inclinadas. Formas que también se aprecian en los muros de piedra. Al fijarnos en estos muros, tomamos constancia de las formas irregulares del terreno en sus distintos niveles.

Por lo que se refiere a la iluminación, hay una presencia de la luz natural que proviene de la parte superior derecha. Por la situación de la parcela, la luz proviene del este, una luz de primera horas de la mañana. Se producen sombras sobre la vivienda que perfilan y definen los contornos de las fachadas y el vuelo de la cubierta. Del mismo modo se perciben perfectamente los distintos planos de esta. La luz sobre la parte iluminada es uniforme permitiendo apreciar los detalles de los alzados, ventanas, cerrajería, juntas...etc. Existe nitidez en todos los elementos, a excepción de los planos interiores de la casa que están ensombrecidos.

Nivel compositivo

La composición está dividida de forma horizontal. La frontera de las dos partes de la imagen la define la línea quebrada de la cubierta que es potenciada con la línea propia de sombra inferior (Fig. 36.2). El cielo ocupa los dos tercios superiores de la imagen, ganando gran protagonismo. La vivienda y el terreno se establecen en el tercio inferior.

Se trata de una composición en perspectiva en la que las líneas horizontales de la vivienda convergen hacia puntos de fuga diferentes que se encuentran fuera del encuadre, en el fuera de campo. Los diferentes planos de fachada, debido a sus posiciones y formas, crean distintos puntos de fuga, introduciendo varias perspectivas en la fotografía (Fig. 36.3). No existe por tanto una dirección principal. No se trata de una perspectiva acentuada, el hecho de las cubiertas inclinadas es lo que potencia la visión en perspectiva del conjunto.

Al tomarse la imagen desde un punto de vista inferior y al recortarse el terreno de manera irregular sobre las fachadas, se perciben los muros como si penetraran en el terreno (Fig. 36.4). Esta sensación de anclaje al suelo hace conformar a la imagen como estática. La rotundidad de los muros tanto de piedra como de ladrillo frente a la levedad del firmamento tan protagonista, aportan una mayor sensación de estaticidad de la vivienda

La repetición de la cerrajería de las ventanas y puertas, el color blanco de estas sobre el negro fondo constituye un elemento visual que contribuye a dotar de ritmo a la imagen. No existe en la toma la presencia de figura humana alguna, que pudiera aportar otro ritmo o convertirse en un foco de tensión de la toma.

Nivel enunciativo

El punto de enfoque está centrado en la fachada de la vivienda, que a su vez es el punto de interés de la fotografía. Ferriz nos muestra la totalidad de la vivienda, sin hacer énfasis en ninguna parte en concreto. De nuevo estamos ante una vista natural, no forzada. Un eje vertical en la mitad de la imagen separa los dos cuerpos de la vivienda, aportando además equilibrio. Este eje participa en la regularidad de la instantánea. Ferriz recurre de nuevo a una simplicidad compositiva que desemboca en la creación de una imagen bella, tranquila y sencilla que es capaz de transmitir la esencia formal y constructiva que para esta vivienda ideó Cabrero.

Interpretación

Esta fotografía de la vivienda recoge tres de sus fachadas principales. El punto de vista escogido permite observar en ángulos que se producen en el encuentro de las fachadas a la vez que se visualizan las cubiertas completas. De este modo se entiende y se describe como la forma del triángulo interesado especialmente a Cabrero en este proyecto. Así como se parecía la integración entre el plano inclinado y el prisma recto. La oscuridad en el interior contrasta con las fachadas potenciando así los grandes huecos que facilitan las relaciones con el jardín, explicando así la idea de espacio continuo con la que trabajó Francisco Cabrero en este proyecto.

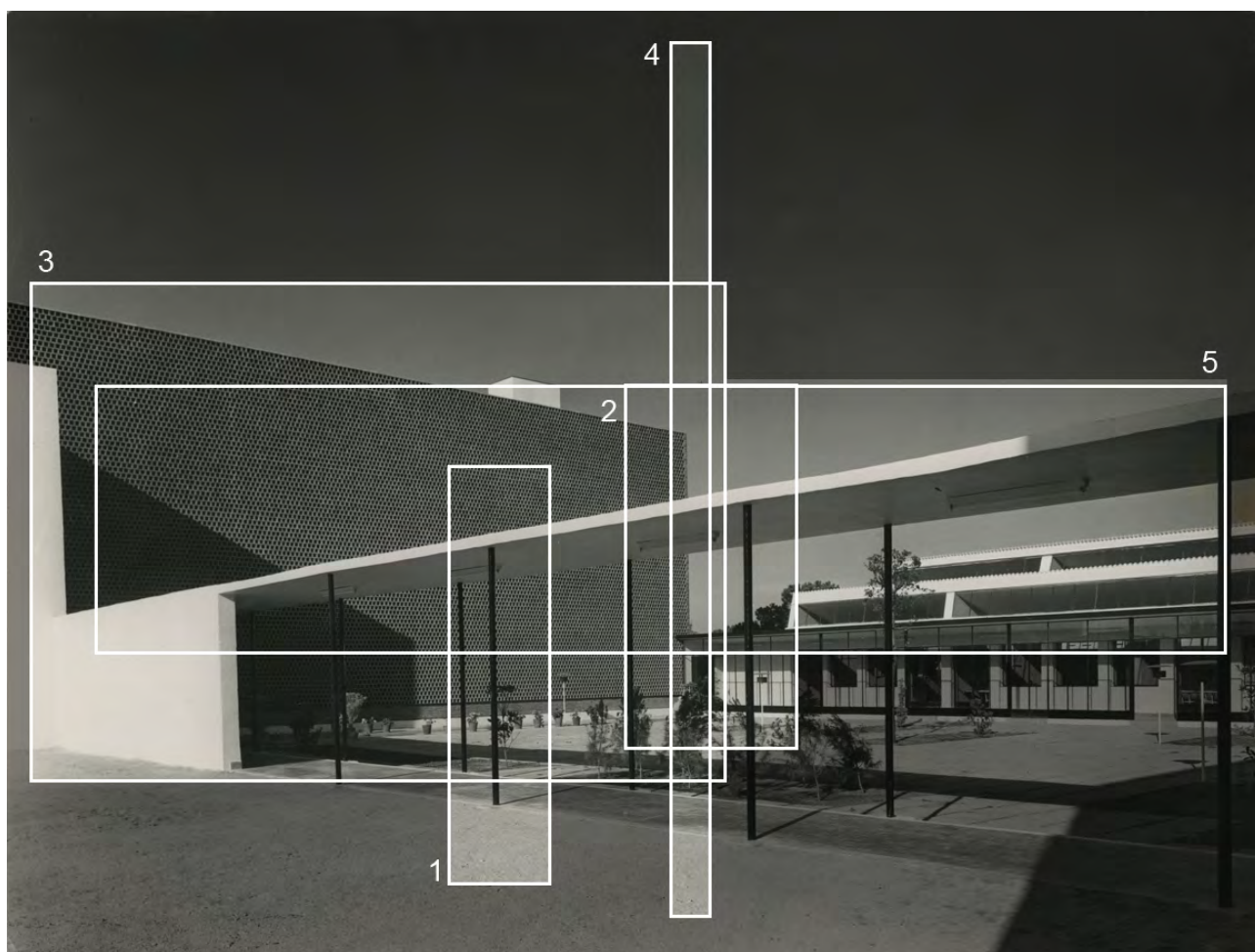


Fig. 37. 1956. Escuela Nacional de Hostelería. AFC
Francisco Cabrero - Ferriz. N° de negativo: 17831

4.3.2.3. Escuela Nacional de Hostelería, 1956. Madrid

Se trata de una fotografía en blanco y negro con formato horizontal de dimensiones 24x29 centímetros. Se encuentra dentro de un reportaje de tres fotografías para la Escuela de Hostelería. Esta imagen con número de negativo 17831, se encontraba junto con otras dos del mismo reportaje en el archivo de Cabrero. La numeración entre ellas es bastante correlativa, por lo que se puede entender que corresponden a un reportaje más amplio que para este proyecto realizaría Ferriz.

Este proyecto, que Cabrero realizaría de nuevo junto a Jaime Ruiz en los terrenos de la Casa de Campo, es uno de los primeros en los que Asís comienza a utilizar la estructura de hierro en su necesidad de avanzar en el camino estructuralista y a partir del cual, este material, protagonizará su obra. En este proyecto combina y ordena tres volúmenes alrededor de un patio rectangular, dejando un lado abierto cerrado sutilmente por una ligera galería porticada. Las plantas se organizan en retículas cuadradas según las necesidades funcionales de los espacios. Los volúmenes son ligeros gracias a la estructura de hierro, los grandes paños de vidrio y las fachadas de celosías cerámicas.

Nivel morfológico

La fotografía muestra el patio central del proyecto visto a través de la galería porticada que da acceso al mismo. Al fondo dos de los tres volúmenes principales del conjunto, muy diferentes tanto formal como constructivamente.

Dominan las líneas verticales sobre las horizontales. Los pilares de color oscuro de la galería, destacan por su posición y presencia en la toma (Fig. 37.1), ocupando una franja horizontal en la mitad inferior. Estos pilares guían la mirada hacia la cubierta que soportan, una fina losa de hormigón blanco. Esta, se presenta como una línea horizontal dominante, ligeramente inclinada por la representación en perspectiva y la profundidad de la imagen. El conjunto de pilares y cubierta (Fig. 37.2), se convierte en la zona de mayor fuerza visual de la imagen. Los otros dos volúmenes, e incluso el patio central del conjunto se posiciona en un plano secundario (Fig. 37.3). Las cubiertas de estos cuerpos amplían la horizontalidad de la toma, ambas con una ligera perspectiva. No existe demasiada presencia de las líneas curvas en la imagen, las únicas líneas orgánicas que aparecen son las que proporciona la vegetación, su presencia es tenue.

Se pueden distinguir tres planos, cuyas fronteras de separación no están claramente definidas. En un primer plano, iluminado intensamente, nos encontraríamos con el pórtico de acceso; en un segundo plano descubrimos el patio rectangular; en un tercer plano encontramos los dos bloques, el de mayor envergadura, cuya fachada es una celosía cerámica, y el bloque de menor tamaño con fachada de vidrio y lucernarios. De nuevo, como en todas las tomas exteriores de Ferriz, el cielo con gran presencia como cierre de la imagen.

Los volúmenes ordenados alrededor del patio aportan el predominio de las formas rectangulares, destacando el cuerpo de la izquierda debido a su mayor tamaño, ocupando casi la mitad izquierda de la toma. Podemos contemplar además su fachada cerámica como un rectángulo nítido al destacar en tonalidad sobre los elementos de su alrededor. Dominan los blancos y los negros sobre los grises. Los pilares de hierro con el paramento blanco y el despiece de metal oscuro del largo paramento de vidrio del fondo sobre la fachada blanca de este cuerpo.

La escena está iluminada por la luz solar que proviene de la parte superior izquierda de la imagen, correspondiendo con una luz de suroeste, que produce unas sombras alargadas de los elementos del primer plano. Los elementos de la escena aparecen perfectamente nítidos, salvo los que se encuentran bajo las sombras arrojas que se muestran con menor definición. Destacamos el cuerpo de fachada cerámica del que podemos apreciar con claridad el muro de celosía compuesta por pequeños elementos cerámicos perforados y su total planeidad, sin cornisa ni huecos que la hacen percibir con un plano continuo.

Nivel compositivo

En lo que respecta al nivel compositivo, podemos afirmar que nos hallamos ante una fotografía con profundidad, en perspectiva. Existen varios puntos de fuga, correspondientes cada uno a cada cuerpo del conjunto. El principal punto de fuga será el que encontramos al unir la línea que describe la cubierta de la galería y la línea que dibuja el pavimento. El encuentro de los dos cuerpos principales de la imagen crea una segunda perspectiva. La profundidad de la imagen está acotada por el cerramiento visual que suponen los dos cuerpos en su unión posterior. Los planos de las fachadas definen la profundidad de campo de la fotografía, a la vez que abrazan a la superficie del patio interior. De este modo también, se crea un eje vertical que coincide con el centro geométrico de la imagen y sitúa a los lados, los dos volúmenes, aportando cierta simetría tensional y orden (Fig. 37.4). Podemos

hablar de un equilibrio en la imagen que viene dado por esta simetría. A su vez, la toma contiene un elemento de tensión que apunta a una inestabilidad relacionada con la ligereza que aporta la fina estructura de hierro a toda la composición.

En el primer plano, sin embargo, la galería rompe la disposición en torno al eje, al atravesar de izquierda a derecha la fotografía. El ritmo principal lo aportan los pilares metálicos del primer plano. Estos se perciben como un cierre inmaterial del espacio central, a la vez que permiten una continuidad visual del espacio interior-exterior y aportan una clara direccionalidad de la imagen. Este ritmo se rompe cuando los pilares se transforman en muro en el encuentro con la fachada del cuerpo de celosías (Fig. 37.5). La pérgola se configura como el foco de atención visual con más peso en la toma. Por otro lado, la perspectiva que tiene ese elemento, actúa como un elemento que aporta dinamismo al recorrerlo el espectador visualmente de un lado a otro. Del mismo modo, la visión del espacio del patio, desde el primer plano hasta el fondo de la imagen, aporta una segunda direccionalidad.

Nivel enunciativo

El punto de vista a la altura de la mirada, junto con el plano general elegido por Ferriz, ofrece un recorrido visual que establece una serie de relaciones entre los elementos plásticos de la composición y a su vez nos invita a recorrer y conocer la arquitectura proyectada por Cabrero. El orden en la lectura viene dado por la organización interna de la composición que nos lleva desde la galería porticada hacia el patio y desde este, hacia el interior del edificio. El fotógrafo consigue a través de un plano abierto y con una cierta sencillez compositiva, mostrar diferentes elementos fundamentales y el diálogo entre ellos.

Interpretación

Esta visión del espacio, aunque no cuenta la totalidad del proyecto muestra las características principales que desarrolló Cabrero en él. La utilización del hierro como material, la percepción de la estructura de hierro en un primer plano toma protagonismo en la imagen, el mismo protagonismo que estaba tomando en la arquitectura de Cabrero al comenzar a ser un material asequible en la industria de la construcción. La iluminación elegida permite mostrar con detalle la materialidad de las fachadas, apreciando la ligereza con que estas fueron concebidas.

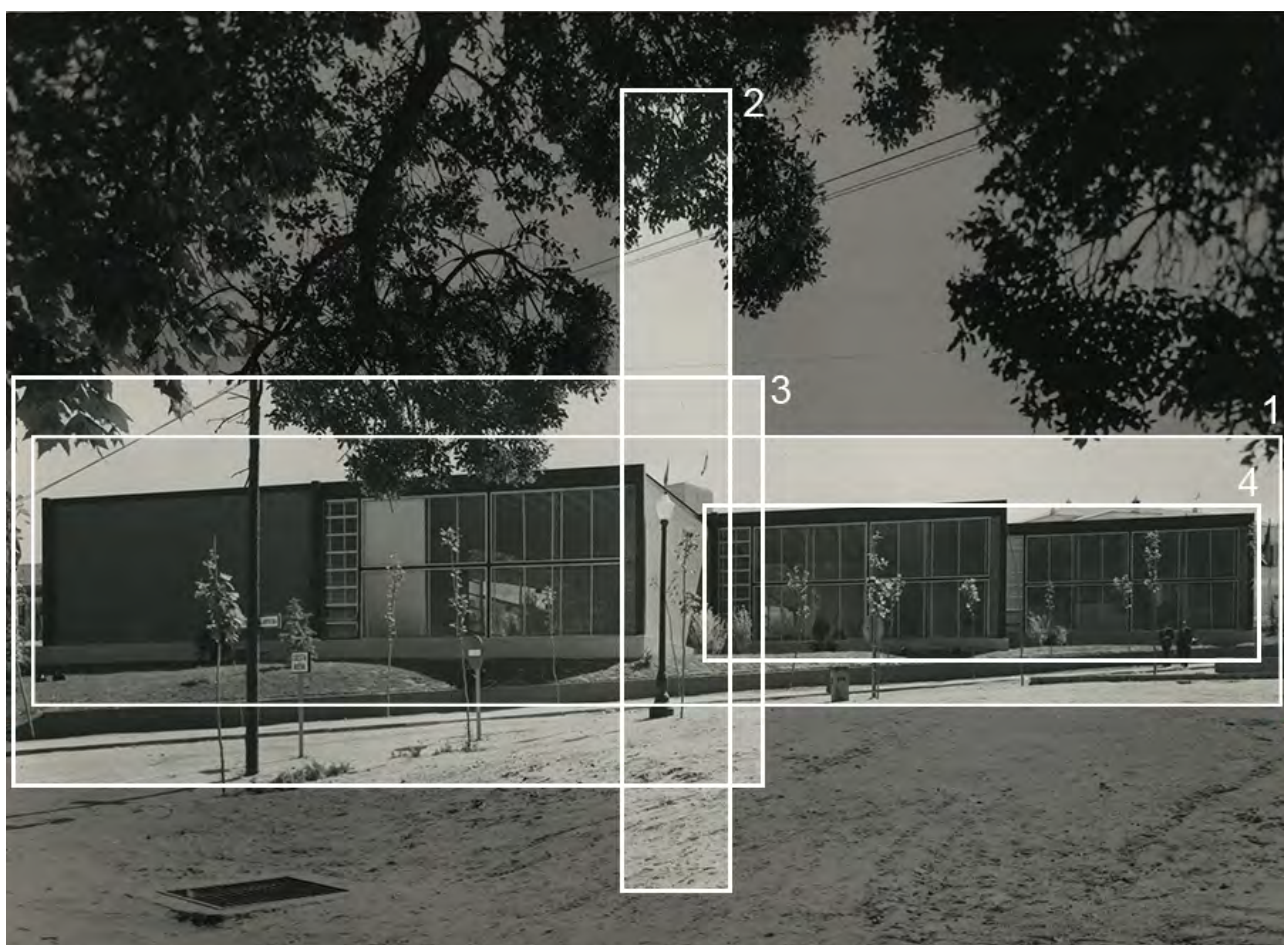


Fig. 38. 1959. Pabellón del Ministerio de la Vivienda. Madrid
Francisco Cabrero - Ferriz. N° de negativo: 20431

4.3.2.4. Pabellón del Ministerio de la Vivienda, 1959. Madrid

Se trata de una fotografía en blanco y negro con formato horizontal de dimensiones 24x29 centímetros. Se encuentra dentro de un reportaje de siete fotografías para el Pabellón de Exposiciones del Ministerio de la Vivienda en la IV Feria Internacional del Campo, llevada a cabo en la Casa de Campo de Madrid. Esta fotografía corresponde al número de negativo 20431.

El proyecto debía acoger las exposiciones temporales del Ministerio de la Vivienda, que en estos años se encontraba desarrollando gran cantidad de vivienda social. El proyecto se basa en cuatro prismas conectados y ligeramente escalonados, que se adaptan a la topografía del terreno. La estructura de hierro define cada uno de estos cuerpos, las esquinas y las cornisas se corresponden con los pilares y las vigas de la estructura que enmarcan cada volumen. De nuevo el ladrillo, hierro vidrio y aluminio como materiales de expresión.

Nivel morfológico

En el nivel morfológico, como descripción del motivo fotográfico, la imagen muestra el exterior del pabellón. En ella se diferencian los tres cuerpos principales del proyecto, que se acomodan gradualmente a la pendiente del terreno.

Existe un ligero predominio de las líneas horizontales en la fotografía. Las vigas metálicas que componen la estructura metálica de pórticos al exterior de los cuerpos se configuran como 'cornisa' de los mismos y remate superior de las cajas de ladrillo y vidrio. Junto a ellas, el basamento de cada cuerpo sobre el terreno que proporciona una plataforma horizontal, además, el despiece de la fachada de vidrio suma horizontalidad. Todas estas horizontales están ligeramente inclinadas por la representación y perspectiva de la imagen. La horizontalidad de los cuerpos remitirá al protagonismo de este tipo de líneas. Por otro lado, se percibe una presencia de líneas verticales que serán el otro elemento de la estructura, los pilares que se muestran de nuevo al exterior. Aparecerán también las líneas orgánicas de los árboles del primer plano, ocupando la mitad superior de la toma. A continuación, en un segundo plano, aparecerá el terreno que desde el principio de imagen conduce hacia el edificio. Por último, el plano de cierre, el cielo que esta vez es claro y apagado en contraste a los cielos oscuros a los que nos tiene acostumbrados Ferriz. En esta ocasión, tiene una intención lógica: la cubierta del

edificio en tonos oscuros dibuja cuidadosamente el perfil de los cubos mediante el contraste del oscuro hierro con el claro cielo.

Por lo que respecta a las formas presentes en la imagen, destaca la presencia de los alzados en la franja central de la fotografía que configuran la forma rectangular, con una ligera desviación debido a la perspectiva (Fig. 38.1). Existiría un eje vertical en el centro de la imagen (Fig. 38.2), que deja en la zona izquierda el cuerpo de doble crujía, y a la derecha del eje, los dos cuerpos que en adicción formarían la doble crujía del primer cuerpo. El volumen de la izquierda se contempla en su totalidad (Fig. 38.3), dejando apreciar su forma de paralelepípedo. Los dos cuerpos de la derecha, pierden la perspectiva, llegándose a percibir casi planos (Fig. 38.4). Contrastan estas geometrías puras con las formas orgánicas de las hojas y las ramas de los árboles del primer plano.

La iluminación presente en la escena es una iluminación natural de la mañana. Se trata de una luz dura que produce un fuerte contraste entre las luces y las sombras. Los alzados principales se encuentran en sombra, mientras el único testero que observamos, se encuentra fuertemente iluminado con una pequeña presencia de la sombra arrojada casi perfecta, a cuarenta y cinco grados, del cuerpo anexo. Este contraste impide que se aprecie con claridad la textura de los paños, a pesar de esto se distingue el despiece de la parte acristalada. Todos los elementos de la imagen, a excepción del árbol de la esquina superior derecha, se encuentran enfocados, por lo que la nitidez de la imagen es muy alta. Esto nos proporciona información de todos los planos de la fotografía y sus elementos. También hay que destacar la iluminación que llega del interior es muy débil por lo que los paños de vidrio se muestran oscuros y solo permiten intuir el interior.

Nivel compositivo

Dentro de nivel compositivo, podemos destacar que la toma de Ferriz presenta una composición en perspectiva. Se acerca la imagen a una cónica de escuela, en la que el punto de fuga se situaría ligeramente a la derecha del centro geométrico, por detrás del edificio. Esta cónica así pensada y 'dibujada' por la cámara de Ferriz, nos permite entender el proyecto en su totalidad. El banqueo de los cuerpos para adaptarse a la topografía del terreno, la fragmentación en diferentes volúmenes con distintas altura, las fachadas ciegas de ladrillo visto, la estructura al exterior y los grandes vanos acristalados, son perfectamente apuntados en esta fotografía.

Podemos afirmar que la imagen posee un ritmo visual. La repetición de los elementos como líneas y formas, dota a la imagen de una cadencia rítmica. Esta reiteración de elementos proporciona un equilibrio estático, al modular el espacio en unidades regulares e iguales.

Existe una desequilibrada distribución de los pesos en la imagen. El cuerpo arquitectónico por su ubicación en la franja central y su ligero aislamiento visual lo configura como el elemento principal de la imagen, llevándose todo el peso de la misma. Se produce de nuevo, una simetría compositiva al colocar los planos de cielo y tierra superior e inferiormente del eje que crea el edificio. Todo esto y lo anteriormente expuesto nos lleva a hablar de una composición equilibrada.

Nivel enunciativo

La fotografía está tomada desde la calle, a un nivel inferior al edificio, al situarse en la parte más baja de la calle. De este modo, el edificio aparece a la altura de la mirada de la cámara. El tipo de toma seleccionada, en plano general, permite captar por completo la zona oeste del edificio. La ligera desviación de la frontalidad de la toma, es lo que propicia la perspectiva en la imagen.

El cielo claro y el suelo de arena tienen los mismos tonos, contrastan con el pabellón en tonos oscuros que resalta entre ambos. El cielo y la tierra enmarcan la arquitectura. Ferriz en esta ocasión no recurre a los cielos oscuros, el lado opuesto le sirve para crear un lienzo en blanco y dibujar la arquitectura de Cabrero, potenciando las formas, el proyecto, la idea y los materiales. Aunque podría tratarse de fotografía sencilla, desde un punto de vista formal, esta imagen encierra cierta complejidad, perfectamente calculada por Ferriz y ejecutada a la perfección en la toma como en el revelado.

Interpretaciones

Ferriz se posiciona ante el edificio como Cabrero frente a su dibujo. Ferriz su objetivo es constatar el proyecto y sus valores a través de una visión casi cónica del conjunto que le permite confirmar visualmente la arquitectura. Al mostrarla de este modo, la fotografía nos permite extraer todos los valores que el proyecto tiene y sobre los que se fundamenta. La imagen nos cuenta, detalla y cualifica la arquitectura.



Fig. 39. 1960. Edificio del Periódico Arriba. AFC
Francisco Cabrero - Ferriz. Nº: 25578

4.3.3. Década de los sesenta

4.3.3.1. Edificio Arriba, 1960. Madrid

Se trata de una fotografía en blanco y negro con formato horizontal de dimensiones 20x30 centímetros. Se encuentra dentro de un reportaje de tres fotografías para el edificio del Periódico *Arriba*. Esta imagen se corresponde con el número de negativo 25578.

Cabrero continúa en esta etapa de su carrera, con el progreso hacia lo esencial y abstracto. La retícula ortogonal de hierro que define el cuerpo de mayor altura, esquematiza esta intención definida como un plano de once por once cuadrados. En este alzado Cabrero pone todo su empeño consciente de su posición e importancia en pleno paseo de la Castellana madrileña. Misma actitud que años atrás había tomado en la fachada principal del cubo de Sindicatos frente al paseo del Prado. El cuerpo longitudinal de menor altura, se configura como un espacio funcional que alberga los talleres del periódico. Este volumen utiliza para resolver su cubierta a un agua el fibrocemento, un material de carácter industrial al que Cabrero recurrirá en varias ocasiones.

Nivel morfológico

En el nivel morfológico, como descripción del motivo fotográfico, podemos señalar que la imagen muestra la vista posterior del edificio desde la calle paralela al paseo de Castellana.

Constatamos la presencia de líneas verticales que forman los pilares metálicos vistos al exterior de la fachada. La continuidad de estos a lo largo de todo el alzado, potenciada por las ligeras sombras que enfatizan su posición, hace destacar la presencia de los pilares frente a las vigas. Hay una ausencia de distorsiones en las líneas verticales que nos remite a la corrección de Ferriz en este tipo de imágenes.

Podemos hablar de dos planos que corresponderán con los dos cuerpos del proyecto: en el primer plano destaca el volumen horizontal (Fig. 39.1) situado a la derecha del encuadre; en segundo término el cuerpo principal de oficinas (Fig. 39.2). La calle, desde donde se toma la fotografía, tiene poca presencia, pasando casi por completo desapercibida frente a la grandiosidad del edificio que ocupa todo el encuadre. Podemos hablar de un predominio de las formas geométricas,

correspondientes a los edificios mostrados en el encuadre. Son formas rectangulares que así captadas reflejan fielmente la horizontalidad frente a la verticalidad planteada en el proyecto. Además la figura de la forma geométrica se enfatiza con los huecos de las fachadas.

La presencia de una iluminación fuerte en la escena, y el fuerte contraste producido entre las luces y las sombras en el cuerpo horizontal, permite la percepción de los elementos texturados que componen la fachada, perfectamente definidos (Fig. 39.3). Sin embargo, el cuerpo de oficinas casi se contempla casi como un alzado plano. Este tipo de iluminación impide ver con claridad el despiece del aparejo de ladrillo, contemplándose estos planos de fábrica como paños continuos bajo los paños de vidrio. El cielo, de nuevo como cierre, posee tonos degradados desde los más oscuros hasta convertirse en casi blanco cuando se encuentra con el edificio.

Se trata de una toma general que muestra con claridad los dos edificios. la fotografía ha sido tomada con un punto de vista elevado del terreno.

Nivel compositivo

Se trata de una composición con gran perspectiva, ya que el alzado longitudinal del cuerpo horizontal converge hacia un punto de fuga que se sitúa en el fondo de la imagen. El otro alzado, también en perspectiva, tiene su propio punto de fuga en el fuera de campo. Lo mismo ocurre con el cuerpo vertical. La perspectiva de conjunto está delineada a la perfección por la cámara de Ferriz.

La presencia de los huecos de ventanas en ambos edificios aporta dos tipos de ritmos distintos a la imagen (Fig. 39.4). La repetición continua de los elementos compositivos de la fachada aportan dinamicidad a la imagen. La contraposición de la verticalidad frente a la horizontalidad de los edificios en la imagen, será el elemento tensión por excelencia de la composición.

Aparecen en primer plano dos árboles que pasan casi desapercibidos. En términos de pesos visuales el edificio de la fábrica posee un mayor peso visual por su posición y situación, ocupando casi la totalidad de la imagen. La determinación con la que la imagen capta la posición de los dos cuerpos, transmite estaticidad. Desde el punto de vista compositivo, Ferriz utiliza pocos elementos discursivos, se vale

únicamente de la arquitectura para construir una imagen de gran capacidad comunicativa.

Nivel enunciativo

Por lo que respecta al nivel enunciativo, Ferriz realiza la toma desde la calle trasera, con el objetivo de su cámara a cierta altura, de tal modo que el conjunto arquitectónico aparecen a la altura de la mirada. La toma así de esta fotografía, permite obtener una imagen con profundidad de campo en la que existe una gran perspectiva, enfatizada en el edificio de producción del periódico.

El tipo de toma seleccionada, en plano general, es capaz de captar la totalidad del conjunto de una forma clara y ordenada. De este modo, la fotografía es capaz de suministrarnos mucha información sobre la arquitectura: los diferentes materiales, la retícula del volumen principal, la característica posición de los cuerpos, etc.

Interpretación

Con esta vista en perspectiva, característica de Ferriz, este presta especial atención a la yuxtaposición de los dos cuerpos que componen el proyecto del Diario *Arriba*. Cabrero vuelve a disgregar el programa, como ya lo hizo en la Escuela Nacional de Hostelería y volverá a repetir en el Colegio San Agustín años más tarde. Ferriz es capaz, a través de esta toma, de captar esta particularidad y mostrar el cuerpo de ladrillo y vidrio que se posiciona monumentalmente frente al paseo de Castellana. A su vez muestra la zona funcional, y como este gran volumen de la nave que aloja los talleres parece asentarse sobre el terreno.

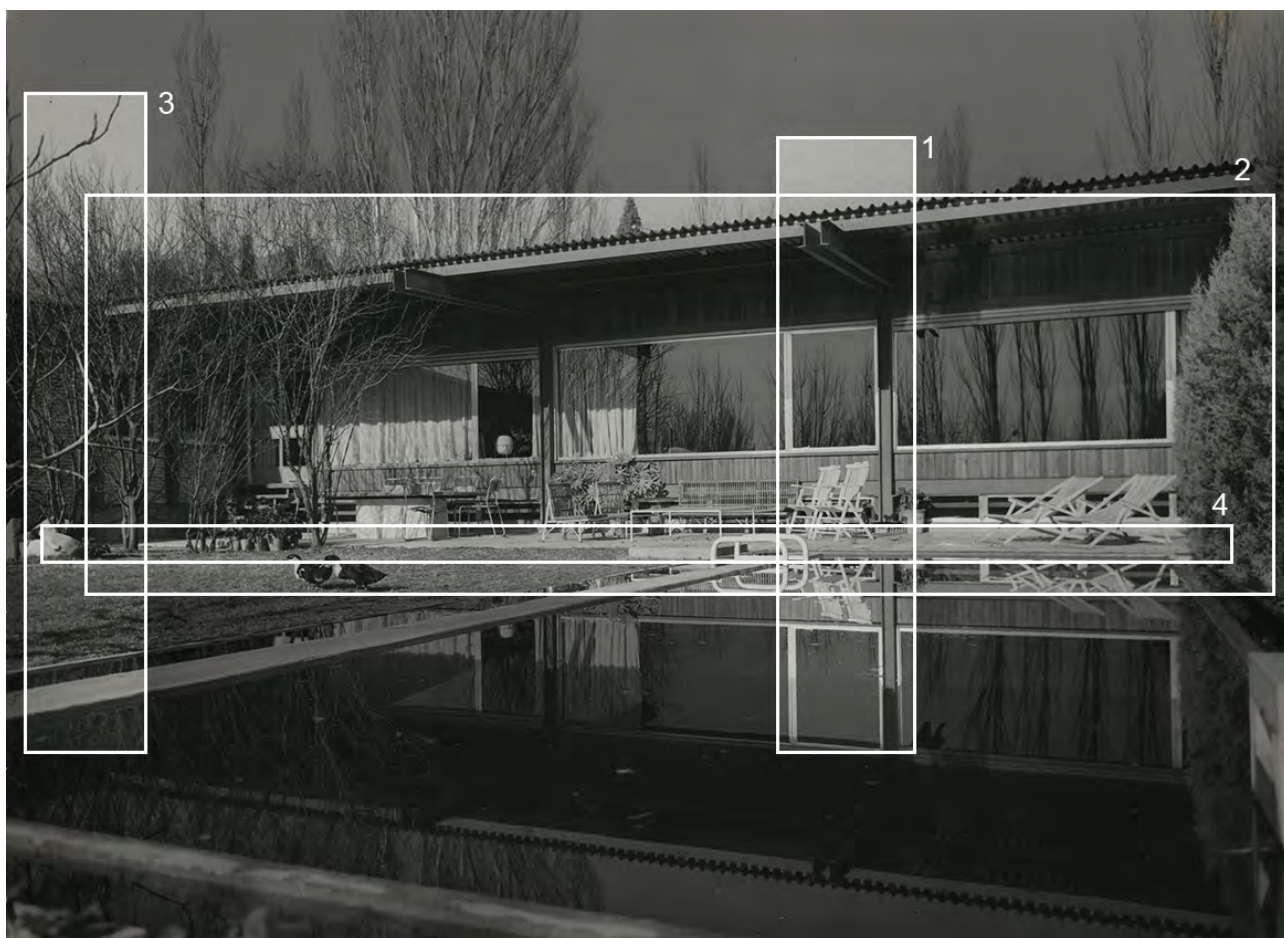


Fig. 40. 1961. Vivienda Puerta de Hierro II. AFC
Francisco Cabrero - Ferriz. N° de negativo: 31008

4.3.3.2. Vivienda Cabrero II, 1961. Madrid

Se trata de una fotografía en blanco y negro con formato horizontal de dimensiones 24x30 centímetros. Se encuentra dentro de un reportaje de once fotografías. Los números de negativos estampados nos indican que las fotografías pertenecen a dos reportajes distintos, ya que unos son del 31.000 y otros del 35.000. Estas fotografías cuentan con imágenes del exterior como del interior. Algunas de ellas son a color. Esta tiene el número de negativo 31008.

En estos años sesenta, Cabreó continúa en su experimentación con el hierro, buscando lograr una arquitectura esencial. De nuevo su propia vivienda le permite investigar y arriesgar en sus propuestas para una arquitectura constructiva con un programa diferente. La casa se dispone con una planta en forma de 'L' sobre una plataforma que se asienta sobre el terreno. En la espalda de la casa un muro de hormigón de contención que queda visto al interior. El encofrado con listones de madera, deja visto un impecable muro de que se configura como parte de la casa, no se oculta. En uno de los brazos de la casa está la zona de los dormitorios y en la otra parte, que se abre de manera frontal al jardín delantero, las zonas de estar. En el sótano de la vivienda Cabrero ubicó su estudio.

Nivel morfológico

Como descripción del motivo fotográfico, en el nivel morfológico del análisis, estamos ante la fachada principal de la vivienda desde el jardín. Cabrero comenzó a construir esta casa pocos años después de haber terminado la primera en la parcela anexa de la urbanización puerta de Hierro. "Y no es que la primera le hubiese dejado de gustar o se le hubiese quedado pequeña ni grande, fue solo que quería hacer una arquitectura distinta. Quería utilizar el hierro bien, mejor que como lo había hecho hasta entonces y quería demostrar que era posible hacerlo en un programa doméstico."⁵⁴

No existe un predominio claro de líneas en la imagen. Tiene especial importancia el pilar a la derecha de la imagen y se configura como línea vertical de predominante (Fig. 40.1), al verse reflejado en el agua de la piscina, aumenta su peso visual en la toma. Del mismo modo, se refuerza la visión de la vigas que sobresalen hacia el

⁵⁴ Ruiz Cabrero, Gabriel. Op. cit., p 68.

exterior. Desde este punto de vista se entiende perfectamente la estructura de la vivienda.

Podemos hablar de la existencia de dos planos en esta imagen. En el primer término se encuentra la lámina de agua de la piscina que se introduce en la imagen y nos lleva hasta el siguiente espacio que será el ocupado por la vivienda, cerrado nuevamente por el cielo. El reflejo de la vivienda en el agua nos anticipa los elementos del segundo plano de la imagen.

Se trata de una toma general que, sin embargo, no muestra la completa vivienda. Se centra en parte de su fachada principal y el espacio del jardín. Existe un fuera de campo en la imagen en el que se ubica el resto del proyecto. Por lo que respecta a las formas presentes en la imagen, destaca la presencia de la forma geométrica rectangular que se repite en los ventanales corridos de la fachada (Fig. 40.2), la lámina de agua, los pilares, las vigas y el propio alzado de la vivienda. Los árboles y la vegetación aportan las líneas orgánicas (Fig. 40.3).

La luz natural proviene de un plano posterior al espectador, dibujando las sombras que produce el vuelo de la cubierta sobre la fachada principal. Pese a poder ser una iluminación dura, la luz permite apreciar con claridad todos los elementos que componen el alzado. La nitidez de los planos iluminados permite destacar las texturas de los materiales. Se pueden apreciar con claridad las juntas entre los tableros de madera de la fachada así como también los pliegues de la cubierta metálica. A su vez, esta iluminación provoca que los vidrios de los paños acristalados se configuren como un espejo que permite visualizar los árboles que se sitúan en el cierre de la parcela de espaldas al observador. El contraste en la toma, permite dibujar la silueta de la vivienda sobre el fondo del cielo, de nuevo oscuro, pero en un tono más claro que la cubierta.

Nivel compositivo

Dentro del nivel compositivo, podemos destacar la presencia de una clara perspectiva hacia la izquierda de la imagen. Las líneas horizontales de la cubierta, junto con las líneas de las ventanas, convergen hacia el punto de fuga situado fuera de la imagen en su margen izquierdo. La profundidad de campo se enfatiza con el plano de piscina que, desde el primer plano de la imagen, nos adentra en el espacio y aporta una nueva perspectiva. Esta profundidad está limitada por la propia vivienda que cierra el espacio visual. El jardín y los elementos que en él se

encuentran, aportan un cierto desequilibrio al disponerse de manera irregular por el terreno. Existe una cierta simetría compositiva horizontal cuyo eje se ubica en el centro geométrico de la fotografía (Fig. 40.4). El reflejo en el agua proporciona esta simetría que dota de estaticidad a la imagen. El ritmo viene dado por los pilares que se ubican en la fachada, enfatizada su presencia por el vuelo de las vigas sobre ellos. Estos exteriorizan la repetición de los pórticos de la estructura, explicando como funciona estructuralmente el edificio. A su vez los pilares y las vigas, se configuran como elementos tensionales. Estos dividirán verticalmente la fotografía en tres partes iguales y será en el encuentro de los mismos con las vigas en la parte superior y con el terreno en la parte inferior, los que dividan de nuevo en tres horizontalmente. La repetición de los ventanales con el mismo despiece en la fachada, aporta cierta cadencia a la imagen.

Nivel enunciativo

El punto de vista elegido se sitúa aproximadamente a la altura de los ojos. Queda ligeramente elevado sobre el plano de la piscina al haberse tomado la imagen desde el espacio de la pista de tenis. De esta manera Ferriz coloca el espacio del jardín abierto en la mitad inferior de la imagen y la vivienda en la mitad superior. La fotografía nos cuenta esta vez la arquitectura de Cabrero fragmentada, integrada en el entorno próximo del jardín, pero sin hablarnos de la totalidad del espacio de la parcela. De este modo, se centra en la particularidad de la fachada principal enfatizando su estructura.

Interpretación

Centrándonos en la fracción de vivienda que la fotografía nos ofrece, esta imagen se convierte en una axonometría de trabajo que respalda el esfuerzo realizado por el arquitecto. Cabrero realizó una detallada sección constructiva en perspectiva de esta vivienda, incluida en su libro, para explicar su arquitectura de hierro. Ferriz en esta imagen se acerca intencionalmente a esta sección, contando además de la particularidad de su etapa estructuralista, los materiales y el espacio doméstico. Existe un cierto 'descuido' en los demás elementos de la imagen, el mobiliario exterior, los animales que tienden a desconcertar tanto en el orden de Cabrero como en el de Ferriz en sus tomas. Sin embargo, estamos ante una casa 'vívida' y estos elementos así ubicados dan fe de ello.



Fig. 41. 1961. Colegio Mayor San Agustín. Madrid. AFC
Francisco Cabrero - Ferriz. N° de negativo: 25350

4.3.3.3. Colegio Mayor San Agustín, 1961. Madrid

Se trata de una fotografía en blanco y negro con formato horizontal de dimensiones 18x24 centímetros. Se encuentra dentro de un reportaje que cuenta con diez fotografías. La numeración de negativos, desde el 25349 hasta el 25454, nos indica que las imágenes pertenecen a un único reportaje. Estas fotografías cuentan con imágenes del exterior como del interior, incluyendo la capilla. Esta imagen pertenece al negativo número 25350.

El colegio San Agustín divide su programa, nuevamente en bloques como hiciera en el Diario Arriba o en la Escuela de Hostelería. Esta vez serán dos bloques conectados mediante unas marquesinas de fibrocemento, que se apoyan sobre una estructura metálica rectangular. El cuerpo que alberga las habitaciones de los estudiantes es alargado y ligeramente quebrado, recordando la planta del pabellón del Ministerio de la Vivienda. El otro bloque, que contiene el resto del programa, es un cuerpo formado por espacios que contienen los diferentes usos, anexionados en planta, formando un cuerpo de gran tamaño con cubierta a un agua. Los materiales empleados son herederos del *Arriba*: hierro, ladrillo, vidrio, aluminio y fibrocemento.

Nivel morfológico

Como descripción del motivo fotográfico, la fotografía muestra el alzado principal del cuerpo destinado a los servicios del colegio y parte del espacio del jardín con la piscina en primer plano. A la derecha de la imagen se intuye el bloque de habitaciones de los estudiantes.

La principal línea de la composición es la que define la cubierta del bloque (Fig. 41.1). Una línea recta inclinada que no se dibuja con un trazo grueso sobre la imagen, sino que se conforma a través del contraste del ladrillo y el firmamento. Los elementos verticales de las ventanas y los pilares del cuerpo de las habitaciones, que aparecen a la derecha de la imagen, conforman las verticales con un peso menor (Fig. 41.2).

En la imagen pueden distinguirse dos planos. En el primer término, la lámina de agua, que como en las imágenes de la vivienda de Puerta de Hierro, se convierte en un plano que se introduce en la imagen y guía al espectador hasta el plano posterior, plano en el que encontramos el edificio. En esta ocasión el plano del agua

y el plano del edificio están claramente divididos por el pavimento del patio a modo de eje de simetría (Fig. 41.3). Al fondo, de nuevo el cielo como cierre en la toma.

Se trata de una toma general que, aunque no muestra por completo el proyecto, capta en su totalidad el volumen de mayor tamaño del mismo (Fig. 30.4), enseñando ligeramente a la derecha el edificio de las habitaciones. La forma trapezoidal del cuerpo principal de la fotografía, es la forma geométrica predominante en la imagen. El despiece de los huecos escalonados de forma rectangular, quedan en un segundo lugar tras el peso que adquiere el cuerpo principal.

La luz natural es casi cenital en la toma, el sol está cerca de su punto más alto, provocando sombras marcadas en los huecos de las ventanas del cuerpo de habitaciones. Por otro lado, la fachada principal de la toma está en sombra, contemplándose con una iluminación uniforme que contrasta con el cielo. Ferriz utiliza entre otros recursos, el contraste de tonos en la imagen para que el edificio se acentúe y sea la arquitectura el elemento principal. Todos los elementos de la fotografía se encuentran enfocados, lo que permite apreciar a la vez todos ellos. Sin embargo, la toma pierde definición en los planos de fachada, impidiendo ver con detalle las juntas de mortero de los muros de ladrillo y configurándose estos así como planos casi continuos.

Nivel compositivo

Podemos hablar de una composición fundamentalmente plana. El cuerpo principal y su reflejo junto con la lámina de agua, sin límites laterales que marquen una direccionalidad, nos hacen percibir solo dos dimensiones en la imagen. La perspectiva únicamente viene dada por el bloque de la derecha. El cuerpo principal se percibe de este modo, como ya hiciera Ferriz en el Diario *Arriba*, como un alzado plano, fortalecido por la perfecta definición de las verticales.

Las ventanas recortadas en el muro de ladrillo, aportan un ritmo a la imagen y cierto movimiento debido al escalonamiento de las mismas. Existe por otro lado, un equilibrio en la toma que viene dado por la simetría que caracteriza la composición. La sencillez compositiva de la que Ferriz hace gala nuevamente, esta directamente relacionada con el austeridad con la que Cabrero proyectó este cuerpo en su deseo

de crear un proyecto compacto y funcional⁵⁵. La ubicación de los elementos en la imagen, el perfecto reflejo de la arquitectura en el agua casi en los mismos tonos hacen de ella una toma ordenada y madurada.

En términos de pesos visuales, toda la fuerza de la imagen recae sobre el cuerpo principal. Por su ubicación en la imagen, su iluminación y contraste con el resto de los elementos, el alzado articula la fotografía. Existe un ligero recorrido visual que realiza el espectador frente a la imagen que comienza desde el centro de la imagen y se dirige hacia la derecha de la misma donde aparecerá la unión entre ambos volúmenes del proyecto. Sin embargo, la composición es bastante estática al predominar la rotundidad con la que se asienta el edificio principal en la toma, frente a la dinamicidad que este recorrido puede aportar.

Nivel enunciativo

El punto de vista elegido se sitúa aproximadamente a la altura de los ojos. Ferriz revela a la perfección el alzado interior del cuerpo compacto que alberga todos los servicios del colegio. El plano es muy abierto, lo que le permite captar casi en su totalidad el espacio del patio al que se abren los dos volúmenes. La marquesina de fibrocemento sobre estructura metálica que une ambos edificios, aparece a la derecha de la imagen junto con un fragmento del bloque de las habitaciones. De nuevo el fotógrafo utiliza el contraste para enfatizar la arquitectura y se vale además del reflejo en el agua, recurso anticipado en Puerta de Hierro II, para crear un foco de atención principal en la imagen.

Interpretación

Ferriz sitúa la arquitectura en la mitad superior, y su reflejo en la mitad inmediatamente inferior, creando un eje de simetría que aporta un equilibrio axial en la imagen. El fotógrafo consigue crear una imagen tranquila y clara que dialoga con la austeridad del proyecto.

⁵⁵ Decía Gabriel Ruiz Cabrero: "Los distintos usos, habitaciones de planta rectangular y distintas alturas, se agrupan unos junto a otros como cajas. Podríamos decir que es minimal, pero es más apropiado hablar del ascetismo del San Agustín". Ruiz Cabrero, Gabriel. Op. cit., p. 67.

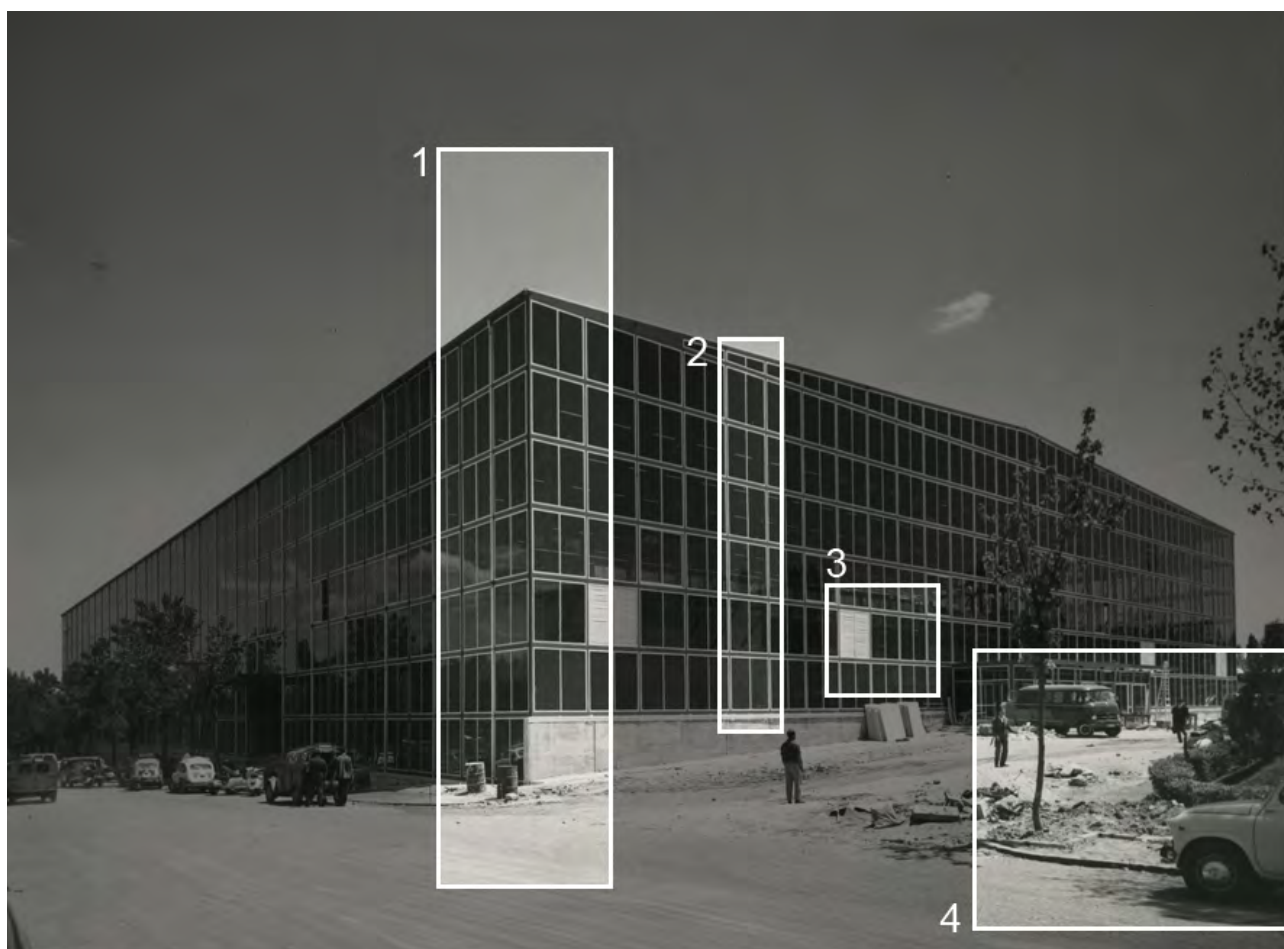


Fig. 42. 1964. Pabellón Feria del Campo. AFC
Francisco Cabrero - Fériz. N° de negativo: 27260

4.3.3.4. Pabellón de Cristal, 1964. Madrid

Se trata de una fotografía en blanco y negro con formato horizontal de dimensiones 18x24 centímetros. Pertenece a un extensísimo reportaje de cuarenta y nueve fotografías que muestran el proceso de construcción del edificio desde la cimentación hasta su terminación. Este edificio supondrá para Cabrero en su trayectoria la culminación proyectual con la teoría del hierro. Esta imagen corresponde con el número de negativo 27260, incluyendo en su reverso la fecha de la fotografía: 20 de mayo de 1965.

En el recinto de la Casa de Campo, de nuevo, Cabrero junto con Jaime Ruiz ubican el pabellón en el lugar donde años atrás se ubicaría el proyecto para la Basílica de Madrid. La principal característica radica en las grandes luces necesarias para crear un espacio amplio y polivalente. El hierro será el encargado de crear la estructura formada por una inmensa cercha a modo de dintel que se dobla para conformar los pilares que la soportan. El hierro, el vidrio y el aluminio serán los encargados de dar materialidad al proyecto, que adquiere la formalización de prisma perfecto y se configura como uno de los grandes hitos de la modernidad⁵⁶.

Nivel morfológico

El Pabellón de Cristal se realizó para la Feria del Campo, en aquellos momentos llamada Feria Internacional. Como descripción del motivo fotográfico, la fotografía muestra el exterior del pabellón centrándose en una de las esquinas del volumen, de gran importancia y enorme expresividad en el proyecto. Cabrero resuelve el encuentro entre las dos fachadas como si de un simple pliegue de papel se tratara. No existe un predominio claro del tipo de línea. En esta ocasión, tanto las líneas verticales como las horizontales se disputan el protagonismo. La estructura metálica, germen del proyecto, se muestra al exterior y compone con el despiece de aluminio de las carpinterías, en la visualización de las verticales y horizontales. Los verticales de las esquinas, compiten con las horizontales de las cubiertas,

⁵⁶ La Fundación DoCoMoMo Ibérico que se ha encargado de documentar y estudiar el patrimonio moderno incluye dentro de su inventario el Pabellón de Cristal: "Insignia de la Feria Internacional del Campo e hito de una moderna tardía y radiante en la búsqueda de un lenguaje racional propio, pero de claves mesiánicas, que se formaliza en una construcción sobria, compacta y paralelepédica de grandes dimensiones". Fundación Docomomo Ibérico. Equipamientos II ocio, deporte, comercio, transporte y turismo: registro DOCOMOMO Ibérico: 1925-1965, Barcelona: Fundación Docomomo Ibérico, 2011, p. 193.

ligeramente inclinadas por la perspectiva de la toma. De nuevo aparecen las líneas orgánicas que suponen los árboles, pero como en fotografías anteriores, no tiene demasiada presencia. En la imagen podemos distinguir dos planos: en el primer plano la calle, aún no terminada completamente; en el segundo plano, y ocupando casi la totalidad de la imagen, el pabellón. Por último, el cielo de nuevo como cierre y soporte de la arquitectura.

Se trata de una toma general que muestra al completo el volumen del pabellón. La forma geométrica por excelencia en la imagen es el rectángulo, conformado así en las dos fachadas de la imagen que resuelven la piel del edificio. Destaca la horizontalidad que transmite la imagen por su composición: los planos de fachada, la franja horizontal que supone la totalidad del edificio y el formato horizontal de la misma⁵⁷. Sabemos por las sombras arrojadas en el suelo que la luz viene de la parte superior derecha de la imagen. Una iluminación natural que deja en sombra la fachada izquierda de la toma. Al contrario, la fachada principal se ilumina de manera uniforme, no aparecen planos de sombras lo que permite apreciar con claridad la completa planeidad de la piel del edificio.

Nivel compositivo

En el nivel compositivo, la fotografía posee una gran profundidad, los dos planos principales del prisma se encuentran enfocados hacia puntos de fuga diferentes. La dirección que toma cada fachada marca de manera firme la perspectiva a cada lado del eje que supone la esquina en la imagen (Fig. 42.1). Estamos de nuevo ante una perspectiva de dibujo, perfectamente delineada. La corrección de las verticales en la toma traspone la fotografía al dibujo de perspectiva geométrica. La esquina, que no se sitúa en el centro geométrico de la imagen a su vez divide la composición en dos. A la derecha aparecen los elementos completamente definidos y con una clara iluminación y a la izquierda los mismos elementos de composición, esta vez en sombras y con un grado de definición menor. Sin embargo, la imagen está equilibrada, las partes se complementan y permiten definir y recoger en una única toma el pabellón. La esquina es el elemento tensional que supone un punto de inflexión tanto en la fachada como en la propia composición. El ritmo en esta ocasión lo proporciona la repetición del despiece de los paños de vidrio junto con

⁵⁷ "Tal vez la relación que Cabrero establece entre horizontal y modernidad es excesiva (aunque atractiva), pero nos sirve para comprender cuál era su particular obsesión, la que explica el esfuerzo estructural de su Basílica, y su parentesco con la última planta del palacio de Cristal". Ruiz Cabrero, Gabriel. Op. cit., p. 74.

la estructura (Fig. 42.2). No obstante, frente al ritmo, la imagen es estática. La rotundidad del cuerpo de cristal apoyado sobre el terreno, predomina sobre el ritmo aportado en las fachadas. Sin embargo, la repetición continua de los elementos que componen las fachadas, alterado en contadas ocasiones por elementos opacos, aporta a la imagen cierta dinamicidad (Fig. 42.3). En este caso, las personas y los automóviles (Fig. 42.4), hacen intuir el ajetreo que estaba produciéndose en estos momentos. La imagen presenta una cierta simetría compositiva, que añade estaticidad a la escena. De nuevo Ferriz, coloca el elemento principal en los dos tercios inferiores de la imagen, dejando el tercio superior ocupado por el cielo. Compositivamente, todo está ordenado.

Nivel enunciativo

El punto de enfoque de la imagen se encuentra casi en el centro geométrico de la fotografía sobre la esquina principal de la toma. El punto de vista es alto respecto la mirada. Ferriz se ubica en la parte más alta de la calle y eleva el punto de vista situándolo paralelo al plano horizontal. La arquitectura se sitúa a la altura de la mirada. De nuevo, el elemento principal contrasta con los elementos del entorno: el cielo y el suelo. El cielo oscuro se desvanece en su encuentro con la fachada oscura, que permite perfilar la silueta de la arquitectura. El suelo en un tono claro, sirve de este mismo modo para seguir construyendo la arquitectura en la fotografía. Esta actitud característica de Ferriz revelan la intencionalidad del fotógrafo al mostrar la arquitectura como el elemento principal y le permite centrarse en detallar las características que, en cada fotografía, cree oportunas e imprescindibles.

Interpretaciones

Con hierro, aluminio y vidrio como requería el precepto moderno se resuelve la envoltura del edificio⁵⁸. Ferriz es capaz de componer su imagen de la misma manera, es capaz de mostrar estos elementos despeñando la función para la cual fueron concebidos, configurar la final piel de edificio que se pliega a la perfección en la fotografía de Ferriz. En este reportaje Ferriz fue el encargado de mostrar la evolución de la obra, mostrando en cada momento los detalles del proceso que culminarían con la muestra del volumen sencillo del pabellón.

⁵⁸ "Constructiva y estructuralmente, Cabrero limita al máximo el número de elementos que componen su pabellón, en aras de una perfecta definición del mismo." Grijalba, Alberto. Op. cit., p. 175.

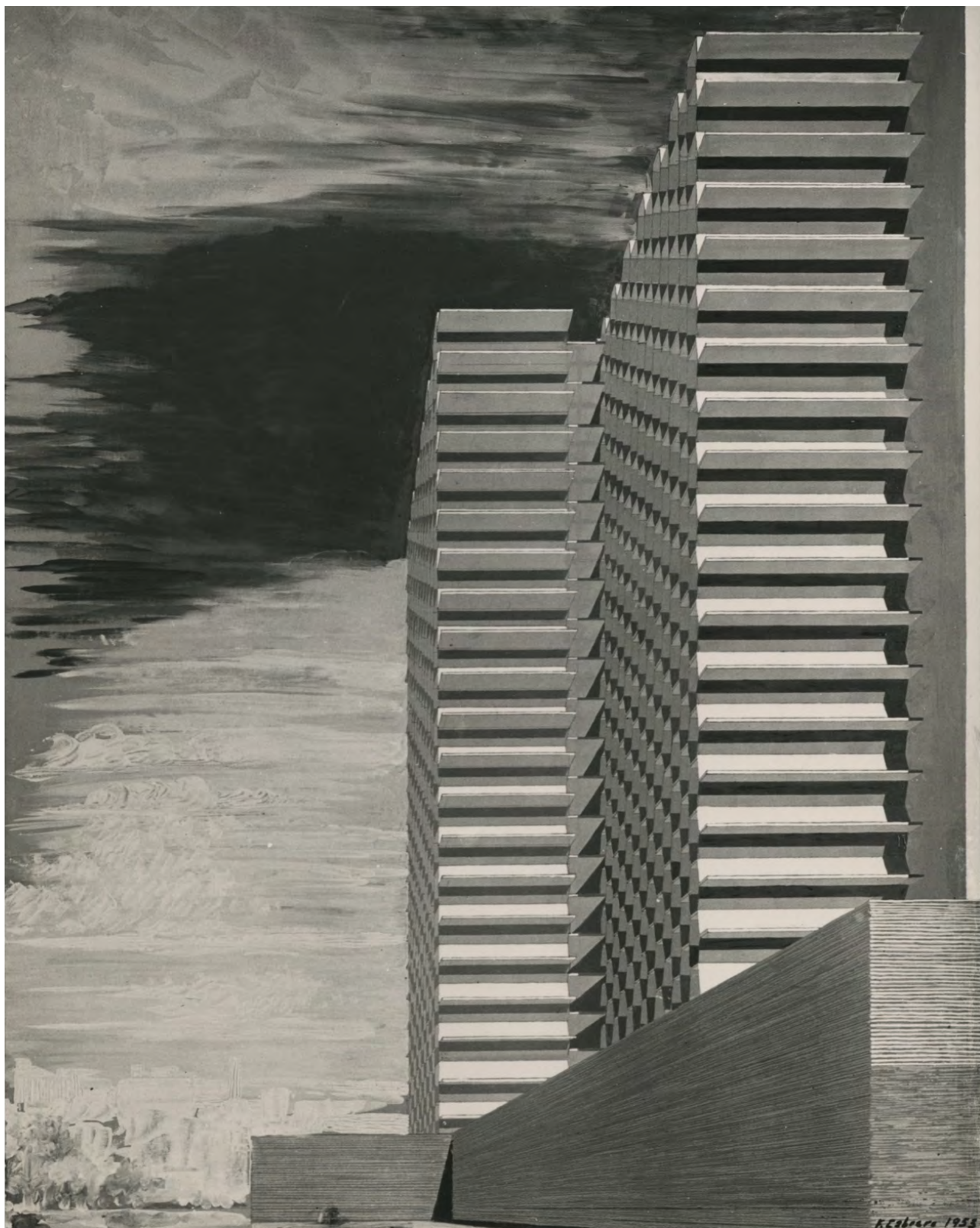


Fig. 43. 1954. Viviendas económicas en Madrid para la Bienal de La Habana
Francisco Cabrero - Ferriz. N° de negativo: 14486

4.3.4. Arquitectura no construida

Analizar directamente las fotografías de maquetas en los archivos de arquitectos y fotógrafos o mediante el cotejo de sus copias impresas en las publicaciones pone también de manifiesto, entre otras cosas, la existencia de un extraordinario patrimonio arquitectónico moderno no construido. Estos proyectos que no llegaron a ejecutarse y cuya casi única y más fidedigna expresión es el reportaje fotográfico de su maqueta constituyen el banco de imágenes de la cara B de la historia de nuestra modernidad⁵⁹.

La maqueta es un sistema de representación física de la arquitectura que transforma en realidad la documentación gráfica de un proyecto, permitiendo corporeizar arquitecturas ideadas. Permitted a Cabrero desarrollar su arquitectura con la tercera dimensión, más allá del dibujo en perspectiva (Fig. 43), y a su vez, le permitió expresar y exponer su obra pre-construida de una manera más visual e intuitiva. Hoy en día, los diseños en tres dimensiones con medios más sofisticados, realizan este trabajo como práctica habitual de la profesión, no obstante, se ha perdido la capacidad de interacción directa del arquitecto con su obra. Tras las maquetas, sus fotografías, elementos del proyecto arquitectónico que analizaremos a continuación. En este apartado analizaremos fotografías de la obra de Cabrero, realizadas nuevamente por Ferriz de tres tipos modelos distintos de actuación.

Las maquetas de arquitectura podían ser desde elementos muy sencillos, una composición de volúmenes, hasta modelos considerablemente detallados. Si el primer tipo puede contemplarse estrictamente como material de trabajo para un uso proyectual, de composición, el segundo tendrá una función más expositiva, ligado al aspecto comercial del trabajo. Pocas veces, estas maquetas traspasarían las fronteras del estudio para ser presentadas en concursos o mostrarse a algún cliente interesado, sus dimensiones por lo general, era un obstáculo. Es en este momento adquieren suma importancia las fotografías que retratan los modelos a escala, permitiendo su difusión, salvando todos los impedimentos lógicos de estos objetos y acercando la arquitectura a un público menos experto en la materia.

⁵⁹ Bergera, Iñaki.. "Retratando sueños. Fotografías de maquetas de arquitectura moderna en España", en *Maquetas*, nº 15, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, p. 30.

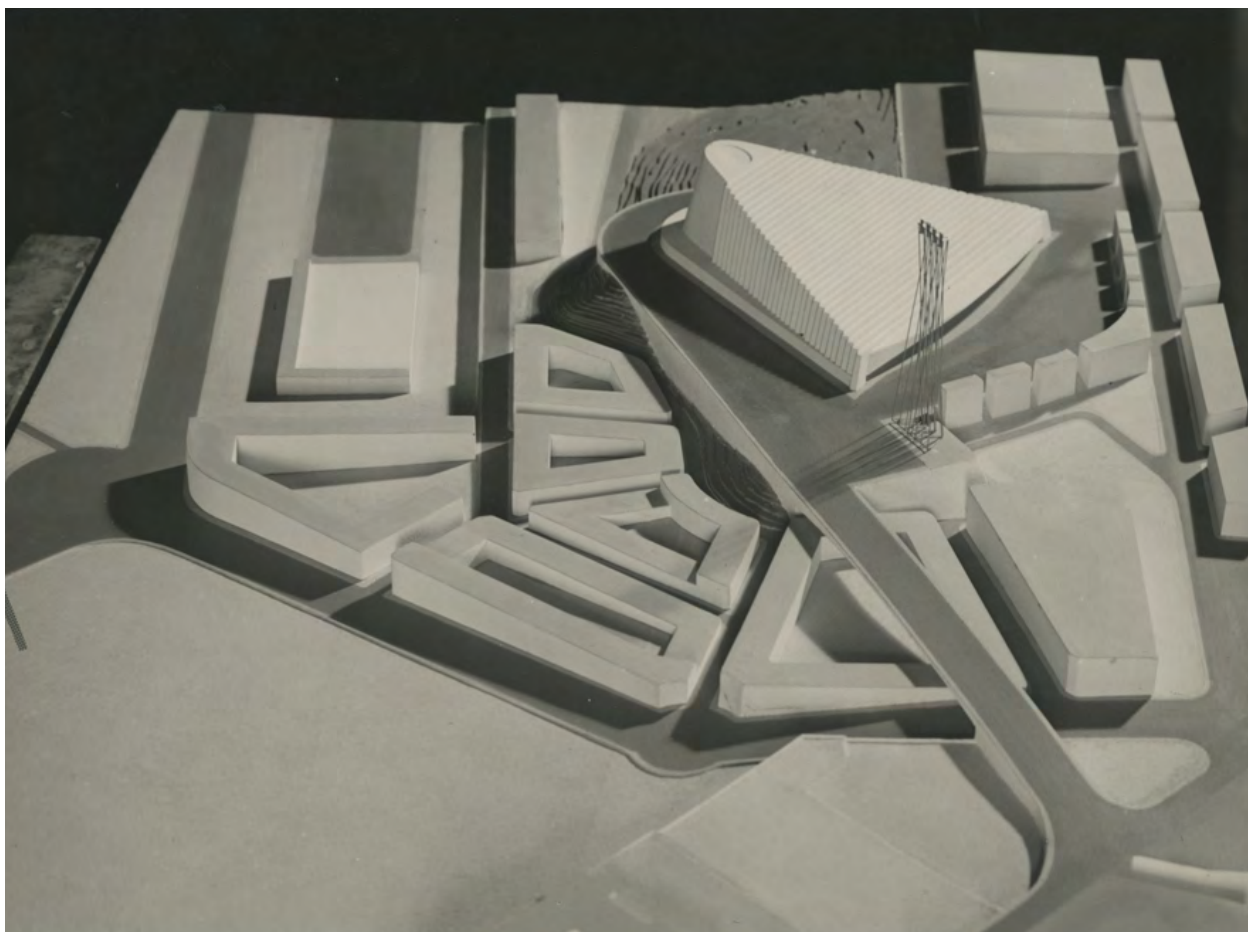


Fig. 44. 1950. Concurso para la Catedral de Madrid. AFC
Francisco Cabrero - Fériz

Al igual que la cámara permite ‘adueñarnos’ de una obra construida, estas fotografías permiten la apropiación de estas arquitecturas, algunas no construidas. En la trayectoria profesional de Francisco Cabrero encontramos, algunos proyectos que no se llegaron a construir, sin embargo, como testimonio de la realidad que aspiraron a ser tenemos sus maquetas⁶⁰ y las fotografías de estas. Al mismo tiempo, aparece detrás, la mirada que interpretó el objeto, de nuevo el fotógrafo. Cabrero utilizó sus maquetas como medio de expresión de su trabajo y como muestra de su arquitectura y a su vez, las fotografías de estas fueron el instrumento utilizado para la realización de los montajes, tan habituales en sus propuestas de los que ya hemos hablado con anterioridad.

Para el Concurso de la Catedral de Madrid (1950), Francisco Cabrero y Rafael Aburto realizaron una maqueta conceptual de grandes dimensiones de la propuesta que ubicaba la Basílica en el entorno elegido⁶¹ (Fig. 44). El proyecto ganó el primer premio gracias a su propuesta moderna que adoptaba una solución diferente a los modelos tradicionales de edificación religiosa. En el número 123 de la *Revista Nacional de Arquitectura* del año 1952 se publica el proyecto acompañado de la memoria del mismo, en la que ambos arquitectos explican su propósito de renovación del repertorio formal de la arquitectura española⁶². Junto con la memoria, la revista hace uso de varias fotografías de maqueta superpuestas sobre planos de emplazamiento, que permiten una visión completa del proyecto. En el archivo del arquitecto se conservaba la maqueta y varias fotografías de ella. La mayoría de estas imágenes están retocadas, en algunas se dibujan las calles aledañas y se sitúan los niveles del entorno, en varias de ellas puede leerse: “*Tamaño aproximado 29,5 x 20,1 mate rugoso cartulina*”.

⁶⁰ La Fundación ICO llevó a cabo en el invierno de 2017 la exposición ‘Cámara y modelo. Fotografía de maquetas de arquitectura en España, 1925-1970’ en la se mostraron imágenes de maquetas y en la que se incluyó varias maquetas originales acompañando a la muestra. El catálogo realizado sobre la exposición recoge el centenar de imágenes allí expuestas. Bergera, Iñaki. *Cámara y modelo: Fotografías de maquetas de arquitectura en España 1925-1970*, Ministerio de Fomento, Madrid: La fábrica, 2016.

⁶¹ El emplazamiento tiene que ser lugar destacado, de tal manera, que el templo afecte de manera decisiva a la silueta de la capital. Enclavada en el corazón de la Villa. “Basílica Catedral de Madrid, de Aburto y Cabrero, en *Revista Nacional de Arquitectura* 123, Marzo 1952, p. 1.

⁶² Cabrero intervendría dos años antes a la realización de este concurso en las *Sesiones Críticas de Arquitectura*, analizando las Basílicas de la Merced y Aránzazu y posicionándose críticamente ante la arquitectura del momento, especialmente la religiosa. Cabrero, Francisco. “Las basílicas de Aránzazu y de la Merced. Arquitectos: Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga”. *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 114, Junio 1951, pp. 30-43. (Conferencia leída por Cabrero en la Sesión crítica de Arquitectura del 1 de enero de 1951)

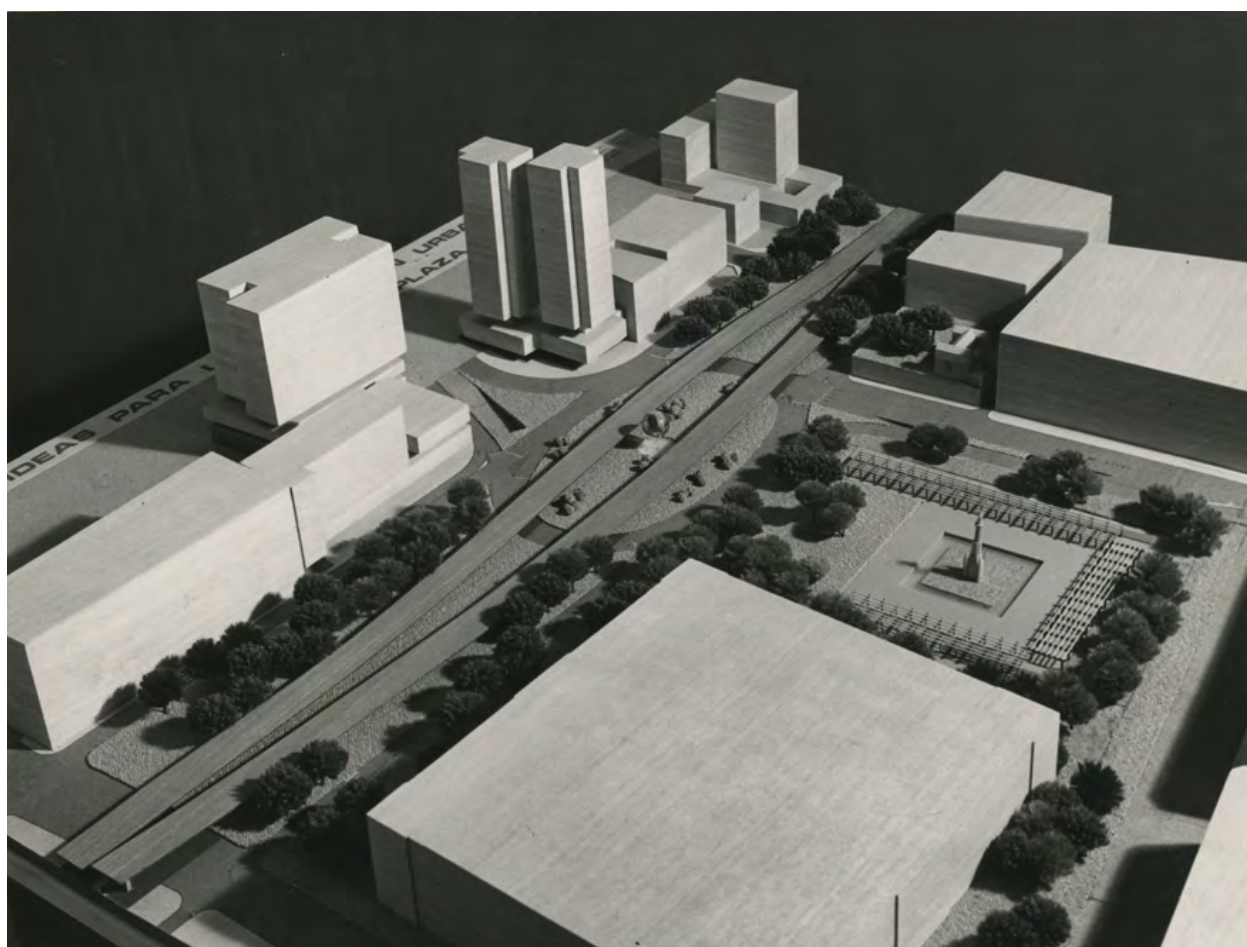


Fig. 45. 1970. Concurso de ideas para la Ordenación Urbanística de la Plaza Colón. Madrid
Francisco Cabrero - Ferriz. N° de negativo: 31704

Estas notas en el reservorio dan pistas sobre el uso de estas imágenes en varias publicaciones que continuaron la narración del proyecto. Sin embargo, una fotografía aparece sin retoques ni modificaciones y en su dorso leemos: Ferriz. Entendemos pues, que Ferriz realizó un extenso reportaje fotográfico de esta maqueta y que con estas imágenes Aburto y Cabrero realizaron sus propios fotomontajes para el concurso, haciendo uso de las imágenes de Ferriz.

Para el concurso de Ideas para la Ordenación Urbanística de la Plaza de Colón en Madrid (1970), Cabrero junto con Luis Iglesias, José Meden y Jaime Villa realizaría una maqueta de volúmenes esquemáticos en madera que mostraba el trazado urbano que su proyecto planteaba (Fig. 45). Su propuesta ganó un accésit⁶³, proponiendo una limitación básica de espacios, sin definir detalles formales de soluciones arquitectónicas y estableciendo como principios básicos de diseño la solución a los principales problemas de zonas verdes, zona de escenario y marco conmemorativo tráfico y aparcamiento, que proponían la bases del concurso⁶⁴. En el archivo de Cabrero se encontraron tres fotografías, en esta ocasión si numeradas, con los números de negativo 31704, 31705 y 31706.

Otro ejemplo de arquitectura no construida y aún así fotografiada, será el proyecto de Viviendas económicas en Madrid presentado para la Bienal de la Habana (1954). Para este proyecto de vivienda social en el que Cabrero utilizó por primera y única vez la retícula hexagonal, el arquitecto realizaría unos dibujos a tinta de alzados y perspectivas que, gracias a las fotografías que Ferriz realizó de ellos, fue posible incluirlos en las publicaciones que existen de este proyecto.

Ferriz no solo se encargó de abstraer la realidad construida de Cabrero convirtiéndola en imagen, sino que además fue el encargado de hacer lo mismo con la realidad no construida del arquitecto. Sus dibujos y sus maquetas fueron fotografiadas por Ferriz satisfaciendo la necesidad de Cabrero de construir nuevamente el relato visual de su arquitectura, esta vez del modelo en miniatura de la arquitectura que quiere ser, jugando un nuevo papel en la creación de la imagen de la modernidad arquitectónica.

⁶³ "Concurso de Ideas para la ordenación de la plaza Colón", *Revista Arquitectura*, nº 147, Marzo, 1971, pp. 32-34

⁶⁴ "Concurso de ideas para la ordenación de la plaza de Colón Madrid: La convocatoria". *Revista Arquitectura*, nº 147, Marzo, 1971, pp. 18-19.

CONCLUSIONES

La racionalidad en la que se asienta la arquitectura de Francisco de Asís Cabrero (1912-2005) parece ligarla en mayor medida a la búsqueda de un ideario universal que le sirva de base para la definición de una forma arquitectónica y que además, proporcione mecanismos específicos para la expresión individual de dicha forma. Es por ello que la obra de Cabrero parece dar continuidad a los principios funcionalistas modernos donde el resultado formal se muestra como producto racional de su función y tecnología.

Debe añadirse, no obstante, que esta búsqueda de lo racional no se produce en detrimento de la intensidad compositiva de su obra. Son precisamente la sencillez con la que se expresa, el orden interno o la precisión en el uso de la geometría, las bases que constituyen la potencia que se aprecia en la arquitectura de Cabrero. El esfuerzo por conseguir un ideario más universal y unas leyes generales que pudieran preservar su obra de un exceso de expresividad individual, es desde donde surge la naturaleza plástica de su arquitectura y su condición de objeto visual. La consiguiente depuración formal, fruto de un orden claro y legible, hace que la recepción visual de muchas de sus obras quede estrechamente ligada a la propia naturaleza de la obra como objeto esencial.

Si la búsqueda de esta condición constructiva y formal ha hecho que la obra de Cabrero haya sido ligada al platonismo de Mies o a la arquitectura racionalista italiana de los años treinta, su obra también presta especial atención a su naturaleza visual. El interés inicial de Cabrero por la pintura queda así recogido en unas obras que revelan un proceso de elaboración que, lejos de una inmediatez entre idea y

forma, muestran la búsqueda continua de la perfección, sin disimular las contradicciones inherentes en su resolución, mostrando la intención por dar respuesta a los objetivos universales de la disciplina arquitectónica, además de la búsqueda de un lenguaje formal como fin en sí mismo y no como mecanismo de representación de determinados principios circunstanciales. El empleo, por lo tanto, de herramientas arquitectónicas universales, valoradas plásticamente a través de formas esenciales y abstractas, puede considerarse síntesis de muchas de las intenciones que encontramos en sus obras.

Esta breve apreciación inicial de la arquitectura de Francisco Cabrero, no es ajena al modo en que sus obras fueron difundidas desde finales de los años cuarenta. En este sentido, cabe señalar, que la recepción de su arquitectura ha quedado ligada a las fotografías realizadas por Jesús García Ferriz (1900-1988), con quien mantuvo una estrecha y duradera colaboración¹. La trayectoria profesional de Cabrero, en cada una de sus etapas, encontró un firme apoyo en la fotografía de Ferriz, por lo que no resulta desmedido señalar que la influencia de Cabrero en el panorama de la arquitectura moderna española se debe en parte a las imágenes que han acompañado a sus proyectos. Podemos avanzar que estas fotografías, además de un importante papel en la difusión de su obra, influyeron en su propio pensamiento arquitectónico.

Cabe apuntar que la reevaluación de la arquitectura de Cabrero a través de la mirada recogida por Ferriz en sus fotografías ejemplifica una idea que ha ido adquiriendo mayor transcendencia en el debate arquitectónico y que solo recientemente ha sido descrita de manera satisfactoria. Se trata de la transición de una idea de arquitectura como un sistema de signos, como un texto o un lenguaje que puede ser leído, a otra de la arquitectura como imagen que afecta al observador y se experimenta. Esta transición ampliamente debatida en el campo de la cultura visual y donde el papel de la fotografía resulta crucial, ha constituido

¹ Sobre la relación entre arquitecto y fotógrafo, véase: Bergera, Iñaki; Jiménez, Cristina. "Ferriz y Cabrero: lecciones de una desconocida y paradigmática colaboración entre fotógrafo y arquitecto, *RA Revista de Arquitectura*, nº 18, pp. 53-60.

una tendencia cultural que ha sido denominada como “giro icónico” (en el espacio académico alemán) o “giro pictorial” (en el ámbito anglosajón)².

La especial atención a las imágenes, se debe principalmente a su entendimiento como herramientas de estudio de nuestra sociedad. El renovado análisis crítico de las formas de significado o conocimiento en torno a las imágenes, fomenta un pensamiento que exige saber ver los fenómenos y determinar el sentido de lo icónico en la actualidad³. Dada la naturaleza visual de la arquitectura, el debate sobre las imágenes arroja un corpus teórico para reevaluar los modos producción, recepción y observación de la obra. El encuentro entre Cabrero y Ferriz permite profundizar en cuestiones de gran interés dentro de este debate: un encuentro donde el estudio de las imágenes favorece una comprensión de las formas de pensar y hacer detrás de las obras.

Desde la libertad creativa que revelan las fotografías de Ferriz, estas presentan la arquitectura de Cabrero a través de la perspectiva más sugerente, el ángulo más preciso o el detalle más representativo, para constituir un modo de recepción y percepción visual de cada obra que nos permite observarla con otros ojos. Pero si damos esto por bueno, también podría argumentarse lo contrario, o más bien un hecho complementario, que la propia arquitectura de Cabrero acompañó y permitió avanzar a Ferriz en su mirada fotográfica y su pensamiento visual. El encuentro entre la arquitectura de Cabrero y la fotografía de Ferriz, por lo tanto, muestra un estrecho e intenso intercambio que se prolongó a lo largo de tres fructíferas décadas.

² Como ensayos seminales sobre el “giro pictorial” y “giro icónico” véase: W. J. T. Michael, “The Pictorial Turn”, en *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994; Gottfried Boehm, *Was ist in Bild?* (Munich: Fink, 1994; Michael Ann Holly, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.

³ W. J. T. Mitchell define un marco teórico en torno a las imágenes con la intención de superar el protagonismo que la semiótica había adquirido a lo largo de los años ochenta como fuente principal para la interpretación y el conocimiento. Defiende un ámbito visual compuesto por imágenes que excede la lingüística, abogando por un diálogo entre las representaciones pictóricas y verbales para una más adecuada comprensión del funcionamiento de nuestro pensamiento. El campo se entiende como un ámbito constituido desde la dialéctica entre palabra e imagen. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

La fotografía de Ferriz no solo supuso una herramienta de difusión para la arquitectura de Cabrero, sino también de pensamiento. Algunos de los dibujos esenciales elaborados por Cabrero a lo largo de sus proyectos muestran semejanzas con el lenguaje visual desarrollado por Ferriz en sus imágenes, incluso en algunos casos, similares puntos de vista y lógicas icónicas. Si, por un lado, la capacidad de adaptar el lenguaje fotográfico por parte de Ferriz a las intenciones de cada una de las obras que presenta resulta ejemplar, Cabrero también fue capaz de asimilar las aportaciones de Ferriz para nutrir el proceso creativo con el que afrontar cada proyecto. Es por ello, que ambas trayectorias avanzaron en paralelo hacia una gradual abstracción y depuración técnica para convertirse ambos en referentes de la cultura arquitectónica de la modernidad española a lo largo de las décadas centrales del siglo XX⁴.

Las imágenes de Ferriz, en una gradual aproximación a la fotografía de arquitectura más "canónica"⁵, son capaces de plasmar desde un punto de vista técnico y estético la condición intrínseca de la arquitectura que tiene frente a su objetivo⁶. Ya en los años sesenta, observamos una fotografía asentada en un lenguaje más sintético y racionalista, acompañando la evolución de la arquitectura de Cabrero. En esta etapa, Ferriz se libera de elementos compositivos y licencias visuales, traduciendo su mirada en una fotografía sobria, de mayor rigor técnico si cabe, que camina en paralelo a la construcción arquitectónica que presenta.

Por otro lado, cabe añadir que las fotografías de Ferriz tuvieron una notable relevancia en el marco historiográfico de la arquitectura española. Estas, junto con las de otros fotógrafos como Kindel, Pando, Paco Gómez o Català Roca, componen un discurso visual que favorece la relectura de la arquitectura moderna española. Muchas de estas fotografías se han convertido en verdaderos iconos de este período, tan conocidas como las propias obras que presentan. La fotografía

⁴ García Varas, Ana. *Filosofía de la imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, p. 11.

⁵ La fotografía 'canónica' es el tipo de vista dominante en las publicaciones de fotografía, que tienden a solicitar e incluir imágenes 'limpias' de los edificios generalmente vacíos de muebles, plantas o personas y, por supuesto, sin ninguna marca del tiempo, como pueden ser las manchas de agua corrosión de las fachadas. González Flores, Laura. "Técnica e imagen: La fotografía de arquitectura como concepto", *Art Cultura, Uberlandia*, nº 12, julio-diciembre 2010, p. 96.

⁶ Ferriz fue capaz de encontrar y poner en valor la esencia de la arquitectura de Cabrero. En este sentido Bernando Ynzenga explica cómo la fotografía de arquitectura supo apreciar la imagen que mejor reflejaba la calidad arquitectónica desde la interpretación culta de su realidad. Ynezga, Bernando. "Imagen y arquitectura", en Rafael Zarza Ballugera (ed). *Kindel. Fotografía de arquitectura*, Madrid: Fundación COAM, 2007, p. 21.

de Ferriz, dado su fructífero e inseparable diálogo con la obra de Cabrero a lo largo de tres décadas, se convierte así en testimonio visual de una arquitectura esencial de nuestra tradición más reciente.

Pero más allá de su relevancia como documentos visuales, hemos observado que estas imágenes, además de contener significados a interpretar, o de mostrar las lógicas internas de las obras que presentan, se convierten en sí mismas en lugares que estimulan el propio pensamiento visual. En este sentido, nos gustaría pensar que el arte fotográfico ligado a la construcción de imágenes, trabaja de algún modo para romper el límite de toda representación con el fin de activar diversos mecanismos en la relación entre pensamiento y mirada dentro del mismo acto de la observación. La edad de la imagen que señalaba Walter Benjamin podría entenderse como aquella donde la fotografía no busca tanto el gustar y sugerir, sino más bien ofrecer una experiencia y una enseñanza⁷.

⁷ Véase: Didi-Huberman, George. *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

BIBLIOGRAFÍA

Teoría, historia y crítica de la fotografía

ABBOT, Berenice: *Berenice Abbot: Changing New York*, München, Schirmer-Mosel, 1999.

ANN HOLLY, Michael: *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.

ATGET, Eugène: *París: Eugène Atget 1857-1927*, Köln: Taschen, 2008.

BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Madrid: Paidós, 2010.

BAURET, Gabriel: *De la fotografía*, Buenos Aires: La Marca, 1999.

BERGER, John: *Mirar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

BERGER, John: *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

BENJAMÍN, Walter: *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-textos, 2013.

BOEHM, Gottfried: *Was ist in Bild?*, Munich: Fink, 1994.

CARTIER-BRESSON, Henry: *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

CATALÀ-ROCA, Francesc: *Francesc Català-Roca*, Madrid: La Fábrica, 2009.

COLOMINA, Beatriz: *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Tesis Doctoral, Madrid, 1995.

DIDI-HUBERMAN, George: *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós, 1986.

FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas*, Barcelona. Gustavo Gili, 2012.

FONTCUBERTA, Joan: *Estética fotográfica: una selección de textos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

FONTCUBERTA, Joan: *Fotografía: conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

FONTCUBERTA, Joan: *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

GARCÍA VARAS, Ana: *Filosofía de la Imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

GERNSHEIM, Helmut: "The 150th Anniversary of Photography", en *History of Photography*, Vol. 1, nº 1, 1977.

GOMÉZ ISLA, José: "Eugène Atget y la belleza convulsa en la fotografía surrealista", en *Foto City In 08*.

GONZÁLEZ FLORES, Laura: *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

GONZÁLEZ FLORES, Laura: "Técnica e imagen: La fotografía de arquitectura como concepto", *Art Cultura, Uberlandiam*, nº 12, julio-diciembre 2010.

JAY, Martin: *Downcast eyes*, University of California Press, 1993.

LAGUILLO, Manolo: *¿Por qué fotografiar?*, Murcia: Mestizo, 1995.

SENEFELDER, Alois: *El arte de la litografía. Planografía o memoria ejemplar de Alois Senefelder, inventor de la impresión química*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, 1993.

SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, Barcelona: DeBolsillo, 2014

MARZAL, Javier: *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra, 2007.

VILLAFANE, Justo: *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid: Pirámide, 1988.

W. J. T. Michael: "The Pictorial Turn", *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Fotografía de arquitectura

ALCOLEA, Rubén: "Kindel en Caño Roto, sobre el fondo de una síntesis panorámica de la arquitectura", en *Actas Congreso Internacional: Modelos alemanes e italianos*, ETSAUN, Pamplona, marzo 2004.

ALCOLEA, Rubén, A.: "Kindel fotógrafo. Ciudades de colonización en España", en LIS. Ciudad Mediatizada, Buenos Aires, 2009.

ALCOLEA, Rubén, A.: "La alianza entre la fotografía y arquitectura moderna. ¿La resurrección del autor?", en *Actas Tercer Congreso Historia de la Fotografía*, Zarautz: Photomuseum, 2008, pp. 99-112.

ALCOLEA, Rubén A.: *Picnic de Pioneros. Arquitectura, fotografía y el mito de la industria*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2009.

ALDEA, María José: "Francisco de Asís Cabrero, vuelta al mundo en busca de la historia", en *Interfotografía y Arquitectura*, Congreso Internacional, Pamplona: Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra, 2016.

ALDEA, María José; BERGERA, Iñaki: "Miradas exploratorias. Fotografías inéditas del viaje a Italia de Asís Cabrero", *VLC Arquitectura*, 2017.

ALMONACID, Rodrigo: "La 'arquitectura luminosa' en España. Una aproximación hacia la primera modernidad arquitectónica española (1925-1936)", *Informes de la Construcción*, nº 72, 2020.

ALMONACID, Rodrigo: "La fotografía nocturna de arquitectura, herramienta de divulgación icónica de las primeras obras modernas en la España de posguerra", *Constelaciones, Revista de Arquitectura* Universidad CEU San Pablo, 2018.

ÁNGELES, Álvaro de los: "Fotografía como proceso, arquitectura como paradoja", en *Ocho visiones distrito C*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008

BALDWIN, Gordon: *Architecture in Photographs* (catálogo de exposición). Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2013.

BAUDIN, Antoine: *Photography, Modern Architecture and Design. The Alberto Sartoris Collection. Objets from the Vitra Design Museum*. Lausanne: EDFL Press, Vitra Design Museum, 2005, pp. 120-127.

BEER, Olivier: *Lucien Hervé: Building Images*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

BERGERA, Iñaki (ed.): *Cámara y modelo. Fotografía de maquetas de arquitectura en España, 1925-1970*, Madrid: La Fábrica, 2016.

BERGERA, Iñaki: "Ética y estética. Revisión crítica de la identidad y el uso de la imagen en la arquitectura", Iñaki Bergera (ed.), *Fotografía y arquitectura moderna. Contexto, protagonistas y relatos desde España*, Barcelona: Fundación Arquia, 2015

BERGERA, Iñaki: "Fotografía de casas, cosas de fotos", en *Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965*, Madrid: Fundación ICO, La fábrica, 2014.

BERGERA, Iñaki (ed.): *Fotografía y Arquitectura Moderna: contextos, protagonistas y relatos desde España*, Barcelona: Fundación Arquia, 2015.

BERGERA, Iñaki (ed.): *Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965*, Madrid: La Fábrica, Fundación ICO, 2014.

BERGERA, Iñaki (ed.): *Jornada Arquitectura y fotografía 2014*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.

BERGERA, Iñaki: "Maletas vacías: cuando viajar pudo no ser imprescindible. Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad", en *Actas Preliminares*, Pamplona 6/7, ETSA de Navarra, 2010.

BERGERA, Iñaki (ed.): "Maridaje de fotos y edificios: interacciones en la modernidad española" en *Patrimonio Cultural de España*, nº 11, 2016, pp. 140-157.

BERGERA, Iñaki: "Miradas modernas. Los arquitectos fotógrafos", en *Arquitectura Viva*, nº 153, junio 2013.

BERGERA, Iñaki: "Retratando sueños. Fotografías de maquetas de arquitectura moderna en España", en *Maquetas*, nº 15, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016.

BERGERA, Iñaki; BERNAL, Amparo (eds.): *Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965. Antología de textos*. Madrid: Abada Editores, 2016.

BERGERA, Iñaki; GONZÁLEZ Beatriz: "La batalla moderna. Juan Pando, fotógrafo (1915-1992)", en *Arquitectura Viva*, nº 171, 2015.

BERGERA, Iñaki; LAMPREAVE, Ricardo (eds.): *Jornada Arquitectura y fotografía 2013*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

BERGERA, Iñaki; LAMPREAVE, Ricardo (eds.): *Jornada Arquitectura y fotografía 2013*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.

BERGERA, Iñaki; LAMPREAVE, Ricardo (eds.): *La ilusión de la Luz: Arquitecturas y fotografías del siglo XX*, Madrid: Lampreave, 2012.

BERNAL, Amparo: "Paco Gómez: fotógrafo de la Revista Arquitectura", en *Revista Ra, Revista de Arquitectura*, nº 14, T6 Ediciones, Pamplona, junio 2012.

BISBAL, Ignacio: "Kindel, paisajes abstractos", en *Kindel: fotografía de arquitectura*, Madrid: Fundación COAM, 2007.

CÁNOVAS, Carlos: "De una emoción" en *Paco Gómez. Veranos en San Sebastián*, Donostia-San Sebastian: Kutxa, 2009.

CARTIER-BRESSON, Henri: *¿De quién se trata?*, España: Lundwerg editores, 2003.

CHÁVEZ, Miguel Ángel: *Fernando García Mercadal. Arquitectura y Fotografía: una mirada al patrimonio arquitectónico de Segovia, 1929-1936*, Madrid, 2011.

CLEVELAND, Robert C.: *Architectural photography of houses. How to take good pictures of exteriors and interior*, U.S.A.: F.W. Dodge Corporation, 1953.

COLOMINA, Beatriz: *Privacy and Publicity: Moderna Architecture as Mass Media*, Cambridge: MIT Press, 1996.

DELGADO, Eduardo: *Imagen y Memoria. Fondos del archivo fotográfico del Instituto Nacional de Colonización 1939-1973*, Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 2013.

DIEZ, Daniel: "Objetivo moderno. La fotografía de Julius Schulman y la construcción de la imagen de arquitectura del sur de California.", *Rita*, nº 2, octubre 2014.

ESTEBAN MALUENDA, Ana: "La imagen construida. Nueve instantáneas en el desarrollo y difusión de la arquitectura moderna española (1950-1968), Iñaki Bergera (ed.), *Fotografía y arquitectura moderna. Contexto, protagonistas y relatos desde España*, Barcelona: Fundación Arquia, 2015.

ELWALL, Robert: *Building with Light: the International History of Architectural Photography*, Londres, Nueva York: Merrel Publishers, RIBA 2004.

ETXEPARE, Lauren; GARCÍA, Fernando: "El papel de la fotografía y el fotomontaje en el proyecto del monumento a Aita Donostia", en *EGA*, nº 41, 2021.

FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis: "El Arte en la fotografía de Kindel", en José Luis Fernández del Amo: *Palabra y obra. Escritos reunidos*, Madrid: COAM, 1995, pp. 191-193.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: "El ojo codicioso", *Arquitectura Viva*, nº 153, junio 2013, pp. 7-15.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: "Modos de ver", *Arquitectura Viva*, nº 153, junio 2013.

FOCH, Carles: *Coderch, fotógrafo*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2000.

FRAMPTON, Kenneth: "A note on photography and its influence on Architecture", *Perspecta*, nº 22, 1985.

GONZÁLEZ, Beatriz S.: *La mirada construida. Aproximación a la arquitectura moderna española a través de la fotografía de Juan Pando Barrero*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2017.

GONZÁLEZ, Mariano: "Los dibujos y las ilustraciones", en *Revista Arquitectura* (1918-1936), Colegio de arquitectos de Madrid, Ministerio de Fomento, Madrid 2001.

GRANELL, Enrique: "Francesc Català-Roca y la fotografía de Arquitectura", en *Català-Roca*, Barcelona: Fundació Catalunya Caixa, 2011.

GÓMEZ, Francisco: *La emoción construida*, Barcelona: Lundweg-La Caixa, 1995.

IULIANO, Marco: "Alma de arquitecto", en *Lucien Hervé, fotógrafo a su pesar*, Barcelona: Fundación Arquia, 2013.

KINDEL y FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis: *Vegaviana*, Madrid: Colección extraordinaria de Cuadernos de Arte, nº 4, 1959.

LABARTA, Carlos: "Luz sombra y tiempo en la fotografía", Iñaki Bergera y Amparo Bernal (eds.), *Fotografía y arquitectura moderna en España. Antología de textos*, Madrid: Abada Editores, 2016.

LAHUERTA, Juan José: "La fotografía o la vida", en *Ocho visiones, distrito C*, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2009.

LÓPEZ RIVERA, Javier: "El GATEPAC y algunas de sus claves a través de las imágenes fotográficas", en *Constelaciones*, nº 2, 2014.

LÓPEZ RIVERA, Javier: "Fotografía para la Publicidad. El caso de A.C.", *VIII Congreso Internacional Historia de la Arquitectura Moderna Española: las revistas de arquitectura (1900-1975), crónicas, manifiestos, propaganda*, Pamplona, 2012.

LÓPEZ RIVERA, Javier: *Fotografía y arquitectura moderna: 1925-1939. Andalucía. Margaret Michaelis*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Fomento y Vivienda, 2015.

LÓPEZ RIVERA, Javier; PERIS SÁNCHEZ, Diego: *Miguel Fisac. Fotografías*, Fundación Fisac. Colegio oficial de Arquitectos de CLM. 2019.

MARINA, José Antonio: "Rigor y embrujo de la fotografía" en VV.AA. *Kindel fotografía de arquitectura*. Fundación COAM, Madrid, 2007.

MARTÍN, Alberto (ed.): *Archivo Francisco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica*, Madrid: Comunidad de Madrid, 2016.

MARTÍN, Alberto: "Paco Gómez. Arquitectura, paisaje urbano y poética del espacio", en *Simposio Paco Gómez y la fotografía de su época*, Barcelona: Fundación Foto Colectania, 2011.

MÉNDEZ, Patricia: *Fotografía de Arquitectura Moderna. La construcción de su imaginario en las revistas especializadas. 1925-1955*. 1ª ed. Buenos Aires: CEDODAL, 2012.

PÉREZ, Lucía: *Fullaondo y la revista Nueva Forma. Aportaciones a la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975)*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid 2013.

PÉREZ GALLARDO, Helena: *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*, Madrid: Cátedra, 1015.

PIÑÓN, Helio y CATALÀ-ROCA, Francesc: *Arquitectura Moderna en Barcelona (1951-1976)*, Barcelona: UPC, 1996.

PIÑÓN, Helio: "Construir con la mirada" en *Miradas intensivas*, Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 1999.

SANZ ESUIDE, José Ángel: "La mirada moderna del arquitecto José Manuel Aizpúrua. Un recorrido visual a través de sus fotografías", en *José Manuel Aizpúrua, fotógrafo: la mirada moderna*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

SBRIGLIO, Jaques: *Le Corbusier & Lucien Hervé: A dialogue between architect and photographer*. London: Thames & Hudson, 2011.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, José Carlos: "Fotomontaje versus montaje fotográfico: especificidad artística y construcción de realidades", *El análisis de la imagen fotográfica, Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales*, Universidad Jaume I, Castellón octubre 2004.

SCHULMAN, Julius: *The Photography of Architecture and Design: Photographing Buildings, Interiors and the Visual Arts*, New York: Whitney Library of Design: London, Architectural Press, 1977.

STOLLER, EZRA: "Photography and the language of architecture", *Perspecta, The Yale architectural journal*, vol. 8, 1963.

VV.AA.: *Archivo Paco Gómez: El instante poético y la imagen arquitectónica*, Madrid: Comunidad de Madrid Fundación Foto Colectania, 2016.

VV.AA.: *Construire L'image: Le Corbusier et la phtographie*, París: Éditions Textuel, 2012.

VV.AA.: *Los Ángeles Obscura: La fotografía arquitectónica de Julius Shulman*, Los Ángeles, CA, Fischer Gallery, Universidad de Southern California, 1998.

VV.AA.: Mies Van der Rohe. De los concursos a las exposiciones; del fotomontaje a la técnica del pintado". *EGA*, nº 21, 2021.

VV.AA.: *Regino y José Borobio. Arquitectura y fotografía: Zaragoza 1923-1969*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2015, p. 59.

WHITE, Minor: "El ojo y la mente de la cámara", en *Estética fotográfica*, selección de textos de Joan Fontcuberta, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

YNEZGA, Bernardo: "Imagen y arquitectura", en Rafael Zarza Ballugera (ed). *Kindel. Fotografía de arquitectura*, Madrid: Fundación COAM, 2007.

ZAPARAÍN, Fernando: "Le Corbusier: la fotografía y difusión. La gestión de la imagen con actitud de vanguardia", en *Rita_02*, octubre 2015.

ZARZA, Rafael de: "Cuando las palabras ocultan la arquitectura", en Bergera Iñaki; Lampreave, Richardo (eds.), *Jornada Arquitectura y fotografía, 2011*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011.

ZARZA, Rafael de (ed.): *Kindel: fotografía de arquitectura*, Madrid, Fundación COAM, 2007.

Arquitectura moderna

ALCAYDE EGEA, Rafael: "La perspectiva como forma simbólica, una vez más. Elementos para una revaloración de la perspectiva y la visualidad en Arquitectura", *EGA*, nº 19, Valencia, 2012.

AZPILICUETA, Enrique: *La construcción de la arquitectura de Posguerra en España (1939-1962)*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Superior de Arquitectura, 2004.

BARREIRO, Paloma: "Francisco Cabrero, poeta de la esencia arquitectónica", en *Arquitectura*, nº 301, 1995.

BATLLE, Enric: *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011,

BERGERA, Iñaki: "Del dibujo a la fotografía de viaje: el caso de Bernard Rudofsky en España", *El dibujo de viaje de los arquitectos*, Servicio de Publicaciones y difusión científica Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2014.

BERGERA, Iñaki: *Rafael Aburto, arquitecto. La otra modernidad*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

BOESIGER, Willy: STORONOV Oserar: *Le Corbusier 1919-1965*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BOHIGAS, Oriol: *Arquitectura española de la Segunda República*, Colección cuaderno ínfimos, nº 5, Barcelona: Tusquets, 1973.

BOIX, José: "GATEPAC: Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea", en *Cúpula*, nº 264, 1971..

BUCHANAN, Peter: "Complejo y contradictorio. Asís Cabrero y la Casa Sindical", en *Arquitectura Viva*, nº 4, 1989,

CABRERO, Francisco: "Colegio Mayor San Agustín, Edificio de viviendas dúplex, Diario *Arriba, Arquitectura*, nº 61, enero 1964.

CABRERO, Francisco: "Comentario a las tendencias estilísticas", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, junio 1948.

CABRERO, Francisco: *Cuatro Libros de Arquitectura*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.

CABRERO, Francisco: "Las basílicas de Aránzazu y de la Merced", *Revista nacional de Arquitectura*, nº 114, 1951.

CABRERO, Francisco. *Francisco Cabrero: Medalla de oro de la arquitectura 1990*, Madrid: Consejo Superior de Arquitectos de España, 1990.

CABRERO, José: *Francisco de Asís Cabrero. Una visión interior*. Conferencia en el COAM el 4 de octubre de 2012.

CAMPO BAEZA, Alberto: "Reflejos en el ojo dorado de Mies Van der Rohe, (sobre el Pabellón de Cristal de la Feria del Campo de Madrid de Asís Cabrero)", en *Arquitectos*, nº 118, Madrid: Consejo Superior de Arquitectos de España. 1990.

CAPITEL, Antón: "Abstracción plástica y significado en la obra de arquitectura de Francisco Cabrero", en *Arquitectos*, nº 118, 1990.

CAPITEL, Antón: *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, E.T.S.A, 1976.

CAPITEL, Antón: "La aventura moderna de la arquitectura madrileña", *Arquitectura*, nº 237, julio-agosto 1982.

CAPITEL, Antón. "La pintura de Chirico y la Arquitectura del s. XX, *Arquitectura*, nº 214, 1978.

CARAZO, Eduardo; GRIJALBA, Alberto: "El retorno a los orígenes. Una entrevista a Francisco de Asís Cabrero", *BAU: revista de Arquitectura, Arte y Diseño*, nº 5/6, Valladolid, 1991.

CARRO, José Antonio: "La arquitectura, un arte utilitario", en *Estudios e Investigaciones*, nº 14, 1979.

CASTRO, Carmen: "Conversaciones con Francisco de Asís Cabrero", en *Arquitectura*, nº 172, abril 1973.

CERVERA, Jaime: "La estructura del Pabellón de Cristal", en *El Pabellón de Cristal. Cabrero/Labiano/Ruiz*, Madrid, 2008.

CLIMENT ORTIZ: Javier Francisco, *Cabrero, arquitecto*, Madrid: Xarait Ediciones, 1979.

COCA LEICHER, José de: *Paisajes expositivos. El recinto Ferial de la Casa de Campo de Madrid*, Madrid: Asimétricas, 2018.

COLOMINA, Beatriz: *Privacidad y publicidad: La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, Murcia: Colegio de arquitectos de Murcia, 2010.

CONESA, Mariano: "Francisco Cabrero. Instrumentos universales al servicio de la arquitectura", en *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna: Vigencia de su pensamiento y obra*, Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2014.

DELGADO ORUSCO, Eduardo: "La OSH y las normas de Cabrero", A.A.V.V., *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, [catálogo de exposición], Ministerio de Fomento, Ayuntamiento de Madrid, Consejo Económico y Social, Madrid, 2003.

DURÁN LORIGA, Miguel: "Francisco Cabrero" en *Temas de arquitectura y urbanismo*, nº 181, julio 1974.

FLORES, Carlos: *Arquitectura Española Contemporánea*, Madrid: Aguilar 1989.

FLORES, Carlos; GÜELL, Xavier: *Guía de Arquitectura de España, 1929-1966*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1996.

FULLAONDO, Juan D.: "Asís Cabrero y la arquitectura de los 40", *Nueva Forma*, nº 76, mayo 1972.

FULLAONDO, Juan D.: "La Escuela de Madrid", en *Arquitectura*, nº 118, 1968.

FULLAONDO, Juan D.; Muñoz, María Teresa: *Historia de la arquitectura contemporánea española 3, Y Orfeo desciende*, ed. Fullaondo, Madrid: Molly editorial, 1996.

FULLAONODO, Juan D.; MUÑOZ, María T.: *Historia de la arquitectura contemporánea española. Vol. II: Los grandes olvidados*, Madrid: Munilla-Leria, 1995.

FULLAONDO, Juan D.; MUÑOZ, María T.: *Historia de la arquitectura contemporánea española. Vol. I: Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces)*, Madrid: Kain, 1994.

GARCÍA-GUTIÉRREZ, Javier: "Asís Cabrero y las viviendas en la colonia Virgen del Pilar", en Carlos Sambricio, ed., *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*, Madrid: Editorial Nerea, S.A., 2003.

GRIJALBA, Alberto: "Cuatro viajes de arquitectura", en *BAU: revista de Arquitectura, Arte y Diseño ISSN 1130-1902*, nº 8/9, Valladolid, 1993.

GRIJALBA, Alberto: "El cuaderno olvidado. La guerra de Asís Cabrero", *El dibujo de viaje de los arquitectos*, Servicio de Publicaciones y difusión científica Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2014.

GRIJALBA, Alberto: *La Arquitectura de Francisco Cabrero*, Valladolid: Universidad de Valladolid y COACYLE, 2000.

GRIJALBA, Alberto: "La pintura de Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo", *IV Congreso E.G.A.*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1992.

GRIJALBA, Julio: "La casa Sindical de Madrid. Reflexiones en torno a la propuesta de Cabrero", en *Bau*, nº 6-7, 1991.

LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*. Barcelona: ed. Apóstrofe 1998..

LINARES GARCÍA, Fernando: "Recorta y pega: los primeros usos del collage y fotomontaje en la representación de la arquitectura moderna", *Estoa*, nº 13, julio-diciembre 2008.

MARTÍN BLAS, Sergio: "La vivienda según Francisco de Asís Cabrero", en *Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo*, Madrid: Fundación COAM, 2007.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier: "El manifiesto de Fernando Chueca Goitia. Algunas consideraciones en torno a la autoría del manifiesto de la Alhambra", *Archivo español de Arte*, nº 355, julio-septiembre 2016.

MATA, Sara de la; SOBEJANO, Enrique: "Entrevista a Francisco de Asís Cabrero", en *Arquitectura*, nº 267, julio 1987.

MÉNDEZ, Diego. *El valle de los caídos: idea, proyecto y construcción*, España: Fundación de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, 1982.

MONLEÓN, Pedro: *Arquitectura del Siglo XX: España*, 1999.

MONTFORTE, Isabel: *Arantzazu, arquitectura para una vanguardia*, Diputación de Guipúzcoa, 1994.

MORAGAS GALLISÁ, Antonio: "Los diez años del Grupo R", *Hogar y Arquitectura*, nº 39, 1962.

MOYA GONZÁLEZ, Luis: *Barrios de promoción oficial: Madrid 1939-19976. La política de promoción pública de vivienda*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, Servicio de Publicaciones, 1983.

MOYA GONZÁLEZ, Luis: "La realidad de la vivienda obrera. Poblados de absorción, mínimos y dirigidos y unidades vecinales de absorción", en *La vivienda*

experimental: concurso de viviendas experimentales de 1956, Madrid: Fundación Cultural COAM, 1997, pp. 81-91.

NARANJO, Juan: "José Manuel Aizpurúa. Fotografía y modernidad", Iñaki Bergera y Amparo Bernal (eds.), *Fotografía y arquitectura moderna en España. Antología de textos*, Madrid: Abada Editores, 2016.

ORTÍZ ECHAGÜE, César: *La arquitectura española actual*, Madrid: Rialp, 1965.

OTXATORENA, J.M; POZO, J.M,: "Casa Cabrero en Puerta de Hierro", *Arquitecturas. Contemporáneas*, Pamplona: T6 ediciones, 2002.

PÉREZ GÓMEZ, Alberto: "Perspectiva y representación arquitectónica", en *EGA*, nº 10, Valencia, 2005.

POZO, José M. (ed.): *Los brillantes 50. 35 proyectos*, Pamplona: T6 Ediciones, 2004.

RUIZ CABRERO, Gabriel: "In memoriam, Francisco de Asís Cabrero", en *Arquitectura*, nº 340, 2005.

RUIZ CABRERO, Gabriel: "Vida y obras de Asís Cabrero", en *Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo*, Madrid: Fundación COAM, 2007.

SAINZ, Jorge: *El dibujo de arquitectura: teoría e historia de un lenguaje gráfico*, Madrid: Nerea, 1990.

SAMBRICIO, Carlos: "La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social en 1959", en *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social*, Madrid: Electa, 1999, pp. 13-84.

SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel: *Materia, material y aparejo en la arquitectura de Francisco Cabrero*, Tesis Doctoral, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica, Universidad de Málaga, 2015.

SARTORIS, Alberto: *Gli elementi dell'architettura funzionale: sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Milán: Hoespli, 1941.

URRUTIA, Ángel: *Arquitectura española siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1997.

A.A.V.V.: *Arquitectura en Regiones Devastadas* [catálogo de exposición], Dirección General de Arquitectura y Edificación Centro de Publicaciones Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1987.

VV.AA.: *Equipamientos II. Registro Docomomo Ibérico, 1925-1965*, Barcelona: Arquia/temas 30, Fundación Caja de Arquitectos / Docomomo Ibérico, 2011.

VV.AA.: *Equipamientos I. Registro Docomomo Ibérico, 1925-1965*, Barcelona: Arquia/temas 30, Fundación Caja de Arquitectos / Docomomo Ibérico, 2010.

VV.AA.: "Espacio, tiempo y perspectiva en la construcción de la mirada arquitectónica contemporánea: de Hockney a Miralles, en *EGA*, nº 15, Valencia, 2010.

VV.AA.: "La obra de Regiones Devastadas en el contexto de la arquitectura española contemporánea", *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Catálogo de Exposición, Madrid, MOPU, 1987.

VV. AA.: *Legado 02: Francisco de Asís Cabrero*, Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007.

VV.AA.: "Secuencias gráficas y procesos reflexivos. Cuatro cuadernos de arquitectos". *EGA*, nº 39, Valencia, 2020.

Bibliografía específica sobre Ferriz

ALAMINOS, Eduardo: "Fotografías de Ferriz: Madrid 1929 (I)", en *Villa de Madrid: Revista del Excmo. Ayuntamiento*, nº 83, 1985.

ALAMINOS, Eduardo: "Fotografías de Ferriz: Madrid 1929 (II)", en *Villa de Madrid: Revista del Excmo. Ayuntamiento*, nº 84, 1985.

BERGERA, Iñaki; JIMÉNEZ, Cristina: "Ferriz y Cabrero: lecciones de una desconocida y paradigmática colaboración entre fotógrafo y arquitecto", en *RA Revista de Arquitectura*, nº 18, 2016.

ESTEBAN, Javier de; JIMÉNEZ, Cristina: "Visual Construction of an Architecture: A dialogue between Cabrero and Ferriz", en *ZARCH*, nº 15, 2020.

JIMÉNEZ, Cristina. "Ferriz y Cabrero: el valor del legado fotográfico", Actas I Congreso Internacional sobre fotografía *Nuevas propuestas en investigación y docencia de la fotografía*, UPV, Valencia, 2017.

ANEXOS DOCUMENTALES

ANEXO 1

FICHAS REPORAJES. ARCHIVO CABRERO

ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



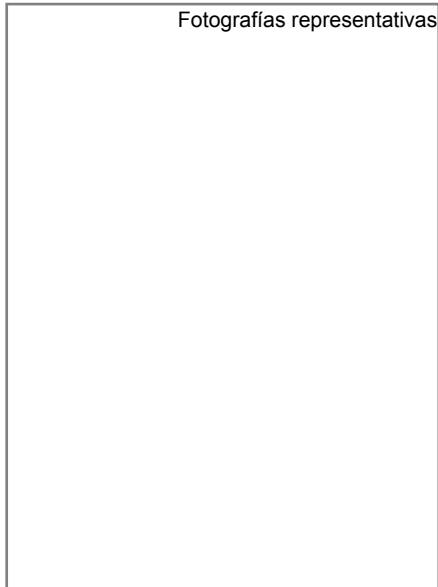
N Dibujos para la Cruz de los Caídos
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Concurso para la Cruz de los Caídos
F 1941
L Valle de Cuelgamuros. Madrid
T Concurso. Monumento

B

**CVC_SA-A-
B_1_001**

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Fotografías para el concurso, 1 fotografía a tinta y 1 acuarela
Fecha de realización del reportaje	1941
Origen del encargo	Franciso de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones A_001: 13x18 cm CM - Tinta y B_001: 29x17 cm CM - Acuarela
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	alvo anotaciones en los márgenes para publicaciones
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<ul style="list-style-type: none"> - Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 38-39 - VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. pp. 27-29 - <i>Nueva Forma</i>, nº 76, mayo 1972, pp. 2-7.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



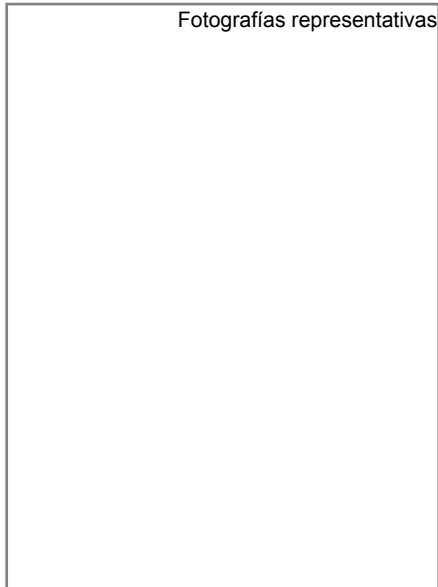
N Dibujos a tinta para la memoria del proyecto
A Francisco de Asís Cabrero
E Grupo Virgen del Castañar. 350 viviendas
F 1942
L Béjar. Salamanca
T Bloque de viviendas

B

BEC_FJ_1_001
-003

Fotógrafo	Fotografía Juanes
Descripción general del reportaje	Se trata de un reportaje realizado a varios dibujos para la memoria del proyecto.
Fecha de realización del reportaje	1942
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 1 de 18x24cm CM, 2-3 de 13x18 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Fotografía Juanes
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 40.</p> <p>– VV.AA. "Legado 02: Francisco de Asís Cabrero." Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 110-119.</p> <p>- <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i>, nº 181 julio 1974; p. 2 : empl., plan., fot., (2 p. s/n.)</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Dibujos del grupo de Viviendas Virgen del
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Grupo Virgen del Castañar. 350 viviendas
F 1942
L Béjar. Salamanca
T Bloque de viviendas

B

BEC_SA_1_001
-002

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Se trata de dibujos del edificio central del conjunto de viviendas Virgen del Castañar.
Fecha de realización del reportaje	1942
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Son fotografías 1 a color de dimensiones 20 x 20 cm CM y 2 de 20 x 25 cm
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 40.</p> <p>– VV.AA. "Legado 02: Francisco de Asís Cabrero." Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 110-119.</p> <p>- <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i>, nº 181 julio 1974; p. 2 : empl., plan., fot., (2 p. s/n.)</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores de la viviendas Santa María de las
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Grupo Santa María de las Huertas. Viviendas
F 1942
L Béjar. Salamanca
T Bloque de viviendas

B

BCH_CMA_3_0
01_004

Fotógrafo	Construcciones Martín Alonso
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con las viviendas terminadas. Son fotografías exteriores de los bloques de viviendas tomadas desde la calle.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1942
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	4
Formato de las fotografías	Se trata de fotografías en blanco y negro de dimensiones 9x7 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Construcciones Martín Alonso
Estado de conservación	Malvo por que los márgenes de las fotografías están un poco manchados
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 40.</p> <p>– VV.AA. "Legado 02: Francisco de Asís Cabrero." Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 110-119.</p> <p>- <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i>, nº 181 julio 1974; p. 2 : empl., plan., fot., (2 p. s/n.)</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Exteriores de las viviendas en Fuentes de Béjar
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Grupo San Leandro . Viviendas Protegidas
F 1942
L Fuentes de Béjar. Salamanca
T Bloque de viviendas

B

FBE_SA_3_001
-002

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con las viviendas terminadas. Son fotografías exteriores de los bloques y una fotografía de detalle de una fachada.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1942
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Se trata de fotografías en blanco y negro 1 de dimensiones 13 x 8 cm SM y 2 de 9 x 9 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 41.</p> <p>– VV.AA. "Legado 02: Francisco de Asís Cabrero." Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 110-119.</p> <p>- <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i>, nº 181 julio 1974; p. 2 : empl., plan., fot., (2 p. s/n.)</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



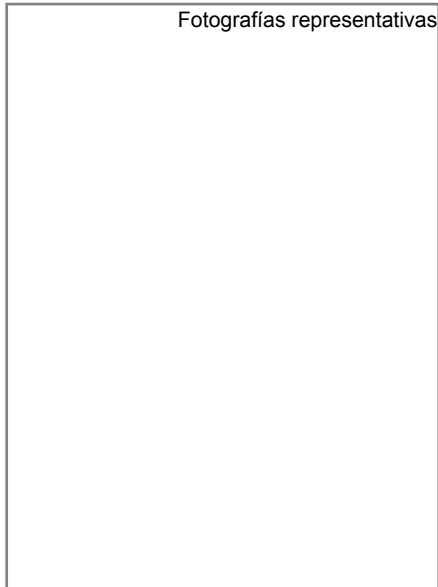
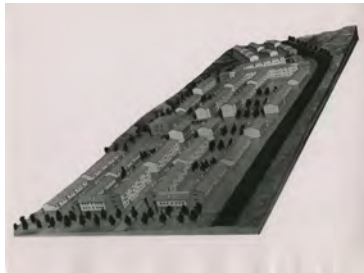
N Maqueta de las viviendas Virgen del Castañar
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Grupo Virgen del Castañar. 350 viviendas
F 1942
L Béjar
T Bloque de viviendas

C

BEC_MG_1_00
1-004

Fotógrafo	Miguel Guzmán Fotógrafo
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado a la maqueta de la Agrupación de viviendas obreras Virgen del Castañar en Béjar
Fecha de realización del reportaje	1942
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	4
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Miguel Guzmán
Estado de conservación	Las fotografías están arrugadas en los bordes
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 40.</p> <p>– VV.AA. <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 110-119.</p> <p>- <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i>, nº 181 julio 1974; p. 2 : empl., plan., fot., (2 p. s/n.)</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Obras de construcción del Grupo Virgen del
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Grupo Virgen del Castañar. 350 viviendas
F 1942
L Béjar. Salamanca
T Bloque de viviendas

B

BEC_JR_2_001
-003

Fotógrafo	J. Requena
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado durante las primeras fases de la construcción de las viviendas. Se ven los primeros movimientos de tierra y los primeros encofrados.
Fecha de realización del reportaje	1942
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 12x18cm con márgenes mordidos
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de J.Requena
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 40.</p> <p>– VV.AA. "Legado 02: Francisco de Asís Cabrero." Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 110-119.</p> <p>- <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i>, nº 181 julio 1974; p. 2 : empl., plan., fot., (2 p. s/n.)</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Obras de las viviendas Santa María de las
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Grupo Santa María de las Huertas. Viviendas
F 1942
L Béjar
T Bloque de viviendas

B

BEH_JR_2_001
-002

Fotógrafo	J. Requena
Descripción general del reportaje	Fotografías de la parcela donde se ubican las viviendas de Santa María de las Huertas. Se ven los primeros movimientos de tierra. Al fondo la muralla de Béjar
Fecha de realización del reportaje	1942
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 12 x 17 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de J.Requena
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 40. - VV.AA. " <i>Legado 02: Francisco de Asís Cabrero</i> ." Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 110-119. - <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i> , nº 181 julio 1974; p. 2 : empl., plan., fot., (2 p. s/n.)

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



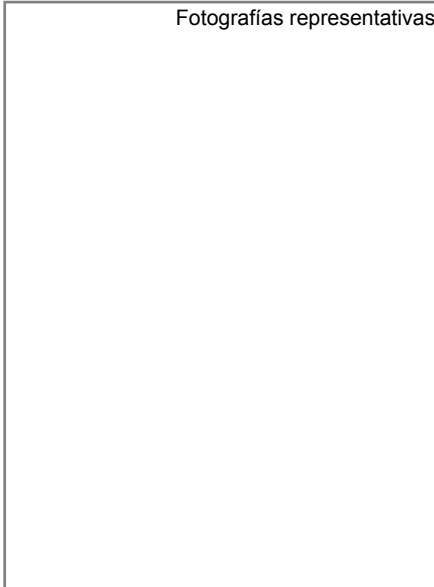
N Vista del conjunto de Santa María de las
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Grupo Santa María de las Huertas. Viviendas
F 1942
L Béjar. Salamanca
T Bloque de viviendas

B

BEH_SA_3_001
-002

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con las viviendas terminadas. Son fotografías en las que aparecen el conjunto de viviendas junto a la muralla de Béjar.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1942
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 001 de 14 x 24 cm CM y 002 de 9 x 9 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	Salvo por anotaciones en los márgenes
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 40.</p> <p>– VV.AA. "Legado 02: Francisco de Asís Cabrero." Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 110-119.</p> <p>- <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i>, nº 181 julio 1974; p. 2 : empl., plan., fot., (2 p. s/n.)</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Vistas generales de las viviendas grupo Virgen
A Francisco de Asís Cabrero
E Grupo Virgen del Castañar. 350 viviendas
F 1942
L Béjar. Salamanca
T Bloque de viviendas

B

BEC_JR_3_001
-003

Fotógrafo	J. Requena
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con las viviendas terminadas. Son vistas de los bloques de viviendas Virgen del Castañar desde las propias calles y una vista general del conjunto.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1942
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 1-2 de 13x18 CM y 3 de 11x17 SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de J.Requena
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 40.</p> <p>– VV.AA. "Legado 02: Francisco de Asís Cabrero." Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 110-119.</p> <p>- <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i>, nº 181 julio 1974; p. 2 : empl., plan., fot., (2 p. s/n.)</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Vistas generales de las Viviendas Virgen del
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Grupo Virgen del Castañar. 350 viviendas
F 1942
L Béjar. Salamanca
T Bloque de viviendas

C

BEC_SA_3_001
-003

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Se trata de fotografías de todo el conjunto de las viviendas. Y una fotografía más concreta de los bloques desde la calle
Fecha de realización del reportaje	1942
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 1 de 23x23 cm CM y 2-3 de 18x24 cm
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	Las fotos 1y2 aunque con anotaciones en los márgenes. La foto 3 tiene manchas
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 40.</p> <p>– VV.AA. <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 110-119.</p> <p>- <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i>, nº 181 julio 1974; p. 2 : empl., plan., fot., (2 p. s/n.)</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



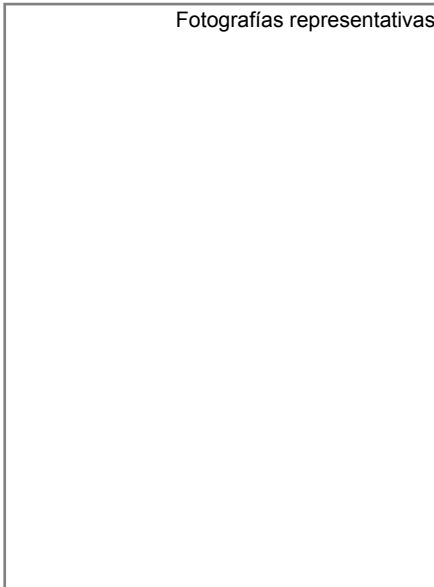
N Exterior del edificio Casa de la Ribera.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Casa de la Ribera
F 1943
L Calle Ribera y Atarazanas. Santander
T Bloque de viviendas

B

RIV_HO_3_001

Fotógrafo	Fotos Hojas
Descripción general del reportaje	Reportaje con el proyecto terminado. Se trata de una fotografía del bloque desde la calle.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1943
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografía en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Fotos Hojas
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 42

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exterior del edificio Casa de la Ribera.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Casa de la Ribera
F 1943
L Calle de la Ribera y Atarazanas. Santander
T Bloque de viviendas

D

RIV_SA_3_001
-003

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje con el proyecto terminado. Se trata de una fotografía de la fachada principal del bloque desde el edificio de enfrente.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1943
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones: 001-002 de 24x30 cm CM y 003 de 13x18 cm
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Archivo familiar
Estado de conservación	Los blancos en las fotografías están pintados a mano con pintura blanca.
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 42</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. p. 32</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



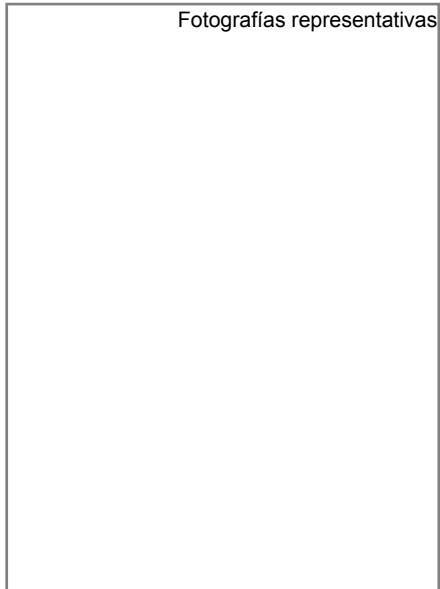
N Exterior de las Viviendas de Rualasal.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Viviendas en Rualasal
F 1945
L Calle Rualasal. Santander
T Bloque de viviendas

B

RLS_SA_3_001
-002

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado del proyecto terminado. Son fotografías de la fachada principal desde los edificios de en frente.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1945
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 9x9 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	Una de las fotografías tiene líneas a tinta supongo que para publicaciones
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 42

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exterior de obra de Viviendas en Francisco
A Franciso de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Viviendas en Paseo Francisco Silvela
F 1945
L Paseo Francisco Silvela. Madrid
T Bloque de viviendas

B

SIL_FE_2_001
-003

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado durante las obras de construcción del edificio. Fotografías exteriores generales del bloque desde la calle.
Fecha de realización del reportaje	1953
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones: 001-002 de 18x24 cm CM y 003 de 21x29 cm
Localización física y signatura del archivo	*** Archivo familiar de Asís Cabrero - N° Neg 001: 13828
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Férriz
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 44-45 - VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. p. 32 - <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i> , nº 181, julio 1974, p. 3.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exterior de Viviendas en Francisco Silvela
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Viviendas en Paseo Francisco Silvela
F 1945
L Paseo Francisco Silvela. Madrid
T Bloque de viviendas

B

SIL_LAG_3_00

1

Fotógrafo	Lagasca
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado del edificio terminado. Fotografía exterior del detalle de las terrazas
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1945
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografía en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Lagasca
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 44-45 - VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. p. 32 - <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i> , nº 181, julio 1974, p. 3.

Fotografías representativas	
-----------------------------	--

ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exterior de Viviendas en Francisco Silvela.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Viviendas en Paseo Francisco Silvela
F 1945
L Paseo Francisco Silvela. Madrid
T Bloque de viviendas

B

SIL_SA_3_001
-003

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado del edificio terminado. Fotografías exteriores de zonas concretas de las terrazas.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1945
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar de Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 44-45 - VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. p. 32 - <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i> , nº 181, julio 1974, p. 3.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores de obra Viviendas de Rualasal.
A Franciso de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Viviendas en Rualasal
F 1945
L Calle Rualasal. Santander
T Bloque de viviendas

B

RLS_SA_2_001
-002

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado durante las obras de construcción del edificio. Fotografías exteriores desde la calle.
Fecha de realización del reportaje	1945
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 9x12 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 42

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



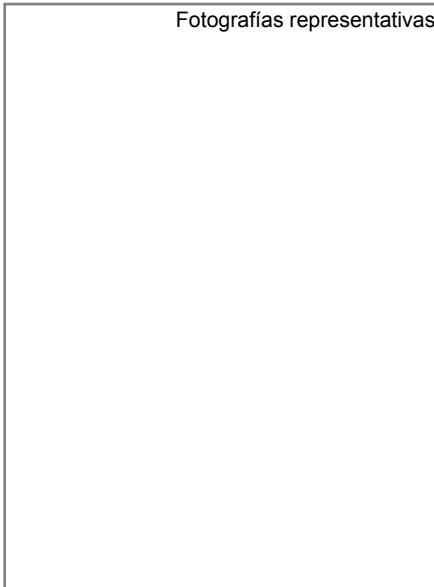
N Exteriores de obra Viviendas en Rualasal.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Viviendas en Rualasal
F 1945
L Calle Rualasal. Santader
T Bloque de viviendas

B

RLS_NO_2_001

Fotógrafo	Reportajes gráfico Nozal
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado durante las obras de construcción del edificio. Son fotografías exteriores desde la calle.
Fecha de realización del reportaje	14 de Agosto 1950
Origen del encargo	Franciso de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografía en blanco y negro de dimensiones 9x14 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Nozal
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 42

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Aérea del recinto de la Feria del Campo. Madrid
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Feria Nacional del Campo
F 1948
L Casa de Campo. Madrid
T Recinto ferial

B

CAM_SA-
B_3_001-003

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Vista aérea de la plaza de acceso y zona de exposición.
Fecha de realización del reportaje	1948
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografía en blanco y negro con un marco blanco grande. Dimensiones: 001-13x18 cm CM y 002-18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 55.</p> <p>- <i>Revista Nacional de Arquitectura</i>. Madrid : Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Arquitectura, nº 103 julio 1950 ; p. 305-318.</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. p.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Aérea e interiores del recinto de la Feria del
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Feria Nacional del Campo
F 1948
L Casa de Campo. Madrid
T Recinto ferial

B

CAM_SA-
A_3_001-003

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Vista aérea de la plaza de acceso y zona de exposición. Fotografías del interior del recinto
Fecha de realización del reportaje	1948
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Fotografías en tonos sepias de dimensiones 19x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 54-55</p> <p>- <i>Revista Nacional de Arquitectura</i>. Madrid : Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Arquitectura, nº 103 julio 1950 ; p. 305-318.</p> <p>– VV.AA "<i>Legado 02: Francisco de Asís Cabrero</i>." Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. pp. - - -</p>

Fotografías representativas	 
-----------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Aéreas de la plaza de la Feria del Campo.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Plaza de la Feria del Campo
F 1948
L Casa de Campo. Madrid
T Plaza. Recinto Ferial

B

CAM_FYPA
-03_3_001_003

Fotógrafo	Fotografía y propaganda aérea
Descripción general del reportaje	Fotografías aéreas de la plaza de la Feria del Campo
Fecha de realización del reportaje	1950
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 001-002 de 24x29 cm CM y 003 de 20x30 cm
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero 1º_Nº 0220
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- <i>Revista Nacional de Arquitectura</i> . Madrid : Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Arquitectura, nº 103 julio 1950 ; p. 310-312 : fot., plan

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Dibujos del recinto para la Feria del Campo.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Feria Nacional del Campo
F 1948
L Casa de Campo. Madrid
T Recinto ferial

B

CAM_SA
-01_1_001-003

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje de dibujos de emplazamiento del recinto de la Feria del Campo, planta y vista aérea. Dibujos a color
Fecha de realización del reportaje	1948
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografías a color de dibujos a mano de dimensiones 24x19 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- <i>Revista Nacional de Arquitectura</i> . Madrid : Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Arquitectura, nº 103 julio 1950 ; p. 305-318.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



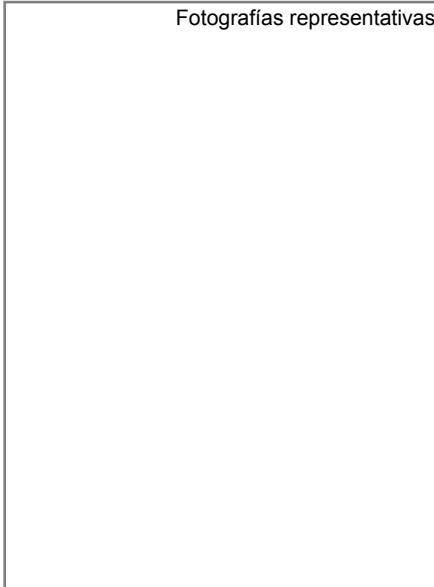
N Exterior de la Capilla de la Feria del Campo.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Feria Nacional del Campo
F 1948
L Casa de Campo. Madrid
T Capilla. Recinto Ferial

B

CAM_FE
-04_3_001

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con el proyecto terminado. Son fotografías del exterior de la capilla.
Fecha de realización del reportaje	1948
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero N° Neg: 11919
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Férriz.
Estado de conservación	Salvo por una mancha en la esquina inferior izquierda
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	- <i>Revista Nacional de Arquitectura</i> . Madrid : Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Arquitectura, nº 103 julio 1950 ; p. 305 : fot

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exterior de la Capilla de la Feria del Campo.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Feria Nacional del Campo
F 1948
L Casa de Campo. Madrid
T Capilla. Recinto ferial

B

CAM_MAG
-4_3_001-002

Fotógrafo	Miguel Ángel G. Basabe
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con el proyecto terminado. Son fotografías generales del exterior de la capilla.
Fecha de realización del reportaje	1948
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 18 x 24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Miguel Ángel G. Basabel
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- <i>Revista Nacional de Arquitectura</i> . Madrid : Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Arquitectura, nº 103 julio 1950 ; p. 305 : fot

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Exteriores de Viviendas grupo Virgen del Pilar.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Bloque de viviendas Virgen del Pilar
F 1948
L Madrid
T Bloque de viviendas

B

VVP_SA_3_001
-002

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado del edificio terminado. Fotografías exteriores del bloque desde la calle.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1948
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- Barrios de promoción oficial : Madrid 1939-1976 : la política de promoción pública de vivienda / Luis Moya González. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos, Servicio de Publicaciones, D.L. 1983. -- P. 143 : fot., plan. COAM 3728 - Un siglo de vivienda social : 1903-2003 / [Exposición organizada por el Ministerio de Fomento,

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

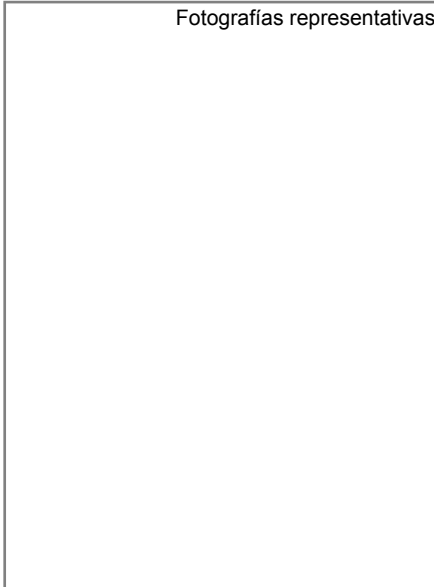
N Fotografía interior del Pabellón de recepciones
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Feria Nacional del Campo
F 1948
L Casa de Campo. Madrid
T Recinto ferial

B

CAM_FE
-01_3_001

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Fotografías del interior del pabellón de recepciones terminado. Arcos y bóvedas de ladrillo. Al fondo un fresco de Pascual de Lara
Fecha de realización del reportaje	1948
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero Nº Neg: 11924
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Férriz
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- <i>Revista Nacional de Arquitectura</i> . Madrid : Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Arquitectura, nº 103 julio 1950 ; p. 308 : fot., plan; p. 310-312 : fot., plan. - Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 54 - VV.AA " <i>Legado 02: Francisco de Asís Cabrero.</i> " Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. p. --

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Interiores de las naves de exposición del
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Feria Nacional del Campo
F 1948
L Casa de Campo. Madrid
T Recinto del ganado. Recinto Ferial

B

CAM_SA
-02_3_001-002

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje de los interiores de las naves de la exposición del Ganado.
Fecha de realización del reportaje	1950
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones: 001 de 9x9 cm SM y 002 de 9x9 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si

- Climent Ortiz, *Javier Francisco Cabrero, arquitecto*. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 54.

- *Revista Nacional de Arquitectura*. Madrid : Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Arquitectura., nº 103 julio 1950 ; p. 318 : fot., il

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Vista aérea del Grupo de Viviendas Virgen del
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Bloque de viviendas Virgen del Pilar
F 1948
L Madrid
T Bloque de viviendas

B

VVP_TAE_3_00
1

Fotógrafo	TAE. Trabajos Aéreos E
Descripción general del reportaje	Vista aérea de la zona del grupo de viviendas Virgen del Pilar
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1948
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografía en blanco y negro de dimensiones 18x18 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de TAE
Estado de conservación	Salvo marcas a tinta en los márgenes
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- Barrios de promoción oficial : Madrid 1939-1976 : la política de promoción pública de vivienda / Luis Moya González. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos, Servicio de Publicaciones, D.L. 1983. -- P. 143 : fot., plan. COAM 3728 - Un siglo de vivienda social : 1903-2003 / [Exposición organizada por el Ministerio de Fomento,

Fotografías representativas	
-----------------------------	--

ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

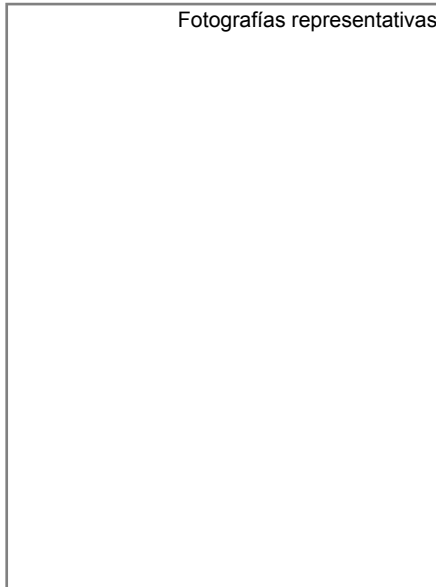
N Escalera interior de la Casa Sindical. Madrid
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Casa Sindical
F 1949
L Paseo del Prado, 20. Madrid
T Arquitectura institucional

B

CS_FE_3_003_
001-002

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado al edificio terminado, son exteriores desde la calle generales y de detalle de la fachada de ladrillo cara vista
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1950
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero con Rafael Aburto
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografías en color de dimensiones 10x10 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<ul style="list-style-type: none"> - Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 61-67. - VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. pp 46-47. - <i>Revista Nacional de Arquitectura</i>, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1979, nº 12, pp. 10-11.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exterior de las viviendas Grupo Virgen del Pilar.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Bloque de viviendas Virgen del Pilar
F 1949
L Madrid
T Bloque de viviendas

B

VVP_FE_3_
001

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Fotografía del exterior de las viviendas, Virgen del Pilar.
Fecha de realización del reportaje	1950
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografía en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar de Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Férriz
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- Barrios de promoción oficial : Madrid 1939-1976 : la política de promoción pública de vivienda / Luis Moya González. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos, Servicio de Publicaciones, D.L. 1983. -- P. 143 : fot., plan. COAM 3728 - Un siglo de vivienda social : 1903-2003 / [Exposición organizada por el Ministerio de Fomento,

Fotografías representativas	
-----------------------------	--

ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores generales y de detalle de fachada de
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Casa Sindical
F 1949
L Paseo del Prado, 20. Madrid
T Arquitectura institucional

B

CS_FE_3_0
01

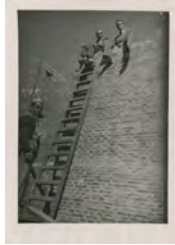
Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado al edificio terminado, se trata de las escaleras centrales del edificio.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1950
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero con Rafael Aburto
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografías en color de dimensiones 18X24 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Férriz
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 61-67.</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. pp. 46-47.</p> <p>- <i>Revista Nacional de Arquitectura</i>, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 174</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Obras de construcción de la Casa Sindical.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Casa Sindical
F 1949
L Paseo del Prado, 20. Madrid
T Arquitectura institucional

C

CS_ERV_2_
001

Fotógrafo	Estudio RV12
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado durante las obras de construcción de la Casa Sindical.
Fecha de realización del reportaje	1950
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero con Rafael Aburto
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografía en blanco y negro de dimensiones 8x12cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	la esquina superior derecha está doblada
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<ul style="list-style-type: none"> - Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 61-67. - VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. pp 46-47. - <i>Revista Nacional de Arquitectura</i>, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 174

Fotografías representativas	
-----------------------------	--

ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Obras de la IV Fase Grupo Virgen del Pilar.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Bloque de viviendas Virgen del Pilar
F 1949
L Madrid
T Bloque de viviendas

B

VVP_E_2_001
-002

Fotógrafo	Emilio. Reportajes Industriales
Descripción general del reportaje	Fotografías realizadas durante las obras de construcción. Se muestra la estructura que lo soporta y los muros medianeros con contrafuertes. Contratista: Manuel Ruiz Sol
Fecha de realización del reportaje	1950
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografía en blanco y negro de dimensiones 11x17 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar de Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Emilio. Reportajes Industriales
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- Barrios de promoción oficial : Madrid 1939-1976 : la política de promoción pública de vivienda / Luis Moya González. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos, Servicio de Publicaciones, D.L. 1983. -- P. 143 : fot., plan. COAM 3728 - Un siglo de vivienda social : 1903-2003 / [Exposición organizada por el Ministerio de Fomento,

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



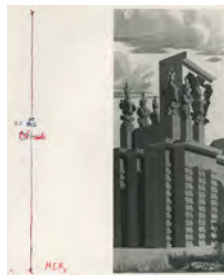
N Óleos sobre tablas para el proyecto del
A Franciso de Asís Cabrero Torres Quevedo
E Monumento a la Contrarreforma
F 1949
L
T Arquitectura conmemorativa. Concurso

B

MCR_SA_1_00
1_003

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Se trata de fotografías de óleos sobre tabla realizados para el proyecto de Monumento a la Contrarreforma
Fecha de realización del reportaje	1948
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 24x30 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	alvo por las notas al margen, pero no influyen en las fotos
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- VV.AA "Legado 02: Francisco de Asís Cabrero." Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. pp 30-31.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



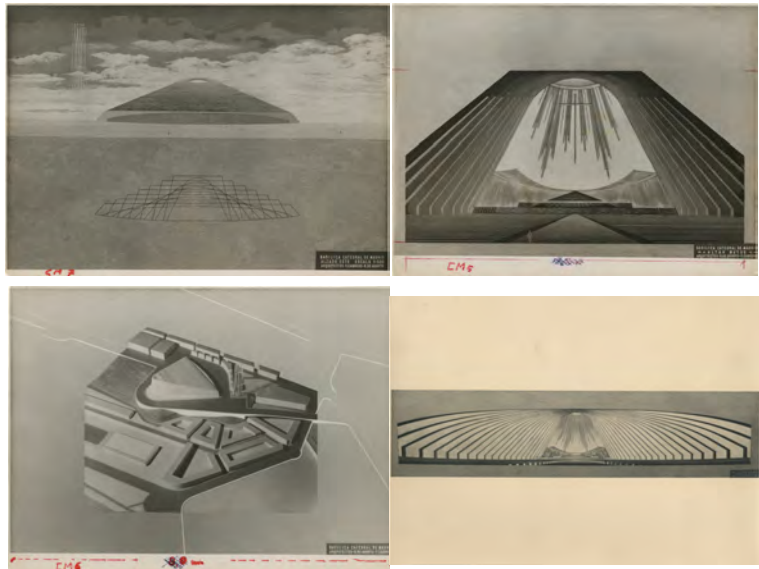
N Dibujos para el concurso de la Catedral de
A Franciso de Asís Cabrero Torres-Quevedo y
E Concurso para la Catedral de Madrid
F 1950
L Cuartel de la Montaña. Madrid
T Arquitectura religiosa. Concurso

B

CM_SA_1_001_
010Y 016

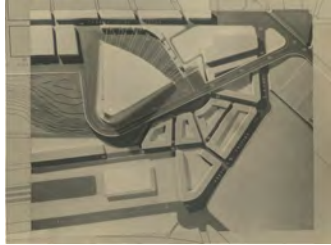
Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje de dibujos para el proyecto de la Catedral de Madrid. Todas las fotografías tienen un pie de foto en el que se indica el nombre del proyecto, la parte del proyecto a la que pertenece la imagen, la escala y los arquitectos.
Fecha de realización del reportaje	1950
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto
Número de fotografías	10+1
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 001-010 de 18x24 cm CM y 016 de dimensiones 20x40 cm CM.
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar de Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	alvo anotaciones en los márgenes. La fotografía 002 tiene manchas en la imagen
Digitalización (localización)	
Bibliografía de difusión específica y de época	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Gran Madrid</i>, nº 15 1951; p. 24-27 - <i>Revista Nacional de Arquitectura</i>, Madrid: Consejo Superior del Colegios de Arquitectos de España, nº 123 Marzo 1952 ; pp. 1-8 : il., fot.; pp. 36-52: il., fot. - <i>Nueva Forma</i>, nº 36 enero 1969, pp. 36-37 : plan.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



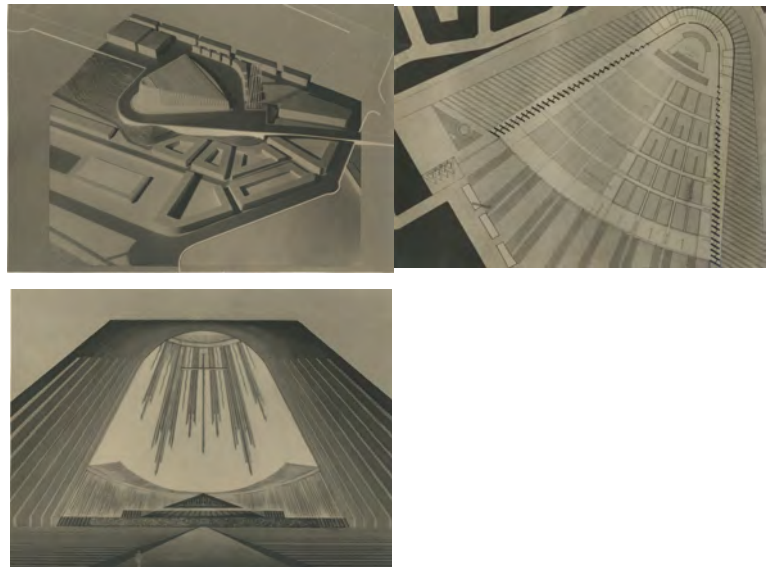
N Dibujos y maqueta para el concurso de la
A Franciso de Asís Cabrero Torres-Quevedo y
E Concurso para la Catedral de Madrid
F 1950
L Cuartel de la Montaña. Madrid
T Arquitectura religiosa. Concurso

B

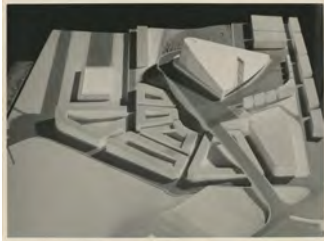
CM_SA_1_011
-015

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje de la maqueta y dibujos para el proyecto de la Catedral de Madrid. También de autor desconocido, pero sin pie de foto como el reportaje anterior. Cambia también el tamaño de las fotografías
Fecha de realización del reportaje	1950
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto
Número de fotografías	4
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 21x30 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Gran Madrid</i>, nº 15 1951; p. 24-27 - <i>Revista Nacional de Arquitectura</i>, Madrid: Consejo Superior del Colegios de Arquitectos de España, nº 123 Marzo 1952 ; pp. 1-8 : il., fot.; pp. 36-52: il., fot. - <i>Nueva Forma</i>, nº 36 enero 1969, pp. 36-37 : plan.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Reportaje de la maqueta para el concurso de la
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo con
E Concurso para la Catedral de Madrid
F 1950
L Cuartel de la Montaña. Madrid
T Arquitectura religiosa. Concurso

B

CM_FE_1_0
01

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Se trata de fotografías de la maqueta para el concurso de la Catedral de Madrid.
Fecha de realización del reportaje	1950
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Se trata de una fotografía en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo Familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Férriz
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	- <i>Gran Madrid</i> , nº 15 1951; p. 24-27 - <i>Revista Nacional de Arquitectura</i> , Madrid: Consejo Superior del Colegios de Arquitectos de España, nº 123 Marzo 1952 ; pp. 1-8 : il., fot.; pp. 36-52: il., fot. - <i>Nueva Forma</i> , nº 36 enero 1969, pp. 36-37 : plan.

Fotografías representativas	
-----------------------------	--

ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Interior de la exposición de Hanhover
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Exposición de Hanhover de la Feria del Campo
F 1951
L Exposición de Hanhover. Feria del Campo
T Exposición Hanhover

B

CAM_FYPA
-05_3_001

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Fotografía del interior de la exposición en Hanhover de la Feria del Campo.
Fecha de realización del reportaje	1951
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografía en blanco y negro de dimensiones 19x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Archivo familiar
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	
Bibliografía de difusión específica y de época	

Desconocido

Fotografía del interior de la exposición en Hanhover de la Feria del Campo.

1951

Francisco de Asís Cabrero

1

Fotografía en blanco y negro de dimensiones 19x24 cm CM

Archivo familiar Asís Cabrero

Archivo familiar

Fotografías representativas



Fotografías representativas	
-----------------------------	--



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores de la vivienda de Puerta de Hierro.
A Franciso de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Casa Cabrero. Puerta de Hierro 1
F 1952
L Calle Cabeza de Hierro, 5
T Vivienda unifamiliar

B

PH1_FE_3_001
-026

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con la obra finalizada. Son fotografías exteriores de la vivienda desde el jardín sobre todo. 2 vistas interiores hacia el jardín.
Fecha de realización del reportaje	1953
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	19
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro 16 fotografías de 18x24 cm CM, 2 16x24 cm CM y 1 de 25x30 cm
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero, 1y2 sin N° de negativo 3-19: 14364 / 1 4365 / 14370 / 15083 /
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	la fotografía 12 tiene manchas de conservación
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 72-77.</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. pp 53-54.</p> <p>- <i>Arquitectos</i>, Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, nº 118</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores de la vivienda de Puerta de Hierro.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Casa Cabrero. Puerta de Hierro 1
F 1952
L Calle Cabeza de Hierro, 5
T Vivienda unifamiliar

B

PH1_SA_3_001
-008

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje de la vivienda finalizada. Son exteriores de la vivienda realizados desde la calle
Fecha de realización del reportaje	1953
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	8
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 17 x 24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 72-77.</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. pp 53-54.</p> <p>- <i>Arquitectos</i>, Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, nº 118</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Dibujos de viviendas económicas en Madrid.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Viviendas económicas en Madrid para la Bienal
F 1954
L Madrid
T Bloque de viviendas

B

BVE_FE_1_001
-004

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Reportaje de los dibujos realizados para el proyecto ya que están fechados en 1953.
Fecha de realización del reportaje	1953
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	4
Formato de las fotografías	Las fotografías son en blanco y negro 001 de 21x29 cm CM y 002-004 de dimensiones 18,24 x 24 cm
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar de Asís Cabrero N° de Negativo: 1.sin numerar / 2:14485 / 3:14486 / 4:sin
Propiedad de los derechos de reproducción	Heredados de Férriz
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



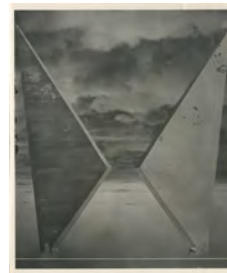
N Dibujos para el concurso del monumento a
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Monumento a José Calvo Sotelo
F 1955
L Madrid
T Arquitectura conmemorativa. Monumento

C

MCS_SA_1_00
1-005

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje de los dibujos realizados para el Monumento a Calvo Sotelo. Una vista aérea del emplazamiento con el monumento situado.
Fecha de realización del reportaje	1955
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	5
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de varios tamaños 1-5: 10x13 cm SM, 20x26 cm CM, 24x28 cm CM, 28x36 cm CM, 28x32 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	2-5 Regular fotografías 2y4 mancha parte superior izquierda, 3y5 Las fotografías sin color en
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 78-79</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. pp 48-50.</p> <p>- <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i>. nº 182 agosto ; p. 11 : empl., fot., 2 h. s/n.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores de la Escuela Nacional de
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Escuela Nacional de Hostelería
F 1955-56
L Casa de Campo. Madrid
T Escuela

B

HOS_FE_3_001
-003

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con el edificio terminado. Se trata de fotografías
Fecha de realización del reportaje	1956
Origen del encargo	Francisco de Asís
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 24x29 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero Nº Negativos: 17837 / 17840 / 17831
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Férriz
Estado de conservación	la fotografía 17840 tiene los bordes estropeados
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<ul style="list-style-type: none"> - Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 88-91. - <i>Revista Nacional de Arquitectura</i>, Madrid : Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, nº 191 noviembre 1957; p. 1-4 : fot., plan., secc., alz. - <i>Arquitectos</i>, Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, nº 118

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exterior de la Vivienda en el Valle de Iguña.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Vivienda unifamiliar en el Valle de Iguña
F 1956
L Valle de Iguña. Cantabria
T Vivienda unifamiliar

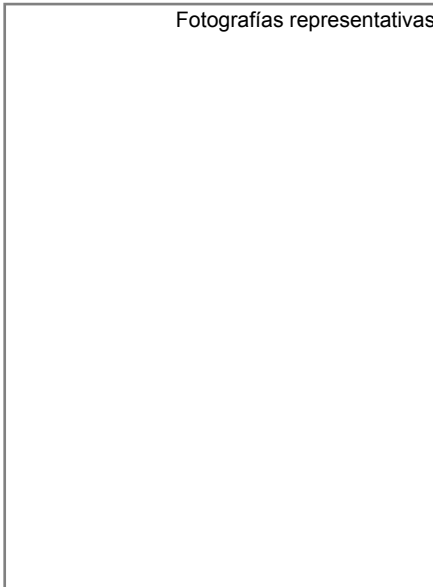
C

VI_SA_3_00

1

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Una única fotografía del exterior de la vivienda en el Valle de Iguña
Fecha de realización del reportaje	1956
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografía en blanco y negro de dimensiones 9x9 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	la fotografía tiene varias anotaciones en el margen. En la parte superior izquierda la fotografía
Digitalización (localización)	SI
Bibliografía de difusión específica y de época	- Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 87.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exterior de las viviendas en Calle Reyes
A Francisco de Asís Cabreo Torres-Quevedo
E Edificio de viviendas-dúplex en Calle Reyes
F 1956
L Calle Reyes Magos c/v Amado Nervo.Madrid
T Bloque de viviendas

B

RM_FE_3_001
-002

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado del edificio terminado. Son fotografías del exterior realizadas desde la calle. Puede ser que la primera esté tomada desde un pequeño jardín que hay en frente del edificio.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1956
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 24x29 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero Nº Neg: 25582 / 25583
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Férriz
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 84. - VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007. p. 55; pp.120-124. - <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i> , nº 181 julio 1974 ; p. 15 : plan., fot.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Maqueta de la Escuela de Hostelería. Madrid
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Escuela Nacional de Hostelería
F 1956
L Casa de Campo. Madrid
T Escuela

B

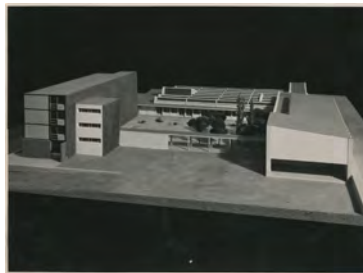
HOS_WER_1_0
01-002

Fotógrafo	Carpintería Ebanistería Werman
Descripción general del reportaje	Reportaje de la maqueta de la Escuela de Hostelería
Fecha de realización del reportaje	20 de Octubre de 1956
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Las fotografías de este registro son en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Werman
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si

Bibliografía de difusión específica y de época

- Climent Ortiz, Javier *Francisco Cabrero, arquitecto*. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 88-91.
 - *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid : Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, nº 191 noviembre 1957; p. 1-4 : fot., plan., secc., alz.
 - *Arquitectos*, Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, nº 118
-

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Vista aérea del complejo de la Piscina del
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Ampliación del Parque Sindical Deportivo.
F 1956
L Puerta de Hierro. Madrid
T Complejo deportivo

C

PS_PE_3_0
01

Fotógrafo	Paisajes Españoles
Descripción general del reportaje	Reportaje aéreo de la piscina del Parque Sindical y alrededores.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1956
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografía en color de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Paisajes Españoles
Estado de conservación	La fotografía tiene marcas de celo en las esquinas
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	- Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 92. - <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i> , nº 181 julio 1974 ; p. 14 : 2 h. sin num., plan. gral., fot. - <i>Arquitectos</i> , Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, nº 118 1990 ; p. 83-90 : fot., plan., alz., detall.

Fotografías representativas

ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Vistas de la Piscina del Parque Sindical .
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Ampliación del Parque Sindical Deportivo.
F 1956
L Puerta de Hierro. Madrid
T Complejo deportivo

B

PS_FG_3_001
-003

Fotógrafo	Fernando Gordillo
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado a la finalización de las obras, con la piscina en funcionamiento
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1956
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 20x25 cm SM y 11x25 SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Fernando Gordillo
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 92. - <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i> , nº 181 julio 1974 ; p. 14 : 2 h. sin num., plan. gral., fot. - <i>Arquitectos</i> , Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, nº 118 1990 ; p. 83-90 : fot., plan., alz., detall.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Vistas de la Piscina del Parque Sindical y
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Ampliación del Parque Sindical Deportivo.
F 1956
L Puerta de Hierro. Madrid
T Complejo deportivo

B

PS_FE_3_001
-003

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Reportaje de la Piscina del Parque Sindical con gente. Se trata de fotografías generales de la piscina.
Fecha de realización del reportaje	Septiembre de 1958
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	4
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro 001-002 de dimensiones 18x24 cm CM y 003-004 de dimensiones 24x20 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero. Nº de Negativo: 19172 / 19171 / 19172 / 19170
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Férriz
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<ul style="list-style-type: none"> - Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 92. - <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i>, nº 181 julio 1974 ; p. 14 : 2 h. sin num., plan. gral., fot. - <i>Arquitectos</i>, Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, nº 118 1990 ; p. 83-90 : fot., plan., alz., detall.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



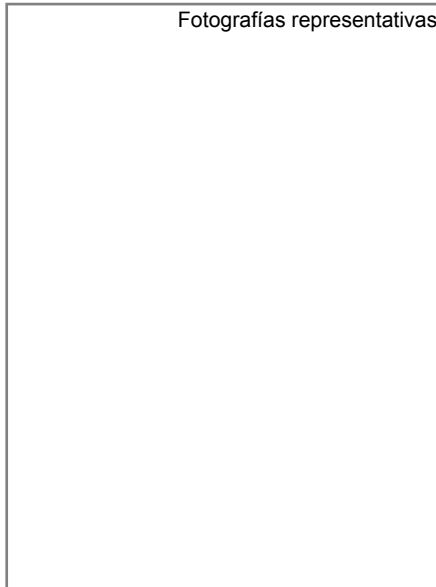
N Vistas de la Piscina del Parque Sindical y
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Ampliación del Parque Sindical Deportivo.
F 1956
L Puerta de Hierro. Madrid
T Complejo deportivo

C

PS_SA_3_001
-002

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con la piscina en funcionamiento. Son fotografías generales del recinto de la piscina
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1956
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 001 de 18x24 cm CM y 002 de 21x27 CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	las fotografías tienen anotaciones en los márgenes
Digitalización (localización)	
Bibliografía de difusión específica y de época	<ul style="list-style-type: none"> - Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 92. - <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i>, nº 181 julio 1974 ; p. 14 : 2 h. sin num., plan. gral., fot. - <i>Arquitectos</i>, Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, nº 118 1990 ; p. 83-90 : fot., plan., alz., detall.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Aéreas de la IV Feria Internacional del Campo.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Pabellón de la O.S.H en la Feria Internacional
F 1959
L Casa de Campo. Madrid
T Pabellón de Exposiciones

B

OSH_FYPA_3_
001

Fotógrafo	Fotografía y propaganda aérea
Descripción general del reportaje	Fotografías del pabellón de la O.S.H. terminado para la Feria del Campo.
Fecha de realización del reportaje	1959
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 21x29 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Fotografía y propaganda aérea
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	Delgado Orusco, Eduardo. <i>Un siglo de vivienda social : 1903-2003</i> / [Exposición organizada por el Ministerio de Fomento, el Ayuntamiento de Madrid-EMV y el Consejo Económico y Social (CES)]. -- Madrid : Ministerio de Fomento... [etc.], 2003. -- T. II ; p. 41-43 : plan. COAM 10838

Fotografías representativas

ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



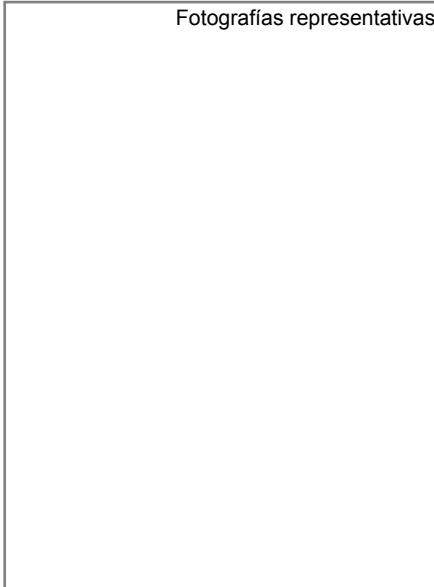
N Aéreas de las obras de la IV Feria Internacional
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Pabellón de la O.S.H en la Feria Internacional
F 1959
L Casa de Campo. Madrid
T Pabellón de Exposiciones

B

OSH_SA_3
_001

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Fotografía aérea del pabellón de la O.S.H. terminado para la Feria del Campo.
Fecha de realización del reportaje	1959
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Se trata de una fotografía en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	Delgado Orusco, Eduardo. <i>Un siglo de vivienda social : 1903-2003</i> / [Exposición organizada por el Ministerio de Fomento, el Ayuntamiento de Madrid-EMV y el Consejo Económico y Social (CES)]. -- Madrid : Ministerio de Fomento... [etc.], 2003. -- T. II ; p. 41-43 : plan. COAM 10838

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Aéreas de las obras de la IV Feria Internacional
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Palacio de la Agricultura
F 1959
L Casa de Campo. Madrid
T Pabellón de Exposiciones

B

PA_SA_2_001
-006

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado del Pabellón de Exposiciones para del Ministerio de Vivienda durante su construcción. Se trata de vistas aéreas en las que se ven también los pabellones de alrededor.
Fecha de realización del reportaje	1959
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	6
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 18 x 24 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Interiores y exteriores del Pabellón de
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Pabellón Exposiciones del Ministerio de la
F 1959
L Casa de Campo. Madrid
T Pabellón de Exposiciones

B

INV_FE_3_001
-007

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado del Pabellón de Exposiciones para del Ministerio de Vivienda en la IV Feria del Campo. Son fotografías exteriores e interiores del Pabellón
Fecha de realización del reportaje	Mayo de 1959
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	7
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 001-004= 24x29 cm SM y y 005-007: 18x24 cm
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero N° de Negativo: 20425 / 20426 / 20430 / 20431 / 20432 / 20433 /
Propiedad de los derechos de reproducción	Familiares de Asís Cabrero
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp 96-97 - <i>Arquitectura</i> , Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos, nº 7 Julio 1959; p. 16-19 : fot., plan.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Pabellón de la OSH en la IV Feria Internacional
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Pabellón de la O.S.H en la Feria Internacional
F 1959
L Casa de Campo. Madrid
T Pabellón de Exposiciones

D

OSH_LAG_3_0
01

Fotógrafo	Lagasca
Descripción general del reportaje	Fotografías del pabellón de la O.S.H. terminado para la Feria del Campo desde el espacio anterior.
Fecha de realización del reportaje	1959
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografía en blanco y negro de dimensiones 18x23 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Lagasca
Estado de conservación	fotografía está retocada con tinta blanca
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	Delgado Orusco, Eduardo. <i>Un siglo de vivienda social : 1903-2003</i> / [Exposición organizada por el Ministerio de Fomento, el Ayuntamiento de Madrid-EMV y el Consejo Económico y Social (CES)]. -- Madrid : Ministerio de Fomento... [etc.], 2003. -- T. II ; p. 41-43 : plan. COAM 10838

Fotografías representativas

ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores del edificio Arriba. Madrid
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Edificio Arriba
F 1960
L Paseo de la Castellana. Madrid
T Edificio de oficinas

B

ARR_FE_3_001
-003

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado del edificio terminado. Son fotografías exteriores del edificio Arriba. Los exteriores desde la calle y los interiores son salas de reuniones, despachos...
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1960
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 001 de 24x30 cm SM, 002 de 20x30 cm SM y 003 de 18x24 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Herrederos de Férriz. N° Neg: 25580 / 25578 / 25581 /
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 98-103.</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp.62-67.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores e interiores del edificio Arriba. Madrid
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Edificio Arriba
F 1960
L Paseo de la Castellana. Madrid
T Edificio de oficinas

B

ARR_SA-
B_3_001-019

Fotógrafo	Paco Gamúz
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado del edificio terminado. Son fotografías exteriores e interiores del edificio Arriba. Los exteriores desde la calle y los interiores son salas de reuniones, despachos...
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1960
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	19
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 23x30 cm SM. Excepto la fotografía 005 de dimensiones 10x20 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Gamuz
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 98-103.</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp.62-67.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Maqueta del Edificio Arriba. Madrid
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Edificio Arriba
F 1960
L Paseo de la Castellana. Madrid
T Edificio de oficinas

B

ARR_SA_1_00
1-002

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado a la maqueta . Son fotografías exteriores de los dos volúmenes de la maqueta
Fecha de realización del reportaje	1960
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 98-103. - VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp.62-67.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Varios exteriores del Edificio Arriba. Madrid
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Edificio Arriba
F 1960
L Paseo de la Castellana. Madrid
T Edificio de oficinas

B

**ARR_SA-
A_3_001-002**

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Son fotografías sueltas del edificio terminado pero sin autor ni formato definido.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1960
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro y en color, de dimensiones 001 de 10x10 cm y 002 de 13x18 cm
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 98-103.</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp.62-67.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Vistas aérea de la parcela del edificio arriba
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Edificio Arriba
F 1960
L Paseo de la Castellana. Madrid
T Edificio de oficinas

B

ARR_SAN_2_0
01-005

Fotógrafo	Servicios Aéreos Norte
Descripción general del reportaje	Reportaje aéreo de la parcela en la que se situaría el Edificio Arriba. Se trata de la parcela con los primeros movimientos de tierra. Se observan los dos edificios vecinos a la parcela.
Fecha de realización del reportaje	8 de Noviembre de 1960
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	5
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 13x18 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar de Asís Cabrero: 10368 / 10368 / 1369 / 10369 / 10370
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Servicios Aéreos Norte
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 98-103.</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp.62-67.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Vistas aérea de la parcela del edificio arriba
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Edificio Arriba
F 1960
L Paseo de la Castellana. Madrid
T Edificio de oficinas

B

ARR_AGZ_2_0
01-004

Fotógrafo	Fotógrafo Industrial An. Gar. Zu
Descripción general del reportaje	Reportaje aéreo de la parcela del Edificio Arriba. Son fotografías de la parcela en los inicios de la construcción del edificio, se encuentra en la fase de encofrado de los muros de sótano del edificio
Fecha de realización del reportaje	1960
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	4
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos del Fotógrafo Industrial An.Gar.Zu
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 98-103.</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp.62-67.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Vistas aérea de la parcela del edificio arriba
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Edificio Arriba
F 1960
L Paseo de la Castellana. Madrid
T Edificio de oficinas

B

ARR_FAP_2_0
01-003

Fotógrafo	F.A. Piñol
Descripción general del reportaje	Reportaje aéreo de la parcela del Edificio Arriba. Son fotografías de la parcela en los inicios de la construcción del edificio, los trabajos de encofrado de la planta baja se encuentran en un estado más avanzado.
Fecha de realización del reportaje	2 de Enero de 1961
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de F.A. Piñol
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 98-103.</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp.62-67.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Detalles de fachadas, estructura e interiores del
A Francisco de Asís Cabrero
E Colegio Mayor San Agustín
F 1961
L Ciudad Universitaria. Madrid
T Colegio Mayor

B

SAG_SA_3_00
1-16

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con el edificio terminado. Se trata en su mayoría de fotografías de detalles de encuentros de fachada, cubierta, estructura, así como detalles de escaleras interiores
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1961
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	16
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 11x18 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 111-115.</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 58-62</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Detalles de la Vivienda Puerta de Hierro 2.
A Francisco de Asís Cabrero
E Casa Cabrero II
F 1961
L Avenida de Miraflores, 14. Ciudad Puerta de
T Vivienda unifamiliar

B

PH2_SA-
B_3_001-027

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con la vivienda terminada. Se trata en su mayoría de fotografías de detalles de cubierta, fachada y escaleras y encuentros. El reportaje contiene fotografías más generales exteriores de la vivienda desde el jardín.
Fecha de realización del reportaje	1961
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	27
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 1-14: 12x18 cm CM, 15-27: 11x17 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	salvo la fotografía 12 a la que le faltan trozos de fotografía
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp.104-110.</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, p 69.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores de la Vivienda Puerta de Hierro 2.
A Francisco de Asís Cabrero
E Casa Cabrero II
F 1961
L Avenida de Miraflores, 14. Ciudad Puerta de
T Vivienda unifamiliar

B

PH2_SA-
A_3_001-004

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con la vivienda finalizada. Se trata de fotografías exteriores desde el jardín, aparecen en ella la familia de Cabrero.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1961
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	4
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp.104-110.</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, p 69.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores de la Vivienda Puerta de Hierro 2.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Casa Cabrero II
F 1961
L Avenida de Miraflores, 14. Ciudad Puerta de
T Vivienda unifamiliar

B

PH2_SA-
C_3_001-006

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado de la vivienda terminada. Son fotografías interiores del estudio de Cabrero y fotografías exteriores de la vivienda desde el jardín.
Fecha de realización del reportaje	1961
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	5
Formato de las fotografías	Son fotografías en color de dimensiones 10x10 cm SM la fotografía 004 de dimensiones 10x15 cm SM y 005 de dimensiones 7x7 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp.104-110.</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, p 69.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores e interiores del Colegio San Agustín.
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Colegio Mayor San Agustín
F 1961
L Ciudad Universitaria. Madrid
T Colegio Mayor

B

SAG_FE_3_001
-010

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Reportaje de los exteriores desde el jardín y algún interior, vestíbulo principal y capilla.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1961
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	13 (3 FOTOGRAFÍAS PERTENECEN A LA CAPILLA RESIDENCIA DE LOS PADRES
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 001-002 18x24 cm CM, 003 de 20x29 cm CM, 004 010 22x22 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero Nº Negativos: 1-10: 25351 / 25354 / 25348 / 25349 / 25350 /
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Férriz
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 111-115. – VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 58-62

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores, interiores y mobiliario de la Vivienda
A Francisco de Asís Cabrero
E Casa Cabrero II
F 1961
L Avenida de Miraflores, 14. Ciudad Puerta de
T Vivienda unifamiliar

B

PH2_FE_3_001
-011

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con la vivienda finalizada. Se trata de fotografías exteriores desde el jardín, fotografías interiores de la vivienda así como del mobiliario que Cabrero diseñó.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1961
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	11
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro de dimensiones 001-006 18x24 cm CM y 007-011 de 24x30 cm CM. Las fotografías 4 y 6 son de color.
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero Nº Negativo: 31014 / 35141 / 35169 / 35170 / 35171 / 35172 /
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Férriz
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp.104-110. – VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, p 69.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores del Pabellón de Cristal
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Pabellón X. Pabellón de Cristal
F 1964
L Casa de Campo. Madrid
T Pabellón de Exposiciones

B

PC_FOA_3_001
-003

Fotógrafo	FOAV S.A.
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con el edificio terminado. Se trata de fotografías exteriores desde el espacio anterior a la entrada al Pabellón.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1964
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Son fotografías en color de dimensiones 29x38 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero Ref: 2511/10 - 25111/11 - 25111/12
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de FOAV S.A.
Estado de conservación	Salvo por algunas esquinas están dobladas. En la fotografía 3 la esquina superior derecha está
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 116-119. – VV.AA. <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 70-77.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Fotografías exteriores e interiores del Pabellón
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Pabellón X. Pabellón de Cristal
F 1964
L Casa de Campo. Madrid
T Pabellón de Exposiciones

B

PC_LOR_3_001
-007

Fotógrafo	Lorren
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con el edificio terminado. Se trata de fotografías exteriores de la fachada principal y fotografía interior desde la planta superior.
Fecha de realización del reportaje	1965
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	7
Formato de las fotografías	Se trata de tres tipos de fotografías: 001 en blanco y negro de dimensiones 17x11 cm CM, 002 en color de dimensiones 13x20 cm CM, 004, 006 en color de dimensiones 20x25 cm CM.
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Lorren
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 116-119.</p> <p>– VV.AA. <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 70-77.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Interior y Exteriores del Pabellón de Cristal
A Francisco de Asís Cabrero
E Pabellón X. Pabellón de Cristal
F 1964
L Casa de Campo. Madrid
T Pabellón de Exposiciones

B

PC_SA-A-
B_3_001-003

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con el edificio terminado. Fotografías exteriores de la fachada principal y el entorno.
Fecha de realización del reportaje	1964
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Son fotografías en color de dimensiones: 1:10x10 cm SM, 2: 20x30 cm SM, 3: 24x30 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 116-119.</p> <p>– VV.AA. <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 70-77.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Interior y Exteriores del Pabellón de Cristal
A Francisco de Asís Cabrero
E Pabellón X. Pabellón de Cristal
F 1964
L Casa de Campo. Madrid
T Pabellón de Exposiciones

B

PC_VTF_3_001
-010

Fotógrafo	V. Tribaldos Fotógrafo
Descripción general del reportaje	Reportaje del edificio terminado. Son fotografías del interior del Pabellón se ve la planta baja destinada a exposición de maquinaria pesada. Además fotografías de una sala de actos, núcleo de escaleras y una fotografía exterior de la fachada este.
Fecha de realización del reportaje	1965
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	10
Formato de las fotografías	Se trata de fotografías en color de dimensiones 19x24 cm CM.
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero N°: 2-10: 20480 / 20482 / 204859 / 20486 / 20484 / 20481 / 20488
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de de V.Tribaldos Fotógrafo
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 116-119. – VV.AA. <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 70-77.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Obras de construcción del Pabellón de Cristal
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Pabellón X. Pabellón de Cristal
F 1964
L Casa de Campo. Madrid
T Pabellón de Exposiciones

B

PC_FE_2_001
-049

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado durante la fase de construcción del Pabellón de Cristal. Se trata de fotografías realizadas en fechas distintas, que muestran la evolución de las obras hasta llegar al edificio terminado.
Fecha de realización del reportaje	Octubre de 1964 - Mayo de 1965
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	49
Formato de las fotografías	Se trata de fotografías en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero Nº Negativos: desde 26557 hasta 27318
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Férriz
Estado de conservación	Salvo que todas las fotos están numeradas en el margen inferior derecho
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 116-119.</p> <p>– VV.AA. <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 70-77.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Vistas aéreas de la construcción del Pabellón
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Pabellón X. Pabellón de Cristal
F 1964
L Casa de Campo. Madrid
T Pabellón de Exposiciones

B

PC_PE_2_001
-004

Fotógrafo	Paisajes Españoles
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado durante las obras de construcción del Pabellón. Son fotografías aéreas del Pabellón, se observan los trabajos en las fachadas y la cubierta.
Fecha de realización del reportaje	1964
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	4
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero Nº 36113-52 / 36112-53 / 37558-54 / 36114-55
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Paisajes Españoles
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 116-119.</p> <p>– VV.AA. <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 70-77.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

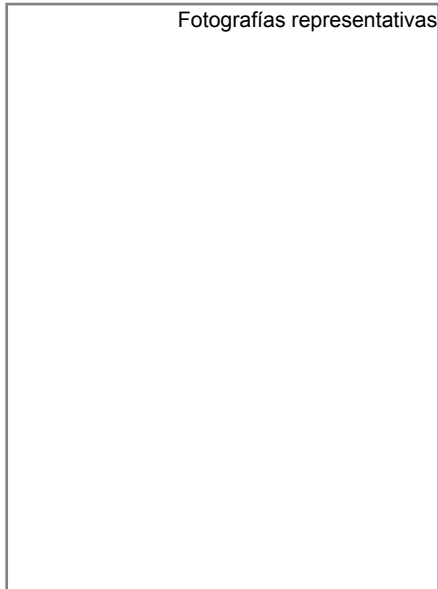
N Vistas aéreas del Pabellón de Cristal del edificio
A Francisco de Asís Cabrero
E Pabellón X. Pabellón de Cristal
F 1964
L Pabellón X. Pabellón de Cristal
T Pabellón de Cristal

B

PC_PE_3_001
-002

Fotógrafo	Paisajes españoles
Descripción general del reportaje	Fotografías aéreas del Pabellón una vez finalizadas las obras de construcción del propio Pabellón y los alrededores.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1964
Origen del encargo	Francisco de Asís
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Son fotografías en color de dimensiones 12x18 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero Nº 37895 / 37896
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Paisajes Españoles
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier. <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 116-119.</p> <p>– VV.AA. <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 70-77.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Vistas exteriores de la Capilla de los Padres
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Colegio Mayor San Agustín
F 1966
L Ciudad Universitaria. Madrid
T Capilla-Residencia

C

RCA_SA_3_00
1-002

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje del exterior del colegio. Se trata de dos fotografías de distintos reportajes, pero en las dos aparece la Iglesia del colegio como elemento principal.
Fecha de realización del reportaje	1966
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 1 de 18x24 cm SM y 2 de 13x18 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	la fotografía 2 tiene marcas en los márgenes y en la propia fotografías
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	<p>– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i>. Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 120-121.</p> <p>– VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, p 127.</p>

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Vistas exteriores e interiores de la Capilla de los
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Capilla-Residencia de los Padres Agustinos
F 1966
L Madrid
T Capilla. Residencia

B

RCA_FE_3_003
-005

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con la capilla terminada. Se trata de fotografías exteriores y una fotografía interior
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1966
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Son fotografías en blanco y negro 003-004 de dimensiones 18x24 cm CM, la fotografía 005 en color de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero Nº Negativos: 35165 / 35167 / 35173
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Férriz
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 120-121. – VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, p 127.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



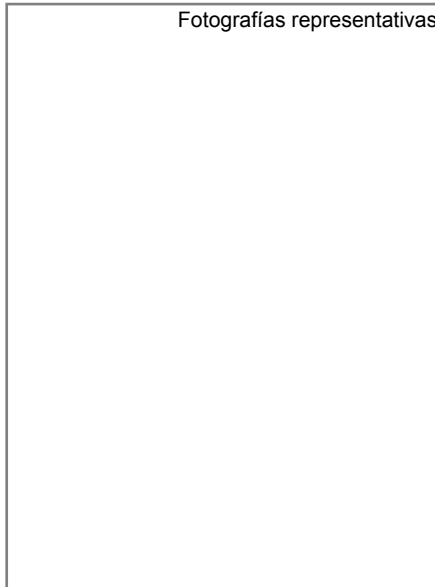
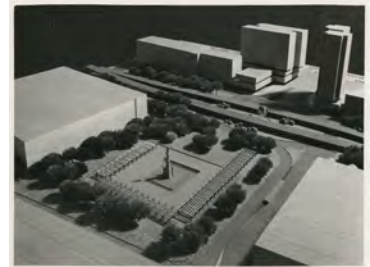
N Vistas de maqueta urbana
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Concurso de Ideas para la Ordenación
F 1970
L Madrid
T Concurso de ordenación urbana

B

COL_FE_1_001
-003

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado de la maqueta para el concurso de la Plaza Colón. Son fotografías del entorno de la plaza
Fecha de realización del reportaje	1970
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero Nº Negativo: 31704 / 31705 / 31706
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Férriz
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- <i>Arquitectura</i> , Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos, nº 147 marzo 1971 ; p. 32-34 : fot., plan., esq. - <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i> , nº 182 agosto 1974 ; p. 25 : plan. gral., esq. tráfico, maq., (2 p. s/n.)

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

N Vistas de maqueta urbana
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Concurso de Ideas para la Ordenación
F 1970
L Madrid
T Concurso de ordenación urbana

B

COL_SA_1_
001

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado de la maqueta para el concurso de la Plaza Colón. Son fotografías del entorno de la plaza
Fecha de realización del reportaje	1970
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografía en color de dimensiones 13x13 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	- <i>Arquitectura</i> , Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos, nº 147 marzo 1971 ; p. 32-34 : fot., plan., esq. - <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i> , nº 182 agosto 1974 ; p. 25 : plan. gral., esq. tráfico, maq., (2 p. s/n.)

Fotografías representativas	
-----------------------------	--

ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores del Área de Servicio de la autopista
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Zona de Servicios. Autopista Villalba-Villacastín
F 1971
L Villalba-Villacastín
T Zona de Servicios

B

AUT_SA-
A_3_001-006

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado del área de servicios de la autopista Villalba-Villacastín terminada. Son fotografías exteriores generales del edificio, la gasolinera y la pasarela
Fecha de realización del reportaje	1971
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	6
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 18x24 cm CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	Algunas tienen anotaciones en los márgenes
Digitalización (localización)	Sí
Bibliografía de difusión específica y de época	– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 137-141. – VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 78-79.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores del Área de Servicio de la autopista
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Zona de Servicios. Autopista Villalba-Villacastín
F 1971
L Villalba-Villacastín
T Zona de Servicios

B

AUT_SA-
B_3_001-024

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado del área de servicios de la autopista Villalba-Villacastín terminada. Son fotografías exteriores generales del edificio, la gasolinera y la pasarela
Fecha de realización del reportaje	1971
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	24
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 24x30 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	algunas fotografías tienen anotaciones en los márgenes
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 137-141. – VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 78-79.

Fotografías representativas	
-----------------------------	--

ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



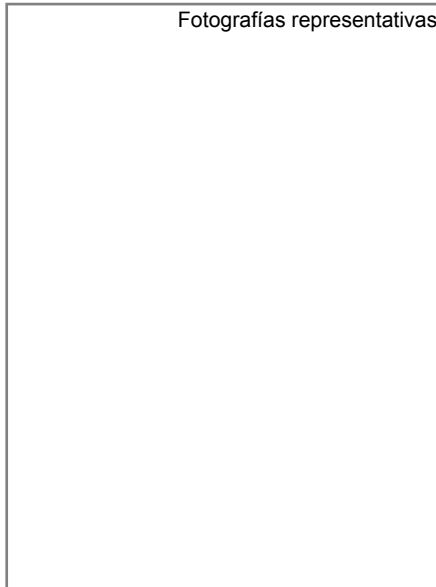
N Obras de construcción del Área de Servicios de
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Zona de Servicios. Autopista Villalba-Villacastín
F 1971
L Villalba-Villacastín
T Zona de Servicios

B

AUT_SA-3_001
-002

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado durante las obras de construcción del Área de Servicios de Villalba-Villacastín. Son fotografías de la pasarela en estructura, y el edificio en construcción.
Fecha de realización del reportaje	1971
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	2
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro de dimensiones 13x18 cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 137-141. – VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 78-79.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores del Ayuntamiento de Alcorcón
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Ayuntamiento de Alcorcón
F 1973
L Alcorcón. Madrid
T Edificio público

B

ALC_FE_3_001
-004

Fotógrafo	Férriz
Descripción general del reportaje	Se trata de fotografías del edificio terminado. Son fotografías generales del exterior desde la calle a la fachada principal y a un lateral.
Fecha de realización del reportaje	Posterior a 1973
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	4
Formato de las fotografías	Fotografías en blanco y negro y en color de dimensiones de 001-004 de 14x18 cm CM 001 y 002 y de 003 y 004 de 12x18
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero Nº Negativos 001-004: 36002 / 36003 / 36005 / 36006
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Férriz
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 142-145. – VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 83-85.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores del Ayuntamiento de Alcorcón
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Ayuntamiento de Alcorcón
F 1973
L Alcorcón. Madrid
T Edificio público

B

**ALC_SA-A-
 B_3_001-003**

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con el edificio terminado. Se trata de fotografías exteriores de la fachada principal y un alzado lateral.
Fecha de realización del reportaje	1973
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Son fotografías de dos reportajes distintos. El primero se trata de una fotografía en color de dimensiones 20x25 cm CM y el segundo está formado por dos fotografías en blanco y negro de
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	– Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 142-145. – VV.AA <i>"Legado 02: Francisco de Asís Cabrero."</i> Madrid: Fundación Cultural COAM, 2007, pp 83-85.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores e interior del Ayuntamiento de
A Francisco de Asís Cabrero
E Ayuntamiento de Alcorcón. Ampliación
F 1973
L Alcorcón. Madrid
T Edificio público

B

ALC_NUM_3_0
01-003

Fotógrafo	Numay
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con el edificio terminado, se ven obras en el edificio de al lado, pudiera ser la ampliación del propio ayuntamiento. Se trata de fotografías exteriores y una fotografía interior.
Fecha de realización del reportaje	18 de Noviembre de 1988
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Son fotografías en color de dimensiones 18x24cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero Placas Nº: 188223 / 18223 / 18220
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Numay
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- <i>Arquitectos</i> , Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, nº 118 1990 ; p. 152-156 : fot., plan. - Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. pp. 98

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores e interior del Ayuntamiento de
A Francisco de Asís Cabrero
E Ayuntamiento de Alcorcón. Ampliación
F 1973
L Alcorcón. Madrid
T Edificio público

B
ALC_NUM_3_0
01-003

Fotógrafo	Numay
Descripción general del reportaje	Reportaje del edificio de la ampliación terminado. Se trata de fotografía interior del la entrada, y exteriores.
Fecha de realización del reportaje	18 de Noviembre de 1988
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	3
Formato de las fotografías	Son fotografías en color de dimensiones 18x24cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero Placas Nº: 188223 / 18223 / 18220
Propiedad de los derechos de reproducción	Herederos de Numay
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO



Ficha de reportaje

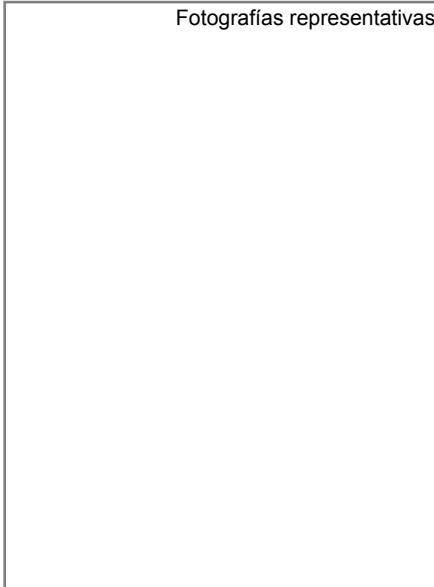
N Exterior de la Vivienda en El Cañaveral
A Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo
E Vivienda unifamiliar en El Cañaveral
F 1975
L El Cañaveral. Cáceres
T Vivienda Unifamiliar

B

CAÑ_SA_3
_001

Fotógrafo	Desconocido
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado con la vivienda terminada. Se trata de una fotografía del alzado posterior de la casa desde la parcela.
Fecha de realización del reportaje	1975
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Fotografía en blanco y negro de dimensiones 14x19 CM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero
Propiedad de los derechos de reproducción	
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- Climent Ortiz, Javier <i>Francisco Cabrero, arquitecto</i> . Madrid: Xarait Ediciones, 1979. p. 87.

Fotografías representativas



ARCHIVO FOTOGRÁFICO DIGITALIZADO
FRANCISCO ASÍS CABRERO

Ficha de reportaje



N Exteriores e interior del Ayuntamiento de
A Francisco de Asís Cabrero
E Ayuntamiento de Alcorcón. Ampliación
F 1987
L Alcorcón. Madrid
T Edificio público

B

ALC_NUM_2_0
01

Fotógrafo	Numay
Descripción general del reportaje	Reportaje realizado durante las obras de construcción del edificio de la ampliación del Ayuntamiento de Alcorcón.
Fecha de realización del reportaje	1: 30 de Junio de 1987 / 2-4: 18 de Noviembre de 1988
Origen del encargo	Francisco de Asís Cabrero
Número de fotografías	1
Formato de las fotografías	Son fotografías en color de dimensiones 18x24cm SM
Localización física y signatura del archivo	Archivo familiar Asís Cabrero Placas Nº: 87448 / 188223 / 18223 / 18220
Propiedad de los derechos de reproducción	18
Estado de conservación	
Digitalización (localización)	Si
Bibliografía de difusión específica y de época	- <i>Arquitectos</i> , Madrid : Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, nº 118 1990 ; p. 152-156 : fot., plan.

Fotografías representativas



ANEXO 2

RELACIÓN FOTOGRAFÍAS DE FÉRRIZ

Feria del Campo, 1948. Madrid



CAM_FE-04_003_001



CAM_FE-01_003_001



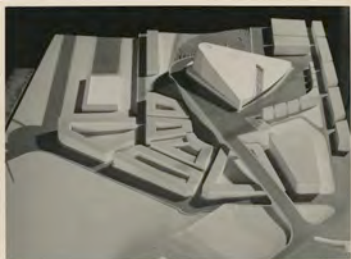
CAM_FE-01_003_002

Viviendas Virgen del Pilar, 1949. Madrid



VVP_FE_003_001

Catedral de Madrid, 1950. Madrid



CAM_FE-04_003_001

Casa Sindical, 1949. Madrid

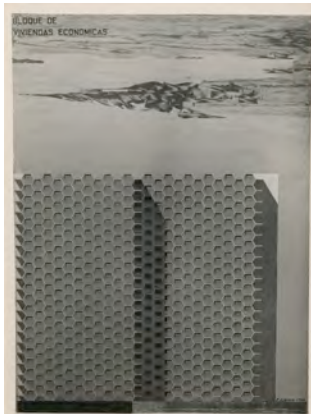


CS_FE_003_001

Bloque Viviendas, 1954. Bienal de la Habana



BVE_FE_001_001



BVE_FE_001_002

Vivienda de Puerta de Hierro I, 1952. Madrid



PH1_FE_003_001



PH1_FE_003_002



PH1_FE_003_003



PH1_FE_003_004



PH1_FE_003_005



PH1_FE_003_006



PH1_FE_003_007



PH1_FE_003_009



PH1_FE_003_010



PH1_FE_003_012



PH1_FE_003_013



PH1_FE_003_015



PH1_FE_003_016



PH1_FE_003_017



PH1_FE_003_019



PH1_FE_003_020_CUADROS002



PH1_FE_003_021_CUADROS003



PH1_FE_003_022_CUADROS004



PH1_FE_003_023_CUADROS005



PH1_FE_003_024_CUADROS006



PH1_FE_003_025_CUADROS008



PH1_FE_003_026_CUADROS009

Escuela Nacional de Hostelería, 1956. Madrid



HOS_FE_003_001



HOS_FE_003_002



HOS_FE_003_003

Piscina del Parque Sindical, 1956. Madrid



PS_FE_003_001



PS_FE_003_002



PS_FE_003_004

Viviendas en calle Reyes Magos, 1956. Madrid



RM_FE_003_001



RM_FE_003_002

Pabellón del Ministerio de la vivienda, 1959. Madrid



INV_FE_003_001



INV_FE_003_002



INV_FE_003_003



INV_FE_003_004



INV_FE_003_005



INV_FE_003_006

Colegio Mayor San Agustín, 1961. Madrid



SAG_FE_003-A_001



SAG_FE_003-A002



SAG_FE_003-A_003



SAG_FE_003-A_004



SAG_FE_003-A_005



SAG_FE_003-A_001



SAG_FE_003-B_002



SAG_FE_003-B_003



SAG_FE_003-B_004



SAG_FE_003-B_005



SAG_FE_003-B_006



SAG_FE_003-B_007



SAG_FE_003-B_008

Edificio Arriba, 1960. Madrid



ARR_FE_003_001



ARR_FE_003_002CUADROS012



ARR_FE_003_003

Vivienda en Puerta de Hierro II, 1961. Madrid



PH2_FE_003_001



PH2_FE_003_002



PH2_FE_003_003



PH2_FE_003_004



PH2_FE_003_005



PH2_FE_003_006



PH2_FE_003_007



PH2_FE_003_008



PH2_FE_003_009



PH2_FE_003_010



PH2_FE_003_011

Pabellón de Cristal, 1964. Madrid



PC_FE_002_001



PC_FE_002_002



PC_FE_002_003



PC_FE_002_004



PC_FE_002_006



PC_FE_002_007



PC_FE_002_008



PC_FE_002_009



PC_FE_002_010



PC_FE_002_011



PC_FE_002_013



PC_FE_002_014



PC_FE_002_015



PC_FE_002_016



PC_FE_002_017



PC_FE_002_018



PC_FE_002_019



PC_FE_002_020



PC_FE_002_021



PC_FE_002_022



PC_FE_002_023



PC_FE_002_024



PC_FE_002_025



PC_FE_002_026



PC_FE_002_027



PC_FE_002_028



PC_FE_002_030



PC_FE_002_031



PC_FE_002_032



PC_FE_002_033



PC_FE_002_034



PC_FE_002_035



PC_FE_002_036



PC_FE_002_037



PC_FE_002_038



PC_FE_002_039



PC_FE_002_040



PC_FE_002_044



PC_FE_002_045



PC_FE_002_046



PC_FE_002_048



PC_FE_002_049



PC_FE_002_050

PC_FE_002_051

PC_FE_002_052

Capilla Residencia de los padres Agustinos, 1966. Madrid



SAG_FE_003-A_003

SAG_FE_003-A_004

SAG_FE_003-A_005

Ordenación urbana plaza de Colon, 1970. Madrid



COL_FE_001_001

COL_FE_001_002

COL_FE_001_003

Ayuntamiento de Alcordón (Madrid), 1973.



ALC_FE_003_001



ALC_FE_003_002



ALC_FE_003_003



ALC_FE_003_004

ANEXO 3
ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

VIVIENDAS EN LA CALLE FRANCISCO SILVELA, 1945. MADRID



Contexto: Se trata de una fotografía en blanco y negro, con formato horizontal de dimensiones 18x24. La imagen pertenece a una serie de 3 fotografías para el edificio de la calle Francisco Silvela en Madrid.

1. NIVEL MORFOLÓGICO

A. Descripción del motivo fotográfico: Se trata de la fachada principal del bloque de viviendas hacia la calle Francisco Silvela. Como elementos secundarios la calle, el arbolado y la iluminación se intercalan con las figuras humanas que aparecen delante del edificio.

B. Elementos morfológicos:

PUNTO DE ENFOQUE: Está centrado en la fachada del edificio. El alzado es el punto de interés, coincidiendo con el centro geométrico de la imagen. El punto de vista nos indica que la toma fue realizada a nivel de calle, ofreciendo una visión natural y objetiva del edificio.

LÍNEAS: Predominan las líneas verticales y horizontales. La verticalidad de los cuerpos, contrasta con la horizontalidad que ofrecen las aberturas de los huecos en fachada. La unión de verticales y horizontales se enfatiza en los balcones, que forman y definen una retícula abstracta (1). A su vez todo el conjunto se dirige claramente a un punto de fuga que se ubicaría a la derecha de la imagen. El formato horizontal junto con la fuga del edificio marca la direccionalidad de la fotografía

PLANOS: Se distinguen dos planos, en primer término destaca el plano de la calle, con las aceras, el arbolado y las farolas y postes de luz. En segundo plano aparece el bloque de viviendas, el cual destaca por el contraste de sus aleros blancos con el oscuro cielo de la fotografía.

FORMA: El edificio es el elemento estático principal debido a su rotundidad y su carácter atemporal. Las formas geométricas del edificio predominan frente a lo orgánico de las personas y los árboles.

ILUMINACIÓN: La luz proviene del ángulo superior derecho creando acentuadas sombras que ayudan a matizar los volúmenes del edificio. La iluminación uniforme hace percibir las fachadas continuas tanto la de ladrillo como la de revoco blanco. No existe un gran nivel de detalle de la configuración de cada una, de esta manera se centra la mirada únicamente en la juego entre ambos materiales. Existe un fuerte contraste entre los colores, la luz natural se propaga por toda la fachada fortaleciendo los colores de forma regular.

2. NIVEL COMPOSITIVO

ESTRUCTURA: Composición ordenada y clara mediante la retícula de verticales y horizontales visibles de la escena. La composición queda enmarcada por los dos frentes de ladrillo que cierran la fotografía, así como por el cielo oscuro y el entorno urbano.

PERSPECTIVA: La situación del punto de fuga en la imagen crea una direccionalidad clara de la imagen que marca además la horizontalidad de la misma.

RITMO: La imagen tiene un ritmo visual definido por la repetición de los elementos arquitectónicos, los cuerpos de ladrillo, las ventanas, balcones, todos ellos con gran armonía, que viene dada por la definición del alzado en el proyecto de Cabrero. Los elementos externos a la arquitectura aportan un ritmo más alterado (2).

ESTATICIDAD/DINAMICIDAD: Aunque la imagen presenta figuras humanas y elementos vegetales que podrían aportar movimiento a la escena, la imagen es claramente estática por la simetría con la que se juega y la rotundidad que aporta el elemento arquitectónico, protagonista indiscutible de la escena. El cual se ha ubicado en los dos tercios superiores de la imagen captando por completo toda la atención como elemento principal.

3. INTERPRETACIÓN CONCLUSIONES

La abstracción conseguida al percibir las fachadas de ladrillo como continuas y su contraste con las fachadas de revoco blanco, la perfecta utilización de las sombras que enfatiza los planos volados de los balcones y el efecto que esta consigue en las ventanas concibiéndolas como recortes en los propios muros (3), enfatizan la idea de esencialización de la arquitectura que Cabrero estaba experimentando a través de la eliminación de la ornamentación innecesaria.



CAPILLA DE LA I FERIA NACIONAL DEL CAMPO, 1948. MADRID.



Contexto: Se trata de una fotografía en blanco y negro, con formato horizontal de dimensiones 18x24. La imagen pertenece a una serie de 3 fotografías realizadas para de la Feria Nacional del Campo en Madrid (mismo contexto que en la imagen anterior).

1. NIVEL MORFOLÓGICO

A. Descripción del motivo fotográfico: Se trata del exterior de la capilla ubicada al este del recinto de la feria.

B. Elementos morfológicos:

PUNTO DE ENFOQUE: De nuevo se encuentra casi en el centro geométrico de la imagen, ajustado sobre la fachada. El punto de vista es bajo respecto al plano de la capilla que se encuentra en un nivel más alto, lo que hace que la composición se centre en ella.

LÍNEAS: Predominan las líneas verticales. Los árboles en primer plano acentúan junto con el campanario de la propia capilla la verticalidad de la imagen. Se convierten los árboles en líneas dominantes(1) que dirigen la mirada hacia el centro de la imagen, la capilla. Esta visión está potenciada por el formato elegido para la toma. Contrastan las líneas orgánicas del entorno, la silueta sinuosa de la franja de árboles que aparecen como telón de fondo y la sombra de las hojas de los árboles sobre el suelo, aunque no tienen un papel principal en la imagen.

PLANOS: Se distinguen tres planos, en primer lugar, los árboles que enmarcan la capilla. En segundo plano la propia edificación y por último un cierre vegetal.

FORMA: Las formas puras de la geometría que a priori, podrían predominar debido al fotografiar arquitectura, se rompe al aparecer la delicada curva que describe el cuerpo principal de la capilla(2). Las formas orgánicas se potencian con la presencia de los elementos naturales, los árboles, el terreno, las sombras, etc.

ILUMINACIÓN: La luz natural proviene del ángulo superior derecho, creando sombras profundas que se introducen en la imagen adquiriendo gran presencia. Estas sombras dejan el primer plano de la imagen casi en oscuridad, antesala del elemento principal. Este uso de las sombras contribuye a centrar la mirada en la arquitectura, la que se muestra con una sensible iluminación. No aparecen grandes sombras sobre la construcción, la luz uniforme sobre la capilla hace percibir su piel lisa y regular, que destaca frente a la superficie dura y arisca de la arena sobre la que se erige.

2. NIVEL COMPOSITIVO

COMPOSICIÓN: Pese al estar en un entorno natural, la composición es ordenada y clara, con una disposición equilibrada de los elementos de imagen. Los dos árboles del primer plano refuerzan la simetría de la composición con el eje en el centro de la capilla(3).

PERSPECTIVA: A pesar de la existencia de los planos que se han apuntado, la profundidad de campo está limitada por el cerramiento de árboles, en el plano posterior inmediato a la capilla. Este hecho junto con la forma curva de la capilla, hace que se difumine la perspectiva del conjunto, contemplándose toda la imagen como la sucesión de tres planos con un cierre cercano.

RITMO: Aportan ritmo a la imagen, en un primer momento, los dos árboles del primer plano. Además la presencia de ritmo se potencia con el parterre del plano inicial en el que se aprecian los primeros centímetros de algún elemento vegetal que fue plantado hacía relativamente poco tiempo. Los pequeños brotes repetidos sobre la tierra aportan un gran ritmo a la imagen.

ESTATICIDAD / DINAMICIDAD: Debido a la simetría con la que se juega, el elemento principal en el centro de la imagen(4) y los árboles colocados simétricamente respecto de él, la imagen es estática. Aunque el entorno natural puede ofrecer dinamismo, la imagen sugiere estaticidad. La figura con su posición frente a la capilla, detenido para observarla, potencia la idea del estatismo(5).

3. INTERPRETACIÓN CONCLUSIONES

La pureza de la delicada piel de cemento blanco de la capilla es el centro de todas las miradas gracias a la configuración de la imagen. Ferriz consiguió fijar todas las miradas en ella. El telón de fondo que utiliza, la vegetación en hilera, con los tonos oscuros sirve para realzar la figura del elemento sencillo, la capilla.



PLAZA DE ACCESO DE LA I FERIA NACIONAL DEL CAMPO, 1948. MADRID.



Contexto: Se trata de una fotografía en blanco y negro, con formato horizontal de dimensiones 18x24. La imagen pertenece a una serie de 3 fotografías realizadas para de la Feria I Nacional del Campo en Madrid. El proyecto del recinto ferial se realizó por Cabrero y Ruiz y se construyó en los terrenos de la antigua finca real de caza entre los años 1948 y 1949. El Estado creó esta feria para llevar el campo a la ciudad y potenciar así el medio rural símbolo de la superioridad moral, frente al medio urbano. Como elementos secundarios el entorno natural. Los árboles (junto con su sombra), el terreno y por supuesto el horizonte.

1. NIVEL MORFOLÓGICO

A. Descripción del motivo fotográfico: Se trata de la plaza circular que sirve de vestíbulo abierto al recinto ferial. Tras el cuerpo porticado aparecen algunos árboles dispersos.

B. Elementos morfológicos:

PUNTO DE ENFOQUE: Está situado en el cuerpo blanco sobre los arcos del perímetro. El punto de interés se desarrolla sobre la franja horizontal que divide la imagen en dos partes(1). Se utiliza el punto de vista a pie de calle y descentrado a la derecha.

LÍNEAS: No hay un predominio claro de verticales u horizontales. La parte superior de los arcos crea, de nuevo, una franja horizontal que recorre la imagen. Sin embargo, los cantos de los muros de carga, aparecen como elementos verticales, en la parte central de la imagen, perdiéndose esta percepción hacia la izquierda cuando los muros empiezan a verse casi en su totalidad.

PLANOS. Podemos distinguir dos planos, el primero que es el de la línea de pórticos y el segundo en el que aparecerían los árboles. La fuente está en un plano intermedio a estos dos, al encontrarse su inicio a nivel con el inicio de la línea de pórticos.

FORMA: Las curvas tanto de las bóvedas sobre los muros de carga, como las formas sinuosas de la fuente hacen que este tipo de líneas predominen sobre las geometría pura.

NITIDEZ: Nitidez en todos los elementos a excepción de la fachada lateral izquierda la cual se encuentra ensombrecida.

ILUMINACIÓN: La luz en este caso proviene de la parte superior izquierda. El cierre de la plaza crea unas sombras propias muy profundas bajo los soportales. Las escaleras que parten de la plaza se encuentran casi en oscuridad total debido a la sombra arrojada del conjunto. La iluminación en la fachada es uniforme tiene mayor intensidad en el centro de la fachada, difuminándose hacia la izquierda de la imagen.

CONTRASTE: Existe un fuerte contraste entre las intensas sombras de los soportales con la fachada de revoco blanco y de esta con el cielo intenso de la imagen.

2. NIVEL COMPOSITIVO

COMPOSICIÓN: Al tomar la fotografía casi bajo los soportales se consigue una visión del centro de la plaza, permitiendo entender el espacio circular. El cuerpo blanco de los soportales en el centro divide la imagen horizontalmente en dos partes.

PERSPECTIVA: El desplazamiento del eje vertical a la derecha de la composición marca dirige la mirada hacia el fondo de la imagen marcando una continuidad visual(2). La profundidad de campo que ofrece la apertura de la visión da sensación de perspectiva. Férriz cuenta como el espacio continua al enseñarnos la escalinata que comunicaba con el siguiente espacio del recinto ferial.

RITMO: El ritmo en la imagen viene dado por los muros de carga existentes en la fachada homogénea(3). Esta seriación es potenciada por el contraste entre el blanco de los muros y la sombra negra de los vanos.

ESTATICIDAD / DINAMICIDAD: Pese a tratarse de una plaza, un espacio cerrado por la edificación en la que el movimiento es contenido, la apertura visual hacia las escaleras aporta un dinamismo en la imagen que nos invita a continuar recorriendo el espacio.

3. INTERPRETACIÓN CONCLUSIONES

El juego de luces y sombras nos desvela la realidad constructiva de la plaza. Los muros de carga que en un primer momento podrían contemplarse como elementos puntuales, según avanzamos la mirada hacia la izquierda se observan como elementos planos recortados para permitir el paso bajo los soportales. Las bóvedas tabicadas se aprecian con profundidad también a la izquierda de la imagen. Férriz consiguió contar en una misma foto la realidad constructiva y la continuidad del espacio de esta plaza.



ESCALERAS DE LA CASA SINDICAL, 1949. MADRID



Contexto: Se trata de una fotografía en blanco y negro, con formato horizontal de dimensiones 18x24. Únicamente existía esta fotografía en el archivo de Cabrero del reportaje de la Casa Sindical, sin embargo en el registro de Ferriz se aprecian como podrían haber por lo menos otras tres fotografías más de este mismo proyecto.

1. NIVEL MORFOLÓGICO

A. Descripción del motivo fotográfico: Las escaleras con geometría curva de la Casa Sindical son el elemento principal de la fotografía.

B. Elementos morfológicos:

PUNTO DE ENFOQUE: El punto de enfoque está desviado ligeramente hacia el ángulo inferior izquierdo. Se centra en el primer tramo de escaleras completo visible en la imagen(1). Se utiliza un plano contrapicado extremo, plano nadir, resaltando la grandiosidad de este elemento.

LÍNEAS: Las líneas curvas son las protagonistas indiscutibles de la imagen. La repetición de estas hacia la parte superior crea una sensación visual de líneas verticales que convergen en el fondo(2).

PLANOS: Se pueden distinguir varios planos que parten desde la primera barandilla en primer término y llegan hasta el forjado superior al final del ascenso visual por la escalera. Planos intermedios son los diferentes tramos de escalera.

FORMA: El diseño curvo de la escalera deriva en que toda la imagen se perciba con formas curvas. Los barrotes que configuran la barandilla de la escalera serán los únicos elementos rectangulares sin gran peso en la imagen.

NITIDEZ: Desde el primer plano, oscuro y sombrío de la barandilla y la zanca superior de la escalera, con una gran nitidez, la imagen va ganando luminosidad a la vez que pierde definición hasta llegar al plano final en el que la nitidez de la imagen ha desaparecido y en la que la intensidad de la luz es muy fuerte.

ILUMINACIÓN. La iluminación natural proviene del exterior quedando difuminada al atravesar por los vidrios, que no llegan a verse en la imagen pero de los que se percibe su presencia. Las caras inferiores blancas de las zancas de las escaleras son iluminadas con esta luz exterior que las definen. Al final de la imagen esta luz con la pérdida de definición de la imagen, desdibujan la zanca convirtiéndose en un fondo blanco.

2. NIVEL COMPOSITIVO

COMPOSICIÓN: La composición es sencilla y abstracta. Una vista desde las plantas inferiores del edificio que llega hasta la última planta de este.

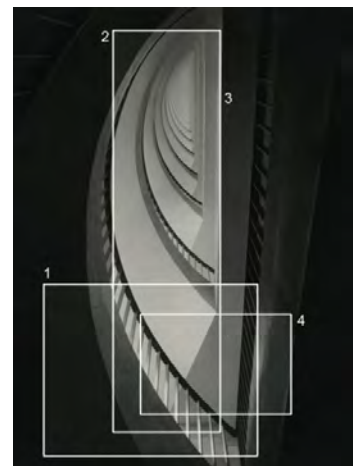
PERSPECTIVA: Al colocar la cámara apuntado casi en línea recta hacia arriba, los planos se van cerrando, las líneas comienza a converger aportando profundidad a la imagen que tiene una clara dirección.

RITMO: El ritmo lo aportan la repetición de las escaleras en cada planta del edificio a través de repetición continua en la imagen(3). Un ritmo menor pero también existente es el ritmo que aportan los barrotes metálicos de la barandilla(4).

ESTATICIDAD / DINAMICIDAD: La dirección clara hacia la parte superior que posee la imagen nos invitan a ascender. El recorrido visual en este caso es el que aporta dinamismo a la imagen, la escalera se percibe como escalera de subida hacia el infinito. El aumento gradual de la iluminación va haciendo percibir el conjunto como liviano.

3. INTERPRETACIÓN CONCLUSIONES

Esta imagen atípica en el legado fotográfico de Ferriz, en la que dota a la imagen de una mayor sensibilidad artística. La actitud que toma Ferriz en esta imagen es fiel reflejo de lo que supuso la curva en el proyecto de Sindicatos. En la arquitectura racional de Cabrero irrumpe la línea curva rompiendo la rigidez del cubo. La personalidad viva que aporta la escalera de la escalera frente a la pureza del cubo es, es contada de una forma magistral por Ferriz. Esta aportación al proyecto debida casi por completo a Aburto, deja de lado lo estricto de la arquitectura, para añadir amabilidad en el conjunto de volúmenes institucionales. Ferriz, ante lo característico del proyecto decide adaptar su fotografía, para contar un elemento artístico de la mejor manera posible.



VIVIENDA PUERTA DE HIERRO, 1952. MADRID



Contexto: Se trata de una fotografía en blanco y negro, con formato horizontal de dimensiones 18x24. Se encuentra dentro de un reportaje de 19 fotografías. Algunas fotografías de este reportaje se encontraban en cuadros en el estudio de Francisco Cabrero.

1. NIVEL MORFOLÓGICO

A. Descripción del motivo fotográfico: Se trata de la primera vivienda que para él y su familia proyectó Francisco Cabrero en la urbanización Puerta de Hierro en Madrid. La imagen muestra la parte sur de la vivienda vista desde el jardín.

B. Elementos morfológicos:

PUNTO DE ENFOQUE: El punto de enfoque está centrado en la fachada de la vivienda, que a su vez es el punto de interés de la fotografía. El punto de vista está a nivel de calle, en este caso a nivel del terreno de la parcela.

LÍNEAS: Las líneas rectas diagonales predominan en la fotografía. Son las líneas de las cubiertas las que tienen mayor presencia(1). Se observa también la presencia de líneas verticales, estas son las que marcan las esquinas de los volúmenes, que junto con la chimenea sobre el volumen de la derecha, aportan en menor medida, la verticalidad a la imagen.

PLANOS: En un primer plano se encuentra la vivienda y en el plano del fondo el cierre de la parcela con la vegetación.

FORMA: Los cuerpos de la viviendas aportan el predominio de las formas rectangulares, que en el volumen de la izquierda se convierten en triangulares, al estar la cubierta inclinada. Formas que también se aprecian en los muros de piedra de la derecha.

Centrar la mirada en estos muros nos hace tomar constancia de las formas irregulares que aporta el terreno con sus distintos niveles.

NITIDEZ: Existe nitidez en todos los elementos a excepción de los planos interiores de la casa que están ensombrecidos.

ILUMINACIÓN: La iluminación proviene de la parte superior derecha, por la situación de la parcela, la luz proviene del este, una luz de primeras horas de la mañana. Se producen sombras sobre la vivienda que perfilan y definen los contornos de las fachadas y el vuelo de la cubierta. Del mismo modo se perciben perfectamente los distintos planos de esta. La luz sobre la parte iluminada es uniforme permitiendo apreciar los detalles de las fachadas, ventanas, cerrajería, juntas... etc.

2. NIVEL COMPOSITIVO

COMPOSICIÓN: La composición está dividida de forma horizontal. La frontera de las dos partes de la imagen la define la línea quebrada de la cubierta que es potenciada con la línea propia de sombra inferior(2). El cielo ocupa los dos tercios superiores de la imagen ganando gran protagonismo. La vivienda y el terreno se establecen en el tercio inferior.

PERSPECTIVA: Los distintos planos de fachada, debido a su posición y forma, crean distintos puntos de fuga, introduciendo varias perspectivas en la fotografía(3). No existe por tanto una dirección principal.

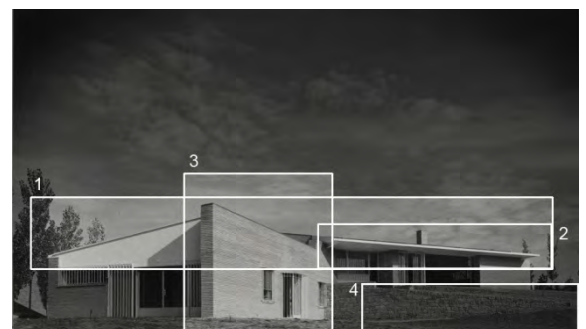
RITMO: El ritmo principal lo aporta la repetición de la cerrajería de las ventanas y puertas, el color blanco de estas sobre el negro fondo interior aporta un leve ritmo a la fotografía.

ESTATICIDAD/DINAMICIDAD: Al tomarse la imagen desde un punto de vista inferior y al recortarse el terreno de manera irregular sobre las fachadas, se perciben los muros como si penetraran en el terreno(4). Esta sensación de anclaje al suelo hace conformar a la imagen como estática. La rotundidad de los muros tanto de piedra como de ladrillo frente a la levedad del firmamento tan protagonista de la imagen, aportan una mayor sensación de estaticidad de la vivienda.

3. INTERPRETACIÓN CONCLUSIONES

Esta fotografía de la vivienda recoge tres de sus fachadas principales. El punto de vista escogido permite observar en ángulos que se producen en el encuentro de las fachadas a la vez que se visualizan las cubiertas completas. De este modo se entiende y se describe como la forma del triángulo interesado especialmente a Cabrero en este proyecto. Así como se aprecia la integración entre el plano inclinado y el prisma recto.

La oscuridad en el interior contrasta con las fachadas, potenciando así los grandes huecos que facilitan las relaciones con el jardín, explicando así la idea de espacio continuo con la que trabajó Francisco Cabero en este proyecto.



ESCUELA NACIONAL DE HOSTELERÍA, 1956. MADRID



Contexto: Se trata de una fotografía en blanco y negro, con formato horizontal de dimensiones 24x29. Se encuentra dentro de un reportaje de 3 fotografías para la Escuela de Hostelería.

1. NIVEL MORFOLÓGICO

A. Descripción del motivo fotográfico: El proyecto de la Escuela Nacional de Hostelería fue un proyecto realizado por Francisco Cabrero y Jaime Ruiz también en los terrenos de la Casa de Campo. En estos momentos Francisco Cabrero estaba explorando composiciones neoplasticistas.

B. Elementos morfológicos:

PUNTO DE ENFOQUE: El punto de enfoque está centrado en la galería porticada, centrándose aproximadamente en el centro geométrico de la imagen.

El punto de vista está a nivel del terreno.

LÍNEAS: Predominan las líneas verticales debido a los pilares de color oscuro de la galería(1). La cubierta de esta galería, junto con las líneas de la cubierta del volumen posterior, crean las líneas horizontales de la imagen. La horizontalidad en ellas se difumina debido a la perspectiva. La unión de los dos cuerpos al fondo de la imagen potencia la verticalidad que aporta al conjunto el volumen de la izquierda(2).

PLANOS: En el plano primero se encuentra la galería porticada, en un plano intermedio el patio central. En el último plano de la imagen, encontramos la edificación compuesta por dos tipos de volúmenes. En el encuentro entre estos dos volúmenes, aparece un último plano de vegetación.

FORMA: Los volúmenes ordenados alrededor del patio aportan el predominio de las formas rectangulares. La fachada continua del cuerpo a la izquierda se contempla como un rectángulo nítido(3).

NITIDEZ: Todos los elementos de la escena aparecen perfectamente nítidos. Los elementos que se encuentran bajo las sombras arrojadas se muestran con una menor definición.

ILUMINACIÓN: La iluminación proviene de la parte superior central-derecha. La luz define con gran detalle todos los elementos que componen las fachadas. En el volumen de la izquierda se aprecia con gran claridad cómo la fachada está compuesta con celosía de cerámica y la planeidad de esta sin cornisa ni huecos, que eliminan toda sombra posible.

2. NIVEL COMPOSITIVO

COMPOSICIÓN: La composición se dispone a ambos lados del eje vertical que se crea en la unión de los dos cuerpos al fondo de la imagen(4). Esta unión crea a su vez un cierre visual del espacio. En un primer plano la galería porticada rompe la disposición en torno al eje, al atravesar la fotografía de izquierda a derecha.

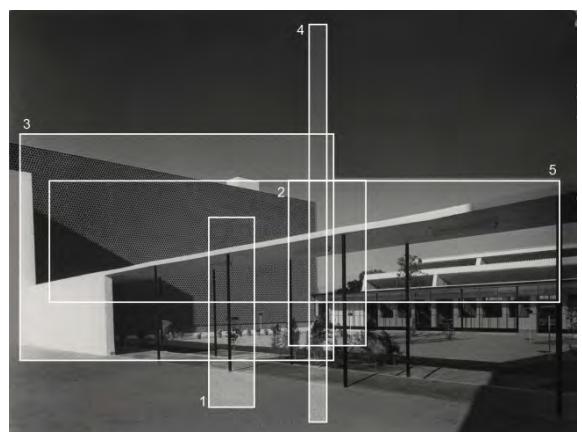
PERSPECTIVA: La unión de los dos cuerpos principales de la imagen crea perspectiva en la imagen. Los planos de las fachadas definen la profundidad de campo de la fotografía, a la vez que abrazan a la superficie del patio interior. La dirección que ofrece la cubierta de la galería proporciona una segunda perspectiva a la imagen. La direccionalidad que aporta este elemento se rompe en el encuentro de la estructura soportal, transformada en muro, con la fachada del cuerpo de celosías cerámicas(5).

RITMO: El ritmo principal lo aportan los pilares metálicos que se repiten a ambos lados del patio. Estos pilares se perciben como un cierre inmaterial del espacio central, a la vez que permiten una continuidad visual del espacio interior-exterior.

ESTATICIDAD/DINAMICIDAD: El punto de fuga en el centro de la imagen establece un foco de atención visual muy fuerte, la perspectiva que se crea actúa como un elemento que aporta dinamismo a la imagen. Esta visión del espacio invita a recorrer el patio desde el primer plano hasta el fondo de la imagen.

3. INTERPRETACIÓN CONCLUSIONES

Esta visión del espacio aunque no cuenta la totalidad del proyecto muestra las características principales que desarrolló Cabrero en él. La utilización del hierro como material, la percepción de la estructura de hierro en un primer plano toma protagonismo en la imagen, el mismo protagonismo que estaba tomando en la arquitectura de Cabrero al comenzar a ser un material asequible en la industria de la construcción. La iluminación permite mostrar con detalle la materialidad de las fachadas, apreciando la ligereza con que estas fueron concebidas.



PABELLÓN MINISTERIO DE LA VIVIENDA, 1959. MADRID



Contexto: Se trata de una fotografía en blanco y negro con formato horizontal de dimensiones 24x29 centímetros. Se encuentra dentro de un reportaje de siete fotografías para el proyecto del Pabellón de Exposiciones del Ministerio de la Vivienda en la IV Feria Internacional del Campo, llevada a cabo en la Casa de Campo de Madrid. Esta fotografía corresponde al número de negativo 20431.

1. NIVEL MORFOLÓGICO

A. Descripción del motivo fotográfico: El proyecto debía acoger las exposiciones temporales del Ministerio de la Vivienda, que en estos años se encontraba desarrollando gran cantidad de vivienda social. El proyecto se basa en cuatro prismas conectados y ligeramente escalonados, que se adaptan a la topografía del terreno.

B. Elementos morfológicos:

PUNTO DE ENFOQUE: La fotografía está tomada desde la calle, a un nivel inferior al edificio. De este modo, el edificio aparece a la altura de la mirada de la cámara. El tipo de toma seleccionada, en plano general, permite captar por completo la zona oeste del edificio.

LÍNEAS: Existe un ligero predominio de las líneas horizontales en la fotografía, estas son las vigas metálicas que componen la estructura metálica de pórticos junto al basamento de cada cuerpo sobre el terreno. Por otro lado, se percibe una presencia de líneas verticales en los pilares que se muestran al exterior.

PLANOS: En un primer plano aparecen las líneas orgánicas de los árboles. En un segundo plano, aparece el terreno que desde el principio de imagen conduce hacia el edificio. Por último, el plano de cierre, el cielo que esta vez es claro.

FORMA: Destaca la presencia de los alzados en la franja central que configuran la forma rectangular (1). Contrastan estas geometrías puras con las formas orgánicas de las hojas y las ramas de los árboles del primer plano.

NITIDEZ: Todos los elementos de la imagen, a excepción del árbol de la esquina superior derecha, se encuentran enfocados, por lo que la nitidez de la imagen es muy alta

ILUMINACIÓN: Se trata de una iluminación natural de mañana, una luz que produce un fuerte contraste entre luces y sombras. Los alzados principales se encuentran en sombra, mientras el único testero que observamos, se encuentra fuertemente iluminado con una pequeña presencia de la sombra arrojada casi perfecta.

2. NIVEL COMPOSITIVO

COMPOSICIÓN: El cuerpo arquitectónico por su ubicación en la franja central y su ligero aislamiento visual lo configura como el elemento principal de la imagen, llevándose todo el peso de la misma. Se produce de nuevo una simetría compositiva (2) al colocar los planos de cielo y tierra superior e inferiormente del eje que crea el edificio.

PERSPECTIVA: Se acerca la imagen a una cónica de escuela, en la que el punto de fuga se situaría ligeramente a la derecha del centro geométrico, por detrás del edificio.

RITMO: La imagen posee un ritmo visual. La repetición de los elementos como líneas y formas (3), dota a la imagen de una cadencia rítmica. Esta reiteración de elementos proporciona un equilibrio estático, al modular el espacio en unidades regulares e iguales

ESTATICIDAD/DINAMICIDAD: La imagen tiene un equilibrio estático, al modular el espacio en unidades regulares e iguales.

3. INTERPRETACIÓN CONCLUSIONES

Férriz se posiciona ante el edificio como Cabrero frente a su dibujo. Férriz su objetivo es constatar el proyecto y sus valores a través de una visión casi cónica del conjunto que le permite confirmar visualmente la arquitectura. Al mostrarla de este modo, la fotografía nos permite extraer todos los valores que el proyecto tiene y sobre los que se fundamenta. La imagen nos cuenta, detalla y cualifica la arquitectura.



EDIFICIO ARRIBA, 1960. MADRID



Contexto: Se trata de una fotografía en blanco y negro con formato horizontal de dimensiones 20x30 centímetros. Se encuentra dentro de un reportaje de tres fotografías para el edificio del Periódico Arriba. Esta imagen se corresponde con el número de negativo 25578.

1. NIVEL MORFOLÓGICO

A. Descripción del motivo fotográfico: Podemos señalar que la imagen muestra la vista posterior del edificio desde la calle paralela al paseo de Castellana.

B. Elementos morfológicos:

PUNTO DE ENFOQUE: Se trata de una toma general que muestra con claridad los dos edificios. La fotografía ha sido tomada con un punto de vista elevado del terreno.

LÍNEAS: Constatamos la presencia de líneas verticales que forman los pilares metálicos vistos al exterior de la fachada. La continuidad de estos a lo largo de todo el alzado, potenciada por las ligeras sombras que enfatizan su posición, hace destacar la presencia de los pilares frente a las vigas. Hay una ausencia de distorsiones en las líneas verticales que nos remite a la corrección de Ferriz en este tipo de imágenes.

PLANOS: En el primer plano destaca el volumen horizontal (1) situado a la derecha del encuadre, en segundo término el cuerpo principal de oficinas. La calle, desde donde se toma la fotografía, tiene poca presencia, pasando casi por completo desapercibida frente a la grandiosidad del edificio que ocupa todo el encuadre (2).

FORMA: Existe predominio de las formas geométricas. Formas rectangulares que así captadas reflejan fielmente la horizontalidad frente a la verticalidad planteada en el proyecto. Además la figura de la forma geométrica se enfatiza con los huecos de las fachadas (3).

NITIDEZ: Se perciben perfectamente los elementos texturados que componen la fachada del cuerpo horizontal. Sin embargo, el cuerpo de oficinas casi se contempla casi como un alzado plano.

ILUMINACIÓN: Se trata de una iluminación fuerte y un fuerte contraste producido entre las luces y las sombras. Este tipo de iluminación impide ver con claridad el despiece del aparejo de ladrillo. El cielo, de nuevo como cierre, posee tonos degradados desde los más oscuros hasta convertirse en casi blanco cuando se encuentra con el edificio.

2. NIVEL COMPOSITIVO

COMPOSICIÓN: La contraposición de la verticalidad frente a la horizontalidad de los edificios en la imagen, será el elemento tensión por excelencia de la composición. En términos de pesos visuales el edificio de la fábrica posee un mayor peso visual por su posición y situación, ocupando casi la totalidad de la imagen.

PERSPECTIVA: Se trata de una composición con gran perspectiva, ya que el alzado longitudinal del cuerpo horizontal converge hacia un punto de fuga que se sitúa en el fondo de la imagen. El otro alzado, también en perspectiva, tiene su propio punto de fuga en el fuera de campo. Lo mismo ocurre con el cuerpo vertical. La perspectiva de conjunto está delineada a la perfección por la cámara de Ferriz.

RITMO: La presencia de los huecos de ventanas en ambos edificios aporta dos tipos de ritmos distintos a la imagen (4).

ESTATICIDAD/DINAMICIDAD: La repetición continua de los elementos compositivos de la fachada aporta dinamidad a la imagen. Por otro lado la determinación con la que la imagen capta la posición de los dos cuerpos, transmite estaticidad.

3. INTERPRETACIÓN CONCLUSIONES

Con esta vista en perspectiva característica de Ferriz, este presta especial atención a la yuxtaposición de los dos cuerpos que componen el proyecto del Diario Arriba. Cabrero vuelve a disgregar el programa, como ya lo hizo en la Escuela Nacional de Hostelería y volverá a repetir en el Colegio San Agustín años más tarde. Ferriz es capaz, a través de esta toma, de captar esta particularidad y mostrar el cuerpo de ladrillo y vidrio que se posiciona monumentalmente frente al paseo de Castellana, descubriendo a su vez la zona funcional de los talleres. El gran volumen de la nave que se asienta sobre el terreno.



VIVIENDA PUERTA DE HIERRO II, 1961. MADRID



Contexto: Se trata de una fotografía en blanco y negro con formato horizontal de dimensiones 24x30 centímetros. Se encuentra dentro de un reportaje de once fotografías.

1. NIVEL MORFOLÓGICO.....

A. Descripción del motivo fotográfico: Estamos ante la fachada principal de la vivienda desde el jardín. Cabrero comenzó a construir esta casa pocos años después de haber terminado la primera en la parcela anexa de la urbanización puerta de Hierro.

B. Elementos morfológicos:

PUNTO DE ENFOQUE: Se trata de una toma general que, sin embargo, no muestra la completa la vivienda. Se centra en parte de su fachada principal y el espacio del jardín. Existe un fuera de campo en la imagen en el que se ubica el resto del proyecto

LÍNEAS: No existe un predominio claro de líneas. Tiene especial importancia el pilar a la derecha de la imagen (1) y se configura como línea vertical de predominante, al verse reflejado en el agua de la piscina, aumenta su peso visual en la toma. Del mismo modo, se refuerza la visión de las vigas que sobresalen hacia el exterior.

PLANOS: Existen dos planos en esta imagen. En el primer término se encuentra la lámina de agua de la piscina, el siguiente plano el que será el ocupado por la vivienda, cerrado nuevamente por el cielo. El reflejo de la vivienda en el agua nos anticipa los elementos del segundo plano de la imagen.

FORMA: Destaca la presencia de la forma geométrica rectangular que se repite en los ventanales corridos (2) de la fachada, las lámina de agua, los pilares, las vigas y el propio alzado de la vivienda. Los árboles y la vegetación aportan las líneas orgánicas (3).

NITIDEZ: La nitidez de los planos iluminados permite destacar las texturas de los materiales. Se pueden apreciar con claridad las juntas entre los tableros de madera de la fachada así como también los pliegues de la cubierta metálica.

ILUMINACIÓN: La luz natural proviene de un plano posterior al espectador, dibujando las sombras que produce el vuelo de la cubierta. Esta iluminación provoca que los vidrios se configuren como un espejo que permite visualizar los árboles que se sitúan en el cierre de la parcela de espaldas al observador.

2. NIVEL COMPOSITIVO.....

COMPOSICIÓN: Los pilares y las vigas se configuran como elementos tensionales, estos dividen verticalmente la fotografía en tres partes iguales y será en el encuentro de los mismos con las vigas en la parte superior y con el terreno en la parte inferior, los que dividan de nuevo en tres horizontalmente. La repetición de los ventanales con el mismo despiece en la fachada, aporta cierta cadencia.

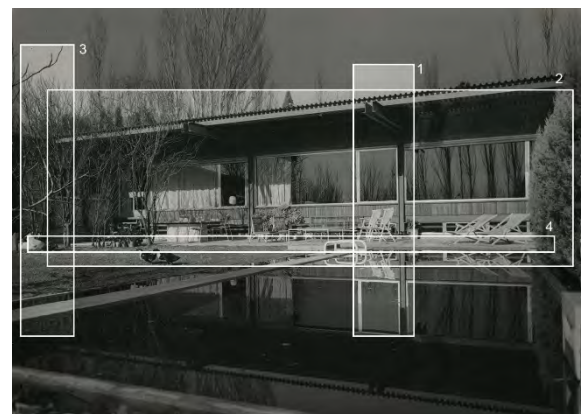
PERSPECTIVA: Podemos destacar la presencia de una clara perspectiva hacia la izquierda de la imagen. Las líneas horizontales de la cubierta, junto con las líneas de las ventanas, convergen hacia el punto de fuga situado fuera de la imagen en su margen izquierdo.

RITMO: El ritmo viene dado por los pilares que se ubican en la fachada, enfatizada su presencia por el vuelo de las vigas sobre ellos. Estos exteriorizan la repetición de los pórticos de la estructura, explicando como funciona estructuralmente el edificio

ESTATICIDAD/DINAMICIDAD: El reflejo en el agua proporciona una simetría (4) que dota de estaticidad.

3. INTERPRETACIÓN CONCLUSIONES.....

Esta imagen se convierte en una axonometría de trabajo que respalda el esfuerzo realizado por el arquitecto. Cabrero realizó una detallada sección constructiva en perspectiva de esta vivienda, incluida en su libro, para explicar su arquitectura de hierro. Ferriz en esta imagen se acerca intencionalmente a esta sección, contando además de la particularidad de su etapa estructuralista, los materiales y el espacio doméstico. Existe un cierto 'descuido' en los demás elementos de la imagen, el mobiliario exterior, los animales que tienden a desconcertar tanto en el orden de Cabrero como en el de Ferriz en sus tomas. Sin embargo, estamos ante una casa 'vívica' y estos elementos así ubicados dan fe de ello.



COLEGIO MAYOR SAN AGUSTÍN, 1961. MADRID



Contexto: Se trata de una fotografía en blanco y negro con formato horizontal de dimensiones 18x24 centímetros. Se encuentra dentro de un reportaje que cuenta con diez fotografías.

1. NIVEL MORFOLÓGICO.....

A. Descripción del motivo fotográfico: La fotografía muestra el alzado principal del cuerpo destinado a los servicios del colegio y parte del espacio del jardín con la piscina en primer plano. A la derecha de la imagen se intuye el bloque de habitaciones de los estudiantes.

B. Elementos morfológicos:

PUNTO DE ENFOQUE: Se trata de una toma general que, aunque no muestra por completo el proyecto, capta en su totalidad el volumen de mayor tamaño del mismo, enseñando ligeramente a la derecha el edificio de las habitaciones.

LÍNEAS: La principal línea de la composición es la que define la cubierta del bloque (1). Una línea recta inclinada. Los elementos verticales de las ventanas y los pilares del cuerpo de las habitaciones, conforman las verticales con un peso menor (2).

PLANOS: En la imagen pueden distinguirse dos planos: en el primer término, la lámina de agua que se convierte en un plano que se introduce en la imagen y guía al espectador hasta el plano posterior, plano en el que encontramos el edificio.

FORMA: La forma trapezoidal del cuerpo principal de la fotografía, es la forma geometría predominante en la imagen. El despiece de los huecos escalonados de forma rectangular, quedan en un segundo lugar tras el peso que adquiere el cuerpo principal.

NITIDEZ: Todos los elementos de la fotografía se encuentran enfocados, lo que permite apreciar a la vez todos ellos. Sin embargo, la toma pierde definición en los planos de fachada, impidiendo ver con detalle las juntas de mortero de los muros de ladrillo y configurándose estos así como planos casi continuos.

ILUMINACIÓN: La luz natural es casi cenital en la toma, el sol está casi en su punto más alto provocando sombras marcadas en los huecos de las ventanas del cuerpo de habitaciones. Por otro lado, la fachada principal de la toma está en sombra, contemplándose con una iluminación uniforme que contrasta con el cielo.

2. NIVEL COMPOSITIVO.....

COMPOSICIÓN: Podemos hablar de una composición fundamentalmente plana. El cuerpo principal y su reflejo junto con la lámina de agua (3), sin límites laterales que marquen una direccionalidad, nos hacen percibir solo dos dimensiones en la imagen.

En términos de pesos visuales, toda la fuerza de la imagen recae sobre el cuerpo principal. Por su ubicación en la imagen, su iluminación y contraste con el resto de los elementos, el alzado articula la fotografía.

PERSPECTIVA: La perspectiva únicamente viene dada por el bloque de la derecha. El cuerpo principal se percibe como un alzado plano (4), fortalecido por la perfecta definición de las verticales.

RITMO: Las ventanas recortadas en el muro de ladrillo, aportan un ritmo a la imagen y cierto movimiento debido al escalonamiento de las mismas.

ESTATICIDAD/DINAMICIDAD: Existe un ligero recorrido visual que realiza el espectador frente a la imagen que comienza desde el centro de la imagen y se dirige hacia la derecha de la misma donde aparecerá la unión entre ambos cuerpos del proyecto. Sin embargo, la composición es bastante estática al predominar la rotundidad con la que se asienta el edificio principal en la toma, frente a la dinamicidad que este recorrido puede aportar.

3. INTERPRETACIÓN CONCLUSIONES.....

Férriz sitúa la arquitectura en la mitad superior, y su reflejo en la mitad inmediatamente inferior, creando un eje de simetría que aporta un equilibrio axial en la imagen. El fotógrafo consigue crear una imagen tranquila y clara que dialoga con la austeridad del proyecto.



PABELLÓN DE CRISTAL, 1964. MADRID



Contexto: Se trata de una fotografía en blanco y negro, con formato horizontal de dimensiones 18x24. Se encuentra dentro de un reportaje de 49 fotografías realizadas en fechas distintas que muestran el proceso de construcción hasta llegar al edificio terminado. Este edificio culminaría con la teoría del hierro que Cabrero estuvo estudiando en proyectos anteriores.

1. NIVEL MORFOLÓGICO.....

A. Descripción del motivo fotográfico: El Pabellón de Cristal se realizó para la Feria del Campo, en estos momentos llamada Feria Internacional. El edificio se ubicó en los terrenos de la casa de Campo, donde años atrás en 1952, Francisco Cabrero había realizado el proyecto fallido de la Basílica para Madrid.

B. Elementos morfológicos:

PUNTO DE ENFOQUE: El punto de enfoque está centrado en la esquina tan expresiva para el proyecto. En ella, las dos fachadas se encuentran pareciendo como si de un simple pliegue se tratara(1). El punto de vista está a nivel del terreno.

LÍNEAS: En esta ocasión tanto las líneas verticales como las horizontales se disputan el protagonismo de la imagen. Ambas, aparecen como elementos que conforman la piel del vidrio del edificio. Las dos juegan el mismo papel, por tanto ambas tienen el mismo nivel de importancia en la imagen.

PLANOS: En un primer plano la calle que aún no está terminada completamente. En el plano siguiente el edificio que en su posición, ocupa la totalidad de la imagen.

FORMA: Las formas rectangulares de ambas fachadas unidas en la esquina, dejan intuir el volumen prismático del que forman parte. Estas, son las formas geométricas que componen la imagen.

NITIDEZ: Todos los elementos de los primeros planos aparecen perfectamente nítidos. Esta nitidez va desapareciendo a medida que la imagen avanza continuando por la calle a la izquierda de la imagen.

ILUMINACIÓN: Sabemos por las sombras arrojadas en el suelo tanto de los árboles como del propio edificio que la luz viene de la parte superior derecha de la imagen. La fachada completamente plana de la derecha, iluminada de manera uniforme, se visualiza extraordinariamente, al no haber elementos de sombra que interfirieran en la percepción de la pureza de la piel del edificio.

2. NIVEL COMPOSITIVO.....

COMPOSICIÓN: La composición queda dividida en dos por la línea que crea la esquina. A la derecha de esta los elementos aparecen completamente definidos, a la izquierda de esta, los mismos elementos con un grado de definición menor.

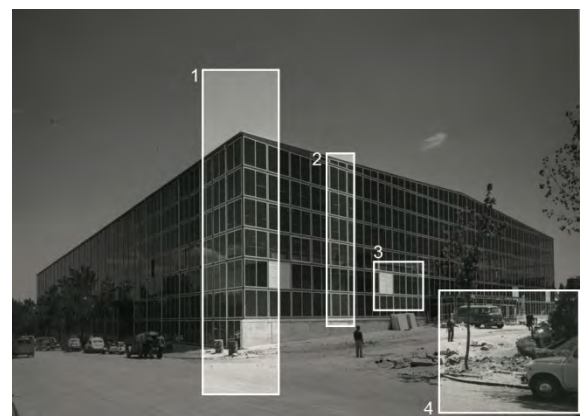
PERSPECTIVA: La dirección que toma cada fachada del edificio marca de manera rotunda la perspectiva a cada lado del eje imaginario que crea la esquina en la imagen.

RITMO: La imagen posee un ritmo visual. La repetición de los elementos como líneas y formas, dota a la imagen de una cadencia rítmica. Esta reiteración de elementos proporciona un equilibrio estático, al modular el espacio en unidades regulares e iguales

ESTATICIDAD/DINAMICIDAD: La repetición de los elementos como líneas y formas, dota a la imagen de una cadencia rítmica. Esta reiteración de elementos proporciona un equilibrio estático, al modular el espacio en unidades regulares e iguales

3. INTERPRETACIÓN CONCLUSIONES.....

Con hierro, aluminio y vidrio como requería el precepto moderno, se resuelve la envoltura del edificio. Ferriz es capaz de mostrar estos elementos desempeñando la función para la cual fueron concebidos, configurar la piel del edificio. En este reportaje Ferriz fue el encargado de mostrar la evolución de la obra, mostrando en cada momento los detalles del proceso que culminarían con la muestra del volumen sencillo del pabellón. Esta obra concluye la teoría del hierro que Cabrero estuvo estudiando en proyectos anteriores.

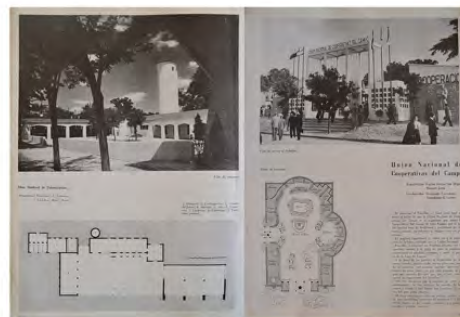


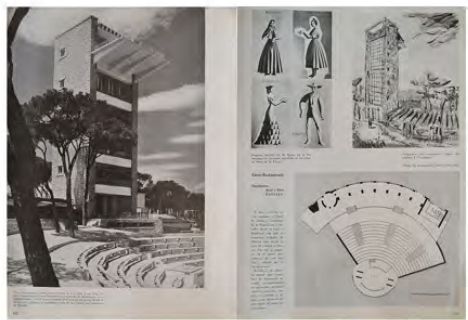
ANEXO 4

PUBLICACIÓN EN LOS MEDIOS

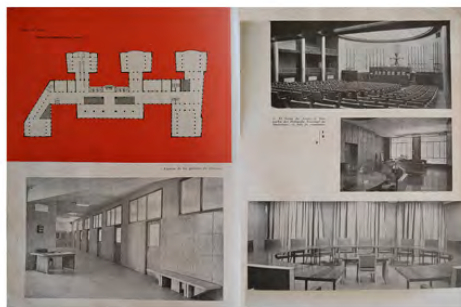
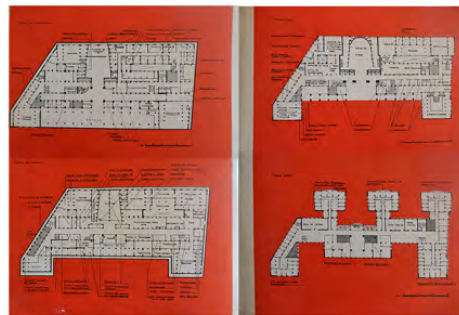
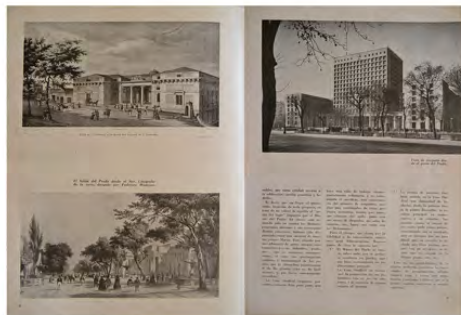
Revista Nacional de Arquitectura

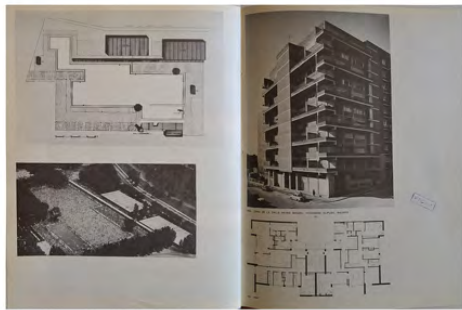
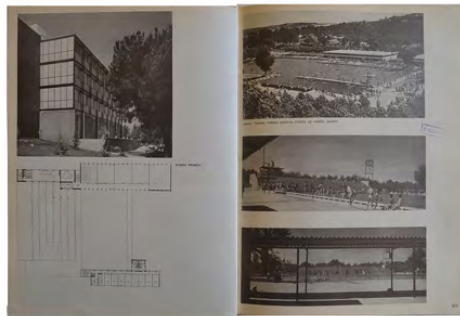
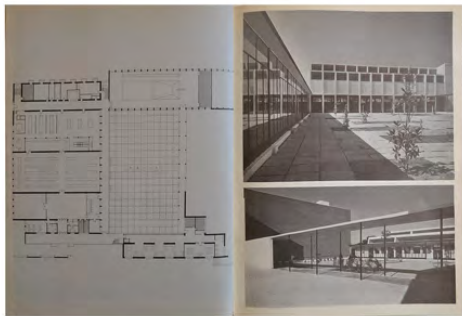
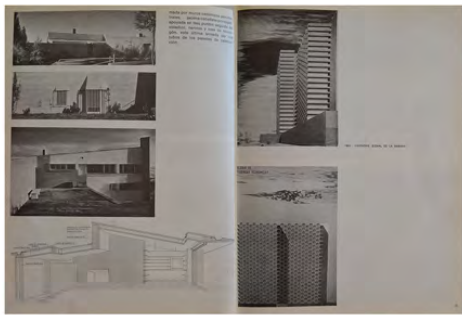
Nº 103, julio 1950, pp. 305-318. I Feria Nacional del Campo, Madrid.

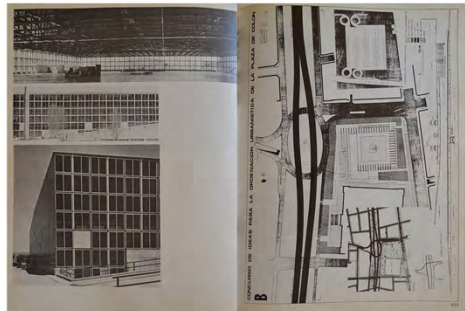
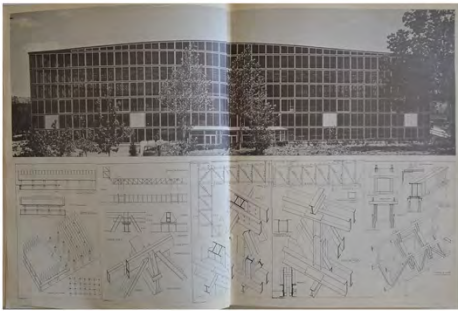
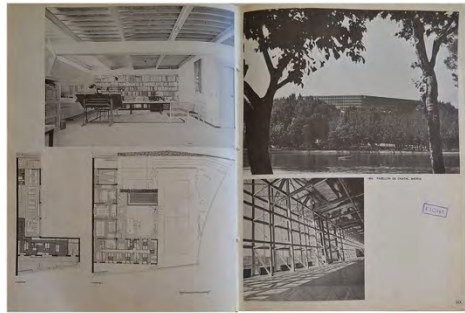
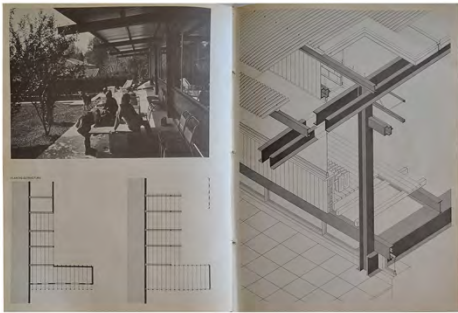




Revista Nacional de Arquitectura
Nº 174, julio 1956, pp. 7-13. La Casa Sindical, Madrid.







Universidad de Zaragoza
Escuela de Ingeniería y Arquitectura

Programa de Doctorado
Nuevos Territorios en la Arquitectura
