

FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA
DEL MOVIMIENTO MODERNO EN VALENCIA
(1925-1965)

CASOS PARADIGMÁTICOS

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia
Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica

Programa de Doctorado
Patrimonio Arquitectónico: Historia, composición
y estudios gráficos

Tesis realizada por : F. Javier Cortina Maruenda
Dirigida por: Ángela García Codoñer
Juan Serra Lluch



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



**FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA
DEL MOVIMIENTO MODERNO EN VALENCIA
(1925-1965)**

CASOS PARADIGMÁTICOS

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia
Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica

Programa de Doctorado
Patrimonio Arquitectónico: Historia, composición
y estudios gráficos

Tesis realizada por : F. Javier Cortina Maruenda
Dirigida por: Ángela García Codoñer
Juan Serra Lluch



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Fotografía de portada, Escuela Jardín Guadalaviar. Foto Finezas. Archivo Personal Fernando Martínez García-Ordóñez.

Tesis doctoral impresa en enero de 2016, en papel estucado mate de 150 gramos, con el uso de las fuentes futura Light, futura Medium y futura Light oblique.

Agradecimientos

Si todo trabajo requiere de ayuda, comprensión y aliento, un tesis mucho más. Desde luego muchas son las personas que han contribuido a que este trabajo se pueda ver impreso. Desde las que con su profesionalidad, amistad y cariño, me han guiado orientado y apoyado, hasta los que en el plano personal han brindado una no menor ayuda.

Ángela, Juan, Ana, Juanra, Alberto, desde luego son parte de este trabajo.

Y sobre todo a mi familia, a Mónica, que aún todas estas virtudes y muchas más.

A mi padre.

Abstract

Desde sus inicios la fotografía ha sido una gran aliada de los arquitectos, este perfecto maridaje ha llegado hasta nuestros días. Como mera difusora de las obras de estos primeros o como fondo de reportajes de mayor calado artístico, la relación entre ambas disciplinas ha ido evolucionando y transformando los protagonismos de los objetos representados y por ende de sus actores.

A pesar de esto, el estudio de la fotografía de Arquitectura del Movimiento Moderno en general y en España en particular está aún en sus inicios. Sólo algunos grandes fotógrafos nacionales han conseguido destacar del resto y asumir cierta relevancia a nivel nacional. Catalá Roca, Kindel, Pando o Michaelis serían algunas de estas figuras reconocidas sobre las que existen monografías y un considerable y extenso estudio.

En el caso de Valencia, el caso es aún más llamativo y la investigación de la fotografía de arquitectura del Movimiento Moderno desde el punto de vista del arquitecto está aún menos estudiado. Extraña cómo, siendo Valencia una de las ciudades precursoras en la introducción de la fotografía en España, no existan claros referentes fotográficos al nivel de los citados. ¿Tal vez no existían?, ¿simplemente aún no se han descubierto en esta faceta?

Esta tesis doctoral intentará responder a las anteriores preguntas y aportar su pequeño grano de arena en esta temática, y con la obligada modestia intentará abrir nuevos campos de investigación a futuros doctores que la completen.

Así, se recogerán y analizarán fotografías de arquitectura del Movimiento Moderno de la ciudad de Valencia comprendidas entre el 1925 y 1965. Algunas de estas fotografías se encuentran depositadas en archivos institucionales, aún inexploradas, y otras en colecciones de particulares. Se pretende ponerlas en valor, contextualizarlas, analizar la arquitectura que representan, de alguna manera evitar su pérdida.

El análisis sistemático de todas ellas en relación con los principales valores de la arquitectura del Movimiento Moderno será la metodología empleada. Se busca una mirada científica sobre ciertas instantáneas que, catalogadas como "fotografía industrial", a veces han sido desdeñadas como carentes de arte incluso por el propio gremio fotográfico.

Realizar una relectura sosegada de las mismas sesenta años después, permite ver con perspectiva el excelente, a veces intuitivo trabajo realizado.

De entre todas las obras del Movimiento Moderno en Valencia, la tesis se centrará fundamentalmente en las que el propio DOCOMOMO señala como claves en el desarrollo de la modernidad valenciana.

Obras de los estudios fotográficos, Desfilis o Sanchis serán algunas de las analizadas, obras que esperamos la tesis ponga en valor dentro del panorama nacional.

Abstract (valencià)

Des dels seus inicis la fotografia ha sigut una gran aliada dels arquitectes, aquest perfecte maridatge que ha arribat fins als nostres dies. Com a mera difusora de les obres d'aquests primers o com a fons de reportatges de major importància artística, la relació entre ambdues disciplines ha anat evolucionant i transformant els protagonistes dels objectes representats i per tant dels seus actors.

Malgrat açò, l'estudi de la fotografia d'Arquitectura del Moviment Modern en general i a Espanya en particular està encara als seus inicis. Només alguns grans fotògrafs nacionals han aconseguit destacar de la resta i assumir certa rellevància a nivell nacional. Catalá Roca, Kindel, Pando, Michaelis serien algunes d'aquestes figures reconegudes sobre les quals existeixen monografies i un considerable i extens estudi.

A València, el cas és encara més cridaner i la recerca de la fotografia d'arquitectura del Moviment Modern des del punt de vista de l'arquitecte està encara menys estudiat. Estranya com sent València una de les ciutats precursors en la introducció de la fotografia a Espanya no existisquen clars referents fotogràfics al nivell dels citats. Tal vegada no existien? o simplement encara no s'han descobert en aquesta faceta?

Aquesta tesi doctoral intentarà respondre a aquestes preguntes i aportar el seu gra d'arena en aquest temàtica, i amb l'obligada modèstia intentarà obrir nous camps de recerca a futurs doctors que la completen.

Així, s'arreglaran i analitzaran fotografies d'arquitectura del Moviment Modern de la ciutat de València compreses entre el 1925 i 1965. Algunes d'aquestes fotografies es troben dipositades en arxius institucionals, encara sense explorar, i unes altres en col·leccions de particulars. Es pretén posar-les en valor, contextualitzar-les, analitzar l'arquitectura que representen i d'alguna manera evitar la seua pèrdua.

L'anàlisi sistemàtica de totes elles en relació amb els principals valors de l'arquitectura del Moviment Modern serà la metodologia emprada. Se cerca una mirada científica sobre certes instantànies que catalogades com a "fotografia industrial" a voltes han sigut menyspreades como a carents de contingut artístic fins i tot pel propi gremi fotogràfic.

Realitzar una relectura assossegada de les mateixes 60 anys després, permet veure amb perspectiva l'excel·lent, a voltes intuïtiu treball realitzat.

D'entre totes les obres del Moviment Modern a València, la tesi se centrarà fonamentalment en les 8 que el propi DOCOMOMO assenyala com a claus en el desenvolupament de la modernitat valenciana.

Obres dels estudis fotogràfics, Desfilis o Sanchis seran algunes de les analitzades, obres que esperem la tesi pose en valor dins del panorama nacional.

Abstract (english)

From his beginnings the photography has been the great one allied of the architects, this union has come to the present day. From being only one diffusive of the works of the architects to forming a part of articles of major artistic content, the relation between both disciplines has been evolving.

In spite of this, the study of the photography of Architecture of the Modern Movement in general and in Spain especially it is still in his beginnings. Only some big national photographers have managed to stand out of the rest and to assume certain national relevancy. Catalá Roca, Kindel, Pando, Michaelis would be some of these recognized figures on which there exist monographs and considerable and extensive study.

In case of Valencia the investigation of the photography of architecture of the Modern Movement from the point of view of the architect is even less studied. It surprises as being Valencia one of the precursor cities in the introduction of the photography in Spain photographic studies do not exist at the level of the mentioned ones. Maybe did not they exist? Or simply still have not they revealed themselves in this facet?

This doctoral thesis will try to answer to these questions and to contribute in this one subject matter, and with modesty it will try to open new fields of investigation future doctors who complete it. This way, there will gather and analyze photographs of architecture of the Modern Movement of the city of Valencia understood between 1925 and 1965.

Some of these photographs are deposited in institutional archives, still unexplored, and different in individuals' collections. It will be an aim of the thesis to put them in value, to analyze the architecture that they represent and somehow to avoid his loss.

The systematic analysis of all of them in relation with the principal values of the architecture of the *Modern Movement* will be the used methodology. A scientific point of view uses on certain instantaneous that catalogued as " industrial photography " sometimes have been despised like lacking in enclosed art by the photographs.

To realize a calm rereading of the same ones 60 years later, it allows to see with perspective the excellent, sometimes intuitive realized work.

Of between all the architecture of the *Modern Movement* in Valencia, the thesis will centre fundamentally on the 8 that the own *DOCOMOMO* indicates as keys in the development of the Valencian modernity.

Works of the photography studios, Desfilis or Sanchis will be some of the analyzed ones, we hope to put in value his work in the national panorama.

Índice

Abstract	7
Abstract (valencià)	11
Abstract (english)	15
Abreviaturas	25
PARTE 0	
PREÁMBULO	27
1. Pertinencia de esta tesis. Motivaciones	29
2. Límites de la investigación	39
3. Propósitos y objetivos	43
4. Metodología	47

PARTE 1

EL CONTEXTO 61

1. Arquitectura del Movimiento Moderno 62
2. Conceptos previos sobre la fotografía 73
3. Fotografía y Arquitectura del Movimiento Moderno en España 118

PARTE 2

LOS ACTORES 143

1. Fotógrafos de Valencia 144
2. Arquitectos del DOCOMOMO 164

PARTE 3

LAS FOTOGRAFÍAS DE OBRAS PARADIGMÁTICAS	185
0. Reflexiones previas	186
1.- Edificio Alonso. (1935-1940). Luis Albert Ballesteros	190
2. Escuela Jardín Guadalaviar. (1957-1960). Fernando Martínez García Ordóñez	196
3. Cooperativa de Agentes Comerciales. (1958-1961). Santiago Artal Rios.	236
4. Deutsche Schule Valencia. (1959-1961). Pablo Navarro, Julio Trullenque	252
5. Facultad de Derecho. (1956-1959). Fernando Moreno Barberá	262
6. Confederación Hidrográfica del Júcar (1962-1970). Miguel Colomina Barberá	282
7. Universidad Laboral de Chestre. (1965-1970) Fernando Moreno Barberá.	288
8. Grupo de Viviendas Antonio Rueda. (1965-1972). García Sanz, Vicente Valls, Marés Feliu	300
9. Revisión crítica	3

PARTE 4 CONCLUSIONES	386
PARTE 5 BIBLIOGRAFÍA	392
PARTE 6 ANEXOS	411
A-1. Listado de obras del DOCOMOMO en Valencia	412
A.2 Catálogo fotográfico	418

Abreviaturas

Se ponen a continuación las abreviaturas de las fuentes de donde se han extraído las fotografías de más relevancia.

ACAG	Archivo Cooperativa Agentes Comerciales
ACTAVAG	Archivo Histórico del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Fondos Goerlich
ACTAVMB	Archivo Histórico del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Fondos Moreno Barberá
AGCECDF.S.	Archivo Gráfico de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte. "Foto: Sanchis"
APFLA	Archivo Personal Familia Luis Albert. Digitalización de VTiM arqtes.
APGO	Archivo Personal Fernando Martínez García-Ordóñez
APVV	Archivo Personal Vicente Valls Abad
BVFD	Biblioteca Valenciana. Fondo Gráfico Desfilis
BVFF	Biblioteca Valenciana. Fondo Gráfico Finezas
CFFC	Colección Fundación Foto Colectania
FFBNE	Fondo Fotográfico Biblioteca Nacional de España

PARTE 0 PREÁMBULO

«En la fotografía disponemos de un instrumento extraordinario de reproducción. Pero la fotografía es mucho más que eso. Actualmente se halla encaminada a aportar algo completamente nuevo para el mundo»

László Moholy-Nagy

Fig 0.1

Asako Narahashi. Bentenjima. "half awake
and half asleep in the water" 2001



1. Pertinencia de esta tesis. Motivaciones

Probablemente sean las experiencias vitales las que marcan la trayectoria que se seguirá en un futuro. Difícilmente se puede saber donde empieza o acaba el azar y donde los intereses profundos. Tal vez el azar lo busquemos nosotros.

Ya durante la redacción de mi Proyecto Fin de Carrera quedé impactado por las obras de la fotógrafa Asako Narahashi que formaban parte de la exposición *Arte giapponese contemporánea* (2003) que pude ver en la Fondazine Italia *Giappone di Roma*. Fotografías que incluí dentro de la memoria y los planos. Se trataba de un centro de talasoterapia y las fotografías de la serie *Half awake and half asleep in the wáter* se adecuaban mucho a la imagen que pretendía de mi proyecto.

Durante mi trayectoria profesional el interés por el Movimiento Moderno me ha proporcionado grandes satisfacciones de tipo muy dispar, una beca en Brasilia, la realización de los estudios de doctorado entre Barcelona y Valencia, la elaboración de un trabajo de investigación sobre construcción industrializada en los albores de la modernidad, el contacto con Fernando Martínez García-Ordóñez.

Pero sin duda alguna será probablemente el curso que aún siendo estudiante de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, organizado por Helio Piñón Pallarés en el año 2000 bajo el título "Curso Básico de Proyectos" uno de los que más me marcó en esta dirección. Sus teorías purovisuales sobre la arquitectura, la buena arquitectura como él mismo dice, la firmeza de sus convicciones y la manera de mostrarnos lo que muchas veces ya nos era conocido, modificó mi manera de pensar y percibir el hecho arquitectónico. Uno de los ejercicios que se nos encomendó fue el de, dividida la ciudad en partes, realizar un reportaje fotográfico de la zona asignada. Previamente nos proporcionó unas estrategias básicas para educar la mirada. Era la primera vez que cogía una máquina fotográfica con algún sentido estético y la unión de fotografía, composición, mirada y arquitectura

me proporcionó una gran satisfacción.¹ Satisfacción que seguí experimentando como alumno suyo de doctorado de la línea La Forma Moderna en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

Estos cursos los completé en Valencia, y con Jorge Torres Cueco como director de trabajo de investigación titulado "Indagaciones sobre la arquitectura y la industria. 1960-1973. La serie M. 8 Viviendas experimentales en Campanar, GO-DB", obtuve el Diploma de Estudios Avanzados en 2011.

El contacto con Alberto Burgos, autor de la tesis "Modernidad Atemporal" o con Juan Ramón Selva autor de la tesis "29+1. La ordenación urbanística metropolitana de Gran Valencia (1947-1986)" colegas y amigos completará este interés por el Movimiento Moderno.

Por último, la fortuna de recalar en el Departamento de Expresión Gráfica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia como profesor asociado desde el 2011; el contacto con Ana, Juan, Ángela, a caballo entre el arte y la arquitectura, en terrenos difusos como el color; ha despertado mi inquietud por escenarios inciertos. Escenarios a medio paso entre el agua y el cielo. Aquellos en los que el arquitecto no se siente cómodo, y se ve obligado a relacionarse con disciplinas del mundo del arte que pueden serle ajenas a su formación.

Conviene también resaltar, que en un momento en que se está volviendo a poner

1.-Este curso toma el título del libro "Curso Básico de Proyectos" publicado en el 1998, Ediciones UPC. Se puede decir que forma parte de una trilogía que arranca con "El sentido de la arquitectura moderno" (1997) y se cierra con "Miradas intensivas" (1999). Véase la interesante reseña y reflexión que Carlos Marí publicó al respecto en la revista DPA 18, abril del 2002, Ediciones UPC, página 78.

Fig 0.2

En la página opuesta cartel de la película sobre la vida de Julius Shulman "Visual Acoustic" del Director Erik Bricker. 2008.

en valor las principales ideas del Movimiento Moderno, realizar una tesis que de manera directa recoja las principales arquitecturas el Movimiento Moderno de Valencia, más allá de experiencias personales, parece muy pertinente.

Esta tesis además se encuadra dentro de un contexto de investigación más amplio que abarca el grupo investigación FAME del que formo parte. Esta tesis dedicará un apartado especial a explicar los trabajos realizados por FAME, los logros, objetivos, así como sus integrantes.

FAME, acrónimo de Fotografía de Arquitectura del Movimiento Moderno en España busca recuperar las fotografías de los principales edificios de la modernidad española. Algunas de ellas, las menos, ya suficientemente conocidas, y otras, la mayoría, poco valoradas e incluso con riesgo de perderse en archivos de arquitectos o de fotógrafos abandonas a su suerte. Se trata de fotografías originales de época, que de una manera descarada pretenden mostrar los valores de esta nueva arquitectura.

En Valencia, este temática concreta es un campo muy poco explorado. Existen monografías sobre fotógrafos, compendios de historia de la fotografía, reflexiones sobre la llegada y desarrollo de la arquitectura del Movimiento Moderno en Valencia, etc. pero no un estudio que de manera sistemática relacione fotógrafos, arquitectos, fotografías y arquitecturas del Movimiento Moderno, por lo que esta



tesis aporta una cierta novedad a este respecto.¹

Esta tesis pretende completar este vacío y poner en valor el trabajo de los primeros fotógrafos que representaron la nueva arquitectura, para centrarse de manera especial en algunos de ellos. Figuras y sagas de fotógrafos que serán los máximos representantes de una generación. Fotógrafos que trabajaran para las grandes constructoras del momento, Cleop, Sicop, ... y por ende para los grandes arquitectos pioneros e introductores del Movimiento Moderno en Valencia, Javier Goerlich Lledó, Fernando Moreno Barberá, Vicente Valls, García-Ordóñez, entre otros.

Se pretende no sólo hacer un recopilatorio fotográfico sino analizar como la mirada del fotógrafo y la del arquitecto se entrecruzan y establecen diálogos continuos. Mirar como las buenas fotografías recogen los principales valores de la obra de arquitectura, e incluso aportan un plus innegable que las distancia del resto de fotografías.

Pocos son los casos en los que fotógrafo de arquitectura y arquitecto fueron sólo una persona, y menos en los que el resultado fue aceptable. Pese a las incursiones que casi todos los arquitectos realizaron en este campo y que fueron facilitadas

1.-Valencia ha tenido un importante papel en la introducción y desarrollo de la fotografía en España. Resaltar que por ejemplo el valenciano D. Benito Monfort fue el fundador de la primera sociedad fotográfica del mundo, (París enero de 1851) y que otro valenciano D. Pascual Pérez y Rodríguez, fue uno de los introductores del daguerrotipo en España.

Véase HUGUET CHANZÁ, HUGUET (1990). Benito Monfort y Pascual Pérez, dos valencianos pioneros de la fotografía. Valencia: Sociedad Valenciana de Historia de la Fotografía.

en parte por la asequibilidad de los nuevos equipos fotográficos, el resultado solía distar bastante del obtenido por un profesional. Uno de esos casos excepcionales fue el de Jose Antonio Coderch, aunque sobre todo desarrolló su faceta fotográfica en el retrato, paisajes y toros.² Mención aparte merece el arquitecto y fotógrafo Fernando Higuera. Este arquitecto madrileño ha sido uno de los pocos que ha sabido compaginar con brillantez arquitectura y fotografía.

El caso valenciano comporta esa dualidad fotógrafo-arquitecto que nos parece tan interesante, y no se conocen casos de arquitectos que se hayan destacado en la faceta de fotógrafos y en la de arquitectos.³

Por otro lado, recopilar las fotos y ponerlas en valor evita su pérdida y deterioro, las hace presentes de alguna manera al resto de la comunidad investigadora y puede servir de acicate para investigadores que continúen esta misma línea que de ninguna manera queda agotada con estas páginas.

Podremos ver así arquitecturas en su estado original, y que ahora han sido transformadas o han desaparecido, abundando en la polémica sobre la necesidad de rehabilitar, de devolver a sus orígenes o de demoler arquitecturas del Movimiento Moderno. La fotografía se convierte en reflejo mudo de la realidad del momento.

2.-Véase FOCHS, C (2000). Coderch, Fotógrafo. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Arquite-
mas álbum. Publicación donde se recogen algunas de las fotografías que Coderch realizó.

Mención a parte merecen las tres fotografías encontradas de Luis Albert, que caso de confirmarse que la autoría corresponde al arquitecto denotan mucho interés en este medio de expresión por parte del arquitecto

3.-Moreno Barberá tiene gran cantidad de álbumes fotográficos de sus viajes, pero empleó esta herramienta para el análisis de los acontecimientos que le tocó vivir y de los países que visitó

Fig 0.3

Fan Ho: "Approaching Shadow". 1954



2. Límites de la investigación

La investigación se coarta, para hacer abarcable su estudio, establece unos claros límites a su desarrollo.

En física es la ley de la presión, a menor superficie máxima tensión. Por este motivo, una tesis, una investigación que pretende profundizar en un tema, en un conocimiento específico del saber debe, para aumentar la tensión, reducir su superficie.

Se establece así como uno de los puntos de partida un claro límite, el de fotografías de arquitecturas pertenecientes al Movimiento Moderno. El arco temporal de la Modernidad viene definido por el que el propio DOCOMOMO tomará como válido, que arranca en el 1925 con la publicación de los 5 puntos de Le Corbusier ,y se cierra en el 1965, con la crisis del Movimiento Moderno. Este criterio es el mismo que se ha seguido por el grupo de investigación FAME, por lo que esta tesis se podría enclavar dentro de los trabajos producidos por el grupo.

Se establece un límite espacial igualmente claro, el de la provincia de Valencia. Valencia ha sido una de las ciudades españolas donde con mayor antelación se introdujo la fotografía.¹ Esta tesis tiene como objetivo completar la carencia de estudios sobre la fotografía de arquitectura del Movimiento Moderno en Valencia.²

1. Véase la publicación HUGUET, J., GARCÍA, M., ALEIXANDRE, J., CANCER, J., MERITA, J. & VERGARA, J. (1990), Historia de la fotografía valenciana. Valencia: Levante-EMV. En su página 13, La prehistoria de la fotografía, recoge la que será probablemente una de las primeras citas conservadas sobre la llegada la fotografía a Valencia. Se trata del Diario de Alicante del 29 de enero de 1817. Publicación que anuncia la función fotográfica de Cramer y Maffey en Alicante previo paso por Valencia.

2.- No se han encontrado tesis de fotografía y arquitectura del Movimiento Moderno en Valencia, ni en la Comunidad Valenciana.

De entre todas las obras marcadas como de interés por el DOCOMOMO en Valencia, nos limitaremos a las 8 que por ellos mismos indicadas como más relevantes.

El DOCOMO es probablemente uno de los organismos que con mayor rigor y prestigio ha estudiado, clasificado, y analizado las obras del Movimiento Moderno, y su criterio está ampliamente contrastado.

A pesar de estos límites que marcan los parámetros generales que regirán esta investigación, hay que pensar que acotar un tiempo o un espacio siempre resulta complicado, y no debe comportar una barrera infranqueable. Las fronteras marcadas no suponen más que convenidas líneas imaginarias que ayudan a estructurar el conocimiento, pero la realidad es mucho más rica y compleja.

Así, daremos pequeños saltos fuera de este arco temporal y espacial. Siempre que la ocasión lo merezca y con obras que no se alejan de los preceptos de la modernidad. La gasolinera de Oliva de Juan Haro Piar, magníficamente fotografiada por Finezas será un claro ejemplo, o el edificio para la SEAT en Valencia será otro.

La investigación por otro lado huirá de temas especialmente técnicos en relación con la fotografía. Aunque en este caso muchas veces los avances tecnológicos resultaban determinantes para la ejecución de su obra, estos sólo se citarán en relación con los cambios en la producción artística. Se evitarán así los prolijos detalles sobre las diferentes cámaras y sistemas de revelado y la tesis se centrará en los temas artísticos, históricos o sociales que esos cambios produjeron. Hay que pensar, que como pasa al arquitecto, los medios técnicos pueden condicionar en gran medida la producción del fotógrafo. La aparición de cámaras con tamaño de negativo 9x12 que corregían el paralaje, será una de las grandes aportaciones que se tendrán en consideración a la hora de hablar sobre las fotografías.



Fig 0.4

Parte del Equipo FAME en la exposición
"Fotografía y arquitectura moderna en
España" celebrada en el Museo del Instituto
de Crédito Oficial, ICO.

julio 2014

3. Propósitos y objetivos

Ha resultado convenientemente justificado en el punto anterior los límites que establece esta investigación, y las motivaciones que la han originado, así como las motivaciones que fueron el germen embrionario.

La idea de relacionar arquitectura del Movimiento Moderno y fotografía es bastante reciente. Sobre todo nace en España con la creación del Grupo Fotografía y Arquitectura del Movimiento Moderno en España 1925-1965, FAME, del que esta tesis escribe un capítulo local.

Como el propio Alcolea dice

*“Este texto pretendo arrojar algo de luz sobre la relación inequívoca entre ambas disciplinas – fotografía y arquitectura – en el marco de la empresa moderna. La interacción entre fotografía moderna y arquitectura de vanguardia parece evidente, pero sorprendentemente apenas existe bibliografía al respecto, por lo que todo esfuerzo por esclarecer y estudiar la relaciones entre ambas prácticas aunque sea de manera parcial, debería ser tenido en consideración”*¹.

Esta situación no ha cambiado mucho desde el 2009, fecha de publicación del citado libro y las aportaciones a este tema siguen siendo parciales.

Uno de los objetivos fundamentales será el de esclarecer si existieron fotógrafos de calidad que hayan representado las buenas obras del Movimiento Moderno en Valencia.

Colateralmente se aportará luz sobre cuales fueron las relaciones entre estos archi-

1.-ALCOLEA, RUBEN (2009) Picnic de Pioneros. Fotografía, arquitectura y el mito de la industria. Valencia: EdicionesGenerales de la Construcción. TC Cuadernos. Pág.14

Fig 0.5

Rene Burri. 1960. Le Corbusier en su estudio.

Agencia Magnum



tectos y los fotógrafos con los que trabajaban.

Responder a las pregunta sobre la calidad de los fotógrafos nos llevará indudablemente a preguntarnos sobre la calidad de sus obras, y más concretamente de sus obras dirigidas a la arquitectura.

Identificar que es una fotografía de arquitectura de calidad desde los ojos de un arquitecto será por lo tanto necesario. Esta valoración tendrá relación con el proyecto fotografiado, proyectos sobre los cuales intentaremos objetivar su valor tomando criterios reconocidos a nivel internacional.

Enjuiciadas las fotos, se extrapolará el valor a sus autores.

El normal desarrollo de la tesis igualmente destacará ciertas imágenes, icónicas de la modernidad valenciana, que de alguna manera atesorarán gran parte de los valores analizados.

Fig 0.6

Desconocido. Biblioteca Pública de Cincinnati y Hamilton. 1874.



4. Metodología

En general se trata de establecer una relación entre fotografía y arquitectura del Movimiento Moderno en Valencia y buscar fotógrafos que hayan sido referentes en este campo en Valencia.

Previamente se investigará el contexto de manera sucinta. No se trata de una tesis que pretenda ahondar en la historia de la fotografía ni de la arquitectura, sino que de manera práctica pretende llegar a las imágenes producidas. Así, se llevará a cabo una breve lectura de la historia de la fotografía valenciana y en especial de la que se realizó durante el periodo que nos ocupa, el del Movimiento Moderno (1925-1965).

Se incidirá posteriormente en la fotografía que de arquitectura se ha realizado durante esta época. Fotografía no muy valorada, incluso por sus propios autores y que pocas veces ha trascendido.

Se tratará igualmente la difícil relación entre fotografía y arte. La fotografía como arte independiente ha llegado a generar un lenguaje propio ajeno al de la arquitectura que representa. Aunque se trata de un tema muy sugerente y la tesis contendrá a modo ilustrativo fotografías de este tipo, no es objeto de este estudio este tipo de fotografías. El texto se centrará en aquellas que hacen del objeto arquitectónico su protagonista.

El estudio además, para demostrar la valía de ciertas imágenes y una vez obtenidos estos datos histórico analizará fotos concretas muchas de ellas inéditas. Los ejemplos no son muy numerosos y uno de los grandes aportes será el rescatar y poner en valor las fotografías que se han podido localizar en Valencia. La tesis se centrará en algunas de las obras paradigmáticas de la modernidad en Valencia.

De cada una de estas obras, de las que se han podido localizar fotos o series de fotos, se llevará a cabo un análisis en relación con la capacidad que tiene la ima-

gen de mostrar los valores fundamentales del proyecto. Se observará la relación entre ideas de proyecto e imagen.

Además de lo ya enunciado, mostrar un catálogo de imágenes, sacarlas a la luz y reunir las en un único volumen será uno de los valores de la tesis. Muchas de estas fotografías se encuentran inéditas, algunas con riesgo de perderse en el olvido o perderse definitivamente por el paso del tiempo.

Para obtener estos datos, además de entrevistas personales y visitas a diferentes bibliotecas y hemerotecas, se han realizado fundamentalmente el estudio de

archivos institucionales.

el archivo de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitu, y de manera más concreta el fondo Desfilis. Aún están pendientes de ser digitalizadas una parte importante de sus fotografías.

el archivo de la Consellería de Educación de Cultura i Esport, concretamente el fondo Sanchis, completamente digitalizado en alta calidad.

el archivo histórico del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, concretamente la donación del archivo personal de Fernando Moreno Barberá, estudiado por D^a. Inés García Clariana, miembro del grupo FAME, y el archivo Goerlich depositado en el mismo CTAV. Gran parte de estos fondos están pendientes de ser digitalizados.

Fig 0.7

Foto del autor. Archivo histórico del CTAV.
Parte los Fondos Moreno Barberá.

Los volúmenes en rojo son álbumes de fotos.

archivos personales,

el de Fernando Martínez García Ordóñez, cedido por García-Ordóñez a la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

el archivo de Vicente Valls Gadea, manejado en la actualidad por el investigador D. Juan Francisco Pérez Mengual.

Se han realizado entrevistas y tenido conversaciones con:

Daniel Benito Goerlich. Licenciado en historia. Autor de numerosas publicaciones sobre la historia de Valencia y sobre su arquitectura. Sobrino-nieto de Javier Goerlich

Alberto Peñin. Arquitecto. Investigador de la historia de la arquitectura valenciana.

Jose Manuel Sanchis Calvete. Fotógrafo hijo del "Finezas" que realizó las fotografías de la Gasolinera de Oliva, entre otras.

Josep Merita. Fotógrafo. Colaborador de Finezas. Profesor de la primera escuela de fotografía de Valencia.

Jose Manuel Girones. Director durante muchos años del periódico "El Levante EMV". Hermano de Luis Girones, fotógrafo, profesor de la primera escuela de fotografía de Valencia

Jose Penalba. Fotógrafo.

Luis Vidal Vidal y Luis Vidal Ayala. Fotógrafos



Jose Huguet. Coleccionista, escritor y autor de numerosos libros de fotografía valenciana.

Francisco Pérez Pucho. Cronista de la ciudad de Valencia. Fue Director del periódico Las Provincias.

Toni Sanchis. Fotógrafo. Perteneciente a la saga Sanchis.

Julio Desfilis. Fotógrafo.

Juan Francisco Pérez Mengual. Arquitecto con tesis en fase de elaboración sobre Vicente Valls Abad.

Paco Alberola. Fotógrafo. Reside en Santa María Micaela desde casi el final de su construcción.

Pilar Martínez Olmos. Administradora del grupo *Valencia Antigua Historia Gráfica*.

Se ha realizado el cribado igualmente en la hemeroteca de los periódicos, fundamentalmente Las Provincias como apoyo documental, así como de algunas publicaciones periódicas. Aunque no es objeto de esta tesis incidir en las fotografías de revistas y periódicos, si que es innegable que uno de los objetivos fundamentales a la hora de hacer las fotografías de una obra será el de la publicación de la misma en medios más o menos especializados.

A pesar de que existen muchos más archivos institucionales, pocos son los que contienen fotografías. Hay que pensar que para la ejecución de las obras de arquitectura, obtención de licencias etc. no se requerían fotografías. Así los archivos minicipales y los del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia - sin tener en

cuenta las donaciones de archivos de arquitectos -, por citar algunos ejemplos, no tiene abundancia de imágenes y sí de planos e información gráfica.

Archivos como los de la Promoción de Vivienda Pública, sólo tenían imágenes de la placas donde se certificaba que se hacía la debida publicidad al ente que las subvencionaba¹.

Así, las imágenes de arquitectura, salvados los fondos institucionales, se podrían encontrar fundamentalmente en los archivos de los arquitectos, de las constructoras y de los fotógrafos. Los dos primeros con el fin de difundir la obra o para uso personal.

Una vez obtenidas estas imágenes, se analizarán los valores de las mismas. Valores en cuanto reflejan de manera clara las virtudes o ideas principales de la arquitectura que representan. Nos centraremos sobre todo en las figuras de Desfilis, Sanchis y Finezas de los que se ha podido obtener interesante información en los archivos estudiados.

Primero apuntado los principales invariantes de la obra de arquitectura moderna, por medio del estudio de los principales críticos del Movimiento Moderno.

Posteriormente se investigará cuales son los recursos empleados en las imágenes para poner énfasis en los valores del proyecto. La fotografía así narrará estas virtudes y valores.

1.-El Ministerio de la Vivienda exigía que en el expediente para su archivo se incluyese una imagen de la placa con los símbolos falangistas y en la que se expresase que la finca se acogía a los beneficios de las leyes de viviendas de renta limitada.



Mención importante merecen los fotógrafos foráneos que contratados por los arquitectos locales vinieron a fotografiar las obra que de cierta relevancia se produjeron en Valencia. Así Valencia recibió las visitas de Focco, Pando, entre otros. Aunque no son objeto de estudio, no se puede despreciar su paso por Valencia y cómo han llevado a cabo algunas de las mejoras fotografías de estas obras.

Como conclusión se centrará la tesis en el valor de las imágenes obtenidas y en la comparación entre ellas extrayendo similitudes y diferencias, aprendizajes e influencias y probando el valor de estos fotógrafos precursores de la fotografía especializada en arquitectura.

En el capítulo de pendientes, la lista no es menos larga.

Se antoja muy interesante el poder consultar los archivos de las principales constructoras del momento. No se ha podido tener acceso a los fondos de SICOP ni de CLEOP. Empresas que construyeron gran parte de los edificios que se describirán durante la tesis.

También sería muy interesante poder tener acceso a los fondos de la saga Finezas, sobre todo la parte que guarda relación con la fotografía industrial. La Biblioteca Valenciana tiene en propiedad una gran colección de este estudio valenciano pero que hace referencia a temáticas diferentes. La Guerra Civil, los toros, el futbol son imágenes que inundan esos fondos. Se ha mantenido entrevistas con Jose Manuel Sanchis, "Finezas" que conserva parte de su archivo de la época del estudio. No se ha podido tener acceso a esta información. Como comentó en alguna de las conversaciones mantuvieron en propiedad la mayoría de los negativos, vendiendo a los clientes sólo los positivos. Esta propiedad mantenida además de generar ingresos extra en el caso de nuevas copias, facilita la conservación e investigación de los fondos que estarían así concentrados en una única ubicación.

Fig 0.8

El fotógrafo Pedro Guerrero y Frank Lloyd Wright. Pleasantville. 1949

Fig 0.9

El fotógrafo Lucien Hervé y Le Corbusier en Chandigarh. 1955. Galerie du Jour Agnès b. , Paris

Fig 0.10

El fotógrafo Julius Shulman y Richard Neutra en la casa Tremaine. 1947.

Fig 0.11

El fotógrafo Frank Scherschel y Mies van der Rohe. Portada de la revista LIFE.

Otro estudio de fotografía parece que sería pertinente investigar en un futuro son los estudios Galaxia de Francisco Pérez Aparisi. Pese a que se han visitado no se ha podido tener acceso a sus fondos.

Así y todo, el material encontrado se estima suficiente para generar en Valencia el germen de investigación en este campo.

PARTE 1
EL CONTEXTO

"Las palabras nos ocultan la arquitectura"

Luis Lacasa

1. Arquitectura del Movimiento Moderno

A qué se llama modernidad

Existe un consenso ampliamente aceptado que identifica el comienzo de la modernidad arquitectónica con la irrupción de las vanguardias del siglo XX. Como afirma la historiografía reciente¹, esta acepción (*modernism*, según la denominación anglosajona original) supera el amplio y difuso término de *arquitectura moderna*, muchas veces utilizado para referirse a aquella arquitectura nacida de la Revolución Industrial en torno a 1750.

La modernidad, apunta pues a un nuevo enfoque de la arquitectura basado en la racionalidad constructiva, la atemporalidad y el lenguaje abstracto que, lejos de constituir un estilo más llamado a desaparecer, *trasciende un mero sistema plástico y desborda virtualidad*.²

El nuevo modo de abordar el proyecto –modus hodiernus– constituye, como señala Curtis, el inicio de una nueva tradición,³ un enfoque que se consolidó, al trascender su autorreferencialidad, tras la exposición ‘El Estilo Internacional’ en el MoMA (Museum of Modern Art, Nueva York) de 1932, comisionada por Philip Johnson y

Fig 1.1 y Fig. 1.2

Desconocido. Exposición del MOMA organizada por Philip Johnson y Hitchcock. 1932 The Museum of Modern Art. New York.

En la foto superior en primer plano la maqueta de la Villa Savoye.



1.- Puede consultarse, por ejemplo, BENEVOLO, L. (2000), *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 8ª ed., o FRAMPTON, K. (2009), *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

2.- Véase BURGOS, A. (2011), *Modernidad atemporal, con Alejandro de la Sota*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura SL. Colección Memorias culturales.

3.- CURTIS, W. (1986), *La Arquitectura moderna desde 1900*. Barcelona: Blume.



Fig 1.3

László Moholy-Nagy. Balcones. Bauhaus.
1926. George Eastman House Archive

Nuevas miradas sobre la arquitectura

Henry Rusell Hitchcock.⁴

Se puede afirmar que la modernidad (o Movimiento Moderno) está más en el modo que en las formas, en responder a los nuevos problemas con nuevos medios. Una definición que, no por los resultados sino por el procedimiento, coloca a la modernidad en oposición al clasicismo. Tal es la visión que propone Piñón y que se ha difundido de manera mayoritaria entre el ámbito profesional y académico.⁵

Tomando en cuenta esta premisa terminológica, se analizará en la tesis aquella arquitectura nacida bajo el nuevo enfoque proyectual –en la que la fotografía, como nueva disciplina artística, no pocas veces contribuyó a su consolidación–, con el límite temporal de la década de los sesenta. Es en ese momento de apogeo cuando las condiciones socioeconómicas del mundo occidental experimentan un acusado giro de autocrítica, acotando así la etapa que de manera canónica se entiende como de la modernidad arquitectónica.

A este respecto, es de mucha utilidad para delimitar el análisis de la arquitectura a través de la fotografía (y en su sentido inverso, de la fotografía a través de la arquitectura) que propone esta investigación, acudir al registro de obras propuesto por la Fundación Docomomo.

4.- HITCHCOCK, H. & JOHNSON, P. (1984), *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*. María Teresa Muñoz (prólogo), Carlos Albisu (traducción). Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Consejería de Cultura y Educación.

5.- Véase PIÑÓN, H. (2003), "Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura", conferencia en el CTAC, Castellón, 27 de septiembre.

Fig 1.4

Logos de algunas de las sedes del DOCOMOMO, agrupadas como DOCOMOMO internacional. Fuente DOCOMOMO

DOCOMOMO

El registro docomomo ibérico constituye el trabajo más célebre y de mayor visibilidad llevado a cabo por la organización DOCOMOMO (documentación y conservación de la arquitectura y el urbanismo del movimiento moderno) en su ámbito español y portugués.

Se trata de una organización internacional que nació en 1990 –las siglas provienen del acrónimo compuesto de Documentation and Conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the Modern Movement– con el fin de inventariar, divulgar y proteger el patrimonio arquitectónico mundial del Movimiento Moderno.

En el caso de la Península Ibérica, los patronos de la modalidad jurídica adoptada (una fundación) son los colegios profesionales de arquitectos de España –el Consejo Superior de Arquitectos y los distintos organismos autonómicos– y Portugal –Ordem dos Arquitectos–, además de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, la Fundación Caja de Arquitectos y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía).

Como señala la página web de la Fundación ibérica,¹ el inventario o base de datos se ha realizado en sucesivas fases. Primeramente se estableció un estado de la cuestión a través de los 166 edificios que se estimaron más representativos del periodo comprendido entre 1925 y 1965 en España y Portugal. A partir de ahí, se documentaron las diferentes temáticas de la arquitectura moderna: industria, vivienda y equipamientos, hasta completar un registro que engloba unas 1.200

1.- Puede consultarse <<http://docomomoiberico.com/index.php?lang=es>>. Registro en línea, consultado el 4 de agosto de 2015.

do_co_mo_mo_FR



obras.

Es posible acotar aún más las obras de arquitectura, precisando el marco territorial en dicha base de datos (Registros del Movimiento Moderno). Dentro de la Comunidad Valenciana, se ha optado por limitar el análisis a los municipios de la provincia de Valencia. Obviamente, se trata de un listado marco que servirá para ajustar la búsqueda y análisis de fotografías de época.

De esta forma, la base de datos del Registro Docomomo –accesible en internet sin necesidad de registro previo– servirá de filtro para acotar las arquitecturas aquí analizadas a través de la fotografía. No se trata sólo de un criterio selectivo en lo temporal o cronológico (1925-1965), sino que se asumen así también unos parámetros de idoneidad de la obra en cuestión, avalada por el equipo de investigadores que hicieron posible su inclusión en dicho listado.²

Además, se pretende con esta vinculación establecer lazos con un registro consolidado y ampliamente difundido, con idea de enriquecerlo, ya que la fotografía original muchas veces se usó como transmisora de los valores arquitectónicos de

2.- El período 1925-1965 es el elegido habitualmente para las publicaciones y congresos sobre arquitectura del Movimiento Moderno. Por ejemplo, entre otros muchos, se pueden citar CENTELLAS, M., JORDÁ, C., LANDROVE, S., Docomomo ibérico (2009), *La vivienda moderna: registro DOCOMOMO ibérico, 1925-1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos; LANDROVE, S. (2010), *Equipamientos I: lugares públicos y nuevos programas: registro DOCOMOMO ibérico, 1925-1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos; y BERGERA, Iñaki, Museo Colecciones ICO (2014), *Fotografía y arquitectura moderna en España = Photography & Modern Architecture in Spain: 1925-1965*. Madrid: La Fábrica.



la obra, como resultado del buen hacer del fotógrafo y con el visto bueno del arquitecto.

Otras clasificaciones de arquitectura del Movimiento Moderno en Valencia.

Pese a que el DOCOMOMO es sin duda una de las mayores organizaciones internacionales que estudian el Movimiento Moderno y en el caso de Valencia ha producido un listado de obras de reconocido valor, no deja de ser un listado subjetivo que podría ponerse en contraste con otros.

Así, de la Comunidad Valenciana existen otros textos que rescatan edificios de la modernidad, incluidos o no en el listado del DOCOMOMO.

De manera no exhaustiva estas serían las fundamentales.

AA. VV.: Guía de Arquitectura. España 1920-2000, ed. Tanais y Ministerio de Fomento, Madrid, 1997

SOLER CRUZ, Pilar (dir.): Guía de Arquitectura de la Provincia de Valencia, ed. Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2002

AA. VV.: Guía de Arquitectura de Valencia, ed. Ícaro (Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia), Valencia, 2007.

TORRES CUECO, Jorge: "Valencia moderna. Del eclecticismo a la Tendenzza", Rev. ARQUITECTURA VIVA.

AA.VV. "Los brillantes 50. 35 proyectos". ed. T6 Ediciones S.L.. 2003

Fig 1.5

Recopilaciones de arquitectura en las que aparece arquitectura de Valencia del periodo de la modernidad



Fig 1.6

Portada del periódico "Las Provincias" del 7 de mayo de 1931. Con la fotografía del Empire State Building rezaba *Así se aprovecha un solar en Nueva York*

La primera modernidad de Valencia

Tal y como se ha expuesto de manera sucinta, la Arquitectura Moderna puede considerarse –al menos paradigmáticamente– como aquella arquitectura construida entre los años 1925 y 1965, con las premisas de racionalidad constructiva, ausencia de ornamento y coherencia formal. En otras palabras, aquellas obras que, de alguna manera (y con sus variantes posteriores), tuvieron en cuenta la enumeración corbuseriana de *los cinco puntos de una nueva arquitectura*, propuesta en 1926: planta baja sobre pilotes, planta libre, fachada libre, ventana corrida, y terraza-jardín.

Así considerada, la modernidad hace su irrupción en Valencia con el proyecto para el Real Club Náutico diseñado por Javier Goerlich Lleó junto a Alfonso Fungairiño (1932). De hecho, esta colaboración resulta muy afortunada, pues supone para Goerlich –uno de los principales arquitectos de la ciudad– un auténtico cambio de registro en su manera de hacer arquitectura, que se irá extendiendo al resto del colectivo profesional.¹

Hay que tener en cuenta que Valencia es, a comienzos de los años treinta, una ciudad no muy relevante desde el punto de vista de la arquitectura: una ciudad sin Escuela de Arquitectura propia (en España, en aquel momento sólo tenían Madrid y Barcelona). La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, con sede en la capital levantina, pervivía desde hacía tiempo sin competencia para formar arquitectos, los cuales venían formados del exterior para integrarse en un colegio –el Colegio Oficial de Arquitectos de la Zona de Valencia– con muy escasos

1.- Véase al respecto la estupenda publicación SÁNCHEZ, D., LLOPIS, A & BENITO, D. (2014), *Javier Goerlich Lleó, 1886-1913-1972*. Valencia:...

representantes.

Otro de los arquitectos valencianos de la primera hora moderna fue, sin duda, Enrique Pecourt. Como afirma Jordá, "fue pionero en adoptar postulados internacionalistas por su participación, siendo estudiante del último curso, en la exposición del GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània) celebrada en Barcelona en 1929, con un proyecto de clínica decididamente moderno".²

En fin, Valencia se incorpora al carro de la modernidad en los años previos al conflicto bélico español –destaca en esos años el edificio Alonso (1935-1940), de Luis Albert Ballesteros–, superando el período de posguerra con escasos ejemplos ligados a la reconstrucción (Dirección General de Regiones Devastadas) y a nuevos barrios habitacionales, para despuntar finalmente en el último trienio de la década de los cincuenta con numerosas arquitecturas modernas.

La Guerra Civil afectó a todo el país devastándolo. En el caso de Valencia, el bando Republicano mantuvo sus posiciones hasta casi el final de la Guerra y parte de los intelectuales de la ciudad huyeron o quedaron relegados al ostracismo por el nuevo régimen. En un primer momento todo atisbo de modernidad fue identificado con el bando perdedor y por lo tanto proscrito de la vida pública.

En los años 50, la arquitectura del Movimiento Moderno resurge en cierta manera. Una síntesis de esta pujanza de la arquitectura del Movimiento Moderno en los años 50 es la que ofrece Torres en su artículo "Valencia: la arquitectura en los

2.- JORDÁ, C. (1992), "Arquitectura valenciana: itinerarios de la historia reciente", en *Geometría*, nº 13. Málaga.

Fig 1.7

Rossini. Real Club Náutico de Valencia. 1933. Arq. Goerlich y Fungairiño. ACTA-VAG





Fig 1.8

Desconocido. Vuelo del autogiro de Juan de la Cierva en Valencia. 1934. Archivo ABC.

años cincuenta. Una revista y cuatro proyectos". La revista cultural del Grupo Parpalló, así como los edificios del Colegio Mayor de la Presentación (1958-1960), de Juan José Estellés, el Colegio Alemán (1958-1961), de Pablo Navarro y Julio Trullenque, la Escuela Infantil Guadalaviar (1958-1960), de Fernando M. García-Ordóñez, y el Grupo Santa María Micaela (1958-1961), de Santiago Artal, sirven de referencia para ilustrar este período.³

Aunque quizá el corolario que mejor resume la modernidad arquitectónica valenciana sea el elaborado por Llopis para el título de su aportación al seminario específico celebrado en mayo de 2000: *Arquitectura moderna en Valencia. Del rechazo a la vanguardia a la necesidad de encontrar ideas y proyectos acordes con el espíritu de una nueva época*.⁴

3.- Puede consultarse TORRES, J. (2000), "Valencia: la arquitectura en los años cincuenta. Una revista y cuatro proyectos", en *Actas II Congreso Internacional. Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona: T6.

4.- LLOPIS, A. (2001), "Arquitectura moderna en Valencia. Del rechazo a la vanguardia a la necesidad de encontrar ideas y proyectos acordes con el espíritu de una nueva época", en *Arquitectura del siglo XX en Valencia*. Seminario de mayo de 2000. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo – Diputación de Valencia. Colección Formas plásticas.



Fig 1.9

Desconocido. Piscina las Arenas. Arq. Gutierrez Soto y Borso de Carminatti. Archivo Jose Huguet.

Fig 1.10

Luis Albert. Perspectiva. Proyecto para el nuevo Teatro y Hotel Principal. 1933. AHMV.

Tomada de la Tesis Manuel Giménez Ribera.





Fig 1.11 Aizpurua. Arquitecto. 1935. Revista
AC nº 1.

2. Conceptos previos sobre la fotografía

Fotografía de arquitectura en Valencia

La formación como arquitecto permite familiarizarse con la historia y los términos muy ligados al ámbito de nuestra profesión. Al moverse esta tesis en "tierras" no particularmente exploradas por los arquitectos, y que en cierta manera son ajenas a nuestra formación, se hace obligado relatar aunque sea de manera básica el devenir de la fotografía como nuevo arte.

A esta "historia" de la fotografía, historia siempre sesgada y muy limitada ante lo inabarcable del tema, se añade un capítulo que pienso fundamental en la comprensión de la fotografía, que es el de fotografía y arte. ¿En que momento la fotografía empieza ser considerada como arte y cuales los principales escritos que lo defienden? Toda esta parte de la tesis ayudará a sentar las bases sobre el valor de la fotografías seleccionadas.

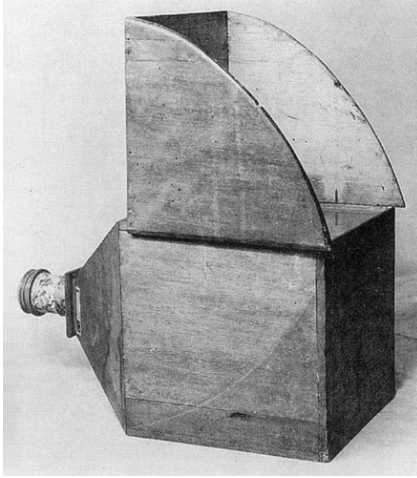
Aproximación a la historia de la fotografía

De las primeras intuiciones al daguerrotipo

Al principio no nos atrevíamos a contemplar detenidamente las primeras imágenes que confeccionó. Nos daba miedo la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños rostros diminutos podían, desde la imagen, vernos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras imágenes de los daguerrotipos

Walter Bénéjamine citando a Dautheney. *Pequeña historia de la fotografía*. 1931

Desde que Aristóteles en su "Física" habló del estudio de los astros a través de un



pequeño agujero, hasta que Johann Zahn publicó *Oculus artificiales teledioptricus*, el progreso de la cámara oscura fue muy notable. La cámara oscura se podría interpretar como el precursor de la fotografía. Se trataba de, en un entorno carente de luz, hacer penetrar ésta por una lente. La luz, que así penetraba transportaba la imagen al interior de esta caja oscura y la proyectaba en ese interior.¹

Esta sencilla idea poco a poco se fue haciendo más compleja y perfeccionándose con el uso de lentes que permitían agrandar los objetos –precursor del telescopio–, el uso de espejos que permitían enderezar la imagen que aparecía invertida, mejorar el enfoque con una segunda lente, y un largo etcétera.

Por otro lado, se trabajó de manera paralela con el material sobre el que se proyectaba. En un principio se trataba de una las paredes de la propia caja oscura, paredes que convirtieron en finas telas o papel.

Estas cámaras poco a poco fueron evolucionando y de pesadas estancias pasaron a ser elementos portátiles finamente decorados.

Ninguna de estas cámaras oscuras permitían fijar el dibujo sobre la superficie

1.- Al Hazen describe un experimento similar en el siglo XI. En el siglo XIII Roger Bacon en *Specula Mathematica et Perspetiva* avanza con la introducción de una lente convexa que permite alejar o acercar la imagen.

En el 1515 Leonardo da Vinci describe un proceso similar en su *Tratado de Pintura*. En el siglo XVI Cardano avanza en el uso de lentes convexas. Y así un largo etcétera de progresos hasta el siglo XIX.

Véase el interesante artículo *La prehistoria de la fotografía* escrito por Huguet en la *Historia de la fotografía valenciana*.

Fig 1.12

Cámara oscura Canaletto. ca 1750. Museo Correr Venecia.

Fig 1.13

Gravado en *Philosophical Experiments and Observations of the Late Eminent Dr. Hooke*. Cámara óptica portátil diseñada por Robert Hooke, Londres 1668

de proyección y solamente la pericia del dibujante permitía el buen calco de la imagen.

Fue con el uso del nitrato de plata cuando la manera en la que la luz se plasmaba en el soporte evolucionó. Este químico, aunque ya se conocía en el S XIII, no fue hasta el S XVII cuando gracias a los estudios de Wilhem Homberg ² se descubrieron sus propiedades fotosensibles. A éste le siguieron experimentos que sobre todo avanzaron con las aportaciones del francés Jacques Alexandre Charles, cuando hacia el 1780 consiguió una imagen fotográfica de una persona sobre un papel con nitrato de plata. Esta imagen se perdía al iluminar el resto de la estancia ya que no habían descubierto como fijar estas sales. Más adelante, en 1802, el inglés Thomas Wedgwood ³ consiguió fijar imágenes de plantas sobre cristales impregnadas con nitrato de plata. El problema de la fijación de la imagen seguía siendo el escollo insalvable.

Otro de los ingenios que usaban la luz y la ilusión óptica y que como la cámara oscura tuvo un largo recorrido, es la linterna mágica.

La linterna mágica realizaba proyecciones de imágenes fijas sobre una pantalla. Las imágenes estaban pintadas sobre cristales con pinturas translúcidas de manera que el color se proyectaba sobre las pantallas. Las imágenes, muchas veces repre-



2.- HELMUT GERNSHEIM, ALISON GERNSHEIM (1955). "The history of photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914". Oxford University Press. p. 20.

3.- Sus descubrimientos se publicaron con la firma de su socio Sir. Humphry Davy en el artículo *An Account of Method of Copying Paintings upon Glass, and of Making Profiles, by the Agency of Light upon Nitrate of Silver. Invented by t. Wedgwood*. En el Royal Institute Journal. Estos experimentos se realizaron en 1802.



Fig 1.14

Niépce. Vista desde la Ventana en Le Gras.
1826. Maison Niépce Museum.

Primera fotografía de la historia

sentaban diferentes momentos de una acción, y la proyección de las mismas de manera sucesiva generaba la ilusión óptica de la animación. La linterna mágica se ha considerado así como precursora del cine.⁴ Ya descrita por el jesuita Kirscher en el siglo XVII, estos entretenimientos se convirtieron en populares sobre todo con los avances de J Zahn, que permitió hacer el invento portátil.

A las linternas mágicas le siguieron las fantasmagorías de Etienne-Gaspar Robert, cuyo espectáculo triunfó en toda Europa, o los efectos catóptricos, que con el uso de espejos permitía transportar la imagen de una sala a otra.

Por último, destacar el cosmorama, técnica mixta que combinando pintura y el uso de lentes solía representar paisajes o escenas urbanas. El espectador se situaba en un punto central desde donde observaba la realidad pintada, proyectada y generada en pantallas circulares a su alrededor.⁵

Esta técnica tuvo bastante introducción en España, al contrario que su precursor el panorama, probablemente debido a la complejidad que implicaba su montaje.⁶ Las sucesivas versiones del cosmorama fueron apareciendo y desapareciendo a medida que la novedad quedaba sobrepasada por una nueva. Al panorama y al cosmorama le siguió el nietorama o el diorama. A veces los progresos eran muy sutiles pero servían de reclamo para el público.

4.- Véase SADOUL, G. (2004). *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*. París. Siglo XXI editores.

5.- Véase las definiciones de Panorama y Cosmorama en ARIAS, N (1801-1900) *Memoria sobre el daguerrotipo y demás procedimientos fotogénicos y modernos*. Madrid. Impresor Arias. Pág. 15.

6.- Es conocido el panorama de la ciudad de Cádiz realizado por Javier Urrutia inaugurado en julio de 1845 con éxito de público y crítica.

En este ambiente de inicios del siglo XIX desarrolló su actividad Jose Nicéforo Niépce. Religioso y militar con la Revolución, precursor de la fotografía. Consiguió lo que sus predecesores no pudieron, fijar la imagen en el soporte. Obra de él es la primera fotografía que se conoce. Se trata de una vista desde su ventana de su casa de Saint Loo en la que se ve el tejado de la finca vecina. Esta es la primera de las imágenes que data del 1826 y demuestra el valor de sus investigaciones. Bautizadas por él mismo como heliografías –gravadas por el Sol– que combinaban el uso de la cámara oscura, convenientemente adaptada con una lente móvil, con una superficie impregnada con cloruro de plata y ácido nítrico.

Niépce murió en el 1833 tras intentar vender sin éxito la patente de sus heliografías, y arruinado vende sus secretos a Louis-Jacques Mandé Daguerre.

Daguerre que ya había tenido conocimiento de los descubrimientos de Niépce. Años atrás colaboró con éste en el progreso de las imágenes heliográficas hasta su muerte. Justificado por mejoras en la composición química de los productos usados para reproducir las escenas, y tras llegar a un acuerdo con Isodoro Niépce, heredero del padre, Daguerre cambia el nombre del descubrimiento de Niépce por el suyo.

Daguerre convencido de la valía de su invención, trató de venderla al estado francés. Tras un infructuoso primer intento de venta, es François Aragó, diputado francés, quien otorga confianza a Daguerre. Así, presenta el 7 de enero de 1839 una ponencia en la Academia de las Ciencias defendiendo el daguerrotipo y proponiendo que el Estado Francés lo comprara. Tras pensionar de manera vitalicia a Daguerre y a Isodoro Niépce, Aragó en representación del Gobierno dio a conocer el 19 de agosto de 1839 oficial y públicamente el descubrimiento.

Rápidamente se creó una pequeña industria alrededor de este nuevo invento. Y de las primeras cámaras producidas en el 1839 que tenían un peso de cuarenta



Fig 1.15

Louis Jacques Mandé Daguerre. Portada de "Historique et Description des Procédés du Daguerreotype et du Diorama". 1839



kilogramos se paso a los cuatro kilos en apenas tres años. Evolución parecida a la que se llevó a cabo con la cámara oscura. Igualmente los tiempos de exposición se redujeron de los veinte minutos a los dos o tres. Barcelona y Valencia serán las primeras ciudades de España en la que se hizo una fotografía. En el caso de Barcelona, el 10 de noviembre de 1839,⁷ se consiguió una vista de la Lonja y de la Casa de Xifré, obra de Ramón Alberén i Casas con una cámara adquirida por la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona. El caso valenciano lo trataré de manera más específica más adelante.

En Inglaterra, William Henry Fox Talbot mejorará los daguerrotipos dando lugar a los calotipos. Aunque con menor nitidez y detalle que estos primeros, consigue solucionar los problemas de la imagen al tomar el negativo como imagen a fotografiar, y sobre todo consigue que el soporte sea un papel y no pesadas placas. Este invento, que se dio a conocer en 1844 permitió la publicación del primer libro de fotografías, *The Pencil of Nature*, una de las cuales se conserva en la Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. El cambio de soporte acabó por hacer desaparecer al daguerrotipo.

La fotografía se popularizó y se hizo accesible merced a otro avance tecnológico, la división de la placa en ocho partes. Este avance introducido por Disderí redujo el formato de la imagen al de una tarjeta de visita de moderado coste. Gracias a esto aparecieron pequeñas fotos portátiles y coleccionables. Disderí llegó a vender dos mil cuatrocientas copias al día, amasando así una pequeña fortuna. La tarjetas de visita abarcaron desde el retrato personal hasta el de personalidades.

Fig 1.16

Fox Talbot. Artículos de China. Lámina de "El lápiz de la Naturaleza". 1844. Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Fondos del IVAM

7.- Hay que pensar que sólo tres meses después de la presentación en público del invento se realizó esta fotografía, muestra de la gran expectación que suscitó a nivel internacional.



Fig 1.17

Anuncio de la Cámara Kodak. 1889. "You press the button we do the rest"

La practicidad estadounidense aplicada a un invento europeo. Según reza el anuncio con 100 fotografías por 25\$.

Fig 1.18

Cámara Kodak. 1888

La aparición del papel

En 1851 Frederik Scott Archer presenta el sistema de colidón húmedo. Este sistema complejo y laborioso produce imágenes de gran nitidez sobre soporte de papel y será el precursor del sistema de gelatino bromuro. Descubierta por el inglés Maddox en 1871, se trataba de una solución de bromuro de cadmio unida a una gelatina líquida de nitrato de plata. En el 1880 se puede decir que este sistema se ha implantado sobre el resto. De aquí en adelante los fotógrafos usarán placas preparadas que se revelarán en laboratorio y el anterior complejo procedimiento fotográfico se simplificará al extremo. Este será el inicio de la fotografía moderna.

En el 1873 Vogel descubre como hacer sensible al color las placas usadas.

En el 1880 George Eastman crea un placa fotosensible seca dando inicio al sistema Kodak. Propiedad de Eastman Dry Plate and Film Company crea la primera cámara fotográfica moderna. Esta cámara cargada con 100 placas fotosensibles permitía al fotógrafo la captación de las imágenes que luego eran enviadas al laboratorio donde se devolvían las copias. Un año después la empresa neoyorkina kodak aplicó al celuloide su fórmula seca, abandonando el papel como soporte.

En Europa la empresa alemana Leica será la competidora del sistema Kodak e implantará por primera vez en la historia un carrete de 35 mm en una cámara compacta.

La invención de la electricidad y su aplicación a la fotografía, así como la fotografía microscópica fueron dos de los inventos que siguieron mejorando la técnica fotográfica.

Desde ahí hasta hoy en día solamente la revolución digital ha supuesto un gran aporte tecnológico.

La fotografía en Valencia, hitos destacados desde sus orígenes a la modernidad

En este apartado haremos un breve relato de la historia de la fotografía en la ciudad de Valencia hasta llegar al periodo que nos ocupa. Se reserva para un apartado posterior lo relativo al periodo de la modernidad.

Se confirma, con la lectura de esta parte de la tesis, la intuición de que Valencia ha tenido un papel muy importante en la introducción y desarrollo de la fotografía en España.

Valencia, ciudad con gran desarrollo comercial merced a su puerto, puerto que sirvió de entrada de mercancía y nuevas ideas, y que propició que los inventos relacionados con la imagen y con la fotografía se introdujeran con mucha rapidez. Así, la capital de Turia ha ocupado un lugar muy destacado en la historia de la fotografía española, posición que ha mantenido hasta nuestro días.

Como relata Huguet en su interesante Historia de la fotografía Valenciana.

En 1807 François Arago visita la ciudad de Valencia viajando también por Cullera e Ibiza entre otras poblaciones. Se trataba de un viaje financiado por el Gobierno francés con el objeto de medir el meridiano que pasa por París. Recordar el destacado papel que tuvo en la invención de la fotografía merced al apoyo que brindó a Daguerre.

El 29 de enero de 1817 el "Diario de Alicante" recoge la visita de Cramer y Maffey a Alicante tras pasar por Barcelona y Valencia. En sus espectáculos itinerantes llevarán a cabo danzas, probablemente un cosmorama.

En 1839 el cosmorama era una costumbre arraigada en Valencia. La Beneficencia tendrá el suyo propio que con gran éxito estará instalado en la Plaza del Patriarca.⁸

El 27 de enero de 1839 se publicaba en el *Semanario Pintoresco Español* el anuncio del descubrimiento de Daguerre.⁹

El 16 de febrero de 1839 "El Diario Mercantil" proclama la inauguración en la casa del Barón de Petrés la Galería topográfica y con diversos juguetes de ilusión óptica. Esta competencia en espectáculos obliga a renovar el cosmoneorama de la Beneficencia con nuevas vistas y efectos. Un tiempo más tarde, este primer competidor de la Beneficencia cerró sus puertas.

El 7 de septiembre de 1839 el "Diario Mercantil" de Valencia publicó un artículo sin autoría titulado "Divulgación del descubrimiento de Mr. Daguerre para fijar imágenes de la cámara oscura".

El dentista valenciano Juan José Vilar quedará muy impactado con este descubrimiento, hasta el punto de viajar a París para conocer a Daguerre y aprender su técnica. Técnica que llevará a Valencia junto con una cámara y utensilios para reproducirla.¹⁰

Éste realizará unas primeras pruebas de los nuevos aparatos y técnicas enviando sus resultados a la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, la cual

8.- Véase el interesante libro PINEDO HERRERO, C (2004). *El viaje de la ilusión. Un camino hacia el cine: espectáculos en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX*

9.- FONTANELLA, L. (1981). *Historia de la fotografía en España desde los orígenes hasta el 1900*. Madrid. El Visto, 1981

10.- Véase los artículos de Vicente Vidal Corella sobre los inicios de la fotografía valenciana.

acusó recibo en febrero de 1840, meses antes de que se llevara a cabo experimentos parecidos en Barcelona o Madrid.¹¹ Otra vez más se ve cómo Valencia se sitúa a la cabeza en la introducción de estas nuevas técnicas.

De manera paralela a la evolución de los primeras experiencias con los daguerrotipos, los anuncios sobre los cosmoramas e invenciones similares se suceden en diversos periódicos que dan muestra de lo boyante y lo asentada que estaba ya esta empresa. El 5 de mayo de 1840 "El Diario Mercantil" da noticia de un cosmorama portátil con 8 lentes y 24 vistas. Se venden y se compran vistas, aparatos de proyección, igualmente se reciben de países extranjeros. Valencia se consolida así como una las puertas de entrada de los inventos europeos, sobre todo franceses e italianos.

El 21 de enero de 1840, en Valencia, los estudiantes de química José Montserrat y José Gil con la sola lectura del libro sobre los procedimientos de Daguerre realizado por Hysern consiguieron reconstruir una máquina y reproducir las primeras tomas con su máquina. Se convirtieron así en los primeros españoles que se fabricaron una cámara.

El retrato y reproducción perfecta de las personas se convirtió en signo de distinción de la nueva burguesía. Burguesía que no podía pagar el precio de un retratista, y que veía en el nuevo medio de representación la manera de perpetuarse.

Esta nueva técnica produjo una pequeña guerra comercial entre los retratistas al uso, con pinturas, carbonillo y pinceles y los nuevos que abogaban por el uso del

11.- En Barcelona el 10 de noviembre se llevó a cabo el primer experimento por parte de Pedro Felipe Monlau Roca, y en Madrid el 18 de noviembre.

daguerrotipo. Así los pintores redujeron el precio de sus retratos, miniaturizándolos o simplificando la técnica. Por otro lado, el daguerrotipo era un instrumento que necesitaba de una fuerte inversión en el aparato y el pago de los materiales a emplear.

No solamente llegan cosmoramas a Valencia sino que también daguerrotistas extranjeros como Rousson, Lemasson, Woelker y Madame Fritz visitaron y se instalaron en la ciudad levantina, como refiere Fontanella en su historia de la fotografía.¹²

Así en el 1844 se anunciaban en la prensa valenciana Mr Woelker y Rousson. Realizando retratos por un precio ajustado, enseñando las nuevas técnicas, e incluso antes de su partida vendiendo sus aparatos. Ese mismo año Madame Fritz pasa por Valencia Su estancia se prolonga de noviembre de 1844 hasta diciembre del año siguiente. Oferta mejoras de la técnica, reduciendo el tiempo de exposición, incorporando el color y ajustado los precios de los retratos.¹³

La popularización del método y la evolución de la maquinaria dio lugar a una feroz competencia no sólo con los retratistas sino entre los propios profesionales de la fotografía. Patente sobre todo en el 1845, y que se ha podido recoger gracias a los anuncios de prensa, donde los precios se sucedían. De 100 reales los retratos bajaron a 60, 50 o 30.

12.- Véase también TORRES Pérez, J.M. (1991). *Aplicación del daguerrotipo al grabado en Valencia*. Archivo de Arte Valenciano, número único. Valencia. Edita Archivo de Arte Valenciano. Pág. 106

13.- Se trata por lo tanto de un hecho histórico ya que es la primera mujer, como dice Lee Fontanella, que practica el arte del daguerrotipo.



De entre todos los daguerrotipistas que se instalan y que florecen en Valencia destacar la presencia de Pascual Pérez y Rodríguez. Tanto Fontanella con Huguet coinciden en asignarle uno de los papeles protagonistas y destacado en la historia de la fotografía.¹⁴

Pascual Pérez sin duda fue una figura singular. Persona de una cultura extrema, periodista, escritor, director de publicaciones, hablaba 7 idiomas – español, francés, inglés, latín, italiano, portugués, lemosín -. A él le debemos la creación del Diario Mercantil de Valencia (1834), o la primera publicación española dedicada a la mujer, *La Psiquis* (1841), o la traducción de innumerables libros del francés, así como un largo etcétera de méritos que hace cada vez menos comprensible como una persona de esta relevancia no tiene un papel destacado en la historia de Valencia. Estas escuetas líneas pretenden aportar un pequeño grano de arena en la puesta en valor de este personaje valenciano.

Fig 1.19

Pascual Pérez. Panorámica de la ciudad de Valencia. 1859. Colección Diaz Prósper

14.- FONTANELLA, L. (1981). *Historia de la fotografía en España desde los orígenes hasta el 1900*. Madrid. El Visto, 1981. Pág. 53 y HUGUET, J., GARCÍA, M., ALEIXANDRE, J., CANCER, J., MERITA, J. & VERGARA, J. (1990), *Historia de la fotografía valenciana*. Valencia: Levante-EMV. Pág. 48.



En el 1847 combinando su labor como escritor inicia su actividad de fotógrafo. Según Huguet, y en base a las publicaciones del periódico "El Cid", se puede decir que fue el primer español que realizó daguerrotipos en papel, iniciando así la edad moderna de la fotografía.¹⁵ Sus primeras pruebas en este campo datan de 1847 adelantando al Sr. Coca.

El 3 de junio en asociación con el retratista Codecasa oferta retratos en papel coloreados. El precio desciende bastante y se sitúa en 40 reales, reduciéndose a 1/3 el precio las copias.

Será D. Pascual Pérez, siguiendo el ejemplo de *The Pencil of the Nature* de Talbot (1844-1846) otra vez el primer español en realizar un libro de fotografía. Así el 1 de septiembre de 1851 culmina su álbum del Cabañal. Este álbum se vendió por fascículos con el periódico suponiendo igualmente una gran novedad en el mundo de la fotografía.

15.- HUGUET CHANZA (1988), J. *La fotografía en Valencia desde 1839 hasta 1935*. I Congrés d'Història de la Ciutat de Valencia. S XIX -XX. Actas del Congreso. Valencia. Ponencia 3-5, pp 1-2.



Fig 1.20

Jose Martinez Sanchez. Desembarco de Isabel II en Valencia. 1858. Biblioteca Nacional

Fig.1.21

Jose Martinez Sanchez. Primer amanecer fotografiado, según Huguet, a la llegada de la Reina Isabel II. 1858. Biblioteca Nacional

Otro valenciano ilustre fue D. Benito Monfort ¹⁶, persona de alto nivel económico, residente en París. Fue el fundador de la *Société Héliographique* en el 1851. Primera sociedad del mundo dedicada a esta temática, y que pretendía dar a conocer entre sus socios los avances en los trabajos de cada uno de ellos.

Igualmente fue el fundador en ese mismo año del periódico *La Lumiere*. Se trata del primer periódico dedicado a la fotografía, periódico al que sucede la revista *Cosmos* – creada en 1852- de igual temática tras ceder esta primera publicación periódica a Alexis Gaudin.

En enero de 1854 se funda en Valencia la revista *Las Bellas Artes*, editada por la Academia de Bellas Artes de San Carlos, dedicada a arquitectura, pintura, y que en sus 24 números, trata también temas de fotografía. Continuará su actividad en una segunda época bajo el título *Revista quincenal de arquitectura, escultura, pintura, grabado, litografía, fotografía, música, literatura, viajes, arqueología, historia, teatros, etc.* De manera explícita en su título se cita el interés por la fotografía.

Ese mismo año se crean las primera academias de fotografía en Valencia, tomando el relevo de aquellos primeros negocios donde no sólo vendían la cámara y productos para reproducir imágenes, sino que enseñaban a usarlos.

En el 1858 se fotografía la llegada de la Reina a Alicante y Valencia, reproducida por dos fotógrafos. El valenciano José Martínez Sánchez y el mejicano Antonio

16.- Para un completo relato de ambos personajes véase HUGUET CHANZÁ, J (1990) *Benito Monfort y Pascual Pérez, dos valencianos pioneros de la fotografía*. Valencia: Sociedad Valenciana de Historia de la Fotografía.



Fig 1.22

Laurent. Laboratorio fotográfico móvil. Archivo Ruiz Vernacci. 1872. Instituto del Patrimonio Histórico Español

Cosmes.¹⁷

Se trata, según Lee Fontanella, del primer ejemplo de reportaje en España. De entre todas las imágenes el prestigioso hispanista rescata la del amanecer.

El motivo del viaje era, entre otros, la inauguración de la vía férrea que uniría Alicante con Madrid. La llegada a Valencia se haría así por mar desde Alicante. Partiendo de Madrid se llegaba a Aranjuez, de allí a Albacete donde se tomaba el tren que les llevaba a Alicante. Desde esta ciudad se llegaba en barco a Valencia. Con el uso del vapor a ruedas Vigilante llegaron a Valencia con una comitiva de aproximadamente cien personas. Los fotógrafos usaron el vapor Amparo, más modesto, para su trabajo.

Se trata de una serie de fotos donde se ven los preparativos y la llegada al Grao de Valencia de la Reina junto con su comitiva. De entre toda la serie, Lee Fontanella destaca la que representa el amanecer, y así aparece referido por Huguet. Según este último "Se trata del primer amanecer del que existe constancia en la fotografía de nuestro país. El 29 de mayo de 1858 en el Grao, tal como lo vieron Antonio Cosmes y José Martínez Sánchez"¹⁸

La vida de José Martínez Sánchez, así como su obra ha sido investigada muy recientemente por D^a María José Rodríguez Molina y D José Ramón Sanchis Alfonso en el libro *Una nueva visión de la fotografía española. La obra de José Martínez*

17.- Véase a Rodríguez MOLINA M. J. y MARTINEZ SANCHIS, J.R (2015) *Una nueva visión de la fotografía española. La obra de José Martínez Sánchez (1807-1874)*. Valencia. Railowsky

18.- HUGUET, J., GARCÍA, M., ALEIXANDRE, J., CANCER, J., MERITA, J. & VERGARA, J. (1990), *Historia de la fotografía valenciana*. Valencia: Levante-EMV.



Fig 1.23

Jose Martinez Sanchez. Retrato de Valentín Montes y Soriano. Colección Javier Sanches Portas.

Tomado de <http://www.makma.net/el-primero-fotografo-del-amanecer/>

Ultima consulta 04/08/2015



Fig 1.24

Antoni Bergón. Xilografía publicada en El Museo Literario. 1865. Inicio de la demolición de las murallas.

Sánchez (1807-1874) Este es otro de los ilustres valencianos que ha hecho historia en el campo de la fotografía española. Basado en el estudio de la colección Castellano de la Biblioteca Nacional nos cuenta en el apartado de su biografía el gran éxito que tuvo entre la nobleza madrileña, aunque también entre la sociedad de la época de no tan alta fortuna. Igualmente participó en la Exposición Universal de París de 1867, realizando casi un centenar de fotografías con el famoso Laurent.¹⁹ Se trataba de retratar las obras públicas de España para presentarlas a la Exposición Universal. Se organizaron por temáticas en seis álbumes, puentes de fábrica modernos de carreteras y ferrocarriles, faros, ferrocarriles, ... Se buscó con esto trasladar a la sociedad europea una imagen de progreso sobre España.

En 1858 se abre el primer negocio fotográfico, se entiende como tal el que diferencia entre empresario, D. Jose María Moles y *afamado* fotógrafo, Mr. Delezenne.

La tarjeta de visita que con rapidez se implantó en Europa al reducir notablemente los costes de cada imagen, llegó con unos años de retraso a Valencia. Concretamente, la primera noticia que se tiene es del 1858, de la mano de Mr Eugene Joulia. Joulia, siguiendo el camino de Disderi, aumenta la producción de estas imágenes de manera muy rápida, generando una pequeña industria.

El francés amasó así una pequeña fortuna, siendo incluso fotógrafo de la reina. En el 1866-67 en un momento de crisis en España traspasó su negocio a Colubi y emigró a Marsella.

En esa época existían ya multitud de fotógrafos en Valencia. D. Matias Molet, Sr.

19.- Juan Laurent junto con Charles Clifford fueron dos de los afamados fotógrafos extranjeros que ejercieron su actividad en España.



Rovere, Franck Villechole, Rivas y Compañía, Antonio Labrain, Gimeno y Compañía, ... lo que da muestra del interés y de lo importante del negocio.²⁰

Se trata de una época de cambios. En el 1865 en plena crisis de la seda el Gobernador Civil Cirilo Amorós ordena la demolición de las antiguas murallas para permitir el crecimiento de la ciudad, y de paso dar trabajo a parte de la población. Antonio Sancho, Timoteo Calvo y Sebastián Monleón serán los arquitectos a los que se les encargó. Se permite así la aparición de una nueva ronda, se proyectan nuevas calles que conecten con la ronda y se abren nuevos espacios como la Plaza de San Francisco, actual Plaza del Ayuntamiento.

De esta manera la ciudad de Valencia, en plena crisis económica daba un paso decidido hacia la modernidad.²¹

Durante estos años el precio de la fotografía continuó reduciéndose, tanto el de las instantáneas tomadas por los profesionales, como también el de los materiales y técnicas. Igualmente se multiplicó el número de gente que se dedicaba de una manera u otra a la fotografía. Desde fotógrafos, tiendas, enseñantes, etc.

El daguerrotipo, como ya contamos en la historia general, fue sustituido por el

20.- Véase el exhaustivo recopilatorio de los fotógrafos en activo de RODRÍGUEZ MOLINA, M^º José; SANCHIS ALFONSO, José Ramón. (2013). *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)* : (elaborado con la información que proporcionan los anuarios y guías comerciales). Valencia : Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia.

21.- Para una excepcional explicación de cuales han sido las modificaciones de la Plaza del Ayuntamiento de Valencia véase HUGUET CHANZÁ, J.(2013) *La Plaza del Ayuntamiento de Valencia. 1890-1962*. Valencia. Ayuntamiento de Valencia.

Fig 1.25

Ferrer & Soulier. Puerta y puente de San José. 1853. Tomada de la tesis de Pedro Cabezos. "Imágenes Estereoscópicas aplicadas a la representación arquitectónica". Universidad Politécnica de Valencia. 2014.

papel, que presentaba múltiples ventajas. A este le siguió el método de gelatino bromuro y la aparición de Kodak y AGFA a finales de siglo.

De esta época son también las primeras imágenes estereoscópicas. Se trata de imágenes que desplazando un poco el punto de vista logran el efecto de tres dimensiones al proporcionar información diferente a cada uno de los ojos. Se lograba muchas veces con una cámara que se desplazaba sobre una guía o con una cámara con un objetivo móvil. Fotógrafos como Gaudin, Ferrier, Lamy, Laurent, incluso Joulia dedicarán parte de su trabajo a este fin.²²

En los años sesenta el número de fotografías sigue aumentando y rebajándose el precio de las imágenes que llegaron a costar 2 copias de tarjeta de visita por 6 reales.²³

Destacar de esta época Eduardo Ruiz, con estudio en la calle Barcas, llegó a asociarse temporalmente con Gautier –en el periodo que este fotógrafo francés pasó por España–

Destacar igualmente a Antonio García que se instala en una planta baja de la Calle Niños de San Vicente. Se trata de una novedad, hay que pensar que los fotógrafos se ubicaban en las últimas plantas para captar toda la luz. Con la in-

22.- Para un completo estudio sobre las fotografías estereoscópicas véase CABEZOS, P (2015). *Las imágenes estereoscópicas aplicadas a la representación arquitectónica*. Tesis doctoral . Universidad Politécnica de Valencia. Sin publicar.

23.- Según Huguet, Un maestro cobraba por aquellos años unos 12 reales diarios. Véase HUGUET, J., GARCÍA, M., ALEIXANDRE, J., CANCER, J., MERITA, J. & VERGARA, J. (1990), *Historia de la fotografía valenciana*. Valencia: Levante-EMV.



Fig 1.26

Antonio García. Pareja a caballo. ca 1885.
Archivo Huguet

Fig. 1.27

Valentín Pla. Retrato

comodidad que suponía esto al no existir ascensor. Lleva a cabo reportajes muy interesantes de la vida del momento como el de la riada de 1898 o reportajes industriales.

Con unos retratos muy bien ejecutados se gana una merecida reputación. Fotógrafo de *La Ilustración Española y Americana*, de *Panorama Nacional*, y de numerosos libros. Ocupó el cargo de Presidente de la Unión Fotográfica Valenciana en 1903 entre otros méritos.

Valentín Pla, Coulibí, Laurent, los Hermanos Crozat – inventores del sistema de dos tintas-, Ludovisi y su señora, ... son otros de los muchos fotógrafos que aparecen y trabajan en este periodo.

Los años 70 comienza en Valencia con el sitio de Martínez Campos a la ciudad hasta que finalmente se rindió en el 1873. Se trata de una época convulsa, donde monarquía sucede a república, y que acaba en una nueva monarquía con Alfonso XIII como rey (29 de diciembre de 1874). En 1885 fallece el Rey Alfonso XIII, tomando su relevo la Regente María Cristina. Económicamente se trata de una época de crisis donde las principales fuentes de ingresos de Valencia se centran en la agricultura. España en general y Valencia en particular, pierden el tren de la industria. Aparecen las primeras cajas de ahorros y bancos valencianos así como industrias asociadas a la agricultura como productos químicos Cros o abonos Noguera. De este periodo destaca la figura del político y escritor Blasco Ibáñez

A pesar de la complicada situación económica y política, el número de fotógrafos aumenta. En esta época se incorporan a la profesión profesionales como Derrey que adquiere fama y premios internacionales. Colabora en revistas como *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro*, etc. Alfredo Esperón que residió en Valencia, Madrid y Reinosa entre otros. Francisco Lon, que trabaja con ferrotipos e introdujo el uso de la electricidad en sus tomas.

Ángel García Cardona excelente retratista y fotógrafo de arquitectura, trabajo para la revista *Blanco y Negro*, y para *Sol y Sombra*. Destacar las fotografías que hizo de vistas de la ciudad, de monumentos y de tipos populares. Igualmente introdujo el uso del cinematógrafo en Valencia.

Grollo, colaborador de múltiples revistas, *La Ilustración artística*, *Blanco y Negro*, etc. Primer presidente de la Asociación de Fotógrafos de Valencia que se constituye en 1929.

Vicente Gómez Novella, Premio de Honor el Concurso Nacional Fotográfico de Valencia, Premiado en el Concurso Internacional de Fotografía de Madrid, etc. Tanto es así que sea anuncia como "Fotografía de arte" y consigue atraer a los principales artistas del momento a los que retrata. Muy interesantes las palabras que recoge Huguet del propio fotógrafo en las que aclara una de las polémicas fundamentales entorno a la fotografía, y de las que nos ocuparemos más adelante, como es la pertenencia o no al mundo del arte. Compagino su actividad de fotógrafo con la pintor.

"La fotografía obtenida siguiendo las fórmulas y consejos de los Manuales de fotografía, y basada en los dogmas de la química y la óptica, no puede ser nunca Arte, si el operador no posee intuición y temperamento de artista para imprimir a sus obras lo que más se aprecia en ellas y que en modo algunos puede aprenderse o enseñarse" ²⁴

Oraw Raff, nombre artístico de Domingo Varvaró. Realiza retratos de caballos en

24.- HUGUET, J., GARCÍA, M., ALEIXANDRE, J., CANCER, J., MERITA, J. & VERGARA, J. (1990), *Historia de la fotografía valenciana*. Valencia: Levante-EMV. Pág. 131.

movimiento, de eventos, colabora con diversas revistas. Igual que Novella ante la popularización de la fotografía intenta vincularla al arte. "Retratos de arte a precios especiales para artistas".

Vicente Barberá Masip. Este fotógrafo merece un capítulo a parte dentro de la historia de la fotografía y más dentro de la historia de la fotografía de la arquitectura de Valencia. Fundador de la saga Desfilis, saga que llegará hasta nuestro días como fotógrafos industriales entre otras cosas. Su fondo se ha consultado en la Biblioteca Valenciana. Nicolau Primitiu. Fondo Desfilis.

Martín Vidal Romero, iniciador de la saga de los Vidal. Vinculado con el arte, inició su andadura como pintor prefiriendo posteriormente la fotografía.

A Martín Vidal Romero le sucedió su hijo Martín Vidal Corella y a este Luis Vidal Corella, tras el Luis Vidal Vidal y llegando hasta nuestro días Luis Vidal hijo.

Sobre todo dedicados al fotoperiodismo durante su larga andadura que abarca desde antes del 1900 hasta nuestros días esta saga de fotógrafos ha realizado trabajos de todo tipo. Colaboradores habituales de "El Diario de Valencia", "El Mercantil Valenciano" y "El Levante", han representado todos los acontecimientos de la ciudad de Valencia. Recientemente se realizó una exposición de su legado en el Mercado Central que da muestra de su valor.²⁵

25.- Esta exposición se ubicó en el Mercado Central de Valencia del 20 al 30 de mayo del 2015 y en ella se pudieron contemplar 24 imágenes del archivo personal de la familia Vidal.

Tras este periodo se abre el previo a la Guerra Civil española. Se trata de un momento convulso socialmente y muy creativo en el campo de la fotografía valenciana.

Los fotógrafos valencianos son muy numerosos. De esta época son los Lázaro Bayarri, Desfilis – sucesor de Barberá Masip- y el primero de los Finezas. Todos ellos realizan fotografías de gran valor artístico. Destacar a Carlos Sathou por su labor de recopilación de los principales monumentos de la Comunidad Valenciana. Su archivo conservado en el Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia comprende 930 fotografías que abarcan del 1902 al 1945.

Con este pequeño relato se cierra, llegando hasta el arranque del periodo de la modernidad esta pequeña historia de la fotografía valenciana. La dificultad con la que llegaron estas nuevas ideas de arquitectura en un momento en el que España estaba sometida a múltiples tensiones políticas y sociales, provocó un retardo en la adopción de estas nuevas ideas. Así, la arquitectura en Valencia no adoptó de manera clara los postulados del Movimiento Moderno, salvo escasas excepciones, hasta mucho más tarde del 1925.

La fotografía en Valencia durante el periodo de la Modernidad

La Guerra Civil y su caldo de cultivo

Estableceremos a continuación un relato de la historia de la fotografía valenciana durante el periodo del 1925 al 1965, periodo determinado por el DOCOMOMO como arco temporal en el que se desarrolla el Movimiento Moderno. Se trata de una historia generalista que no pretende hablar de manera específica de la fotografía de arquitectura de ese periodo, sino de la fotografía y el ambiente general de ese momento. En España esta etapa (1925-1965) cuyos límites sólo se han determinado estrictamente por acontecimientos artísticos dentro del campo de la arquitectura, incluyó la Guerra Civil Española (1936-1939) y parte de la dictadura de Franco. Este primer acontecimiento, la Guerra Civil, y sobre todo los acontecimientos que le siguieron en los primeros años de la posguerra, marcaron de manera determinante la producción artística y por ende fotográfica del momento. A pesar de este inciso se ha tomado por un tema de coherencia con el resto de la tesis el marco temporal ya citado, del 1925 al 1965.

Previamente a la aparición de los cambios radicales en la arquitectura otras disciplinas artísticas ya experimentaron una revolución. En Europa se suceden y solapan fauvismo, -en el 1905 Matisse pinta "mujer con sombrero"- el impresionismo - en 1893 Much crea "El grito" - y cubismo - en 1907 Picasso pinta "Las señoritas de Avignon" - Este último cuadro, pintado por el pintor malagueño, probablemente sea uno de los hitos tomados como símbolo de cambio de tendencia en la historia del arte mundial. Paradójicamente pese a que fue realizado por un español no fue España uno de sus principales escenarios de producción.

En Valencia en los años previos a la Guerra Civil se produce un periodo de expansión económica, que se ve reflejado en el progreso de la ciudad.

Fig 1.28

Desfilis. Blasco Ibáñez en su casa de la Malvarrosa. 1902. BVFD



En 1910 empieza la construcción del Mercado Central, y en 1914 se inaugura el Cine Trianón Palace de Javier Goerlich. Se trata de una obra incluida dentro del *Art Decó*, a la moda en el momento y que con un nuevo lenguaje incorpora un nuevo equipamiento.¹

El año siguiente se inauguran los teatro Olimpia y Benlliure, y en el 1923 los teatros Stadium y el Gran Teatro. En 1917 se inaugura la nueva Estación del Norte y se celebra la primera Feria Muestraria en Valencia. Durante esa época se aumenta considerablemente la producción industrial, desarrollándose ampliamente la industria cementera, naval y cerámica.

El 1909 se celebra la Exposición Regional Valenciana, inaugurada por Alfonso XIII el 22 de mayo. Exposición que se prolongó hasta el 1910 convirtiéndose en Exposición Nacional.

Esta prosperidad y mejoras económicas no llegan a toda la población y no van acompañadas de estabilidad social. Desde el 1910 hasta el inicio de la Guerra Civil se suceden las huelgas, en 1916, y en el 1917 se lleva a cabo una huelga general, en 1919 mueren más de 20 sindicalistas, en 1920 estallan varias bombas en la Bajada de San Francisco, en 1921 se asesina al presidente del Consejo de Ministros Eduardo Dato – Y a estos males se une la guerra de Marruecos, mu-

1.- "Se trata de una sala de espectáculos con un escenario reducido y un amplísimo y alargado patio de butacas". Véase BENITO, D., SÁNCHEZ, D. & LLOPIS, A. (2014), *Javier Goerlich Lleó. Arquitecto valenciano [1886-1914-1972]*. Valencia: Pentagraf Editorial. Javier Goerlich pese a que tuvo un espíritu bastante ecléctico no realizará sus primeras obras con raíces claras en el Movimiento Moderno hasta mucho más tarde. Probablemente uno de esas primeras obras será el Real Club Náutico de Valencia que realizará con Fungairiño.

riendo en 1921 más de 13.000 soldados en este frente.

Culturalmente es un periodo floreciente, marcado por dos figuras como son Blasco Ibáñez – fallece en 1928- y Joaquín Sorolla – fallece en 1923- .

En el mundo de la fotografía, al igual que en el resto de las artes se produce disparidad de rumbos.

Por una parte se sigue la senda marcada por la tradición. Se produce así un auge de la fotografía pictorialista ², fotografía que tiene sus orígenes en el ideario del grupo Pre-Raphaelite Brotherhood (P.R.B.) iniciado en Inglaterra (1848-1852) y que proclama la superioridad de la escuela florentina del *Trecento* y del *Quattrocento*.

Se retrataban así poses y vestimentas altamente elaboradas y con procesos de revelados altamente sofisticados con gomas bicromatadas, carbón o bromóleo. Ortíz Echague describe el método que empleó incluso para retratar escenas complejas en poblaciones.

“Al pasear por los pequeños pueblos, hablo con la gente, selecciono los modelos uno a uno y empiezo la tarea de vestirlos con los trajes típicos (...). Después de superar las protestas de los modelos, que se resisten a colocarse la vestimenta de sus antepasados, los congrego en un escenario previamente seleccionado, sea una plaza típica, la iglesia humilde o una colina cercana, desde la cual el pueblo con su majestuoso castillo se incluyen para formar un pueblo maravilloso. El sol acaba de salir o está a punto de ponerse; sus rayos

2.- Véase CANCER MATINERO, J.R (1992) *La fotografía pictorialista valenciana*. Valencia. Generalitat Valenciana. Catálogo de la Exposición que bajo el mismo nombre se celebró en Valencia

*horizontales iluminan claramente a los personajes*³

En Valencia esta corriente tuvo importantes adeptos y se expandió rápidamente, sobre todo entre los fotógrafos artistas. Tenemos que recordar como algunos de los fotógrafos tenían formación en pintura e incluso ejercían como pintores. De entre los fotógrafos que adoptaron este ideario podemos destacar a Blanch Vila, Gómez Novella, Matutano Benedito y Arlandis Durà.

Representaron amaneceres, escenas cotidianas o retratos, entre otros motivos. Casi siempre con un importante claroscuro en sus imágenes generalmente de un aspecto bucólico. Con inspiraciones en pintores clásicos e incluso imitando claramente cuadros de Sorolla u otros artistas más cercanos.

Esta escuela en Valencia tuvo presencia del 1900 al 1950 aunque su punto álgido fueron los años que van del 1920 al 1945.⁴

De manera paralela las vanguardias, hicieron una tímida entrada en el mundo de la fotografía por medio de los fotomontajes. En este caso Valencia fue pionera en España gracias a la figura de Josep Renau Berger.

Este valenciano junto con Catala Pic y con Nicolás Lekuona fueron los introductores de las primeras técnicas de vanguardia aplicadas a la fotografía por medio de los fotomontajes.

3.- Véase FERNANDEZ, H (2004). *Variaciones en España. Fotografía y Arte 1900 – 1980*. Madrid. La Fábrica. Pág. 26 donde se citan las palabras de Echagüe del libro *My Photographic Career*.

4.- Véase la Tesis Doctoral de BENLLOCH SERRANO, J (2003). *Fotografía Valenciana de los años treinta*. UPV. Departamento de Comunicación Audiovisual. Documentación e Historia de Arte. Sin publicar. Pag 184.

En 1926 se comenzó a gestar la nueva vanguardia artística valenciana, que iniciará su actividad más pública con la creación de la revista "Nueva Cultura"⁵. En esta revista las implicaciones artísticas se mezclaban en reivindicaciones sociales y políticas. Se llegaron a publicar 18 números entre el 1935 y el 1937.

Su primer fotomontaje data del 1929 y se realizó tras la vuelta de la beca que obtuvo para una estancia en Madrid. En ese momento Renau se encontraba en plena crisis artística y política. Políticamente viró hacia el anarquismo. Artísticamente sus lecturas de las vanguardias europeas, cubismos, dadaísmo, propician la ruptura con el arte tradicional. "El hombre del ártico" será su primer fotomontaje publicado en la revista "Proa". En este fotomontaje de una manera simbólica se representaba su subconsciente en crisis.

Posteriormente, desencantado de sus ideas anarquistas se inclina hacia el socialismo, momento en el que estalla la Guerra Civil.

Durante la Guerra Civil pese a las múltiples muertes por lo arriesgado del trabajo – hay que pensar que los fotógrafos realizaban las tomas con un equipo pesado lo que muchas veces les exponía a los disparos de ambos bandos – se siguieron realizando reportajes fotográficos de la contienda. Muchas veces se trataba de

5.- Véase AAVV (2000) *Josep Renau al Cabanyal*. Valencia. Plataforma Salvem el Cabanyal –Canyamelar. Pág. 28.

Véase igualmente el fantástico libro realizado como catálogo de la exposición celebrada en la Nau entre el 25 de septiembre y el 11 de noviembre del 2007 y que itineró. RENAUI. (2007) *Josep Renau (1907-1982): compromís i cultura*. Valencia. Universidad de Valencia.

Igualmente se puede consultar el DVD Benlloch (2003) *Fotografía valenciana de los años treinta*.



Fig 1.29

Portada del nº 5 de la revista Nueva Cultura. Junio-Julio 1935.

Fig 1.30

Josep Renau. Cartel 19 años de Unión Soviética y de la lucha por la libertad y la paz mundial. 1936. Biblioteca Digital Hispánica.



trabajos sin firma. Generalmente estaban controladas por el bando donde se publicaban y muchas de ellas tenían un claro fin propagandístico de éste.

Durante esta época trabajaron entre otros Mayo, Finezas, Serna y Vidal Corella.

Las imágenes relativas al bando republicano se han ido perdiendo durante el periodo de la dictadura por el lógico riesgo que comportaba tenerlas. El temor a que durante la dictadura hubieran represalias sobre las personas que aparecían allí retratadas con el puño en alto o defendiendo al bando republicano así lo aconsejaba.

Además de estos fotógrafos valencianos, la contienda atrajo a fotoperiodistas internacionales como Robert Capa, Gerda Taro, Walter Reuter y un largo etcétera. Capa probablemente logró la instantánea que inmortalizó el momento que vivió España en esos tres inacabables años de guerra con *Muerte de un miliciano*.

En Valencia se conservan sobre todo las fotografías de gran valor de Finezas, archivo que gracias a la saga de fotógrafos Finezas ha podido llegar hasta nuestros días. Estas fotografías se encuadran dentro del fotoperiodismo de guerra al que de manera obligada tuvieron que incorporarse los fotógrafos de la época. En este caso gran parte de ellas trascienden la propia guerra mostrando el ambiente que se vivía en la ciudad, incluso en las zonas rurales cercanas al frente. Se podría decir que trata de manera paralela al conflicto bélico un relato social que lo supera.

Las imágenes fueron realizadas por el precursor de la saga, Jose Manuel Sanchis Serrano, saga de la que hablaremos de manera más particular posteriormente. Y a los que hay que agradecerles algunas de las grandes fotos de arquitectura del

Movimiento Moderno en Valencia. ⁶

De forma paralela a la contienda, el trabajo de Renau continuó. Se centró sobre todo en la producción de carteles, empleando la técnica del fotocollage la mayoría de las veces. La combinación de fotografías y dibujos le proporcionaba una gran libertad de expresión, técnica que ya no abandonó hasta el final de sus días. Se trataba de carteles que con alto valor expresivo y artístico buscaban exaltar las ideas del bando republicano.

Algunos de sus trabajos se realizaron en colaboración con Manuela Ballester Villaseca, con la que se casó y a la que desafortunadamente “fagocitó” profesionalmente con su fuerte personalidad y trabajo.

En la misma línea que Renau se sitúa el trabajo de Manuel Monleón, empleando el fotomontaje y las mismas influencias de las vanguardias rusas y alemanas.

Centelles, valenciano que a los dos años emigró a Barcelona donde desarrolló su técnica de manos de José Badosa, empleó una manera peculiar de representar la realidad. Fue uno de los primeros fotógrafos de Barcelona que utilizó la cámara Leica con carrete de 36 imágenes. Esto le distanció notablemente de sus seguidores y le granjeó cierta fama. El uso de esta nueva tecnología y su habilidad le permiten obtener instantáneas en la que se cambia la manera de mirar, ganándose dinamismo y espontaneidad. Su foto *Guardias de asalto disparando contra los sublevados en la Calle Diputación* es otra de esas imágenes que representan la cruenta Guerra Civil.

⁶.- Para una mayor información se puede ver el libro GIRONA ALBUIXECH, A. (2005) *Joaquín Sanchis Fineza. Fotografía de guerra. Valencia 1937-1938*. Valencia. Edita Antoni Paricio.



Fig 1.31

Agustí Centelles. 19 de julio de 1936. Guardia de asalto en Barcelona. FFBNE

Fig 1.32

Finezas. ca 1935. Vehículos blindados republicanos. BVFF



La ciudad fue finalmente tomada en el 28 de marzo de 1939, fecha en la que el Coronel Casado llegaba a la ciudad. Previamente la ciudad de Valencia había sido intensamente bombardeada, contabilizando mas de 400 bombardeos, 825 muertos, 930 edificio destruidos en los dos últimos años de contienda.

Renau y Centelles se exilian. Centelles logra pasar a Francia con una maleta que atesoraba los cerca de cuatro mil negativos de la fotografías que pudo hacer durante la guerra. Gracias a este acto una parte de la historia de España puede ser contada.

La primera posguerra

Cuando oigo la palabra cultura... ¡Le quito el seguro a mi Browning!

De la obra Schlageter, Hanns Johst (1933)

La etapa de la dictadura abrió una época de exilio interior. Al exilio físico de los insignes fotógrafos ya comentados, se unieron otros artistas o intelectuales como Picasso, Alberti, Machado, Cernuda o Buñuel.

Los inicios de la posguerra fueron momentos de hambre, represión y revanchas. El régimen mantuvo hasta el 1948 el estado de guerra, con lo que se sucedieron los fusilamientos y los juicios sumarísimos. En Madrid hubo periodos en los que se realizaban entre 200 a 250 fusilamientos diarios, igualmente en el verano del 39

Fig 1.33

Cámara de fotos Nerva. Creada por el valenciano Julio Matutano Benedito.

Se trataba de un equipo artesanal.

en Madrid se podían contabilizar 29 cárceles ⁷.

Esto da idea de la presión que el nuevo gobierno autoritario ejerció durante prolongado tiempo, y una vez acabada la contienda sobre la población. El arte y el pensamiento libre quedó cercenado durante esos años, alejado de la esfera pública, y con todas las precauciones reducido a la clandestinidad. En fotografía el pictorialismo se tornó en la expresión que mejor se ajustaba al ideario del régimen. Las imágenes atemporales servían al Régimen para inventar un épico ideario del hombre español.

La producción fotográfica se vio mermada también por la escasez de productos. Las ópticas, cámaras nuevas, productos para el revelado escaseaban en una sociedad que luchaba por sobrevivir y obtener productos básicos como comida y medicinas. Los productos de fotografía se convirtieron en productos de estraperlo. Paralelamente se creó una pequeña industria que ingenió sus propias soluciones. De entre estas invenciones destacar la cámara Nerva inventada y fabricada por el valenciano Julio Matutano. Se trata de la primera cámara de precio popular fabricada en España. ⁸

Todo rastro de vanguardia en Valencia queda fuera del país o de la visibilidad del régimen en estos primeros años de dictadura.

En Valencia el Foto Club Valencia fundado en 1928 y que retomó sus actividades

7.- Véase LOPEZ MONDEJAR, P. (2003). *Historia de la fotografía en España*. Madrid. Luwenberg Editores. Página 176.

8.- Véase la publicación PORCAR, J. A. (2001). *La Comunidad Valenciana en blanco y negro*. Madrid. Espasa Calpe. Pág. 66

Fig 1.34

Las Provincias. 1955.02.02. Páginas interiores bajo el título. "París habla de ...La "Ciudad Radiante" de Le Corbusier.



en el 1947, fue uno de sus máximos representantes y defensores del papel de la fotografía. Con motivo de un concurso fotográfico promovido en 1946 por la Jefatura Provincial de la Obra Sindical Educación y Descanso, Furió, Asensi y Hernández proponen a esta Jefatura la creación del Club. Esta propuesta es aceptada por la propia Jefatura que la promueve con la cesión de un local. Renace con el nombre Agrupación Fotográfica Valenciana de Educación y Descanso.

Respecto a este tipo de asociaciones resaltar que solamente las Asociaciones de fotógrafos como las citadas tuvieron una cierta actividad en el campo de la fotografía. Aunque como dice Mondejar su evolución no fue la esperada.

*"No obstante, la propia inercia de su funcionamiento, los estragos de la rutina y el inmovilismo de sus directivas, pronto viciaron el ambiente de las agrupaciones, que acabaron convirtiéndose en simples casinos o centro recreativos."*⁹

Así iniciaron su actividad con entusiasmo, con el I Salón Concurso Nacional de Fotografía Artística en 1947 y la exposición de fotografía con más de 300 imágenes que en 1948 se celebró en la sala del Mercado de Artesanía.

De entre sus integrantes destacar a Julio Matutano, ya citado por la invención de la cámara Nerva, y a Vicente Calabuig Mora inventor del sistema opacimétrico para revelar.¹⁰

9.- Véase LOPEZ MONDEJAR, P (2003) *Historia de la fotografía en España*. Madrid. Luwenberg Editores. Página 188.

10.- Este sistema conocido como "la prueba de la gota" fue reconocido por la FIAP Federación Internationale de l'Art Photographique.

Igualmente una mención especial merecen Francisco Mora Carbonell, alcoyano, como uno de sus máximos representantes, y dentro del ámbito estricto de la ciudad de Valencia a Vicente Martínez Sanz .¹¹

Se suceden los concursos y la organización de salones fotográficos. Diciembre de 1953 y en 1954 se organizan Salones de ámbito internacional.

En 1956 "El Levante" organiza el I Concurso Nacional de Fotografía Moderna. Ganado por Filiberto Navarrete Ferrando que a la postre sería presidente durante algunos años de la Asociación.

Los concursos se convierten en algo habitual en estos años.

En 1959 se organizan los APLECS, reuniones de las asociaciones regionales de fotografía para conseguir unidad y calidad en los concursos, recomendando hacer públicas las actas de los premios, uniformizar el tamaño de las fotografías, etc. Durante esta época proliferan tanto, que la calidad y heterogeneidad de los resultados es evidente, lo que motiva aún más tales reuniones.

En 1962 y 1964 Luis Gironés Guillem obtiene el primer premio del Trofeo Perutz de Fotografía Experimental— photokina—

11.- En 1944 la revista *Sombras* publicó algunas de sus fotos. Esta revista editada por la Real Sociedad Fotográfica de Madrid fue la primera publicación del ámbito de la fotografía una vez acabada la guerra.

Véase SANCHEZ VIRGILI, J.M. , OLIVERA ZALDUA, M. (2014) "Los anuarios de la fotografía en España de 1948 y 1948 editados por la revista *Sombra*". *Archivo Español de Arte*. Octubre - Diciembre 2014. Pp. 383-400. Edita Centro Superior de Investigaciones Científicas



En 1963 se crea el grupo *El Forat*. Formado por el fotógrafo cartagenero afincado en Valencia Jose Miguel de Miguel junto con Segura Gavilá, Gironés Guillem, Sanchis Soler, Soler Montalar, Borredá Puyo, Martínez Linares y Labradero Parra. Destacó la figura de Miguel de Miguel con sus fotografías que con sentido del humor y huyendo de toda polémica política retrataban la sociedad del momento. Ganó numerosos premios internacionales, suya es la fotografía *La iniciación* (1959).

En 1964 se crea *Equipo Crónica* en Valencia y *Estampa Popular* en Madrid.¹²

Estos tres hitos marcan un claro cambio de tendencia con críticas al régimen, lenguaje con mayor abstracción y el uso de nuevas técnicas no empleadas desde los inicios de Renau. Con el amplio objetivo de cambiar “la naturaleza de la creación artística”¹³ estos grupos nacen en el límite de la investigación y suponen un punto y aparte sin retorno en la expresión artística durante el régimen.

Destacar la presencia de Paco Alberola, fotógrafo que participó activamente con el *Equipo Crónica* desde que se instaló en Valencia en el 1968 a su vuelta de Madrid.

Hay que hacer notar, a modo de epílogo de este apartado, que las vanguardias en España entraron con bastante retraso y que precisamente el periodo que comprende el fin del Movimiento Moderno a nivel internacional, 1965, encontró a la

Fig 1.35

Jose Miguel de Miguel. *Iniciación*. 1959.
CFFC

12.- Véase LLORENS, T. (2015). *Equipo Crónica*. Catálogo de la Exposición que se celebró en el Museo de Bellas Artes de Bilbao entre el 10 de febrero y el 18 de mayo de 2015.

13.- Véase LLORENS, T. (2015). *Equipo Crónica*. Catálogo de la Exposición que se celebró en el Museo de Bellas Artes de Bilbao entre el 10 de febrero y el 18 de mayo de 2015. Pág. 7

nación en pleno proceso aperturista y de cambio.

Así, España a partir del 1960 iniciaba este proceso que duraría hasta la muerte del dictador. De manera paralela a como entraban los turistas – España pasó de tener seis millones en 1960 a treinta diez años después – y con ellos sus divisas, se evolucionaba en el pensamiento crítico con el régimen.

La dictadura de Franco relajó la censura con la Ley de Prensa de 1966 y se pasó a un gobierno de técnicos, tecnocracia, dejando de lado los modos militares.

En arquitectura estos cambios también dilataron el fin de la modernidad que en el Levante al calor del turismo se expandió con rapidez.

La fotografía como arte

La idea de simplificar la labor del pintor, de reducir los tiempos de dibujo y de mejorar la perfección de la imagen representada en los cuadros ha sido una de las constantes en el arte. Para ello ha usado diferentes herramientas o artilugios que lo posibilitaron.

Ya desde los inicios las cámaras oscuras se convirtieron en interesantes aliados de pintores y artistas. Como el propio Huguet cita tomando palabras del *Magiaea naturales* de Gionvanni B. Della Porta (1558) "*Cualquiera que ignore el arte de pintar, podrá dibujar con la ayuda de un lápiz o pluma la imagen de todos los objetos.*"¹ Proyectar sobre una superficie plana un paisaje o una escena permitía tener el fácil modelo sobre el que realizar la obra de arte.

Pero no sólo la cámara oscura fue herramienta fundamental para pintores avanzados, en 1806 William Hyde Wollaston inventó y patentó la cámara lúcida o cámara de Wollaston en honor a su inventor. Se trataba de un instrumento que, a plena luz del día, creaba la proyección de la imagen sobre el papel del artista. Se podría decir por lo tanto que desde sus inicios hasta hoy en día la fotografía de alguna u otra manera siempre ha sido un fiel ayudante del pintor.

Con el auge de este nuevo medio, y sobre todo con la posterior aparición del daguerrotipo se inició la polémica sobre su contenido artístico. El hecho de que la fotografía pasara de ser un mero ayudante de tipo óptico a que se convirtiera en un elemento fijo que pudiera competir sobre un soporte parecido con el de la

1.- HUGUET, J., GARCÍA, M., ALEIXANDRE, J., CANCER, J., MERITA, J. & VERGARA, J. (1990), *Historia de la fotografía valenciana*. Valencia: Levante-EMV. Pág. 6.

pintura probablemente fue uno de los desencadenantes de este debate.

Dos corrientes se alinearon de manera clara. Por un lado los que pensaban que la fotografía carecía de valor artístico, y que por lo tanto carecía de la espiritualidad necesaria para serlo; y los que pensando que era un arte, debía buscar su propio lenguaje y las herramientas que lo potenciaron, mientras que por otro lado la pintura tenía que desembarazarse de la búsqueda del realismo y buscar nuevos valores pictóricos.

Ilustra muy claramente la posición de estos primeros el relato de *Der Leipsiger Stadtanzeiger* donde se hace una defensa a ultranza de los valores de la pintura en relación con los de la fotografía.

“Querer fijar fugaces espejismos, no es sólo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda, sino que desearlo meramente es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema, bajo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos humano divinos.”²

Así, la historia de la fotografía en el mundo del arte ha corrido en paralelo a la historia del arte, y sobre todo a la historia de la pintura.

En el caso valenciano hay que pensar que algunos de los primeros grandes fotó-

2.- Cita tomada de BENJAMIN, W (1931) *Pequeña historia de la fotografía*. “Die literarische Welt.” Pág. 1

grafos fueron también pintores o tenían formación como tales.³ Y más tarde ante el auge de la competencia, los principales fotógrafos valencianos buscaban diferenciarse de sus competidores en base a su artisticidad. Así por ejemplo Novella se anunciaba como *Fotógrafo de Arte*, y Oraw Raff lo hacía afirmando que realizaba *retratos de arte*.

La opinión sobre el valor artístico de la fotografía se inicia sobre todo con la corriente pictorialista. En los albores de la teoría sobre la fotografía se publica *Pictorial effect in photography* (1881), de Henry Peach Robinson. En este libro se defiende el valor artístico de la fotografía, que aunque con una clara inspiración en el lenguaje y composición pictórica se valía de técnicas propias que la configuraban como una disciplina artística independiente.

Este debate, recurrente en esta época en la que la burguesía rápidamente adopto al nuevo medio, no llegó a concluirse, aunque empezó a esclarecerse, diferenciando las categorías de las imágenes producidas en función de la intención del autor.

Una de esas tempranas clasificaciones ya la hizo en 1889 el fotógrafo Peach Robinson, estableciendo tres categorías, la artística, la industrial y la científica. Es muy interesante y esclarecedor la definición que hace de las mismas, publicada en libro de Pérez Gallardo *Fotografía y Arquitectura del Siglo XIX. Historia y representación monumental*.

3.- Como en Francia ocurrió con Atget o con Henri Le Secq, que antes de fotógrafos fueron pintores, en Valencia los formados en pintura se sintieron atraídos por el nuevo arte. Un ejemplo sería el de Antonio García Peris (1841-1918), formado en la Escuela de Bellas Artes y que tuvo como una de sus actividades profesionales la de fotógrafo.

Así define la división artística .

“el trabajo aspira solamente a dar placer estético, y el artista sólo desea producir obras de arte. Tales obras pueden ser juzgadas únicamente por artistas adiestrados, y sus aspiraciones y envergadura sólo pueden ser plenamente apreciadas por estos artistas adiestrados. Sólo los fotógrafos calificados mediante una instrucción artística y su obra pertenecen a esta clase. Sólo ellos son artistas. En esta categoría se incluyen los artistas originales, fotograbadores de primera y los creadores de bloques tipográficos cuyo objetivo consiste en reproducir en facsímil todas las cualidades de obras de arte originales. Tales fotógrafos deberían recibir instrucción artística, como lo han hecho los mejores.”

Sobre la división científica dice

“investigar los fenómenos de la naturaleza, y mediante la experimentación corroborar o desmentir viejos experimentos. Los trabajadores de este gran y valioso departamento de la fotografía se pueden dividir en: especialistas científicos, químicos y analistas de espectros, astrónomos, microscopistas, ingenieros, fotógrafos navales y militares, meteorólogos, biólogos, geógrafos, geólogos, hombres de medicina, físicos, antropólogos. Estas subdivisiones incluyen a todo ese gran número de hombres entrenados en la ciencia, que son fotógrafos en conexión con su trabajo. Su aspiración es el avance de la ciencia.”

Para acabar sobre la división industrial

“comprende a la mayoría del mundo fotográfico: los artesanos. Estos hombres han aprendido los métodos de su oficio y se enfrentan día tras día a las demandas industriales de la época, haciendo bueno y útil; y con frecuencia



llenándose los bolsillos al mismo tiempo. Sus aspiraciones son utilitarias, pero en algunos campos puede al mismo tiempo aspirar a dar placer estético a través de sus producciones, aunque esto esta siempre subordinado a la funcionalidad de su trabajo. Cuando además aspirar a dar placer estético, además se convierten en artesanos artísticos.

Entre estos artesanos se hallan los fotógrafos que retratan a cualquiera o cualquier cosa si se les paga por ello, y constituyen lo que se conoce como fotógrafos profesionales. Todos los reproductores de cuadros, de diseños, etc., por medio de procesos fotomecánicos, en los cuales la invención no es proporcionar puro placer estético, como las reproducciones de vistas topográficas ...

Así pues, quedará claro para el estudiante que todos estos fotógrafos sirven a propósitos útiles y cada uno de ellos es apreciable a su modo; pero repetimos, las aspiraciones de los tres grupos de fotógrafos son realmente distintas, tan distintas como en el dibujo lo son los aguafuertes de Rembrandt, los dibujos científicos de Huxley y las ilustraciones de catálogos comerciales; todo son útiles en su lugar, y nadie osaría decir cual resulta más útil que el otro."

Con esta extensísima cita, después de las lógicas disculpas por incluirla aún a riesgo de aburrir al lector, en cierta manera se puede zanjar la cuestión de la posibilidad de que la fotografía sea considerada como un arte.

Hay muchas otras posibles clasificaciones, pero esta, pese a lo temprano de su enunciado, resulta clara en sus división.

Paulatinamente la fotografía fue desarrollando su carácter específico y asentándose dentro del mundo del arte.



Fig 1.36

László Moholy-Nagy. Xanti Schawinsky en un balcón de la Bauhaus. ca1928. Arq: Walter Gropius. George Eastman House. International Museum of Photography and Film

Fig 1.37

László Moholy-Nagy. Marinero. George Eastman House. 1926. Still Photograph Archive



Así el tema del contenido artístico de la fotografía se da por asumido y las nuevas investigaciones se centran en poder diferenciar las imágenes que serían un objeto de arte de las que no.

Por ejemplo en 1899, Robert Demachy escribe *¿Cuál es la diferencia entre una buena fotografía y una fotografía artística?*, de título bastante esclarecedor. En 1923, el fotógrafo Paul Strand escribe *La motivación artística de la fotografía*, etc.

Uno de los hechos destacados dentro de la historia del diálogo entre arquitectura y arte fue el trabajo de Aby Warburg.

Entre 1925 y 1928, año de su muerte, el historiador alemán Aby Warburg desarrolló la idea de reunir y articular en más de sesenta paneles una enorme colección de fotografías. Será esta obra póstuma imposible de acabar la que contendrá todas sus investigaciones y teorías. Su investigación se centró en el arte del Renacimiento y en sus pantallas se muestra una composición libre de imágenes que generan una "sinfonía pictórica"⁴ Se trata de una ruptura en el método de observar, clasificar y estudiar la fotografía. En sus paneles se pueden encontrar desde sellos, pasando por material gráfico de periódicos, hasta fotografías de arquitectura re-

Fig 1.38

Paul Strand. Iglesia, Ranchos de Taos, New Mexico. 1932. Aperture Foundation

Fig 1.39

Paul Strand. Joven. Gondeville, Charentes. 1951. Aperture Foundation

4.- Véase GOMBRICH, E. (1992) *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid. Alianza Forma. Pág.263 y véase igualmente la extensísima tesis doctoral de Eirini Grigoriadou *El archivo y las tipologías fotográficas. De la Nueva Objetividad a las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania: 1920-2009*. Barcelona. Universitat de Barcelona. Sin publicar.

nacentista. Imágenes todas hiladas con un mismo prisma.⁵

Como dice Gombrich es “el sismógrafo que responde a los temblores de terremotos distantes, o la antena que recoge las ondas de culturas lejanas. Su equipo y su biblioteca son estaciones receptoras, instaladas para registrar dichos influjos y, de esta forma, mantenerlos bajo control”⁶

Por otro lado, y abundando en este debate, en 1931 el escritor y pensador también alemán Walter Benjamin, escribe y publica el texto *Pequeña historia de la fotografía*. Con un análisis acertado y tomando en parte el hilo conductor que supone la evolución técnica de la cámara, concluye “La fotografía se hace creadora, si sale de los contextos en que la colocan un Sander, una Germaine Krull, un Blossfeldt, si se emancipa del interés fisionómico, político, científico. La visión global es un asunto del objetivo; entre en escena el fotógrafo desalmado”⁷

Benjamin, al igual que Warburg cambiaron la manera de ver la historiografía desafiando la lectura lineal que se solía hacer hasta entonces. Al igual que este primero fue un gran coleccionista, en este caso de citas y de textos. Estos textos que usaba para innumerables citas y que agrupó de manera no lineal en treinta y seis bloques enumerados y subenumerados alfabéticamente según materias.

5.- Se han establecido múltiples comparaciones e inspiraciones en la manera en que Warburg compuso los paneles. Forster en *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents* los relaciona con los montajes de Lissitzky, Alain-Michaud por el contrario encuentra similitudes con el lenguajes cinematográfico, y otras autores les parece que tiene una clara inspiración en el fotomontaje.

6.- GOMBRICH, E. (1992) *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid. Alianza Forma. Pág.238

7.- Véase BENJAMIN, W (1931) *Pequeña historia de la fotografía*. Die literarische Welt. Pág. 10.



Con las llegadas de las primeras vanguardias serán El Lissitzky, Alexander Ródchenko y los propios Moholy-Nagy los que emplearán la fotografía como instrumento para evidenciar la ruptura con el anterior arte. La fotografía unida a las tipografías generarán una nueva expresividad artística. En España, y más concretamente en Valencia se escucharon ecos de estas ideas reflejados en Renau, como ya vimos en el capítulo de historia de la fotografía de Valencia.

Se aplicaron los principios de la Nueva Visión a la fotografía, principios que aplicados a la fotografía en un principio chocaron incluso con los del propio director Walter Gropius que incluso se negó a publicar alguna de ellas.⁸

En su texto *Del pigmento a la luz* (1936), László Moholy-Nagy justifica como la fotografía ha sido uno de los motores que ha provocado el cambio en la pintura. Así dice "El invento de la fotografía destruyó los cánones del arte imitativo y de representación."⁹ Tal es la importancia que concede a la fotografía, para concluir con una clasificación de la fotografía y una descripción de La nueva visión.

Fig 1.40

Rodchenko. Escalones. 1930. MOMA

Fig 1.41

Rodchenko. Chica con Leica. 1930. MOMA

Fig 1.42

Rodchenko. Park of Culture and Rest. 1929-1932. MOMA

8.- Hay que pensar que Gropius publicó su artículo *El desarrollo de la arquitectura industrial moderna* con imágenes con una composición estática y frontal de edificios industriales americanos. Este modelo sirvió a Le Corbusier para su libro *Vers une architecture*. Esta anécdota ocurrió con Lucia Moholy, mujer de László Moholy Nagy. Lucia acompañó a su marido a la Bauhaus entre 1923 y 1928. Podemos decir que Lucia fue la principal fotógrafa de la Bauhaus pese a su escaso reconocimiento hasta hace pocos años.

Véase el artículo CAMPELLO TENOIRA (2012) *Lucia Moholy y Bernice Abbott: fotografía de arquitectura*. Publicado en "De Arte", nº 11, pág. 243-262.

9.- MOHOLY-NAGY, L. (1936) *Del pigmento a la luz*, Publicado en FONTCUBERTA, J (2004) *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona. Gustavo Gili.

Probablemente, otro de los textos decisivos en la historia de la fotografía en relación con el arte y que nos sitúa en el límite de la investigación será el de Henri Cartier-Bresson *El instante decisivo*, (1952), donde introduce el concepto del *picture-story*.

Como el propio Cartier dice en relación con este tema. “¿Qué es, en realidad, un reportaje fotográfico, un relato fotográfico? Algunas veces hay una imagen única, cuya composición posee tal vigor y riqueza, y cuyo contenido expresa tanto, que esta sola imagen es ya una historia completa en sí misma”.

Para más adelante añadir “El relato fotográfico involucra una operación conjunta del cerebro, del ojo y del corazón. El objetivo de esta operación es representar el contenido de algún hecho que está en proceso de desenvolverse, y con ello comunicar una impresión”

Todas estas influencias, desde los pictorialistas hasta como introducir una historia en un instante, que decir tiene, han tenido influencia sobre la parte concreta de la fotografía que se dedica a la arquitectura.

La relación entre dos artes siempre resulta compleja. Arquitectura y fotografía conviven como artes independientes, con una marcada independencia desde que la fotografía alcanzó su madurez como disciplina artística autónoma.

3. Fotografía y Arquitectura del Movimiento Moderno en España

Este apartado de la tesis focaliza el interés hacia las especificidades de la fotografía de la arquitectura y sobre todo la de la fotografía de la arquitectura del Movimiento Moderno.

Fotografía y arquitectura

Ya en sus primeras apariciones la técnica fotográfica tomó como uno de sus principales elementos de atención a la arquitectura; monumentos y edificios contaron entre sus primeros objetivos. Y no deja de ser lógico que fuera así pensando que ambas disciplinas tienen al manejo de la luz como uno de sus principales retos.¹

Pese a que en sus orígenes la fotografía se llegó a entender como una disciplina sin alma ligada al empleo de un elemento mecánico y al conocimiento de unos procedimientos técnicos, poco a poco ha ido ganando en madurez y consolidándose como un arte independiente.

Por otro lado la arquitectura siempre vio como un perfecto aliado a la fotografía en cualquiera de sus etapas y expresiones. La arquitectura aparecía en estas imágenes como fondo o como objeto principal y de una manera mucho más visual que los documentos gráficos clásicos de los arquitectos, planos, secciones, podía mostrarse a cualquier tipo de público.

1.- El término fotografía tiene su raíz etimológica del griego φως (phōs, «luz»), y γραφή (grafé, «conjunto de líneas, escritura»), que, en conjunto, significa “escribir/grabar con la luz”. Por otro lado una de las definiciones canónicas de la arquitectura la dio Le Corbusier en “Vers une architecture” como “... el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”.

La relación entre ambas disciplinas ha ido cambiando a lo largo del tiempo. El protagonismo del objeto arquitectónico en detrimento de la expresión artística del propio fotógrafo ha evolucionado hacia un momento, el actual, en el que arte fotográfico y arquitectura establecen un diálogo más equilibrado.

Pero no solamente se trata de un tema temporal, sino también de personalidades o temperamentos. Podemos pensar que frente a la actitud generalmente discreta del fotógrafo documentalista en los albores de la fotografía de la arquitectura, a la de la actualidad, momento en el que probablemente estamos asistiendo a un cambio en la manera de relación entre el fotógrafo y el arquitecto, donde la impronta del fotógrafo se impone a la de propia obra arquitectónica, media un abismo.

Pero como hemos dicho, han existido fotógrafos que han roto estas barreras temporales, incluso en ambientes poco propicios para la expresión artística, pudiendo dejar su personal impronta en las imágenes que produjeron.

Los prolongados daguerrotipos

Las primeras imágenes de Daguerrotipos con prolongados periodos de exposición no podían más que reflejar objetos inmóviles como paisajes y arquitecturas. Así la arquitectura se convirtió en uno de sus objetivos principales.

A esta casual necesidad de tener que representar objetos que no se movieran se sumó el interés por reproducir los interesantes monumentos de los países. Fuera de todo debate sobre el valor artístico de la fotografía se situaron los que simplemente querían representar el mundo conocido. Se trataría de una fotografía que busca la catalogación. Pese a que esta fotografía no se situaría en la categoría de fotografía de arquitectura, no hay que negarle su valor y el hecho de que muchas veces

se ha constituido como el origen de la que realmente si que lo es.²

Un claro ejemplo de este tipo de fotografía que busca catalogar, y uno de los primeros ejemplos en los que se hizo este trabajo de manera sistemática, serían las misiones heliográficas promovidas por el Gobierno de Francia. En 1851 por parte de la Comisión de monumentos históricos se promueve la realización de tomas por diversos fotógrafos de 175 monumentos, con el objeto de generar un catálogo dispuesto para los arquitectos encargados de su restauración.³ Así, ya desde los comienzos de la fotografía se observó en ella su perfecta utilidad como medio de documentación. Se trataba del medio idóneo para recoger de una manera fiel la realidad.

A la necesidad de recoger los monumentos del propio país con el objeto de conservarlos se unió la de reproducir los de países ajenos. Es la época de la imágenes de la pirámides, de los grandes monumentos de la antigüedad, Italia, Grecia, Egipto, Tierra Santa fueron los principales destinos.

Siguiendo, esta idea entre el 1849 y el 1852 se llevó a cabo la que probablemente sea una de las más famosas expediciones fotográficas, la realizada por el fotógrafo francés Maxime Duchamp y que dio como resultado el libro *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*. Su título acota los países visitados y representados y de entre sus 122 imágenes se encuentran algunas de las más bellas de estos monumentos.



Fig 1.43

Maxime Duchamp. Abu Simbel. 1850. Metropolitan Museum of Art New York

2.- Con esta opinión se coincide plenamente con la vertida por Rubén Alcolea en su fantástico libro *Pícnic de Pioneros. Arquitectura, fotografía y el mito de la industria*.

3.- FORERO MENDOZA, S. (2007). *Fotografía y patrimonio. La Misión heliográfica de 1851 y la consagración del monumento histórico en Francia*. "Éria" nº 73-74, págs.. 273-280.



Fig 1.44

James Clifford. Acueducto de Segovia. 1853.
Victoria and Albert Museum

España no se libró de ser objetivo, sobre todo de Francia e Inglaterra, principales países con espíritu aventuro y viajero, reproduciéndose sus principales monumentos. Con fotografías de la Alhambra, el Acueducto de Segovia y de otros importantes monumentos recibió la llegada de múltiples fotógrafos extranjeros. Un ejemplo sería el de Charles Clifford, fotógrafo inglés que viajó por toda España y en que 1854 expuso en la Photographic Society de Londres doce vistas de monumentos y lugares de España formando parte de la exposición de fotografía de mayor extensión que se había hecho en Reino Unido hasta esa época.⁴

Estas fotos no suponían un gran avance respecto a la composición, y al final se trataba de con un nuevo medio reproducir imágenes utilizadas por los gravadistas o dibujantes de la época. Así se buscaban imágenes de alzado elevando y centrando el punto de vista de la cámara, igualmente en momentos del día en los que la sombra se acercara lo más posible a los efectos de claroscuro reproducidos con tinta.

Otra vista ortodoxa sería la tomada desde uno de los laterales e igualmente con un punto de vista elevado. Se explicaba así la inserción del edificio en el entorno.

Estas se complementaban con las de los detalles de los edificios. Gárgolas, esculturas, remates, etc. se tornaban así visibles como primeros planos de estos nuevos catálogos. De alguna manera pretendían acercar al espectador a partes del edificio que difícilmente podría ver en una visita cotidiana al mismo. Con este idea

4.- BULLOUCH AINSCOUGH, R. (2012) *Charles Clifford at the Photographic Society exhibition in London in 1854*. "Espacio, Tiempo y Forma". Serie VII, Hº del Arte, t25, págs.. 173-184.

Este fotógrafo sería quien también seguiría a la reina Isabel II en sus viajes por España. Véase FONTANELLA, L. (199) *Clifford en España: Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*. Madrid. El Viso.

Fig 1.45

Oscar Graubner. Gárgola de acero del edificio Chrysler con Margaret Bourke. 1934. Life Magazine's photojournalist.

Gárgola nueva y gárgola vieja. Miradas imposibles de la arquitectura con 100 años de diferencia.

fig 1.46

Charles Nègre. 1853. Le Stryge.

Henri Le Secq elaboró en 1852 un extenso portfolio que comprendía veinticinco láminas de detalles de la catedral de Chartres. Se trata de una nueva manera de mirar la arquitectura y de describirla de manera exhaustiva, manera que aún en nuestros días se lleva a cabo.

Además de esta fotografía en la que el objetivo era el detalle, las propias imágenes reproducían con mucha fidelidad y definición el modelo. Así que otra aplicación de la fotografía de arquitectura era investigar y descubrir con el uso de una lente de aumento los detalles contenidos que no eran perceptibles a simple vista.

Así lo comentaba Fox Talbot en su libro *Pencil of Nature* "...al examinar las imágenes fotográficas de un cierto grado de perfección se recomienda el uso de una gran lente, como las que emplean con frecuencia la personas de edad avanzada... el operador descubre mucho tiempo después: que él ha representado muchas cosas que no tenía ni idea en el momento de realizarlas"⁵

El interés de la fotografía para la arquitectura fue así defendido de manera encendida durante estos primeros años de vida del invento mecánico.⁶

5.- Comentarios de Fox Talbot a la lámina XIII de "Pencil de Nature". Véase FOX TALBOT, W (1844-1846) *The Pencil of the Nature*. Reading establishment. Lámina XIII. Tomado de Pérez GALLARDO, M. (2015) *Fotografía y Arquitectura en el S XIX. Historia y representación monumental*. Madrid. EdicionesCátedra.

6.- Así se defiende en la conferencia de Frederick Anthony Stansfield Marshall con motivo de la exposición titulada *Photography: The Importance of the Applications in preserving pictorial records of the National Monuments of History of Art*. (1855) entre otros textos. Otro texto fundamental a ojos de Pérez Gallardo será el del fotógrafo aficionado J. T. Brown. Distingue entre fotografías documentales y las pintorescas.





Fig 1.47

Eugene Atget. 17 abril 1912. El eclipse. University of Virginia Art Museum.

fig 1.48

Bernice Abbott. Retrato de Retrato de Atget. 1927. Ulrich Museum

En 1865 Charles Marville es nombrado fotógrafo de París. La idea era reproducir las calles de la capital francesa antes y durante la intervención del plan Haussman. Se reproducen imágenes de destrucción evocando las ruinas clásicas, solo que en este caso darán lugar a un nuevo París.

Se consolida de esta manera la figura de la fotografía como retratista de la arquitectura congelando la historia de la ciudad.

De Atget a Abbott historia del documental

Otro de los episodios que jalonan esta historia de la fotografía de arquitectura es la aparición en escena de la figura de Eugene Atget (1857-1927), que podría ser uno de los personajes que más han influido en la fotografía de arquitectura moderna. Reconocido años más tarde por el propio Walter Benjamin, y por los primeros surrealistas, como precursor de esta corriente artística. Benjamin lo recordaba como el fotógrafo cuyas imágenes daban la sensación del lugar del crimen. Las brumas, las nítidas sombras, la ausencia de personas, así lo hacen pensar. A lo largo de su vida realizó más de 10.000 instantáneas de las calles de París⁷, imágenes que intercaló con retratos y con reportajes sobre escaparates.

Se trataba del fotógrafo que retrataba el viejo París, el París de calles estrechas, brumas, adoquines y que por lo tanto se alejaba de las nuevas avenidas de Haussman. Su método de trabajo se apoyaba en una vieja y pesada cámara de placas con negativos de 18x24 y 20 kg que transportaba por toda la ciudad.

7.- Una parte de su colección se puede ver en la web del MoMa. Consultada última vez el 2015/09/14.

<http://www.moma.org/collection/artists/229?locale=en>

Tomado como modelo por los surrealistas, su fotografía *Pendant l'éclipse* (1921) fue portada de la revista nº 7 *La Révolution Surréaliste* publicada por Man Ray. En esta foto se puede ver a un grupo de personas en París contemplando el eclipse de 17 de abril de 1922.

Sus fotos de escaparates, donde se mezcla la realidad con la del reflejo, en las que se pueden ver la sombras fugaces de la vida parisina reflejada en el los vidrios, confundida con la nítida imagen de los maniqués, algunos de ellos sin cabeza y en permanente y hierática sonrisa, también fueron unos de los motivos de inspiración de los surrealistas.

Igualmente su manera de trabajar y de clasificar gran parte de sus imágenes, siguiendo un método topográfico, ha marcado un hito en la historia de la fotografía.⁸

En 1921 la norteamericana Berenice Abbott se trasladó a París y a Berlín para formarse dentro de su arte y en busca de las nuevas corrientes artísticas. En París acabó siendo asistente de Man Ray gracias al cual tuvo la oportunidad de conocer a Atget, del que quedó impresionada.

Tras dejar a Man Ray se dedicó al retrato, sobre todo de los artistas y pensadores del momento. Pasaron por su estudio Jaime Joyce o el nacionalista Jean Cocteau. Realizó también el retrato del propio Atget, peses a sus reticencias iniciales. A ella también se le debe que el legado de Atget se mantuviera íntegro al recaudar fondos para comprarlo en lote tras su muerte.

8.- Véase MONTIEL ALVAREZ, T. (2014). *Eugene Atget, el fotógrafo que sólo quería ser documentalista*. "Iberia.Revista Digital de Historia", nº 9, enero/abril 2014

Fig 1.49

Portada de la revista "La Révolution Surréaliste" nº 3. 1925.

En la portada foto de Eugen Atget. Escaparates de París





Fig 1.50

Bernice Abbott. Nueva York Cámara de Comercio. 1933. Commerce Graphics.

En el 1929 se mueve a Nueva York para buscar algún editor que publicara las fotografías de Atget. Impresionada por las posibilidades de esta ciudad cerró su estudio de París y se estableció en la ciudad Norteamericana. En 1935 fue la supervisora del proyecto *Changing New York* subvencionado por la FAP Federal Art Project, que tenía como objetivo reproducir con imágenes la vida de Nueva York. Las imágenes según la propuesta que hizo ante la FAP se clasificaron por temas, "aspectos materiales", "medios de vida", y "gente y formas de vida".⁹

Con claras inspiraciones en Atget, la fotografía de Abbott busca una cuidada composición, en la que las personas permanecen ajenas. Sus forzados claroscuros proporcionan una sensación matérica de la arquitectura, acentuando la textura de ladrillos. Se trataba de fotos realizadas con una cámara mucho más ligera y actualizada que la de Atget, pero con el mismo repudio que el tenía a las manipulaciones de postproducción.

Su obras sobre Nueva York no sólo incluye los emergentes rascacielos sino que reflejan otras partes de Norteamérica no tan fulgurantes. Suyas son fotos de Baltimore, Delaware, de mineros o granjeros de Virginia.

Abbott además de una excelente fotógrafa de arquitectura fue autora de diversos textos sobre fotografía de arquitectura. *La fotografía en la encrucijada* (1951) publicado dentro de la selección de textos que sobre fotografía realizó Joan Fontcuberta en el 2003 bajo el título "Estética fotográfica. Una selección de textos" o su artículo *Documenting the city*.

9.- Una amplia relación de esta foto se puede ver en la propia web del Museum of the city of New York.

<http://collections.mcny.org/Explore/Highlights/Berenice%20Abbott/Page1>

En el primero de estos textos tras hacer un breve relato histórico con claro desprecio a los pictorialistas, cuya afición y retoques denigraba, le sigue la crítica de aquellos fotógrafos que pasan mucho tiempo en el cuarto oscuro, como aquellos excesivamente preocupados por la técnica y no por el contenido. Termina por definir lo que una buena fotografía debería contener, y un alegato en defensa de la fotografía documentalista, aquella que cuenta una historia y que tiene la *magia* necesaria para trascender. Se alinea así con la idea defendida por su “maestro” Atget. El siempre dijo que no era un artista, sino que su labor sólo consistía en reproducir la realidad y documentarla con la mayor fidelidad posible.

Documenting the city además de hacer un relato minucioso sobre las técnicas, aparatos, lentes que a su juicio deber usarse para fotografiar arquitectura y por tanto la ciudad, hace una visión crítica sobre cómo representarla. La ciudad es un espacio cambiante – en mayor medida ciudades tan dinámicas como Nueva York- con lo que no bastaría una vida para representarla. Cada día el escenario cambia, este es el motivo por el que gran parte de sus fotos reflejan procesos constructivos, en referencia a la ciudad inacabada en continuo crecimiento, como medio para reflejar el cambio.¹⁰

A este gran artefacto que es la ciudad hay que sumar su componente social, las personas que la habitan, estableciéndose una dualidad máquina persona presente en muchas de sus imágenes.

A pesar de esto en su manera de enfocar el trabajo subyacen los aprendizajes del

10.- Se pueden leer interesantes comentarios al trabajo de esta fotógrafa en el artículo de Mariola Campelo Tenreira *Lucia Moholy y Berenice Abbott: fotografía de arquitectura*. Publicado en “De Arte”, nº 11, 2012, pág. 243-263

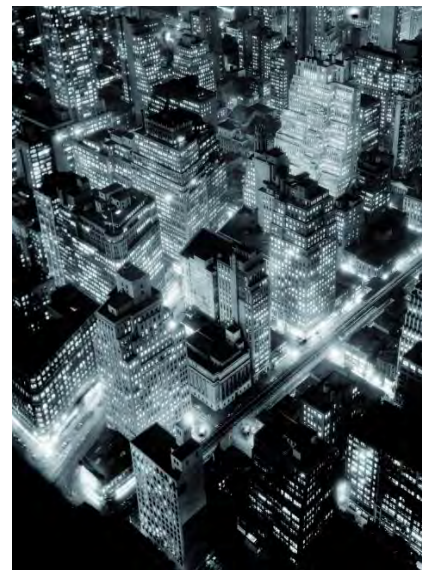


Fig 1.51

Bernice Abbott. Nueva York de Noche. 1932. Museo de Arte de Philadelphia.

maestro Atget, que con gran precisión definía escenas que con *magia* reproducían la realidad del momento. Emocionante resulta el discurso teórico que se puede leer para la realización de la imagen *New York by Night* donde para obtener un momento de iluminación óptima le resulta obligado hacer la fotografía en el solsticio de invierno.¹¹

Fotografía de arquitectura en la modernidad

Si con el documentalismo nos trasladamos a los Estados Unidos para continuar con una tradición de fotografía directa y objetiva, con el pictorialismo se produce una historia similar de traspaso interoceánico. El pictorialismo incluye la presencia de arquitectura como parte y fondo de la historia, aunque no como protagonista. Figuras como la Alfred Stieglitz, Peach Robinson o Robert Demachy llegarán hasta la Primera Guerra Mundial con sus imágenes imitativas de la pintura.

La ruptura que supuso la aparición de las vanguardias afectó a todas las artes, incluso a la fotografía y por su puesto a la representación que esta hacía de la arquitectura.

En un principio no fue enseñada en la escuela de la Bauhaus de Gropius, y se incorporó a la enseñanza de sus alumnos de arquitectura más tarde (1923) de la mano de László Moholy-Nagy. Su mujer Lucia Moholy-Nagy también tuvo un papel fundamental fotografiando los propios edificios de la Bauhaus de manera innovadora con el uso de preceptos modernos. Vistas con marcadas diagonales, forzados picados y contrapicados pueblan las fotografías de arquitectura de esta



Fig 1.52

Lucia Moholy. Bauhaus, Dessau. 1927. Arq. Walter Gropius. Archivo de la Bauhaus.

11.- Véase, ALCOLEA, RUBEN (2009) *Picnic de Pioneros. Fotografía, arquitectura y el mito de la industria*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción. TC Cuadernos. Pág.59.



Fig 1.53

Rodchenko. Torre de telecomunicaciones Shukhof. 1919. Archivo Rodchenko.

época.¹²

Fruto de esta escuela son fotógrafos tan interesantes como Walter Peterhans o Ellen Auerbach.

Alexander Rodchenko, ligado al constructivismo ruso llevará a cabo un camino paralelo al del matrimonio Moholy-Nagy en su país. Rodchenko, un año después de que László empezara a enseñar fotografía en la Bauhaus dejará la pintura para tomar la cámara fotográfica. La fotografía de la torre de telecomunicaciones Shuchov (1919) será una de sus imágenes destacadas.

Los grandes maestros de la modernidad tuvieron sus propios fotógrafos de cabecera que recogían sus grandes obras a medida que estas avanzaban. El fotógrafo húngaro Lucien Hervé se convirtió en una de las personas de confianza de Le Corbusier en este campo. Los fuertes contrastes de luces y sombras con la forzada representación de los materiales resultaba muy adecuada para la obra de Le Corbusier. Hervé también realizó trabajos para otros grandes arquitectos como Aalto, Breuer, Gropius, Nervi, Neutra y Niemeyer.¹³

En Estados Unidos la figura de Frank Lloyd Wright se relacionó sobre todo en su última etapa con la de Pedro Guerrero. La presencia del maestro siempre presente



Fig 1.54

Hervé. Unité de Marsella. 1949. Arq. Le Corbusier.

12.-Véase el artículo VALDIVIESO, M. (1998). *M Lucia Moholy: La fotógrafa de la Bauhaus*. "Arte y sociedad", N° 10, Madrid. págs. 213-228, o, VALDIVIESAO, M. (1996) *Lucia Moholy, el ojo anónimo que retrató la Bauhaus*. "La Balsa de la Medusa", N° 40, págs. 63-89.

Para un relato más general véase FIEDLER, J (1990) "Photography at the Bauhaus". MIT Press

13.- Sobre Hervé véase AAW (1996) *La arquitectura de Le Corbusier fotografías de Lucien Herve*. Catálogo de la exposición. Fundación Bancaja. Valencia.



Fig 1.55

Julius Shulman. Case Study House nº 28. 1960. Arq. Pierre Koenig. .



Fig 1.56

Stoller. Terminal TWA (JFK). Arq. Eero Saarinen.

con abundancia de retratos de su vida cotidiana.

Posteriormente, tras la Segunda Guerra Mundial, será Julius Shulman el fotógrafo que proporcionará la imagen de la arquitectura optimista de la California de los años 60. Su relación con Richard Neutra le proyectará hacia la fama con fotografías que ya se han convertido en iconos de la modernidad como las de la casa Kauffman, fotografiada en 1947, o la de la Lovell Health House tomada en 1929.

Sus fotos sobre las Case Study House, promovidas por John Entenza, emplearán puntos de vista más estáticos que las de las primeras vanguardias, e incluirán a los propietarios de las casas en estudiadas poses propias de cualquier buen pictorialista.

Coetáneo de Shulman se sitúa Ezra Stoller, fotógrafo que reprodujo en Norteamérica el final del Movimiento Moderno con obras de Wright, Breuer, Mies van der Rohe, Bunshaft y Saarinen entre otros.

De entre los textos fundamentales sobre la fotografía destacar el que en 1977 escribió Susan Sontag titulado *Sobre la fotografía*. Será una de las primeras que relaciona de manera directa la arquitectura con la fotografía desde el punto de vista teórico. La disciplina artística de la fotografía generalmente se había asociado a la pintura y como mucho al cine, y será Sontag una de las primeras que pondrá el acento en la relación fotografía-arquitectura.

Fotografía de arquitectura en España durante el periodo de la modernidad

En España, y concretamente durante el periodo del 1925 al 1965, podemos decir que el proceso fue en paralelo, aunque con unos años de retraso, al del resto de Europa.

Escenas como la que Catalá-Roca reprodujo con las manos de los integrantes del Grup R exhibiendo las fotografías de sus obras habla de manera muy elocuente del papel protagonista que tuvo la fotografía como elemento de difusión de la arquitectura del movimiento moderno. La fotografía, que a su vez recoge las manos de los arquitectos sosteniendo instantáneas de sus obras, nos habla del valor que en los inicios de la modernidad se le dio a la imagen.¹⁴

En Cataluña el grupo del GATEPAC y la revista AC será una de las puntas de lanza de la modernidad en España. La fotografía tendrá una presencia importante en esta publicación. No solamente los fotomontajes de la portada tenían una clara inspiración en la Bauhaus, sino que en el interior se dedicaban páginas de manera específica a la fotografía combinada veces con cine.

La presencia de fotógrafos como Margaret Michaelis, que huyendo de los nazis emigran a Barcelona, supone un aporte en la calidad de la fotografía local.¹⁵ Posteriormente figuras como Catalá Roca cimentaron en Cataluña la relación de la arquitectura con la fotografía. Una modernidad ya madura, la de Coderch, se representaba con los ojos de Catalá Roca en perfecta simbiosis.

En Madrid este protagonismo se cedió a fotógrafos como Juan Barrera Pando, Joaquín del Palacio, Kindel, Luis Lladó y Focco fundamentalmente. Las obras de Fisac, Oiza, Barberá, Corrales, etc. se difundirán en las revistas nacionales y extranjeras

14.-Véase BERGERA, I. (2013). "Miradas modernas. Los arquitectos fotógrafos", en *Arquitectura Viva*, nº 153, pp. 16-21

15.-Véase la tesis doctoral LOPEZ RIVERA, F.J. (2012). *El Proyecto de Construcción de la Imagen de la Arquitectura Moderna 1925-1939. Andalucía. Margaret Michaelis*. Universidad de Sevilla. Sin publicar.

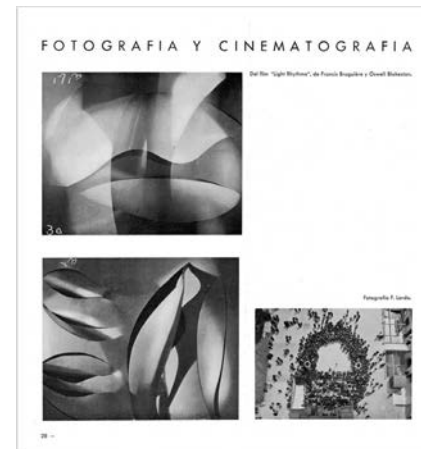


Fig 1.57 y fig. 1.58

Páginas 28 y 29 del nº 1 de la revista AC dedicado a la Cinematografía y la Fotografía.

En esta caso fotografía de F. Lorda y de Aizpurúa junto con el film ruso "La tierra".

gracias a sus imágenes.¹⁶

Fotografía y Arquitectura Moderna en España - FAME (1925-1965)

En este contexto, se inició en el 2013 el Proyecto de Investigación sobre Fotografía y Arquitectura Moderna en España - FAME (1925-1965). Proyecto financiado por el Programa Nacional de Proyectos de Investigación Fundamental en el marco del VI Programa Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2008-2011, Subprograma de Proyectos de Investigación Fundamental no Orientada (BOE 31/12/2011) de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica, Subdirección General de Proyectos de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

Este grupo que tiene por investigador principal a Iñaki Bergera Serrano está formado por 18 investigadores y profesores universitarios de toda España.

Entre los objetivos del grupo y parafraseando las palabras del investigador principal

“El proyecto que se propone tiene como objetivo asentar un irrefutable marco documental y teórico sobre el que apuntalar el estudio específico de este binomio en el caso español. Para ello, se establece como marco temporal de estudio, aquellas décadas que la historiografía de la arquitectura española señalan como específicas de lo que se denominó el Movimiento Moderno: desde la irrupción de las vanguardias a mediados de los años

16.-VAA. (2014) *Fotografía y arquitectura moderna en España (1925-1965)*. Ed. Bergera. Madrid. Catálogo de la exposición que con el mismo nombre se realizó en el Museo del ICO de Madrid.



Fig 1.59

Anuncio de la exposición celebrada en Valencia entre el 19 de febrero y el 30 de abril de 2015

veinte hasta la crisis del Estilo Internacional en los años sesenta".¹⁷

El proyecto financiado por 3 años lleva ya registradas más de 1.000 fotografías de arquitectura moderna de toda España.

La generación de esta base de datos da la posibilidad de en primer término, conocer y difundir la obra de fotógrafos que de otra manera nos pasarían inadvertidos. Fotógrafos como los ya citados mostrarán su legado en este compendio. Sobre los fotógrafos ya conocidos y de los que existe amplia bibliografía, este nuevo fondo asentará su obra y la contextualizará con el resto de compañeros coetáneos.

Se promueven así nuevas vías de investigación y además se pone en valor el cuerpo documental, que de manera dispersa existía en España, con el empleo de unos parámetros y criterios comunes. Indirectamente, el hecho de inventariar esta base fotográfica dará muestra de su existencia obligando a sus propietarios a conservarla.

Por otro lado, y como ya se anunciaba en las primeras notas de esta tesis, recurrir a las fotos originales permitirá a los investigadores revisar la imagen que los propios autores querían proyectar de sus obras.

Una vez recogido este amplio inventario se trataría de darle la vuelta a la imagen y encontrar el sello del fotógrafo o las marca de edición para su publicación. Como Bergera dice "su reverso muestra al investigador o al curioso las cicatrices de su

17.- Véase al respecto el capítulo resumen del proyecto de la memoria presentada al Ministerio de Economía y Competitividad para la concesión de las ayudas.

historia y circulación”¹⁸

Estas marcas aportan una valiosa información, primero la del reconocimiento del autor, que como anteriormente dijimos nos permitirá descubrir nuevos valores de la fotografía nacional.

En segundo término las marcas de edición dan testimonio de las intenciones e intereses que los promotores de la fotografía, arquitectos o editores, querían que se mostrase en la imagen. Generalmente se trataba de cuestiones de encuadre, de eliminación de elementos molestos mediante la edición.

Otra de las interesantes vías de investigación que este grupo abre es el de las relaciones entre los fotógrafos y los arquitectos. Más allá del propio material fotográfico, se trataría de averiguar cómo arquitecto y fotógrafo se han relacionado e influido mutuamente en su arte. Se trataría de una vez trascendida la propia imagen con la observación del trasdós, trasdós que nos habla de la historia de la instantánea, trascender otra vez este documento gráfico para entender la relaciones que se produjeron entre artistas de dos disciplinas diferentes. Aquí los caminos se amplían y desde fotógrafos y arquitectos que han mantenido una relación constante durante su carrera profesional, el ejemplo paradigmático sería el tandem Jose Antonio Coderch y Francesc Català Roca a otros que recurrían o trabajaban con muy diversos profesionales.

Se debe tener en cuenta también que pocos fueron los fotógrafos en toda España

18.- BERGERA (2014). “Fotos de casas, casas de fotos” en *Fotografía y Arquitectura Moderna en España. 1925-1965*. Catálogo de la exposición que el ICO organizó bajo el mismo nombre. Madrid: Iñaki Bergera.

que tuvieron como única fuente de ingresos las fotografías de arquitectura y combinaron esta actividad profesional con la del fotoperiodismo, la fotografía industrial, etc.

Hasta el momento el grupo de investigación ha tenido una intensa labor de producción de trabajo más allá de la recopilación ordenada de las fichas, se trata de actividades periféricas que sirven para enriquecer el proyecto.

Entre otras actividades se han celebrado ya 5 Jornadas que bajo el título común de "Jornada de Fotografía y Arquitectura" ha reunido en Zaragoza a profesionales de trascendencia como Rafael Zarza, con el que se inició el ciclo o Duccio Malagamba invitado a las últimas jornadas de mayo del 2015.

Se han realizado exposiciones en varios colegios profesionales¹⁹ con fotos originales provenientes de la exposición. Una de ellas titulada *Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965 (Desde el trasdós de la fotografía de arquitectura)*, comisariada por Inés García Clariana y por mi mismo, y que se mantuvo en el salón de actos del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia del 19 de febrero al 30 de abril de 2015.

Exposición en el Museo ICO

Pero sin duda el hito fundamental en el grupo fue la exposición que en el Museo del ICO se celebró en Madrid del 3 de junio al 7 de septiembre del 2014 dentro del Festival PhotoEspaña 2014.

El Museo ICO, acrónimo de Instituto de Crédito Oficial, pertenece a la Fundación

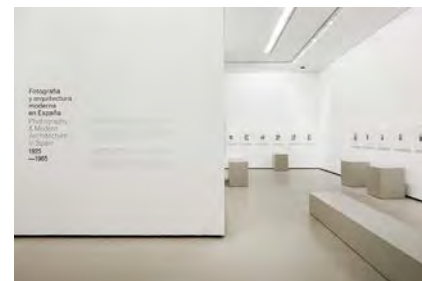


Fig 1.60 y fig. 1.61

Exposición celebrada en el Museo del ICO.
Fotos Julio César González.

19.-Zaragoza, Valencia y Burgos.

ICO. Esta fundación se creó por el ICO en el 1993, y en el 2003 se refundó para constituirse “...en una *Fundación del sector público estatal, de ámbito Nacional, de carácter permanente y finalidad no lucrativa, don patrimonio autónomo*”²⁰. Por otro lado el Museo de la Fundación, probablemente el ente que más visibilidad de al trabajo que esta realiza, lleva realizando exposiciones temporales desde el 1996 de fondos propios o cedidos. Centrándose de manera especial en la arquitectura y en la fotografía gracias a la colaboración anual con el Festival PHotoEspaña.²¹

PhotoEspaña, Festival internacional de fotografía y artes visuales, nació en el 1998, y cuenta con la Fundación ICO como uno de sus grandes patrocinadores. Se trata de un festival que reúne cada año a fotógrafos y artistas visuales. En estos momentos lleva contabilizadas 18, así como más de 1.000 exposiciones en los principales museos y galerías del arte del país. Recientemente ha sido galardonado con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

La tercera de las “patas” de esta exposición fue La Fábrica, que actuó como promotora y organizadora del evento. La Fábrica es una empresa con una amplia trayectoria profesional en gestión cultural de muy diversa índole, desde edición de libros, hasta organización de eventos, exposiciones, ciclos, etc., ... siempre dentro del ámbito de la cultura, las artes plásticas, la fotografía, las artes escénicas, la literatura y el cine.

20.- Véase Estatutos de la Fundación ICO, artículo 1. Denominación.

21.- Véase la web del propio festival.

http://www.phe.es/es/phe/exposiciones/1/seccion_oficial/219/fotografia_y_arquitectura_moderna_en_espana_1925-1965.

Con estos 3 acompañantes se llevó a cabo la exposición. Esta exposición pretende marcar un antes y después en la fotografía de arquitectura del Movimiento Moderno en España. Se trata de la primera vez que se recogen de manera ordenada fotografías icónicas de la arquitectura del Movimiento Moderno español. Como se describe en el preámbulo del catálogo de la exposición *"Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965 quiere ser una exposición de referencia sobre la fotografía, los fotógrafos y, en general, el modo en que esta disciplina plasmó y contribuyó a difundir la imagen de la arquitectura española del Movimiento Moderno"*.²²

La exposición recogió 200 fotografías seleccionadas y originales de arquitectura del Movimiento Moderno venidas de colecciones de toda España. Desde archivos institucionales como Arxiu Històric de Catalunya, Fondo Brangulí, pasando por la muy importante aportación de los archivos de los diversos colegios de arquitectos, o fondo particulares entre otros, viajaron a Madrid prestadas por sus propietarios.

No sólo recogen hermosos edificios del Movimiento Moderno sino que ellas, en sí mismas, constituyen un objeto artístico de innegable valor.

La representación valenciana estuvo protagonizada fundamentalmente por fotografías de la obra de Moreno Babera y de GO-DB.

El montaje de la exposición, fruto del trabajo conjunto de Iñigo Beguiristáin, Anto-

22.- Véase BERGERA (2014). Catálogo de la exposición que el ICO organizó bajo el mismo nombre. Madrid: Iñaki Bergera.

El catálogo de la Exposición del Proyecto FAME en el Museo ICO (PHE 2014) se incluye en la exposición titulada "Los mejores libros de fotografía del año" en la Biblioteca Nacional de España.



Fig 1.62

Catálogo en la exposición sobre libros de fotografía



Fig 1.63

Portada de las V Jornada sobre Arquitectura y Fotografía celebrada en Zaragoza. 28 de mayo de 2015.

nio Vaillo, Juan Luis Irigaray, Daniel Galar, Josecho Velaz, Iñaki Bergera, establecía 3 claras líneas.²³ Una superior cronológica, que por medio de grandes números permitía reconocer el paso del tiempo, una intermedia donde la fotografías se situaba a la altura de la visión del espectador, y se enmarcaban en un formato cuadrado de fondo y marco blanco homogéneo para todas las imágenes, con equidistancias entre imágenes, y una línea inferior que “salpicaba” de célebres citas sobre fotografía y arquitectura la base.

La lógica era que las propias imágenes cobraran protagonismo y hablaran sin necesidad de intermediarios. Una exposición de imágenes sin preámbulo ni conclusión, donde de la forma más asépticamente posible se presentaran las fotografías.

Este recorrido arrancaba con la fotografía de la Estación de Servicio Petróleos Porto-Pí, obra de los arquitectos Casto Fernandez-Shaw y Carlos Mendoza, que realizó Luís Llado en 1927. Tenía dos pequeñas interrupciones, una primera aprovechando el cambio de nivel que se lleva a cabo a través de la rampa con la introducción de postales de arquitectura del Movimiento Moderno; la segunda al final del recorrido con la proyección de noticiarios del NODO que hacían alusión a la nueva arquitectura y la exposición en vitrina de diversos objetos relacionados con la exposición, destacando los álbumes fotográficos que Moreno Barberá encargó para la Universidad Laboral de Cheste.²⁴

El montaje de exposición, realizado por Iñigo Beguiristain y Vaillo/Irigaray, se vió

23.- Este montaje fue seleccionado dentro de la categoría Intervenciones Efímeras de los premios Fomentos de las Artes Decorativas (FAD) del 2015. Finalmente resultó premiado la intervención “Les Llàgrimes de Santa Eulalia”.

24.- Estos álbumes se pueden consultar en el Archivo del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia.

reconocido con la selección a los premios FAD en el 2015 en la categoría de intervenciones efímeras.

Tanto de la exposición como del catálogo generado se han escrito reseñas en el "Boletín Académico", en el "DOCOMOMO Journal", revista "EGA", "Journal Architecture", revista "RITA", revista "VLC", etc. además de en periódicos y publicaciones no especializadas.

Tomado de:

<https://blogfame.wordpress.com/2014/08/22/exposicion-ico-fame-en-los-medios/>

Ultima consulta realizada el 11/10/2015.

Inaugurada el 3 de junio en el Museo ICO de Madrid, la exposición "Fotografía y Arquitectura moderna en España, 1925-65, perteneciente a la sección oficial del Festival PHotoEspaña 2014, está teniendo un importante impacto y seguimiento por parte de los medios de comunicación generalistas y especializados:

Neue Zürcher Zeitung (Suiza)

RTVE

El País

El Mundo

ABC

La Voz de Galicia



Fig 1.64

Catálogo de la exposición celebrada en el ICO.

El Periódico de Aragón

Diario de Navarra

Heraldo de Aragón

Noticias de Navarra

La Verdad (Murcia)

Bauwelt (Alemania)

Arquitectura Viva

ABC "La viga en el ojo"

Exit Express

AD Architectural Digest

Lens Culture (París)

On Diseño

Diario Design

Docomomo Internacional

Red Fundamentos

Doc Malalana

En la actualidad el grupo se encuentra preparando diversas exposiciones y publicaciones en relación con la fotografía de arquitectura.

PARTE 2

LOS ACTORES

«Arquitectos y fotógrafos comparten un ojo codicioso: se apropian del mundo por la mirada».

Luis Fernández-Galiano

1. Fotógrafos de Valencia

Bajo este amplio título se hablará de uno de los actores de esta obra a dos. Se trata de los fotógrafos. Se realiza con el objeto de establecer una breve semblanza no muy extensa de vida y de contextualizar la experiencia a nivel profesional que tuvieron.

Se personaliza en la figura principal y cabeza del estudio, aunque muchos de estos fotógrafos generaron pequeñas empresas en las que sus trabajadores realizaban las fotografías. Imposible distinguir la mano del maestro de la del pupilo.

El número elevado de fotógrafos desde 1925 al 1965 impide tratar todos, además de que carecería de sentido para esta investigación.

El enorme trabajo realizado por María José Rodríguez Molina y José Ramón Sanchis Alonso con la recopilación de los fotógrafos en España del 1851 al 1936 se ha tenido en cuenta pese a que el arco temporal de coincidencia es corto.¹ Hay que pensar igualmente que el crecimiento de los fotógrafos, profesión no reglada, ha sido exponencial. Idea que habría que sumar a los 40 años de duración del Movimiento Moderno según el DOCOMOMO y que toma por acertado esta tesis.

Vista la enorme cantidad de fotógrafos existentes, el cribado ha venido dado por las fotografías de arquitectura del Movimiento Moderno investigadas.

El patrón de 8 obras proporcionado por el DOCOMOMO sirve como marco investigador para este asunto. Aún más restringido al no haberse encontrado fotografías de las 8 obras, pero que en cualquier caso estimamos amplio habida

1.- Véase RODRÍGUEZ MOLINA, M^ª José; SANCHIS ALFONSO, José Ramón. Directorio de fotógrafos en España (1851-1936). Valencia : Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia , 2013.

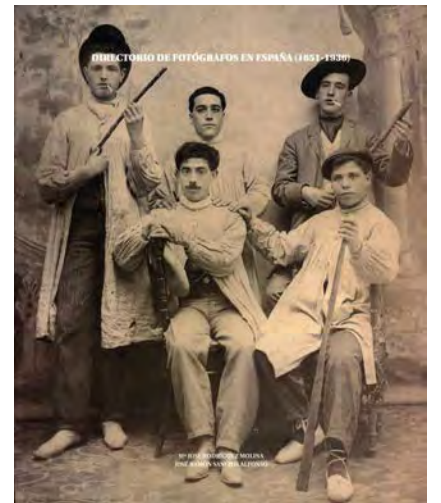


Fig FV.01 y fig FV.02

Portada de los dos volúmenes del directorio de fotógrafos en España (1851-1936)

cuenta de que en las obras investigadas los nombres de los estudios se repetían con cierta asiduidad.

Esta lista se ha corroborado además en las conversaciones con los fotógrafos citados en la metodología, que han aportado luz sobre quienes de sus compañeros se dedicaban a este tipo de encargos.

Este doble filtro redujo considerablemente la lista y proporcionó un apoyo firme para incluirlos.

Además de los fotógrafos valencianos se ha incluido un apartado de foráneos. Hortolá, Pando, Focco. Todos ellos fotógrafos de prestigio venidos de Barcelona o Madrid que recalaron en algún momento en Valencia para realizar trabajos a algunos de los arquitectos destacados. Se les incluye a todos ellos aunque se remite a otros trabajos que profundizan más en su obra.

Igualmente no se ha analizado la fotografía que los fotógrafos produjeron fuera del objeto de esta investigación.

Hechos estos comentarios y pensando en la cronología, se debe tener en cuenta que el periodo que nos ocupa se encuentra claramente dividido por la Guerra Civil, por lo que el escenario preguerra, postguerra es totalmente diferente.

El periodo que comprende del 1925 hasta el 1936, tiene una producción baja tanto de arquitectura que siguiera los postulados del Movimiento Moderno como por descontado de fotografía de la misma. La triste historia que asoló el país redujo al mínimo la producción fotográfica de arquitectura en los tres años de Guerra. Durante el periodo de la contienda, la fotografía se centró en temas propagandísticos y de crónica de guerra, ya narrado en páginas anteriores de esta tesis.

Generalmente esta pequeña biografía se refiere a más de una generación, aunque se ha incidido en los protagonistas de la época que comprende la tesis, 1925-1965, que en general incluye dos generaciones.

El orden seguido es el alfabético, en función del nombre principal del estudio o del fotógrafo principal de la saga.

Se ha dejado para el final los fotógrafos foráneos.



Fig FV.03

Luis Gironés. 1990. Obtenida de "Historia de la fotografía de Valencia" Levante EMV.



Color Márquez

Fotógrafo no identificado.

Realizó fotografías de la Universidad Laboral de Cheste.

En conversaciones con varios fotógrafos se le consideraba como un fotógrafo de reportajes no especializado



Deles

Fotógrafo afincado en la calle Dénia, realizó fotografías de la ampliación de la Escuela Jardín Guadalaviar.

Las fotografías que se han encontrado se encuentran fuera del arco temporal de la investigación.

Conocido por sus fotos para empresas, sobre todo especializado en catálogos muestrarios de productos

Fig FV.04

Tampón del estudio Color Márquez.

Fig. FV-05

Tampón del estudio Deles.

Desfilis

Esta saga de fotógrafos se inicia con Barberá Masip.

Barberá Masip nació en 1871 y ya desde muy joven se convirtió en colaborador de "Blanco y negro" y del ABC. Llegó a ser fotógrafo oficial del Ayuntamiento de Valencia.

Si bien habría que referirse a la saga familiar, como se ha visto antes, con el binomio Barberá Masip-Desfilis Barberá, el hecho de que actualmente gran parte del archivo profesional fotográfico se conserve en los Fondos Gráficos de la Biblioteca Valenciana con el nombre de *Archivo Desfilis* me ha llevado a inclinarme por esta denominación.

Enrique Desfilis Barberá, su sobrino, tomó paulatinamente el relevo del estudio hasta que falleció en 1935.

Como documenta Aleixandre, Enrique Desfilis "monta su laboratorio en su propia casa en la calle Pizarro a donde se traslada a vivir cuando se casa en 1925".

No tenía estudio, lo que es explicado por la transformación que experimentan los fotógrafos de prensa que pasan de ser unos profesionales que tenían su propio estudio abierto a la clientela que entraba a retratarse y que tenía a la fotografía de prensa como un apéndice de su trabajo, a llegar a unos profesionales que trabajan haciendo reportajes".¹

1.- Véase HUGUET, J., GARCÍA, M., ALEIXANDRE, J., CANCER, J., MERITA, J. & VERGARA, J. (1990), *Historia...*, ob. cit.



Fig. FV-06

Desfilis. Entrada Real Club Náutico de Valencia. 1932. Arq: Goerlich y Fungairiño. BVFD.

Fig. FV-07

Desfilis. Fachada Real Club Náutico de Valencia. 1932. Arq: Goerlich y Fungairiño. BVFD.

Fig FV.08

Desfilis. Acceso al cine Gran Vía. Cine Gran Vía. BVFD.

Fig FV.09

Desfilis. Acceso al cine Aula 7. Cine Aula 7. BVFD.

Fig FV.10

Desfilis. Acceso al cine desconocido. Cine. BVFD.



De entre sus cinco hijos será Julio Desfilis el que seguirá la tradición fotográfica.

A pesar de que su padre falleció cuando él tenía 18 meses, la presencia del material fotográfico en su casa y de la herencia del archivo, le impulsaron desde muy temprana edad a querer seguir la tradición. Se forma con Bondía y Pepe Lucía y con 20 años se independiza.

Fotógrafo de Europa Press, de Fiesta Deportivo, de Las Provincias entre otros.

En la Biblioteca Valenciana se conserva un extenso y muy valioso legado fotográfico que cuenta la historia de Valencia desde principio de 1800 hasta hoy en día, a excepción del periodo que va desde la muerte de su padre hasta que ejerce como fotógrafo.

Respecto a la fotografía de arquitectura, además de las fotografías que veremos en el resto de la tesis, destacar las imágenes del Frontón Valenciano y Real Club Náutico de Valencia en su primera etapa.

Ya en época más reciente, fotografió los grandes cines de Valencia como AULA7, y otros equipamientos como el Hotel Lido de Torrente.

Finezas

Joaquín Sanchis Serrano, alias *Finezas* (1889-1957), valenciano nacido en Antella (pueblo de la Ribera Alta del Júcar), da origen a otra renombrada saga familiar dedicada a la fotografía. Aficionado desde joven a los toros, acabó especializándose en el reportaje gráfico taurino, consagrado como fotógrafo de prensa durante la Segunda República.

Como afirma Albert Girona, "a causa de su porte y la elegancia en la manera de vestir de la que hacía gala, siempre impecable, de estos años de afición por los toros, recibirá el sobrenombre de Finezas, que le acompañó toda su vida. En realidad, firmó todos sus reportajes fotográficos con este peculiar seudónimo que, por otro lado, daría nombre a la saga familiar de fotógrafos iniciada por él."¹

Sus espléndidas fotografías sobre la Guerra Civil en Valencia, realizadas para la prensa republicana, constituyen un documento gráfico único de incalculable valor, y son en gran parte responsables de la alta popularidad de que goza la saga en la actualidad (tras su compra por la Generalitat Valenciana, se conservan a disposición del público en la Biblioteca Valenciana).

Tras la contienda, Joaquín Sanchis se centraría en la fotografía de prensa, deportiva y taurina, obteniendo una gran notoriedad el reportaje-denuncia sobre el afeitado de los toros del que se hizo eco internacional la revista Time-Life.

Su hijo, Manuel Sanchis Blasco (1918-1996), da continuidad y extensión a la



Fig. FV.11 y fig.12

Sellos Finezas.

Tampón con el que se firmaban las imágenes. Generalmente se entregaban los positivos quedándose el estudio fotográfico los negativos.

1.- Véase PARICIO, A. (ed.) (2005), *Joaquín Sanchis 'Finezas'. Fotografía de guerra (Valencia 1937-1938)*. Valencia: Pentagraf y Biblioteca Valenciana.



Fig FV.13

Finezas. Demostración de fuerza en las calles de Valencia. BVFF.



Fig FV.14

Finezas. Conductores de tranvía calentándose. BVFF.



Fig FV.15

Finezas. Competición deportiva. BVFF.

actividad fotográfica de su padre tras la Guerra Civil. En ésta había participado como miliciano, fue apresado por italianos de la Brigada Vittorio y confinado en un campo de concentración. Tras el conflicto, realizará reportajes gráficos sobre fútbol que adquirirán cierta notoriedad y le abrirán las puertas de las colaboraciones para *Jornada*. Luego vendrán otros trabajos de *Finezas hijo* –sobrenombre que no rechaza– para revistas como *Gaceta Ilustrada*, *Hoja del Lunes de Valencia* y *París Match*.²

Ampliando la temática de sus reportajes y las publicaciones para las que colabora, afianza el estudio fotográfico *Finezas*, ya uno de los más importantes de la ciudad al momento de la muerte de Joaquín Sanchis poco antes de la gran riada.

Forma, junto con Luis Vidal y José Penalba, “fotógrafos de prensa valenciana” (FPV); o Finezas, Penalba, Vidal, acrónimo con el que firmaran algunas fotos de prensa de la “Hoja del Lunes”.

Su hijo José Manuel Sanchis Calvete, fotógrafo, actualmente especializado en fotografía de minas y minerales, además de por investigar sobre las lámparas mineras continuó la tradición familiar hasta su retirada.

Formado en París trabajó junto a su padre Manuel.

El estudio llegó a tener un tamaño grande para la época, con hasta 10 trabajadores. Su última ubicación en la calle Jesús nº 23 se ha mantenido activo hasta hace pocos años.

2.- Véase HUGUET, J., GARCÍA, M., ALEIXANDRE, J., CANCER, J., MERITA, J. & VERGARA, J. (1990), *Historia...*, ob. cit., p. 253.



El trabajo realizado se organizaba por parejas de manera que siempre un ayudante acompañaba a un "veterano". Se formaron así tres parejas de fotógrafos, lideradas con Manuel, por José Manuel y por un fotógrafo veterano del estudio. Estos tres equipos solían llevar continuidad con los clientes y resolvían todas las incidencias.

Pionero en el uso de cámaras de 9x12 con las que se conseguía una mayor definición y sobre todo se podían corregir las fugas verticales, se diferenció de sus coetáneos.

La calidad de su trabajo provocó que en varias ocasiones fueran buscados por los propios arquitectos para sus reportajes. Éste es el caso de García Ordóñez³ que solía confiar en sus servicios, y de los arquitectos Manuel y Salvador Pascual Gimeno, arquitectos de entre otras obras del estadio de fútbol Mestalla. Hay que pensar que generalmente la fotografía de arquitectura la encargaban las constructoras o bien los industriales particulares que intervenían en la obra, aunque luego el arquitecto se quedara con algunos de los positivos.

La cámara en cuestión comprada en Munich era un Linhof, equipos que poco a poco fueron perfeccionando y completando en viajes anuales a la fábrica alemana. De esta manera se mantenían al día con la última tecnología.

Este tipo de cámaras, no solamente se usaba para arquitectura, corregían fugas y permitían un formato grande de mucha definición, sino que tenían otros usos. Por ejemplo el estudio Finezas la empleaba para fotografías de posados deportivos.

Fig FV.16

Finezas. Vista exterior de la cafetería. Estación de servicio en Oliva. 1960. Arq. Juan Haro Piñar.

Fig FV.17

Finezas. Vista de la zona de llenado. Estación de servicio en Oliva. 1960. Arq. Juan Haro Piñar.

3.- En el caso de García Ordóñez comentar que el estudio GO-DB tenía fama de muy exigente y el propio Finezas padre solía ser el que realizaba las fotos con su ayudante.

Fig FV.18

Jack Laxer. Restaurante Norms. Arq. Jack Laxer/Armet Davis Newlove.

La gasolinera de Oliva se ha relacionado con el estilo googie, líneas futuristas, neones y confianza en el progreso. El Restaurante Norms es uno de los iconos de este estilo.



Recordar que el estudio Finezas trabajó para el Real Madrid, realizándose las fotos de la plantilla en su estadio con este tipo de equipos.

Desde luego no era adecuada para fotos en movimiento o que tuvieran que hacerse de una manera ágil. Este tipo de cámara necesita largos tiempos de exposición que podrían llegar a medio segundo, lo que obligaba al uso del trípode, nivelado del mismo con nivel de agua, enfoque y encuadre con trapo. Visto el tiempo necesario en el montaje, se comprende que los encuadres y la iluminación fueran tranquila y meditadamente seleccionados. Aunque los veteranos del estudio solían tener pericia en estas cuestiones, se daba el caso de volver al estudio, esperar durante largas horas o planificar con precisión para tener la iluminación adecuada.

Respecto al resto de compañeros fotógrafos de Valencia, según relata el propio José Manuel, en aquellos momentos solamente el estudio Finezas, el estudio Desfilis y Paco Pérez Aparici adquirieron esa tecnología; muestra de que dedicaron parte de su producción a este tipo de fotografías.

El estudio Finezas resultó igualmente pionero en la implantación del color. El color "estaba en mantillas" en los años 60, y en estos inicios solamente una óptica que disponía de servicio de revelado, óptica Vicente, lo ofrecía.

Manuel, en su afán pionero y de profesionalización del trabajo de los fotógrafos, envió a uno de sus trabajadores a instruirse en las técnicas de revelado de color a los laboratorios Pichon de París. A su regreso un tiempo después, transmitió los conocimientos adquiridos instalándose en casa de los Finezas un laboratorio de color.

José Manuel recuerda como se trataba de una técnica compleja; se debía hacer en completa oscuridad, así que solamente por medio del tiempo se podía estimar el momento en el que poner el fijador en la imagen.

Respecto a sus fotografías de arquitectura entre muchas otras destacan las que realizó en la gasolinera El Rebollar de Juan Haro Piñar en 1960.

Se realizaron fotos diurnas y nocturnas de una arquitectura de inspiraciones californianas.

Probablemente este es el estudio que realizó las mejores fotografías de arquitectura en Valencia, destacó por una gran comprensión de la obra de arquitectura así como por unos encuadres y composiciones novedosas en cualquiera de los campos en los que trabajaron.

Agradecer a José Manuel Sanchis la amabilidad y los datos proporcionados.

Fragar

Estudio del que no se ha encontrado información escrita.

Su firma, FRAGAR foto, F. Sanchis (hijo), calle Juristas de Valencia.

Se trata del hijo de Francisco Sanchis Muñoz, patriarca de la saga Sanchis, el cual tuvo 4 hijas y un único varón, Francisco Sanchis García. Sanchis García trabajó con su padre hasta los aproximadamente los 40 años, momento en el que se independizó creando su propio estudio, FRAGAR, proviene de sus nombre y segundo apellido.

Realizó fotos de la Facultad de Derecho para Moreno Barberá y de las Tres Carabelas de Vicente Valls.

Agradecer a Toni Sanchis por la información proporcionada.

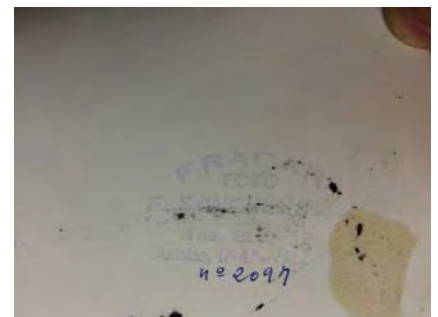


Fig FV.19 y fig. FV.20

Sello Fragar.



Fig FV.21

Sello Sanchis.

Sanchis

Francisco Sanchis Muñoz, fotógrafo valenciano nacido en 1890, es el patriarca de otra renombrada saga de fotógrafos. La peculiaridad en este caso reside en que la dedicación a este arte y el nombre del estudio se transmite de abuelo a nieto.

De niño trabajó como aprendiz en el estudio fotográfico de Antonio García, donde contacta con pintores de la época (incluido Joaquín Sorolla). A los 18 años inicia su andadura profesional independiente, centrada en los retratos y estampas costumbristas de los pueblos de la provincia.

Como nos cuenta José Aleixandre, “en 1908 monta su primer estudio en la calle Alboraya 19, donde tiene también su vivienda, usando como laboratorio la propia cocina de la casa. Posteriormente abre un nuevo estudio en la calle Serranos 21, que todavía sigue abierto tal y como estaba, a excepción de los equipos, conservando la misma decoración y unos fondos pintados a mano sobre lienzo, con los que sigue trabajando su nieto Antonio Sanchis”.¹

Efectivamente, en la actualidad es Antonio Manuel Pérez Sanchis –quien firma como Toni Sanchis– el regente del negocio familiar, si bien la mayor parte de los fondos fotográficos fueron comprados por la Generalitat Valenciana (se conservan en el Fondo Gráfico de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte). Además de ayudar a su abuelo en el laboratorio familiar, se licenció en Bellas Artes, continuando la tradición retratista de pintores y escultores valencianos.

1.- Véase HUGUET, J., GARCÍA, M., ALEIXANDRE, J., CANCER, J., MERITA, J. & VERGARA, J. (1990), *Historia...*, ob. cit, p. 215.



Entre ambos personajes, nos encontramos a Francisco Sanchis García, eslabón de la saga a menudo omitido pero presente en el informe realizado cuando el archivo fue vendido. Seguramente sea el responsable de la mayor parte de las fotografías realizadas en los años 1950-1970, período en el que la actividad de la firma Sanchis se centra en la industria (naves, fábricas, maquinaria y aparatos industriales) y en la construcción (documentación de las obras llevadas a cabo por la empresa SICOP), así como en la fotografía de estudio (DNI, bodas, comuniones, familia numerosa, etc.)².

Volviendo al fundador de la saga, cabe apuntar la especialización en la reproducción fotográfica de obras de arte (hermanos Benlliure, Agrasot, etc.) y monumentos; esta última ligada al encargo del Marqués de Lozoya de documentar el patrimonio artístico español al término de la Guerra Civil. Esta dedicación le permitió ser nombrado fotógrafo oficial de la Diputación Provincial de Valencia, del Ayuntamiento de la capital, del Museo de Bellas Artes de Valencia (San Pío V) y del Museo de la Iglesia de San Juan de Ribera (el *Patriarca*), trabajos con los que adquirió gran renombre (de hecho, en su archivo se encuentran reproducidas obras hoy en día dadas por desaparecidas).

Francisco Sanchis también se dedicó al retrato: al haber sido nombrado fotógrafo de la Casa Real de Alfonso XIII, tuvo fácil acceso a la burguesía valenciana (Sorolla, el Primado Enrique Reig, y otros personajes), llegando a retratar a todas las falleras mayores de Valencia, en competencia con los profesionales contemporá-

Fig. FV.22

Francisco Sanchis Muñoz. 1952. Palacio de la Generalitat de Valencia. ADPV / Col·lecció Sanchis.

Fig. FV.23

Francisco Sanchis Muñoz. Escultura de barro de San Vicente Martir en el Museo de Bellas Artes de Valencia. 1970. ADPV / Col·lecció Sanchis.

2.- Agradezco a la responsable del Fondo Gráfico de la citada Conselleria, Paloma Martí Seves (Sección de Documentación del Servicio de Coordinación y Asuntos Generales), la gentileza y amabilidad que ha tenido con esta investigación, facilitando todos los trámites y gestiones requeridos.

neos Derrey y Valentín Pla.³

Sin embargo, para esta investigación, interesa sobremanera la época central en la que el estudio se centra en el seguimiento de diversas infraestructuras y obras de arquitectura de Valencia y su periferia. En concreto, parece claro el encargo repetido que la empresa constructora Sociedad Ibérica de Construcciones y Obras Públicas (SICOP), empresa de capital público con mucha actividad en la región levantina.⁴

El fotógrafo del estudio Sanchis –casi con toda seguridad Francisco Sanchis García– deja constancia de sus recorridos semanales por las obras que se están realizando en la ciudad a finales de la década de los 50 y comienzos de los 60: la Facultad de Derecho (Fernando Moreno Barberá), la escuela-jardín Guadalaviar (Fernando M. García-Ordóñez), el grupo de viviendas Virgen del Carmen (GO-DB arquitectos asociados), la fábrica para Flex –Antonio Beteré S.A.– en Quart de Poblet, el puente sobre el río Turia en el acceso de Ademuz (Ministerio de Obras Públicas), la ampliación del colegio San José de la Montaña, la fábrica Feycu (Agustín Borrell) en Chirivella o el Colegio Alemán (Julio Trullenque y Pablo Navarro), son algunos de los ejemplos más destacados.

3.- Véase HUGUET, J., GARCÍA, M., ALEIXANDRE, J., CANCER, J., MERITA, J. & VERGARA, J. (1990), *Historia...*, ob. cit, p. 216.

4.- Suyas son, por ejemplo, la Iglesia de San Nicolás en el puerto de Gandía, del ingeniero Eduardo Torroja (1960), o la Escuela-jardín Guadalaviar, del arquitecto Fernando Martínez García-Ordóñez (1959). Anteriormente, en 1924, ya había llevado a cabo las obras de ampliación del Puerto de Valencia.

Vidal

Saga de fotógrafos que comenzó antes del 1900 con Martín Vidal Romero, formado como pintor y posteriormente fotógrafo. Destacó por sus retratos de músicos y pintores. Hay que recordar que tuvo formación como pintor en la Escuela de Bellas Artes y como músico estudiando la carrera de viola y violín.

Trabajó para los periódicos "Diario de Valencia", "Sol y sombras" y un largo etcétera.

De sus tres hijos, sólo uno siguió la tradición de su padre como "modus vivendi".

Martín Vidal Corella siguió la tradición pictórica, y aunque ayudó a su padre cursó estudios de pintura.

Vicente Vidal Corella, con inclinaciones por la música, aunque en un principio, como sus otros dos hermanos colaboró con su padre en labores fotográficas, se dedicó posteriormente a escribir llegando a ser director de la publicación "Adelante" y profundizando en su trabajo como músico.

Luis Vidal Corella, sigue plenamente la tradición de su padre y toma el relevo del estudio en el momento que él se retira. Realiza labores de fotoperiodista, y durante la guerra cubre el frente de Teruel entre otros.

Tras la guerra, y con una sombra de duda puesta sobre él por el régimen dictatorial sobre su colaboración con los republicanos, trabaja en el "Levante", periódico que toma el relevo de "El Mercantil Valenciano".

Francisco Pérez Aparisi entró a trabajar con él tomando el puesto de su padre en el 1949.



Fig FV.24

Sello Luis Vidal.



Tras siete años monta su propio estudio. Francisco Pérez Aparisi será el fundador de los estudios Galaxia que han realizado multitud de fotografías industriales y de todo tipo en Valencia, y que se convirtió en uno de los estudios con más trabajadores de Valencia junto con Finezas. Francisco Pérez Aparisi falleció el 26 de julio de este año a los 90 años de edad. Además de ser fotógrafo de la agencia EFE fue el fotógrafo del arzobispado¹.

El siguiente de la saga, Luis Vidal Vidal, nacido en 1936 se decida tempranamente a la fotografía tras enfermar y morir su padre, tomando su puesto en "El Levante" y posteriormente trabajando para la agencia EFE.

El último de la saga, Luis Vidal Ayala, hijo de Luis Vidal Vidal, sigue la tradición.

Respecto a la fotografía de arquitectura e industrial, se trata de un estudio del que no se han encontrado casi referencias. Este hecho, junto con la entrevista mantenida con Luis Vidal Vidal y Luis Vidal Ayala, confirmó que no tenían prácticamente producción en este campo, estando especializados en fotos de prensa y de sociedad.

Se han encontrado fotografías con su sello en el álbum de Moreno Barberá de la Facultad de Derecho.

Fig FV.25

Martín Vidal Romero. Finales de XIX. Plaza del Mercado. Fondos Vidal.

1.- Pese a que se han visitado no se ha podido tener acceso a los fondos de este estudio. El estudio Galaxia se conformó como un estudio de grandes dimensiones donde se hacían reportajes fotográficos, se rodaban spots e incluso programas de televisión

Fig FV.26

Sello Focco.

Fig FV.27

Sello Hortolá. Fotógrafo.

Fotógrafos foráneos

Además de los fotógrafos valencianos citados, en las obras analizadas se han encontrado imágenes de fotógrafos que vinieron de fuera de Valencia para realizar su trabajo. Estos movimientos, como se vió en la historia de la fotografía, eran algo habitual.



Focco

Jose Luis Rodríguez, Focco, fotógrafo madrileño. Trabajó entre otros para Fisac y Jose María García Paredes.

En Valencia su presencia se debe al estudio de Vicente Valls para el que realizó imágenes del Polígono de Vistabella en Murcia.



Hortolá

Fotógrafo catalán, con estudio en la Avda. Jose Antonio. Su presencia en Valencia se debe a la Escuela Jardín Guadalavivar obra de Fernando Martínez García-Ordóñez. No se han podido encontrar más datos sobre su actividad profesional.

Paisajes Españoles

Empresa madrileña dedicada sobre todo a la fotografía aérea desde 1950.

En el caso de las obras analizadas, su presencia se debe a la Universidad Laboral de Cheste para la que además de fotos aéreas realizó fotografías a pie llano aunque con poca repercusión.

Pando

Juan Pando Barrera, madrileño. Fotógrafo destacado durante la Guerra Civil. Al acabar la contienda creó su propio agencia realizando fotografías de los principales arquitectos madrileños, Oiza, Fernández del Amo, Ortiz-Echagüe. En Valencia se conoce su obra por los fondos del archivo de Fernando Moreno Barberá

Fig FV.28

Sello Paisajes españoles.

Fig FV.29

Sello Estudios Pando.



2. Arquitectos del DOCOMOMO

En el epígrafe referido a la modernidad, se habló de los principales exponentes de la arquitectura desde el punto de vista del contexto histórico del Movimiento Moderno. Sin embargo, en esta sección de protagonistas es necesario ahondar ahora en el perfil biográfico detallado de los principales arquitectos del período 1925-1965.

Para ello, me remitiré a los criterios de importancia de la obra arquitectónica asumidos por la Fundación Docomomo para la provincia de Valencia, pues dentro del listado general del registro de arquitectura –una base de datos viva y en permanente revisión– se destacan ciertas obras especialmente señaladas¹

En el anexo se incluye la lista completa de edificios del DOCOMOMO y destacados los edificios que el propio organismo internacional considera como de primer orden.

Siempre, según esta selección, tendríamos un total de ocho obras de arquitectura ordenadas cronológicamente, a saber:

Edificio Alonso	1935-1940
Luis Albert Ballesteros	
Escuela-jardín Guadalaviar	1957-1960
Fernando M. García-Ordóñez	

1.- Se trata de un documento interno de la Fundación DOCOMOMO Ibérico, con las obras reseñadas de toda España y Portugal (ordenadas por comunidad autónoma), en el que se resaltan en negrita las arquitecturas más sobresalientes.

Cooperativa Agentes Comerciales	1958-1961
Santiago Artal Ros	
Deutsche Schule Valencia	1959-1961
Pablo Navarro Alvargonzález	
Julio Trullenque Sanjuán	
Nicolau María Rubió i Tudurí (paisajista)	
Facultad de Derecho	1960-1970
Fernando Moreno Barberá	
Confederación Hidrográfica del Júcar	1962-1970
Miguel Colomina Barberá	
Universidad Laboral de Cheste	1965-1969
Fernando Moreno Barberá	
Grupo de viviendas Antonio Rueda	1965-1970
Joaquín García Sanz	
Vicente Valls Abad	
Luis Marés Feliú	

Facultad de Filosofía y Letras

1960-1970

Fernando Moreno Barberá

En la lista anterior se echan de menos muchas obras, por ejemplo el Club Náutico de Valencia, proyecto pionero firmado en 1932 por Javier Goerlich Lleó y Alfonso Fungairiño, y que tristemente desaparecido tras su derribo en 1985 (razón por la que no aparece en el listado).

En efecto, según Sánchez Muñoz, y aludiendo al trabajo de Goerlich, "su colaboración con Fungairiño en el *Club Náutico* será determinante, empleando en este caso el llamado *estilo barco* por sus formas curvas y emergentes. Bien es cierto que en las acuarelas de 1931 para la avenida del Oeste ya están presentes estas formas, pero no será hasta la construcción del *Club Náutico* cuando Goerlich incorpore este lenguaje a su repertorio"².

Además de esta obra, muchas más se quedan fuera al no resultar seleccionadas.

Sirvan de muestra estas ocho obras, y la información obtenida de sus fotografías como suficiente para el objeto de la tesis.

Por otro lado se observa un exceso de selección en la obras de Barberá, exceso que se ha reducido deliberadamente en aquella que bordea el arco temporal marcado por el DOCOMOMO.

2.- Véase BÉNITO, D., SÁNCHEZ, D. & LLOPIS, A. (2014), *Javier Goerlich Lleó. Arquitecto valenciano [1886-1914-1972]*. Valencia: Pentagraf Editorial.



Luis Albert Ballesteros

Luis Albert Ballesteros (1902-1968) nació en Valencia. Formado en la Escuela de Arquitectura de Madrid, se tituló en el 1928, doctorándose en el 1964. Fue compañero de Alfonso Fungairiño entre otros¹.

Persona culta, educada, tranquila y pragmática² simultaneo su práctica profesional con su trabajo como funcionario. Ejerció como arquitecto provincial de Castellón, arquitecto municipal de Alboraya, arquitecto provincial de Valencia, etc³.

Se trató de un arquitecto innovador, suya es la primera obra de hormigón en la ciudad de Valencia, el edificio para la familia Carbajosa (1929) de la calle Játiva. Este edificio de líneas racionalista le otorgó prestigio y distinción. Suyos son un número elevado de edificios residenciales de la ciudad de Valencia. Destacar el edificio Manuel Casanova en la calle Navellos (1932) o el edificio Máximo Buch (1935). Todos ellos destilan racionalismo en su composición.

Tras la Guerra Civil resultó expedientado y apartado de la vida pública por su lenguaje arquitectónico y por su vinculación con la administración republicana.

Fig AD.01

Luis Albert. Perspectiva nocturna del Edificio Alonso (1935); Fuente: *Luis Albert. Racionalismo en la ciudad de Valencia*. Tesis doctoral de Manuel Giménez Ribera (2010).

1.- Véase PEÑIN Ibáñez, Alberto.(1984). *Luis Albert. Arquitecto, 1902.1968*. Colegio Oficial de Arquitecto de Valencia. Página 9 .

2.- Así lo define Jorge Torres Cuelco en *Los primeros modernos. Los arquitectos valencianos entre la permanencia del academicismo y la renovación de los lenguajes*. Catálogo de la exposición realizada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Centre Julio González, del 20 de enero al 5 de abril de 1998. *La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia*. Volumen II. P. 42.

3.- Véase GIMÉNEZ RIBERA, Manuel (2010). *Luis Albert: Racionalismo en la ciudad de Valencia*. Tesis Doctoral.



Abandonó por este motivo sus formas racionalistas y concentró parte de su trabajo en la restauración. Suya es la restauración del Claustro de Santo Domingo (1951) y del Palacio de la Generalitat (1951).

Con el resurgir de la construcción en los años 60 se incorporan a su estudio Guillermo Stuyck y Alberto Peñin, produciendo viviendas de promotores privados con un lenguaje lejos del racionalismo que ensayó en sus inicios.

En 1961 ingresó como miembro de Número en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, falleciendo siete años más tarde.

Sobre la producción fotográfica de sus obras, esta es muy escasa. Se ha podido tener acceso gracias al investigador y arquitecto Amando Llopis a 3 imágenes del álbum personal del Luis Albert. Aunque no se ha podido constatar, se podría atribuir la autoría al propio arquitecto. Se trata de 3 imágenes en blanco y negro de los edificios Canovas, Federico Soto y Zabala.

Destacar la fotografía del edificio Zabala realizada con una imponente inclinación de la cámara y forzando la diagonal hasta el extremo. Se podría incluso pensar en tomar como referencia algunas fotos de Rodechenko, como mujer con Leyca de 1934, para explicar este novedoso punto de vista.

Fig AD.02. Desconocido. 1931. Edificio Canovas. Valencia. APFLA

Fig AD.03. Desconocido. 1934. Edificio Federico Soto 10. Alicante. APFLA

Fig AD.04. Desconocido. 1935. Edificio Zabala. Valencia. APFLA

Fig AD.05. Desconocido. Fotografías de época edificio Máximo Buch. 1935. Arq: Luis Albert. Fuente: *Luis Albert. Racionalismo en la ciudad de Valencia*. Tesis doctoral de Manuel Giménez Ribera (2010).





Fig AD.06

Finezas. Edificios Cadahia. 1963. Arq: GO-DB. APGO.

Fernando Martínez García-Ordóñez

Arquitecto asturiano nacido en Salas en 1922. Estudio ciencias exactas y arquitectura en Madrid. Durante esta etapa y en paralelo a la universidad trabajó como calculista, como representante de materiales de construcción y realizó prácticas con Fisac para poder sufragar sus estudios.

Entabla amistad con Bidagor, Director General de la Vivienda, que al acabar la carrera le encarga realizar estudios urbanísticos en Valencia. Llega a Valencia casualmente 5 meses antes de la riada de 1957, así que tras los fatales acontecimientos del 13 y 14 de octubre Bidagor le encarga la redacción junto con el Ingeniero Claudio Gómez Perreta, lo que a la final será el plan Sur. De las tres soluciones propuestas de desvío del río se toma la de generar un nuevo cauce y una balsa de laminación río arriba. El resto de ideas de limitación de crecimiento de la ciudad, cuñas verdes que relacionaran la ciudad con grandes parques o crecimiento como modelo atómico y no central, quedaron en los paneles de las propuestas sin avanzar más.

Entre 1958-1959 realiza la Escuela Jardín Guadalaviar. Encargo de promotores privados donde ensaya soluciones miesianas y de Neutra. Esta obra le proporcionó prestigio como uno de los arquitectos del Movimiento Moderno en Valencia.

Paralelamente, como pago a los trabajo urbanísticos, el OSHA le encarga 614 viviendas en el Polígono de Viviendas Virgen del Carmen. Por necesidades del encargo las realiza en tiempo muy reducido repitiendo dos tipos de vivienda y con el empleo de elementos prefabricados en fachada. La prefabricación se convierte en uno de mayores intereses a lo largo de su carrera profesional. Para esta obra cuenta con Dexeus Beatty con el que fundará el estudio GO-DB en 1960 como acrónimo de las siglas de sus apellidos.

Durante la entrega de estas viviendas en 1962 y en la misma inauguración con la presencia de Franco, según narra el propio Fernando, consigue "sacar" al Ministro Güal Villalbi un viaje de formación para el estudio de la reconstrucción de las ciudades de Europa. Visitaron los estudios de Gio Ponit, de Alva Aalto, etc. Anteriormente subvencionado por la Dirección General de Urbanismo y junto con otros 4 arquitectos ya pudo visitar los Estados Unidos (1960) en un viaje de formación.

Tras el éxito del Guadalaviar recibe el encargo de la vivienda para el Ministro de Hacienda Mariano Rubio en Jávea. Vivienda que realiza en 1960 y donde continúa experimentando soluciones miesianas. En 1962 realizará en esta misma población la Iglesia Nuestra Señora de Loreto, una expresiva forma ovalada de hormigón.

De esa época son también los edificios Cadahia de la Calle Jaime Roig (1962-1963).

En esta época la producción del estudio aumenta, trasladándose a unas instalaciones de mayor tamaño que la de la Calle Colón 81, y posteriormente incorporando a tres socios nuevos, Julio J. Bellot Porta, José Manuel Herrero Cuesta y, posteriormente, Francisco J. Pérez Marsá.

El otro gran interés de GO-DB, la prefabricación, se desarrollará en paralelo al del resto de encargos. Así se formó la empresa SIC, propiedad de GO-DB para desarrollar las patentes de industrialización que ideaban. Por fin en 1967 recibió el encargo de ocho viviendas experimentales en Campanar, primera promoción prefabricada de viviendas que desarrollaron con un sistema de anillos de hormigón.

Sobre este tema el estudio GO-DB continuó experimentando hasta el final de su existencia. Llegó incluso a establecer acuerdos con Entrecanales y Távora S.A. que construyó una factoría con capacidad para producir 40 módulos/día en San



Fig AD.07

Desconocido. Transporte de los módulos de las viviendas de Campanar. 1967. Arq: GO-DB. APGO.

Fig AD.08

Finezas. Anillo de hormigón base de los módulos de hormigón. 1967. Arq: GO-DB. APGO.



Fig AD.09

Finezas. Iglesia de Santa María del Mar. Vista de detalle. Jávea. Alicante. 1961. Arq: GO-DB. APGO.

Fig AD.10

Finezas. Iglesia de Santa María del Mar. Jávea. Vista general. Alicante. 1961. Arq: GO-DB. APGO.

Sebastian de los Reyes.

El estudio de GO-DB siguió creciendo, de un local en la calle Colón 82, pasó a dos, y con un número de trabajadores superior a los cincuenta, y ante la llegada de encargos de grandes dimensiones se buscó un nuevo emplazamiento en la población cercana del Puig en contacto con la naturaleza. Se construyeron 5 pabellones cuadrados, uno para cada arquitecto, conectados subterráneamente incluso se realizaron un taller de prefabricación con un puente grúa.

El estudio GO-DB continuó produciendo multitud de proyectos hasta los años 80. Participó igualmente durante toda su carrera en múltiples concursos de arquitectura, viviendas unifamiliares para la Isla de la Toja, Parador Nacional en Salamanca, Concurso para Internacional para la Biblioteca de Teherán, etc.

En los años 80, coincidiendo con un periodo de crisis del sector inmobiliario, el estudio cerró.

Desde entonces, García Ordóñez ha dedicado su tiempo a realizar propuestas de prefabricación de viviendas, incluso propuesta de mejoras de la ciudad al propio Ayuntamiento de Valencia. Estos trabajos los ha compaginado con labores para la Academia de Bellas Artes de San Carlos de la que es Académico de Número.¹

Sobre su relación con la fotografía, nos consta su predilección por el estudio Finezas.

1.- Véase el texto presentado por Juan Ramón Selva al Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana para la proposición de Fernando Martínez García-Ordóñez como Meste Valencian de Arquitectura, publicado en la revista VIA, Premios 2005-2006

Como nos relató José Manuel Sanchis en la entrevista mantenida, no era frecuente en Valencia que los arquitectos se dirigieran a los fotógrafos para realizar la contratación de sus trabajos. Lo hacía generalmente la constructora que cedía las fotografías a los arquitectos.

No nos consta afición de García Ordóñez a la fotografía, no se conservan álbumes fotográficos personales, ni de sus viajes.

Fig AD.11

Desconocido. Vista aérea de los 5 pabellones del estudio GO-DB. 1973.

A la izquierda Véase la planta de prefabricación. Izquierda arriba residencia de Julio Bellot Cuesta, uno de los socios, que construyó módulos circulares con un encofrado perdido de plástico. Arq: GO-DB. APGO.





Fig AD.12

Merxe Navarro. Cooperativa de Agentes Comerciales. Espacio interior. 2003. Arq. Santiago Artal Rios. 1958.

<http://merxenavarro.com/2013/10/04/edificio-santa-Maria-micaela-santiago-artal/>

Consultado última vez el 3/09/2015.

Santiago Artal Rios

Nacido en 1931, hijo del conocido arquitecto Emilio Artal Fos (1895-1969).¹

Tras la Guerra Civil y por la relación de su padre con el bando republicano se exilia a Argentina donde conoce entre otros a Antoni Bonet Castellana. En el 1947 vuelve a Valencia.

Santiago estudia arquitectura en Madrid y se titula en 1957.

En el 1958 realiza la Cooperativa de Viviendas de Santa María Micaela, con intensidad extrema. Incluso llegó a dormir dentro de la obra para asegurarse de su buen funcionamiento.²

En el 1960, tras dos propuestas fallidas para el mismo cliente, emigra a Londres desencantado del ambiente cultural de la España de esa época.

En el 1963 colabora en la construcción del aeropuerto de Gatwick de Jorke-Rosenberg.

1.- Probablemente una de sus obras más conocidas sea la Cooperativa de Agentes Comerciales en Germanías con General San Martín (1935) y la de Ramón y Cajal (1956-1958). Esta última en colaboración con su hijo que en esos años estaba ultimando la carrera.

2.- Se publicó un amplio artículo en la revista "Con arquitectura", nº 2, junio de 2001, pag 89 a 84, así como un interesante reportaje en el programa de televisión "La Finestra indiscreta" sobre el edificio.

<https://youtu.be/7jtBogD1H9E>

Ultimo visionado en septiembre de 2015.

En el 1964 proyecta y construye en Jávea los apartamentos para "La Agencia de la Nao".

A los 35 años se retira de la vida pública en Denia, localidad cercana a Valencia.

Ante la imposibilidad de encontrar más fotografías de su obra, ni de poder contactar con él, se incluyen en este apartado fotografías actuales de su primera obra, para la Cooperativa de Agentes Comerciales. Se trata de fotografías actuales de Merxe Navarro, arquitecta conocida además de por sus fotografías por su blog brutalment valencia

Conversaciones con Alberto Peñin han confirmado el carácter reservado y las ganas de vivir retirado que tuvo Santiago Artal.

Agradecer la información proporcionada por Josep María Sancho Carreres, arquitecto, y por Paco Alberola, fotógrafo, ambos residentes en en Santa María Micaela.

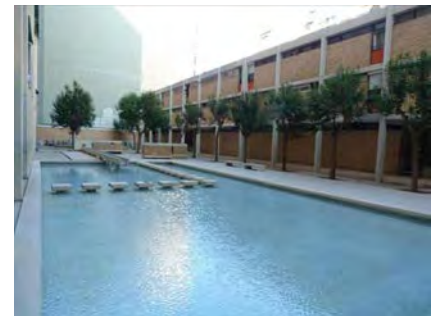


Fig AD.13

Merxe Navarro. Cooperativa de Agentes Comerciales. Espacio interior. 2003. Arq. Santiago Artal Rios. 1958.

<http://merxenavarro.com/2013/10/04/edificio-santa-María-micaela-santiago-artal/>

Consultado última vez el 3/09/2015.



Fig AD.14

Desconocido. Grupo Químicas. 1957. Arq. Pablo Navarro y Julio Trullenque.

Imagen obtenida del libro "Valencia 1874 1959. Ciudad, arquitectura y arquitectos" de Alberto Peñin.

Pablo Navarro Alvargonzález / Julio Trullenque Sanjuán / Nicolau María Rubió i Tudurí (paisajista)

En este caso esta obra, la del Colegio Alemán, se desarrolló en colaboración entre Pablo Navarro Alvargonzález y Julio Trullenque. Ambos profesionales se unieron para algunas obras pero no como estudio de arquitectura conjunto.

Pablo Navarro Alvargonzález y Julio Trullenque Sanjuán

Arquitectos por la escuela de Madrid licenciados en 1952.

Pablo Navarro formó parte del Grupo Parpalló junto con otros destacados artistas como su amigo Andreu Alfaro y como el arquitecto Juan José Estellés Ceba. En su caso se trató de una invitación cursada en el 1959.

Julio Trullenque continuó su interés en los temas urbanísticos, trabajó para la Diputación Provincial de Valencia y como arquitecto Municipal de Carcaixent.

A este respecto comentar que por ejemplo al equipo que formaron junto con Gastaldi Albiol y García Matarredonda se les asignó por sólo su prestigio el desarrollo de uno de los polígonos de Valencia ¹ en 1959.

1.- Véase SELVA ROYO, J (2014). *Antecedentes y Formación del Plan General de Valencia*. "Cuadernos de Investigación Urbanística" nº 97, Pág. 21.

Son autores de entre otras obras del Grupo de Químicos en Jaime Roig (1957), frente al colegio alemán. Obras con que comenzó el desarrollo de esa zona de Valencia, cercana al Paseo Valencia al Mar ².

También son de ellos dos promociones de renta libre en Avenida Pérez Galdos de 79 y 32 viviendas (1958)

Posteriormente realizan 56 viviendas en la calle Joan Martorell-Botánico Cavanilles (1959) con el mismo lenguaje de paños de ladrillo y forjados marcados.

De sus obras, a excepción del Colegio Alemán del que existe amplia información gracias a Sanchis, no se han podido encontrar fotografías originales.

No se les conoce relación con ningún fotógrafo en concreto.

2.- PEÑIN Ibáñez, A (1978). "Valencia 1874 1959. Ciudad, arquitectura y arquitectos". Edita Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Valencia.

Fig AD.15 y fig AD.16

Pando. Barrio San Antonio. Iglesia. Madrid.
1955. Arq. Fernando Moreno Barberá. AC-
TAVMB

Imagen nocturna y diurna desde el mismo punto
de vista.



Fernando Moreno Barberá

Nació en 1913, acaba la carrera en 1940 en Madrid.

Continúa su formación en Alemania donde reside del 41 al 43 merced a un cargo de agregado a la Embajada de España en Berlín. Allí además de ampliar sus estudios realiza prácticas con Paul Bonatz que le influye notablemente sobre todo en el empleo de la técnica como idea rectora de sus soluciones arquitectónicas.

Como se ha comentado, Moreno Barberá consigue aunar soluciones de los dos grandes maestros del Movimiento Moderno, como son Le Corbusier y Mies van der Rohe de manera controlada y armónica¹.

Otro de los valores de su obra, será la persistencia de sus ideas. Tomando esa máxima seguramente de Mies, permanece fiel durante toda su carrera a su manera de entender el proyecto de arquitectura.

Entre el 1956 y el 1959 proyecta y construye la Facultad de Derecho de Valencia, una de sus grandes obras.

Entre el 1956 y 1970 produce 8 edificios docentes o ligados a la formación, todos ellos de gran dimensión y con un lenguaje similar. La Escuela de Ingenieros Agrónomos, la Escuela de Maestría Industrial de Santiago de Compostela, la Escuela de Formación Profesional de Monforte de Lemos, etc.

En 1959 es becado para una estancia en Estados Unidos por la International Cor-

1.-Véase SAMBRICIO, C. (2006). *Moreno Barberá: 1950 vs 1940*. en "Fernando Moreno Barberá. Arquitecto". Edita ICARO, CTAV. pags. 16, 17



Fig AD.17

Pando. Barrio San Antonio. Río Manzanares. Madrid. 1955. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB

Imagen nocturna acentuando reflejos y arbolado

poration Administration. Siguiendo los pasos de Cassinello, de Rafael de la Hoz, Picatoste, incluso el propio García Ordóñez estudia a los grandes maestros que residían en los Estados Unidos. Mies y Neutra serán unas de sus grandes referencias.

Entre 1965 y 1970 realiza una de sus mayores obras, la Universidad Laboral de Chestre.

Su estudio acaba por adquirir gran dimensión y se presenta a concursos internacionales, como el Teatro de la Ópera de Belgrado y opta a grandes obras como la Universidad en Kuwait.

En esos años comienza a experimentar con nuevas formas basadas en geometrías hexagonales y poniendo en crisis la solución de prisma en favor de formas más fácilmente agrupables, aunque siempre con una modernidad arraigada en sus propuestas.

Fallece en Madrid en 1998.

Sobre la relación con la fotografía, se entiende que fue intensa. El archivo personal de Moreno Barberá fue donado al Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana y está en depósito en el archivo histórico del Colegio Territorial de Valencia. Se trata de una información muy extensa en cuanto a planos y documentos e igualmente en cuanto a fotografías. Una librería completa de álbumes fotográficos de sus obras, con fotos personales, y de sus viajes puebla varios de los estantes. Pese a que no se ha encontrado nada que lo corrobore por escrito parece que, al igual que García Ordóñez confió en Finezas para la representación de sus obras, Barberá hizo lo propio con el fotógrafo madrileño Pando. Esto se puede deducir a juzgar por la gran cantidad de fotografías que del mismo se ha encontrado en su archivo.

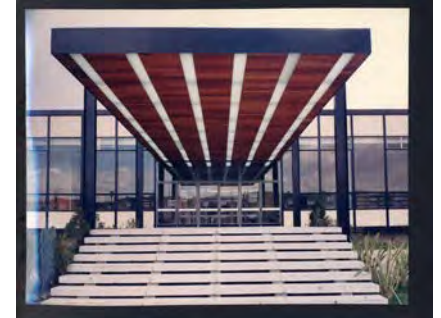


Fig AD.18 y fig AD 19.

Pando. Escuela de Maestría San Blas. Madrid. 1968. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB.

Imagen en blanco y negro y en color desde el mismo punto de vista

Fig AD.20

Desconocido. Torre de viviendas en Jávea.
1961. Arq Miguel Colomina

Imagen obtenido del libro AA.VV. (1998) "Miguel Colomina. Arquitecto" Edita CTAV.



Miguel Colomina Barberá

Nace en Valencia en 1915, se gradúa como arquitecto en Madrid en 1944.

Empieza a trabajar en Valencia asociado a Eugenio Aguinaga, realizando un proyecto para sede bancaria recayente a la calle Morafín. De sobria inspiración moderna pero con raíces en el clasicismo. Se trata de una cuadrícula que ritma toda la fachada.

En 1954 realiza la sede bancaria y viviendas en la calle Ruzafa con un patrón parecido construido en ladrillo.

En 1962 realiza, tras ganarlo por concurso, el edificio para la Confederación Hidrográfica del Júcar. En este caso la retícula empleada se vuelve más sutil y delicada, alternando ritmos diferentes según la orientación.

Destacar igualmente las viviendas que construyó entre 1963 y 1968 en el Paseo de la Alameda 1, 2, 3 de Valencia. Inspirado en soluciones ensayadas en su anterior proyecto de edificio de apartamentos en Jávea (1961). Compone el volumen con una geometría compleja en fachada y grandes terrazas. Igualmente enfatiza la esquina aumentando la altura en ese punto.

En 1975 realizó la Reforma para el Instituto Luis Vives

En su última etapa construyó equipamientos como la Biblioteca del Campús de Burjasot (1988) junto con Carratalá, Cadel, Bosch y Escario.

También destacar el edificio para la Empresa Municipal de Transportes, EMT, de Valencia (1989) junto con J. L. Piñón, antes de su fallecimiento en 1994.

Combinó la labor de arquitecto con la docente, siendo profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, ETSAV, desde 1968.

Sobre su legado, donado a la ETSAV, no se tiene constancia de documentación fotográfica. Se entiende que su vinculación e interés en la fotografía de sus obras no fue primordial, o bien esta información se descartó en el momento de cederla a la Escuela.

Fig AD.21

Desconocido. Viviendas en la Alameda. 1961.
Arq Miguel Colomina

Imagen obtenido del libro AA.VV. (1998) "Miguel Colomina. Arquitecto" Edita CTAV.



Fig AD.22

Finezas. Viviendas Virgen del Carmen. Inauguración con la visita de Franco. 1962. Arq; Fernando Martínez García-Ordóñez. Dexeus Beatty, Contó con la colaboración de Vicente Valls. APVV

Fig AD.23

Finezas. Viviendas en la Calle Bachiller, nº 17. 1961. Arq: Vicente Valls, Joaquín García Sanz. APVV



Joaquín García Sanz / Vicente Valls Abad / Luis Marés Feliú

Vicente Valls Abad.

Hijo del arquitecto Vicente Valls Gadea

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Madrid en 1951.

Ese mismo año obtiene el número 1 en la oposición a Arquitecto del Instituto de Colonización.

Al poco tiempo renuncia a la plaza y poco años después tras opositar obtiene una de Arquitecto para la Hacienda Pública con un tercer puesto. Permanece en Albacete y más tarde es destinado a Valencia. Pide la excedencia en el 1963.

En el 1957 nombrado arquitecto de la Obra Sindical del Hogar y de la Arquitectura , OSHA, con la que realiza multitud de viviendas con diferentes colaboradores.

Firma en conjunto con Joaquín García Sanz, con el que se asoció en 1962, aunque solían completar el equipo con diferentes arquitectos. Luis Marés, García Ordóñez, Francisco Mensua entre otros.

Entre el 1970 y el 1971 ejerce como arquitecto del Ministerio de Educación y Ciencia.

Fallece en agosto del 2004.

Joaquín García Sanz

Desde muy temprano se asocia con Vicente Valls por lo que la carrera de ambos corre en paralelo.

De su muy corta etapa anterior destacar el grupo de aviación junto con Camilo Grau García y Camilo Grau Soler. Se trataba de viviendas en duplex en la ciudad de Valencia para militares americanos.

Joaquín García Sanz y Vicente Valls fueron socios y firmaron desde el 1962 sus proyecto en conjunto . En el caso de las Grupo de Viviendas Antonio Rueda contaron con los servicios de Luis Maré Felíu

Luis Marés Felíu

Arquitecto con gran producción de viviendas en Valencia.

Destacar su accésit para la Universidad Laboral de La Coruña (1960) con Fiter Bilbao.

Además de la amplia producción de vivienda de renta libre, realizó igualmente el Instituto de Educación Secundaria Plaza Manuel Tolsa en Enguera.

Suyo también es el Hotel Mediterranean Tourist de Benidorm, (1970) que se caracteriza por su fachada con huecos circulares.



Fig AD.24

Desconocido. Hotel en Benidorm. 1970. Arq: Luis Marés Felíu

PARTE 3

LAS FOTOGRAFÍAS DE OBRAS PARADIGMÁTICAS

*“Conservamos lo que amamos, amamos lo que conocemos,
conocemos lo que se nos ha enseñado”*

Baba Dioum

O. Reflexiones previas

Uno de los puntos de partida de esta tesis es la extrañeza que supone la escasa representación que los fotógrafos valencianos de arquitectura del Movimiento Moderno han tenido a nivel nacional.

Nos proponemos en este apartado revisar y analizar la producción artística de estos, las fotografías, aquellas que se realizaron sobre la arquitectura de este periodo.

El hecho de restringir el análisis y búsqueda a fotografías de edificios de reconocido valor nos permite homogeneizar el resultado obtenido. Así como el arquitecto muchas veces está condicionado en su producción al cliente que encarga el proyecto, el fotógrafo debe "lidiar" en su arte con una obra, la de arquitectura, que le es ajena. Es por eso que usar un patrón de obras de arquitectura que tengan un discurso suficiente, acertado y válido dentro de los cánones del Movimiento Moderno pone en igualdad de condiciones a los fotógrafos que las inmortalizaron.

Esos edificios, la mayoría de las veces, han sido incluso reproducidas por varios profesionales. Por lo que la comparación de las diferentes maneras de afrontar un encargo de este tipo resultará de interés.

Algunos de estas obras están muy retratados, otras muy poco. Esta ausencia de imágenes, hoy impensable, es igualmente sintomática del contrato con el valor que de la imagen se tenía antaño o de las circunstancias que rodearon la producción de ésta.

Los análisis de las obras que siguen a continuación se han estructurado en tres partes.

En el apartado obra se comienza haciendo una descripción objetiva del programa que debía implantar el arquitecto, de la parcela y organización básica de la

edificación. Se ha tomado como fiable la datación de las obras que figura en el DOCOMOMO.

En el apartado principales valores se describen de manera sucinta los valores que han guiado el diseño de la obra. Se entra a describir aquí, decisiones de proyecto como la fragmentación de las piezas, la relación con la calle, la decisión de elevarse o apoyarse en el plano del suelo, etc.

Tras estos preámbulos se pasa al análisis de las imágenes. Se han preferido fotos originales antes que reproducciones de revistas u otras publicaciones. Hay que pensar que algunas de estas publicaciones por necesidades editoriales editaban las imágenes desvirtuando encuadres, colores, etc. Con lo que el resultado podría no resultar válido ya que sería fruto de una tercera persona. Las fotografías analizadas tienen como fuente el fotógrafo o el arquitecto por lo que cualquier modificación que hayan sufrido tendrá el origen en los actores principales de esta historia.

De entre las fotos seleccionadas, igualmente se han preferido las fotografías de profesionales valencianos. Se mostrarán y citarán otros fotógrafos de renombre nacional que por diversos motivos realizaron parte de su trabajo en Valencia, pero no serán estos el núcleo principal de la investigación.

Este análisis busca descubrir cómo y cuáles son las estrategias con las que las imágenes cuentan los principales valores antes enunciados. Términos como punto de vista, composición, luz, sol y sombra, enfoque, proporción serán los empleados para describirlas.

Las fotografías se han estructurado por autores. De esta manera pensamos que se puede hacer un discurso hilado y continuo de estrategias para afrontar la fotografía de un edificio del Movimiento Moderno. En el caso de la procedencia fuera de un álbum personal de un arquitecto se ha preferido igualmente mantener el orden

de aparición en el mismo. En el caso de que la procedencia fuera de un archivo de un fotógrafo, ante la incertidumbre del orden en el que se retrataron se han buscado asociaciones de encuadres u órdenes cronológicos.

En algunas de las obras se ha incluido un apartado llamado anejos que contempla textos o datos que estimamos relevantes para el entendimiento de las obras, la de arquitectura y la de fotografía. Se trata de información muy ligada al proyecto en cuestión y por este motivo se ha preferido incluirlos vinculados a cada una de en lugar de en separatas independientes.

Por último, y como listar supone dejarse fuera una gran cantidad de datos e información, y más en un caso en que el listado se restringe a unos pocos objetos proyectuales; se incluye un apartado en anexos que recoge todas aquellas imágenes que cumplen los parámetros del Movimiento Moderno y permiten explicar muy adecuadamente una obra de arquitectura de este periodo y más.

Fuera ya de las limitaciones que supone tomar criterios de organismos como el DOCOMOMO, se reproduce de una manera más libre la fotografía de buena arquitectura encontrada en el transcurso de la investigación. Se incorporan así proyectos como el edificio para la filial SEAT o el edificio FLEX ambos de Mauro Leó Serret a la discusión de los resultados.

1.- Edificio Alonso. (1935-1940).

Luis Albert Ballesteros

Obra

El proyecto debía contemplar la construcción de un edificio de viviendas en manzana cerrada ocupando la esquina de la misma de planta baja más diez.

En este caso la señalada confluencia de las calle San Vicente y Xátiva y con fachada a la Plaza de San Agustín.

El edificio presenta un doble acceso por cada uno de la calles a las que se enfrenta con dos viviendas por planta en cada uno de ellos. Esta distribución se mantiene hasta la planta séptima donde emerge un volumen al que sólo llega un núcleo de comunicación que da acceso a dos viviendas por planta.

Constructivamente se resuelve con estructura metálica.

Compositivamente una de las claves a las que tenía que responder el proyecto es la de resolver de manera adecuada la esquina teniendo en cuenta las largas perspectivas desde las que se podía ver. Además debía dar respuesta a la necesidad de adecuarse a los edificios con los que tiene medianera, que son de alturas diferentes. Las horizontales no recorren todo el edificio sino que las detiene en un plano horizontal de fachada que busca la relación con el edificio contiguo

Así el edificio se escalona aumentando su altura en la esquina. De esta manera responde a los dos temas con brillantez.

La dupla que eleva en la esquina se aligera por medio de la presencia de dos balcones, esta estrategia fuerza la emplea para forzar la sensación aerodinámica y de movimiento al aligerar la pieza en el extremo.

Fig EAL.01

Fotografía de Perelló Roso extraída de la Tesis de Manuel Gimenez Ribera titulada "Luis Albert: Racionalismo en la ciudad de Valencia. 1927/1936"

Pág. siguiente detalle



EDIFICIO DE VIVIENDAS ALONSO

Arq: Luis Albert Ballesteros

Emplazamiento: Játiva, esq San Vicente

Promotor: Carmen Alonso

Proyecto 1935

Construcción 1936-1940

Principales valores

El edificio afronta con brillantez el tema de la esquina.

Por medio de la descomposición del volumen genera una pieza de mayor altura en la esquina significándola, y reduce la escala en las medianeras para encontrarse con sus construcciones vecinas.

Con inspiraciones mendelsionanas y del primer movimiento moderno, genera una serie de bandas horizontales continuas y suaves que formalizadas en balcones que alternan grandes rasgaduras de vidrio componen el paño de fachada.

Esta rasgaduras incluso sobrepasan las fachada con pequeños velos donde el volumen central se eleva e igualmente se separan avanzando hacia la calle. De esta manera se enfatiza aún más la potencia de la forma curva que adquiere la esquina.

El dinamismo generado es evidente incluso desde la visión lejana que le proporciona su ubicación de privilegio.

Según palabras del autor "Su estilo es el que corresponde a la época actual, sacrificando en algunas ocasiones al confort interior los prejuicios de estilos arcaicos, buscando en la combinación y proporción de masa la armonía y belleza del conjunto".

Emplea temas propios de la modernidad como el movimiento y dinamismo, la ventana horizontal o la terraza jardín.

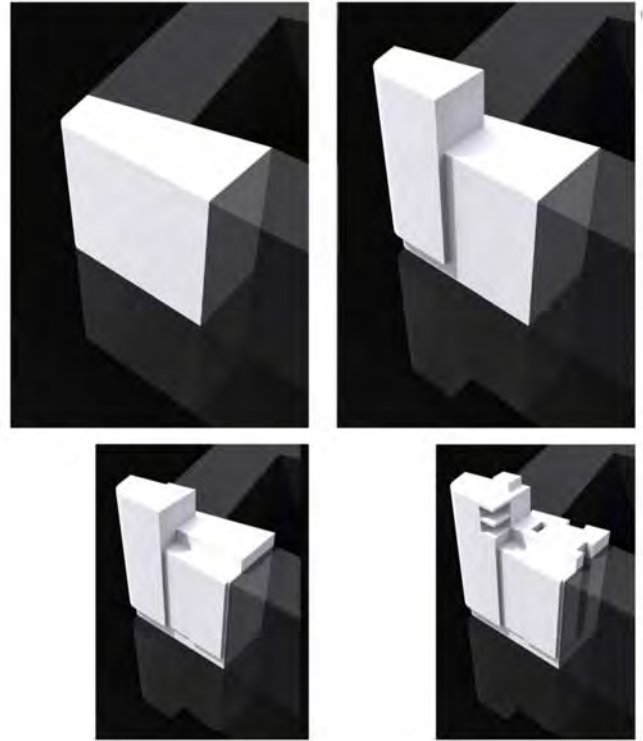
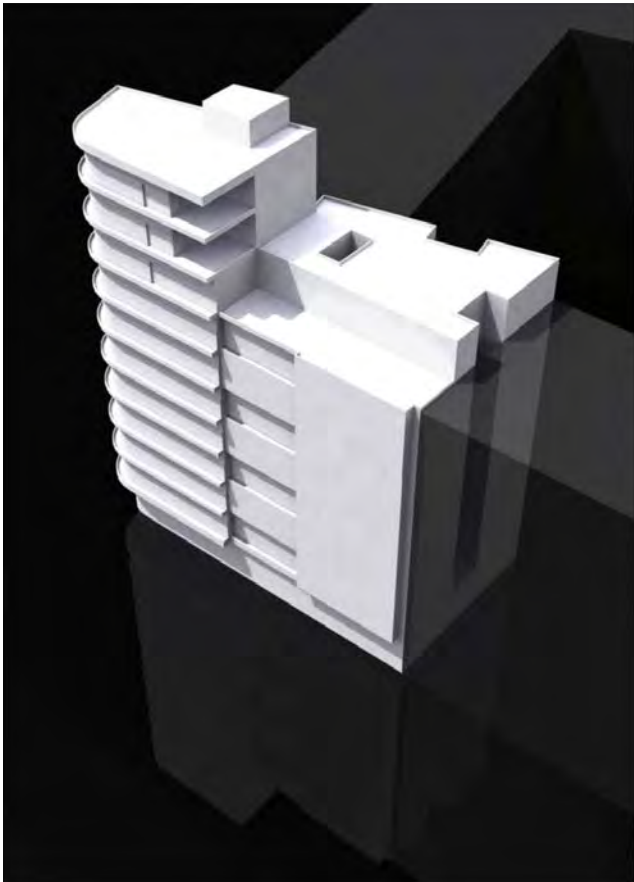


Fig EAL.02

Manolo Giménez Ribera, Maqueta virtual extraída de la tesis *Luis Albert: Racionalismo en la ciudad de Valencia. 1927/1936*. 2010. Valencia. Pág. 462

Fig EAL.03

Manolo Giménez Ribera, Maqueta virtual extraída de la tesis *Luis Albert: Racionalismo en la ciudad de Valencia. 1927/1936*. 2010. Valencia. Pág. 466

Análisis de las imágenes

De este edificio no se han encontrado imágenes originales de la época de la construcción en las fuentes consultadas. Tampoco la bibliografía y los autores de la misma han podido facilitar o indicar el camino para encontrarlas.

Sorprende que tesis doctorales dedicadas a este arquitecto no contengan fotos de época del edificio.

Es sintomático de la poca atención que se le prestaba a este tipo de cuestiones en los albores del Movimiento Moderno en Valencia.



Fig EAL.04

Fotografía extraída de la ficha digital del DOCOMOMO. Detalle de la esquina.

Consultada 14 septiembre 2015.

http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=642:edificio-alonso&Itemid=11&vista=1&lang=es

Fig EAL.05

Fotografía extraída de la ficha digital del DOCOMOMO. Fachada a la Plaza de San Agustín.

Consultada 14 septiembre 2015.

http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=642:edificio-alonso&Itemid=11&vista=1&lang=es

2. Escuela Jardín Guadalaviar. (1957-1960).

Fernando Martínez García Ordóñez

Obra

Se trata de la primera obra que Fernando Martínez García-Ordóñez realiza tras el Grupo de Viviendas Virgen del Carmen, y verdadera ópera prima del arquitecto asturiano.

El encargo consistía en ubicar en un solar de forma sensiblemente triangular una Escuela-Jardín que alojaría cuatro aulas de primaria, cuatro de infantil, capilla, residencia, aula de música, y espacios administrativos. El solar estaba limitado por dos Avenidas proyectadas y por una vía férrea que en un futuro desaparecería.

El proyecto se estructura en dos partes.

Una primera parte que aloja el programa de primaria, residencia, capilla y que se enfrenta a la actual Avda. de Blasco Ibáñez. Esta pieza en forma de U, despega sus brazos largos de sólo una planta del suelo para permitir la transparencia y visión de todo el patio. Ambos brazos se estructuran como puentes de una sola planta. Los dos brazos cortos de dos y cuatro plantas alojan la capilla por un lado y la residencia, usos administrativos y aula de música por otro.

La segunda parte del proyecto la componen los pabellones de infantil que se disponen de manera escalonada pegados a límite Sureste de la parcela donde limitaba con la vía férrea Zaragoza-Valencia. Se trata de piezas cuadradas con una de sus esquinas - la que da la espalda al patio general - rotas por un gran hueco, que además se enfatiza con la mayor altura libre al elevar la cubierta en este punto.



Fig E|G.01

Finezas. Vista desde el patio interior hacia la pieza administrativa y aula de música. 1960. Escuela Jardín Guadalaviar. Arq: Fernando Martínez García-Ordóñez. APGO

Pág. siguiente detalle.



ESCUELA JARDÍN GUADALAVIAR

Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez

Emplazamiento: Avda. Blasco Ibáñez 56.

Promotor: Privado.

Proyecto 1958-1959

Construcción 1959-1960

Principales valores

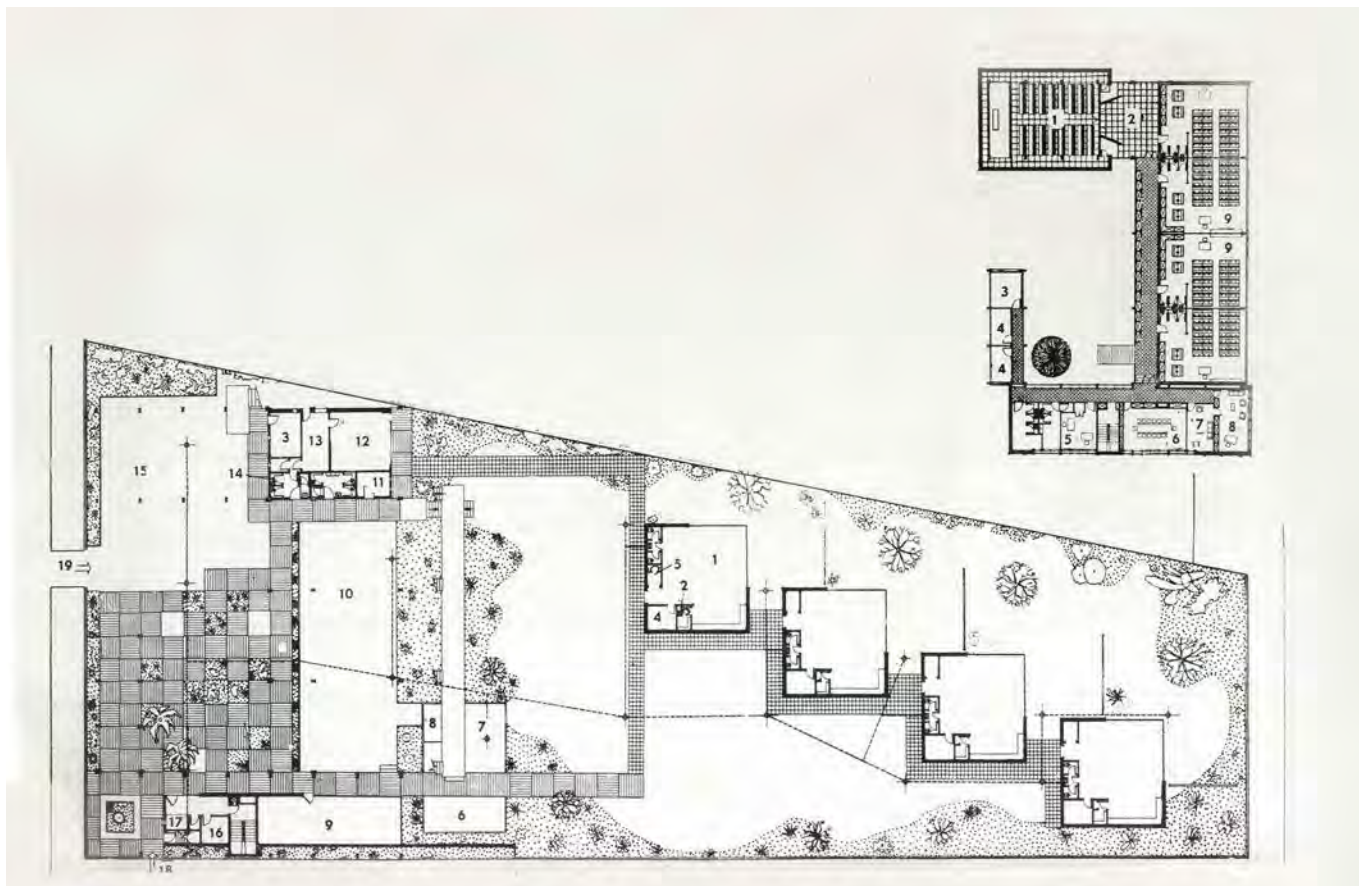
El edificio se construye como una suma de volúmenes articulados. La primera de las piezas denota claramente esta estrategia. De esta manera no llega a construir la esquina que deja libre para el acceso.

Una de las intenciones principales del proyecto es la valoración y maximización del espacio exterior. El edificio se levanta en planta baja y libera el plano del suelo para en una parcela reducida ofrecer la mayor cantidad de zona ajardinada posible.

Esta decisión de elevar las piezas construye una secuencia de patios de diferente carácter, desde el más "institucional" o de bienvenida que se sitúa entre las dos piezas de la U, hasta el más libre y ajardinado al que vuelcan las aulas de manera directa.

Se procura la máxima relación interior-exterior por medio de grandes paños de cristal, pero que a su vez proporcionen en mejor confort térmico a los ocupantes. Se generan varios sistemas de lamas para proteger las fachadas, y un falso techo para circulación de aire caliente.

A pesar de los valores funcionales que incorpora García-Ordóñez a la pieza de administración, ésta además cumple un papel compositivo clave, que seguro no se le escapó al autor, compensando la horizontalidad del conjunto. Los diversos usos que aloja y la buscada verticalidad de esta pieza se resuelve de manera acertada con una tecnología de lamas que proporciona una piel continua que uniformiza los usos que protege.



Planta extraïda de la revista L'Architecture
D'aujourd'Hui, nº 94, 1961



Análisis de las imágenes

Esta obra fue una de las banderas de la modernidad en Valencia. Ha sido ampliamente fotografiada aunque muchas de estas imágenes no se han llegado a publicar y permanecen desconocidas a los estudiosos.

De entre las imágenes encontradas nos centraremos en las que se realizaron del edificio primigenio. Aunque la ampliación fue llevada a cabo por el estudio del propio García-Ordóñez, GO-DB, pese a la inicial negativa de este a realizarla, esta desvirtúa gran parte de los valores iniciales y se sitúa en un arco temporal que no se estudia en esta tesis.

Las fotografías aquí mostradas, por lo tanto tienen el interés de poder recuperar y mostrar los valores del edificio antes de las sucesivas transformaciones que ha sufrido.

Las fuentes a las que se ha tenido acceso han sido :

Fig. EJG.02

Arriba. Sanchis. Escuela Jardín Guadalaviar
fachada Avda. de Aragon. 1959-60. Arq:
Fernando Martínez García-Ordóñez. Proceso
constructivo. AGCECDFs

Archivos personales de Fernando Martínez García-Ordóñez.

Arxiu Gràfic de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport. Fondo Sanchis.

Archivo de la Biblioteca Valenciana. Fondo Desfilis.

Fig. EJG.03

Página opuesta. Sección constructiva, detalle
del cerramiento de lamas de la pieza vertical

Los fotógrafos que han reproducido esta obra son

Reportajes Gráficos Finezas

Hortolá Barcelona



Sanchis

Delès, reprodujo la ampliación

Sanchis

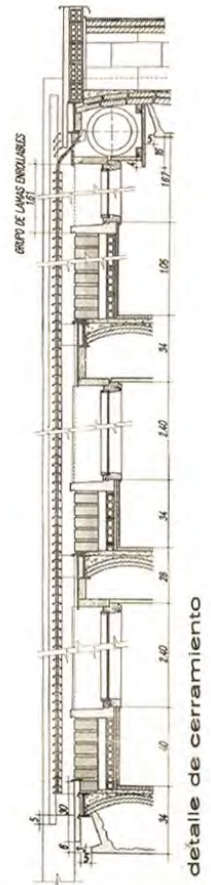
En conversaciones con Antonio Sanchis -heredero de la saga de los Sanchis- y de la visualización de las propias imágenes, se puede deducir que las fotos de este estudio se realizaron fundamentalmente durante el proceso de construcción y para la constructora.

Se ha encontrado una serie de 29 imágenes en blanco y negro que reproducen fundamentalmente diferentes momentos del proceso constructivo del colegio.

Lamentablemente, y en contraste con otras obras fotografiadas por este mismo estudio, la construcción no aparece excesivamente realizada en ellas. Por un lado, el propio edificio lo dificulta. Hay que pensar que no es un edificio de gran volumen donde los valores de seriación, modulación, industrialización se puedan resaltar de manera notable. Por otro lado, todas las fotos a las que se ha tenido acceso muestran la obra en un estado avanzado de manera que no puede llevar un seguimiento estricto de la misma sino sólo desde las fases intermedias de la obra hasta el final.

Como elemento a resaltar, el fotógrafo centró su interés en la pieza de acceso que aparece ampliamente representada. El elemento vertical que contrasta con el puente bajo el que se accede se convierte en uno de los objetos más fotografiados.

Por contra, los interesantes pabellones de las aulas que se apropiaban del jardín no gozaron del mismo interés y sólo aparecen en algunas imágenes de manera tangencial. Solamente en siete de la serie de veintinueve aparece, y de esas siete





en solamente una la mirada del fotógrafo se centra en ellos. Se trata además de una vista trasera que muy poco deja ver las ideas de transparencia y relación con el jardín que fue uno de los valores de estas piezas.

Sobre los puntos de vista, Sanchis utiliza la vistas en escorzo y evita vistas frontales. De esta manera expresa claramente con una amplia diagonal que recorre toda la imagen, la horizontalidad de la pieza de acceso en contraposición con la pieza de administración. Uno de los motivos compositivos fundamentales del proyecto es esta dualidad horizontal-vertical que queda así fielmente reflejada.

Otra de las cuestiones que estas imágenes recogen con claridad es la idea de pieza apoyada en un muro. Con esto me refiero a como la pieza de administración se apoya sobre el muro que perimetra la parcela a modo de juego compositivo. Observar la construcción del proyecto permite de una manera más sencilla el análisis de cada una de las partes que lo componen.

El proyecto está formado por un elemento puente, compuesto por dos piezas que se han unido de manera artificiosa por un remate. Este remate enfatizado con el uso de un color claro, hacer las veces de forjado, de brise-soleil en la entrada y se convierte en un elemento fino con un revestimiento inferior de madera cuando cruza la pieza vertical. En este punto su valor es meramente compositivo. Además encuentra la dualidad en las bandas blancas del vallado por el acceso por la Avda. Blasco Ibáñez.

Las imágenes de Sanchis reproducen a la perfección esta clara idea que subyace en el proyecto.

Esta imágenes tomadas en diferentes días repiten los puntos de vista de manera obsesiva y acertada. Así se puede ver el edificio inserto en su parcela con andamios, antes de la urbanización y después. Por este motivo, el de la repetición y

Fig. E|G.04

Arriba. Sanchis. vista desde el patio interior hacia la pieza administrativa y aula de música y detalle. 1959-1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. AGCECDFs

Se aprecia la fina estructura metálica y la lógica compositiva de pieza apoyada en un muro. AGCECDFs

Fig. EJG.05

Bajo. Sanchis. vista desde la esquina entre la Avda. Blasco Ibáñez, construcción. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. AG-CECDFS

En este momento estaba acabándose de construir el remate y forjado de la pieza de acceso que une composítivamente el conjunto.





Fig. EJG.06

Sanchis. Vista desde la Avenida de Aragón.
Proceso constructivo. 1959-1960. Arq: Fernando
Martínez García-Ordoñez. AGCECDF

Se completa la construcción con los paños de
ladrillo que remantan la pieza

el énfasis en los procesos constructivos, se soslaya en algunas de las imágenes el aspecto de las sombras y luces.

Destacar las imágenes que recogen el alzado principal, donde pensamos que de una manera intencionada se realizaron las fotografías por la tarde, momento en el que el brise-soleil ejerce su función y proyecta sombras sobre el propio edificio.

Además de estas imágenes de los procesos constructivos, Sanchis realizó también imágenes del edificio acabado, muchas de ellas como final de las series constructivas. Así se representó la fachada principal acabada, la recayente a la futura Avda. de Aragón, con mas o menos arbolado. No se produce variación de encuadres ni mejora de la iluminación ni ninguna variación entre estas fotos finales y las del proceso constructivo.

Además de estas fotografías, Sanchis incorporó dos nuevos puntos de vista.

El primero corresponde a la imagen de la derecha (EJG-07). Se trata de una vista interior desde el patio hacia el edificio puente de las aulas y teniendo como fondo el edificio administrativo y de alojamiento

Esta vista, de la que el fotógrafo hizo dos versiones corrigiendo un pequeño giro de la cámara muestra el edificio insertado en medio de una densa naturaleza al más puro estilo californiano.

La composición con dos diagonales, la del pavimento y la de la pieza horizontal le confiere gran dinamismo. La imagen igualmente adquiere gran profundidad merced a la superposición de planos a diferentes distancias del espectador. En primer plano a la derecha superior de la imagen vemos parte del arbolado bajo que nos sitúa en la imagen con el fotógrafo. A continuación tenemos los planos intermedios de la vegetación que se ubica en el lateral del camino hasta que llegamos a la

Fig. EJG.07

Sanchis. Vista desde el patio interior hacia la pieza de aulas. Edificio terminado. 1959-1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. AGCECDFs.

Dinamismo, diagonales para conseguir movimiento







Fig. E|G.08

Página anterior. Sanchis. 1959-1960. Serie de doce fotos del proceso constructivo. Fachada a Avda. Blasco Ibáñez. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. AGCECDFs.

El buen acierto y conocimiento del proyecto por parte del fotógrafo que escoge un punto de vista adecuado desde el arranque de la construcción y lo mantiene hasta finalizar la obra.

Fig. E|G.09

Bajo. Sanchis. 1960. Vista acabado de las aulas de infantil desde el patio de primario. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. AGCECDFs

Invitación a recorrer el proyecto. movimiento.

Misma composición que la E|G07 buscando con el camino el centro de la imagen



fachada del edificio. Como fondo de perspectiva en el camino de la derecha se puede intuir el patio de acceso iluminado ligeramente.

El momento en el que se tomó esta fotografía es el de mediodía, con un sol bastante alto que proporciona sombras cortas arrojadas sobre la fachada de las aulas. De esta manera se expresa claramente el funcionamiento del vuelo de la cubierta de las aulas aun en detrimento de la sensación de menor volumetría, al tener las dos fachadas iluminadas. Por contra este sol en una posición tan alta mejora la sensación de transparencia de la pieza elevada al verse a través de las ventanas superiores de las aulas el fondo iluminado.

Finezas

El archivo de García Ordóñez contenía fotografías de este estudio valenciano que representaban el colegio en su estado original. De las diecisiete imágenes que se han estudiado de este archivo personal que trataban el Colegio antes de ampliación, catorce tienen el sello de Finezas, dos tienen el sello de Hortolà y una no está firmada.

Se deduce por lo tanto que fue Finezas el fotógrafo elegido por el arquitecto para obtener la fotografías del final de obra. Incluso en su reverso se pueden ver anotaciones del propio arquitecto respecto a los encuadres, recortes, etc., que se deberían respetar. Estas anotaciones dan viva muestra de la relación y el interés que el arquitecto depositó en estas imágenes, algunas de las cuales se enviaron para las publicaciones que se hizo de la obra.

Las imágenes archivadas son en gran parte en color, sorprende para la época, además de tener un gran formato no convencional. Hay que recordar que Finezas, fue uno de los primeros estudios que adquirió una cámara de 9x12 que utilizó para reportajes de arquitectura. Este tipo de cámara permitían una corrección del paralaje con lo que se eliminaban las fugas verticales. Pese a ello, y como comentaremos a continuación, en algunas de las imágenes del edificio fuerza esta fuga vertical para representar de una manera más clara la idea del arquitecto.

El orden seguido para comentarlas es con el que el propio arquitecto las ubicó en su archivo personal. Si ha variado o no, no lo sabemos; en cualquier caso ¿cual sería el orden lógico? Siguiendo la lógica de Abbot se podría establecer un orden asociativo de imágenes.

Fig. E1G. 11

En la página opuesta. Finezas. Detalle de la vista desde el patio interior hacia la pieza administrativa y aula de música. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO



Fig. E1G.10

Reverso de la fotografía. con el sello del estudio fotográfico. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO

La primera de las fotografías del álbum que hace referencia al Guadalaviar es la que aparece en la página de la derecha.

Finezas introduce el cambio de orientación de las imágenes para representar la pieza de administración y residencia. Aquí la foto se toma forzando la proporción vertical, la foto se orienta de esta manera y además se toma lo suficientemente cerca del objeto como para que se produzcan fugas verticales.

La idea de elemento vertical, que ciertamente no lo era, se trataba sólo de una pieza de planta baja más tres, se ve reforzada así en esta imagen. Hay que pensar que el arquitecto compositivamente fuerza esta idea. La piel de delicadas lamas que protegían la administración son cortas con lo que sus montantes son frecuentes líneas verticales en las fachadas. Además esta piel de lamas elimina todas las referencias horizontales del proyecto. Así los forjados, huecos etc. se desdibujan para dejar paso a un nuevo y abstracto elemento.

De esa manera se respetaba la idealización de un volumen vertical maclado con un horizontal, representado por la cornisa del edificio puente.

En primer término y en contraste con la dureza de los volúmenes aparece la naturaleza representada por la dos grandes yucas del primer plano y la lámina de agua de clara inspiración oriental. De esta manera el plano del suelo queda dominado por la naturaleza. Igualmente esta naturaleza genera un plano intermedio que favorece la sensación de profundidad aunque claramente éste no era uno de los objetivos del fotógrafo.

La fotografía en color nos permite percibir los acertados colores azules de los muros cortina, rojizos del ladrillo, blancos de los elementos horizontales y los propios de la naturaleza del plano del suelo.





Fig. E1G.12

Finezas. Reverso de la foto con marcas de edición y firma del estudio fotográfico. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APO

Destacar la transparencia del aula de música que ocupa parte de la planta baja.

En el reverso además de la firma del fotógrafo, hay un etiqueta en alemán que identifica al arquitecto y la obra.

Otra vez el reverso de la imagen tiene marcas de edición y está etiquetada con su nombre así como de los arquitectos

La segunda de las fotografías de la excelente colección de este colegio es una vista del elemento puente.

E1G-13. En este caso la fotografía toma la lógica proporción horizontal siguiendo la dirección principal de la pieza que representa. Se trata fundamentalmente de una fotografía que de una manera más objetiva intenta poner en valor la idea de elevar las aulas del plano del suelo. Por este motivo el objetivo mantiene la horizontalidad eliminando las fugas verticales que podrían distorsionar el deseo de horizontalidad del arquitecto.

Esta necesidad de altura de punto de vista tiene su consecuencia en la importante presencia que cobra el plano del suelo. Así la lámina de agua con las yucas y demás especies arbustivas que la acompañan ocupan prácticamente la mitad de la imagen.

La foto tiene casi como eje de simetría horizontal la cara inferior del forjado "del puente" estableciéndose una dualidad naturaleza - elementos construidos. Esta dualidad además se ve reforzada con la presencia virtual del edificio en la lámina de agua, generando aún mayor ambigüedad al resultado.

Una marcada composición diagonal enfatizada por el remate blanco del forjado de las aulas que barre desde la esquina superior izquierda hasta la mitad del lado

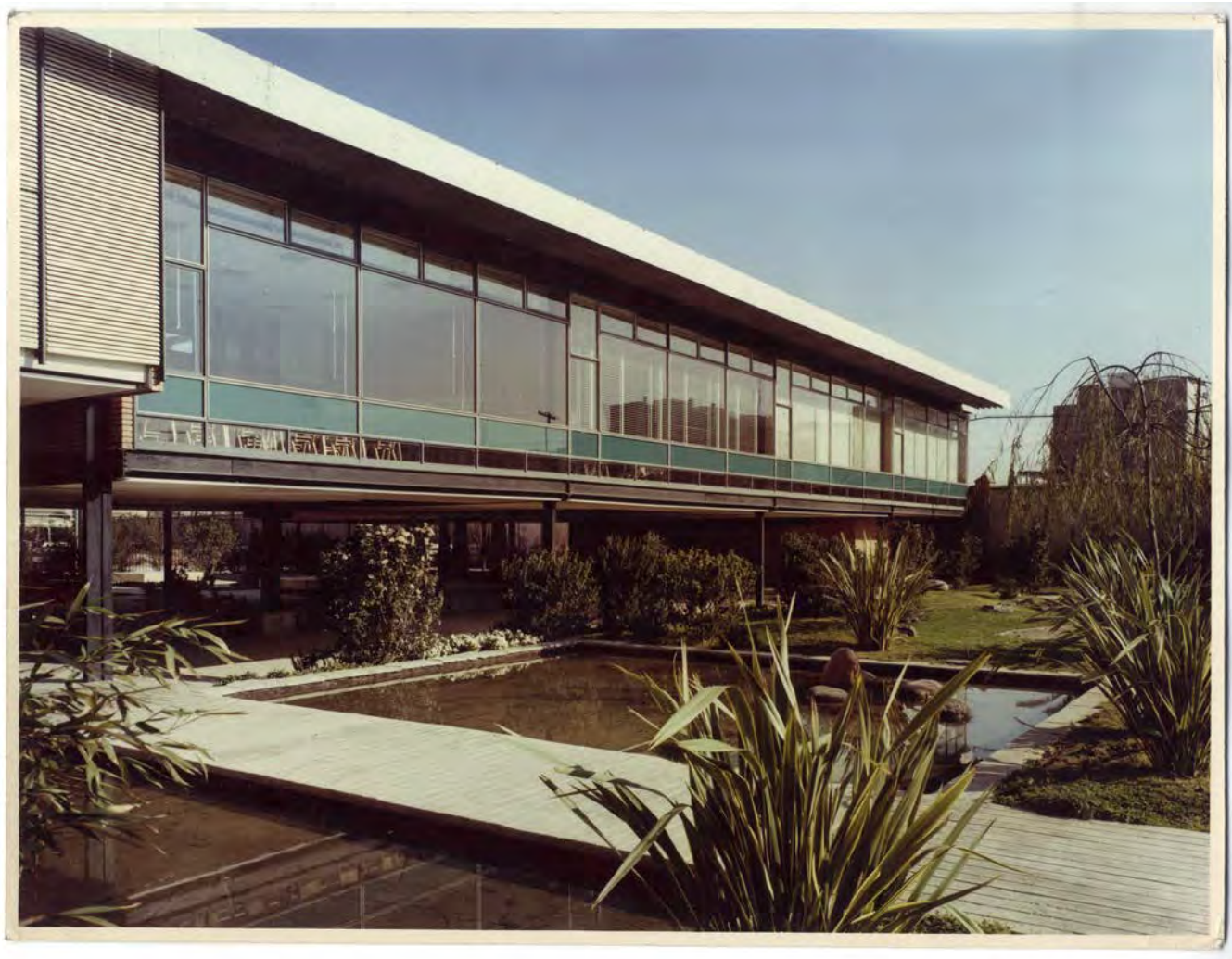


Fig. E.JG.13

Finezas. Vista desde el patio hacia la pieza de aulas. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO

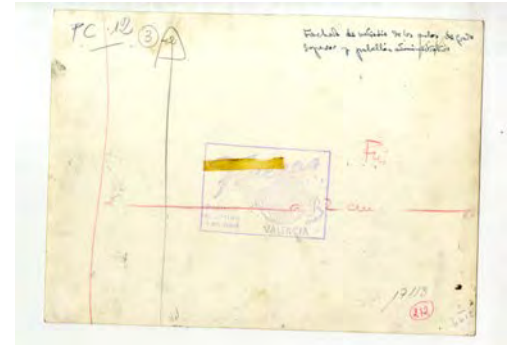
Presencia importante en primer plano de la naturaleza y lámina de agua. Cruce de diagonales para generar una composición dinámica

Fig. E|G.14

Finezas. Vista desde el acceso a las aulas de infantil hacia la pieza de aulas y administrativa. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO.

Presencia de diagonales y de sucesión de planos para genera profundidad





derecho de la imagen; a su vez se ve compensada con la marcada diagonal de la pasarela sobre la lámina de agua que toma la dirección contraria desde la esquina inferior derecha hasta la mitad.

EJG-14 . La tercera de la imágenes de esta importante serie recoge el conjunto de los 3 edificios. Tomada desde uno de los pabellones de la escuela infantil que queda insinuado por la cubierta con falso techo de madera, tiene como objeto el edificio administrativo y de acceso.

En este caso el punto de vista parece más elevado y casi está alineado con la cara inferior del forjado de planta primera, de manera que una línea horizontal recorre la imagen.

Esta imagen compositivamente presenta ciertas novedades, como el importante recorte del cielo oculto por el ya citado techo y la marcada diagonalidad en sentido convergente hacia el punto medio del lado izquierdo de la imagen.

Con el objeto de ganar en profundidad, destaca en este caso un primer plano muy cercano que es del techo de las aulas de infantil. De esta manera introduce al espectador de su propia obra.

Respecto a la iluminación, se ha elegido un momento del día con el sol en posición muy elevada, lo que implica una sombras cortas que sobre todo mejora el fondo iluminado bajo el puente. Esta estrategia acentúa notablemente la sensación de transparencia y ligereza de esta pieza que tiene así un punto de luz bajo ella. Genera igualmente un contraste en la imagen y permite reconocer el plano del suelo con mucha más claridad.

Esta imagen es la única de la serie que está firmada en el anverso por el propio Finezas, muestra del interés que tenía en proteger su autoría consciente del valor

Fig. E.JG.15

Finezas. Reverso de la fotografía. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO.

Tiene marcas de edición y texto manuscrito



Fig. EJC.16

Finezas. Acceso a la capilla con vista lejana del primer patio. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO

que podría tener. Ver margen inferior derecho.

Su reverso tiene igualmente el sello de Finezas y marcas de edición que hablan de las dimensiones que deberá tener la fotos, etc. Lleva una leyenda, esta vez escrita a mano y en castellano.

EJC.16. Esta imagen muestra un interior del edificio, concretamente el acceso a la capilla. El crucifijo, el panelado de madera al lado del chapado de mármol sobre el que se coloca la cruz, y el fondo iluminado donde se observa a través de la ventana el edificio de administración, terminan de componer la imagen.

La imagen con no muchas ideas que contar no es una de las que mejor expresan el edificio.

EJC.17. Esta imagen, como la anterior, reproduce uno de los interiores del edificio. En este caso sin ningún carácter simbólico representa claramente valores arquitectónicos.

La transparencia y la relación interior exterior aparece en ella de manera clara. En primer término el aula de música que se identifica claramente por los instrumentos musicales. Este aula es la única que en planta baja mira al patio de mayor dimensión.

Como fondo aparecen los cuatro pabellones de la guardería; elementos cerrados al espacio general y abiertos a su propio patio contra el vallado con la vía férrea.

Estas imágenes recuerdan a edificios de Richard Neutra, conviene recordar que García Ordóñez viajó a los EEUU en 1960 como parte del Programa de Cooperación Técnica –Technical Cooperation Program– vigente entre ambos países y a propuesta de la Dirección General de Urbanismo. Es muy probable que este tipo

Fig. E.JG.17

Finezas. Interior de aula de música mirando hacia el patio y aulas de infantil. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO



de arquitectura pudiera disfrutarla en este viaje.

Las relaciones interior exterior, el uso de la lámina de agua que genera reflejos y arquitectura virtuales que no existían antes de su presencia, y la aparición de abundantes y exuberantes elementos naturales nos recuerdan al arquitecto austriaco.

La imagen mantiene unas reglas de composición claras, forzando las diagonales de la carpintería y buscando la coincidencia con las esquinas del papel. Igualmente los montantes verticales de las carpinterías se colocan siguiendo la regla de los tercios.

La hora elegida es igualmente intencionada. Se busca un fondo iluminado y una sombra corta del edificio sobre el aula de música. Se consigue que todo el espacio exterior esté fuertemente iluminado, manteniendo el interior en una tenue sombra y aumentando la sensación de contraste y de transparencia. Esta transparencia y mejora de la sensación de profundidad se ve acentuada por la larga fuga de la pasarela que pasa sobre la lámina de agua y que se pierde tras la vegetación.

La lámina de agua introduce reflejos y la creación de una arquitectura y naturaleza virtual, la del reflejo.

EJC.18. Esta imagen de la que el álbum tenía dos copias representa la fachada principal. En ellas se ve el acceso desde la Avenida de Blasco Ibáñez. Tras este acceso se genera la gradación de patios. El primero, de recepción y acceso, al que se llega al pasar bajo las lamas de hormigón. Este acceso se realiza entre la pieza de administración y la capilla, unidas compositivamente mediante las lamas ya citadas que pasa a ser remate en el resto del edificio.

Al fondo se observa de un color más claro y contrastando con el ladrillo de las piezas de acceso la segunda de las piezas, la que aloja las aulas. Esta pieza



Fig. E.J.G.18

Finezas. Vista desde la Avda. Blasco Ibáñez. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO



Fig. E.J.G.19

Finezas. Vista desde el patio interior. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO.

presenta un seriación de perfiles metálicos que marcan un nuevo ritmo en el edificio. Igualmente se puede observar en su fachada el nombre del colegio. El hecho de colocar el nombre del colegio en este patio y no en la fachada nos habla de cual es el carácter que el arquitecto quería preservar para él, de carácter más institucional.

La imagen fuerza la diagonal larga de la pieza del puente, sumada a la propia diagonal de la acera, seto y sombras; estas se equilibran con la vertical de la pieza administrativa, que establece el contrapunto.

La foto fue tomada por la tarde, con un sol bastante bajo a juzgar por las largas sombras que llegan hasta la calzada. Así las fachadas aparecen en sombra mientras que la fachada de la esbelta pieza administrativa y el testero de una de las piezas de acceso, aparecen iluminados. Interpretamos que se buscó un momento del día con sombras marcadas sobre ese testero forzando así el claroscuro de las piezas para resaltar su geometría.

EJC.19. Esta imagen desde el patio interior mirando hacia la pieza de las aulas presenta una serie de novedades respecto a su composición.

En primer lugar, debe ser una de las fotos más antiguas de la Escuela Jardín a juzgar por la dimensión de las plantas del patio. Recordar la yuca representada anteriormente.

Por otro lado, la imagen se realiza de una manera más frontal disminuyendo la fuga de la pieza puente y reduciendo el equilibrio de la misma y descompensándola.

El plano del suelo, desnudo de vegetación, cobra mayor protagonismo. También el plano del cielo contra el que se recorta la pieza cobra protagonismo dando



todo aún una marcada sensación de horizontalidad.

En esta imagen el fotógrafo retrocede para incluir la totalidad del edificio e incluso una pequeña parte de las aulas del kindergarden. Es interesante la estrategia empleada y como en una imagen podemos tener la presencia de la totalidad del proyecto que nos envuelve. Mencionar que la ubicación de esta cubierta que se encuentra a la derecha de la imagen no es tan acertada como en la anterior y puede inducir a confusión.

La fachada en este caso está ampliamente iluminada con sombras cortas, lo que denota un sol alto, provocando fachadas planas y carentes de profundidad.

EJC.20 Sólo se ha tenido dos fotografías originales que traten las piezas de infantil. Estas piezas originariamente tenían vistas muy próximas al vallado con las vías del tren, a pesar de que se disponen de manera dentada, se podría pensar

Fig. EJC. 20.

Finezas. Interior del aula de infantil. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO

La fotografía en color nos permiten entender claramente la elección del material y el ambiente generado

Fig. EIG 21

Hortolá. Reverso de la imagen con detalle de la firma del Estudio. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO

que las vistas y la iluminación podrían estar dificultadas y fruto de esta poca iluminación sea la decisión del proyecto de elevar una de las esquinas de su cubierta cuadrada con el fin de que captaran más iluminación natural. La pieza cerrada al patio de los mayores conseguía iluminación y ventilación de este patio por medio de las tarjas superiores. Destaca la accesibilidad de los niños a las pizarras y la consideración por la escala menuda que este tipo de aulas ha de tener presente.

La imagen firmada en el anverso por Finezas, adjudica fácilmente su autoría.

En esta imagen en color se observa el interior de las aulas de infantil. La vista se centra en el acceso al aula, a los baños y almacén dejando a la espalda la cristallera que les proveía de luz pero que no tenía una vista lejana no muy agraciada. En este caso, el color refuerza el aspecto sensible de la arquitectura respecto al uso de los materiales. La madera en cubierta, el ladrillo y pavimento de casi el mismo tono, los tonos naranjas de los paredes etc. El mobiliario igualmente es de madera laminada de color claro o blanco.

Compositivamente la foto es bastante estática, con una vista central y con un eje vertical que sería el encuentro entre el tabique de ladrillo y el del panelado naranja del acceso.

La acertada iluminación natural nos hace presente sin mostrárnoslo, se puede entender que por los dificultades comentadas anteriormente, el gran hueco al que damos la espalda. Este es un recurso muy interesante, se evita de esta manera mirar directamente a algo que a todas luces no resultaría interesante mirar, pero nos hace evidente su presencia con aquello de lo que provee, luz y sombra. Así, virtualmente el hueco esta muy presente en toda la escena por medio de la luz y la sombra aunque nunca lo veamos directamente o veamos a través de él.

EIG.22 Esta imagen es otra de las que reproduce un interior. En esta caso, el de la





pieza que hace de puente y que contiene las aulas de primaria. La imagen con un único punto de fuga central representa el pasillo de planta primera que da acceso a las aulas.

Se trata de una imagen con una clara direccionalidad y focalizada a un único punto. El eje marcado por el pasillo será el que domine y genere dos fugas simétricas a cada lado. En la parte de la derecha, el paño de ladrillo que separa de las aulas acentúa la fuga. Igualmente ocurre con el plano del techo, mientras que suelo y cerramiento exterior reducen esta sensación merced a su menor número de juntas. Los armarios adoptan una posición singular, actúan de filtro preservando la intimidad de este espacio que vuelca sobre el patio de acceso representativo. Para no generar una sensación excesivamente cerrada el arquitecto obligó a que estas piezas no tocara en plano del techo ni el del suelo. Probablemente este sea uno de los aspectos que mejor explique esta imagen. Se ha escogido un momento del día en que ese efecto se acentúa al encontrarse fuertemente iluminada esta fachada permitiendo la entrada de luz por la tarja inferior, luz que rebota contra el suelo, y por la tarja superior que hace lo propio con el techo de madera.

Hortolà

Las fotografías de Hortolà resultan un encuentro casual e inesperado en el archivo de García Ordóñez. Se trata de un fotógrafo foráneo, como reza su sello, ubicado en la avenida de Jose Antonio nº 416 de Barcelona.

Se desconoce por qué este fotógrafo se trasladó de Barcelona para hacer fotografías de este edificio.

EJG.23. Esta imagen reproduce el paso sobre la lámina de agua que da acceso a las patios de los alumnos de primaria. En último término los pabellones de infantil que cierran el solar. A tenor del escaso crecimiento de las plantas se presupone

Fig. EJG 22. Arriba, izquierda

Finezas. Vista del pasillo de las aulas de primaria. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordóñez. APGO

Se aprecia la rasgadura superior e inferior en los armarios.

Fig. EJG 23. Arriba, derecha.

Hortolà. Vista del patio de juegos con las aulas de infantil al fondo. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordóñez. APGO

Punto de vista bajo para acentuar la presencia del camino

que es una instantánea tomada al poco que el colegio se terminara.

Sobre los aspectos compositivos, destacar lo inusual del punto de vista tan bajo aplicado y que la composición sin llegar a estar centrada a la perfección en la pasarela, es evidente que es uno de sus motivos principales. El hecho de bajar el punto de vista fuerza la fuga de esta plano de hormigón acentuando su presencia y profundidad.

Los pabellones de infantil toman un discreto segundo plano al final de la escena.

Se crea una sucesión de planos por medio de elementos naturales que acentúa más la sensación de profundidad.

Las sombras provocan un primer plano muy iluminado y un fondo en oscuro, lo que ayuda a que estos pabellones no tengan presencia.

Los reflejos sobre la lámina de agua es otro de los valores de esta imagen, aunque no se introduzca el elemento arquitectónico que permite la posibilidad de enriquecer la temática con los reflejos del cristal.

EJG.24. La segunda de las imágenes de Hortolá es una vista interior desde uno de los pabellones de infantil mirando hacia el exterior. Es la única foto que se conoce que ha reproducido esta vista exterior.

Esta imagen busca la vista de la esquina, que aunque no tiene una muy acertada vista exterior por la proximidad del muro de la parcela debería ser el elemento protagonista de estas piezas. Sobre el punto de vista es notorio otra vez el interés del fotógrafo en situarse a la altura de los niños, usuarios de este colegio. Así en esta vista es igualmente bajo y se queda a la altura del fijo de madera que remata la parte inferior de las carpinterías. Con esto se consigue un nuevo eje compositivo



Fig. EJG.24

Hortolá. Vista desde la aulas de infantil hacia el patio. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO.

Una de las pocas vistas que hay de las aulas infantil



Fig. EJG.25

Finezas. Vista de las aulas de primaria. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO.

Se aprecia la ventana superior para mejorar el confort del espacio.

horizontal que sumado al anterior citado divide la imagen en cuatro.

La esquina se fuerza elevando la cubierta en ese punto. Se enfatiza con este recurso y se obtiene una mejor iluminación de las aulas de infantil.

El plano del techo es el que permite la continuidad exterior interior al prolongarse más allá de las carpinterías. Incluso para conseguir mejorar este aspecto se esconde el perfil que debería aparecer en el techo empotrándolo en el falso techo.

El plano del suelo por el contrario tiene esta transparencia interrumpida por unos tableros de madera incorporados a las carpinterías, suponemos que por requerimientos de la propiedad y para mejorar la concentración de los más pequeños. La ventilación se consigue por medio de ventanas tipo graven.

La disposición de mobiliario infantil en círculo y los biombos de cuerdas con las obras de arte de los más pequeños completan la escena.

EJG.25. La siguiente de las fotografías es de otro de los interiores del colegio. En este caso son las aulas de primaria situadas encima del puente. El pasillo de menor altura dejaba vistas lejanas por medio de una tarja superior. En la imagen se puede ver a través de esta ventana la pieza de administración, con lo que se puede deducir que este aula sería una de las más próxima a ella.

Como antes, se refuerza el efecto de la relación con el exterior presente por medio de las luces y sombras de la cristalera que daba al patio. En este caso se produce el extraño efecto de iluminación en ambas fachadas, ya que aunque de manera indirecta la tarja orientada a Norte permite una importante entrada de luz que se hace evidente en el panelado de madera oscura de la izquierda de la imagen.

Compositivamente destacar el eje vertical que genera la esquina entre la pared



Fig. EJG.26

Finezas. Vista lejana y elevada del edificio. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO

La urbanización de la calle aún no está empezada y con esta imagen se comprende la ubicación de las vías y como parten la parcela



Fig. EJG.27

Finezas. Detalle. APGO.

Cartel de SICOP. Junto con CLEOP fue una de las constructoras que realizó gran parte de las obras analizadas.



Fig. EJJ 28.

Finezas. 1960. Vista de las aulas de infantil.
Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez.
APGO

panelada de madera y la que contiene el corcho con anotaciones.

Para cerrar este apartado reproducimos dos imágenes de vista aérea de la construcción de la Escuela Jardín.

EJJ.26. Se trata de una fotografía de Finezas probablemente tomada desde el edificio más elevado que estaba frente al colegio que corresponde con el Colegio El Pilar. La constructora SICOP, está ultimando aún el edificio, en la fachada Este del edificio administrativo aún cuelga uno de los andamios y la urbanización esta a medio construir.

Se observa claramente la dificultad del emplazamiento, y el porque de una parcela triangular. A la izquierda las vías del tren, a la derecha la futura Avda. de Aragón, perpendicular a ésta la Avda. de Blasco Ibáñez.

Se trata igualmente de una imagen muy descriptiva del conjunto y casi a modo de axonometría nos lo describe.

Aparecen los dos puentes unidos por una pieza baja de la capilla, completamente cerrada con un pesado muro de ladrillo, y por una pieza vertical de administración completamente abierta mediante ligeras celosías de madera. Esta pieza está rematada por un cerramiento que oculta la salida de la escalera para que de esta manera quede integrada con el resto del edificio

En medio de los dos puentes, uno primero que se desmaterializa en gran parte dejando sólo su remate y vigas, y el segundo que separándose del plano del suelo aloja las aulas de primaria. El cambio de altura entre el pasillo y las aulas ve igualmente en esta imagen. De esta manera se proporcionaba iluminación y ventilación en ambas fachadas.



Fig. EJG.29

Finezas. Vista elevada desde Avda. Blasco Ibáñez. ca 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO

Edificio terminado y con arbolado de cierto porte.

Llama la atención de esta imagen la ligereza de las tres estancias del primero de los puentes, adquirida por la ligereza de sus soportes y por la mayor altura que las separan de suelo.

Al fondo los cuatro pabellones de infantil, que elevan una de sus esquinas, estimamos que por los motivos antes enunciados.

En esta imagen se ve igualmente parte de la urbanización. Se emplea un lenguaje abstracto de bancos y maceteros de piedra a modo de llenos y vacíos en un suelo que sigue la misma cuadrícula. El vallado adquiere una cierta importancia

No se trata de una imagen de gran valor plástico ni compositivo, tampoco el empleo de la iluminación natural parece significativo, y su valor es meramente descriptivo y se podría asemejar más a una fotografía de una maqueta.

EJF.28. El acceso de los pabellones de infantil. Se trata de piezas muy cerradas al patio de los alumnos de primaria, construidas en ladrillo y con cubiertas ligeras con un techo de madera. El vuelo de las cubiertas, expresado por la densa sombra que cae sobre el cerramiento de ladrillo permitiría que los alumnos llegaran a cubierto a cada una de las clases.

El ajardinamiento en este momento aún incipiente aumenta la abstracción de los volúmenes.

EJG.29. En esta foto se emplea el mismo punto de vista que la fotografía aérea anterior pero en este caso con el edificio terminado y el ajardinamiento muy frondoso. Se distinguen chopos, palmeras, pinos y árboles ornamentales. Las palmeras se reservan como arbolados de bienvenida, apareciendo en el primero de los patios y en el pequeño patio lateral de acceso secundario a la Avenida de Aragón. Los chopos forman una barrera al Este para separarse de la vía férrea, mientras que los árboles ornamentales y pinos adornan el interior de la parcela.

Se trata igualmente de una fotografía descriptiva más que analítica de la obra Destacar como la tarja de las aulas de primaria sobre el pasillo posee ya en este momento la ventana y la rejilla de ventilación que permitía la refrigeración por movimiento de aire, del falso techo de las aulas.

Anejos

Transcribimos las reflexiones del propio autor, quién sino podría relatar mejor las ideas primigenias y referencias con las que contó a la hora de proyectar y ejecutar este proyecto.

5. GUADALAVIAR

5.1 Raíces profundas de Guadalaviar.

De hecho, mi primer proyecto había sido la “unidad vecinal” para los damnificados de la gran riada, que como entonces dije, me produjo el mismo efecto (económico), que un turbión de lluvia sobre secano. Pero las prisas impuestas por la urgencia del objetivo no me permitieron tratar el asunto con la profundidad que hubiese deseado.

De modo que, “a efectos contables”, fue el colegio Guadalaviar el primer proyecto donde pude ensayar los conceptos creativos que había extraído de algunos de los grandes maestros de la Arquitectura del último medido siglo atrás. Ayudado, además, con experiencias prácticas posteriores, pude conformar mi “primera hoja de ruta creativa”, que guió el desarrollo del proyecto Guadalaviar.

Por alusión indirecta –término jurídico de uso frecuente– debo identificar con nombre y apellido a uno de los maestros aludidos que tuvo más impacto en mi modo de hacer arquitectura: Mies van der Rohe. Su sentencia de que, en el ámbito de la arquitectura, menos es más, merece un comentario esclarecedor. Por de pronto, tanto la “verdad” como la “belleza” son virtudes que se autentican por sí mismas. No precisan de “más”. Si un edificio precisase del adorno superficial para acrecentar su belleza, denotaría su carencia de belleza propia. Por otra parte, un edificio no es bello por el hecho de que lo parezca; en todo caso su belleza sería efímera.

La auténtica belleza constructiva emana más del interior de la obra arquitectónica que de su apariencia superficial. Así ocurre en todas las manifestaciones de belleza natural. La belleza humana, por ejemplo, no se desprende de la envoltura de su piel; ésta contribuye, desde luego, pero no la determina. La belleza del “David” de Miguel Ángel, proviene de la armonía de todas sus dimensiones. Si la obra del artista fue copia de un modelo humano, cabría afirmar que la estructura ósea de ese modelo era verdaderamente armónica.

Lo mismo ocurre con la belleza de un edificio. Su programa de usos puede resolverse de diversas maneras; a cada una le corresponde un esqueleto estructural. Pero la construcción más bella será, sin duda, la determinada por el esqueleto estructural más armónico. La citada noción de armonía tiene cierta afinidad con el concepto de lo racional; lo que es razonable es inteligible, resulta armónico, es bello.

El caso del Partenón –construido hace dos mil años corridos– ejemplariza lo que acabo de sugerir. Gustó a los atenienses contemporáneos y sigue gustando a los turistas de nuestro tiempo. Tan diversa convergencia de gustos creo que es debida a la obvia racionalidad, o simplicidad, de sus elementos constructivos. Y como lo que es racional siempre es inteligible, la belleza del Partenón nunca se “pasará de moda”.

5.2 Determinantes del proyecto

El solar adquirido para el colegio era un huerto de patatas con forma de trapecio alargado. Por el lado inclinado del trapecio discurría la vía terrea de Valencia-Zaragoza, llamada a desaparecer, pero nunca antes de la fecha estimada para la apertura del colegio. La posterior eliminación de la vía férrea conformaría el solar en forma de rectángulo. Esta circunstancia exigía desarrollar el proyecto en dos fases.

La fase inicial incluía cuatro aulas para alumnas adultas, aseos, oficinas, dirección, sala de profesoras y servicios: cocina, comedor y capilla [completaban] el programa. En un volumen contiguo se establecería una residencia para unas diez o doce profesoras.

Durante la primera fase, la propiedad decidió crear un parvulario de cuatro aulas separadas del resto de la construcción situado en la zona estrecha del afilado trapecio. Se creó un sector independiente que desapareció años después, tras la ampliación del solar. En todo caso el parvulario debía armonizar con las demás construcciones.

Antes de iniciar el diseño del proyecto me “autodeterminé” con una serie de exigencias que consideraba básicas:

a) Todo el complejo, estrictamente escolar, se ubicaría dentro del solar, sin contacto con el cerramiento de la finca. Para disfrutar de más suelo, el aulario se establecería sobre una plataforma, a dos

metros sobre cota cero. Excavando bajo el aula medio metro, se creaba un espacio de juego cubierto (de 2,50 m de altura) sin otro límite visual, por ambos frentes, que los arbustos que cierran la finca.

b) Los volúmenes del complejo escolar los dispondría de tal modo que contribuyesen a formar una plaza de acceso al colegio, cerrada al exterior por una pantalla verde. Desde esta plaza se tendría acceso a todos los servicios: aulas, oficinas, zona residencial de profesoras, comedor, cocina, aseos y campos de juego y jardín.

c) Tenía ideas de diseño para evitar el recalentamiento de las aulas en tiempo estival, y para retención del soleamiento en el horario escolar de invierno. Ambos objetivos se conseguía mediante un doble techo sobre las aulas. La corriente de aire (norte-sur) que circula entre ambos techos penetra o se expulsa a través de trampillas regulables de succión o expulsión, según convenga.

d) El impacto acústico sobre las aulas que proviene de las grandes vías [que rodean al edificio] –una Norte-Sur y otra Este-Oeste– era un molesto condicionante que se precisaba reducir al máximo posible. La solución más sencilla y efectiva se basaba en proteger el aula con la barrera constituida por los demás servicios.

e) Por razones económicas, los colegios suelen tener un solo tipo de aula para alumnos de todas las edades, con los mismos ventanales situados en la misma posición. Lo cual supone que los niños de corta edad, privados de visión externa baja durante varias horas, suelen padecer efectos de claustrofobia. Para evitar este efecto, la fachada de iluminación de las aulas se resuelve mediante dos bandas de acristalamiento: una baja para los “peques” y otra más ancha para iluminación y ventilación de los demás alumnos.

En la segunda fase, al desaparecer las vías, el solar se amplió en una banda de [hasta] 10 m. Con esta ocasión se pudieron añadir dos aulas más y se ampliaron comedor y capilla. Debido a esto, se eliminó el parvulario para aumentar la zona de juegos. Algunos años después de la inauguración del Colegio Guadalaviar, se construyó un edificio aparte, destinado exclusivamente a la función de aula.

5.3 Comentarios de medios de comunicación

Antes de insertar algunos comentarios de diversas publicaciones sobre el Colegio Guadalaviar, quisiera dejar manifiesto que esta obra

ha sido preconcebida –como queda manifiesto– mediante condicionantes operativos de obvia racionalidad. Cada cosa es como es por motivos de conveniencia operativa, y se agrupa en conjuntos mayores por la misma razón. Nada o muy poco podría tacharse de arbitrario. Cabría decir que se trata de una obra desmontable.

Creo que el edificio gustó hace cuarenta años –pese a su aspecto novedoso– porque era inteligible; y como la inteligibilidad de las cosas rezuma belleza, el edificio sigue gustando. Y creo que lo mismo seguirá ocurriendo, a Dios gracias, mientras el edificio se mantenga en pie.

La profesora del Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Valencia, doña Carmen Jordá, bajo el título *Un emblemático edificio*, describe el colegio Guadalaviar en términos profundos un tanto líricos:

“El Colegio Guadalaviar –dice– es un refinado ejemplo de arquitectura diseminada entre jardines, capaz de proponer un ambiente de tono intimista y lírico, especialmente grato por el diálogo interior-exterior y por el ajuste de escala de las diferentes piezas construidas en su fase inicial.

(...) De hecho, la pericia constructiva –que le ha valido a este edificio ser uno de los nueve de la Comunidad Valenciana catalogados en el registro de la Fundación DOCOMOMO (Documentation and Conservation of Modern Movement)– todavía se aprecia a través de las artesanas soluciones adoptadas para el control térmico y lumínico y, ante todo, para conseguir una ventilación cruzada de las aulas, mediante dobles techos, sección escalonada con aperturas practicables y pequeños elementos de uralita en la marquesina que evitan el retorno del aire viciado a las aulas. La estructura se resuelve con perfiles metálicos.

El esmerado cumplimiento del programa sigue la estrategia del fraccionamiento para facilitar el contacto de los alumnos con la vida al aire libre, disponiendo algunas zonas de juego a cubierto, bajo una arquitectura que cede su cota inferior para ser atravesada y donde el espacio fluye libremente entre jardines, lámina de agua y superficies pavimentadas. Parece que la edificación se resiste, con intención, a la idea de densidad, organizada por cuerpos de gran autonomía y que por ello ofrecen líneas de enlace, como límites que atan y cierran

virtualmente una fragmentada e integrada obra.

El Colegio Guadalaviar, a través de su moderna cualificación, se suma dignamente a las experiencias innovadoras de su tiempo, con la mirada puesta en la cultura arquitectónica internacional”.

El Colegio Guadalaviar ha sido publicado con imágenes y texto en varias revistas nacionales y extranjeras. Se anotan algunos ejemplos:

ARQUITECTURA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA. Registro Arquitectura del siglo XX.

TEMAS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO. no 147. Madrid, septiembre 1971.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. no 94, París.

BUILDING NEWS. Wembley, Julio 1963.

“Memorias de un arquitecto.” Fernando Martínez García Ordóñez. Sin publicar.

3. Cooperativa de Agentes Comerciales. (1958-1961). Santiago Artal Rios.

Obra

El edificio para la Cooperativa de Agentes Comerciales realizado por Santiago Artal Rios, hijo de Emilio Artal Fos, otro insigne arquitecto valenciano, se ubicó en una parcela de crecimiento de la ciudad en su segundo Ensanche, próximo al Turia, y en una de las nuevas rondas de la ciudad Valencia.

Construido entre 1958 y 1961, acogiendo a Plan de Mutualidades Laborales y gracias al concurso de la Cooperativa de Agentes Comerciales, se pudieron construir estas 138 viviendas en 3 bloques.

El proyecto se ubica en una parcela rectangular de 45,50 x 83,40 m y reformula la idea preconcebida de manzana cerrada. Así, con el fin de evitar los patios interiores, las vistas únicas y la ventilación escasa propone la construcción de 2 bloques prismáticos de 13 plantas y uno de 3 plantas. Estas piezas se articulan para liberar el espacio central por medio de un único acceso y alojar 138 viviendas gran parte de ellas duplex.

Se sigue una estricta modulación 4,80 x 4,80 que se marca en la fachada paudándola.

Las viviendas con acceso por corredor protegido con una celosía de hormigón toman modelos ya ensayados por Le Corbusier.

El espacio libre con inspiraciones orientales se concreta en una lámina de agua y un pasarela de hormigón, además de amplias zonas comunes para la relación de los propios cooperativistas.



Fig. CAC.01

Desconocido. Vista elevada desde la calle Santa María Micaela de la Cooperativa de Agentes Comerciales. 1961. Arq. Santiago Artal Rios. ACAG

Pág. siguiente detalle.



VIVIENDAS PARA LA COOPERATIVA DE AGENTES COMERCIALES.

Arq: Santiago Artal Rios

Emplazamiento: C/ Santa María Micaela, 18

Promotor: Privado.

Proyecto 1958

Construcción 1958-1961

El proyecto y sus valores

Uno de los principales valores del proyecto es la decisión de generar el espacio libre interior. El esfuerzo compositivo, y probablemente la decisión más transgresora respecto a su entorno sea la de retirar una de las piezas altas de la alineación de la calle para generarlo.

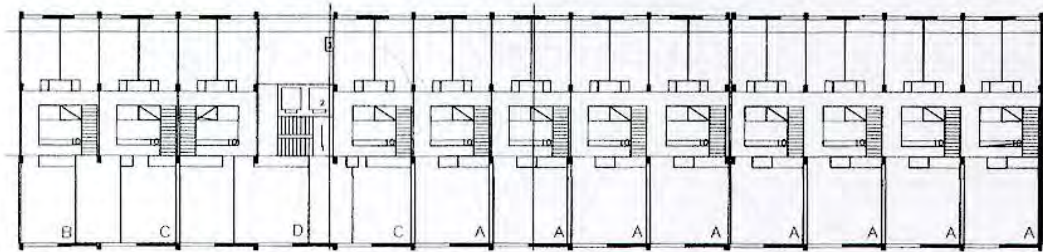
Este idea de tener un espacio comunitario generoso, aun en detrimento del espacio privado, no sólo se refiere al patio interior sino que se traslada a casi todas las decisiones del proyecto. Los accesos, las pasarelas, los corredores de las viviendas se diseñan con mimo y con generosidad de dimensiones.

Si los edificios de Movimiento Moderno tienen en cuenta la racionalidad constructiva, la seriación y el uso de elementos industriales en su construcción, un proyecto de viviendas como éste, donde además los recursos económicos son escasos, aún hace más necesario el empleo de estos valores. El proyecto sigue una estricta modulación en planta y alzado que sólo se libera en el diseño del patio.

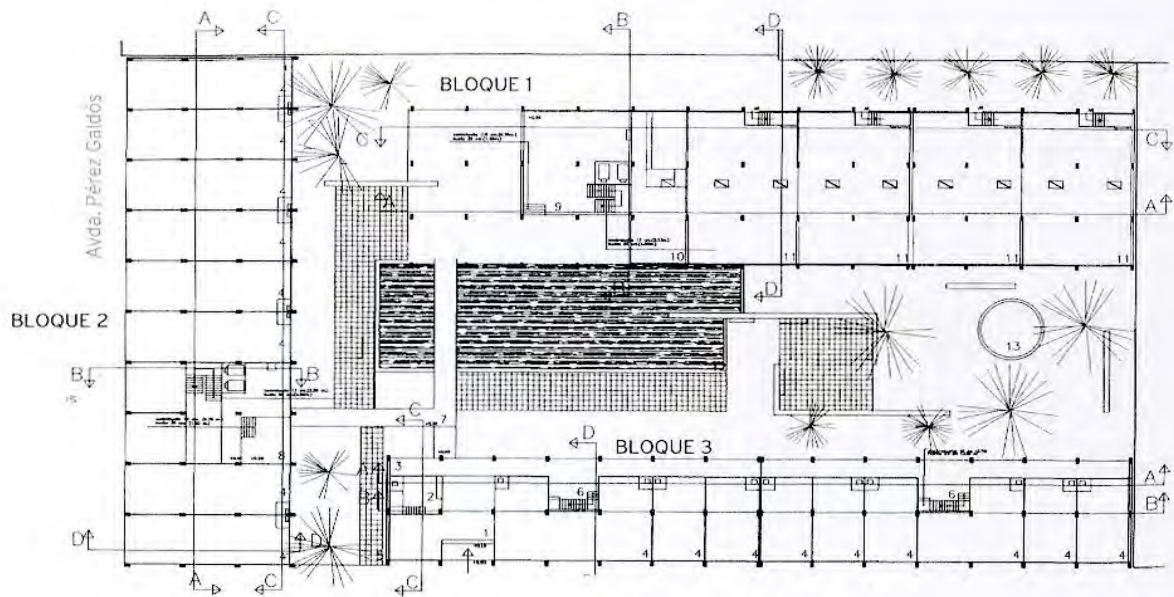
Formalmente, como los edificios de corte racionalista, el uso de geometrías sencilla y formas puras se convierten en señas de identidad

En este caso el edificio no se eleva sobre pilotes, sino que toca el plano del suelo ocupándolo con locales comerciales. De esta manera el patio interior permanece ajeno a su entorno.

Por último, aunque se podría encuadrar dentro de lo comentado respecto al espacio público, merece ser resaltado el diseño del patio donde se conjugan láminas de agua, con movimiento de la misma, espacios de reunión y arbolados de manera muy acertada.



BLOQUE 2 Y 3. NIVEL INFERIOR A B C D



Planta extraída de la Guía de Arquitectura de Valencia editada por el CTAV.

Fotografías

Las fotografías encontradas sobre este edificio son escasas. En las fuentes consultadas no se han encontrado imágenes y ha sido complicado localizar a las personas implicadas en la construcción. El autor se retiró al poco de acabar esta obra y ha permanecido desaparecido de la profesión hasta su fallecimiento reciente.

En visita al edificio, donde se tuvo un encuentro y entrevista con el fotógrafo Paco Alberola se han podido rescatar unas imágenes que el administrativo de la Cooperativa poseía. Se trata de positivos de escaso tamaño y que no parece hayan sido tomados con una cámara de gran calidad. Igualmente no son imágenes en las que se reconozca al autor. A pesar de esto aportan datos sobre el edificio, el momento en el que se construyó y presentan aspectos dignos de resaltar.

Fig. CAC_01. Esta imagen tomada según nota escrita el 5 de mayo de 1961 describe desde un punto de vista muy cercano el encuentro del edificio con el suelo. Las calles sin asfaltar y el edificio aún con los carteles de la constructora, SICOP, dan muestra de que se trata de una foto del final de la obra, por lo que la fecha se puede estimar como cierta.

Las amplias fugas verticales nos hablan de una cámara que no tenía corrección de paralaje, tampoco parece que fuera intención de fotógrafo expresar la verticalidad del elemento con estas fugas.

La imagen refleja en un primer plano el bloque que da fachada a la Avd. de Pérez Galdós, con orientaciones Suroeste, Noreste. Al fondo el bloque perpendicular a éste que cierra el espacio interior, y que parece generar un espacio iluminado y soleado se retira de la estrecha calle de Santa María Micaela. A esta calle da la pieza más baja, de dos alturas que cierra el conjunto.

Fig. CAC.02

En la página opuesta.

Desconocido. Fachada a la Avd. de Pérez Galdós. Cooperativa de Agentes Comerciales. 1961. Arq. Santiago Artal Ríos. ACAC

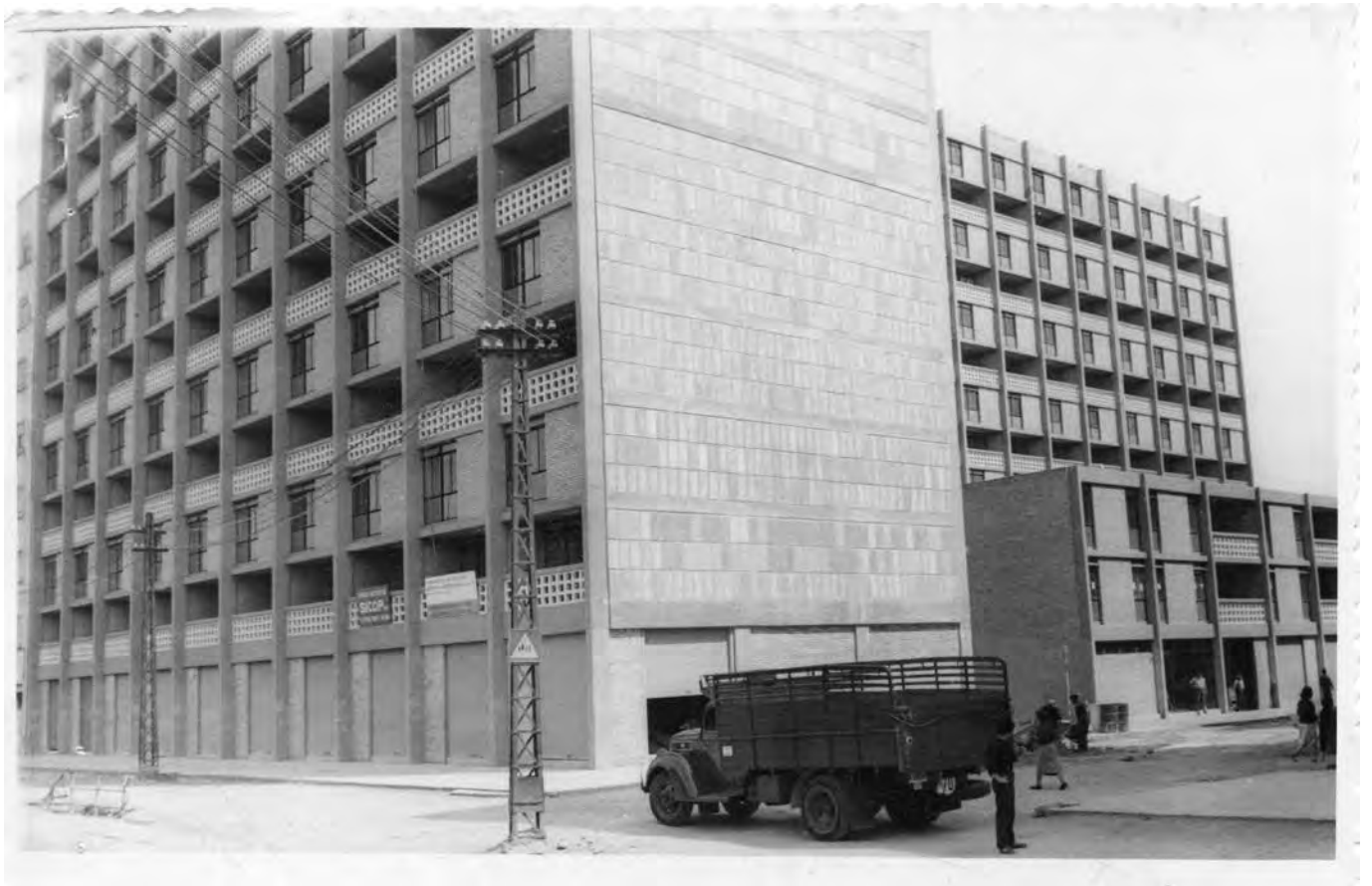




Fig. CAC.03.a y CAC.03.b

Detalles de la fotografía CAC.03.

Resaltar la presencia de personas en las imágenes y de la apertura en la medianera de un hueco de obra.



Fig. CAC.03. Se trata de una imagen del conjunto tomada desde la calle Santa María Micaela. Presenta el proyecto antes de que se construyera el edificio con el que tiene medianera, por lo que la visión del conjunto es perfecta.

Es una imagen descriptiva del conjunto en la que se observa perfectamente la composición en 3 piezas que no llegan a tocarse y liberan un espacio interior.

El momento de la fotografía es el final de la construcción del edificio. Las fachadas están completamente acabadas, pero aún se ve un obrero con una carretilla transportando material y el cerramiento del espacio común aún sin cerrar en la medianera.

Igualmente como la anterior imagen se puede apreciar que se tomó con un equipo fotográfico sin corrección de fugas y de un autor desconocido. A pesar de esto se observa un cierto interés en la composición. La aparición del personaje, de la izquierda da escala al conjunto además de un primer plano que le añade profundidad. Igualmente los edificios están bien encuadrados y se elimina de la escena el único edificio que podría dificultar la visión que es el que se encuentra a la izquierda de la imagen. Pese a eliminarse, se insinúa su presencia por medio del cartel de la farmacia y la aparición de una esquina del mismo en la parte superior izquierda de la fotografía. Las fugas verticales por otro lado acentúan la proporción vertical del proyecto magnificándolo y forzando esta idea de proyecto de gran dimensión.

Las luces y sombras denotan que la imagen se disparó en un momento de sol alto y refuerzan la idea de solución constructiva ritmada tanto en horizontal como en vertical. En horizontal las bandas oscuras provocadas por las sombras profundas de las terrazas generan un ritmo de lleno-vacio. En vertical, la sombras lateral del muro que separa las viviendas se acentúa con un sol escorzado a las fachadas.

La pureza de los volúmenes y la abstracción, rasgos estilísticos fundamentales de este proyecto, destacan en una arquitectura ausente de contexto al que sólo se llega por pequeños detalles.



Fig. CAC.03

Desconocido. Vista desde la calle Santa María Micaela. Cooperativa de Agentes Comerciales. 1961. Arq. Santiago Artal Ríos. ACAC

Fig. CAC_04 y fig. CAC_05. Se trata de dos vistas del espacio interior del edificio aún en construcción.

Las imágenes tienen una proporción vertical en consonancia con el espacio que describen. Hay que pensar que se estaba construyendo un espacio de 4 módulos de ancho, (19,2 m) con 10 módulos de profundo, (48 m) que se relacionaba con dos bloques de 13 alturas.

Este espacio de relación de inspiración japonesa no se puede apreciar con toda su calidad en estas imágenes que no parece que tengan una voluntad de representarlo en detalle. Hay que pensar que en el momento de realizarlas estaba en construcción. Si que parece que el fotógrafo centra el interés en las proporciones espaciales generales y en los edificios que lo envuelven, así como en la serie.

Por otro lado, la visión de ambas de manera consecutiva produce la sensación de un recorrido por el mismo, con aproximación a la pasarela. Esto resulta novedoso respecto a otras imágenes introduciendo así la variable tiempo. Se destaca de esta manera el acercamiento pautado por los dos muros que se disponen perpendicularmente al recorrido. El primero de ellos que alojará el caño para el recorrido del agua y el segundo que por medio de un banco limita un espacio de juegos y de reunión.

El estanque junto con la pasarela que lo salva, a los que nos vamos aproximando será uno de los protagonistas.

Fig. CAC.04 y Fig CAC.05

Desconocido. Vistas interiores del patio. Cooperativa de Agentes Comerciales. 1961. Arq. Santiago Artal Ríos. ACAC



Fig. CAC_06. La serie de imágenes del espacio interior, uno de los protagonistas del edificio, se acaba con esta vista de detalle de la pasarela. Aquí toda la pesadez del hormigón se transforma en sutileza y ligereza. Los planos se cruzan sin tocarse y el techo revestido de madera se apoya sobre unos finos pilares circulares metálicos.

Esta imagen además describe el resto de acontecimientos del espacio. El caño de agua, las escaleras que dan acceso a las viviendas por medio de un nivel intermedio que permite un ascenso suave y generar nuevos espacios de relación y las ritmadas viviendas que vuelcan a este espacio.

Compositivamente la imagen tiene dos diagonales claras que acentúan este cruce de circulaciones, el del patio, espacio vacío, y el del paso, espacio sutilmente lleno. El ritmo de los pilares circulares pintados de color oscuro en uno y otro sentido ayudan claramente a esta lectura, el techo de madera acompaña.

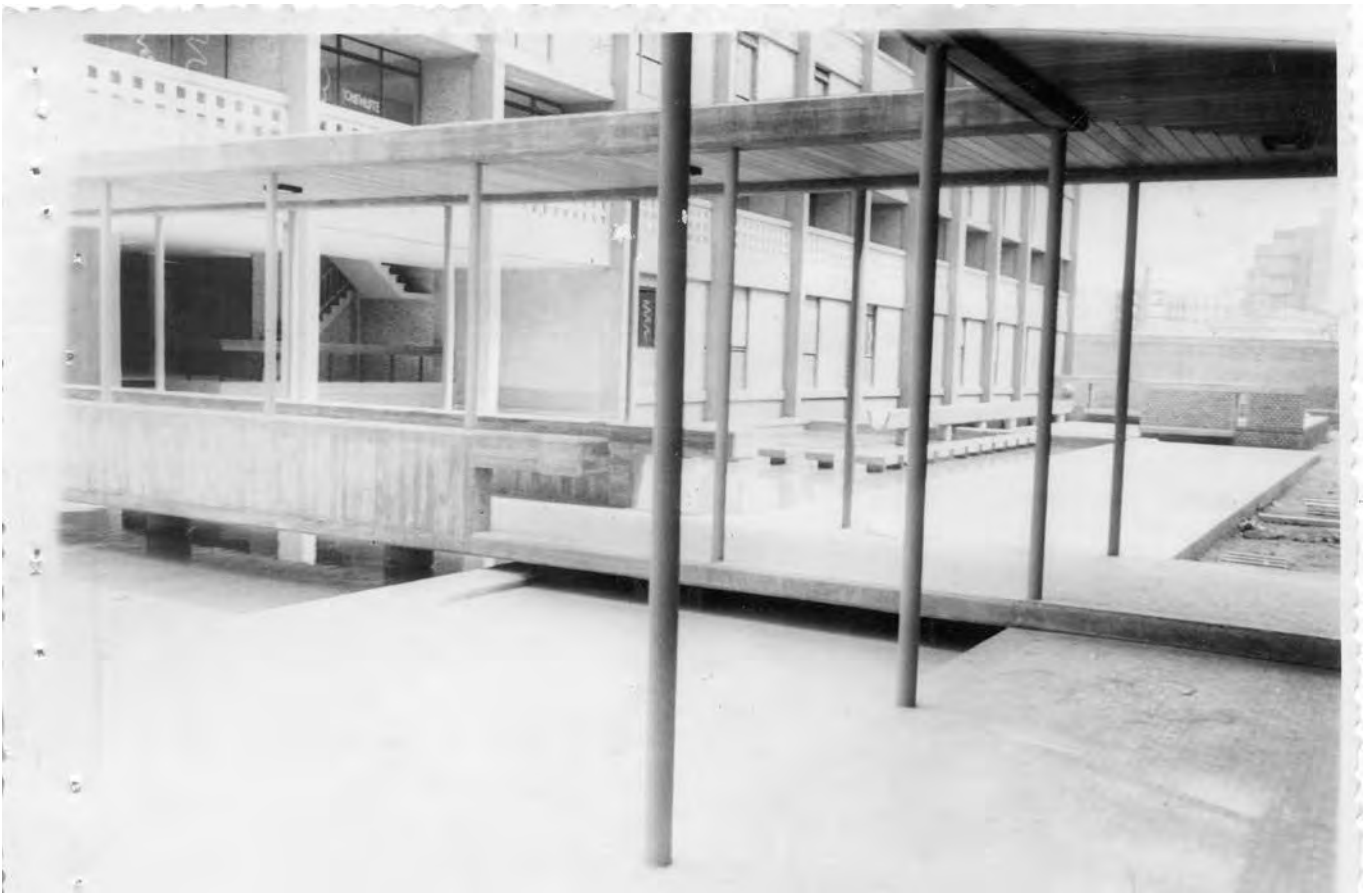
Los pilares en primer plano confieren profundidad a la imagen generando un primer plano, obligando al espectador a situarse bajo la cubierta de madera. En un plano intermedio se sitúa la pasarela de acceso al edificio y en último término los muros anteriormente descritos y el caño que provee de agua a la piscina del conjunto

Resulta igualmente acertado el uso de las luces y sombras, destacando la escalera suficientemente iluminada pese a estar en un espacio profundo y que de alguna manera termina el recorrido.

El dinamismo de la composición expresa claramente el dinamismo del acontecimiento con cruce de personas y agua en constante movimiento.

Fig. CAC_06

Desconocido. Vistas interiores del patio. Cooperativa de Agentes Comerciales. 1961. Arq. Santiago Artal Rios. ACAC.



CAC_07. Esta imagen del edificio se ha obtenido de una reproducción que forma parte de la decoración del espacio del administrativo del que trabaja de manera exclusiva para la Cooperativa de Viviendas en el propio edificio. Hay que pensar que el edificio propiedad de todos los cooperativistas genera sus propios ingresos por el alquiler de los locales comerciales. Estos ingresos ayudan a paliar los gastos de un inmueble con personal a su servicio y los costes de mantenimiento y rehabilitación que pueda tener, es por ello que el edificio cuenta con profesionales que administran las cuentas con oficina en la propia cooperativa.

Se trata de una imagen del edificio terminado tomada con un equipo que permite la corrección de fugas. Desgraciadamente no se conoce al autor aunque se presupone que será uno fotógrafo profesional.

Además de las cuestiones técnicas relativas a la ausencia de fugas verticales, se busca un punto de vista elevado, subiendo a la finca vecina. Desde este punto de vista el carácter descriptivo de la imagen mejora, se pierden aspectos sensibles asociados a las fugas y se busca la abstracción y precisión de la axonometría. Nos podríamos remitir a algunas de las imágenes con punto de vista elevado tomadas para la Escuela Jardín Guadalquivir donde la sensación es parecida.

En este caso el rigor formal y modular del edificio se ve muy reforzado con este tipo de puntos de vista, así que según nuestro criterio es más adecuado a este edificio

Compositivamente se genera una diagonal forzada sobre todo por la pieza baja que se ve acentuada al llevarse a la esquina de la imagen y que tiene su final en el punto medio del lado izquierdo de la fotografía.

Ideas de verticalidad y monumentalidad se ven mitigadas en esta imagen ante la ausencia de fugas verticales. Por otra parte, se refuerza la idea de modularidad, seriación, métrica precisa, así como de abstracción más adecuadas a un proyecto



de viviendas de renta limitada.

La ausencia de color nos hace obviar la acertada composición de inspiración neoplástica de la fachada.

Las personas y vehículos acaban la escena dándole la escala necesaria.

Fig. CAC.07

Desconocido. Vista exterior elevada desde la calle Santa María Micaela. Cooperativa de Agentes Comerciales. 1961. Arq. Santiago Artal Ríos. ACAC

Fig. CAC_08 y CAC_09. Como complemento a este episodio de la tesis, aunque no se tratan de imágenes de la época de la construcción, se reproducen a continuación dos imágenes tomadas por Paco Alberola, prestigioso fotógrafo profesional que reside en San María Micaela, conocido entre otras muchas cosas por sus colaboraciones con el equipo Crónica.

Se trata de una fotografía de 1968, año en el que llegó al edificio, con lo que se podría estimar que el estado del edificio es muy parecido al original. Se incluye una imagen tratada por el propio autor y que se empleó para debatir acabados y usos del espacio común por los propios cooperativistas.

En esta imagen se resalta el corazón del proyecto, el espacio comunitario, verdadero esfuerzo del proyectista y auténtico protagonista del espacio. Se emplea un plano picado tomado desde la terraza aunando cuestiones descriptivas y sensitivas.

Compositivamente resulta novedosa la vista desde la cubierta forzando la diagonal que sube a la esquina superior izquierda de la imagen y puede recordar algunos de los encuadres empleados en la Bauhaus. El vacío del patio ocupa la diagonal opuesta y reproduce de manera acertada un día común en el edificio.

La presencia de personas en la escena la sitúa en su escala, y hace amigable la rotundidad del edificio.

Resulta paradójico pensar como es precisamente el vacío el verdadero objetivo del proyecto, del lleno.

Fig. CAC.08 y CAC.09.

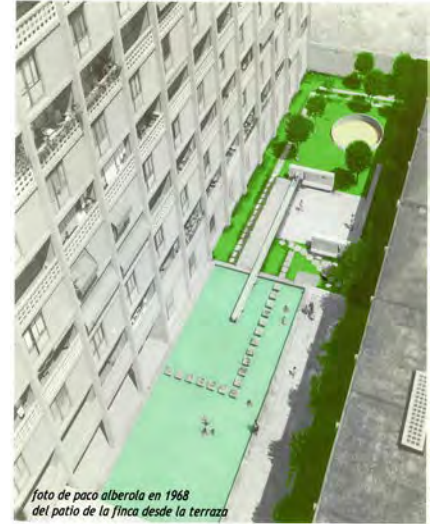
Página opuesta. Paco Alberola. Cooperativa de Agentes Comerciales, vistas de el patio interior. 1968. Arq. Santiago Artañ Rios. ACAC
www.alberola.com

Fig CAC.08-a

Detalle



*foto de paco alberola en 1968
del patio de la finca desde la terraza*



*foto de paco alberola en 1968
del patio de la finca desde la terraza*



4. Deutsche Schule Valencia. (1959-1961). Pablo Navarro, Julio Trullenque

Obra

Se trata de un edificio que ocupa una manzana entera en una de las zonas de expansión de Valencia de los años 60. Próximo a uno de los ejes preferidos por la burguesía adinerada de esa época y a la Universidad de Valencia.

El proyecto debía incluir un programa extenso de aulas de primaria, secundaria e infantil, gimnasio, administración y demás piezas, permitiendo alojar 600 alumnos. Se estructura en base a 3 piezas, una de mayor dimensión que alojaría las aulas, de planta baja más cuatro alturas, una pieza exenta de gimnasio y unas piezas dentadas de planta baja que contendrían 5 aulas de infantil.

La pieza prismática de aulas se retira de la calle dejando un jardín previo. Las otras dos piezas se sitúan en la parcela de manera independiente a esta primera, las aulas de infantil ocupan el otro extremo de la parcela y el gimnasio en el punto medio entre ambas. Todas ellas se conectan por medio de una gran pérgola.

La pieza protagonista, alterna una fachada a la calle Jaime Roig con una composición a base de vacíos y llenos, mientras que su otra fachada se materializa mediante un *brisesolil* superpuesto.

Constructivamente se emplea una estructuras de forjados, pilares y vigas de hormigón armado.



Fig. DSV.01

Sanchis. Vista interior de la lámina de agua y pérgola Colegio Alemán. 1961. Arq, Navarro, Trullenque. AGCECDFs.

Página opuesta detalle.



DEUSTCHE SCHULE VALENCIA.

Arq: Pablo Navarro Alvargonzález y Julio Trullenque. bajo la supervisión de E. Becker y D. Weise.

Emplazamiento: C/ Jaime Roig nº 14.

Promotor: República Federal Alemana.

Proyecto: 1958

Construcción: 1959-1960

Valores principales

El proyecto se conforma por composición de varias piezas, en este caso dispuestas de manera más dispersas que en la Escuela Jardín Guadalaviar y unidas por una gran pérgola.

Estas piezas generan un vacío interior que se convierte en uno de los protagonistas del proyecto

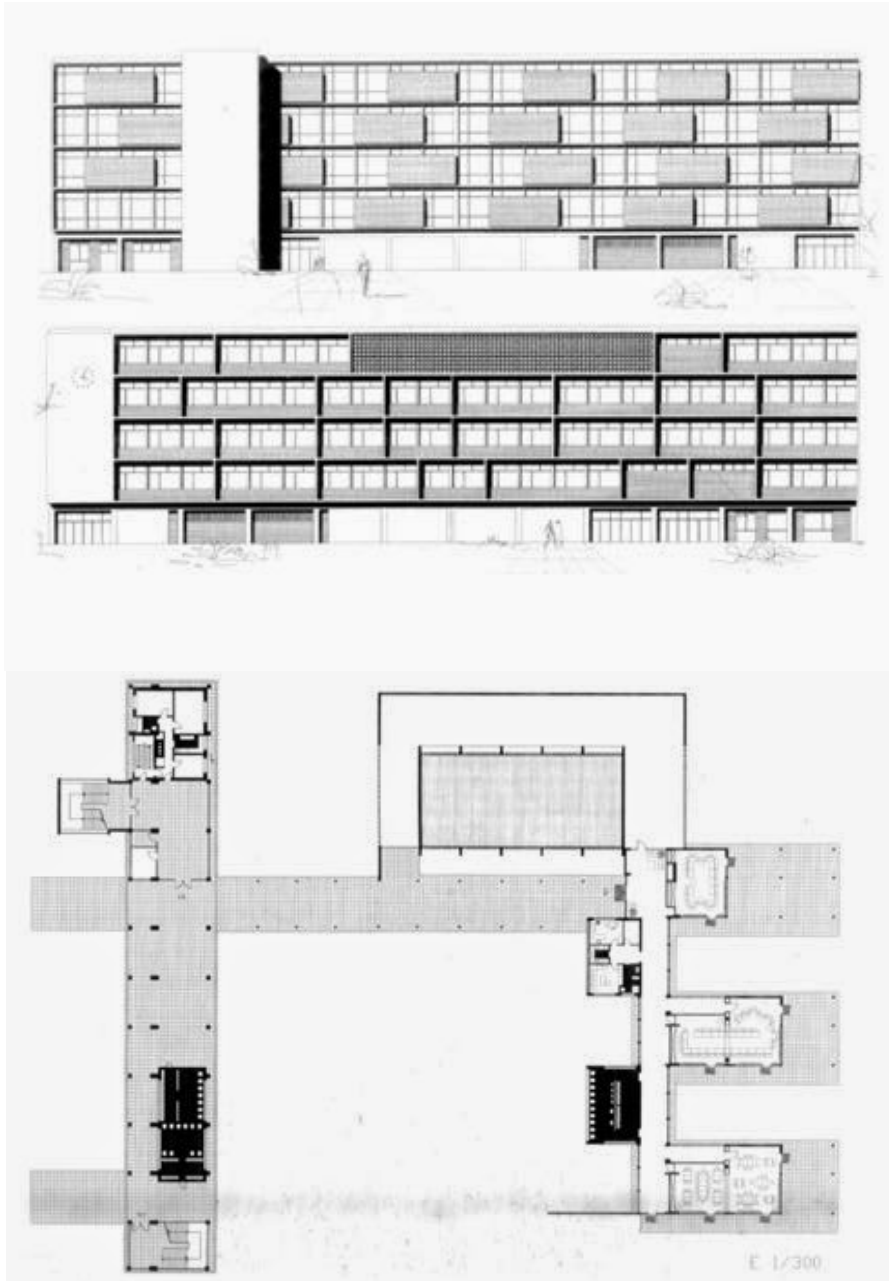
La gran pieza prismática da la escala del edificio a la calle, y se enfrenta de manera directa a ella, mientras que las otras dos piezas ocupan la parcela apropiándose y no tienen una vocación urbana.

Esta pieza prismática emplea un lenguaje típico de la Bauhaus y la doble composición de su fachada es uno de sus aciertos. Llenos, vacíos, un *brisesoleil* superpuesto, un imponente paño ciego y un reloj completan los elementos de este prisma.

Otra de las estrategias empleadas es la de retirar el edificio de la alineación de la calle para generar el jardín de recepción.

Esta pieza además deja la planta baja libre y se eleva sobre pilotes enlazando de manera acertada con la pérgola que une el gimnasio y las aulas de infantil.

A pesar de que el proyecto se desarrolló por técnicos alemanes bajo las ideas de los arquitectos valencianos se incorporaron aportaciones de artistas locales. Así hay aportaciones como la cerámica de Gres Nolla y una imponente escultura de Andreu Alfaro que ocupa un lugar protagonista en el patio.



Fotografías

Se han encontrado imágenes del estudio Sanchis, que recogen no sólo el proceso constructivo sino que incluyen una buena muestra del edificio acabado. Se puede ver que no sólo el estudio Sanchis produjo imágenes de gran valor al explicar los procesos constructivos sino que tubo la capacidad de llegar a generar imágenes de gran lirismo y cuidada composición de la obra terminada.

Se han encontrado 33 imágenes pertenecientes a este fondo y que hacen referencia al edificio.

A la hora de realizar su análisis se ha dividido en dos partes. Por una parte aquellas fotos que explican la construcción del edificio, que se agruparán para no hacer excesivamente extensa la explicación y por otro las del edificio acabado o casi acabado donde el análisis se hará de manera más exhaustiva.

Es sintomático que no se hayan encontrado fotografías de las piezas menores como son el gimnasio y las aulas de infantil, que sólo aparecen de fondo en algunas de las fotos del patio. Como pasara con el edificio de la Escuela Jardín Guadalaviar se concentra el esfuerzo narrativo en la pieza de mayor dimensión y se omiten el resto. En este caso, también llama la atención la ausencia del gimnasio que debería ser una pieza de interés aunque solamente fuera estructural.

Sobre las fotografías relativas a la construcción Sanchis empleó de manera dominante dos ubicaciones. Una desde Jaime Roig y otra desde el interior de la parcela. Llama la atención como el patio tiene mayor dimensión que la calle, lo que permite un punto de vista más alejado.

Las fotografías de construcción realizadas desde Jaime Roig no suponen un gran aporte y no inciden en los valores del edificio. y se podría decir que su uso es el



Fig. DSV.02

Sanchis. Fotografías del proceso constructivo de la pieza de aulas. Colegio Alemán. 1959-1961. Arq. Navarro, Trullenque. AGCECDFs.

Fig. DSV.03

Sanchis. Fotografías de la fachada a la calle Jaime Roig. Colegio Alemán. 1959-1961. Arq, Navarro, Trullenque. AGCECDFs

Proceso de urbanización y vallado.



de mero cronista de la construcción del edificio. El punto de vista es muy cercano y no se observa un esfuerzo en componer la imagen.

Las fotografías de la construcción vista desde el patio permiten reconocer mejor el edificio en su totalidad. En cualquier caso el proceso constructivo no resulta novedoso, y aunque el encuadre es adecuado son fotografías meramente descriptivas.

Las fotografías del edificio acabado se han organizado según el lógico recorrido del edificio desde el exterior. Así se representa la fachada a la calle Jaime Roig, la fachada interior al patio y el espacio pergolado por ese orden.

Sobre las fotografías de la fachada exterior existe una serie hasta llegar a la construcción del muro bajo de cerramiento de la parcela, palmeras y pavimento de la urbanización. Se observa la buscada presencia de palmeras, de un cerramiento bajo y el contraste, débil en las imágenes, de la pieza de aulas con el núcleo de comunicación vertical.

Las fotografías interiores a la parcela tienen un mayor interés, el propio espacio lo tiene y las imágenes lo reflejan.

En este caso la fotografía puede usar primeros planos de la naturaleza y arquitectura del patio de juegos. Además la pieza de aulas tiene un contrapunto más claro en el paño ciego rematado por el reloj. Incluso la fachada de la aulas adquiere una mayor vibración con la terraza de última planta. Destacar la fotografía DSV.05, donde aunque ultimándose el colegio, se expresa con claridad la composición pensada por los arquitectos, destacando el paño ciego y el lugar donde irá el reloj, y equilibrándolo con el arranque de uno de los muros del patio de juegos.

Los peones de la construcción proporcionan una agradable escala sobre la retícula germánica del pavimento.



Fig. DSV.04

Sanchis. Fotografía de la fachada exterior.
Colegio Alemán. 1959-1961. Arq, Navarro,
Trullenque. AGCECDF5

Fig. DSV.05

Sanchis. Fotografía de la fachada exterior.
Colegio Alemán. 1959-1961. Arq, Navarro,
Trullenque. AGCECDF5

Acabados finales



Fig. DSV.05-a

Sanchis. Detalle de la colocación del reloj de
la fotografía de la fachada exterior. Colegio
Alemán. 1959-1961. Arq, Navarro, Trullen-
que. AGCECDF5





Fig. DSV.06

Sanchis. Fotografía de la fachada interior. Colegio Alemán. 1959-1961. Arq, Navarro, Trullenque.

Pérgola de acceso y escultura de Alfaro. AGCECDFs

Fig. DSV.07 , fig. DSV.08 y fig DSV.09

Sanchis. Fotografía de la fachada interior. Lámina de agua intermedia. Colegio Alemán. 1959-1961. Arq, Navarro, Trullenque. AGCECDFs

El reportaje sobre este edificio se completa con 3 tipos de imágenes.

Por un lado las imágenes de la lámina de agua del acceso, que pese a contener una buena dosis de estrategias de construcción de la imagen, no reflejan claramente ninguna de las ideas del proyecto. La lámina no actúa como espejo además de que las diagonales no se ven tensadas con las propias líneas del proyecto, ni se insinúa de manera eficiente el movimiento que podría sugerir este espacio.

Por contra la fotografía realizada desde el espacio interior y bajo el espacio perigolado condensa gran parte de los valores de esta magnífica obra de arquitectura. La transparencia de la planta baja y la invitación a recorrer el edificio quedan marcadas al recorrer visualmente toda la pérgola hasta la calle sin obstáculos.

Igualmente la aparición de la escultura de Alfaro denota el interés de los arquitectos por la presencia del arte en su obra.¹ Como fondo aparece el edificio de las aulas con su cerámica de Nolla. La propia disposición de los pilares de la pérgola acentúa la perspectiva y la fuerza, aumentando la sensación de profundidad de la imagen. El cielo cortado con la presencia de la diagonal le confieren dinamismo.

Será probablemente una de las mejores imágenes de esta serie.

Por último comentar la existencia de 5 fotografías que focalizan su interés en la otra fachada del patio. Se trata de imágenes que no suponen un gran aporte.

1.-En este punto conviene recordar que Pablo Navarro fue miembro del grupo Parpallo que englobaba artistas de diferentes ámbitos. Michavila, Nassio, Alfaro, etc.

Fig. DSV.10 , fig DSV.11 y fig. DSV.12

Sanchis. Fotografía de la fachada interior. Colegio Alemán. 1959-1961. Arq, Navarro, Trullenque. AGCECDFS

Acabados patio



5. Facultad de Derecho. (1956-1959).

Fernando Moreno Barberá

Obra

El proyecto debía implantarse en una parcela dando a 3 calles, y lindando con otra parcela dedicada igualmente a un edificio universitario en un solar de 12.300 m². Debía responder a la Avda. Valencia al Mar, actualmente Avd, de Blasco Ibáñez, a las calles Rodríguez Fornos y Artes Gráficas.

El programa consistía en alojar 6 aulas de tamaños diversos, sala de lectura, salón de actos, así como despachos de profesores, rector, espacios auxiliares. Debía tener igualmente un salón actos generoso.

Se trata de una obra donde el hormigón armado se combina con los muros cortina de acero.

La estructura de hormigón armado visto le confiere expresividad. Idea solamente quebrantada en las cerchas metálicas de salón de actos.

La pieza de mayor altura, la de los despachos y seminarios de los profesores resuelve su fachada principal con un muro cortina de perfiles metálicos.

El resto de fachadas utilizan la misma solución cuando buscan transparencias, ocurre esto en el generoso pasillo de acceso a las aulas. También se emplea un catálogo de celosías de hormigón cuando las vistas no son interesantes o el soleamiento lo recomienda.



Fig. FD.01

Sanchis. Facultad de Derecho en construcción.
1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá.
BVFD

Pág. siguiente detalle.



FACULTAD DE DERECHO

Arq: Fernando Moreno Barberá

Emplazamiento: Avda. Blasco Ibáñez, nº 30

Promotor: Ministerio de Educación y Ciencia

Proyecto: 1956

Construcción: 1956-1959

Valores principales

Tomando las palabras del propio arquitecto

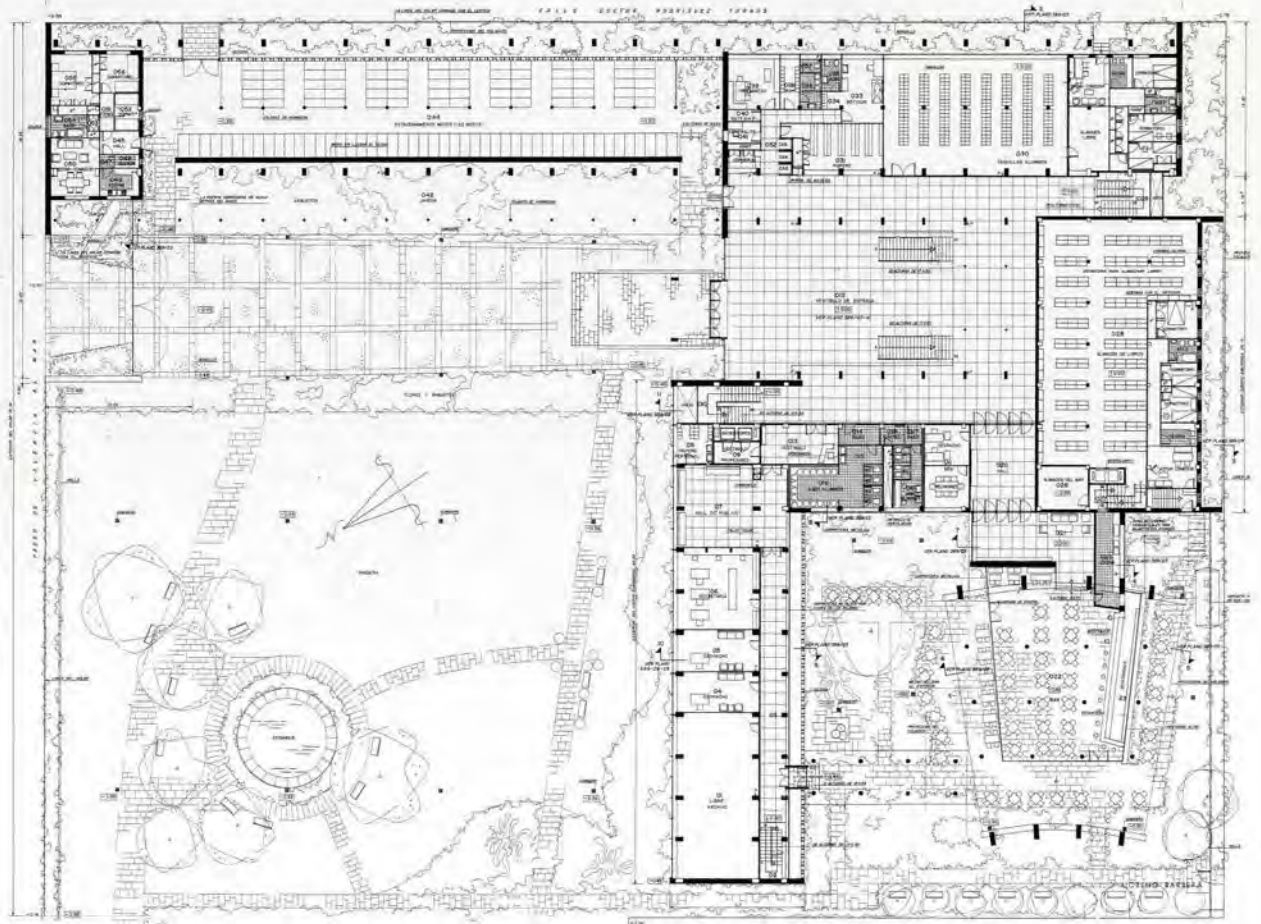
Para la composición del conjunto, en sección dispusimos el bloque de seminarios alto, el bloque de aulas que debía haber tenido doble número de aulas y por tanto doble altura, y un elemento más bajo que enlazaba los dos. Al reducirse el programa y quedarse las aulas en un solo plano quedaba torpemente escalonado, por lo que recurrí a bajar la galería y hacer bajo y otra vez alto. En la fachada insistimos en el mismo contraste entre huecos y macizos y entre luces y sombras. La pared totalmente ciega contrasta con la pared finamente modulada. En la fachada lateral, el elemento con los quitasoles escalonados en altura superior. Debajo, el muro retirado un par de metros hacia detrás: una masa profunda que contraste con una pieza vibrante y calada. A la vista del que pase sólo se observa la vista superior

Conferencia impartida en la ETSAV mayo de 1991

Con un lenguaje ni pretencioso ni metafórico, y que podría recordar al de sus colegas coetáneos Santiago Artañ y García Ordóñez; Moreno Barberá explica su obra.

Como es habitual en el Movimiento Moderno el programa se fragmenta y es la composición de las partes las que dan la clave de la solución.

Un gran vestíbulo a doble altura organiza el funcionamiento de las piezas. Este elemento articulador da paso a una pieza baja que acompañará el recorrido de acceso a modo de pórtico marcando la visual de la pieza de gran altura que aloja a los despachos de los profesores.



Planta baja.

Las aulas se alojarán en esta pieza longitudinal.

Tras la pieza de mayor altura se sitúan como cajas independientes la sala de lectura y el aula magna.

Entre esta y el edificio pantalla de profesores existe un patio que los articula.

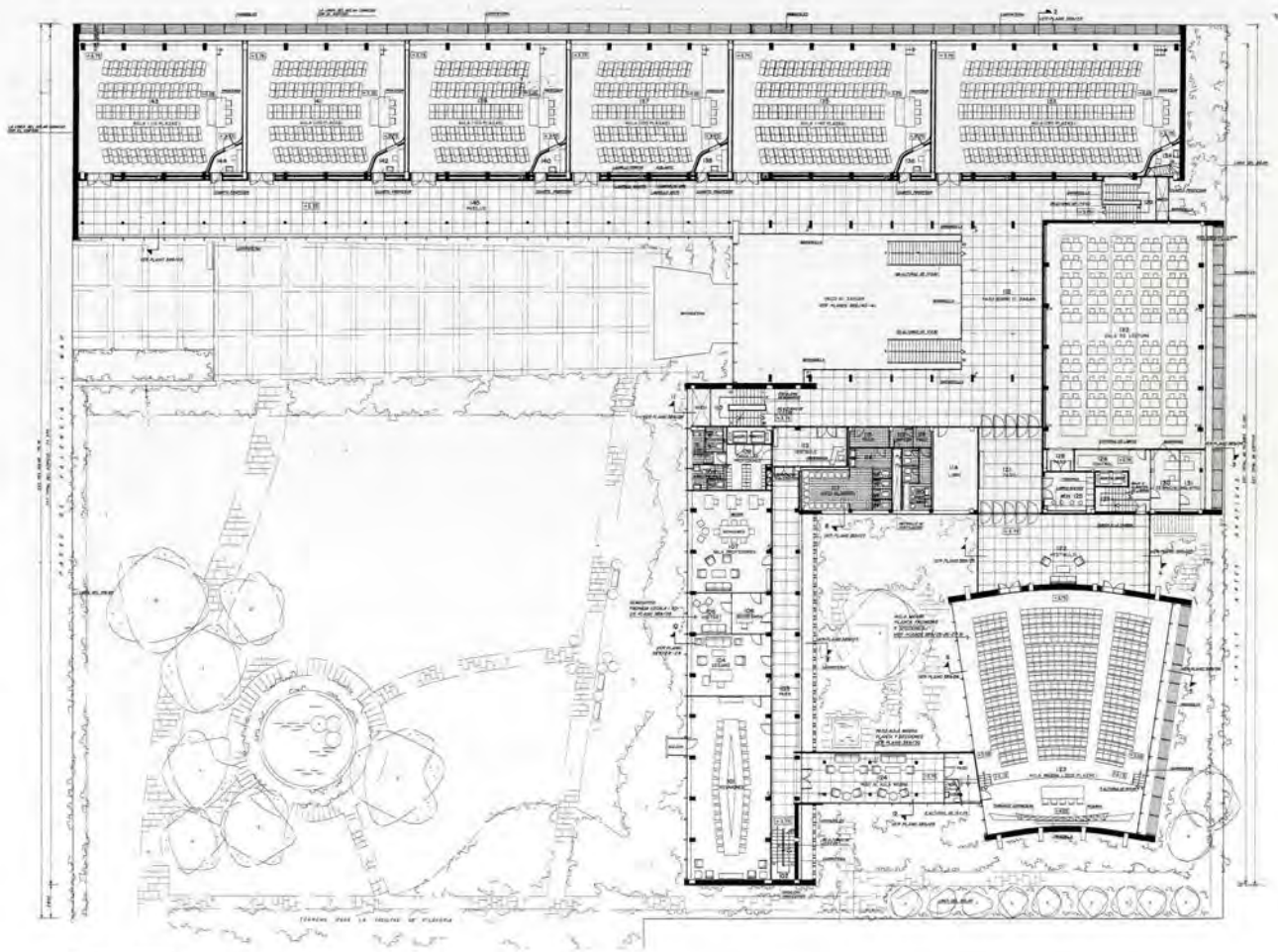
El contraste horizontal-vertical es uno de los temas del proyecto. El volumen de mayor altura se retira de las fachadas principales permitiendo una visual lejana.

Las piezas de menor altura responden a las calles de menor entidad bajando la escala del conjunto.

Materialmente el proyecto combina un muro cortina delicadamente hecho de manera tradicional, valga la contradicción inherente, con el hormigón visto y la madera.

La fachada del muro cortina tuvimos que inventarla. Son unas vigas verticales de doble T del 14 las cuales están sujetas al forjado con unas escuadras con agujeros ovalados para permitir movimientos y ajustes, y unas carpinterías que van puentando, entre estos elementos, carpinterías corrientes que van sujetas con unos tornillos a través de unas grapas y unos tacos de goma para permitir el movimiento

Conferencia impartida en la ETSAV mayo de 1991



Planta primera.

Fig. FD.02, fig. FD.03 y fig. FD.04

Sanchis. Facultad de Derecho en construcción.
1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá.
AGCECDFS

Fotografías de la esquina de las calles Rodríguez Fornos con Artes Gráficas.



Análisis de las fotografías.

De esta obra se han podido encontrar fotografías en tres de las fuentes consultadas.

En primer término, y por llevar un lógico orden constructivo, el estudio Sanchis fotografió el proceso de construcción del proyecto con unas instantáneas memorables, información obtenida del archivo Generalitat Valenciana, Archivo Gráfico de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte. La otra fuente proviene del archivo de Moreno Barberá que forma parte de los fondos del archivo del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia.

Sobre las fotografías de Sanchis, se han encontrado 49 imágenes del proceso de construcción y algunas de ellas de la obra terminada.

Se trata de una obra que por los grandes contrastes que presenta, horizontal-vertical resulta grata de fotografiar.

El interés del fotógrafo se centra por un lado en la esquina de las calles Rodríguez Fornos y Artes Gráficas, en muchos casos generando una imagen demasiado focalizada en la esquina y excesivamente simétrica.

También recoge la visión en detalle de algunas de las lamas de protección, buscando el claroscuro. Tampoco estas imágenes son excesivamente expresivas, aunque dan muestra de la precariedad tecnológica de la época al ver los andamios y elementos auxiliares con los que se trabajaba.

Además de estos puntos de vista, el fotógrafo ensaya los interiores a la parcela. Hay que pensar que el edificio de mayor altura se retira mucho del acceso principal



Fig. FD.03.a

Sanchis. Detalle de foto. Facultad de Derecho en construcción. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. AGCECDFs

SICOP fue una de las grandes constructoras del momento



Fig. FD.05 y fig. FD.06

Sanchis. Facultad de Derecho en construcción. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. AGCECDFs

Vista de la fachada a la calle Artes Gráficas en construcción.

para generar un espacio libre.¹

Esta es sin duda la imagen más fotogénica. La pieza de ocho plantas adquiere mayor esbeltez merced a su poco espesor y al contraste con las piezas de 2 plantas que la envuelven. Esta idea se ve forzada por el carácter vertical del muro cortina.

Sanchis vuelve a ensayar diferentes encuadres con pequeñas variaciones así como diferentes horas para encontrar la toma que genere la vista idónea.

Solamente la extraña fotografía perpendicular al acceso natural al edificio se sale de los patrones marcados de seguimiento de la obra. Esta fotografía tampoco será una de las que mejor representen el edificio. La pérdida de las esquinas en la composición así como la excesiva centralidad del camino lo refrendan. Además la carencia de temas importantes del proyecto lo evidencian.

Por otro lado en el archivo de Moreno Barbera se han localizado 35 fotografías de gran formato cuyo objeto era la Facultad de Derecho, 15 fotografías de gran formato que reflejan una ceremonia, suponemos que es la entrega a la propiedad.

1.-En este caso esta pieza de mayor altura se retira mucho más del acceso principal que en cualquiera de los ejemplos de arquitectura escolar descritos.

Guadalavivar deja pasar el terreno por debajo, para mejorar la relación con los patios.

El colegio alemán se retira levemente y se eleva para generar una libertad parecida a la del Guadalavivar, aunque con una pieza de mucho más dimensión.

La Facultad de Derecho se retira totalmente dejando un patio abierto que limita con las aulas, pieza que acompaña durante el acceso. Se genera así un patio abierto a la Avenida.

Fig. FD.07

Sanchis. Facultad de Derecho en construcción.
Acceso bajo pérgola. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. AGCECDF5

Fig. FD.08 y fig. FD.09

Sanchis. Facultad de Derecho en construcción.
1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá.
AGCECDF5



Fig. FD.10

Sanchis. Facultad de Derecho en construcción.
1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá.
AGCECDF5

Destacar el contraluz por el Sol poniéndose tras el edificio





Fig. FD.11

Finezas. Detalle fachada facultad de Derecho.
1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá.
ACTAVMB

Además de estas fotos se han localizado 22 fotografías de pequeño formato, tipo polaroid sin firma. Se pueden suponer que el autor fue el propio Moreno Barberá

Estudiadas las fotos de Sanchis y citadas las menos representativas de Barberá, quedan los álbumes principales del arquitecto. En estos álbumes han intervenido los siguientes fotógrafos de los cuales hemos hablado en el capítulo correspondiente. Fragar, Finezas y Vidal.

Resulta particularmente extraño la aparición de 3 estudios de fotografía sobre una misma obra. Igualmente llama la atención la no presencia de Pando, fotógrafo con el que Fernando Moreno Barberá confió la mayoría de la fotografías y sobre todo la imagen de Cheste, una de sus mayores obras.

Si agrupamos las obras por autores, de Finezas podemos destacar tres de sus imágenes que sobrepasan lo evidente y acercándose a fotografías de alto contenido artístico.

La imagen del detalle de la fachada en la que se muestra el único ornamento de la fachada.

Se trata de una imagen de alto poder de abstracción que sitúa el icono sobre un fondo infinito, del que no se aprecia el principio ni el fin. La fuga vertical genera el movimiento necesario para eliminar hieratismo a la imagen.

Por otro lado destacar dos imágenes de la tersa fachada de los seminarios. Parece ser la parte del proyecto que acaparó gran parte del interés. Ambas de cuidada composición, no dejan ver la totalidad del lienzo de fachada, siendo esto anecdótico ya que tiene vocación de no acabarse. En ambas establecen la contraposición de un elemento natural.



Fig. FD.12 y fig. FD.13

Finezas. Fachada facultad de Derecho. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá.

ACTAVMB

Contraste natural versus artificial



Fig. FD.19

Fragar. Interior. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB



Fig. FD.18

Vidal. Pasillo de acceso a las aulas. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB



Fig. FD.14, fig. FD.15 y fig. FD.16

Página siguiente. Fragar. Fachada facultad de Derecho nocturna. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB

Fig. FD.17

Página siguiente. Fragar. Fachada facultad de Derecho nocturna. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB

En la FD.13 de manera más acentuada, se trata de un tronco con carácter orgánico muy complejo. El contraste de formas lo acentúa además enfocando a los elementos naturales hasta incluso dejando fuera del objetivo al propio edificio que pasa a un segundo plano.

En la fig. FD.12, el contraste no está tan acusado y el objeto del árbol en parte es el de generar un primer plano y dotar a la imagen de mayor profundidad. Así como la anterior foto la fachada acaba siendo un fondo, esta imagen genera el efecto contrario. La fachada aparece precisamente iluminada y enfocada, destacando los reflejos que se producen en ella, la precisión y liviandad de sus piezas.

Fragar realizó una serie de fotografías nocturnas. Realizó cuatro pruebas, tres desde un punto de vista que ya ensayó en una foto diurna muy similar Desfilis, como veremos a continuación, y uno más frontal. Se puede tomar como una serie de pruebas. Sin aportar un gran avance sobre los conceptos contenidos en la arquitectura destacar la imagen FD.17 donde los huecos adquieren el carácter de un patrón sobre un fondo negro abstracto.

Es curiosa la presencia en este álbum de fotografías del estudio de Luis Vidal. Se trata de un estudio caracterizado por su dedicación al fotoperiodismo y no al de la fotografía de arquitectura o industrial. Sus fotografías no avanzan en la definición de la arquitectura que representan.

Aunque no se ha mencionado, en esta misma fuente, la del archivo personal del arquitecto, existían fotografías de los interiores del edificio, algunas destacando los murales, pasillos, etc. Parece de interés las fotos de las salas decoradas que recuerda muy claramente interiores de algunos edificios de Mies van der Rohe.

Por último, en el fondo fotográfico Desfilis, perteneciente a la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, se han encontrado diez imágenes del edificio. Entre ellas sin





Fig. FD.18

Desfilis. Fachada trasera Facultad de Derecho. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. BVFD

Desfilis sorprendentemente realiza una serie de fotos de la fachada trasera, construida con una única solución, una piel celosía. Esto confiere aún más abstracción del volumen del que no se reconocen las fenestraciones.

duda se encuentran algunas de las mejores imágenes de la facultad.

Algunas de ellas merced a la calidad del fotógrafo representan el edificio inmerso en una naturaleza exuberante que cuesta encontrar en la ubicación real del proyecto. Se acentúa la abstracción del objeto se persiguen las ideas de ciudad jardín, con elementos en altura aislados en un entorno natural.

Este imaginario sólo existe en la fotografía, gracias a la pericia del fotógrafo. La realidad es totalmente discrepante como denotan las fotografías muy apegadas al terreno de Sanchis, en las que se aprecia un entorno en fase de urbanización y que supondrá una ciudad densa de calles, aceras y edificios alineados a fachadas.

En tres imágenes que consideramos de gran valor, Desfilis repite esta atmósfera. La de un edificio puro, abstracto en un entorno natural ideal, de pinos, caminos, fuentes y césped. Una naturaleza que parece no tener fin y que genera el marco del proyecto.

Esta serie de fotografías, a las que tendenciosamente se les ha variado el tamaño valorando las de mayor calidad a juicio del autor de esta tesis, tiene otro episodio muy destacable en aquellas imágenes que relatan el acceso.

Se trata de tres imágenes que narran desde la recepción que brinda el muro de piedra pasando por el movimiento que proporciona el espacio porticado hasta la sensación de cobijo que genera la pérgola con el acceso lateral. A estos temas básicos, dentro de esta cuidado reportaje fotográfico se suman otros como la pensada composición, el manejo de las diagonales, la sucesión de planos para generar profundidad, etc. .. que aunque no enunciados están presentes en todas ellas.

Tras esto sólo queda guardar silencio y disfrutar de su visión. Probablemente junto con las fotografías de Finezas de la Escuela Jardín Guadalaviar sean algunas de las mejores imágenes del Movimiento Moderno de un fotógrafo valenciano.



Fig. FD.19

Desfilis. Fachada trasera Facultad de Derecho.
1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá.
BVFD.

Busqueda del punto medio para dar estabilidad a la imagen.

Fig. FD.20

Sanchis. Fachada trasera Facultad de Derecho.
1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá.
AGCECDFs.



Fig. FD.21

Desfilis. Fachada principal Facultad de Derecho. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. BVFD

El entorno natural, el camino, la persona en el banco, todo ayuda a la perfecta composición de la imagen.

Fig. FD.22

Fotografía principal página opuesta.

Desfilis. Fachada principal Facultad de Derecho. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. BVFD





Fig. FD.22

Desfilis. Testero Facultad de Derecho. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. BVFD

Fig. FD.22

Desfilis. Vestíbulo principal Facultad de Derecho. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. BVFD



Fig. FD.23

Desfilis. Recorrido de acceso Facultad de Derecho. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. BVFD



Fig. FD.23

Desfilis. Bajo la pérgola Facultad de Derecho 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. BVFD



Fig. FD.24

Desfilis. Acceso Facultad de Derecho. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. BVFD



6. Confederación Hidrográfica del Júcar (1962-1970). Miguel Colomina Barberá

Obra

El edificio para la Confederación Hidrográfica del Júcar obra de Miguel Colomina Barberá ocupa una parcela de 1.900 m² en la Avda. de Blasco Ibáñez 48.

Ganado por concurso restringido para la Dirección General de Carreteras formaba parte de un conjunto de tres edificios, dos prismáticos y uno hexagonal.

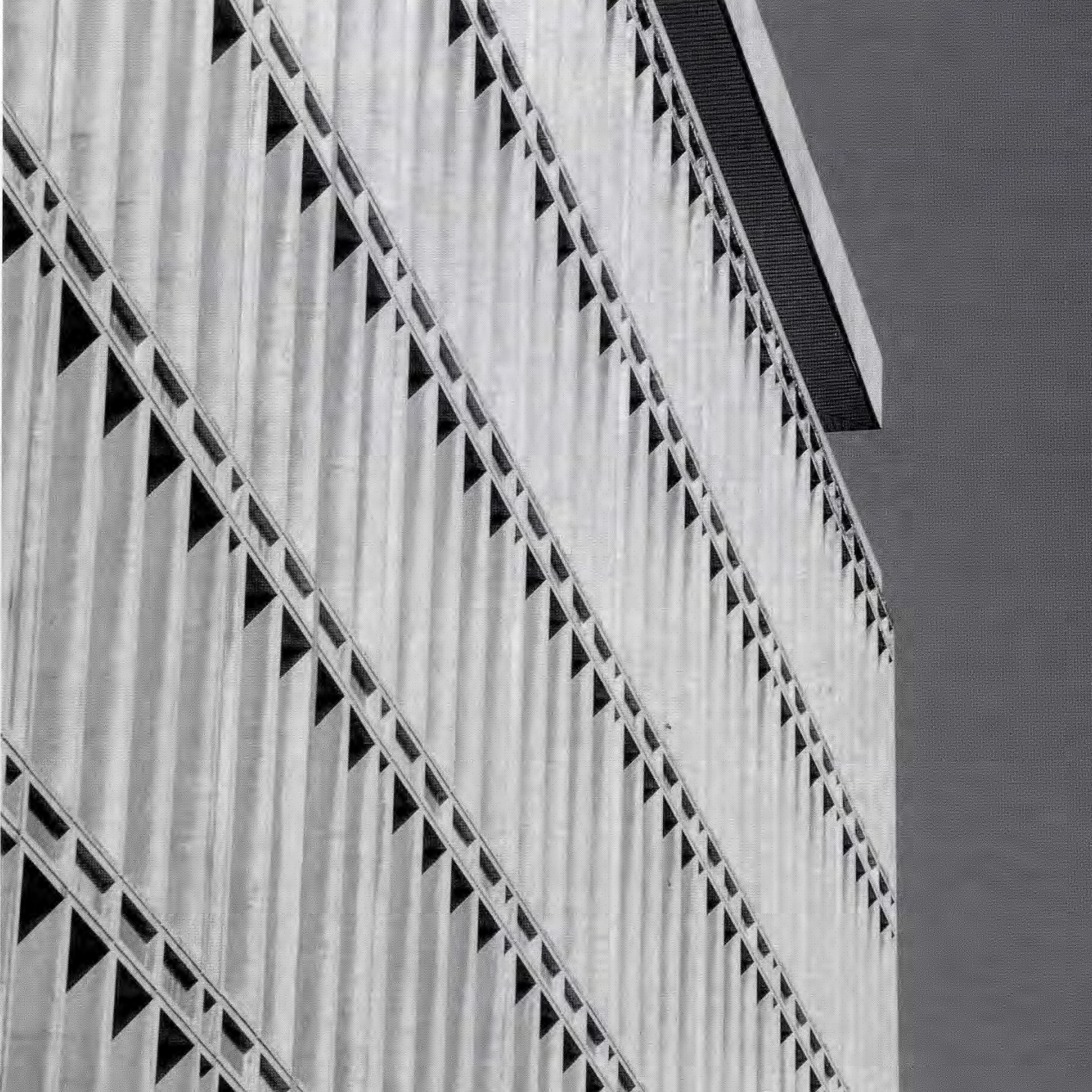
Este fue el único que se construyó según las ideas originales del concurso. Debía alojar de manera versátil las oficinas de la Confederación Hidrográfica del Júcar.

Situado a una manzana de la Facultad de Derecho su limitada parcela le otorgaba un carácter más urbano.

La propuesta se concretó en un edificio prismático de planta baja más siete con acceso central, testeros ciegos y doble crujía.

Fig. CH.01

Desconocido. Detalle de la fachada Norte. Confederación Hidrográfica del Júcar. 1962-1970.
Arq. Miguel Colomina Barberá.



CONFEDERACIÓN HIDROGRÁFICA DEL JUCAR

Arq: Miguel Colomina Barberá

Emplazamiento: Avda. Blasco Ibáñez, nº 48

Promotor: Dirección Regional de Carreteras.

Proyecto: 1962

Construcción: 1962-1970

Valores principales

Se trata de una pieza prismática de estudiadas proporciones áureas, que responde a unos cánones clásicos de organización general.

Con un basamento, cuerpo y remate remite a la tradición.

La planta baja y primera unificada por un forjado que se marca a modo de remate se resuelve de una manera más ligera que el cuerpo solución de inspiración en el Movimiento Moderno.

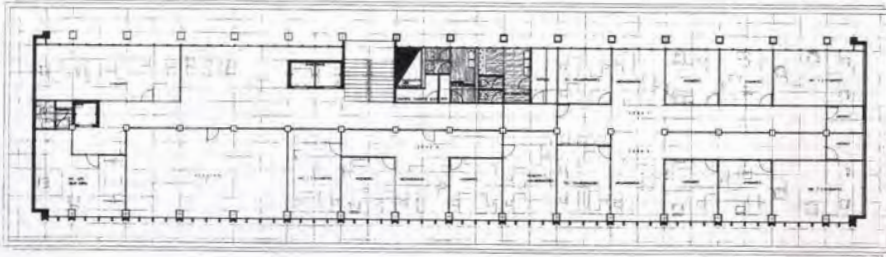
El cuerpo central se protege de manera diferente según la orientación Norte o Sur por medio de dos celosías que conjugan modulación con clasicismo. En ambos casos prima la transmisión de la solidez y estabilidad de la que se quiere dotar al edificio institucional. Es igualmente interesante la manera en la que oculta la junta de dilatación

La última planta por medio de un remate, que cubre una terraza corrida, cierra el edificio.

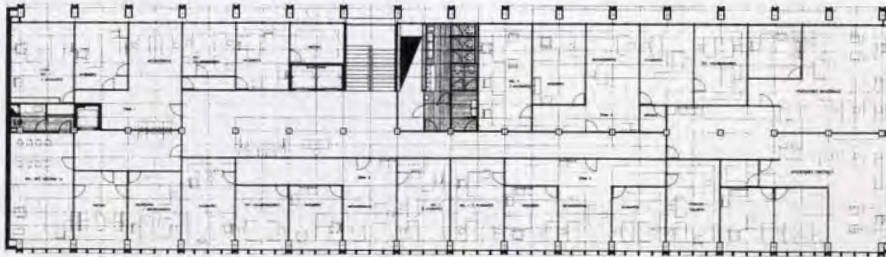
El acceso centrado y elevado respecto a la Avd Blasco Ibáñez sigue el coherente discurso, como ya pasara en edificios de Shinkel o de Mies van der Rohe.

La ritmada estructura le confiere gran versatilidad en los usos. El edificio así se ha adaptado sin modificaciones a las múltiples intervenciones que se han producido en él.

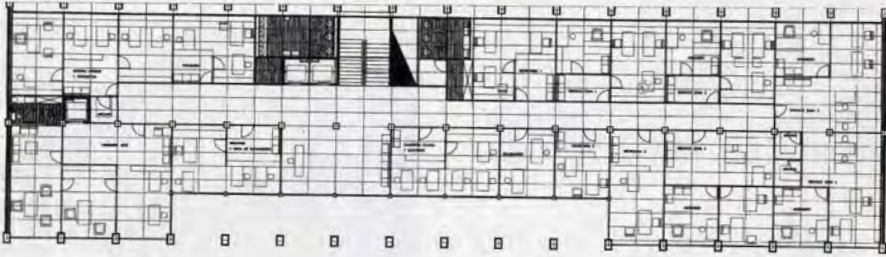
4



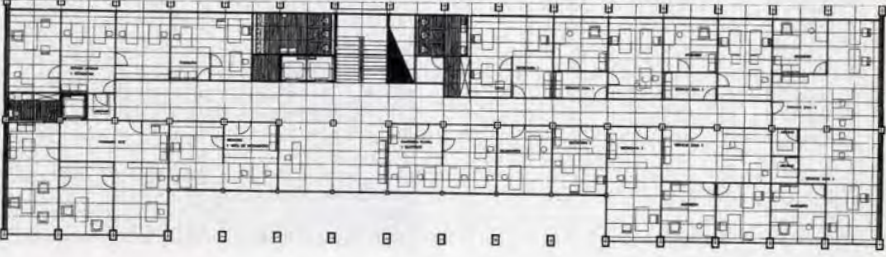
3



2



1



Análisis de las imágenes

De este edificio no se han encontrado imágenes originales de la época de la construcción en las fuentes consultadas. Tampoco la bibliografía y los autores de la misma han podido facilitar o indicar el camino para encontrarlas.

Sorprende la ausencia de fotos originales del edificio y la poca constancia que se ha podido encontrar de su construcción.

Se ha consultado entre otros el libro "Miguel Colomina. Arquitecto", editado por el COACV en 1998 del que se reproducen algunas de sus fotos.

Este libro cita como fotógrafos a Santiago Relanzón, Pepa Balaguer y Fernando Montón, que refotografiaron el edificio para la publicación.

Fig. CH.02

Desconocido. Fachada principal a la Avda. Blasco Ibáñez. Confederación Hidrográfica del Júcar. 1962-1970. Arq. Miguel Colomina Barberá.





Fig. CH.03

Desconocido. Fachada principal a la Avda. Blasco Ibáñez. Confederación Hidrográfica del Júcar. 1962-1970. Arq. Miguel Colomina Barberá.

Fig. CH.04

Desconocido. Vista frontal de la fachada principal a la Avda. Blasco Ibáñez. Confederación Hidrográfica del Júcar. 1962-1970. Arq. Miguel Colomina Barberá.



7. Universidad Laboral de Cheste. (1965-1970). Fernando Moreno Barberá.

Obra

Se trata de un conjunto de edificios de colosales dimensiones. Implantado en un área de 1.500.000 m² que debía alojar a 5.000 alumnos.

El proyecto se adoptó a la nueva parcela en una población cercana a Valencia tras un primer estudio en una parcela próxima a la Albufera. Esta parcela se descartó por entre otras razones su dimensión ajustada, tratarse de una zona pantanosa y presencia de mosquitos.

La Universidad debía contener aulas, residencia para estudiantes, comedores, zona deportiva, una gran aula magna, administración y servicios.

Se trata de un conjunto de edificios que ocupan la parcela según una zonificación por usos aprovechando la pendiente de la parcela.

En la zona más alta se sitúan los campos deportivos, a continuación y siguiendo las curvas de nivel los edificios residenciales. A continuación y en sentido descendente de la montaña y manteniendo la cota para cada uno de los usos se construyen los 8 edificios de aulas con el edificio de departamentos docentes. Estos 8 bloques se van adaptando a la topografía quebrando su posición.

A continuación los comedores de formas geométricas puras, 2 circulares y dos cuadrados.

En el punto más bajo el paraninfo, administración, salón de grados, cafetería y aparcamiento.

Fig. ULCH.01

Color Márquez. Patio del edificio de departamentos docentes. Universidad Laboral de Cheste. 1965-1970. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB

En la página constraria detalle





UNIVERSIDAD LABORAL DE CHESTE

Arq: Fernando Moreno Barberá

Emplazamiento: Cheste, Valencia

Promotor: Dirección Regional de Carreteras.

Proyecto: 1965-1967

Construcción: 1969-1970

Valores principales

Se realiza este proyecto bajo la premisa de buscar las mejores orientaciones, vistas y no modificar la topografía.

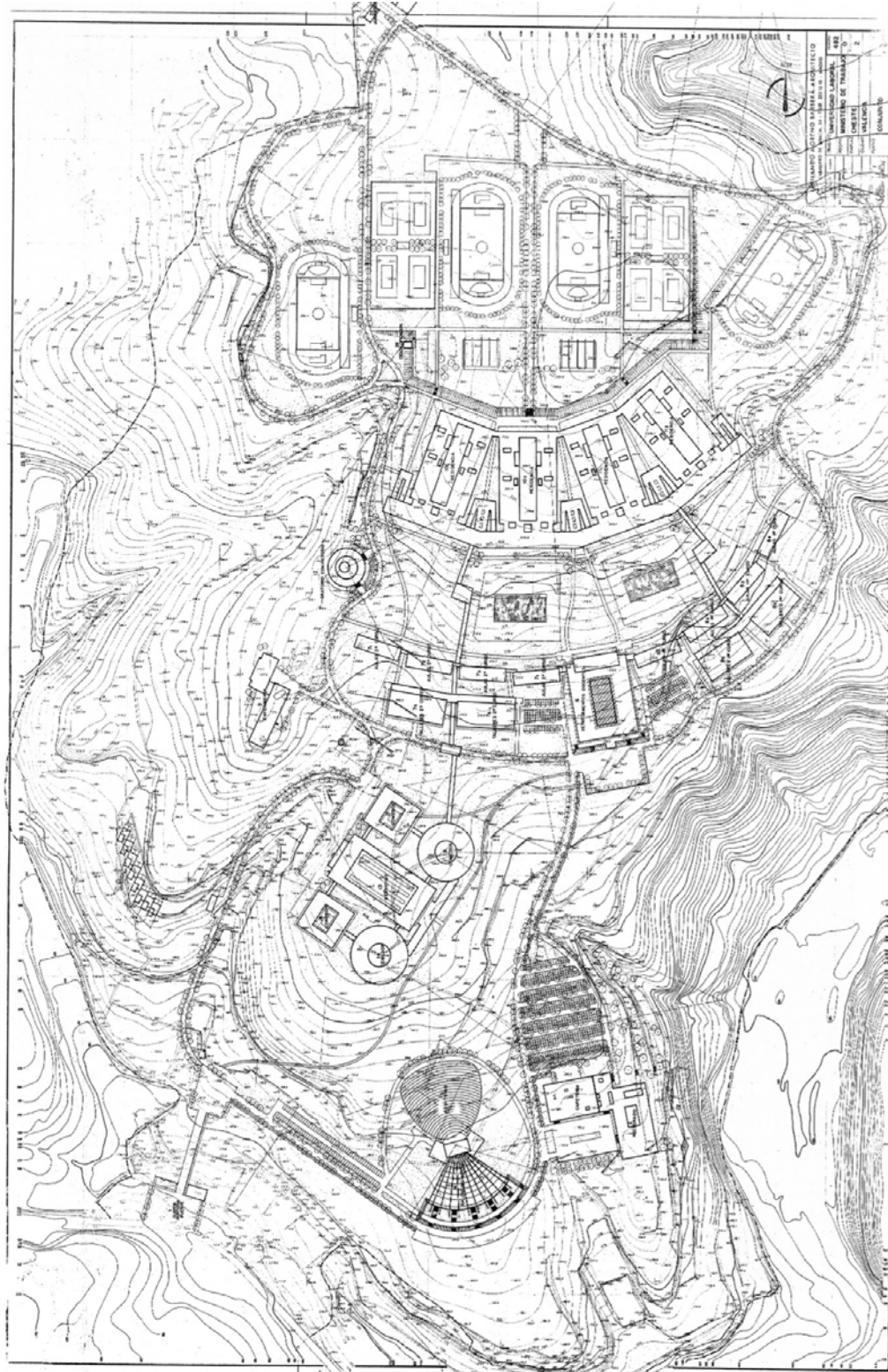
Organizativamente el proyecto emplea paquetes funcionales que se van ajustando al terreno a medida que este desciende. De la zona deportiva a la residencial (4 edificios), a la docente (8 edificios) hasta llegar al comedor y aula magna que se ubican en el nivel más bajo. La fragmentación de cada uno de los usos en piezas servirá para resolver el programa tomando la misma cota del terreno. Así las 8 aulas se unen de manera quebrada para tomar la forma del terreno.

Los comedores se resuelven mediante cuatro piezas, dos rectangulares y dos circulares. Una de las preocupaciones de Moreno Barberá era evitar la sensación de masificación así que procuró que no se generaran vistas monumentales que mostraran a toda la población estudiantil. Esta es una de las razones de la fragmentación de las piezas del comedor y de las formas circulares de dos de ellas, de manera que en ningún momento se pudieran ver todos los comensales de una vez.

Las relaciones entre las piezas se realiza a través de pérgolas que conectan todo el conjunto en el descenso. El espacio en sombra y pergolado es una de las máximas del proyecto y uno de los recursos expresivos que Moreno Barberá explota hasta sus últimas consecuencias.

Materialmente el empleo del hormigón, la madera y el ladrillo de hormigón sirven para resolver todos los edificios y encuentros.

Pese a la gran dimensión se trata de una arquitectura que tiene en cuenta la pequeña escala y el confort de sus usuarios.



Además de la claras influencias de los grandes maestros, esta arquitectura denota un paso más acercándose a ejemplos brutalistas de clara inspiración brasileña.

Según el propio Moreno Barberá:

“La intención estética perseguida en el Proyecto, de acuerdo con las directrices recibidas de la Entidad Propietaria, ha sido la de sencillez y modestia. No se ha tratado de representar la majestad del Poder Público ni la sublimidad de la función docente, ni tampoco acudir a recursos tan fáciles como halagar la vanidad del alumno o de sus papás haciéndoles sentirse importantes. No hay un mármol ni una piedra en ningún edificio. Se ha proyectado un conjunto a escala humana, se ha creado un ambiente para desarrollar con naturalidad la función a que cada edificio ha sido destinado.

Se ha adoptado el criterio de no poner nada superfluo salvo un solo acento decorativo en todo el conjunto. Se han escogido solo tres materiales, única manera de dar unidad a un conjunto de edificios tan heterogéneos. El hormigón visto sin pintar, un ladrillo de cemento fabricado ex profeso y de precio inferior al ladrillo cocido normal y la madera de pino dejada vista.

El hormigón envejece noblemente, y cuando se deja sin pintar es de muy barata conservación; lo mismo se puede decir del ladrillo de cemento; la madera barnizada en su color natural, si la conservación presenta dificultades, siempre será una madera envejecida, una parte de la naturaleza, pero nunca una pintura desconchada.

El juego de tres materiales permite obtener toda clase de expresiones y resolver edificios tan distintos como los de oficinas, las residencias, la capilla, las zonas de estar y el Aula Magna”

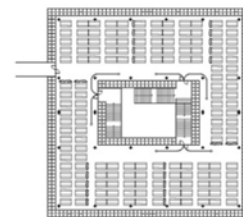
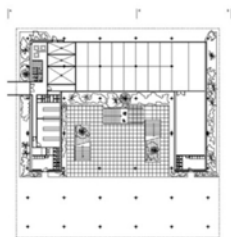
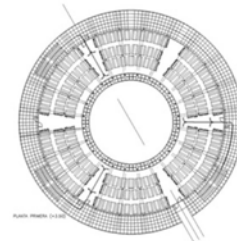
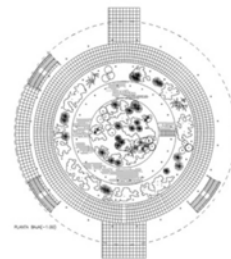
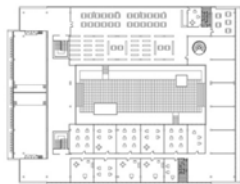
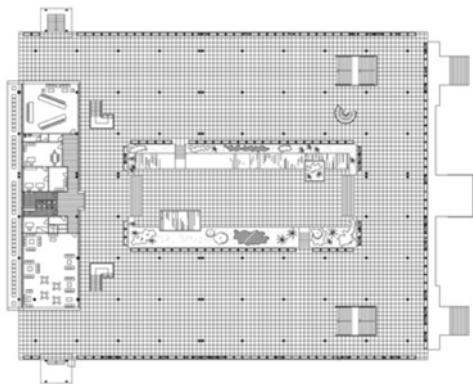
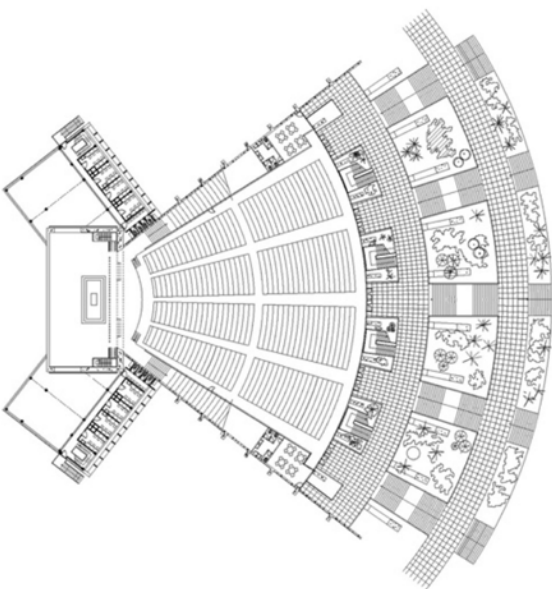


Fig. ULCH.02

Plantas de (izquierda, derecha, arriba, abajo) Edificio de Departamentos Docentes, Comedores y servicios, Paraninfo. Universidad Laboral de Cheste. 1965-1970. Arq. Fernando Moreno Barberá.

Extraídas del Dossier elaborado por el CTAV para su ciclo de visitas, 18 de mayo 2015. AA.W.

Fig. ULCH.03

Pando. Detalle del exterior del auditorio. Universidad Laboral de Cheste. 1969-1970. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB.



Análisis de las imágenes

De este proyecto el archivo de Moreno Barberá tiene 6 álbumes, con multitud de fotografías que incluyen el proceso de obra y las obras terminadas.

La gran mayoría de las imágenes Moreno Barberá las confió a Pando. Su cuño azul se encuentra en el reverso de gran parte de las fotografías investigadas.

En paralelo pero con mucha menos presencia se encuentran Paisajes Españoles y Color Márquez.

Paisajes Españoles es una empresa especializada en reportajes aéreos, para este proyecto realizó también algunas imágenes sin esos medios.

Color Márquez era un estudio valenciano ya referenciado en el capítulo de actores.

Las fotografías de las que se hablará en este apartado no serán las de Pando, fotógrafo reconocido ya en toda España por sus trabajos. Juan Pando Barrero fue el autor de algunas de las instantáneas que representan en la mayoría de los manuales de historia la arquitectura de la modernidad española. Suyas son las fotos del Poblado del Realengo o de las viviendas en el Batán por citar algunos ejemplos.

Del complejo de Cheste realizó una amplia serie de fotografías de gran calidad. En estas páginas se han seleccionado algunas de ellas.

Respecto a Color Márquez el número es mucho menor como también la calidad si la comparamos con las de Pando.

Huelga comentar que todas las fotos del Color Márquez son en color, lo que les

Fig. ULCH.04

Pando. Vista Nocturna, en primer término uno de los comedores. Universidad Laboral de Cheste. 1969-1970. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB.



Fig. ULCH.05

Pando. Patio interior del edificio de Departamentos docentes.. Universidad Laboral de Cheste. 1969-1970. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB.



introduce este valor:

A este respecto, reseñar que pese a que las fotografías de arquitectura de Juan Barrera Pando que han trascendido en publicaciones y en medios especializado son fundamentalmente en blanco y negro; de Cheste, se han podido encontrar una muestra importante de fotografía suya en color.

Así del interior del edificio de Departamentos docentes realizó la misma toma en color y en blanco y negro.

Respecto a Color Márquez, además de la reducida producción encontrada no hay un gran número de fotos que destacar de este fotógrafo. Tampoco se observan series de fotos que denoten un estudio intencionado de algún aspecto de la obra, o del proceso constructivo.

De entre las fotos que cuentan algunos de los temas fundamentales del proyecto destacar la foto Fig. ULCH.07. Esta fotografía representa el Paraninfo. Se trata de un edificio con capacidad para más de 5.000 butacas que se convirtió en una de las salas con mayor capacidad del mundo. Con clara inspiración en el palacio de los soviets de Le Corbusier sus imponente costillas de hormigón armado le conferían carácter y presencia.¹

La imagen destaca el carácter monumental y la presencia de las costillas de hormigón. Un punto de vista bajo, el contraste de marcadas sombras en un cielo completamente azul resaltan el objeto que ajeno al paisaje se implanta en el terreno.

1.-Sobre este complejo existe amplia bibliografía, destacar el libro "Universidad Laboral de Cheste. 1967-1969 del propio Moreno Barberá con Carmen Jordá.

Fig. ULCH.06

Pando. Patio interior del edificio de Departamentos docentes. Color. Universidad Laboral de Cheste. 1969-1970. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB.





Fig. ULCH.07

Color Marquez. Paraninfo. Universidad Laboral de Gijón. 1969-1970. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB.

Otra de las imágenes destacadas de este fotógrafo es la que realizó desde uno de los aularios.

En este caso desde un punto de vista alto muestra la manera en la que siguiendo las curvas de nivel del terreno se articulan las piezas.

La visión de la barandilla abre una composición ascendente, situando al espectador en la escena.

La sobriedad del conjunto se suma a la de un territorio aún yermo.

Fig. ULCH.08

Color Marquez. Aularios. Universidad Laboral de Chestre. 1969-1970. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB.



8. Grupo de Viviendas Antonio Rueda. (1965-1972). García Sanz, Vicente Valls, Marés Feliu

Obra

El encargo pretendía resolver las necesidades de alojamiento de la población más desfavorecida del momento, que en el caso de Valencia no sólo incluía a la población emigrante sino a la afectada por la riada.

En una zona de la periferia de Valencia la Obra Sindical del Hogar promovía la construcción de 1002 viviendas de renta limitada.¹

La zona ya se ordenó urbanísticamente en 1954 por medio manzanas cerradas, ordenación que se modificó con un Plan Parcial de Ordenación que permitió la nueva distribución de las piezas.

La parcela se dividió en tres sectores divididos por calles con tráfico rodado. En cada uno de ellos se alojaron las unidades vecinales de viviendas. Unidades vecinales que de manera flexible podían adaptarse a cada uno de los sectores colmatando la parcela.

Una vez entregada la primera propuesta de ordenación y tras la obligación de acoger en el sector un colegio de unos 10.000 m², el número de unidades vecinales se redujo de 7 a 6 unidades.

Cada unidad vecinal estaba conformada por dos bloques de cuatro alturas, dos de ocho y en el interior un tapiz de viviendas adosadas de planta baja más una.

1.-Finalmente sólo se construyeron 810 viviendas ante la imposibilidad de expropiar una parcela del ejército del aire y por servidumbres de la red de alta tensión.

Fig. GVAR.01

Desconocido. V Valls?. Encuentro bloques con viviendas adosadas. Grupo de viviendas de Renta Limitada Antonio Rueda.1967-1972. Arq. Vicente Valls, García Sanz, Marés Feliú. APVV.





GRUPO DE VIVIENDAS ANTONIO RUEDA.

Arq: Vicente Valls, Joaquín García Sanz y Luis Marés Felliú

Emplazamiento: Avda. de Castilla

Promotor: Obra Sindical del Hogar y Arquitectura.

Proyecto: 1965-1967

Construcción: 1969-1972

Valores del proyecto.

En palabras de los propios arquitectos

“Se ha concebido un módulo de unidad vecinal de 200 viviendas de promedio que, conteniendo los elementos precisos para ella, sirva de elemento ordenador del conjunto al producirse su repetición. Este elemento no es rígido, ya que adopta dimensiones variables, para adaptarse a la irregularidades de las parcelas. Este módulo queda formado por dos bloques paralelos a los ejes orientados N-S de VIII plantas de altura y otro en forma de plataforma extendida, de dos plantas de altura, circundan una plaza ajardinada, en parte, con función de expansión y relación vecinal de los habitantes de la unidad descrita.”

Extraído de la memoria del proyecto de 1967

Sintéticamente ,además de una modulación en base a una trama de 2,9 x 2,9, y de claras influencias de Coderch en el uso de lamas y huecos verticales, el proyecto tenía estas virtudes destacada:

- a) Diferenciación de circulaciones peatonales y de vehículos.
- b) Máxima ocupación de los terrenos para tratar de eliminar los típicos espacios de las “zonas verdes”.
- c) Crear espacios públicos proporcionados que ayuden a la convivencia de los vecinos, y sobre los cuales recayesen los comercios de uso diario.

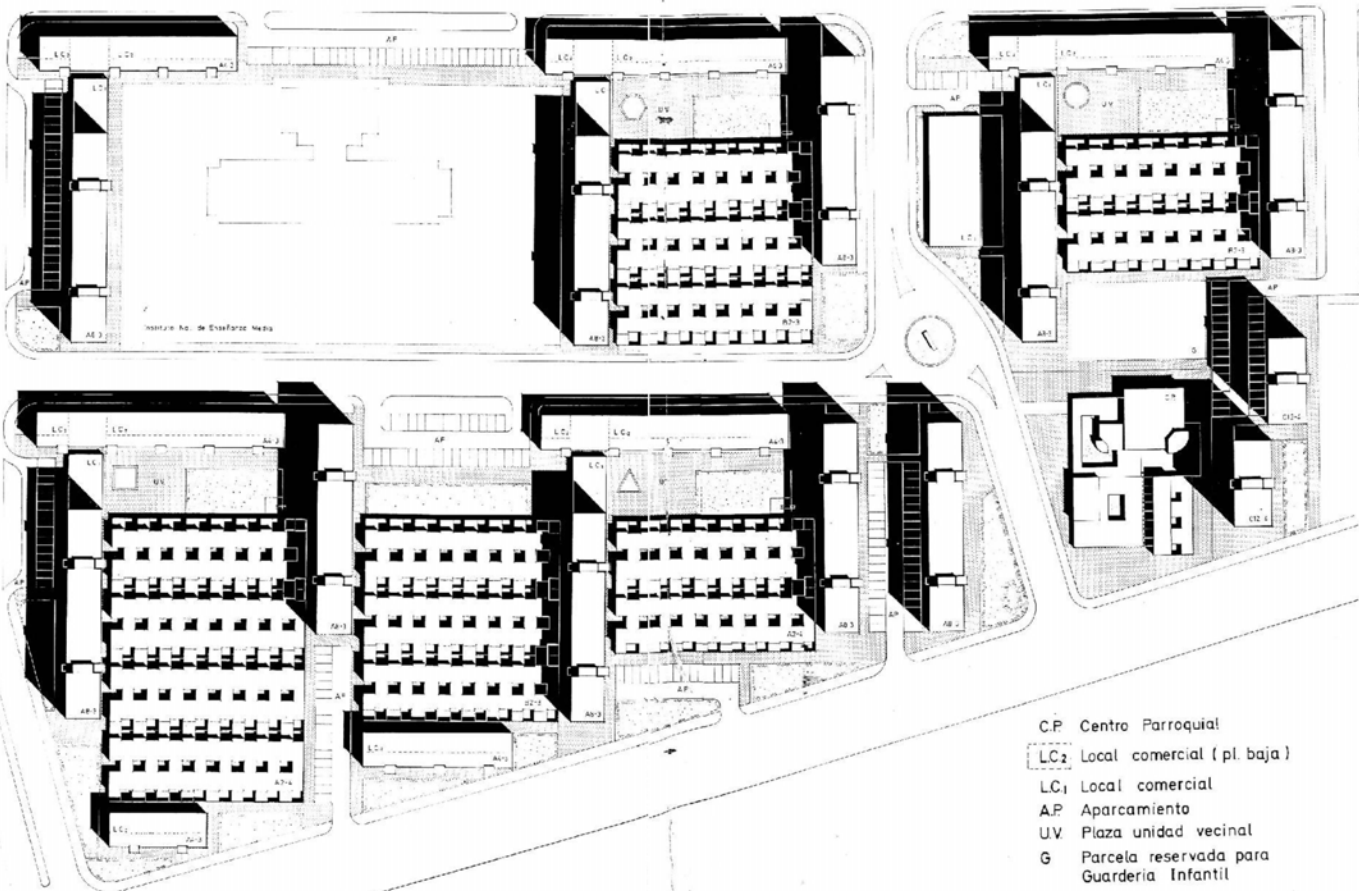




Fig. GVAR.01

Finezas. Reverso fotos GVAR.02 y GVAR.03 con detalle del sello. Grupo de viviendas de Renta Limitada Antonio Rueda.1967-1972. Arq. Vicente Valls, García Sanz, Marés Feliú. APVV.

Página opuerta, arriba, bajo.

Fig. GVAR.02 y fig. GVAR.03

Finezas. Vista general. Grupo de viviendas de Renta Limitada Antonio Rueda.1967-1972. Arq. Vicente Valls, García Sanz, Marés Feliú. APVV.

Análisis de las imágenes

De este proyecto el archivo de Vicente Valls, archivo consultado, tiene escasez de fotografías profesionales, aunque las que hay son de notable calidad. Se han encontrado cinco fotografías profesionales y trece sin identificar pero a juzgar por el formato se podría pensar que eran realizadas por el propio Vicente Valls

De las cinco fotografías profesionales tres están dedicadas a la maqueta, de las restantes una tiene un punto de vista elevado, mientras que la última da igualmente una imagen de conjunto. Sobre la autoría de las imágenes, las fotos de la maqueta no la tienen referenciada aunque probablemente se trataría del estudio Finezas, ellos son lo que han hecho el resto de fotografías del conjunto, mientras que las imágenes del conjunto si que llevan el sello Finezas.

Sobre los puntos de vista, si no nos desdijeran las fotografías que presumiblemente realizó Vicente Valls, parece que una de las preocupaciones del arquitecto es la comprensión de la actuación en su globalidad.

Se trata de una actuación de gran escala con unos medios económicos ajustados, así que las decisiones de conjunto resultaron claves.

Las fotografías de la ordenación son imágenes generales con dos puntos de fuga marcados de una manera bastante equivalente. Es probable que se tratase de encargos de SACRA a juzgar por la importancia del cartel de obra.

En ellas se observan los bloques de 8 alturas que limitan la actuación de viviendas adosadas.





Fig. GVAR.04.

Desconocido. V Valls?. Sombra petos de hormigón. Grupo de viviendas de Renta Limitada Antonio Rueda. 1967-1972. Arq. Vicente Valls, García Sanz, Marés Feliú. APVV.

Fig. GVAR.05

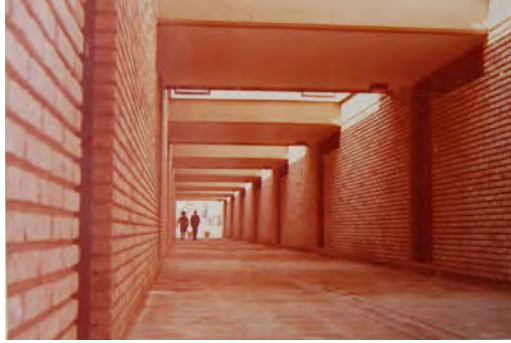
Desconocido. V Valls?. Calles peatonales. Grupo de viviendas de Renta Limitada Antonio Rueda. 1967-1972. Arq. Vicente Valls, García Sanz, Marés Feliú. APVV.

Llama la atención el punto de vista inusualmente bajo.

Fig. GVAR.06 y fig. GVAR.07

Desconocido. Finezas?. Maqueta vista general y parciales. Grupo de viviendas de Renta Limitada Antonio Rueda. 1967-1972. Arq. Vicente Valls, García Sanz, Marés Feliú. APVV.

Hoja completa del álbum de fotografía de Vicente Valls con la composición del mismo arquitecto



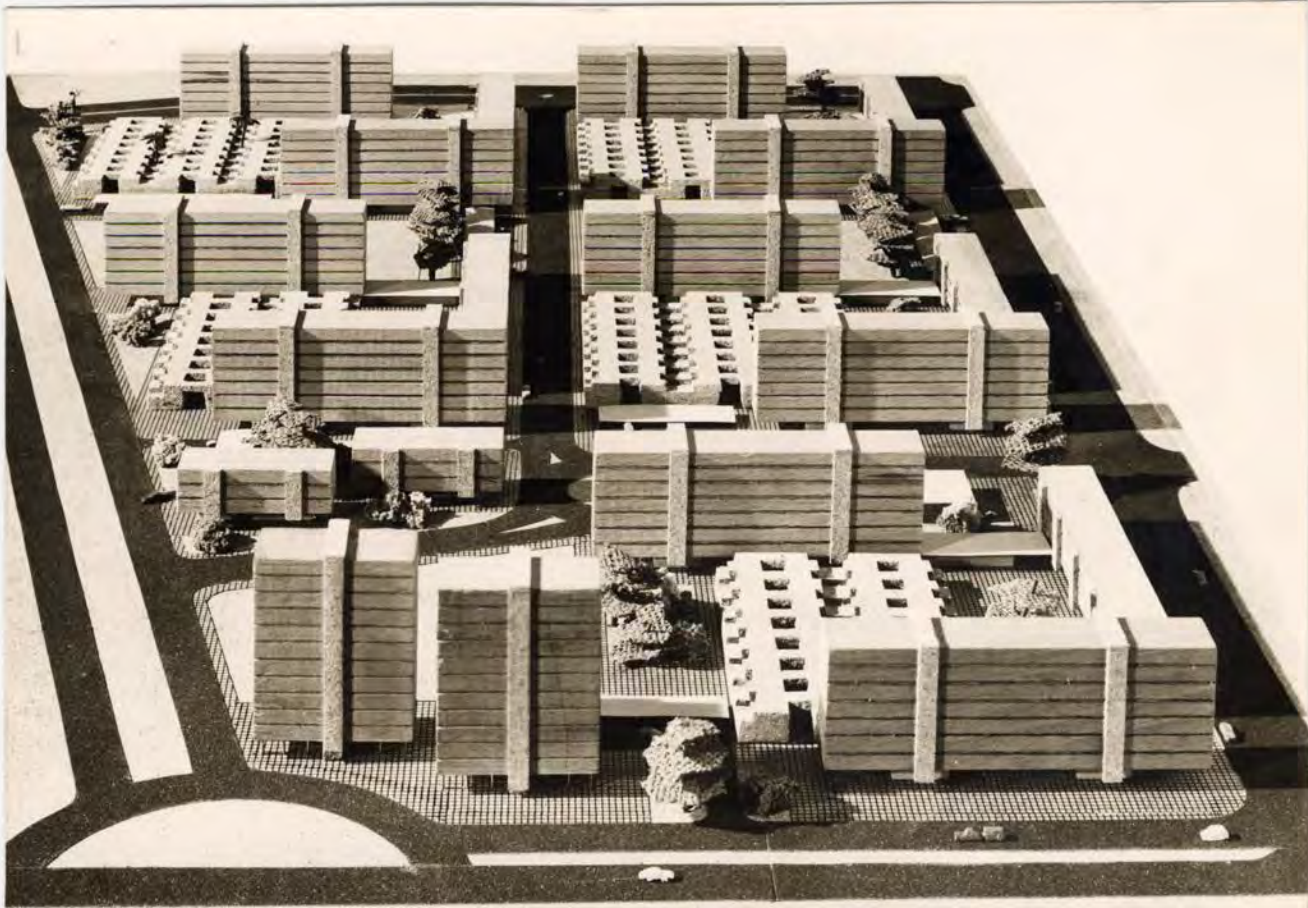
Las fotografías de las maquetas, maquetas de tela por suerte para el fotógrafo ya que acentuaban los contrastes,¹ son tres. Dos de ellas probablemente provenientes de recortes.

Estas maquetas muestran la primera de las propuestas planteadas.

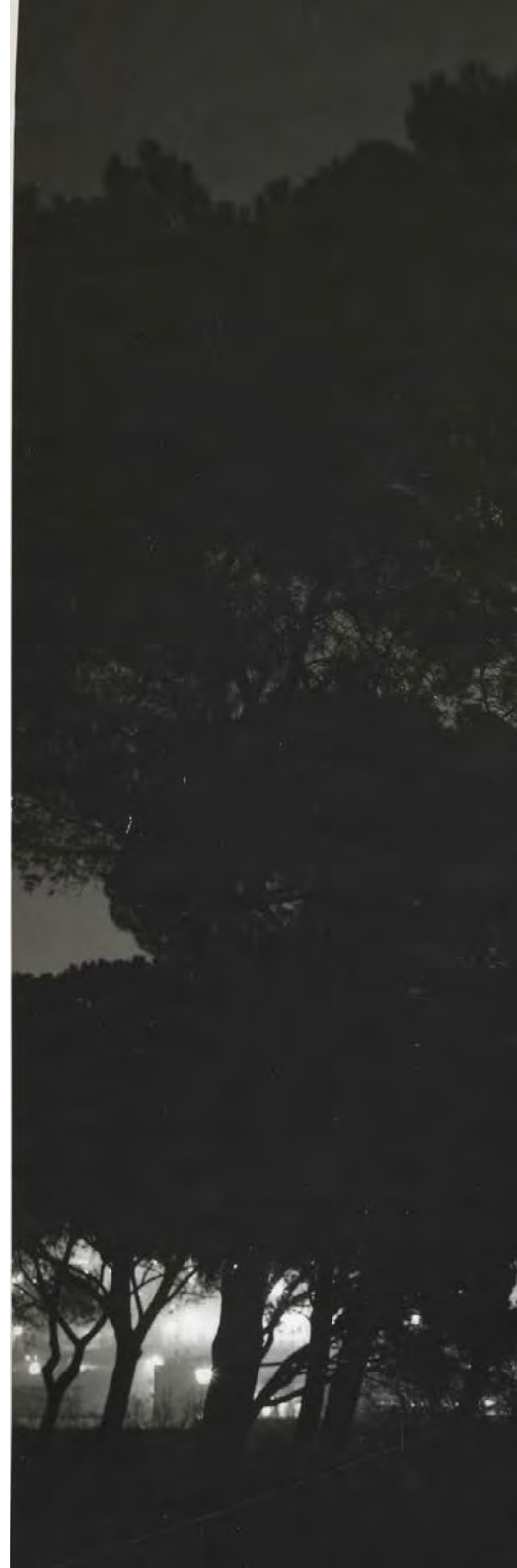
El resto de imágenes presumiblemente personales y posteriores a la entrega de las viviendas a juzgar por el pequeño tamaño y la aparición de comercios, multitud de vehículos, etc. muestran una arquitectura más humana y más vivida.

Aunque no suponen un gran aporte a la fotografía ni a la transmisión de las ideas de la arquitectura si que expresan hacia donde se dirige la mirada del arquitecto.

1.-En conversaciones con Jose Manuel Sanchis nos narra la dificultad de realizar fotografías de maquetas de yeso. Resultaban "un pastel" ante la dificultad de contrastar un elemento totalmente blanco. La técnica empleada de luz de general y foco puntual pretendía resaltar una orientación solar y acerca la imagen a que realmente se produciría en la realidad construida.



Pando (1955). Barrio de San Antonio.
Arq. F. Moreno Barbers





10. Revisión crítica

Obras

Vistas y analizadas las fotografías, así como el contexto en el que se desarrollaron los trabajos de sus actores, a continuación nos proponemos contestar a las preguntas objeto de la tesis.

Las fotografías de arquitecturas analizadas son aquellas donde el objeto principal a representar es la obra arquitectónica. Así, aunque personas y demás objetos se entrecruzan en la escena, éstas no deben competir con la obra arquitectónica, ejecutada o en proceso.

Recordada la acotación sobre este tema, una de las primeras cuestiones que nos asaltaría a la hora de analizar las imágenes es la de la relación entre los dos profesionales. ¿hasta que punto el fotógrafo actúa de una manera libre o se ve mediatizado por el ojo del arquitecto?

Hay que tener en cuenta que para el arquitecto la única manera de hacer que su obra se reconozca, a parte de por la experiencia que supone la visita a ella, son las imágenes. Y es por eso que parece lógico que seleccionara y cuidara las imágenes que se hacían de ella, casi con tanto mimo como a su arquitectura. Este innegable interés no influye solamente en la difusión y selección posterior sino que afecta a la producción de la misma fotografía.

Así, el arquitecto sugerirá encuadres, proporciones, partes del edificio a mostrar y a ocultar. Muestra de esta relación fotógrafo arquitecto son las marcas de edición que se encuentran en el reverso de muchos de los positivos encontrados en los archivos de los arquitectos. Por ejemplo García-Ordóñez sugería recortes para las publicaciones y por lo tanto nuevos encuadres y Moreno Barberá el uso del blanco y negro.

A esta situación que habla de la relación arquitecto-fotógrafo o arquitecto-fotografía, en Valencia debe sumarse la particularidad de las mutuas “infidelidades” que entre ellos se producía.

Por un lado ninguno de los estudios de arquitectura analizados mantenían fidelidad con un único fotógrafo valenciano,¹ y por otro los estudios de fotografía no tenían como única fuente de ingresos la fotografía de arquitectura.

A pesar de esta falta de especialización, de la documentación estudiada se podría deducir que cuatro eran los estudios de fotografía que se dedicaron con mayor intensidad a este campo. Los nombres de Desfilis, Sanchis y Finezas fueron junto con Fragar sin duda los que destacarían sobre el resto.

No solamente el criterio de repetición en los archivos investigados nos da pistas de la predilección de estos estudios por la arquitectura, sino que la especialización de sus equipos lo corrobora. De esta manera estos estudios mejoraron sus equipos para dedicarse a este tipo de encargos comprando cámaras con corrección de

1.-Un caso a parte es el de Moreno Barbera, que si contaba de manera muy habitual con el estudio madrileño Pando. En los álbumes estudiados se observa una abrumadora mayoría de fotografías de su autoría. En Valencia no se ha encontrado un caso parecido entre la documentación investigada

paralaje ². La especialización les llevó sin duda a afinar su mirada y ajustarla al discurso arquitectónico del momento, de manera que el ojo del arquitecto y del fotógrafo se distanciaron bien poco.

Una vez aprendido este lenguaje y con los medios técnicos necesarios sus imágenes reflejaron a la perfección las ideas del arquitecto al nivel de cualquiera de los fotógrafos nacionales.

Tenemos así en Valencia, arquitectos que producen una arquitectura reconocida a nivel internacional. Esta arquitectura forma parte del registro del DOCOMOMO Ibérico, entre otros. Por otro lado existían fotógrafos que emplearon equipos especializados en fotografía de arquitectura y que, aunque no de manera exclusiva, una parte importante de su esfuerzo estaba dedicado a este tema. Cabría esperar que el resultado fuera de calidad, y es por este motivo por el que se analizaron sus fotografías.

Como parámetro de partida se ha tratado de averiguar, si salvados unos mínimos respecto a la calidad básica que debe tener una imagen cualquiera, las fotografías de arquitectura muestran de manera clara los principales valores de la proyecto que representan.

El hecho de adscribir todas las obras a una determinada corriente de pensamiento

2.-En conversaciones con Jose Manuel Sanchis Calvete, fotógrafo y perteneciente a la saga Finezas, aseguró que solamente tres estudios de Valencia adquirieron durante los años que comprende el periodo de investigación una cámara de 9x12 con corrección de paralaje. Esta cámara de uso generalmente específico para arquitectura permitía la eliminación de las fugas verticales. Se trataba de los estudios Desfilis, Pérez Aparisi y Finezas.

arquitectónico, el Movimiento Moderno, permite reconocer adecuadamente las ideas arquitectónicas que subyacen, pues han sido extensamente caracterizadas por la crítica y por los propios arquitectos protagonistas. Por otro lado, se trata de un movimiento artístico que supuso una ruptura en las bases del arte, ruptura que llega con fuerza hasta nuestros días, así que estas conclusiones podrían ser incluso extrapolables a algunas arquitecturas del momento actual.

Vistas las ideas que subyacen a la obra de arquitectura, estas se pueden contrastar con las imágenes y así constatar la validez de las mismas como vehículo de plasmación y expresión de los conceptos de los arquitectos.

El Movimiento Moderno, revisitado en la actualidad continuamente,³ genera un acalorado debate sobre su permanencia, sus bases y fundamentos.

Resulta imposible resumir en unas pocas líneas las bases del Movimiento Moderno, pero pueden señalarse algunos hitos de importancia en su caracterización, como fue la exposición organizada en el MOMA de Nueva York en 1932, bajo el título *The International Style. Architecture since 1922*. En esta exposición los contenidos ideológicos del Movimiento Moderno terminan por diluirse en favor de una serie de cuestiones formales.

La «arquitectura moderna» fue percibida, ante todo, como un lenguaje, o si se prefiere, un estilo. Esta última palabra disgustaba mucho, por cierto, a los

3.-En los últimos años se han llevado a cabo múltiples publicaciones y exposiciones que lo celebran. La última de la que se tiene constancia fue en la propia Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, inaugurada el 15 de octubre bajo el título "DOCOMOMO Equipamientos. Lugares Públicos 1925-1965"

*críticos y a los arquitectos próximos al Movimiento Moderno, pero fue empleada por Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock en la primera exposición de la (por aquel entonces) nueva arquitectura organizada por el MOMA de Nueva York en 1932. La titularon The international Style. Architecture since 1922, y no cabe ninguna duda de que ambos críticos (Philip Johnson no se había convertido aún en el famoso y polémico arquitecto que llegaría a ser más tarde) caracterizaron los supuestos formales de los edificios del «estilo internacional» inspirándose en los métodos que Wölfflin había empleado para diferenciar al estilo barroco de su precedente renacentista. Algunas cosas como la planta libre, las ventanas apaisadas, el techo en terraza y la ausencia de ornamentos, aparecieron así como los estilemas inexorables que debía tener todo edificio que pretendiera ser «moderno».*⁴

Más allá de los aspectos formales, estos estilemas tenían un cuerpo doctrinal denso y variado con algún rasgo común que los une.

*... “el mundo del futuro era imaginado más feliz e igualitario, y se suponía que ello sería posible. en buena medida gracias al empleo de las nuevas formas arquitectónicas, geométricas y desornamentadas”*⁵

Siguiendo este discurso, Josep María Montaner en su libro “Después del Movi-

4.-Véase RAMIREZ, J. A. (1966) Aprendiendo de la arquitectura postmoderna. Editorial Bozal Valeriano. “Historia de las Ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas”. Madrid. Visor. 1999. Vols 2. pp. 427-433.

5.-Véase RAMIREZ, J. A. (1966) Aprendiendo de la arquitectura postmoderna. Editorial Bozal Valeriano. “Historia de las Ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas”. Madrid. Visor. 1999. Vols 2. pp. 427-433.

miento Moderno” enuncia los principios ideológicos que sustentan el Movimiento Moderno para más adelante reproducir las ideas de Hitchcock y Johnson.

Sobre los valores básicos respecto a la formalización que debía de tener esta nueva arquitectura asegura:⁶

A pesar de su riqueza y complejidad el Movimiento Moderno dejó establecidos una serie de conceptos, actitudes y formas, una defensa funcionalista del protagonismo del hombre, la utilización de un sistema proyectual donde la razón y el método son básicos, la confianza en los nuevos medios tecnológicos que transforman positivamente el escenario urbano y la insistencia de la arquitectura como valor social.

El Movimiento Moderno intenta (aunque inconscientemente) una asociación entre la forma y la política (transparencia de fachadas a partir de la estructura independiente y muros de cristal reflejan la honestidad, la planta libre la democracia, la ausencia de decoración la economía y entereza ética). Por tanto, el valor de las aportaciones de las primeras décadas del siglo no es puesto en duda, aunque se muestre la evolución y crisis de esta arquitectura.”

Hitchcock y Johnson simplificarán el discurso reduciéndolo exclusivamente a unas soluciones formales descarnadas de toda connotación ideológica. Así se definía la nueva arquitectura:

“Arquitectura como volumen, cuyo juego dinámico de planos más que como de masa.

⁶-MONTANER, J. M. Después del Movimiento Moderno. Ebook. <https://goo.gl/81XDdT>. Consultado última vez el 21 de octubre de 2015-



Fig. RC.01

Anuncio de Thermopane. Tomado por Alejandro de la Sota para su propuesta en el Concurso de Bankunion en 1970.

Ejemplo de máxima transparencia.

Extraído del libro *Alejandro de la Sota. Pro-naos*. 1997. Madrid.

Predominio de la regularidad en la composición, sustituyendo a la simetría axial académica.

Ausencia de decoración añadida, que surge de la perfección técnica y expresividad del edificio a partir del detalle arquitectónico."

Aunque denostadas, la simplificación en imágenes de Hitchcock y Johnson tiene algo de cierto en su planteamiento,⁷ y el abecedario de soluciones vinculadas a una idea amplia de lo que puede entenderse como "Moderno" se reprodujo apenas entendido como mero formalismo, hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XX.

Prácticamente todos los grandes críticos de la arquitectura han escrito sobre los orígenes, principios y caracterización del Movimiento Moderno.⁸

Se podría decir que la visión optimista del futuro en base a unos principios éticos y racionales que se tradujeron a formas arquitectónicas sobrevuela todos los escritos teóricos.

Así la **ausencia de ornamento**, proscrito como elemento fuera de toda lógica y donde se busca la belleza de manera artificiosa y ajena a la obra, podría ser uno de estos puntos en común. Los arquitectos de la modernidad buscaban la belleza del material, culminando los principios loosianos respecto al ornamento y los prin-

7.-Igual simplificación se le puede achacar a uno de los padres del Movimiento Moderno, Le Corbuiser cuando enuncia sus cinco puntos en "Vers une architecture"

8.-Kenneth Frampton escribió "Historia Crítica de la arquitectura moderna" en 1981, Christina Norberg-Schulz "Los principios de la arquitectura Moderna" en el año 2000, Pevsner en 1969 "Los orígenes de la arquitectura moderna", y un largo etcétera.

cipios de revestimiento.

La **presencia de la industria**, con el maquinismo y la prefabricación como herramientas, aspectos todos ligados a una nueva manera de construir, se harían presentes en estas nuevas arquitecturas. Ideas como la experimentación con nuevas maneras de construir, o la seriación y repetición irán de la mano de estos conceptos.

La **transparencia**, con raíces en el expresionismo de Bruno Taut y con connotaciones éticas como apuntaba Montaner, sería un objetivo posibilitado por las nuevas técnicas. La aparición de nuevos cristales permitió nuevas relaciones interior exterior que ya no estaban subordinadas a pequeñas perforaciones en muros portantes. Estas ideas enlazarían con una nueva visión de la relación con la naturaleza como avanzó Richard Neutra

La **planta libre**, que se traduce igualmente en **fachada libre**. De nuevo consecuencia de las aportaciones de la nueva manera de construir, se convertirá en una de las ideas subyacentes a la arquitectura del Movimiento Moderno. Este concepto nace fundamentalmente de la nueva tecnología del hormigón y del acero. Gracias a estos nuevos medios se libera el plano de fachada de su función portante, y permite que la fenestración se disponga libremente como un elemento más de la composición. En lo que respecta a la planta, la situación es muy parecida, generándose espacios sin compartimentaciones en contacto con el suelo, o en niveles intermedios, o espacios fluidos donde la estructura y los cerramientos toman caminos diferentes.

A estas ideas que podríamos denominar tangibles y que responden muchas veces a posibilidades abiertas por las nuevos procesos constructivos y tecnologías, hay que sumar las que provienen de los cambios que produjo el arte con la aparición de las vanguardias. De la manera de componer clásica se pasa a una nueva,

donde la articulación de las partes con el todo, la búsqueda de un equilibrio de los elementos sin caer en la simetría, generando un **dinamismo** alejado de la forma estable del clasicismo.⁹

Por su puesto de todas y cada una de estas ideas se puede encontrar con alguna obra que formando parte del Movimiento Moderno las vulnere. Mies utilizó composiciones simétricas en parte de su obra para conseguir una mayor monumentalidad. O por ejemplo en el ámbito local la Gasolinera de Juan Haro Piñar emplea formas curvas con profusión, incluso algunas de las soluciones constructivas de los grandes edificios del Movimiento Moderno valenciano no eran fruto de la industria sino de pequeños artesanos que imitaban las soluciones importadas.

Como resumen se podría decir que una de las ideas que subyace es la de hacer imperar la lógica sobre las decisiones de proyecto, consiguiendo así una arquitectura basada en la razón.

Sobre las obras analizadas se ha considerado en primer lugar, que sean los propios arquitectos quienes enuncien estas ideas de manera explícita en las memorias de sus proyectos u otros escritos.

Además, caso de que los propios autores no las hagan explícitas se han deducido de las imágenes y del análisis de las condiciones del proyecto.

9.-Los propios Philip y H.R. Hitchcock lo citan como uno de los estilemas sobre el Estilo Internacional..

Igualmente se evidencian referencias innegables a los grandes maestros. Por ejemplo Neutra y Mies en el caso de Guadalaviar, la escuela de la Bauhaus en el caso del Colegio Alemán, o Le Corbusier y arquitecturas brasileñas en el caso de Moreno Barberá, entre otros. Estas cuestiones se van desgranando en esta revisión crítica de imágenes con comparaciones con imágenes de las que sin duda las arquitecturas a analizar son deudoras.

Los puntos arriba enunciados serán puntos de partida para arrancar nuestro estudio de las imágenes de los proyectos, de modo que la correcta expresión de los mismos, validarían las imágenes a ojos de un arquitecto.

Por supuesto que las imágenes expresan más de un concepto de los anteriormente señalados, pero por un tema de claridad en el análisis se han incluido las imágenes que ponían mayor énfasis en el punto tratado. El estudio se ha enriquecido con fotografías de los mismos autores y que pensamos son de gran valor para narrar la modernidad valenciana. Se trata en gran parte de fotografías inéditas de los archivos y fuentes consultadas.



Fig. LP.01

Sanchis. Fotografía de la fachada interior.
Colegio Alemán. 1959-1961. Arq. Navarro,
Trullenque.

AGCECDFS



Fig. LP.02

Desfilis. Acceso Facultad de Derecho. 1956-
1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. AC-
TAVMB

Libertad en las plantas

De los ejemplos analizados, sin dudas este será uno de los rasgos formales que se repetirá en las obras de equipamientos. Una de las maneras en las que se formaliza es en espacios porticados sin casi compartimentación, al modo de los *pilotis* de Le Corbusier.

Además de las connotaciones en relación con la aparición del automóvil y la continuidad del plano del suelo, este tipo de soluciones se adecuan en gran medida a un clima como el Mediterráneo, donde la necesidad de sombra es un parámetro a tener en cuenta.

En algunos de los casos se huye de la referencia corbusierana acercándose más a imágenes extraídas de las obras de Mies, con plantas elevadas y apoyadas sobre finos pilares metálicos, como ocurre por ejemplo en la Escuela Jardín Guadalquivir de García Ordóñez.

Los edificios de viviendas, por contra, se resisten a estos planteamientos no muy fáciles de integrar en una ciudad compacta donde el uso de las plantas bajas se presupone comercial. Ejemplo de esto será el edificio para Agentes Comerciales de Santiago Artal, donde las plantas bajas recayentes a vía pública están completamente ocupadas por comercios, y las interiores, aunque elevadas unos peldaños por un claro tema de privacidad, están ocupadas por viviendas.

El caso del Grupo de Viviendas Antonio Rueda será una excepción dentro de los proyectos de viviendas. Al tratarse de una operación de mucha mayor escala donde los equipamientos y las partes dedicadas a comercio están estratégicamente ubicadas, la libertad del equipo redactor fue mayor como para liberar estas plantas bajas convirtiéndolas en espacios de relación.

Fig.IP.03

Rodchenko. 1934. Dive. Moma Collection.

Dinamismo, libertad de movimiento.





Fig. LP.04

Pando. Comedores. Universidad Laboral de Ceste. 1969-1970. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB.



Fig. LP.05

Pando. Talleres en primer plano y edificio de departamentos docentes al final. Universidad Laboral de Ceste. 1969-1970. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB.

Sobre las imágenes que se hace de estas obras habría que destacar como representativas algunas del Colegio Alemán y de La Universidad Laboral de Cheste. Hay que tener en cuenta que una de las ideas primigenias del Colegio Alemán fue la de levantar el edificio de aula para permitir la fluidez de paso entre el patio y la calle Jaime Roig.¹ Sin duda la imagen Fig. LP.01 es la que mejor expresa esta idea, pues en ella se observa una acusada continuidad entre la libertad de circulación que permite el espacio pergolado y el que insinúa la planta baja del aula.

En el caso de la Universidad Laboral de Cheste, esta estrategia se usa con profusión. A diferencia del resto de proyectos, la topografía obliga a que estas plantas libres y diáfanas se sitúen en un punto intermedio del volumen construido. La planta libre se convierte en un mirador sobre la nueva ciudad docente. Véase la foto Fig. LP.04. Esta imagen busca hacer presente la vista lejana que a través de los pilares se tiene del paisaje. También, de esta manera, a la idea de planta libre se añade una nueva de volumen suspendido sobre otro volumen, en contraposición con el volumen que no toca el plano del suelo que se podría encontrar en los casos donde los pilotes se sitúan a la cota del terreno. Véase la Fig. LP.05.

Precisamente la Universidad Laboral de Cheste es un claro ejemplo de ese desarraigo y poca valoración de la fotografía producida en Valencia. Se evidencia cómo las fotografías de calidad son en su mayoría del fotógrafo madrileño Pando. Se evidencia igualmente la importancia de la fotografía para transmitir los valores de la arquitectura y cómo el mismo objeto arquitectónico puede mostrar o esconder

1.- Para una mayor información sobre la creación y desarrollo de la calle Jaime Roig de Valencia se puede consultar la tesis doctoral de Carla Sentieri Omarrementería, "Historia y proyecto de una calle: Jaime Roig. Valencia. De la casa urbana a la vivienda de la ciudad abierta" realizada en la Universidad Politécnica de Valencia en 2013.



Fig. LP.06 Color Márquez.

Fig. LP.07 Pando

Escalera del Edificio de Departamentos Docentes. Universidad Laboral de Cheste. 1969-1970. Arq. Fernando Moreno Barberá. AC-TAVMB.

Mismo objeto arquitectónica representado por dos autores.

Fig. LP.08

Fragar. Pasillos de acceso a la aulas. Facultad de Derecho. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá.

ACTAVMB

Fig. LP.09

Vidal. Pasillos de acceso a la aulas. Facultad de Derecho. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá.

ACTAVMB



sus valores según la precisión o valía del fotógrafo que lo interpreta.

En la banda de la derecha de la página anterior se observan un par de imágenes. En ambos casos el tema fundamental es el de la escalera. La segunda imagen de manera acertada busca un punto de vista cercano, eliminando todos los elementos que puedan distorsionar la visión de la escalera. Igualmente sitúa el punto de vista en el arranque de la escalera, de manera que rápidamente se pueda ver su escultórica cara inferior de hormigón.

Otro ejemplo serían las dos fotografías del conjunto de la Universidad Laboral de Cheste que acompañan esta página, Fig LP.10 y LP.11. Ambas intentan representar desde un punto de vista parecido la misma escena con resultado dispar.

En la primera de las imágenes, no solamente se produce una importante confusión a la hora de encuadrar el objeto a representar, sino que no se halla suficientemente pensada la composición ni la iluminación de la escena, perdiéndose la sensación de ligereza de los espacios pergolados, que toman un tinte negro merced a la marcada sombra.

Este claro ejemplo viene a refrendar la importancia de la fotografía en la transmisión y reconocimiento de los valores de la arquitectura. Hasta el punto de que la imagen puede llegar a distorsionar los valores que realmente tiene la obra en favor de una representación equívoca.

Esta idea de planta libre también aparece de manera destacada en algunas de las imágenes de la Escuela Jardín Guadalaviar. Sobre todo en aquellas en las que la exuberante vegetación aún no ha dificultado su percepción.

Por otro lado el concepto de planta libre se podría interpretar de una manera más extensa al de objetos apoyados en pilares, sean estos de acero o de hormigón,



Fig. LP.10 Color Márquez.

Fig. LP.11 Pando

Comedores, pasarelas y aularios. Universidad Laboral de Cheste. 1969-1970. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB.

Mismo objeto arquitectónico y casi mismo punto de vista interpretado por dos fotógrafos.



Fig. IP.12

Desfilis. Hotel Lido de Torrente. 1966. Arq.
Carlos E. Soria. BVFD

y puede entroncar con la independencia entre función y estructura. Esta dualidad proporciona libertad de distribución de los usos al liberarse las paredes de su capacidad portante. Este concepto permite incorporar una nueva variable que es la de la libertad de la composición de la fachada, al no tener esta tampoco capacidad portante. Este aspecto será tratado en uno de los puntos que sigue a este y que habla de la composición del Movimiento Moderno.

Respecto a la diferenciación entre estructura y cerramiento, se podrían citar las imágenes del estudio Fragar de los pasillos de la Facultad de Derecho de Moreno Barberá. La estructura se independiza de la fachada y permite un espacio con más de un uso. Estos pasillos, verdaderos motores de la relación y muchas veces del aprendizaje en las carreras universitarias se diseñaron generosamente para favorecerlo.

Fuera del muy limitado listado de obras seleccionadas por el DOCOMOMO pero arraigadas en el Movimiento Moderno de Valencia cabría destacar algunos ejemplos más.

Por ejemplo el Hotel Lido del arquitecto Carlos E. Soria, ubicado en la población cercana de Torrente y actualmente demolido. Fue ampliamente fotografiado por Desfilis consiguiendo transmitir la libertad de la planta baja así como la idea compositiva de una pieza elevada que se macla con otra de menor tamaño. En la foto de la vista frontal fig LP. 12, atractiva por muchos motivos compositivos que vendrían al caso, se refleja claramente la libertad de circulación de la planta baja. Sobre esta obra el fotógrafo ensayó con numerosos puntos de vista y pequeñas variaciones. Además ensayó algunas imágenes nocturnas de gran belleza donde la ligereza buscada con la estructura se acentúa con los reflejos de la lámina de agua mutiplicando este efecto.

Fig. LP.14

Desfilis. Hotel Lido de Torrente. 1966. Arq. Carlos E. Soria. BVFD.





Fig. LP.13

Sanchis. Desconocido. AGCECDFs.

Igualmente descriptivas resultan las imágenes de las viviendas de la Fig. LP.13.

Se trata de una obra aún no identificada. En este caso la presencia del vehículo justifica la elevación de las piezas.

La fotografía, tomada en un momento en el que las viviendas ya están en uso, focaliza el interés en el primer plano de la edificación, donde el contraste pesado y ligero es máximo merced a la ausencia de cerramientos y la sola presencia de pilares.

Como resumen se podría decir que en cada una de las obras en las que el proyecto hace énfasis en la libertad en planta hemos podido encontrar imágenes que transmiten con precisión esta idea. Imágenes que además emplean una cuidada composición trascendiendo así el tema principal y generando por lo tanto un mayor aporte a la obra arquitectónica. Se trata generalmente de fotografías que representan con nitidez la estructura porticada en contraste con los planos de suelo y techo. Suelen realizarse con un plano del fondo iluminado, para mejorar la sensación de profundidad y libertad de movimiento.

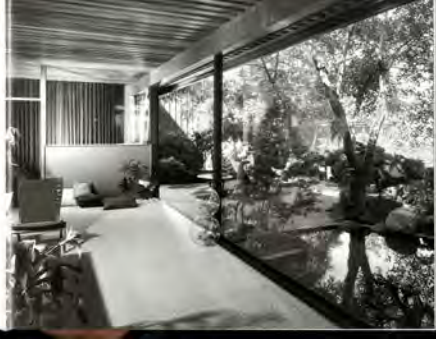


Fig. DL.01

Arriba, izq. Shulman. Casa Neutra. 1949-1950. Arq. Richar Nuetra. Del libro *Neutra. Complete Works*. Taschen. 2008.

Fig. DL.02

Arriba, centro. Finezas. Edificio Cadahia. Portería. 1963. Arq. GO-DB. APGO

Fig. DL.03

Arriba, derecha. Hortolá. Escuela Jardín Guadalaviar. Aulas de infantil. 1957-1960. Arq. Fernando Martínez García-Ordóñez. APGO.

Fig. DL.04

Bajo. Finezas. Escuela Jardín Guadalaviar. Aula de música. 1957-1960. Arq. Fernando Martínez García-Ordóñez. APGO.

Disolución de los límites.

El concepto de este apartado es uno de los más amplios y que puede dar lugar a múltiples lecturas.

La disolución de los límites con superficies vidriadas es uno de los enfoques que puede tener y que tiene como uno de sus ejemplos paradigmáticos la casa Farnsworth que Mies van der Rohe construyó en 1951.¹ Este idea además de poseer una base teórica y suponer la ruptura con la arquitectura que dejaban atrás, fue posible gracias a los avances tecnológicos y de la industria de la construcción.

De los arquitectos estudiados será probablemente el estudio GO-DB el que explore esta idea con más acierto. Con inspiraciones miesianas y de la arquitectura californiana, fundamentalmente de Richard Neutra, enfatiza en sus proyectos la proyección del interior hacia el exterior, y viceversa, de sus espacios.

Una de las fotografías que podría ejemplificar esta idea sería sin duda la del aula de Música de la Escuela Jardín Guadalaviar. Los grandes paños de vidrio de suelo a techo permiten esta generosa relación con el exterior. Para enfatizar la relación se busca igualmente una evidente continuidad del techo, el cual mantiene material y cota de manera indiferenciada entre el interior y el exterior, difuminando así la presencia del vidrio.

1.-Esta idea ya aparecen en los primeros expresionistas alemanes como Bruno Taut incluso se puede pensar que uno de sus edificios primigenios fue el Crystal Palace de Sir Joseph Paxton. El propio Taut la empleó para el Pabellón de Cristal, y ha sido uno de los puntos de partida de proyectos tan interesante como la Maison de Verre de Pierre Chareau entre otros.

Fig. DL.05

Eugene Atget.1910. Escaparate: Maniquies de tienda de trajes. George Eastman House Collection, Rochester, New York.

Escaparates de París. La confusión interior exterior mediante los reflejos





Fig. DL.06 y detalle

Finezas. Escuela Jardín Guadalaviar. Aulas de primaria. 1957-1960. Arq. Fernando Martínez García-Ordóñez. APGO.

Fig. DL.07 y detalles

Finezas. Escuela Jardín Guadalaviar. Aulas de primaria. 1957-1960. Arq. Fernando Martínez García-Ordóñez. APGO.



La aparición de elementos naturales en primer plano como si se tratase de instrumentos de la propia clase produce una sensación parecida, mezclándose ambos “mundos”.

Por otro lado, la lámina de agua que actúa como un material más de la arquitectura aumenta el número de reflejos como ya pasara en el Pabellón de Barcelona. Así la imagen especular de la lámina de agua añade un nuevo parámetro a esta disolución de los límites donde el suelo se transforma en cielo y el exterior en interior. Recursos parecidos se han podido encontrar en fotos de las obras de Richard Neutra, arquitecto que sin duda estudió García Ordóñez en el viaje de formación que realizó a los Estados Unidos.²

De entre las imágenes de la obra de Neutra la imagen de la casa Neutra de Julius Shulman que acompaña en la página anterior la citada de Finezas, representa ideas muy parecidas a las enunciadas, y seguramente fue uno de los referentes de arquitecto y fotógrafo. La lámina de agua muy próxima al paño de vidrio genera un juego de dobles reflejos, que sumado a la presencia de naturaleza en ambos universos, el interior y el exterior, los confunde y une como un único espacio.

García Ordóñez aplica estrategias parecidas que se observan claramente en la imagen del aula de infantil del fotógrafo Hortolá. Se ve en la foto cómo el techo oculta la carpintería mejorando esa relación interio-exterior.

Incluso la propia composición de ambas fotografías favorece la expresión de esta

2.-Fernando Martínez García-Ordóñez fue becado en 1960 por el programa Federal de la Housing and Home Finance Agency, auspiciado por la Dirección General de Urbanismo, lo que le permitió junto con un reducido número de colegas españoles visitar las principales ciudades de los Estados Unidos.

Fig. DL.08

Richard Neutra. Biorealismo y relación con la naturaleza. Tomado del libro *Neutra. Complet Work*. Taschen. 2008.





Fig. DL.09 y fig. DL.10
Desfilis. Real Club Náutico de Valencia. 1933.
Arq. Goerlich y Fungairiño. BVFD.



Fig. DL.11 y fig. DL.12
Desfilis. Hotel Lido de Torrente. Lámina de agua
con reflejo. 1966. Arq. Carlos E. Soria. BVFD.
Lámina de agua con reflejo del edificio



Fig. DL.13, fig. DL.14 y fig. DL.15

Desfilis. Hotel Lido de Torrente. Lámina de agua. 1966. Arq. Carlos E. Soria. BVFD.

Intentos fallidos de reflejo con la lámina de agua

disolución. Al estar focalizada la mirada del fotógrafo en la esquina se fuerzan dos acusadas diagonales, que en cierta medida nos trasladan hacia el exterior. En el caso de la foto del aula de música, este dinamismo aún va más allá sugiriéndonos el camino que invita a movernos por el patio.

Cabría citar también la fotografía que Finezas hizo de la pieza de las aulas donde el doble reflejo del edificio en el agua y del cielo en los cristales contribuye a generar una cierta sensación de ligereza e irrealidad.

Por contraposición hemos puesto junto a ella una fotografía del mismo autor y edificio donde se busca el efecto contrario. Se ha escogido un punto de vista donde la lámina de agua está oculta y en la que se han bajado todas las persianas de las aulas. No parece casual esta doble estrategia, y se podría atribuir al entendimiento de la escena y de los valores a transmitir en cada una de ellas por arquitecto y fotógrafo, en este caso libertad en la planta y continuidad visual en el plano del suelo, como ya se ha señalado.

Estas estrategias de transparencia las empleo el mismo estudio GO-DB en algunos de los zaguanes de edificios que construyó, formalizados como pequeñas cajas de cristal en la planta libre.

Además del empleo del vidrio como elemento para disolver los límites, los arquitectos del Movimiento Moderno usaron con gran profusión las láminas de agua, como se ha comentado en relación a la fotografía de la Escuela Jardín de Guadalaviar.

Una de las primeras fotografías encontradas de arquitectura moderna en Valencia que ha tratado este tema es la del Real Club Náutico de Valencia del Estudio Desfilis (1933).

En una de las imágenes, ver fig. DL.09, el fotógrafo se ha ubicado de manera





Fig. DL.16 y fig. DL.17

Sanchis. Fotografía de la fachada interior. Lámina de agua intermedia. 1959-1961. Arq, Navarro, Trullenque. AGCECDFs.

que se consigue la integración de la piscina con el mar, estableciendo así una continuidad natural-artificial. En este caso no se juega con reflejos ni con arquitectura, sino de una manera un poco más básica con puntos de vista, sombras, luces y contrastes hasta que las dos superficies de agua se funden en uno. Al lado una imagen que en contraposición pone énfasis en la composición diagonal y no en esta relación entre láminas de agua.

No suele ser esta la manera de emplear las láminas de agua en el Movimiento Moderno, sino que más bien se empleaba para generar reflejos del propio edificio, muchas de las veces acompañando el recorrido, recalcando así aspectos oníricos y de ligereza de la construcción.

Fuera ya las obras seleccionadas por el DOCOMOMO, la imagen del Hotel Lido, ver Fig. DL.11 y DL.12, que ubica una piscina a modo de lámina de agua, expresa sensaciones parecidas. En estas imágenes del hotel se observa el esfuerzo del fotógrafo en procurar esos reflejos, algo muy difícil cuando la distancia entre los objetos es tan acusada. Se puede comparar estas imágenes con otras del mismo autor donde la lámina de agua por el normal efecto del viento no provoca esos reflejos. Esta sencilla comparación evidencia claramente la diferencia entre la presencia de los reflejos o no. La presencia del color en las imágenes donde existe el reflejo no es edición del autor de esta tesis sino que forma parte de las condiciones originales de las fotografías.

Otros ejemplo de aparición de láminas de agua en arquitectura y fotografía y donde se recurre al recurso expresivo del reflejo se puede atribuir al estudio Sanchis en sus fotografías para el Colegio Alemán. En este caso la materialización de la lámina de agua no es excesivamente acertada, y finalmente tampoco la fotografía explota este efecto.

Se observa la escasa presencia de reflejos, así como el grueso borde que peri-

metra la lámina lo que provoca la creación de un límite clara en un elemento que precisamente lo que busca es difuminarse.

La Cooperativa para Agentes Comerciales de Santiago Artal plantea un lámina de agua, por motivos climáticos según el propio arquitecto, y no cabe duda que explotará sus valores compositivos. Lamentablemente no se han podido encontrar fotos originales de la construcción donde ese reflejo se aprecia con claridad.

Pero los límites no solo se rompen en la arquitectura sino que la fotografía por medio de la estrategia de sucesión de planos a diferentes profundidades pretende romper esas barreras entre el objeto construido y el espectador de la imagen. Esta disolución del límite que afecta a la fotografía será tratada en el apartado de composición dinámica.

Se puede concluir que la presencia premeditada de reflejos, y de elementos que generan confusión y nuevas lecturas sobre lo que es interior y lo que es exterior, sobre lo que es natural y artificial es una de las máximas en las imágenes de este apartado. Esta idea buscada y provocada por el fotógrafo sería una de las que expresarían con mayor claridad el concepto de disolución de los límites. Hay que tener en cuenta que la fotografía es un arte estático y en dos dimensiones y ciertos efectos cambiantes de la arquitectura deben ser estudiadamente "cazados" por la mirada del fotógrafo.



Fig. D.01

Finezas. Detalle de la fachada de la Facultad de Derecho. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. AC-TAVMB



Fig. D.02

Color Marquez. Detalle Universidad Laboral de Cheste. 1969-1970. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTA-VMB

Desornamentación

La desornamentación será otra de las características que identificará gran parte de las obras del Movimiento Moderno. Una de las figuras más destacadas y precursoras de esta idea será sin duda Aldof Loos, aunque los grandes maestros que le sucedieron profundizaron en sus ideas. Así Le Corbusier en el segundo número de "L'art decoratif d'aujourd'hui" asegura "Parece correcto afirmar: cuanto más se cultiva un pueblo, más desaparece la decoración".¹ En la misma dirección se podría entender el famoso axioma de Mies van der Rohe *menos es mas*.

Asentado este pensamiento en las arquitectura del Movimiento Moderno, la decoración pierde su lugar en favor de la puesta en valor del material. Citando los mismos protagonistas de antes, es bien conocida la querencia por los mármoles y metales nobles de Aldo Loos y de Mies van der Rohe, así como la *deshabillé* con la que Le Corbusier ponía en valor las texturas del hormigón.

En Valencia la referencias basculan igualmente entre estos dos grandes protagonistas, aunque con pequeñas variaciones.

En todo los casos los edificios se basan en geometrías sencillas y volúmenes puros, buscando la mayor abstracción posible. De entre los proyectos tratados sorprenden las aulas de infantil del Colegio Jardín Guadalaviar, que derivan de una deformación de un rectángulo, tanto en planta como en alzado, lo que supone una excepción a la regla.

Fig. D.03

Pedro Guerrero.1953. Una de las imágenes de la serie fotográfica de manos de Frank Lloyd Wright. Archivo Pedro Guerrero.



1.-Tomado de FRAMPTON, K (2002) "Le Corbusier", Ed Akal Arquitectura. Madrid



Fig. D.04

Color Márquez. Paraninfo. Universidad Laboral de Cheste. 1969-1970. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB

Fig. D.05 y Fig. D.06 más detalles

Desfilis. Facultad de Derecho. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. BVFD



El resto de edificios siguen de manera estricta la composición en base a volúmenes puros, solamente empleando otras geometrías en pérgolas, ajardinamientos o elementos secundarios.

Mención especial merece la fotografía realizada por Finezas del único elemento ornamental de la fachada de la Facultad de Derecho de Moreno Barberá. Independientemente de toda connotación política, resulta una fotografía de gran belleza. Con un punto de vista muy cercano y bajo del objeto se consigue una imagen que merced a las fugas verticales y a la regularidad del fondo repetitivo enfatiza la presencia del único balcón, probablemente con el único elemento ornamental que permitió Moreno Barberá. Está imagen ya ha tenido presencia destacada en varias de las monografías que hablan del arquitecto autor.

En relación con la abstracción de las piezas, la fotografía de la Cooperativa de Agentes Comerciales de autor desconocido sería uno de los ejemplos a destacar. Se trata de una imagen desde la calle, donde desaparece toda referencia con el entorno y se resaltan los tres paralelepípedos, que sin tocarse forman el conjunto. La ausencia de sombras marcadas y de un cielo reconocible como tal aumentan la sensación de abstracción pese a que tal circunstancia hace que las formas pierdan volumen. En este caso la presencia de personas le resta efectividad en este sentido.

Los edificios de Moreno Barberá, sobre todo los que realizó para enseñanzas universitarias en la Avda. Blasco Ibáñez destacan también en la abstracción y autonomía de sus piezas. La fig. D.05, pese a que se trata de una foto del proceso de construcción, emplea estrategias que refuerzan la autonomía de la arquitectura. En este caso, la fachada construida por medio de una celosía continua, donde casi no existe lectura de niveles ni de usos, es una de las protagonistas junto con el testero ciego que transmite los mismos valores. El perímetro del edificio se resalta con un cielo homogéneo y claro, sin nubes reforzando así la abstracción. La ocultación del contacto con el suelo, perdido entre la vegetación provoca la sensación de



Fig. D.07

Desconocido. Vistas exteriores. Cooperativa de Agentes Comerciales. 1961. Arq. Santiago Artal Rios. ACAC

Fig. D.08

Desfilis. Facultad de Derecho. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. BVFD





Fig. D.09 detalle y fig. D.10

Sanchis. Viviendas en la calle Bachiller 14. 1963. Vicente Valls y García Sanz. AGCECDFs



Fig. D.11 detalle y fig. D.12

Fragar. Apartamentos de playa *Las 3 carabelas*. 1964-1967. Vicente Valls y García Sanz. APW



Fig. D.13 detalle y fig. D.14

Pando. Barrio de San Antonio. Madrid. 1955. Arq. Fernando Moreno Barberá



Fig. D.15 detalle y fig. D.16

Fragar. Apartamentos de playa *Las 3 carabelas*. 1964-1967. Vicente Valls y García Sanz. APW

escultura abstracta emergiendo entre los árboles. En este caso Desfilis humaniza la inhóspita imagen de la arquitectura y naturaleza con la presencia de una persona que lee el periódico despreocupado -ver detalle- y ocupando confortablemente uno de los bancos.

Acompañando las imágenes objeto de los comentarios se han añadido otras que ejemplifican ciertos aspectos que la foto de referencia contiene. Esto es muestra de que el trabajo del fotógrafo implicaba la realización de multitud de pruebas para llegar a la imagen deseada, y que repetía estrategias con desigual acierto. Así en una de las imágenes -fig. D.08- acerca el punto de vista reduciendo la cantidad de cielo presente, incluso cortando parte del volumen perdiendo, a mi juicio, valor. Otra de ellas -fig. D.06- repite la estrategia de ubicar una personas en la escena para intentar humanizar el criticado aparente desinterés de la arquitectura del Movimiento Moderno por el habitante.

Las fotografías que ponen el énfasis en los temas de la abstracción del objeto arquitectónico, generalmente huyen de la presencia de personas, eliminándolas de la acción. Aparecen colegios sin niños, viviendas sin habitantes, edificios de veraneo sin veraneantes o universidades sin profesores ni alumnos. El objeto abstracto es el verdadero protagonista y todo lo que pueda distorsionar su lectura debe evitarse.

De manera sucesiva las fotografías encargadas por los arquitectos se realizaban antes de la ocupación del edificio. Algunos de ellos aparecían tristemente representados sin la presencia de personas, ni siquiera el atisbo de que hubieran sido habitados. Muestra de ello son las cristales con marcas de obra aún sin limpiar por sus ocupantes y que pueblan un número considerable de estas imágenes.

Respecto a la presencia o no de personas, además de los ejemplos comentados donde la aparición de una persona que pone en escala el objeto, es interesante observar el uso que se hacía de ellas en las primeras imágenes de la modernidad



Fig. D.20 detalle fig. D.17
Trabajadores posando despreocupados



Fig. D.21 detalle fig. D.18
Trabajador posando



Fig. D.22 detalle fig. D.19
Camareros posando en barra con fondo decorado.



valenciana.

Las fotografías que Desfilis realizó para el desaparecido Real Club Náutico de Valencia muestran al personal de servicio que trabajaba allí. Interpretamos que como signo de distinción y de exotismo aparecía una persona de color elegantemente vestida en varias de las imágenes.

En las tres imágenes escogidas aparece el personal de servicio en la escena en actitud de atender a los clientes. Probablemente sea la foto exterior frontal del edificio - fig. 17- donde el personal de servicio muestra un aire más despreocupado, y su presencia permite dar escala. De esta manera se deja espacio a la presencia de la persona sin que esta ocupe un lugar destacado en la escena, como hará años después el mismo autor en la Facultad de Derecho.

En las otras dos imágenes las personas ocupan un lugar destacado en la imagen y en la composición. Se trata de un caso poco frecuente dentro de la modernidad, aunque tenemos que entender que estas se realizaron en los albores de la misma y para un tipo de edificio particular como es un Club Náutico.

La focalización se produce en el botones que con la puerta abierta invita a acceder al edificio por la poco acogedora fisura de la arquitectura.

En la tercera de las imágenes la presencia del personal humaniza la imagen pese a su hierática posición, e igualmente forma parte destacada de la imagen. El color blanco de su uniforme y su ubicación al final de la barra acentúan su presencia.

Además de esta presencia cabe destacar la inclusión de pinturas en el local con cierto carácter figurativo.

Comparando estas imágenes con las de la modernidad evolucionada de los años

Fig. D.17. Acceso Real Club Náutico

Fig. D.18 Acceso Lateral

Fig. D.19 Restaurante Real Club Náutico

Todas ellas.

Desfilis. Real Club Náutico de Valencia. 1932-1933. Arq. Goerlich y Fungairiño. BVFD



Fig. D.23 Escalera



Fig. D.24 Patio



Fig. D.26

Fig. D.25 Volumen de acceso

Desconocido. Colegio El Vedat. Torrente. 1966-1970. Arq. Vicente Valls, Joaquín García Sanz

Desconocido. Colegio El Vedat. Torrente. 1966-1970. Arq. Vicente Valls, Joaquín García Sanz.

Imagen retocada con la inclusión de niño

Fig. D.27

Desconocido. Colegio El Vedat. Torrente. 1966-1970. Arq. Vicente Valls, Joaquín García Sanz



sesenta se comprende el proceso ya anunciado de abstracción realizado en comunión entre arquitectos y fotógrafos.

Otro caso particular es del Colegio El Vedat ubicado en Torrente, obra de Vicente Valls y Joaquín García Sanz.

Se trata de una serie de seis imágenes del colegio obtenidas del archivo personal de Vicente Valls.

En las fotografías el colegio está ocupado y en todas ellas aparecen niños usando las instalaciones, bajando las escaleras o trepando al tranvía o a las barandillas, curiosos ante la presencia del fotógrafo.

Una de ellas, que parecía reservada para la exaltación de la máquina, con la presencia de los modernos autobuses Pegaso Diesel del momento, no se salvó de la presencia infantil. De hecho se encuentra claramente retocada, habiéndose incluido un niño en primer plano que claramente no formaba parte de la escena. Se trata de un caso anómalo para la fotografía de arquitectura en las Valencias de los años 50.

Acabadas las reflexiones sobre la presencia de las personas en las imágenes estudiadas, y de entre todos los aspectos que se podrían reseñar en esta apartado destacaremos dos que resumiremos a continuación.

La falta de ornamentación en la arquitectura dejó paso a dos maneras de afrontar esta desnudez del objeto arquitectónico. Por un lado el reconocimiento del material, su puesta en valor y por otro la presencia de obras de arte en la arquitectura.



Fig. D.28

Finezas. Interior del aula de infantil. 1960. Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez. APGO

Fig. D.29

Desfilis. Interior del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Acceso. 1966. Arq: Crespo Samper, Orts Bayarri, Rieta López, Tomás Carrascosa. BVFD





Sobre la primera de estas ideas, el Movimiento Moderno asentó la creencia de la necesidad de no pervertir la honestidad del material.² Así los materiales lejos de edulcorarse o maquillarse deberían mostrarse con toda su naturalidad y expresividad. El empleo de materiales tersos como chapas, vidrios o perfiles metálicos se combinó con madera y texturados muros de piedra o de hormigón que asentaban el edificio al terreno. La expresión de este aspecto mediante la fotografía, objeto que nos ocupa, difiere sustancialmente en el caso de que se emplee una película de color o una de blanco y negro.

Respecto al uso del color en imágenes como la realizada por Finezas para los interiores de la Escuela Jardín Guadalaviar, permiten reconocer el valor de la madera del techo y cómo ésta se relaciona cromáticamente con el tono claro de los paños de ladrillo. Conviene recordar la aspereza que se respira en este espacio con el visionado de las fotos en blanco y negro de Hortolá Es una buena manera de entender la importancia del color a la hora de transmitir estos valores.

Otro ejemplo lo podemos encontrar en algunas de las fotos que Color Márquez realizó para Cheste, ver Fig. D.02. En ellos se evidencia la búsqueda de la expresividad de la textura del hormigón combinada con el color de la propia vegetación como si de un material más se tratase.

Este tipo de imágenes son bastante escasas entre el material investigado. Extraña esta ausencia de las fotografías en color siendo una técnica que se introdujo en

Fig. D.30

Desfilis. Interior del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia Salón de actos. 1966. Arq: Crespo Samper, Orts Bayarri, Rieta López, Tomás Carrascosa. BVFD

2.-Se entiende que el material "honesto" sería aquel que muestra sus virtudes y sus defectos sin pinturas, revestimientos o añadidos posteriores, y aquel cuya ejecución se lleva a cabo de la manera que razonablemente el material demanda y por lo tanto sin una excesiva complejidad técnica.



Fig. D.31

Desconocido. Apartamentos de playa
Las Tres Carabelas. 1964-1967. Vi-
cente Valls. APVV

Fig. D.32

Desfilis. Acceso Facultad de Derecho.
1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barbe-
rá. BVFD



España a principio del 1900.³

Al margen de las obras seleccionadas encontramos ejemplos de imágenes en color que tienen cierta voluntad de mostrar el material. Los interiores fotografiados por Desfilis de la cuidadosamente diseñada sede del Colegio Territorial de Arquitectos obra de Filiberto Crespo Samper, Cándido Orts Bayarri, Emilio Rieta López y Rafael Tomás Carrascosa, (1962) será una de las que son dignas de ser mencionadas. La fotografía, aunque parece que adolece de unas reglas de composición claras, utiliza el color para expresar el ambiente cálido que proporciona la iluminación, las cortinas y el techo de madera. De esta misma obra Desfilis fotografió la sala de reuniones y conferencias y la fachada.

La fotografía de la urbanización las Tres Carabelas de Valls y García Sanz, sin autor identificado, resaltan los paramentos de madera que protegen del soleamiento las terrazas dando vida y escala a un paño totalmente uniforme. Muy diferente y poco entendible resultaría la arquitectura con esta misma imagen en blanco y negro.

3.-El 12 de mayo de 1912 la revista Blanco y Negro anunció la publicación de la primera fotografía en color. Aunque existía ya un antecedente de meses atrás, hay que pensar que la tecnología se encontraba plenamente desarrollada en un importante arco temporal del periodo de esta tesis (1925-1965). Probablemente no se puede achacar al retraso tecnológico la aplicación del color sino a una cierta reticencia en el uso del mismo por parte de los arquitectos, que de manera errónea pensaron en un Movimiento Moderno en blanco y negro. Así, se pueden ver notas de Moreno Barberá en el reverso de fotografías de la Universidad Laboral de Chestre, realizadas por el fotógrafo madrileño Pando, donde parece indicar su preferencia por el blanco y negro. Este tipo de actitudes ha seguido alimentando hasta nuestros días esta falsa creencia.



Fig. D.33

Desfilis. Fachada del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Acceso. 1966. Arq: Crespo Samper, Orts Bayarri, Rieta López, Tomás Carrascosa. BVFD



Fig. D.34 y fig. D.35

Sanchis. Fotografía de la fachada interior y de la lámina de agua intermedia. 1959-1961. Arq. Navarro, Trullenque. AGCECDFs.

Escultura de Alfaro en primer término.

Fig. D.36

Fragar. Vestíbulo de acceso Facultad de Derecho. 1956-1959. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB.

Mural de Javier Clavo Gil.



La ausencia del color dificulta el reconocimiento del material, teniendo que buscar la expresividad en el manejo de las sombras y de los matices de grises para resaltar su presencia. Aún así las fotografías en blanco y negro podían expresar igualmente la puesta en valor del material.

La fotografía que Desfilis realizó del ingreso de la Facultad de Derecho, además de muchos otros interesantes temas, trata con acierto el de la puesta en valor del material. El punto de vista del fotógrafo centra en un primer plano el muro de piedra tosca texturada que nos acompaña en el recorrido. De fondo la tersa piel miesiana de los bloques de mayor altura como contrapunto.

La desornamentación, es sustituida a veces por obras de artistas coetáneos a los arquitectos.

El propio Mies van der Rohe incluyó en el Pabellón de Barcelona la escultura de Kolbe, e incluso durante mucho tiempo pensó en diseñar una escultura para las láminas de agua de la Torre Seagram.

Casi todas las fotografías han destacada las pinturas, mosaicos, esculturas, y demás objetos artísticos que forman parte del espacio arquitectónico. Pensadas desde proyecto son una de las respuestas dadas por sus autores para mejorar la experiencia que supone habitar sus obras.

El Colegio Alemán empleó esta estrategia con los azulejos de Nolla⁴ ayudando en la decoración y composición de la fachada a la Calle Jaime Roig. De esta manera se animaban los paños ciegos. En este mismo edificio, en el patio, en un punto

4.-La cerámica de Nolla producida en Meliana gozó de gran prestigio hasta su desaparición a mitad del S XX. Generalmente se produjeron monocromáticas de 4x4 coloreadas en masa.

Fig. D.37

Desfilis. Patio interior. Escuela de Ingenieros Agrónomos. 1958-1967. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB.

Escultura y lámina de agua.





Fig. D.38 y fig. D.39

Desfilis. Patio interior. Escuela de Ingenieros Agrónomos. 1958-1967. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB.

estratégico a mitad de camino entre el acceso y las aulas de infantil se incorporó una escultura de aluminio de Andreu Alfaro.⁵

Moreno Barberá realizó operaciones parecidas en la facultad de Derecho donde se llevó a cabo un imponente mural en el vestíbulo, obra de Javier Clavo Gil, colaborador habitual suyo.

Esta manera de integrar el arte y arquitectura también se observa en la Universidad Laboral de Cheste, donde el mismo artista tiene una escultura que sirve de fuente en el espacio del aparcamiento exterior del edificio administrativo. De esta obra las fotografías de mayor calidad corresponden a Pando.

También en la Escuela de Ingenieros Agrónomos Fernando Moreno Barberá repite la estrategia. Entre los volúmenes puros sitúa una escultura en relación con la lámina de agua al más puro estilo miesiano.

En este amplio apartado hemos visto como la desornamentación promulgada entre otros por Adolf Loos provoca profundas implicaciones en muchos aspectos. La buscada ausencia de personas que genera la pérdida de escala de los edificios así como la búsqueda de cielos homogéneos, sin marcadas sombras, serán algunas de las estrategias empleadas para enfatizar esta idea. Por otro lado estos desnudos espacios se enriquecen paralelamente con la presencia de esculturas, murales y otras obras de arte, que sin formar parte de la arquitectura se integran en ella.

5.-Se trata de la primera escultura que realizó el artista para un espacio público. Fuente: <http://www.andreualfaro.com/es/obra/espacio-publico/escultura-para-fuente-1959/>. Consultada por última vez el 20 de septiembre de 2015.

Fig. D.40

Desfilis. Patio interior. Escuela de Ingenieros Agrónomos. 1958-1967. Arq. Fernando Moreno Barberá. ACTAVMB.







Página opuesta Fig. AI.01 y fig. AI.02

Finezas. Grupo de viviendas de Renta Limitada Antonio Rueda. 1967-1972. Arq. Vicente Valls, García Sanz, Marés Feliú. APW.

Izquierda Fig. AI.03 y fig. AI.04

Desconocido. M. Barberá?. Escuela de Maestría Industrial San Blas. Madrid. 1964-1968. Arq. F. Moreno Barberá. ACTAVMB.

Arquitectura e industria

Desde el futurismo¹ la visión ideal del mundo en relación a las mejoras que suponía la introducción de la máquina fue una constante en el Movimiento Moderno. El optimismo que rezumó el Movimiento Moderno y la confianza que depositó en las nuevas tecnologías se resume en múltiples imágenes, ya convertidas en iconos, como ocurre con las villas de Le Corbusier, fotografiadas con su deportivo Voisin C7 frente a ellas.

El maquinismo dejó también lugar a la industrialización, la seriación y la racionalización de los procesos. Será probablemente esta versión de la industria la que con más ahínco se arraigue en Valencia, antes que una derivada del lujo y el individualismo como representaba la presencia del vehículo de Le Corbusier.

Pese a que el volumen de la obra de Cheste es colosal, las posibilidades plásticas del hormigón insinuaban la seriación o repetición de elementos que es señal de identidad de las construcciones industrializadas.

En la Escuela Jardín Guadalaviar, se realizaron aportes tecnológicos, como el empleo de una fina estructura metálica o de un doble techo ventilado para mejorar el confort de las aulas. Pese a que en el transcurso de esta investigación se han encontrado imágenes inéditas de la construcción del colegio, no será el uso de procesos industriales ni de alta tecnología lo que más represente esta obra.

El Colegio Alemán tampoco será modelo en la representación de la construcción

Fig. AI.05

Desconocido. Casa en la Weissenhof con automóvil. 1927. Arq. Le Corbusier y Jeanneret.



1.- Es una de las primeras vanguardias artísticas que emergieron, con Marinetti como protagonista preconizaba una confianza extrema en las aportaciones de la técnica y las máquinas.



Página opuesta arriba Fig. AI.06 y fig. AI.07

Sanchis. Facultad de Derecho. 1956-1959.
Arq. Fernando Moreno Barberá. AGCECDFS

Página opuesta bajo Fig. AI.08

Sanchis. Grupo de Viviendas Virgen del Carmen. 1962. Arq. GO-DB. AGCECDFS



Fig. AI.09

Desconocido. Vista a la calle Santa María Micaela. Cooperativa de Agentes Comerciales. 1961. Arq. Santiago Artal Ríos. ACAC

industrial. Se ejecutó con medios convencionales de forjados y pórticos de hormigón armado y sus fachadas huían de la repetición y de la imagen industrial merced al ritmo variable de llenos y vacíos y a la presencia de la cerámica ya citada.

Sin embargo, de entre las obras seleccionadas por el DOCOMOMO la Facultad de Derecho sí que presenta en sus fachadas más tersas un aspecto industrial que cabría resaltar. De Moreno Barberá se ha dicho que fue capaz de unir con acierto referencias de Mies y de Le Corbusier en una obra ². En estas obras será la parte miesiana la que implique prefabricación y repetición.

Las fachadas ligeras siguen un ritmo regular que permite una fácil construcción y remiten claramente a la seriación de elementos. Este idea se destaca en algunas de las imágenes de este edificio. Las imágenes que enfatizan esta idea suelen ser aquellas en las que el paño seriado aparece con una visión más fugada. Véase por ejemplo las Fig AI.06 y AI.07 que acompañan este texto.

Las viviendas para la Cooperativa de Agentes Comerciales, con su estricta modulación de 4,80 x 4,80 m también serán ejemplo de estandarización. En este caso se trata de un edificio de viviendas donde la importancia de la célula, la vivienda, es determinante. El empleo de un único tipo de vivienda en la casi totalidad del proyecto es determinante para esta seriación y repetición.

Dentro de los parámetros del DOCOMOMO, de entre todas los programas sobre los que la seriación tiene un carácter más determinante serán probablemente los de vivienda colectiva en los que se pueda aplicar con más sentido.

2.- Véase SAMBRICIO, C. (2006). *Moreno Barberá: 1950 vs 1940*. en "Fernando Moreno Barberá. Arquitecto". Edita ICARO, CTAV. pags. 16, 17.



Fig. Al.10

Sanchis. Grupo de Viviendas Virgen del Carmen. 1962. Arq. GO-DB. AGCECDF5



Fig. Al.11

Sanchis. Grupo de Viviendas Virgen del Carmen. 1962. Arq. GO-DB. AGCECDF5



A la necesaria reconstrucción de España tras la Guerra Civil y los movimientos migratorios hacia las ciudades, en Valencia se sumó la riada que en 1957 anegó gran parte de la ciudad. Los polígonos de viviendas sociales construidos con el Plan Riada serán unos de los máximos exponentes de la visión moderna de estandarización e industrialización. Con ajustado presupuesto y plazo, estudios como el de Vicente Valls y Joaquín García Sanz o GO_DB destacarán en este tipo de encargos.

Existe un amplio reportaje fotográfico de Sanchis que recoge la construcción del Grupo Virgen del Carmen, uno de los Polígonos de Viviendas promovidos por el Plan Riada y que con dos tipos de edificios, pequeños edificios en “Y” y bloques lineales, resolvía toda la actuación.

Se trata de un tipo de edificio que además de ser modular resuelve la fachada con elementos prefabricados de hormigón para los antepechos y persianas correderas de chapa.³

El estudio Sanchis realizó una serie de 37 fotografías de la construcción de estas viviendas primando la fuga de los bloques bajos. En las fotografías se busca una perspectiva infinita que acentúa la longitud del bloque y la repetición sin fin del módulo. Incluso en algunas de ellas el fotógrafo juega con los propios elementos prefabricados depositados en el suelo.

3.- Este tipo de construcción donde el uso de elementos industriales en fachada se enfatizaba la volverá a usar en este caso ya como estudio GO-DB en las viviendas prefabricadas de Campanar basadas en el sistema de viga hueca habitable. Véase CORTINA MARUENDA, J. (2012). *La viga hueca habitable y otras experiencias de prefabricación en vivienda de GO-DB*, en “Proyecto, Progreso, Arquitectura”, Mayo 2012.

Fig. Al.12, fig. Al.13 y fig. Al.14

Sanchis. Grupo de Viviendas Virgen del Carmen. 1962. Arq. GO-DB. AGCECDF



Fig. Al.15 a 20 (izq- der, arriba abajo)

Sanchis. Grupo de Viviendas Virgen del Carmen. 1962. Arq. GO-DB. AGCECDF5



Fig. Al.21 a 28 (izq- der, arriba abajo)
Sanchis. Grupo de Viviendas Virgen del Carmen. 1962. Arq. GO-DB. AGCECDF5



Fig. Al.29 a 37 (izq-der, arriba abajo)

Sanchis. Grupo de Viviendas Virgen del Carmen. 1962. Arq. GO-DB. AGCECDF5





Fig. Al.36 y 37 (arriba abajo)

Sanchis. Grupo de Viviendas Virgen del Carmen. 1962. Arq. GO-DB. AGCECDF5

Hay que tener en cuenta que se trataba de una prefabricación bastante precaria que generalmente se hacía in situ. Estos elementos generan un primer plano y compensan la forzada diagonal del edificio añadiendo dinamismo a la escena. Este mismo uso de los elementos de construcción, depositados en el suelo y empleados por el fotógrafo como elementos compositivos será una estrategia recurrente para el mismo Sanchis. Así lo empleará en algunas de las imágenes de la construcción de la Facultad de Derecho o del Edificio SEAT.

Sobre la construcción del Grupo de Viviendas Virgen del Carmen, durante toda la obra ensayó puntos de vistas que repitió con los edificios y la urbanización terminadas

Cabe destacar igualmente la abstracción que supone la pérdida de la visión del apoyo de los edificios en algunas de las tomas. En este caso con el uso por parte del fotógrafo de la vegetación de un huerto cercano lo permite. Esta estrategia ya la repitió Sanchis en la Facultad de Derecho y la usará igualmente con la factoría de Coca-cola con mayor acierto.

Otro ejemplo interesante de prefabricación y de fotografía serán los experimentos del estudio GO-DB.

Pese a que crearon unos cuantos prototipos en viviendas unifamiliares, incluso ganaron un premio internacional con una propuesta de prefabricación no será hasta años más tarde cuando se les encargue una promoción de suficiente envergadura con un sistema de prefabricación experimental.

El 12 de mayo de 1967 se fecharon los cajetines de los planos para el modelo M.8 que serviría para construir las 8 viviendas experimentales en Valencia.





Fig. Al.41

Proceso de izado y colocación de uno de los módulos.

Desconocido. 8 Viviendas experimentales en Campanar. 1969. Arq. GO-DB. APMO.

Se trataba de, con los medios de la época, realizar una construcción con factoría "in situ" de los módulos que posteriormente y con ayuda de una grúa darían lugar a las viviendas. Durante el proceso de prefabricación, los módulos construidos a modo de anillos de hormigón recorrían en un carrito de tren sobre unas vías los diferentes talleres de fontanería, carpintería, acabados, etc.

Aunque su producción escapa de la fecha de 1965, su concepción es plenamente moderna y probablemente sea el primer ejemplo de este tipo de construcción en Valencia. Además de que sobre este proyecto existen instantáneas que ilustran a la perfección ese momento.

Se trata de fotografías anónimas, aunque algunas de ellas podrían atribuirse a profesionales a juzgar por el cuidado encuadre y la elección del momento de disparo de la toma.

La fotografía que representa los elementos modulares en sus carros, infinitamente repetidos a la espera de ser transportados, sería una de las más destacadas.

Igualmente la instantánea que congela el momento de la colocación de uno de los elementos modulares, añadiendo la variable temporal y el contrapunto que ofrecen los dos ancianos que despreocupadamente ocupan la escena, le confiere un notable valor. Fig. Al.40.

Además de viviendas, ejemplo donde se aplicó la seriación y repetición de elementos económicos, destacan los proyectos realizados directamente para la industria.

Una de las primeras obras de las que se tienen fotografías en este campo es el edificio FEYCU (1957-1960). Se trata de una fábrica textil obra del arquitecto Agustín Borrell Sensat. Pese a que el estudio de Sanchis cuenta con 44 fotografías de este proyecto y es un edificio incluido dentro de listado del DOCOMOMO, su

Página anterior, arriba, izquierda. Fig. Al.38

Módulos en la cadena de montaje

Página anterior, arriba derecha. Fig. Al.39

Proceso de izado y colocación de uno de los módulos.

Página anterior, bajo. Fig. Al.40

Proceso de izado y colocación de uno de los módulos.

Todas las fotos. Desconocido. 8 Viviendas experimentales en Campanar. 1969. Arq. GO-DB. APMO.

Fig. Al.43 y fig. Al. 44

Sanchis. Fábrica textil FEYCU. 1960. Arq. Agustín Borrell Sensat. AGCECDF5

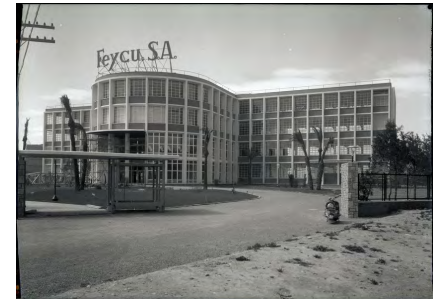


Fig. Al.42

Sanchis. Embotelladora para Coca-Cola.
1958. Arq. Mauro Lleó. AGCECDFS

La industria implantada en la huerta. Hacer
notar el contraste entre la industria y la huerta
en primer plano





Fig. Al.43

Sanchis. Embotelladora para Coca-Cola.
1958. Arq. Mauro Lleó. AGCECDFs

Composición a base de planos.

Sensación de entorno industrial

imagen solo refiere modulación de estructura de hormigón y presencia ocasional de *brisesoliel*. Tampoco sus proporciones, no muy alargadas, generan sensación de repetición extrema.

Sobre construcción para la industria y con el uso de procesos industriales en su construcción se pueden referenciar 3 proyectos de Mauro Lleó que se construyeron en pocos años y que destacan en el panorama valenciano. Se trata de la fábrica para la empresa Coca-Cola (1958), la fábrica de transformados metálicos FLEX (1961), y el proyecto de filial de S.E.A.T. en Valencia (1966), todos ellos fotografiados por el estudio Sanchis.

Las 3 obras se desarrollaron en un entorno industrial de periferia y con presencia de la habitual huerta de Valencia. Buena muestra de ella es la evocadora imagen, que continuando con la estrategia ya apuntada en otras fotografías, oculta el plano del suelo, en este caso con una poblada huerta que contrasta con la internacionalidad y modernidad que se le presupone a la marca comercial Coca-Cola.

En todas ellas se expresa fotográficamente la idea de modulación y estandarización como idea predominante.

Tal vez la que suponga un mayor avance tanto arquitectónico como en la representación del mismo sea el proyecto para la filial de S.E.A.T. Pese a que no era política de la empresa obligar a una estética, el precedente del proyecto de Ortiz-Echague y Rafael Echaide ⁴ para la misma empresa y el propio servicio técnico

4.- Fueron los arquitectos que proyectaron el celebrado edificio de la S.E.A.T para Barcelona cuyo comedor recibió el premio Reynolds en 1957. Proyecto ampliamente difundido a nivel nacional e internacional



Fig. Al.45

Sanchis. Edificio de filial SEAT en Valencia.
1966. Arq. Mauro Lleó. AGCECDFS

Edificio acabado

Fig. Al.46

Sanchis. Edificio de filial SEAT en Valencia.
1966. Arq. Mauro Lleó. AGCECDFS

Edificio en proceso. Potencia del proceso constructivo



Fig. Al.47

Sanchis. Edificio de filial SEAT en Valencia.
1966. Arq. Mauro Lleó. AGCECDFS

Edificio acabado





Fig. Al.48
Paco Gómez. Edificio del diario Arriba en Madrid, 1960, fotografía de portada del no. 61 de la revista Arquitectura (enero de 1964)

de la empresa condicionaron el punto de partida.

El proyecto contemplaba la construcción de 5 edificios a modo de paquetes funcionales que formaban una única unidad. Se trataba de edificios paralelepípedos y solamente el quinto abandonaba esa forma mediante una esfera geodésica, construcción que finalmente no permitió la propiedad.

El edificio suponía un alarde tecnológico y parte de las fachadas fueron encargadas a la empresa aeronáutica CASA que colaboró con el diseño de los brissoleil y de parte de las carpinterías. La estructura modulada de 6,40 x 6,40 seguía el patrón de S.E.A.T.

De entre todas las imágenes tomadas por el estudio Sanchis destaca la serie de fotos que reflejan la fachada Norte del Edificio B. Se trata de un edificio de 5 plantas todas accesibles a los coches y cuya transparencia merced a la fina carpintería se convertiría en un verdadero escaparate de los vehículos a 5 niveles. Esta serie repite un encuadre centrado con la puerta, de corte miesiano, y muy similar a la portada del nº 61 de la revista arquitectura firmado por Paco Gómez, publicada 6 años antes. Las imágenes del avance del proceso constructivo reflejan una pérdida de transparencia que se compensa con la masa de terreno natural de la izquierda. La imagen trata de vanagloriar la transparencia y la tecnología empleada, mirándola y enfocándola de manera central.

Por último, dentro del apartado de arquitectura e industria citar el edificio, también de Mauro Lleó y las fotografías de nuevo del estudio Sanchis, del Colegio de Enseñanza para el Instituto Religioso de la Pureza, del que se han encontrado dos imágenes de gran expresividad.

En estas fotos del Colegio se representa parte de la Fase 2, la que con contundencia da fachada a la Avda. del Cid, la misma Avenida donde se ubicará la



Fig. Al.49 i fig Al.50

Sanchis. Edificio para transformados metálicos. FLEX. 1961-1963. Arq. Mauro Lleó. AGCEC-DFS

Edificio en construcción y acabado



fábrica SEAT. En este caso la visión de la industria viene de la estandarización, de la modulación y de la aplicación de nuevos materiales. La fachada de 85 m se resuelve de manera contundente con un módulo de 3,5 m construido mediante un panel ligero de "Glasal" al que se añade aislamiento térmico y una placa de fibrocemento. Los testeros se han rematado con una fábrica de ladrillo caravista.

Sobre las imágenes, es interesante la secuencia de ambas. Expresan claramente no sólo la estandarización sino el proceso constructivo innovador seguido, donde la grúa servía para hacer forjados y fachadas al mismo tiempo, de manera que el edificio quedaba acabado a medida que esta se desplazaba.

Es interesante la expresión del movimiento que sugieren estas dos imágenes, además del adecuado encuadre forzando la fuga de la pieza. El factor tiempo expresado mediante una secuencia de imágenes será una de las ideas que acompañarán la prefabricación en arquitectura.

Podemos concluir que este estilema se encuentra ampliamente y magníficamente representado sobre todo por el estudio fotográfico Sanchis. Evidentemente su cliente, la constructora, obligaba a llevar un seguimiento fotográfico de los progresos de las obras, pero el valor añadido que implican sus maravillosas imágenes aportan mucho más. La búsqueda de largas perspectivas, el empleo de los propios elementos constructivos como parte de la composición y el contraste natural-industrial serán algunos de los recursos fotográficos empleados.

Mención destacada merecen arquitectos como Mauro Lleó o Fernando Martínez García-Ordóñez que demostraron un gran interés por la presencia de los procesos industriales en la arquitectura.

Fig. AI.51 i fig AI.52

Sanchis. Colegio de Enseñanza en Valencia para el Instituto Religioso de la Pureza. 2ª Fase. 1964. Arq. Mauro Lleó. AGCECDF

Edificio en construcción



Fig. ED.01 y fig. ED.02

Desfilis. Fronton Valenciano. 1933.

Arq. Goerlich

Fig. ED.03

García Moya. 1933. Frontón Recoletas. Torroja y Zuazo.

Los nuevos equipamientos.

Fig. ED.04

Desfilis. Real Club Náutico de Valencia. 1932. Arq. Goerlich y Fungairiño

Pérgola curva



Fig. ED.04

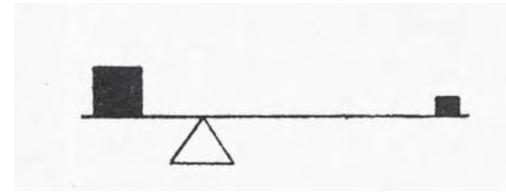
Cartier-Bresson. 1932. Hyères, France

Fig. ED.05

Equilibrio Dinámico ,extraído de El lenguaje de la visión. Gyorgy Kepes.

Fig. ED.06

Equilibrio con la silla Thonet.



Equilibrio dinámico

El Movimiento Moderno, basándose en las vanguardias artísticas propuso un cambio en las estrategias de composición de su arquitectura. Frente a equilibrios estáticos o simétricos, comenzó a emplear una nueva manera de compensar las masas.

Experimentado con profusión en la Bauhaus, las nuevas maneras de componer el cuadro pictórico tiñeron al resto de las artes. Probablemente la primera persona que utilizó ese término fue Gyorgy Kepes cuando en 1944 publicó su libro "El lenguaje de la visión", término que rápidamente fue adoptado. László Moholy-Nagy profundizaría en varios de sus escrito en el mismo término. Sin duda, las imágenes de balanzas equilibradas con pesos no equivalentes que Kepes incluyó en su libro hablan elocuentemente del termino que definen.¹

Este aspecto afectó a todas las artes, por lo tanto también a la arquitectura y a la fotografía. En arquitectura la fragmentación de las piezas muchas veces de formas y tamaños diversos obligaba a composiciones alejadas de las tradicionales. Los contrastes horizontal-vertical, la huida del centro, la ruptura con la simetría, las largas horizontales con un punto de acento en un extremo, etc. serán algunas de visiones de la "nueva" arquitectura.

Paralelamente, la fotografía, arte de nueva creación, aceptó con mayor celeridad las nuevas aportaciones de las otras artes. Fotógrafas como Lucia Moholy y su marido László usaron esa nueva manera de componer. El empleo de diagonales compensadas con otras, composiciones circulares, sucesión de planos, picados y

1.- Véase el artículo de Pablo López Martín "Colin Rowe y el equilibrio dinámico" en *Cuadernos de Proyectos arquitectónicos*, nº 5, Reino Unido contra Italia, 2014, pags. 32, 39.

Fig. ED.06 y fig. ED.07

Desfilis. Escuela de Ingenieros Agrónomos.
1958-1967. Arq. Fernando Moreno Barberá.
ACTAVMB.



Fig. ED.08, fig. ED.09 y fig. ED.10

Desfilis. Facultad de Derecho. 1956-1959.
Arq. Fernando Moreno Barberá. BVFD



contrapicados fueron algunas de las estrategias empleadas.

Dentro del panorama valenciano y de la primera modernidad, Desfilis destacará esta sensación, aunque de una manera no muy sofisticada, en varias de sus imágenes. Una de ellas es la del frontón de la calle General San Martín, obra de Goerlich (1933), donde el espacio direccional se suaviza con la curva del primer plano indicando el movimiento del juego y de los espectadores. La segunda, la del Real Club Náutico de Valencia, obra también de Goerlich con Fungairiño, (1932-1933), donde la presencia de la pérgola curva en primer y segundo plano genera movimiento en una escena que otra manera habría resultado bastante estática.



Años después Moreno Barberá utilizará los contrastes de largas piezas horizontales con edificio pantalla de proporciones verticales. Sus encargos con programas complejos, de gran dimensión y con holgura en las parcelas los facilitaban. Además de ese contraste la disposición en planta de las piezas de manera generalmente abierta seguirá esta tendencia dinámica. En los edificios que realizó en la Avda. Blasco y Ibáñez para la Universidad de Valencia este aspecto se observa claramente.



La arquitectura presenta una pieza baja que la relaciona con la calle y que generalmente encierra o acota un patio. En contraste a esta se construyen uno o varios edificios de mayor envergadura, que generalmente adoptan una posición ortogonal a la pieza baja.

Las fotografías suelen acentuar la fuga acusada de la pieza baja que invita a recorrerse sugiriendo movimiento y vistas más frontales de la pieza de mayor altura. Además se procura que estas diagonales vaya a la esquina del formato generando así una mayor tensión en el "cuadro".

En la página anterior se pueden ver dos fotografías de Desfilis de la Escuela de



Fig. ED.11

Finezas. Escuela Jardín Guadalaviar. 1960.
Arq: Fernando Martínez García-Ordoñez.
APGO



Fig. ED.12

Finezas. Edificio Cadahia. Portería. 1963.
Arq. GO-DB. APGO

Fig. ED.12 y fig. ED.13

Finezas. Edificio Cadahia. Vistas exteriores.
1963. Arq. GO-DB. APGO

Ingenieros Agrónomos que ilustran estas ideas.

Estas acusadas fugas de piezas encuentran su contrapunto no sólo en los elementos puramente contruoidos y arquitectónicos, sino que muchas veces los fotógrafos se valen de los caminos para compensar la imagen, aumentando así la invitación al movimiento. Incluso las sombras arrojadas, elementos naturales o los propios elementos de la obra pueden servir para este mismo fin.²

Se hace inevitable repetir imágenes de las ya usadas en esta tesis, que condensan y ejemplifican con gran claridad gran cantidad de conceptos, lo que da muestra de su valor.

Frente a estructuras en las que prima sobre todo una única diagonal y por lo tanto bastante direccionales, se puede apreciar otro tipo de dinamismo, tal vez un poco más complejo, en algunas fotografías de obras de GO-DB. Las fotografías del zaguán de las Viviendas Cadahia o la ya célebre foto de Finezas del puente del Guadalaviar, generan un par de diagonales que se contraponen y se compensan. En ambos casos la tensión de los elementos se acentúa generando la necesidad del espectador de moverse y recorrer el edificio frente a la idea estática y contemplativa del arte clásico.

Un caso poco frecuente en Valencia de encuadre donde se expresa el dinamismo es el contrapicado. Realizado por Finezas para las mismas viviendas, juega con la fuga de la esquina sumada a la de la palmera. Aunque salvando las diferencias,

2.-En este punto cabe recordar como en la imagen de Sanchis de la construcción de las viviendas del grupo Virgen del Carmen se emplean los prefabricados depositados en el suelo para equilibrar la imagen y tener dos diagonales que se compensen.





Fig. ED.14

Finezas. Facultad de Derecho. 1956-1959.
Arq. Fernando Moreno Barberá.

Observar lo poca altura que tiene el único balcón referencia que se pierde en la fotografía de Finezas que lo representa

ACTAVMB

en cierta medida recuerda a fotos sobre la Bauhaus de Lucia Moholy.

Por supuesto en todas las fotos se huyen del centro y de la simetría casi tanto como en las arquitecturas que representan.

Sanchis, fotógrafo de los procesos industriales, representa a la perfección ese dinamismo. La presencia de su motocicleta en varias de sus imágenes, la importancia de las carreteras marcadas por las máquinas de la obra y sus cuidadas diagonales los enfatizan. Esta idea la traslada incluso a las fotos de la obra acabada. Un ejemplo sería la magnífica fotografía de la Escuela Jardín Guadalaviar, donde situándose sobre el camino nos presenta el edificio invitándonos a recorrerlo. Toda sensación de ligera se atenúa, no existe lámina de agua, no hay transparencia bajo el edificio de la aulas, y la imagen fuerza la tensión y el movimiento.

Tal vez este sea uno de los temas en los que se puede establecer un mayor paralelismo entre obra arquitectónica y fotográfica. Se trata de conceptos donde los aspectos compositivos priman sobre otros lo que los hace muy adecuados a la fotografía. Una de las maneras que emplea la fotografía para reflejar esta idea será la de marcar con profusión las diagonales, empleando para esto la esquina del marco fotográfico. En caso más evolucionados genera segundas líneas de fuerza que implican movimiento del observador. Elementos sutiles como caminos, carreteras o pérgola, compensan las fugas de los propios edificios y generan una correcta "construcción" de la imagen.

Fig. ED.15

Sanchis. Embotelladora para Coca-Cola. 1958. Arq. Mauro Lleó. AGCECDFs

Fig. ED.16

Sanchis. Fábrica textil FEYCU. 1960. Arq. Agustín Borrell Sensat. AGCECDFs.

Fig. ED.17

Sanchis. Escuela Jardín Guadalaviar. 1957-1960. Arq. Fernando Martínez García-Ordóñez. AGCECDFs



PARTE 4

CONCLUSIONES

El origen de esta tesis se sustentaba en la duda generada sobre la calidad de los fotógrafos de arquitectura del Movimiento Moderno en Valencia. Llamaba la atención la poca relevancia con la que contó su trabajo a nivel nacional.

Tras el análisis pausado de las imágenes que contiene esta tesis, se ha podido comprobar como esta suposición estaba bastante alejada de la realidad.

Para el estudio de las imágenes se parte de la necesidad de emplear un **patrón común de calidad arquitectónica** a todas ellas, el que marca **el DOCOMOMO**. Se emplea así, como objeto de estudio, arquitectura con contenido refrendado por un organismo de prestigio. Este punto de partida posibilita que el fotógrafo tenga un objeto arquitectónico de calidad y con contenido sobre el que pueda desarrollar una narrativa valiosa. Ante el amplio listado de obras que el propio DOCOMOMO incluye en su registro se toma la selección que el mismo organismo refiere como imprescindible, acotándose más el objeto de estudio.

Del acotado listado de obras sorprende la inexistencia de fotografías originales de algunos edificios. Esta situación sería impensable en el momento actual donde existe una sobreabundancia de imágenes. Esta carencia de fotografías originales refuerza más la idea de la necesidad de descubrir las existentes, estudiarlas y difundirlas como medio para así evitar su pérdida.

En la tesis he reseñado brevemente a los actores, fotógrafos y arquitectos que guardan relación con las obras seleccionadas. Algunos de estos fotógrafos inclu-

so adquirieron **equipos de fotografía especializados** que permitían imágenes arquitectónicas de gran calidad. Estos sofisticados equipos equiparaban las condiciones de sus estudios a las de sus coetáneos de otras grandes ciudades.

La parte tercera de esta tesis titulada “Fotografía de obras paradigmáticas” supone el núcleo de la misma. Tienen a su vez dos subapartados claramente diferenciados, un primer subapartado en el que se analizan y recopilan las imágenes de las obras y un segundo que responde a la discusión crítica en base a la presencia de los estilemas del Movimiento Moderno en las fotografías analizadas.

En el primero de estos subapartado se realiza un **estudio de cada una de las obras en base a tres puntos titulados; obra, valores principales y análisis de las fotografías**. De esta manera se da por presentada la obra en cuestión resaltando sus ideas principales e incorporando las instantáneas en el punto final.

El ultimo de los subapartados titulado Revisión Crítica, basándose en los principales críticos de arquitectura presenta 5 estilemas que caracterizan las obras del Movimiento Moderno. Se trataría pues de **otorgar validez al análisis realizado observando si las imágenes reflejan de manera adecuada estos estilemas** o “ideas fuertes” del Movimiento Moderno. Si es así podríamos concluir por tanto que las imágenes tienen valor dentro del campo que nos ocupa.

Respecto a los estilemas, estos se pueden reconocer en las fotografías analizadas o en las pertenecientes a otras obras de los mismo fotógrafos y/o arquitectos.

- **libertad en planta.** El fotógrafo procura hacer énfasis en la visión de las plantas elevadas sobre pilotis. Se resalta el plano del suelo y del techo para en contraposición quitar protagonismo a la estructura y mejorar la percepción de un espacio de libertad.

- **disolución de los límites.** La presencia de grandes superficies vidriadas, con tenues reflejos que permiten percibir la transparencia y el entorno de las misma y los reflejos del edificio en láminas de agua son algunos de los protagonistas de las instantáneas representativas de este estilema. Esta buscada confusión interior exterior, realidad reflejo, se acentua con composiciones diagonales que fuerzan el movimiento hacia el exterior y con la presencia de naturaleza - propia del exterior - en el interior del edificio.

- **desornamentación.** Este estilema aparece intrínsecamente ligado a la abstracción de la nueva arquitectura del momento y a la puesta en valor de la materialidad. La abstracción se refleja en las fotografías evitando la presencia de personas o de cualquier otro elemento que proporcione una escala y situe el proyecto en una realidad tangible. Junto con la no presencia de personas se oculta el encuentro con el suelo o se prefieren cielos grises inexpresivos que no proporcione marcadas sombras. Los ornamentos extinguidos de la obra de arquitectura se incorporan a los nuevos proyectos por medio de las calidades sensitivas de los materiales y por medio de obras de arte pensadas desde el proyecto por artistas independientes.

- **arquitectura e industria.** Las construcción de viviendas, sobre todo sociales, serán las que apliquen con más sentido la prefabricación e industrialización en sus concepción. Las imágenes de la construcción, algunas de ellas expresando un proceso y una evolución en el tiempo, destacan la repetición y seriación de los ele-

mentos constructivos. Delicadas imágenes de edificios aún no acabados reflejan la presencia de los cambios tecnológicos aplicados a la construcción. Además de las viviendas, en esta caso aparecerán también los edificios para la industria, fuera ya de los seleccionados por el DOCOMOMO.

- **equilibrio dinámico.** La fotografía contemporánea se impregnó rápidamente de esta idea que con claridad afectó a todas las artes. Mientras que la arquitectura del Movimiento Moderno prefirió la ortogonalidad y los contrastes horizontal vertical, la fotografía así como otras artes incluyó las forzadas diagonales, picados y contrapicados para expresar el movimiento equilibrado. Así la fotografía de arquitectura toma puntos de vista donde líneas del proyecto confluyen fundamentalmente en las esquinas del cuadro fotográfico, enfatizando así el movimiento que sigue a la arquitectura.

El resultado, gran cantidad de imágenes que expresan de manera clara los principales estilemas del Movimiento Moderno.

Se puede concluir que afirmativamente las imágenes cumplieron su función, por lo que existían fotógrafos que produjeron imágenes de calidad.

Igualmente se puede concluir que es necesario ponerlas en valor y rescatarlas de su olvido en momentos en los que la realidad construida cambia con rapidez, y muchas veces con poca reflexión, son muestra del legado arquitectónico de nuestra ciudad, además de hablar del momento social que les tocó vivir.

PARTE 5
BIBLIOGRAFÍA | CRÉDITOS

Bibliografía

Bibliografía sobre historia y crítica de la arquitectura y de la fotografía.

BURGOS, Alberto, *Modernidad Atemporal*. Universidad Politécnica de Valencia, 2008

FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica. Selección de textos*. Blume. Barcelona, 1984.

FRAMPTON, Keneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

BENEVOLO, Leonardo, "Historia de la arquitectura moderna". Barcelona: Gustavo Gili, 8ª ed, Barcelona, 2009.

FONTANELLA, Lee. *Historia de la fotografía en España desde los orígenes hasta el 1900*. Madrid. El Visto, 1981

HITCHCOCK, H. & JOHNSON, P., *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*. María Teresa Muñoz (prólogo), Carlos Albisu (traducción). Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Consejería de Cultura y Educación, Murcia, 1984

RAMIREZ, Juan Antonio *Aprendiendo de la arquitectura postmoderna*. Editorial Bozal Valeriano." Historia de las Ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas". Madrid. Visor. 1999. Vols 2. pp. 427-433.

SONTAG, S, *Sobre la fotofragía*. México, 2006

STRAND, Paul, Sobre la motivación artística de la fotografía, publicado en FONT-CUBERTA, J "Estética fotográfica. Una selección de textos", Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

Bibliografía sobre fotografía y arquitectura

AA.W., En las ciudades. Fotografía urbana en los fondos de la Fundación Foto Colectania. Comunidad de Madrid, Madrid, 2005.

AA.W., La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona. ETSA del Vallés, Barcelona, 1987.

AA.W., «La cultura de la imagen», en *El GATCPAC y su tiempo: política, cultura y arquitectura en los años treinta*. Actas del V Congreso Docomomo Ibérico, Barcelona, 2006, pp. 177-218.

AA.W., Idas y caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España. Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.

AA.W., Los brillantes 50. Catálogo de la exposición. 35 proyectos, Dirección General de Arquitectura, Madrid, 2010.

AGUILAR, Inmaculada; HERRERA, Juan Antonio, *La mirada del arquitecto. Demetrio Ribes y su cámara estereoscópica*. Universidad de Valencia, Valencia, 2007.

ALCOLEA, Rubén A., "Cuatro pioneros: Fotografía y Arquitectura Moderna", en *Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra*, nº 10, pp. 18-21, Navarra, 2003

ALCOLEA, Rubén A., «Kindel, fotógrafo. Ciudades de Colonización en España», en *Revista LIS*, UBA, Buenos Aires, junio 2009, pp. 139-149.

ALCOLEA, Rubén A., «Kindel en Caño Roto. Sobre el fondo de una síntesis panorámica de la arquitectura moderna española», en *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*. Tó Ediciones, Pamplona, 2004, pp. 147-159.

ARIAS, Nicolás, *Memoria sobre el daguerrotipo y demás procedimientos fotogénicos y modernos*. Madrid. Impresor Arias. 18?

AZPILICUETA, E, *La construcción de la Arquitectura de Postguerra en España (1939-1962)*. Universidad Politécnica de Madrid, 2004

BAUDIN, Antoine, *Architectures Catalanes des Années 1950: Photographies de Francesc Català-Roca dans la Collection Alberto Sartoris*. Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2013.

BAUDIN, Antoine, «Spain», en *Photography, Modern Architecture and Design. The Alberto Sartoris Collection*. Objects from the VitraDesignMuseum. EDFL Press y Vitra Design Museum, Lausanne, 2005, pp. 120-127.

BENJAMIN, Walter. *Pequeña historia de la fotografía*. Die literarische Welt, 1931.

BERGAMÍN, José; CODERCH, José A., *Del Toreo*. RM, Barcelona, 1977.

BERGERA, Iñaki, "Fotografía y arquitectura moderna en España = Photography &

Modern Architecture in Spain: 1925-1965". Madrid: La Fábrica, Madrid, 2014

BERGERA, Iñaki, «Miradas modernas. Los arquitectos fotógrafos», en *Arquitectura Viva*, nº 153, junio 2013, pp. 16-21.

BERGERA, Iñaki, «Spain, photographs without photographer: la mirada analítica de Bernard Rudofsky", en Bernard Rudofsky, *desobediencia crítica a la modernidad*. Centro José Guerrero, Granada, 2014.

BERGERA, Iñaki; LAMPREAVE, Ricardo (eds.), *III Jornada de Arquitectura y Fotografía 2013*. Institución Fernando el Católico, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2014.

BERGERA, Iñaki; LAMPREAVE, Ricardo (eds.), *II Jornada de Arquitectura y Fotografía 2012*. Institución Fernando el Católico, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2013.

BERGERA, Iñaki; LAMPREAVE, Ricardo (eds.), *I Jornada de Arquitectura y Fotografía 2011*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2011.

BERGERA, Iñaki; LAMPREAVE, Ricardo (eds.), *La ilusión de la Luz: Arquitecturas y fotografías del Siglo XX*. Lampreave, Madrid, 2012.

BERGERA, Iñaki; PÉREZ, Lucía C., «Apuntes para una valoración del retrato fotográfico del arquitecto: Paco Gómez y Juan Daniel Fullaondo» en *Ra, Revista de Arquitectura*, nº 14, 2012, pp. 89-98.

BERNAL, Amparo, «Paco Gómez: fotógrafo de la Revista Arquitectura» en *Ra, Revista de Arquitectura*, nº 14, junio 2012, pp. 81-88.

BERNAL, Amparo, «Tras las huellas de la descontextualización de la arquitectura y

el paisaje urbano», en *Zarch*, nº 1, 2013, pp. 82-93.

BOHIGAS, Oriol, «Joaquim Gomis, crític d'arquitectura», en el catálogo de la exposición Joaquim Gomis fotograf, IVAM, Valencia, 1997.

BULLOUCH, R. Charles Clifford at the Photographic Society exhibition in London in 1854. "Espacio, Tiempo y Forma". Serie VII, Hº del Arte, t25, págs.. 173-184. 2012.

CABEZOS, Pedro. *Las imágenes estereoscópicas aplicadas a la representación arquitectónica*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia. 2015.

CAMPELO, Mariola, *Lucia Moholy y Bernice Abbott: fotografía de arquitectura*. Publicado en "De Arte", nº 11, pág. 243-262, 2012

CANOVAS, Carlos, Entre dos rupturas. Tiempo de silencio. Panorama de la fotografía española de los años 50 y 60. Fundación Caixa de Cataluña, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992.

CÁNOVAS, Carlos, «Paco Gómez. Un trazado propio», en *Simposio Paco Gómez y la fotografía de su época*. Fundación Foto Colectania, Barcelona, 4 de febrero de 2011.

CATALÀ-ROCA, Francesc, «Coderch fotógrafo», en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 174, 1987, pp. 46-51.

CATALÀ-ROCA, Francesc, «Crónica gráfica de tres generaciones», en *Arquitectura Viva*, nº 12, 1990, pp. 33.

CATALÀ-ROCA, Francesc, *Impresions d' un Fotògraf: Memòries*. Ediciones 62,

Barcelona, 1995.

CENTELLAS, M.; JORDÁ, C., LANDROVE, "S., *Docomomo ibérico, La vivienda moderna: registro DOCOMOMO ibérico, 1925-1965*". Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos; Barcelona, 2009.

CHAVES, Miguel Á., *Fernando García Mercadal: arquitectura y fotografía. Una mirada al patrimonio arquitectónico de Segovia, 1929-1936*. Universidad Complutense de Madrid, Demarcación de Segovia del Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Madrid, Segovia, 2011.

DELGADO, Eduardo, *Imagen y Memoria. Fondos del archivo fotográfico del Instituto Nacional de Colonización 1939-1973*. Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, Madrid, 2013.

DEMACHY, Robert, ¿Cual es la diferencia entre una buena fotografía y una fotografía artística? en "Estética fotográfica. Selección de textos" de Fontcuberta, editorial Blume, 1984.

ENNIS, Helen, *Margaret Michaelis. Love, Loss and Photography*. National Gallery of Australia, Camberra, 2005.

FIEDLER, Jeannine, *Photography at the Bauhaus*, MIT Press, Berkeley, 1990.

FERNÁNDEZ, Horacio, *Variaciones en España. Fotografía y arte, 1900-1980*. La Fábrica, Madrid, 2014.

FERNÁNDEZ DEL AMO, José L., «El Arte en la fotografía de Kindel», en FERNÁNDEZ DEL AMO, José L., *Palabra y obra. Escritos reunidos / José Luis Fernández del Amo*. COAM, Madrid, 1995, pp. 191-193.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, «El ojo codicioso. Representation and its Discontents» en *Arquitectura Viva*, nº 153, junio 2013, pp. 7-15.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, «Abstractos y modernos. Fotogramas de los cincuenta», en *Arquitectura Viva*, nº 12, 1990, pp. 40-42.

FOCHS, Carles, Coderch, fotógrafo. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2000.

FONTANELLA, Lee, *Clifford en España: un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid, Ediciones El Viso, 1997.

FORERO-MENDOSA, Sabine, *Fotografía y patrimonio. La Misión heliográfica de 1851 y la consagración del monumento histórico en Francia*. "Éria" nº 73-74, págs.. 273-280. 2007.

FOX TALBOT, Walter, *The Pencil of the Nature*. Reading stablishment. 1844-1846.

FULLAONDO, Juan D.; GÓMEZ, Francisco, «Saper Vedere», en Cuadernos de Fotografía, nº 4, marzo 1973, pp. 11-35.

GARCIA, Celestino, *Industria y Arquitectura Moderna en España. 1925-1965*, Fundación DOCOMOMO, 2004.

GOMBRICH, Ernest, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid. Alianza Forma. Pág 263, 1992.

GÓMEZ, Francisco, *La Emoción Construida*. Lunwerg-La Caixa, Barcelona, 1995.

GÓMEZ, Paco, MASATS, Ramón, *Paco Gómez: La sutil elegancia del ladrillo*. La Fábrica, Madrid, 2008.

GIORIADOU, Eirini, *El archivo y las tipologías fotográficas. De la Nueva Objetividad a las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania: 1920-2009*. Barcelona. Universitat de Barcelona, 2005

GERNSHEIM Helmut, ALISON Gernsheim, *The history of photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914*. Oxford University Press. 1955.

GIL, Rafaeil, *La imagen de la Reina Isabel II y la fotografía*, en "Millars: Espai i historia", nº 16, 1993 Valencia.

NARANJO, Juan (ed.), *Joaquín Gomis. La mirada oblicua*. La Fábrica, Madrid, 2012.

JOHNSTON, Pamela, *Raoul Hausmann Architect 1933 Ibiza 1936*. Aux Archives d'architecture moderne, Bruxelles 1990.

LAHUERTA, Juan J., «La Fotografía o la vida. El aspa y la rueda», en LAHUERTA, Juan J., *Humaredas: arquitectura, ornamentación, medios impresos*. Lampreave, Madrid, 2010., pp. 169-195.

LAHUERTA, Juan J., «Instantáneas de viaje», en LAHUERTA, Juan J., *Decir Anti es Decir Pro. Escenas de la vanguardia en España*. Museo de Teruel, Teruel, 1999, pp. 151-173.

LAHUERTA, Juan J.; MENDELSON, Jordana, *Margaret Michaelis: fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República*. Instituto Valenciano de Arte Moderno y Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Valencia, 1998.

LATORRE, Jorge ; ALCOLEA, Rubén, *La alianza entre fotografía y arquitectura mo-*

derna *è la resurrección del autor* en las "Actas del tercer Congreso de Historia de la Fotografía", Photomuseum, Zarauz, 2008.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España*. Lunwerg, Barcelona, 1997.

LÓPEZ RIVERA, Francisco J., «Fotografía para la publicidad. El caso de A.C.», en *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*. Actas del VIII Congreso Internacional. Tó Ediciones, Pamplona, 2012, pp. 655-662.

LÓPEZ RIVERA, Francisco J., «La fotografía en el viaje de arquitectura: Margaret Michaelis y el GATEPAC. Grecia y la URSS», en *Zarch*, nº 1, 2013, pp. 244-258.

LÓPEZ RIVERA, Francisco J., *Fotografía y arquitectura modernas 1925-1939. Andalucía. Margaret Michaelis*. Colección Kora, nº 28, Universidad de Sevilla y Consejería de Fomento y Vivienda, Sevilla, 2015 (en preparación).

MARTÍN, Alberto, «Paco Gómez. Arquitectura, paisaje urbano y poética del espacio», en *Simposio Paco Gómez y la fotografía de su época*. Fundación Foto Colectania, Barcelona, 4 de febrero de 2011.

MONTIEL ALVAREZ, Teresa, *Eugene Atget, el fotógrafo que sólo quería ser documentalista*. en la revista "Iberia.Revista Digital de Historia", nº 9, enero/abril 2014

MOYA, Luis, «Fotografías de la ciudad. Francisco Gómez», en *Arquitectura*, nº 15, 1960, pp.13-16.

NARANJO, Juan, *Les avantgardes fotogràfiques a Espanya. 1925-1945*. Fundació La Caixa, Barcelona, 1997.

OECHSLIN, Werner; HARBUSCH, Gregor, *Sigfried Giedion Und Die Fotografie*.

Bildinszenierungen der Moderne, Zürich, 2010.

PANDO BARRERO, Juan, *Fotografía, Luz y Vida*. Club Pueblo, Madrid, 1968.

PARRA, José Joaquín, «Hacia la construcción de la imagen del arquitecto: modernos en traje de baño», en *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, nº 12-13, 2011, pp. 7-29.

PÉREZ GALLARDO, Helena, *Fotografía y Arquitectura del Siglo XIX. Historia y representación monumental*. Grandes temas. Cátedra. Madrid, 2015.

PÉREZ GALLARDO, Helena, *Fotografía y Arquitectura en España, 1839-1886*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013.

PIÑÓN, Helio; CATALÀ-ROCA, Francesc, *Arquitectura Moderna en Barcelona (1951-1976)*. Edicions UPC, Barcelona, 1996.

PIÑÓN, Hélio, "Teoría de la modernidad y proyecto de arquitectura", conferencia en el CTAC, Castellón, 27 de septiembre, Castellón, 2003.

PORCAR, Jose Antonio. *La Comunidad Valenciana en blanco y negro*. Madrid. Espasa Calpe, 2001

POZO MUNICIO, José M. (ed.), *La Huella de un maestro*. Tó Ediciones, Pamplona, 2010.

POZO, José M.; SEPULCRE, Jaime; MARTÍN, Celia, *38 fotografías para retratar Los Cincuenta*. Tó Ediciones, Pamplona, 2006.

QUETGLAS, Josep, *El horror cristalizado: imágenes del pabellón de Alemania de Mies Van Der Rohe*. Actar, Barcelona, 2001.

ODRÍGUEZ, Carmen; TORRES, Torres, (fotografías CATALÀ-ROCA, Francesc), *Grupo R. GG*, Barcelona, 1994.

RODRÍGUEZ, M^º José; SANCHIS, José Ramón. *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*. Valencia : Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, 2013.

RUBIO, Oliva M., *Diccionario de fotógrafos españoles*. La Fábrica, Madrid, 2013.

RUIZ CABRERO, Gabriel, «Una larga conversación y un regalo», en *Arquitectura*, nº 294, Vol. 73, 1992, pp. 105-111.

SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*. París. Siglo XXI editores, 1960.

SÁNCHEZ VIRGILI, Juan M., *La fotografía en España: de los orígenes al Siglo XXI*. Espasa Calpe, Madrid, 2001.

SANCHEZ VIRGILI, Juan Miguel; OLIVERA ZALDUA, Maria, "Los anuarios de la fotografía en España de 1948 y 1948 editados por la revista Sombra". *Archivo Español de Arte*. Octubre Diciembre 2014. Pp. 383-400. Edita Centro Superior de Investigaciones Científicas. 2014.

SANZ ESQUIDE, José A., *José Manuel Aizpúrua, fotógrafo. La mirada Moderna*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ediciones Aldeasa, Madrid, 2004.

STANSFIELD MARSHALL, Antony, *Photography: The Importance of the Applications in preserving pictorial records of the National Monuments of History of Art*, Hering and Remington, 1855

TERRÉ, Laura, *Paco Gómez: orden y desorden*. Fundació Foto Colectania, Barce-

lona, 2010.

ZARZA, Rafael (ed.), *Kindel: fotografía de arquitectura*. Fundación COAM, Madrid, 2007.

VALDIVIESO, Mercedes, *Lucia Moholy: La fotógrafa de la Bauhaus* en "Arte y sociedad", N° 10, Madrid. págs. 213-228, 1998.

VALDIVIESO, Mercedes, *Lucia Moholy, el ojo anónimo que retrató la Bauhaus* en "La Balsa de la Medusa", N° 40, págs. 63-89, 1996.

Bibliografía sobre fotografía y arquitectura en Valencia

AA.WV., *Josep Renau al Cabanyal*. Valencia. Plataforma Salvem el Cabanyal – Canyamelar. Pag 28, 2000.

AA.WV., *Fotografía en la colección del IVAM*, Generalitat Valenciana, 2000.

BENITO, D.; SÁNCHEZ, D.; LLOPIS, A. *Javier Goerlich Lleó. Arquitecto valenciano [1886-1914-1972]*. Valencia: Pentagraf Editorial, 2014.

BENLLOCH, Pep. *Fotografía valenciana de los años treinta*, Universidad Politécnica de Valencia, 2003.

BENLLOCH, Pep. *Fotografía valenciana de los años treinta*, DVD, 2003.

BRENCEA, Mihai, Relaciones visuales y configuraciones exteriores en La Universidad Laboral de Cheste, Universidad Politécnica de Cataluña, 2010.

GAJA, Fernando, La promoción pública de la vivienda en Valencia (1939-1976), Generalitat Valencia,

GARCÍA, Amparo, *Archivo fotográfico de la Diputación de Valencia* en Métodos de Información, Vol 6. Nº 34, Noviembre 1999, pp. 81 a 94.

GIMÉNEZ, Manuel, Luis Albert: Racionalismos en la ciudad de Valencia 1927/1936. Universidad Politécnica de Valencia, 2010

HUGUET, J., GARCÍA, M., ALEIXANDRE, J., CANCER, J., MERITA, J. & VERGARA, J., *Historia de la fotografía valenciana*. Valencia: Levante-EMV, Valencia, 1990.

HUGUET, José. "La fotografía en Valencia desde 1839 hasta 1935" en I Congrés d'Història de la Ciutat de Valencia. S XIX -XX. Actas del Congreso. Valencia. Ponencia 3-5

HUGUET, José. *Benito Monfort y Pascual Perez, dos valencianos pioneros de la fotografía*. Valencia: Sociedad Valenciana de Historia de la Fotografía. 1990

HUGUET, José. *La Plaza del Ayuntamiento de Valencia. 1890-1962*. Valencia. Ayuntamiento de Valencia, 2013.

JORDÁ, Carmen. "Arquitectura valenciana: itinerarios de la historia reciente", en Geometría, nº 13. Málaga, 1992

LLOPIS, Amando. "Arquitectura moderna en Valencia. Del rechazo a la vanguardia a la necesidad de encontrar ideas y proyectos acordes con el espíritu de una nueva época", en *Arquitectura del siglo XX en Valencia*. Seminario de mayo de 2000.

Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo – Diputación de Valencia. Colección Formas plásticas.

LLORENS, Tomás, *Equipo Crónica*. Catálogo de la Exposición que se celebró en el Museo de Bellas Artes de Bilbao entre el 10 de febrero y el 18 de mayo de 2015

MARTÍNEZ, Amaya, *Valores modernos en la arquitectura docente. Valencia, tres colegios Guadalaviar, Alemán y Pureza*. Universidad Politécnica de Barcelona, 2006.

MARTINEZ, Cármen, *De la autarquía la modernidad: la obra de Maruo Lleó*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2015.

PALMERO, Luis, Estudio y Análisis de parámetros físicos aplicados a la arquitectura de Fernando Moreno Barberá: Antigua Facultad de Derecho. Universidad Politécnica de Valencia, 2014.

PÉREZ IGUALADA, Javier, La introducción de la edificación abierta en Valencia. Del plan General de 1946 al Plan Sur de 1958 en Cuadernos de investigación urbanística, noviembre-diciembre 2012,

PINEDO HERRERO, Carmen. *El viaje de la ilusión. Un camino hacia el cine: espectáculos en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2004.

RENAU, Josep, *Josep Renau (1907-1982): compromís i cultura*. Valencia. Universidad de Valencia, 2007

RODRIGUEZ, María José; MARTINEZ, José Ramón, *Una nueva visión de la fotografía española. La obra de José Martínez Sánchez (1807-1874)*. Valencia. Rai-

lowsky, 2015.

SANCHEZ MUÑOZ, David, *Arquitectura en Valencia (1939-1957)*. Universidad de Valencia. 2011

SELVA, Juan Ramón; CORTINA, Javier, *La investigación y el ejercicio profesional de arquitecto según García Ordóñez* en Actas de "IV Jornadas Internacionales de investigación en Arquitectura y urbanismo". Valencia, 2011.

SELVA, Juan Ramón, *Antecedentes y formación del Plan General de Valencia de 1966*, en "Cuadernos de investigación urbanística", Madrid, 2014.

SENTIERI OMARREMENTERÍA, Carla, *Historia y proyecto de una calle: Jaime Roig. Valencia. De la casa urbana a la vivienda de la ciudad abierta*, Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

SERRANO, David, *La impronta de la arquitectura moderno en la obra del arquitecto Luis Gay Ramos*. Universidad Politécnica de Valencia, 2013

TORRES, Jorge. "Valencia: la arquitectura en los años cincuenta. Una revista y cuatro proyectos", en *Actas II Congreso Internacional. Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona: T6, 2000.

TORRES PEREZ, Jose Maria. Aplicación del daguerrotipo al grabado en Valencia. Archivo de Arte Valenciano, número único. Valencia. Edita Archivo de Arte Valenciano, 1981.

PARTE 6
ANEXOS

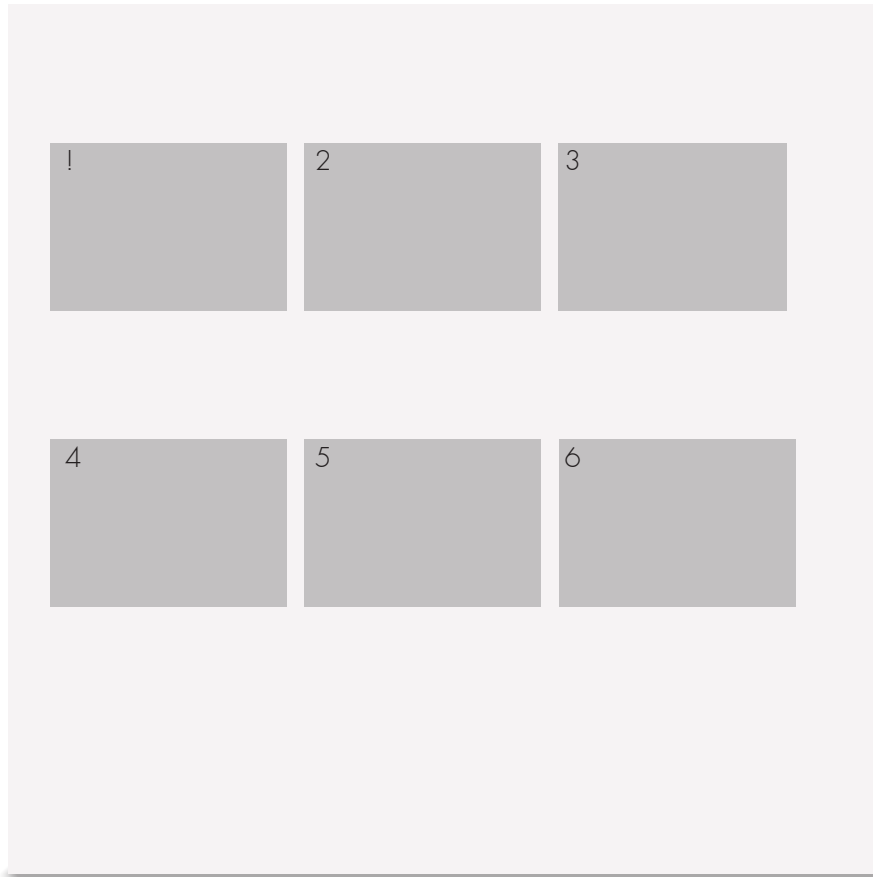
A-1. Listado de obras del DOCOMOMO en Valencia

COMUNIDAD VALENCIANA	Apartamentos La Panderola	Miguel Prades Safont	Benicasim	Castellón	1965	1967
COMUNIDAD VALENCIANA	Torre Coblanca	Juan Guardiola Gaya	Benidorm	Alicante	1963	1966
COMUNIDAD VALENCIANA	Nave de materias primas y Hornos horizontales de clinker, Valenciana de Cementos	Francisco Ruvira Senent, ingeniero, y equipo técnico de la empresa	Buñol	Valencia	1953	1967
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Séliz	Enrique Pecourt Betés	Burriana	Castellón	1935	1936
COMUNIDAD VALENCIANA	Caja de Ahorros de Castellón	José Meyer Sorní, Miguel Prades Safont	Castellón de la Plana	Castellón	1959	1960
COMUNIDAD VALENCIANA	Club de Golf Costa de Azahar	Miguel Prades Safont	Castellón de la Plana	Castellón	1961	1964
COMUNIDAD VALENCIANA	Colegio y Seminario Mater Dei	Luis Cubillo de Arteaga	Castellón de la Plana	Castellón	1961	1966
COMUNIDAD VALENCIANA	Grupo Las Torres	Vicente Vives Llorca	Castellón de la Plana	Castellón	1955	1956
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio de viviendas	Miguel Prades Safont	Castellón de la Plana	Castellón	1958	1959
COMUNIDAD VALENCIANA	Universidad Laboral de Cheste	Fernando Moreno Barberá	Cheste	Valencia	1965	1969
COMUNIDAD VALENCIANA	Estación Hidroeléctrica de Cirat		Cirat	Castellón	1960	1962
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Merin	Vicente Valls Gadea	Cocentaina	Alicante	1930	1931
COMUNIDAD VALENCIANA	Pueblo de colonización de El Realengo	José Luis Fernández del Amo	Crevillente	Alicante	1957	1961
COMUNIDAD VALENCIANA	Cine Alcázar	Antonio Serrano Peral	Elche	Alicante	1941	1950
COMUNIDAD VALENCIANA	Ambulatorio y Dispensario de Accidentes de Trabajo de San Fermín	Eduardo de Garay y Garay	Elche	Alicante	1958	1960
COMUNIDAD VALENCIANA	Colegio Sagrada Familia	Miguel López González	Elda	Alicante	1962	1967
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio TASA	Alfonso Fungairiño Nebot	Gandía	Valencia	1933	1936
COMUNIDAD VALENCIANA	Urbanización Ciudad Duca	Pablo Soler Lluch, Francisco García González y Juan José Estellés Ceba	Gandía	Valencia	1961	1966
COMUNIDAD VALENCIANA	Parroquia de San Nicolás	Gonzalo Echegaray Comba,; Eduardo Torroja Miret, Jaime Nadal (ingenieros)	Gandía	Valencia	1958	1962
COMUNIDAD VALENCIANA	Parador Nacional de Jávea	José Osuna Fajardo, Nicolau Rubió i Tuduri (arquitecto paisajista)	Jávea	Alicante	1962	1965

COMUNIDAD VALENCIANA	Estación de Servicio El Rebollet	Juan de Haro Piñar	Oliva	Valencia	1962	
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio industrial Frutagut	Luis Jiménez de la Iglesia, arquitecto	Oliva	Valencia	1960	
COMUNIDAD VALENCIANA	Altos Hornos de Sagunto - Interiores del Almacén de Efectos y Repuestos		Sagunto	Valencia	1927	
COMUNIDAD VALENCIANA	Factoría Arrochera de Sueca	Mauro Lleó Serret , arquitecto; Francisco Rovira Senent, ingeniero	Sueca	Valencia	1954	1955
COMUNIDAD VALENCIANA	Nave de las Industrias químicas Cross		Valencia	Valencia	años 40	
COMUNIDAD VALENCIANA	Filial Seat de Valencia	Mauro Lleó Serret, arquitecto	Valencia	Valencia	1963	1968
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Martí Alegre	Javier Goerlich Lleó	Valencia	Valencia	1934	1941
COMUNIDAD VALENCIANA	Cine Rialto	Cayetano Borso di Carminati González; Francisco Ferrer (interiorista)	Valencia	Valencia	1935	1939
COMUNIDAD VALENCIANA	Residencia de estudiantes Luis Vives	Javier Goerlich Lleó	Valencia	Valencia	1935	1957
COMUNIDAD VALENCIANA	Colegio Jesús y María	Agustín Borrell Sensat; Nicolau Maria Rubió i Tudurí (arquitecto paisajista)	Valencia	Valencia	1952	1956
COMUNIDAD VALENCIANA	Jefatura Superior de Policía	Javier Lahuerta Vargas	Valencia	Valencia	1956	1961
COMUNIDAD VALENCIANA	Colegio Guadalquivir	Fernando Martínez García-Ordoñez	Valencia	Valencia	1957	1960
COMUNIDAD VALENCIANA	Colegio Primer Marqués del Turia	Pablo PintadoRiba; Rafael Fernández Huidobro	Valencia	Valencia	1958	1959
COMUNIDAD VALENCIANA	Facultad de Derecho	Fernando Moreno Barberá	Valencia	Valencia	1959	1968
COMUNIDAD VALENCIANA	DSV (Deutsche Schule Valencia)	Pablo Navarro Alvargonzález, ; Julio Trullenque Sanjuán; Nicolau Maria Rubió i Tudurí (arquitecto paisajista)	Valencia	Valencia	1959	1961
COMUNIDAD VALENCIANA	Colegio Mayor de la Presentación y Santo Tomás de Villanueva	Juan José Estellés Ceba; Andreu Alfaro (escultor)	Valencia	Valencia	1960	1964
COMUNIDAD VALENCIANA	Facultad de Filosofía y Letras	Fernando Moreno Barberá	Valencia	Valencia	1960	1970
COMUNIDAD VALENCIANA	Escuelas Profesionales San José	Cayetano Borso di Carminati González, Rafael Contel Comenge	Valencia	Valencia	1961	1968
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Ros	Pablo Navarro Alvargonzález, Julio Trullenque Sanjuán	Valencia	Valencia	1961	1965
COMUNIDAD VALENCIANA	Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia	Filiberto Crespo Samper, Cándido Orts Bayarri, Emilio Rieta López, Rafael Tomás Carrascosa	Valencia	Valencia	1962	1966

COMUNIDAD VALENCIANA	Escuela de Agrónomos	Fernando Moreno Barberá; Cayetano Borso di Carminati González	Valencia	Valencia	1962	1967
COMUNIDAD VALENCIANA	Colegio Pureza de María	Mauro Lleó Serrat	Valencia	Valencia	1962	1966
COMUNIDAD VALENCIANA	Confederación Hidrográfica del Júcar	Miguel Colomina Barberá	Valencia	Valencia	1962	1970
COMUNIDAD VALENCIANA	Instituto Pintor Sorolla	José Ramón Aspiazu Ordóñez	Valencia	Valencia	1964	1967
COMUNIDAD VALENCIANA	Parroquia Jesús Maestro	José Antonio Corrales Gutiérrez, Ramón Vázquez Molezún	Valencia	Valencia	1964	1967
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Tortosa	Luis Albert Ballesteros	Valencia	Valencia	1931	
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Cánovas	Luis Albert Ballesteros	Valencia	Valencia	1931	1944
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio de viviendas	Enrique Pacourt Batés	Valencia	Valencia	1933	1934
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Rodrigo	Miguel Martínez Ortega	Valencia	Valencia	1933	1934
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Llopis (calle san vicente mártir)	Ricardo Roso Olivé	Valencia	Valencia	1934	1935
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Roca	Vicente Valls Gadea	Valencia	Valencia	1934	1936
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Alonso	Luis Albert Ballesteros	Valencia	Valencia	1935	1940
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Pascual	Miguel Martínez Ortega	Valencia	Valencia	1935	1936
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Llopis	Ricardo Roso Olivé y Julio Bellot Sanent	Valencia	Valencia	1935	1936
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Zabala	Luis Albert Ballesteros	Valencia	Valencia	1935	1937
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio de viviendas y fábrica Buch	Luis Albert Ballesteros	Valencia	Valencia	1935	1938
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Cuadrado	Joaquín Rieta Sister	Valencia	Valencia	1935	1939
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Mascarell	Víctor Bueso Bellot	Valencia	Valencia	1935	1941
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Dasí	Cayetano Borso di Carminati González	Valencia	Valencia	1935	1942
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Mas	Manuel Cervera Aranda	Valencia	Valencia	1936	1940

COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Esteban Martínez	Luis Albert Ballesteros	Valencia	Valencia	1939	1943
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Vizcaino	Cayetano Borso di Carminatí González	Valencia	Valencia	1936	1940
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio de viviendas	Luis Albert Ballesteros	Valencia	Valencia	1941	1945
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Patuel Longás	Javier Goerlich Lleó	Valencia	Valencia	1941	1946
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Martí Cortina	Javier Goerlich Lleó	Valencia	Valencia	1942	1943
COMUNIDAD VALENCIANA	Grupo Churruca	José Cort Botí	Valencia	Valencia	1945	1960
COMUNIDAD VALENCIANA	Barrio de pescadores en El Perellonet	Carlos de Miguel González	Valencia	Valencia	1950	1952
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio de viviendas de RENFE	Fernando Ruiz Jaime	Valencia	Valencia	1950	1954
COMUNIDAD VALENCIANA	Cooperativa de Agentes Comerciales	Emilio Artal Fos	Valencia	Valencia	1956	1959
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio de Ingenieros Elcano	Luis Gutiérrez Soto	Valencia	Valencia	1957	1959
COMUNIDAD VALENCIANA	Grupo Stella Maris	Cayetano Borso di Carminatí González y Rafael Contel Comenge	Valencia	Valencia	1958	1960
COMUNIDAD VALENCIANA	Grupo de viviendas para la Cooperativa de Agentes Comerciales	Santiago Artal Ríos	Valencia	Valencia	1958	1961
COMUNIDAD VALENCIANA	Grupo Virgen del Carmen	GO-DB Arquitectos	Valencia	Valencia	1958	1962
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Moroder	Miguel Fisac	Valencia	Valencia	1961	1965
COMUNIDAD VALENCIANA	Bloque residencial	GO-DB Arquitectos	Valencia	Valencia	1962	1964
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio de viviendas	Miguel Colomina Barberá	Valencia	Valencia	1963	1968
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio de viviendas	Emilio Jiménez Julián	Valencia	Valencia	1964	1966
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Hermanos Ladró	Rafael Tamarit Pitarch y Enrique Hervás Lorente	Valencia	Valencia	1965	1966
COMUNIDAD VALENCIANA	Grupo de viviendas Antonio Rueda	Joaquín García Sanz, Luis Marés Felú y Vicente Valls Abad	Valencia	Valencia	1965	1970
COMUNIDAD VALENCIANA	Edificio Arrufat	Luis Gay Ramos	Villarreal	Castellón	1961	1963



Esquema de funcionamiento de las páginas de miniaturas fotográficas.

Las imágenes se numeran de arriba a abajo, de izquierda a derecha en las páginas pares e impares.

Se agrupan por arquitectos, con lo que este dato no se incluirá en el pie de imagen. Dentro del apartado de los arquitectos se agrupan igualmente por fuente.

A.2 Catálogo fotográfico.

Introducción

Usar un limitado listado de obras deja indudablemente muchos proyectos valiosos fuera del estudio. Valiosas fotografías de interesantes edificios que por motivos diversos no han pasado a formar parte de ella.

Esta apartado pretende intentar paliar estas carencias.

Se recogerán todas las fotografías relevantes que se han estudiado y analizado durante la investigación.

Se trata de un recopilatorio que pretende servir de índice en nuevas investigaciones. Las fotografías se agruparán por arquitectos o estudios de arquitectura. Se preferirá el arquitecto del que se ha extraído la fuente como referencia dentro del estudio de arquitectura que produjo la obra. A su vez dentro de estos las imágenes se agruparán por fuentes.

Se busca con ello agilizar la búsqueda de la imagen en miniatura y su fuente original.



1 | 2 | 3

APFLA

Edificio Federico Soto | Edificio Cánovas |
Edificio Zabala

Albert Ballesteros, Luis



Las escasas imágenes obtenidas de este arquitecto han sido proporcionadas en su mayoría por Amando Llopis, perteneciendo a VTiM las digitalización



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

ACAG

Cooperativa de Agente Comerciales

Artal Rios, Santiago



Santiago Artal se retiró a Denia tras su escasa producción arquitectónica. No ha sido posible contactar con él. Se ha tenido acceso a las fotografías originales que el administrativo del edificio posee.

Borell Sensat, A.



Las fotografías del edificio Feycu, única obra de la que se tienen imágenes en esta tesis del arquitecto Borell Sensat, se han obtenido del Archivo Gráfico de la Consellería de Educación, Cultura y Deporte. Foto Sanchis. Le estoy muy agradecido a Paloma Marí responsable del archivo por toda la información proporcionada y las facilidades que me ha brindado



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCEDFS | Edificio Feycu



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Edificio Feycu



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Edificio Feycu



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Edificio Feycu



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Edificio Feycu



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Edificio Feycu



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCEDFS | Edificio Feycu



1 | 2

AGCECDFE | Edificio Feycu



1 | 2

BVFD I Sede del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia

Crespo Samper, Orts Bayarri, Rieta López, Tomás Carrascosa



Sobre la sede del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia se han encontrado 3 imágenes que representan con elegancia el ambiente cálido y confortable del edificio.

Todas ellas pertenecen a los Fondos Desfilis depositados en la Biblioteca Valenciana

E. Soria, Carlos



Se han encontrado fotos del Hotel Lido en el Fondo Desfilis. Hay multitud que reproducen desde los cuartos de instalaciones hasta las habitaciones y vistas exteriores. El edificio fue ampliamente fotografiado por Desfilis y se empleó por el fotógrafo como motivo de experimentación a la luz de las interesantes series que sobre el mismo motivo se han encontrado.



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

BVFD | Hotel Lido



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

BVFD | Hotel Lido



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

BVFD | Hotel Lido



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

BVFD | Hotel Lido



1 | 2

BVFD | Edificio Moroder

Fisac Serna, Miguel



Sobre el edificio Moroder, una de las pocas obras de Fisac en Valencia, se han localizado 3 imágenes, todas ellas pertenecen a los Fondos Desfilis depositados en la Biblioteca Valenciana.

Goerlich Lleo, Javier



La Fundación Goerlich cedió sus fondos al archivo del Colegio de Arquitectos de Valencia. Pese a que la información depositada allí es muy extensa, la fotografía practicamente no aparece entre sus fondos. Por otro lado el fondo Desfilis tiene una limitada pero valiosa información fotográfica.



1 | 2 | 3 | 4

BVFD | Frontón valenciano

5 | 6

BVFD | Real Club Nautico de Valenciano



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

BVFD | Real Club Nautico de Valenciano



1

BVFD | Real Club Nautico de Valenciano

Lleó Serret, M.



Mauro Lleo Serret realizó una importante producción de edificios para la industria. De entre sus proyectos destacan la factoria de la empresa Coca-Cola, o el edificio para la SEAT. El estudio Sanchis realizó un amplio e interesante seguimiento de las construcción de sus edificios.



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Embotelladora Coca-Cola



1 | 2 | 3 | 4 | 5

AGCECDFs | Embotelladora Coca-Cola

6

AGCECDFs | Fábrica FLEX

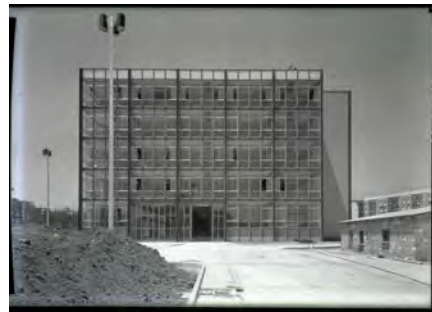


1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFs | Fábrica FLEX



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6
AGCECDFs | Fábrica FLEX



1 | 2

AGCECDFs | Colegio la Purísima

4 | 5 | 6

AGCECDFs | Fábrica SEAT



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDF5 | Fábrica SEAT



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDF5 | Fábrica SEAT



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDF5 | Fábrica SEAT



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFs | Fábrica SEAT



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6
AGCECDFs | Fábrica SEAT



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Fábrica SEAT



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Fábrica SEAT



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCEDFS | Fábrica SEAT



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDF5 | Fábrica SEAT



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFS | Fábrica SEAT

Martínez García-Ordóñez, Fernando



Probablemente sea García Ordóñez junto con Moreno Barberá uno de los arquitectos de los que se han podido obtener más imágenes. Parte de ellas pertenecen a su archivo personal y parte al fondos Sanchis de la Consellería de Educación.

Gran parte de las obras aquí referenciadas tienen como autores al estudio GO-DB del que Fernando fue socio fundador.



1 | 2 | 3 | 4

APGO | Edificio de Ciudadela.

5 | 6

APGO | Iglesia de Santa María del Mar,
Jávea



1 | 2 | 3 | 4 | 5

APGO | Iglesia de Santa María del Mar.

6

APGO | Escuela Jardín Guadalaviar



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

APGO | Escuela Jardín Guadalaviar



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

APGO | Escuela Jardín Guadalaviar



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

APGO | Escuela Jardín Guadalaviar

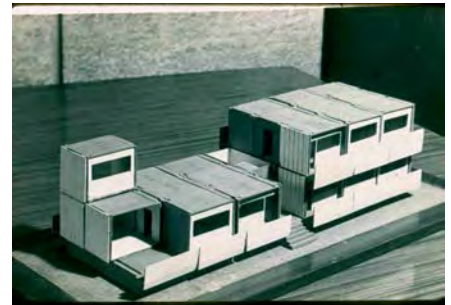
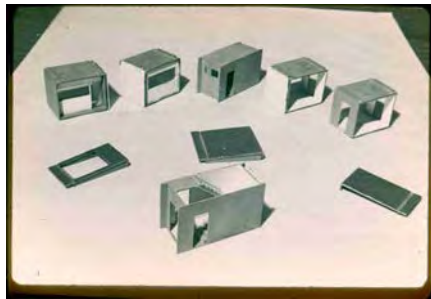


1 | 2

APGO | Escuela Jardín Guadalquivir

3 | 4 | 5 | 6

APGO | Edificio Cadahia



1 | 2 | 3

APGO | Edificio Cadahia

4 | 5 | 6

APGO | Viviendas Campanar



1

APGO | Experimentación prefabricación

2 | 3 | 4 | 5 | 6

APGO | Viviendas Campanar



1 | 2

APGO | Viviendas Campanar

5 | 6

APGO | Experimentación prefabricación



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Grupo de viviendas Virgen del Carmen



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Grupo de viviendas Virgen del Carmen



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Grupo de viviendas Virgen
del Carmen



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Grupo de viviendas Virgen
del Carmen



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFs | Escuela Jardín Guadalquivir



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Escuela Jardín Guadalaviar



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Escuela Jardín Guadalquivir



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Escuela Jardín Guadalaviar



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Escuela Jardín Guadalquivir



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Escuela Jardín Guadalaviar



1 | 2

AGCECDFE | Oficinas CFS

Moreno Barberá, Fernando



Sobre la obra de Moreno Barberá se ha podido consultar el extensísimo legado depositado en el Colegio Territorial de Arquitectos. Incluye numerosos álbumes fotográficos de sus viajes y obras. Fotos propias y de fotógrafos profesionales. Destaca la cantidad de imágenes del fotógrafo madrileño Pando de las que se han escaneado algunas de las más relevantes. Igualmente se han encontrado imágenes en los fondos Sanchis y Desfilis.



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

ACTAVMB | Universidad Laboral de Cheste



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

ACTAVMB | Universidad Laboral de Cheste



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

ACTAVMB | Universidad Laboral de Cheste



1 | 2 | 3

ACTAVMB | Universidad Laboral de Cheste

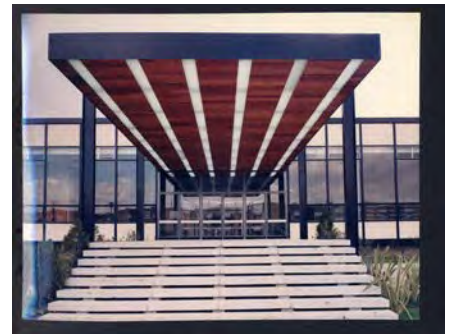
4 | 5 | 6

ACTAVMB | Escuela de Agrónomos



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

ACTAVMB | Escuela de Ing. Agrónomos



1 | 2

ACTAVMB | Escuela de Ing. Agrónomos

5 | 6

ACTAVMB | Escuela de Maestría



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

ACTAVMB | Escuela de Maestria



1 | 2

ACTAVMB | Escuela de Maestria

4 | 5 | 6

ACTAVMB | Barrio de San Blas



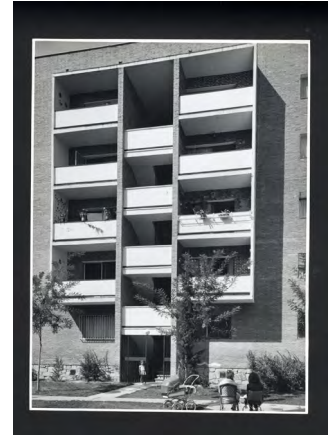
1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

ACTAVMB | Barrio de San Blas



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

ACTAVMB | Barrio de San Blas



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

ACTAVMB | Barrio de San Blas



1 | 2 | 3 | 4

BVFD | Escuela de ingenieros Agrónomos



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

BVFD | Facultad de Derecho



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

BVFD | Facultad de Derecho

Navarro, P y Trullenque, J



El colegio alemán de Valencia tuvo un intenso seguimiento fotográfico de su construcción por parte del estudio Sanchis. Del trabajo de estos dos arquitectos sólo se ha podido obtener imágenes de esta obra.



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Colegio Alemán



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFs | Colegio Alemán



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Colegio Alemán



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFE | Colegio Alemán



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

AGCECDFs | Colegio Alemán



1 | 2

AGCECDFE | Colegio Alemán

Valls Abad, Vicente



Vicente Valls junto con Joaquín García Sanz formaron uno de los estudios más activos de Valencia en los años del Movimiento Moderno. La información fotográfica obtenida corresponde de manera fundamental al archivo personal de Vicente Valls proporcionada por el investigador Juan Francisco Pérez Mengual. Se han aportado fotografías de sociedad que dan fiel reflejo de la vida del momento.



1 | 2 | 3 | 4 | 5

APW | Inauguraciones y fotos de equipo

6

APW | Polígono de viviendas

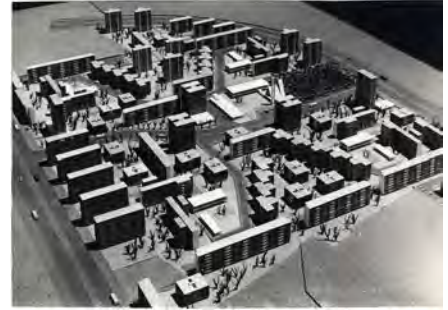


1 | 2 | 3

APW | Polígono de viviendas

4 | 5 | 6

APW | Polígono de Campanar



1 | 2 | 3

APW | Polígono de Campanar

4 | 5 | 6

APW | Polígono Virgen del Carmen



1

APW | Polígono Virgen del Carmen

2 | 3

APW | Viviendas calle Bachiller

4

APW | Viviendas calle Calón

5 | 6

APW | Las 3 Carabelas



1 | 4

APW | Viviendas

2 | 3

APW | Las 3 Carabelas

5 | 6

APW | Colegio El Vedat



1 | 2 | 3

APW | Colegio El Vedat

4 | 5

APW | Equipamientos

6

APW | Poligono Antonio Rueda



1 | 2 | 3 | 4

APW | Poligono de viv. Antonio Rueda

5 | 6

APW | Viviendas Avda. Ausias March



1 | 2 | 3

APW | Viviendas Avda. Ausias March

4 | 5

AGCECDFs | Colegio El Vedat

6

AGCECDFs | Viviendas Bachiller



1 | 2

AGCECDFs | Las tres Carabelas

3 | 4

AGCECDFs | Viv calle Colón

5

AGCECDFs | Viviendas calle Bachiller

Otras imágenes



En este apartado se incluyen las imágenes de las cuales o bien no se conoce al arquitecto o diseñador o bien la presencia no es suficientemente destacada como para generar un apartado independiente.

La fotografía que antecede estas palabras pertenece al Fondo Desfilis.



1 | 2

AGCECDFs | Cines

4 | 5 | 6

AGCECDFs | Viviendas



1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6
AGCECDFS | Educación



1 | 2 | 3 | 4 | 5

AGCECDFE | Polígonos de viviendas

6

AGCECDFE | Colegio



1 | 2 | 3 | 4

AGCECDFs | Colegio

5 | 6

AGCECDFs | Escuela de aparejadores



1
AGCECDFs | Escuela de aparejadores
2 | 3 | 4 | 5 | 6
AGCECDFs | Viviendas

