

Miradas exploratorias. Fotografías inéditas del viaje a Italia de Asís Cabrero

Exploratory gazes. Unpublished photographs of Asís Cabrero's Italian trip

María José Aldea Hernández

Universidad de Navarra. mariajose.aldea.hernandez@gmail.com

Iñaki Bergera

Universidad de Zaragoza. ibergera@unizar.es

Received 2016.12.06

Accepted 2017.02.21



To cite this article: Aldea Hernández, María José and Iñaki Bergera. "Exploratory gazes. Unpublished photographs of Asís Cabrero's Italian trip", *VLC arquitectura*, Vol. 4, Issue 1, (April 2017), 31-60. ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2016.7011>



Resumen: Como ocurrió en el caso de no pocos de sus contemporáneos, el advenimiento moderno de Francisco Cabrero se vertebra en torno a un viaje iniciático, en este caso el realizado a Italia en 1941. La historiografía de la arquitectura española en general y los estudios específicos sobre el arquitecto han señalado el impacto y el alcance de este viaje de dos meses de duración en su trayectoria posterior. Huyendo del academicismo imperante en España, Cabrero 'descubre' en Italia la expresión racionalista y abstracta de la monumentalidad. Sin embargo, el acceso a un amplio reportaje fotográfico —inédito hasta la fecha— realizado por el arquitecto durante el viaje, nos permite documentar su periplo pero también poner en cuestión esas aseveraciones. Las fotografías nos descubren por primera vez al Cabrero-fotógrafo —su particular manera de construir la imagen— y apuntan en sí mismas a la revalorización de esta herramienta visual como instrumento exploratorio de la mirada en detrimento del lápiz y el cuaderno de apuntes. Pero sobretodo y paradójicamente contradicen la supuesta fascinación por el lenguaje moderno en Cabrero al descubrirse que fue la arquitectura histórica el objetivo casi único de su selectiva mirada fotográfica y la fuente primaria, en suma, de su inspiración transformadora.

Palabras clave: Cabrero, fotografía, viaje, Italia, mirada.

Abstract: *As was the case in not just a few of his contemporaries, Francisco Cabrero's modern advent is centred on his initial trip, in this case the one made to Italy in 1941. The historiography of Spanish architecture in general and the specific studies on the architect have shown the impact and the scope of this two-month trip on his later career. Fleeing the ruling academicism in Spain, Cabrero 'discovers' in Italy the rationalist and abstract expression of monumentality. Nevertheless, the access to a wide photographic reportage —unpublished up to now— accomplished by the architect during the trip, allows us to document his journey but also to put in to question those claims. The photographs introduce us for the first time to Cabrero the photographer —to his particular way of constructing an image— and as a result they pave the way for the recognition of this visual tool as an exploratory instrument of the gaze to the detriment of the pencil and notebook. Above all and paradoxically, they contradict the supposed fascination for modern language in Cabrero since discovering that historical architecture was almost the only objective of his selective photographic look and as a result, the primary source, of his transforming inspiration.*

Keywords: *Cabrero, photography, trip, Italy, gaze.*

INTRODUCCIÓN

“Después de Siena, estuve en Pisa, pasé de largo por Génova, llevo en Milán cuatro días y estaré hasta mañana. Hoy he estado en la Cartuja de Pavía, a unos 15 kilómetros de Milán, que es muy interesante y bonita no sólo el templo sino los claustros y Palacio Ducal, decorados principalmente con barro cocidos”.¹ El joven Cabrero —tenía entonces 30 años— escribía así a sus progenitores relatando sus experiencias y visitas arquitectónicas y artísticas por Italia (Figura 1). Ciertamente, el viaje que el arquitecto Francisco de Asís Cabrero (Santander 1912, Madrid 2005) realizó al país transalpino en los albores de la Segunda Guerra Mundial, siempre se ha referido como una experiencia determinante para el maduro devenir de su sólida trayectoria posterior. Así ha quedado reflejado en los textos y estudios sobre su fortuna crítica pero también lo corroboró el propio arquitecto apuntando al mismo tiempo a la importancia del conocimiento a través de la mirada: “Yo he visto en Italia una cosa muy distinta”.² ¿Qué vio Cabrero en Italia? Esta es la pregunta a la que trataremos de dar respuesta.

“Mi viaje a Italia fue decisivo”, confirmaba también el arquitecto.³ Lo fue para él como fueron decisivos sus viajes para muchos de los grandes maestros de la arquitectura moderna. En una conferencia pronunciada en Sevilla en 1975, citaba la lista de ciudades visitadas: Roma, Florencia (Figura 2), Perugia, Asís, Siena, Pisa, Milán, Vicenza, Verona, Padua y Bolonia.⁴ Cabrero viaja a Italia, seguramente, tratando de esclarecer experiencial y visualmente los intereses sobre los que apuntalar el comienzo de su carrera personal y profesional. Para ello incluso contactó personalmente con notables protagonistas de la esfera artística y arquitectónica del momento como Giorgio de Chirico, Adalberto Libera, Luigi Figini, Gio Ponti o Gaetano Minnucci.⁵ Allí conoció directamente las obras de otros

INTRODUCTION

*“After Siena, I went to Pisa, I passed through Genoa, I have been in Milan for four days, and I will stay until tomorrow. Today I have been in The Certosa di Pavia, approximately 15 kilometres away from Milan, which is very interesting and nice not only the temple but also the cloisters and Ducal Palace, decorated principally with cooked clay”.*¹ Young Cabrero — then he was 30 years old— wrote in this way to his parents reporting his experiences and architectural and artistic visits around Italy (Figure 1). Certainly, the trip that the architect Francisco de Asís Cabrero (Santander 1912, Madrid 2005) carried out to the transalpine country at the beginning of the Second World War has always been referred to as a decisive experience for the subsequent development of his solid future path. This is how it has been reflected in the texts and studies on his work but also the architect himself confirmed it pointing out at the same time the importance of knowledge through the eyes: *“I have seen in Italy a very different thing”.*² *What did Cabrero see in Italy? This paper will aim to answer this question.*

*“My trip to Italy was decisive”, the architect confirmed as well.*³ *His travels were decisive for him just as they were for many of the great masters of modern architecture. In a lecture addressed in Seville in 1975, he mentioned the list of cities he visited: Rome, Florence (Figure 2), Perugia, Assisi, Siena, Pisa, Milan, Vicenza, Verona, Padua and Bologna.*⁴ *Cabrero travels to Italy, most probably, trying to clarify the experiences and visual interests on which to base the beginning of his personal and professional career. With that aim, he even personally contacted notable protagonists from the artistic and architectural sphere of the time such as Giorgio de Chirico, Adalberto Libera, Luigi Figini, Gio Ponti, or Gaetano Minnucci.*⁵ *There he became familiar the works of some other artists (Carlo Carrá*



Figura 2. Francisco Cabrero. Fotografía de la Galleria degli Uffizi y el Palazzo Vecchio, Florencia, 1942.

Figure 2. Francisco Cabrero. Photograph of the Galleria degli Uffizi and the Palazzo Vecchio, Florence, 1942.

Tras este viaje Cabrero volvió a visitar Italia en otras cuatro ocasiones, pero ninguno de aquellos viajes tuvo la trascendencia conferida por él mismo y sus hagiógrafos como esta aventura iniciática.⁶ Pero más allá de las aseveraciones y de ciertos lugares comunes interpretativos sobre el alcance real del viaje a Italia, el *descubrimiento* de un conjunto de fotografías realizadas por Cabrero en dicho periplo nos va a permitir sugerir respuestas al interrogante de qué es lo que *vió* en aquel viaje: valorar la selección de sus objetivos arquitectónicos y urbanos y la construcción formal de su registro visual y fotográfico, y extraer igualmente ciertas conclusiones en relación al papel instrumental y analítico conferido por Cabrero a la fotografía como catalizadora visual de experiencias y percepciones.

UN VIAJE INICIÁTICO Y NECESARIO

El inspirador viaje de Cabrero da comienzo, según los datos registrados en su pasaporte, (Figura 3) el día de Nochevieja de 1941, cuando aterriza en Roma en un vuelo procedente de Madrid.⁷ Durante mes y medio recorrerá el centro y el norte del país antes de regresar a España también por vía aérea.⁸ Se trata de un viaje exploratorio realizado antes incluso de obtener el título de arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Madrid el 1 de junio de 1942, tras una larga singladura iniciada en 1934 e interrumpida por la Guerra Civil. A lo largo de 1941, y antes por tanto de volar a Italia, Cabrero había trabajado en la oficina técnica de la Obra Sindical del Hogar (OSH) en Madrid, bajo la dirección de Germán Álvarez, y junto a otros compañeros como Eduardo Olasagasti, Luis Gamir, Rafael Aburto o Ricardo Abaurre.⁹ Nos encontramos así ante un joven deseoso de iniciar con honestidad, rigor y personalidad su futura trayectoria profesional, y de hallar en primera persona las respuestas a los numerosos e inciertos interrogantes que seguramente venía planteándose.

After this trip, Cabrero revisited Italy on four other occasions, but none of those trips had the importance given by himself and his hagiographers to this initiation adventure.⁶ However, beyond the affirmations and certain common interpretive places on the real scope of the trip to Italy, the discovery of a set of photographs taken by Cabrero on the above-mentioned trip is going to allow us to suggest answers to the question of what it is he saw on that trip. We value the selection of his architectural and urban objectives and the formal construction of his visual and photographic record, and equally extracting certain conclusions in relation to the instrumental and analytical role attributed by Cabrero to photography as a visual catalyst of experiences and perceptions.

A FLEDGLING AND NECESSARY TRIP

Cabrero's inspiring trip begins, according to the information registered in his passport, (Figure 3) on New Year's Eve 1941, when he lands in Rome on a flight from Madrid.⁷ For a month and a half, he will travel through the centre and north of the country before returning to Spain also by air.⁸ It is an exploratory trip undertaken even before obtaining his degree from the School of Architecture of Madrid on June 1, 1942, after a long voyage initiated in 1934 and interrupted by the Civil War. Throughout 1941, and therefore before flying to Italy, Cabrero had been employed at the technical office of the Obra Sindical del Hogar (OSH) in Madrid, under the guidance of Germán Álvarez, with other comrades such as Eduardo Olasagasti, Luis Gamir, Rafael Aburto or Ricardo Abaurre.⁹ We find ourselves therefore before a young man anxious to begin his future professional career with honesty, rigor and personality and to discover in first person the answers to the numerous and uncertain questions that he was surely asking himself.



Figura 3. Pasaporte utilizado por Francisco Cabrero durante su viaje a Italia, 1941-1942.

Figure 3. Passport used by Francisco Cabrero during his trip to Italy, 1941-1942.

Cabrero decide viajar dentro del complejo contexto temporal, cultural y político en el que se desarrollaba no sin perplejidad. Los relatos historiográficos de la arquitectura española han descrito bien la idiosincrasia y la particular coyuntura de aquella *primera generación* de arquitectos de posguerra, empapados por una parte de la formación academicista y anacrónica recibida

Despite his bewilderment, Cabrero decides to travel within the complex temporary, cultural and political context that surrounded him. The historiographic accounts of Spanish architecture have described well the idiosyncrasy and the particular circumstances of that first generation of postwar architects, immersed by a part of the academic and anachronistic training received in the School of Architecture and

en la Escuela de Arquitectura y prácticamente aislados de las corrientes arquitectónicas de un internacionalmente consolidado Movimiento Moderno, abochornados por la imposición atemporal desde el Régimen de una arquitectura historicista, pero consolados seguramente con la posibilidad de contribuir por ejemplo a la imperiosa tarea de dotar de viviendas a un país devastado y arruinado. Esta situación refuerza a aquellos jóvenes arquitectos "en la necesidad de dar una respuesta a su 'tiempo presente', desde un país en reconstrucción. Este trayecto vital les obliga a viajar, a conocer, a enfrentarse a su tiempo y su entorno, puesto que como sentencia en 1960 Carlos de Miguel en el número 21 de *Arquitectura* 'Es peligroso no asomarse al exterior'".¹⁰

No es el objeto de este texto insistir en la cada vez más analizada y revisada importancia del viaje para la formación y la madurez proyectual del arquitecto, como tampoco sería razonable establecer un ranking de arquitectos viajeros debido a la dispar naturaleza cuantitativa y cualitativa de sus viajes.¹¹ El carácter sosegado, introvertido y para nada enfático de Cabrero nos permite destacar su figura de entre la constelación de arquitectos viajeros en la modernidad española. Cabrero, en su intento ilustrado y renacentista de comprender y explicar no ya la arquitectura sino la historia misma de las civilizaciones terminó por recorrer los cinco continentes, una singladura que él mismo se encargó de plasmar mediante un mapamundi en su obra magna *Cuatro Libros de Arquitectura*.¹² Se trata de un empeño loable y meritorio, sin duda, pero que en Cabrero —y este primer viaje da cuenta de ello— deviene en encomienda amable y desinhibida, pensada más hacia dentro, hacia la sistemática autoconstrucción de un personal universo de valores y referentes.

*practically isolated from the architectural trends of an internationally consolidated Modern Movement, ashamed by the timeless imposition from the Regime of a historicist architecture, but surely consoled by the possibility of contributing, for example, to the imperious task of providing housing to a devastated and ruined country. This situation strengthens those young architects "in the need to give an answer to their 'present time', from a country in reconstruction. This vital journey forces them to travel, to learn, to face their time and their surroundings, since as Carlos de Miguel states in 1960 in issue number 21 of *Arquitectura* magazine 'It is dangerous not to look outside'".¹⁰*

*The aim of this text is not to insist on the ever more increasingly analyzed and revised importance of the trip for formation and projective maturity of the architect, nor would it be reasonable to establish a ranking of travelling architects due to the disparate quantitative and qualitative nature of their trips.¹¹ Cabrero's quiet, introverted, and not at all emphatic character allows us to highlight his figure among the constellation of travelling architects in Spanish modernity. Cabrero, in his Renaissance and enlightened attempt to understand and explain not only architecture but also the very history of civilizations, ended up travelling the five continents, a journey that he himself was in charge of capturing through a world map in his masterpiece *Cuatro Libros de Arquitectura*.¹² It is without doubt a praiseworthy and meritorious endeavour, but one in which Cabrero —and this first voyage gives an account of it— develops a kind and uninhibited commission, thought more inwardly, towards the systematic self-construction of a personal universe of values and models.*

EL VIAJE A ITALIA COMO ENSAYO

Cabrero decide organizar, con lo ahorrado de su paga como zapador del ejército “nacional” durante la Guerra Civil, su particular *viaje de estudios*. Italia era la opción inmediata y evidente por razones fáciles de aventurar. El país cuna de la civilización romana albergaba las fuentes atemporales de la arquitectura clásica que había aprendido en la Escuela y conservaba el aura romántica del *grand tour* arquitectónico. Allí se podían visitar también unas arquitecturas contemporáneas que aunaban precisamente monumentalidad y tradición con el lenguaje del racionalismo moderno —y que conocía seguramente no tanto por la Escuela sino por el acceso a las escasas publicaciones de arquitectura que llegaban entonces a España—.¹³ Además, seguramente debido a las tensas relaciones geopolíticas de la guerra mundial, la Italia fascista estaba más *cerca* de la España franquista que cualquier otro país. Sea como fuere, la razón prosaica de la elección del destino la apunta el propio Cabrero: “Yo tenía un tío carnal, Torres-Quevedo, que trabajaba en la Embajada de Roma, y me animé a ir. Italia vivía un momento muy bueno”.¹⁴

Italia había sido lugar de peregrinación durante la primera mitad del siglo XX para las figuras de la primera modernidad arquitectónica europea como, por ejemplo, Le Corbusier, Gunnar Asplund o Sigurd Lewerentz. Para Louis Kahn lo sería, definitivamente y también de forma determinante, en 1950, así como para Robert Venturi, en 1954, becados ambos en la Academia Americana de Roma.¹⁵ Unos y otros viajaron como Cabrero a Italia en busca de las raíces y esencias de los atemporales invariantes espacio-arquitectónicos de los que nutrir su práctica profesional. El viaje a Italia, y a Roma en particular, devino así en una suerte de obligación moral, en una traslación al

THE ITALIAN TRIP AS AN ESSAY

Cabrero decides to organize, with what he had saved from his pay as a sapper of the “national” army during the Civil War, his own studies trip. Italy was the immediate and obvious option for reasons easy to guess. The birthplace of Roman civilization housed the timeless sources of classical architecture that he had learned at College and retained the romantic aura of the architectural grand tour. There you could also visit some contemporary architecture that precisely combined monumentality and tradition with the language of modern rationalism —and that he most probably knew about not so much from the School but rather from the access to the few publications of architecture that at that time arrived in Spain—.¹³ Moreover, probably due to the tense geopolitical relations from the world war, Fascist Italy was closer to Franco’s Spain than any other country. In any case, the prosaic reason for the choice of destiny is pointed out by Cabrero himself: “I had an uncle, Torres-Quevedo, who worked in the Embassy of Rome, and I decided to go. Italy was experiencing a very good moment”.¹⁴

Italy had been a place of pilgrimage during the first half of the 20th century for the leading figures of the first European architectural modernity, such as Le Corbusier, Gunnar Asplund, and Sigurd Lewerentz. For Louis Kahn it would be definite and decisive, in 1950, as well as for Robert Venturi, in 1954, both scholars at the American Academy of Rome.¹⁵ Both of them travelled to Italy as Cabrero had done in search of the roots and essences of the timeless space and architectural invariants from which to nurture their professional practice. The trip to Italy and to Rome in particular, thus became a kind of moral obligation, a passage to the epicentre of

epicentro de la memoria y de la historia, donde también convivían las exploraciones formales del lenguaje moderno.

Para Cabrero, este primer viaje internacional, un protoviage en sentido estricto, constituye el ensayo de lo que terminará siendo un hábito e incluso una actitud: una aventura permanente.¹⁶ En este viaje el joven estudiante de arquitectura confirmó que era necesario *ver* para creer. Más allá del conocimiento y la toma directa de referencias —del racionalismo o de la pintura metafísica en este caso, imbuidos ambos en su raíz clásica— su adhesión a la modernidad pasaría por la necesidad de cotejar y explorar fenomenológicamente ciertos ecosistemas históricos para hacer suyo y de forma directa, sin intermediarios, no tanto un repertorio de lenguajes o patrones estilísticos sino los criterios que los justifican: “viajo para comprender”, aseveraba.¹⁷ También procuró conocer, y comprender, a algunos agentes transformadores de la modernidad. Lo hizo en Italia, como se ha dicho, con De Chirico y otros, pero más adelante y con igual huella para su trayectoria conocería directamente a Max Bill en Zúrich en 1950, a Frank Lloyd Wright en Arizona y a Richard Neutra en California, ambos en 1956, a Alvar Aalto en Helsinki en 1957 y al exiliado Luis Lacasa en Moscú en 1962.

Asís Cabrero, siguiendo el proceder de Bernard Rudofsky, otro de los grandes arquitectos viajeros del siglo XX, emprendió a partir de este viaje a Italia una trepidante actividad como coleccionista de visados y carretes: realizó más de 20 viajes internacionales a lo largo y en paralelo a su carrera profesional, la mayor parte de ellos en solitario, registrados en un total de nueve pasaportes y más de cien rollos de película.¹⁸ De ellos, los más influyentes en su obra y discurso teórico fueron los que realizó con una ruta fijada a priori de los hitos arquitectónicos que le interesaba visitar. Como

memory and history, where the formal explorations of modern language also coexisted.

For Cabrero, this first international trip, a proto-trip in the strictest sense, constitutes the test of what will end up being a habit and even an attitude: a permanent adventure.¹⁶ On this trip, the young student of architecture confirmed that it was necessary to see to believe. Beyond the knowledge and the direct access to references —of rationalism or metaphysical painting in this case, both imbued in its classic root— his adherence to modernity would depend on the necessity to collate and to explore phenomenologically certain historical ecosystems to make his own and directly, without intermediaries, not so much a repertoire of languages or stylistic patterns but rather the criteria that justify them: “I travel to understand”, he asserted.¹⁷ He also sought to know, and understand, some of the transforming agents of modernity. He did it in Italy, as has been mentioned, with De Chirico and others, but later and of equal importance for his career he would meet Max Bill in Zurich in 1950, Frank Lloyd Wright in Arizona and Richard Neutra in California, both in 1956, Alvar Aalto in Helsinki in 1957 and the exiled Luis Lacasa in Moscow in 1962.

Asís Cabrero, following the example of Bernard Rudofsky, another of the great travelling architects of the 20th century, began with this trip to Italy the frenetic activity of collecting visas and reels: he made more than 20 international trips throughout and in parallel with his professional career, most of them alone, recorded in a total of nine passports and more than one hundred rolls of film.¹⁸ Of these, the most influential in his work and theoretical discourse were those he made with a route fixed in advance of the architectural landmarks he was interested in visiting. As Rudofsky did to map his

hiciera Rudofsky para cartografiar su “arquitectura sin arquitectos” estudiando y leyendo en la biblioteca pública de Nueva York para documentar y preparar sus viajes, también Cabrero acometía sus viajes —también este primero a Italia— con un exhaustivo estudio previo de los lugares y edificios que iba a visitar.

MIRANDO A LAS FOTOGRAFÍAS

Como en Rudofsky, descubrimos en el viaje de Cabrero a Italia, y a partir de ahí en los sucesivos viajes por el mundo, un uso paradigmático de la fotografía como instrumento de exploración y análisis visual.¹⁹ Existe por tanto, en propiedad, un Cabrero fotógrafo que merece la pena empezar a descubrir. Las fotografías de su fértil producción arquitectónica las delegó casi exclusivamente en Ferriz —algunas las realizó Paco Gómez y otras las hizo él mismo— pero es un hecho que tuvo como tantos otros arquitectos modernos un innegable interés por la fotografía como herramienta.²⁰ “Era muy buen fotógrafo y llevaba tasados sus carretes pues sabía exactamente las fotos que tenía que hacer”, recuerda su sobrino Gabriel Ruiz Cabrero. “El precio era que no podía fotografiar una sorpresa, las imágenes insólitas quedaban sólo en su retina”.²¹ El reciente descubrimiento en un cajón del estudio de Asís Cabrero de su casa de Puerta de Hierro de un conjunto de fotografías inéditas deja constancia de lo que retrató, pero también nos invita a soñar con las sorpresas que no fotografió.²²

Se trata de un pequeño paquete con copias fotográficas en papel Leonar de 6x9 centímetros aproximadamente —contactos por tanto de los negativos obtenidos con su cámara de medio formato— y envueltas en un papel en el que se lee a lápiz, reconociéndose la letra del arquitecto, “Italia 1941-42 Arquitectura”.²³ No hay constancia de que

“architecture without architects”, studying and reading at the New York Public Library to document and prepare his travels, Cabrero also made his trips —also this first one to Italy— with a thorough preliminary study of places and buildings he was going to visit.

LOOKING AT THE PHOTOGRAPHS

As in the case of Rudofsky, we discover in Cabrero's trip to Italy, and from there on the successive trips around the world, a paradigmatic use of photography as an instrument of exploration and visual analysis.¹⁹ Therefore, a Cabrero photographer is worth discovering. He delegated the photographs of his fertile architectural production almost exclusively to Ferriz —some of them were taken by Paco Gómez and others he took himself— but it is a fact that like so many other modern architects he presented an undeniable interest in photography as a tool.²⁰ “He was a very good photographer and he had his reels assessed because he knew exactly the photos he had to take”, recalls his nephew Gabriel Ruiz Cabrero. “The price to pay was that he could not photograph a surprise, the unusual images were only in his retina”.²¹ The recent discovery in a drawer in the studio of Asís Cabrero in his house in Puerta de Hierro of a set of unpublished photographs leaves a record of what he depicted, but also invites us to dream of the surprises he did not photograph.²²

Presented as a small package with photographic copies on Leonar paper of approximately 6x9 centimeters —therefore related to the negatives obtained with his half format camera— and wrapped in a paper which is written on in pencil, and in which you can recognise the handwriting of the architect, “Italy 1941-42 Architecture”.²³ There

se conserven los negativos de esas 74 fotografías realizadas en Italia, al menos no se han localizado en el archivo, lo que tampoco permite verificar si tomó más fotografías en otras ciudades italianas. Si las hubiera realizado sería extraño que no se incluyeran en ese mismo paquete perfectamente reconocible temáticamente. De ellas, 38 fotografías son de la ciudad de Roma, 17 de Florencia, 11 de Venecia, 6 de Como y 2 de Génova.

El hecho de que el nombre de estas cinco ciudades no se corresponda con el listado ya citado de los destinos que en 1975 él mismo dijo haber visitado durante el viaje o con el recorrido descrito a sus padres desde Milán pone de manifiesto que se trataría quizá de un material incompleto. El discurso que del análisis de las fotografías se deriva no pierde sin embargo su interés. En este sentido y al margen de las lecturas más particulares que se puedan ir realizando de las distintas fotografías, la primera constatación sería la ausencia de fotografías de arquitectura moderna. Para Alberto Grijalba, autor de la tesis doctoral sobre el arquitecto, "sin ninguna duda, Cabrero se sintió influido por el gran impacto que le habían causado las obras del EUR y las visitas a Giorgio De Chirico y Adalberto Libera. Por supuesto que este ascendente es determinante en su obra —en particular el Palazzo della Civiltà Italiana de Ernesto B. La Padula (1940)".²⁴

Si tanto impresionó a Cabrero la arquitectura racionalista y monumental instigada por Mussolini para la frustrada exposición universal de 1942, ¿por qué no hizo fotografías? ¿Y dónde están las imágenes de las obras de Libera o Piacentini? Pudo ser también por falta de tiempo o por las dificultades propias del momento, tal y como él reconocía: "En cuanto a la Arquitectura, [...] el movimiento moderno no sólo no se había frenado sino que tomaba nuevas características que luego se reafirmarían. Lástima que estas visitas y contactos fueran, por

is no record of keeping the negatives of those 74 photographs made in Italy; at least they have not been located in the archive, which thus also does not allow us to verify if he took more photographs in other Italian cities. If he had, it would be strange that they were not included in that same perfectly recognizable thematic package. Of them, 38 photographs were taken in the city of Rome, 17 in Florence, 11 in Venice, 6 in Como and 2 in Genova.

The fact that the name of these five cities does not correspond with the list already mentioned of the destinations that in 1975 he said he had visited during the trip or with the route described to his parents from Milan indicates that it would be perhaps an incomplete material. The interest of the discourse that can be derived from the analysis of the photographs however is not lost. In this sense and aside from the more specific readings that can be made of each photograph, the first finding would be the absence of photographs of modern architecture. According to Alberto Grijalba, author of the doctoral thesis on the architect, "without doubt, Cabrero was influenced by the great impact the works of the EUR had made on him and the visits to Giorgio De Chirico and Adalberto Libera. Of course, this ascendant is decisive in his work —in particular the Palazzo della Civiltà Italiana by Ernesto B. La Padula (1940)".²⁴

If the rationalist and monumental architecture instigated by Mussolini for the frustrated 1942 Universal Exposition so impressed Cabrero, why did he not take any pictures? Moreover, where are the images of the works of Libera or Piacentini? It could also be due to a lack of time or the difficulties of the moment, as he acknowledged "As for Architecture, [...] the modern movement not only had not stopped but also it took on new characteristics that later would be reaffirmed. We regret that these visits and contacts were, as

imposición de la contienda, fugaces y difíciles. Por ello solamente servían de convencimiento y no de reconocimiento del hecho y de su sistemática. Fracasamos en los intentos de ver las estructuras de Nervi, el racionalismo plasticista de Vaccaro y otros”.²⁵ Sea como fuere no pretendemos tanto sacar conclusiones sobre un desinterés visual y fotográfico en relación a estas obras —que siempre pudo y podía encontrar reproducidas en las publicaciones— sino sobre una mirada más desinhibida y desprejuiciada hacia la arquitectura del pasado.²⁶ Decía Cabrero que “a Roma hay que ir a ver Roma”. Y punto, nos atrevemos a añadir. “Lo que en verdad le impresionó fueron las ruinas de la antigua Roma”, sentencia su sobrino (Figura 4).²⁷

Porque las fotografías que hizo Francisco Cabrero en Italia no reproducen simples escenarios de postal ni un acopio documental de coleccionista. Cabrero no mira como turista ni tan siquiera como un fotógrafo amateur. Son imágenes en ocasiones imperfectas desde el punto de vista técnico —por el desenfoque ocasional o en menor medida por una incorrecta exposición—, más próximas al *snapshot* contemporáneo, casi naíf, y carentes *a priori* de un premeditado esteticismo. Si las comparamos, por ejemplo, con las fotografías que por aquellos mismos años hiciera en algunos de los mismos escenarios el arquitecto y fotógrafo Giuseppe Pagano entendemos la ausencia en Cabrero de un léxico fotográfico previo o incluso de determinadas intuiciones, aunque fueran espontáneas, sobre composición fotográfica.²⁸ Cabrero capta directamente lo que ve sin preocuparse necesariamente por contarnos cómo lo ve; para él la fotografía es un medio, no un fin.

Las fotografías del arquitecto se pueden circunscribir por tanto en un género que describe bien Tim Benton en relación a las

*a result the conflict, fleeting and difficult. For this reason, they only served to convince and not acknowledge the fact and it is systematic. “We fail in the attempts to see the structures of Nervi, the plasticist rationalism of Vaccaro, and others”.*²⁵ *In any case, we do not intend to draw conclusions on a visual and photographic disinterest in relation to these works —that could always be found in publications— but rather on a more uninhibited and unprejudiced gaze of past architecture.*²⁶ *Cabrero said, “When in Rome you have to go to see Rome”. That is it; we dare to add. “What really impressed him were the ruins of ancient Rome”, says his nephew (Figure 4).*²⁷

*Because the photographs that Francisco Cabrero took in Italy do not recreate mere postcard scenes and neither are they a collector’s typical archive. Cabrero does not see things like a tourist or even like an amateur photographer. They are sometimes imperfect images from a technical point of view —because of occasionally being out of focus or, to a lesser extent, due to incorrect exposure—, more similar to the contemporary, almost naive snapshot, and in principle lacking premeditated aestheticism. If we compare them, for example, with the photographs taken at the same time and location by the architect and photographer Giuseppe Pagano, we understand the absence in Cabrero of a prior photographic lexicon or even certain intuitions, even if spontaneous, about photographic composition.*²⁸ *Cabrero captures directly what he sees without necessarily worrying about telling us how he sees it; for him photography is a means, not an end.*

The architect’s photographs can therefore be circumscribed in a genre that describes Tim Benton in relation to Le Corbusier’s first travel



Figura 4. Francisco Cabrero. Fotografía del Foro, Roma, 1942.

Figure 4. Francisco Cabrero. Photograph of the Roman Forum, Rome, 1942.

primeras fotografías de viaje de Le Corbusier: "Las fotografías de Jeanneret se tienen que insertar entre la fotografía profesional de arquitectura y las pictorialistas imágenes de viaje. Su objetivo, generalmente, no es ni 'meter todo dentro' ni producir una copia que podría, según las convenciones de la época, mostrarse en las paredes de una exposición. Sin embargo, pertenecen al género de las fotografías de especialista —las de los geógrafos, ingenieros, arqueólogos y arquitectos—, que tomaban fotos por razones particulares".²⁹

photographs: "Jeanneret's photographs have to be inserted between the professional photography of architecture and the pictorialist travel images. His objective, generally, is neither to 'put everything inside' nor to produce a copy that could be displayed on the walls of an exhibition following the conventions of the time. However, they belong to the genre of specialist photographs —those of geographers, engineers, archaeologists and architects— who took photos for specific reasons".²⁹

Con todo y sin embargo, las particulares e iniciáticas imágenes de Cabrero se nos muestran paradójicamente llenas de intuición y personalidad, de su personalidad, delatando en suma que su autor posee un ojo educado, incluso un ojo de fotógrafo. Siendo así, revisando y analizando el conjunto de las más de 70 fotografías hechas en Italia, podríamos advertir ciertas constantes en la manera de mirar de Cabrero, que aparecen de manera repetitiva a lo largo de su extensa obra fotográfica.³⁰ Así, podemos destacar como las dos principales maneras de componer las tomas, que son a su vez recurrentes y antónimas: por un lado, la frontalidad directa y sin tapujos puramente objetiva, y por otro y en las antípodas de la primera, los escorzos forzados de tipo barroco o metafísico (Figuras 7 y 9; figuras 2, 8, 11, 12), un lenguaje operativo que encuentra fácilmente ecos en su labor proyectual.³¹

Cabrero sitúa la realidad básica y tangible del arte, donde se desarrolla el espacio arquitectónico, en base a dos elementos: el plano horizontal y la dirección vertical, y en el ángulo recto como resultante de la relación entre ellos.³² “Cabrero pretende desarrollar las interpretaciones meramente lingüísticas propugnadas por las vanguardias en la búsqueda de un lenguaje Moderno y el uso de las mallas como un instrumento de orden y jerarquía de la arquitectura clásica”.³³ Encontramos en sus primigenias fotografías el intento de búsqueda de esa geometría ordenadora y jerarquizadora de espacios —en forma de cubos y prismas, retículas y estructuras generadoras de arquitectura—. De ahí la importancia que dio Cabrero a las fachadas —no tanto el volumen completo, que sólo es intuitivo—, y su frontalidad fotografiada, como posible retícula y revelación de la estructura.

Nevertheless, these personal and very first images of Cabrero's travels show us paradoxically to be full of intuition and personality, of his personality, revealing that he has an educated eye, a photographer's eye even. Thus, by reviewing and analyzing the set of more than 70 photographs taken in Italy, we could see certain constants in Cabrero's way of looking at things, which appear repetitively throughout his extensive photographic work.³⁰ Thus, we can highlight the two main ways of composing the shots, which are themselves recurrent and antonyms: on the one hand, direct frontality and clearly objective, and on the other hand, forced baroque or metaphysical foreshortenings (Figures 7 and 9; figures 2, 8, 11, 12), an operative language that easily finds echoes in its work.³¹

Cabrero places the basic and tangible reality of art, where the architectural space develops, based on two elements: the horizontal plane and the vertical direction, and the straight angle as the result of the relationship between them.³² “Cabrero intends to develop the merely linguistic interpretations advocated by avant-gardes in the search for a modern language and the use of meshes as an instrument of order and hierarchy of classical architecture”.³³ We find in his primitive photographs the attempt to search for a geometry that orders and organizes spaces in a hierarchy—in the form of cubes and prisms, reticules and structures that generate architecture. Hence, the importance Cabrero gave to facades —not so much the whole volume, which is only intuited— and its frontality photographed, as a possible grid and revelation of the structure.



Figura 5. Francisco Cabrero. Fotografía del Cementerio de San Michele, desde la Laguna de Venecia, 1942.

Figure 5. Francisco Cabrero. Photograph of San Michele Cemetery, from the Venetian Lagoon, 1942.

En las fotografías de Cabrero, descubrimos en primer lugar, que no se inclina hacia una mirada selectiva en la temática o el género de las fotografías. A Cabrero le interesa indistintamente la mirada romántica y atemporal sobre las ruinas del foro romano, el distante paisaje montañoso del lago de Como, la sutil línea sobre el agua del cementerio de Venecia (Figura 5), el reportaje y documento social implícito en algunas tomas urbanas con gente o, incluso y soñando quizá con su idolatrado Miguel Strogoff, la onírica y surreal presencia de los osos polares en el zoo de Roma (Figura 6). Apenas hay, sin embargo, interés por el retrato o por los detalles

In Cabrero's pictures, we find, first, that he does not lean towards a selective preference of the themes or genre of the photographs. Cabrero is indistinctly interested in the romantic and timeless look of the ruins of the Roman forum, the distant mountainous landscape of Lake Como, the subtle water line of the Venice cemetery (Figure 5), the social document and feature contained in some urban shots with human figures or, even dreaming perhaps of his idolized Michel Strogoff, through to the dreamlike and surreal presence of the polar bears in Rome zoo (Figure 6). There is, however, scarcely any interest in portraits or in details and close ups.



Figura 6. Francisco Cabrero. Fotografía del foso de los osos polares en el zoo de Roma, 1942.

Figure 6. Francisco Cabrero. Photograph of the polar bear pit at Rome zoo, 1942.

y la mirada próxima. Cabrero, siempre cortés y respetuoso, no se siente cómodo en las distancias cortas. Las fotografías se adornan en suma de la cautela, neutralidad, orden y sosiego de su autor.

Únicamente en dos ocasiones, en Roma, una fotografía de la Fuente de las Tortugas y una vista frontal y simétrica del Castello di Sant'Angelo desde el extremo opuesto del puente, Cabrero prueba con una composición vertical y otra apaisada. En cualquiera de los dos casos, el punto de vista bajo de la cámara no le mueve a desplazar hacia arriba la lente para eliminar el primer plano de suelo adoquinado que ocupa la mitad de la composición o incluir las cabezas de las estatuas que flanquean

Cabrero, always polite and respectful, does not feel comfortable with short distances. The photographs are embellished with the caution, neutrality, order, and calmness of the architect.

Only on two occasions, in Rome, a photograph of the Turtle Fountain and a frontal and symmetrical view of the Castello di Sant'Angelo from the opposite end of the bridge, Cabrero experiments with both vertical and oblong composition. In either case, the camera's low viewpoint is maintained and the lens is not moved upward, hence, his first level of cobbled pavement occupies half the composition and the heads of the statues flanking the Bridge are not included (Figure 7). Cabrero, of an upright



Figura 7. Francisco Cabrero. Fotografías del Castelo Sant'Angelo, Roma, 1942.

Figure 7. Francisco Cabrero. Photograph of the Castelo Sant'Angelo, Rome, 1942.

el puente (Figura 7). Cabrero, de porte enhiesto y estilizado, parece querer mirar habitualmente a la arquitectura como elemento erecto sobre suelo, utilizando mayormente composiciones verticales y no tanto formatos apaisados que redundan en la condición pictorialista del paisaje. En cualquier caso, en muchas de las fotografías, sin embargo y aunque parezca no premeditado, se intuyen las composiciones y puntos de vista de naturaleza pictórico-metafísica que él empleará más adelante en las perspectivas realizadas al óleo para determinados proyectos y concursos, como la de las viviendas en Béjar (1943), el Monumento a la Contrarreforma (1948) o la Casa Sindical de Madrid

and slender appearance, seems to desire to look at architecture as an erect element on the ground, using mainly vertical compositions and not so much horizontal formats as they result in the pictorialist condition of the landscape. In any case, in many of the photographs, however, and although it doesn't seem premeditated, we can intuit the compositions and points of view of a pictorial-metaphysical nature that he will use later on in oil painting perspectives made for certain projects and competitions, such as the Béjar housing (1943), the Contrarreforma Monument (1948) or the Casa Sindical in Madrid (1950). The shadows produced by the arcades of the lodge on the first floor of the

(1950). Las sombras producidas por las arcadas de la logia del primer piso del Palacio Ducal de Venecia, en fuerte contraluz, tendrían también ecos en algunas de esas pinturas de Cabrero, amén de conectar de nuevo con el universo plástico y formal *quiriquiano* (Figura 8).

El marco es una más de las estrategias compositivas que Cabrero hereda de la escuela metafísica. Cabrero realiza una extraordinaria fotografía del Palazzo Vecchio en Florencia (Figura 2). La Galería Uffizi enmarca fuertemente y por efecto de la dramática fuga potenciada por el punto de vista bajo de la toma al palacio y su esbelta torre. El plano del suelo, la calle vacía pero con una referencia a la monumental escala del conjunto por la aparición de personas y vehículos al fondo, termina por conformar una atmósfera dramática y surreal. De la misma manera, Cabrero convierte el Arco de Septimio Severo en una gran moldura que enmarca uno de los accesos al Foro en Roma, con una cierta mirada *piranesiana*, que había absorbido de su entonces reciente formación academicista, pero añadiendo la vuelta de tuerca *quiriquiana* del punto de vista elevado (Figura 9).³⁴ Como ejemplo de una estrategia contraria al enmarcado o a la axialidad compositiva, nos encontramos con una interesante fotografía del Ponte Vecchio de Florencia (Figura 10). Frente a otras dos imágenes más convencionales del puente realizadas desde el nivel de la orilla del río donde la fachada del puente es la protagonista, Cabrero apuesta en esta imagen por un encuadre aéreo que saca partido formal a la continua y zigzagueante cubierta del puente habitado y a su engarce con la trama urbana.

Ajeno al lenguaje visual de las vanguardias fotográficas europeas de principios del XX —no hay escorzos forzados o contrapicados entre sus fotografías— se observa en Cabrero un léxico fotográfico más próximo como se ha

Doge's Palace in Venice, in strong backlight, would also echo some of those Cabrero paintings, as well as reconnect with the quiriqian plastic and formal universe (Figure 8).

Another of the compositional strategies that Cabrero inherits from the metaphysical school is the picture frame. Cabrero makes an extraordinary photograph of the Palazzo Vecchio in Florence (Figure 2). The Uffizi Gallery provides a solid frame due to the dramatic perspective, enhanced by the low viewpoint towards the palace and its slender tower. The ground plane, the empty road but with reference to the monumental scale of the ensemble due to the appearance of people and vehicles in the background, results in the creation of a dramatic and surreal atmosphere. In the same way, Cabrero converts the Septimius Severus Arch into a large molding that frames one of the entrances to the Roman Forum, with a certain piranesian look, which he had absorbed from his then recent academic training, but adding the quiriqian twist given by the elevated viewpoint (Figure 9).³⁴ As an example of a strategy contrary to framing or compositional axiality, we find ourselves with an interesting photograph of the Ponte Vecchio in Florence, (Figure 10) as opposed to two more conventional images of the bridge taken from the level of the riverbank where the facade of the bridge is the protagonist, in this image Cabrero chooses aerial framing that takes advantage of the continuous and zigzagging deck of the inhabited bridge and its connection with the urban fabric.

Away from the visual language of the European photographic avant-garde at the beginning of the twentieth century —there are no foreshortenings, forced low or high angles among his shots— we can see in Cabrero a photographic lexicon closer, as has



Figura 8. Francisco Cabrero. Fotografía del Loggia del Palazzo Ducale, Venecia, 1942.

Figure 8. Francisco Cabrero. Photograph of the Loggia of the Palazzo Ducale, Venice, 1942.



Figura 9. Francisco Cabrero. Fotografía del Arco de Septimio Severo junto al Foro romano, Roma, 1942.

Figure 9. Francisco Cabrero. Photograph of the Septimio Severo Arch next to the Roman Forum, 1942.



Figura 10. Francisco Cabrero. Fotografía del Ponte Vecchio desde la Galleria degli Uffizi, Florencia, 1942.

Figure 10. Francisco Cabrero. Photograph of the Ponte Vecchio from the Galleria degli Uffizi, Florence, 1942.

dicho, al empleado por Le Corbusier o Asplund en sus fotografías de viajes realizadas un par de décadas antes, donde las imágenes se pueden leer sustancialmente como bocetos visuales y no tanto como rigurosas capturas documentales.³⁵ En muchos casos se trata de miradas que toman distancia, neutralidad y asepsia respecto al objeto fotografiado. Cabrero mira habitualmente de frente, generando con la cámara perspectivas de un solo punto de fuga al no desplazar el centro de la toma de la línea de horizonte, y no preocupándose por introducir la totalidad de la escena en el marco del visor. Los edificios, así, quedan privados de su

been said, to that used by Le Corbusier or Asplund in their photographs of trips made a couple of decades previously, where images can be read essentially as visual sketches rather than as rigorous documentary shots.³⁵ As regards the objects they portrayed the photos are distant, neutral and have an aseptic atmosphere. Cabrero usually looks straight ahead, generating with the camera single-vantage perspectives by not moving the centre of the horizon line, and being nonchalant about introducing the whole scene into the viewfinder frame. Thereby the buildings appear deprived of their volumetric condition. In the picture of the



Figura 11. Francisco Cabrero. Fotografía del Pantheon, Roma, 1942.

Figure 11. Francisco Cabrero. Photograph of the Pantheon, Rome, 1942.

condición volumétrica. En la fotografía del Panteón de Roma, por ejemplo, observamos claramente este curioso interés por la fachada frente al volumen, que ha sido cercenado como si de una característica accesoria se tratara (Figura 11).

Las habituales tomas frontales y distantes dan paso, por tanto, a un escenario de naturaleza metafísica —muchas veces por la ausencia de personas o su aparición lejana en la toma— que privilegia el plano del suelo como protagonista pasivo mediante el protagonismo de los referidos empedrados, por la tersa presencia de superficies neutras o por la incorporación a modo de contrapunto de elementos lineales como en el caso de la fotografía del Arco de Constantino (Figura 12). En otras ocasiones estos espacios surrealizantes se construyen por la incorporación de piezas físicas (fuentes, monumentos, obeliscos o estatuas) o humanas que, a modo de autómatas, teatralizan el espacio urbano.

IMAGEN CONCLUSIVA

Puede haber flecos sueltos en la historia y consistencia de nuestro particular relato en torno a un grupo de viejas fotografías, deformadas ya por el paso del tiempo, que siguen arrojando algunos interrogantes. Tras este viaje iniciático de Cabrero vendrán después muchos otros y, con ellos, cientos de fotografías que sí que permiten trazar una lectura interpretativa y una argumentación más concisa del alcance y el uso que de ellas hizo este riguroso y metódico arquitecto. Obviando deliberadamente esa otra producción posterior, las fotografías italianas nos han permitido sin embargo y escuetamente apuntar ciertos mimbres de dicho argumentario, en la medida que este viaje iniciático es un ensayo exploratorio tanto de su forma de mirar como de los procesos que decantan dicha mirada en las prácticas proyectuales.

Pantheon in Rome, for example, we clearly see this curious interest in the façade to the detriment of the volume, as if it were a necessary feature (Figure 11).

The usual frontal and distant shots give way, therefore, to a metaphysical nature scene —often due to the absence or far away appearance of human figures in the picture— which gives privilege to the ground plane as a passive protagonist through the prominence of the mentioned cobblestones, by the presence of neutral surfaces or through the incorporation of linear elements as a means of contrast as in the case of the Arch of Constantine photograph (Figure 12). At other times, these surrealistic spaces are formed by incorporating physical objects (fountains, monuments, obelisks, or statues) or human figures who as automatons dramatize the urban space.

CONCLUDING IMAGE

There may be a few loose edges in the story and consistency of our particular account about a collection of old photographs, deteriorated with the passing of time, which continue to pose some questions. After Cabrero's fledgling trip many others would follow, and with them, hundreds of photographs that allow us to read and argue concisely the scope and use this rigorous and methodical architect gave them. Deliberately omitting his later production, the Italian pictures have allowed us, however, to record briefly certain points in this argument, in as much as this first journey is an exploratory essay both in its way of looking at things and in the processes that he chooses to follow in his architectural projects.



Figura 12. Francisco Cabrero. Fotografía del Arco de Constantino y Coliseo, Roma, 1942.

Figure 11. Francisco Cabrero. Photograph of the Constantino Arch and the Coliseum, Rome, 1942.

En nuestro particular caso de estudio no hemos podido descubrir y ensalzar la figura heroica de un Cabrero protomoderno embelesado y cautivado por las imágenes captadas de los adalides de la modernidad arquitectónica italiana. Pero hemos visto a un joven arquitecto ávido de beber en las fuentes de la Italia eterna. "Las fotografías abren puertas al pasado, pero también permiten echar un vistazo al futuro", afirma la célebre fotógrafa americana Sally Mann. Las fotografías de Cabrero en Italia nos permiten así viajar dos veces en el tiempo, en el tiempo de la fotografía y en el tiempo de una historia cargada de futuro. Para Cabrero serían no ya solo recuerdos de lo que vio, aquello *distinto*, sino referentes cartográficos del mapa de su memoria acumulativa y productiva.

Francisco Cabrero concibió aquel viaje como una experiencia y oportunidad para el conocimiento y aprendizaje arquitectónico, por ser vivido en primera persona, pero también como instrumento de exploración interior por las reverberaciones que el viaje denota en el pensamiento y proyecta en el bagaje experiencial de la memoria. La Italia de Cabrero que nos relatan las fotografías es la Italia de la historia. "Cuando uno ve la historia hacia atrás, es cuando se plantea una historia hacia delante".³⁶ Un Cabrero para nada complaciente con el academicismo imperante en España, bucea visualmente en el pasado —clásico en Italia pero también vernacular en sus consiguientes viajes por el mundo— para reinterpretarlo a partir de las herramientas y sistemas de la modernidad.³⁷

Para aquél joven aprendiz de arquitecto, las fotografías de su viaje a Italia son cápsulas visuales que aspiran a capturar y atesorar, a priori sin mayores pretensiones pero con enorme interés interpretativo, experiencias perceptivas personales. Escribió Moreno Mansilla que las fotografías de los viajes de Asplund "son cristalizaciones de instantes

In our particular case study we have not been able to discover and eulogise the heroic figure of a protomodern Cabrero enthralled and captivated by the images of the leaders of Italian architectural modernity. However, we have seen a young avid architect drink from the fountains of eternal Italy. "The photographs open doors to the past, but also allow us to take a look into the future", says the famous American photographer Sally Mann. Cabrero's photographs in Italy allow us to travel twice in time, travelling in the time of the photograph and in the time of a history charged of future. For Cabrero they would no longer be just memories of what he saw, something different, but cartographic references of his cumulative and productive memory.

Francisco Cabrero conceived that trip as an experience and opportunity for architectural knowledge and learning, to be lived in the first person, but also as an instrument of inner exploration because of the reverberations that the journey denotes in his thought and projects in the experiential compartment of his memory. The photographs of Cabrero in Italy depict the historic Italy. "When you look at history back in time, is when you can look forward in history".³⁶ Cabrero is not at all complacent with the Spanish prevailing academicism; he travels visually back in time — classic in Italy but also vernacular in his subsequent trips around the world— to reinterpret it using the tools and systems of modernity.³⁷

For that young apprentice of architecture, the photographs of his trip to Italy are visual capsules, which aspire to capture and treasure personal perceptive experiences, without major pretensions but with an enormous interpretative interest. Moreno Mansilla wrote that the pictures from Asplund's travels "are crystallizations of visual

visuales, de impresiones, escoradas hacia el valor plástico del momento. Sus fotografías, como su obra, son equidistantes de naturalidad y de emoción, una valoración que bien podríamos hacer extensible al trabajo fotográfico de Cabrero.³⁸

*moments, impressions leaning towards the plastic value of the time. His photographs, like his work, are equidistant in naturalness and in emotion, an assessment that we could well extend to the photographic work of Cabrero.*³⁸

Notas y Referencias

- Postal enviada por Asís Cabrero a sus padres. Milán, 2 de febrero de 1942. Archivo familiar Asís Cabrero.
- Francisco Cabrero, "Comentario a las tendencias estilísticas", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (junio 1948). "Yo he visto poblados, viviendas, estaciones, campos de deportes, iglesias, cuya Arquitectura indica caminos e ideas que muy bien pudieran ser los más acertados, dentro del desconcierto general de hoy [...] También he visto, sí, edificios monumentales de gran espectacularidad, pero con una fuerza de creación poco común en estos tiempos".
- Paloma Barreiro, "Francisco Cabrero, poeta de la esencia arquitectónica", *Arquitectura* 301 (1^{er} trimestre 1995), 94.
- Francisco de Asís Cabrero, "La obra de Francisco Cabrero", en *Francisco Cabrero, arquitecto. 1939-1978*, ed. Javier Climent (Madrid: Xarait, 1979), 16.
- Postal enviada por Asís Cabrero a sus padres. Milán, 2 de febrero de 1942. Archivo familiar Asís Cabrero. En ella, así relata a sus padres alguno de dichos encuentros: "Antes de ayer estuve a visitar al pintor De Chirico, me enseñó muchos de sus cuadros, principalmente de su última época, que a mi manera de ver es la mejor y estuvimos hablando largo rato. Es un hombre de unos 53 años, pintor vanguardista de lo más considerado ahora en Italia. Tenía que ver hoy a un crítico de arte llamado Constantini, pero está enfermo y no ha podido ser. Lo he sentido porque tenía gran interés en hablar con él". Barreiro, "Francisco Cabrero, poeta de la esencia arquitectónica", 94. En otro momento dice: "En 1941-42 estuve en Milán y visité el estudio del pintor Giorgio De Chirico (incluso tengo un cuadro de él); conocí el estudio de Adalberto Libera, en Roma, y estuve con Gio Ponti en la Oficina Técnica de la ciudad". El cuadro al que se refiere es un dibujo a lápiz sobre papel cuadrículado del perro del pintor, que al parecer no dejó de incordiar a Cabrero durante la visita.
- Por los datos que se extraen de las cajas de negativos de su archivo fotográfico, así como por el seguimiento de su biografía, podemos constatar al menos cuatro estancias más de Cabrero en Italia en los años 1954, 1964, 1969 y 1975, por razón de su trabajo en la OSH, asistencia a ferias, e incluso como viaje familiar.
- El pasaporte tiene fecha de expedición 26 de agosto de 1941. El visado de autorización para salir de España lleva fecha de 11 de diciembre de 1941 y el visado del consulado italiano en Madrid 20 de diciembre de 1941, quedando registrada su salida de España el 31 de diciembre de 1941. Finalmente obtiene el visado de regreso, por vía aérea, del consulado de España en Roma el 10 de febrero de 1942, llegando a Madrid dos días más tarde, el 12 de febrero.
- Beatriz Colomina, "Hacia un arquitecto global", en *Los viajes de los arquitectos* (Nueva York, Pamplona: GSAPP, T6 Ediciones, 2011), 20-49. Para Beatriz Colomina es innegable la importancia revolucionaria del avión en los viajes de los arquitectos modernos y, en particular, de Le Corbusier.
- Eduardo Delgado Orusco, "La OSH y las normas de Cabrero", en *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, Catálogo de exposición, ed. Carlos Sambricio (Madrid: Ministerio de Fomento, Ayuntamiento de Madrid y Consejo Económico y Social, 2003), 41-43. El artículo repasa la labor de Asís Cabrero en la Obra Sindical del Hogar.

Notes and References

- Postcard sent by Asís Cabrero to his parents. Milan, February 2, 1942. Asís Cabrero family archive.
- Francisco Cabrero, "Comentario a las tendencias estilísticas", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (June 1948). "I have seen settlements, housings, stations, sport fields, churches, whose Architecture indicates ways and ideas that very well could be the most appropriate, inside the general confusion of today. [...] Also I have seen absolutely spectacular monumental buildings, but with a force of slightly uncommon creation in these times".
- Paloma Barreiro, "Francisco Cabrero, poeta de la esencia arquitectónica", *Arquitectura* 301 (1st trimester 1995), 94.
- Francisco de Asís Cabrero, "La obra de Francisco Cabrero", in *Francisco Cabrero, architecto. 1939-1978*, ed. Javier Climent (Madrid: Xarait, 1979), 16.
- Postcard sent by Asís Cabrero to his parents. Milan, February 2, 1942. Asís Cabrero family archive. In it, he reports to his parents some of the above-mentioned meetings: "The day before yesterday I visited the painter De Chirico, he showed me many of his pictures, principally of his latest works, which is to me the best one and we were speaking for a long time. He is a man of approximately 53 years of age, an avant-garde painter one of the most respected now in Italy. I had to see today an art critic called Constantini, but he is sick and could not attend. It was a pity because I was interested in speaking with him". Barreiro, "Francisco Cabrero, poeta de la esencia arquitectónica", 94. In another moment, he says: "In 1941-42 I went to Milan and visited the study of the painter Giorgio De Chirico (I even have a painting of him); I visited Adalberto Libera's study, in Rome, and I met Gio Ponti in the Technical Office of the city". The painting he is referring to is a pencil drawing on graph paper of the painter's dog that apparently did not stop annoying Cabrero during the visit.
- With the information extracted from the boxes of negatives of his photographic archive, as well as the analysis of his biography, we can state that Cabrero travelled to Italy at least four times, in 1954, 1964, 1969 and 1975, because of his work in the OSH, the assistance to fairs, and even as a family trip.
- The passport has an expedition date of August 26, 1941. The authorization visa to leave Spain is dated December 11, 1941 and the visa of the Italian consulate in Madrid on December 20, 1941, registering his exit from Spain on December 31, 1941. Finally, he obtains the return visa, by air, from the consulate of Spain in Rome on February 10, 1942, arriving to Madrid two days later, on February 12.
- Beatriz Colomina, "Hacia un arquitecto global", in *Los viajes de los arquitectos* (Nueva York, Pamplona: GSAPP, T6 Ediciones, 2011), 20-49. For Beatriz Colomina, the revolutionary importance of the airplane in the travels of modern architects and, in particular, of Le Corbusier, is undeniable.
- Eduardo Delgado Orusco, "La OSH y las normas de Cabrero", in *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, Exhibition Catalogue, ed. Carlos Sambricio (Madrid: Ministerio de Fomento, Ayuntamiento de Madrid and Consejo Económico y Social, 2003), 41-43. The article reviews the work of Asís Cabrero in the Obra Sindical del Hogar.

- ¹⁰ Alberto Grijalba, "El cuaderno olvidado. La guerra de Asís Cabrero", en *El dibujo de viaje de los arquitectos. Actas del 15 Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica* (Las Palmas de Gran Canaria: EGA, mayo de 2014), 366.
- ¹¹ La bibliografía de este artículo incluye varios de estos recientes estudios temáticos a los que habría que remitirse en su caso. Iñaki Bergera, "Maletas vacías: cuando viajar pudo no ser imprescindible," en *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad. Actas preliminares, VII Congreso de Arquitectura Moderna Española* (Pamplona: ETSAUN, 6-7 mayo, 2010), 119-126.
- ¹² María José Aldea, "Francisco de Asís Cabrero: vuelta al mundo en busca de la historia", en *Inter Fotografía y Arquitectura*, Congreso internacional, ed. Rubén Alcolea, Jorge Tárrago (Pamplona: Servicio Publicaciones Universidad de Navarra, 2016), 12-25. Este texto sirve también para contextualizar, en el conjunto de su trayectoria, el alcance instrumental y analítico de su propia actividad como fotógrafo-viajero. Francisco Cabrero, *Cuatro Libros de Arquitectura* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992).
- ¹³ Iñaki Bergera, *Rafael Aburto Arquitecto. La otra modernidad*, *Arquithesis* 18 (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005), 39. "Las ideas de fuera acababan siempre por llegar. A mí me bastaba una foto para enterarme perfectamente de lo que estaba ocurriendo fuera. Y las fotos sí que venían". Así se expresaba Rafael Aburto, compañero profesional y amigo de Cabrero, en relación a la cuestión del acceso y conocimiento de la arquitectura internacional. Cabrero, Aburto, Fisac, etc., adquirían las revistas en la librería Inchausti situada en el número 61 de la madrileña calle de Alcalá.
- ¹⁴ Barreiro, "Francisco Cabrero, poeta de la esencia arquitectónica", 94. Luis Torres-Quevedo del Hoyo era hermanastro de la madre de Francisco Cabrero. Trabajaba como diplomático de la Embajada de España en Roma en aquel momento y al menos hasta 1951, cuando la Escuela Diplomática del Ministerio de Asuntos Exteriores publica una conferencia suya sobre Felipe II donde aparece como Secretario de Embajada. Es posible que le acompañara en sus visitas por Roma y sea quien aparece mirando a la cámara en alguna de las fotografías.
- ¹⁵ Rubén García Rubio, *Densidad aparente. Las lecciones constructivas de Roma en Louis I. Kahn*, Tesis doctoral (Valladolid: Universidad de Valladolid, Università degli Studi Roma Tre, 2016). Investigación de referencia para ampliar datos sobre la estancia de Kahn en la Academia de Roma. Martino Sierli, "Robert Venturi, American Academy in Rome: photographs 1954-1956", *AA Files*, 56 (2007), 56-63. Artículo que analiza las fotografías realizadas por Robert Venturi durante su estancia en Roma.
- ¹⁶ Gabriel Ruiz Cabrero, "Vida y obra de Asís Cabrero", en *Legado 02. Francisco de Asís Cabrero* (Madrid: Fundación COAM, 2007), 85. Para Ruiz Cabrero, la vertiente aventurera del Cabrero viajero se explica bien por ejemplo en el hecho de que se internase hasta el centro de Siberia, en la época soviética, cuando no era viaje fácil y menos para alguien con el pasaporte de la España de Franco, por el simple hecho de revivir los viajes de Miguel Strogoff, la lectura favorita de su infancia.
- ¹⁷ *Ibid.*, 85.
- ¹⁸ María José Aldea, "Francisco de Asís Cabrero: vuelta al mundo en busca de la historia", 12-25.
- ¹⁹ Iñaki Bergera, "Spain, photographs without photographer: la mirada analítica de Bernard Rudofsky", en *Bernard Rudofsky: Desobediencia crítica a la modernidad* (Granada: Centro José Guerrero, 2014), 180-200.
- ²⁰ Iñaki Bergera and Cristina Jiménez, "Férriz y Cabrero. Lecciones de una desconocida y paradigmática colaboración entre fotógrafo y arquitecto," *Ra: Revista de Arquitectura*, 18 (2016). Iñaki Bergera, "Miradas modernas. Los arquitectos fotógrafos", *Arquitectura Viva*, 153 (junio 2013), 16-21.
- ²¹ Ruiz Cabrero, "Vida y obra de Asís Cabrero", 85.
- ¹⁰ Alberto Grijalba, "El cuaderno olvidado. La guerra de Asís Cabrero", en *El dibujo de viaje de los arquitectos. Actas del 15 Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica* (Las Palmas de Gran Canaria: EGA, May 2014), 366.
- ¹¹ The bibliography of this article includes several of the recent thematic studies that should be referred to if necessary. Iñaki Bergera, "Maletas vacías: cuando viajar pudo no ser imprescindible," in *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad. Actas preliminares, VII Congreso de Arquitectura Moderna Española* (Pamplona: ETSAUN, May 6-7, 2010), 119-126.
- ¹² María José Aldea, "Francisco de Asís Cabrero: vuelta al mundo en busca de la historia", in *Inter Fotografía y Arquitectura, Congreso internacional*, edited by Rubén Alcolea, Jorge Tárrago (Pamplona: Servicio Publicaciones Universidad de Navarra, 2016), 12-25. This text also serves to contextualize, in his career as a whole, the instrumental and analytical scope of his own activity as a photographer-traveler. Francisco Cabrero, *Cuatro Libros de Arquitectura* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992).
- ¹³ Iñaki Bergera, Rafael Aburto Arquitecto. *La otra modernidad, Arquithesis* 18 (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005), 39. "Ideas from outside always ended up arriving. A photo was enough for me to know what was going on outside. And the photos did come". This was expressed by Rafael Aburto, professional partner and friend of Cabrero, in relation to the issue of access and knowledge of international architecture. Cabrero, Aburto, Fisac, etc., acquired magazines in the Inchausti bookstore located at 61, Alcalá Street in Madrid.
- ¹⁴ Barreiro, "Francisco Cabrero, poeta de la esencia arquitectónica", 94. Luis Torres-Quevedo del Hoyo was a stepbrother of the mother of Francisco Cabrero. He worked as a diplomat for the Spanish Embassy in Rome at that time and at least until 1951, when the Diplomatic School of the Ministry of Foreign Affairs published a lecture on Felipe II where he appears as Secretary of the Embassy. It is possible that he accompanies Cabrero on his visits to Rome and it is he, who would appear to be looking at the camera in some of the pictures.
- ¹⁵ Rubén García Rubio, *Densidad aparente. Las lecciones constructivas de Rome en Louis I. Kahn, Ph D Thesis* (Valladolid: Universidad de Valladolid, Università degli Studi Rome Tre, 2016). Reference research to expand the understanding of Kahn's stay at the Academy of Rome. Martino Sierli, "Robert Venturi, American Academy in Rome: photographs 1954-1956", *AA Files*, 56 (2007), 56-63. This article analyzes the photographs made by Robert Venturi during his stay in Rome.
- ¹⁶ Gabriel Ruiz Cabrero, "Vida y obra de Asís Cabrero", in *Legado 02. Francisco de Asís Cabrero* (Madrid: Fundación COAM, 2007), 85. For Ruiz Cabrero, the adventurous side of the exploring Cabrero is well explained, for example, in the fact that he went to the centre of Siberia in Soviet times, when it was not easy to travel and less so for someone with a passport of Franco's Spain, just to relive the trips of Michel Strogoff, the favorite reading from his childhood.
- ¹⁷ *Ibid.*, 85.
- ¹⁸ María José Aldea, "Francisco de Asís Cabrero: vuelta al mundo en busca de la historia", 12-25.
- ¹⁹ Iñaki Bergera, "Spain, photographs without photographer: la mirada analítica de Bernard Rudofsky", in *Bernard Rudofsky: Desobediencia crítica a la modernidad* (Granada: Centro José Guerrero, 2014), 180-200.
- ²⁰ Iñaki Bergera and Cristina Jiménez, "Férriz y Cabrero. Lecciones de una desconocida y paradigmática colaboración entre fotógrafo y arquitecto," *Ra: Revista de Arquitectura*, 18 (2016). Iñaki Bergera, "Miradas modernas. Los arquitectos fotógrafos", *Arquitectura Viva*, 153 (June 2013), 16-21.
- ²¹ Ruiz Cabrero, "Vida y obra de Asís Cabrero", 85.

- ²² Este hatillo de fotografías apareció al margen del “cofre del tesoro” que contiene el grueso del amplio legado fotográfico de Cabrero —consta de cerca de 4000 elementos—, realizado en sus viajes entre 1953 y 1976 y que la familia Cabrero donó al Archivo General de la Universidad de Navarra en 2014.
- ²³ Fundada en 1893, Leonar era una marca de cámaras y material fotográfico fabricado por Leonar-Werke, Arndt & Löwengard en Wandsbek (Hamburgo, Alemania). En 1907 produjo su primer papel fotográfico y a partir de 1920 fabricó en serie numerosos tipos de papel (Leigrano fue el más exitoso) popularizándose su uso en toda Europa. En 1964 la empresa fue incorporada a Agfa. En el archivo familiar de Cabrero se conservan dos cámaras fotográficas de medio formato, una Zeiss Ikon Super Ikonta y una Zenza Bronica. La primera comenzó a fabricarse en 1929 y contaba al menos con un objetivo Tessar 1:2.8 y distancia focal 80 milímetros y obturador Compur Rapid. Se trata sin embargo de una cámara de película de rollo en formato cuadrado 6x6 por lo que al no coincidir con el formato 6x9 de las fotografías del viaje a Italia, Cabrero debió contar con otra cámara para realizar las fotografías del viaje, seguramente prestada (quizá por su tío Torres-Quevedo), al ser aún estudiante y no siendo fácil adquirir cámaras en la España de la autarquía.
- ²⁴ Alberto Grijalba, *La Arquitectura de Francisco Cabrero* (Valladolid: Universidad de Valladolid y COACYL, 2000), 67.
- ²⁵ Cabrero, “La obra de Francisco Cabrero”, 17.
- ²⁶ Se puede plantear otra hipótesis que reduzca la falta de fotografías de Cabrero sobre la modernidad italiana a una anecdótica separación respecto a las de la Italia clásica; cosa extraña conociendo su casi obsesivo afán por ordenar y clasificar los documentos de sus viajes según el destino.
- ²⁷ Ruiz Cabrero, “Vida y obra de Asís Cabrero”, 19.
- ²⁸ Giuseppe Pagano, *Vocabulario de imágenes* (Valencia: Lampreave & Millán, 2008).
- ²⁹ Tim Benton, *Le Corbusier Secret Photographer* (Zürich: Lars Müller Publishers, 2013), 16.
- ³⁰ En Roma fotografía el Foro, Castello di Sant’Angelo, Piazza di Spagna, Piazza del Quirinale, Piazza Navona, Piazza del Popolo, Piazza della Repubblica, Porta Maggiore, Monumento a Vittorio Emanuele II y Piazza Venezia, Fontana di Trevi, Fontana delle Tartarughe, Fontana dell’Acqua Felice, Pantheon, Mercati di Traiano, Coliseo, Vaticano, Arco de Constantino, Santa Maria Maggiore, San Giovanni in Laterano y el zoo; en Florencia, el Palazzo Pitti y Giardino Boboli, Santa Croce, Piazza della Signoria y Galleria Uffizi, Ponte Vecchio, Monasterio della Certosa del Galluzzo, Santa Maria Novella y el Battistero di San Giovanni; en Venecia, la Isola de San Michele, San Giorgio Maggiore, Basilica de San Marco y la Piazzetta dei Leoncini, Campanile de San Marco, Palazzo Ducale y Biblioteca Nazionale Marciana, Ponte dei Sospiri y San Geremia.
- ³¹ Antón Capitel, “Abstracción plástica y significados en la obra de Francisco Cabrero”, en *Arquitectos* 118, (Madrid: CSCAE, 1990), 12-25. El ejemplo del proyecto de la Cruz de los Caídos (1942), nos sirve como ejemplo de esta dicotomía compositiva, aplicada también a la manera de construir la imagen fotográfica de Cabrero: por un lado el aislamiento de la fachada como elemento significante, encontrado con una representación en violento y manierista escorzo para favorecer así la mayor expresividad de una composición de fachada simple y simétrica.
- ³² Francisco Cabrero, *Cuatro libros de arquitectura. Libro III. Proyección futura*, (Madrid: Fundación Cultural COAM, 1992), 139. “Buscando los principios propios y el conocimiento metódico, relacionando los fundamentos constitutivos y cuánticos, en el arte, se reconoce una corpórea realidad básica mientras exista la fuerza de la gravedad; esta existencia efectiva se manifiesta en el espacio arquitectónico por sus dos elementos primordiales: el plano horizontal y la dirección vertical, a su vez elementos definidores de la ternaria relación: longitud, latitud y altitud; como consecuencia inmediata de estos principios surge el ángulo recto. Todos los demás integrantes geométricos son y serán secundarios comparados con tales elementos básicos”.
- ²² This collection of photographs appeared outside of the “treasure chest” containing the bulk of Cabrero’s vast photographic legacy —made up of about 4000 elements— made during his trips between 1953 and 1976 and of which the Cabrero family donated to the General Archive of the University of Navarra in 2014.
- ²³ Founded in 1893, Leonar was a brand of cameras and photographic material manufactured by Leonar-Werke, Arndt & Löwengard in Wandsbek (Hamburg, Germany). In 1907 they produced their first photographic paper, from 1920 they mass-produced numerous types of paper (Leigrano was the most successful), and his use was popularized throughout Europe. In 1964, the company was incorporated into Agfa. In the Cabrero’s family archive, two medium format cameras, a Zeiss Ikon Super Ikonta and a Zenza Bronica are preserved. The first one began to be manufactured in 1929 and had at least a Tessar 1:2.8 lens, an 80 mm focal length, and a Compur Rapid shutter. However, it is a 6x6 squared roll film, which, as it did not coincide with the 6x9 format of the photographs of the trip to Italy, Cabrero had to have another camera to take photographs on the trip (probably lent by his uncle Torres-Quevedo), as he was still a student and it was not easy to acquire cameras in the Spain of the autarchy.
- ²⁴ Alberto Grijalba, *La Arquitectura de Francisco Cabrero* (Valladolid: Universidad de Valladolid y COACYL, 2000), 67.
- ²⁵ Cabrero, “La obra de Francisco Cabrero”, 17.
- ²⁶ Another hypothesis that reduces the lack of photographs of Cabrero on Italian modernity to an anecdotal separation from those of classical Italy can be proposed; which is strange knowing his almost obsessive eagerness to order and to classify the documents of his trips according to the destination.
- ²⁷ Ruiz Cabrero, “Vida y obra de Asís Cabrero”, 19.
- ²⁸ Giuseppe Pagano, *Vocabulario de imágenes* (Valencia: Lampreave & Millán, 2008).
- ²⁹ Tim Benton, *Le Corbusier Secret Photographer* (Zürich: Lars Müller Publishers, 2013), 16.
- ³⁰ In Rome he pictured the Roman Forum, Castello di Sant’Angelo, Piazza di Spagna, Piazza del Quirinale, Piazza Navona, Piazza del Popolo, Piazza della Repubblica, Porta Maggiore, Monumento a Vittorio Emanuele II y Piazza Venezia, Fontana di Trevi, Fontana delle Tartarughe, Fontana dell’Acqua Felice, Pantheon, Mercati di Traiano, Coliseo, Vaticano, Arco de Constantino, Santa Maria Maggiore, San Giovanni in Laterano and the zoo; in Florence, the Palazzo Pitti and Giardino Boboli, Santa Croce, Piazza della Signoria and Galleria Uffizi, Ponte Vecchio, Monasterio della Certosa del Galluzzo, Santa Maria Novella and the Battistero di San Giovanni; in Venice, the Isola de San Michele, San Giorgio Maggiore, Basilica de San Marco and the Piazzetta dei Leoncini, Campanile de San Marco, Palazzo Ducale and the Biblioteca Nazionale Marciana, Ponte dei Sospiri and San Geremia.
- ³¹ Antón Capitel, “Abstracción plástica y significados en la obra de Francisco Cabrero”, in *Arquitectos* 118, (Madrid: CSCAE, 1990), 12-25. The Cruz de los Caídos project (1942) serves as an example of this compositional dichotomy, which is also applied to the construction of Cabrero’s photographic image: on the one hand, the isolation of the facade as a significant element, a representation of a dramatic and mannerist foreshortening to favour the greater expressiveness of a composition of a simple and symmetrical facade.
- ³² Francisco Cabrero, *Cuatro libros de arquitectura. Libro III. Proyección futura*, (Madrid: Fundación Cultural COAM, 1992), 139. “In searching for principles and methodical knowledge, relating the constitutive and quantum foundations in art, as long as there is the force of gravity a corporeal basic reality is recognized; this effective existence is manifested in the architectural space by its two primordial elements: the horizontal plane and the vertical direction, in turn defining elements of the ternary relation: length, latitude and altitude; as a direct consequence of these principles the right angle arises. All other geometric members are and will be secondary compared to such basic elements”.

- ³³ Mariano Conesa, "Francisco Cabrero. Instrumentos universales al servicio de la arquitectura", en *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra*, (Madrid: Fundación Alejandro de la Sota 2014), 207-216.
- ³⁴ Así, las obras de Giovanni Battista Piranesi: la bóveda/arco de puente y estructura de arcos y columnas a modo de loggia que aparecen en *Prima Parte di Architetture e Prospettive 1743*, o el Arco de Constantino in Roma, dentro de la serie *Antichità Romane Of 'Tempi della Repubblica, e de' primi Imperatori*, ca. 1748.
- ³⁵ Por ejemplo, la vanguardia fotográfica soviética abanderada por los fotógrafos del grupo Lef, como por ejemplo Aleksandr Ródchenko (1891-1956) o las fotografías del matrimonio Moholy (László, 1895-1946, y Lucia, 1894-1989) desde la escuela alemana de la Bauhaus.
- Luis Moreno Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Arquithesis 10 (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002). Mansilla recoge en su tesis algunas de las más interesantes fotografías tomadas tanto por Asplund en 1913-14, como por Le Corbusier en 1907 y 1911, en sus respectivos viajes a Italia. Así como analiza el viaje del arquitecto, los viajeros y sus miradas, en contraposición, por ejemplo, con los dibujos del viaje a Italia que realizó Louis Kahn en 1950-51.
- ³⁶ Barreiro, "Francisco Cabrero, poeta de la esencia arquitectónica", 94.
- ³⁷ José Cabrero, *Francisco de Asís Cabrero. Una visión interior*, (Conferencia en el COAM, 04.10.2012), 17. "Muchos de los dibujos que figuran en estos libros, FC, los realizó personalmente, bien in situ, bien a partir de detalles o fotografías". Su propio hijo nos desvela así el carácter utilitario de algunas de las fotografías tomadas por Cabrero.
- ³⁸ Luis Moreno Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, 23.
- ³³ Mariano Conesa, "Francisco Cabrero. Instrumentos universales al servicio de la arquitectura", in *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra*, (Madrid: Fundación Alejandro de la Sota 2014), 207-216.
- ³⁴ Thus, the works of Giovanni Battista Piranesi: the bridge's vault/arch and the structure of arches and columns like a lodge that appears in *Prima Parte di Architetture e Prospettive 1743*, or the Arch of Constantino in Rome, within the series *Antichità Romane Of 'Tempi della Repubblica, e de' primi Imperatori*, ca. 1748.
- ³⁵ For example, the Soviet photographic avant-garde standard-bearer by the photographers of the Lef group, such as Aleksandr Ródchenko (1891-1956) or the photographs of the Moholy married couple (László, 1895-1946, and Lucia, 1894-1989) from the German Bauhaus School.
- Luis Moreno Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. *Arquithesis 10* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002). Mansilla collects in his PhD thesis some of the most interesting photographs taken both by Asplund in 1913-14, and by Le Corbusier in 1907 and 1911, in their respective trips to Italy. As well as analyzing the trip of the architect, the travelers and their gazes, in contrast, for example, to the drawings of the trip to Italy made by Louis Kahn in 1950-51.
- ³⁶ Barreiro, "Francisco Cabrero, poeta de la esencia arquitectónica", 94.
- ³⁷ José Cabrero, *Francisco de Asís Cabrero. Una visión interior*, (Conference at COAM, 04.10.2012), 17. "Many of the drawings that appear in these books, FC made them personally, either in situ, or from some details or photographs". His own son reveals the utilitarian nature of some of the pictures taken by Cabrero.
- ³⁸ Luis Moreno Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, 23.

BIBLIOGRAPHY

- Aldea Hernández, María José. "Francisco de Asís Cabrero: vuelta al mundo en busca de la historia". In *Inter Fotografía y Arquitectura*, Congreso internacional, edited by Rubén Alcolea, Jorge Tárrago. Pamplona: Servicio Publicaciones Universidad de Navarra, 2016.
- Capitel, Antón. "Abstracción plástica y significados en la obra de Francisco Cabrero". *Arquitectos* 118 (1990).
- Barreiro, Paloma. "Francisco Cabrero, poeta de la esencia arquitectónica". *Arquitectura* 301 (1995).
- Benton, Tim. *Le Corbusier Secret Photographer*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2013.
- Bergera, Iñaki, ed. *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Arquia/temas collection 39. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2015.
- Bergera, Iñaki. "Maletas vacías: cuando viajar pudo no ser imprescindible". In *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad. Actas preliminares, VII Congreso de Arquitectura Moderna Española*. Pamplona: ETSAUN, May 6/7, 2010.
- Bergera, Iñaki. "Miradas modernas. Los arquitectos fotógrafos". *Arquitectura Viva* 153 (2013).
- Bergera, Iñaki. *Rafael Aburto Arquitecto. La otra modernidad*. Arquithesis collection 18. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- Bergera, Iñaki. "Spain, photographs without photographer: la mirada analítica de Bernard Rudofsky". In *Bernard Rudofsky: Desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero, 2014.
- Bergera, Iñaki and Cristina Jiménez. "Férriz y Cabrero. Lecciones de una desconocida y paradigmática colaboración entre fotógrafo y arquitecto". *Ra Revista de Arquitectura* 18 (2016).
- Cabrero Torres-Quevedo, Francisco de Asís. "Comentario a las tendencias estilísticas". *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (June 1948).

- Cabrero Torres-Quevedo, Francisco de Asís. *Cuatro Libros de Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.
- Cabrero Torres-Quevedo, Francisco de Asís. "La obra de Francisco Cabrero". In *Francisco Cabrero, arquitecto. 1939-1978*. Edited by Javier Climent. Madrid: Xarait, 1979.
- Colomina, Beatriz. "Hacia un arquitecto global". In *Los viajes de los arquitectos*. Nueva York, Pamplona: GSAPP, T6 Ediciones, 2011.
- Conesa, Mariano. "Francisco Cabrero. Instrumentos universales al servicio de la arquitectura". In *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota 2014.
- Delgado Orusco, Eduardo. "La OSH y las normas de Cabrero". In *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, Catálogo de exposición. Edited by Carlos Sambricio. Madrid: Ministerio de Fomento, Ayuntamiento de Madrid and Consejo Económico y Social, 2003.
- García Rubio, Rubén. *Densidad aparente. Las lecciones constructivas de Rome en Louis I. Kahn*, Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid, Università degli Studi Rome Tre, 2016.
- Grijalba Bengoetxea, Alberto. "El cuaderno olvidado. La guerra de Asís Cabrero". In *El dibujo de viaje de los arquitectos. Actas del 15 congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Las Palmas de Gran Canaria: EGA, May 2014.
- Grijalba Bengoetxea, Alberto. *La Arquitectura de Francisco Cabrero*, PhD Thesis. Valladolid: Universidad de Valladolid and COACYL, 2000.
- Moreno Mansilla, Luis. *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Arquíthesis Collection.10. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.
- Pagano, Giuseppe. *Vocabulario de imágenes*. Valencia: Lampreave & Millán, 2008.
- Ruiz Cabrero, Gabriel. "Vida y obra de Asís Cabrero". In *Legado 02. Francisco de Asís Cabrero*. Madrid: Fundación COAM, 2007.
- Stierli, Martino. "Robert Venturi, American Academy in Rome: photographs 1954-1956". *AA Files* 56 (2007).

IMAGES SOURCES

1-12. Asís Cabrero family archive.