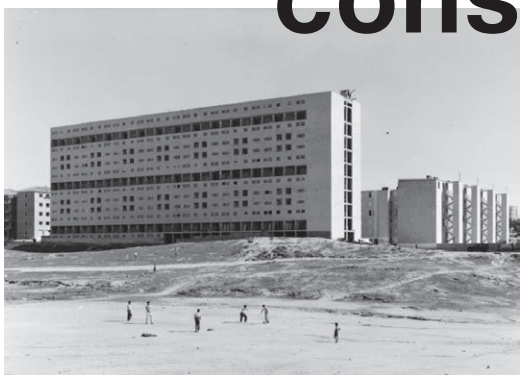
La mirada construida



Aproximación a la arquitectura moderna española a través de la fotografía de Juan Pando Barrero

Universidad Politécnica de Madrid
Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Autora: Beatriz S. González Jiménez. Arquitecta
Directores: Manuel Blanco Lage. Doctor Arquitecto
Ana Esteban Maluenda. Doctora Arquitecta

2017

La mirada construida.
Aproximación a la arquitectura moderna española a través de la fotografía de Juan Pando Barrero

Universidad Politécnica de Madrid
Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Autora: Beatriz S. González Jiménez. Arquitecta
Directores: Manuel Blanco Lage. Doctor Arquitecto
Ana Esteban Maluenda. Doctora Arquitecta

2017

fotografía en portada
Poblado de Calero. Arqtos. Luis Cubillo de Arteaga, José Luis Romany Aranda, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Manuel Sierra Nava. AP, img. 79334, octubre 1959.

Tribunal nombrado por el Magfco. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día de de 20 .

Presidente:

Vocal:

Vocal:

Vocal:

Secretario:

Suplente:

Suplente:

Realizado el acto de defensa y lectura de la Tesis el día de 20 , en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Calificación:…….

El PRESIDENTE LOS VOCALES

EL SECRETARIO

Agradecimientos

A mis directores —y también amigos— Manuel Blanco y Ana Esteban Maluenda. Por ser mis guías en este camino, enseñarme a dar mis primeros pasos, respetar mis decisiones, reconducir mis fallos y recordarme que todo sale mejor cuando dejas de presionarte y aprendes a disfrutar de lo que haces.

A mis compañeros del grupo de investigación 'Fotografía y Arquitectura Moderna en España (1925-1965)', FAME, y especialmente a Iñaki Bergera, por acompañarme en este viaje. Por impulsar tantos logros en estos cuatro años, que han conseguido situar a Pando a la altura de sus compañeros y cumplir las expectativas de esta tesis antes incluso de que pudiese descubrir todo el potencial que escondía este fotógrafo.

A Juan Pando Despierto, también a María Jesús, por arroparme desde las primeras palabras que intercambiamos, apoyarme, escucharme, y hacerme sentir parte de la familia. Por descubrirme al Pando más humano al compartir conmigo todas sus vivencias, recuerdos y anhelos.

A todas las personas que, desde el Archivo Pando, en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, han hecho esta investigación posible. Con especial cariño para Alejandro Almazán, que me ha acompañado en mi búsqueda en el archivo. Por su sonrisa. Por emocionarse y aprender a amar el trabajo de Pando, y con él, la arquitectura. Por hacerlo todo fácil, cada día.

A mis compañeros y amigos del programa de doctorado: Marco, Alberto, Daniel, Manuel, María, Antonio, Bárbara, Óscar, José Manuel, Laura, Luis, Rosario, Jesús, Luca, Ángel, Álvaro, Yiki, Andrea y Eugenia. Por hacer menos duras las mañanas, las tardes y las noches... por animarme a ser mejor y a investigar mejor.

A aquellos que han puesto su granito de arena para que esto saliese adelante: Vidal, Gustavo, Luis, Antonio, Cristiana, Marina.

A quienes han estado siempre muy cerca, sufriendo mis batallas y alegrándose por mis victorias: Mª Amor, Gema, Nuria, Juan, Rafa, Dídac.

A mi familia, por dejar que buscase mi propio camino, cometiese errores y aprendiese de ellos. Por estar siempre a mi lado y creer incondicionalmente en mí.

Gracias.

notas:

Todas las imágenes en blanco y negro contenidas en este trabajo pertenecen al Archivo Pando, salvo que se indique lo contrario.

Algunos de los negativos registrados en el Archivo fueron tomados por sus ayudantes y laboratoristas, los hermanos López, e incluso por su propio hijo, Juan Pando Despierto.

© Juan Pando Barrero / Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Las abreviaturas empleadas a lo largo de este trabajo se incorporan asociadas al término al que se refieren. No obstante, se ha considerado oportuno mencionar aquí las más utilizadas:

Archivo Pando (AP)
Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)
Fotografía y Arquitectura Moderna en España (FAME)
Revista Nacional de Arquitectura (RNA)
Arquitectura (A)
Hogar y Arquitectura (HyA)
Informes de la Construcción (IC)
Nueva Forma (NF)
L'Architecture d'Aujourd'hui (AA)

Algunos de los títulos de capítulo utilizados a lo largo de la tesis hacen referencia a conocidos escritos y obras sobre fotografía, a modo de homenaje:

Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998, Henri Cartier-Bresson.
"Fotografiar entre líneas" Iñaki Bergera en *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica*, Alberto Martín.
Building with light, Robert Elwall.
Los brillantes 50-35 proyectos, José M. Pozo (ed.).

Indice

VOLUMEN I

11 *Resumen / Abstract*

15 *Introducción*

Parte I.
La cámara oscura. Fotografía como medio de investigación

47 La fotografía como documento
65 La fotografía como 'texto' visual
83 Lectura crítica de la fotografía arquitectónica

Parte II.
Encuadre. Ante la fotografía de Pando

121 Juan Pando Barrero. Apuntes biográficos y contextuales
171 Ver es un todo. Descripción, organización y material del Archivo Pando
213 Cartografía de la memoria. Momentos y protagonistas en la fotografía arquitectónica de Pando

Parte III.
Revelado. La modernidad arquitectónica española a través de la fotografía de Pando

305 Fotografiar entre líneas. Del negativo a la página
375 Construir con luz. Del instante decisivo a la narración
459 Retratar el tiempo. Del pasado al presente arquitectónico

Epílogo.
521 Nada antiguo bajo el sol

583 *Conclusiones*

595 *Bibliografía*

621 *Lista de clientes*

629 *Indice onomástico*

633 *Indice detallado*

VOLUMEN II *Apéndices documentales*

Resumen

La fotografía es una de las herramientas más importantes para observar el mundo. Como tal constituye un instrumento óptimo para la representación, el análisis y la crítica de la arquitectura construida. Esta tesis se centra en la figura de Juan Miguel Pando Barrero (Madrid, 1915-1992) y lo muestra como uno de los exponentes fundamentales de la fotografía de arquitectura moderna en España. Su trabajo durante la segunda mitad del siglo XX —en gran parte inédito— supone un aporte sustancial a la revisión crítica de esa arquitectura, a menudo ya desaparecida.

En la España de 1950 comenzó el renacimiento de la modernidad arquitectónica. A través de las publicaciones periódicas —foto fija de la realidad del momento—, las fotografías pusieron al alcance de los arquitectos los avances que se estaban produciendo a nivel internacional. La nueva generación de arquitectos centró sus esfuerzos en generar construcciones que aunasen los avances tecnológicos, la racionalidad y la conciencia económica y social.

Una vez construidos los relatos canónicos de la arquitectura moderna y sus protagonistas, el estudio del papel de los fotógrafos ayuda a comprender la transformación que se operó en la propia arquitectura española. La esencia iconográfica de aquéllas fotografías, que hicieron posible la difusión inmediata de nuestra arquitectura a través de las revistas, fue una gran herramienta proyectual para los arquitectos españoles del momento: la arquitectura producía imágenes sumamente atractivas que retroalimentaban, a su vez, a la propia producción arquitectónica.

La cámara de Pando no sólo registró la nueva arquitectura que se estaba construyendo, sino que su colección de imágenes consiguió influir en cómo ésta se percibió y se desarrolló. Pando elevó ciertas imágenes —y, por tanto, esos edificios— a la categoría de iconos. Del conjunto de obras retratadas por Pando destaca, en primer lugar, la notable preocupación por la cuestión social y el problema de la vivienda. Con sus fotografías, Pando fue capaz de transmitir las sensaciones provocadas por los edificios, los conceptos y valores implícitos en ellos y, lo que es más importante, de reflejar la vida que comenzaba a desarrollarse en esas nuevas arquitecturas.

Pando asimiló y supo interpretar los proyectos y, gracias a ello, pudo ‘retratar’ las intenciones de los arquitectos. El resultado fue un discurso visual renovador y respetuoso, cuyo valor fundamental reside en la humanización de las obras a través de sus fotografías.

Juan M. Pando Barrero, fotografía, reportaje, arquitectura moderna española, archivo, análisis, interpretación, representación, publicaciones, revistas, imagen publicada

Abstract

Photography is one of the most important tools to observe the world. It is an optimal instrument for the representation, analysis and criticism of the built architecture. This doctoral dissertation analyses the legacy of the Spanish photographer Juan Miguel Pando Barrero (Madrid, 1915-1992) - considered as a leading character in Spanish modern architectural photography- through an introspective reading of his photographic archives. His work during the second half of the XXth century, mostly undisclosed, is called to play a central role in any critical review of the architecture of that time, in many cases already disappeared.

In 1950 the renaissance of architectural modernity began in Spain. Through periodical publications —fixed photograph of the reality of the moment—, the photographs made available to the architects the advances that were taking place at an international level. The new generation of architects focused their efforts on generating constructions that paired technological advances, rationality and economic and social conscience.

Once the official history of modern architecture and their main characters were constructed, the study of the role of photographers helps us to understand the transformation that took place in the Spanish architecture itself. The iconographic essence of those photographs, which made possible the immediate diffusion of our architecture through the magazines, was a great project tool for the Spanish architects of the moment: architecture produced extremely attractive images that fedback, in return, our own Architectural production.

Pando's camera did not only record the new architecture that was being built, but its collection of images was able to influence how it was perceived and developed. Pando elevated certain images —and, therefore, those buildings— to the category of icons. From the set of works portrayed by Pando it should be highlighted the remarkable concern for the social matter and the housing problem. With his photographs, Pando was able to transmit sensations provoked by the buildings, implicit concepts and values and, the most important thing, to reflect the life that began to develop in these new architectures.

Pando assimilated and learned how to interpret the projects and, thanks to it, he could 'portray' the intentions of the architects. The result was a renewing and respectful visual discourse which fundamental value lies in the humanization of those architectural works through his photographs.

Juan M. Pando Barrero, photography, photographic report, Spanish modern architecture, photographic archive, architectural review, architecture magazine, media, architectural discourse



Introducción al tema elegido

fig. 0.1 Poblado dirigido de Entrevías. Arqtos. Jaime de Alvear Criado, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Manuel Sierra Nava, AP, img. 79303, octubre 1959.

> Los proyectos existen ya, sin saberlo, en nuestra memoria. Reaparecen inesperadamente a partir de extrañas asociaciones de las que casi nunca somos totalmente conscientes. Estamos ligados a recuerdos, imágenes, impresiones originados en su mayor parte en nuestra infancia y adolescencia, alterados por nuevas experiencias, renovados permanentemente. En el proceso de todo proyecto, en algún momento regresa un recuerdo ya olvidado, una imagen, un sonido, o una frase grabada: un indicio que nos conduce hacia un camino determinado.[1]

La primera vez que leí este texto titulado “Proyectar o relacionar”, entendí por qué la fotografía había llegado a ser tan importante para los arquitectos. En mi caso, además de ser un medio de expresión personal, se había convertido en un mecanismo de la memoria a través del cual podía almacenar fácilmente todos esos momentos, lugares y obras que, en mis viajes, me habían cautivado y a los que recurría una y otra vez a la hora de enfrentarme a nuevos proyectos. Inicialmente, para mí, la fotografía fue una herramienta de trabajo con la que registrar entornos o detalles que me resultaban interesantes, pero, con el paso del tiempo, ha llegado a ser mucho más que eso, se ha convertido en un lenguaje propio.

Arquitectura y fotografía son dos disciplinas íntimamente ligadas, hasta el punto de convertirse ésta última en pasión y profesión de muchos arquitectos. Además, la fotografía ha sido utilizada como un vehículo transmisor de la obra arquitectónica y de los conceptos e ideales que representa, hasta elevarla a la categoría de icono. La fotografía de arquitectura pone la técnica y la semiótica de la imagen al servicio del discurso arquitectónico. A pesar de ser una disciplina con su propio lenguaje y características específicas, permite captar la obra a través de la mirada del fotógrafo que, como intérprete de la arquitectura, será el encargado de transmitir sensaciones y conceptos latentes en el edificio.

1. Nieto, Fuensanta y Sobejano, Enrique. *Nieto-Sobejano. Desplazamientos. 1996-2001.* Madrid, Rueda, 2002. p.8

Estudiar las fotografías que han narrado la historia de la arquitectura nos aproxima a su conocimiento. La percepción que tenemos de la arquitectura está estéticamente reelaborada por la técnica fotográfica. No conocemos las obras como realmente son, sino como se han fotografiado. En la actualidad, entender la fotografía es comprender cómo funciona un lenguaje que acapara una parte fundamental de nuestra percepción. El problema ya no es la mera documentación, sino sobre todo la correcta selección y clasificación de la información visual. Ahí residen las claves de la propuesta de esta investigación.

Dentro del Máster en Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura cursado en la ETSAM y durante el desarrollo de la Práctica de Investigación 'Las publicaciones periódicas de arquitectura como fuente documental', llevada a cabo bajo la tutela de la profesora Ana Esteban Maluenda, se hizo una primera aproximación a la visión fotográfica de la arquitectura en España a partir de la década de 1950, en la que desarrollaron su labor muchos de los fotógrafos considerados hoy en día los maestros de la fotografía arquitectónica española. Las imágenes recopiladas en *Arquitectura Española Contemporánea*[2], el conocido volumen publicado en 1961 por el arquitecto y profesor Carlos Flores López, se eligieron como punto de partida para la investigación, y el libro se convirtió en el principal referente de todo el trabajo desarrollado posteriormente. El estudio del panorama general de la fotografía de esa época permitió descubrir en la figura de Juan Miguel Pando Barrero a uno de los grandes olvidados entre los fotógrafos pioneros de la difusión de la arquitectura moderna en nuestro país.

Posteriormente, con el objetivo de trazar un recorrido más concreto de aproximación a la arquitectura moderna española, se focalizó el objeto de estudio en las fotografías de Juan Pando. La Práctica de Investigación 'Documentación y análisis de la arquitectura', bajo la tutela del profesor Manuel Blanco Lage, brindó la oportunidad de trabajar en el Archivo Pando, ubicado en el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, donde se conserva la mayoría de su legado, lo que facilitó el acceso a un material inédito hasta la fecha. Su trabajo es una valiosa narración visual del periodo y constituye una excepcional fuente de información.

Esta tesis está arropada, además, por el grupo de investigación 'Fotografía y Arquitectura Moderna en España'[3] (FAME), y es deudora de sus objetivos

2. Flores, Carlos: Arquitectura Española Contemporánea. Bilbao, Aguilar, 1961. Reedición: Madrid, Aguilar, 1989.
3. 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.



fig. 0.2 Fotografía de grupo de algunos de los miembros del grupo de investigación FAME.

y logros. El proyecto FAME (http://blogfame.wordpress.com), cuyo investigador principal es Iñaki Bergera, está formado por 18 investigadores y profesores universitarios de toda España y tiene como objetivo asentar un marco documental y teórico sobre el que reinterpretar el estudio específico del binomio Arquitectura-Fotografía en nuestro país. Desde el grupo de investigación se pretendía, por tanto, acometer un primer estudio de la etapa moderna exclusivamente desde el papel y el valor de la fotografía. Dentro de este contexto, que favoreció enormemente el intercambio de información referida al panorama general de la fotografía en España, el desarrollo de esta tesis sobre la obra de Juan Miguel Pando Barrero ha supuesto una de las aportaciones fundamentales para la consecución de los objetivos del proyecto.

Dentro de este grupo de investigación se encuentran muchas de las personas que más esfuerzo han dedicado a poner en relación arquitectura y fotografía en España. FAME ha conseguido en estos cuatro años promover nuevas vías de investigación, recuperar el interés sobre los archivos fotográficos y la fotografía arquitectónica, rescatar a sus personajes principales, los fotógrafos, y documentar y registrar una enorme cantidad de fotografías.

Cuando me enfrenté por primera vez a la figura de Pando y su legado, fui consciente de la ingente tarea que tenía por delante, tarea que no consistía únicamente en un gran trabajo de documentación, sino que suponía una importante toma de decisiones y un posicionamiento crítico frente a su obra. A pesar de que los artículos ilustrados con sus imágenes en revistas de arquitectura fueron numerosos, no se ha encontrado ningún

estudio riguroso en que su legado fotográfico haya sido abordado como tema central y de manera exhaustiva, por lo que se planteó este trabajo como un necesario primer acercamiento y análisis, centrado en su labor como fotógrafo de arquitectura.

El discurso que resultó de estos años de trabajo, construido no sólo a través de una serie de textos sino, en buena medida, a través del propio lenguaje fotográfico de Pando, constituye la base para esta tesis. Sus fotografías han sido utilizadas como herramienta de aproximación a las propuestas arquitectónicas del panorama español y a las ideas que éstas representan.

Cuestiones implícitas

A lo largo de la tesis, se pretende dar respuesta a las siguientes cuestiones, cuya búsqueda constituirá el hilo argumental del trabajo.

¿Se desarrolla un nuevo estilo de fotografía para retratar la arquitectura moderna? ¿Se produce una nueva mirada, hacia otros temas?

¿Quién fue Pando? ¿Por qué no se ha hablado de Pando como de sus coetáneos?

¿Qué arquitectura moderna fotografía Pando? ¿Son las obras que retrata referentes de la modernidad?

¿Qué temas propios de su fotografía son válidos para la interpretación de la arquitectura?

¿Cuál es el alcance de su fotografía? ¿Cuales han sido sus aportaciones?

¿Es Pando una figura fundamental para la fotografía arquitectónica española?

Objetivos y estado de la cuestión

El desarrollo argumental de la investigación trata de evidenciar las posibilidades de la fotografía como herramienta para el análisis y aprendizaje de la arquitectura.

El objetivo principal de la tesis es rescatar la figura de Juan Miguel Pando Barrero como exponente fundamental de la fotografía de arquitectura moderna en España, a la vez que contribuir a la conservación y difusión de su obra y ofrecer las referencias necesarias para perfilar su trayectoria profesional.

Además de estructurar y clasificar su trabajo, una vez realizado el primer análisis de su obra fotográfica, se acometerá un estudio crítico de la documentación estudiada. Se plantearán también paralelismos con el trabajo de aquellos fotógrafos que han sido hasta el momento considerados los pioneros de la fotografía de arquitectura moderna en España. Es importante plantearse cuestiones como cuáles eran los criterios seguidos para la publicación de una obra/fotografía, cómo se valoraba a su autor/fotógrafo o a qué se debía la mayor repercusión del trabajo de algunos de esos fotógrafos.

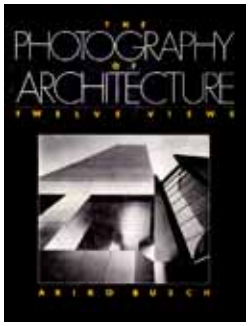
Se propondrá también abordar el conocimiento del panorama arquitectónico en España de las décadas de 1950 y 1960 a través de la imagen fotográfica y analizar, desde la documentación publicada en los libros y revistas especializadas, la repercusión de las imágenes a la hora de difundir un proyecto, tanto a nivel nacional como internacional.

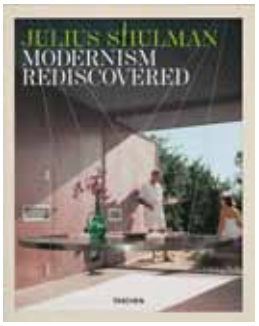
Desde este punto de vista, se pretende estudiar, además, aquellas propuestas arquitectónicas que, al margen de las ya 'consagradas' o 'canónicas', permitan entender de forma complementaria lo sucedido en el ámbito de la arquitectura en España en las décadas siguientes a las dos guerras: la Guerra Civil española y la Guerra mundial.

Esta no pretende ser una tesis historiográfica, sino proponer un nuevo punto de vista sobre temas que ya han sido estudiados anteriormente. El objeto central de estudio serán las fotografías tomadas por Pando durante más de cuatro décadas de oficio. El archivo Pando conserva la totalidad de









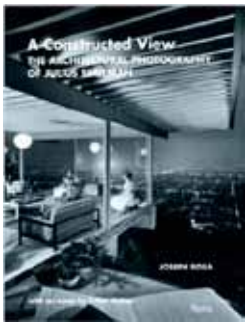


fig. 0.3 Basilico, Gabriele. *Arquitecturas, ciudades, visiones. Reflexiones sobre la fotografía.*
fig. 0.4 Morrione, Gabriele. *Fotografare l'architettura.*
fig. 0.5 Busch, Akiko. *The photography of architecture. Twelve views.*
fig. 0.6 Serraino, Pierluigi. *Julius Shulman. Modernism Rediscovered.*
fig. 0.7 Rosa, Joseph. *A Constructed View: The Architectural Photography of Julius Shulman.*

la producción fotográfica de Estudios Pando, que contiene las fotografías de Juan Pando, así como otras tomadas por sus ayudantes y colaboradores, e incluso por su propio hijo, Juan Pando Despierto. La selección de imágenes llevada a cabo para la elaboración de esta tesis incluye fotografías de la globalidad de Estudios Pando, es decir, se han seleccionado algunas que, aunque quizás no son de la autoría del maestro, resultan relevantes por su contenido arquitectónico.

La tesis se desarrollará a partir del análisis de más de 2.000 fotografías o reportajes donde se abordan, desde la mirada crítica de Pando, muchas de las obras fundamentales de la arquitectura moderna en España, especialmente en el ámbito madrileño. Para ello se elaborará un análisis de los reportajes e imágenes de Pando, cuyas pautas puedan servir como herramienta para el conocimiento y estudio de esa arquitectura, teniendo en cuenta que lo importante en este caso no es tanto el objeto, sino cómo se mira y cómo se comunica. La intención ha sido perfilar un método de aproximación al lenguaje fotográfico aplicado a la arquitectura siguiendo todos los pasos del recorrido de la imagen, desde su captura hasta la publicación en los medios, y determinar cómo esas transformaciones afectan al significado de la misma hasta llegar a convertirse, en muchos casos, en icono de la obra arquitectónica.

El número de publicaciones referentes a la relación entre arquitectura y fotografía está creciendo exponencialmente en los últimos años. Este trabajo incluye una extensa bibliografía, por lo tanto, no se va a efectuar aquí un recorrido pormenorizado sobre todos los títulos que se citan y que tratan este binomio, sino un repaso por aquellos cuyo contenido está directamente relacionado con esta investigación.

En primer lugar, entre los textos consultados, resultan especialmente interesantes aquellos que abordan la cuestión desde la perspectiva de los fotógrafos. Algunos de ellos están escritos en primera persona, como el de Gabriele Basilico en *Arquitecturas, ciudades, visiones. Reflexiones sobre la fotografía,*[1] un ensayo que recopila pensamientos de su autor y un reco-

1. Basilico, Gabriele. *Arquitecturas, ciudades, visiones. Reflexiones sobre la fotografía.* Madrid, La Fábrica, 2008.





fig. 0.8 Fotografías del montaje expositivo de la muestra *Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965*, celebrada en Madrid del 4 de junio al 7 de septiembre de 2014 en la Fundación ICO.

rrido por su trayectoria como fotógrafo; o como el de Gabriele Morrione en *Fotografare l'architettura,*[2] donde se abordan las relaciones entre fotografía y arquitectura, y se introducen además algunas recomendaciones sobre técnica fotográfica. En *The photography of architecture. Twelve views,*[3] Akiko Busch recopila las opiniones de doce fotógrafos americanos.

Cabe destacar entre ellos, dada su relevancia a nivel internacional y la coincidencia con el periodo de estudio, la figura de Julius Shulman. Algunos de los volúmenes más importantes sobre el fotógrafo son *Julius Shulman. Architecture and its photography,*[4] la magnífica monografía de Pierluigi Serraino, *Julius Shulman. Modernism Rediscovered,*[5] o el texto fundamental de Joseph Rosa, *A Constructed View: The Architectural Photography of Julius Shulman.*[6] Además de Shulman, muchos otros fotógrafos han sido figuras clave para la arquitectura. Existen numerosos textos dedicados al tándem formado por Le Corbusier y Lucien Hervé —es conocido el interés del arquitecto por la difusión y exaltación de su arquitectura, Ezra Stoller y su relación con Ludwig Mies van der Rohe, Pedro Guerrero y Frank Lloyd Wright, o Rene Burri y Luis Barragán.

Si nos centramos en el caso español, al comienzo de esta investigación se planteó un gran reto: apenas existían textos donde encontrar información acerca de la fotografía de arquitectura en España que permitiesen dotar a la investigación de un adecuado marco teórico. Ante la escasez de documentos a los que acudir, resultó especialmente importante para el desarrollo de este trabajo la creación del ya mencionado grupo de in-

2. Morrione, Gabriele. *Fotografare l'architettura*. Roma, Kappa, 1984.
3. Busch, Akiko. *The photography of architecture. Twelve views*. New York, Van Nostrand Reinhold, 1986.
4. Shulman, Julius. *Julius Shulman and its photography.* Colonia: Taschen, 1999.
5. Serraino, Pierluigi. *Julius Shulman. Modernism Rediscovered*. Colonia: Taschen, 2007.
6. Rosa, Joseph. *A Constructed View: The Architectural Photography of Julius Shulman.* Nueva York: Rizzoli International Publications, 1994.









fig. 0.9 Bergera, Iñaki (ed.) *Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965.*
fig. 0.10 Bergera, Iñaki (ed.) *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España.*
fig. 0.11 Bergera, Iñaki (ed.). *Cámara y modelo. Fotografía de maquetas de arquitectura en España, 1925-1970.*
fig. 0.12 Bergera, Iñaki, Bernal, Amparo (eds.) *Fotografía y arquitectura moderna en España. Antología de textos.*

vestigación 'Fotografía de Arquitectura Moderna en España, 1925-1965' (FAME), con el que se ha colaborado desde sus inicios, en 2013.

Uno de los objetivos primordiales del proyecto FAME consistía en la documentación y digitalización de los fondos fotográficos de arquitectura españoles. Tras un primera fase de prospección en archivos y legados fotográficos, en el verano de 2014, y gracias al apoyo de la Fundación ICO y al Festival PhotoEspaña, se inauguró en Madrid una exitosa exposición que permitió mostrar los objetivos y resultados del proyecto conseguidos hasta el momento. En un recorrido trazado a través de las diferentes salas de la fundación, se expusieron 200 fotografías de arquitectura moderna procedentes de mas de 20 archivos distintos, entre ellas, un gran número de copias procedentes del Archivo Pando que, por primera vez, pudieron verse enmarcadas en las paredes de un museo. Dicha exposición ha sido premiada en la categoría Divulgación, modalidad Exposiciones, en la I Convocatoria de Investigación de la XIII Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo, 'Alternativas'.

El catálogo[7] —editado por La Fábrica con motivo de la exposición— incluye, además de las imágenes, tres textos especializados, unas breves biografías de los fotógrafos y una importante selección bibliográfica, y es ya una importante referencia para cualquier estudio sobre la materia. A dicho catálogo se sumó, unos meses más tarde, la publicación *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*,[8] que complementaba, a través de una serie de textos redactados por los miembros del proyecto de investigación, la aportación de FAME al tema de estudio. Además, se ha publicado una antología de textos[9] que reúne una treintena de escritos procedentes de numerosas fuentes bibliográficas y constituirá un instrumento de consulta básico para ahondar en el estudio de las relaciones existentes entre la arquitectura moderna española

7. Bergera, Iñaki (ed.) *Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965*. Madrid: La Fábrica, Fundación ICO, 2014.
8. Bergera, Iñaki (ed.) *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Colección Arquia/temas, n.º 38. 2015.
9. Bergera, Iñaki, Bernal, Amparo (eds.)*Fotografía y arquitectura moderna en España. Antología de textos*. Madrid: Abada Editores, 2016.











fig. 0.13 VV. AA. *Català-Roca, Barcelona/Madrid, años cincuenta.*
fig. 0.14 VV.AA. *Català-Roca, obras maestras.*
fig. 0.15 VV.AA. *Kindel: fotografía de arquitectura.*
fig. 0.16 Laura Terré. *Paco Gómez:Fotografías.*
fig. 0.17 Martín, Alberto. *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica.*

y su representación y difusión a través de la fotografía. Como colofón, en noviembre de 2016 se celebró en Pamplona el Congreso Internacional 'Inter≈ fotografía y arquitectura?'[10], que reunió durante tres días a algunos de los exponentes fundamentales en la materia junto con numerosas aportaciones de investigadores de diversas nacionalidades[11].

Los resultados de la investigación llevada a cabo por FAME se completarán con una nueva exposición que tendrá lugar, de nuevo, en el Museo ICO, en febrero de 2017. Ésta propuesta, acompañada también por una publicación,[12] abordará un tema igualmente desatendido como es la fotografía de maquetas de arquitectura.

La documentación y digitalización de los fondos fotográficos de arquitectura españoles —llevada a cabo durante estos años por los miembros del grupo de investigación— ha supuesto el paso previo a la creación de una plataforma virtual que los reúna. El objetivo de esta base de datos online es hacer accesible al público general la documentación relativa a los reportajes de arquitectura más relevantes de la modernidad española y dar voz a sus artífices: los fotógrafos.

A pesar de ser los actores fundamentales de esta narración, en nuestro país apenas existía documentación, a excepción de algunas exposiciones y publicaciones que referenciaban la obra de Francesc Català-Roca[13] y, en menor medida, la de Joaquín del Palacio, Kindel.[14] Recientemente se ha añadido a estos títulos el texto que acompañaba a la exposición homóni-

10. Congreso organizado por el proyecto FAME en colaboración con la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra – ETSAUN y el Museo Universidad de Navarra- MUN. http://museo.unav.edu/investigacion/congreso-internacional-inter-fotografia-arquitectura
11. Las actas del congreso están disponibles a través del siguiente enlace: http://dadun.unav.edu/handle/10171/42150
12. Bergera, Iñaki (ed.). *Cámara y modelo. Fotografía de maquetas de arquitectura en España, 1925-1970*. Madrid: La Fábrica. 2016.
13. Destacan algunas como: *Català-Roca, Barcelona/Madrid, años cincuenta* (2003) MNCARS; *Francesc Català-Roca, Fondo fotográfico del Colegio de Arquitectos de Cataluña*, exposición itinerante desde 2008, COAC; *Francesc Català-Roca* (2011) organizada por la Obra Social de la Caixa; o la actual *Català-Roca, obras maestras* (2013) en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.
14. VV.AA. *Kindel: fotografía de arquitectura*. Madrid, Fundación COAM, 2007.

ma *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica*,[15] que repasa la relación con la arquitectura de otro de los maestros de la fotografía española.

No se han encontrado textos dedicados al extenso trabajo de Juan Pando. Únicamente se han localizado menciones superficiales a su obra en los escritos que se señalan a continuación. La primera referencia a su fotografía arquitectónica se encontró en el nº44 (enero-febrero de 1963) de la revista *Hogar y Arquitectura*. Dentro de ese número se publicó un reportaje titulado "La Alhambra, iluminada", que repasaba las actuaciones que La Dirección General de Arquitectura había emprendido para la iluminación de monumentos de valor histórico y artístico. Los ejemplos de la Alhambra y el Palacio del Generalife abrían el artículo. Este reportaje mostraba con claridad la maestría de Pando en lo que tiene que ver con la fotografía nocturna. En la introducción al artículo el director de la revista, Carlos Flores, destacaba el valor de sus imágenes: «Las fotografías de Pando, —asiduo colaborador de nuestra revista y uno de los fotógrafos más capacitados y amantes de su profesión entre los que existen hoy en España— han captado todo el encanto y misterio que encierran estas arquitecturas mágicas».[16]

Habrá que avanzar hasta el siglo XXI para encontrar nuevamente referencias a su obra. En octubre de 2002 se publicó un artículo en *La Vanguardia* sobre su trabajo como fotoperiodista en la Guerra Civil, titulado "Testigo de guerra. Salen a la luz las fotos del Madrid sitiado que captó Juan Pando". Su autor, Andrés Trapiello, se preguntaba por los motivos de la desaparición de la importante colección de imágenes de la Guerra Civil tomadas por Pando.

Otro de los artículos donde se ha citado a Pando, esta vez de manera más amplia y centrándose en su fotografía arquitectónica, pertenece a Rubén Alcolea,[17] quien expone:

> El caso de Pando es uno de los más sorprendentes. Sus fotografías se limitan, en la mayoría de los casos, a la pura constatación documental, por lo que sus imágenes denotan menor categoría formal. Pese a que la pérdida de voluntad plástica de sus imágenes conviertan a Pando en un fotógrafo gris, no hay que olvidar que su firma aparece en ochenta de las fotografías reproducidas en *Arquitectura Española Contemporánea*, consolidándose en una clara segunda posición. El éxito de Pando como fotógrafo de arquitectura no se debe, efectivamente, ni a la especial belleza

15. Martín, Alberto. *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica*. Madrid: Fundación Foto Colectania, 2016.
16. "La Alhambra, iluminada" en Hogar y Arquitectura nº 44, 1963, p.49.
17. Alcolea, Rubén. "Kindel en Caño Roto, sobre el fondo de una síntesis panorámica de la arquitectura" en AA.VV. *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*. Pamplona, T6 Ediciones, 2004, pp. 158-159.

expresiva de sus instantáneas ni a la capacidad de éstas para transmitir la modernidad arquitectónica, pero tampoco cabe duda de que no se puede hablar de fotografía de arquitectura, especialmente en la zona centro de la península, sin citarlo.

Alcolea hace referencia al libro *Arquitectura Española Contemporánea* (AEC), publicado por Carlos Flores en 1961, un clásico de la historiografía de nuestra arquitectura donde se desarrolla con profundidad el panorama del siglo XX, aunque abordado fundamentalmente a través de las imágenes de los edificios seleccionados de la década de 1950. Fue la mayor compilación fotográfica realizada sobre la arquitectura española durante mucho tiempo, por lo que se utilizó como punto de partida de esta investigación.

En términos contemporáneos, AEC podría describirse como un magnífico foto-libro de arquitectura, debido no sólo a sus numerosas imágenes, sino a la excelente calidad de las mismas. Además de esto, cabe destacar que es de las pocas publicaciones de la época cuyas fotografías están identificadas mediante un índice de autores, que ha permitido, a través de un estudio pormenorizado, desgranar el panorama nacional de la fotografía de arquitectura de la época.

AEC ofrece una visión general de la evolución de la arquitectura moderna española y, en particular, un detallado recorrido gráfico por las obras de la generación de posguerra. Alrededor de cuatrocientas fotografías enseñan un centenar de proyectos elegidos por Carlos Flores como la mejor muestra de la evolución de la arquitectura que se estaba produciendo en España. Flores confiaba tanto en el poder de la imagen que no acompañó los proyectos de textos explicativos, sino que primó el factor visual sobre el discurso escrito. Cada proyecto se explicaba a sí mismo a través de las fotografías.

Pando es el segundo fotógrafo con más imágenes publicadas en AEC, por detrás de Francesc Català-Roca, pero por delante de Kindel, cuya obra ha sido considerada *a priori* más significativa. Este indicador dio la clave para intuir que el trabajo de Pando fue de los más solicitados y valorados en la época, tanto por los arquitectos que realizaban el encargo como por los editores como Carlos Flores, quien seleccionó sus imágenes como unas de las más representativas de la arquitectura de la época.

Existen también discretas menciones a Pando efectuadas en obras más actuales, como *Coderch, fotógrafo*[18], escrito por Carles Foch, y *Kindel: fotografía de arquitectura*[19]. Ambos incluyen textos de varios autores que efectúan una aproximación a la fotografía arquitectónica coetánea a la de

18. Foch, Carles. *Coderch, fotógrafo.* Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2000.
19. VV.AA. *Kindel: fotografía de arquitectura*. Madrid, Fundación COAM, 2007.

Pando. Nuevamente aparecen algunas referencias a Pando en el texto "Kindel, paisajes abstractos"[20], donde Ignacio Bisbal aborda la figura de Kindel y afirma:

> Al igual que otros fotógrafos contemporáneos como Gómez, Ferris o Pando, que compartieron con Kindel las portadas y reportajes de las publicaciones especializadas de arquitectura, su biografía apenas ofrece indicios sobre los que establecer influencias que afecten a su obra.

Esta reflexión da una idea del desconocimiento que existe sobre estos personajes que tanto influyeron en la difusión de la arquitectura. Más adelante, en ese mismo texto, se vuelve a citar a Pando y se enfatiza su trabajo para la revista *Arquitectura*:

> Kindel se convertirá en el fotógrafo asiduo en las portadas de la revista *Arquitectura*, alternando sus reportajes con los de otros fotógrafos como Ferris o Pando.[21]

Finalmente, a modo de resumen sobre los principales protagonistas de la fotografía de la arquitectura española de la época, escribe:

> En este sentido, el desarrollo de su obra (Kindel) fue un camino de búsqueda estrictamente personal, introvertido, que no tiene relación ni con la vocación más claramente neorrealista de Gómez, ni con la sofisticación formal de Català-Roca, ni con la posición de otros fotógrafos que, como Ferris, Pando, César o Portillo, publicaban en esos años desde una visión más pragmática de la profesión.[22]

La aportación más reciente se encontró en la tesis *Tipologías del texto crítico en el arte y en la arquitectura. La creación de los lenguajes*, de Emilio Varela Froján.[23] Dentro del capítulo titulado 'Los límites de la visión en Jorge Oteiza: las máscaras del vacío y los paisajes de la inmovilidad. La fotografía como herramienta metafísica de creación artística', el autor de la tesis hace referencia a la colaboración entre Oteiza y Pando en torno al proyecto para el Monumento a José Batllé y Ordóñez en Montevideo, Uruguay (1959-60). Varela expone el uso que hace Oteiza de la fotografía como instrumento para presentar de manera gráfica el concepto de tiempo:

> Para la memoria gráfica de esta propuesta, escultor y arquitecto plantearon en un conjunto de fotografías de la maqueta, y con la

20. Ibidem. p.31.
21. VV.AA. Op. cit. p.35.
22. Ibidem. p.48.
23. Varela Froján, Emilio: *Tipologías del texto crítico en el arte y en la arquitectura. La creación de los lenguajes*. Tesis doctoral E.T.S.A. de la Universidad del País Vasco, dirigida por Santiago Sánchez Beitia, 2010.

> ayuda del fotógrafo madrileño Juan Miguel Pando Barrero, que puso los medios y supo entender el pensamiento estético de Oteiza, una verdadera teoría para la creación estética. Síntesis de los límites de la visión, entre las máscaras del vacío y los paisajes de la inmovilidad, y una fotografía, en toda su dimensión metafísica, como el lenguaje artístico específico para la visualización del silencio o, mejor, como herramienta metafísica de creación artística.[24]

Esta tesis comparte la reflexión que Varela volcó en la suya acerca de las posibilidades de la fotografía para ayudar a los propios arquitectos a comprender las implicaciones de un proyecto, ya sea a través de la maqueta o de la arquitectura construida. Como él mismo afirma:

> Oteiza, con esto, encontró en la fotografía el procedimiento más adecuado, y la herramienta específica, mejor que la estatua y la palabra, para hacer comprender el concepto, fundamental en su obra, de la desocupación espacial, que quedaba, perfectamente, definido con la secuencia de estas tres fotografías, y controlado para su ampliación a la nueva monumentalidad en la estatua y en la arquitectura.

A pesar de lo acertado de sus planteamientos, estos textos ofrecen visiones parciales y fragmentadas sobre la obra de Pando. El punto en común de muchos de ellos es que hablan de las revistas como principal fuente de información y cauce de difusión, donde los fotógrafos de arquitectura encontraron el medio idóneo para el desarrollo de su trabajo.

A esas publicaciones se sumó la búsqueda en estudios generales sobre la historia de la fotografía, como el *Diccionario de historia de la fotografía*,[25] escrito por Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo, que abarca los 150 primeros años de la historia de la fotografía, es decir, los comprendidos entre 1839, año de su nacimiento, y 1989. En el nuestro país, Publio López Mondéjar publicó *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI,*[26] un análisis ameno y riguroso de la evolución de la fotografía en España, donde figuran algunos de los principales fotógrafos de arquitectura moderna. Horacio Fernández escribió *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*[27] que, a través de trescientas fotografías, ejemplifica distintos modelos de lenguaje fotográfico. En ninguno de estos textos se encontraron referencias a la figura de Pando.

24. Varela Froján. Op. cit. p.12.
25. Sougez, Marie-Loup y Pérez, Helena. *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2003.
26. López Mondéjar, Publio. *Historia de la fotografía en España*. Madrid, Lunwerg, 1999.
27. Fernández, Horacio. *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980.* Madrid, La Fábrica, 2004.

Por otra parte, el creciente interés por la fotografía ha propiciado que se hayan escrito varias tesis doctorales en estos últimos años en cuyos objetos de estudio se han encontrado paralelismos con el tema que se afronta en este trabajo. Destaca por sus similitudes en el planteamiento de la investigación la de Gemma Medina Estupiñán titulada *Arquitectura contemporánea y fotografía en Canarias (1960-1975): la obra de Francisco Rojas Fariña,*[28] tesis defendida en 2012 en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife. También en el ámbito de la fotografía de arquitectura moderna en España están la elaborada por Silvia Musquera i Felip, *Les imatges d'un nou paisatje creat per al turisme. La fotografía com a testimoni del paper de l'arquitectura en la transformació de la costa brava als anys 60*, defendida en la Universidad Politécnica de Cataluña en 2015, o *Fotografía de Arquitectura del Movimiento Moderno en Valencia (1925-1965). Casos paradigmáticos*, defendida en 2016 en la Universidad Politécnica de Valencia por F. Javier Cortina Maruenda, ambas desarrolladas en el marco del grupo de investigación FAME.

Se debe mencionar también la labor efectuada por la Fundación DoCoMoMo Ibérico, que, desde su constitución, ha llevado a cabo numerosas iniciativas de documentación y estudio del patrimonio moderno, que se han concretado en publicaciones,[29] seminarios y campañas de protección de edificios, en las cuales la fotografía es también indudable protagonista. Por último, más allá de los trabajos publicados, y aparte de una serie de catálogos de exposiciones en torno a diferentes temas y momentos de la fotografía en España, cabe mencionar la organización periódica en los últimos años de las 'Jornadas de Arquitectura y Fotografía', iniciadas en 2011 en Zaragoza, en las que se aportan particulares visiones e interpretaciones sobre la relación entre las dos disciplinas en un debate científico, académico y profesional que trata aspectos relativos a la documentación y el archivo fotográfico, la lectura crítica y mediática de la fotografía de arquitectura, la forma y estructura de la fotografía profesional de arquitectura y la dimensión artística de esta disciplina.

28. Medina Estupiñán, Gemma: *Arquitectura contemporánea y fotografía en Canarias (1960-1975): la obra de Francisco Rojas Fariña*. Tesis doctoral U. La Laguna, directora María Isabel Navarro Segura. Codirectora Ana Esteban Maluenda. La Laguna: "G. Medina Estupiñán", 2012.
29. Arquitectura del Movimiento Moderno: registro DoCoMoMo Ibérico: 1925-1965. Barcelona, 1996.

Metodología y contenidos

La metodología desarrollada se podría resumir en tres puntos fundamentales:

1. Documentación, selección y análisis fotográfico en el Archivo Pando (fuentes primarias)
2. Documentación, selección y análisis en libros y publicaciones periódicas (fuentes secundarias)
3. Análisis de la arquitectura moderna en España a través de las fotografías de Pando

Este estudio se ha acometido bajo dos líneas de trabajo. La primera de ellas, centrada en la particular mirada de Pando sobre la obra arquitectónica. La segunda, analiza su obra fotográfica en relación a los reportajes captados por aquéllos autores contemporáneos a Pando en el panorama nacional. De esta manera no solo se comparan diferentes miradas sobre la arquitectura sino que, en muchos casos, será la misma obra vista por diferentes retratistas la que nos dará las claves de lectura de cada autor.

Reconstruir el proceso seguido desde la toma del negativo al revelado de la copia fotográfica y, finalmente, la aparición del reportaje en los medios, permite comprender los criterios de publicación, valorar la calidad de ciertas imágenes, así como ser conscientes de la evidente capacidad comunicativa de las fotografías.

La fase más importante del trabajo fue la dedicada a la ordenación, clasificación y catalogación de la fotografía de arquitectura realizada por Pando. Se estableció un sistema de trabajo en colaboración con las personas encargadas del Archivo Pando, Pablo Jiménez y Alejandro Almazán, mediante el cual se estudiaron las imágenes de arquitectura a través de un análisis de la base de datos realizada en el IPCE a partir de las anotaciones en sus libros de registro. Así se extrajeron e identificaron obras, arquitectos, empresas, instituciones, etc.

A partir de este estudio se elaboraron unas **fichas descriptivas** de los reportajes fotográficos, donde se integró la información contenida en la

base de datos junto a otras anotaciones extraídas de diversas fuentes externas, que completan la descripción necesaria para el análisis de su obra. Esta fase del trabajo constituyó el proceso previo al análisis de la colección. Con ello se pudo concretar la aparición de arquitectos y obras en la trayectoria de Pando, una cuestión que se reflejó en un diagrama cronológico que permite visualizar la evolución de su carrera como fotógrafo de arquitectura.

El objetivo de las más de doscientas fichas elaboradas, cuyo ejemplo puede verse en la página siguiente, es situar, clasificar y ordenar los reportajes efectuados por Pando a lo largo de su carrera cuyo tema principal está directamente relacionado con la arquitectura. Todas estas fichas, que facilitan el acceso a la información contenida en las fotografías, pueden consultarse en los anexos incluidos al final de la tesis.

Paralelamente, se colaboró con el IPCE en el proceso de **digitalización** de los negativos pertenecientes a dichos reportajes. Algunos de ellos se encuentran en un estado de deterioro muy avanzado y es inevitable que este proceso afecte a otros con el paso del tiempo, por lo que su digitalización es vital para contribuir a la conservación de las imágenes. Además, se efectuó una revisión sistemática de las publicaciones especializadas para extraer las referencias de aquéllas que ilustró el fotógrafo.

Posteriormente se recurrió a las **entrevistas** a personas cuyo vínculo con Pando ha sido clave para completar la narración. Se estableció contacto con Carlos Flores, autor de *Arquitectura Española Contemporánea*, con quien se desarrolló una línea de discurso basada en su visión de la fotografía de Pando, su papel en la difusión de las obras y el protagonismo de su figura en la época; y con su hijo, Juan Pando Despierto, pieza fundamental para lograr un acercamiento certero a la persona y obra del fotógrafo.

Ante la imposibilidad de hablar con el propio autor, fallecido en Madrid en 1992, y dado que aún quedaban muchas dudas por resolver referidas precisamente a temas técnicos, se tomó la decisión de emprender una labor de **revisita fotográfica** de las imágenes realizadas por Pando, que permitió encontrar respuestas a preguntas sobre los encuadres, ángulos o composiciones elegidos para cada imagen, y si éstos eran los más representativos de cada obra.

Se inició, además, la elaboración de una **bibliografía** sobre publicaciones ilustradas por Pando, que constituirá un instrumento fundamental para estudios posteriores. Parte de la documentación recopilada en este trabajo se aporta como apéndices, donde aparecen las entrevistas realizadas, artículos publicados en diferentes medios y una gran cantidad de imágenes revisadas hasta el momento, que constituyen tan sólo una mínima parte de la obra de Pando.



Ficha de Reportaje

R06

N Residencia para hijos de trabajadores de Cristalera Española
A José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún, Alejandro de la Sota
E Residencia para hijos de productores en Miraflores de la Sierra
F 1959
L Miraflores de la Sierra, Madrid
T Educativo

Fotógrafo	Juan Miguel Pando Barrero
Descripción general del reportaje	Amplio reportaje realizado poco después de la finalización de la obra, con el edificio en uso. Hay imágenes tanto del exterior como de los interiores. En la mayoría de las fotografías los niños aparecen como protagonistas junto con la edificación. Incluye también imágenes nocturnas.
Fecha de realización del reportaje	julio 1959
Origen del encargo	Explotación de Industrias
Número de fotografías	35
Formato de las fotografías	negativos blanco y negro, formatos 9x12, 6x6
Localización física de las fotografías	Archivo Pando, Fototeca del IPCE
Nomenclatura propia de archivo	78653-78687
Estado de conservación	Bueno, contiene algunos negativos dañados
Digitalización (localización)	Sí, (Archivo Pando)
Bibliografía de difusión específica y de época	– FLORES, Carlos, *Arquitectura Española Contemporánea,* Ed. Aguilar, Madrid 1961, pp. 460-469 – AA.VV., "Residencia infantil de verano en Miraflores de la Sierra", *Arquitectura*, nº 7, julio 1959, pp. 9-13 – AA.VV., "Residencia infantil en Miraflores de la Sierra", *Arquitectura*, nº 64, abril 1964, p. 42 – AA.VV., "Colonie de vacances pour enfants, Miraflores de la Sierra, Madrid", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 85, septiembre 1959, pp. 52-54 - WERK 6 (junio 1962); Spanische Architektur und Kunst, 203

Ficha de Reportaje

Nº de ficha

N Nombre original del reportaje
A Arquitecto
E Nombre del edificio
F Fecha de construcción de la obra
L Localización
T Tipología

Fotógrafo
Descripción general del reportaje
Fecha de realización del reportaje
Origen del encargo
Número de fotografías
Formato de las fotografías
Localización física de las fotografías
Documentación gráfica de archivo
Estado de conservación
Digitalización (escáneres)
Bibliografía de difusión específica y de fondo



Ficha de Reportaje

R02a

N Unidad Vecinal de Orcasitas
A José Luis Romany, Francisco Javier Sáenz de Oiza y Manuel Sierra
E Unidad Vecinal de Orcasitas
F 1960 - 1967
L Madrid
T Vivienda colectiva

Fotógrafo Ivan Miguel Yarto Gomez
Breve descripción general del reportaje Paisajes realistas, donde la figura humana no tiene, con todas figuras del reportaje, resaltando la soledad y vacío entre ellos.
Fecha de realización del reportaje entorno 1999
Origen del encargo Particular de Orcasitas
Número de fotografías 4
Formato de las fotografías angulos blanco y negro, formato 6x12
Localización física de las fotografías Archivo Puerta, Publicaciones M-30
Documentación gráfica de archivo 19360 - 19436
Estado de conservación Bueno
Digitalización (escáneres) 5_(Archivo Puerta)
Bibliografía de difusión específica y de fondo 1VV.AA., Carlos, Arquitectura Española Contemporánea 8 A. Aguilar, Madrid 1961, pp. 100-103



Ficha de Reportaje

R03a

N Poblado de Orcasitas
A Alonso Alcalde, Francisco Javier Sáenz de Oiza y Manuel Sierra
E Poblado de Orcasitas
F 1960
L Madrid
T Poblado, Vivienda

Fotógrafo Ivan Miguel Yarto Gomez
Breve descripción general del reportaje Paisajes que muestran un espacio de un modo, donde una configuración P. Madrid. Los autores una diferencia con la configuración de la figura humana representa habitantes, y desarrollándose en diversos días en la actualidad.
Fecha de realización del reportaje entorno 1999
Origen del encargo Particular de Orcasitas
Número de fotografías 4
Formato de las fotografías angulos blanco y negro, formato 6x12
Localización física de las fotografías Archivo Puerta, Publicaciones M-30
Documentación gráfica de archivo 19360 - 19436
Estado de conservación Bueno
Digitalización (escáneres) 5_(Archivo Puerta)
Bibliografía de difusión específica y de fondo 1VV.AA., Carlos, Arquitectura Española Contemporánea 8 A. Aguilar, Madrid 1961, pp. 100-103



Ficha de Reportaje

R03b

N Poblado de Orcasitas
A Alonso Alcalde, Francisco Javier Sáenz de Oiza y Manuel Sierra
E Poblado de Orcasitas
F 1960
L Madrid
T Poblado, Vivienda

Fotógrafo Ivan Miguel Yarto Gomez
Breve descripción general del reportaje Paisajes en el que a través de calles y viviendas que conforman el poblado donde se puede ver diferentes, en la que se facilitan a una configuración para una mejor distribución.
Fecha de realización del reportaje entorno 1999
Origen del encargo Carlos Perez, Puerta Hoga y Arquitectura
Número de fotografías 4
Formato de las fotografías angulos blanco y negro, formato 6x12
Localización física de las fotografías Archivo Puerta, Publicaciones M-30
Documentación gráfica de archivo 19360 - 19436
Estado de conservación Bueno
Digitalización (escáneres) 5_(Archivo Puerta)
Bibliografía de difusión específica y de fondo 1VV.AA., Poblados de Orcasitas, Hogar y Arquitectura, nº 18, enero-junio 1961, pp. 2-20



Ficha de Reportaje

R04

N Viviendas experimentales en Fuente Bonita
A José Luis Romany, Rogelio Sánchez Lozano, Miguel Prior, Luis Gallo
E Viviendas experimentales en Fuente Bonita
F 1957
L Madrid
T Vivienda

Fotógrafo Ivan Miguel Yarto Gomez
Breve descripción general del reportaje Paisajes realizados en urbanización de las obras. Muestran un entorno del conjunto de viviendas.
Fecha de realización del reportaje mayo 1999
Origen del encargo Particular, Instituto Nacional de la Vivienda
Número de fotografías 4
Formato de las fotografías angulos blanco y negro, formato 6x12
Localización física de las fotografías Archivo Puerta, Publicaciones M-30
Documentación gráfica de archivo 19360 - 19436
Estado de conservación Bueno
Digitalización (escáneres) 5_(Archivo Puerta)
Bibliografía de difusión específica y de fondo 1VV.AA., Carlos, Arquitectura Española Contemporánea 8 A. Aguilar, Madrid 1961, pp. 100-103



Ficha de Reportaje

R05

N Poblado de Fuencarral
A José Luis Romany
E Poblado Dirigido de Fuencarral
F 1956-1964
L Madrid
T Poblado, Vivienda

Fotógrafo Ivan Miguel Yarto Gomez
Breve descripción general del reportaje Paisajes realizados desde las vías de Fuencarral a Hortaleza. Muestra diferentes características de los edificios, destacando una vida digna del conjunto.
Fecha de realización del reportaje entorno 1999
Origen del encargo Particular, Instituto Nacional de la Vivienda
Número de fotografías 7
Formato de las fotografías angulos blanco y negro, formato 6x12
Localización física de las fotografías Archivo Puerta, Publicaciones M-30
Documentación gráfica de archivo 19360 - 19436
Estado de conservación Bueno
Digitalización (escáneres) 5_(Archivo Puerta)
Bibliografía de difusión específica y de fondo 1VV.AA., Carlos, Arquitectura Española Contemporánea 8 A. Aguilar, Madrid 1961, pp. 100-103



Ficha de Reportaje

R06

N Poblado de Caidas
A Luis Gallo, José Luis Romany, Francisco Sáenz de Oiza, Manuel Sierra
E Poblado Dirigido de Caidas
F 1959
L Madrid
T Poblado, Viviendas

Fotógrafo Ivan Miguel Yarto Gomez, Paula
Breve descripción general del reportaje
Fecha de realización del reportaje entorno 1999
Origen del encargo Comunidad de Vecinos
Número de fotografías colectivo
Formato de las fotografías angulos blanco y negro, formato 6x12
Localización física de las fotografías Archivo Puerta, Publicaciones M-30
Documentación gráfica de archivo Archivo Puerta, Publicaciones M-30
Estado de conservación Bueno
Digitalización (escáneres) 5_(Archivo Puerta), Prieto
Bibliografía de difusión específica y de fondo 1VV.AA., Carlos, Arquitectura Española Contemporánea 8 A. Aguilar, Madrid 1961, pp. 100-103
Proyecto Arquitectónico Comunidad, "La arquitectura de Madrid"



Ficha de Reportaje

R07

N Bloques en la calle Francisco Rodriguez
A Luis Gallo, Antonio García Hortelano, Fernando G. Sanjulián, Angel Gomez
E Bloques en la calle Francisco Rodriguez
F 1960
L Madrid
T Vivienda colectiva

Fotógrafo Ivan Miguel Yarto Gomez
Breve descripción general del reportaje Paisajes realizados hacia la Hortaleza de la calle. Muestra diferentes características de los bloques en viviendas, colectivos, con la finalidad del conjunto.
Fecha de realización del reportaje entorno 1999
Origen del encargo Carlos Perez, Puerta Hoga y Arquitectura
Número de fotografías 4
Formato de las fotografías angulos blanco y negro, formato 6x12
Localización física de las fotografías Archivo Puerta, Publicaciones M-30
Documentación gráfica de archivo 19360 - 19436
Estado de conservación Bueno
Digitalización (escáneres) 5_(Archivo Puerta)
Bibliografía de difusión específica y de fondo 1VV.AA., Carlos, Arquitectura Española Contemporánea 8 A. Aguilar, Madrid 1961, pp. 100-103



Ficha de Reportaje

R01

N Poblado Dirigido
A Luis Gallo, José Luis Romany, Francisco Javier Sáenz de Oiza y Manuel Sierra
E Unidad Vecinal de Orcasitas
F 1960
L Madrid
T Poblado, Vivienda

Fotógrafo Ivan Miguel Yarto Gomez
Breve descripción general del reportaje Paisajes que muestran un conjunto de edificios ordenados desde una perspectiva centralizada. Se trata de las fotografías usadas como a los autores diferenciando de otros aspectos. Más de las imágenes muestran una diferencia de una de las fachadas.
Fecha de realización del reportaje entorno 1999
Origen del encargo Carlos Perez, Puerta Hoga y Arquitectura
Número de fotografías 4
Formato de las fotografías angulos blanco y negro, formato 6x12
Localización física de las fotografías Archivo Puerta, Publicaciones M-30
Documentación gráfica de archivo 19360 - 19436
Estado de conservación Bueno
Digitalización (escáneres) 5_(Archivo Puerta)
Bibliografía de difusión específica y de fondo 1VV.AA., Carlos, Arquitectura Española Contemporánea 8 A. Aguilar, Madrid 1961, pp. 100-103

Otro de los grandes retos fue conseguir que esta tesis funcionase también como un gran catálogo de imágenes de Pando, que por primera vez se reúnen en una publicación. El discurso transmitido a través de sus fotografías es tanto o más importante que el textual. Sus tomas inéditas se unen aquí a aquellas ya convertidas en icono para configurar una narración visual de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX en España.

Una vez recopilada toda esta información, se buscó la manera más adecuada de expresar en un discurso estructurado los resultados obtenidos hasta el momento. Para ello se estableció un esquema planteado desde un análisis transversal articulado en tres partes que constan de tres capítulos cada una, que van creciendo en extensión e importancia.

La **PARTE I: La cámara oscura. Fotografía como medio de investigación**, aborda la relevancia de la fotografía como instrumento para la representación y el análisis de la arquitectura construida y plantea las bases teóricas necesarias para una correcta lectura del lenguaje fotográfico aplicado a la arquitectura. Además de servir como testimonio de una obra o de un periodo concreto del pasado, la fotografía es capaz también de transmitir información complementaria. Se ha tratado de explicar por qué un conjunto de imágenes puede llegar a ser un gran manifiesto de una forma de hacer arquitectura, y cómo las imágenes de Juan Pando pueden utilizarse, mediante su correcta lectura, como herramientas sumamente útiles para la interpretación y el conocimiento de la arquitectura moderna en España. El Capítulo 1 ofrece un esbozo sobre la evolución del papel documental de la fotografía de arquitectura. En el Capítulo 2 se plantea una aproximación a la fotografía como lenguaje y, por último, en el Capítulo 3 se efectúa una propuesta metodológica para la lectura crítica de la fotografía arquitectónica.

La **PARTE II: El encuadre. Ante la fotografía de Pando**, entra de lleno en el objetivo principal del trabajo y se centra en la figura de Pando y su legado fotográfico, como uno de los exponentes fundamentales de la fotografía de arquitectura moderna en España. En adelante, cada capítulo va acompañado de un álbum fotográfico que complementa los temas tratados desde el lenguaje visual, donde las fotografías de Pando adquieren todo el protagonismo. En el Capítulo 4 se presenta una breve biografía de Juan Pando, en la que se hace hincapié en aquellos acontecimientos de los cuales fue testigo y que influyeron en su trayectoria fotográfica, que facilitan el descubrimiento de la persona escondida tras las imágenes. El Capítulo 5 se inicia con un acercamiento al contenido del Archivo Pando, donde se refleja todo el material manejado durante el desarrollo de la investigación y se esbozan los criterios de organización de la información recopilada. El Capítulo 6 se dedica a sus encargos fotográficos. Tras una visión general, se centra la mirada en su fotografía de arquitectura, disciplina en la que se ha centrado esta tesis, y se desgranan las relaciones forjadas con empresas, instituciones públicas, publicaciones periódicas y los propios arquitectos.

En la **PARTE III: El revelado. La modernidad arquitectónica española a través de la fotografía de Pando**, se ponen en práctica las teorías enunciadas en la primera parte de la tesis a través del estudio de casos concretos, seleccionados a partir la extensa producción fotográfica de Pando. La imagen publicada y su difusión en los medios especializados son objeto del Capítulo 7. En él se narra el papel fundamental que asumió la fotografía de Pando en las publicaciones.

El capítulo 8 es el más extenso del trabajo. A través de él, se introduce al lector en un relato, narrado principalmente a través de las fotografías de Pando, que tiene como protagonista a la arquitectura moderna construida en Madrid en los años 1950 y 1960. Mediante los reportajes se alcanza una visión panorámica de la época y se abre la mirada a la compleja realidad histórica y social en la que aquéllas arquitecturas se construyeron. Aparecen también reflejadas las publicaciones de dichas obras en las revistas especializadas, utilizadas como herramienta para influir y respaldar, mediante la imagen, las concepciones e ideales arquitectónicos que sus autores defendían. Las imágenes están precedidas por unas pautas de lectura y acercamiento a la fotografía, que aportan diferentes claves para el correcto entendimiento del objeto arquitectónico fotografiado, de forma que incluso amplían su función didáctica. A través de la mirada de Pando, la fotografía se convierte aquí en el centro desde el cual explorar la arquitectura.

El Capítulo 9 pretende, mediante la revisita fotográfica de algunos de los proyectos retratados por Pando, encontrar respuestas sobre la capacidad de representación de los edificios a través de las fotografías que él realizó. Acompañado de un análisis de las imágenes, este recorrido visual permite además comprobar los cambios acontecidos en la ciudad en aquéllos años. Se cuestionan además, desde la fotografía, las conexiones entre presente y pasado en la arquitectura. La obra arquitectónica refleja las huellas del paso del tiempo y, la fotografía, como testimonio de un momento concreto, permite entender las transformaciones sufridas.

A modo de cierre, se propone un último capítulo, en forma de epílogo, que busca desvelar el lenguaje fotográfico utilizado por Pando. Sus imágenes, agrupadas en base a conexiones formales y conceptuales, generan series fotográficas. Mediante la construcción de nuevas narrativas visuales se pretende revelar la existencia de ciertos patrones que subyacen en la diversidad del cuerpo fotográfico de Pando y que forman, en su conjunto, un importante atlas visual.

Todo este conjunto configura un retrato global de la arquitectura moderna en España, y particularmente en Madrid, con el que se pretende plantear al lector una nueva forma de aproximación al hecho arquitectónico, a la vez que reescribir una pequeña pero decisiva parte de su reciente historia desde el punto de vista de la fotografía.

1





La cámara oscura

Fotografía como medio de investigación

Parte I.
La cámara oscura. Fotografía como medio de investigación

47 1 La fotografía como documento
58 Espejos de la memoria
59 Fotografiar para publicar
61 Fotografía, documento o ficción

65 2 La fotografía como 'texto' visual
69 La imagen como texto y discurso
70 Elementos del lenguaje fotográfico
74 El código fotográfico
76 Características específicas de la fotografía

83 3 Lectura crítica de la fotografía arquitectónica
87 Propuesta metodológica para el análisis de la fotografía de arquitectura

página 40
fig. 1.1 Bloques de viviendas a las afueras de Madrid. AP. img. 94444, abril de 1964.

Los tres primeros capítulos abordan el soporte teórico sobre el que se construye la investigación y tratan de pautar las bases para realizar un análisis de la fotografía desde la perspectiva arquitectónica. El objetivo de esta primera parte es facilitar una aproximación crítica a la fotografía de arquitectura mediante el estudio de la significación fotográfica, para lo cual se expondrán diversas nociones y conceptos que permitan elaborar un modelo analítico basado en metodologías existentes, que han sido trasladadas al ámbito de la arquitectura. Del mismo modo que en las escuelas de arquitectura se enseña a leer planos, a comunicar intenciones y realidades arquitectónicas a través del dibujo, debería también dedicarse un espacio a la enseñanza de la lectura de las imágenes. Las fotografías deben pasar de ser un soporte del discurso arquitectónico a ser analizadas como discurso en sí mismas.


chair (chār), n. [OF. chaiere (F. chaire), < L. cathedra: see cathedra.] A seat; esp. a seat with a back, and often arms, usually for one person; a seat of office or authority, or the office itself; the person occupying the seat or office, esp. the chairman of a meeting; a sedan-chair; a chairlift; a metal block or clutch to support and secure a rail in a railroad

fig. 1.2 *One and three chairs*, Joseph Kosuth, 1965.

> Lo fotográfico no nos remite a la fotografía como objeto de investigación, sino que la plantea como objeto teórico. [...] Es decir, en una especie de casillas o de filtro mediante el cual es posible organizar los datos de otro campo que se halla con relación a él en una posición secundaria. La fotografía es el centro desde el cual se puede explorar dicho campo.[1]

El arte conceptual, tendencia iniciada a finales de los sesenta, tiene el análisis, la teoría y el lenguaje como pilares fundamentales, por lo que fue definido también como arte analítico o arte teórico. El arte conceptual privilegia el concepto de la obra frente a sus procesos de ejecución; la idea es el principal componente de la obra.[2]

Para Joseph Kosuth[3] una obra de arte es una proposición analítica, que reivindica el papel crítico de la propia naturaleza del arte. Las primeras obras de Kosuth eran conjuntos formados por un objeto real —silla, paraguas, planta— y dos abstracciones de ese objeto: una fotografía impresa a tamaño real (su índice) y una ampliación fotográfica de su definición del diccionario. Estas intervenciones proponen una aproximación a la realidad que implica el uso de tres códigos diferentes: el objetual, el visual y el linguístico (referente, representación y lenguaje). El objetivo de Kosuth es forzar al espectador a vincular el acto de mirar con el de leer, analizar y comparar.

En esta investigación se plantea, de forma análoga, la relación entre el objeto fotografiado —la obra construida—, y sus diversas representaciones.

1. Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos.* Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p.14.
2. Para ampliar conocimientos sobre esta tendencia artística, se recomienda la lectura de Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
3. Joseph Kosuth (Toledo, Ohio, 1945) es un artista estadounidense, principal representante del arte conceptual.

1 Fotografía como documento


ANNE SHIRLEY
IN
CHATTERBOX
PHILLIPS HOLMES
Paramount
THEATRE
STARTING
FRIDAY
MAR
20
CARL LAEMMLE
Carole
LOMBARD
LOVE BEFORE BREAKFAST
Wilson's
CAPITOL
Theatre
EVERY WEEK !
8
BIG
ACTS
VODVIL

fig. 1.3 Walker Evans, Atlanta, Georgia. Casas de madera y una valla publicitaria, 1936 © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art

Desde su nacimiento, la invención de la fotografía «no sólo se asocia con la necesidad de representar y reproducir las imágenes, sino con la de comprender mejor el acto de ver».[1] En el S. XIX la fotografía se catalogaba como espejo de la realidad, puesto que los medios empleados hasta entonces (grabado, litografía) «poseían cierta «libertad artística» añadida por parte de sus creadores».[2] Su capacidad para reproducir lo fotografiado con enorme detalle, su definición y precisión, la convirtieron en una gran herramienta científica.

La unión entre fotografía y arquitectura surge con el nacimiento del medio, en 1839. Las primeras imágenes tomadas por Nièpce, Daguerre y Talbot, considerados los «padres» de la fotografía, tenían como protagonista lo cotidiano. Un gesto tan simple como retratar la vista desde la ventana de su casa del Gras, vinculó irremediablemente aquéllas disciplinas.

Al mismo tiempo que la arquitectura se convertía en objeto de deseo para los primeros fotógrafos, también los arquitectos se sentían atraídos hacia este nuevo medio y sus posibilidades de comunicación, que contribuyeron, con sus "modos de ver" y representar, a la evolución de la relación entre ambas. Las leyes de la perspectiva, un sistema que permitía generar la ilusión de un espacio tridimensional similar a nuestra percepción sobre las dos dimensiones, sentaron las bases para la construcción de la cámara oscura y las primeras cámaras fotográficas. Como señala Castelo: «El uso generalizado de este tipo de diseño de cámara oscura no es neutro ni inocente, ya que implica una concepción espacial determinada y convencional generada, sin duda, por los principios de la perspectiva renacentista».[3]

Su aparición, como describe Fernández-Galiano, afectó sin duda a la comunicación de la disciplina arquitectónica: «La fotografía transformará la

1. González Flores, Laura. *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili S.A., 2005, p.113.
2. Pérez Gallardo, Helena. *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental.* Madrid, Cátedra, 2015, p.21.
3. Castelo, Luis. *Del ruido al arte. Una interpretación de los usos no normativos del lenguaje fotográfico.* Madrid, Blume, 2006, p.35.

difusión de la arquitectura, y en no pequeña medida también la historia del arte, que transitará de los grabados de antigüedades y *vedute* al manejo de una documentación de extraordinaria riqueza y fidelidad».[4]

Al mismo tiempo que se alababa este nuevo medio por su carácter mimético y su cualidad de ser fiel reflejo de la realidad, se cuestionaba radicalmente el papel del fotógrafo en el proceso de creación. André Bazin dice al respecto: «Por primera vez una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. (…) Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia».[5]

La célebre frase: «Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto»,[6] acuñada por George Eastman en 1888, anunciaba la democratización del medio y aludía a la idea de que cualquiera podía hacer fotografías, o lo que es lo mismo, supuso el inicio de la desaparición de la figura del fotógrafo menos de un siglo después de su nacimiento. En tales circunstancias, se asignó a la fotografía el —nada desdeñable— papel de herramienta para el estudio, la clasificación y el archivo, como principal instrumento de la memoria. Hoy en día, sigue predominando esta idea de la fotografía como prueba que certifica la existencia de un hecho, sin embargo, debido a las limitaciones técnicas, aquellos primeros daguerrotipos no fueron capaces de reflejar la realidad expuesta ante la cámara. La necesidad de largos tiempos de exposición, requeridos para la fijación de las primeras imágenes, supuso la desaparición de personas en movimiento en las escenas urbanas. Tan sólo los edificios, que permanecían inmóviles frente a la cámara, pudieron registrarse en la placa.

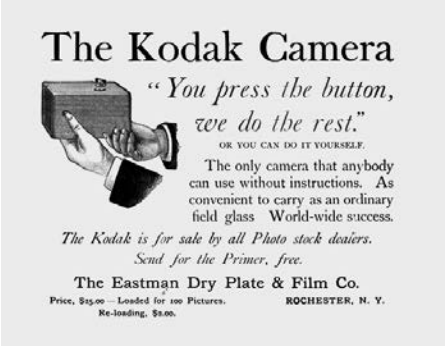


fig. 1.4 Publicidad de la cámara Kodak, 1889.

> La doble naturaleza de la fotografía, documento científico y creación artística, se iría inclinando hacia un lado u otro desde los primeros tiempos. Esa pugna la ejemplifican muy bien los primeros procedimientos prácticos (daguerrotipo contra calotipo), acentuando el primero, sobre todo, la precisión del dispositivo, y resaltando el segundo la condición pictórica, y hasta atmosférica, de la fotografía.[7]

Los principales usos de la fotografía arquitectónica durante el S. XIX iban desde la documentación, principalmente de lugares lejanos y exóticos, hasta ser utilizada como instrumento para la restauración de grandes

4. Fernández-Galiano, Luis, "El ojo codicioso", en *Arquitectura Viva*, nº 153, junio 2013, p.8.
5. Citado por Castelo, Luis, op. cit., p.140.
6. George Eastman fue el fundador de la Kodak Company, que transformó la fotografía en un fenómeno de masas gracias a la comercialización del rollo de película. La cámara Kodak 100 Vista se vendía cargada y lista para hacer fotos. Una vez finalizado el carrete, se devolvía a la casa, que revelaba las fotos y las devolvía junto a la cámara con un nuevo carrete.
7. Cánovas, Carlos. "Paisaje cercano y distancia" en Bergera, Iñaki; Lampreave, Ricardo (eds.), *Jornada Arquitectura y fotografía 2012.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p.15.



fig. 1.5 Lous-Jaques Mande Daguerre, París, *Boulevard du Temple*, 1838. Daguerrotipo.

obras o la difusión de construcciones institucionales. En Francia, el estado impulsó grandes proyectos para la conservación de su patrimonio arquitectónico utilizando la fotografía como principal herramienta.

En 1851, el escritor, historiador y arqueólogo francés Prosper Mérimée, máximo responsable de la *Commission des Monuments Historiques*, decidió poner en marcha un proyecto de inventariado gráfico monumental denominado *La Mission héliographique.*[8] Formarían parte de éste proyecto Gustave Le Gray, Auguste Mestral, Hippolythe Bayard, Henri Le Secq y Édouard-Denis Baldus. La finalidad de la misión era preservar en placas fotográficas la imagen de estos monumentos y que éstas sirviesen como mecanismo para determinar las necesidades de preservación y restauración requeridas en cada caso.

A su regreso a París tras finalizar la misión, la comisión se dio cuenta de que cada uno de los fotógrafos había resuelto el encargo de forma diferente al resto, utilizando diversas técnicas de aproximación a las obras.[9] Pese a que la imposibilidad de homogeneizar los resultados obtenidos hizo que la misión fuese considerada un fracaso, este hecho demostró que el papel del fotógrafo era fundamental y, por tanto, la subjetividad inherente al medio un factor a tener en cuenta. Entre las propuestas presentadas, por un lado, ganaban terreno las vistas ortogonales de los edificios, atentas a la precisión y el detalle, cuyos fotógrafos estaban alentados por la

8. Para una información más completa, consultar Pérez Gallardo, Helena. op. cit., p.72 y siguientes.
9. Elwall, Robert, *Building with Light. The International History of Architectural Photography.* London, New York, Merrel, 2004, p.16.



fig. 1.6 Eugène Atget, París, Patio, Rue Broca nº 41, «va a desaparecer», distrito 5º, 1912. © Eugène Atget

visión de los arquitectos. Por otro, aquellas imágenes influenciadas por la herencia recibida desde otras disciplinas, sobre todo la pintura, que arrastró a la fotografía hasta los primeros años del S. XX a la utilización de ciertos recursos visuales, ya conocidos, que generaron la corriente que hoy se conoce como pictorialismo. Esta segunda vía era la favorita del público general. Ante la contradicción generada por estos intentos de parecerse a la pintura, Joan Fontcuberta apunta que: «los pictorialistas habían aceptado unas reglas de juego que la aparición de su propio medio ya había invalidado».[10]

También a lo largo del siglo XX se sucedieron diversas experiencias orientadas a documentar diferentes aspectos de la ciudad. Eugène Atget fue sin duda uno de los pioneros de esas denominadas misiones fotográficas. Durante más de veinte años elaboró, motivado por una inquietud personal, una de las mejores crónicas de París. Mientras sus fotografías evolucionaban de lo panorámico a lo analítico, su cámara registró aquellas calles de París que estaban destinadas a desaparecer. Walter Benjamin utilizaría en 1936 la expresión «pruebas testimoniales» para referirse a la obra de Atget:

> En la carta, ya cerca del final de sus días, que dirigió al ministro de Cultura francés, Atget escribió: «Tengo en mi poder todo el viejo París» (Guillaume Le Gall, *Eugène Atget, El ojo del arqueólogo*. Fundación Mapfre, Madrid, 2011). Hay en esa afirmación

10. Fontcuberta, Joan. *Fotografía: conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p.58.



fig. 1.7 Berenice Abbott, Nueva York, Harlem Street: II. 422-424 Lenox Avenue, Manhattan, 1938. © Photography Collection, Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations

> bastante orgullo y la satisfacción de quien siente que ha llevado a cabo su proyecto, a la vez que la expresión de una incertidumbre sobre el destino final de tanto trabajo.[11]

En este momento se sitúa la aparición de la fotografía documental como género. Entre la obra de Atget y la «modernidad» de la propuesta de los «new topographics» (1975), periodo principal en el que se inscribe esta tesis, la visión subjetiva sobre la realidad documental de la fotografía ha evolucionado considerablemente. A pesar de que no pueden citarse en este texto todos los protagonistas del extenso panorama que abarca la fotografía arquitectónica desarrollada a lo largo del S. XX, se ha considerado relevante nombrar algunos casos paradigmáticos que puedan ayudar a entender la diversidad en la relación de lo documental con la fotografía arquitectónica.

Si Eugène Atget retrató la esencia de París, Walker Evans lo hizo con la cultura americana. Las figuras de Walker Evans y Berenice Abbott[12] están estrechamente vinculadas con Atget. Tanto Evans como Abbott compartieron un gran interés por su labor fotográfica y trasladaron su experiencia a sus propios proyectos desarrollados en los Estados Unidos. La producción más destacada de Evans se concentra en la década de 1930, pero no fue hasta mediados de los años setenta cuando su figura se convirtió en un claro referente del documentalismo fotográfico. «Evans no acepta que

11. Citado por Cánovas, Carlos. “Paisaje cercano y distancia” en Bergera, Iñaki; Lampreave, Ricardo (eds.), op. cit., p.21.
12. Abbot trabajó como asistente para Atget durante su estancia en París.



fig. 1.8 Walker Evans. *Frame Houses*. New Orleans, Louisiana, 1936. © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

la fotografía salga de las coordenadas documentales, entendidas como «científicas», que, en su opinión, le corresponden. (…) El fotógrafo no debía serlo en términos de «arte» o de «éxito», lo que Evans esperaba de él era algo más comprometido con la noción documental inherente a la fotografía».[13] Evans fue el mayor precursor del estilo documental en las representaciones fotográficas del siglo XX de la arquitectura norteamericana.

Carlos Cánovas, fotógrafo y docente, apunta que «La verdad de Walker Evans va un poco más allá del deseo de verdad de Stieglitz. Mientras que para este último la verdad constituye una especie de valor supremo, que lo contiene todo, para Evans la cuestión tiene otro enfoque: la fotografía tenía que constituir un «hecho incontestable». Estaba pensando, probablemente, en las generaciones futuras. Quería que las imágenes fotográficas representaran en el porvenir lo mismo que representaban para él las imágenes del siglo XIX cuyo sentido original había sido «traicionado» por la evolución del medio después de las primeras décadas de la invención de la fotografía».[14]

Mientras Julius Shulman plasmaba en fotografías —que pasarían a la historia de la iconografía mundial— la modernidad de las viviendas del sur de California, Edward Ruscha, influenciado por el trabajo de Walker Evans, fijaba su mirada en diferentes aspectos de la ciudad de Los Angeles, como

13. Cánovas, Carlos. “Paisaje cercano y distancia” en Bergera, Iñaki; Lampreave, Ricardo (eds.), op. cit., p.25.
14. Ibídem, p.27.

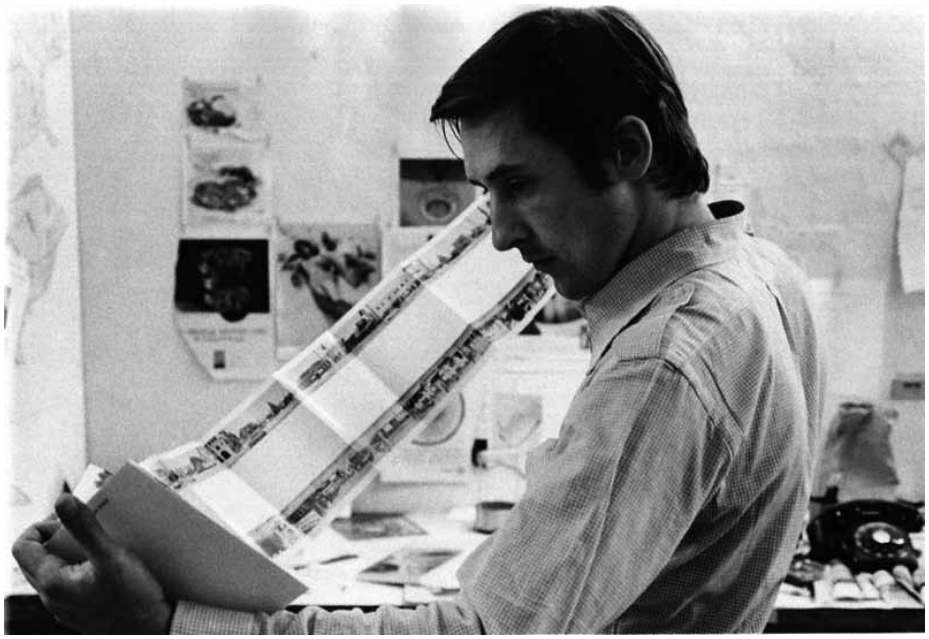


fig. 1.9 Ed Ruscha sosteniendo un ejemplar de su libro *Every Building on the Sunset Strip*, 1967. © Ed Ruscha. Libro autopublicado en 1966, (segunda edición 1971).
fig. 1.10 Fotografía © Jerry McMillan.

sus calles, letreros o la arquitectura vernacular. Pese a que su foto-libro[15] *Twenty six Gasoline Stations* (1963) es considerado como el primer libro de artista moderno, cuando John Coplans le preguntó por las fotografías que seleccionaba para sus libros, Ruscha respondió:

> Por encima de todo, las fotografías que utilizo no son "artísticas" en ningún sentido. Creo que la fotografía ha muerto como una de las bellas artes, su único lugar está en el mundo comercial, con propósitos técnicos o informativos… Para mi, no son más que instantáneas.[16]

Esta contradicción de términos arte–documento es muy frecuente en el pensamiento y la obra de los fotógrafos arquitectónicos. Pese a que muchos de ellos consideren que su trabajo no es "arte", una mirada atenta a muchas de esas fotografías cuyo fin último era la documentación de una construcción nos haría pensar lo contrario o, al menos, ponerlo en duda. Un ejemplo del pensamiento opuesto al de Ruscha sería el de la fotógrafa alemana Candida Höfer, que declaraba:

> Creo que los arquitectos salen ganando cuando un fotógrafo de arquitectura retrata sus obras. Yo siento una gran admiración por esos fotógrafos. Tienen una gran capacidad para detectar lo que es importante para los arquitectos y un dominio técnico que

15. Ed Ruscha publicó 16 foto-libros de gran tirada entre 1963 y 1978. Entre ellos, títulos como *Some Los Angeles Apartments* (Los Angeles, 1965) o *Every Building on the Sunset Strip* (Los Angeles, 1966).
16. Ed Ruscha citado por Virginia Heckert, *Ed Ruscha and some Los Angeles apartments*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2013, p.8.



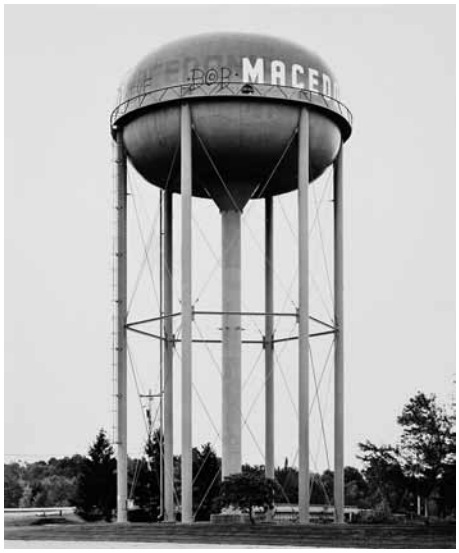


fig. 1.11 Bernd and Hilla Becher, *Water Tower, Dortmund-Grevel, Gemany*, 1965 © Bernd and Hilla Becher
fig. 1.12 Bernd and Hilla Becher, *Water Tower, Macedonia, Ohio, USA*, 1982 © Bernd and Hilla Becher

> les permite hacer esos detalles visibles a otros arquitectos. Yo no soy una fotógrafa de arquitectura; mi obra tiene que ver con crear imágenes de espacios.[17]

Höfer es discípula de Bernd y Hilla Becher y heredera de su estética conceptual. Influenciada por aquel enriquecedor entorno académico, la joven fotógrafa se convirtió en una de las principales representantes de la Escuela de Dusseldorf, deudora de la corriente fotográfica experimental iniciada en torno a los años veinte en la Bauhaus. Allí se buscaba el alejamiento del rigor documental en favor de la pureza y la simplicidad formal. Autores como Moholy-Nagy utilizaban en sus fotografías puntos de vista extremos, donde se forzaba la perspectiva y el contraste de las tomas.

> El trabajo de los Becher, que comenzó a finales de los años cincuenta, tuvo muy claros sus objetivos desde un principio. Su deseo fue preservar en fotografías la imagen de aquellas construcciones industriales que se destruían después de su vida útil. Dirigían su visión mediante un rigurosa objetividad y usaban el medio de la fotografía para negar cualquier *interpretación* pictórica y la creación de obra con cualquier valor *artístico*; su objetivo no era elaborar las estructuras y texturas según cómo respondían a la luz, ni el uso de la perspectiva, ni elementos topográficos, ni jugar con planos de foco.[18]

17. Candida Höfer habla con Giovanni de Riva. *Conversaciones con fotógrafos*. Fundación Telefónica y la Fábrica. Madrid. 2007, p.93
18. Tyler, Adrian, "Fotografía y medio ambiente" en Bergera, Iñaki; Lampreave, Ricardo (eds.), *Jornada Arquitectura y fotografía 2012.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p.79.

Ya en los años setenta, ese cambio de paradigma en la mirada comienza a extenderse también sobre la aproximación fotográfica a las grandes ciudades. Iván de la Nuez, ensayista y comisario, lo expresa así:

> La fotografía y la ciudad no siempre han ido de la mano. Sólo en la era moderna —esa época en la que alcanzan la apoteosis tanto la fotografía como la ciudad— ha tenido lugar esa alianza. Por eso es pertinente considerar que así como la fotografía no pudo describir —de Ur a Babilonia— la fundación de la ciudad, sí que es un soporte adecuado para captar su disolución.[19]

Los conceptos de neutralidad y simplicidad supusieron el punto de partida de la exposición "New topographics. Photographs of a Man-altered Landscape",[20] en el International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, New York (1975). Sus diez participantes: Robert Adams, Lewis Baltz, Bern and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel Jr., seleccionados por el comisario William Jenkins para la exposición, defendían planteamientos fotográficos muy diversos.

En el catálogo de la exposición, Jenkins afirmaba que la mirada de los diez fotógrafos ejercía una influencia mínima sobre el sujeto fotografiado y se esforzaba por eliminar cualquier juicio de opinión sobre lo retratado.[21] Jenkins apuntaba también la influencia de Ed Ruscha, especialmente sus publicaciones, en los fotógrafos participantes. Las 168 fotografías representaban realidades urbanas o suburbanas que contenían grandes cantidades de información visual, pero evitaban por completo aspectos como la belleza, la emoción o la opinión. La exposición supuso un cambio trascendental en el modo de percibir el paisaje —incluyendo la ciudad y sus límites—, no solo como tema fotográfico, sino como una cuestión social y cultural.

19. De la Nuez, Iván, "La ciudad inasible", en Laguillo, Manolo, *Manolo Laguillo. Razón y Ciudad,* Madrid, Fundación ICO y La Fábrica, 2013, p.89.
20. "Nueva Topografía: fotografías de un paisaje alterado por el hombre".
21. Heckert, Virginia. *Ed Ruscha and some Los Angeles apartments*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2013, p.18.

Espejos de la memoria

> Hemos de respetar las leyes de la memoria. Hemos de situar la fotografía impresa de forma que adquiera algo del sorprendente carácter decisivo de aquello que fue y es.[22]

Ante la incapacidad de garantizar la conservación de la arquitectura, especialmente la arquitectura moderna —de cuya desafortunada desaparición estamos siendo testigos— la fotografía se transforma en el único vestigio capaz de perdurar en el tiempo:

> Desde luego, la fotografía tiene una función documental que ha permitido la supervivencia simbólica de obras destruidas o efímeras, siendo tan útil para el historiador como para el arquitecto, que obtiene de esas imágenes inspiración y a veces también información para la reconstrucción contemporánea de edificios desaparecidos.[23]

La fotografía permite además, verificar las modificaciones sufridas en el edificio, las transformaciones de sus usos, de sus aspectos formales, las alteraciones en su contexto e incluso la adaptación por parte de los usuarios a las necesidades del habitar y del presente. La obra de arquitectura refleja las huellas del paso del tiempo y la fotografía permite entender cómo fue construida en su origen y cuáles han sido los cambios sufridos a lo largo de su vida útil.

> Existe un antiguo dicho árabe: "Lo aparente es el puente a la realidad". Para muchos fotógrafos, la arquitectura tiene esta función. Un edificio expresa las limitaciones físicas de sus materiales. […] Un edificio expresa las limitaciones económicas de su construcción. Un edificio también expresa los parámetros estéticos de su constructor y de su cultura. Esta última es el producto de los distintos elementos que componen el "estilo": tradiciones, aspiraciones, condicionamiento, imaginación, afectaciones, percepciones. En la calle de una ciudad, un edificio está situado entre otros edificios construidos o renovados en distintos momentos y en distintos estilos. Y estos están a su vez situados junto a otros edificios. Y toda esta compleja escena está sometida a la presión de los fenómenos atmosféricos y el tiempo. Esta muestra de la personalidad de una sociedad se vuelve accesible a la cámara.[24]

Sin duda las fotografías son documentos cargados de información a distintos niveles, tanto sociológico, como topográfico o urbanístico, y se con-

22. «Usos de la fotografía» (1978) en Berger, John, *Mirar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2008, p.65.
23. Fernández-Galiano, Luis, "El ojo codicioso", en *Arquitectura Viva,* nº 153, junio 2013, p.8.
24. Shore, Stephen, "Photography and architecture", 1997, en Lange, Christy y otros, *Stephen Shore*. Phaidon Press, Londres, 2008.



fig. 1.13 Sartoris, Alberto, *Gli elementi dell'Architettura Funzionale. Sintesi panorámica dell'architettura funzionale.* Milán, Ulrico Hoepli, 1932.

vierten en huellas de la evolución de la ciudad. Todos estos niveles juegan un papel relevante en los planteamientos historiográficos para el estudio de la arquitectura a través de la imagen, ya que los procesos urbanos implican en muchos casos la desaparición de barrios o edificios singulares en la ciudad y las tomas fotográficas son, frecuentemente, el único testigo de aquello que una vez existió. Pueden guiar, además, a arquitectos e historiadores en la búsqueda de los motivos de esas transformaciones.

Fotografiar para publicar

Una de las consecuencias de la llegada del movimiento Moderno fue la transformación del fotógrafo de arquitectura en «agente necesario para arbitrar la voluntad mediática y divulgadora de la obra por parte del arquitecto y los medios de difusión disciplinar».[25]

La aparición de libros cuyo formato se asemejaba a grandes álbumes de fotografía arquitectónica hizo que ésta se convirtiese en el indiscutible argumento visual de las nuevas creaciones:

> Lo cierto es que la arquitectura se cuenta con imágenes, y eso viene a recoger una tendencia presente desde las primeras vanguardias. Hablo de que, los futuristas menos, pero los constructivistas rusos, las vanguardias holandesas, las alemanas y la Bauhaus dieron tanta importancia a la fotografía que es cuando realmente la fotografía de arquitectura se impone a la palabra. […] Un modelo, que se convertirá en canónico, es el del italiano Sartoris y su libro *Gli elementi dell'Architettura Funzionale*. Allí, cada página es una fotografía con un pequeño pie de foto, sin ningún tipo de concesión al texto.[26]

La fotografía arquitectónica se encuentra habitualmente inserta en el contexto editorial y, desde sus inicios, se nos presenta en la mayor parte de los casos acompañada de (o acompañando a) memorias explicativas y planos del proyecto. Tradicionalmente, el plano es la representación de la arquitectura asociada al proyecto, al pensamiento; la fotografía estaría, por tanto, ligada a lo construido, al resultado final. Estas dos asociaciones son muy importantes para entender por qué ésta última adquiere el estatuto de documento veraz, de testimonio de la apariencia definitiva que envuelve los conceptos volcados en un proyecto.

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

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

Sin embargo, esta asociación fotografía-verdad no ha servido para otro fin que el de manipular, con magníficos resultados, las apariencias de la obra construida. Recrear entornos idílicos, liberar las viviendas de todo tipo de mobiliario antiestético (sea o no necesario para la vida en la casa), vaciar estancias, eliminar a los molestos vecinos… son solo algunos de los recursos utilizados por el fotógrafo —y el arquitecto— para crear un "falso documental" que ayude a transformar los ideales en hechos incuestionables.

Bergera enfatiza la capacidad crítica de las fotografías a la hora de valorar todas aquellas obras cuyo conocimiento directo resultaría imposible, tanto por el elevado número de construcciones como por la destrucción o desaparición de muchas de ellas: «La arquitectura moderna se hizo a golpe de acero, hormigón y cristal, pero se consolidó y creció gracias a la diseminación de sus imágenes. Después, su historiografía se estructuró sustancialmente a partir de su fuente documental irrefutable: las fotografías».[27] Históricamente, la fotografía ha sido para la arquitectura un objeto instrumental. Sin embargo, ante el escenario pluridisciplinar de la arquitectura actual, Bergera defiende la capacidad de la fotografía de aportar datos relevantes para la construcción del discurso arquitectónico.

Robert Elwall, comisario de fotografía de arquitectura del RIBA, apuntaba que «los historiadores de la arquitectura tratan muy a menudo las fotografías como si fueran los propios edificios y no interpretaciones particulares de los mismos hechas en un momento determinado […] continúan viendo la fotografía de arquitectura como un arcano asunto técnico, un turbio *cul-de-sac* desviado del auténtico camino de la fotografía hacia su estatus artístico».[28] Sirva esta afirmación para no olvidar el papel del fotógrafo en el proceso de representación ni el valor que tienen las fotografías en sí mismas.

La gran mayoría de los arquitectos fueron rápidamente conscientes del poder de la mirada del fotógrafo sobre su arquitectura. Como afirmaba Fisac «Buenas fotografías de arquitectura no es lo mismo que buena arquitectura para hacer fotografías».[29] A su vez, Aitor Ortiz, desde una perspectiva actual, plantea las dificultades a las que se enfrenta el diálogo generado entre las dos disciplinas y duda de la validez de ciertos conceptos históricamente asociados a la fotografía:

> Creo que estamos ante un momento crucial y de cuestionamiento entre la relación entre arquitectura y fotografía por varios motivos. Por un lado la fotografía de arquitectura, como encargo, está

27. Bergera, Iñaki, "Fotos de casas, cosas de fotos" en Bergera, Iñaki (ed.), *Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965.* Madrid: Fundación ICO, La Fábrica, 2014, p.9.
28. Citado por Bergera, Iñaki, Ibídem, p.19.
29. Fisac, Miguel. «Carta al Director», *Revista Nacional de Arquitectura*, nº191, noviembe de 1957.

> supeditada a mostrar las virtudes del edificio y los intereses u objetivos del proyecto arquitectónico. Hace años las limitaciones técnicas nos exigían a los fotógrafos aportar todos nuestros conocimientos —conocimiento de las herramientas propias de la arquitectura, del proceso constructivo, de la experiencia espacial "física" y de las herramientas visuales, procedimientos y recursos ópticos y digitales, construcción y significados de la imagen— para plasmar unas necesidades o intereses de la arquitectura. De un tiempo a esta parte tengo la sensación de que la arquitectura ha fagocitado en cierta medida la fotografía de arquitectura sometiéndola a sus necesidades de mercado, utilizándola como vehículo de comunicación y experiencia antes incluso de materializar el proyecto.[30]

El principal atractivo de este medio de expresión ha sido históricamente su documentalidad. Su valor documental es obvio, sin embargo, las connotaciones que esto implica, es decir, su supuesta objetividad y su carácter neutral, deben ser cuestionadas:

> El problema de la documentalidad de la imagen ha de situarse en el marco de las funciones comunicativas de los mensajes de los medios de masas. Documental y ficción son dos estrategias discursivas íntimamente entrelazadas. La fotografía documental es una indudable fuente de información y aportación de datos, aunque su presencia en las revistas y periódicos signifique, al mismo tiempo, una atracción visual del lector, permite jerarquizar informaciones, sirva para armonizar estéticamente la composición de la página, guíe la lectura de la información y, sobre todo, se constituya en una fuente de *espectacularidad* que actúa como fuerza pregnante.[31]

Fotografía, documento o ficción

Dice Fernández-Galiano que la fotografía es «documento y ficción, riguroso registro de la realidad e intencionado relato de la historia».[32] La objetividad que implica la naturaleza técnica del medio fotográfico se enfrenta a la subjetividad que aporta la mirada del fotógrafo. Señala también la capacidad de adaptación de los fotógrafos al entorno arquitectónico y apunta que «se han hecho arquitectos al interpretar con su mirada las

30. Ortiz, Aitor, "El espacio visual como experiencia" en Bergera, Iñaki; Lampreave, Ricardo (eds.), *Jornada Arquitectura y fotografía 2011*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011, p.87.
31. Marzal, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra, 2011, p.61.
32. Fernández-Galiano, Luis, "Modos de ver", en *Arquitectura Viva*, nº 153, junio 2013, p.3.

ideas incorporadas en las formas construidas, convirtiendo la lente en una herramienta más de este viejo oficio».[33]

Un caso paradigmático es el del fotógrafo Julius Shulman, uno de los grandes documentalistas de la arquitectura moderna norteamericana. Sus primeros pasos en la fotografía de arquitectura coincidieron con un periodo de enorme creatividad arquitectónica y un entorno que propiciaba esta experimentación.[34] Shulman se consideraba fotógrafo arquitectónico, y defendía que la fotografía artística «es en sí misma un trabajo de arte, y no depende fundamentalmente del objeto en cuestión», mientras que su fotografía, cuyo principal objetivo es el documental, «transmite un mensaje sobre el objeto… de clarificación, de simplificación o de ilustración».[35]

Sin embargo, afirmaba también que los fotógrafos de arquitectura pertenecen al "negocio" de vender la arquitectura al público. Sus fotografías —sirva de ejemplo la icónica imagen de la Case Study House #22 de Pierre Koenig—, no eran un documento exacto de la vivienda, sino que reflejaban la imagen del nuevo estilo de vida Californiano que la modernidad representaba.[36] La obra de Shulman se centra en facilitar al espectador la comprensión visual de la arquitectura que fotografía a través de lo que él denomina "diagonal trust", es decir, guía a sus espectadores para que sus ojos sigan el empuje de las líneas que recorren sus fotos. Conduce al lector hacia el punto de la escena donde quiere que se detenga, mire y sienta la arquitectura —no la fotografía.[37]

Shulman equiparaba la fotografía al cine y afirmaba que «el fotógrafo es el director y productor de cada *frame*».[38] La colocación estratégica de "personajes" en sus escenas hablaba de cómo esas casas podían ser habitadas y añadía calidez y cercanía a la toma. Incluía también elementos de mobiliario u objetos que le ayudaban a crear una escenografía que sugería al espectador las formas de uso de ese espacio. Shulman se movía con soltura entre la fotografía documental más clásica y la publicidad, donde la iluminación estratégica, la elección de modelos que introducían la idea de acción sugerida en la escena, o la elección y situación del mobiliario

33. Ibídem, p.3.
34. Rosa, Joseph. *A constructed view: the architectural photography of Julius Shulman.* New York, Rizzoli International Publications, INC., 1994, p.9.
35. Shulman, Julius. "Photographing architecture and interiors". Nueva York: Whitney Library of Design, 1962, p.1 en VV.AA. *Los ángeles obscura: La fotografía arquitectónica de Julius Shulman.* Los Ángeles, CA, Fisher Gallery, Universidad de Southern California, 1998, p.30.
36. VV.AA. *Los ángeles obscura: La fotografía arquitectónica de Julius Shulman.* Los Ángeles, CA, Fisher Gallery, Universidad de Southern California, 1998, p.54.
37. Ibídem, p.69.
38. Shulman, Julius. *The Photography of Architecture and Design: Photographing Buildings, Interiors and the Visual Arts.* New York, Whitney Library of Design; London, Architectural Press, 1977, p.37.





fig. 1.14 Shulman retrata la "Case Study House No. 22", la *Stahl House,* con la ayuda de su "jardín portátil".

estaban cuidadosamente estudiados.[39] El destino final de sus imágenes era, pasando por encima de la arquitectura, el de vender al público un determinado estilo de vida.

Un gran ejemplo de esta "documentalidad ficcionada" es el atardecer en la casa Kaufmann (1946), de Richard Neutra, sin duda una de sus fotos más célebres. Shulman dedicó varios días a estudiar la iluminación y los puntos de vista más adecuados para representar la vivienda. La captura de la toma se extendió alrededor de cuarenta y cinco minutos y acopló varias exposiciones registradas en diferentes negativos, tanto para el cielo como para el resto de la imagen, cuyas combinaciones en el cuarto oscuro le permitieron obtener la imagen final que hoy conocemos.[40] Shulman bautizó este complejo ritual de aproximación a la arquitectura previo al disparo como «dressing the scene» (vestir la escena). Otro ejemplo de la importancia del montaje en sus tomas es que llevaba siempre consigo lo que denominaba su «jardín portátil», una estructura vegetal que situaba estratégicamente ante el visor de la cámara cuando el entorno del edificio no le resultaba idóneo, y que le permitía además añadir profundidad y enmarcar la vivienda.[41] La adopción del lenguaje moderno en aquellas nuevas arquitecturas requería a su vez de un nuevo lenguaje fotográfico que hablase al unísono. Se recomienda, pues, dar un paso más en la lectura de las imágenes. Evolucionar desde la mirada simple hacia la obra fotografiada hasta valorar el discurso propio de las fotografías que magistralmente representan aquéllas arquitecturas.

39. Diez, Daniel; *Objetivo moderno. La fotografía de Julius Shulman y la construcción de la imagen de la arquitectura del sur de California*, Rita, nº2, octubre, 2014. p. 62.
40. Mulard, Claudine; "Les Case Study Houses et le cas Shulman", *L'Architecture d'aujourd'hui*, nº 353, julio-agosto 2004, p. 58.
41. Diez, Daniel, op. cit.. p. 64.

2 La fotografía como texto visual


Word

fig. 2.1 Robert Frank, *Mabou, Nova Scotia*, 1977. Robert Frank Collection, © Robert Frank.

«Existe en la música un código que regula las relaciones de los sonidos entre ellos, dado que estas relaciones son expresadas en términos de metalenguaje matemático».[1] De la misma forma se relacionan fotografía y arquitectura; a través del lenguaje fotográfico se interpreta la obra arquitectónica.

Para poder analizar y reflexionar acerca del lenguaje de las imágenes y los modos de representación de las mismas es necesario establecer ciertas pautas. Como se ha visto, generalmente la fotografía se relaciona con la idea de reproducción, imitación, transcripción y copia de una realidad o acontecimiento concreto, pero no se debe olvidar que implica también procesos como el pensamiento, la percepción o la memoria.[2]

Habitualmente utilizamos el contacto visual como medio para hacernos una idea de las cosas. Nadie duda de la veracidad de lo que tiene ante sus ojos. Además, cualquiera es capaz de comprender una imagen intuitivamente, pero la naturaleza de la fotografía le ha otorgado a lo largo de los años la capacidad de generar un lenguaje propio que va más allá del significado inmediato que podamos darle, vinculado a nuestra experiencia. Cuando se representa la realidad con medios técnicos, como la fotografía, ésta se convierte en sígnica.[3]

Pese a ser un medio abierto a toda clase de espectadores, la fotografía de arquitectura, salvo casos excepcionales como la fotografía de monumentos o patrimonio, no suele resultar atractiva para el público general. Celia Martín Larumbe apunta que quizá el escollo principal sea que en este

1. Umberto Eco citado por Jorge Lozano, "Listas, enciclopedias, laberintos: semiótica de la cultura en Umberto Eco" en Eco, Umberto, *Cultura y Semiótica*. Madrid, Ediciones Pensamiento, Círculo de Bellas Artes, 2009, p.16.
2. Villafañe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Pirámide, 2006, p.29.
3. Al contemplar la fotografía de un edificio sabemos que no podemos entrar en él, sin embargo le otorgamos un valor real porque alude a un referente conocido, hasta tal punto que las fotografías despiertan significados y connotaciones múltiples, individuales y colectivas. Zecchetto, Victorino. *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Buenos Aires, La Crujía Ediciones, 2006, p.162.

campo, las buenas fotografías requieren un análisis de la imagen lejano a lo referencial, lo narrativo. Los aspectos captados por estas imágenes van más allá de una lectura superficial y demandan al espectador una mirada más atenta.[4] Como señala Javier Marzal: «Cualquier fotografía no es sino un objeto de sentido, cuyas formas visuales son portadoras de una significación específica».[5]

Este capítulo plantea que existen códigos fotográficos específicos, que diferencian a la fotografía —evidentemente también en el caso concreto de la fotografía de arquitectura— de otros géneros de representación. El conocimiento de estos códigos permitirá al lector una aproximación más acertada al mensaje fotográfico y, por tanto, un conocimiento más profundo de la obra retratada y los conceptos arraigados en ella.

Entendemos por lenguaje un sistema de comunicación o expresión formado por un conjunto de señales o signos con los que el hombre se manifiesta. El lenguaje engloba también el estilo y modo de comunicarse de cada persona en particular. En el terreno específico de la informática, se habla del conjunto de instrucciones codificadas que una computadora interpreta y ejecuta. Ésta última definición aporta dos conceptos clave: interpretación y ejecución.

El lenguaje no se reduce a la comunicación oral o escrita, sino que abarca multitud de formas de expresión, entre las que se encuentra la fotografía, o lo que se denomina lenguaje fotográfico.[6] La única distinción entre los diferentes lenguajes es la forma de transmitir la información y, por tanto, la variedad de signos, códigos y normas existentes para su interpretación. La escritura, por ejemplo, condiciona al espectador a seguir un orden preciso de lectura para comprender el mensaje, sin embargo, en una fotografía, existe libertad para poder explorar con detenimiento la imagen.

Plantear la fotografía como portadora de un mensaje codificado supone ir más allá de la aceptación de la similitud de lo representado con la realidad y analizar las capacidades del medio y la intervención del fotógrafo sobre la obra. Todavía hoy, dentro de un contexto en el que en fotografía se habla de un “boom del foto-libro”, es difícil que el público comprenda que un libro de fotografía no tiene por qué apoyarse en el lenguaje de la palabra para poder comunicar.

4. Celia Martín Larumbe. “Construyendo la imagen de la SEAT” en Pozo, José Manuel. *38 fotografías para retratar los cincuenta : los edificios de la SEAT escaparate de una nueva arquitectura : catálogo fotográfico.* Pamplona, Navarra, T6 Ediciones, 2006, p.19.
5. Marzal, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra, 2011, p.10.
6. Una vez analizadas las distintas teorías sobre el lenguaje fotográfico, Luis Castelo afirma la existencia de un código fotográfico específico y un lenguaje propio y diferenciador. Castelo, Luis. *Del ruido al arte. Una interpretación de los usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Madrid, Blume, 2006, p.11.

Tema, estilo y género de la imagen

El tema de la imagen es un componente esencial de los discursos icónicos. Los diversos factores de la composición, que ayudan a manifestar con mayor unidad y coherencia un tema, son las marcas semánticas[7]: líneas, niveles icónicos, colores… A través de dichas marcas el espectador capta el argumento de la imagen, es capaz de leer su sentido.

El estilo está asociado a rasgos y características cuyos códigos, de acuerdo al tiempo y las circunstancias, se instalan socialmente y permiten al público diferenciarlos entre sí. Además, éste define el carácter propio que adquieren las obras, o el conjunto de características que identifican la tendencia artística de una época, un género o un autor.

Los estilos son modos peculiares de expresión que operan a nivel de los significantes y de los actantes visuales.[8] Por lo tanto, un tema puede expresarse por medio de muchos estilos, que asumen expresiones formales diferentes a lo largo del tiempo. Al igual que en arquitectura se puede hablar de estilo barroco, neoclásico o modernista, en fotografía el estilo está estrechamente vinculado a la manera en que el fotógrafo se expresa. Se introduce entonces el concepto de género fotográfico, que, según la definición de Valèrie Picaudé engloba «un tipo de imágenes que poseen cualidades comunes y una categoría mental según la cual se regula su percepción».[9]

La fotografía de arquitectura tiene ante todo usos documentales o publicitarios, como se ha señalado en el capítulo anterior, pero, sobre todo a partir de la segunda mitad del S.XX, se han extendido también las prácticas artísticas asociadas a este género.

La imagen como texto y discurso

Puede considerarse la fotografía como texto o discurso social cuando se crea y distribuye entre el público con una finalidad comunicativa específica, ya que nuestra experiencia de comunicación está asociada a una experiencia con significado.

7. Zecchetto, Victorino, op. cit., p.179.
8. Los actantes son objetos iconográficos en los cuales las formas expresivas toman cuerpo, y mediante ellos el tema se hace presente en el signo imagen. Ibídem, p.180.
9. Picaudé Valèrie. “Clasificar la fotografía, con Perec, Aristóteles, Searle y algunos otros” en Valérie Picaudé y Philippe Arbaízar. *La confusión en los géneros en fotografía*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2004, p.23.

Centrados en el argumento de «el instante decisivo» de Cartier-Bresson, muchos autores han obviado la capacidad fotográfica de contar una historia, de desarrollar un relato. El relato fotográfico tiene sus peculiaridades. Su narratividad se articula a través de formas gráficas y visuales que configuran el *texto fotográfico* y dan acceso a su significado. La lectura inmediata de la imagen es tan importante como aquello que se esconde tras la apariencia evidente.

La interpretación del discurso visual

El significante y el significado de la imagen son elementos sincrónicos, sin embargo, las significaciones y los sentidos son de carácter diacrónico, es decir, dependen de su evolución en el tiempo. Un mensaje no puede comprenderse separado del contexto en el que está integrado su discurso. Hay una percepción colectiva de las imágenes ligada a circunstancias espacio-temporales y por tanto a factores culturales. El significado del texto visual varía a través del tiempo, no existe una interpretación exenta del contexto cultural desde el cual se efectúa. El estudio de la fotografía implica, por tanto, un conocimiento del contexto cultural en el que se ha producido. El proceso de interpretación forma parte de la producción de sentido y la comprensión de las imágenes. La fotografía es un fenómeno complejo que necesita ser estudiado desde puntos de vista complementarios. Su estructura básica se compone de un espacio bidimensional que contiene a la figura representada, habitualmente a menor tamaño que el real.

Elementos del lenguaje fotográfico

> La realidad misma empieza a ser comprendida como una suerte de escritura que hay que decodificar. Por lo demás, las imágenes fotográficas fueron primeramente comparadas con la escritura.[10]

Las fotografías se crean y divulgan con un propósito específico, por tanto, pueden ser consideradas textos o discursos. Para hablar de fotografía como lenguaje es necesario recurrir a los elementos —signos y códigos — inherentes a la naturaleza del medio, que suponen los atributos diferenciadores de la fotografía.

La acción de mirar no es pasiva, sino que asume e integra elementos que facilitan la comprensión de la realidad. Los entornos culturales y temporales guían en gran medida la lectura e interpretación de una fotografía. De esta forma, el mundo de las imágenes icónicas se convierte en lenguaje,

10. Sontag, Susan. *Sobre la fotografía.* Barcelona, Editorial y Distribuidora Hispanoamericana, 1981, p.170.

no porque posea una codificación semejante a la de un discurso verbal, sino por los elementos que se suceden de acuerdo a la dialéctica de la manifestación.[11]

> La captación de un sentido requiere una interpretación. Pero en el caso de la imagen, tal sentido emerge a partir de la mediación icónica, por la vía inmediata del aparecer, por el carácter epifánico de la imagen misma que muestra antes de que podamos decir algo acerca de lo mostrado. Este registro de manifestación inmediata sostiene el funcionamiento semiótico de la imagen, y le permite traspasar los umbrales que a muchos otros lenguajes les están vedados.[12]

Conviene señalar que, en el caso concreto de la fotografía de arquitectura, este lenguaje fotográfico se combina con el lenguaje propio de la arquitectura, que cuenta con sus reglas particulares. Aunque no se va a efectuar un recorrido exhaustivo de la gramática arquitectónica, sí cabe mencionar algunos conceptos básicos compartidos con la fotografía, como los relacionados con las proporciones entre el todo y sus partes, la escala y dimensión, los relacionados con la geometría o la forma, los que atañen al espacio, la utilización de materiales, colores y texturas, la elaboración de recorridos o la luz como herramienta fundamental.

El signo fotográfico

Los signos son, según la lingüística tradicional, las unidades mínimas que estructuran el mensaje. El lenguaje de las imágenes contiene también signos característicos. A lo largo del tiempo se han formulado diversas teorías sobre la existencia de un tipo de signo específicamente fotográfico y su naturaleza. A continuación se plantea un breve acercamiento a las más relevantes.

A principios del S. XX, el semiólogo y filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce planteó que «el signo está en lugar de algo, su objeto (conocido o no)»,[13] es decir, el signo representa, se refiere o sustituye a algo y crea en la mente del receptor un signo equivalente. Peirce planteó tres grupos de signos según las relaciones que tuviesen entre sí, la relación con el objeto que designan y, en tercer lugar, las relaciones que establecen con el interpretante. En relación con el objeto, Peirce estableceió tres categorías del signo visual. La primera de ellas es el *icono*. Los iconos son los signos primarios, que aluden a una relación directa de semejanza con el objeto representado. La fotografía, especialmente la documental,

11. Zecchetto, Victorino, op. cit., p.174.
12. Ibídem, p.174.
13. Peirce, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1986, pp. 48-59.

mantiene cierta relación icónica con el referente. La segunda categoría es la de *índice*. En este caso el signo mantiene una relación de contigüidad, de conexión directa con el referente, de huella o rastro, por ejemplo, la sombra proyectada de un edificio. La última categoría es la de *símbolo*, en la cual la relación entre signo y referente es arbitraria y se establece por convención social, por ejemplo, la señalética de un hospital.

Ante la dificultad de situar la fotografía dentro de una de estas categorías, Philippe Dubois dió un paso más y estudió en profundidad la categorización de la fotografía como índice o huella planteada por Peirce. En su reflexión sobre el acto fotográfico, incluyó la fotografía en la categoría de *índex* o «representación por contigüidad física del signo con su referente»,[14] la desvinculó de las otras dos categorías y la acercó al concepto de huella. La fotografía es, para Dubois, inseparable del acto que la funda y su realidad confirma la existencia del referente: «La imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no conforma otra cosa que una afirmación de existencia. La foto es *ante todo índex*. Es solo a *continuación* que *puede* llegar a ser semejanza (icono) y adquirir sentido (símbolo)».[15]

En la década de 1930 Walter Benjamin apostó también por la concepción de la fotografía como huella. Benjamin negó la existencia de partículas elementales que pudiesen ser consideradas como signos, por tanto el mensaje se transmitiría a través de la connotación.

El semiólogo Charles W. Morris, que retomó los planteamientos de Peirce, consideraba que los signos pueden ser icónicos, denominados *denotata*, si poseen las propiedades del objeto representado, o no-icónicos, si no existe una relación de semejanza con el referente:

> Un signo caracterizador sí que caracteriza lo que puede denotar. Un signo de este tipo puede lograr ese resultado mostrando en sí mismo las propiedades que un objeto debe tener para ser denotado por él, y en este caso el signo caracterizador es un icono. […] Una fotografía, un mapa estelar, un modelo, un diagrama químico son iconos.[16]

En este caso es necesario tener en cuenta el grado de iconicidad que tiene una imagen para leerla. Morris especificó que la definición de imagen icónica, excesivamente estricta de partida, debía ser entendida como un signo que se asemeja en algunos aspectos a lo que denota.

14. Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1986, p.42
15. Ibídem, p.51.
16. Morris, Charles W., *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1994, p.59.

Roland Barthes propuso planteamientos similares a Benjamin en su texto *La cámara lúcida* de 1980. Barthes postuló que en la imagen icónica se establece una analogía con el objeto designado. La analogía supone una relación de semejanza entre cosas diferentes basada en la existencia de atributos con coincidencias significativas. Según Barthes la fotografía carece de partículas discontinuas que puedan considerarse «signos». Es el estilo, y por tanto, la intervención del fotógrafo, el que confiere a la fotografía la capacidad de ser considerada lenguaje.

Para Umberto Eco, hablar de iconismo mediante los conceptos de semejanza o analogía no resulta suficiente. Eco defiende que es necesario que existan unas reglas básicas de interpretación icónica. El signo es, por tanto, el resultado de una codificación preestablecida:

> La correlación entre la imagen y su referente, en el signo icónico se establece por convención de contenidos y no por semejanza de rasgos. Tal semejanza se produce por la transformación icónica que se realiza en la imagen, y es lograda sobre bases de impresión, de congruencia, de equivalencia, de artificios de luz, de colores, y que acaban otorgándole a la imagen una función semiótica.[17]

Eco introduce el concepto de iconicidad primaria como percepción inmediata, punto de partida de las percepciones sucesivas. En todo proceso de semiósis, primero está la percepción y después aparecen los signos:

> La iconicidad primaria es una especie de sustrato fundamental que posibilita la captación icónica. […] Tanto la perspectiva como los contornos pueden deformar las cosas, pero no por ello son incorrectos los puntos de vista desde los cuales miramos. El modo como recibimos las sensaciones nos lleva a percibir las cosas de cierta manera, o sea, a canalizar hacia una dirección determinada nuestras interpretaciones figurativas, y en estos casos incluimos en la percepción también una dosis de construcción personal.[18]

Estudios más recientes, como los efectuados por Juan Costa[19] o Luis Costelo, introducen un componente más en la ecuación, la noción de 'ruido'. Costelo considera como 'ruido' aquellos elementos no deseados (en principio, errores) que se incorporan a la imagen fotográfica y que, cuando adquieren identidad propia y se producen de forma intencionada, se convierten en «signos».[20] Estos elementos, específicos de la fotografía, serían por ejemplo las áreas desenfocadas, líneas de luz, reflejos, deformaciones del objetivo, etc.

17. Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general.* Barcelona, Lumen, 1977, pp.330 y ss.
18. Zecchetto, Victorino, op. cit., p.168.
19. Costa, Juan, *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Ibérico Europeo de Ediciones y CIAC, 1977.
20. Castelo, Luis, op. cit., p.13.

Juan Costa plantea que cuando dichos elementos, que se introducen de forma intencionada por el emisor (fotógrafo), generan un código que es compartido por el receptor de la imagen, puede afirmarse que este código es específicamente fotográfico. Si el observador es capaz de interpretar estos códigos se habrá conseguido transmitir, a partir de unos signos producidos por el elemento técnico, un mensaje específicamente fotográfico. Cualquier fotografía está cargada de este tipo de signos aunque en apariencia pasen desapercibidos porque ya han sido asumidos por parte del espectador.

El código fotográfico

El código fotográfico está compuesto por convenciones icónicas —normas— que nos traducen la información y nos ayudan a entender cómo se articulan los signos. Victoriano Zecchetto señala que el rasgo propio de la imagen, que la diferencia de otros lenguajes, es la revelación icónica, por la cual asociamos de forma inmediata lo representado (estímulos icónicos) con su representación. El código más extendido es el de la semejanza, que considera la fotografía como un espejo de la realidad, por eso numerosos semiólogos defienden que las fotografías no están codificadas. Roland Barthes afirmó que la fotografía es un «mensaje sin código».[21] Si la imagen es analógica no necesita ningún código entre el objeto y la imagen.

Está claro que los signos que basan su reconocimiento en la analogía, como los icónicos, pueden reconocerse sin demasiados problemas, en este caso entraría la fotografía puramente documental o el fotoperiodismo. Sin embargo, los signos no analógicos, que no existen en la realidad o no se parecen al objeto retratado, necesitan del conocimiento de códigos de interpretación sin los que la imagen nunca alcanzaría su sentido completo.

A diferencia de los códigos lingüísticos, en la imagen no se ha podido establecer la presencia de significantes mínimos que posean valor semiótico. La noción de convención icónica nace, por tanto, para paliar las dificultades encontradas a la hora de descomponer la imagen en unidades icónicas. Las convenciones son modelos aceptados socialmente que responden a precedentes o a la costumbre. Las convenciones icónicas establecen una pauta por la cual reconocemos trazos figurativos pertenecientes a un referente concreto y no a otros, y que dependen de la cultura en la que se inserten. Según Umberto Eco: «El código realiza la tarea fundamental de proporcionar las reglas para generar signos como

21. «El mensaje fotográfico» en *Communications* (1961), publicado en Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 11-47.

ocurrencias concretas en el transcurso de la interacción comunicativa».[22] Luis Castelo, sin embargo, defiende la existencia de unos códigos fotográficos que en la actualidad pasan desapercibidos ya que, con el paso del tiempo, han sido asimilados por el espectador:

> Si diésemos un repaso a los elementos que componen la naturaleza de la fotografía y realizásemos una reestructuración o reinterpretación de lo observado, comprobaríamos que dichos elementos son exclusivos de la imagen fotográfica: si reestructuramos las formas que han sido provocadas por el desenfoque o por el movimiento, si reinterpretamos los valores tonales de una escala de grises a color, si atribuimos la tercera dimensión a los signos que aparecen en un plano, si identificamos los barridos con el movimiento, si interpretamos el enfoque/desenfoque como puntos de interés o desinterés, etc., estamos realizando una verdadera decodificación de los signos fotográficos que hemos aprendido a interpretar, es decir, que estaban codificados previamente por el fotógrafo con la ayuda del elemento técnico.[23]

Elementos del código fotográfico

El código fotográfico se configura mediante signos de diferente naturaleza que pueden ser manejados por el fotógrafo para transmitir un mensaje concreto al espectador. Estos códigos surgen por la interrelación de los elementos técnicos que intervienen en el acto fotográfico: ópticos, mecánicos y fotosensibles. Además de estos elementos, influyen también el manejo de la iluminación y el procesado de la imagen. Por tanto la introducción de signos y códigos fotográficos dependerá tanto del propio fotógrafo como de la tecnología utilizada. Existen también otro tipo de códigos, relacionados con el contexto cultural, manejados por el fotógrafo al efectuar la toma, que han sido denominados «culturemas»,[24] por ejemplo, la perspectiva. En palabras de Dubois: «hay, de una y otra parte, gestos absolutamente “culturales”, codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas (antes: elección del tema, del tipo de aparato, de la película, del tiempo de exposición, del ángulo de visión, etcétera –todo lo que prepara y culmina en la decisión última del disparo-; después todas las elecciones que se repiten en ocasión del revelado y del tiraje; la foto entra en los circuitos de difusión, siempre codificados y culturales –prensa, arte, moda, porno, ciencia, justicia, familia…)».[25]

22. Texto de Umberto Eco citado por Santos Zunzunegui, *Mirar la imagen*, Bilbao, Servicio Editorial Universidad el País Vasco, 1984, p.99.
23. Castelo, Luis, op. cit., p.21.
24. Costa, Juan, op. cit., p.155.
25. Dubois, Philippe, op. cit., p.49.

Características específicas de la fotografía

Referente de la realidad

La imposibilidad de eludir el referente es la cualidad principal de la fotografía, pero el fotógrafo no solo representa, sino que interpreta lo que tiene delante. Todo acto fotográfico supone aplicar un filtro sobre una realidad concreta:

> Nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de la realidad de la cosa a su reproducción. Un dibujo absolutamente fiel podrá quizá darnos más indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella.[26]

Imagen tecnológica

La fotografía está ligada a la tecnología desde sus inicios. Su propia definición habla de ella como procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o un sensor.

El elemento técnico condiciona al fotógrafo, por tanto, cuanto mayor sea su conocimiento y opciones de manejo, mayores serán las posibilidades a su alcance. A pesar de esta aparente restricción, muchos de los mejores fotógrafos de arquitectura han fotografiado siempre al margen de los cánones de la técnica fotográfica y han conseguido resultados espectaculares. Es por esto que el apartado técnico no se ha estudiado con tanto detenimiento en esta tesis, ya que se considera que, sin menospreciar su importancia, no resulta ser el elemento clave.

La luz

El primer aspecto a tener en cuenta en la aproximación a cualquier obra arquitectónica es la luz. Este elemento es tan importante para la fotografía como para la propia arquitectura. Condiciona la visión y configura un ilimitado número de variantes sobre la imagen de lo construido. Cuando el sol ilumina el edificio en escorzo desde una posición baja en el horizonte, a primeras horas de la mañana o al atardecer, los contornos son nítidos

26. Bazin, André, "Ontología de la imagen fotográfica" en *¿Qué es el cine?,* Madrid, Rialp, 1990, p. 28.

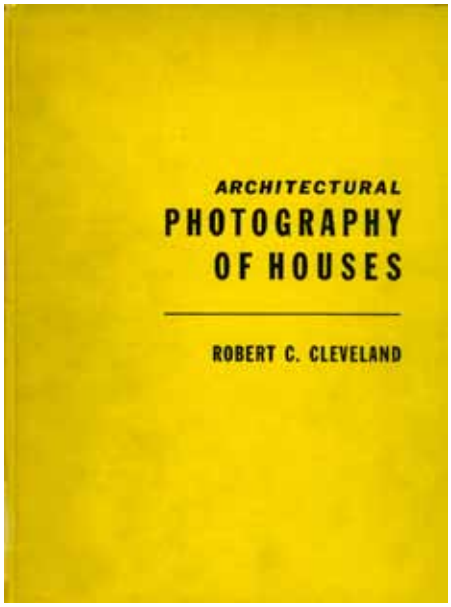




fig. 2.2 Portada del libro de Cleveland, Robert C.: *Architectural photography of houses. How to take good pictures of exteriors and interiors*. U.S.A., F.W. Dodge Corporation, 1953
fig. 2.3 Página 11 del libro de Cleveland, que estudia los efectos de la incidencia de la luz solar norte en una vivienda tipo, tanto por la mañana como por la tarde.

y suaves, los colores vivos, las líneas de los alzados evidentes. Éste es, generalmente, el mejor momento para la fotografía. El sol alto, en las horas del mediodía, recorta las líneas del edificio con una nitidez excesiva y crea sombras profundas e implacables. Al mismo tiempo, los detalles desaparecen, la fachada se vuelve plana. Esta luz tan agresiva puede utilizarse para obtener imágenes sugerentes, jugando con el manejo de luces y sombras.

De manera contraria, un cielo cubierto y uniforme, nublado, hace más débiles los colores y atenúa las sombras. Las imágenes tomadas en estas condiciones, en lo referido a la obra en sí, son las más objetivas y conceden menos a la interpretación personal. El cielo azul cubierto de nubes se presta maravillosamente a una visión triunfal, que monumentaliza la arquitectura, resplandeciente en toda su tonalidad de colores.

El estudio de la iluminación de un edificio es, por tanto, una condición esencial para el fotógrafo de arquitectura, ya que limita la visión y el resultado de la imagen final.

Marco y encuadre

Marco, encuadre y punto de vista estarán condicionados por el dispositivo utilizado, tanto la cámara como los objetivos. Toda fotografía tiene unos límites físicos muy claros que seccionan una parte concreta de la realidad. Dichos límites provienen del encuadre planteado sobre la escena y dependen del formato utilizado (tamaño absoluto de la imagen y dimensiones principales del soporte).



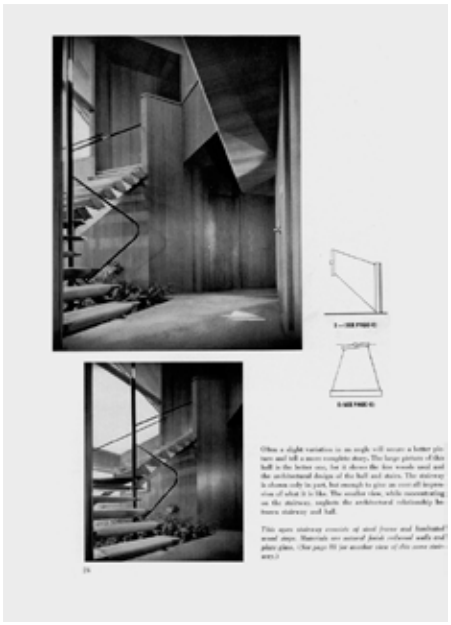


fig. 2.4 Página 21 del libro de Cleveland, que estudia los efectos del encuadre sobre la escena, que puede ampliar o comprimir el espacio fotografiado.
fig. 2.5 Página 24 del libro de Cleveland, que muestra cómo una pequeña variación en el ángulo escogido transforma la percepción espacial.

El marco está asociado a los límites de la imagen. El encuadre, sin embargo, a la construcción y organización de la imagen a través del dispositivo fotográfico. A través del encuadre el fotógrafo consigue una re-ordenación de la realidad. La situación de los elementos contenidos en la escena es una herramienta que ayuda al autor a dirigir la lectura del espectador. En fotografía de arquitectura es muy habitual la práctica del re-encuadre, es decir, el trabajo de selección o recorte efectuado por el fotógrafo (o editor) a partir del negativo original, que permite forzar la imagen final para conducirnos a una lectura más radical de la realidad.

Composición

El fotógrafo utiliza el encuadre para trabajar la composición de la imagen y modificar el mensaje que difunde. La perspectiva, el horizonte, la diagonal, el foco de interés, el fondo, el contraste, el equilibrio, son elementos a tener en cuenta a la hora de componer la fotografía. Cuando el espectador percibe una imagen lo hace de una forma determinada y siguiendo un orden de visualización. Existen ciertos aspectos en una imagen que ayudan a captar la atención, a destacar ciertos elementos sobre otros y a evocar ciertas sensaciones o sentimientos.

Cuando se pretende transmitir sensaciones o resaltar ciertos mensajes con una fotografía es preciso conocer cómo funcionan estos mecanismos de percepción para aplicar las técnicas idóneas para comunicar lo que se desea. Por ejemplo, una imagen con un encuadre horizontal transmite tranquilidad, quietud; un encuadre vertical, sin embargo, transmitirá fuerza y firmeza.



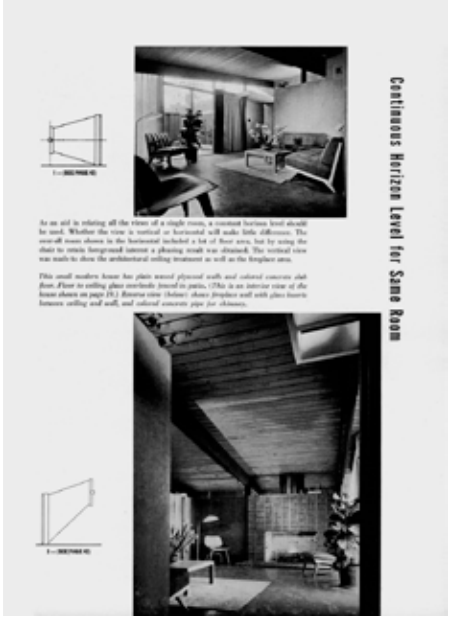


fig. 2.6 Página 35 del libro de Cleveland, que muestra distintas posibilidades de lectura del espacio en función de la situación de la línea del horizonte.
fig. 2.7 Página 37 del libro de Cleveland, que muestra la manipulación de la línea del horizonte en encuadres horizontales y verticales mediante el uso de un objetivo descentrable.

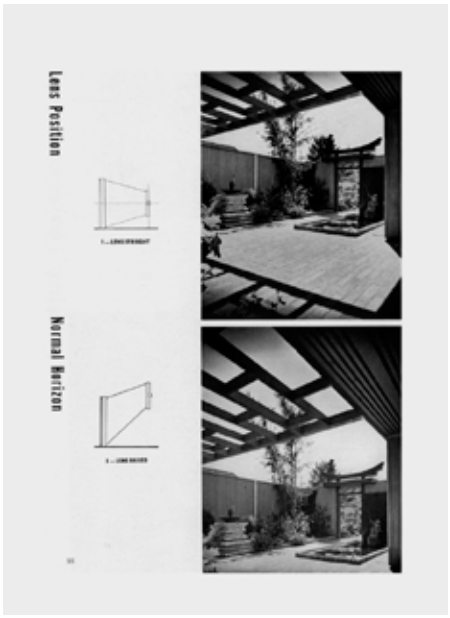
Punto de vista

El punto de vista implica la elección de la ubicación desde la cual se contemplará la escena, es decir, la posición física frente al objeto —obra— fotografiado. Los más habituales son el punto de vista frontal, elevado, picado o contrapicado. La elección del ángulo o el punto de vista afecta a la percepción del tamaño y proporciones del objeto fotografiado por parte del espectador. Para una mejor comprensión del edificio, lo ideal sería poder recorrerlo en secuencia a través de una serie de fotografías.

Los objetivos descentrables o *Tilt & Shift* son aquéllos que pueden desplazarse respecto a su eje y permiten reproducir algunos de los movimientos de las cámaras de gran formato. Estos objetivos posibilitan el control de la perspectiva y el ángulo de inclinación mediante desplazamientos horizontales y verticales (como los que se muestran en la fig 2.6) y se utilizan con frecuencia en fotografía de arquitectura para corregir la convergencia de verticales en la imagen.

Imagen indiscriminada

La fotografía, como dispositivo mecánico, no permite eliminar de la captura aquello que está dentro del encuadre, por lo que para hacer “desaparecer” elementos no deseados de la realidad es necesario recurrir a la manipulación de la imagen, ya sea en el cuarto oscuro o por medio de programas de edición, como el Photoshop. Sin embargo, es posible, como se desarrolló en el capítulo uno, introducir en la escena elementos que no pertenecen originalmente a esa realidad concreta para conseguir transformar la imagen y, con ello, transmitir ciertas ideas. Por tanto, la configuración de lo



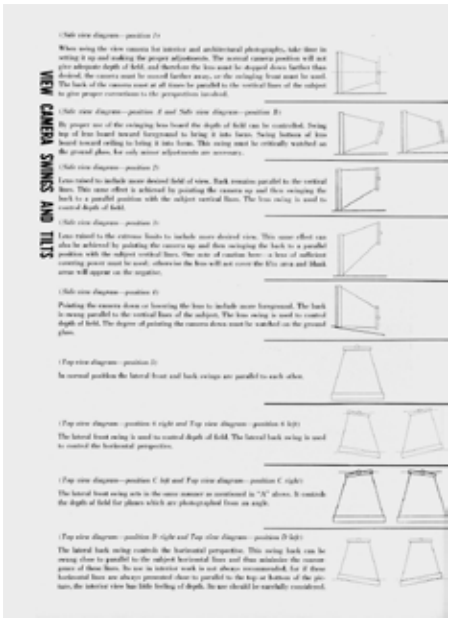


fig. 2.8 Página 38 del libro de Cleveland, que muestra la diferencia de percepción espacial dependiendo de la situación de la línea del horizonte.
fig. 2.9 Página 42 del libro de Cleveland, donde se exponen diagramas con los posibles movimientos de la lente mediante inclinación (tilt) y desplazamiento (shift) y sus efectos.

presentado en la imagen final dependerá de la intervención del fotógrafo sobre la escena.

Instantaneidad

La creencia popular de que la imagen fotográfica se crea en un instante dista bastante de la realidad de la toma. Al margen de los largos tiempos de exposición requeridos en el momento de su nacimiento, que bastarían para desmontar esta idea, el fotógrafo ha podido siempre manejar el tiempo de obturación y jugar con las posibilidades que le ofrecía la sensibilidad del material fotosensible para conseguir diferentes resultados. En arquitectura, espacio y tiempo están íntimamente ligados. Para un fotógrafo arquitectónico, la mejor manera de narrar un espacio es a través de una secuencia temporal de imágenes enlazadas. Como afirmaba Susan Sontag «Las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo, son *memento mori*».[27]

Imagen multiplicable

Otra de las características propias de la fotografía es su reproducibilidad. Gracias a que las fotografías han llenado las páginas de los medios impresos, el alcance de las obras retratadas ha sido enorme.

27. Sontag, Susan, op. cit., p.25.

En resumen, la capacidad para leer una imagen facilita la posibilidad de emitir juicios interpretativos sobre ella. En el capítulo siguiente se introducirá la propuesta metodológica para el análisis del texto fotográfico. Dicha metodología será evaluada posteriormente, mediante el análisis de casos concretos, en la tercera parte de la tesis.

3 Lectura crítica de la fotografía arquitectónica



fig. 3.1 Ezra Stoller, Catalano House, Raleigh NC, 1955. Architect: Eduardo Catalano. ©Ezra Stoller/Esto.

«Un libro es un espejo; si un asno mira en él, no aparece la imagen de un apóstol.» Estas son sabias palabras de G. C. Lichtenberg. Y todos conocemos las connotaciones fotográficas de la palabra 'espejo', desde la descripción del daguerrotipo que hizo Oliver Wendel Holmes como "un espejo con memoria" hasta la categorización de las fotografías en espejos y ventanas de John Szarkowski. Por tanto, es natural sustituir la palabra 'libro' por la palabra 'fotografía' en la cita y entender, al instante, por qué hay tal escasez de buena escritura crítica sobre fotografía. […] Un hecho insoslayable, me parece a mí, es que la fotografía no tiende a atraer a aquellos con las mentes más brillantes, y la crítica es principalmente una actividad mental. […] El resultado es que la fotografía carece de críticos brillantes porque las dos disciplinas requieren temperamentos y capacidades completamente diferentes.[1]

Lo realmente significativo desde los años cincuenta hasta hoy es el cambio producido en la actitud del fotógrafo frente al hecho fotográfico. La fotografía deja de ser el instrumento paradigmático de la fidelidad y del testimonio de una realidad, para convertirse en un medio capaz de interrogarse a sí mismo.[2]

La fotografía arquitectónica, debido a su doble naturaleza de comunicación relativa a la arquitectura, por un lado, y de imagen fotográfica en sí misma, por otro, no está sujeta a una lectura unívoca. La valoración del documento fotográfico referido a la arquitectura requiere, además, de un juicio sobre la mayor o menor objetividad en la interpretación de la obra.

1. Jay, Bill: "El estado crítico de la fotografía: por qué tan pocos escritores sobre fotografía merecen la pena ser leídos" en Bill Jay, *Occam's Razor: An Outside-In View of Contemporary Photography*, Nazraeli Press, 2000.
2. Castelo, Luis. *Del ruido al arte. Una interpretación de los usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Madrid, Blume, 2006, p.188.

En el capítulo anterior se señalaba la necesidad de que el espectador se implique en el conocimiento del lenguaje visual: «La cooperación lleva al destinatario a extraer del texto lo que el texto no dice —pero presupone, promete e implica—, a rellenar espacios vacíos, a conectar aquello que hay en el texto con el tejido de intertextualidad del que el texto nace y al que irá a confluir. Un texto quiere que alguien le ayude a funcionar»[3]. Si sustituimos la palabra texto por su análogo fotográfico, la imagen se enfrenta a la capacidad de su destinatario de reconstruir el mensaje que contiene. La lectura crítica de la fotografía está sujeta pues, en gran medida, a parámetros subjetivos que dependen de la disposición del observador. Sólo quienes conocen a fondo los dos campos, fotografía y arquitectura, son capaces de separar las peculiaridades de cada disciplina.

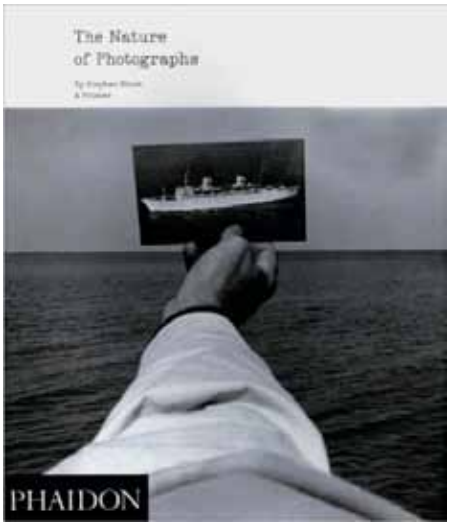


fig. 3.2 *The nature of Photographs.* Stephen Shore.

En *The Nature of Photographs*, Stephen Shore afirma que la gramática de la fotografía —los medios con los que el autor estructura y articula sus intenciones y los significados volcados en sus capturas— es el resultado de la simple combinación de cuatro factores: superficie plana, encuadre, foco y tiempo[4]. El lenguaje, desde el punto de vista de las cualidades específicas de un autor, requiere también de un estudio pormenorizado de su obra. La tercera parte de la tesis, dedicada al análisis práctico de la obra de Juan Pando, intentará concluir con el hallazgo de algunas claves para el entendimiento de su propio lenguaje fotográfico.

El dominio del fotógrafo sobre la escena está relacionado con un conjunto de procedimientos que conducen a la construcción formal de la imagen. Su trabajo implica un proceso previo a la toma, donde se estudia qué se va a mostrar y cómo, es decir, depende de la habilidad del fotógrafo para encontrar el mejor encuadre y punto de vista y poder plasmarlo en una imagen. Además, existen una serie de técnicas que el fotógrafo debe conocer y manipular en las diferentes etapas de creación del objeto fotográfico: exposición, procesado, edición y copia. En resumen:

> Los tres hechos esenciales de una imagen eran: la selección de la realidad que ésta supone, la utilización, para tal fin, de un repertorio de elementos plásticos específicos y en tercer lugar, la ordenación de dichos elementos de una manera sintáctica con el objetivo de producir una forma de significación también específicamente icónica. Estos tres hechos dependen, como se dijo entonces, de dos procesos generales, el de la percepción y el representativo.[5]

3. Lozano, Jorge, "Listas, enciclopedias, laberintos: semiótica de la cultura en Umberto Eco" en Eco, Umberto, *Cultura y Semiótica.* Madrid, Ediciones Pensamiento, Círculo de Bellas Artes, 2009, p.19.
4. *The Nature of Photographs* (La naturaleza de las fotografías) es una colección de ensayos de Stephen Shore publicada por Phaidon en 1998
5. Villafañe, Justo*, Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1988, p.93.

El objetivo de este capítulo es plantear las bases teóricas para el análisis del trabajo de Juan Pando que permitan al lector aproximarse a una mirada arquitectónica, la del fotógrafo, que le abra nuevas vías de conocimiento. No se trata tanto de dar una lectura cerrada de su trabajo como de intentar proporcionar claves para el acercamiento y la valoración del mismo y las obras que retrata.

Dado que el fin último es el de la utilización de estas claves interpretativas de la fotografía como herramienta para el estudio de la arquitectura, no hemos de quedarnos en la valoración de este caso particular, sino hacerlo extensible a la fotografía de arquitectura en general.

Propuesta metodológica para el análisis de la fotografía de arquitectura

Ante el riesgo que supone la propuesta de creación de una metodología de análisis propia, se ha optado por revisar procedimientos ya existentes y sintetizar los planteamientos que mejor se adaptan al análisis concreto de la fotografía de arquitectura.

La metodología propuesta en las siguientes páginas se basa en el desarrollo elaborado por Javier Marzal en su libro: *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*.[6] De dicho texto se han extraído las pautas consideradas más apropiadas para la aproximación al género arquitectónico. La propuesta de Marzal se basa en el análisis textual de la fotografía sin dejar de lado la aproximación histórica, es decir, información procedente del conocimiento del autor; el contexto cultural, político, social y económico, la perspectiva tecnológica o las condiciones de producción y distribución de la obra. Todos estos conceptos parten de la consideración de la fotografía como lenguaje y han sido tratados en el capítulo anterior, por lo que se ha estimado que dichas pautas se ajustaban a los planteamientos que persigue este trabajo.

Ante la posibilidad de establecer infinitas interpretaciones frente a un mismo texto fotográfico —concepto denominado *deriva interpretativa* —, Umberto Eco advierte: «interpretar un texto significa esclarecer el significado intencional del autor o, en todo caso, su naturaleza objetiva, su esencia, una esencia que, como tal, es independiente de nuestra interpretación».[7]

6. Marzal, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra, 2011, p.169.
7. Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1990, p.357.

El análisis fotográfico propuesto a continuación se desarrolla en cuatro niveles:

Nivel contextual /
Este análisis aporta información relativa al contexto en el que se captura la fotografía y añade datos objetivos que requieren de un estudio previo. Es necesario para situar tanto al autor, como la técnica empleada, la época en que se toma la imagen y los acontecimientos relevantes que rodean las circunstancias de la toma.

Nivel morfológico /
Este análisis es, en esencia, descriptivo. Es importante en este caso trabajar con la globalidad de la imagen, ya que, como se ha visto anteriormente, es muy difícil fraccionarla en signos o elementos simples. Sin olvidar que el sentido de las partes de la imagen está condicionado por la totalidad, en este nivel se analizarán también elementos como el espacio, el plano, la línea o el color.

Nivel compositivo /
En este apartado es donde se desarrollarán los códigos visuales que articulan los signos y elementos compositivos estudiados anteriormente, es decir, se estudiará la estructura de la imagen. En este nivel se incluyen los denominados *elementos escalares* (perspectiva, profundidad, proporción) y los *elementos dinámicos* (tensión, ritmo). Se analizarán también los conceptos de *espacio y tiempo de la representación*.

Nivel enunciativo /
Toda fotografía, como recorte de una porción de la realidad, supone la existencia de una mirada enunciativa, es decir, selectiva y con una intención comunicativa concreta. En este nivel se analizará dicha intencionalidad comunicativa, que va más allá de lo indicial, y supone que se ha volcado una idea o expresión del propio fotógrafo sobre la imagen. Mediante una serie de conceptos, se estudiarán las posibilidades de expresión de una idea a través de la imagen y cómo introducir en ella un significado concreto.

Interpretación global del texto fotográfico /
La parte final es de carácter subjetivo y pretende dar una valoración crítica sobre la fotografía y su adecuación a las cualidades y conceptos integrados en la obra retratada.

A continuación se describirán brevemente los conceptos clave que intervendrán en cada caso, cuyo análisis servirá para facilitar la lectura de la fotografía arquitectónica. Todas las pautas expuestas son de carácter orientativo y como tal deben utilizarse. Se recomienda acudir a las fuentes originales para adquirir un mayor conocimiento y ampliar dichos conceptos.

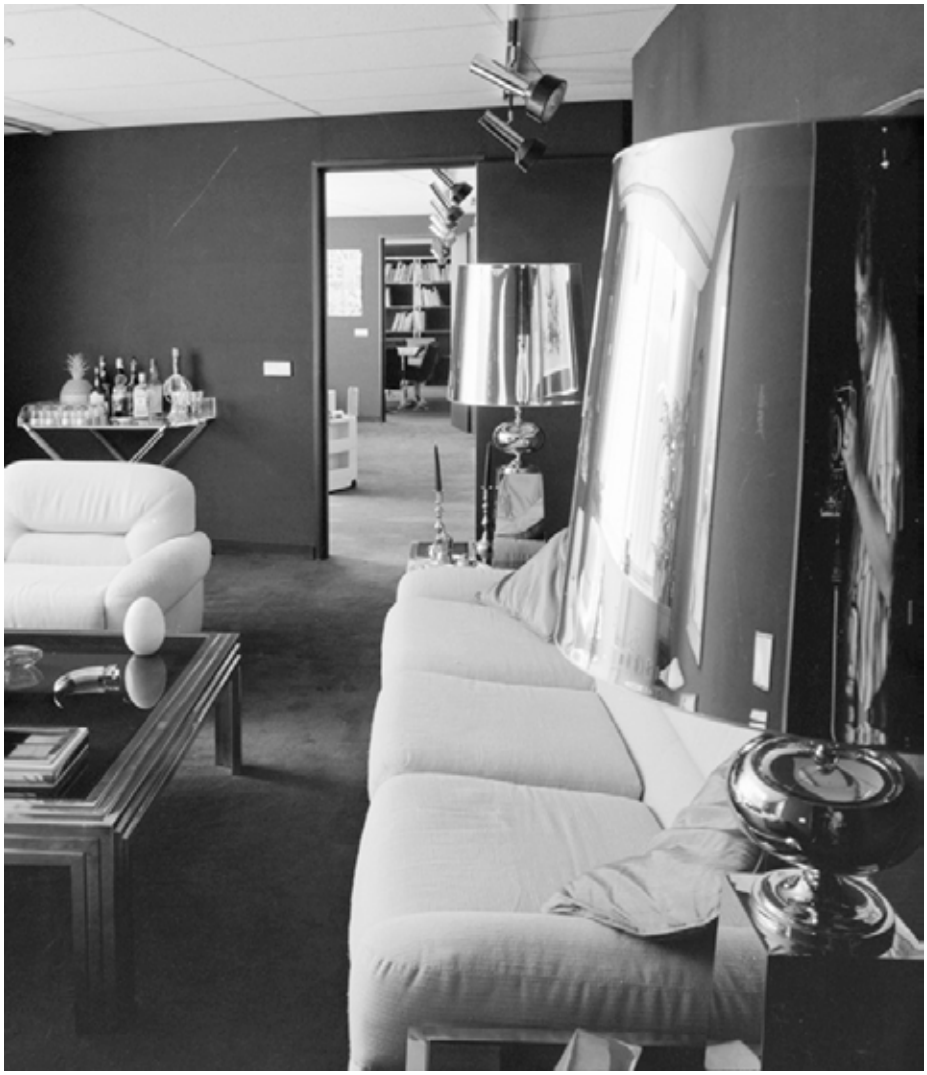


fig. 3.3 Reflejo de Juan Pando en el estudio de Fernando Moreno Barberá. AP, img. B-027446, 1974.

Nivel contextual

Este primer nivel de aproximación a la fotografía parte de la necesidad de preparar el terreno del análisis mediante la recopilación de los datos puramente objetivos que rodean la toma. Javier Marzal propone tres apartados: recopilación de datos generales referentes al autor y la procedencia de la imagen; revisión de los parámetros técnicos utilizados y, por último, estudio de los datos biográficos y críticos previos a nuestro análisis (si los hubiese).

En el caso particular sobre el que versa esta tesis, la decisión de partida fue centrar el estudio en un único autor y una rama concreta de su extensa obra fotográfica. Así pues, el nivel contextual en este caso tendrá un desarrollo más extenso de lo habitual. Podría decirse que la segunda parte de la tesis constituye lo que se considera el análisis contextual de este caso particular, que incluye una aproximación a la biografía del

autor, Juan Pando, una detallada exposición de los materiales técnicos que utilizaba —incluyendo cámaras, objetivos y todo el equipo implicado en el proceso de producción de las tomas—, y una amplia panorámica del contexto en el cual desarrolló su obra fotográfica relacionada con la arquitectura. Además de los datos referentes al autor, se ha llevado a cabo un estudio pormenorizado de la obra de Pando catalogada para esta tesis, cuyos resultados se condensan en más de doscientas fichas de reportajes que pueden ser consultadas en los anexos. Cada una de las fichas contiene multitud de datos relevantes para este nivel de análisis, como la fecha de las tomas, su procedencia y localización, o el género (en este caso nos movemos siempre en el terreno de la fotografía arquitectónica). También están incluidos los parámetros técnicos como el formato original o soporte de las imágenes. Las fichas contienen, además, información sobre la obra retratada, como los autores de la misma y la procedencia del encargo fotográfico, datos especialmente relevantes cuando el objeto del retrato es arquitectónico.

En este nivel es importante también tener en cuenta la procedencia de la imagen analizada. No es lo mismo estudiar los negativos (fuentes primarias), que un positivo procesado por el propio autor u otra persona o extraer la imagen de un libro o revista, ya que es posible que se hayan producido recortes respecto a la imagen original. Cuando se trata de imágenes extraídas de publicaciones periódicas, en la mayoría de los casos la labor de maquetación conlleva un re-encuadre de la imagen, por lo que cabría preguntarse el porqué de dicho re-encuadre y si este afecta a la lectura final de la fotografía. Gracias a que se ha tenido acceso a los negativos originales de Juan Pando, para los casos de estudio analizados en la tercera parte de la tesis se han tenido en cuenta los diferentes estadios de las fotografías, desde la concepción original de la toma hasta la difusión de las fotografías en los diferentes medios.

Se prescindirá, en esta ocasión, del último apartado propuesto por Marzal, que hace referencia a la búsqueda de estudios críticos previos al análisis. En este caso, no existen estudios previos dedicados a la figura de Juan Pando ni su legado fotográfico. Para suplir la carencia de base que esto supondría, se ha recurrido a la lectura de diversos estudios referentes a fotógrafos contemporáneos a Pando, que sin duda resultarán ser de gran ayuda para no enfrentar nuestro propio análisis sin las herramientas adecuadas.

Nivel morfológico

Este apartado supone una primera aproximación a la lectura de la imagen como tal. Se inicia a través de la descripción del motivo fotográfico, es decir, los elementos que se reconocen en un primer acercamiento a la imagen. En este caso se han tomado como referencia los elementos

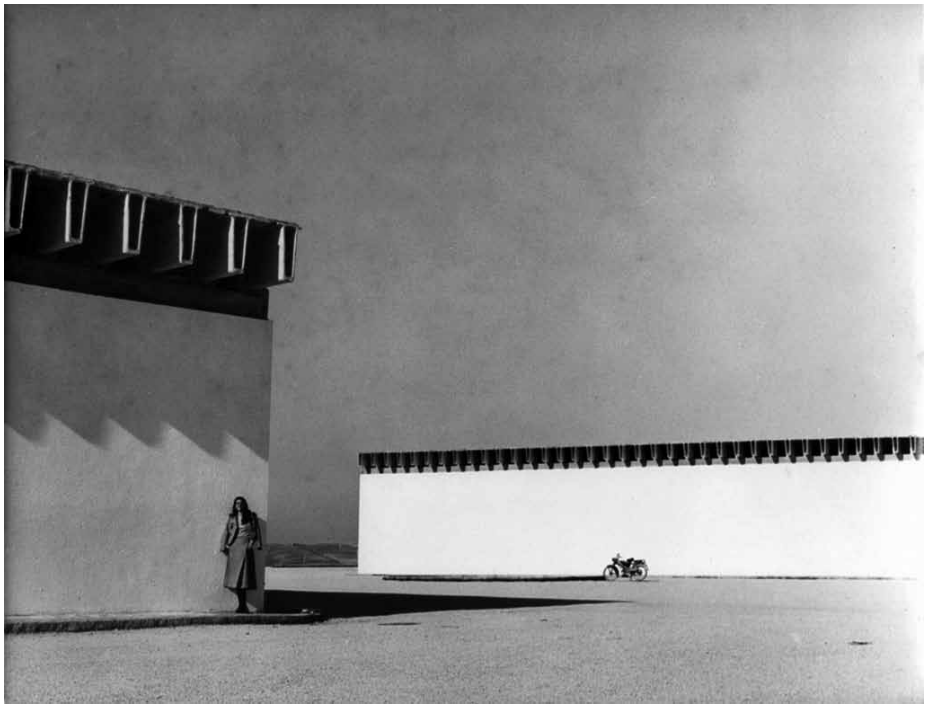


fig. 3.4 Desconocido. Bodegas Garvey, Jerez de la Frontera, Cádiz, 1974. Arquitecto: Miguel Fisac.

morfológicos propuestos por Villafañe,[8] que son los encargados de estructurar el espacio de la imagen. Los componentes sobre los que fijar la atención serán: punto, línea, plano, espacio, escala, forma, textura, iluminación, etc. Los elementos morfológicos son:

El punto:

El término punto sirve para hacer referencia al centro de interés de la imagen y es una de las variables más importantes a tener en cuenta a la hora de componer una fotografía. La posición del elemento puntual respecto al encuadre de la toma cambiará la forma en que el espectador percibirá la imagen. Si el punto focal está localizado en el centro geométrico de la imagen, dicha composición transmitirá una sensación de estatismo, de pausa. Por el contrario, su localización dentro de una de las diagonales que recorren la imagen generará tensión, y si se encuentra fuera de las zonas mencionadas producirá dinamismo.

El manejo de diferentes puntos focales en la imagen puede generar resultados muy interesantes en la composición. Mediante el uso intencionado del punto, el fotógrafo puede guiar la mirada del espectador y determinar su recorrido a través de la imagen.

8. Villafañe define los denominados elementos morfológicos en la parte tercera de su libro, dedicada a la representación. Villafañe, Justo, op. cit., 1988.

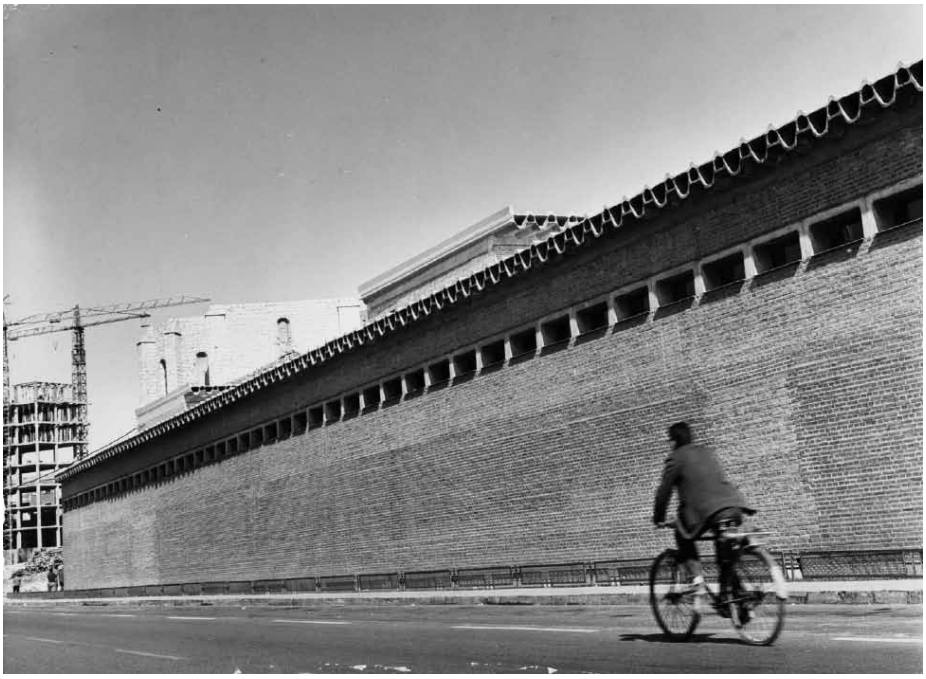


fig. 3.5 Desconocido. Instituto Núñez de Arce, Valladolid, 1961. Arquitecto: Miguel Fisac.

La línea:

> La línea es un elemento plástico con fuerza suficiente para vehicular las características estructurales (forma, proporción, etc.) de cualquier objeto.[9]

Tanto los edificios como los paisajes urbanos se encuentran delimitados por estructuras lineales. La fotografía arquitectónica debe tener en cuenta dichas líneas —que pueden formar parte de la propia obra retratada o ser generadas mediante la composición—, y utilizarlas en su favor, para dinamizar la lectura de la imagen. Las funciones de significación de la línea son: crear vectores de dirección capaces de conducir la mirada, relacionar diversos elementos y estructurar el espacio contenido en la fotografía. La línea separa dos planos entre sí, lo que genera dos áreas de intensidad visual diferente. Esto queda muy claro si pensamos en el vértice de la pared de un edificio. El contraste cromático también puede generar líneas "imaginarias" en la composición.

La línea, como sucesión de puntos, genera movimiento. La utilización de líneas horizontales, verticales o diagonales afecta también a la lectura de la imagen.

9. Villafañe, Justo, op. cit., p.106.

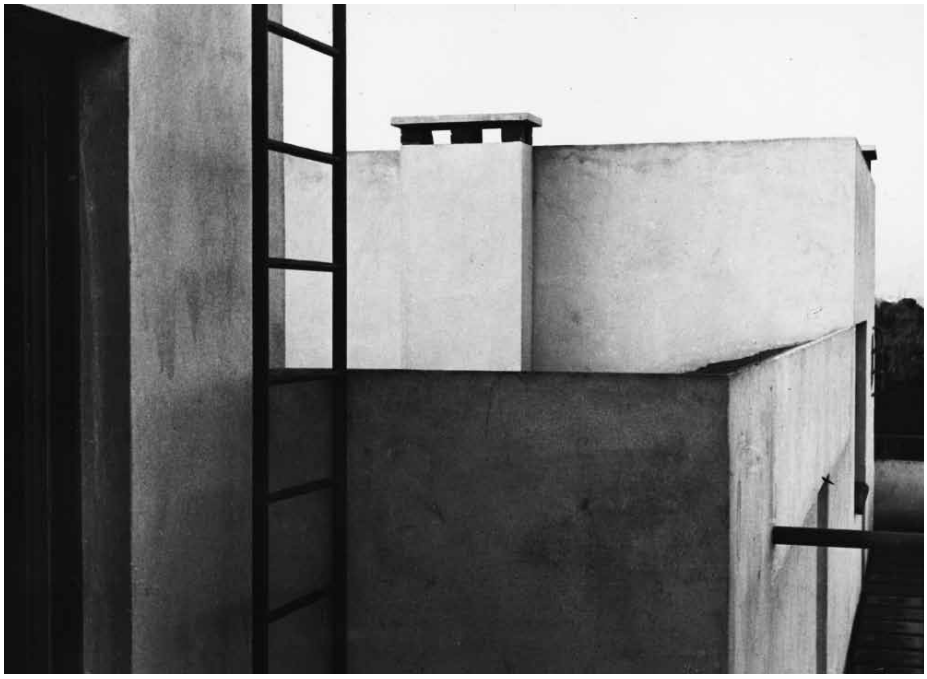


fig. 3.6 Margaret Michaelis. Torre Eugenia, Barcelona, 1936. Arquitecto: Ricardo Rivas Seva.

El plano:

El uso de los planos en fotografía se refiere a la existencia de diferentes dimensiones o términos que le confieren profundidad espacial. La percepción de dichos planos permite distinguir las distancias relativas de los objetos con respecto al origen de la toma. Javier Marzal aclara que «cualquier composición define un lugar desde el que se muestra la representación (sea ésta pictórica, arquitectónica o fotográfica)».[10]

La elección de un plano general serviría para mostrar el escenario que, junto al edificio, constituye el motivo principal de la toma: su entorno. El plano medio encuadra por definición la figura de un personaje de cintura para arriba, lo que podría asimilarse a situar ante el visor una parte concreta del edificio; y el primer plano presenta las figuras en detalle, lo que en fotografía arquitectónica da lugar habitualmente a composiciones abstractas. La naturaleza del plano, como elemento icónico, es espacial. Al igual que en la arquitectura, el uso de planos ayuda a compartimentar el espacio de la imagen.

La textura:

Es un elemento morfológico superficial, habitualmente asociado al plano. La textura de las superficies ayuda a la percepción espacial y a carac-

10. Marzal, Javier. op. cit., p.183.



fig. 3.7 Luis Lladó. Salto del Jándula, Andújar, Jaén, 1933. Arquitectos: Casto Fernández-Shaw, Carlos Mendoza.

terizar materialmente las diferentes áreas y, en el caso concreto de la fotografía arquitectónica, es un elemento de trabajo fundamental que puede aportar muchos datos sobre la forma en que se ha ejecutado la obra. Para ello, la forma en que la luz incida sobre las fachadas juega un papel fundamental. La textura aporta tanto cualidades táctiles como ópticas y tiene dos dimensiones: perceptiva y plástica. Una iluminación dura sobre el edificio provocará un fuerte contraste de las superficies que ayudará a visibilizar las texturas y, por tanto, destacar los materiales con los que ha sido construido.



fig. 3.8 Portillo. Colegio Retamar, Madrid, 1967. Arquitecto: César Ortiz-Echagüe.

El color:

El color es uno de los elementos morfológicos de naturaleza más compleja y, por tanto, difícilmente definible. Objetivamente, el color está definido por su tonalidad o matiz, su saturación y brillo. Estos tres elementos están interrelacionados y son variables dentro de un mismo color. En cuanto a sus propiedades plásticas, Villafañe define como principales la capacidad de conferir identidad a un objeto (junto con la forma), la de crear profundidad espacial, dotar de dinamismo una escena, o modificar las sensaciones que ésta transmite. Puesto que en este caso de estudio todas las fotografías que se van a analizar fueron tomadas en blanco y negro, no vamos a extendernos más en las múltiples variables que definirían las cualidades del color, sino que se recomienda acudir al estudio efectuado por Villafañe[11] para un conocimiento más profundo de este tema.

A continuación se exponen las cualidades derivadas de la ausencia de color en una fotografía, o, dicho de otro modo, la utilización del blanco y negro. El uso del blanco y negro está cargado de significaciones que afectan al discurso fotográfico. Su utilización disminuye en gran medida el grado de figuración de una imagen, al mismo tiempo que le aporta una gran expresividad a la escena retratada. Una vez eliminadas las distorsiones causadas por la aparición de diferentes colores en la escena, resulta más sencillo focalizar la percepción en las formas, texturas y contraste de la imagen, por lo que se refuerza tanto la iluminación como

11. Villafañe, Justo, op. cit., p.111.



fig. 3.9 Portillo. Edificio Girasol, Madrid, 1964. Arquitectos: José Antonio Coderch, Manuel Vals.

la composición de la escena. El blanco y negro confiere, además, una dimensión temporal a la imagen, que remite inevitablemente al pasado Los patrones, líneas y geometrías que definen un edificio resultan potenciados cuando se observan a través de la simplificación que genera el filtro del blanco y negro. El contraste que surge de las luces y sombras ayuda igualmente a realzar los volúmenes y dotar de tridimensionalidad a la escena.

La forma:

El término forma se refiere al aspecto visual de un objeto o su representación, cuyas características son variables dependiendo de la posición, orientación o punto de vista. La estructura del objeto es, por el contrario, invariable. La forma estructural será la que defina la identidad visual del objeto. Las formas geométricas simples (círculos, cuadrados, triángulos) son más fáciles de reconocer, por tanto es habitual que el espectador las contemple en primer lugar dentro de la imagen, lo que provoca un orden de lectura concreto de los elementos incluidos en la fotografía. El contraste tonal, el color, la línea o la perspectiva son elementos que ayudan a definir las formas. La elección del punto de vista será un condicionante muy importante a la hora de representar las formas de un edificio, ya que de él dependerá que se identifique la obra en cuestión de una manera más o menos acertada o representativa:

> La forma no se corresponde con ningún ángulo de visión o punto de vista característico y es tan variable como el objeto al que

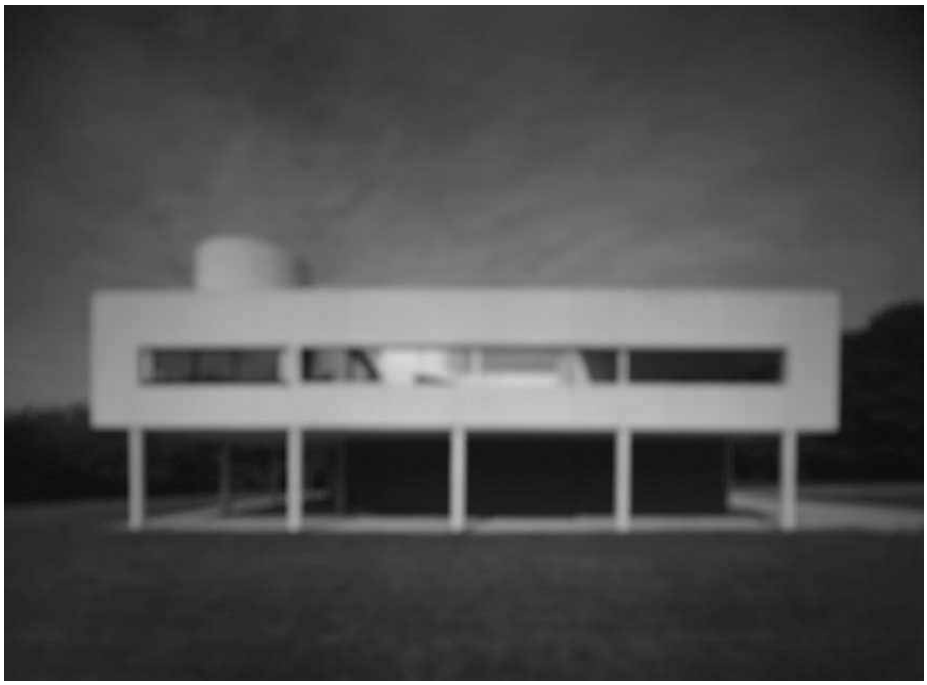


fig. 3.10 Hiroshi Sugimoto. Villa Savoye, Poissy (Francia), 1998. Arquitecto: Le Corbusier.

> representa. [...] La proyección de un objeto con volumen en un plano bidimensional no es más que una forma de abstracción visual. Para que esta proyección sea válida deberá poseer los dos atributos típicos de toda abstracción: ser esencial y generativa.[12]

La nitidez:

Una imagen nítida es aquella en la que todas sus partes se distinguen con igual precisión. El manejo del enfoque permite acentuar la diferencia fondo-figura y centrar la atención sobre determinados puntos de la escena. Pese a que en las imágenes arquitectónicas de consumo masivo (provenientes de las publicaciones periódicas de arquitectura) la nitidez suele jugar un papel "secundario", ya que habitualmente toda la escena aparece enfocada y nítida, hay ejemplos muy potentes en la vertiente más artística de la fotografía arquitectónica que utilizan este elemento como el motivo principal para trasladar una idea concreta al espectador.

Uno de los ejemplos más claros de la utilización conceptual de la falta de nitidez o desenfoque extremo lo encontramos en el trabajo *Architecture* del fotógrafo japonés Iroshi Sugimoto.

12. Villafañe, Justo, op. cit., p.135.



fig. 3.11 Fernando Higueras. Patronato de casas militares, Madrid, 1967. Arquitecto: Fernando Higueras.

La luz:

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, la luz es el elemento más importante tanto para la generación de una imagen como para su análisis. La luz nos permite percibir formas, texturas o colores. El correcto manejo de la iluminación de una escena, tanto natural como artificial, facilita la consecución de resultados muy diferentes. La iluminación natural es el componente clave de la fotografía arquitectónica. La frase de Le Corbusier: «La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz»[13] remite a lo imprescindible que resulta para un buen fotógrafo de arquitectura conocer las reglas de este juego si quiere conseguir resultados no solo correctos, sino magníficos. El fotógrafo debe, además, manejar las cualidades de la luz natural en sus diferentes estados y los efectos que causa en la lectura del edificio. Por supuesto, el factor iluminación está estrechamente vinculado a la localización geográfica y orientación de la obra. A continuación se rememoran algunos de los efectos básicos de la incidencia de la luz natural sobre el edificio:

Cuando el sol ilumina la obra desde una posición baja en el horizonte, la iluminación es suave, los contornos son nítidos y las líneas de los alzados evidentes. Este tipo de iluminación consigue una escasa gradación tonal. El sol alto provoca una iluminación cenital, dura, que recorta las líneas del edificio con una gran nitidez y crea sombras profundas y un fuerte contraste. Al mismo tiempo, los detalles desaparecen, la fachada se vuelve plana. Esta luz tan agresiva puede utilizarse para obtener

13. Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Originalmente publicado en 1923.



fig. 3.12 Francesc Català-Roca. Casa Catasús, Sitges, Barcelona, 1956. Arquitectos: José Antonio Coderch, Manuel Valls.

imágenes sugerentes, jugando con el manejo de luces y sombras. El cielo azul salpicado de nubes se presta a una visión triunfal. Un cielo cubierto y uniforme hace más débiles los colores y atenúa las sombras. Si se pretende transmitir una información más objetiva del edificio, debe predominar una gama variada de grises, evitando los altos contrastes que favorecen una lectura más subjetiva. No debe olvidarse que, como ya se ha mencionado anteriormente, los resultados del efecto de la luz en la fotografías en blanco y negro se magnifican.

Un caso particular del manejo de la luz en la práctica arquitectónica es la fotografía nocturna. Para conseguir una correcta exposición es muy importante controlar la diferencia entre las altas luces (zonas más iluminadas) y las sombras de la escena. Una de las claves de éxito consiste en aprovechar el momento de equilibrio entre las luces interiores y exteriores, que se produce al anochecer.

El Contraste:

El contraste es un elemento inevitablemente ligado a la luz. Surge por la diferencia de iluminación reflejada entre las sombras y las altas luces de la escena. El uso del blanco y negro potencia sus efectos, pero puede manejarse igualmente en la fotografía en color. Si se quiere obtener un resultado realista es conveniente que la imagen contenga una amplia gama de grises. Si, por el contrario, se busca destacar una cualidad en concreto, un fuerte contraste puede ayudar a conseguirlo. El fotógrafo puede manejar el contraste tanto desde el momento de la toma como en el procesado en el cuarto oscuro (o a través de medios digitales) y, por tanto, obtener resultados muy diferentes sobre una misma imagen.

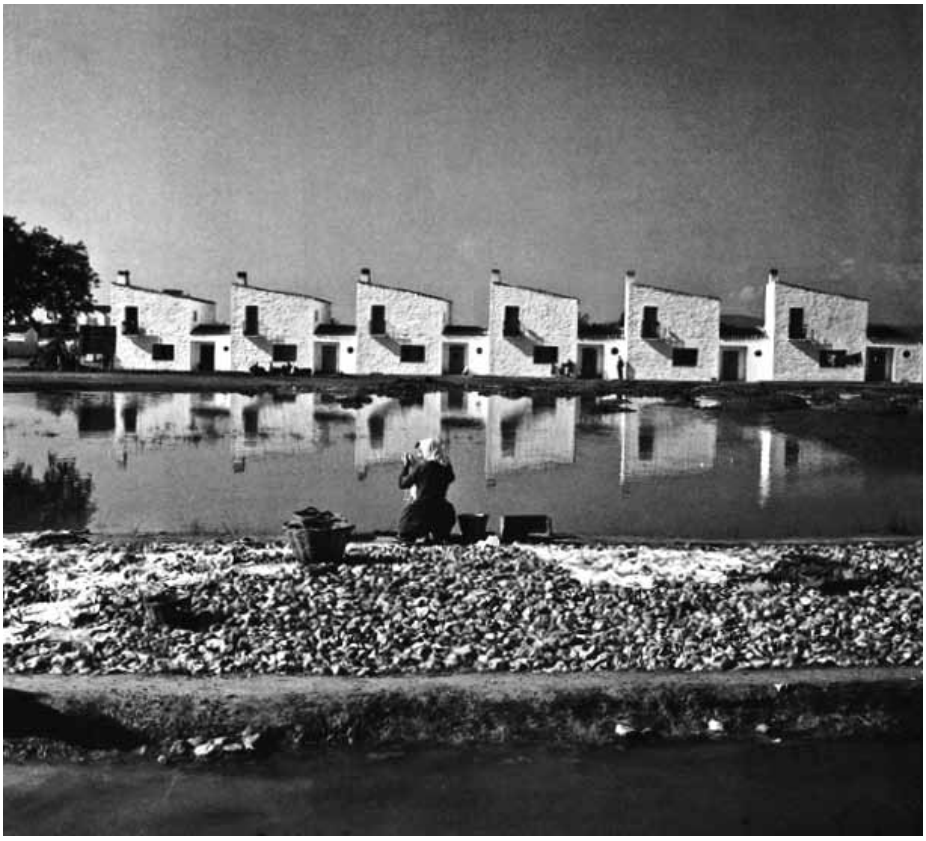


fig. 3.13 Kindel. Poblado de colonización, Vegaviana, Cáceres, 1958. Arquitecto: José Luis Fernández del Amo.

Nivel compositivo

En este nivel de análisis se estudiará la estructura interna de la imagen, es decir, cómo se articulan dentro de ella los elementos expuestos en el apartado anterior. Dichos elementos adquieren dinamismo al relacionarse entre sí. Como enuncia Villafañe, «los objetivos de la composición plástica y los factores que la rigen son independientes del grado de iconicidad de la imagen».[14] Es importante considerar que el orden visual o de lectura implantado en la cultura occidental condicionará la interpretación de la composición. La sencillez compositiva facilita la lectura de la imagen, por lo que es importante establecer una organización coherente de los elementos en la representación. Dentro de este estudio se focalizará la atención en los sistemas compositivos, que incluyen elementos escalares y dinámicos de la imagen. Aquí tendrán cabida también las reflexiones en torno al espacio y tiempo de la toma.

Distribución de pesos:

El dinamismo de los elementos visuales que forman parte de una composición depende de la distribución de sus pesos visuales. El peso visual

14. Villafañe, Justo, op. cit., p.178.

de un objeto dependerá de varios factores: por un lado, del tamaño del objeto, por otro, de su situación dentro del encuadre. Cuanto más se acerque un objeto al cuadrante superior derecho, mayor peso visual tendrá. La textura, nitidez y contraste afectarán también al equilibrio de pesos.

La *ley de tercios* es una herramienta útil a la hora de distribuir el peso de los objetos. El centro geométrico, como afirma Villafañe, es una zona de atracción visual débil, por tanto conviene desplazar los objetos de mayor interés hacia los extremos del encuadre. La fuerza visual está ligada a su cercanía a los puntos de intersección de las líneas de tercios, resultado de dividir la imagen en tres partes iguales, tanto en horizontal como en vertical.

Orden icónico:

Orden y equilibro son dos conceptos estrechamente vinculados. Villafañe habla de dos tipos de equilibrio compositivo[15]: equilibrio estático (simetría, repetición de elementos y modulación del espacio) y equilibrio dinámico (jerarquización del espacio, diversidad de elementos y contraste).

Recorrido visual:

La organización interna de la composición determinará el orden de lectura de la escena. Hay que recalcar, una vez más, que la tradición occidental hace que nuestro orden de lectura o recorrido visual se efectúe instintivamente de arriba a abajo y de izquierda a derecha. Los conceptos previamente enumerados (distribución de pesos, orden icónico, etc.) incitarán al espectador a efectuar un recorrido visual de la imagen determinado por el autor (fotógrafo).

Elementos escalares:

Los elementos escalares funcionan como el marco vertebrador que estructura la imagen e influyen enormemente en la percepción de la misma. Villafañe propone cuatro elementos escalares diferenciados: escala, formato, dimensión y proporción.

La escala:

> La constancia de tamaño […] puede explicarse en función de la escala, ya que es ésta la que, en realidad, permanece constante y no el tamaño de los objetos. Esta continua relación con el en-

15. Villafañe, Justo, op. cit, p.181.

> torno es la característica más importante de la escala. Gracias a este elemento es posible poner en relación los objetos de la realidad y los de la imagen.[16]

El tamaño del cuerpo humano es el referente principal para dotar de escala una imagen arquitectónica. Es muy habitual sentirse decepcionado al visitar una obra in situ por el cambio de tamaño, que nos sorprende al enfrentarnos a la visión real del edificio. Este efecto es debido a que en la gran mayoría de ejemplos de fotografía arquitectónica se retratan los edificios sin tener en cuenta (u obviando deliberadamente) la introducción del *factor escala* en la imagen, es decir, se elimina del encuadre cualquier referente que pudiese servir como guía para reconocer el tamaño real de la obra.

Por lo general, la fotografía de arquitectura ha optado por mostrar los edificios de la manera más aséptica posible, espacios vacíos e impecables que deliberadamente consiguen un efecto de ampliación y magnificación del espacio. La falta de referentes consigue un efecto de aumento de las proporciones del objeto retratado y ensalza las cualidades espaciales de la obra. Esta intención de magnificar los espacios es muy loable, pero si tanto fotógrafo como espectador quisieran una imagen que se aproxime más a la realidad de lo construido, bastaría con introducir en la composición elementos auxiliares que hagan referencia a la escala humana mencionada anteriormente, tales como personas, vehículos, mobiliario o arbolado. Incluso con la introducción de estos elementos puede manipularse la sensación de escala de la toma, variando la ubicación de los mismos, el encuadre o el punto de vista.

El formato:
Antes que nada, es necesario hacer un inciso sobre algo muy significativo, el tamaño de la imagen dentro de una publicación. Puesto que la fotografía de arquitectura llega al lector a través de publicaciones periódicas o libros y no a través de su puesta en pared en la sala de un museo, es preciso detenerse en las implicaciones de este soporte sobre la lectura de la imagen. Partiendo de la premisa de que nos movemos dentro de lo que podría denominarse un “pequeño formato”, debe tenerse en cuenta que no es lo mismo leer una imagen a doble página en una revista —lo que nos permitirá apreciar con facilidad muchos de los detalles que contenga—, que verla a página completa o reducida a un pequeño recorte que ocupa uno de los márgenes del papel. Del mismo modo son significativas su posición en el marco del formato o la relación que se genera con las imágenes adyacentes.

Esta es una circunstancia a tener en cuenta tanto por el fotógrafo como por el espectador. La influencia sobre el resultado visual de las redu-

16. Ibídem, p.160.



fig. 3.14 Alberto Schommer. Casa Gómez, Durana, Álava, 1959. Arquitecto: Francisco Javier Sáenz de Oíza.

cidas dimensiones del formato papel condiciona sin duda la forma de aproximación a los edificios, que, como se ha señalado anteriormente, rara vez permitirá una lectura detallada de la obra (problema solventado en muchos casos con la acertada colocación de planos de detalle junto a las imágenes). Así pues, queda señalado que la lectura que podemos esperar de un edificio a través de la fotografía (con excepciones), es generalmente de información global sobre la obra.

La dimensión:
El peso visual de la imagen está condicionado por la dimensión y de éste depende el equilibrio compositivo. La variación del tamaño de los objetos incluidos en el encuadre es un elemento fundamental para dotar de profundidad al espacio representado en la fotografía.

> En nuestra realidad la dimensión es uno de los factores clave de definición de las cosas y de la propia naturaleza; podría decirse que el último atributo de un objeto es su tamaño. Pero mientras que en la naturaleza y en el entorno urbanístico creado

> por el hombre, la dimensión está, más o menos, normativizada o modulada en función del propio tamaño del ser humano, en la imagen la dimensión es más relativa. Los tamaños de los automóviles, aunque varíen, son todos ellos muy similares; en los edificios, pese a las diferencias que puede haber entre una vivienda unifamiliar y un rascacielos, la compartimentación del espacio interior es, asimismo, muy parecida. El tamaño en la imagen, sin embargo, es mucho menos uniforme y este hecho confiere a este elemento y a sus posibilidades de variación un valor plástico nada desdeñable.[17]

La proporción:
Es la correspondencia de las partes de un objeto con el todo o de las partes relacionadas entre sí. «Se habla de proporción al hacer referencia a los modos de representar la figura humana en el espacio de la composición. […] La «sección áurea», «proporción divina» o «número de oro» permite establecer, de este modo, una medida numérica (la letra phi) que se corresponde con un tipo de proporción observada en la naturaleza».[18]

Es importante señalar que la utilización de ciertos objetivos, como el gran angular, tiene un efecto deformador sobre las proporciones de la obra fotografiada.

El espacio de la representación

Como señala Marzal: «La representación del espacio es una modelización de lo real».[19] La imagen fotográfica es siempre un recorte intencionado del *continuum* espacial, que está seleccionado para conseguir transmitir la idea de él que el fotógrafo o el autor de la obra arquitectónica tienen.

El resultado de la imagen fotográfica, como se ha constatado en el apartado anterior, no es un reflejo automático de lo que se encuentra frente a la cámara. Por ello, el mismo espacio fotografiado o positivado de forma diferente puede conducir al espectador a efectuar una lectura distinta de la obra. El manejo del espacio fotográfico es tan complejo como el arquitectónico. Implica controlar la relación que se crea entre los distintos espacios relacionados con la fotografía: el espacio referencial, el espacio representado, el espacio de representación y el espacio topológico.[20]

17. Villafañe, Justo, op. cit., p.156.
18. Marzal, Javier. op. cit., p.201.
19. Ibídem, p.208.
20. Tésis**.** *Imagen fotográfica y textualidad. La obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle.* Prieto Aguaza, Alberto, 2009, Universitat Pompeu Fabra, p.50.



fig. 3.15 Francesc Català-Roca. Casa Ugalde, Caldes d'Estrac, Barcelona, 1953. Arquitectos: José Antonio Coderch, Manuel Valls.

Campo/fuera de campo:

Philippe Dubois defiende que : «La imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración captando sólo un instante. *Espacialmente*, de la misma manera, fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de extensión»[21]. El espacio fotográfico se construye a partir de la eliminación, pues toda selección implica un descarte. A todo campo presente en el espacio de representación, le corresponde un fuera de campo adyacente que completa su significado.

Habitabilidad:

La habitabilidad es una característica inherente a la fotografía arquitectónica, que consigue que el espectador sienta que puede "habitar" la fotografía. Ésta característica depende del grado de identificación del espectador con el espacio fotografiado.

El tiempo de la representación

Elementos dinámicos (estructura temporal):
Una de las principales características de la realidad es su dinamicidad. A pesar del carácter estático de la arquitectura, el espacio no se entien-

21. Dubois, Philippe, op. cit., p.141.

de sin ser recorrido. Así pues, los elementos descritos a continuación pueden servir como soporte para facilitar el recorrido del espectador a través de la imagen y la reconstrucción del espacio representado. Los elementos que dotan a la imagen de una naturaleza dinámica son el movimiento, la tensión y el ritmo. En palabras de Villafañe: «La naturaleza dinámica de la imagen está íntimamente asociada al concepto de temporalidad. Ésta constituye la segunda estructura icónica, que articulada con la espacial y la de relación produce la significación plástica que toda imagen posee».[22]

Secuencialidad/narratividad:

La temporalidad ayuda a representar el tiempo real a través de la imagen. La forma más adecuada para reconstruir un esquema temporal, o espacial, es la utilización de una secuencia de imágenes. Los parámetros espacial y temporal en las imágenes secuenciales tienen la misma importancia y son inseparables: «Toda imagen cuenta una historia, más o menos pequeña, siempre con la ayuda de nuestra participación activa en su lectura».[23]

La secuencia debe estar ordenada sintácticamente para producir el efecto de continuidad. La dirección construida dentro de la escena o secuencia condicionará igualmente su lectura y podrá favorecer la continuidad del espacio contenido en las imágenes o la extensión del espacio más allá de los límites del encuadre. Dicha dirección dependerá de la ordenación de los elementos contenidos en la escena. Una imagen aislada, extraída de una secuencia, nunca poseerá la misma capacidad de significación. En las imágenes aisladas el espacio se configura mediante la relación de los elementos morfológicos que contiene, pero ese espacio es acotado y cerrado, y la comprensión de la totalidad de la obra resulta más complicada.

> La fotografía es acumulativa. La organización interna, así como la ordenación de un cuerpo de trabajo, han sido fundamentales para el desarrollo de la fotografía en todas sus manifestaciones, tanto en el arte como en aquello que lo rodea. El renacimiento del interés en la fotografía y la producción de libros dedicados a ella indican hasta qué punto está aceptada la idea de que la arquitectura del libro es un vehículo adecuado y flexible para exponer un archivo organizado. Gracias a historiadores como Horacio Fernández, con su libro y exposición *Fotografía pública* en 1991 —el primer libro sobre fotolibros—, y también en gran parte a los dos volúmenes del *The Photobook* (2004 y 2006) de Martin Parr y Gerry Badger, se está desvelando una historia

22. Villafañe, Justo, op. cit., p.138.
23. Marzal, Javier. op. cit., p.217.



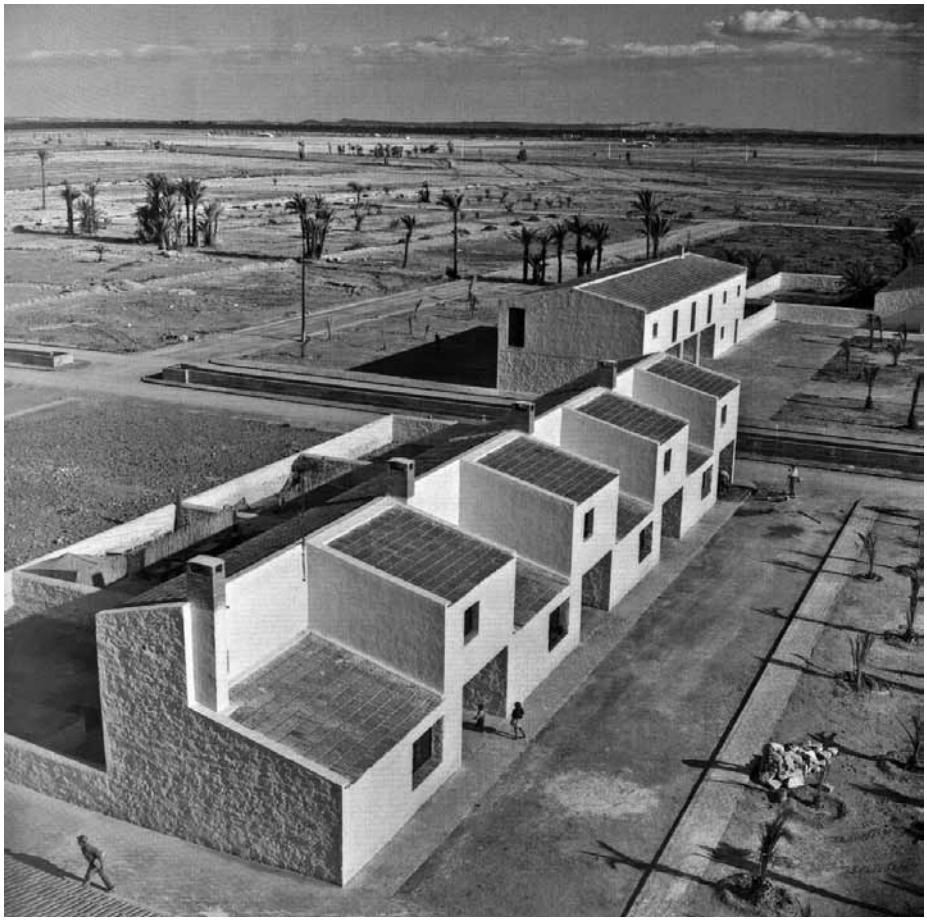




fig. 3.16 Kindel. Tres fotografías del Poblado de Colonización El Realengo, Alicante, 1960. Arquitecto: José Luis Fernández del Amo

> nueva —no solo sobre libros, sino también sobre fotografía— completamente distinta al relato arrogante e impreciso que había circulado hasta este momento.[24]

El ritmo de la imagen es equiparable al de la música. Los elementos morfológicos descritos anteriormente tienen la capacidad de crear estructuras rítmicas a través del contraste, el tamaño o la jerarquización de elementos. Tanto el movimiento como el dinamismo son contrarios a la utilización de composiciones regulares o simétricas, que carecerán de ritmo. El ritmo depende de la percepción del espectador, es decir, para que exista debe haber sido conceptualizado previamente a través del uso de ciertas estructuras que articulen los elementos de la imagen. Existen dos componentes que cualifican el ritmo visual: la periodicidad y la estructuración de dichos elementos.

La tensión es el elemento que genera dinamismo en las imágenes fijas y depende de la posición de los objetos en la composición. Ya se ha mencionado la forma en que los diferentes elementos morfológicos pueden generar tensión, aunque cabe recordar que ésta dependerá de la composición de las líneas, la aparición de formas irregulares, la utilización de perspectivas forzadas o el contraste de luces y sombras.

Nivel enunciativo

> Cuando se habla de enunciación se concibe como un acto de lenguaje a través del cual una estructura referencial produce un discurso.[25]

En este nivel se analizarán las formas de articulación comunicativa. A través de una serie de conceptos como el punto de vista, la verosimilitud o las marcas textuales, se estudiarán las posibilidades de expresión de una idea a través de la imagen y cómo introducir en ella un significado concreto.

Punto de vista físico:

El punto de vista implica la elección de la ubicación desde la cual contemplaremos la escena, la posición física frente a la obra fotografiada. Determinar desde dónde ha sido tomada la imagen nos da una idea de la intencionalidad de la toma. Que el punto de vista elegido sea frontal, elevado, picado o contrapicado condicionará la posición del espectador

24. Tyler, Adrian, “Fotografía y medio ambiente” en Bergera, Iñaki; Lampreave, Ricardo (eds.), *Jornada Arquitectura y fotografía 2012.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p.69.
25. Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 2010, p.81.



fig. 3.17 Paco Gómez. Edificio de viviendas Torres Blancas, Madrid, 1968. Arquitecto: Francisco Javier Sáenz de Oíza.

respecto a lo fotografiado, fluctuando entre la situación de poder ante la obra arquitectónica, la de igualdad o la de inferioridad.

Que la imagen sea frontal o en perspectiva afectará a la comprensión del edificio y a la percepción de su tamaño y escala. Lo ideal sería, como se ha comentado en el apartado anterior del análisis, poder recorrer el edificio en secuencia a través de una serie de fotografías.

Enunciación:

La fotografía es un acto icónico, resultado de un saber-ver y saber-hacer. En todo texto visual puede reconocerse la huella del fotógrafo. Hay dos estrategias muy claras a la hora de construir una idea a través de la imagen, por un lado, la utilización de la metonimia, es decir, los signos fotográficos mantendrán una relación de contigüidad física con su referente. Por otro, la metafórica, en la que la relación entre objeto y referente será libre e imaginaria. En la fotografía arquitectónica es habitual recurrir a la primera de las dos, es decir, aquella con vocación indicial.

Interpretación global del texto fotográfico

Es importante recalcar en este punto final del recorrido analítico el carácter meramente orientativo de la metodología propuesta. También lo es subrayar el hecho de que lo fundamental no es llegar a la solución "correcta" del análisis sino ser capaces de argumentar con coherencia las reflexiones efectuadas.

La interpretación global es de carácter subjetivo y requiere de una atenta lectura sobre la fotografía. Para ello, deberán tenerse en cuenta los elementos (formas, colores, texturas, etc.) y articulaciones (encuadre, punto de vista, recorrido visual, etc.) expuestos en este capítulo. Convendría también añadir en este punto la valoración crítica sobre la obra fotográfica analizada (si procede).

2



Encuadre

Ante la fotografía de Pando

Parte II.
Encuadre. Ante la fotografía de Pando

121 4 Juan Pando Barrero. Apuntes biográficos y contextuales
124 Testigo de una guerra
134 La aventura marroquí
137 Los brillantes 50
141 La década de 1960
151 Álbum fotográfico

171 5 Ver es un todo. Descripción, organización y material del Archivo Pando
174 Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico
180 Fondos y colecciones fotográficas en el Instituto del Patrimonio Cultural de España
182 Archivo Pando
193 Álbum fotográfico

213 6 Cartografía de la memoria. Momentos y protagonistas en la fotografía arquitectónica de Pando
250 Empresas
258 Instituciones
262 Arquitectos
277 Álbum fotográfico

página 116
fig. 4.1 Retrato de Juan Miguel Pando Barrero, escaneado de copia original. AP. img. s/n.

Los tres capítulos centrales se dedican al objetivo inicial del trabajo: delinear la figura de Pando y su legado fotográfico, como uno de los exponentes fundamentales de la fotografía de arquitectura moderna en España. Aquí se aporta una visión general sobre su biografía, centrada en sus retratos de las propuestas arquitectónicas de la España de posguerra, a través de la cual se van desgranando las relaciones forjadas con empresas, instituciones públicas y los propios arquitectos.

4 Juan Pando Barrero. Apuntes biográficos y contextuales

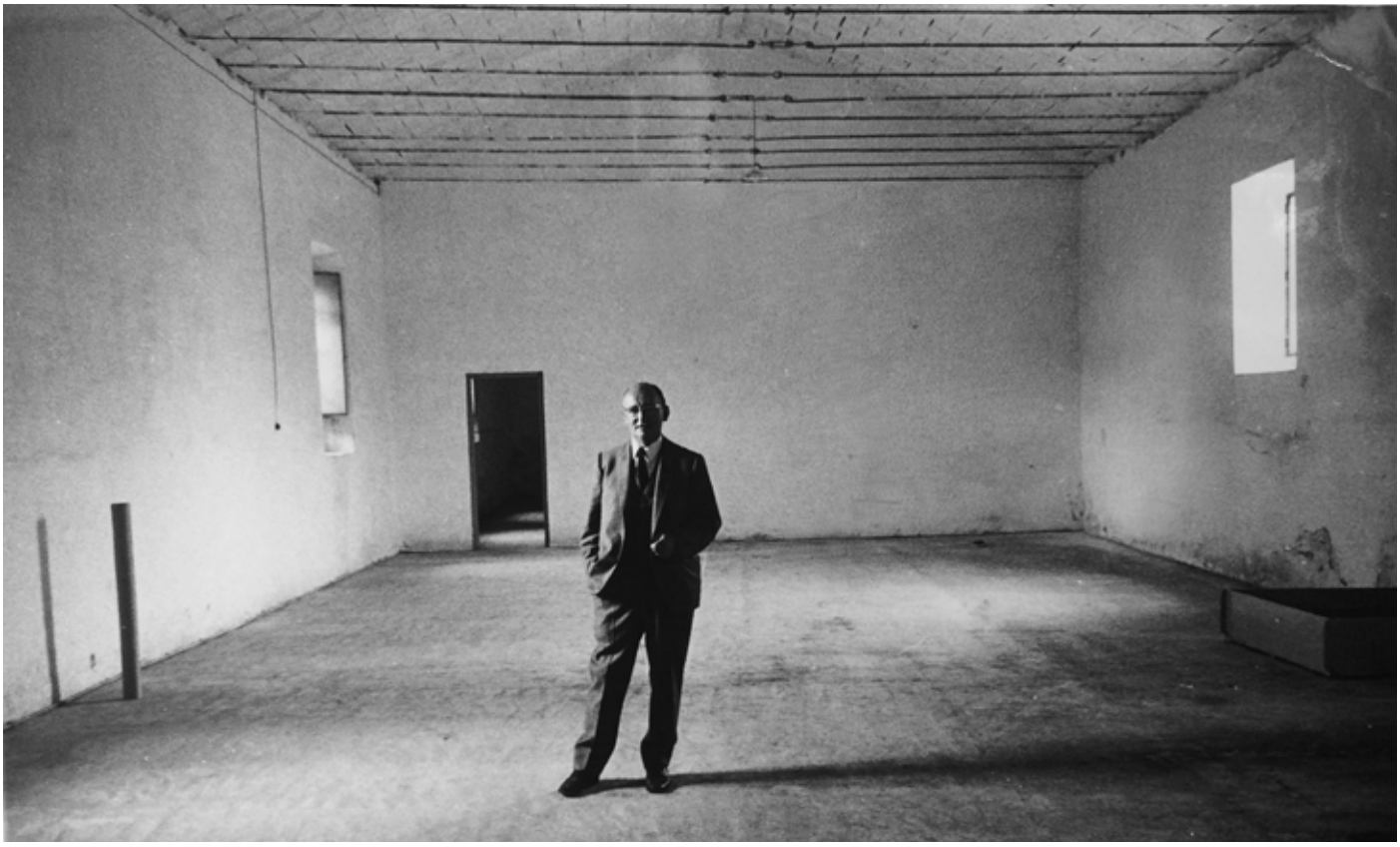


fig. 4.2 Juan Pando retratado por Gabriel Cualladó. Madrid, diciembre 1968. Archivo familia Pando.

A pesar del volumen de trabajo que desarrolló a lo largo de su carrera y de que sus fotografías estuvieron presentes en la mayor parte de los medios de difusión de la época —cuestiones que le sitúan al nivel de otros fotógrafos de arquitectura sobradamente conocidos como Català-Roca, Kindel o Paco Gómez—, Juan Miguel Pando Barrero ha sido el gran olvidado entre los fotógrafos pioneros de la difusión de la arquitectura moderna en nuestro país. Su archivo fotográfico, en gran parte inédito, ejerció un papel central en la revisión crítica de aquella arquitectura, en muchos casos ya desaparecida.

Para poder entender el discurso arquitectónico moderno es importante valorar la figura del fotógrafo, ya que la fotografía facilitó el conocimiento de esa nueva arquitectura y supo interpretar los ideales que perseguía. La revisión crítica del trabajo de Juan Pando dará lugar a nuevas lecturas no solo sobre su obra, sino sobre el contexto arquitectónico en el que construyó su trayectoria.

Pese a que a estas alturas muchos de sus contemporáneos, así como sus clientes, han fallecido, Pando se ha mostrado como una persona afable y cercana a través de los recuerdos de su único hijo, Juan Pando Despierto —que compartió su profesión y aprendió junto a él—. También se han podido contrastar las palabras del arquitecto Carlos Flores, con quien mantuvo una estrecha relación tanto personal como profesional durante muchos años. La inmersión en su archivo fotográfico, acompañada de una lectura crítica de las publicaciones de la época, han permitido, además, tejer a través de sus periodos vitales más importantes un perfil tanto profesional como humano.

La trayectoria fotográfica de Juan Pando estuvo vinculada a su experiencia personal, pero sobre todo a su contexto. Cada uno de los episodios de los que fue testigo a lo largo de su vida se vio reflejado en su trabajo. Pese a que no llegó a integrarse en ningún grupo profesional o *amateur*, sus vivencias durante la guerra y su relación con gran parte del mundo de la arquitectura afectaron sin duda al desarrollo de su fotografía.

Juan Miguel Pando Barrero nació en Madrid el 13 de abril de 1915. Era el menor de los cinco hijos de una familia de artesanos y tipógrafos. Falleció en la capital el 10 de agosto en 1992. Su vida profesional estuvo marcada por tres etapas muy nítidas: la primera, de aprendizaje con el fotógrafo Vicente Moreno —hijo del fundador del estudio, Mariano Moreno—; la segunda, como corresponsal gráfico de la Associated Press durante la Guerra Civil; y la tercera, en la posguerra, en la que fundó la 'Agencia de Informaciones Gráficas Foto-Pando' donde realizaría encargos tanto de arquitectura como de obras públicas, industria, publicidad, reproducciones artísticas y actualidad.

Siendo muy joven, 'Juanito', como muchos le conocían desde los años 30, ejerció oficios en apariencia dispares como ayudante de botica y electricista —premonitoriamente vinculados al dominio de la química y la luz—. Con sólo dieciséis años, fue aceptado en el estudio Moreno, situado en la plaza de las Cortes. Moreno fue uno de los más conocidos fotógrafos de arte de Madrid que realizó una gran tarea de documentación de las obras de arte de los principales museos y colecciones privadas del centro peninsular. Pando llegó a ser su primer ayudante en los cuatro años que trabajó a su lado. Allí, mientras revelaba y positivaba negativos en papel, aprendió el oficio, sobre todo en lo relacionado con la fotografía de reproducciones de lienzos y grabados del museo del Prado, monumentos, obras de ingeniería y arquitectura.[1]

En 1935 Pando instaló su primer estudio/taller en la calle Manzanares 5, aunque continuó ayudando al fotógrafo Moreno hasta completar la parte de trabajo pendiente en las colecciones del museo del Prado. Ese mismo año, Francisco de Cossío escribía en *Blanco y Negro*: «Los que difunden imágenes con un sentido elevado prestan a la cultura general el más elevado servicio: el de poner ideas, sentimientos y aún poesía al alcance de los que no saben leer».[2] En la década de 1930, frente a la potenciación estética e ideológica de la imagen planteada por las vanguardias, la fotografía había iniciado su propia reivindicación. En los periódicos, las imágenes comenzaron a ganarle espacio a los textos, y los reporteros gráficos se convirtieron en ilustradores e informadores en un entorno en el que la tasa de analfabetismo era muy alta (en torno al 40%).

Testigo de una guerra

Después de cuatro años en el cuarto oscuro, con el comienzo del conflicto Pando salió a la calle para documentar los sucesos desde el lado republicano. Este hecho le permitió ser testigo directo de los acontecimientos

1. Trapiello, Andrés: «Testigo de guerra. Salen a la luz las fotos del Madrid sitiado que captó Juan Pando», *La Vanguardia* (27.10.2002), págs. 36-44.
2. De Cossío, Francisco: *Blanco y Negro* 6, junio de 1935.



fig. 4.3 *Efectos de uno de los bombardeos nocturnos, por escuadrones de la Legión Cóndor, que devastaron Madrid en noviembre de 1936. En la imagen, una enfermera del Cuerpo de Sanidad Militar cruza por delante de una fila de curiosos, pasmados ante el desplome del edificio alcanzado en la plaza de Antón Martín.* AD03299. 1936.

relacionados con la llamada «Defensa de Madrid», desde la formación de las milicias frentepopulistas —anarquistas y comunistas principalmente—, a las consecuencias de los bombardeos sobre la población. Así, Pando fue construyendo uno de los testimonios más elocuentes y ecuánimes de esa guerra,[3] que presenció como reportero gráfico contratado desde 1935 por la Associated Press, agencia para la que trabajó en exclusiva como corresponsal de guerra desde 1935 a 1939, pero con quien mantuvo relación hasta finales de los años 40.

Aunque las firmas de algunos de los reporteros extranjeros que acudieron a España, como Robert Capa o Gerda Taro[4], adquirieron mayor renombre, los fotógrafos locales tuvieron un papel trascendental en la evolución del fotoperiodismo. Al comienzo de la Guerra Civil, Pando tenía sólo veintiún años, seis menos que Agustí Centelles y dos menos que Robert Capa. Las imágenes captadas por Pando en ese periodo se publicaron en el *ABC* de Madrid y los diarios *Ahora*, *La Voz, Luz* o *Crónica*. *La Voz* era uno de los diarios más populares de la República. La mitad de sus ocho

3. Trapiello, Andrés, op. cit..
4. Robert Capa era el seudónimo de Endre Erno Friedmann y Gerda Taro se llamaba en realidad Gerda Pohorylle.

páginas estaba reservada a ilustraciones y se reproducían alrededor de diez fotografías en cada ejemplar. Aunque la mayoría de ellas estaban firmadas por Alfonso (Sánchez Portela), Pando fue uno de sus principales colaboradores. El *ABC* contó en numerosas ocasiones con fotografías del joven y hábil Pando, que llegó a firmar algunas de sus portadas, compuestas por una única fotografía de impacto que confirmaba su apuesta por el valor de la imagen.

> Ser corresponsal de *ABC* fue siempre el mayor prestigio para un fotoperiodista. Las fotografías de sus portadas resumen los principales acontecimientos en la vida del país, y su diseño y estructura fueron copiados por toda la prensa.[5]

fig. 4.4 Fotografía de Pando en portada del *ABC* de Madrid, 21 de mayo de 1939.

El impacto social de las fotografías durante la guerra fue extraordinario. Se convirtieron en excepcionales documentos de una de las narraciones más difíciles: «cómo sobrevivir a una lucha entre familias en la que las ideologías se convierten en intransigencias que nada perdonan».[6] Los fotógrafos se transformaron en personajes clave por su capacidad de interpretación de la realidad, cuya influencia fue rápidamente reorientada por los órganos de poder. Los originales de Pando sobre la contienda son, en palabras de su hijo Juan, de lo mejor del fotoperiodismo de entonces:

> Sus originales sobre la retirada de las familias campesinas desde Talavera de la Reina; la lucha en la sierra de Guadarrama —donde desapareciera, en acción de guerra, su hermano José Luis, suboficial de la Brigada Topográfica—, así como el seguimiento que hizo, siempre ecuánime, nunca dogmático o morboso, del asedio de Madrid, son de lo mejor del género fotoperiodístico de entonces. Su imagen de una veintena de niños, a los que arenga un joven líder de 12-13 años, para que todos perseverasen en la construcción de fortificaciones en un solar colindante con el cine Coliseum, en vísperas de la capitulación de la capital (febrero de 1939) es pasmoso cuadro de espontaneidad y grandeza yuxtapuestas. Aquellas "Últimas tropas de la República" no jugaban a la guerra ni pretendían ser militares. Pero se consideraban "hombres" y por eso cavaron trincheras, como refuerzo de la idea de resistencia, que veían en sus padres y vecinos, reiterada en carteles y emisiones radiofónicas.[7]

Sobre el vínculo entre el documento gráfico, el fotoperiodismo y la precariedad de la información escrita en periodos de guerra, el periodista Manuel Bueno escribió: «El fotógrafo (la fotografía) viene a ser, pues, para

5. Sánchez Gil, Juan Miguel y Olivera Zaldua, María en: *Fotoperiodismo y República*, Madrid: Cátedra, 2014, p.34.
6. Conversación mantenida con Juan Pando Despierto. Madrid, agosto de 2016.
7. Extracto de la entrada en wikipedia sobre Juan Pando Barrero: https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Pando_Barrero

MADRID DIA 21 DE MAYO DE 1939. NUMERO SUELTO 20 CENTS.

ABC

DIARIO ILUSTRADO. AÑO TRIGESIMOSEGUNDO N.º 10.387

FUNDADO EN 1905 POR D. TORCUATO LUCA DE TENA

Franco en las calles de Madrid

Aspecto que ofrecía ayer mañana la avenida de José Antonio al paso de S. E. el Generalísimo Franco, al regresar a su residencia, después de la solemne función religiosa celebrada en la iglesia de Santa Bárbara. (Foto Pando.)



ABC (Madrid) - 21/05/1939, Página 1
Copyright (c) GRUPO ABC S.L., Madrid, 2007. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrate de acuerdo con las condiciones existentes.


ABC






Nieve en
la sierra


ABC
PREPARACION DE AVIADORES INGLESES



el lector, lo que la partera para la mujer encinta. Con el estímulo gráfico de las cosas le invita primero a leer y después le ayuda».[8] Además de servir como incentivo, el valor de las imágenes como memoria colectiva es importantísimo. En palabras de Emilio Carrere:

> Todos creemos recordar nuestro pasado; pero cuando lo vemos en las páginas de los viejos periódicos vemos que era distinto. Los espejitos de nuestra memoria han deformado las imágenes y nuestro oído ha olvidado el timbre peculiar de las voces amigas, que es lo primero que se nos borra en la neblina de la evocación. ¡Son tremendas estas viejas fotografías de los periódicos antiguos: nos devuelven una realidad que nos parece un sueño y por la que hemos pasado como sonámbulos!...[9]

fig. 4.5 Fotografías de Pando en portadas y páginas interiores del *ABC*, 12 de junio de 1934, 11 de junio de 1936, 30 de septiembre de 1936 y 20 de octubre de 1936.
fig. 4.6 Fotografías distribuidas por la Agencia de Informaciones Gráficas Foto Pando en portada y página interior del *ABC*, 26 de noviembre de 1939 y 14 de febrero de 1940.

En 2002, Andrés Trapiello escribió un artículo en *La Vanguardia* sobre el trabajo de Pando en la Guerra Civil, titulado: «Testigo de guerra. Salen a la luz las fotos del Madrid sitiado que captó Juan Pando», que comienza así:

> Hubo una foto que a Juan Pando, reportero de la Associated Press en el Madrid sitiado, le hubiera gustado haber hecho y no hizo, y otra que hizo y se perdió. [...] Nos dejó, en cambio, otras doscientas sobre la guerra, entre las cuales están estas pocas, que lo levantan al privilegiado lugar de los mejores fotógrafos del momento.[10]

Trapiello se pregunta por qué había desaparecido esa importante colección de imágenes de la guerra tomadas por el fotógrafo Juan Pando Barrero. En el artículo se describe cómo Pando hacía fotos en primera línea del frente en Madrid, con su Speed Graflex. Relata también cómo siempre habló, impresionado, de los tres mil periódicos en los que se publicaban sus imágenes. En aquel momento sus fotografías llegaban al punto de distribución, en Washington, por dos vías: valija diplomática y transmisión eléctrica, lo que permitía un reparto muy rápido de las imágenes.

La memoria de Pando quedó cruelmente marcada por la desaparición, en acción de guerra, de su hermano José Luis, con motivo de la ofensiva republicana sobre La Granja de San Ildefonso y Segovia (30-31 de mayo de 1937). A pesar de haber sufrido tan brutal pérdida, no abandonó su actividad fotoperiodística ni su relación con la Associated Press, sino que persistió en su labor informadora. Su cámara Speed Graflex le fue incautada en un control de milicianos republicanos, pero la Associated Press le facilitó otra, con la que prosiguió su actividad. Sus últimas fotos de la guerra civil fueron realizadas el mismo día de la entrada en Madrid de

8. Citado por Sánchez Gil, Juan Miguel y Olivera Zaldua, María en: *Fotoperiodismo y República*, Madrid: Cátedra, 2014, p.28
9. Ibidem, 2014, p.31.
10. Trapiello, op. cit., p. 38.



fig. 4.7 Portada del artículo publicado por Andrés Trapiello. *La Vanguardia* (27.10.2002), págs. 36-37.

las primeras 'tropas nacionales' (28 de marzo).[11] Treinta de sus mejores copias de época, *vintages*, sobre la Guerra Civil forman parte hoy en día de la colección permanente del Museo Reina Sofía.

A medida que se expandían sus horizontes estéticos, Pando experimentó una evolución hacia la intervención consciente en sus tomas que Joan Fontcuberta define así:

> La categorización de «fotoperiodismo moderno» suele analizarse como un movimiento homogéneo pero, en realidad, presenta dos oleadas sucesivas. La Guerra Civil española marcaría justamente una fase donde se superponen las dos. La primera se caracteriza por la busca de la noticia y su síntesis en unas imágenes de impacto. Se trataría del documento gráfico en estado bruto, sin pulir, es decir, sin aparente elaboración. El reportero aspira a transmitir la información de unos hechos, a erigirse, como habíamos dicho, en unos ojos a distancia... En la segunda, desarrollada sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, el fotógrafo reivindica un periodismo de opinión.[12]

11. Conversación mantenida entre la autora y Juan Pando Despierto. Madrid, enero de 2017.
12. Joan Fontcuberta citado por Sánchez Gil, Juan Miguel y Olivera Zaldua, María: *Fotoperiodismo y República*, Madrid: Cátedra, 2014, p.194.

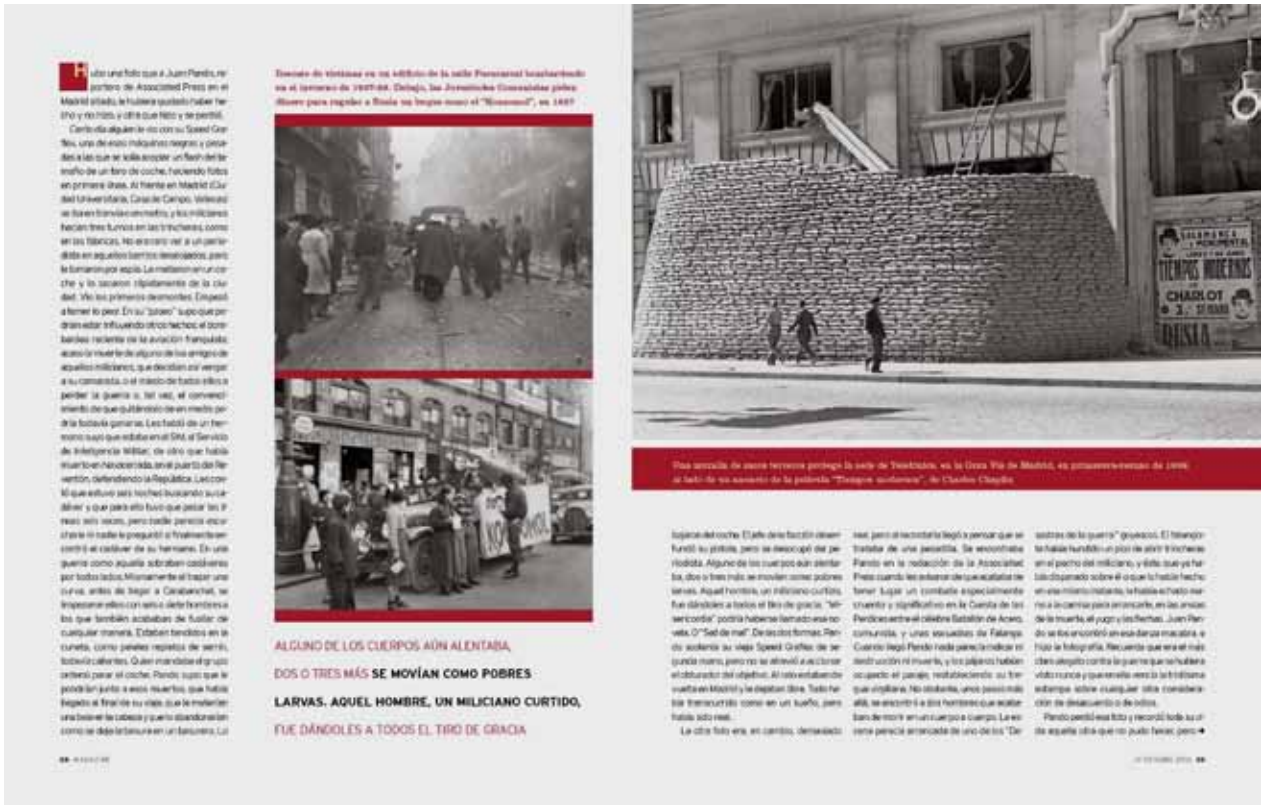


fig. 4.8 Páginas interiores del artículo publicado por Andrés Trapiello. *La Vanguardia* (27.10.2002), págs. 38-39.

Pando trabajó en la guerra al lado de los maestros y de ellos adquirió una serie de modos de ver a los que luego aportaría su personalidad en su propia agencia. Sus imágenes sobre arquitectura traducen muchas de estas cualidades. El dominio de la instantánea le llevaba a evitar la repetición de encuadres, con lo que conseguía reportajes panorámicos de los edificios y su entorno. Tenía un perfecto control de la escena, que lograba gracias al estudio previo del ángulo de la luz, ya fuese solar o artificial. No manipulaba sus negativos, e incorporaba la figura humana en las tomas, que le permitía aportar un halo de realidad a las imágenes de unas construcciones recién terminadas en el momento de ser fotografiadas.

El cambio más significativo de Pando fue su tránsito como corresponsal de guerra hacia la fotografía social. El hipódromo de la Zarzuela —obra de los arquitectos Arniches y Domínguez y el ingeniero Torroja— lugar de combates en 1936, pudo abrirse de nuevo al público en 1941. Pando fotografió las carreras de caballos y sonrientes aglomeraciones de la alta sociedad madrileña —deseosa de mostrar su felicidad— y supo transmitir con su fotografía aquella tranquilidad y elegancia.[13]

Durante la Segunda Guerra Mundial, Pando perseveró en sus corresponsalías gráficas y convirtió su agencia en distribuidora de imágenes de las

13. Conversación mantenida entre la autora y Juan Pando Despierto. Madrid, enero de 2017.

potencias aliadas (EEUU y el Reino Unido) que se publicaban en el diario *Ya* y, con menor asiduidad, en las del *ABC*. Los cauces de entrada de la información extranjera a periódicos y revistas eran las grandes agencias. Además de Pando, muchos otros reporteros españoles trabajaron como distribuidores.[14]

Su actividad profesional se desarrolló en su mayor parte en la agencia gráfica que llevaba su nombre, localizada sucesivamente en cuatro estudios-taller situados en el centro de Madrid. Del primero de ellos se conservan un gran número de copias vintage con el sello 'Manzanares, 5', relativas a la preguerra y el primer año de guerra. En su segundo estudio, situado en la calle Bretón de los Herreros, 9 (hasta mediados de 1937), figuraba el sello 'Pando Hnos.', por deferencia hacia su hermano mayor, Faustino, que gestionaba la parte administrativa de la empresa. Posteriormente, hasta el final de la Guerra Civil se ubicarían en la calle Mejía Lequerica, 4. Finalizada la contienda pasaron a registrarse como agencia con el nombre de 'Informaciones Gráficas Foto Pando', que funcionaría hasta 1945 como distribuidora de reportajes sobre la II Guerra Mundial. Sus estudios más consolidados estuvieron en la calle Augusto Figueroa, 43 (entre 1945 y 1972) y la calle Barquillo, 29 (desde 1969 hasta 1993), registrados como 'Estudios Pando S.L.'. Su último lugar de trabajo estuvo en la calle Peña del Sol, 32, su domicilio particular, donde instaló un pequeño taller desde el que mantuvo su actividad, cuando ya estaba enfermo, entre 1981 y 1983.

En 1942, Pando contrajo matrimonio con Manuela Despierto Vázquez ('Manolita') una de las cofundadoras del Socorro Azul, junto a Maripaz Unziti, fiel al ideario de la falange. Manuela era una mujer con mucho carácter, perito mercantil y muy buena dibujante, que dominaba tanto la taquigrafía como la mecanografía. Trabajó en el Ministerio del Aire, donde fue secretaria del General Gallarza. Haber sobrevivido a la guerra le otorgó una gran fuerza mental y una autonomía en sus decisiones que asombraban entre el mundo masculino predominante en ministerios e instituciones públicas.[15] En 1943 nació su único hijo, Juan, quien aprendería el oficio de fotógrafo observando trabajar a su padre.

Al concluir la II Guerra Mundial, retomó sus intereses artísticos, que amplió con los industriales y publicitarios. Entre los encargos que llevó a cabo en esta nueva etapa, en la década de 1960 destaca una cantidad reseñable de imágenes destinadas a la publicidad. Son igualmente dignos de mención sus numerosos viajes, en los que captó ciudades de la península y el extranjero, sobre todo, en Marruecos. Allí, Pando dió lo mejor de sí en cuanto a paisajes y retratos, principalmente en Yevala, Gomara, El Rif y El Gar.



fig. 4.9 Sellos de Estudios Pando S.L., localizados en las calles Pedro Muñoz Seca, Augusto Figueroa y Barquillo respectivamente.
fig. 4.10 Manuela Despierto con su hijo Juan sentado en su regazo bajo la proa del 'Monte Urbasa', Vigo. AP, img. 58697, circa 1949.

14. Sánchez Gil y Olivera, op. cit., p.28.
15. Conversación mantenida entre la autora y Juan Pando Despierto. Madrid, julio de 2016.


MONTE URBASA



La aventura marroquí

Pando viajó a Marruecos por primera vez en mayo de 1947, por encargo de la casa Philips, que deseaba que el fotógrafo documentase el estado en que se encontraba Tetuán ya que se habían instalado unas espléndidas iluminaciones en la capital del Protectorado con motivo del enlace matrimonial entre el jalifa (lugarteniente del sultán) Muley El-Mhedi (el predestinado) —último jalifa bajo autoridad protectoral española— y Lal-la Fátima —primogénita del sultán Sidi Mohamed Ben Jussuth (futuro Mohamed quinto)—. Pando se llevó entonces una gran sorpresa: mientras en España había unas drásticas restricciones de electricidad, allí el arbolado de las principales plazas de la ciudad estaba cubierto de bombillas, convertido en un paisaje de auténticos árboles de Navidad.[16] Allí inició su trayectoria al otro lado del Estrecho, lo que le permitiría reunir, con el paso de los años, una equilibrada obra gráfica del Marruecos popular, cultural e incluso de relaciones tribales.

A ese primer viaje le sucederían otros siete a lo largo de las siguientes décadas: mayo de 1951, marzo de 1965, enero de 1968, enero del 1969, enero de 1970, enero y agosto de 1971. En las últimas cuatro expediciones le acompañaría su hijo Juan —la primera vez en 1968—, que recuerda esos momentos, con emoción y nostalgia, como los definitivos en su formación como persona. Su legado sobre el Marruecos del Protectorado y el retrato conjunto de España y Marruecos son de lo más logrado en aquella época, junto con la magnífica obra de José Ortiz Echagüe, a quien conoció gracias al encargo de fotografiar el edificio de comedores de SEAT en Barcelona. Sus paisajes y retratos de un Marruecos en paz, muestran abiertamente el estrecho vínculo que Pando generó con los habitantes del país vecino y su concepto de Marruecos como reunión de pueblos.

fig. 4.11 Juan Pando retratado por su hijo. Alrededores de Gulimin (Sidi Ifni), enero 1970. Escaneado de *vintage*.

página siguiente
fig. 4.12 Escena captada en Tarudant, capital del Anti-Atlas. Enero 1967. Escaneado de *vintage*.

16. Conversación mantenida entre la autora y Juan Pando Despierto. Madrid, julio de 2016.

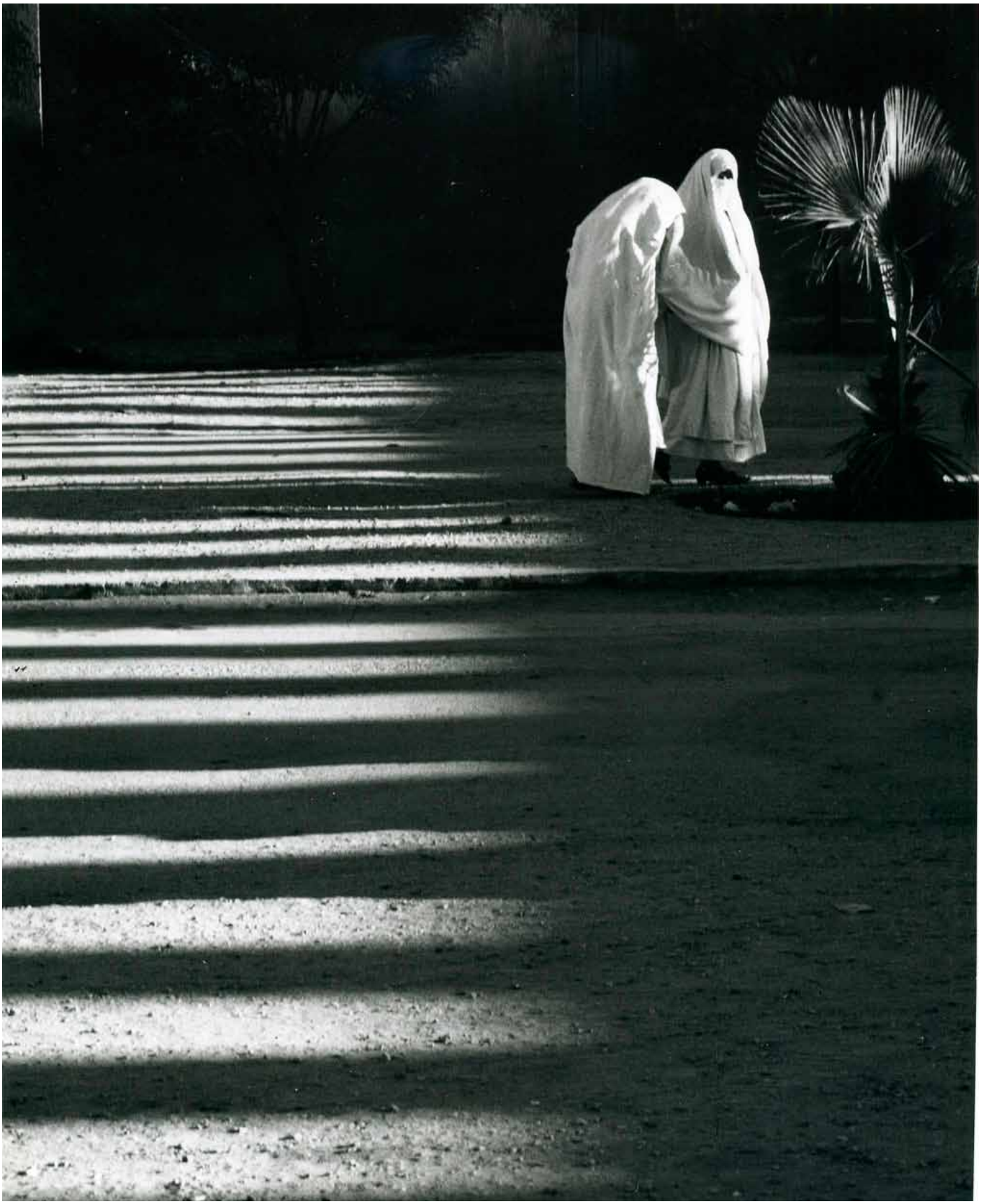






fig. 4.13 Casa Sindical de Madrid. Arqtos. Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto. AP, img. 62410, abril de 1954.

página anterior
fig. 4.14 Edificio Bancaya. Arqtos. Gonzalo de Cárdenas Rodríguez e Ignacio de Cárdenas Pastor. AP, img. 59070, mayo de 1953.

Los brillantes cincuenta

> En los años cincuenta tiene lugar, por fin, la brillante recepción de la modernidad en nuestro país. No obstante, y como la crítica arquitectónica ha demostrado, se trata de una segunda recepción de lo moderno en la que tuvieron un papel decisivo personajes tan significativos como Gabriel Alomar, Carlos de Miguel, Fernando Chueca o Miguel Fisac, entre otros.[17]

En la década de 1950, Pando recibió sus primeros encargos de estudios de arquitectura. Con la recuperación de la economía y la sociedad surgió también la revitalización del sector arquitectónico. Gran parte de la obra de Pando tiene como protagonista la arquitectura española de aquel momento. Las propuestas de las nuevas generaciones de arquitectos sentarían las bases de los avances que nuestra arquitectura conseguiría en la segunda mitad del S. XX.

En esos primeros años Pando tendría ya frente a su objetivo algunas de las obras clave en este proceso, como la Casa Sindical de Madrid, de Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto. A una escala menor, ejemplos como el edificio Bancaya, de Gonzalo de Cárdenas Rodríguez e Ignacio de Cárdenas Pastor o la Cámara de Comercio de Córdoba, de Rafael de La-Hoz Arderius y José Mª García de Paredes, destacaban entre la multitud de construcciones retratadas.

17. Blat Pizarro, Juan. *Fernando Moreno Barberá: modernidad y arquitectura.* Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2006, p.29.



fig. 4.15 Cámara de Comercio de Córdoba. Arqtos. Rafael de La-Hoz Arderius y José Mª García de Paredes. AP, img. 66095, junio de 1955.

página siguiente
fig. 4.16 "Boquerón 1" Entrada de túnel en la Autopista Caracas – La Guaira. AP, img. 65410, 1956.
fig. 4.17 Centro Simón Bolívar, Caracas. Arqto. Cipriano Domínguez. AP, img. 65419, 1956,
fig. 4.18 Interior del Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas. Arqto. Carlos Raúl Villanueva. Nubes acústicas de Alexander Calder. AP, img. 65408, 1956.

Por entonces, los fotógrafos españoles comenzaban a asumir el nuevo reto de entender la fotografía como documento, cuya consecuencia fue que el pictorialismo, que había marcado las etapas anteriores, quedó relegado a un segundo plano. El gran protagonista del panorama fotográfico de la década de 1940 y de la corriente pictorialista había sido José Ortiz-Echagüe, con quien Pando mantuvo una gran amistad desde su encuentro con motivo de la edificación de las nuevas oficinas de SEAT en Barcelona. Siendo tan diferentes en sus modos de trabajo, Pando y Ortiz-Echagüe se complementaban. Éste último era muy respetado por la nueva generación de fotógrafos y su trabajo fue considerado el modelo a seguir durante mucho tiempo.

En medio de esta eclosión creativa, entre 1956 y 1957, Pando pasó seis meses en Venezuela trabajando como fotógrafo. Su hermano Ángel, que regentaba una cafetería en Caracas, le habló de la oportunidad de trabajo que podría ofrecerle la expansión inmobiliaria, en pleno apogeo en aquel momento, auspiciada por el régimen del general Marcos Pérez Jiménez. Bajo la dictadura Pérez Jimenista se favoreció tanto el urbanismo de Caracas como de otras grandes ciudades del interior y a la vez se impulsó un vasto y ambicioso programa de infraestructuras con la construcción de edificaciones, grandes carreteras que unían y renovaban los lazos entre ciudades de todo el territorio, así como puentes y obras de gran envergadura con las que se modernizó el país. Durante aquellos meses Pando trabajó para el gobierno de Venezuela cosechando un gran éxito. Lamentablemente, su experiencia al otro lado del Atlántico se truncó por una enfermedad de su mujer, que le obligó a regresar a España.







Venezuela era en aquel momento el motor de Latinoamérica. Las nuevas composiciones, de estilo estadounidense, que prosperaban en las edificaciones se vieron también reflejadas en los encuadres y puntos de vista que Pando utilizó en sus fotografías.

También en la España de los años cincuenta crecía entre los arquitectos esa admiración por lo americano. Al interés formal se sumaba la enorme curiosidad por sus adelantos técnicos. Las obras de SEAT, de Rafael de la Joya, Manuel Barbero, César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide, fotografiadas por Pando a su regreso de Venezuela, fueron, por su concepto y ubicación, de los mejores ejemplos publicitarios para mostrar a la sociedad esa nueva estética y favorecer su comprensión. Como señala José Manuel Pozo: «No bastaba con el buen gusto y la convicción de los arquitectos para llevarlos a cabo, sino que era necesario también que hubiese empresas interesadas en ofrecer una imagen de prosperidad e iniciativa, que se atrevieran a recurrir a ese tipo de arquitectura para transmitir su novedoso mensaje».[18]

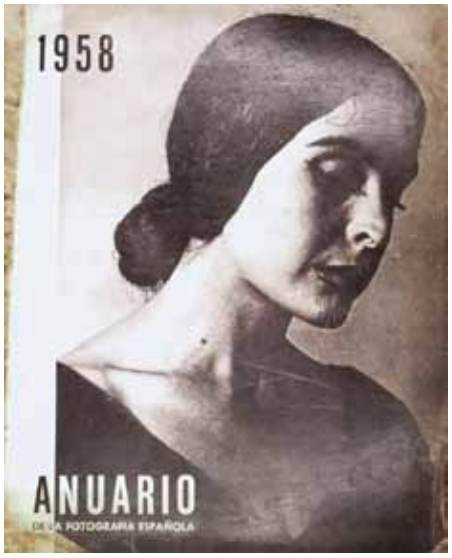


fig. 4.19 Portada del *I Anuario de la fotografía Española*. AFAL, 1958.

Además de los grandes avances de la industria, la arquitectura más representativa de esos años es, sin duda, la desarrollada en el campo de la vivienda social. Los mejores arquitectos del momento estuvieron involucrados en esas nuevas construcciones, y, junto a ellos, un joven Pando, que encontró en este terreno las mayores motivaciones para su fotografía. La naturalidad de sus encuadres introdujo en aquellas escenas a los adolescentes que repoblaban los nuevos hogares construidos en la periferia madrileña para la clase trabajadora —como Calero, Caño Roto o Entrevías—, ansiosa por olvidar lo padecido. Pando retrató como nadie aquella felicidad recién nacida: los adolescentes que, absortos, mezclaban juegos, retos y sueños. La paz vivida, sentida y compartida —por dura que fuese aún—, fue la mayor satisfacción de Pando como fotógrafo. Todo un mundo de posibilidades para una sociedad de resistentes (las madres) y supervivientes (sus hijos), de la que él formó parte.

A finales de la década de 1950 se produjo en España un hito fundamental para la fotografía española y su reconocimiento internacional: la edición del *I Anuario de la fotografía española*, publicado por AFAL[19] en 1958. Se trataba de una cuidadosa selección de trabajos de cuarenta y ocho autores, con un diseño y maquetación que daban absoluto protagonismo a la imagen y que reflejaba todas las facetas de la fotografía del momento. Entre los fotógrafos seleccionados en la publicación aparecían varios autores relacionados con la fotografía arquitectónica, como Francesc

18. Pozo, José Manuel, "Introducción" en VV.AA. *Los brillantes 50 - 35 proyectos*. Catálogo de exposición. Pamplona, T6 Ediciones, 2004. p.8.
19. La Asociación Fotográfica Almeriense, AFAL —uno de los colectivos fotográficos más relevantes del siglo XX en España— impulsó la renovación de la fotografía española tras la posguerra. Su actividad se desarrolló en torno a la revista homónima especializada en fotografía y cine.



fig. 4.20 Poblado dirigido de Caño Roto. Arqtos. José Luis Íñiguez de Onzoño Angulo y Antonio Vázquez de Castro Sarmiento. AP, img. 96537, septiembre de 1964.

Català-Roca, Paco Gómez, Oriol Maspons, Ubiña o Koch; sin embargo, no había mención alguna a la figura de Pando, pese a que su presencia en las publicaciones especializadas de arquitectura era, ya entonces, de las más relevantes.

La década de 1960

Aquel modesto estudio que empezó como una cooperación entre Pando y su mujer —que a veces retocaba negativos de retratos o colecciones artísticas y ayudaba llevando todo el registro—, creció con el paso del tiempo hasta contar con más de 25 trabajadores a finales de la década de 1960, la época de mayor trabajo en ‘Estudios Pando’.

Sus colaboradores más apreciados, José y Federico López, trabajaron con ellos desde principios de los sesenta hasta que el estudio cerró. Los hermanos López hacían también fotografías del proceso de edificación,

pero se encargaban sobre todo del trabajo de estudio: las copias, maquetas, bodegones, etc. María Jesús, la mujer de Pando Despierto, fue otro de los pilares fundamentales de la empresa, ya que durante dieciséis años ejerció como su directora.

Sin embargo, la década dorada del estudio no estuvo exenta de adversidades. En 1962 se produjo uno de los acontecimientos más desafortunados en la familia Pando Despierto. Mientras volvían de Colmenar Viejo, donde Pando y su esposa acababan de comprobar el estado de las obras de una gran nave a la que planeaban trasladar su estudio, ya de noche, un automovilista se les echó encima en dirección contraria e impactó contra ellos. Afortunadamente ambos pudieron recuperarse del choque, pero quedaron seriamente afectados; Pando especialmente resentido de su pierna derecha. Aquel suceso fue la causa directa de que su hijo Juan cambiase sus planes de futuro —presentarse a la selección de aspirantes a oficial piloto de complemento en el ejército del aire—, para quedarse a su lado, ayudar a su padre en el proceso de recuperación y sustituirle en ciertos trabajos. La pareja formada por padre e hijo empezó a compartir encargos en 1967 y durante diez años continuaron su labor conjunta. Sus viajes fotográficos convirtieron aquella época en la más positiva para Pando Despierto. Según él mismo recuerda, descubrió en Marruecos a su padre como maestro y progenitor. Pando y su hijo se convirtieron en grandes compañeros de viaje —tanto por encargo, como por placer—, pensaban y actuaban tratándose de tú a tú, en una fraternidad intelectual y moral.[20]

En ese momento, las corrientes fotográficas que se desarrollaban con mayor fuerza en España procedían de los contextos madrileño y catalán. El primero fue el ámbito fundamental de trabajo para Pando y le influyó de una forma más directa; el segundo, constituía el otro centro neurálgico del país, donde Català-Roca, probablemente el mayor representante español de la fotografía arquitectónica de la época, desarrollaría la mayor parte de su esfuerzo creativo.

En el entorno madrileño, en 1961 se fraguaba una incipiente Escuela de Madrid, derivada de la Real Sociedad Fotográfica.[21] Entre sus miembros más destacados se encontraban Gabriel Cualladó, Paco Gómez, Ramón Masats, Gerardo Vielba, Francisco Ontañón, Juan Dolcet o Fernando Gordillo. Pese a que Pando no llegó a pertenecer a ninguna de estas agrupaciones, mantuvo muy buenas relaciones con muchos de sus miembros. Pando y Cualladó, por ejemplo, estuvieron unidos por una gran amistad; se apreciaban mutuamente y era frecuente que ambos se consultasen dudas en las habituales visitas de Cualladó al estudio. Gerardo Vielba, presidente de la Real Sociedad Fotográfica, era también un buen amigo. Pando se relacionaba además con muchos de los fotógrafos madrileños

20. Conversación mantenida con Juan Pando Despierto. Madrid, julio de 2016.
21. La Real Sociedad Fotográfica nace de las tertulias organizadas por aficionados madrileños para intercambiar opiniones y conocimientos sobre fotografía.



fig. 4.21 Gran San Blas: Bloques de vivienda de tercera categoría, parcela E. Arqto. Rafael Aburto. AP, img. 87906, mayo 1962.

más reconocidos entonces: los Cartagena, que se dedicaban al retrato y la fotografía industrial, Alfonso Sánchez Portela, Sanz Bermejo, Albero y Segovia, Díaz Casariego o los Hermanos Mayo. Este contexto impulsó su evolución profesional.

Su activa participación en temas arquitectónicos supuso que los conceptos y planteamientos que se desarrollaban en este sector calasen también en su propuesta fotográfica. Carlos Flores ha confirmado, en las conversaciones mantenidas con motivo de esta tesis, que Pando era muy conocido en el ámbito arquitectónico. En su estudio de la calle Barquillo se ejercía una labor altamente reconocida por la mayoría de los arquitectos que desarrollaban su labor profesional en Madrid.

En cuanto al tipo de fotografía de Pando y sus coetáneos, hay ciertos recursos comunes que merece la pena mencionar. Por un lado, el hilo conductor de algunos de los fotógrafos de la citada escuela de Madrid era la presencia humana, un recurso predominante en las fotografías de Juan Pando. Nicolás Müller, uno de los principales representantes del nuevo documentalismo, supo reflejar en sus tomas la dura realidad española de la época. Este fotógrafo de origen húngaro asentado en España, analizaba frecuentemente la integración del hombre en el paisaje. Frente a Müller, Paco Gómez, que durante muchos años ilustró las páginas de la revista *Arquitectura*, eliminaba por completo la figura humana de sus fotogra-



fig. 4.22 Hogar infantil de Cristalera Española. Arqtos. José Antonio Corrales Gutiérrez, Ramón Vázquez Molezún, Alejandro de la Sota. AP, img. 78665, julio 1959.

fías.[22] Sin embargo, pese a ser un *fotógrafo de ausencias*, sus imágenes certificaban la presencia del ser humano a través de su huella en edificios y estructuras. En las fotografías de Pando, los inquilinos de los edificios tuvieron siempre un papel relevante. Componía hábilmente las imágenes, situaba a las personas en aquellos lugares donde su silueta podía ayudar a una correcta lectura a nivel de la escala, de la profundidad de campo o de la integración de los espacios en una misma toma, además de otorgarle un sentido narrativo a la escena.

Por otro lado, la composición de las imágenes también resultaba un elemento diferenciador entre los fotógrafos españoles. Kindel, muy relacionado con la España rural, conseguía instantáneas que suponían un camino de búsqueda hacia la abstracción.[23] Ésta sería una de las vías que también Paco Gómez recorrería en su trayectoria. En cambio, Pando, en busca de la sencillez compositiva, no aislaba los elementos, sino que culminaba 'encuadres abiertos' donde podía reconocerse el conjunto. En muchos de sus reportajes Pando tomó como guía la manera de hacer de algunos cineastas italianos representantes del neorealismo, como Roberto Rosellini o Vittorio de Sica. La rigurosa selección previa de las tomas a realizar, que tendía a conseguir una aproximación paulatina a la obra y la parquedad en los disparos fotográficos, era su característica principal. De ese modo, Pando lograba introducir al espectador en un recorrido por dentro y por fuera del edificio.

22. Rodríguez, Mafalda: «Los cincuenta olvidados», en *España años 50: una década de creación,* pág.100.
23. Bisbal, Ignacio: «Kindel, paisajes abstractos», en *Kindel: fotografía de arquitectura,* pág. 31.







fig. 4.23 Dos fotogramas de la película “El ladrón de bicicletas” de Roberto Rosellini, 1948.

fig. 4.24 Escena de la película “Alemania, año cero” de Vittorio de Sica, 1948.

En el entorno fotográfico catalán, Català-Roca constituiría el nexo entre esta nueva generación y la anterior. Pando tuvo la fortuna de conocerle en persona. Cada foto del tarraconense, referente básico para la fotografía de arquitectura a nivel nacional, era un meticuloso estudio de composición, luz y perspectiva, de elementos diversos perfectamente equilibrados y bien resueltos en el encuadre final. Vinculado al Grupo R, Català-Roca se comprometió con el ideal de la modernidad del momento, propuesta por arquitectos catalanes ya consagrados, como Josep Antoni Coderch, Josep Maria Sostres o Antoni de Moragas, y jóvenes arquitectos que despuntaban ya por aquel entonces, como Oriol Bohigas o Josep Martorell.

En un sentido creativo, cabe destacar la influencia que ejercieron sobre Pando los fotógrafos extranjeros, fundamentalmente los estadounidenses, cuyo trabajo conoció a través de las fotografías que recibía desde la *Associated Press* para su distribución. Entre ellos, cabría destacar a: Paul Strand (detalles de máquinas y herramientas o procesos de investigación en laboratorios), Ralph Steiner (composiciones de objetos), Imogen Cunningham (estructuras con tomas en ángulos forzados), Edward Weston (estructuras industriales, refinerías), Lewis Hine (obreros en los rascacielos), Edward Steichen (composición de personas, aproximación al mundo rural y los retratos), Laura Gilpin (contrastes blanco y negro), y Margaret Bourke-White (presas). El alemán Albert Renger-Patzsch, con quien se podría establecer un paralelismo en muchos aspectos biográficos,[24] fue otra de sus influencias.

fig. 4.25 Paul Strand. *Oil Refinery, Tema, Ghana*, 1960. © Philadelphia Museum of Art. The Paul Strand Collection.
fig. 4.26 Imogen Cunningham. *Wooden Building. New York City,*1956. © The Imogen Cunningham Trust.
fig. 4.27 Edward Weston. *Boulder Dam*, 1941. © The Lane Collection, Museum of Fine Arts, Boston.
fig. 4.28 Lewis Hine, *Laying a Great Beam on the Empire State Building*, 1930. © The Princeton University Art Museum.

Al igual que muchos de aquéllos fotógrafos, Pando trabajó con máquinas de gran formato (Graflex Speed Graphic y Linhof Technika) para retratar paisajes y fotografiar monumentos, y solía decantarse por las cámaras de medio formato (Rolleiflex y Hasselblad), para así desplazarse con soltura entre las medinas marroquíes o por las calles y plazas de la España rural.

La perfección técnica es uno de los aspectos en los que las fotografías de Pando resaltan respecto a las de sus coetáneos. La utilización de cámaras técnicas con objetivos descentrables, que le permitían corregir la desviación angular en el momento de la toma y mejorar la perspectiva de las mismas, aportó una calidad formal y visual a sus imágenes que destaca por encima del resto. Su trabajo de tratamiento posterior en el cuarto oscuro era mínimo; de hecho, Pando se manifestaba como un enemigo radical del fotomontaje, excepto en las maquetas de proyectos arquitectónicos. En esos casos, la intervención de Pando se limitaba al aporte de aquellos celajes que mejor se correspondían con las estructuras del proyecto e incluso, en ocasiones, añadía perspectivas geográficas del entorno donde se iba a alzar el edificio o conjunto arquitectónico diseñado

24. Albert Renger-Patzsch (1897-1966) fue un fotógrafo adscrito a la Nueva Objetividad. Especialista en fotografía publicitaria e industrial, tras la Segunda Guerra Mundial se retiró a un pueblo pequeño para dedicarse a la fotografía de paisaje y arquitectura.









por los arquitectos para los que trabajaba, que, en muchos de los casos, más que clientes, eran sus amigos: Manuel Barbero, Carlos Flores, José Luis Romany, Rafael de la Joya o Fernando Moreno Barberá. Pando Despierto recuerda cómo aquéllos negativos originales, que no se manipulaban en el estudio, ejercen hoy una función similar a la de documentos notariales de una determinada situación lumínica y climatológica presente en el momento de la toma, identificada registralmente con el año, mes y día de la misma.[25]

Una adecuada descripción del trabajo de Pando podrían ser las declaraciones de Matisse para la revista *Camera Work* (1908), quien decía:

> La fotografía en manos de un hombre de gusto tendría aspecto de arte, pero el fotógrafo debe intervenir lo menos posible, de modo que la fotografía no pierda el encanto objetivo que posee de manera natural. La fotografía debe registrar y ser testimonio.[26]

Pando asimiló y supo interpretar los proyectos de los arquitectos, transformando sus intenciones en imágenes y aportando una nueva dimensión latente complementaria a sus intenciones, tanto en la obra construida como en las maquetas. El resultado es un discurso visual renovador y respetuoso, que satisfacía plenamente a los autores, y en el que se destacaban los valores y elementos más significativos de cada obra. A través de sus fotografías las obras se humanizan, se hacen asequibles, se convierten en recuerdos sentimentales poderosos.

Pando siempre se preocupó por no ofrecer una 'lectura cerrada' del edificio, sino más bien proponer ideas y sugerir situaciones de habitabilidad y convivencia. La función social de la imagen es otro de los aspectos que definen la posición de Pando frente a la arquitectura: el fotógrafo comprometido debe cuestionar y revelar las condiciones de los entornos humanos que retrata.

Pando no persiguió el reconocimiento público de su obra. Fue una persona muy exigente, tanto consigo mismo como con aquellos que le rodeaban. Su único propósito era quedar satisfecho con su trabajo y cumplir con las expectativas del cliente. No publicó ningún libro sobre su legado fotográfico, pero le habría gustado hacerlo. Tal vez la enfermedad que le atrapó en sus últimos años le impidió hacer los contactos necesarios para llevarlo a cabo. Sólo instaló una gran exposición: *Luz y Vida.* Expuesta en el edificio del diario *Pueblo* de Madrid —obra del arquitecto Rafael Aburto—, se inauguró el viernes 19 de abril de 1968 y estuvo acompañada de un catálogo. Convencido por Emilio Romero, director de *Pueblo,* y su propio hijo, Pando trasladó a las paredes de la sala una amplia selección

25. Conversación mantenida entre la autora y Juan Pando Despierto. Madrid, julio de 2016.
26. Citado en «Entrevista a varios autores», *Camera Work*, núm. 24 (octubre 1908).



fig. 4.29 Fotografía de la sala del diario *Pueblo* con el montaje expositivo de *Luz y vida*. AP, img. B-11966, abril 1968.

de imágenes de sus paisajes y retratos relacionados con sus viajes por España y Marruecos.

Su obra, tanto nacional como internacional, mereció el siguiente comentario por parte del historiador y académico José Camón Aznar:

> Con el advenimiento de la fotografía se decía que el arte tenía que cambiar sus rutas y salir del ámbito de la rigurosa objetividad en que hasta entonces había vivido [...]. Pero con el avance no sólo de los medios técnicos, sino muy principalmente de la sensibilidad de los fotógrafos, hemos visto que la fotografía se convertía también en un arte y a veces de un lirismo que supera a la misma pintura. Tampoco podemos considerar a la fotografía como arte estático, pues no sólo los escorzos y puntos de vista más dinámicos se cultivan hoy, sino que la misma luz en su tránsfuga palpitación aparece recogida en algunas de las pruebas que el fotógrafo Juan Pando expone aquí. [...] Y cuando la cámara se acerca a la realidad más cotidiana, son las presencias habituales las que se magnifican en la intimidad del contemplador. La fotografía como arte, sí. La fotografía que reproduce la realidad, pero sublimada por una técnica puesta al servicio de una inspiración de auténtico creador.[27]

27. Camón Aznar, José en Pando Barrero, Juan: *Fotografía*, *Luz y Vida*. Madrid: Club Pueblo, 1968.

4 Álbum fotográfico. Juan Pando Barrero



Un improvisado "jefe" de la resistencia republicana "pasa revista a sus tropas" . AD03312. 1939.

Treinta de las mejores copias de época de Pando sobre la Guerra Civil forman parte hoy en día de la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).



La calle de Atocha tras un bombardeo. AD03292. 1936.



Impacto de granada en el edificio de Telefónica, Madrid. AD03315. 1937.



El frente de Toledo. Corresponsales de guerra posan con la dotación del vehículo blindado. AD03293. 1936.



Lavanderas escoltadas por milicianos, Frente de Guadarrama. AD03288. 1937.

Entrada de la columna Durruti en la calle Alcalá de Madrid. AD03302. 1936.





El Casino de Madrid tras un bombardeo de la aviación nacional. AD03314. 1936.



Grupo de brigadistas internacionales. AD03287. 1937-38.



Refugiados en la estación de metro Sevilla, Madrid. AD03289. 1938.



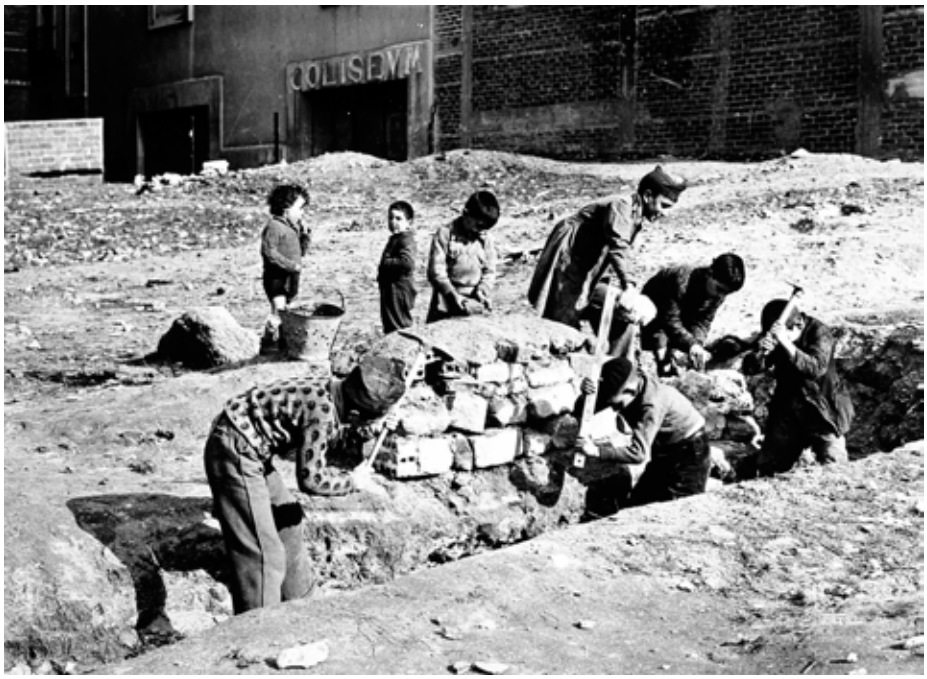
Farmacia y perfumería de la Gran Vía. AD03290. 1937-38.



Dos empleados del Banco de Vizcaya, Calle Alcalá, Madrid. AD03291. 1937.



Dos niños extraen cascos de proyectiles. AD03308. 1938.



Un grupo de niños voluntarios abre trincheras. AD03309. 1939.



Arenga al más joven ejército posible. AD03301. 1939.

página siguiente
Primer Desfile de la Victoria.
AD03286. 1939.





Retrato de Juan y Manuela en el aeródromo de Sevilla, autor desconocido. AP, img. 60519, mayo de 1951.



Retrato de familia.
AP, img. 60000, 1953.



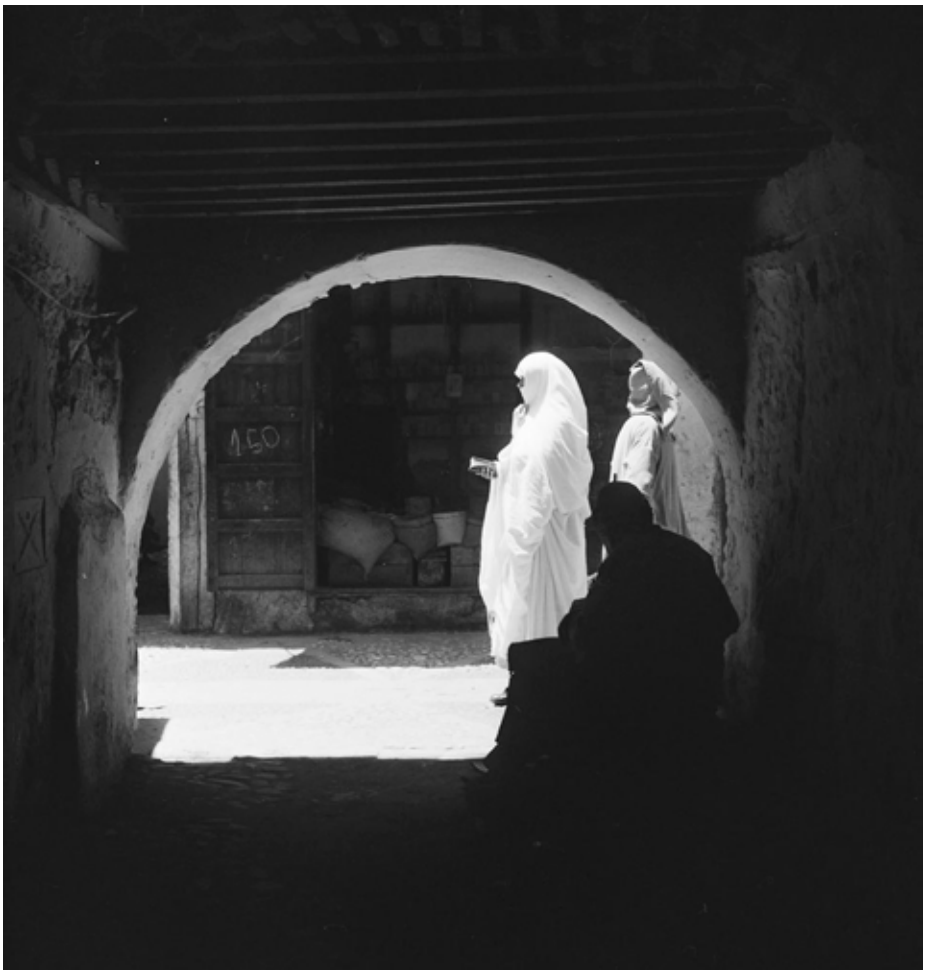
Retrato (Juan Pando Despierto) en el pueblo. AP, img. 58698, 1953.



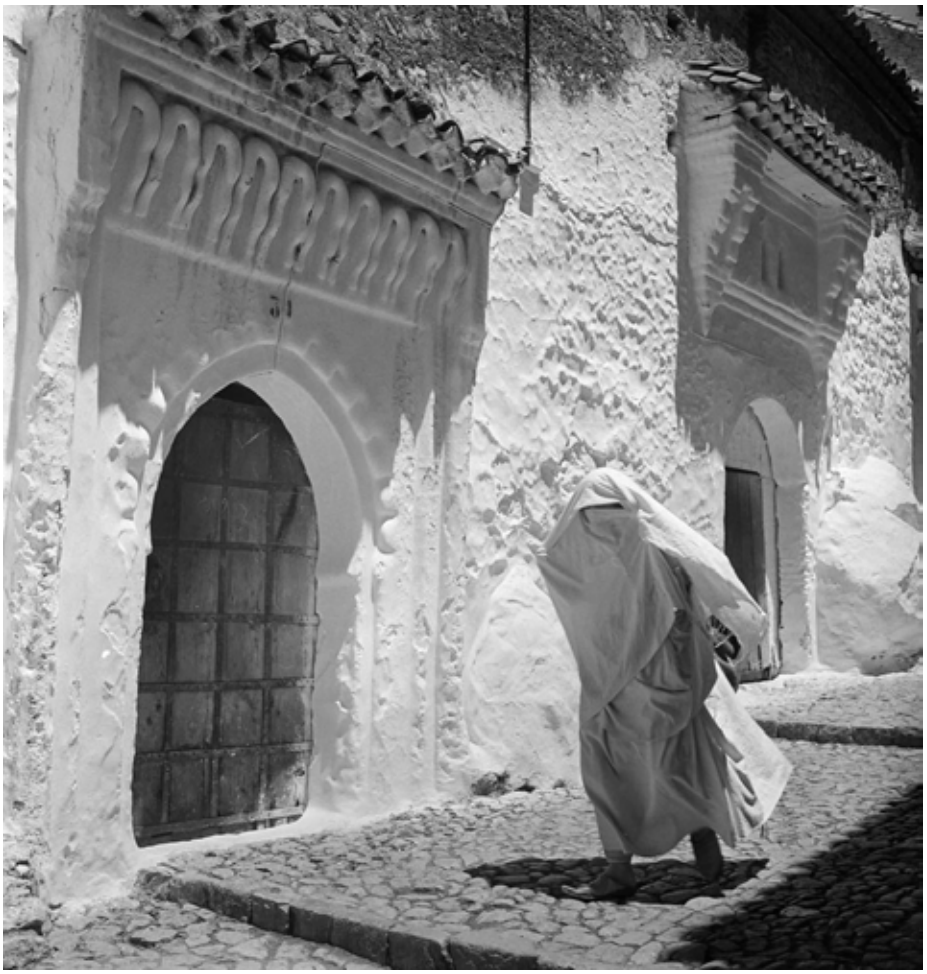
Manuela en el río, Asturias. AP, img. 60017, agosto de 1951.



Retrato (Juan Pando Despierto). AP, img. 59989, 1951.



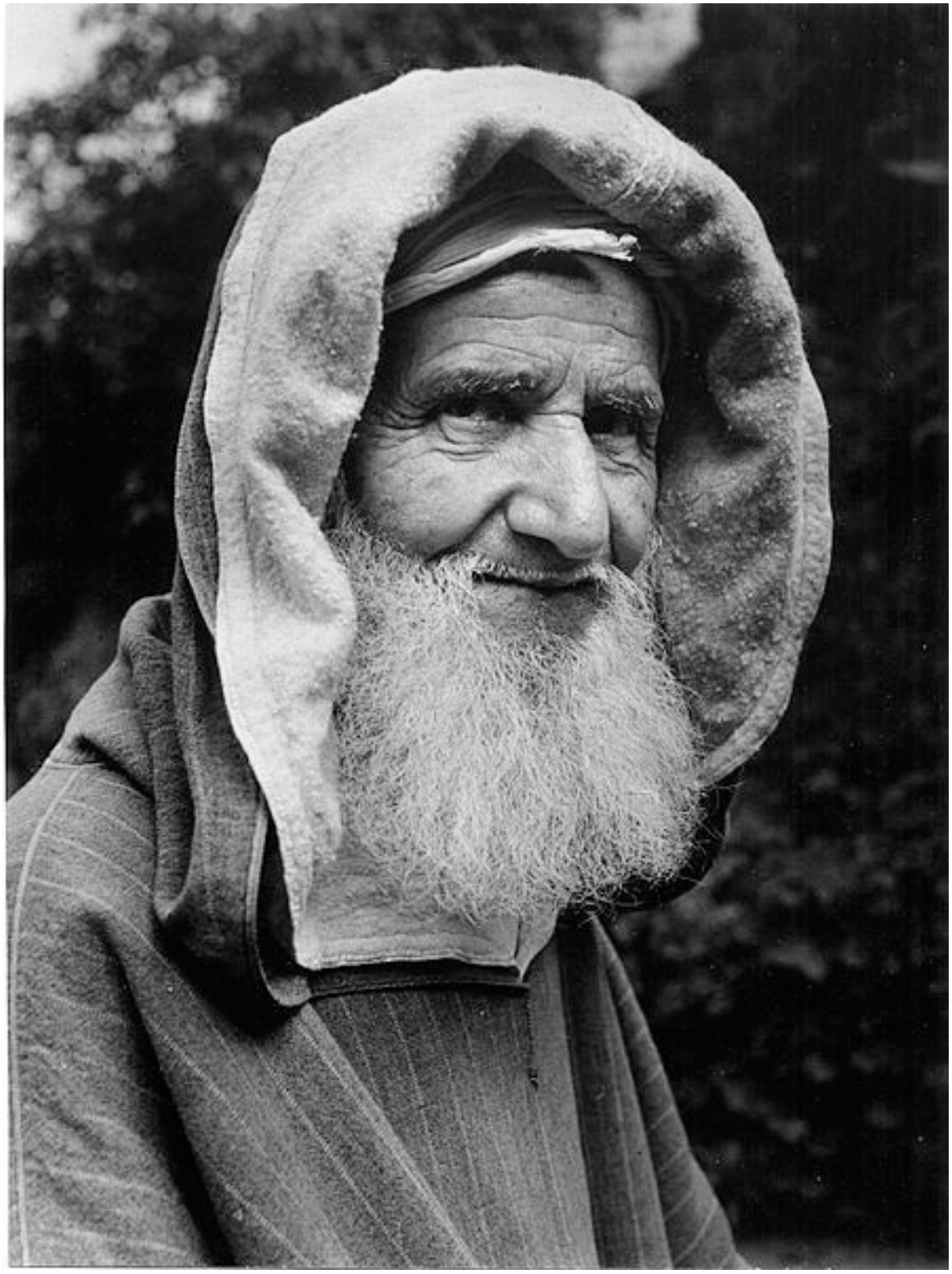
Arco en una calle de Marruecos. AP, img. 60471, mayo de 1951.



Mora corriendo en una calle de Marruecos. AP, img. 60454, mayo de 1951.



Calle de Marruecos con torre al fondo. AP, img. 60318, mayo de 1951.



Notable de los Beni Arós.
AP, copia de época, mayo
de 1951.

5 Ver es un todo. Descripción, organización y material del Archivo Pando



fig. 5.1 Interior de la Factoría Standard nº 1 en Villaverde, fotografía encargada por Stentor-Agromán. AP, img. 000553, septiembre de 1965.

> Desde que la fotografía comenzó a extenderse en 1839 se convirtió en un medio de representación y comunicación esencial que ha servido de testimonio de la humanidad; testimonio de la vida, de las costumbres y, por supuesto, de la arquitectura. Esta imparable producción fotográfica ha permitido que hoy dispongamos de una enorme documentación que se encuentra custodiada en lo que podríamos llamar cajas de la memoria: archivos, bibliotecas, museos y otras instituciones de carácter cultural.[1]

La obra de Juan Miguel Pando Barrero se conserva desde 2004 en el denominado Archivo Pando del Instituto del Patrimonio Cultural de España. A lo largo de su carrera, Pando construyó uno de los legados fotográficos de arquitectura del S.XX en España más extenso. El acceso a su archivo permite visualizar, junto al registro de muchos de los grandes ejemplos arquitectónicos nacionales, una enorme cantidad de fotografías que no llegaron a difundirse, desechadas por su menor calidad formal, o quizás simplemente por motivos de falta de espacio. Entre los miles de negativos cuidadosamente ordenados en archivadores, una mirada atenta puede localizar arquitecturas anónimas de valor considerable que nunca llegaron al papel.

Estudiar las fotografías que narran la historia de la arquitectura en imágenes nos acerca al conocimiento de la propia arquitectura. En el camino de ida y vuelta entre las publicaciones periódicas y el legado que contienen los archivos fotográficos es donde puede hallarse la clave para reconstruir la imagen de una época. Este es el motivo por el que uno de los principales objetivos de esta tesis se ha centrado en la documentación y valoración del extenso material conservado en el Archivo Pando del IPCE.

El Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico es una herramienta que contribuye a reforzar el punto de partida y objetivos propios

1. Gutiérrez, Beatriz. “Cajas de la Memoria. Archivos de fotografía” en VV.AA.. *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Barcelona: Arquia Temas, 2015, p. 105.

de esta tesis, que señalaban la necesidad de documentación y valoración del material fotográfico expuesta con anterioridad, por lo que resulta pertinente hacer un repaso por sus objetivos y propuestas metodológicas.

Plan Nacional de Conservación del Patrimonio fotográfico (febrero 2015)

Los Planes Nacionales son instrumentos de gestión de bienes culturales que, partiendo de un conocimiento exhaustivo, permiten el desarrollo de proyectos destinados a su investigación, conservación y disfrute público. El Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico[2] (PNCPF) se concibe ante la necesidad de integrar los fondos que ahora mismo se encuentran dispersos y coordinar la gestión de los mecanismos y sistemas para su preservación y divulgación. Pretende generar estructuras de trabajo eficaces para la investigación, conservación y difusión de este patrimonio.

El patrimonio fotográfico incluye no solo los documentos fotográficos producidos mediante esta técnica – tanto obras singulares como conjuntos fotográficos relevantes creados por un autor, firma o establecimiento fotográfico-, sino también los instrumentos, utensilios y material de laboratorio que permiten la realización de fotografías y los documentos textuales vinculados tanto a la fotografía como a su autor.

Para lograr su objetivo, es imprescindible que las instituciones gestoras de patrimonio cultural, tanto las administraciones e instituciones públicas como las de gestión privada, den a conocer y hagan accesibles sus contenidos a investigadores, creadores de obras derivadas y al público en general, para garantizar su conocimiento, preservación y valoración. Indudablemente, la conservación del patrimonio fotográfico depende de su visibilidad.

Uno de los mayores problemas a los que se enfrenta esta integración es que aún no se ha cuantificado la enorme cantidad de patrimonio fotográfico conservado en España. La falta de información actualizada sobre la localización, descripción y estado de las colecciones dificulta enormemente el acceso a este material. Otra de las grandes dificultades en la gestión documental del patrimonio fotográfico es la falta de sistematización de protocolos adecuados a las nuevas tecnologías. Existe una gran diversidad de estándares descriptivos, que carecen con frecuencia de descripciones



fig. 5.2 Plan Nacional de Conservación del Patrimonio fotográfico. Madrid: IPCE, 2016. Cubierta de la publicación.

2. El texto íntegro del *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio fotográfico*, elaborado bajo la coordinación del Instituto del Patrimonio Cultural de España y publicado en 2015, puede consultarse a través del siguiente enlace: http://ipce.mcu.es/pdfs/PlanNPatrimonioFoto.pdf

normalizadas. Es importante tener en cuenta que para afrontar la resolución de estos problemas es necesario contar con profesionales formados en este campo.

En los planes de estudios oficiales en España la formación en el campo de la fotografía es muy escasa. La enseñanza fotográfica en los programas de educación secundaria, universidades e incluso cursos de posgrado, es deficiente y prácticamente se limita a las antiguas Escuelas de Artes y Oficios, algunos módulos de Imagen y Sonido en Formación Profesional y unas cuantas Facultades de Bellas Artes. Las asignaturas sobre fotografía apenas existen en los estudios de Conservación y Restauración y tampoco en las Escuelas de Arquitectura, pese a que la educación visual debería ser un elemento básico en la formación de arquitectos y restauradores.

La presencia de asignaturas de fotografía, en cualquiera de sus vertientes y especialidades, es insuficiente. Actualmente apenas existen asignaturas sobre fotografía en las universidades españolas y son prácticamente nulas las enfocadas a la formación en conservación de soportes fotográficos. Además de esto, la carencia de estudios y conocimientos específicos dentro de las ciencias documentales es uno de los principales problemas para el control y la gestión de un material tan complejo como la fotografía. La falta de conocimientos en la gestión de materiales fotográficos es la causa principal del desafortunado estado de abandono en el que se encuentra la fotografía en muchos de los centros encargados de su custodia.

Gran parte de la enseñanza queda, por tanto, en manos de academias y escuelas privadas, cuya docencia está basada históricamente en la preparación técnica. Por suerte, este panorama ha avanzado considerablemente en las últimas décadas, dando paso a centros de enseñanza donde también tienen cabida la historia y la teoría de la fotografía, e incluso se está recuperando en muchos casos el interés por las técnicas fotográficas antiguas.

El PNCPF propone introducir estas materias en los planes de estudios oficiales con dos objetivos principales: por un lado, la formación en la comprensión y entendimiento del medio fotográfico en su conjunto y, por otro, la formación para la correcta custodia, salvaguarda y conservación de este patrimonio. Respecto al primer objetivo, la principal consideración a tener en cuenta en el proceso formativo es la educación de la mirada. Si este aprendizaje no se realiza en el momento adecuado, es decir, durante la educación secundaria obligatoria, la mayor parte de la población se convertirá en consumidora irreflexiva de imágenes, tanto artísticas como informativas o publicitarias. En cuanto al segundo objetivo, actualmente se sufren grandes carencias: la formación en el campo de la conservación del patrimonio fotográfico en nuestro país es prácticamente inexistente. Este hecho, junto con la falta de concienciación sobre la importancia de la fotografía, ha provocado la desaparición de una enorme cantidad de archivos fotográficos durante todo el siglo XX.

Objetivos del Plan

Los objetivos del PNCPF son:[3]

1. Establecimiento de criterios, metodológicos y deontológicos, para la gestión, conservación preventiva, preservación digital, descripción, uso y difusión de colecciones fotográficas.

2. Fomento de la investigación sobre los diversos aspectos de la gestión del patrimonio fotográfico, apoyando el desarrollo de técnicas innovadoras y buenas prácticas.

3. Elaboración de pautas y procedimientos que regulen la gestión de donaciones, depósitos y adquisiciones de colecciones fotográficas por parte de instituciones públicas o privadas, teniendo en cuenta el marco legislativo vigente en materia de propiedad intelectual.

fig. 5.3 Plan Nacional de Conservación del Patrimonio fotográfico. Diagrama metodológico.

4. Promoción de iniciativas que faciliten el acceso al patrimonio fotográfico y fomenten su utilización por parte de investigadores, industrias creativas y culturales (ICC) y ciudadanos.

5. Apoyo de iniciativas de formación que implementen, tanto en los currículos educativos como en ámbitos de educación no formal, programas relacionados con los diversos conocimientos, técnicas y profesiones que convergen en el contexto fotográfico.

6. Desarrollo y promoción de estrategias de sensibilización social para el conocimiento y la valoración del patrimonio fotográfico y de la fotografía como documento histórico y como bien cultural.

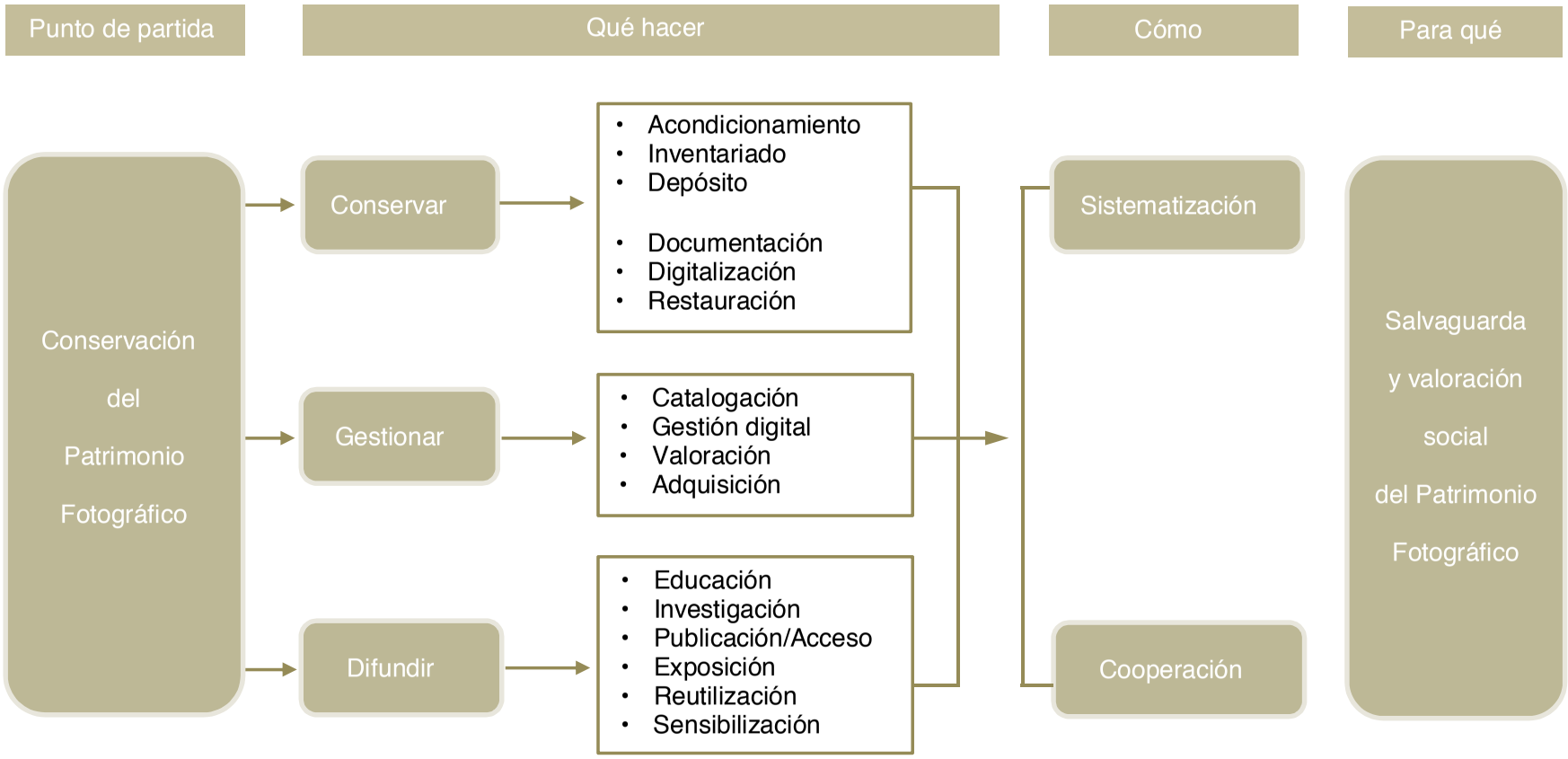
7. Fomento de la comunicación y coordinación interadministrativas, así como de políticas orientadas hacia el intercambio de información entre profesionales y centros propietarios o depositarios de colecciones fotográficas.

8. Creación de un Observatorio sobre Patrimonio Fotográfico que asesore en materia de gestión, conservación y difusión de fotografía y promueva la articulación de una red nacional de centros.

Así pues, los objetivos del PNCPF contribuyen a reforzar el punto de partida y objetivos propios de esta tesis, que señalaban la necesidad de una educación visual integrada en los planes de estudio de las Escuelas de Arquitectura, así como la pertinencia de la documentación y valoración del extenso material conservado en el Archivo Pando del IPCE.

3. Este apartado recoge la transcripción literal de los objetivos extraídos del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio fotográfico, 2015, p.97.

PLAN NACIONAL DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO



Criterios de actuación

Gestión de colecciones:

El criterio básico para una buena política de conservación del patrimonio debe ser la comprensión y valoración de los originales. El conocimiento de los fondos es necesario para orientarse sobre su valor económico y cultural, que ayudará a priorizar las actuaciones a seguir. Entender en profundidad las características materiales e históricas de un determinado fondo es imprescindible para agilizar las acciones de preservación, uso y gestión del mismo. Además, es esencial garantizar el correcto mantenimiento de las colecciones a largo plazo. El plan de conservación establecerá los niveles y fases de actuación y definirá los aspectos más relevantes a tener en cuenta en el tratamiento de las colecciones de fotografía (condiciones medioambientales y medidas de control, organización del espacio de almacenamiento y tipo de mobiliario, etc.), así como los criterios para la accesibilidad y difusión de los fondos.

Tratamiento de originales:

El tratamiento de los fondos fotográficos tendrá en cuenta las características materiales de cada tipo de objeto a la hora de establecer los criterios de intervención sobre ellos, así como sus posibles usos culturales. Se cubren de este modo dos objetivos: por un lado cuidar la integridad de las fotografías y colecciones, y por otro facilitar los trabajos de difusión y acceso, optimizando métodos y recursos.

Digitalización y preservación digital:

Respecto a la preservación de objetos digitales, ya se trate de fotografías digitales en origen o de imágenes digitalizadas, resulta imprescindible actuar en tres frentes: el tratamiento y conservación de la fotografía nacida digital, la correcta digitalización de fondos fotográficos para garantizar su conservación y difusión, y la gestión eficaz de todo el material que, con mayor o menor acierto, ha sido ya digitalizado. También es indispensable incorporar estructuras de información de metadatos que describan los datos técnicos de las piezas así como los identificativos, iconográficos, de autoría, etc.

Uso y difusión:

Para apoyar la difusión de colecciones fotográficas, especialmente aquellas más desconocidas o inéditas, es importante gestionar correctamente las herramientas y soluciones informáticas para facilitar su acceso a través de internet, e impulsar la adaptación de plataformas y catálogos de



fig. 5.4 El Grupo R preparando la exposición de las Galerías Layetanas de Barcelona, 1952. Fotografía de Francesc Català-Roca.

fondos fotográficos. Es necesario también el desarrollo de actividades de comunicación pública por parte de los diferentes centros.

Guía de Archivos:

El Plan Nacional incorpora también en uno de sus anexos un Censo Guía de Archivos[4] de España e Iberoamérica, donde se recopila la información referente al material fotográfico contenido en las diferentes localizaciones y se incluye un informe sobre fondos fotográficos por categorías de archivos. El Censo Guía tiene una doble funcionalidad: por un lado, la de ser un instrumento de control enfocado a la defensa del patrimonio documental y, por otro, ser el instrumento básico de difusión para el conocimiento de los archivos por parte de la Administración, los usuarios y el público en general. La información contenida en el Censo se divide en tres partes:

4. Puede consultarse en línea aquí: http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/portada.htm Plan Nacional de Conservación del Patrimonio fotográfico, 2015, p.129.

- Los Archivos, definidos como la institución, unidad administrativa o persona privada encargada de la custodia y servicio de la documentación.

- Los Fondos / Colecciones Documentales que custodia cada Archivo, descritos de acuerdo con las normas ISAD-G.

- Fichero de Autoridades con información de contexto sobre los productores de la documentación.

Dentro de los archivos fotográficos registrados en el Plan Nacional existe un gran número de colecciones que contienen material arquitectónico[5]. Para el desarrollo de esta tesis se han acotado las posibilidades existentes mediante la elección del Archivo Pando como caso de estudio, trabajando sobre los fondos del Instituto del Patrimonio Cultural de España, cuyo contenido se detalla a continuación.

Fondos y colecciones fotográficas en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)

La Fototeca del IPCE[6] está integrada por más de 700.000 documentos fotográficos[7] cuya cronología abarca desde la década de 1860 hasta la actualidad. Su temática refleja las transformaciones de nuestro Patrimonio Cultural desde los inicios de la fotografía. En el caso de las colecciones más antiguas dispone de los negativos originales, aunque la Fototeca cuenta también con un destacado volumen de positivos de época. El conjunto es de extraordinario valor documental y sus fondos se encuentran en continua expansión.

Fondos del Archivo / Fototeca (1962-1995):
Archivo Arbaiza
Archivo Baldomero y Aguayo
Archivo Cabré
Archivo Conde de Polentinos
Archivo Fotográfico de Proyectos de Conservación y Restauración
Archivo de Monumentos y Arqueología
Archivo Fotográfico de información Artística

5. En la publicación *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España* (Barcelona: Arquia Temas, 2015) se incluye, como anexo, una recopilación de los distintos centros que guardan imágenes de arquitectura en España. El listado funciona como una primera aproximación en la que se analizan brevemente los archivos y colecciones que custodia cada uno de ellos.
6. Plan Nacional de Conservación del Patrimonio fotográfico, 2015, pp. 204-209.
7. A través del catálogo en línea se puede acceder a un conjunto de cerca de 140.000 imágenes patrimoniales, cantidad que crece exponencialmente a medida que evolucionan los trabajos de digitalización de los fondos: http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio



fig. 5.5 El tratamiento de negativos del Archivo Pando incluye la limpieza, digitalización, registro y reemplazo de los sobres originales por unos nuevos que faciliten las condiciones adecuadas para su conservación.

Archivo Herrero
Archivo Loty
Archivo Moreno
Archivo Pando
Archivo Ruiz Vernacci
Archivo Vaamonde
Archivo Villanueva
Archivo Wunderlich
Donación Villena
Fototeca de Obras de Arte

Entre los fondos custodiados por el IPCE, el Archivo Pando conserva la amplia obra del fotógrafo Juan Miguel Pando Barrero, desarrollada a lo largo de más de cincuenta años y continuada por su hijo, Juan Pando Despierto, hasta 2003. Desde 1940 hasta 1993 la Agencia Pando realizó trabajos para una amplísima gama de clientes: museos, galerías, coleccionistas y artistas, industrias de ingeniería (hidroeléctricas, distribución eléctrica, petroquímicas y otras), encargos de publicidad comercial e imagen empresarial, fotografía de arquitectura, etc. Entre sus miles de negativos se encuentran no sólo retratos de los edificios icónicos de la arquitectura moderna española, sino imágenes inéditas de aquellas construcciones, numerosas instantáneas que retratan arquitecturas olvidadas por los medios pero de gran calidad y capturas del desarrollo de sus entornos urbanos, el proceso de construcción y la vida de aquellas obras.

Aquellas imágenes que en su día no fueron seleccionadas por las publicaciones superan en número y calidad a las publicadas en muchos casos.

La inmersión en el archivo Pando ofrece la posibilidad de replantear la relevancia de aquellos edificios que no tuvieron apenas espacio en los medios y que, sin embargo, son también actores en este escenario moderno; y completar una historia nunca antes contada.

Archivo Pando

El Archivo Pando contiene uno de los testimonios gráficos más voluminosos de España entre 1936 y 1992, casi un siglo repleto de acontecimientos que forman parte ya de nuestra historia más reciente. Sus más de 140.000 imágenes constituyen un referente de la arquitectura, las obras públicas, la industria, la publicidad y las artes. Su legado incluye reportajes encargados por grandes empresas como Agromán, Iberia o SEAT e instituciones como la Dirección General de Regiones Devastadas o la Sección Femenina. Además, ha sido considerado uno de los principales testimonios gráficos de Marruecos entre los años 1949 y 1977, durante los cuales Pando viajaría en numerosas ocasiones para recorrer y registrar la vida en sus principales ciudades. Pese a la dedicación y devoción con las que trabajaba y la indudable calidad de sus fotografías, que estuvieron presentes en la mayor parte de los medios de difusión de la época, Juan Pando ha sido olvidado hasta ahora por la crítica y apartado de su lugar entre los fotógrafos pioneros en la difusión de la arquitectura moderna en nuestro país. Como señala López Mondéjar:

> Las ciudades, los monumentos, los objetos y personajes fotografiados a lo largo de los años han ido desapareciendo, pero sus imágenes permanecen inalterables gracias al milagro de la fotografía, que alcanza así su cualidad de certificado utilísimo del pasado, de una credibilidad y fidelidad superior a la de cualquier otra forma de expresión.[8]

Esta innegable cualidad documental de la fotografía dota al Archivo Pando de una gran relevancia, ya que su contenido permite acceder a una visión concreta de aquella época. El trabajo de Pando desvela la trascendencia que adquiere la fotografía al convertirse en una potente narración visual del período. La vida profesional de Juan Miguel Pando Barrero, cuyo centenario celebramos el año pasado, transcurrió, como se detallaba en el capítulo anterior, a través de tres etapas muy claras: la primera, de aprendizaje en el estudio del fotógrafo Mariano Moreno; la segunda, marcada por la Guerra Civil, en la que trabajó como fotorreportero para la Associated Press; y la tercera, posterior a la contienda, cuando funda su propia agencia: 'Agencia de Informaciones Gráficas Foto-Pando'.

8. López Mondéjar, Publio. *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI.* Barcelona: Lunwerg, 2005, p.24.



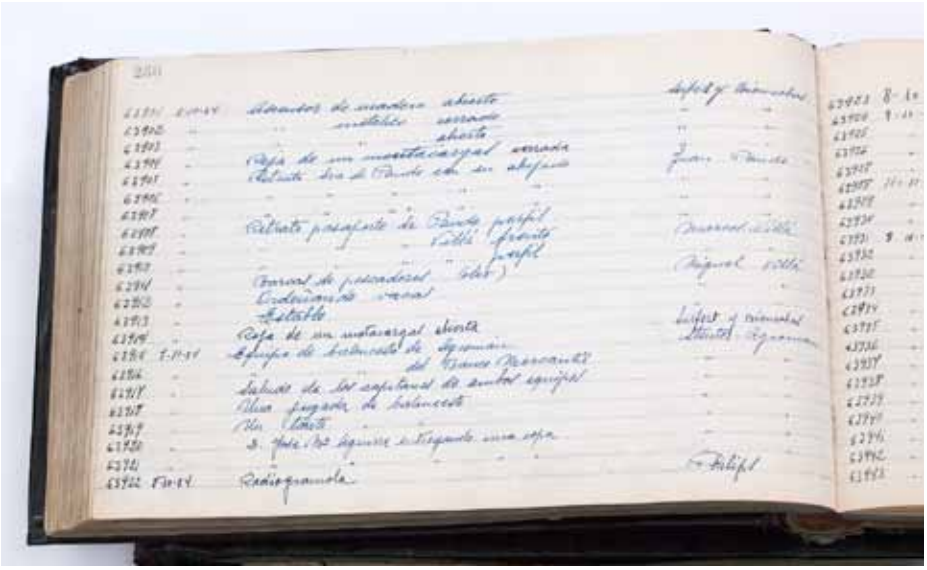


fig. 5.6 Libros de registro originales utilizados en el estudio de Pando y que actualmente se conservan en al Archivo Pando del IPCE.

Composición y materiales del archivo

Refugiado en su agencia tras la guerra, Pando desarrolló su oficio como fotógrafo en campos muy diversos, que contienen grandes ejemplos de fotografía arquitectónica, documental, industrial o publicitaria. Su último taller, en la calle Barquillo 29, clausuró sus actividades oficiales en 1992, año del fallecimiento de su fundador. Su único hijo, el historiador Juan Pando Despierto, prosiguió en solitario durante tres años más la labor que había desarrollado junto a su padre durante los últimos 15 años.

El archivo contaba entonces, según los libros de registro que se rellenaban meticulosamente, con 143.663 negativos. De éstos, 94.585 eran en blanco y negro (tanto placas de cristal como película) y 49.078 en color (originales cuatricrómicos). En el cómputo anterior no estaban incluidos los 672 negativos en placa de cristal realizados durante la preguerra, Guerra Civil e inmediata posguerra. Tampoco una colección de unas 300 copias originales (en formatos de 18x24, 24x30 y 30x40 cm) de los viajes por España y Marruecos, que la familia Pando conserva.

Los formatos más utilizados en sus fotografías son negativos 9 x 12, 10 x 12, 5 cm (correspondiente al clásico 4 x 5 pulgadas), influencia técnico-formal que adquirió de su paso por la Associated Press, y 6 x 6 cm (tanto en blanco y negro como en color). Además de estos, el archivo cuenta también con numerosas placas de cristal al gelatino-bromuro, en formatos 9 x 12 y 13 x 18. Existe también diversidad en las películas utilizadas. Entre las más habituales figuraban las americanas Kodak, (Kodak Safety Film) y Ansco (ansco supreme pan, ansco supreme hypan, ansco super hypan), o la alemana Agfa. Debido a que en ciertos momentos el servicio americano o alemán se volvía errático, se utilizaron también películas pancromáticas de las casas Ilford y Valca, las mejores de la época, que suministraban sus pedidos con regularidad.

Con el paso de los años, un buen número de negativos ha sido afectado por lesiones originadas por el proceso de sulfurización de la película. En ocasiones la premura a la hora de entregar las copias obligaba a saltarse ciertos pasos, como el lavado tras el fijado inicial del negativo, lo que ha acelerado el proceso. Este fenómeno de deterioro es, por desgracia, común en los archivos de cierta edad y de difícil solución. Hoy en día el Archivo Pando se conserva en las mejores condiciones ambientales posibles, tratando de frenar la extensión de los daños, sin embargo, la medida más urgente pasa por la digitalización de negativos para su reconstrucción por medios digitales, tarea que desde hace unos años es prioritaria para el IPCE. Entre las labores de investigación llevadas a cabo para este trabajo, colaborar con el IPCE en el registro, digitalización, positivado y catalogación de negativos ha sido una constante durante todo el proceso, de forma que actualmente todas las imágenes y datos recopilados para la redacción de la tesis están ya en formato digital y a disposición tanto del instituto como del público general a través de su página web.

Fondo presente en otros archivos

Por desgracia, en el Archivo Pando apenas se conservan copias originales de época, ya que éstas se entregaban habitualmente a los clientes. El grueso de este trabajo de investigación parte, por tanto, del estudio de los negativos originales. Actualmente se han localizado *vintages* en numerosos archivos personales de arquitectos, como el de Rafael de La-Hoz, o en organismos como el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), en cuyo Archivo Histórico se conservan los originales de aquellas fotografías publicadas en las páginas de la revista *Arquitectura*. Además, treinta de las copias originales de Pando sobre la Guerra Civil forman parte de la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). A continuación se enumeran aquellos archivos en los que se tiene constancia de la existencia de copias originales de Juan Pando:

Archivo Carlos Flores.
Archivo Fotográfico de la Dirección General de Turismo.
Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares.
Archivo Histórico del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, CTAV. Fondo Moreno Barberá.
Archivo Histórico Comunidad de Navarra. Fondo Ortiz Echagüe.
Archivo Rafael de La-Hoz.
Archivo Vázquez de Castro.
Fundación Arquitectura COAM. Legado Cubillo de Arteaga, Legado Estudio Alas y Casariego, Legado Fernández del Amo Moreno, Legado Haro Piñar, Legado Perpiñá Sebriá, Legado Vázquez Molezún.
Fundación Alejandro de la Sota.
Fundación Fernando Higueras.
Fundación Miguel Fisac.



fig. 5.7 Interior de Helados Navarro. Arqto. Rafael de La-Hoz. Archivo Rafael de La-Hoz, 1957.

fig. 5.8 Imagen nocturna del Banco Popular en Gran Vía, Madrid. Arqtos. César Ortiz-Echagüe, Rafael Echaide, Rafael Cotelo. Archivo Histórico de la Universidad de Navarra, 1958.







fig. 5.9 Cámaras de Juan Pando, fotografiadas por la autora del trabajo:
Rolleiflex DRP 599704 DRG m
Hasselblad 500C
Technika Linhof D.B.P. nº65505

Equipo fotográfico

Su equipo fotográfico, cedido por su hijo Juan al IPCE junto con los negativos, era extenso y de una alta calidad profesional, cualidad que permitió que su trabajo destacase técnicamente sobre el de sus compañeros. Pando trabajaba tanto con cámaras de gran formato, cuyos objetivos descentrables le permitían la necesaria corrección de perspectivas a la hora de realizar tomas arquitectónicas, como de medio formato o compactas. Las cámaras fotográficas conservadas en el Archivo Pando son:

Gran Formato (9x12, 13x18 cm):
Graflex Super Speed Graphic _ objetivo Graflex 1000
2A, f 4,5 135 mm
Technika Linhof D.B.P. nº65505
Technika Linhof D.B.P. s/n

Formato Medio (4,5x6, 6x6 cm):
Rolleiflex DRP 599704 DRG m
Hasselblad 500C

35mm réflex o compactas (película tipo 135 mm):
Nikon F nº6959854
Nikon FM nº3119098
Fujica STX-1N _ objetivo X-Fujinon 1:1,9 f 50mm FM
Canon AE-1 nº3014390

La fotografía podría a grandes rasgos dividirse en estas tres categorías principales: de 35 mm, de Formato Medio y de Gran Formato, atendiendo al tamaño del negativo utilizado en cada tipo de cámara. Tras la película de paso universal, ó 35 mm, el siguiente escalón fotográfico lo ocupa la película de Formato Medio, con un ancho de aproximadamente 61 mm. La presentación es en rollo, frente al carrete de 35 mm, y está disponible en dos longitudes diferentes: 120 y 220 cm, al estilo de los carretes para 24 ó 36 exposiciones. Se pueden obtener diversos tamaños, expresados





fig. 5.10 Cámaras de Juan Pando, fotografiadas por la autora del trabajo:
GRAFLEX Super Speed Graphic
Technika Linhof D.B.P. s/n

en centímetros, a partir de la misma película de Formato Medio: 6x4,5 cm, 6x6, 6x7, 6x8, 6x9, 6x12... El Formato Medio requiere un menor grado de magnificación a la hora de obtener una ampliación a partir del negativo con respecto al de 35 mm. Ese menor nivel de ampliación implica mayor nitidez en la impresión final. Sin embargo, las cámaras de Formato Medio tienen un rango de objetivos limitado y su peso es notable.

La película para Gran Formato se consigue en hojas individuales cortadas al tamaño deseado. Son usadas sobre todo a nivel profesional, principalmente por el cuidado que hay que tener a la hora de cargar la película y manejarla con la cámara, así como por el precio derivado de cada exposición. También dispone de varios tamaños: 6,5x9 cm, 9x12, 10x15... A mayor tamaño de negativo, mayor será la información contenida en el mismo y, por lo tanto, más potencial dentro del laboratorio a la hora de revelar. Las cámaras de Gran Formato[9] tienen un uso verdaderamente especializado. Aparte de la desventaja de su peso, su utilización se restringe por el tiempo necesario para la toma y el coste de cada fotograma. La cámara de placas exige ciertos conocimientos técnicos para obtener buenos resultados, pero es la más recomendable a la hora de enfrentarse al retrato arquitectónico, como se ha comentado en el capítulo 2. Además de las cámaras anteriormente descritas, Pando contaba también con un extenso conjunto de objetivos intercambiables, según las necesidades del encargo.

Como se ha mencionado anteriormente, una de las mayores diferencias que encontramos en las fotografías de Pando respecto a sus coetáneos es la utilización de cámaras técnicas con objetivos descentrables, que le permitían corregir la perspectiva en el momento de la toma, aportando una calidad formal y visual a sus imágenes que destaca por encima del resto. Este es uno de los valores destacables en el acercamiento a

9. Para un conocimiento más profundo se recomienda la lectura de Manolo Laguillo. *El Gran Formato. La cámara descentrable y la gestión del espacio*. Barcelona, GrisArt, 1999.

su obra a través de sus negativos: su trabajo de postproducción de las tomas en el cuarto oscuro era mínimo. Enemigo radical del fotomontaje, sus negativos, al no haber sido manipulados, sirven como documentos fieles de una determinada situación lumínica y climatológica presente en el momento de la toma.

Formas de registro

Todo el Archivo Pando se encuentra ordenado por dos vías registrales: los Libros de Registro y las Fichas de Clientes. Los Libros de Registro, diecisiete grandes tomos en formato 64x22cm, están divididos en dos bloques: once libros para negativos en blanco y negro y seis libros para negativos en color. En estos libros se registraban día a día las incorporaciones de negativos, en general coincidentes con la entrega simultánea de sus copias al cliente. Sólo existen desfases temporales en los viajes particulares del autor y su hijo por España y Marruecos, colecciones que se positivaban con posterioridad para dar prioridad a los encargos.

fig. 5.11 Fichas de clientes correspondientes a Blanco Soler, Botella, Cano Lasso, Comisaría General para la Ordenación Urbana, Flores, Hogar y Arquitectura, Instituto de la Vivienda, de la Joya, Lamela, de La-Hoz, Sobejano, Sáenz de Oíza, Puig, la Dirección General de Regiones Devastadas y Stentor.

Para el fondo de negativos en blanco y negro, el orden de registro se corresponde con la finalización de cada serie numérica. A partir de julio de 1965, al llegar a la cifra de 99.999, se abrió una nueva serie, anteponiendo la letra 'B', que se extendería hasta el B-37.892, que corresponde a una imagen tomada en abril de 1994. Para el fondo de negativos en material cuatricrómico, cuya primera instantánea corresponde al año 1965, toda la serie lleva antepuesta la letra 'C' (color). La numeración es correlativa desde su arranque a su finalización: C-1 a C-49.078.

Toda la información contenida en los Libros de Registro ha sido traspasada por personal del IPCE a una base de datos digital que respeta las anotaciones contenidas en dichos tomos, que incluyen nomenclatura del negativo, fecha de realización del reportaje, identificación y procedencia del encargo. Todos estos datos, al igual que las fotografías, están poco a poco volcándose en un catálogo digital cuya consulta está abierta a cualquier usuario a través de Internet.

La otra fuente informativa son las Fichas de Clientes. En ellas, bajo la titulación empresarial o particular, figuran aquellas entidades o personas con las cuales se trabajaba con regularidad. En cada una de esas fichas se incluían los números o series de negativos y en algunos casos se anotaba la fecha. Existe una tercera vía registral complementaria: las Fichas Provinciales, relacionadas con todas aquellas provincias en las que Pando efectuó trabajos, algunos por encargo y otros por iniciativa propia.



Propuesta de criterios de agrupación y estructura

Juan Pando Despierto, hijo del autor, propuso la posibilidad de que el Archivo Pando se subdividiese, siguiendo criterios estético-formales asociados a planteamientos histórico-archivísticos, en tres grandes conjuntos:

Fondo Nacional E (España): en él se encuentra el grueso del Archivo: fotografía industrial, monumental, publicitaria y artística, con el 85% del total. Este fondo histórico-fotográfico fue desarrollado entre 1948 y 1992. Su contenido incluye 78.000 negativos en blanco y negro y 35.000 en color. Formatos: 13x18, 10x12,5, 9x12, 6x6 cm (incluye también algunas series en 35 mm).

Fondo Binacional E-M (España-Marruecos): este apartado agrupa las imágenes de la España de Preguerra, Guerra Civil y Posguerra, con las siglas PGP. Su contenido incluye unos 9.500 negativos en blanco y negro y 9.500 en color. Contiene imágenes de paisajes, gentes y pueblos de España (1936-1983) y el trabajo que Pando denominó “Marruecos, la visión del otro” (1949-1983). El Fondo Nacional E y el Binacional E-M se articulan en un todo integral, tanto en lo plástico como en lo estético. Formatos: 10x12,5, 9x12, 6x6 cm (incluye también algunas series en 35 mm).

Fondo Internacional PGP: de pequeña entidad, pero de máxima importancia internacional a nivel socio-histórico y bélico por el contenido de sus instantáneas. Incluye 672 negativos en blanco y negro, en placa de cristal 9 x 12 y copias originales del propio autor.

Fotografía arquitectónica

El conjunto de imágenes relacionadas con la temática arquitectónica, con aproximadamente 100.000 negativos, ha sido el objeto principal de esta investigación. En él se reúnen temas tan diversos como la España tecnoindustrial, hidroeléctrica y petroquímica, la de las obras públicas (saltos de agua, puertos y carreteras), las residencias sanitarias y universidades, junto a la restauración de monumentos, palacios y paradores nacionales.

Incluye además fotografías tomadas para la Dirección General de Regiones Devastadas, o los registros de ciudades históricas que realizó para la Dirección General de Arquitectura, así como los encargos para numerosas empresas e instituciones, y para los propios arquitectos. Pero es sin duda la arquitectura moderna española la que ocupa el lugar más relevante entre sus encargos y a la que se ha dedicado una mirada más atenta.

El conjunto de las piezas contenidas en el archivo constituye un registro preciso de acontecimientos que relatan el desarrollo de nuestra sociedad desde muy diversos puntos de vista. Dicho relato se centra, en la investigación recogida en esta tesis, en su retrato de la evolución de la arqui-

tectura moderna española, claramente perfilada por su mirada certera. El Archivo Pando no sólo contiene la visión personal del fotógrafo, sino que ofrece un análisis crítico de aquellas obras a cuya representación se enfrentó, sin otro filtro que el de la oportunidad de recibir en su estudio el encargo fotográfico.

El capítulo 6 de la tesis está dedicado al estudio de las relaciones profesionales que Juan Pando estableció a lo largo de su prolífica carrera. Trata de resumir, de la forma más clara posible, la intrincada red de colaboraciones que, desde su agencia, se fueron tejiendo a lo largo de los años.

5 Álbum fotográfico. Archivo Pando



Obras de Castillametro, ferrocarrilles metropolitanos. AP, img. B-01332, B-01333, B-01334, noviembre de 1965.









Interiores de la Factoría Standard nº 1 en Villaverde, Madrid. Arqto. Rafael García de Castro Peña. AP, img. B-00555, B-005562, septiembre de 1965.



Fábrica para hijos de Paulino Moreno. Arqto. Juan de Haro Piñar. AP, img. B-14010, diciembre de 1968.



Instalaciones de calefacción automovilística en Barreiros. AP, img. B-00528, septiembre de 1965.







Obras del Instituto Eduardo Torroja. Arqtos. Manuel Barbero y Gonzalo Echegaray. AP, img. B-00694, B-00998, B-01087, octubre de 1965.



Edificio BMC Trema Osnur.
Arqto. Luis Blanco Soler. AP,
img. B-06041, diciembre
de 1956.



Edificio BMC Trema Osnur. Arqto. Luis Blanco Soler. AP, img. B-06040, diciembre de 1956.



Modelo de caballero de la firma Quirós. AP, img. B-00272, septiembre de 1965.



Edificio Capitol y vista de Gran Vía. Arqtos. Luis Martínez-Feduchi y Vicente Eced y Eced. AP, img. 82961, noviembre de 1960.



Modelo de señorita de la firma Quirós. AP, img. B-00603, septiembre de 1965.



Jardines de Caballerizas del Palacio Real y Edificio España al fondo. AP, img. 59517, julio de 1953.



Modelo de señorita de la firma Quirós, Benidorm. AP, img. B-01759, febrero de 1966.


AGROMAR
AGROMAR



Modelo de señorita de la firma Quirós. AP, img. B-00602, septiembre de 1965.



Modelo de señorita de la firma Quirós. AP, img. B-00506, septiembre de 1965.

página anterior
Torre de Madrid. Arqtos. Julián y José María Otamendi Machimbarrena AP, img. 73142, septiembre de 1957.



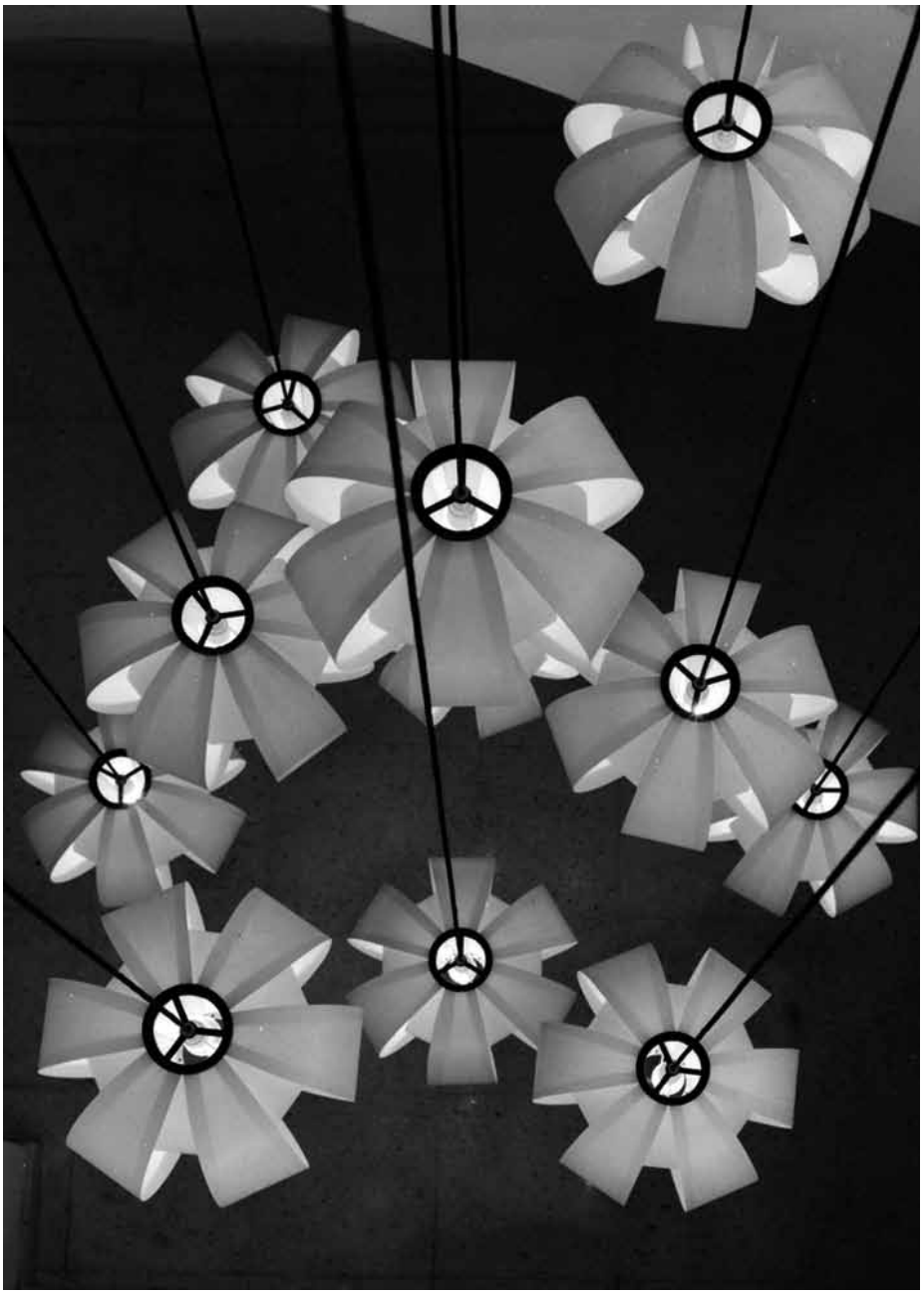
Plaza de España. AP, img. 82960, noviembre de 1960.



Modelo de señorita de la firma Quirós, Benidorm. AP, img. B-01762, febrero de 1966.



Modelo de señorita de
la firma Quirós. AP, img.
B-01853, febrero de 1966.



Lámpara Disa, José Antonio Coderch. Exposición del Servicio Doméstico del Ministerio de la Vivienda. AP, img. 81990, julio de 1960.

6 Cartografía de la memoria. Momentos y protagonistas en la fotografía arquitectónica de Pando


OMES

fig. 6.1 Obra del Edificio Banesto en Castellana. Encargo para Stentor-Agroman. AP, img. B-001020, octubre de 1965.

> El fotógrafo de arquitectura debe poseer sustancialmente dos cualidades, aquellas del fotógrafo y las del crítico, pues será el único juez de la arquitectura que describa el objeto con su equipo fotográfico. No basta que sea un buen fotógrafo si no tiene un adecuado conocimiento y conciencia crítica e histórica, y la arquitectura no será lo suficientemente explicativa.[1]

En el caso de la arquitectura, tanto la posición que adopta el fotógrafo frente al objeto como las exigencias a las que le somete la producción de imágenes son muy particulares. La fotografía arquitectónica tiende a excluir los factores externos que pueden distraer del objeto principal y a minimizar al fotógrafo como intermediario y ensalzar las virtudes del arquitecto como autor de la obra. Prueba de ello es la falta de identificación de los autores de muchas de las fotografías de la época, que han permanecido en el anonimato hasta nuestros días.

La arquitectura moderna española es sin duda la que ocupa el lugar más relevante dentro del legado de Pando. Es, por tanto, a la que se ha dedicado una mirada más atenta entre el conjunto de obras contenidas en su archivo. La fotografía arquitectónica de Pando no sólo ofrece el análisis personal del fotógrafo, sino que actúa como documento crítico de las obras que retrata, además de dejar constancia de los procesos de construcción, los trabajos previos, las maquetas y los planos, de manera que quedan documentadas todas las fases del proyecto. Su testimonio de la transformación de las ciudades y la arquitectura moderna en España permite hoy analizar la evolución en el pensamiento y la obra de una gran cantidad de autores de la época.

Lo más importante en el inicio de toda investigación es plantearse las preguntas adecuadas: ¿qué arquitectura moderna retrató Pando?, ¿qué relación mantuvo con los arquitectos?, ¿cuál es el alcance de su fotografía?, ¿podría considerarse su legado como un referente de la modernidad?,

1. Zannier, Italo. *Fotografia dell'Architettura*. Milano, Il Castello, 1969. p.9.

etc. Las respuestas a todas estas preguntas serán el motivo principal de la narración a partir de ahora. Desde los primeros acercamientos a su archivo fotográfico, la intención ha sido la de descubrir, analizar y finalmente aprehender la arquitectura a través de sus imágenes. Para ello se han detectado y estudiado aquellas fotografías que la tuviesen como protagonista dentro de su extensa producción.

Dicha tarea ha requerido un minucioso rastreo de la base de datos creada en el IPCE a partir de los once libros de registro de Pando. En un primer momento la información extraída de los grandes volúmenes historiográficos, además de las publicaciones periódicas, fue el referente para abordar los mencionados registros. El objetivo inicial consistía, por tanto, en localizar los negativos de aquéllas imágenes que habían sido publicadas en los medios de difusión de la época. Esta búsqueda confirmó la autoría de Pando sobre numerosos reportajes que no estaban suficientemente documentados, además de descubrir una enorme cantidad de nuevas imágenes que se sumaban a las ya conocidas.

Finalizada esta primera aproximación y dado que inicialmente se desconocía cuáles podían ser las claves más adecuadas para continuar la búsqueda, se optó por realizar un barrido cronológico, mediante el cual, ya fuese a través de la procedencia del encargo o de la breve descripción del contenido de la imagen, se extrajeron todas las referencias a imágenes relacionadas con la arquitectura. A partir de dichas referencias, en un siguiente paso, se accedió a los negativos originales, en los cuales se pudo por fin visualizar el trabajo original del fotógrafo. Las hojas de contactos permitieron observar el proceso mediante el cual Pando se acercaba a la escena, a través de planos generales o medios, para luego plantear primeros planos.

Ante la dificultad de extraer la totalidad de la numerosísima obra arquitectónica de Pando para su estudio, se efectuó un análisis crítico de su legado que dio como resultado la selección que se presenta en este trabajo. Para la elaboración del catálogo de obras seleccionadas, se han tenido en cuenta factores muy diversos. Además de los obvios, como la relevancia del arquitecto o la obra retratada, se ha procurado mantener una estructura fiel al total de su trabajo arquitectónico. Para ello, se han incluido también aquellas obras “anónimas” fotografiadas para empresas como Agromán —uno de sus clientes más importantes—, o referencias puntuales a aquellos arquitectos que, aún sin ser reconocidos por la crítica, confiaron el registro de su labor arquitectónica a la mirada de Pando. Se han tenido en cuenta también criterios como la pertenencia al catálogo de obras señaladas por el DOCOMOMO como las más relevantes para el movimiento moderno en España.

Por último, se ha intentado mantener de manera proporcional el número de obras retratadas a lo largo del tiempo, por lo que en ciertos momentos aparecen construcciones poco relevantes para el estudio de la arquitectura





fig. 6.2 Edificio industrial en Villaverde. Encargo para Stentor-Agroman. AP, img. 70552, diciembre de 1956.
fig. 6.3 Edificio industrial en Villaverde. Encargo para Stentor-Agroman. AP, img. 70551, diciembre de 1956.

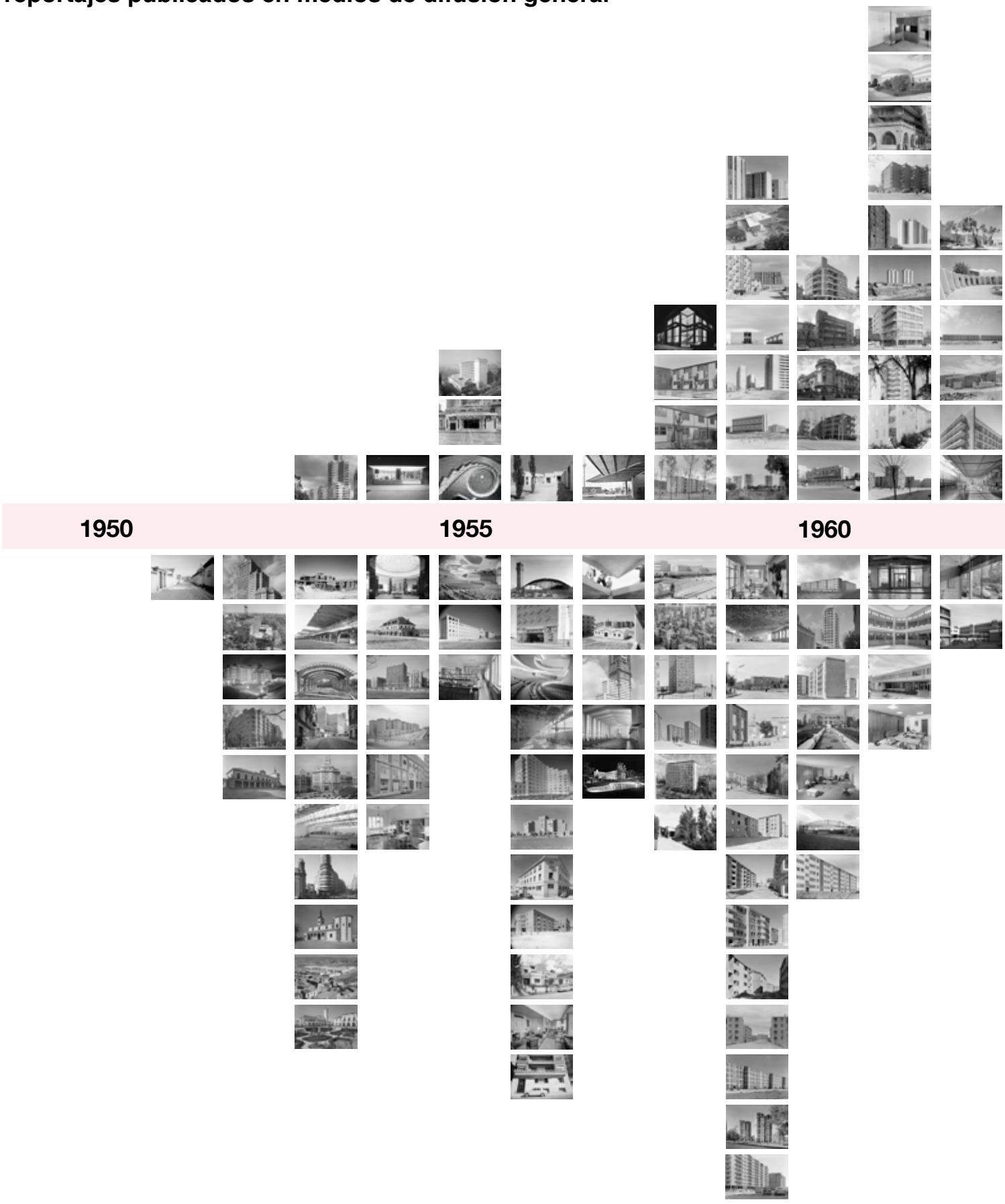
moderna en España, pero que permiten visualizar el contexto global de la época. Esta selección crítica ha posibilitado la elaboración del material de trabajo principal de esta tesis: las fichas descriptivas de los reportajes fotográficos.[2] Estas fichas, que contienen las referencias de la base de datos del Archivo Pando, se han completado añadiendo información relevante sobre las obras desde el punto de vista arquitectónico. El objetivo de las fichas es situar, clasificar y ordenar los reportajes efectuados por Pando a lo largo de su carrera cuyo tema principal está directamente relacionado con la arquitectura. De esta forma se concretó la aparición de arquitectos y obras en su trayectoria profesional.

Además de la información extraída de los Libros de Registro, se hizo una comprobación posterior en las fichas de clientes, guardadas en un archivo aparte y que sólo se conservan en su formato original (papel). En este caso, también se llevó a cabo un proceso de extracción de los clientes relacionados con la arquitectura, ya fuesen arquitectos, instituciones públicas o privadas. En las fichas originales de clientes se detectó una grata peculiaridad: todas aquellas referidas a arquitectos van acompañadas de la anotación 'arquitecto'. No sucede lo mismo con el resto de clientes, lo que lleva a la conclusión de que la arquitectura tenía, en efecto, una gran relevancia en los trabajos realizados por Pando.

A partir de esas fichas, se generó la hoja de ruta fundamental para el recorrido propuesto en este trabajo: un diagrama fotográfico[3] en el que se visualiza, a lo largo del tiempo, la relación de encargos y su difusión mediática.

2. Todas las fichas pueden consultarse en el apartado de Anexos de la tesis.
3. Este diagrama, que se reproduce en las páginas siguientes, se adjunta también como anexo en un tamaño considerablemente mayor donde pueden apreciarse con más detalle las fotografías representativas de cada reportaje.

reportajes publicados en medios de difusión general



no publicados en medios de difusión general

Fotografía arquitectónica

Pando

1975





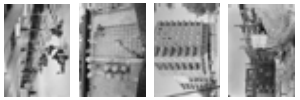


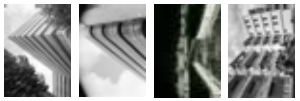




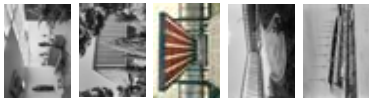
1970

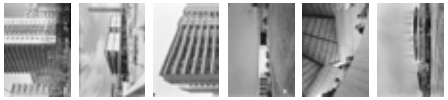




















1965













El diagrama mostrado en las páginas anteriores pretende ser una guía visual por la trayectoria de Pando. Cada uno de los reportajes —efectuados a lo largo de los más de 25 años de carrera como fotógrafo de arquitectura—, está representado mediante una imagen icónica del proyecto retratado. El eje temporal divide en dos estos reportajes; en la parte superior se muestran aquellos que fueron publicados en medios especializados de curso habitual, es decir, publicaciones cuya consulta estaba al alcance de cualquier profesional del sector en la época. En la parte inferior aparecen aquellos cuyas imágenes no se han encontrado en este tipo de publicaciones. Mediante un gesto tan simple como ese se advierte, en un primer vistazo, cómo la cantidad de fotografías inéditas de Pando es claramente superior a las publicadas. Este hecho confirma la pertinencia de este trabajo para lograr un merecido reconocimiento y difusión del legado de Pando.

Otro dato interesante es que la mayor cantidad de proyectos publicados se desarrolla en torno a la década de 1960. Puede observarse también la tímida aparición del color en sus fotografías, que, desde 1965, se combinan con las tomas en blanco y negro. Pese a que Pando tenía acceso a los medios necesarios para retratar en color, las publicaciones periódicas tardaron mucho tiempo en incorporarlo a sus páginas —debido al aumento de costes de impresión—, por lo que el uso de blanco y negro sería muy superior durante toda su carrera.

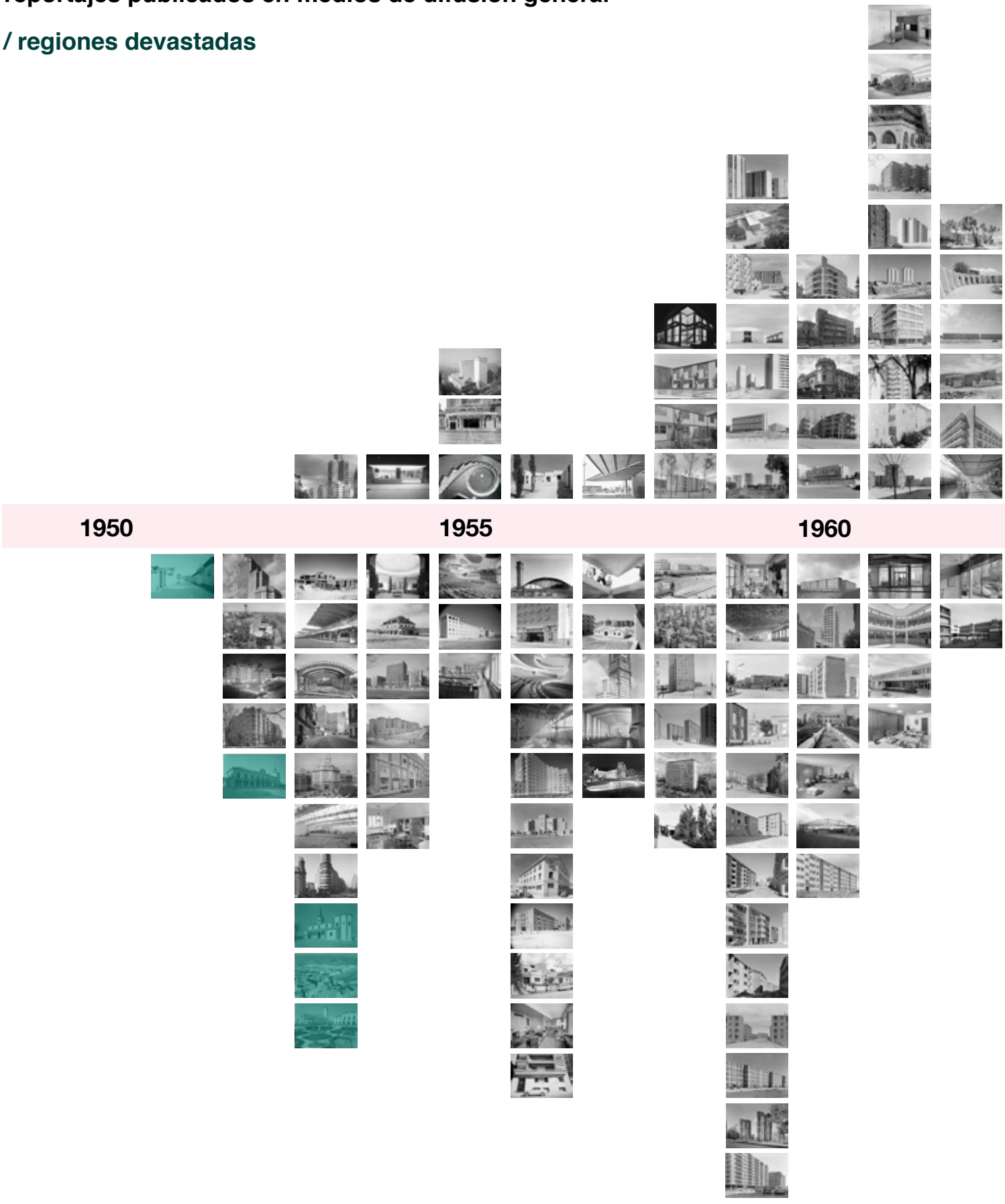
En las páginas siguientes se analizan una serie de parámetros básicos de estudio, que responden a cuestiones como la localización de los proyectos o procedencia de los encargos y que funcionarán como indicadores para posteriormente desarrollar una aproximación más certera a su producción fotográfica.

A modo de breve resumen y siguiendo el orden cronológico, Regiones Devastadas aparece como la primera de las instituciones en requerir los servicios de Pando. A continuación surgen los encargos para la Comisaría para la Ordenación urbana de Madrid, cuyas imágenes tuvieron un importante reflejo en las publicaciones. Inmediatamente después entra en escena Carlos Flores, primero con su libro *Arquitectura Española Contemporánea* y a continuación con la revista *Hogar y Arquitectura*, que acaparan la mayor parte del material publicado de Pando. Otro de los grandes protagonistas es la empresa Stentor-Agromán, de la que se recoge tan solo una muestra representativa. En cuanto a su relación con los arquitectos, sorprende el hecho de que la mayoría del material fotografiado por encargo de los autores del proyecto haya permanecido inédito.

En lo relativo a la localización de los reportajes, Madrid es la gran protagonista en la fotografía de Pando. Este hecho no es de extrañar, ya que tanto Madrid como Barcelona fueron los dos grandes focos de la modernidad en España.

reportajes publicados en medios de difusión general

/ regiones devastadas



no publicados en medios de difusión general

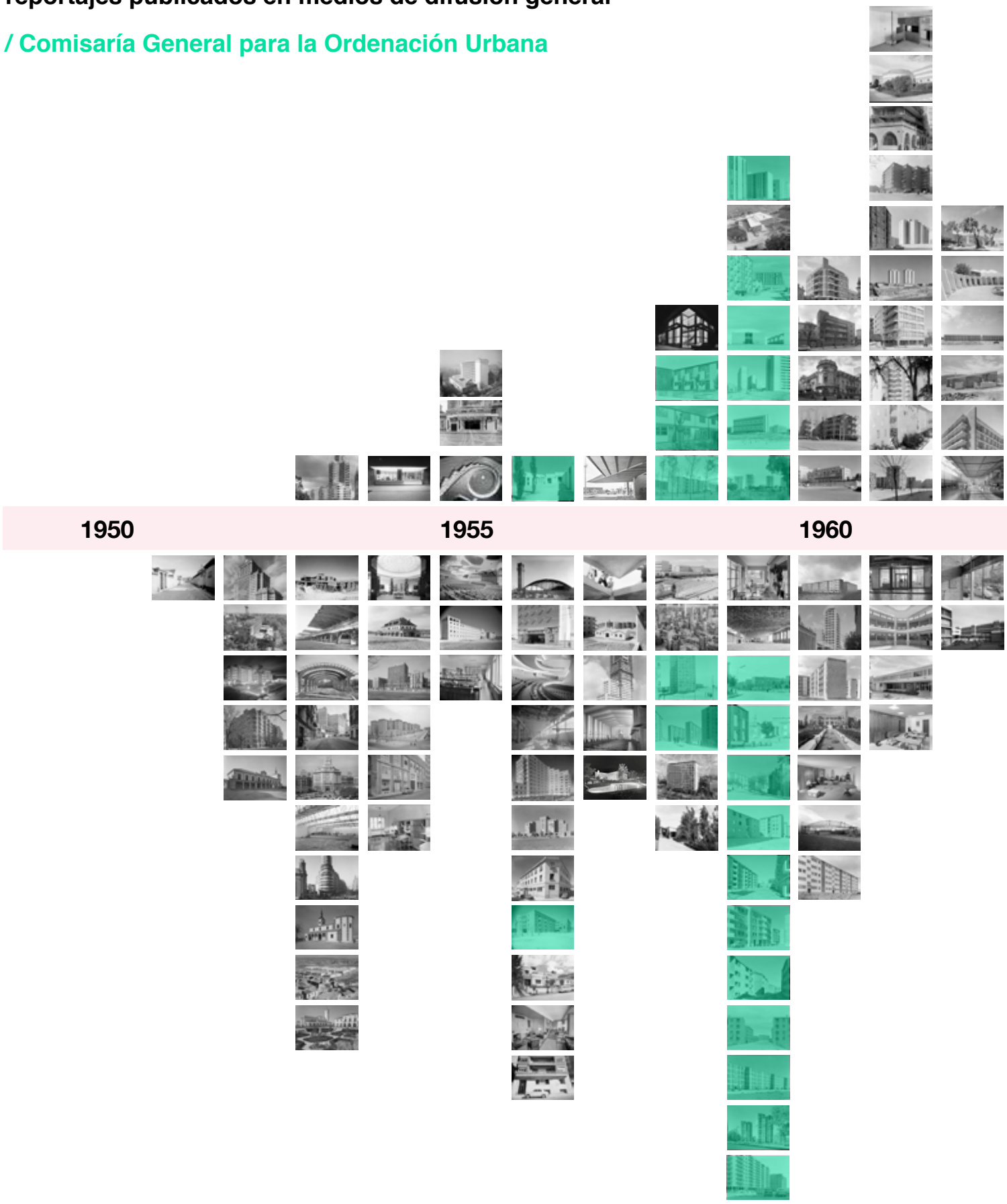
Fotografía arquitectónica

Pando



reportajes publicados en medios de difusión general

/ Comisaría General para la Ordenación Urbana



no publicados en medios de difusión general

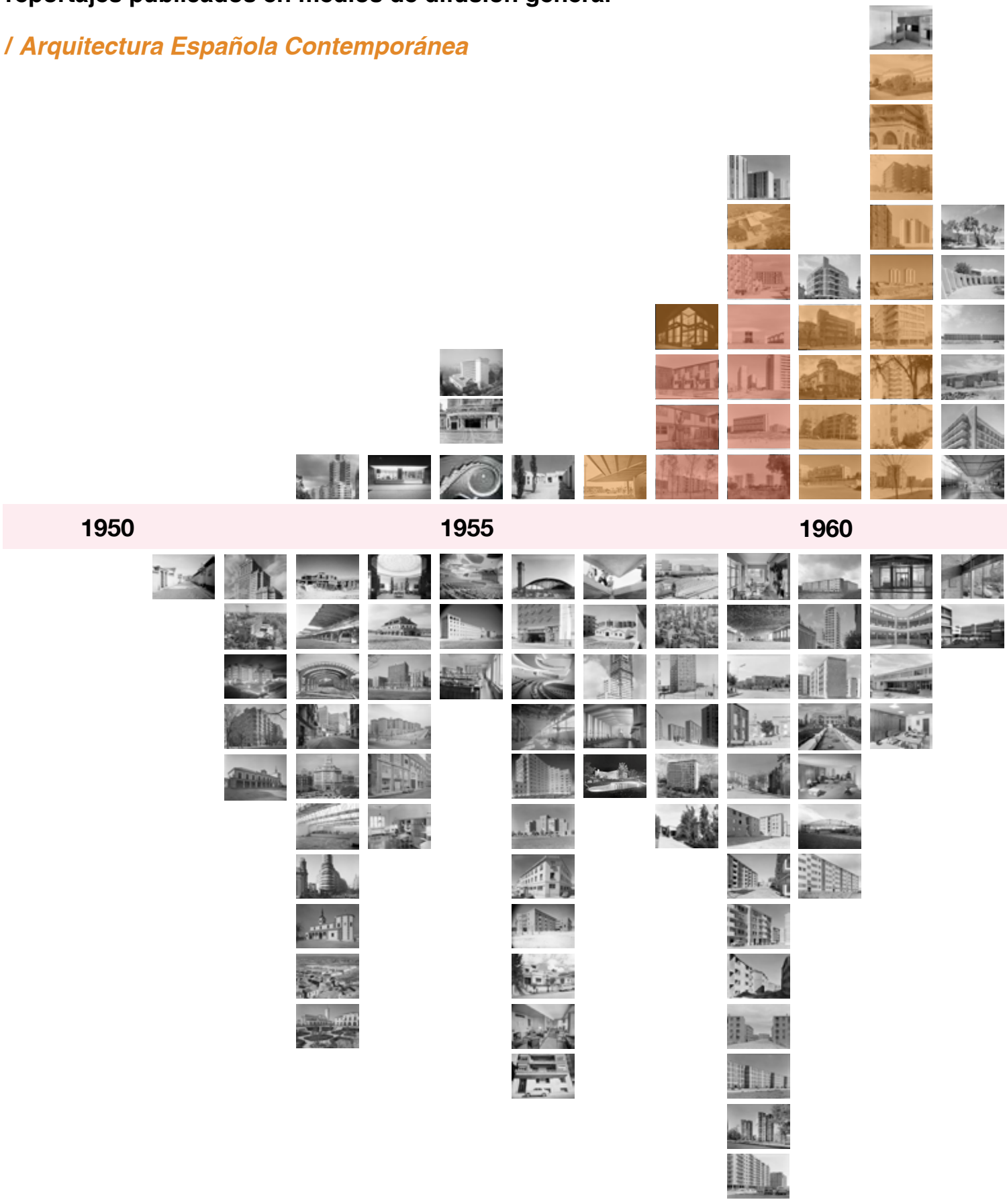
Fotografía arquitectónica

Pando



reportajes publicados en medios de difusión general

/ Arquitectura Española Contemporánea

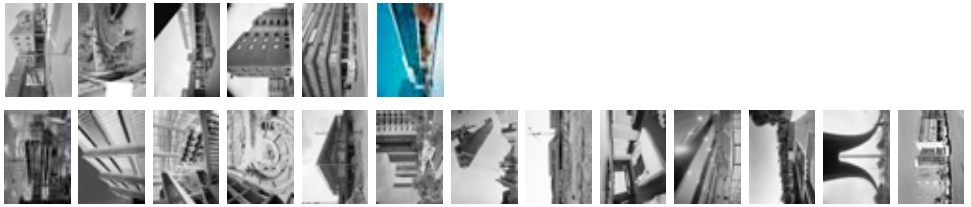


no publicados en medios de difusión general

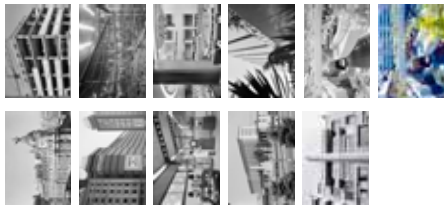
Fotografía arquitectónica

Pando

1975

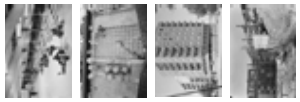


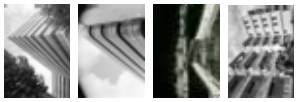




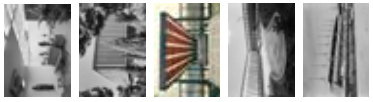
1970





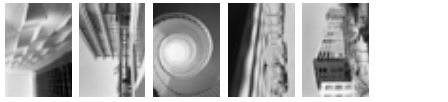












1965







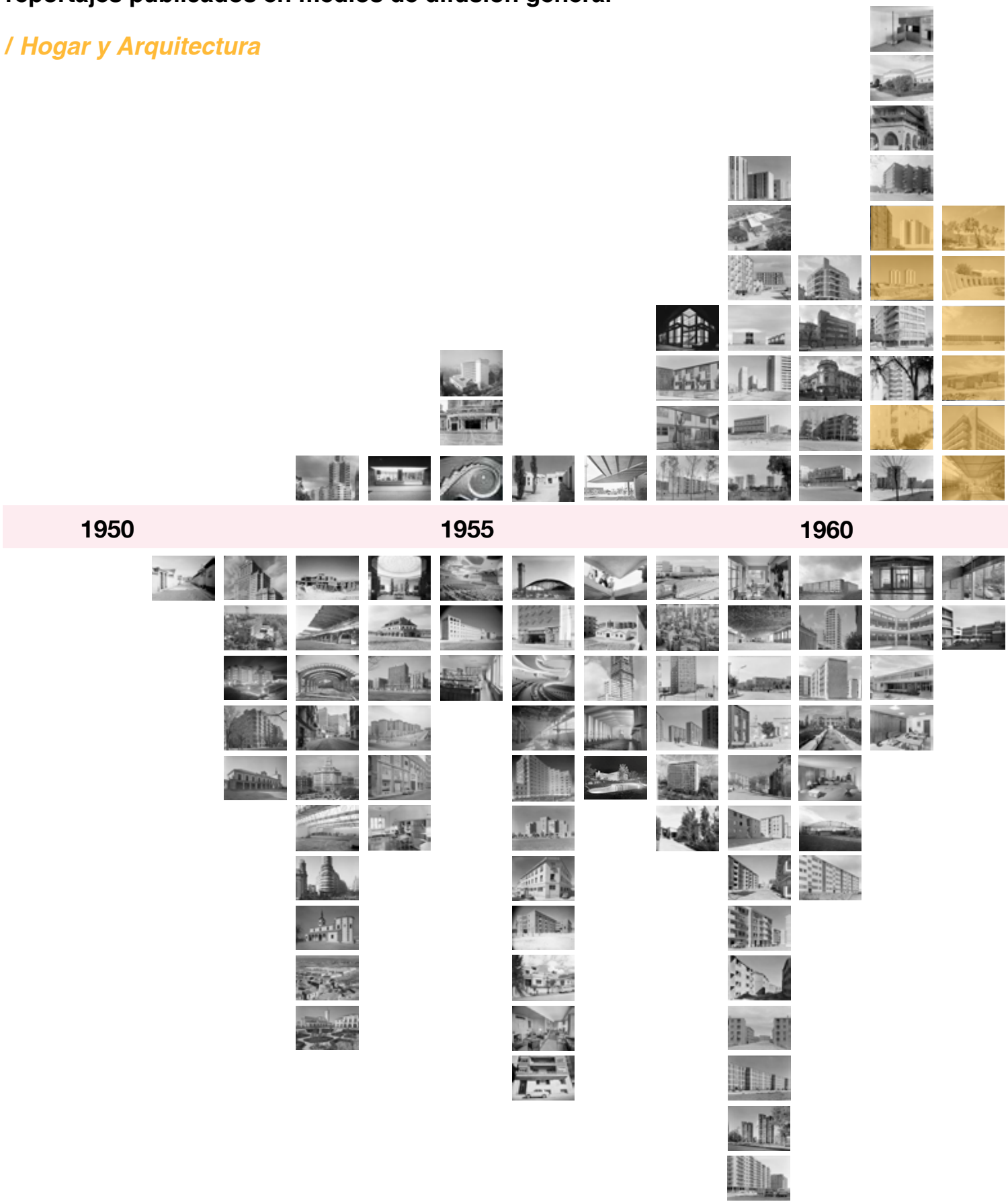






reportajes publicados en medios de difusión general

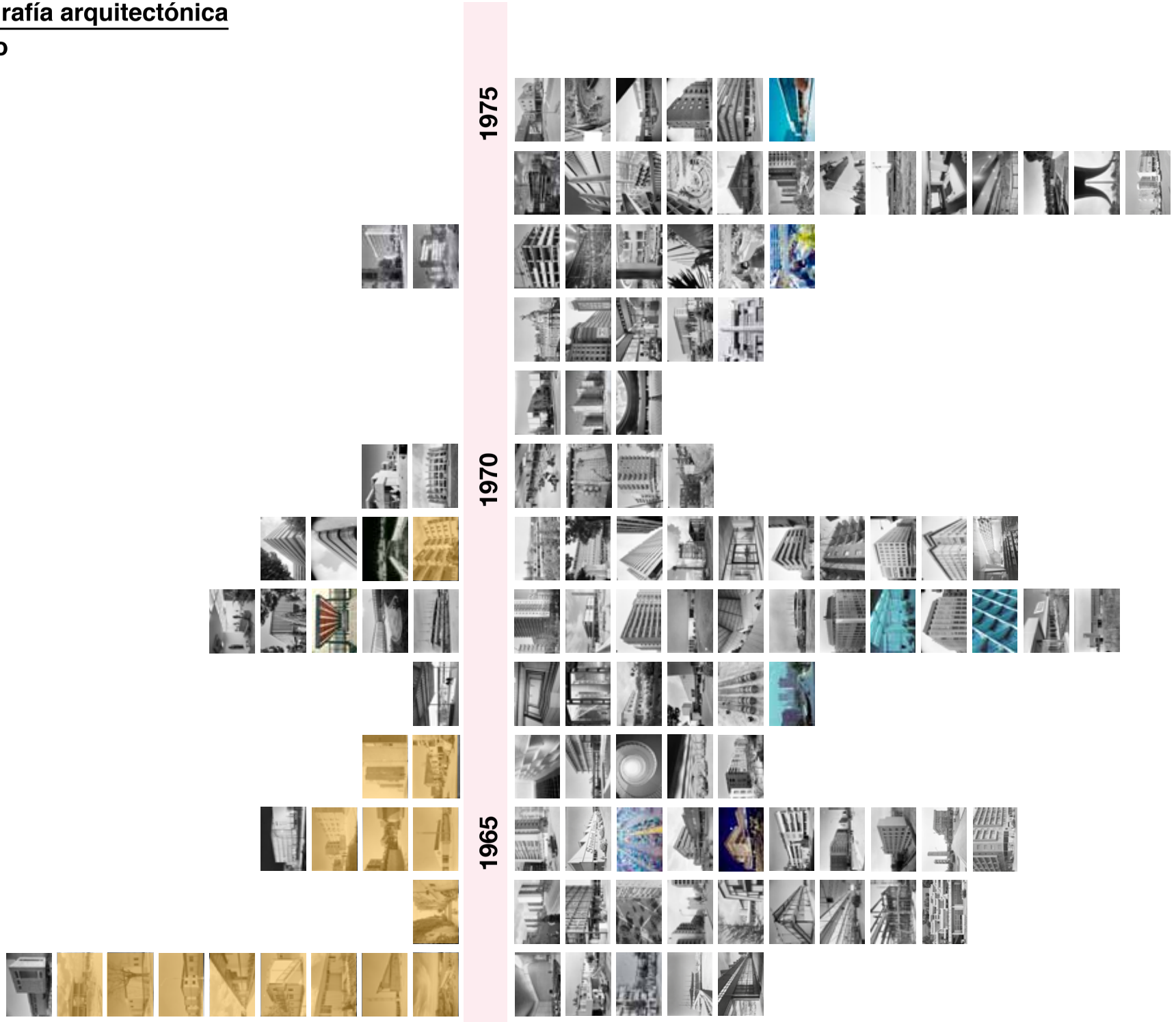
/ Hogar y Arquitectura



no publicados en medios de difusión general

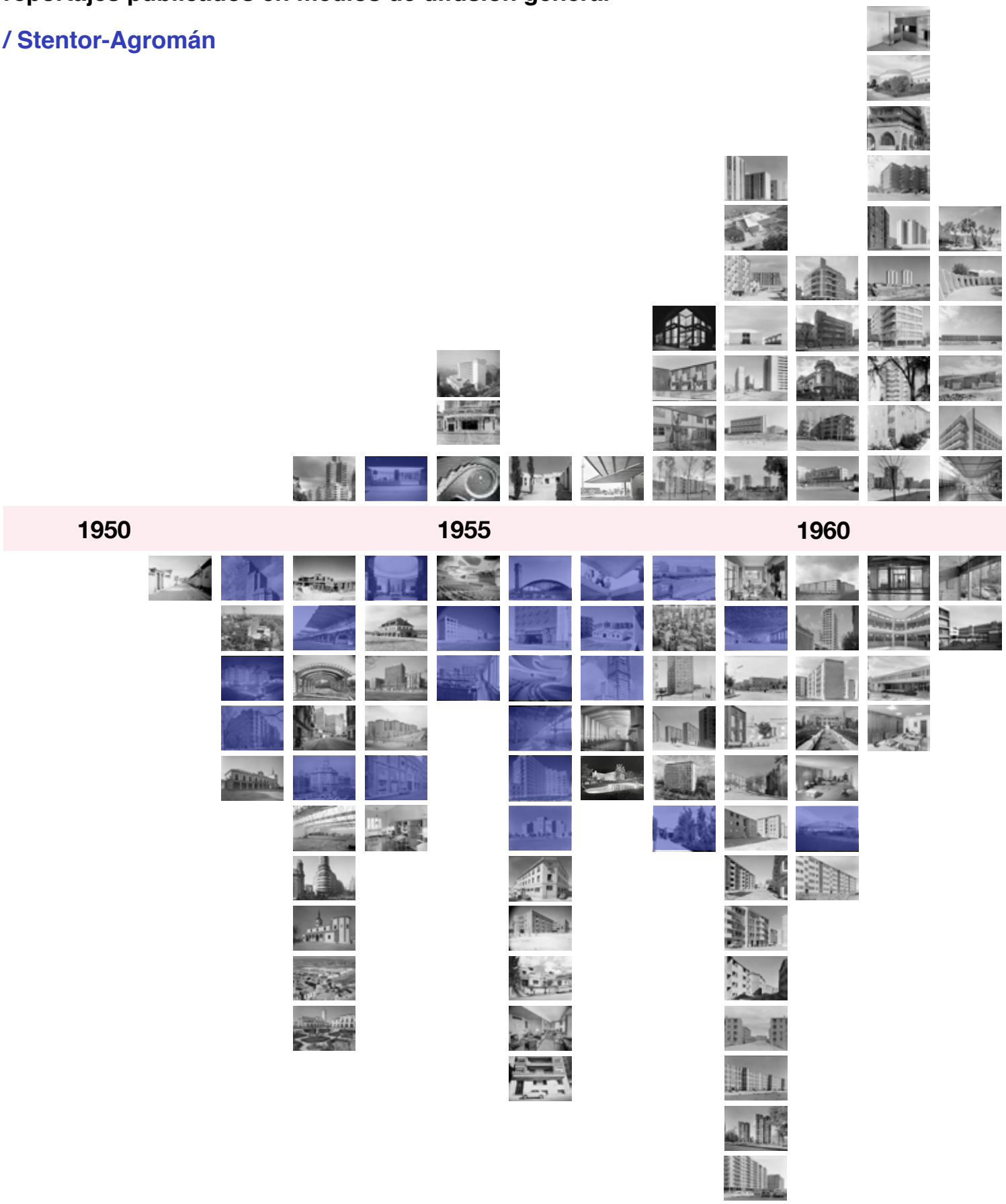
Fotografía arquitectónica

Pando



reportajes publicados en medios de difusión general

/ Stentor-Agromán



no publicados en medios de difusión general

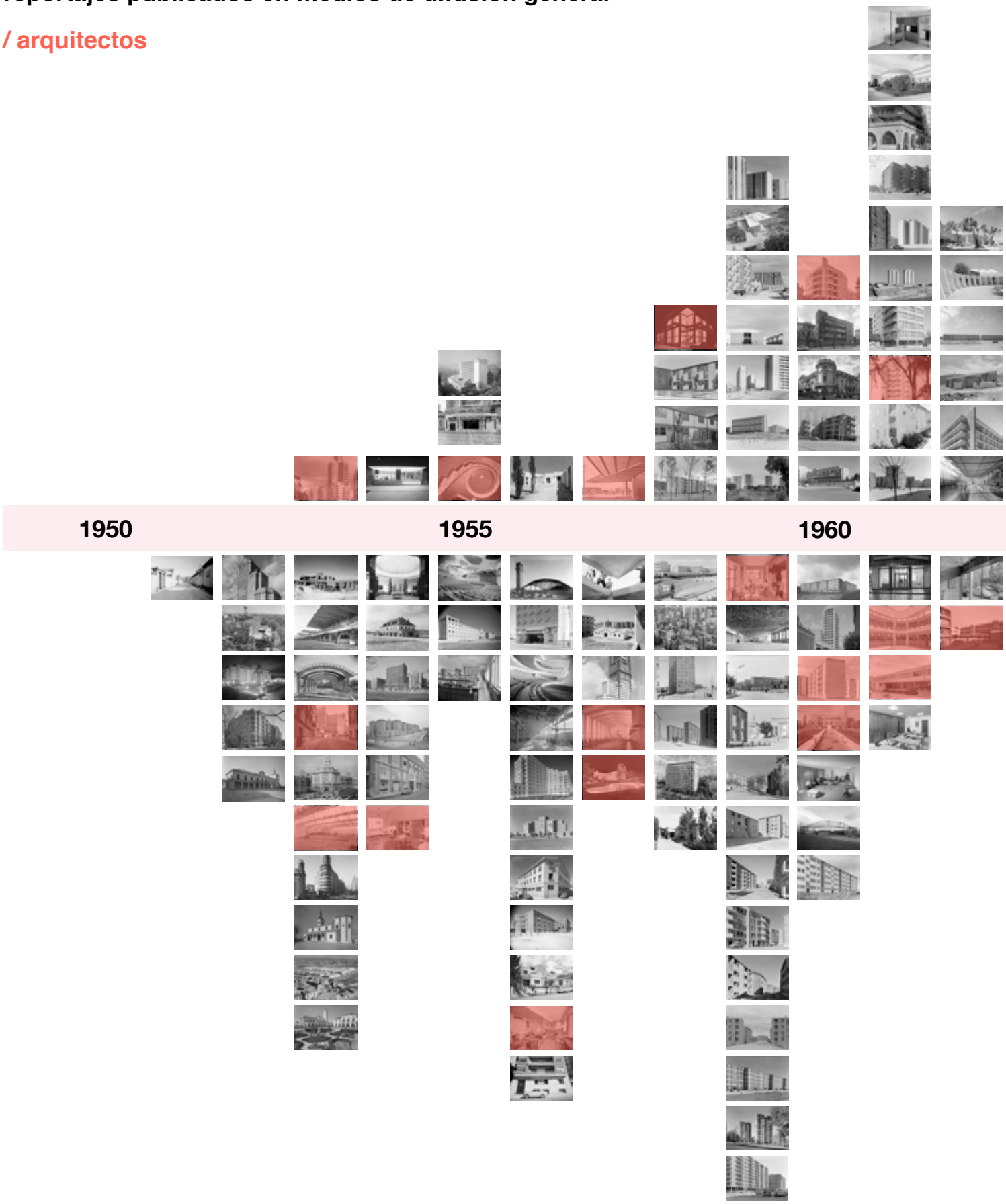
Fotografía arquitectónica

Pando



reportajes publicados en medios de difusión general

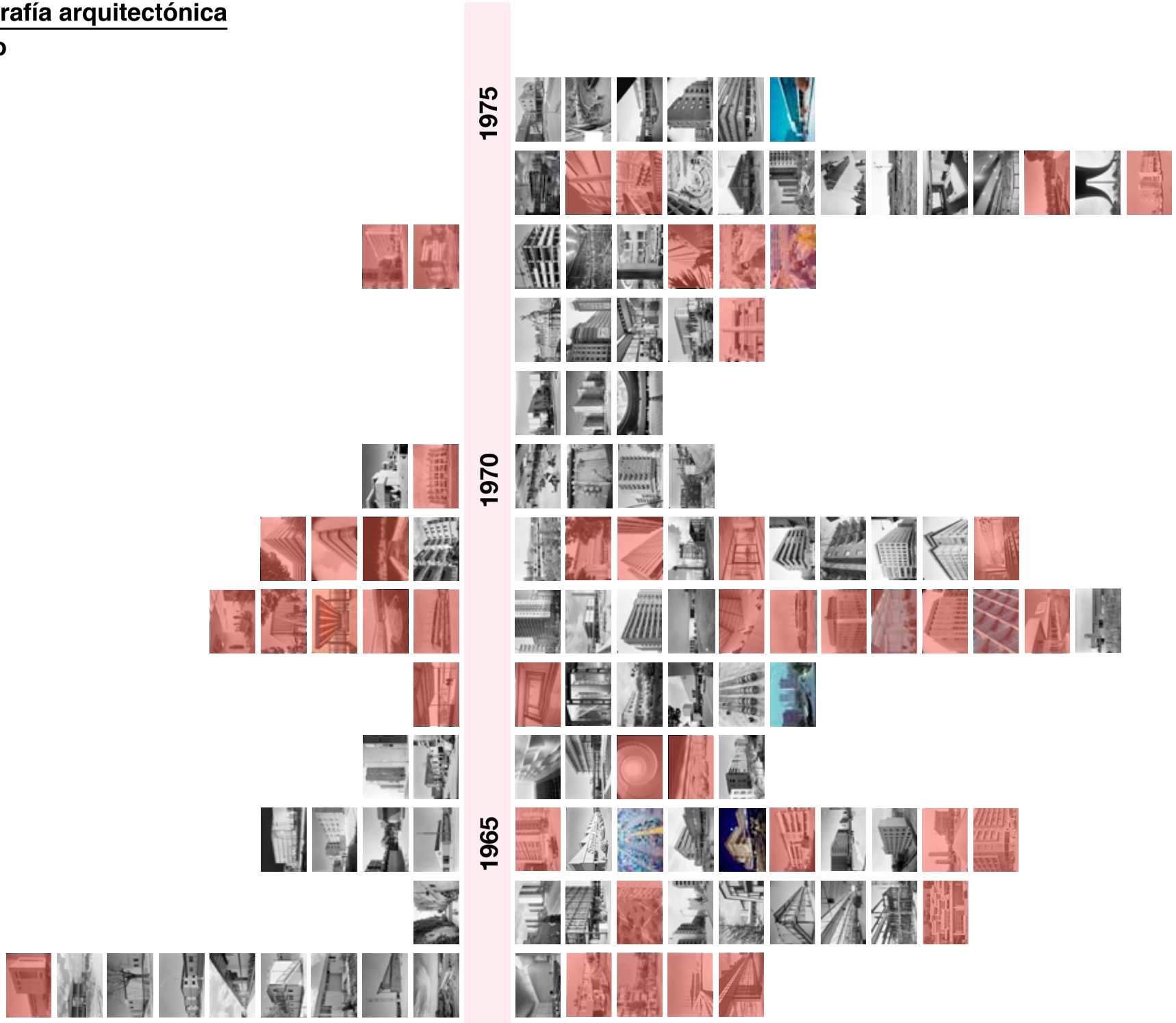
/ arquitectos



no publicados en medios de difusión general

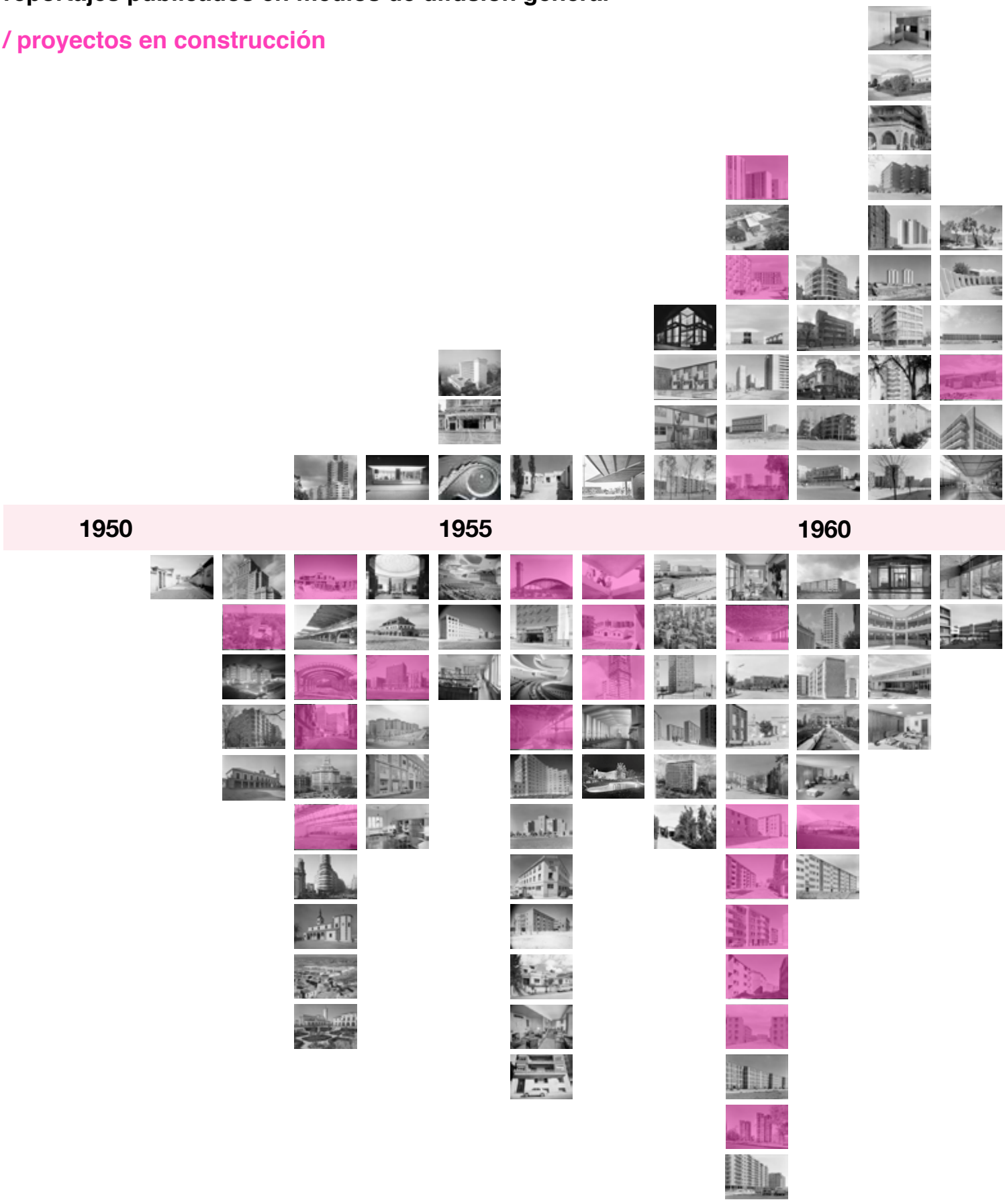
Fotografía arquitectónica

Pando



reportajes publicados en medios de difusión general

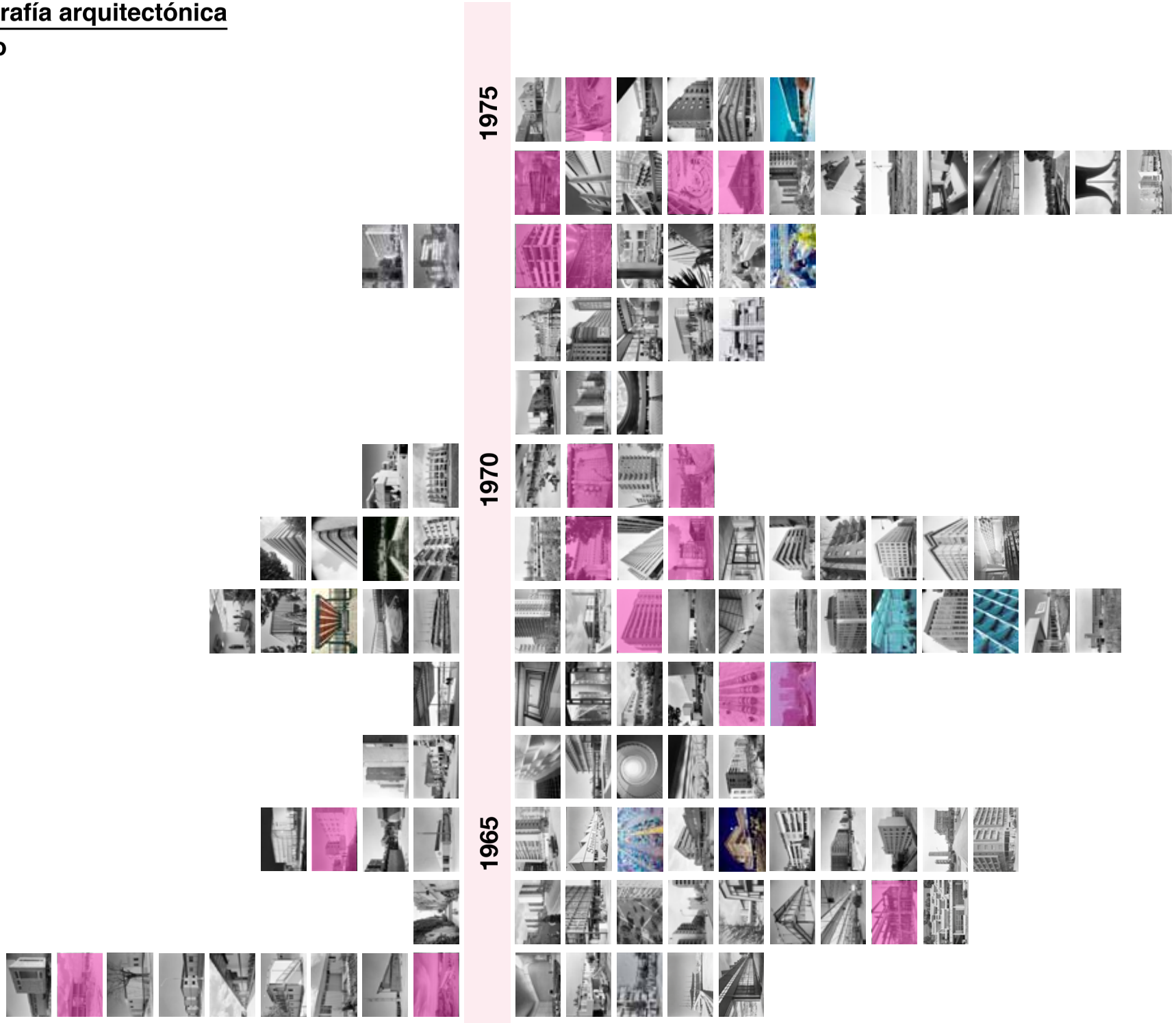
/ proyectos en construcción



no publicados en medios de difusión general

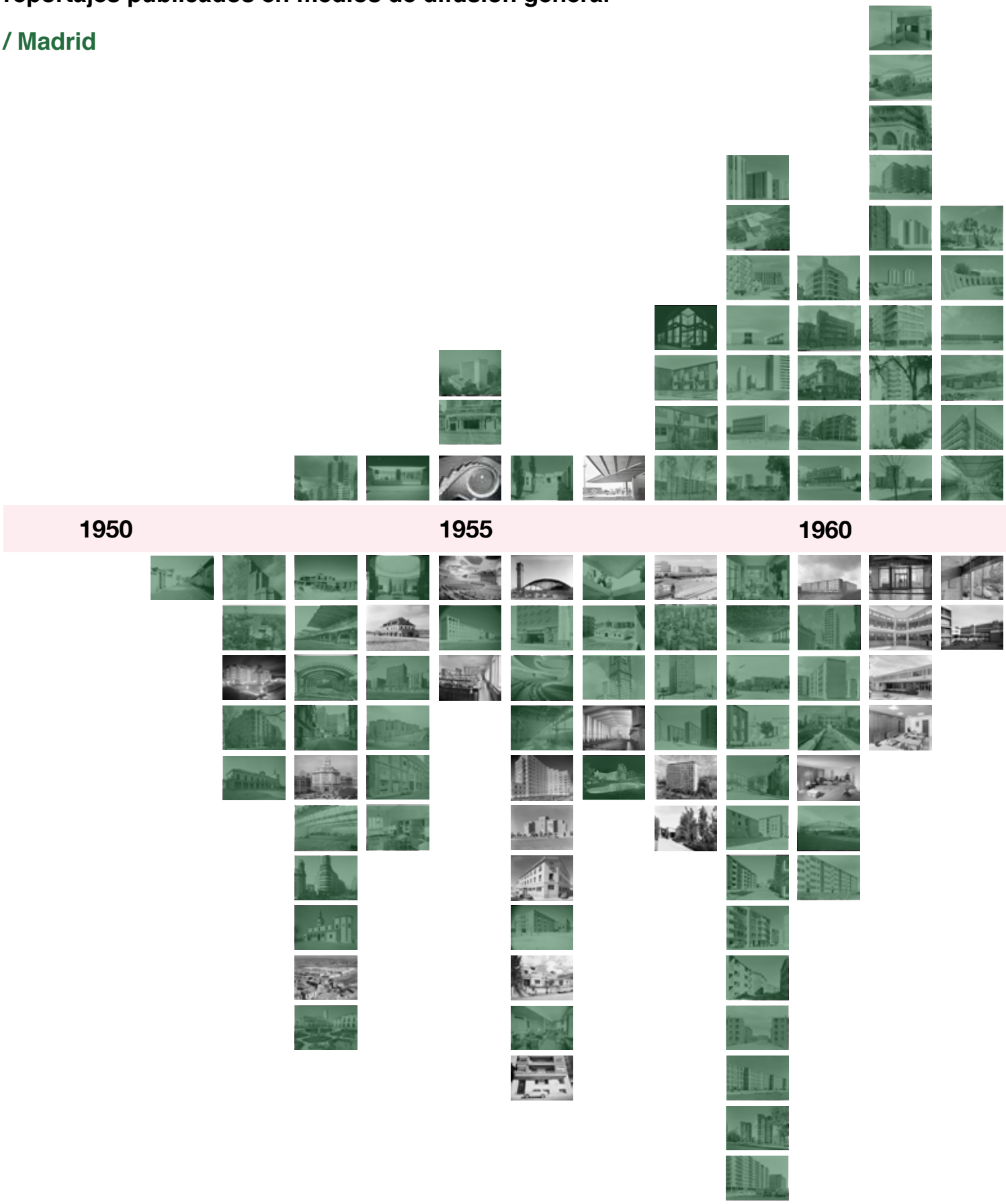
Fotografía arquitectónica

Pando



reportajes publicados en medios de difusión general

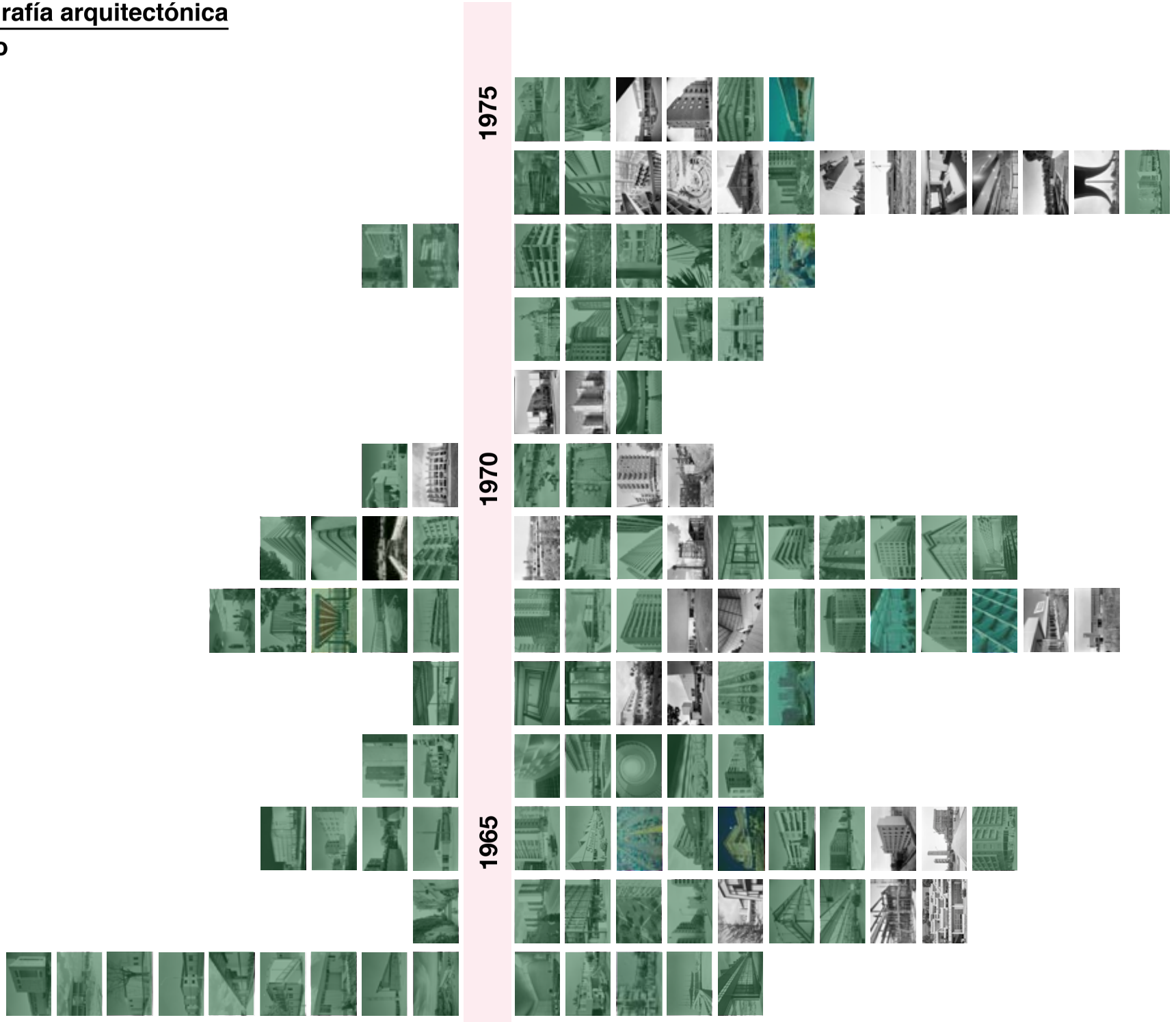
/ Madrid



no publicados en medios de difusión general

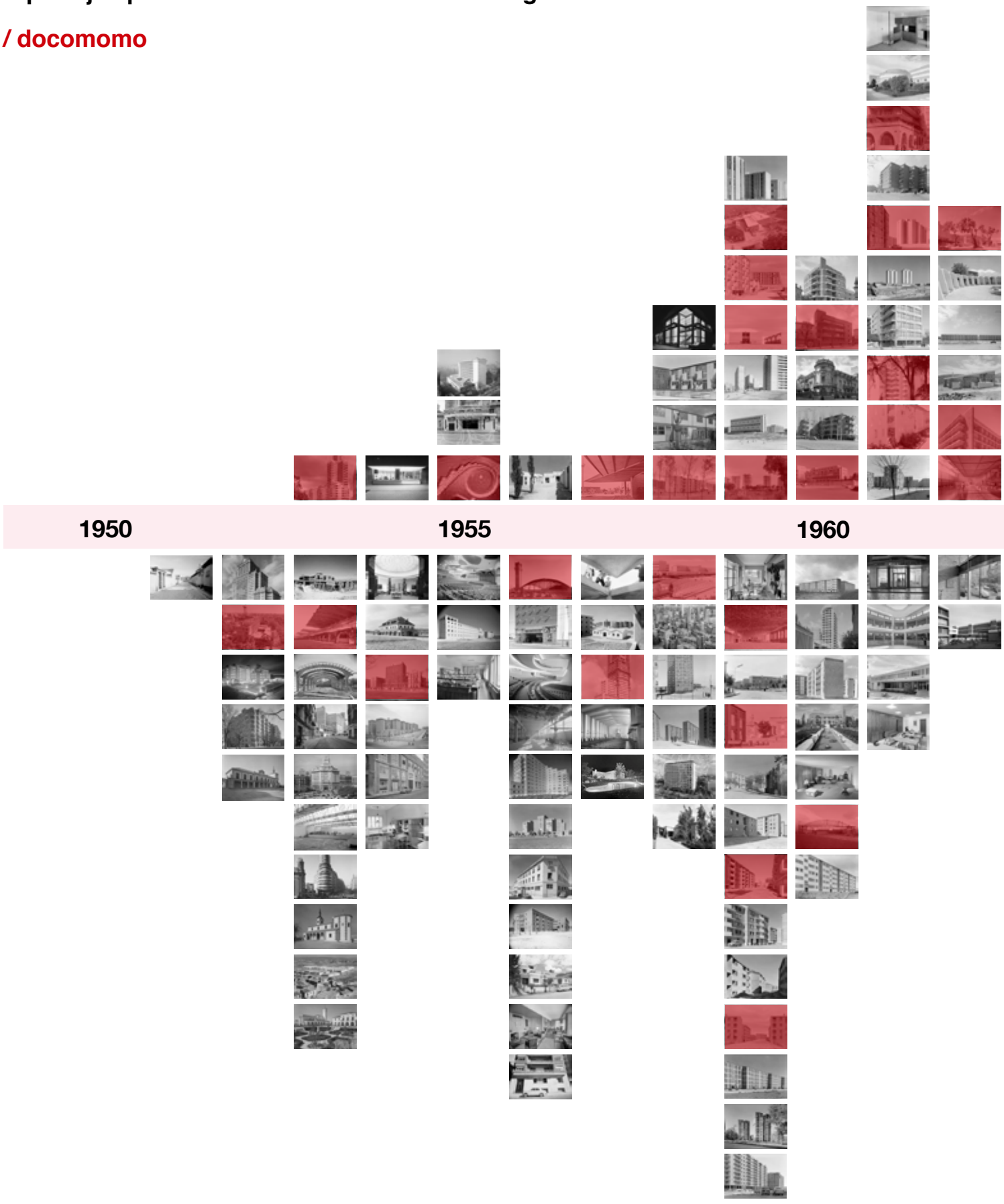
Fotografía arquitectónica

Pando



reportajes publicados en medios de difusión general

/ docomomo



no publicados en medios de difusión general

Fotografía arquitectónica

Pando



Para perfilar el panorama al que se enfrenta el análisis de su legado fotográfico, a continuación se exponen brevemente las colaboraciones más destacadas en la trayectoria profesional de Pando.

Sus primeros encargos arquitectónicos se remontan a 1948, año en el que realizaría su primer reportaje en este campo para la constructora Agromán. La empresa se convirtió rápidamente en su principal cliente, lo que le llevaría a recorrer el país para fotografiar los avances más importantes de la industria y las obras públicas. Agroman le brindó también la oportunidad de captar imágenes de la construcción de edificios de la talla del conocidísimo Hipódromo de la Zarzuela (Carlos Arniches, Martín Domínguez y Eduardo Torroja), la Universidad Laboral de Córdoba (Fernando Cavestany, Francisco Robles, Miguel de los Santos y Daniel Puch), la Torre de Madrid (Julián Otamendi y José Mª Otamendi), el colegio de las Teresianas en Córdoba (Rafael de La Hoz Arderius), o la Universidad Laboral de Cheste (Fernando Moreno Barberá). Todos ellos han sido catalogados en el registro DOCOMOMO con el fin de lograr su reconocimiento como parte vital de nuestra cultura del siglo XX, su protección patrimonial y conservación, a la que sin duda contribuirán las magníficas imágenes tomadas por Pando.

Su trabajo para las instituciones públicas fue otro de los pilares fundamentales de su labor fotográfica arquitectónica. Posiblemente a raíz de estas colaboraciones conoció a muchos de los arquitectos que poco tiempo después confiaron en él para retratar su obra. Su primer encargo para la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, organismo que se creó 1938 con la finalidad de dirigir e inspeccionar los proyectos de reconstrucción de viviendas, monumentos e infraestructuras dañadas por la guerra civil, es del año 1950. Trabajaría de forma continua con dicha institución hasta el año 1958.

Desde que en mayo de 1958 la Comisaría General para la Ordenación Urbana le encomendase el reportaje de las viviendas experimentales de la Colonia Puerta Bonita, los encargos y apariciones en publicaciones periódicas no cesaron. La colaboración entre Pando y la citada institución se prolongaría hasta 1971, con algunos encargos esporádicos posteriores. Para ellos, tomaría algunas de las más conocidas instantáneas de los Poblados Dirigidos que se desarrollaron durante esos años en Madrid, como respuesta a la masiva llegada a la ciudad de inmigrantes procedentes del entorno rural, ejemplos como: Caño Roto, Canillas, Orcasitas, Calero, San Antonio o San Blas. La iniciativa de construcción de estos poblados se enmarcaba dentro del Plan Nacional de Vivienda del año 1955 y de ella formó parte un grupo de arquitectos que en muy pocos años encabezó la producción arquitectónica del país, entre los cuales estaban Francisco Javier Sáenz de Oíza, Luis Romany o Miguel Fisac, que pasarían también a engrosar la lista de arquitectos que confiaron en la mirada certera de Pando.

Uno de los reportajes más conocidos y de mayor calidad de Pando figura entre los encargos para Explotación de Industrias: la Residencia para hijos de trabajadores de la Cristalera Española en Miraflores de la Sierra, tomado en 1959, y cuyas imágenes aparecerían tanto en *AEC* como en revistas españolas y foráneas, entre las que destacan *Arquitectura* y *L'Architecture d'Aujourd'hui*.

Como se ha comentado anteriormente, la continua aparición de Pando en las páginas de las principales publicaciones generó un gran interés por su figura. Pese a que sus fotografías comenzaron a publicarse a principios de la década de 1950, habría que esperar hasta 1961 para que uno de los medios más representativos de la época, la revista *Hogar y Arquitectura*, le hiciese encargos directos a Pando. Esta fue la única revista para la que Pando trabajó "en plantilla", motivo por el cual el resto de publicaciones, pese a ilustrar habitualmente sus reportajes con fotografías de Pando, no figuran en el diagrama de encargos.

Son varios los nombres a destacar entre su fructífera relación con numerosos arquitectos. A mediados de 1960 Pando recibió el primer encargo por parte del arquitecto César Ortiz-Echagüe, quien mantendría un relación profesional muy duradera con Pando, lo que le convertiría en el fotógrafo de la marca SEAT, tanto en lo arquitectónico —al retratar edificios icónicos como el de los Comedores para obreros en Barcelona—, como en la realización de sus campañas publicitarias, dirigidas a mostrar al público cada uno de los nuevos modelos de vehículos lanzados al mercado.

Después de fotografiar los comedores y talleres de la firma, en los que Ortiz-Echagüe colaboró con Rafael de la Joya y Manuel Barbero, Pando continuó con el registro de las obras de todos ellos, donde se encuentran ejemplos como el instituto Veritas en Somosaguas o el Colegio Tajamar. Además de los anteriores, numerosos arquitectos pasaron por el estudio de Pando. Todos ellos confiaron en sus capacidades y en su mirada experta. Entre sus clientes más afamados figuran nombres como Luis Gutiérrez Soto, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Julio Cano Lasso, Miguel Fisac, Antonio Lamela, Juan Daniel Fullaondo y Rafael de la Hoz.

La información resumida en estas líneas puede verse a continuación en forma de diagramas que sintetizan, en una combinación texto-imagen, la relevancia que tuvieron cada uno de los agentes mencionados en la trayectoria fotográfica de Pando. Estos diagramas, a diferencia de los anteriores, ponen el acento en la procedencia de los encargos, independientemente de si los reportajes fueron o no publicados. Bajo este punto de vista, se aprecia, no solo la evolución de las relaciones que Pando mantuvo con el sector arquitectónico, sino los momentos clave en las actuaciones y propuestas de cada uno de ellos.

reportajes para empresas

1950
instituto técnico construcción y cemento

57368-70
o.m.e.s.
embajada de los EEUU

59459-61
associated press
Hospital

1954
associated press
varios

62456-57
a.m.s.a
ausa y alcazamsa

1955
huarte y cia
residencia sanitaria

1957
dragados y construcciones
fábrica

1958
dragados y construcciones
Avda. América

82637-41
montesa
rascacielos montesa



57346 - 49
stentor-agromán
edificio España



67317-32
stentor-agromán
instituto forestal de

68832-43
stentor-agromán
cine Lido







61243-48
stentor-agromán
hipódromo de la Zarzuela

62054-91
stentor-agromán
hotel Fénix

65282-88
stentor-agromán
colegio de Jesuítas

68259-77
stentor-agromán
univ. laboral de Córdoba

72053-63
stentor-agromán
vvds. experimentales

76130-12
stentor-agromán
univ. laboral de Córdoba

78352-56
stentor-agromán
hangar en Barajas

82790-92
stentor-agromán
hangar en Cuatro Vientos

1961
stentor-agromán
colegio Sagrado Corazón

1962
stentor-agromán
escuelas en la Moraleja

557547-48
stentor-agromán
industrias sanitarias



62385-99
stentor-agromán
mercado de Ibiza



73141-52
stentor-agromán
Torre de Madrid



1961
stentor-agromán
hangar en Cuatro Vientos

57816
stentor-agromán
edificio en calle Miguel Ángel

58873-76
stentor-agromán
Banco Bilbao Plza. Cataluña

70637-81
stentor-agromán
residencia sanitaria Cáceres

72633-38
stentor-agromán
vvds. experimentales

75857-65
stentor-agromán
escuela marianista Colonia

70682-03
stentor-agromán
residencia sanitaria Badajoz

70544-79
stentor-agromán
inst. de Villaverde

68844-53
stentor-agromán
cine Palacio de la Prensa

1950 **1955** **1960**



B-7056-65
sevillana elec.
vvds. productores



B-20036-37
sevillana elec.
oficinas cía.

B-21659-61
sevillana elec.
viviendas



90984-86
SEAT
Talleres SEAT

96242-45
SEAT
Talleres SEAT

99064-66
SEAT
Talleres SEAT

B-1565-78
SEAT
Talleres SEAT



B-2152-53
SEAT
Talleres SEAT

B-18820-39
FAVISA
Hogar infantil Cristalera



B-18843-61
stentor-agromán
fundación Gil Gayarre

1963
stentor-agromán
vvdas. prefabricadas

1963
stentor-agromán
vvdas. Legazpi

95735-40
stentor-agromán
hangar taller Iberia Barajas

98546-53
stentor-agromán
edificio Selecciones

B-000536-69
stentor-agromán
factoría Standard eléctrica



C-001271-74
stentor-agromán
edificio Selecciones

B-001692-94
stentor-agromán
viviendas Raimundo Fdez.

B-007608-14
stentor-agromán
la Unión y el Fénix

B-009624-31
stentor-agromán
almacén Galerías Preciados

B-018540-43
stentor-agromán
la Unión y el Fénix

B-013409-14
stentor-agromán
viviendas Avda. Generalísimo

B-012421-25
stentor-agromán
colegio San José de Cluny



B-015565-87
stentor-agromán
colegio Teresianas Córdoba

B-018540-43
stentor-agromán
la Unión y el Fénix

B-023165,75
stentor-agromán
almacén Galerías Preciados

B-023972-83
stentor-agromán
Casa Sindical de Madrid

B-024513-30
stentor-agromán
Casa Sindical de Madrid



B-024745-46
stentor-agromán
edificio Montarol

B-026968-72
stentor-agromán
Michelín

B-027598-01
stentor-agromán
Rhodia

B-28742-54
stentor-agromán
fundación Gil Gayarre



B-027971-79
stentor-agromán
Banco Santander AZCA

B-028074-86
stentor-agromán
Centro Univ. Laborales

reportajes para instituciones

1950
regiones devastadas
hotel director

12949-53
regiones devastadas-
Guadarrama



1951
regiones devastadas-
Brunete...

1952
explotación de industrias
fábrica

1952
regiones devastadas-
Santuario

57827
regiones devastadas
Pozuelo Alarcón



57965-67
regiones devastadas
Aravaca

1953
regiones devastadas
Teruel

58917-23
regiones devastadas
Vva. Cañada

58278-82
regiones devastadas
Tarancón



1954
explotación de industrias
fábrica vidrio

1954
regiones devastadas
Belchite, Madrid

1955
regiones devastadas
Cuenca, Lérida

1955
CGOU
planos y maqueta

1956
regiones devastadas
Madrid...

1956
CGOU
chabolas Madrid

69439-43
CGOU
Viv. Villaverde

69444-48
CGOU
Fuencarral A



1957
regiones devastadas-
Toledo

1957
CGOU
maqueta poblado

1958
regiones devastadas
Aravaca

75201-18
CGOU
vvds experimentales



75257
CGOU
viviendas

75264
CGOU
viviendas San Nicolás

75204-05
CGOU
viviendas Puerta Bonita

75203, 65
CGOU
viviendas Puerta Bonita

1959
explotación de industrias
Miraflores



79356-58
CGOU
unidad vecinal Batán

79303-11
CGOU
poblado dirigido Entrevías

79296-02
CGOU
poblado dirigido Fuencarral C

79345-49
CGOU
vvds. en Usera

79320-22
CGOU
poblado dirigido Orcasitas

79323-27
CGOU
poblado dirigido Canillas

79327-31
CGOU
poblado de Zafio

79332-33
CGOU
poblado de la Ventilla

79334-39
CGOU
poblado dirigido Calero

79340-41
CGOU
poblado de San Antonio

1960
CGOU
Caño Roto

1962
dirección gral. arquitectura
las Bárcenas

1950 **1955** **1960**

Fotografía arquitectónica
Pando



94415-48
CGOU
viviendas

94413-14
CGOU
U.V.A. Pan Bendito

1963
dirección gral. arquitectura
Segovia

1964
dirección gral. arquitectura
Toledo, Oviedo

1967
dirección gral. arquitectura
portada

1968
cscae
hipódromo Zarzuela

1968
patrimonio nacional
maqueta

1971
cscae
maqueta

1972
CGOU
vvds experimentales

1972
cscae
panel de arq.

1965 1970 1975

reportajes para publicaciones

1959
casa y jardín

83238-39
Flores
Residencia de señoritas

83047
Flores, ed. Aguilar
Alto Estado Mayor



83046
Flores, ed. Aguilar
hotel Richmond

82958-59
Flores, ed. Aguilar
sociedad general de autores

81980-92
Flores, ed. Aguilar
expo Servicio Doméstico

84133-36
Flores, ed. Aguilar
poblado Erillas

83356-57
Flores, ed. Aguilar
Casa de las Flores

84183-91
Hogar y Arq.
unidad vecinal el Batán



84831-38
Hogar y Arq.
poblado dirigido Entrevías

83346-51
Hogar y Arq.
torres en Bellas Vistas

87612-18
Flores, ed. Aguilar
vvda. en Navacerrada

87915
Hogar y Arq.
plaza Feria del Campo

87914
Hogar y Arq.
vvdas. calle Bailén

87903-13
Hogar y Arq.Gran San Blas

89588-99
Hogar y Arq.
Gimnasio Maravillas



87916-18
Hogar y Arq.
pabellón central Feria del Campo

1950 1955 1960

Fotografía arquitectónica
Pando

1967
Flores, ed. Aguilar
vvda. T.
Echeandía

1963
Hogar y Arq.
gimnasio INCE



92091-19
Hogar y Arq.
poblados
Madrid



B-5836-48
Hogar y Arq.
poblado Juan
XXIII



96526-46
Hogar y Arq.
Poblado dirigi-
do Caño Roto

99173-81
Hogar y Arq.
iglesias UVAs

B-5816-35
Hogar y Arq.
poblado
Almendrales

1969
Valdés
Hogar y arq.
poblado Entrevías

92095-98
Hogar y Arq.
U.V.A. Fuencarral



92099-01
Hogar y Arq.
U.V.A. Pan
Bendito

99386-94
Hogar y Arq.
colonia nuestra
sra de Lourdes

92102-04
Hogar y Arq.
U.V.A. Canillejas

B-000212-23
Hogar y Arq.
poblado San
Ignacio Loyola

92105-09
Hogar y Arq.
U.V.A. Vallecas

92110-13
Hogar y Arq.
U.V.A. Villaverde

92116-19
Hogar y Arq.
U.V.A. Hortaleza

1965 1970 1975

reportajes para arquitectos

1950
Simonet-ramón
feria del campo

1952
Madariaga
parador Toledo

1953
Madariaga
feria campo



61137-40
Madariaga
edif. en Valle-hermoso

1953
De la joya
BEC (Madrid)

1953
Zuazo
finca Sr. Gaitarra



59068-70
De Cárdenas
edificio Bancaya

62799-11
Gómez Glez.
colegio Martín de los Heros

1954
De la joya
hostal Reyes Católicos

1954
Barbero
BEC (Albacete)



65405-21
Pando
varios edificios en Caracas

66095
De la Hoz, García de Paredes
cámara comercio

1955
De la joya
edificio en Rosales



67614-16
Pando
hotel en Caracas

67911-19
Fernández
hotel Richmond

1956
De la joya
obra en San Bernardo

1957
Moreno Barberá
perspectivas



1957
De la Joya, Barbero
comedores SEAT

1957
De la Joya, Barbero
BEC

1958
Oteiza y Puig
monumento a José Batlle

1958
De la Joya Barbero
casa C/ Segre



1958
Moreno Barberá
perspectivas

1958
De la Joya, Barbero
BEC

1958
Ortiz-Echagüe
maqueta de hotel

1958
Cano Lasso
maqueta

1959
Moreno Barberá
facultad de derecho

1959
De la Joya
colonia URBIS

1959
Ortiz-Echagüe
Banco Popular Español

1959
Áranguren
chalet San Rafael

1959
Sáenz de Oíza
maqueta viv. Cádiz

1960
Moreno Barberá
chalet en la Moraleja

1960
Oteiza y Puig
monumento a José Batlle

1960
Flores
vivienda varios proyectos

1960
De la Joya
convento Carmelitas

81511-34
Ortiz-Echagüe
Nunciatura



81535-36
Ortiz-Echagüe
vvds en López de Hoyos

82627-36
Ortiz-Echagüe
vvds en San Blas

84961-62
Fisac
mercado de Daimiel



84946-60
miguel fisac
diputación y casa Cultura

1961
Moreno Barberá
Medina del Campo

1961
Sáenz de Oíza
maqueta

1961
De la Joya
edificio BEA

1961
Ortiz-Echagüe
BPE

83951-57
Cano Lasso
vvdas. Espalter

1962
Moreno Barberá
ampliación plaza de Toros

1962
Sáenz de Oíza
maqueta

1962
rafael de la joya
escuela en Chile

1962
De la Joya
campo beisbol

1962
Ortiz-Echagüe
Colegio Alemán

1950 **1955** **1960**

91752-57
Valcárcel
vvds. fuerzas aéreas EEUU

B-11287-89
Lamela
estudio O'Donell 32



1963
Sáenz de Oiza
maqueta apartametos

1967
Lamela
proyecto en Moncloa

B-1094-04
Lamela
estudio del arq.

B-11307-35
Lamela
hotel Meliá Madrid

B-25225-61
Lamela
edificio Galaxia

1963
Sáenz de Oiza
maqueta Pabellón Español



1965
Sáenz de Oiza
chalet

1963
Fullaondo
perspectiva



1965
Gutiérrez Soto
viviendas



93316-74
Moreno Barberá
barrio San Antonio

1966
Moreno Barberá
varias perspectivas

1967
Moreno Barberá
maqueta univ. laboral Valencia

1968
Moreno Barberá
Instituto laboral en San Blas

B-15875-02
Moreno Barberá
univ. laboral Cheste

B-18763-73
Moreno Barberá
univ. laboral Cheste

1971
Moreno Barberá
maqueta



91728-39
josé mª romanos
poblado dirigi-

1966
espegel
viviendas

1966
luis cubillo
viviendas

B-15565-87
De la hoz
García de Paredes
colegio Teresianas



1970
Cubillo
maqueta iglesia

93053-72
rafael de la joya
instituto Veritas

1965
De la Joya
BPE

1967
De la Joya
chalet

1969
romany
plano urb. finca Serrallo

1963
De la Joya
San Blas

1964
De la Joya
colegio Málaga

1965
De la Joya
Bilbao puente colgante

1966
De la Joya
maqueta fábrica

1967
De la Joya
fábrica

1968
De la Joya
oficinas Amsa

1969
De la Joya
instituto León XIII maqueta SEAT

1970
De la Joya
tienda muebles maqueta SEAT

1971
De la Joya
barrio San Blas

1972
De la Joya
calle Serrano

1968
Barbero
campo béisbol

1969
Barbero
plano

B-6918-38
Ortiz-Echagüe
colegio Tajamar

1972
Ortiz-Echagüe
maqueta de hotel



1970
Fernández
hotel Richmond

B-6939-55
Ortiz-Echagüe
colegio Retamar

Empresas (Sector privado)

Agroman

De todos los clientes del sector privado para los que Pando trabajó durante su carrera, sobresale uno por el número de encargos. Se trata de la empresa Agroman, unida a Stentor, con la que colaboró desde sus primeros pasos en la fotografía arquitectónica, en 1948, hasta los últimos años de funcionamiento de su estudio. Esta empresa, a cuyos trabajos se dedicaba prácticamente la mitad del tiempo en el estudio[4], le ofreció una gran estabilidad a la agencia, ya que las colaboraciones entre ellos se producían de manera constante. Agroman puso en sus manos encargos de muy diversa procedencia y, si se le presta atención a su ingente archivo, la versatilidad fotográfica de Pando se ve muy claramente reflejada. Para el estudio elaborado en la presente tesis, se ha simplificado su relación profesional mediante una selección previa de los proyectos arquitectónicos más relevantes registrados por Pando. Se ha procurado recoger una muestra equilibrada de edificios a lo largo del tiempo, que refleje la continuidad con la que se produjeron sus colaboraciones.

fig. 6.4 Universidad Laboral de Córdoba. Arqtos. Fernando Cavestany, Francisco Robles Jiménez. AP, img. 76171, noviembre 1958.
fig. 6.5 Universidad Laboral de Cheste. Arqto. Fernando Moreno Barberá. AP, img. B-18757, agosto 1970.
fig. 6.6 Colegio Las Teresianas de Córdoba. Arqtos. Manuel Barbero Rebolledo, Rafael de la Joya Castro. AP, img. 95764, junio 1964.

Por tanto, los reportajes aquí recogidos son sólo una pequeña muestra de lo que supuso su relación profesional con esta empresa durante más de treinta años. Entre sus colaboraciones no sólo figuran los reportajes arquitectónicos seleccionados, en los cuales se ven reflejadas todas las fases del proyecto —desde fotografías de planos y maquetas, pasando por imágenes del proceso constructivo, hasta llegar al edificio terminado—, sino que se efectúa también el seguimiento de numerosos proyectos de infraestructuras que, por alejarse del tipo de fotografía al que se refiere esta tesis, se han apartado de la selección de estudio.

A pesar de que no se va a desarrollar un análisis pormenorizado de los reportajes dedicados a proyectos de infraestructuras, Agroman le encargó a Pando fotografiar este tipo de proyectos con mayor asiduidad que los arquitectónicos. Cabe mencionar que entre ellos figuran maravillosas tomas con las que registró construcciones de tipo hidráulico (presas, embalses y saltos de agua), energéticas (redes eléctricas, centrales hidroeléctricas, centrales térmicas), de transporte aéreo (hangares), marítimo (canales y puertos) y terrestre (carreteras, líneas férreas, puentes, pasarelas, pasos subterráneos o líneas de metro).

En la selección de proyectos aquí reflejada, se comprueba como Pando fotografió para esta empresa constructora grandes emblemas arquitectónicos de la capital, como el Edificio España y la Torre de Madrid (José María y Julián Otamendi), o el hipódromo de la Zarzuela (Carlos Arniches, Martín Domínguez y Eduardo Torroja).

4. Conversación mantenida entre la autora y Juan Pando Despierto. Madrid, 12 de mayo de 2016.







También aparecen un gran número de obras singulares, como el Mercado de Ibiza (Luis Gutiérrez Soto), los nuevos cines y teatros, como el Cine Lido o el Palacio de la Prensa, las viviendas experimentales, o el Edificio Selecciones (Ramón Vázquez Molezún, José Antonio Corrales Gutiérrez y Antonio Cavero).

Pese a que la inmensa mayoría de los reportajes se tomaron en Madrid, fueron numerosos los rincones del país visitados por Pando con su equipo bajo el brazo, por ejemplo, la Universidad Laboral (Fernando Cavestany, Francisco Robles Jiménez, etc.) y el Colegio de las Teresianas de Rafael de La-Hoz, ambos en Córdoba; la Universidad Laboral de Cheste (Fernando Moreno Barberá) en Valencia o el Centro de Universidades Laborales de Logroño (Julio Cano Lasso, Ramón Campomanes Grande). El mundo industrial cuenta también con ejemplos notables, como las instalaciones en Villaverde, los hangares en Barajas y cuatro Vientos de Eduardo Torroja, o la factoría de Standard Eléctrica de Rafael García de Castro Peña.

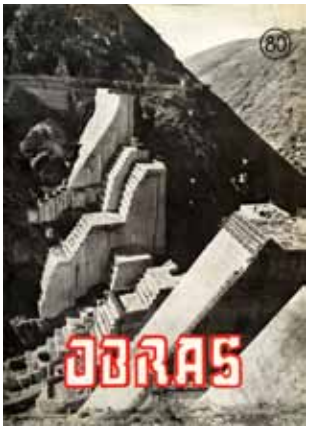
fig. 6.7 Portadas de la revista *Obras, revista de construcción*, ilustradas con fotografías de Pando.

Estos reportajes no se publicaron en las páginas de la prensa especializada de curso habitual, sin embargo, Agroman contaba con su propia publicación anual —editada desde 1931 a 1986—, la revista *Obras. Revista de Construcción*. En sus páginas se repasaban no solo las construcciones más relevantes desarrolladas por la empresa, sino también los proyectos más notables del panorama internacional, con ejemplos tanto europeos como americanos. El formato utilizado era muy similar al de cualquier otra revista especializada, con artículos profusamente ilustrados con fotografías que, en la mayor parte de los casos, habían sido tomadas por Pando. Los contenidos abarcaban el amplio rango de construcciones que la empresa ejecutaba, desde las nuevas obras de ingeniería, que mejoraron notablemente las comunicaciones en nuestro país, hasta las modernas construcciones arquitectónicas de cuya escala, rapidez e impecable ejecución no dudaban en alardear tanto en los titulares de los artículos como en las cuñas publicitarias intercaladas en las páginas de la revista.

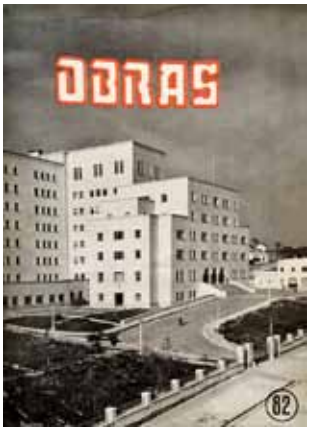
Aquellos ejemplares son un gran resumen de las colaboraciones de Pando con la empresa. Sus fotografías aparecen frecuentemente ilustrando las portadas, y en los interiores no dudan en situar sus imágenes a gran tamaño e incluso ocupando las grandes dobles páginas (el formato de la revista es superior al A4), tanto en blanco y negro como en color y en muchos casos coloreadas.

Sin duda la labor fotográfica de Pando fue muy valorada por la empresa, tanto que, en el nº113 de la publicación (año 1969), le dedican varias páginas a su obra y destacan la exposición individual del autor que había tenido lugar ese mismo año en un artículo titulado “Las fotografías ‘luz y vida’ de Pando”[5].

5. Lamentablemente no ha sido posible localizar este ejemplar.



80 (1953)



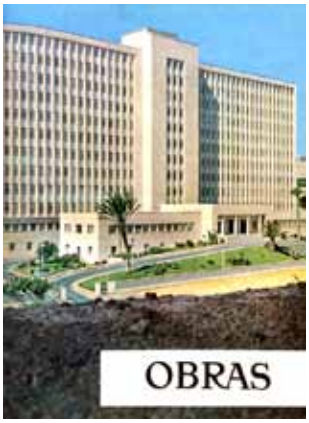
82 (1954)



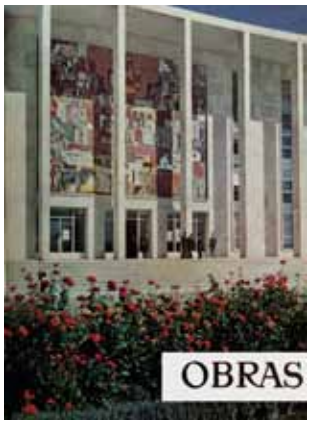
86 (1956)



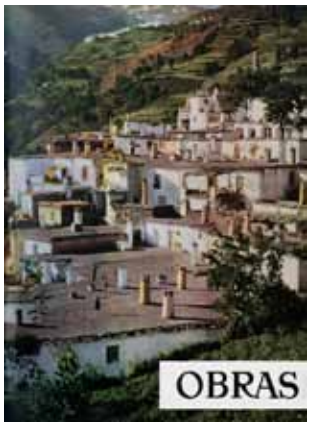
87 (1957)



69 (1950)



92 (1960)



93 (1961)



106 (1965)



108 (1966)



113 (1968)



115 (1969)



139 (1980)







86 (1956)











115 (1969)











108 (1966)







106 (1956)





107 (1966)







108 (1966)

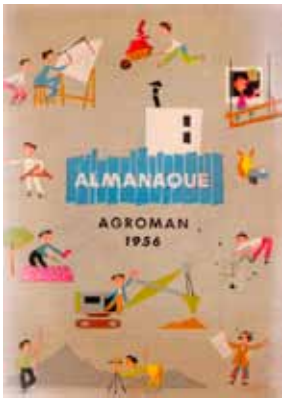




92 (1960)



1955



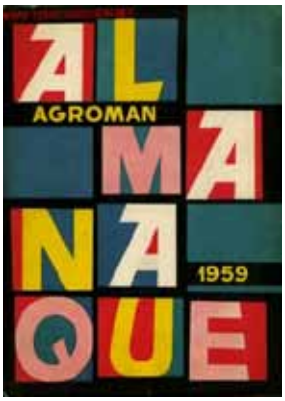
1956



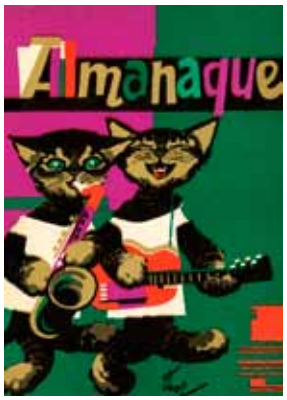
1957



1958



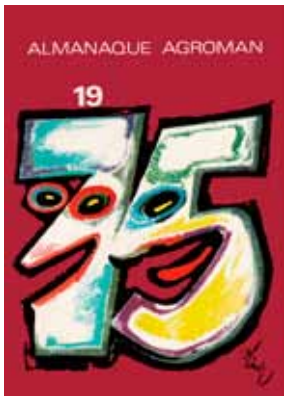
1959



1965



1971



1975

fig. 6.8 Selección de portadas del Almanaque de Agroman.

Además de servir como documentos de seguimiento y control de obra, sus tomas ilustraron los populares almanaques de la empresa. El Almanaque de Agroman era una publicación anual que desde 1941 hasta 1987 repasaba el año que finalizaba y preveía el rumbo del año próximo según el horóscopo, el tiempo o los eclipses. Recopilaba además los mejores proyectos e hitos del año y sus páginas estaban prolíficamente ilustradas con viñetas humorísticas de ilustradores como Forges o Mingote. En sus páginas, junto a las imágenes de Pando, se podía leer el aviso: «Agroman Empresa constructora S.A. ha construido todas las obras cuyas fotografías aparecen en este Almanaque».

Entre sus clientes del sector empresarial se encuentran también el Instituto de la Construcción y el Cemento o Dragados y Construcciones. Para éstos realizó una menor cantidad de reportajes, pero igualmente extendidos en el tiempo.





fig. 6.9 Edificio Selecciones. Arqtos. Ramón Vázquez Molezún, José Antonio Corrales Gutiérrez, Antonio Cavero. AP, img. C-001271, marzo 1965.
fig. 6.10 Edificio Selecciones. Arqtos. Ramón Vázquez Molezún, José Antonio Corrales Gutiérrez, Antonio Cavero. AP, img. 98548, marzo 1965.

Instituciones

Otro de los pilares fundamentales para su estudio fotográfico fueron las diferentes instituciones públicas que contaron con él para documentar los cambios sufridos tras la guerra y las principales propuestas de regeneración del país. Posiblemente a raíz de estas colaboraciones conoció a varios de los arquitectos que años más tarde confiaron en él para elaborar la imagen de su arquitectura.

Dirección General de Regiones Devastadas

> Hablar de la reconstrucción española en la posguerra significa hablar de la arquitectura de la Dirección General de Regiones Devastadas. De un organismo que abarca todas las obras reconstructoras gestionándolas directamente o como sistema legal que controlaba el proceso y concedía, o denegaba, los permisos de reconstrucción de cualquier edificio afectado por la contienda.[6]

Dentro de la arquitectura de la inmediata posguerra, la labor de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones[7] (en adelante RD) se desarrolló desde el año 39 hasta finales de la década de 1950. En esos primeros años se corta radicalmente con los movimientos arquitectónicos de vanguardia europeos en favor de una arquitectura que represente al nuevo estado. La precaria situación económica en la que España había quedado tras la guerra es probablemente el factor clave en la labor de reconstrucción de RD. Los materiales y sistemas constructivos se adaptan a las técnicas artesanales y recursos de cada lugar[8]. RD asumió entonces la edificación de los núcleos rurales (estuviesen o no destruidos).

Pando retrató la reconstrucción llevada a cabo bajo la dirección de RD desde el año 1948 y trabajó con ellos de forma continuada hasta 1957, año en que se extinguió la institución. Para ello recorrió gran parte del país, pasando por varios enclaves de la provincia de Madrid y limítrofes, como Brunete —uno de los proyectos más ambiciosos—, Guadarrama, Majadahonda o Aravaca, e incluso llegó a retratar Belchite y Lérida.



fig. 6.11 Calle de Pinilla del Valle (Sierra de Guadarrama), reconstruida por la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones. AP, img. 12951, febrero 1951.

página siguiente
fig. 6.12 Vista parcial de Tarancón (Castilla la Mancha). AP, img. 58278, febrero 1953.
fig. 6.13 Villanueva de la Cañada (Madrid), iglesia, ayuntamiento y jardines. AP, img. 58917, marzo 1953.
fig. 6.14 Villanueva de la Cañada (Madrid), iglesia. AP, img. 58921, marzo 1953.
fig. 6.15 Villanueva de la Cañada (Madrid), escuelas. AP, img. 58922, abril 1953.

6. Blanco, Manuel. “España una” en VV. AA. Arquitectura en regiones devastadas. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1987, p.17.
7. La actividad desarrollada por la Dirección General de Regiones Devastadas ha sido exhaustivamente estudiada en numerosas publicaciones y artículos. Es destacable la tesis doctoral elaborada por Manuel Blanco Lage, *Influencias formales en la configuración de la arquitectura española de la posguerra : la Dirección General de Regiones Devastadas, 1987.*
8. Vázquez de Castro, Antonio. “Una experiencia arquitectónica en la dictadura” en *VV. AA. Arquitectura en regiones devastadas. Madrid,* Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1987, p.13.



La masa de la iglesia marca el punto de referencia en altura, es el eje sobre el que se organiza la silueta del pueblo.

Las fachadas de cada manzana están compuestos por módulos que se combinan para generar la apariencia de ser un único edificio con una cubierta común.











Comisaría para la Ordenación Urbana de Madrid

Al mismo tiempo que afrontaba los últimos encargos para Regiones Devastadas, cuya labor se desarrollaba en los núcleos rurales, Pando inició su colaboración con la Comisaría General para la Ordenación Urbana de Madrid y sus Alrededores, que le posicionó en un entorno radicalmente distinto: las novedosas propuestas para el desarrollo de la periferia urbana de Madrid.

En 1954, Luis Valero se sitúa al frente del Instituto Nacional de la Vivienda (INV) y Julián Laguna es nombrado director de la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid. Pando comenzó su labor de documentación para la Comisaría al año siguiente, prolongándose hasta 1964. Con su cámara captó algunas de las instantáneas más conocidas del proceso de trasformación al que se sometieron los límites de la capital en esos años, como respuesta a la masiva llegada a la ciudad de inmigrantes procedentes del medio rural. La iniciativa, enmarcada dentro del Plan Nacional de Vivienda del año 1955, acometió la construcción de viviendas sociales destinadas a aquellas personas con menos recursos. Sus principales objetivos eran eliminar el chabolismo, sanear la periferia madrileña, y facilitar la expansión de la ciudad. Esta iniciativa se llevó a cabo gracias a un grupo de arquitectos que, en muy pocos años, encabezarían la producción arquitectónica del país, entre los cuales estaban Francisco Javier Sáenz de Oiza, Luis Romany o Miguel Fisac.

fig. 6.16 Poblado de absorción de Fuencarral A. Arqto. Francisco Javier Sáenz de Oíza. AP, img. 69445, 1956.
fig. 6.17 Poblado Dirigido de Fuencarral C. Arqto. José Luis Romany Aranda. AP, img. 79302, octubre 1959.

Pando formó parte de este proceso mediante la documentación de todos los pasos llevados a cabo. En los primeros trabajos, en torno a 1955, registró los diferentes asentamientos chabolistas que rodeaban la capital. Sus imágenes sirvieron como herramienta para determinar la localización, dimensiones y estado actual, y facilitaron la determinación de las necesidades de reabsorción requeridas en cada caso.

Otros agentes

Para la Dirección General de Arquitectura efectuó numerosos viajes en los que recorrería todo el país (Segovia, Toledo, Oviedo, etcétera), desde 1962 a 1969. La colaboración más tardía sería con el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos, iniciada en el año 1968.

Arquitectos

El tándem fotógrafo-arquitecto es un caso muy peculiar dentro de la fotografía al cual se han dedicado numerosos escritos a lo largo del tiempo. Parejas de sobra conocidas como Le Corbusier-Lucien Hervé, Luis Barragán-René Burri o Richard Neutra-Julius Shulman unieron sus talentos para elaborar una nueva mirada sobre la arquitectura. Cuando la labor de arquitecto y fotógrafo se complementan, la sinergia que provoca su unión da como resultado un cuerpo fotográfico que se eleva a la categoría de icono. En el caso de la arquitectura española, hay dos claros ejemplos de esta simbiosis: Coderch-Català-Roca y Fernández del Amo-Kindel. Muchas de las imágenes más célebres de la arquitectura española que almacena nuestra memoria provienen de estas significativas uniones. Pero, ¿qué pasó en el caso de Pando? ¿Podemos vincular su obra a la de un arquitecto concreto?.

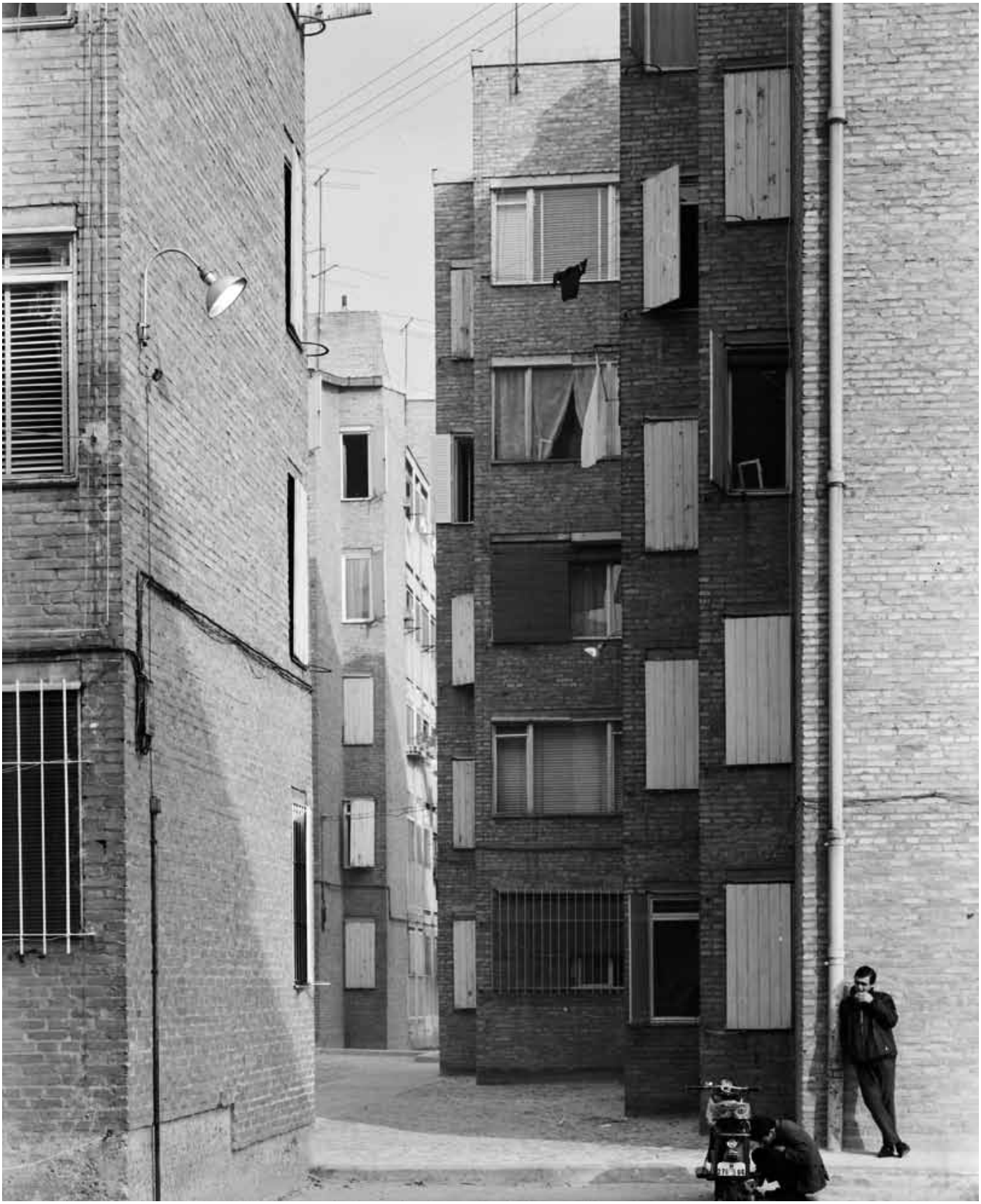
fig. 6.18 Poblado dirigido de Los Almendrales. Arqtos. José A. Corrales Gutiérrez, José Mª García de Paredes Barreda, Ramón Vázquez Molezún. AP, img. B-05828, noviembre 1966.

Antes de responder estas cuestiones, es necesario hacer una puntualización. Los proyectos mencionados en este apartado son aquellos cuyos autores le encargaron los reportajes directamente a Pando, es decir, los que se consideran estrictamente como sus clientes.

Sin embargo, esta relación directa deja de lado a una enorme cantidad de arquitectos que también fueron representados a través de sus fotografías. Es importante, por tanto, nombrar también a aquellos cuya arquitectura hemos reconocido a través de la mirada de Pando, aunque fuese a través de encargos derivados de cualquiera de los agentes mencionados anteriormente. En esta situación figuran autores tan importantes como Luis Gutiérrez Soto, Francisco de Asís Cabrero, Rafael Aburto, José Antonio Corrales Gutiérrez, Ramón Vázquez Molezún o José Luis Romany.

A partir de la revisión exhaustiva de sus cuadernos de registro y las fichas de clientes, se trazó un mapa que contiene las relaciones profesionales más significativas que mantuvo con numerosos arquitectos a lo largo de su carrera. En medio de la dispersa nube de autores, pueden verse claramente tres personajes que, por su continuidad a lo largo del tiempo, destacan sobre el resto. Se trata de los reportajes realizados para César Ortiz-Echagüe, Fernando Moreno Barberá y el equipo formado por Rafael de la Joya y Manuel Barbero.

Todos ellos tienen en común un escaso reconocimiento de su legado arquitectónico hasta la fecha. Pese a la incuestionable calidad de su arquitectura y la magnífica labor fotográfica efectuada por Pando, en la actualidad existe muy poca información sobre estos autores, a excepción de Ortiz-Echagüe, a quien se han dedicado varios artículos y monografías que tratan de rescatar del olvido su personal aportación arquitectónica. Probablemente esta vinculación a personajes poco reconocidos históricamente haya contribuido a que la obra de Pando quedase relegada también a un segundo plano.



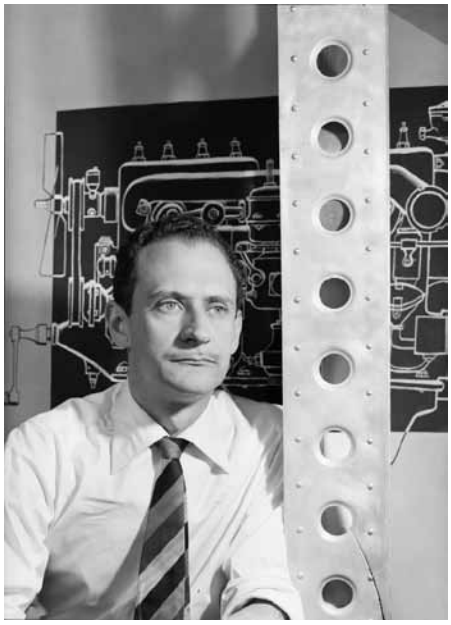




fig. 6.19 Retrato de Rafael de la Joya tomado en los Comedores de la SEAT. AP, img. 72004, 1957.
fig. 6.20 Retrato de Manuel Barbero tomado en su estudio. AP, img. 71766, 1957.

página siguiente
fig. 6.21 Colegio Las Teresianas (Málaga). Arqtos. Manuel Barbero Rebolledo, Rafael de la Joya Castro. AP, img. 95760, junio 1965.
fig. 6.22 Colegio Las Teresianas (Málaga). AP, img. 95763, junio 1965.
fig. 6.23 Campo de Béisbol de La Elipa (Madrid). Arqtos. Manuel Barbero Rebolledo, Rafael de la Joya Castro. AP, img. 92085, abril 1968.

A pesar de la escasez de publicaciones en torno a estos personajes, su limitada difusión no resta valor a la producción fotográfica derivada de aquellas obras. Estas colaboraciones tienen la reseñable peculiaridad de situar a Pando como el principal intérprete de sus obras. El estudio de la evolución de aquellos encargos sirve, por tanto, como herramienta para comprobar de qué forma arquitectura y fotografía fueron paralelamente transformándose con el paso de los años hasta alcanzar su madurez más fecunda.

Rafael de la Joya y Manuel Barbero

Pese a que Rafael de la Joya y Manuel Barbero destacaron al recibir —junto a César Ortiz-Echagüe—, el codiciado Premio Reynolds de arquitectura por la construcción de los comedores de la factoría Seat en Barcelona, son sin duda dos autores olvidados por la crítica.

Después de fotografiar los comedores y talleres de la firma, Pando continuó retratando las obras de ambos, entre otras una vivienda unifamiliar en El Plantío, el Edificio de viviendas en la C/ Bailén (Madrid), el Instituto Veritas de Somosaguas, el Instituto León XIII, el Conjunto industrial Binesa o su estudio en la Avda. Osa Mayor 32, Aravaca.

Cabe recordar aquí otros trabajos como el Campo de Béisbol de La Elipa o el Colegio Las Teresianas (Málaga), que denotan un conocimiento de la arquitectura poco frecuente en otros profesionales. Para corroborar el olvido profesional, baste señalar que algunas de sus espléndidas obras para la SEAT han desaparecido y otras están sometidas a presiones especulativas.







Rafael de la Joya y Manuel Barbero

1953
De la Joya
BEC (Madrid)

1954
De la Joya
hostal en Reyes Católicos

1954
Barbero
BEC (Albacete)

1955
De la Joya
edificio en Rosales

1956
De la Joya
obra en San Bernardo

1979-04
Ortiz-echagüe, De la Joya, Barbero
1954-1956
comedores SEAT







72854-56
De la Joya
Barbero
1957
vvda. El Plantío




1958
De la Joya
Barbero
BEC

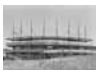
1958
De la Joya
Barbero
vvda C/ Segre

1959
De la Joya
colonia URBIS

1960
De la Joya
convento Carmelitas

1961
De la Joya
edificio BEA

88496-99
De la Joya, Barbero
1961-1962
campo Béisbol, la Elipa


92083-89
De la Joya, Barbero
1961-1962
campo Béisbol




87914
De la Joya, Moreno Barberá, Cano Lasso, Gómez
1962
vvdas. C/Bailén



1950 1955 1960

1965
De la Joya
Bilbao puente colgante

1965
De la Joya
BPE

1966
De la Joya
maqueta fábrica

1967
De la Joya
chalet

89359-77
Ortiz-Echagüe, Echaide, De la Joya, Barbero
1963-1966
talleres SEAT





93053-72
De la Joya
instituto Veritas






1963
De la Joya
San Blas

95758-69
De la Joya, Barbero
1964
colegio Las Teresianas






96113, 96242, -
Ortiz-Echagüe, Echaide, De la Joya, Barbero
1963-1966
talleres SEAT




98058
De la Joya
1965
vvdas. Avda. Ciudad de Barcelona





99064-66
Ortiz-Echagüe, Echaide, De la Joya, Barbero
1963-1966
talleres SEAT

99959-67
De la Joya, Barbero
1965
conjunto industrial Binesa




B-001565-78
Ortiz-Echagüe, Echaide, De la Joya, Barbero
1963-1966
talleres SEAT





1967
De la Joya
fábrica

88496-99
De la Joya, Barbero
1961-1962
campo Béisbol, la Elipa




B-013206-21
De la Joya
1968
oficinas AMSA





B-014912-32
De la Joya
1969
inst. León XIII





B-015666-72
De la Joya
1970
maqueta SEAT




1971
De la Joya
barrio San Blas

1972
De la Joya
calle Serrano

B-027679-87
De la Joya
1974
estudio Aravaca




B-027688-90
De la Joya
1974
vvdas. Aravaca




César Ortiz-Echagüe

A mediados de 1960, Pando recibió el primer encargo por parte del arquitecto César Ortiz-Echagüe. La relación profesional que ambos mantuvieron durante muchos años llevó a Pando a convertirse en el fotógrafo de la marca SEAT, tanto en lo arquitectónico, al retratar sus edificios icónicos, como en sus campañas publicitarias, donde mostraba al público cada uno de los nuevos vehículos lanzados al mercado.

El equipo formado por Ortiz-Echagüe y Echaide se definía por la búsqueda de una arquitectura a la vanguardia técnica y constructiva, siguiendo los ideales del 'maestro' Mies. Como apunta Jaime Sepulcre: «Así, dio comienzo en España un 'funcionalismo tecnológico' —miesiano— que surgía gracias al desarrollo industrial y que sería la viva imagen de un país que se modernizaba. De esta manera, se convirtieron en los pioneros de una arquitectura innovadora, adecuada a la tecnología de su tiempo, que ponía el énfasis en la racionalidad constructiva y que hacía de la exhibición estructural su mecanismo compositivo».[9] Los ideales arquitectónicos que ambos perseguían convirtieron las obras de Echagüe y Echaide en los mejores 'modelos' de la arquitectura moderna ante la cámara de Pando.

Si con la SEAT ambos se habían adentrado en el apasionante mundo de la industria, con el Banco Popular lograron introducir sus nuevas ideas en la arquitectura bancaria, estandarte de los cambios económicos y sociales del país. La sucursal que diseñaron para el Banco Popular en la Gran Vía madrileña fue un claro exponente de la modernidad y supuso un punto de inflexión en la arquitectura bancaria española del siglo XX.[10]

La esencia de los comedores permanecería latente en Ortiz-Echagüe y regresaría, años después, en su proyecto para el instituto Tajamar de Vallecas (1963) —uno de sus encargos más queridos—. El instituto fue uno de sus últimos trabajos en común que se desarrollaron en el terreno educativo, donde demostraron también ser pioneros. Además del Tajamar, su otro gran conjunto escolar en Madrid fue el Colegio Retamar, en Somosaguas. Pando fotografió ambas construcciones en marzo de 1967.



fig. 6.24 Retrato de César Ortiz-Echagüe.

página siguiente
fig. 6.25 Colegio Tajamar (Madrid). Arqtos. César Ortiz-Echagüe Rubio, Rafael Echaide Itarte. AP, img. B-06921, marzo 1967.
fig. 6.26 Sucursal del Banco Popular en la Gran Vía (Madrid). Arqtos. César Ortiz-Echagüe Rubio, Rafael Echaide Itarte. Copia de época.

9. Sepulcre, Jaime. "Ortiz-Echagüe y Echaide, una trayectoria tan brillante como fugaz" en *38 fotografías para retratar los cincuenta: los edificios de la SEAT escaparate de una nueva arquitectura : catálogo fotográfico*. Pamplona, T6 Ediciones, 2006, p.15.
10. Ibidem, p.16.





César Ortiz-Echagüe / 1927-

1979-04
Ortiz-Echagüe, De la Joya, Barbero
1954-1956
comedores SEAT







1958
Ortiz-Echagüe
maqueta de hotel

1959
Ortiz-Echagüe
Banco Popular Español



81511-34
Ortiz-Echagüe
Nunciatura



81535-36
Ortiz-Echagüe
1959
Vvds en López de Hoyos




82627-36
Ortiz-Echagüe
Vvds en San Blas




1961
Ortiz-Echagüe
BPE

89359-77
césar ortiz echagüe
colegio Alemán






1950 1955 1960

Fotografía arquitectónica
Pando

89359-77
Ortiz-Echagüe, De la Joya, Barbero
1963-1966
talleres SEAT





96113, 96242, -
Ortiz-Echagüe, De la Joya, Barbero
1963-1966
talleres SEAT




99064-66
Ortiz-Echagüe, De la Joya, Barbero
1963-1966
talleres SEAT




B-001565-78
Ortiz-Echagüe, De la Joya, Barbero
1963-1966
talleres SEAT










B-6918-38
Ortiz-Echagüe, Echaide
1959-1966
colegio Tajamar






B-6939-55
Ortiz-Echagüe, Echaide
1965-1967
colegio Retamar





1972
Ortiz-Echagüe
maqueta de hotel

1965 1970 1975

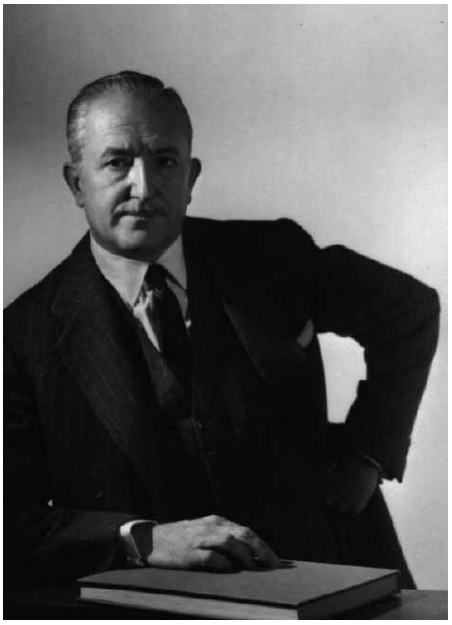


fig. 6.27 Retrato de Fernando Moreno Barberá.

página siguiente
fig. 6.28 Universidad Laboral de Cheste (Valencia). Arqto. Fernando Moreno Barberá. AP, img. B-18763, agosto 1970.
fig. 6.29 Centro de Universidades Laborales Blas de Tello (Toledo). Arqto. Fernando Moreno Barberá. AP, img. B-27088, marzo 1974.

Fernando Moreno Barberá

Una vez más, sorprende el escaso reconocimiento obtenido por la obra de Moreno Barberá. Arquitecto ceutí, nacido tan sólo un año después que Pando, obtuvo el título de arquitecto por la Escuela Técnica Superior de arquitectura de Madrid en 1940. Tuvo una estrecha vinculación con Alemania, tanto académica como profesional, que sin duda influyó en su manera de concebir la arquitectura. Contrario a los planteamientos academicistas, su obra se caracteriza por la asimilación del funcionalismo moderno y la especial relevancia que concede a los aspectos técnicos y constructivos.[11]

La contundencia formal, la monumentalidad y la abstracción son cualidades de su arquitectura que se ven claramente reflejadas en las fotografías de Pando. Muchas de sus obras son poco conocidas, sin embargo, denotan un carácter absolutamente contemporáneo que abrió camino hacia la modernidad. A partir de una atenta consideración de la escala de los edificios, en las imágenes se advierte la búsqueda de esa cualidad monumental que, sin embargo, tiene muy en cuenta la funcionalidad y comodidad de sus usuarios. Pando supo utilizar los aspectos visuales más simbólicos de cada obra, posiblemente guiado por el propio arquitecto, para generar las imágenes más significativas de aquéllos conjuntos.

En el Archivo Histórico del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Fondos Moreno Barberá, se conservan 6 álbumes fotográficos de la Universidad Laboral de Cheste, que contienen positivos de época de gran valor —tanto en blanco y negro como en color—, que Pando entregó al arquitecto. Además del contenido de éstos, en el Archivo Pando se preserva importante material complementario, ya que durante años Pando registró el proceso de creación del proyecto. En el archivo hay registros que van desde los primeros planos del conjunto, hasta las memorables imágenes del edificio terminado, pasando por las fotografías de las majestuosas maquetas de la propuesta.

11. Blat Pizarro, Juan. *Fernando Moreno Barberá: modernidad y arquitectura*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2006, p.10.





Fernando Moreno Barberá / 1913-1998

1957
Moreno Barberá
perspectivas

1958
Moreno Barberá
perspectivas

1959
Moreno Barberá
facultad de derecho

79340-41
Moreno Barberá
Rodríguez Cano, Ambrós Escanellas
1955-1965
Barrio de San Antonio o del Cuartel de la Montaña



1960
Moreno Barberá
chalet en la Moraleja

1961
Moreno Barberá
Medina del Campo

87914
Moreno Barberá
De la Joya Castro, Cano Lasso, Gómez
1958-1960
viviendas en la C/ Bailén



1962
Moreno Barberá
ampliación plaza de Toros, Jaén

1950 1955 1960

93316-74
Moreno Barberá
Rodríguez
Cano, Ambrós
1955-1965
Barrio de San Antonio o del Cuartel de la Montaña








1966
Moreno Barberá
perspectivas

1967
Moreno Barberá
maqueta univ. laboral Valencia




B-011715-33
Moreno Barberá
1964-1968
Instituto laboral en San Blas






B-013964-68
Moreno Barberá
1964-1969
facultad de ciencias biológicas y geológicas





B-15875-02
Moreno Barberá
1965-1969
univ. laboral Cheste





B-015687-96
Moreno Barberá
portal en la C/ Padre Damián



B-18763-73
Moreno Barberá
1965-1969
univ. laboral Cheste







1971
Moreno Barberá
maqueta

B-025489-18
Moreno Barberá
1970-1973
centro nacional de promoción profesional obrera








B-027079-97
Moreno Barberá
1971-1978
centro univ. laborales Blas de Tello






B-027430-58
Moreno Barberá
estudio





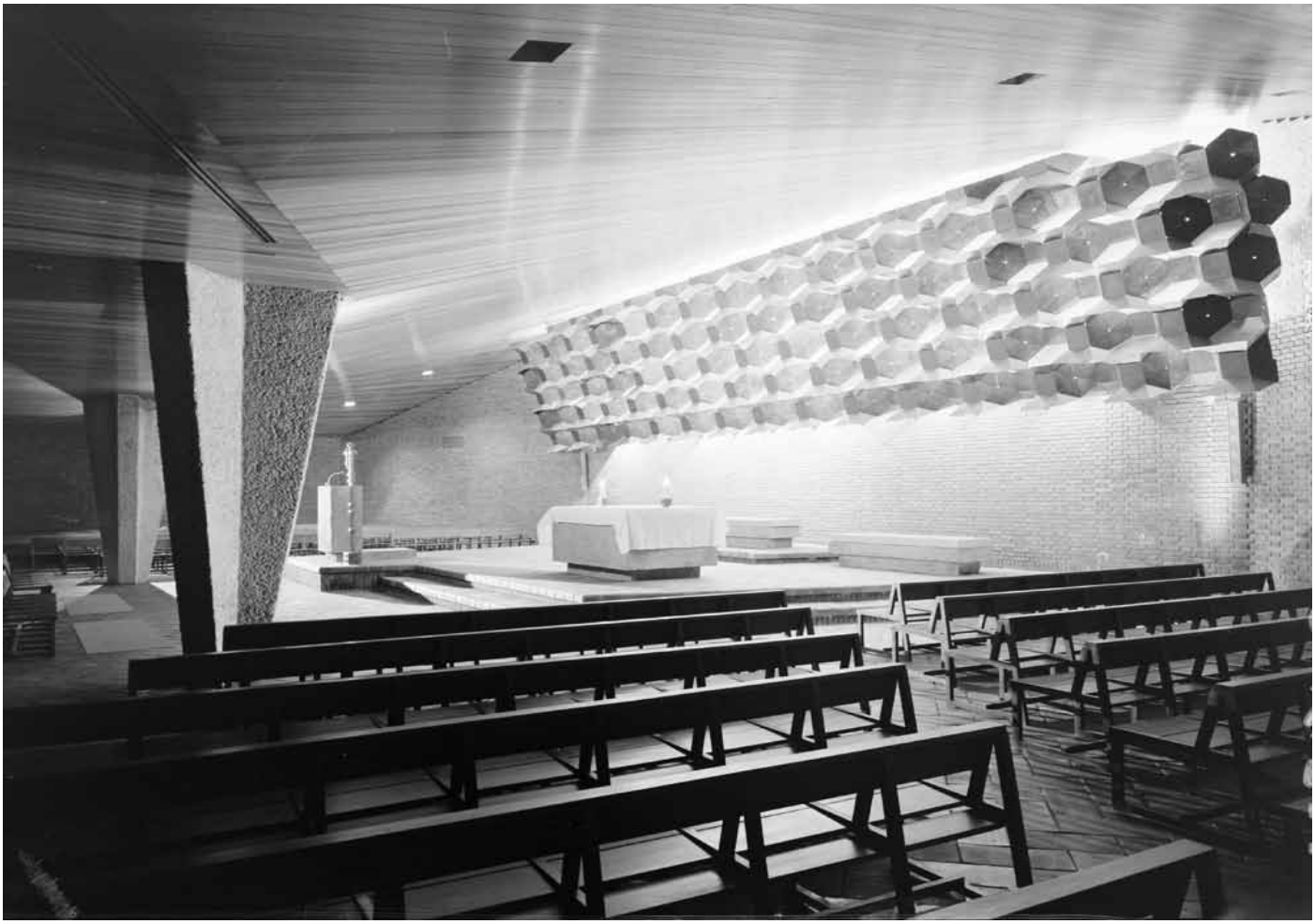
1965 1970 1975

Además de los anteriores, numerosos arquitectos pasaron por el estudio de Pando, confiando en sus capacidades y en su mirada experta. En un futuro, sería pertinente analizar los lazos que se establecieron entre ellos y que, sin duda, proporcionaron fructíferas colaboraciones. Entre sus clientes más destacados figuraron nombres como Luis Gutiérrez Soto, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Julio Cano Lasso, Miguel Fisac, Juan Daniel Fullaondo o Rafael de la Hoz.

6 Álbum fotográfico. Cartografía de la memoria




F en E sp de BEISBOL
JAELOLA



Instituto León XIII, Madrid. Arqto. Rafael de la Joya Castro. AP, img. B-14923, febrero de 1969.

página anterior
Campo de Béisbol de la Elipa, Madrid. Arqtos. Manuel Barbero Rebolledo, Rafael de la Joya Castro. AP, img. 92087, agosto de 1963.

Campo de Béisbol de la Elipa. AP, img. B-11699, abril de 1968.





Colegio Las Teresianas. Arqtos. Manuel Barbero Rebolledo, Rafael de la Joya Castro. AP, img. 95769, junio de 1964.

página anterior
Colegio Las Teresianas. AP, img. 95765, junio de 1964.





Colegio Alemán en C/
Concha Espina, Madrid.
Arqto. César Ortiz-Echagüe.
AP, img. 89359, 1962.

Colegio Alemán en C/
Concha Espina, Madrid.
AP, img. 89370, 1962.

página siguiente
Sucursal del Banco Popular Español. Arqto. César Ortiz-Echagüe Rubio. AP, img. 81535, junio de 1960.









Colegio Tajamar. Arqtos. César Ortiz-Echagüe Rubio, Rafael Echaide Itarte. AP, img. B-06926, marzo de 1967.

Colegio Tajamar. AP, img. B-06930, marzo de 1967.

página anterior
Colegio Retamar. Arqtos. César Ortiz-Echagüe Rubio, Rafael Echaide Itarte. AP, img. B-06950, marzo de 1967.



Universidad Laboral de Cheste, Valencia. Arqto. Fernando Moreno Barberá. AP, img. B-18785, agosto de 1970.

página siguiente
Universidad Laboral de Cheste, Valencia. AP, img. B-18764, agosto de 1970.

Universidad Laboral de Cheste, Valencia. AP, img. B-18760, agosto de 1970.











Universidad Laboral de Cheste, Valencia. Arqto. Fernando Moreno Barberá. AP, img. B-15879, julio de 1969.

Universidad Laboral de Cheste, Valencia. AP, img. B-15885, julio de 1969.

Universidad Laboral de Cheste, Valencia. AP, img. B-18811, agosto de 1970.





Escuela de Maestría Industrial San Blas, Madrid. Arqto. Fernando Moreno Barberá. AP, img. B-11720, abril de 1968.

abajo
Facultad de Ciencias Biológicas y Geológicas, Madrid. Arqto. Fernando Moreno Barberá. AP, img. B-13964, diciembre de 1968.



Centro Nacional de Promoción Profesional Obrera, Madrid. Arqto. Fernando Moreno Barberá. AP, img. B-25489, octubre de 1973.



Centro Nacional de
Promoción Profesional
Obrera, Madrid. AP, img.
B-25510, octubre de 1973.



Centro Nacional de Promoción Profesional Obrera, Madrid. Arqto. Fernando Moreno Barberá. AP, img. B-25490, octubre de 1973.



Estudio de Fernando Moreno Barberá, Madrid. Arqto. Fernando Moreno Barberá. AP, img. B-27435, septiembre de 1974.



Convento, teologado e iglesia de San Pedro Mártir de los Padres Dominicos, Madrid. Arqto. Miguel Fisac. AP, img. 90996, abril de 1963.



Colegio Santo Ángel de la Guarda, Madrid. Arqto. Juan Gómez y González de la Buelga. AP. img. 72543, 1957.

3





Revelado

La modernidad arquitectónica española a través de la fotografía de Pando

página 300
fig. 7.1 Colegio Las Teresianas, Córdoba. Arqto. Rafael de La-Hoz Arderius AP. img. B-15573, mayo de 1969.

Parte III.
Revelado. La modernidad arquitectónica española a través de la fotografía de Pando

305 7 Fotografiar entre líneas. Del negativo a la página
308 El filtro editorial
316 El relato arquitectónico en las publicaciones periódicas
330 El encuentro con Carlos Flores: *Arquitectura Española Contemporánea y Hogar y Arquitectura.*
352 Historiografía de la arquitectura moderna en España
355 Álbum fotográfico

375 8 Construir con luz. Del instante decisivo a la narración
379 El Gimnasio Maravillas
391 La empresa automovilística SEAT
411 Los nuevos paisajes urbanos y su representación fotográfica
429 Miradas paralelas
439 Álbum fotográfico

459 9 Retratar el tiempo. Del pasado al presente arquitectónico
465 Una mirada actual a lo fotografiado

Los tres capítulos finales llevan a la práctica las teorías enunciadas en la primera parte del trabajo mediante el estudio de casos concretos dentro de la fotografía arquitectónica de Pando. De esta forma, se cierra el círculo teórico-práctico planteado inicialmente. Se propone un análisis que permitirá interpretar la estructura de la escena representada en el marco fotográfico y sus significados, así como la narración construida a través del uso de una serie fotográfica. El objetivo final es llegar a identificar y analizar la estructura y contenidos de las imágenes para que, mediante una adecuada lectura, éstas puedan formar parte del aprendizaje de la arquitectura.

7 Fotografiar entre líneas. Del negativo a la página



fig. 7.2 Maqueta para el Concurso Internacional de Anteproyectos para el Monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo (Uruguay), 1959. Roberto Puig Álvarez, Jorge Oteiza (escultor). Copia de época conservada en la Fundación Museo Oteiza.

Desde sus inicios, la arquitectura encontró en la fotografía el medio perfecto para retratar su nueva imagen moderna. Mediante su difusión mediática, la eleva a la categoría de icono y símbolo de una nueva manera de habitar. La fotografía es la forma de comunicación y difusión, a todos los niveles de la sociedad, más potente en nuestro campo. Su utilización resulta especialmente importante a la hora de conectar con las personas que no tienen un conocimiento arquitectónico específico.

Las publicaciones pusieron en marcha no solo el mecanismo para la difusión de las fotografías, sino para su propia creación. Arquitectura, fotografía y medios de difusión se convirtieron en la maquinaria perfecta para divulgar la modernidad arquitectónica. Durante la mayor parte del s. XX, las publicaciones especializadas dictaron la configuración de la imagen de la arquitectura moderna. Un edificio que no hubiese aparecido en las páginas de algún medio, no existía. Las construcciones cuyas imágenes nunca se habían mostrado quedaban condenadas a su desaparición. Sin embargo, las publicaciones periódicas ofrecen siempre visiones parciales de una realidad mayoritariamente «novedosa». De hecho, una vez superada la expectativa inicial, sólo en ocasiones excepcionales, como las efemérides, se volverá a hablar de ciertos proyectos.

Mafalda Rodríguez[1] comienza su capítulo «Los cincuenta olvidados» afirmando que el siglo XX ha sido el único momento de la historia en el que, tras años de dominio del color a través de la pintura, hemos percibido la realidad en blanco y negro; lo que Català-Roca definió como el «siglo acromático». Éstos son los colores que la fotografía dio a los recuerdos, fijados por primera vez en la memoria colectiva a través de los incipientes medios de masas. Con el enorme protagonismo de los medios impresos, la fotografía se convierte en un duplicado del mundo, y la cámara, en un instrumento preciso de observación.

1. Mafalda Rodríguez: “Los cincuenta olvidados”, en *España años 50: una década de creación,* pág. 91.

Iñaki Bergera puntualiza:

> En efecto, la fotografía revela y condensa nuestra imposible mediación física con la arquitectura, la cual queda así domesticada para ser incluso más trascendente que el propio edificio. Por eso la realización, elección y difusión de las imágenes ha sido y es fundamental para que los arquitectos, los críticos e historiadores y las publicaciones terminen por contar la arquitectura —y su historia— de una manera determinada, predeterminada por aquello que queda plasmado en las fotografías.[2]

La finalidad de este capítulo es revisar el protagonismo de la fotografía de Pando en el contexto mediático contemporáneo, ya que la presencia de sus reportajes en las publicaciones que forman parte de la historia de la arquitectura moderna en España ha sido constante. Se pretende, a su vez, enfatizar en la visión de la arquitectura que se obtiene a través de las revistas, que nos permita sentar las bases de una futura crítica de la fotografía arquitectónica.

Para narrar el relato arquitectónico de la modernidad, junto al trío formado por arquitecto, obra y fotógrafo, se introduce ahora un actor más en la escena: el editor. No hay que olvidar que la decisión de lo publicado en las páginas de un libro o revista depende en última instancia de esta figura, no menos importante que las anteriores en la comunicación de la arquitectura.



fig. 7.3 Recorte de una fotografía de Francesc Català-Roca. Casa Ugalde. Arqtos. José Antonio Coderch y Manuel Vals. Con el recorte se consigue aislar la vivienda, de forma que parezca estar únicamente rodeada de naturaleza en la montaña.

página siguiente
fig. 7.4 Kindel, Poblado dirigido de Caño Roto. Arqs. José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro. Fotografía y reverso con anotaciones del editor.

El filtro editorial

Hasta ahora, las imágenes mostradas en este trabajo han sido mayoritariamente fotografías originales frente a reproducciones de revistas u otras publicaciones. En el salto del negativo a la página habitualmente se dan cambios significativos. El más importante es la selección previa efectuada para su publicación, ya que existen numerosos reportajes y tomas inéditas que son descartados ya en ese filtro inicial. Como se ha comprobado en el capítulo anterior, el Archivo Pando contiene una cantidad mucho mayor de reportajes arquitectónicos no publicados en los medios de difusión de uso habitual para los arquitectos, que de aquellos que sí se divulgaron.

Además, muchas de las publicaciones editaban las imágenes variando formatos y proporciones, modificando encuadres e incluso colores por exigencias de maquetación, por lo que el resultado final dependería en gran

2. Iñaki Bergera. "Ética y estética. Revisión crítica de la identidad y el uso de la imagen en la arquitectura" en Bergera, Iñaki (Ed.). *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*, Barcelona: Fundación Arquia, 2015, p. 21.



ARQUITECTOS: J. L. IÑIGUEZ DE ONZOÑO
A. VAZQUEZ DE CASTRO

Lagasca, 122. - Tf. 35 89 40 - Madrid

Arquitectura 15
7/6/60
E:1/50

POBLADO DIRIGIDO DE CAÑO ROTO

ASPECTO DE RECINTO INTERIOR DEL POBLADO.

ARQUITECTOS: A. VAZQUEZ DE CASTRO
J. L. IÑIGUEZ DE ONZOÑO

< 7,5 >

(16)

FOTO 8

medida de la intervención del editor. En muchos casos, la manipulación de las imágenes afecta directamente al mensaje que transmiten. El hecho de recortar elementos incómodos incluidos en el encuadre inicial acentuaba ciertas ideas llegando a transformar radicalmente la percepción de la obra.

La importancia del discurso gráfico y la narrativa visual obligó a muchas publicaciones —como *Architectural Review* o su versión americana *Architectural Record*— a disponer incluso de directores artísticos que cuidasen el potencial icónico y publicitario de las fotografías. Sin embargo, en los ejemplos paradigmáticos de publicaciones arquitectónicas, dentro y fuera de nuestras fronteras, es sorprendente descubrir la potencia del material fotográfico que no llegó a verse publicado en sus páginas.

Las revistas especializadas, consumidas mayoritariamente por arquitectos, estaban llenas de imágenes en blanco y negro en las que habitualmente no tenían cabida personas u otros elementos que pudiesen distorsionar la visión espacial y constructiva de la obra. La sobria imagen de la arquitectura que transmitían las páginas de las publicaciones, llevó a los más críticos a preguntarse: «¿Por qué los edificios han de limitarse siempre a expresar su propia estructura? ¿Por qué no pueden expresar aquello que se encuentra en su interior? [...] La gente quiere calor, alegría y buen gusto en su medio ambiente».[3]

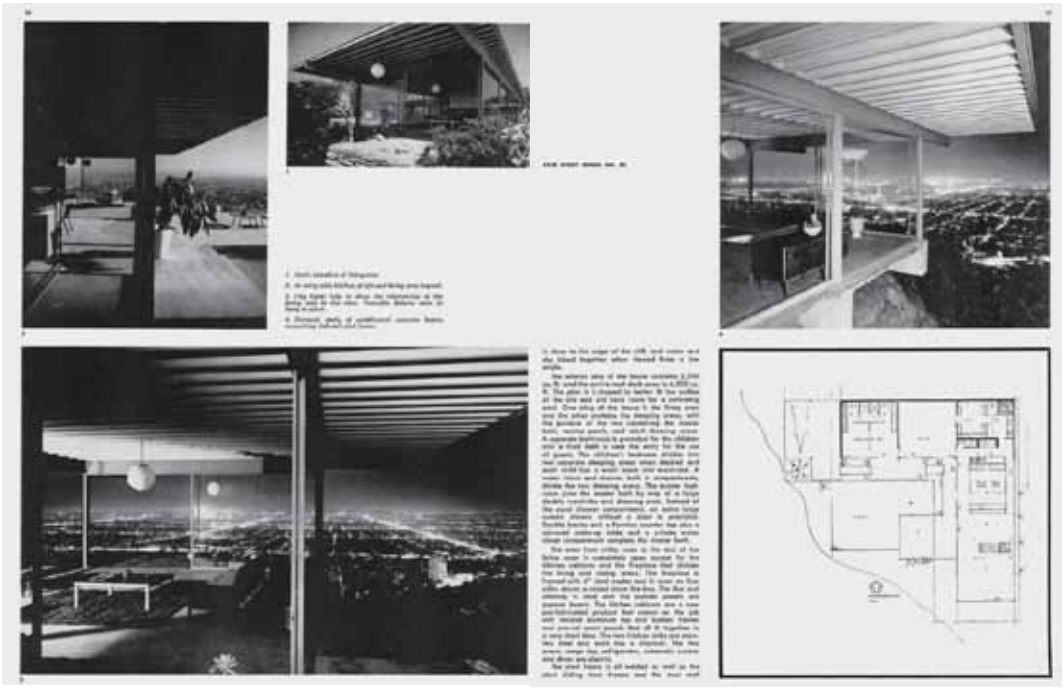
Uno de los ejemplos más clamorosos del posicionamiento editorial frente a las imágenes arquitectónicas es el llevado a cabo por Entenza en la revista *Arts & Architecture*. Julius Shulman fue el encargado de ilustrar el conocido programa *Case Study House* promovido por la publicación. De la extraordinaria serie fotográfica que Shulman efectuó sobre la *Case Study House* número 22, conocida como *Stahl House*, la revista seleccionó deliberadamente aquellas imágenes donde no aparecían personas o elementos que alterasen la percepción del espacio. La única concesión en este sentido permitía, sin embargo, la aparición de mobiliario por motivos publicitarios[4] y la importante presencia de vehículos, símbolo de modernidad.

Arts & Architecture publicó el reportaje en su número de junio de 1960. Frente a las imágenes icónicas que prevalecen hoy en día en el imaginario colectivo, Entenza seleccionó para su publicación aquellas con menor carácter narrativo. Lo mismo ocurriría con la *Eames House*, o la *Case Study House número 21*. Todas ellas adolecen de la presencia de personas, la imagen que presentan de su arquitectura está deshumanizada.

3. Tom Wolfe. “Arquitectura electrográfica”, en Wolfe, Tom: *El coqueteo aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*, Barcelona: Fábula Tusquets, 1997, p.70. Originalmente publicado en *Architectural Design*, julio 1969.
4. Diez, Daniel; *Objetivo moderno. La fotografía de Julius Shulman y la construcción de la imagen de la arquitectura del sur de California*, Rita, nº2, octubre, 2014. p. 63.



fig. 7.5 Artículo dedicado a la Case Study House nº 22 en la revista *Arts & Architecture*. Junio de 1960, pp. 14-21.



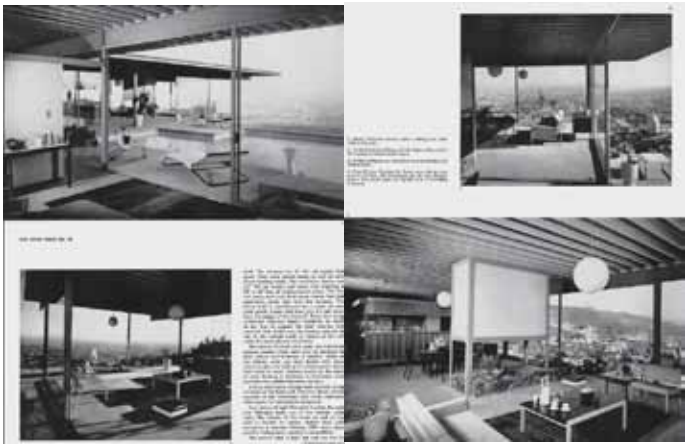




fig. 7.6 Julius Shulman.
Case Study House n°22,
Los Ángeles, California.
Arqto. Pierre Koenig.
fig. 7.7 Julius Shulman.
Case Study House n°22,
Los Ángeles, California.
Arqto. Pierre Koenig.





fig. 7.8 Julius Shulman. *Case Study House nº8, Eames House*, Los Ángeles, California. Arqto. Charles Eames.
fig. 7.9 Julius Shulman. *Case Study House nº8, Eames House*, Los Ángeles, California. Arqto. Charles Eames.

mitad inferior
fig. 7.10 Julius Shulman. *Case Study House nº21*, Los Ángeles, California. Arqto. Pierre Koenig.
fig. 7.11 Julius Shulman. *Case Study House nº21*, Los Ángeles, California. Arqto. Pierre Koenig.
figs. 7.5 a 7.10 © Paul Getty Trust. Julius Shulman Photography Archive. Research Library at the Getty Research Institute (2004.R.10).













fig. 7.12 Hogar infantil de Cristalera Española. Arqtos. José Antonio Corrales Gutiérrez, Ramón Vázquez Molezún, Alejandro de la Sota. AP, img. B-18834, agosto 1970.
fig. 7.13 Hogar infantil de Cristalera Española. AP, img. B-18823, agosto 1970.
fig. 7.14 Hogar infantil de Cristalera Española. AP, img. 78687, julio 1959.







fig. 7.15 Artículo dedicado al Hogar infantil de Cristalera Española en la revista *Arquitectura, 7*. Julio de 1959, pp. 9-13.
fig. 7.16 Artículo dedicado al Hogar infantil de Cristalera Española en *L'Architecture d'Aujourd'hui, 85*. Septiembre de 1959, pp. 58-59.

En el marco español, se han encontrado similitudes en varios ejemplos de reportajes en los que las publicaciones eliminan sistemáticamente la presencia de personas. A partir de las innumerables consultas al Archivo Pando, se han descubierto imágenes de una enorme capacidad narrativa que fueron desechadas para su publicación y, por tanto, eliminadas de circulación. Al contrario que Shulman, cuyo empeño hizo que sus fotografías llegasen a alcanzar el reconocimiento público que merecían a través de otros medios, Pando nunca se preocupó por 'salvar' aquellas imágenes.

El legado de Pando contiene cientos de imágenes inéditas que no fueron seleccionadas por las publicaciones y que, en muchos casos, superan en número y calidad a las publicadas. ¿Qué ocurrió con aquellas fotografías que no llegaron a superar los filtros impuestos por las publicaciones? La realidad es que han permanecido todos estos años olvidadas en los cajones de un archivador, a la espera de ser descubiertas y valoradas. La inmersión en su archivo ha permitido conocer muchas de aquellas malogradas instantáneas y replantear la relevancia de aquellos edificios que apenas tuvieron espacio en los medios.

El relato arquitectónico a través de las publicaciones periódicas

Las publicaciones periódicas supusieron uno de los cauces fundamentales para el conocimiento y difusión de la arquitectura moderna. En el catálogo de la exposición dedicada a la revista *Nueva Forma,* en 1996*,* Álvaro Martínez-Novillo lo expresaba así:

> Pocos documentos son tan expresivos de una época y tan reveladores de la mentalidad de sus editores como una revista. Es algo que saben bien quienes frecuentan las hemerotecas. En las revistas se percibe mucho más que en un periódico la intención del grupo de personas que componen su redacción y son capaces de convocar a una serie de colaboradores para ofrecer una orientación concreta a un potencial público lector asumiendo siempre unos riesgos editoriales inmediatos. Las revistas han cumplido y cumplen un papel indispensable para la cultura de cada época.[5]

Las publicaciones especializadas se convirtieron en un instrumento básico para los profesionales de la arquitectura. Todas ellas tomaron conciencia de las nuevas necesidades y retos que debía acometer la disciplina, y contribuyeron en muchos casos a modificar el horizonte teórico y crítico. Publicaciones como *Revista Nacional de Arquitectura (RNA), Arquitectura* o *Cuadernos de Arquitectura* fueron pioneras en la divulgación las nuevas construcciones. Además, se recibían publicaciones extranjeras que trajeron referencias internacionales de la nueva arquitectura que se estaba desarrollando fuera de nuestras fronteras, y que, a su vez, no tardarían en hacerse eco de esta nueva realidad constructiva de nuestro país.

Para tomar conciencia de la trascendencia de las imágenes publicadas, se han seleccionado las siguientes declaraciones del arquitecto José Luis Fernández del Amo, quien admitió, como ya se ha esbozado, que su arquitectura se conoció y se hizo famosa no sólo por la obra en sí, sino en buena medida por las fotografías de Kindel:

> Volviendo a los heroicos años cincuenta, fue por entonces cuando le pedí a Joaquín (del Palacio) –Kindel– que viniese a ver los pueblos que estaba construyendo para los nuevos asentamientos de la Colonización por tierras de Extremadura, de Levante, de La Mancha y del Sur. Las fotografías que él hizo, sobre tableros rigurosamente modulados, fueron al Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos que se celebraba en Moscú en el año 1958, y me trajeron laudas que sin duda en parte a él debo.

5. Martínez-Novillo, Alvaro: “Un tiempo, unos hombres, una revista”, en AAVV: *Nueva Forma. Arquitectura, arte y cultura 1966-1975.* Catálogo de la exposición, Madrid: Opponax, 1996, p. 27.



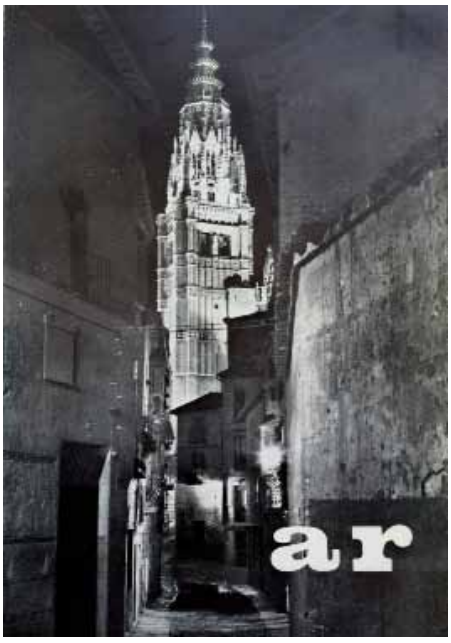


fig. 7.17 Portada de la revista *Arquitectura, 6*. Junio de 1959. Fotografía de Pando de la maqueta del proyecto para el concurso del monumento a José Batlle en Montevideo, de Jorge Oteiza y Roberto Puig.
fig. 7.18 Portada de la revista *Arquitectura, 50*. Febrero de 1963. Fotografía de Pando, escena de Toledo iluminada.

> Fotografías suyas de la obra de mis pueblos fueron a la Bienal de Sao Paulo, a Burdeos, y se propagaron por revistas y publicaciones especializadas. Yo, aquí debo decir, y he declarado muchas veces, que al 'objetivo', a la sensibilidad, a la visión de Joaquín del Palacio debo en gran parte mis éxitos, y le estoy agradecido.[6]

La relevancia de Pando en el panorama editorial español suscitó rápidamente el interés por su trayectoria profesional. Su colaboración con las publicaciones periódicas fue constante, lo que hace necesario un repaso por todas aquellas que hicieron posible el paso del negativo a la página.

Publicaciones nacionales

Para analizar la repercusión de la mirada de Pando sobre la narrativa arquitectónica en las publicaciones, se seleccionaron inicialmente *Revista Nacional de Arquitectura* (y su posterior etapa como *Arquitectura*) y *Cuadernos de Arquitectura* por la relevancia que tuvieron en el periodo de estudio —como órganos oficiales de difusión de los colegios profesionales de Madrid y Barcelona— y por abarcar un panorama tan diverso que incluye prácticamente todos los ejemplos destacables a nivel nacional. A éstas se unieron posteriormente *Hogar y Arquitectura*, dirigida por Carlos Flores desde 1963, y *Nueva Forma*, capitaneada por Juan Daniel Fullaondo, que destacó por su independencia y particular línea editorial. Se han consultado los números de las revistas comprendidos entre enero de 1950 y diciembre de 1975, periodo que abarca los principales años en

6. VV.AA. *Kindel: fotografía de arquitectura.* Madrid, Fundación COAM, 2007. p.30.

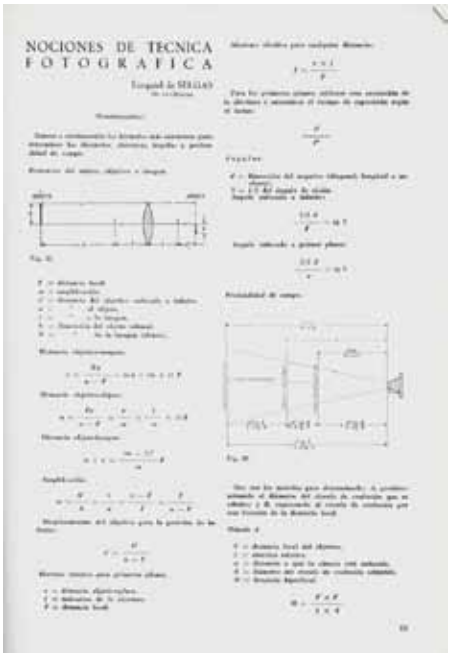




fig. 7.19 Dos páginas de *Revista Nacional de Arquitectura* de los artículos dedicados a "Nociones de técnica fotográfica", correspondientes a los números 145 y 149.

página siguiente
fig. 7.20 Selección de páginas de *Revista Nacional de Arquitectura* y *Arquitectura* ilustradas con fotografías de Pando entre 1950 y 1975.

que Pando desarrolló su carrera fotográfica vinculada a la arquitectura y de los que hay constancia en su archivo. Las revistas *Arquitectura, Revista Nacional de Arquitectura* y *Hogar y Arquitectura* se han consultado físicamente, número a número. La búsqueda de proyectos en *Cuadernos de Arquitectura* se ha realizado mediante bases de datos *online*, que se completó con la consulta física de los números que se ha visto oportuno revisar personalmente. Tras la revisión, se han extraído los datos más relevantes de las revistas consultadas en relación con la imagen fotográfica.

En el caso de ***Revista Nacional de Arquitectura*** (Madrid, 1941-1958), es significativo que no apareciese una fotografía en portada hasta 1951, una imagen aérea del centro de un pueblo (Madrigal de las Altas Torres, Ávila) en blanco y negro con tejados coloreados, cuyo autor no aparece nombrado. Pese al evidente protagonismo de la fotografía frente a la planimetría o el texto en el periodo de estudio, en el índice de la revista figuraba —junto al director, redactores y corresponsales— el dibujante, pero no se hacía mención alguna a los fotógrafos, que, sin embargo, se nombraban (no siempre) junto a sus respectivas imágenes a modo de pie de foto.

Las primeras fotografías firmadas por Pando se localizaron en el nº 139, de 1953. Se trataba de un reportaje de los interiores de la Óptica Cottet, en Madrid, obra del arquitecto Manuel Jaén. Desde ese momento sus imágenes aparecieron asiduamente en las páginas de la revista, pasando a formar parte del grupo de fotógrafos que habitualmente colaboraban en ella. *RNA* es, junto con *Arquitectura*, la publicación donde más fotografías de Pando se reprodujeron a lo largo de toda su carrera como fotógrafo arquitectónico. En el nº 142 (1953), se publicó un artículo sobre la fotografía



139 (VI-53) RNA



146 (II-54) RNA



160 (IV-55) RNA



162 (VI-55) RNA



164 (VIII-55) RNA



164 (VIII-55) RNA



169 (I-56) RNA



176 (VIII-56) RNA



6 (VI-59)



6 (VI-59)



20 (VIII-60)



34 (X-61)



36 (XII-61)



47 (XI-62)



50 (II-63)



50 (II-63)



61 (I-64)



64 (IV-64)



77 (V-65)



118 (X-68)



123 (III-69)



132 (XII-69)



132 (XII-69)



139 (VII-70)



142 (X-70)



150 (VI-71)



168 (XII-72)



173 (V-73)



185 (V-74)



185 (V-74)

y los arquitectos. Ese mismo año se inició una serie de artículos titulados "Nociones de técnica fotográfica" donde, en los números 144, 145, 146, 148 y 149, se elaboraba un manual que pretendía ayudar a los lectores a sacar partido a la fotografía con consejos de técnica y uso. En el nº 164 de *RNA* (1955), se publicaba en portada una fotografía de Kindel del Poblado de Caño Roto, que llegaría a convertirse en icono. Ese mismo número contenía el artículo más extenso y con más fotografías de Pando hasta la fecha: la Cámara de Comercio de Córdoba de Rafael de la Hoz y José Mª García de Paredes. Otra significativa portada fue la de abril de 1957 (nº184), con una fotografía en color del edificio de Comedores de la SEAT tras recibir el premio Reynolds. Destaca también la presencia en portada, unos meses después, de una estupenda fotografía del Pabellón español de la Exposición Universal de Bruselas (nº 188).

La revista ***Arquitectura*** (Madrid, 1959-actualidad), continuó otorgando un gran protagonismo a la fotografía, no sólo en su interior, sino en las portadas, que muy pronto se convertirían en símbolo de la publicación. Pando firmó dos portadas de la revista, correspondientes a junio de 1959 (nº 6), que mostraba la maqueta del proyecto para el concurso del monumento a José Batlle en Montevideo, de Jorge Oteiza y Roberto Puig; y febrero de 1963 (nº 50), donde figuraba una escena de Toledo iluminada que anticipaba un artículo sobre la iluminación de ciudades y conjuntos artísticos en España desarrollada por la Dirección General de Arquitectura con espléndidas fotografías nocturnas de Pando de Ávila, Toledo, Salamanca, Granada, Segovia o Cáceres.

En abril de 1964 la revista publicó un número monográfico titulado "Arquitectura de España. 1939 - 1964", en el que se efectuaba un recorrido por las obras de aquellos últimos 25 años de paz. Sin pretender hacer una historia resumida, la recopilación mostraba un amplio panorama de la arquitectura de la época. Estructurado en 14 capítulos: "El movimiento moderno en España hasta 1936", "Nacionalismo de posguerra", "Encuentro con las arquitecturas anónimas", "Restauración de monumentos", "Imaginación espacial", "Asimilación de las corrientes europeas", "Asimilación de las arquitecturas mediterráneas", "Racionalismo de posguerra", "Estructuralismo", "Empirismo orgánico", "Regionalismo orgánico", "Brutalismo", "Naturalismo" y "Diseño de interiores", entre las ilustraciones de sus 50 páginas se escogieron 10 fotografías de Pando que representaban ejemplarmente los temas destacados.

En 1965, en su número de octubre, aparecía por primera vez en los créditos Paco Gómez como fotógrafo oficial de la revista, aunque numerosas imágenes suyas habían sido publicadas anteriormente. El creciente interés por la fotografía, tanto por parte de los editores como de los lectores, era evidente. En el nº 129 (1969) se publicó una carta al director referente a fotografía y texto y la evolución de su uso en las publicaciones. Los artículos más extensos y profusamente ilustrados por Pando de esta revista se localizan en torno a los años 70. En el nº 142 (1970), se publicaba el

fig. 7.21 Selección de artículos ilustrados por Pando en *Revista Nacional de Arquitectura* y *Arquitectura:*
"Cámara de Comercio de Córdoba" en *RNA 164,* octubre de 1955, pp. 7-12.

"Iluminación de ciudades y conjuntos artísticos en España" en *Arquitectura 50,* febrero de 1963, pp. 27-34.

"César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide" en *Arquitectura 61*, octubre de 1961, pp. 28-41.













164 (VIII-55) RNA











50 (II-63) A





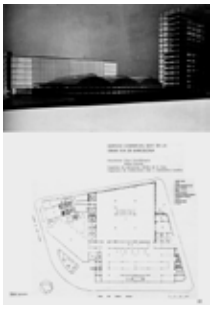






61 (X-1961) A







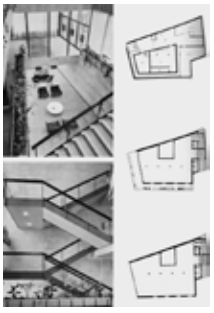














fotografiar entre líneas. del negativo a la página



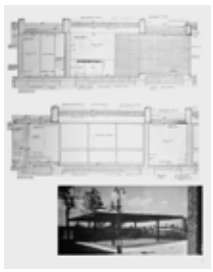




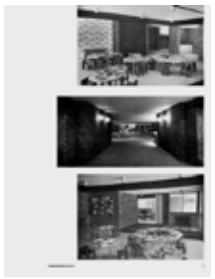

142 (Z-70)





173 (Z-73)

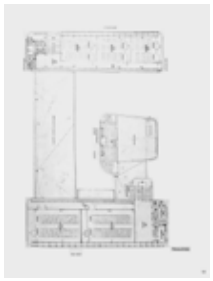



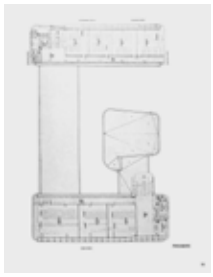


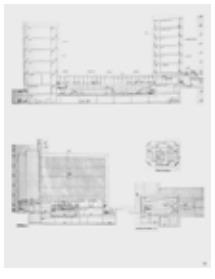


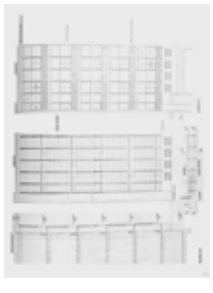
185 (Z-74)









"Centro de Orientación de Universidades Laborales Jesús Romeo - Cheste, Valencia", de Fernando Moreno Barberá. Sus 7 páginas contenían 15 fotografías de Pando. Cuatro años después (nº 185), se publicaba el "Centro de Promoción Social en Madrid", obra del mismo arquitecto, con 12 páginas y 7 fotografías a página completa. En el nº 173, de 1973, se dedicó un artículo de 5 páginas a la "Guardería infantil en Manoteras. Madrid" de Rafael de la Hoz y Gerardo Olivares, ilustrado por 12 imágenes de Pando.

Arquitectura incluía también pies de foto nombrando al autor del reportaje, sin embargo, la ausencia de esta información seguía siendo notable y se han detectado varios errores tipográficos en los nombres de los fotógrafos. Aunque Pando era habitualmente mencionado por su apellido, alrededor de los años 70 se han encontrado referencias a "Estudios Pando".

fig. 7.22 Selección de artículos ilustrados por Pando en *Arquitectura:* "Centro de orientación de Universidades Laborales Jesús Romeo-Cheste, Valencia" en *Arquitectura 142,* octubre de 1970, pp. 16-23.

"Guardería infantil en Manoteras. Madrid" en *Arquitectura 173,* febrero de 1973, pp. 1-5.

"Centro de promoción social en Madrid" en *Arquitectura 185,* octubre de 1974, pp. 11-23.

En el caso de ***Hogar y Arquitectura*** (Madrid, 1955-1977), la ilustración colonizaba sus páginas y los asuntos referentes a la vivienda social sobresalían del resto. Los fotógrafos que colaboraron en cada número figuraban en el índice, aunque sin vinculación directa a las imágenes de su autoría. Entre 1955 y 1960 figuran como fotógrafos en los créditos de la revista Ferriz, Mamegam y F.Y.P.A. Los años 1961 y 1962 carecen de créditos fotográficos. A partir de 1963, dos años después de haberse iniciado la publicación de sus imágenes en las páginas de la revista, Pando figuraría en dichos créditos. La peculiaridad de *Hogar y Arquitectura* frente a sus coetáneas es la habitual introducción de fotografías coloreadas en sus artículos. Esta publicación tuvo una especial relevancia para Pando, por ello se le dedicará un apartado específico más adelante en el cual se detalla la repercusión en su trayectoria profesional.

Nueva Forma (Madrid, 1966-1975), ha sido considerada junto a *Arquitectura* y *Hogar y Arquitectura* como la tríada más representativa del entorno madrileño.[7] En este caso, era Numay quien figuraba como fotógrafo oficial. Aunque se han encontrado algunos números dónde se utilizaron fotografías de Pando, no se menciona su nombre en ninguno de ellos. Un claro ejemplo de esto sería el amplio artículo dedicado al poblado de Caño Roto, de José Luis Íñiguez de Onzoño, en el número 37 (febrero de 1969).

En el caso de ***Cuadernos de Arquitectura*** (Barcelona, 1944-actualidad) los fotógrafos que colaboran en cada número figuraban en el índice, aunque sin vinculación directa a las imágenes de su autoría. En este caso, cabe mencionar que la selección de proyectos es de ámbito notablemente local, centrándose en mostrar ejemplos de arquitecturas catalanas, por lo que la presencia de Pando, que habitualmente se movía en el entorno madrileño, es escasa.

7. Oriol Bohigas, Carlos Flores, Carlos de Miguel, Juan Daniel Fullaondo, "Tres revistas", *Arquitecturas Bis* 23, julio-septiembre de 1978, pp. 59-63.




85 (59) AA





781 (62) AR



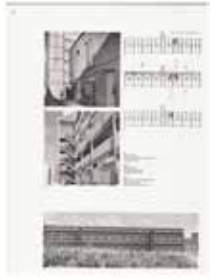





15 (66) Z






6 (VI-62) W








6 (VI-66) W




Publicaciones internacionales

En las publicaciones internacionales el rastreo de fotografías se ha realizado mediante bases de datos *online*. Por proximidad, la búsqueda se inició con la publicación francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1930-actualidad), que reflejó en diferentes números proyectos españoles. En 1959 destacó en una de sus portadas una fotografía de Vegaviana tomada por Kindel.

The Architectural Review (1896-actualidad) publicó en 1962 una *Newsletter* titulada "The Spain of Carlos Flores", escrita por Michel Santiago, que contiene fotografías de veinte de los proyectos seleccionados por Flores en su libro *Arquitectura Española Contemporánea*.

fig. 7.23 Selección de artículos ilustrados por Pando que se publicaron en *L'Architecture d'Aujourd'hui, Architectural Record, Zodiac y Werk.*

También la publicación italiana *Zodiac* dedicó su nº15 (1966) a España. Los fotógrafos que ilustraron este número fueron: Casali-Domus, Català-Roca, Foto Fazio, Foto Mas, Maspons Ubiña, Portillo, Studio Pomes, Trabajos aéreos y fotogramétricos - Maestro Nicolau y Xavier Miserachs. A pesar de no figurar en los créditos, ese número contiene fotografías de Pando del poblado de Caño Roto.

La publicación alemana *Werk,* también reseñó varios proyectos nacionales. Destaca el número de junio de 1962, editado por César Ortiz-Echagüe y dedicado a la arquitectura española. Como plantea José Manuel Pozo:

> No está de más recordar las dificultades que encontró Ortiz-Echagüe, como corresponsal de Werk, para dar contenido al número anual que la revista dedicaba a la arquitectura española (Brief aus Spanien), ya que los arquitectos (Coderch, Fernández Alba, De la Sota, Corrales, Fisac...) ni disponían de fotografías adecuadas ni de planos 'bonitos' para reproducir. A fin de cuentas había una conciencia clara de que lo importante realmente era lograr la extensión y generalización de la buena arquitectura y de sus beneficios, pero importaba menos a quién debía atribuirse cada obra, o la fama que pudiese proporcionar.[8]

Como conclusión, recordar que en este apartado no se ha tratado de sintetizar la trayectoria de cada una de estas publicaciones, sino de relatar la evolución que Pando manifestó a través de cada una de ellas y cual fue su contribución al conocimiento de la arquitectura española. En las páginas siguientes se muestran dos diagramas que sintetizan la aparición de Pando en las publicaciones mencionadas. En ellos puede verse como en un principio tienen mayor repercusión los edificios públicos y pequeñas intervenciones, posteriormente destaca la enorme relevancia de la vivienda social, en torno a 1960; para recuperar las arquitecturas educativas y el sector terciario en torno a la década de 1970.

8. Pozo, José Manuel, "Introducción" en VV.AA. *Los brillantes cincuenta - 35 proyectos*, Pamplona: T6 Ediciones, 2003, p.37

reportajes en publicaciones periódicas de curso habitual



1950 1955 1960

Fotografía arquitectónica
Pando

1965 1970 1975

reportajes en publicaciones periódicas de curso habitual

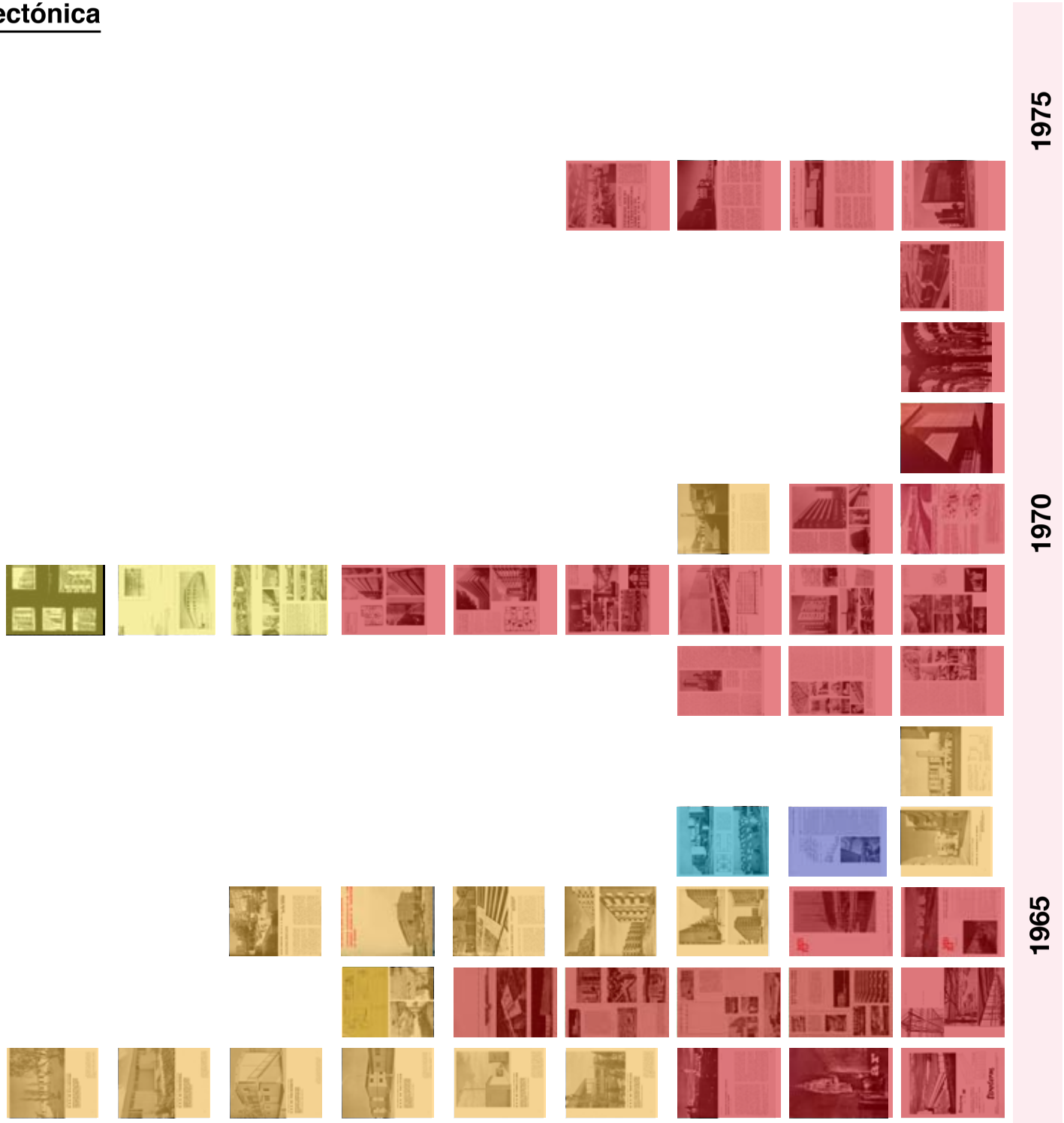
/ Revista Nacional de Arquitectura y Arquitectura
/ Hogar y Arquitectura
/ Nueva Forma
/ L'Architecture d'Aujourd'hui
/ Architectural Review
/ Zodiac
/ Werk



1950 1955 1960

Fotografía arquitectónica

Pando



El encuentro con Carlos Flores

Arquitectura Española Contemporánea

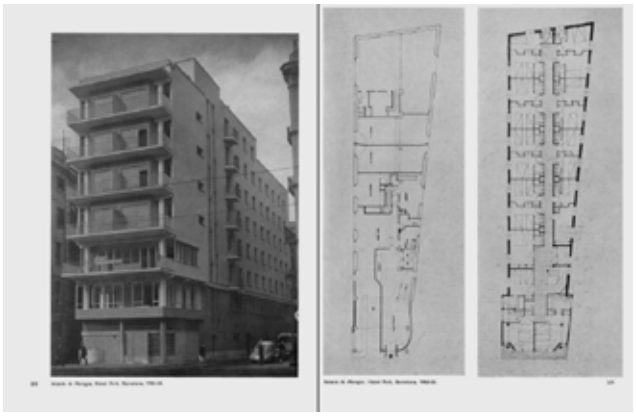
Arquitectura Española Contemporánea (AEC) es la aportación más importante del periodo de estudio al campo del conocimiento y la crítica arquitectónica. Ofrece una visión general de la evolución de la arquitectura moderna española y, en particular, un detallado recorrido fotográfico por las obras de la generación de posguerra. Una amplia muestra de la arquitectura de la década de 1950 comenzó a ser reconocida como conjunto al reunirse por primera vez en sus páginas. Alrededor de cuatrocientas fotografías enseñan un centenar de proyectos elegidos por Carlos Flores como la mejor muestra de la evolución de la arquitectura que se estaba produciendo en España.

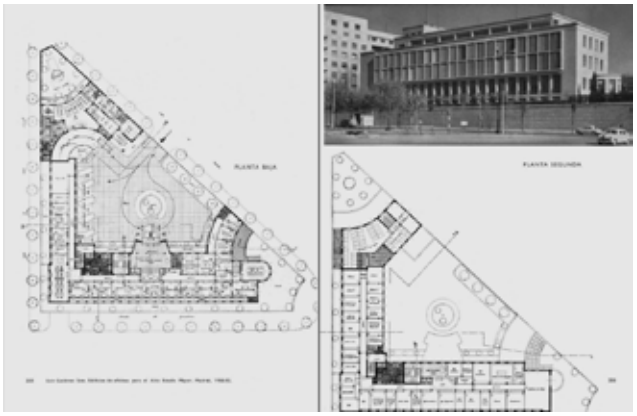
fig. 7.24 Proyectos publicados en *Arquitectura Española Contemporánea* cuyas fotografías fueron tomadas por Pando.

La colaboración entre Pando y Carlos Flores, para quien retrató una gran cantidad de obras que serían publicadas en su libro AEC en 1961, daría como resultado una fructífera relación personal y profesional a lo largo de muchos años. Gracias a AEC, Pando se consolidó como uno de los más prolíficos fotógrafos de la arquitectura moderna española, ya que sus fotografías, junto con las de Català-Roca y Kindel, ilustraron la mayor parte del libro. Su firma aparece en ochenta de las imágenes contenidas en sus páginas. Pero el éxito de Pando como fotógrafo de arquitectura no sólo se constata en su importante presencia en AEC, sino, sobre todo, en la diversa procedencia de sus encargos, lo que indica que su labor fotográfica era muy valorada.

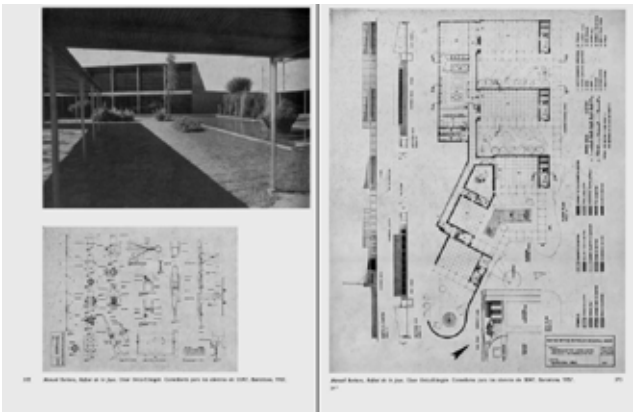
Sus fotografías podrían entenderse en un primer momento como una pura constatación documental,[9] pero, pese a la aparente menor potencia plástica de Pando frente a Català-Roca o Kindel, una lectura pormenorizada de sus imágenes nos permite reconocer y valorar en él su intuición y claridad a la hora de ensalzar los valores de la arquitectura moderna. En ocasiones sus reportajes consistían únicamente en una instantánea, lo que indica la claridad de ideas de Pando al transmitir la imagen de las obras que le encargaban fotografiar. En muchos otros casos, sin embargo, construía una visión cinematográfica del entorno que rodeaba el edificio, ofreciendo escenas muy atrayentes que llegarían a convertirse en iconos.

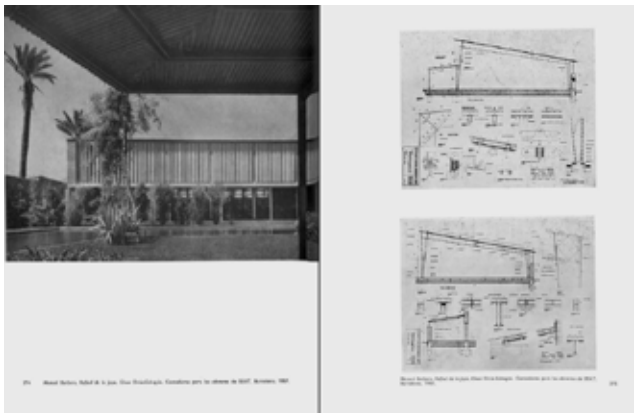
9. Rubén Alcolea: «Kindel en Caño Roto, sobre el fondo de una síntesis panorámica de la arquitectura», en *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, págs. 158-159.





Hotel Park, Antonio de Moragas. Barcelona, 1950-53.
Edificio de oficinas para el Alto Estado Mayor, Luis Gutiérrez Soto. Madrid, 1950-52.
Comedores para los obreros de SEAT, Manuel Barbero, Rafael de la Joya y César Ortiz-Echagüe. Barcelona, 1957



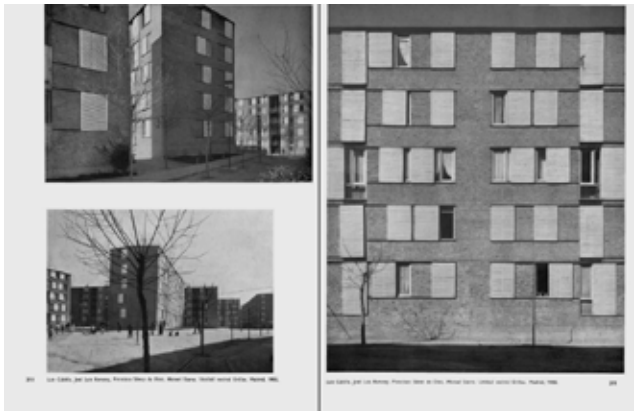




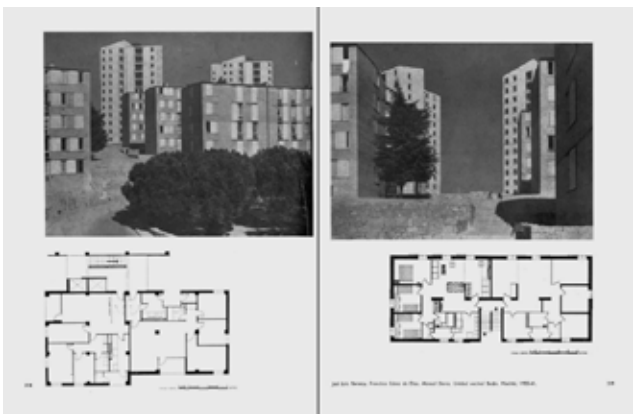
Bloques de Viviendas en Vallehermoso-Fernando el Católico, José A. Domínguez Salazar y Luis Gutiérrez Soto. Madrid, 1953-61
Hotel Richmond, Luis Gutiérrez Soto. Madrid, 1954
Unidad Vecinal Erillas, Luis Cubillo, José Luis Romany, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Manuel Sierra. Madrid, 1955
Unidad Vecinal Batán, José Luis Romany, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Manuel Sierra. Madrid, 1955-61

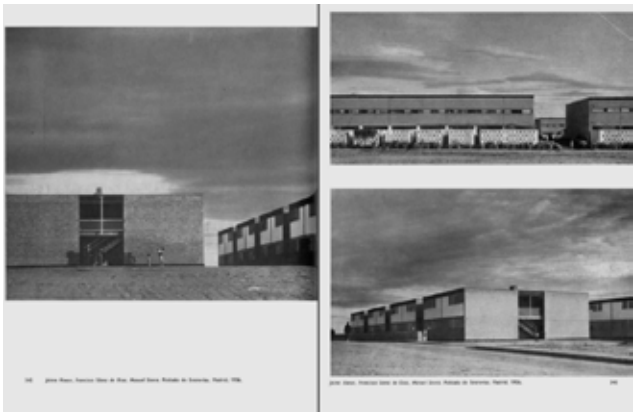












Poblado de Entrevías, Jaime Alvear, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Manuel Sierra. Madrid, 1956
Viviendas Experimentales en Puerta Bonita, José Luis Romany, Eugenio Sánchez Lozano, Miguel Fisac, Luis Cubillo. Madrid, 1957.
Bloques de viviendas sociales en el barrio de Usera, Rafael Aburto. Madrid, 1957-60



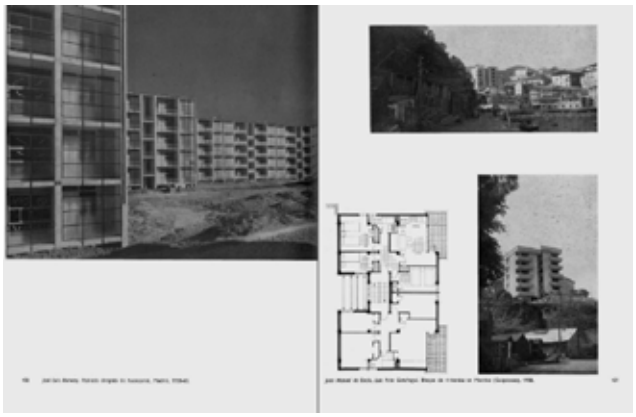




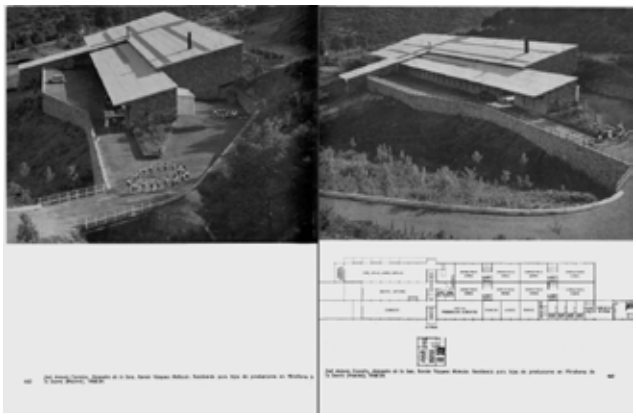




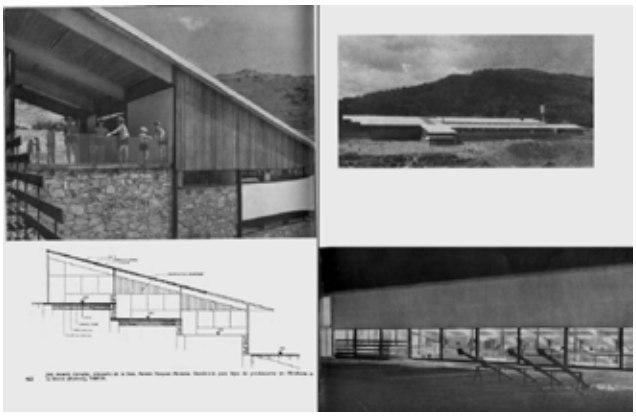


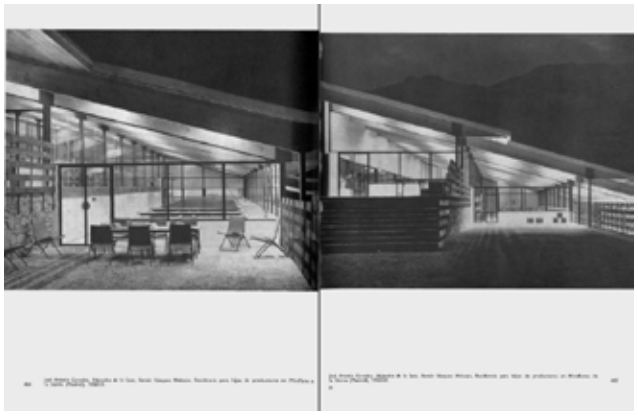


Poblado dirigido de Fuencarral, José Luis Romany. Madrid, 1958-60.
Residencia para hijos de trabajadores en Miraflores de la Sierra, José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún, Alejandro de la Sota. Madrid, 1958-59.





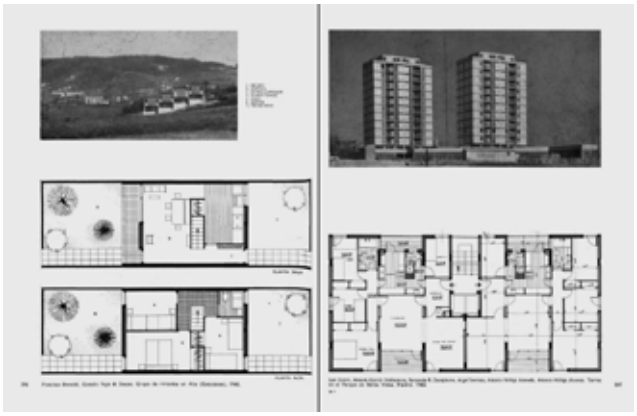






Poblado dirigido de Calero, Luis Cubillo, José Luis Romany, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Manuel Sierra. Madrid, 1958.
Edificio de viviendas en la calle Concha Espina, Luis Laorga, José López Zanón. Madrid, 1959.
Torres en el Parque de Bellas Vistas, Luis Gomir, Antonio García Valdecasas, Fernando R. Dampierre, Ángel Serrano, Antonio Vallejo Acevedo, Antonio Vallejo Álvarez. Madrid, 1960
Edificio de viviendas en la calle de Espalter, Julio Cano Lasso. Madrid, 1960.













La diferencia entre las primeras aproximaciones y los reportajes posteriores es la composición del conjunto, que, frente al entorno natural inicial, se presenta finalmente como un potente entorno urbano.

fig. 7.25 Unidad vecinal Batán. Arqtos. José Luis Romany, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Manuel Sierra. AP, img. 84183, marzo 1961.
fig. 7.26 Unidad vecinal Batán. AP, img. 79356, octubre 1959.

página siguiente
fig. 7.27 Reportaje de la Unidad vecinal Batán. AP, imgs. 84184, 83287, 84185, 84189, marzo 1961.

Pando fotografió dieciséis de los proyectos publicados en AEC, entre los cuales destacan los Comedores para los obreros de SEAT, de Manuel Barbero, Rafael de la Joya y César Ortiz-Echagüe (Barcelona, 1957); la Unidad vecinal Batán, de José Luis Romany, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Manuel Sierra (Madrid, 1955-1961); el Poblado de Entrevías, de Jaime Alvear, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Manuel Sierra (Madrid, 1956); los bloques de viviendas sociales en el barrio de Usera de Rafael Aburto (Madrid, 1957-1960); o la residencia para hijos de trabajadores en Miraflores de la Sierra, de José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún y Alejandro de la Sota (Madrid, 1958-1959). Para entender la repercusión que tuvo la aparición del trabajo de Pando en las páginas de AEC, a continuación se detallan algunos de los ejemplos más relevantes, cuyas imágenes dieron el salto a otras publicaciones nacionales e internacionales y consiguieron, con ello, un mayor reconocimiento del autor.

En los reportajes de la Unidad vecinal Batán, de José Luis Romany, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Manuel Sierra (Madrid, 1955-1961), Pando comienza retratando imágenes de conjunto, aún en proceso de construcción, tomadas desde cierta distancia, que potencian el emplazamiento privilegiado de los edificios y realzan la naturaleza que los rodea. En los acercamientos posteriores, tomados dos años después (1961), los puntos de vista que Pando escogió hacen que el conjunto se vea como un potente entorno urbano. Es un claro ejemplo de cómo la elección del punto de vista y la distancia del objeto retratado pueden cambiar totalmente nuestra percepción. En todas las fotografías hay una clara intención de destacar la verticalidad de las torres. Además, siempre aparecen elementos que nos ayudan a situar la escala de los edificios, como árboles, personas o vehículos, uno de los recursos más característicos utilizados en su obra.















fig. 7.28 Poblado de entrevías. Arqtos. Jaime Alvear, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Manuel Sierra. AP, imgs. 79303 y 79304, octubre 1959.
fig. 7.29 Poblado de entrevías. AP, img. 84835, mayo 1961.

En *AEC* se reprodujeron cuatro de las imágenes pertenecientes al reportaje. Carlos Flores seleccionó tomas lejanas, de conjunto, incluyendo, además de las pertenecientes a su propio encargo, una de las fotografías que Pando había tomado en el primer reportaje del edificio. Este hecho indica que Carlos Flores tuvo acceso a todo el material fotográfico disponible y que, finalmente, es el conjunto de ambos reportajes el que configura la imagen difundida de la obra. En las páginas que el número 33 de la revista *Hogar y Arquitectura* dedicó a este conjunto (1961) llama especialmente la atención el hecho de que las fotografías fueron coloreadas para la publicación. Además, el número 781 de la revista *The Architectural Review* seleccionó una de las fotografías para situarla en el centro de la composición de una de las páginas del artículo que dedicó a la arquitectura española.

Otro de los trabajos más significativos es el del Poblado de Entrevías, de Jaime Alvear, Francisco Javier Sáenz de Oiza y Manuel Sierra (Madrid, 1956). Al igual que en el caso anterior, se han localizado dos reportajes de este conjunto en el archivo Pando; sin embargo, en esta ocasión ambos fueron efectuados una vez terminadas las obras, con las viviendas ya habitadas. Apenas se aprecian cambios en el enfoque de ambos, siendo muy similar la imagen que se da del conjunto. Las personas adquieren aquí un mayor protagonismo, los habitantes aparecen casi en primer plano en varias de las tomas. El primer reportaje ofrece puntos de vista más lejanos del conjunto, con una composición muy cuidada, de líneas marcadas y volúmenes puros. El segundo ofrece una «visión a pie de calle», cercana, que consigue que el espectador llegue a sentirse dentro de ese entorno arquitectónico, recorriendo sus calles.

Pando recurre aquí a composiciones sencillas en las que destaca la pureza de formas del conjunto. Incluye además la presencia de los habitantes del poblado, recurso que utilizó con frecuencia para dar escala y dotar de vida a sus capturas.





fig. 7.30 Poblado de entrevías. AP, imgs. 79309 y 79306, octubre 1959.

AEC reprodujo tres imágenes de este proyecto, correspondientes al primero de los reportajes que Pando efectuó. Todas ellas ofrecen una visión lejana del conjunto. La revista *Hogar y Arquitectura* destinó al mismo 24 páginas, en las que se hacía una exhaustiva descripción de la propuesta que incluía planos, textos, tablas y, por supuesto, numerosas fotografías. Muchas de las imágenes reflejadas en el artículo no se han encontrado en el archivo Pando, por lo que es posible que fuesen tomadas por otro fotógrafo. En el artículo, firmado por Rafael Moneo, se hacía un recorrido por el proyecto que iba de lo general a lo particular, tanto en los planos, como en las fotografías que los acompañaban. En sus últimas páginas aparecían algunas fotografías de primeros planos de las viviendas que realzaban las texturas y los materiales, convertidos en protagonistas de las tomas.



El de Miraflores de la Sierra es uno de los edificios mejor documentados por Pando. La residencia para hijos de los trabajadores de Cristalera Española, obra de José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún y Alejandro de la Sota (Madrid, 1959), consta de un conjunto de 34 imágenes que retratan de una manera tan rica los aspectos formales y de utilización del edificio que poco más se puede añadir con palabras. Es significativo el elevado número de fotografías dedicadas a retratar a los niños y sus juegos. Incluso cuando se trataba de personas, Pando sabía esperar el instante preciso para captar la imagen buscada. La vida del edificio queda así perfectamente reflejada en sus fotografías. Pando compone las imágenes ayudándose de los niños para destacar la calidad espacial de las diferentes áreas del proyecto, incluyendo vistas lejanas del conjunto, fotografías exteriores e interiores, visiones nocturnas con un perfecto control de la luz tanto natural como artificial, retratos de los usuarios... Para la elaboración de este reportaje combinó las capturas de su cámara de gran formato con las de formato medio, lo que nos da una idea de su versatilidad y capacidad técnica. Éste podría ser un ejemplo de buena praxis en la fotografía arquitectónica.

Cuando la calidad de las imágenes es notable y se realiza un reportaje ejemplar, la consecuencia directa es su publicación en diferentes medios de difusión. El edificio de Miraflores está entre los más difundidos de la época, como se ha mencionado anteriormente, y todas las publicaciones recogieron numerosas fotografías para construir un magnífico retrato de la obra. El elevado número de fotografías disponibles hizo que, aunque muchas se repetían, algunas imágenes saliesen a la luz sólo en determinadas publicaciones.

fig. 7.31 Hogar infantil de Cristalera Española. Arqtos. José Antonio Corrales Gutiérrez, Ramón Vázquez Molezún, Alejandro de la Sota. AP, imgs. 78654, 78665 y 78656, julio de 1959.





La incorporación de imágenes nocturnas amplía el espectro de percepción del edificio.



fig. 7.32 Hogar infantil de Cristalera Española. AP, imgs. 78658, 78663, julio de 1959.
fig. 7.33 Hogar infantil de Cristalera Española. AP, img. B-18832, agosto de 1970.





En este reportaje podemos comprobar el avanzado estado de deterioro de varios de los negativos que lo componen. Las marcas producidas son ya difícilmente reversibles, aunque podría hacerse por medios digitales.

Hogar y Arquitectura

Su aparición, a finales de 1955, estuvo ligada a la del organismo al que serviría como medio de difusión, la Obra Sindical del Hogar, y como tal funcionó los primeros años. Sin embargo, la influencia de la OSH en la revista fue disminuyendo a medida que su nuevo director, Carlos Flores, tomaba el mando de la publicación. La colaboración profesional de Pando con Flores, iniciada en 1959, se mantuvo durante muchos años y sus frutos poblaron las páginas, no sólo de AEC, sino de varias publicaciones de la editorial Aguilar y de la revista *Hogar y Arquitectura,* de carácter bimestral. Esta colaboración es destacable frente a la que mantuvo con otras revistas porque, en este caso, podemos decir que Pando figuraba "en plantilla", ya que efectuaba encargos directos del propio Carlos Flores para la publicación. Con el cambio de dirección en la revista, cesaría también la colaboración con Pando.

fig. 7.34 Artículos ilustrados por Pando en *Hogar y Arquitectura.*

Carlos Flores cuenta que, en la mayoría de las ocasiones, ambos iban juntos a realizar los reportajes, intercambiando opiniones sobre los puntos de vista o los encuadres más adecuados. Flores confiaba en la mirada profesional, tranquila y clara de Pando, y éste, a su vez, le cedía el poder de decisión a la hora de seleccionar las imagines para publicar, su configuración, recorte y tamaño. Flores sabía muy bien qué quería mostrar, y Pando era capaz de transformar esas intenciones en imágenes.[10] Ya entonces, Carlos Flores no dudaba en manifestar su admiración por el fotógrafo en las páginas de *Hogar y Arquitectura*:

> Las fotografías de Pando, –asiduo colaborador de nuestra revista y uno de los fotógrafos más capacitados y amantes de su profesión entre los que existen hoy en España– han captado todo el encanto y misterio que encierran estas arquitecturas mágicas.[11]

Con esas palabras comenzaba el artículo que la revista publicó en su número 44 (enero-febrero de 1963), titulado "La Alhambra, iluminada". La Dirección General de Arquitectura había emprendido un plan para la iluminación de monumentos de valor histórico y artístico. La actuación en la Alhambra y el Palacio del Generalife, donde se instaló un complejo sistema de iluminación que destacase el conjunto durante la noche, fue uno de los ejemplos más destacados. Este reportaje mostró, una vez más, la maestría de Pando en la fotografía nocturna.

10. Entrevista a Carlos Flores efectuada el 21 de noviembre de 2013.
11. "La Alhambra, iluminada" en Hogar y Arquitectura nº 44, 1963, p.49.








32 (1961)







33 (1961)

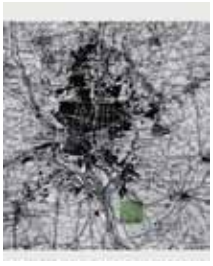








34 (1961)

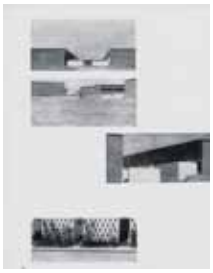


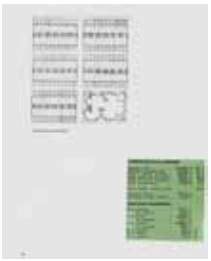
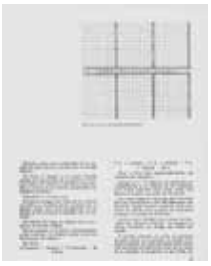




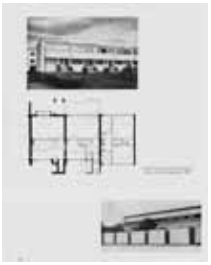




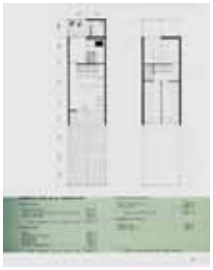
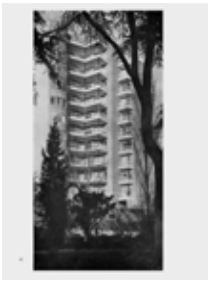










39 (1962)







40 (1962)









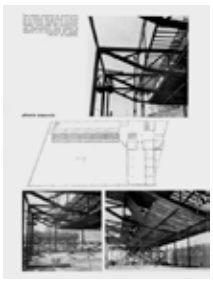



41 (1962)



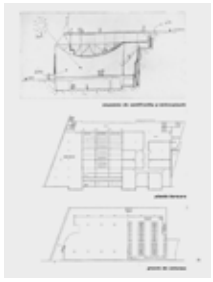
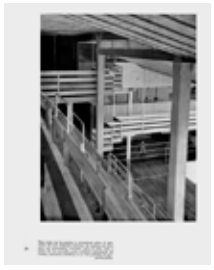






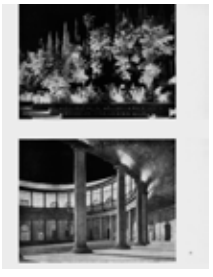
43 (1962)







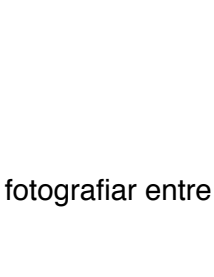
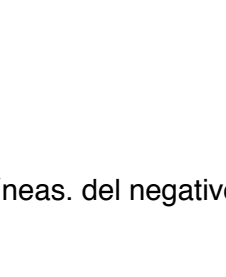
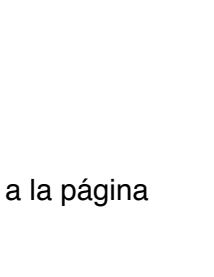



44 (1963)








47 (1963)












54 (1964)





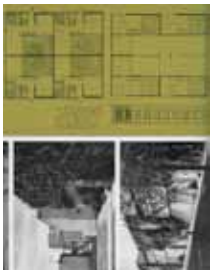












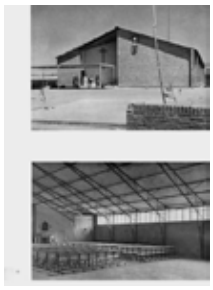
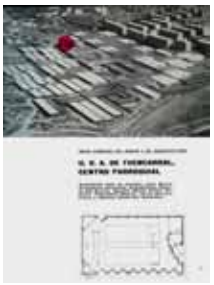






57 (1965)










58 (1965)



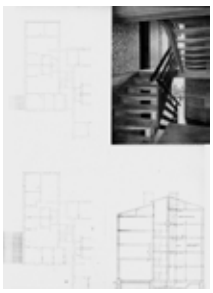


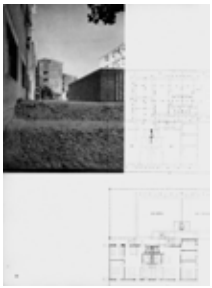



59 (1965)





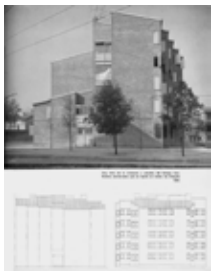


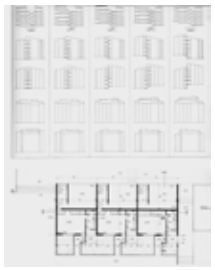



67 (1966)

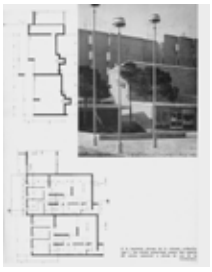




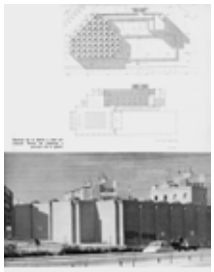











68 (1967)