

38 fotografías para
retratar los cincuenta

LOS EDIFICIOS DE LA SEAT: ESCAPARATE DE UNA NUEVA ARQUITECTURA

EXPOSICIÓN Buhardilla de la Sala de Armas. Ciudadela de Pamplona
16 de marzo a 17 de abril de 2006

Coordinación Rubén A. Alcolea
José Ángel Medina Murua

Impresión y Panelado Ziur Navarra

CATÁLOGO

Edición T6) Ediciones

Diseño Rubén A. Alcolea
Izaskun García

Fotomecánica Contacto Gráfico
Río Elortz, 2 bajo, Pamplona - Navarra

Impresión Industrias Gráficas Castuera
Polígono Industrial Torres de Elorz, Pamplona - Navarra

Depósito Legal NA.

ISBN 84-89713-14-6

T6) ediciones © 2006

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra
31080 Pamplona. España. Tel 948 425600. Fax 948 425629

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluyendo el diseño de cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de forma alguna, o por algún medio, sea éste eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin la previa autorización escrita por parte de la propiedad.

38 fotografías para retratar los cincuenta

LOS EDIFICIOS DE LA SEAT: ESCAPARATE DE UNA NUEVA ARQUITECTURA

JOSÉ MANUEL POZO

Arquitectura nueva para la nueva España; los edificios para la SEAT, una arquitectura para la España de los 60: optimismo, audacia, modernidad, progreso y transparencia

JAIME SEPULCRE BERNAD

Ortiz-Echagüe y Echaide, una trayectoria tan brillante como fugaz

CELIA MARTÍN LARUMBE

Construyendo la imagen de la SEAT

CATÁLOGO FOTOGRÁFICO

JOSÉ MANUEL POZO

Arquitectura nueva para la nueva España; los edificios para la SEAT, una arquitectura para la España de los 60: optimismo, audacia, modernidad, progreso y transparencia

"Hablo de esos descubrimientos de la industria que son verdaderamente nuevos y que tienen la finalidad de eliminar algunos inconvenientes del pasado y deben responder a las nuevas exigencias del movimiento social".

H. P. BERLAGE, *Previsiones sobre la evolución de la arquitectura*, 1910.

Se ha hecho célebre, y casi un lugar común, la máxima de Mies acerca de la relación que se da habitualmente entre la cultura característica de una sociedad en un momento dado, y la arquitectura producida en ella que, según él, no es otra cosa que la traducción a espacio de la voluntad de esa época; y, sin embargo, a pesar de la celebridad alcanzada por el aserto miesiano, ya unos años antes de que Mies redondease e hiciese un axioma de su célebre frase, Berlage, de quien es probable que aquél tomase la idea, no sólo se había anticipado a expresarla, sino que había ido más lejos al afirmar que "si es cierto que el arte proviene de la cultura, esto es, que refleja la vida espiritual de los tiempos a los que el artista da forma, entonces cuando el artista se aparta de los caminos que ya existen debe producirse un gran cambio social"¹.

De modo que la arquitectura, al decir de Berlage, no sólo prepara los ámbitos en los que se pueda desarrollar la vida de una sociedad en un momento dado, sino que muchas veces se anticipa a su evolución, y con sus avances preconiza el advenimiento de cambios sociales de entidad.

Es una idea sugerente que, si bien no se cumple en todos los casos y circunstancias, porque no en todas las épocas de la historia las sociedades han evolucionado de modo tal que exigiesen espacios muy distintos para acoger nuevas formas de vida, sí es cierto que hay momentos en los

que esa relación resulta incuestionable, y entonces esos cambios se observan en todo el mundo más o menos simultáneamente, aunque de modo distinto según el desarrollo social de los distintos pueblos o estados; y el siglo XX pienso que fue uno de los momentos en los que esa relación arte-vida se mostró con mayor rotundidad, en todas las manifestaciones artísticas, pero prioritariamente en la arquitectura.

Ya que fue un siglo que, como consecuencia de sus convulsiones, revoluciones y guerras, provocó una verdadera catarsis intelectual, que exigió del arte nuevos modos de expresarse, que vio nacer (una nueva figuración para la civilización moderna, que diría Sostres²), a la vez, por medio de la arquitectura, se fueron preparando las condiciones para generar un nuevo modo de vida, propiciando el advenimiento de una nueva sociedad, en la que, como uno de sus beneficios más claros, las diferencias sociales se han reducido considerablemente, dando pie a un orden social más justo y estable. Que es algo que se pone muy de manifiesto, por contraste, observando hoy en día la ausencia de estos progresos allí donde los grandes logros arquitectónicos, técnicos y urbanísticos del siglo XX están aún por llegar, con sus beneficios consiguientes.

Porque el siglo pasado fue en Europa el de la lucha por la buena vivienda para todos, y el siglo de la aparición de los materiales elaborados

por el hombre: el siglo del acero, el hormigón armado y el vidrio, y también el de los plásticos, las uralitas, los polímeros y el aluminio. Gracias a esos materiales, procedentes de la industria y no sólo de la naturaleza, ha sido posible la socialización de los beneficios y progresos de la arquitectura, otrora limitados a las entidades y personas capaces económicamente. Idea o ilusión que estaba muy presente en la mente de los protagonistas arquitectónicos del cambio, tanto en los revolucionarios Berlage, Taut, Gropius o Meyer, como en las intenciones del común de los arquitectos centroeuropeos que compartieron con ellos el afán de renovación, que a ellos les movió en el primer tercio de siglo, y que los arquitectos españoles compartirían años más tarde; como se ve precisamente en el caso de Ortiz-Echagüe, el arquitecto que, junto con Echaide, es autor de las obras recogidas en este catálogo, que no dudaba en reconocerse seriamente comprometido por la responsabilidad de hacer llegar los beneficios de la nueva arquitectura al mayor número posible de gente, para evitar contraer, decía, de no lograrlo, una gran deuda con la humanidad³.

En ese sentido, la exposición *38 fotografías para retratar los cincuenta*, a la que pertenece este catálogo, es muy reveladora, porque muestra de modo especialmente llamativo el espíritu que animaba la sociedad española en los años en los que se construyeron los edificios 'retratados'. Y después, como apuntaremos, porque refleja un modo de

hacer arquitectónico valiente y audaz que ha dejado piezas de gran belleza en toda España⁴.

En las obras que se recogen aquí queda muy bien plasmado aquel entusiasmo, y las ganas de progreso y la voluntad de alumbrar una nueva economía y un nuevo orden social que reinaban en España en los años cincuenta y sesenta, que alentaban el proyecto común, compartido por todos, de hacer llegar ese bienestar a toda la sociedad (actitud que, de modo injusto, no se les suele reconocer, de ordinario, a las autoridades del Régimen, que eran quienes de hecho lo impulsaban); de lo cual el 'Seiscientos' fue, en aquellos años, el elemento icónico por excelencia del desarrollo industrial y social incipiente; concebido como un automóvil que debía estar al alcance de todos (el *volkswagen* español: el coche del pueblo), el 'Seiscientos' ha quedado, en la historia de esos años, como emblemático símbolo del cambio sociológico que se operó, al igual que en Italia lo había sido unos años antes la 'cinquecento'. Que es una cuestión no anecdótica en este caso, dado que casi todos los edificios que se muestran en este catálogo se construyeron precisamente para servir de escaparate a esos vehículos, los iconos de la nueva España popular y medio-burguesa a la que se aspiraba llegar. Todos tienen que ver con la SEAT, desde su misma génesis, como parecía apuntar Ortiz-Echagüe cuando señalaba refiriéndose a ellos: "si en España se hacían automóviles, ¿por

qué no se podían hacer estructuras metálicas con cerramientos de aluminio y de cristal?”⁵.

El acero, el cristal en grandes extensiones, la iluminación artificial, poderosa y radiante, los coches, la implantación fuertemente urbana, la decoración esencializada, de corte americano... todo ‘hablaba’ en estos edificios del advenimiento, en España, en 1955, de una nueva sociedad, a la que se aspiraba y de la que estos edificios fueron al tiempo una avanzada y una profecía, una promesa de progreso.

Además, los años que separaron la aparición del ‘Seiscientos’ de la precedente del Volkswagen y la ‘Fiat cinquecento’ en Alemania e Italia, guardan también cierto paralelismo con los que mediaron entre el arranque de la moderna arquitectura española y el momento en que había dado sus primeros frutos maduros la modernidad arquitectónica europea, en sus vertientes centroeuropea y mediterránea respectivamente. De ahí la relevancia de la imagen que proyectan las fotografías aquí recogidas. Ya que fue a mediados de los cincuenta cuando se comenzaron a saldar las cuentas pendientes con el progreso, debidas a ese retraso, y cuando se pudieron asumir las consecuencias de los avances técnicos y estéticos que conllevaba esa puesta al día, y se pudieron emplear los nuevos materiales que producía la industria; que es algo que se sucedió de modo tan vertiginoso

y brillante como efímero (por lo que a la brillantez se refiere, sobre todo); de lo cual los edificios de la SEAT son tal vez uno de los episodios más representativos y felices del proceso, tanto en lo arquitectónico como en lo social.

Los depósitos de coches y talleres que Ortiz-Echagüe y Echaide construyeron por España reflejan muy bien la voluntad de esa época: la influencia americana (Neutra y Mies), el progreso tecnológico, el empuje de la industria, la fascinación por la ciudad y lo urbano, la audacia y el descaro, el optimismo y, finalmente, la falta de prejuicios estéticos y geográficos provincianos o localistas.

Aunque el interés de la muestra, en el marco del V Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Española de los años 50, en cuyo seno nace, sea arquitectónico, en perfecta sintonía con el tema debatido en él: *La arquitectura norteamericana como motor y espejo de la arquitectura española en los años de la posguerra*, sin embargo no deja de ser interesante apuntar, asimismo, el significado social del fulgurante fogonazo de modernidad concentrado en estas páginas, que habla por sí solo de un momento de nuestra historia, muy tendenciosamente contada de ordinario por lo que se refiere tanto a la arquitectura como a otros aspectos de la vida de esas décadas del “desarrollismo” como se la ha dado en llamar; casi

siempre moviéndose por el afán, llamativamente a-histórico, de no reconocer ningún mérito a quienes gobernaban en España en aquellos años.

Tenemos que mirar con admiración lo hecho en esos años, por su calidad y por la libertad y desenfado de que son muestra, que ahora tantas veces se echa de menos, aunque se gaste muchísimo más dinero y se disponga de más medios; cuando vemos acentuarse los localismos regionalistas de corte político, no podemos dejar de apuntar algo que ofrecen las obras aquí recogidas: que en aquellos años se podía construir realmente lo que fuese, en cualquier 'estilo' o con cualquier estética, sin imposiciones estilísticas estatales (aunque algunos intenten imponer otras ideas), y que había una gran armonía y generosidad entre las distintas áreas geográficas, sin que deje de ser notable que la SEAT, una de las industrias punteras promovidas desde el Estado, se instalase en Barcelona y no en Madrid, pensando en su relación con Italia y Europa, cuestión poco reconocida de ordinario a un Estado presuntamente autárquico y, además, centralista. Para muchos es una suerte que la mayoría de estos edificios ya no existan, o estén muy transformados, para poder ignorarlos y no tener que renunciar a sus 'aprioris'.

Por otra parte, el paralelismo que apuntamos entre vida y arquitectura no se refiere sólo al ánimo común que movía ambos, sino también al

modo mismo de desarrollarse. Porque aquel momento optimista, emprendedor y brillante fue, efímero y fugaz no sólo en la arquitectura sino también socialmente; el progreso material que se fue alcanzando provocó la atenuación de los incipientes entusiasmos y limitó su desarrollo, a causa del conformismo y de la pérdida de la conciencia de empresa común; y corta ha sido también la vida de casi todos los edificios que aquí se recogen, como si su permanencia hubiese dejado de tener sentido una vez satisfechas las necesidades que los generaron.

Las obras a que se refieren las fotografías aquí recogidas representaron por otra parte la apuesta decidida por la construcción de la ciudad como ámbito fundamental de la sociedad, con lo que eso supone de superación definitiva de la utopía ruralista de raigambre provinciana que pueden representar los Poblados de Colonización, así como de las tradiciones estéticas vernaculares, definitivamente derrotadas. Después de estas obras (y de todas aquéllas a las que éstas representan) ya no cabía seguir intentando recuperar el estilo español, porque ellas eran la materialización del triunfo de un nuevo modo de hacer, de carácter supranacional e internacionalmente aceptado. Frente a la España agrícola de los Poblados, de lo castizo y de la cal y el mampuesto, los edificios de la SEAT representan la nueva imagen urbana, basada en el recurso al vidrio y al acero, a los fluorescentes, la transparencia y la luminosidad.

La apuesta por la industria, que representaba el INI en aquellos años como baluarte del desarrollo, y dentro de él la empresa SEAT, como estandarte de aquél, con una incidencia popular inmediata, necesitaba una imagen a tono con su ambición, que era a la vez la del Estado y la del pueblo español, que despertaba por aquellos años del coma en que había estado sumido durante más de una década. Los Poblados, como icono de los cuarenta, habían servido para llevar la modernidad al campo, urbanizándolo, y llevando a él una esperanza de modernidad y progreso, sirviéndose de unas formas que, aun siendo novedosas y aun brillantes, en ocasiones, no iban a servir sin embargo para llevar a las ciudades por las sendas del progreso. No era ese el camino hacia la modernidad arquitectónica o social, que discurría por otros derroteros.

Las cajas de acero y cristal que Ortiz-Echagüe y Echaide levantaron para la SEAT, sí servían para eso.

Además, como estaban situadas en lugares importantes de las grandes ciudades, e intensamente iluminadas por la noche para mantener su función propagandística, anunciaban, a todas horas, no sólo los modelos de la SEAT sino el despertar de una nueva sociedad, a la que aquel coche popular que se ofrecía transmitía, sobre todo, el mensaje de la llegada de una nueva economía y de internacionalidad; de movilidad, de

apertura, de tiempos nuevos para la sociedad y, de entrada, para la arquitectura, que los cobijaba en edificios con un lenguaje plástico y unos materiales hasta entonces desconocidos o ignorados, mediante los cuales se proclamaba inconscientemente el advenimiento de una nueva época, conforme a lo que Berlage expresase, proféticamente, precisamente en España medio siglo antes (Madrid, 1904⁶) al afirmar que “si el hierro llegase a ser, junto con la piedra y la madera, el tercer material de la construcción, sería el punto de partida para un periodo nuevo en Arquitectura”.

La España del ‘Seiscientos’ llegaba envuelta en un embalaje de corte miesiano dulcificado, próximo a Neutra y Jacobsen, cuyas obras eran entonces más conocidas en España que las del maestro alemán. Asombra un poco el atrevimiento con el que, en aquella España de tanta precariedad, los arquitectos españoles se lanzaron a realizar una arquitectura que exigía una precisión técnica notable y el recurso a unos medios industriales de los que a duras penas se disponía, como reconocía Ortiz-Echagüe, hablando de sus obras: “en 1958 el hierro era aun un material difícil de conseguir y sobre todo, no existían antecedentes de estructuras de hierro vistas, salvo en naves industriales”⁷.

Ahora bien, aquello, la euforia, la audacia y la innovación, no duró mucho, y no sería realista esta exposición si no señalásemos, como se ha

apuntado ya, que se trató de un fenómeno fugaz, de corta duración, y un tanto irreflexivo, más fruto de la intuición que de la ciencia, y que tardaría años en consolidarse como hecho de cultura. También por eso este conjunto de obras, que han desaparecido o han sido transformadas radicalmente en casi todos los casos, representan bien aquel momento, que fue el del optimismo, el afán de novedad, el proyecto común y el sincero afán de progreso, más allá del beneficio o lucro, que después han ido tomando cuerpo en la sociedad española, dando al traste con gran parte de la frescura de que hacen gala aquellas obras primeras de los cincuenta. Aquel modo de hacer carecía de respaldo teórico, y la estética del acero y el cristal no surgió a fin de cuentas como consecuencia de una decisión estilística programática, en relación próxima o lejana con los planeamientos semperianos, ligados al empleo adecuado de los materiales, tanto los nuevos como los ya conocidos; se trató más bien (en estas obras y en todas las buenas obras de la época) de la respuesta intuitiva al deseo de novedad, que iba acompañado a menudo, o daba vida, a la necesidad de resolver solicitudes exigidas por programas nuevos, como era el caso de los nuevos edificios para la industria automovilística, que reclamaban una imagen distinta.

Por otra parte y al margen de su significado social, la inauguración de la exposición a la que acompaña este catálogo en el ámbito del

Congreso citado se justifica plenamente como una patente manifestación de la fuerte influencia que la arquitectura americana ejerció tanto sobre los arquitectos cultos españoles, que la conocían, como sobre la vida de la población, en general, que indudablemente reconocían en esos edificios cristalinos y diáfanos los que le ofrecían las películas americanas y, en general, el mito del *american life style*, deseado como meta en toda Europa en las décadas que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. La arquitectura de Wright, Mies, Breuer, Neutra, Saarinen,... pesó mucho en las escuelas españolas y en la formación de los futuros arquitectos. Aunque no sea la única influencia a la que debemos atribuir el recurso a esa estética y a los materiales provenientes de la industria, ya que se percibe también el peso que tuvo la arquitectura alemana anterior a la guerra, con su expresionismo optimista, a veces un tanto brutalista, y la abstracción geométrica y la contundencia formal de sus volúmenes, con los que se deseaba mostrar a un tiempo la importancia y el poder de la industria, las posibilidades que ofrecían los nuevos materiales para resolver los nuevos requerimientos de la sociedad postbélica: autopistas, aeropuertos, grandes almacenes, hospitales, palacios de congresos, polideportivos, estadios...

Los años de la España del 'Seiscientos' representan la infancia ingenua, adolescente, de la nueva sociedad española que, con sus virtudes y defectos, ha tomado cuerpo después, pero que en la arquitectura, de algún

modo, se presentó ya madura -aunque fugazmente- desde los primeros compases, confirmando una vez más que, en momentos de inquietud social, la arquitectura siempre se anticipa, y muestra con sus formas lo que la sociedad necesita, porque es, por su valor expresionista, portadora de imágenes nuevas y la más social y útil de las artes, desde el punto de vista propagandístico y la más eficaz para operar el cambio: “el expresionismo no

es una conclusión histórica, sino la institución de una nueva historia”⁸, o como dirá Argan: “una fuerza que alcanza su fin social cuando alcanza su finalidad estética”⁹. Y si los años cincuenta fueron en España uno de esos momentos en los que se fraguaba un cambio de rumbo social, la arquitectura supo estar a la altura y responder con brillantez y darle forma: una forma tecnológica, nueva, transparente, optimista y audaz.

1. BERLAGE, Hendrik Petrus (1856-1934). “Arte y sociedad”; título original: “Kunst en Maatschappij”, *De Beweging*, n. 5, 1909; el artículo fue revisado, completado y publicado por Berlage en distintas revistas. La versión traducida es la correspondiente a la publicada en *Studies over Boukunst, Stijl en Samenleving*, W.L. & Brusse Ed., Rotterdam, 1910. Traducido al castellano por J. M. Pozo (Abril 1999) a partir de la versión italiana (“Arte e società”) recogida en *Olanda 1870-1940*, Electa Editrice, Milán, 1980, pp. 33-35.

2. Cfr. SOSTRES, José María. “La arquitectura monumental”, *RNA*, Madrid, 1951; recogido en *José María Sostres, opiniones sobre arquitectura*, Galería-librería Yerba, Murcia, 1983, pp. 35-41.

3. Cfr. ORTIZ-ECHAGÜE, César. “Nuestra trayectoria arquitectónica”, conferencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid (1966), recogida en POZO MUNICIO, José Manuel. *Ortiz-Echagüe en Barcelona*, Ed. COAC, Barcelona, 2000, p.14.

4. Cfr. A.A.VV., *Los Brillantes 50, 35 proyectos*; POZO MUNICIO, José Manuel. T6 Ediciones, Pamplona, 2004.

5. Cfr. ORTIZ-ECHAGÜE, C. “Nuestra trayectoria arquitectónica”, op. cit., p.18.

6. BERLAGE, H. P. “Influencia de los procedimientos modernos de construcción en la forma artística”. Ponencia presentada al Tema IV del VI Congress International des Architectes, celebrado en Madrid en abril de 1904; fue leída en la sesión de tarde del día 9 de abril (1904). Recogida en VI Congress International des Architectes, pp. 174-176. Publicada también con el título “Thema behandeld op het Congress te Madrid”, en la revista *Architectura*, 12, n. 21 (mayo 1904), pp. 163-164; (ésta fue la primera publicación del texto, y la más conocida, pues las Actas del Congreso no vieron la luz hasta 1906) ponencia en el Congreso.

7. Cfr. ORTIZ-ECHAGÜE, C. “Arquitectura industrial”. conferencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid (diciembre de 1966), recogida en POZO MUNICIO, J.M. *Ortiz-Echagüe en Barcelona*, Ibid., p. 26.

8. BORSI, Franco. “Nota sull'estetica del espressionismo”, en BORSI, F. y KÖNIG, G. K. *Architettura dell'espressionismo*, Vitali e Ghianda, ed., Génova, 1967, p. 18.

9. ARGAN, Julio Carlo. *La estetica dell'espressionismo*, Marcatré 8-9-10, Lerici ed; recogido en BORSI, F. y KÖNIG, G. K., *Architettura dell'espressionismo*, op. cit., p. 17.

JAIME SEPULCRE BERNAD

Ortiz-Echagüe y Echaide, una trayectoria tan brillante como fugaz

La meteórica trayectoria -de tan sólo once años- del tándem formado por César Ortiz-Echagüe Rubio (Madrid, 1927; t. 1952 ETSAM) y Rafael Echaide Itarte (San Sebastián, 1923 - Pamplona, 1994; t. 1955 ETSAB) comienza en 1955, año en el que este último finaliza sus estudios. En el momento de su asociación Ortiz-Echagüe ya estaba construyendo el edificio de los Comedores de la factoría SEAT en Barcelona, para el que había propuesto una colaboración a su cuñado Rafael de la Joya y a su socio Manuel Barbero. El encargo se lo había hecho su padre, José Ortiz Echagüe, personaje emprendedor y polifacético -influido por el espíritu de la Generación del 98- que, además de ser el presidente fundador de la SEAT, fue ingeniero militar, piloto de globo y de aviación, fundador de Construcciones Aeronáuticas S. A. y destacada figura mundial en el campo de la fotografía artística en la primera mitad del siglo XX. Este interesante proyecto le llega al joven Ortiz-Echagüe poco después de haber acabado flamantemente sus estudios -con el premio fin de carrera de la Academia de Bellas Artes de San Fernando- y con el bagaje de una colaboración de varios años en el estudio de Miguel Fisac.

Uno de los aspectos más destacables de los Comedores de la SEAT -finalizados en 1956- fue el novedoso y singular empleo del aluminio en sus elementos estructurales y en su cubierta, para lo cual contaron con la estrecha colaboración de los ingenieros aeronáuticos especialistas en estructuras de CASA. En los Comedores se supo unir, con una gran sen-

sibilidad, la tecnología del aluminio -procedente de la industria aeronáutica y empleada en España por primera vez en la construcción arquitectónica- con el viejo y noble barro cocido de siglos de tradición. En sus pequeños pabellones, con ligeras estructuras de aluminio y abiertos a unos jardines de exuberante vegetación donde se buscaba que unos obreros descansaran durante la comida del trabajo agotador y monótono de la producción en cadena, es donde encontramos la arquitectura más personal de Ortiz-Echagüe, a cuya esencia regresará más tarde en el Instituto Tajamar de Vallecas (1963). En definitiva, en los Comedores -que no pueden ocultar la influencia directa de Neutra y la admiración por todo lo americano-, Ortiz-Echagüe, Barbero y De la Joya supieron sintetizar los valores esenciales a los que aspiraban muchos de los arquitectos españoles de su tiempo: una arquitectura racionalista, industrializada, modulada, prefabricada y tecnológica y, a la vez, organicista, naturalista, tradicional y humana, destacándose, por ello, como un ejemplo de la mejor arquitectura española del momento.

Para mayor satisfacción de sus arquitectos, los Comedores fueron distinguidos con el premio *R. S. Reynolds Memorial 1957* que ganaron tras competir con 86 proyectos procedentes de 19 países, algunos tan brillantes como el conjunto de la General Motors en Detroit de Saarinen y, además, lo hicieron ante un jurado de prestigio internacional elegido por el Instituto Americano de Arquitectos al frente del cual se encontraban Mies

van der Rohe y Dudok. De este modo, el galardón del Reynolds, que fue el primer reconocimiento que la arquitectura española recibía fuera de Europa -y nada menos que en EE.UU- se sumaba a la ya larga lista de premios obtenidos hasta el momento por arquitectos españoles en el extranjero. Colección de triunfos que confirmaban el buen momento que atravesaba la arquitectura española, que cosechaba el fruto de la lucha de las jóvenes generaciones -huérfanas y autodidactas- por alcanzar la modernidad.

Tras la buena acogida y el éxito internacional alcanzado por estos pabellones, la firma automovilística -uno de los baluartes del INI- confió de inmediato a Ortiz-Echagüe nuevos e importantes encargos, que realizaría ya mano a mano junto a su `austero vasco´ como a veces llamaba cariñosamente a Echaide. Se trataba de los proyectos para las primeras Filiales de la SEAT, que se construirían en Sevilla, Barcelona y Madrid. En estos nuevos proyectos, en los que el habitante y protagonista indiscutible sería el popular `Seiscientos´ -el coche que motorizó a la sociedad española-, seguirán metidos en el apasionante y nuevo mundo de la gran industria, un mundo de tecnología, máquinas y precisión. A la vez, el Banco Popular Español, que como la SEAT había surgido de las nuevas y prósperas condiciones económicas e industriales del país, les encarga en Madrid el diseño de sus nuevas sucursales urbanas y su sede central. De este modo, tanto la SEAT como el Banco Popular, que confían sus nuevos proyectos a estos jóvenes arquitectos con nuevas ideas, se convertirán, junto a muchas otras entidades, en los mecenas de la nueva `arquitectura del desarrollo´.

El comienzo de la actividad del estudio Ortiz-Echagüe/Echaide coincide con importantes cambios económicos y sociales para el país. Hacia mediados de los cincuenta la política económica se orienta hacia el liberalismo, se abren las fronteras y comienza la transformación industrial y tecnológica, que llevaría a nuestro país a cotas de bienestar similares a las de otros países europeos. Fue entonces cuando los arquitectos españoles comenzaron a disponer de las técnicas y de los materiales necesarios para poder realizar una arquitectura moderna y avanzada, a la altura de los tiempos. Con esas nuevas posibilidades y establecido el contacto con las corrientes arquitectónicas mundiales -a través de las revistas y de los viajes- se empezó a dar una respuesta contemporánea a la gran demanda edificatoria que se produjo en los sectores industrial, financiero, educativo y de la vivienda social. Fue la arquitectura de la industrialización, de la sociedad de masas, la prisa, la velocidad y el ruido que se realizó con una especial intensidad entre 1958 y 1966, y que rompía con la tradición edificando en su lugar la estética de una nueva sociedad industrializada.

Fue en ese momento cuando Ortiz-Echagüe y Echaide vieron en la avanzada arquitectura del Mies americano -para ellos `el maestro´- el modelo que debían seguir en ese período de incipiente industrialización en el que la sociedad española estaba inmersa, entendiendo que sus ideas lúcidas y razonables se podían adaptar perfectamente a las nuevas realidades del país. Ortiz-Echagüe, que había tenido la ocasión de conocerle personalmente en Chicago en su viaje a EE.UU. en 1957 para recoger el premio Reynolds y que había quedado muy impactado al contemplar sus obras del IIT y del lago Michigan- estaba convencido de que "si en España

se construían automóviles, ¿por qué no se podían hacer estructuras metálicas, con cerramientos de aluminio y de cristal?”¹

Así, inspirados en las tesis de Mies y siguiendo su lenguaje -aunque con variaciones y diferencias respecto a su puro estilo- Ortiz-Echagüe y Echaide construyeron para la SEAT y para el Banco Popular sus obras más conocidas, que figuran entre las más sobresalientes de ese período de la arquitectura española contemporánea y que hoy, lamentablemente, han desaparecido en su mayoría. Para la SEAT construyeron el espléndido conjunto de edificios de la Filial de Barcelona en la plaza Cerdà, integrado por el Depósito de automóviles (1959), la Sala de Exposición (1961) y la Torre de Oficinas (1964); los Laboratorios de la zona Franca (1960); la Filial de Sevilla (1960) y el Depósito de automóviles de la Filial de Madrid en la Castellana (1964). También pertenecen a esta temática industrial la Imprenta Hauser y Menet en Madrid (1962) -de estructura de hormigón y muros de pavés- y el edificio FEMSA en Barcelona (1963). Y, para el Banco Popular, realizaron en Madrid su Edificio Central en la calle Alcalá (1962) y sus nuevas sucursales, entre las que destacó la emblemática Sucursal en Gran Vía (1958).

En todas estas obras, el empeño de Ortiz-Echagüe y Echaide fue el de colocar la arquitectura a la vanguardia de la técnica constructiva, siguiendo los pasos de su máximo impulsor a quien Ortiz-Echagüe definió como “el arquitecto que obtiene las formas más bellas de los nuevos materiales”². 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. Ellos fueron los precursores de una línea arquitectónica que empleaba las técnicas más avanzadas en unos edificios de estructuras vistas de acero y grandes vidrios donde se conjugaba la técnica industrial con el orden cartesiano, las proporciones armónicas, el rigor, la claridad y la precisión, de los que surgían unas obras donde la simplicidad -sólo aparente- era la virtud principal. Una arquitectura de ‘muro cortina’ que en nuestro país tuvo su temprano paradigma en la caja de acero y cristal del Depósito de automóviles de la SEAT en Barcelona, que fue la obra más importante y conocida de estos dos arquitectos y, sin duda, una de las piezas más relevantes de la arquitectura española de los años 50. Con ella -como dijo Urrutia- “Ortiz-Echagüe y Echaide se alineaban en la fila de los intérpretes más cuidadosos y personales de la filosofía de Mies, como pudieran ser en otro lugar Arne Jacobsen, la firma S.O.M. o el mismo Philip Johnson”³.

En el caso de las obras para el Banco Popular Español, con la sucursal construida en 1958 en la Gran Vía madrileña, también en la línea miesiana, Ortiz-Echagüe y Echaide implantaron en España una estética moderna que incorporaba la linealidad y la transparencia a la oferta bancaria, y que sería el inicio de un camino sin posible retorno. Su arquitectura, que seguía los nuevos esquemas de la arquitectura bancaria americana -en este caso establecidos por S.O.M. en Nueva York-, “introdujo en tan temprana fecha las nuevas pautas tecnológicas y estéticas del edificio

bancario acorde con la política del plan de desarrollo”⁴. Indudablemente, debemos reconocer en la Sucursal del Banco Popular en Gran Vía el punto de inflexión más significativo en la evolución de la arquitectura bancaria española del siglo XX, como lo ha destacado en varias ocasiones Urrutia⁵ y como lo ha vuelto a recordar Giménez Serrano, comisaria de la exposición *Arquitectura Bancaria en España*, al señalar que con la Sucursal de Gran Vía “algo estaba cambiando en la tradicional arquitectura bancaria. Abandonando el aspecto cerrado y contundente se plantea un local diáfano y transparente que contribuye a crear una actitud de apertura al cliente”⁶. Esta sucursal, con la que se inició “el tipo de banco de cristal con un toque de austeridad casi aséptica”⁷ -hoy diríamos minimalista-, se convirtió en un claro exponente de la modernidad de la arquitectura española y fue el prototipo -el modelo a seguir- que se impuso a partir de ese momento, y con gran aceptación, en las oficinas bancarias de todo el país.

Al margen de la significación política, económica y hasta sociológica de la novedad que muestran estas obras para la SEAT y el Banco Popular, es importante considerar que, debido a su situación urbana -en la Gran Vía barcelonesa, la Castellana, la Gran Vía madrileña, la calle Alcalá-, se trataba de edificios que tuvieron que ser muy vistos por la población y muy frecuentados, que se tuvieron que asociar por fuerza a la idea del progreso y la modernidad, tanto en el caso de los bancos como, sobre todo, en el de los concesionarios de coches. Y que, por tanto, fueron obras que necesariamente se convirtieron en objetos propagandísticos, en escaparates, no sólo para la SEAT y el Banco Popular, sino también para la nueva estética arquitectónica en España. Como primeros ejemplos de la ‘nueva arquitectura industrial y bancaria’ fueron, en ese sentido, obras modélicas

que, en el caso de la SEAT, implantaron unas nuevas tipologías al servicio de la gran industria -la automovilística en este caso- y que, en el caso del Banco Popular, cambiaron radicalmente -de concepto y de imagen- la tipología clásica de los locales bancarios, introduciendo en España la idea de lo que debía ser un banco moderno.

Tras esta etapa de proyectos dedicados al campo de la ‘arquitectura industrial y bancaria’ llegaron una serie de encargos encuadrados en un campo muy distinto: el de la enseñanza. A esta segunda temática dedicarían sus últimos años de trabajo en común, centrándose en dos grandes conjuntos escolares promovidos por el Opus Dei, ambos en Madrid: el Instituto Tajamar en Vallecas (1961-63-66) y el Colegio Retamar en Somosaguas (1967). En ellos, Ortiz-Echagüe y Echaide investigaron nuevos caminos en los que se aprecia claramente una arquitectura más personal y expresiva que, sin abandonar el racionalismo, recogía las tendencias del momento, siguiendo una línea más organicista, expresionista y formalista. Buscaron formas nuevas, más complejas y articuladas y pusieron el énfasis en la humanización de los ambientes a través de la pequeña escala, de los patios ajardinados y del empleo de materiales tradicionales como el ladrillo. Aunque estos proyectos quedaron -entre otras cosas por su economía- muy lejos de la espectacularidad de los tecnológicos edificios para la SEAT y el Banco Popular, también en este campo de la ‘arquitectura escolar’, donde profundizan en los temas del ambiente estudiantil y de la pedagogía moderna, demostraron ser unos de los pioneros de la arquitectura escolar moderna en España. En un país carente de modelos, ensayaron las dos tipologías que predominaron en los países más avanzados en los cincuenta y sesenta para resolver los complejos escolares: el

modelo extendido de los 'pabellones aislados' de Tajamar -con muchos puntos de relación con los Comedores de la SEAT-, y el modelo concentrado del 'bloque de aulas' de Retamar. También pertenece a este segundo campo la Escuela Hogar Llar en Barcelona (1960), un edificio intimista de cuerpos muy ciegos de piedra blanca que es -como reconocen los propios arquitectos- el proyecto más ajeno a la línea mantenida en el conjunto de su trayectoria.

Por último hay que destacar que, además de esta intensa producción arquitectónica, tanto uno como otro dedican tiempo a otras actividades complementarias. En el caso de Ortiz-Echagüe, hay que resaltar su importante labor como difusor y propagandista de la joven arquitectura española contemporánea no sólo en nuestro país, sino también en Europa. Esta tarea de difusión, desarrollada entre 1960 y 1974, la realizó preparando varias publicaciones panorámicas y monográficas en revistas como *Binário*, *Werk*, *Bauen + Wohnen*; pronunciando conferencias en ciudades como Frankfurt, Munich, Zürich, Wiesbaden; siendo corresponsal de *Werk* durante diez años y también con la temprana publicación de un librito titulado *La arquitectura española actual* (Rialp, 1965). En reconocimiento a

toda su trayectoria profesional y a esa actividad como propagandista de la arquitectura española, fue nombrado en 1974, en Munich, Académico de Arquitectura por la Academia de Bellas Artes de Baviera.

En cuanto a Echaide, hay que señalar su vocación docente. Fue profesor de Proyectos primero en Madrid en un corto período de tres años y, después, en Pamplona, desde 1966 hasta su fallecimiento, en enero de 1994. Durante su dilatada enseñanza en Proyectos, compaginada siempre con el ejercicio profesional, se dedicó también, y con constancia, al estudio de la Arquitectura, labor imprescindible en un buen docente. Pero, además, Echaide supo volcar generosamente toda esa experiencia y saber -adquiridos con los años en el tablero de dibujo, en las obras, en los talleres y en la biblioteca- en numerosos escritos y, sobre todo, en dos libros: *El origen de la forma en arquitectura* (Rialp, 1966) y *La arquitectura es una realidad histórica* (EUNSA, 1976). Recién llegado a Navarra, Echaide realizó en su Campus, ya en solitario, el edificio de los Comedores Universitarios (1969), cuya estética industrial estaba en perfecta sintonía con los proyectos de su andadura junto a Ortiz-Echagüe quien, al cierre del Estudio de la calle Princesa, en 1966, cesó su actividad profesional.

1. ORTIZ-ECHAGÜE RUBIO, César. "Nuestra trayectoria arquitectónica", conferencia en la ETSAM, diciembre de 1966, en *Ortiz-Echagüe en Barcelona*, COAC, Barcelona, 2000, p. 18.

2. ORTIZ-ECHAGÜE, C. "Ludwig Mies van der Rohe (1886): El arquitecto que obtiene las formas más bellas de los nuevos materiales", en *Forjadores del Mundo Contemporáneo*, Tomo IV, Planeta, Barcelona, 1959, pp. 463-471.

3. URRUTIA NÚÑEZ, Ángel. "Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, Volumen IV, 1992, p. 291. También en: URRUTIA, Á., *Arquitectura española del siglo XX*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1997, p. 460.

4. BONET CORREA, Antonio, "De la caja fuerte a la caja de cristal", en *Arquitectura Bancaria en España*, Electa, Madrid, 1998, p. 44.

5. Véase: URRUTIA, Á. "Panorama de la arquitectura civil en Madrid: años 50-70", *Bellas Artes*, n. 57, 3º trimestre 1977, p. 26; "Los edificios bancarios de la postguerra en Madrid", *Comercio e Industria*, noviembre 1984, pp. 99-100.

6. GIMÉNEZ SERRANO, Carmen. "Dinero y arquitectura. Edificios bancarios en España", en *Arquitectura Bancaria en España*, Electa, Madrid, 1998, p. 25.

7. *Ibid.*

CELIA MARTÍN LARUMBE

Construyendo la imagen de la SEAT

Para el gran público el género de la Fotografía de Arquitectura suele resultar difícil. Si no se trata de fotografías cuyo asunto sea el Patrimonio arquitectónico clásico, los grandes monumentos, este tipo de imágenes no tienen atractivo, parecen al espectador común áridas, carentes de un significado explícito... Sin embargo, desde un punto de vista artístico y creativo, la Fotografía de Arquitectura es, sin duda, un campo que ha dado a la Historia del Arte fotográfico una vía fundamental de desarrollo, produciendo imágenes esenciales en el imaginario colectivo del hombre contemporáneo. Quizá el escollo principal sea que en este campo, las buenas fotografías de Arquitectura requieren un análisis de la imagen lejano a lo referencial, lo narrativo. Los aspectos que captan estas imágenes van más allá de una lectura superficial del asunto plasmado, piden al espectador algo más en su mirada, en su lectura.

La selección que presentamos intenta dar a conocer algunas de esas imágenes, cuyo valor esencial está en la adecuación entre el arquitecto y el fotógrafo a la hora de mostrar un proyecto de forma eficaz. La identificación con los valores esenciales de los edificios captados por estos fotógrafos, y la coherencia con las ideas básicas del proyecto a la hora de realizar las series de imágenes, hacen de estas fotografías que ahora presentamos un ejercicio de perfecto entendimiento entre el autor arquitecto y el autor fotógrafo. Es decir, hay un verdadero intento de “construir” una imagen específica de estos proyectos realizados para

sedes de SEAT en España. Una imagen global de modernidad, funcionalidad y belleza contemporánea.

Por otra parte, las series fotográficas seleccionadas son también muestra del grado de profesionalización que esta especialidad fotográfica había adquirido en España desde fines de la década de 1950, de la mano de un puñado de fotógrafos que habían sobrevivido al pulso de la penuria que sufrieron los estudios fotográficos durante la primera posguerra. De entre los encargos que recibían, los de Fotografía de Arquitectura eran, sin duda, los que mejor revelaban sus cualidades objetivas, no sólo su pericia técnica, sino lo que es más importante, su capacidad para crear imágenes.

Cualquier fotógrafo aficionado o profesional podía documentar cumplidamente las fases constructivas de un proyecto, y plasmar con claridad el resultado final. Pero sólo algunos llegaban a captar mediante sus series lo fundamental de la obra, a través imágenes que abrían (y abren) caminos para la interpretación, la sugestión, para mostrar aspectos esenciales del espíritu del proyecto desde un punto de vista netamente arquitectónico. De entre las series diversas sobre las filiales de la SEAT en España, éstas que hemos elegido son una muestra de ese tipo de fotografías de Arquitectura. Y también un ejemplo del maridaje que en ocasiones se consigue entre la obra original y la imagen fotográfica.

Los catalanes Plasencia, Catalá Roca y Campañá, y el madrileño Pando, son algunos de esos profesionales que vieron en este tipo de encargos realizados por arquitectos, una vía de trabajo estimulante. El periodo en que se realizaron estas series, fines de los años cincuenta del pasado siglo y principios de los sesenta, ha sido valorado de manera global como el final de un periodo de impás. Tras la crisis dramática que supuso nuestra Guerra Civil en el exuberante medio fotográfico español de los años treinta, desde mediados de la década de 1950, comenzaron su trayectoria nuevos autores en Madrid y Barcelona, que enlazaban con corrientes documentales y realistas europeas. Sin duda, el salto hacia la contemporaneidad que dieron estos nuevos fotógrafos de las Escuelas de Madrid y Barcelona, hubiera sido insalvable sin el puente con las corrientes fotográficas modernas del periodo 1920-1930 que fueron profesionales como los que nos ocupan. Ellos ya estaban en activo desde los años cuarenta, y su aprendizaje se había producido en los años treinta. En su producción reconocemos la impronta de corrientes de vanguardia como la Nueva objetividad, deudora del Constructivismo y la Abstracción, esenciales en la configuración del lenguaje fotográfico contemporáneo.

Dentro del magro panorama laboral y creativo que un país en plena posguerra ofrecía a los profesionales, las fotografías de Arquitectura eran especialmente adecuadas para que pudieran utilizar los recursos de una sintaxis de la imagen más compleja que en otros trabajos. La naturaleza misma del objeto a plasmar, y lo específico de estos encargos, les permitía manejar con mayor libertad elementos como el encuadre, ángulo de toma, y planificación de cada instantánea. Lo innecesario de recurrir a

aspectos referenciales, narrativos, y la prioridad de subrayar los esencialmente arquitectónicos -espacio, estructura, forma, superficies, imagen de conjunto- hace de estos trabajos un ejercicio de creatividad y resolución técnica. Un espacio de experimentación y libertad creativa.

En el periodo 1950-1960 se iniciaba en España una etapa decisiva en el campo de la Arquitectura, y la confluencia de los nuevos arquitectos con estos fotógrafos dio lugar a colaboraciones interesantes desde el punto de vista creativo. Distintos profesionales trabajaron con éxito en este campo durante el periodo que nos ocupa (Campañá, Jimmy, Garay...), pero quizá destaquen por su mayor especialización Kindel y Pando en Madrid, y, Catalá Roca y Plasencia en Barcelona. De estos autores y esas fechas, hemos seleccionado parte de las siguientes series que pertenecen al Fondo Ortiz Echagüe-Echaide del Archivo Histórico de Arquitectura de la ETSAUN: Serie de los Comedores de la zona franca de la SEAT en Barcelona, Serie de edificios de la filial de la SEAT en Barcelona, y la Serie de edificios de la SEAT en Madrid.

En todas ellas, y en todos los autores, destacan varios aspectos, que muestran con nitidez las características específicas de esta temática: El interés por lo estructural, las formas esenciales del conjunto y la concepción espacial de cada edificio. La importancia concedida por los autores de cada proyecto a esas cuestiones, fue el objetivo que inspiró a los fotógrafos para construir cada imagen, y dar una idea motriz a cada serie completa. No debemos perder de vista que en origen, estas series fueron encargadas no sólo para la mera documentación de cada proyecto, sino

que se concibieron para ser publicadas en diversas revistas nacionales e internacionales, y en monografías, de ahí su cuidado tratamiento conceptual y formal¹. Las fotografías que contemplamos cobran su verdadero valor como obras de carácter creativo (no como meros documentos referenciales) si las analizamos individualmente y luego como parte de su serie correspondiente. Es en ese momento cuando comprendemos cómo cada fotógrafo interpreta ese mismo edificio de una manera diferente, y, por tanto, nos ofrece unos aspectos y una relectura del mismo diversa en cada caso. Entonces se revela la “mirada” de cada autor, plena de referencias a su trayectoria individual y su estilo personal. La aparente objetividad de las imágenes se diluye a la luz de esos elementos personales de estilo fotográfico.

El protagonismo que cobran los elementos estructurales y los materiales, son los ejes de las series de Plasencia, Pando y Catalá Roca.

En el caso de la serie de Plasencia sobre los comedores de la SEAT en la zona franca de Barcelona, las fotografías consiguen dotar a los elementos estructurales de dimensiones inauditas, al tratarlos como verdaderos protagonistas de cada imagen, acentuando su presencia en el encuadre mediante la planificación y el ángulo de toma. Al ver la serie de Plasencia es imposible no pensar que el origen de esa manera de planificar y construir el encuadre está directamente relacionada con el Constructivismo y la Abstracción. En los espacios vacíos tanto exteriores como interiores, esas piezas de aluminio y hierro son captadas como piezas o conjuntos de cualidades más plásticas y estéticas que funcionales.

Por otra parte, tanto Pando como Plasencia subrayan sostenidamente la comunicación entre espacios interiores y exteriores de los Comedores. Las tomas de conjunto que realizan ambos del patio, el acceso, la pérgola-corredor que enlaza los pabellones o el comedor de invitados, ponen de relieve esa concepción fluida y funcional del espacio.

Respecto a las series de los edificios de oficinas y depósitos de coches de la filial de Barcelona, destacan sin duda alguna las series de Catalá Roca, impregnada de su característica manera de captar el espacio, como protagonista de la imagen. Miradas inquietantes en las que parece haber algo inconcreto, no captado pero latente (sobre todo las rampas de acceso y salida del mismo, y los tubos de conducción exteriores). Mediante un certero uso de los ángulos de toma, el contrapicado sobre todo, y de las perspectivas, genera potentes imágenes de los exteriores e interiores. Las aceradas líneas de fuga y el contraste neto de blancos y negros, hace que las imágenes del interior del depósito de automóviles de Barcelona cobren ese aspecto insólito. Por otra parte, ¿quién si no Catalá Roca sería capaz de utilizar como eje de una imagen los radiadores y tubos de calefacción del espacio de exposición de automóviles del Bloque D de Barcelona?

El predominio de las formas esenciales del conjunto, de lo lineal y geométrico en la imagen final, presenta los aspectos más puramente arquitectónicos que subyacen en el diseño del conjunto. De ese mismo interés por lo esencial y lo estructural forman parte también las fotografías del Laboratorio de la SEAT de Barcelona realizadas por Plasencia. El

encuadre y el ángulo de toma dan lugar a imágenes casi abstractas, subrayando como valores esenciales de las celosías exteriores y la escalera interior, su diseño y concepción.

La calidad técnica de las copias de Catalá Roca subraya la intención artística en la concepción de su serie sobre los bloques C y D de la filial catalana, más allá de una simple buena resolución del encargo. Ese empleo certero de la luz como elemento para recrear el espacio y las superficies es otra de las señas del estilo de Catalá Roca. Una vez más, lo aprendido de la Nueva Objetividad y las vanguardias de principio de siglo, articula la imagen final.

De otro modo, pero con igual eficacia, emplea la luz Campañá en sus imágenes nocturnas del depósito de coches de la SEAT de Barcelona. En este caso, la iluminación interior del edificio permite mostrarlo como una suerte de caja diáfana y gigante escaparate de gran efectismo visual. De nuevo, el fotógrafo condensa en una sola imagen la idea del proyecto.

Respecto a la serie de la filial de SEAT en Madrid, Pando es particularmente hábil para emplear ese mismo elemento básico en la construcción de la imagen fotográfica, la iluminación. Mediante sus tomas nocturnas recrea la viva comunicación entre el espacio interior y el exterior en el

conjunto de edificios. Queda resaltada la función que para ello cumplen tanto los materiales como los elementos constructivos. Juega incluso a dinamizar las aparentemente estáticas panorámicas de las fachadas principales del conjunto, aprovechando la estela luminosa a la que quedan reducidos los coches en tránsito delante de los edificios, por efecto de la instantánea. Igualmente mediante la iluminación capta la modulación de la superficie de las paredes del salón de actos, contemplando este aspecto como eje en la valoración de este espacio, al darle todo el protagonismo mediante el encuadre.

Viendo estas series es imposible que no afloren a nuestra memoria obras de fotógrafos como Aurelio Grasa, Emili Godés o Catalá Pic (padre de Catalá Roca), los pioneros españoles de la fotografía publicitaria, científica, y primeros en la incorporación de la imagen fotográfica al diseño gráfico. Sin duda, esa herencia fue asumida por estos profesionales de forma natural, como parte ineludible de su concepción del lenguaje fotográfico. Probablemente fuera en sus trabajos de Fotografía de Arquitectura donde pudieron trabajar con mayor libertad en los aspectos técnicos y conceptuales de la Fotografía, y donde ese bagaje se convertía en la base para plantear la imagen final. Y siempre, obteniendo fotografías de gran potencia visual e innegable belleza, mientras captaban con certeza los aspectos esenciales de cada edificio.

1. *Revista nacional de Arquitectura*, n. 179, noviembre 1956; *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 28, 4º trimestre 1956; *Arquitectura*, n. 61, enero 1964; *Informes de la Construcción*, n. 79, noviembre 1956 y,

n. 90, abril 1957; *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 71, abril/mayo y n. 73, septiembre 1957 y n. 95, abril/mayo 1961; *Bauen+Wohnen*, n. 6, junio 1958; *Baumeister*, n. 8, mayo 1958; *Werk*, n. 8, agosto 1958.