

Revelado, imagen e industria. Cuatro casos de estudio

Developing Images and Industries: Four Case Studies

investigación
pp. 104-113

— Silvia Blanco Agüeira

Antonio S. Río Vázquez

Resumen

El esfuerzo realizado por las empresas para registrar o publicitar sus arquitecturas nos ha legado imágenes que van más allá del simple valor documental al mostrarnos la capacidad creadora del profesional que maneja la cámara. A través de cuatro fotografías, que se corresponden con cuatro casos de estudio, construimos un relato para adentrarnos al proceso de realización de las instantáneas y, en definitiva, comprender mejor la relación entre fotografía y arquitectura, analizando el valor de las imágenes tanto como documento para la historia como por su condición de obras artísticas.

Palabras clave: arquitectura, fotografía, patrimonio, España, siglo XX

Abstract

The effort made by companies to record or advertise their architecture has given us images that go beyond their mere documentary value, showing the creative capacity of the professional handling the camera. Through these four photographs and their corresponding case studies, we have constructed a narrative strategy for understanding the process of creating photographs in order to better understand the relationship between photography and architecture, analyzing the value of these images both as historic documents and artistic works.

Keywords: architecture, photography, industry, heritage, Spain, twentieth century

Introducción

“Hay dos maneras de difundir la luz: ser la vela o el espejo que la refleja,”¹ escribió Edith Wharton recién comenzado el siglo xx; sentencia que adquiere un significado especial cuando la trasladamos a nuestro campo de investigación, al adentrarnos en el estudio del patrimonio industrial y de su fotografía. Las imágenes poseen esa doble condición de vela y espejo: nos interesan porque transmiten la realidad que ha existido, actúan como testigos del pasado –muchas veces desaparecido u olvidado–, pero también mantienen un valor propio, el de la creación artística del autor que maneja la cámara. Como afirma el fotógrafo Antonio Cores: “Cuando miro por un objetivo estoy en otro mundo. Soy cámara, soy encuadre, soy foco, soy luz.”² Ésta es la historia de cuatro fotografías que nos han acompañado en nuestras investigaciones recientes y que, en todas las ocasiones, han trascendido el documento y han servido para trazar conexiones, develar nombres y lugares y, en definitiva, escribir un nuevo relato sobre la industria y sus imágenes.

En el ámbito del patrimonio industrial del siglo xx, la imagen fotográfica es un vehículo informativo y analítico que ayuda a documentar el discurso laboral y social de la empresa. Sirve como referente para la reconstrucción y recuperación de los procesos productivos. De todos los formatos, es el que mejor representa la escenografía del mundo del trabajo. Sin embargo, esa reproducción visual de la realidad fabril demanda un proceso de análisis de su identidad, esencia y naturaleza que desentrañe las conquistas visuales alcanzadas. Las fotografías tienen valor en sí mismas, más allá de una aproximación epidérmica. Se puede argumentar que tienen la capacidad de capturar maravillosos momentos fugaces,³ de sumergirnos en percepciones subjetivas, pero al mismo tiempo nos proporcionan una visión amplia de lo construido tal como es. Todos estos aspectos nos permiten arrojar luz sobre los puntos de conexión entre la arquitectura y sus estrategias de difusión, entre la realidad y su apreciación artística.

1. Edmund Lill y la fábrica Fagus

Hace un siglo, Walter Gropius encargó al fotógrafo Edmund Lill un reportaje de la fábrica de hormas para zapatos Fagus en Alfeld (Alemania), construida entre 1911 y 1913. Según explica Annemarie Jaeggi en su libro *Fagus. Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus*, se trataba de la segunda ocasión en que el arquitecto solicitaba los servicios del fotógrafo, pues ya había documentado la finalización de la obra durante el año 1912.⁴ Entre todas las imágenes tomadas por Lill, una alcanzó especial relevancia hasta convertirse en un símbolo de la modernidad y del progreso: la correspondiente al interior de la central eléctrica, uno de los principales edificios del complejo. Junto a unos grandes ventanales, situados en la esquina del recinto fotografiado, un operario sentado

trabaja sobre una mesa, mientras que la luz procedente del exterior inunda todo el espacio. Lill nos está legando aquí un documento que pone de manifiesto los logros funcionales, estéticos y técnicos de la nueva arquitectura industrial, al introducirnos en un interior puro y luminoso, donde hombre y máquina conviven en un ambiente agradable y racional, muy diferente de las sombrías fábricas de las décadas precedentes.

Incluso si obviamos el artefacto tecnológico del primer plano, podríamos encontrarnos ante un interior arquetípico de la vivienda del movimiento moderno. El cubo de luz, la ruptura de la caja en su esquina o la independencia



Fábrica Fagus en Alfeld, Alemania, 1911-1913. Fotografía: Edmund Lill. Fuente: Iñaki Bergera, *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*, 252. Harvard Art Museums Archives

de la estructura que libera la fachada nos remiten a los *ateliers* lecorbuserianos y a la levedad industrial de las casas de Mies van der Rohe. Sin embargo, nos encontramos ante una propuesta fabril, donde el trabajo pesado y manual ha sido sustituido por la ingravidez de la electricidad y la precisión de la máquina. El hombre permanece únicamente como guía y controlador del proceso, libre de cargas y esfuerzos, como la propia arquitectura, a la que otorga medida y escala. Incluso se permite dar la espalda a los generadores y al fotógrafo: ajeno y sereno, reflexiona y se rodea del paisaje.⁵

La fotografía quedaba así convertida en una herramienta fundamental para entender la evolución de la arquitectura industrial y el devenir de la modernidad a lo largo del siglo xx. No sólo se promovía la exaltación formal del proyecto, sino que la representación visual del mundo del trabajo servía de guía eficaz para la renovación del lenguaje arquitectónico. A través de una serie de imágenes simbólicas y evocadoras, los proyectistas se internaron en el mundo de los sueños modernos.

La irrupción en España de las vanguardias en los años veinte y treinta del siglo pasado supuso también el desembarco de las imágenes de la nueva arquitectura industrial. Cuando Walter Gropius impartió su célebre conferencia "Arquitectura funcional" en la Residencia de Estudiantes madrileña, el 5 de noviembre de 1930, acompañó su discurso de las fotografías de la fábrica Fagus y de los interiores espaciosos y claros de los talleres de Ford en Detroit, mientras afirmaba: "Son estos métodos de construcción en su esencia absolutamente distintos de los usados hasta hoy. El influjo de tales medios técnicos sobre la arquitectura moderna del mundo ya no se puede desmentir en ningún país."⁶ Sin embargo, España tardaría todavía varios años en introducir plenamente su modernidad industrial. La irrupción de la Guerra Civil y el posterior periodo autárquico retrasaron la aceptación definitiva de los principios modernos hasta mediados de la década de los cincuenta, que coincidiría con el gran desarrollo industrial del país.

2. Foto Bernardino y los talleres de Astano

Tras la Guerra Civil española, las políticas económicas inmediatamente posteriores fueron poco propicias a las innovaciones en el ámbito industrial. Las restricciones al comercio exterior y la prioridad dada a la explotación de los recursos propios estuvieron acompañadas de una fuerte intervención del Estado, misma que perduró en las décadas siguientes. Con base en estos planteamientos se creó, en 1941, el Instituto Nacional de Industria (INI) como respuesta a la necesidad de reconstruir e impulsar desde el gobierno la economía productiva española.

Desde su origen, el INI mostró un decidido interés por la imagen que las empresas y la propia institución proyectaban hacia la sociedad, lo que condujo a la creación de un Departamento de Propaganda específico, donde la fotografía, primero, y el cine, después, jugaron un papel fundamental. El objetivo principal era emprender un amplio seguimiento gráfico de los logros alcanzados por las empresas, publicitando dicho organismo.

En los reportajes, los autores locales adquirieron cada vez más notoriedad y comenzaron a especializarse en la fotografía industrial; en los años sucesivos desarrollarían una amplia trayectoria en ese campo. Estos profesionales se encargaron de retratar las distintas fases del proceso de elaboración y del producto recién terminado, pero también capturaron la maquinaria, la construcción de las instalaciones e infraestructuras, así como su aspecto final; en definitiva, documentaron el paisaje físico y humano transformado por la llegada de la industria.



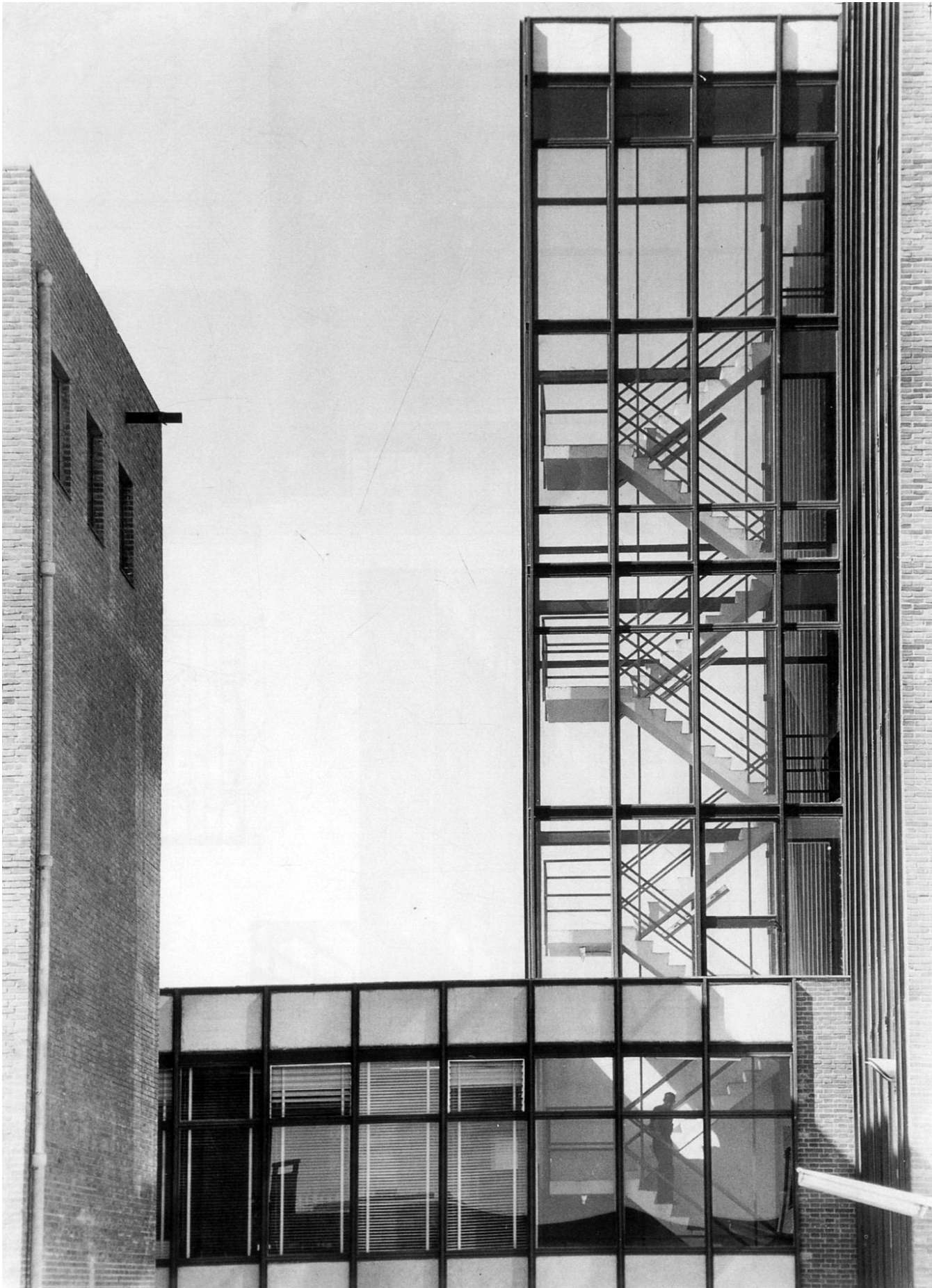
Taller de herreros de Astano en Ferrol, 1957. Fotografía: Foto Bernardino. Fuente: Antonio Río Vázquez, *La recuperación de la modernidad*, portada. Archivo de Navantia-Ferrol

Entre los estudios profesionales que surgieron en diferentes lugares de la geografía española, Foto Bernardino se ocupó en Ferrol de documentar todo el proceso de ampliación de los astilleros de Astano y de la construcción de sus principales buques. Su legado es una extensa colección de fotografías en blanco y negro, con las estructuras industriales como principales protagonistas. La vista nocturna del taller de herreros de la ribera, la pieza construida más grande de este periodo, demuestra que la renovación de los códigos estéticos de la arquitectura fabril tuvo en la fotografía nocturna un gran pilar. La luz artificial no sólo permitía ocultar las imperfecciones, mostrando la mejor cara del objeto retratado, sino que generaba en numerosas ocasiones una memoria más persistente que el propio edificio, llegando a alterar la realidad y la esencia de los espacios.⁷ En el resultado final se traslucían los deseos de los arquitectos, las pretensiones de los clientes y la capacidad de los fotógrafos para identificar una serie de códigos compartidos. Se producía así una relación cruzada entre la representación, la veracidad y la perdurabilidad que

establecía maneras sutiles de operar en la difusión publicitaria y comercial de la nueva imagen empresarial. En resumen, se inauguraba una manera de mirar convertida en herramienta de construcción formal al servicio de las nuevas propuestas arquitectónicas.

Las instalaciones fabriles de Astano se transformaron, bajo la lente de Foto Bernardino, en auténticas catedrales para el trabajo, simulando una luminosa y ordenada "Atlántida de hormigón," en alusión a la descrita en el libro de Banham:

Sin embargo, se trataba de una estructura del mismo tipo y generación que las que Le Corbusier había utilizado para ejemplificar sus argumentos: edificios industriales americanos de varios pisos con un armazón de hormigón al descubierto, relleno de vidrieras transparentes. Edificios como imágenes de rayos X, con los huesos a la vista del público.⁸



Fábrica de café Monkey, Madrid, 1960. Fotografía: Antonio Cores. Fuente: Iñaki Bergera, *Fotografía y arquitectura moderna*, 194. Servicio Histórico, Fundación Arquitectura COAM. Fondo Estudio Alas Casariego

3. Antonio Cores y la fábrica Monkey

En la segunda mitad del siglo xx, el dominio de la técnica no era el único requisito necesario para afrontar los encargos de documentación de la arquitectura moderna. No bastaba con la intuición, ni con apretar un botón y enfocar la realidad exterior, sino que se trataba de atrapar las cualidades de la renovación arquitectónica que se estaba produciendo. Un fotógrafo no podía realizar su trabajo creativo sin que estuviese bien informado acerca del discurso de la imagen como catalizadora de la transmisión de significados. Por lo tanto, el proceso previo de aprendizaje que permitía ofrecer a través del objetivo de la cámara detalles extraordinarios de la arquitectura estuvo ligado muchas veces a la estrecha relación entre estos profesionales y los arquitectos, ingenieros, diseñadores y editores que los contrataron. En el caso de Antonio Cores, su trabajo estuvo vinculado originalmente a la extraordinaria figura de Alejandro de la Sota, en cuyo estudio madrileño Cores instaló su primer laboratorio de revelado.

La trayectoria de Antonio Cores Uría (San Fernando, Cádiz, 1936) supera cualquier límite o catalogación, y ha llegado a ser más propia de un guion cinematográfico. Su infancia en Asturias, sus estudios frustrados de arquitectura en Barcelona y su título de piloto de vuelo anteceden a su primer contacto con la fotografía en París. Con tan solo veintidos años, se traslada a la capital francesa y colabora en los Estudios de Cine de Boulogne, donde se dedica al revelado y positivado de placas y negativos. En 1961, tras haber adquirido los conocimientos técnicos mínimos para registrar lo que ve, se instala en Madrid, dispuesto a realizar fotografía industrial, publicitaria y de moda.

La elección de dirigir su primera empresa hacia la fotografía industrial parece, a la vista de los acontecimientos, lógica. De la Sota, que ya rondaba el medio siglo y poseía una trayectoria más que consolidada, mostraba al joven profesional la diferencia entre el automatismo técnico y la transmisión de la moderna identidad arquitectónica. En palabras del propio fotógrafo, se generaba así un proceso de estudio, de investigación y de tanteo, en el que la simplificación era una pieza clave: "Alejandro juzgaba mis fotos. De noche, yo salía a fotografiar arquitecturas iluminadas; después las revelaba en su estudio y él me daba su opinión."⁹

La voz autorizada que le descubrió a Cores los valores volumétricos y espaciales del objeto arquitectónico le facilitó al mismo tiempo la conexión con otras destacadas figuras del momento: José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún, Miguel Oriol, José Serrano Suñer, José Antonio Coderch, Federico Correa, Ricardo Bofill o el propio Alejandro de la Sota fueron algunos de sus clientes. Junto a Alejandro, su hermano Jesús de la Sota –pintor, fotógrafo y diseñador– le abrió las puertas a la abstracción y a las corrientes estéticas más avanzadas del momento: "Puedo decir que en París me enseñaron técnicas de revelado, pero Jesús estuvo siempre presente en mi trabajo, como maestro. Y Alejandro también. Por eso mi éxito entre los demás arquitectos."¹⁰

Esa esencialidad expresiva de los hermanos De la Sota se puede reconocer en las imágenes tomadas por Cores de la fábrica de café soluble Monkey (Madrid, 1959-1961), obra de los arquitectos Genaro Alas y Pedro Casariego. De esa fábrica procede una de las fotografías más divulgadas de la arquitectura moderna española, aunque fuera realizada por un autor prácticamente desconocido. La dureza de las líneas, la delineación de los contornos y la presencia de tonos negros consistentes dan como resultado una composición geométrica plana, casi irreal. La esencialidad expresiva alcanza también las fotografías del edificio ya terminado, donde la búsqueda de una mayor intensidad en los encuadres amplificó



Central hidroeléctrica de Proaza, Asturias, 1965. Fotografía: Francisco Ruiz Tilve. Fuente: Iñaki Bergera, *Fotografía y arquitectura moderna en España*, 202. Museu del Pueblu d'Asturies

la tensión sobre el cerramiento de vidrio, que aparece abruptamente recortado contra el cielo. La elegancia y la percepción de aislamiento o soledad contenida en una de las imágenes tomadas por Cores, en la que una figura humana participa de un equilibrio de elementos, trazos y vacíos, convirtió esta fotografía en la preferida de uno de los proyectistas, Pedro Casariego, quien llegaría a ver en ella la mejor representación posible de la hoy desaparecida fábrica.

Salvo en el caso de Alas y Casariego, que exigieron el reconocimiento explícito de los fotógrafos que colaboraron en su trayectoria profesional, la firma de Antonio Cores se encuentra ausente por completo de los créditos de las revistas de la época. No hay una mención clara de su labor, menos aún de su trabajo en favor de la difusión de la modernidad española, a pesar de que su tarea le permitió establecer nexos de unión con el trabajo de otros contemporáneos. Esa ausencia de reconocimiento fue habitual entre los que ocuparon un puesto destacado en la representación de las obras más singulares de la modernidad.¹¹

4. Ruiz Tilve y la central de Proaza

En el año 1963, la revista española *Hogar y Arquitectura* publicó una encuesta sobre integración de las artes realizada a artistas y arquitectos. Una de las preguntas se refería a si era posible la colaboración entre el pintor, el escultor y el arquitecto. El artista José María de Labra respondió: "No sólo es posible, sino cada vez más necesaria y urgente."¹² A lo que añadió: "Toda construcción auténtica, toda creación humana es una interacción de funciones y no una diferenciación de dominios."¹³ Pocos años antes había concebido un gran mural para la sala de turbinas de la central del Eume, en A Capela (A Coruña).¹⁴

La década de los sesenta puso de manifiesto el interés por la integración de las artes en España. Las primeras actuaciones en este sentido ya habían comenzado a finales de los años cincuenta, ligadas a la creación de pequeñas agrupaciones que pretendían impulsar las relaciones entre arte e industria. Una de ellas, la Sociedad de Estudios para el Diseño Industrial (SEDI), surgida en 1957, tuvo entre sus promotores al propio José María de Labra, entre otros artistas, como Amadeo Gabino, José Luis Sánchez, Joaquín Vaquero Turcios, Francisco Farreras o el coruñés Manuel Suárez Molezún. Todos ellos, junto a destacados arquitectos como Carlos de Miguel, Javier Carvajal o Luis Martínez Feduchi, se reunían en un pequeño estudio ubicado en el número 65 de la calle Bretón de los Herreros, en Madrid. Desde allí analizaban y desarrollaban propuestas donde las artes aplicadas ejercían de vínculo entre la técnica y el arte.

Con esta filosofía se realizaron intervenciones artísticas en varias centrales eléctricas que se alejaban de los simples añadidos plásticos, hasta el punto de llegar a ordenar y revitalizar el espacio. Esa interesante fusión entre ingeniería hidroeléctrica, arte contemporáneo y arquitectura moderna tenía un referente claro en la titánica construcción del Salto de Grandas de Salime, en el cauce del río Navia. Bajo el aliviadero de su presa se situó una central a la que el arquitecto, pintor y escultor asturiano Joaquín Vaquero Palacios puso arte. Y en ese empeño de unir funcionalidad y estética, involucró también a su hijo, el pintor Joaquín Vaquero Turcios, quien trazó murales descomunales en el interior de la sala de turbinas, colgado de una plataforma desde el puente grúa de la central. El éxito de dicha intervención, que finalizó en 1955, supuso el comienzo de una serie de proyectos en Asturias que convirtieron varias centrales hidroeléctricas en poco menos que espectaculares museos de arte contemporáneo.

En la central de Silvón, muy cerca de la frontera con Galicia, el arquitecto Ignacio Álvarez Castelao colaboró con el ingeniero Juan José Elorza y con el pintor Antonio Suárez en la creación de una nave de singular interior: un recinto iluminado por una gran vidriera de formas geométricas abstractas y tonalidades vivas. Si en Grandas de Salime, Vaquero Palacios se encargó de los relieves de fachada, de los escultóricos miradores sobre la presa y del mobiliario, en la central de Miranda, en las aguas del río Somiedo fue el responsable de esculpir enormes figuras de titanes sobre las chimeneas de ventilación. Unos años después, el mismo autor creó en Proaza una obra de arte total, con el diseño de fachadas plegadas, la incrustación de relieves simbólicos y la creación de interiores futuristas. Y es que, en la sala de máquinas de esta central, ubicada en el valle del Trubia, las cabezas de los alternadores parecen verdaderas esculturas rodeadas de grandes murales que representan campos magnéticos. En resumen, elaboró un inmenso legado artístico ubicado en lugares recónditos, pero accesibles, y que es visitado cada año por miles de personas interesadas en unas instalaciones que siguen operativas hoy en día.

Conclusiones

Todos los casos de estudio analizados nos permiten comprobar las condiciones documentales y mediáticas latentes en la fotografía de arquitectura industrial, con un evidente carácter de abstracción de la realidad. Los espacios de trabajo se celebran con el retrato de momentos efímeros que nos transportan a un mundo nuevo, a utópicos universos que se fijan en nuestra memoria de una forma más verídica que la propia realidad construida. Este aspecto ha contribuido de manera significativa a la difusión de lo moderno, con base en el discurso organizado por la estrecha conexión entre los que diseñaban los espacios y los que los fotografiaban.

La imagen fotográfica se convirtió así en una poderosa herramienta para entender el contexto y las relaciones laborales y sociales establecidas con la arquitectura, aun cuando ésta quedaba representada sin la contaminación del uso diario. Eran instantes congelados en el proceso evolutivo de los edificios, mismos que nos permiten apreciar hoy en día la naturaleza del volumen proyectado. La figura humana ejerce de contrapunto en ese registro intencionado de la historia.

La conclusión que debemos extraer de este pequeño recorrido por las relaciones entre patrimonio industrial y fotografía es similar a la que se establece entre la arquitectura moderna y la fotografía. En ambos casos hay un esfuerzo de abstracción y de acondicionamiento de la mirada, así como una confianza ciega en la capacidad de la máquina para dar entrada a la emoción y a la apreciación artística.

El recurso de fotografías nocturnas, con construcciones acristaladas y luminosas, acentuaba la experiencia sensorial y ayudaba a confundir los sentidos. Incluso en encuadres diurnos, los fotógrafos alcanzaron a dotar a las imágenes de un carácter narrativo que ensalzaba las virtudes de trabajar en las grandes estructuras industriales. La nueva cultura visual se nutrió además de los nuevos significados adquiridos a través del arte integrado a la arquitectura. Su posición clave dentro del proyecto derivaba en la elaboración de una obra total, y así mantenía viva la idea de generar espacios en los que estuviesen representadas diversas autorías y diversas miradas, diluyendo la frontera entre la vela y el espejo.

Notas

1. "There are two ways of spreading the light; to be / The candle or the mirror that reflects it." Edith Wharton, "Vesalius in Zante," *North American Review* 175 (noviembre de 1902), 631.
2. Adriana Malvido, "Antonio Cores. El último fotógrafo de Picasso," *Laberinto* 516, suplemento de *Milenio* (4 de mayo de 2013), 7.
3. Hugh Campbell, "Looking at Photographs, Thinking about Architecture," *ZARCH* 9 (diciembre de 2017), 17. DOI: 10.26754/ojs_zarch/zarch.201792265
4. Ambas series se conservaron en el archivo de Gropius, hoy en Harvard.
5. La cualidad doméstica de la fábrica moderna puesta en valor por la fotografía de Lill se hace todavía más patente en la actualidad, pues la antigua central eléctrica se ha convertido en el Fagus-Gropius-Café, lugar de encuentro y reposo de los trabajadores y de los numerosos visitantes del complejo, especialmente desde su inclusión en el año 2011 en la lista de Patrimonio Mundial de la Unesco.
6. Walter Gropius, "Arquitectura funcional. Conferencia de Walter Gropius en la Residencia de Estudiantes de Madrid," *Arquitectura* 142 (febrero de 1931), 54.
7. Gonzalo Montiel Roig, "La fotografía industrial y el archivo de empresa en la siderurgia del Puerto de Sagunto: representación, poder e identidad (1944-1976)," *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 149 (2015), 68. DOI: 10.5477/cis/reis.149.65
8. Reyner Banham, *La Atlántida de hormigón* (Madrid: Nerea, 1989), 31-32.
9. Ver Silvia Blanco, "Antonio Cores. Patrones vernaculares para fotografías contemporáneas," en Iñaki Bergera (ed.), *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España* (Barcelona: Fundación Arquia, 2015), 189.
10. Silvia Blanco, "Antonio Cores. Patrones vernaculares..." 193.
11. Para solventar este vacío, el proyecto de investigación "Fotografía y arquitectura moderna en España, 1925-1965", del que los autores han sido miembros, ha analizado, documentado y divulgado entre 2012 y 2017 el papel de la fotografía en la construcción de la modernidad en España.
12. Eduardo Amann, "Integración de las artes. Una encuesta de *Hogar y Arquitectura*," *Hogar y Arquitectura* 44 (1963), 2.
13. Eduardo Amann, "Integración de las artes..." 2.
14. Silvia Blanco Agüeira y Antonio Río Vázquez, *Labra en la central del Eume* (Madrid: Fundación Endesa, 2017), 10.

Referencias

- Amann, Eduardo. "Integración de las artes. Una encuesta de *Hogar y Arquitectura*." *Hogar y Arquitectura* 44 (1963): 2.
- Banham, Reyner. *La Atlántida de hormigón*. Madrid: Nerea, 1989.
- Bergera, Iñaki (ed). *Fotografía y arquitectura moderna en España, 1925-1965*. Madrid: Museo ICO, 2014.
- Blanco, Silvia. "Antonio Cores. Patrones vernaculares para fotografías contemporáneas." Iñaki Bergera, ed. *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015: 184-197.
- Blanco, Silvia y Antonio Río Vázquez. *Labra en la central del Eume*. Madrid: Fundación Endesa, 2017.
- Campbell, Hugh. "Looking at Photographs, Thinking about Architecture." *ZARCH* 9 (diciembre de 2017): 10-25. DOI: 10.26754/ojs_zarch/zarch.201792265
- Gropius, Walter. "Arquitectura funcional. Conferencia de Walter Gropius en la Residencia de Estudiantes de Madrid." *Arquitectura* 142 (febrero de 1931): 51-62.
- Malvido, Adriana. "Antonio Cores. El último fotógrafo de Picasso." *Laberinto* 516, suplemento de *Milenio* (4 de mayo de 2013): 6-7.
- Montiel Roig, Gonzalo. "La fotografía industrial y el archivo de empresa en la siderurgia del Puerto de Sagunto: representación, poder e identidad (1944-1976)." *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 149 (2015): 65-86. DOI: 10.5477/cis/reis.149.65
- Río Vázquez, Antonio. *La recuperación de la modernidad. Arquitectura gallega entre 1954 y 1973*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2014.
- Wharton, Edith. "Vesalius in Zante." *North American Review* 175 (noviembre de 1902): 625-31.

Silvia Blanco Agüeira

Doctora Arquitecta

Centro de Estudios Superiores Universitarios de Galicia,

Universidad San Jorge

✉ sblanco@usj.es

Antonio S. Río Vázquez

Doctor Arquitecto

Universidade da Coruña

✉ ario@udc.es