MADRID EN CONSTRUCCIÓN

1940
1985

MADRID EN CONSTRUCCIÓN 1940-1985

SALA CRISTÓBAL PORTILLO, EL ÁGUILA

Calle Ramírez de Prado, 3. 28045 Madrid

18 de junio - 22 de septiembre de 2026

Esta exposición es un proyecto de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Comunidad de Madrid

PRESIDENTA

Isabel Díaz Ayuso

CONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE

Mariano de Paco Serrano

VICECONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE

Luis Fernando Martín Izquierdo

DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL Y OFICINA DEL ESPAÑOL

Bartolomé González Jiménez

SUBDIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO HISTÓRICO

Miguel Ángel García Valero

Biblioteca virtual

Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

comunidad.madrid/publicamadrid

EXPOSICIÓN

Organiza

Subdirección General de Patrimonio Histórico

Dirección General de Patrimonio Cultural
y Oficina del Español

Consejería de Cultura, Turismo y Deporte
de la Comunidad de Madrid

Comisarios

Carolina Aguado Serrano

Guillermo Enríquez de Salamanca González

Coordinación expositiva

Macarena Calderón Prieto

Mariela Beltrán García-Echániz

Con la colaboración de

Elena Estepa Lanchas

Comunicación

Sandra de la Flor Aguado

Coordinación de actividades educativas

Charo Melero Tejerina

Educación Patrimonial

Beatriz de Palacios Pérez

Diseño museográfico y dirección de montaje

Vélera diseño

Producción de fotografías

Museoteca

CATÁLOGO

Subdirección General de Patrimonio Histórico

Dirección General de Patrimonio Cultural
y Oficina del Español

Consejería de Cultura, Turismo y Deporte
de la Comunidad de Madrid

Textos

Carolina Aguado Serrano

Guillermo Enríquez de Salamanca González

Fotografías

© Archivo General de la Administración

© Archivo Regional de la Comunidad de Madrid

© Asociación Cultural El Bustar (Bustarviejo) –
Colección fotográfica

© EFE

© EUROPA PRESS

© Fundación Diario Madrid

© IPCE

© Museo de Historia de Madrid

© Oronoz

Dirección y coordinación editorial

Macarena Calderón Prieto

Mariela Beltrán García-Echániz

Diseño y maquetación

Jesús Moreno & Asociados

Imagen gráfica

Vélera diseño

Corrección de textos

Isabel Lobo Bastida

Fotomecánica

Museoteca

Impresión y encuadernación

Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid

© de la edición: Comunidad de Madrid, Dirección General
de Patrimonio Cultural y Oficina del Español

© de los textos: Comunidad de Madrid, Dirección General
de Patrimonio Cultural y Oficina del Español

ISBN: 978-84-451-4243-1 / D.L.: M-12941-2026

La Comunidad de Madrid agradece a todas las personas
e instituciones que han hecho posible este proyecto







«(…) disfruta fijándose en las ciudades distintas que viven dentro de la misma ciudad. Muñecas rusas: más que barrio, ciudad dentro de ciudad, casas y calles dentro de un vientre de ballena. (…)»

Las maravillas, Elena Medel, 2020

La Convención Europea del Paisaje, adoptada en Florencia el 20 de octubre de 2000 y en vigor desde el 1 de marzo de 2004, define el paisaje como «cualquier parte del territorio tal como la percibe la población». Esta concepción, alejada de las visiones tradicionales vinculadas a los espacios naturales y a la percepción de las cualidades estéticas del territorio, incluye expresamente los paisajes urbanos, periurbanos y rurales, así como los espacios excepcionales y los cotidianos.

La cultura estabiliza los derechos sociales y proporciona calidad de vida a las personas. El paisaje, entendido bajo la concepción amplia que define la Convención Europea, es uno de estos factores de calidad. De este modo, los paisajes como elementos fundamentales del entorno humano son expresión de la diversidad cultural y natural y fundamento de la identidad de una comunidad.

Los espacios bellos y los espacios cotidianos son producto de la interacción humana con el entorno, por ello la construcción y la transformación del paisaje deben tener como propósito el desarrollo y el disfrute de los individuos que perciben y viven el territorio.

La exposición «Madrid en construcción» plantea una exploración de la transformación de la ciudad y región de Madrid a través de la percepción del paisaje cotidiano recogido en una selección de fotografías que capturaron un instante de su crecimiento.

El relato visual arranca en 1940 con la reconstrucción posterior a la Guerra Civil y concluye en 1985, con el inicio de la Comunidad Autónoma. Las fotografías muestran paisajes por hacer, son historia del territorio de Madrid, promesa de una metrópoli que siempre ha sido refugio de los que vienen y proyecto de un mejor porvenir. Son esperanza en la cotidianeidad.

La muestra documenta también la expansión de la capital hacia la región. El nacimiento de una gran metrópoli que entrelaza el campo y el asfalto en un paisaje vivo que se moderniza y en el que tiene cabida la conversión del terreno en barbecho en el vértigo vertical e industrial de Alcorcón, Getafe, Móstoles, Alcobendas o San Sebastián de los Reyes.

Desde los inicios de la fotografía, Madrid siempre ha sido un oscuro deseo fotográfico, porque hay miles de *madriles* en Madrid, como hay miles de fotografías de la ciudad y miles de anhelos captados en cada instantánea. Por este motivo, las fotografías que integran la exposición son las seleccionadas por los comisarios, pero podrían ser otras, las de ustedes o las mías. En cualquier caso, siempre serían una suerte de introducción a una posible cartografía visual de la metamorfosis de una ciudad y una región.

La muestra captura también la llegada de quienes buscaban un destino mejor. En esas imágenes Madrid es, como sugería Camilo José Cela, una colmena donde la vida siempre insiste, donde «las cosas no tenían arreglo», pero donde, a pesar de todo, se vuelve a empezar.

Porque Madrid no es una meta, sino una transformación. Una realidad que, como el anhelo que la sostiene, permanece afortunadamente en construcción.

En 1950, Darío Fernández Flórez ponía en boca de la protagonista de *Lola, espejo oscuro* —una olvidada novela de la literatura de posguerra— que los madrileños parecen habitar casi con orgullo sobre un paisaje que está surcado de «un laberinto de hoyos, de calas, de zanjas, de montones de tierra y de adoquines…», sospechando que este desorden es el estado natural de Madrid.

Quizás sea verdad que los madrileños estamos siempre en obras, pero viendo estas fotografías me gustaría pensar que son como ese suspiro ansioso que damos cuando sabemos que nos falta algo por acabar. Ese instante suspendido donde lo que fue ruina aún no es edificio, donde el campo empieza a ser asfalto y donde lo que deseamos quizás se cumpla.

MARIANO DE PACO SERRANO
Consejero de Cultura, Turismo y Deporte

ENTRE RUINAS

1939

Los bombardeos, el cerco, los combates, el frente, la retaguardia, las barricadas, los búnkeres, las trincheras, las tapias, las protecciones proyectadas o improvisadas, los socavones, las zanjas, los escombros, los derrumbes y un largo etcétera tomaron forma física en Madrid.

Tras la guerra, la capital quedó destruida, y la región, profundamente afectada. Las cicatrices físicas, emocionales y psicológicas redefinieron íntegramente la estructura y fisionomía urbanas.

Aquellas ruinas quedaron reflejadas en numerosas instantáneas que muestran el paisaje de la guerra y nos permiten tomar conciencia de este como inicio del Madrid actual.

Tanto las ruinas de edificios ordinarios o imprescindibles en la capital —el Palacio Real, la Casa de Velázquez o la Ciudad Universitaria—, como las huellas del frente de guerra en la Comunidad —Guadarrama o el Jarama— nos han legado vestigios y edificios reconstruidos o transformados, como la madrileña iglesia de San Sebastián o la de Torrejón de Velasco. También generaron sustituciones arquitectónicas y vacíos que dieron lugar a nuevos espacios urbanos como la Montaña del Príncipe Pío y los jardines donde hoy se levanta el Templo de Debod.

La reconstrucción de aquel Madrid, sustentada en un programa ideológico, buscó la transformación de la ciudad y aprovechó las destrucciones para llevar a cabo sus reformas urbanas, apoyadas en la idea de la ciudad-capital que, pese a todo, hizo posible que el paisaje histórico no se borrara.



01

Primera voladura del edificio de Ingenieros Agrónomos que ha dejado al descubierto la Casa de Velázquez,
13 de marzo de 1937

Albero y Segovia

Archivo General de la Administración



02

Embudo de aviación frente al Ministerio de Fomento, 1936 – 1939

Foto Atienza

Archivo General de la Administración

«Todos hormigueaban por el centro de la ciudad, surcando un laberinto de hoyos, de calas, de zanjas, de montones de tierra y de adoquines [...]».

Lola, espejo oscuro, Darío Fernández Flórez, 1950



03

Calle de Preciados, 1936 – 1939

Hermanos Mayo

Archivo General de la Administración

04

Bombardeo fascista del 22 de julio de 1937

Colmenar Viejo

M.P.

Archivo General de la Administración



«[…] lanzaron dos bombas sobre el barrio de Vallecas, en las afueras, pero solo explotó una […] Aunque la bomba explotó en medio de una calle, resultaron muy dañadas las fachadas de ocho casas, otra casa pequeña quedó reducida a ruinas por la onda expansiva y los explosivos».

Telefónica, Ilsa Barea-Kulcsar, 1939

05

Mujeres que habitaban uno de los barrios extremos de Madrid buscando entre las ruinas de lo que fue su casa los restos de sus humildes enseres, 1936 – 1939

Albero y Segovia

Archivo General de la Administración



«El templo entero se vino abajo, los cascotes del derrumbamiento taparon la calle de San Sebastián hasta el segundo piso del caserón de enfrente, por cuyo balcón central, situado dos pisos más arriba del portal obstruido, tenían que penetrar en sus domicilios los vecinos del edificio».

El nido de la paloma, Elisa Cuarental, 1992

06

Capilla de los Arquitectos en la iglesia de San Sebastián después del bombardeo, 1936-1939

Vicente Moreno

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura


S ALMACENES D



07

Iglesia derruida. Torrejón de Velasco. 1936 – 1939

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid



08

Palacio Real después de la Guerra Civil, *ca*. 1940

Tomás Prast

Biblioteca Digital Memoria de Madrid



09

Después de la guerra, ca. 1939

Martín Santos Yubero

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid



10

Ciudad Universitaria. Cárcel Modelo, *ca*. 1939

Otto Wunderlich

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura

«La guerra solo dejaba material
de derribo sucio y confuso [...]
la vuelta a la paz no serviría para
nada: la enseñanza de destruir
o de esquivar destrucción, saber
que no se es aún un cadáver
y a cambio, el soplo venenoso que
para el corazón, asfixia, quiebra
promesas y proyectos».

Trilogía de la Guerra Civil, Javier Eduardo Zúñiga, 1980

11

Edificios en ruinas y los escombros de la Ciudad Universitaria de Madrid, *ca*. 1939

Otto Wunderlich

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



CIUDAD SILENCIADA

1939 – 1940

El *urbicidio* fue rápidamente recompuesto, al menos en los espacios más céntricos de la capital y en los barrios próximos al frente, interviniendo sobre las cicatrices más evidentes que deformaban el urbanismo: eliminación de barricadas, parapetos y distintos elementos defensivos, así como el desescombro, la recuperación de pavimentos destrozados y reparaciones de infraestructuras y dotaciones de servicios. Especialmente significativa fue la reactivación inmediata de las obras de construcción del nuevo viaducto sobre la calle Segovia, paralizadas en 1936 y afectadas por la contienda.

Al mismo tiempo, se estudiaban alternativas de reconstrucción de la ciudad que encajaran en el proyecto de la nueva España. Esa firme determinación dio como resultado un plan que tardaría casi dos décadas en implementarse y que, curiosamente, se apoyó en ideas y planteamientos de arquitectos republicanos. El Plan Bidagor (1941) determinó las distintas vías, horizontes y espacios del nuevo Madrid con actuaciones dentro de los límites urbanos definidos en las primeras décadas del siglo, pero desatendió el resto de la región, que fue relegado a un segundo plano subordinado a la capital.

Pese a la rápida reconstrucción de las heridas más evidentes, no fue posible evitar la pérdida de paisajes, cuyos espacios vacíos fueron construidos con nuevos planteamientos urbanos y arquitectónicos, como muestra la radical modificación del entorno de Moncloa y la anacrónica arquitectura de corte imperialista del Ministerio del Aire, levantado en el solar que dejaran las ruinas de la Cárcel Modelo.

Las oleadas migratorias de la posguerra también buscaron refugio en estos vacíos y en los restos de la destrucción; tampoco faltaron quienes regresaron a su lugar de origen y encontraron sus casas destruidas o vandalizadas.

Estas fotografías forman parte del álbum fotográfico editado por el Ayuntamiento de Madrid en marzo de 1945: "Obras ejecutadas en las vías públicas de la capital en el primer año después de la liberación. Obras ejecutadas para la construcción del nuevo viaducto sobre la calle Segovia".

Juan Miguel Pando Barrero

Museo de Historia de Madrid



12

Calle del Campillo del Nuevo Mundo en obras, 1939



13

Calle de Ferraz con barricada, 1939



14

Calle de Ferraz asfaltada, 1940



15

Calle de Altamirano con barricada, 1939



16

Calle de Altamirano asfaltada, 1940



17

Calle de la Princesa con búnker, 1939



18

Calle de la Princesa asfaltada, 1940



19

Calle de Quiñones en obras, 1939



20

Calle de Quiñones asfaltada, 1940

«—Pasarán unos años,
y olvidaremos todo;
se borrarán los embudos
de las explosiones, se
pavimentarán las calles
levantadas, se alzarán
casas que fueron
destruidas. Cuanto
vivimos parecerá un
sueño y nos extrañará
los pocos recuerdos
que guardamos; […]».

Trilogía de la Guerra Civil,
Javier Eduardo Zúñiga, 1980





Obras en el Viaducto sobre la calle Segovia, 24 de febrero de 1940

EL NUEVO MADRID

1940 - 1985

La ordenación del territorio pasó por una reconstrucción de la ciudad que confirmara su condición de capital mediante la configuración del «Gran Madrid».

Mejorar la eficacia de la circulación en el centro, crear grandes vías de acceso —de norte a sur y de este a oeste— y organizar la red ferroviaria, así como los demás medios de transporte público, fueron intereses prioritarios.

Las estructuras se distribuyeron en áreas de zonificación —especial, comercial, residencial, verde e industrial— que se disponían en núcleos, o recintos principales, y recintos satélites. Los cinturones industriales se extendieron hacia las afueras, salvo en la zona norte, consagrada como la gran área verde y de recreo.

El Paseo de la Castellana fue el principal foco de proyección urbana, con hitos paisajísticos como el estadio Santiago Bernabéu, la zona de Orense y Nuevos Ministerios, el Palacio de Congresos, la unión con Chamartín, su núcleo de comunicación, y la Plaza de Castilla, que pasó a ser su nudo final.

El resto de la ciudad creció de manera más controlada, centrada en la reconstrucción de su centro histórico.

Este Madrid, reformulado como culmen de la modernidad, renacía con un diseño adaptado a un nuevo tiempo histórico que ya contaba con el reconocimiento y el plácet internacional. Pero los cinturones urbanos fracasaron paulatinamente, y el ideal higienista de la ciudad jardín de servicios autónomos también sucumbió. Este modelo quedó reservado para las clases acomodadas —colonias de Puerta de Hierro y El Viso— mientras los poblados dirigidos venían a resolver los problemas demográficos. Aun así, se encontrarán propuestas interesantes, como el barrio de la Estrella encuadrado en esa idea de cinturón de reposo y ciudad jardín, en esta ocasión, vertical.

Con los años, las periferias dieron cobertura al cinturón industrial con instalaciones fabriles en los extremos urbanos, como el edificio Seat, que anticipaban la proyección de la urbe hacia otros puntos de la región.

Como cualquier paisaje, el madrileño también se construyó gracias a la capacidad y la voluntad de sus ciudadanos de apropiarse de los espacios urbanos donde desarrollaban sus vidas, transformando Madrid en una metrópoli que avanza hacia la democracia.



22

Calle Medina Sabuco (hoy Aviador Zorita) esquina calle Jaén. Al fondo la Basílica Hispanoamericana Nuestra Señora de la Merced en construcción. 3 de mayo de 1954

Archivo Oronoz

23

Obras de construcción de la sede del Banco de Santander en la calle Alcalá, 1950

Nicolás Muller

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid


BANCO



24

Obras en la plaza de San Juan de la Cruz, 1942

Fundación *Diario Madrid*

«Arrancaba el otoño de 1966. Nadie del barrio de Salamanca hubiera entendido que los recién casados, por el antojo de estrenar piso, emigraran de aquel cogollito donde había de todo, y lo que no se encontraba en él no existía o no tenía caché».

Romanticismo, Manuel Longares, 2001



25

Calle Serrano, 210, 14 de junio de 1954

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



26

Plaza de Castilla, *ca.* 1950

Fundación *Diario Madrid*



27

Pabellón Canarias en la Feria del Campo, 14 de mayo de 1953

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura

28

Estadio Santiago Bernabéu del Real Madrid Club de Fútbol en la plaza de Lima, *ca.* 1950

Fundación *Diario Madrid*



«Una reconstrucción (alemana) equivalente a una segunda liquidación, en fases sucesivas, de la propia historia anterior, impidió de antemano todo recuerdo, mediante la productividad exigida y la creación de una nueva realidad sin historia».

*Sobre la historia Natural de la Destrucció*n. W. G. Sebald, 1999

29

Arco del Triunfo. Andamio IDE, subiendo caballos, 9 de agosto de 1956

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura





30

Antigua Fábrica de Moneda y Timbre (Jardines del Descubrimiento), 1961

Archivo Oronoz

31

Obra Nuevas Galerías, 7 de septiembre de 1965

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura


Obras del nuevo edificio de
GALERÍAS PRECIADOS
AGROMAN
OMES
Obras del nuevo edificio de GALERÍAS
VEN
Pre-Inv
Gran
oportuni



32

Obras de la Embajada Norteamericana, 5 de agosto de 1954

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



33

Avenida de José Antonio (actual Gran Vía) *el día de la llegada de IKE*, 31 de diciembre de 1959

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura

«—Desde aquí arriba es como mejor se ve Madrid, irracional, hecha a oleadas, siempre sin acabar.

—A mí me gusta mucho que sea así, sin terminar, hecha a la medida del hombre.

—Lo curioso es que este poblachón morisco llegara a ser capital de dos mundos. Este es un campamento sucio de obreros, burócratas, cantamañanas [...] Lo que aquí no ha habido nunca es una cultura arquitectónica».

Diálogo en la película Madrid, Basilio Martín Patiño, 1987

34

La Puerta de Alcalá con el fondo de la Torre de Valencia, *ca.* 1968 - 1973

Martín Santos Yubero

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid





35

Los botones de Agromán en la Plaza de España, 25 de octubre de 1961

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



36

Portada del Bazar Ventas, 8 de febrero de 1965

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura


BAZAR VENTAS
REGALOS
ELECTRODOMESTICOS
ARTICULOS DE LIMPIEZA
BAZAR VENTAS
VENDE MAS BARATO
ES su televisor...
VANGUARD
el mejor...
TV
BAZAR VENTAS
ES su televisor...
VANGUARD
el mejor...



37

Palacio de los Deportes, 2 de febrero de 1960

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



38

Exterior del edificio Torres Blancas, 23 de junio de 1967

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura





39

Barrio de la Estrella, 1960 – 1961

Nicolás Muller

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid

40

Edificio del Banco de Santander de Azca, 27 de junio de 1978

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



41

Centro Nacional de Promoción Profesional, 1 de octubre de 1973

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura





42

Edificios de Seat en el paseo de la Castellana, *ca.* 1963 – 1966

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



43

Nuevo pabellón de dirección de los Laboratorios Alter en la calle de Mateo Inurria, 17 de mayo de 1961

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura

44

Exteriores del palacio de congresos de la avenida del Generalísimo (actual paseo de la Castellana). *División Arco*, 21 de agosto de 1979

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



EXTRAÑOS EN TODAS PARTES

1940 - 1965

El nuevo paisaje madrileño estuvo marcado por una geografía social que había cambiado enormemente. El peso de la posguerra en la provincia, y en toda España, impulsó a muchas familias a emigrar a las ciudades. En diez años, Madrid pasó a albergar una población inasumible.

Poblados chabolistas, infraviviendas, trabajadores forzados, rentistas... El nuevo escenario creó tensiones que llevaron a imponer una estrategia de vivienda para Madrid: la Ley de Viviendas de Renta Limitada de 1954, planteada como una solución habitacional.

Frente a este panorama, una generación de arquitectos y urbanistas visionarios —Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romany o Alejandro de la Sota— trataron de intervenir ante la precariedad y trabajar por la dignidad habitacional a través de la arquitectura moderna en los denominados como poblados dirigidos y las Unidades Vecinales de Absorción (UVA).

De nuevo la fotografía permite rastrear el antes, el durante y el después de este proceso social: el chabolismo, las nuevas construcciones y los periodos de convivencia de ambos. Así, podemos observar cómo era la zona de Legazpi, con las casas en vagones; el gran asentamiento de Jaime el Conquistador, y los núcleos en el norte, tales como Chamartín y Plaza de Castilla, así como su solución definitiva en el poblado dirigido de Fuencarral. Los nuevos barrios de Entrevías y Caño Roto, entre otros, que resolvían las complicaciones acarreadas por las enormes bolsas de población y prestaban una imagen de solución moderna al renovado paisaje madrileño.

El reto que supuso enfrentarse a este nuevo contexto social fue un laboratorio en el que experimentar con maneras habitacionales que humanizaran la masificación.

Hoy, estos barrios perviven como testimonio de un Madrid que aprendió a construirse sobre la grieta abierta, la utopía de la arquitectura y la cruda supervivencia.



45

Retrato en fuente en Jaime el Conquistador, 1957

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



46

Bewohnter Eisenbahnzug (Legazpi), ca. 1940 – 1950

[Tren habitado]

Otto Wunderlich

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



47

Madrid inédito. Chabolas en la Plaza de Castilla, 1964

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura

«[…] A la mujer le salieron mal sus cálculos,
creyó que en Madrid se ataban los perros
con longanizas, se casó con un madrileño,
y ahora que ya las cosas no tenían arreglo,
se dio cuenta de que se había equivocado.
En su pueblo, en Navarredondilla, provincia
de Ávila, era una señorita y comía hasta
hartarse; en Madrid era una desdichada
que se iba a la cama sin cenar la mayor
parte de los días».

La colmena, Camilo José Cela, 1951

48

Edificios en ruinas y ropa tendida ante una casa, *ca.* 1940

Otto Wunderlich

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



«Paca vive en las cuevas del arroyo Abroñigal en el camino del cementerio del Este, a la caída de la tarde se peina un poco y se acerca hasta las bardas del Retiro a ver si puede ganarse una peseta o dos [...] Paca es de Puebla de la Mujer Muerta, provincia de Madrid. Paca no conocía la luz eléctrica ni el tren, tampoco las letras (éstas sigue sin conocerlas). Paca se alimenta de collejas, por el Abroñigal suelen darse las collejas bordes que son muy sabrosas e incluso nutritivas, a veces cuando tiene algún dinero se compra manises y también higos secos».

San Camilo, 1936, Camilo José Cela, 1969





49

La Bomba, 13 de julio de 1956

[Niños delante de una casa cueva]

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura

«—¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida [...].

La limitada llanura aparecía completamente ocupada por aquellas oníricas construcciones confeccionadas con madera de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o alquitrán, con onduladas uralitas recortadas irregularmente, con alguna que otra teja dispareja, con palos torcidos llegados de bosques muy lejanos, con trozos de mantas que utilizó en su día el ejército de ocupación».

Tiempo de silencio, Luis Martín-Santos, 1961

50

Chabolas de Jaime el Conquistador, 2 de enero de 1957

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



«Venga de poner piedras y ladrillos y hasta hacer la casa. Ni siquiera nos plantan una multa, aunque algún cenizo dice que van a tirar abajo las casitas, porque en tos laos hay cenizos y pájaros de mal agüero, pero resulta que ha salido en los papeles diciendo que no quieren más gente y ahora pasa que vas a tener que coger los bártulos y largarte con la música a otra parte, y te dicen que por ahí te pudras como un perro».

La Piqueta, Antonio Ferres, 1959

51

Chabolas junto a barricada de casas de nueva construcción en Madrid, 1965

Nicolás Muller

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid



«—Sí, pero ahora ya nos hemos hartado del pueblo, ahora queremos liquidar todo aquello y venirnos a vivir a Madrid. Aquello, desde la guerra, se puso muy mal, siempre hay envidias, malos quereres, ya sabe usted».

La colmena, Camilo José Cela, 1951

52

Tomando el sol, ca. 1940

Otto Wunderlich

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura




OBRAS DE LA TORRE DE MADRI
PUEDE USTED MIRAR



53

Obras de la Torre Madrid, 2 de mayo de 1955

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura





54

Panorámica del poblado de Caño Roto, 18 de septiembre de 1964

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



55

Poblado dirigido de Fuencarral, 28 de octubre de 1959

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



56

Poblado de Entrevías, 28 de octubre de 1959

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



57

Poblado de La Quintana, 28 de octubre de 1959

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



58

Viviendas en El Batán, 14 de marzo de 1961

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura





«Me ennovié con uno a los cinco
o seis años de llegar a Madrid.
Le acompañaba a las reuniones
para mejorar el barrio: entonces
había muchas zonas complicadas,
más que ahora, y se drogaban sin
esconderse, en la puerta de mi casa,
y no se conformaban con un tirón
en el bolso sino que necesitaban más,
y quedaban las chabolas, y más allá la
cárcel. Teníamos la sensación de que
al sur del río no existía nadie: nadie,
claro, éramos nosotras».

Las maravillas, Elena Medel, 2020

Vista de San Blas, 16 de marzo de 1963

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura

LA CIUDAD QUE TODO LO DEVORA

1950 - 1985

Poco a poco, este modelo urbano se expandió hacia la región, marcada a un tiempo por la atracción y el peso de la capital en la provincia y, más adelante, en la autonomía (1983). La necesidad de la ciudad-capital de contar con un territorio que respondiera a sus demandas de crecimiento es el origen de este fenómeno y la causa del temor subyacente a la inmensidad de Madrid.

Salvo contados ejemplos de enclaves con un contundente pasado histórico, como Alcalá de Henares o Aranjuez, la región de la Comunidad de Madrid respondía a realidades agrarias castellanas, segovianas, alcarreñas, manchegas o abulenses.

En las zonas norteñas de sierra su uso como espacio recreativo ha protegido en parte los paisajes naturales, pero también ha generado un crecimiento residencial en continuo, con la cobertura de las grandes vías de circulación y el transporte interurbano. El retorno estacional de población migrante a sus localidades de origen después de la experiencia urbana fue otro de los componentes de esta realidad.

Los Pactos de 1953 con Estados Unidos, la apertura internacional, la tecnocracia, la visita de Eisenhower en 1959 —simbólico fin de la autarquía— y los 25 años de Paz (1964) trajeron, como a tantos otros lugares, cierta americanización de la vida madrileña, reflejada en la idea de la ciudad dormitorio, el coche propio, la vida a crédito o la irrupción de un modelo económico capitalista que parecía invencible.

Desde la década de 1960, ciudades como Leganés, Getafe, Coslada, Alcorcón o Móstoles han crecido a un ritmo frenético para acoger la explosión demográfica y la adaptación a estos nuevos modelos de vida. Los necesarios corredores industriales —Henares, Sur, Noroeste y de la Castellana— han quedado plenamente integrados en el paisaje urbano.

Muchos de estos cinturones han entrelazado ciudad y región hasta el extremo de imposibilitar su distinción, en un proceso de creación de áreas productivas impulsoras de nuevas nociones culturales y espaciales como la de polígono, tan evidentes en las vías de salida de la ciudad de Madrid, que designan no solo realidades espaciales sino también espacio vivido.

La integración de la sociedad de consumo a gran escala en los núcleos satélite de Madrid con la llegada de los primeros centros comerciales y de ocio, representada por La Vaguada, en el barrio del Pilar, afianzó un continuo ciudad-región-ciudad que caracteriza a la Comunidad Autónoma, donde Madrid es mucho más que la capital.

Hay quien cree que Madrid devora; hay quien cree que enriquece. En cualquier caso, Madrid es una realidad que siempre está en construcción.



60

Torres de Colón, 1967

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid

61

Construcción del monumento a José Calvo Sotelo, 23 de junio de 1959

Europa Press


E S

«[…] he descubierto que Madrid es muy grande. Hay algo más que la Gran Vía, Serrano, Recoletos y la calle Goya».

Nuevas amistades, Juan García Hortelano, 1959



62

Llegada de un helicóptero con un quemado en el incendio de Escombreras a la Ciudad Deportiva del Real Madrid para el traslado a La Paz, *ca.* 1969

Martín Santos Yubero

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid



63

Iglesia de Alcobendas, 29 de abril de 1963

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura





«—Pues hay más cosas buenas que no males, en Madrid.

—Para nosotros, a lo mejor, los que venimos del campo. Pero anda y vete a preguntárselo a ellos. Y si no, la muestra. Aquí mismo la tienes; míralos cómo se vienen a pasar los domingos. ¿Eh? Será porque ya se aburren de tanta capital; si estuvieran a gusto no saldrían. Y que no es uno ni dos […] ¡es que son miles!, los que salen cada domingo, huyendo de la quema. Por eso nadie puede decir en dónde está lo bueno; de todo se acaba cansando la gente, hasta en las capitales».

El Jarama, Rafael Sánchez Ferlosio, 1955

64

Visita alumnos de ingenieros obra Carretera Alcobendas Tecnos, 22 de abril de 1959

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



65

Pasarela sobre el rio Jarama en Paracuellos, 29 de octubre de 1964

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura

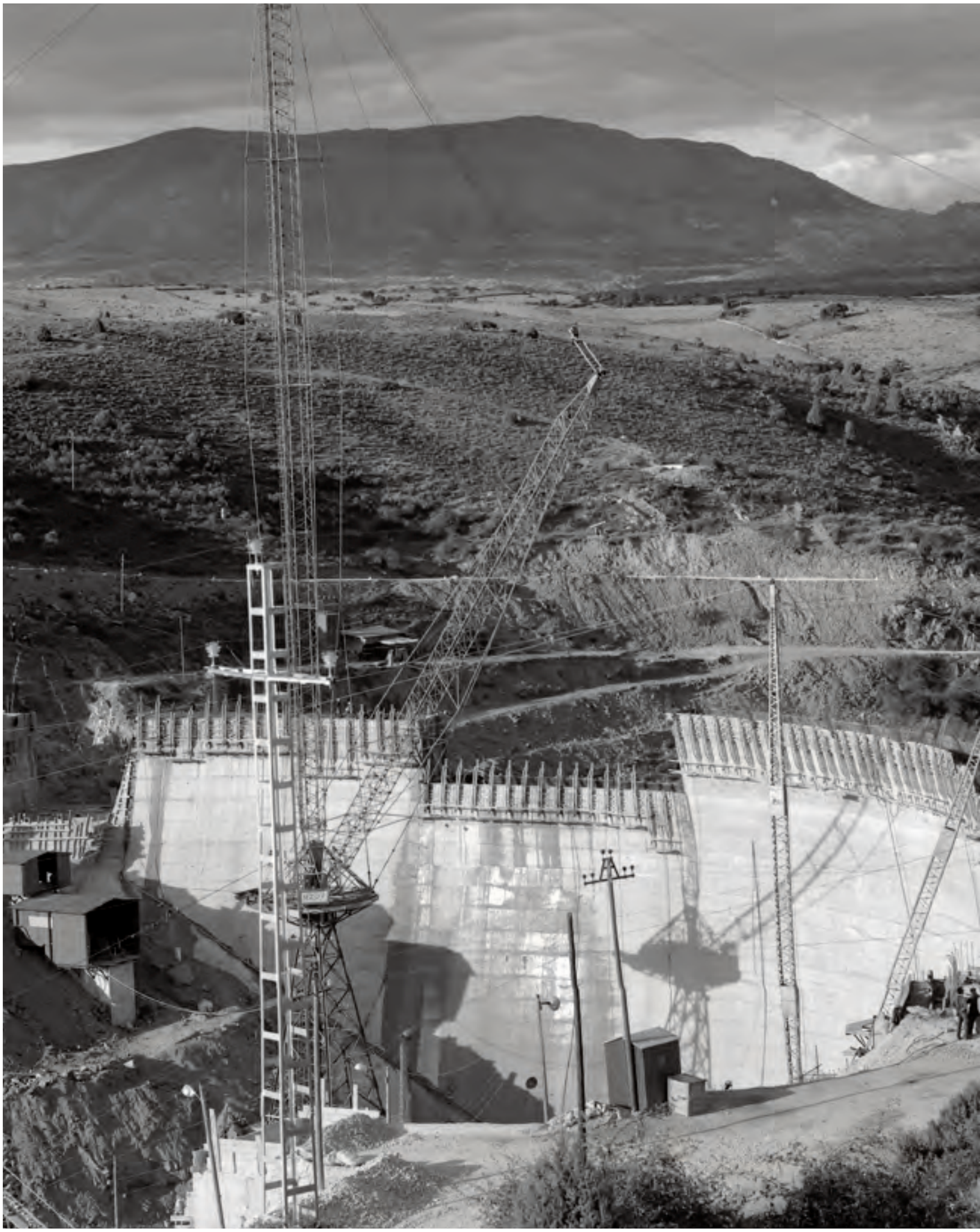


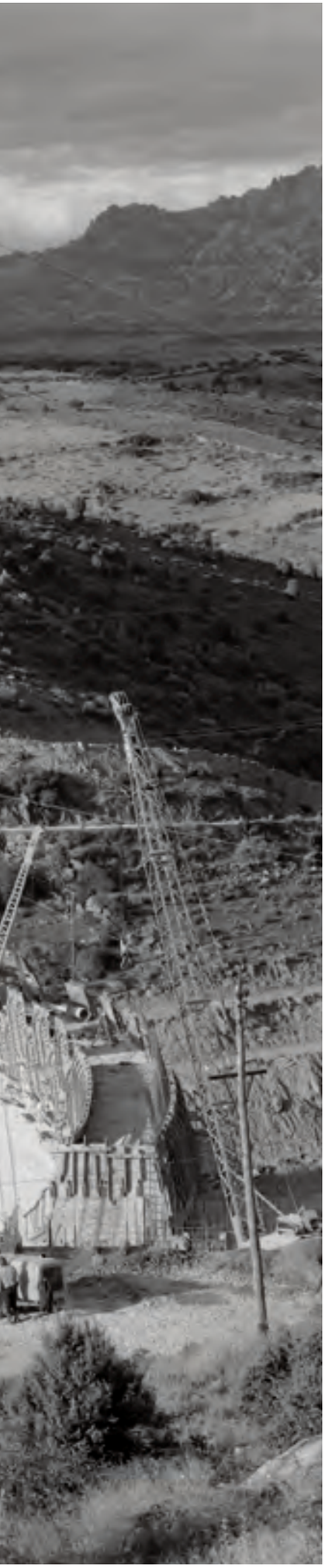
66

Obras de construcción del embalse de El Vellón, marzo de 1967

Nicolás Muller

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid





«Les pienso poner un cebo estupendo [...] me refiero a los pueblos que van a quedar bajo las aguas [...] Como tenemos que hacerles otros pueblos nuevos más arriba, los contratamos para su construcción, y luego pasan a la presa. Poco tiempo, no vamos a hacer colonias de veraneantes».

Central Eléctrica, Jesús López Pacheco, 1984

67

Obras de construcción de la presa de El Atazar, noviembre de 1966

Nicolás Muller

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid



68

La Universidad Autónoma de El Goloso, *ca.* 1969

Martín Santos Yubero

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid



69

Residencia Infantil en Miraflores, 28 de julio de 1959

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



70

Construcción del viaducto del ferrocarril Madrid-Burgos en Bustarviejo, *ca.* 1950

Foto: César (Madrid).

Fondo Asociación Cultural El Bustar. Cortesía de Pedro Juárez López

71

Obra en la carretera de Barcelona, 11 de noviembre de 1967

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



«Tomó la carretera. Pasaba junto a tres pequeños chalets de fin de semana, casi nuevos; los jardincitos estaban muy a la vista, cercados de tela metálica. A la puerta de uno de ellos había un Buick reluciente, de dos plazas, celeste y amarillo».

El Jarama, Rafael Sánchez Ferlosio, 1955

72

Autopista de Barajas vista desde el puente de la CEA, 4 de octubre de 1962

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura





73

Obra de Barajas, 25 de marzo de 1958

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



74

Grupo de obreros haciendo argamasa en una construcción. Alcalá de Henares, 12 de abril de 1954

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura

75

El antiguo y el nuevo Alcalá, s. f.

Martín Santos Yubero

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid


ALCALA DE
HENARES
ARGANDA 25



76

En marcha. Obras instalación del Templo de Debod, 6 de noviembre de 1970

Agencia EFE



77

Pasarelas en el puente de Praga, 29 de octubre de 1964

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



78

Visita de periodistas a las obras del parque de atracciones de la Casa de Campo, *ca.* 1969

Martín Santos Yubero

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid



79

Fábrica de Getafe, 2 de junio de 1966

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura

80

Getafe, s. f.

Martín Santos Yubero

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid





81

Obra en el Camino Viejo de Leganés, 17 de noviembre de 1967

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



83

Instalaciones de las estaciones espaciales de Robledo de Chavela,
Fresnedilla y Navalagamella, s. f.

Martín Santos Yubero

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid

«ELENA. —Bien. Ahora estoy viviendo allí otra vez, hasta que nos casemos. Ya tenemos el piso, en Móstoles. Si quieres puedes venir un día a verlo.

CHUSA. —No, gracias.

ELENA. —¿Estás enfadada conmigo?

CHUSA. —No, no. Es que Móstoles está muy lejos.

ELENA. —Ahora hay metro ya».

Bajarse al moro, José Luis Alonso de Santos, 1985

84

Exterior de TV Española en Prado del Rey, 10 de abril de 1967

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura


tve



85

Colegio de San Luis de los Franceses en Pozuelo, 9 de enero de 1968

Juan Miguel Pando Barrero

Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura



86

Paseo de la Chopera, 1972

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid





87

Una mujer y un niño de paseo en San Sebastián de los Reyes, 1980

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid

88

Centro Comercial La Vaguada, 1 de octubre de 1983

Agencia EFE





MADRID EN CONSTRUCCIÓN

El anhelo es el deseo de lo que nos falta. Nos construimos en él, y la ciudad también lo hace. La construcción de una metrópoli y de un paisaje, así como de los individuos que los habitan, se fundamenta en un diálogo de expectativas, de esperanzas.

En el deseo están implícitas la decepción y nuestra tolerancia a la frustración. Nos permiten acomodarnos a la sociedad. Todos deseamos y necesitamos desear. Su contrapunto es el miedo. Deseo y miedo caminan de la mano. Tenemos miedo a carecer de algo, y deseamos lo que nos falta. Es la ley del deseo, deseamos el deseo ajeno en un anhelo continuo, como bien argumenta Fernando Colina (2016). Entonces, el deseo no se transmite, se sepulta.
La esperanza de una vida bien vivida puede desaparecer. El miedo se fortalece y se apropia del espacio. Es el teatro del miedo. Richard Sennett, en su libro *El intérprete* (2024), al hablar de la supervivencia, plantea que, si asumimos que el mundo es un escenario, las personas son entonces actores en una tragicomedia que no han elegido. Si aceptamos esta teoría, acudimos a la carga terrible, según Pico della Mirandola, de que el «hombre es su propio hacedor» y el «aire de la ciudad nos hace libres». Es el derecho del individuo a esa ciudad.

La fotografía del muro de cerramiento de las obras de la Torre de Madrid, en el que se han practicado tres ventanucos rodeados con la inscripción «OBRAS DE LA TORRE DE MADRID / PUEDE USTED MIRAR» (fig. 53), tomada por Juan Miguel Pando Barrero en 1955, habla de esta ley del deseo. Puede usted tener curiosidad, deseos de mirar; puede desear ese edificio, anhelar en él una vivienda o un local; o bien la esperanza de disponer de una vista que distraiga su mirada

cuando pasea por el entorno. Esta fotografía condensa la idea de la exposición «Madrid en construcción»; las imágenes no son las de un edificio o un monumento, son las del propio hecho de la construcción. Es el anhelo de lo que nos falta. Es ese lugar intermedio, siempre en falta, anhelado, sobre el que nunca nos paramos a pensar, pero que no podemos dejar de desear. Es el lugar donde se formulan las derrotas y las victorias que determinan la ciudad y el espacio moderno, donde la configuración de las apariencias será la sensación del paisaje y de los espacios físicos que dictarán nuestra experiencia.

Desear es también activar los derechos. ¿Por qué esto se considera un paisaje?, ¿una postal no es un paisaje?, ¿el paisaje es un telón de fondo? El paisaje, como apunta la Convención de Florencia o el Convenio Europeo del Paisaje (2000), no es un mero telón de fondo, tiene un impacto en la psique y en la cultura, es un paisaje cultural. La gestión del espacio y la forma en que una sociedad se relaciona con el territorio, esto es, el paisaje cultural, quedan protegidos en el momento en que un país se acoge a este convenio, como es el caso de España. De esto habla la exposición «Madrid en construcción», de cómo se ha creado y cómo ha interactuado la sociedad con el entorno. En esta relación, la identificación, el estudio, la perspectiva, el ritmo, las emociones o los recuerdos forman parte del paisaje. Las fotografías que observamos son imágenes en construcción y también recuerdos, deseos y miedos, anhelos, esperanzas y diálogos.

El artículo 1 del Convenio define el paisaje como «cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos». La percepción del paisaje tiene que ver con la construcción de una identidad basada también en la satisfacción del deseo, por ello, la «protección de los paisajes», dice este mismo artículo, serán las acciones encaminadas a conservar y mantener los aspectos más significativos y característicos. Conocer la construcción del paisaje y comprender sus dialécticas son parte necesaria de esta protección.

En 2005, el Convenio de Faro sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad ratifica esta concepción y reconoce la responsabilidad personal y colectiva respecto al patrimonio cultural para que su conservación y uso sostenible favorezcan el desarrollo de las personas y la calidad de vida. Otorga, por tanto, un respeto pleno a la demanda social, entendiendo que este patrimonio es el conjunto de recursos heredados con los que un conjunto de personas se identifica, con independencia de su propiedad, por considerarlo expresión de valores, creencias, conocimientos y tradiciones, propios y en constante evolución. Por consiguiente, el paisaje es calidad de vida y su respeto es una demanda social.

Las fotografías que integran esta exposición son, por tanto, construcción de identidad, con independencia de que nos puedan gustar o no, de que representen decisiones acertadas o erróneas; forman parte de la identidad de los madrileños con sus deseos y sus miedos.

La identidad como cultura y la defensa del patrimonio por los poderes públicos —según el artículo 46 de la Constitución española (1978)— son el paso más pertinente para que los ciudadanos vivan su propio espacio, lo decidan, lo piensen y obtengan la aspiración poblacional.

La creación de una comunidad patrimonial bajo el principio del patrimonio europeo y el derecho de cualquier persona a beneficiarse de este concede el protagonismo a la sociedad: es importante lo que para ella sea importante. ¿Y qué es lo importante? No queda claro, pero sí establece las herramientas, el enriquecimiento de los procesos de desarrollo social y de ordenación del territorio, siempre que no se alejen de la democracia, los derechos humanos y la identidad europea. El refuerzo, por tanto, de la cohesión social, de los lugares donde viven las personas, es la fórmula de ese deseo. Mostrar cómo se ha construido esa maniobra es el propósito de esta exposición: la construcción de una metrópoli y de un paisaje, así como de los individuos que los habitan.

Cuando observamos a través de nuestras ventanas y vemos el entorno que nos rodea, quizás nos encontremos ante un paisaje usual y coetáneo o ante un paisaje cotidiano que nos legaron; poco importa cuando lo interesante es comprender que el panorama que nos rodea es expresión de diversidad y fundamento de identidad. Del mismo modo, el objetivo fotográfico, cuando captura el entorno, funciona como el marco de nuestras ventanas, y encuadra, en este caso, un «Madrid en construcción», en el que anheláramos vivir o del que anheláramos huir.

Las fotografías que integran esta exposición podrían ser las que han sido finalmente seleccionadas u otras diferentes, siempre que cumplieran una premisa: capturar un instante de la construcción de un paisaje, el de Madrid. En todas ellas laten las realidades de esa formación, pero también los intentos por cubrir las carencias, las aspiraciones y los deseos de un porvenir.

Dejando a un lado las motivaciones —estéticas, culturales o ideológicas— que originaron estas fotografías, lo interesante es trazar una narrativa visual de la transformación de Madrid, como región y como ciudad, entre los años 1940 y 1985, que permita comprender su paisaje, un paisaje nacido de la interacción de una sociedad con un entorno.

Esta narrativa transita desde la ruina generada por la guerra hasta la modernización hacia la democracia, pasando por la reconstrucción. En este proceso se alzaron distintas edificaciones, azarosas unas, estratégicas otras; algunas han desaparecido, otras perviven profundamente modificadas, pero todas nos permiten un análisis integral de la ciudad y la región de Madrid.

La conformación del paisaje madrileño pasa por la exploración de las infraestructuras, las redes económicas, las dimensiones sociales y psicológicas, la aproximación al crecimiento

urbanístico y las conexiones del centro con la periferia metropolitana y las áreas rurales cercanas para así entender mejor el paisaje urbano madrileño en el que hoy residimos.

El Madrid que conoció el albor del siglo xx es la urbe rauda que camina hacia el Madrid metrópoli; la ciudad que ha sumado a su núcleo primitivo la intervención urbanística burguesa del Ensanche decimonónico, con su progresión reticular de ciudad cerrada en sí misma, que deja grandes vacíos exteriores carentes de articulación con el territorio inmediato, y que en su oeste tiene el río y la Casa de Campo. También es la ciudad que ha visto la aparición de la Ciudad Lineal de Arturo Soria, ideada bajo el prisma de la ciudad jardín.

Es la ciudad que ve crecer un extrarradio marginal, anárquico y popular, con manchas poblacionales —como Tetuán, Prosperidad o Guindalera— que pautan el característico crecimiento espontáneo, que adelanta y supera a cualquier planificación; es la urbe de la reordenación higienista de la Gran Vía y de la combinación de inversión e infraestructura del sector de Reina Victoria que construye la Compañía Urbanizadora Metropolitana.

Es la ciudad que ya se vislumbra en términos de representatividad y funcionalidad, de capital del país, de capital de las finanzas con un centro dedicado a los negocios y los servicios, que es además nudo radial de comunicaciones para el conjunto nacional. Es la ciudad que vive un despliegue fabril, aunque mantiene una fuerte presencia de oficios y pequeños comerciantes; y la urbe que crece también en su subsuelo con el metropolitano.

Y de pronto, la brecha violenta que fue la Guerra Civil agrieta la ciudad y la sume en el letargo centralista y retórico de la capital imperial y los modelos preindustriales. Rompe esta quietud la absorción constante de población, las barriadas y municipios densamente poblados, sin racionalidad ni servicios, que la convierten en una metrópoli desordenada en un rápido proceso de industrialización, que crece en términos de anexión de las localidades limítrofes. Una ciudad que más tarde, entre la crisis económica y las transformaciones democráticas, crece de nuevo vertiginosamente para redefinirse y transformar la región mientras algunas de sus señas de identidad se ahogan en la modernidad.

Esta exposición es una ventana abierta a un paisaje en construcción de la capitalidad y de la región, pero también un espacio para desear y reflexionar sobre en qué se ha convertido el panorama de Madrid y sobre lo que queremos que sea.

«Puede usted mirar». Puede usted desear.

A OLEADAS, CONSTRUYENDO EL PAISAJE DE MADRID

Entre ruinas

Durante la Guerra Civil española, los bombardeos, el cerco, los combates, el frente, la retaguardia, las barricadas, los búnkeres, las trincheras, las tapias, las protecciones proyectadas o improvisadas, los socavones, las zanjas, los escombros, los derrumbes y un largo etcétera tomaron forma física en Madrid, una ciudad de apenas un millón de habitantes que se vio agredida en toda su extensión urbana.

En el acercamiento al paisaje generado por el conflicto civil en Madrid resulta de extraordinario interés profundizar en las huellas de los bombardeos masivos (fig. 4), aéreos —concentrados en el tiempo y en el espacio, con especial incidencia durante la frustrada batalla de Madrid— y artilleros, aparecidos con la aproximación militar sobre la ciudad y sostenidos en el tiempo hasta la rendición el 28 de marzo de 1939. Todos ellos fueron ensayo de las nuevas tácticas y armamentos que después se emplearían a mayor escala en las poblaciones europeas durante la Segunda Guerra Mundial.

El interesante trabajo de Enrique Bordes y Luis Sobrón (2021), y su cartografía de la ciudad bombardeada, resulta de gran utilidad para la comprensión de la extensión y magnitud del *urbicidio* y de las zonas más afectadas por las bombas. Así como la comprensión de que las huellas de estas acciones afectaron a todo tipo de inmuebles: edificios públicos, iglesias, monumentos, edificios culturales y emblemáticos, viviendas o el propio espacio público (fig. 2).

Como parte de ese paisaje bélico, es importante comprender que la guerra quedó estancada en Madrid durante casi tres años, con el frente enquistado en la zona oeste de la ciudad desde finales de 1936 —la Ciudad Universitaria, la Casa de Campo y la zona de Moncloa—, que quedaría prácticamente destruida (fig. 1). Las conocidas como zonas de batida, por su proximidad al frente, tuvieron una alta incidencia de los bombardeos, las cornisas del río, los puentes de Segovia (fig. 9) y Toledo, el barrio de Argüelles y los barrios contenidos en el actual distrito de Arganzuela —Imperial, Acacias, Chopera, Legazpi, Delicias, Palos de la Frontera y Atocha—. Igualmente se vio afectado el centro de la ciudad (fig. 3), el Palacio Real (fig. 8), la Gran Vía —popularmente conocida como avenida de los obuses—, la calle Alcalá, el Retiro o el barrio de las Letras.

En el extrarradio, las barriadas próximas que no formaban parte del casco urbano, aunque hoy estén integradas en el término municipal de la ciudad, también se vieron castigadas (fig. 5), Tetuán en la zona noroeste y todas las barriadas situadas al sur, que por su proximidad al frente habían sido evacuadas con las primeras aproximaciones militares: Vallecas, Puente de Vallecas, Entrevías, Usera y los Carabancheles.

Por otro lado, en su condición de ciudad sitiada, Madrid fue una ciudad militarizada, preparada para resistir; cavar trincheras, levantar barricadas y construir defensas fuertes fueron acciones intensas que trastocaron zonas tan representativas del conflicto como el barrio de Argüelles y todas aquellas calles que llevaban hasta la plaza de España.

Ante la amenaza de las nuevas estrategias bélicas se tomaron medidas de protección *in situ* de edificios, monumentos y conjuntos artísticos. Las primeras acciones fueron tomadas por el Ayuntamiento de Madrid, con el desmontaje de los templetes del puente de Toledo en las primeras semanas de la guerra. Con el inicio de los bombardeos, la Comandancia de Obras y fortificaciones trató de abordar la protección de algunos monumentos, pero finalmente sería el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid, creado en abril de 1937, el que abordara la construcción, a modo de búnker, de armazones de madera con sacos terreros, o muros y enrejados de ladrillo rellenos de tierra para los monumentos de mayores dimensiones. Son las conocidas protecciones de las fuentes del Salón del Prado —Cibeles, Apolo y Neptuno—, de la fuentecilla de la calle Toledo o de los monumentos de Felipe III y Felipe IV. Todas estas protecciones modificaron sustancialmente el paisaje urbano.

Asimismo, este comité —integrado por personal civil con formación técnica, bajo la dirección de arquitectos municipales, y organizado en secciones— también abordó la protección de algunas fachadas, como las de la iglesia de San Francisco el Grande, los conventos de la Encarnación y las Descalzas o el Hospicio, por citar solo algunos ejemplos. Igualmente, el comité afrontó los problemas derivados de los bombardeos y trabajó en el socorro de fincas, el desescombro, la conservación de apeos o el estudio técnico, catalogación, clasificación y levantamientos parciales de los inmuebles dañados. Con las miras puestas no solo en el momento presente, sino también en la posterior restauración.

Las numerosas fotografías que muestran todas estas consecuencias de la Guerra Civil en el paisaje de la ciudad expresan también la obstinación por la destrucción que tuvo la modernidad y permiten entender el desastre moderno. No solo el sentimiento de tragedia colectiva, sino también la dimensión de la devastación y la consecuente necesidad de emprender procesos de reconstrucción, que nacen del doloroso punto de partida que son las ruinas de una guerra. No importa cuál.

Este es el sentido de las fotografías del Madrid de la Guerra Civil, planteadas como el arranque de la narración visual de un «Madrid en construcción», entendidas únicamente como las

ruinas de una guerra que nos muestran el paisaje de un conflicto y nos permiten tomar conciencia de este como inicio del Madrid actual.

Acercarse a la ruina no es fácil. Pudiéramos pensar que es un elemento accesible, el resto material de algo que fue, sin mayor fundamento. Sin embargo, la ruina es una herramienta iconográfica de primer orden.

Si nos acercamos a ella desde un punto de vista estético y simbólico, la ruina puede ser construcción cultural que arranca de la idea de ruina-grutesco o ruina imaginada, híbrida y evocadora, que se transforma en fantasía, imaginación, artificio, ornamento o decoración. Este trasunto estético de la ruina se encuentra presente en numerosas manifestaciones artísticas desde el siglo XV en adelante. El contrapunto nos lo ofrece la ruina ingenua de Félix Duque (2000), carente de intencionalidad estética, cotidiana e inmediata; es resultado del paso del tiempo, del abandono, del desgaste, y nos enfrenta a la decadencia. En su cruda concepción, la ruina ingenua no ha sido intervenida ni por el arte ni por la memoria.

Quizás más familiar nos sea el concepto de ruina sobre el que proyectamos una mirada sentimental; es la ruina sublime del romanticismo con su atracción estética, su vértigo que desborda nuestras emociones y nuestro intelecto; es la ruina terrorífica de la novela gótica, escenario de lo siniestro, amenazante y opresiva; o las ruinas tropicales de Álvaro Mutis, decadentes y melancólicas.

Por su parte, la Europa contemporánea concebirá la ruina como telón de fondo. La obsesión de Hitler por la belleza de los restos que dejaría el III Reich, ruina histórica y monumental, sirve de fundamento a una concepción estética y propagandística que alcanza su culmen en la teoría del valor de la ruina de Albert Speer (1969). La ruina no es accidente, sino efecto previsto. Está contenida en la esencia de la arquitectura, en la calidad de sus materiales clásicos de construcción. Ante un futuro lejano de decadencia, las ruinas de sus edificaciones mantendrían la apariencia —bella, noble y monumental— de las ideas que las sustentaron. Frente a ellas, los restos de las edificaciones de materiales modernos —el hierro y el hormigón— solo pueden arrojarnos la fealdad de amasijos deformes.

Alejado de esta concepción estética, Stig Dagerman, en *Otoño alemán* (1947) —el reportaje literario que escribiera sobre Alemania tras la Segunda Guerra Mundial—, nos describe sus ciudades devastadas sin restos de esa belleza monumental:

> «Vigas oxidadas emergen de los escombros como mástiles de buques que naufragaron hace mucho tiempo. Columnas de un metro de diámetro que un destino artístico ha tallado en bloques de casas derruidas se precipitan por encima de montones blancos de bañeras aplastadas o de montones grises de piedras, de ladrillos pulverizados o de radiadores quemados».

Esta descripción se asemeja notablemente a la fotografía de los escombros de la Ciudad Universitaria tomada por Otto Wunderlich en 1939 (fig. 11), una extraordinaria imagen a color de un edificio y un lugar irreconocibles que es fragmento y estratificación de una herida. Podríamos convenir que es una ruina realista, no tanto por cuanto se acerque a la realidad, sino por su cruda potencia contemporánea, por su cruda actualidad. Una imagen que, como una cuchillada, nos alcanza profundamente y muestra una ruina que toca el trauma. Una fotografía que bien podríamos considerar como metáfora visual de la guerra contemporánea.

Junto a esta metáfora, una segunda instantánea de Otto Wunderlich de la Ciudad Universitaria, en este caso la Cárcel Modelo (fig. 10), muestra un burro y una ruina. Nos conecta con la irracionalidad onírica. Sin tener esa intencionalidad, la imagen nos remite a la teoría del «burro de Dalí» de Juan Antonio Ramírez (2002), a la atracción por la descomposición que es ruptura con la estética tradicional y el orden establecido, al tiempo que conexión con lo reprimido. En esta imagen, el burro, desenfocado por el movimiento e indiferente a la cámara, sobrevive ante la ruina moderna de hormigón. El animal es aquí emblema de lo español —recuerdo de las imágenes goyescas, España eterna, rural, analfabeta, que camina indiferente y ciega—, sobrevive al colapso bélico sobre los escombros de la modernidad académica —la Ciudad Universitaria—, arquitectura que debería haberlo civilizado.

De nuevo podemos fijarnos en Stig Dagerman (1947) para encontrar una narrativa del paisaje de esa guerra moderna: «unos paisajes de fachadas bien cuidadas sin nada detrás se yerguen como decorados de teatros nunca acabados», pero el autor se deja llevar aquí por la literatura sin profundizar en que las guerras que agitaron los cimientos europeos en la primera mitad del siglo xx supusieron una destrucción del paisaje, tan dramática como normativa, y dejaron ruinas que nunca fueron decorado sino cicatriz. Esta condición traumática de la ruina es la que nos interesa como origen de los procesos de construcción o de reconstrucción de la ciudad de Madrid.

En paralelo al proceso de reconstrucción y derivado de la noción estética de la ruina sublime, tan propia del ideario romántico, el nuevo régimen surgido del conflicto elaboraría herramientas de propaganda, iconografía sustentada en la idea de la ruina sagrada o ruina bendita que, con una carga profundamente simbólica, glorificaba parte de la destrucción como cimentación de su legitimidad. Hasta el punto de que llegaron a plantear recorridos turísticos oficiales por algunas zonas devastadas. Tal como ha estudiado Stéphane Michonneau (2017), en 1938, Luis Bolín, jefe del Servicio Turístico, organizó las «rutas nacionales de guerra», que invitaban al descubrimiento turístico de los frentes del norte y Andalucía. Otros productos audiovisuales —películas, documentales y extractos filmados— también glorificaban unas ruinas que tan solo era *triunfos de voluntades*.

Es significativa, en este mismo sentido, la famosa visita organizada a las ruinas de la Ciudad Universitaria, con motivo de la presencia en España, en el verano de 1939, del conde

Galeazzo Ciano —yerno de Mussolini y ministro de Asuntos Exteriores italiano—, que con una fuerte carga propagandística contó con la presencia del representante extranjero, en Madrid y en otras ciudades españolas como Málaga, como medio de refuerzo de la alianza entre ambos países.

Frente a estas visitas a la sagrada ruina y la perpetuidad minoritaria de algunos vestigios de la destrucción, en el caso de la ciudad y región de Madrid, la posición técnica basculó desde la posible pérdida de la capitalidad, como castigo por la resistencia, hacia una recuperación mimética que borrara todas aquellas cicatrices que pudieran revertirse; recuperar el paisaje urbano precedente, previo al paisaje de la guerra. Quizás en estas actuaciones no hubo tanto una reflexión como un intento de normalización, de vuelta al orden que borrara las cicatrices de lo ocurrido. Un planteamiento muy similar se esbozó ante las ruinas alemanas de la Segunda Guerra Mundial, como refleja W. G. Sebald (1999) en *Sobre la historia natural de la destrucción*:

> «Una reconstrucción, equivalente a una segunda liquidación, en fases sucesivas, de la propia historia anterior, impidió de antemano todo recuerdo, mediante la productividad exigida y la creación de una nueva realidad sin historia».

Al mismo tiempo, la desaparición de parte del tejido urbano requería un planteamiento de creación de nuevo tejido que será también reconstrucción de aquel Madrid. Sustentado en este caso en un programa ideológico, buscó la transformación de la ciudad y aprovechó las destrucciones para llevar a cabo sus reformas urbanas, apoyadas en la idea de la ciudad-capital que, pese a todo, hizo posible que el paisaje histórico no se borrara.

Ciudad silenciada

La afección que la guerra tuvo sobre Madrid y su región fue profunda. Las cicatrices físicas, emocionales y psicológicas redefinieron íntegramente la estructura y fisionomía urbanas. De aquellos hechos nos han llegado interesantes vestigios, como puedan ser el búnker del Capricho o los restos del frente en la Comunidad —Guadarrama o el Jarama—. Sin embargo, en la percepción del actual paisaje urbano una gran parte de este pasado está borrado.

Buena prueba del estado en que quedó la ciudad es el testimonio que recoge Carlos Sambricio (1987) en palabras de Alberto Alcocer. El que fuera nombrado alcalde de Madrid por el Gobierno de Burgos en 1936 —cargo en el que se mantuvo hasta 1946— describe las cicatrices físicas de la ciudad en la conferencia que pronunciara el 15 de julio de 1940 en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, bajo el título «Presente y porvenir de Madrid (Balance de una actuación municipal)»:

> «[…] al penetrar en ella con nuestro glorioso Ejército encontramos cientos de barricadas y parapetos que obstruían las calles madrileñas así como miles de metros de pavimento levantados o destrozados; sectores urbanos enteros sin agua por destrucción de las redes; múltiples averías en las alcantarillas y colectores con destrucciones y voladuras completas en importantes zonas, roturas y cortes de cables de alumbrado que afectaban a barrios enteros, edificios municipales y públicos averiados en el estado de abandono propio de una ciudad sitiada […]».

El interés por recomponer rápidamente este difícil estado —la recuperación de pavimentos destrozados, las reparaciones de infraestructuras y las dotaciones de servicios—, así como el deseo de revertir los elementos defensivos que deformaban el urbanismo: eliminación de las barricadas, los parapetos, los búnkeres, las tapias, las trincheras y el desescombro de los derrumbes, fue una prioridad; al menos en los espacios más céntricos de la capital y en los barrios próximos al frente, interviniendo sobre las cicatrices más evidentes. Especialmente significativa, casi simbólica, fue la reactivación inmediata de las obras de construcción del nuevo viaducto sobre la calle Segovia, paralizadas en 1936 y afectadas por la contienda.

Tal fue el interés por estas actuaciones, con especial hincapié en su publicidad, que, en 1945, en un mes tan significativo para la propaganda del nuevo régimen como fue marzo, el Ayuntamiento de Madrid editó un álbum fotográfico de las *Obras ejecutadas en las vías públicas de la capital en el primer año después de la liberación. Obras del nuevo viaducto sobre la calle de Segovia. Documentos gráficos*, ilustrado con fotografías de Juan Miguel Pando Barrero (figs. 12-20), que hoy se conserva en el Museo de Historia de Madrid.

Este interesantísimo documento se compone mayoritariamente de parejas de imágenes de diferentes calles y escenarios madrileños, tomadas bajo el mismo tiro de cámara, para ilustrar a modo de un antes (1939) y un después de la intervención (1940) como se borraban los impresionantes testimonios de la guerra y sobre todo de la defensa. Todas las obras fotografiadas se concentran en el interior de los límites urbanos, con especial incidencia en los barrios del centro —Palacio, Embajadores, Cortes, Justicia, Universidad y Sol—, seguidos de las zonas de Moncloa —ante todo en el barrio de Argüelles— y de Arganzuela —en los barrios más céntricos: Imperial, Acacias y Palos de la Frontera— y algunas intervenciones esporádicas en las zonas de Chamberí y Retiro.

Completa la documentación gráfica las fotografías dedicadas a las obras de construcción del nuevo viaducto de la calle Segovia. El reportaje da comienzo con una serie de imágenes del desmontaje del viejo viaducto e inicio de las nuevas obras, realizadas antes de la guerra, que documentan el estado de la construcción en marzo de 1936, para después ilustrar el proceso de reconstrucción de los daños sufridos y la continuación de las obras, con un conjunto de fotografías tomadas igualmente por Juan Miguel Pando Barrero entre octubre de 1939 y el primer trimestre de 1940 (fig. 21). Cierra el reportaje la inauguración del tránsito

del público por la construcción, curiosamente el 28 de marzo de 1940. La inauguración definitiva del viaducto no se produciría hasta dos años después, el mismo día 28 de marzo de 1942.

Como refleja el estudio de Enrique Bordes y Luis Sobrón (2021) ya mencionado, el *urbicidio* de Madrid fue revertido de tal modo que las huellas de la destrucción quedaran ocultas. Ejemplos de estas reconstrucciones miméticas son las fachadas sur y oeste del edificio de la Telefónica, el Palacio Real (fig. 8) o el Palacio de Liria, que quedó completamente arrasado en su interior por el incendio provocado por una bomba, después de ser incautado por el Partido Comunista. La colección de arte había sido previamente evacuada por la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico.

Este mismo criterio de reconstrucción se aplicó para buena parte de los edificios de viviendas. Durante las décadas posteriores a la contienda, dada la escasez de materiales, se optaría por la recuperación de todo lo que se pudiera conservar, contemplando la demolición como último recurso.

Pese a la rápida reconstrucción de las heridas más evidentes, que negaba la misma esencia de la destrucción, no fue posible evitar la pérdida de paisajes, cuyos espacios fueron dotados de nuevos planteamientos urbanos y arquitectónicos. En los casos más extremos las pérdidas de tejido urbano dieron lugar a espacios vacíos, como las ampliaciones de contorno en las plazas del Carmen o la glorieta de Marqués de Vadillo; en el jardín de las Vistillas, el espacio surgido de las pérdidas de edificios en el entorno de la Cuesta de los Ciegos; el espacio público formado por el pasaje de la Caja de Ahorros derivado de la desaparición de parte del tejido residencial entre las calles de Alcalá y la Aduana; o el caso de la Montaña del Príncipe Pío, con la destrucción del cuartel, y los nuevos jardines donde se levanta a partir de 1970 el Templo de Debod (fig. 76).

Representativo también de las alteraciones del paisaje son las sustituciones de edificios; parciales, como pueda ser el caso del palacio del marqués de la Torrecilla, en el arranque de la calle Alcalá, que tan solo conservaría la portada barroca, obra de Pedro de Ribera; o totales, como las pérdidas de viviendas en el barrio de Argüelles o en las barriadas al sur de la ciudad que darían lugar a un tejido urbano completamente nuevo. Sin embargo, el caso más representativo de estas sustituciones sería la radical modificación del entorno de Moncloa, con la aparición de nuevas edificaciones, entre las que sobresale la anacrónica arquitectura de corte imperialista del Ministerio del Aire, levantado en el solar que dejaran las ruinas de la Cárcel Modelo. Obra de Luis Gutiérrez Soto —el mejor representante de la arquitectura racionalista que, en cambio en ese caso, se pliega a lo oficial en una más que evidente interpretación de la arquitectura de los Austrias y de Juan de Herrera—, que ya contaba con un anteproyecto en 1941 y cuyas obras finalizaron en 1954. El entorno de la plaza de Moncloa quedaría cerrado con el Arco de la Victoria, con el monumento a los caídos de Manuel Herrero de Palacios (1950) como telón de fondo, y con las residencias militares.

Tampoco faltaron las alteraciones arquitectónicas, perfectamente representadas por el caso de la iglesia de San Sebastián, prácticamente demolida por una bomba en noviembre de 1936 (fig. 6), que sería recuperada diez años después por la Dirección General de Regiones Devastadas —organismo encargado en sus primeros momentos de las obras de restauración y adecuación de los daños sufridos en la guerra— con una modificación general de su arquitectura que incluía la eliminación de la torre. El contrapunto a esta actuación podría encontrarse en el caso de la iglesia de San Sebastián Protomártir en Torrejón de Velasco (fig. 7), que, destruida por acción directa de la guerra, será restaurada con un planteamiento mimético que permitió la recuperación de la torre.

Durante los años de la temprana posguerra, al mismo tiempo que se recomponía la ciudad, se estudiaban alternativas de reconstrucción urbana que encajaran en el proyecto de la nueva España. Esa firme determinación dio como resultado un plan que tardaría casi dos décadas en implementarse y que, curiosamente, se apoyó en ideas y planteamientos de arquitectos republicanos. El Plan Bidagor (1941) determinó las distintas vías, horizontes y espacios del nuevo Madrid con actuaciones dentro de los límites urbanos definidos en las primeras décadas del siglo, pero desatendió el resto de la región, que fue relegada a un segundo plano, subordinado a la capital. No obstante, este extrañamiento de la región no fue fruto de una intencionalidad, sino, como aportaba Fernando Terán (1999) en su célebre *Planteamiento urbanístico en la España contemporánea (1900-1980)*, fruto del síndrome que sufre España del «planteamiento imposible [...] la realidad de las ciudades españolas tiene poco que ver, por lo general, con lo que el planteamiento ha venido proponiendo que sean».

El nuevo Madrid

El Plan Bidagor (Sambricio, 2003) —aprobado en 1946, aunque la propuesta ya estuviera concluida en 1941— fue el proyecto y la primera tarea urbanística de envergadura del nuevo Madrid, del «Gran Madrid», entendido como centro político, social y financiero. Estaba basado en doce puntos fundamentales, entre los que sobresalen la capitalidad y el simbolismo a través de la exaltación de los valores tradicionales y la revalorización de la cornisa del Manzanares, fachada del «Madrid Imperial»; la zonificación en cinco espacios funcionales delimitados por las vías de comunicación: las zonas especiales —de representación política y administrativa, de enseñanza, sanitarias o militares— y las comerciales, residenciales, verdes e industriales. La noción de límites quedaba claramente definida con el desarrollo de dos anillos verdes concéntricos, ratificados en la posición de la ciudad jardín, y varios núcleos satélites, con espacios verdes intermedios que dieran discontinuidad al conjunto. Los términos urbanos determinados pretendían evitar el crecimiento en mancha de aceite, pero ambos espacios —anillos verdes y poblaciones satélites— terminarían funcionando como lugares para la vivienda de inserción, ante el crecimiento caótico y desparramado que

supusieron las oleadas migratorias. Los espacios verdes, previstos como unidades separadas, terminaron dando continuidad irracional a las necesidades de crecimiento.

Un tercer elemento estratégico de este plan sería el capítulo de las infraestructuras con el desarrollo de un sistema de comunicaciones, ferroviarias y viarias, de entrada y salida, y de circunvalación, así como la culminación del eje sur-norte de la Castellana y la finalización del eje ferroviario subterráneo de enlace entre Atocha-Chamartín, con apeaderos en Nuevos Ministerios y Recoletos.

La ordenación ferroviaria contemplaba también una red que se extendiera por la región como los trenes ligeros de enlace con la sierra o la actuación de mayor impacto, la finalización del ferrocarril directo Madrid-Burgos, línea de una sola vía no electrificada, que modificó —con estaciones, túneles, viaductos o la propia explanada de la vía— el paisaje de las localidades a su paso. Asociada a la construcción de esta línea de comunicación nacieron las precarias arquitecturas de destacamentos penales, vinculados al sistema de redención de penas en el que se cimentó la construcción de la vía. Localidades como Bustarviejo (fig. 70) conservan estas estructuras que construyeron paisaje, pese a la dureza de sus orígenes (Riesgo Roche, 2022).

La definición de los límites de la ciudad se realiza ya en términos metropolitanos, de relación con los municipios próximos, que permite expandir el «Gran Madrid» más allá del extrarradio. Entre 1948 y 1950 se integraron definitivamente al término municipal Chamartín de la Rosa, Carabanchel Alto y Bajo, Canillas, Canillejas, Hortaleza, Barajas, Vallecas, Vicálvaro, Fuencarral, El Pardo, Aravaca y Villaverde.

El Plan de Ordenación Urbana de la Capital de Pedro Bidagor será el único documento regulador integral de Madrid hasta 1961. Existirán, sin embargo, propuestas teóricas parciales que en la práctica urbana representarán desviaciones del modelo teórico fijado. El ejemplo más significativo de estas desviaciones será el Plan de aprovechamiento integral y mejora del río Manzanares de 1942. Proyectado por Carlos Mendoza, era una propuesta contradictoria a la de Bidagor, que abordaría la canalización del río con un sistema de presas y represas con torrecillas de remates herrerianos y la urbanización de sus márgenes, más allá de los límites de la propia cornisa histórica; por los barrancos al sur de la ciudad, el puente de Toledo y el parque sur de la antigua dehesa de la Arganzuela. El desarrollo de este proyecto acabaría con el primer anillo verde del Plan Bidagor.

A pesar de la reconstrucción y de la dotación de un plan de ordenación urbana, el paisaje de ruinas y huecos derivado de la guerra dio también lugar en estos años de posguerra a espacios indeterminados, descampados madrileños, que quedaron sin reconstruir o perdieron su función original y empezaron a adquirir una noción de *terrain vague* o *suburbanismo* (Marot, 1999), con tanta carga poética y visual como histórica. En la Ciudad Universitaria permanecieron zonas parcialmente abandonadas, sin usos definidos o de reconstrucción

lenta; en Argüelles, la escasa homogénea reconstrucción de viviendas dio lugar temporalmente a huecos intersticiales; y en el extrarradio se mezclaron las ruinas y el crecimiento informal y desordenado. Algunos de estos espacios fueron refugios para las oleadas migratorias, lugares donde tomaba presencia la nueva España negra de la que hablaba Valeriano Bozal (2020). Tampoco faltaron quienes regresaron a su lugar de origen y encontraron sus casas destruidas o vandalizadas y habitaron las ruinas (fig. 48). Una buena muestra de estos *terrain vague* es la fotografía de las obras en la plaza de San Juan de la Cruz en 1942 (fig. 24), aún con las vías del tranvía y con esa masa de personas, que pululan o esperan en busca de tiempos perdidos entre el anhelo de sus carencias.

La nueva ordenación propuesta para el «Gran Madrid» planteaba un supuesto nuevo urbanismo que, sin embargo, carecía no obstante de originalidad y se limitaba en gran medida a reciclar ideas de los años veinte y treinta —como el proyecto Zuazo-Jansen o el plan regional de Besteiro—. Tal y como ilustra el análisis de los planes de Pedro Muguruza y Pedro Bidagor propuesto por Fernando Terán (1999), su carencia de una teoría urbana revolucionaria queda patente en «la escasa aportación de elementos conceptuales de verdad nuevos y significativos con los que construir un nuevo modelo de ciudad, ajustada a la concepción política victoriosa». Se trata más bien de apropiaciones de corrientes anteriores, como muestra el uso de modelos culturalistas o racionalistas disfrazados de retórica imperial, junto a la imitación de los modelos italianos, todo ello aglutinado bajo la premisa dominante de una concepción victoriosa. Esta retórica monumental fue diseñada para simbolizar un orden nuevo donde todo estaba bajo control.

La fotografía de Juan Miguel Pando Barrero del Arco de la Victoria rodeado de andamios mientras se iza uno de los caballos del grupo escultórico de la cuadriga, que rematará la cornisa del monumento, es claro ejemplo de esta concepción (fig. 29). Este arco triunfal —obra de Modesto López Otero y Pascual Bravo Sanfeliú, con proyecto de 1946 y finalización de las obras en 1956— dotaba a la Ciudad Universitaria, epicentro del frente, de una épica entrada que, por un lado, penetraba en el interior de la ciudad para conectar con el emblemático espacio histórico de la Puerta de Alcalá, y por otro pretendía la conexión exterior con El Escorial, símbolo por excelencia del glorioso pasado, en cuyas cercanías se levantaría el Valle de los Caídos.

Esta vía sería ampliamente desarrollada en la zona de plaza de España —espacio que contaba, desde las décadas previas a la guerra, con un proyecto urbano para la conexión directa de la Gran Vía con la calle de la Princesa—. La materialización de esta unión permitió la construcción del Edificio España (fig. 35), obra de Joaquín y Julián Otamendi, con proyecto de 1947 y finalización de las obras en 1953, en cuyo nombre lleva implícito un halago a las pretensiones imperiales del momento. Es uno de los edificios más representativos de la política urbanística del Plan Bidagor, que, sin embargo, rompería el perfil tradicional previsto

para la silueta de esta fachada representativa de la cornisa del Manzanares. Rascacielos con un lenguaje nacionalista y una clara vocación de gigantismo; mole dominante sobre el tejido urbano de esta zona de la ciudad que proporciona una impresionante y triunfalista escenografía para la plaza, al tiempo que compite con el emblemático y cercano rascacielos de Telefónica —símbolo de la defensa de Madrid, observatorio militar, principal centro de comunicaciones, sede de la oficina de prensa extranjera y de propaganda y uno de los principales blancos de los bombardeos—, en cuya arquitectura escalonada pueden encontrarse pautas de referencia para el Edificio España.

Similar presencia como hito arquitectónico sobre el perfil de la ciudad adquirirá más tarde la Torre de Valencia, obra de Javier Carvajal, construida entre 1968 y 1973, con un evidente dominio sobre aquellos elementos históricos e identitarios de la ciudad, como el parque del Retiro y la Puerta de Alcalá, tal y como inmortaliza la fotografía de Martín Santos Yubero con este singular edificio en obras (fig. 34); un rascacielos en el que se ha querido ver la concatenación de ese triunfalismo del nuevo régimen, la nueva España y el gran Madrid. En este caso un edificio levantado en pleno auge del brutalismo que desentonaba profundamente en el barrio y el paisaje histórico en que se localizaba, donde, sin embargo, hoy queda plenamente integrado. De nuevo podemos retomar la idea de ese «planteamiento imposible» e inexistencia de racionalidad técnica, que decía Fernando Terán (1999), o, en el punto contrario, plantearnos que estamos ante la materialización de un paisaje de la ciudad *collage*, que apuntaban Colin Rowe y Fred Koetter (1978), entendida como la acumulación heterogénea de capas históricas en convivencia armónica.

Este fracaso o esta falta de armonía, según queramos verlo, podemos encontrarlo también en el caso de la reordenación de la plaza de Colón, planteada en 1964 para su transformación en nudo urbano. La evolución visual de este paisaje ha sufrido esa falta de criterio que solo puede ser vista como la mayor esperanza del liberalismo. Espantos como la desarticulación del paisaje palaciego de la Castellana, con el derribo del palacete de Medinaceli en 1964, o la eliminación de la antigua Fábrica de Moneda y Timbre en 1970 (fig. 30), que daría pie a una segunda remodelación de la zona con la creación de los Jardines del Descubrimiento, así como la construcción de la Torre Colón (fig. 60), son representativos de la «trágica ridiculez» de la ciudad moderna de la reconstrucción de la que hablaban Colin Rowe y Fred Koetter (1978), con sus contradicciones entre las intenciones utópicas que veían oportunidades en la destrucción del tejido histórico y sus resultados deshumanizantes. Pese a ello, la innovación estructural de la Torre Colón, arquitectura suspendida, obra de Antonio Lamela (1964-1976), es en la actualidad un destacado exponente del patrimonio visual de la ciudad, aquel que construye paisaje.

Si bien el Plan Bidagor no es responsable directo del desatino de la plaza de Colón, sí ratificó la proyección hacia el norte de la ciudad, cuando corroboró el desarrollo del paseo

de la Castellana como vía natural de crecimiento que determinará un nuevo paisaje y escenario de poder.

El estadio de fútbol de Chamartín, más tarde conocido como Santiago Bernabéu (fig. 28), fue uno de los proyectos fundamentales del Plan Bidagor para este nuevo eje de la Castellana, con proyecto de Manuel Muñoz Monasterio y Luis Alemany Soler de 1944 y cuyas obras finalizaron en 1947. Si bien es una edificación altamente representativa en el paisaje del eje norte, las sucesivas remodelaciones y ampliaciones han modificado profundamente el proyecto original.

Más al norte todavía se desarrollaría una segunda prolongación de la Castellana a partir de la plaza de Castilla (fig. 26), con proyecto de 1951, que dotará de una fachada al acceso norte de la ciudad, aunque mantendrá como telón de fondo las infraviviendas localizadas en el entorno de la Ventilla y las instalaciones ferroviarias de la estación de Chamartín. Este elemento fundamental de la red de transporte configuraba, así, una puerta o límite de la ciudad, al igual que la estación de Atocha lo era en su extremo opuesto. En la plaza de Castilla se inauguraría en 1960 otro hito visual y simbólico, como es el monumento a Calvo Sotelo (fig. 61), con su clasicismo monumental.

Aunque en este nuevo eje norte se situaron equipamientos singulares como la Ciudad Deportiva o la Ciudad Sanitaria La Paz (fig. 62), nunca será un nuevo salón urbano, pues su conexión con una vía rápida frente al hospital reforzaría esa idea de límite norte. Una concepción afianzada también por la presencia de instalaciones fabriles, como el edificio Seat (fig. 42), que anticipaba la proyección de la urbe hacia la región.

Este Madrid, reformulado como culmen de la modernidad —la capital es la culminación de los tiempos modernos—, será la ciudad preindustrial que, después de resistir un traumatismo violento, renace diseñada para la producción en masa, adaptada a un nuevo tiempo histórico que ya contaba con el reconocimiento y el plácet internacional. La mejor eficacia de la circulación en el centro, la creación de las grandes vías de acceso, la organización de la red ferroviaria y el resto de los transportes públicos fueron priorizados sobre el bienestar. El espacio público no pretendió ser lugar de encuentro sino espacio planificado al ritmo del reloj laboral (Prieto, 2016) para cubrir la vocación industrializadora con la que políticamente se entendía la capital.

Desde el Plan Bidagor y su sueño de capital imperial hasta el Plan General de Ordenación de 1963 los planes urbanísticos se ejecutaron sin control en su crecimiento. La ciudad consolidaba nuevos espacios representativos, entre los que sobresale el centro de poder generado en los Nuevos Ministerios que unificaba la representación política con la unión de las sedes ministeriales, y donde se concentrarían también hitos arquitectónicos como el Palacio de Congresos y Exposiciones (fig. 44) —proyecto ganador de un concurso público promovido con

motivo de los 25 años de paz (1964), obra de Pablo Pintado Riba, finalizada en 1970— o centros comerciales y sucursales bancarias. Las fábricas se trasladaron hacia la periferia instalando junto a ellas las casas de los trabajadores urbanos. De este modo la ciudad fue creciendo hacia las afueras, como retrata Manuel Longares (2001) en su novela *Romanticismos*:

> «Arrancaba el otoño de 1966. Nadie del barrio de Salamanca hubiera entendido que los recién casados, por el antojo de estrenar piso, emigraran de aquel cogollito donde había de todo, y lo que no se encontraba en él no existía o no tenía caché».

Madrid también se construyó bajo la teoría del hormigón de Anselm Jappe (2020). Con su concepción de este material como metáfora del capitalismo, la ciudad se ve como una máquina de vivir, tal como quería el Movimiento Moderno. Un extraordinario ejemplo de la construcción en hormigón visto es el edificio de Torres Blancas de Francisco Javier Saénz de Oiza, con finalización de las obras en 1968 (fig. 38). Si bien este proyecto es representativo de la construcción de hormigón, no es una construcción estandarizada y deshumanizada de las que criticaba Jappe, sino una obra singular y orgánica que representa a la perfección el expresionismo arquitectónico.

La potencia que para España tuvo el Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja fue clave para el desarrollo del hormigón armado y las estructuras modernas y permitió que la arquitectura madrileña basculase hacia el brutalismo, a veces con posiciones radicales, siempre bajo el prisma de la utopía concreta, aquella nacida de realidades existentes para apuntar hacia futuros posibles. Se trata, como señala Paul Virilio (2023), de la adopción de modelos previos como herramienta constructiva, por ejemplo, los búnkeres que darán lugar a búnkeres habitacionales como la colonia Galaxia de Argüelles, obra de Antonio Lamela (1965), levantada sobre los terrenos liberados por la fábrica de Perfumería Gal, un edificio historicista que, a pesar de la reconstrucción de los daños sufridos durante la guerra por su proximidad a la Cárcel Modelo, desapareció con la decisión de traslado de la fábrica a Alcalá de Henares.

De este modo, la ciudad es una superposición de capas que se alza sobre épocas anteriores, pero como en un palimpsesto, bajo los cimientos de los rascacielos de Azca (fig. 40) se encuentra el barro de las chabolas. La idea del ascensor social está en marcha. Los madrileños emprenden una perpetua huida hacia barrios más altos, hacia el ascenso de la clase media que en ocasiones olvida el barro borrado bajo el asfalto que pisa.

Cuando el Plan Marshal (1948-1951) llegaba a su fin, España emprendía la apertura internacional, favorecida por los Pactos de 1953 con Estados Unidos. La construcción de la embajada americana de la calle Serrano, ilustrada con la fotografía del edificio en obras tomada por Juan Miguel Pando en 1954 (fig. 32), muestra perfectamente este punto de inflexión. Ubicada a espaldas del barrio de Salamanca y muy próximo a la propiedad que la familia Franco tenía en esta zona, es un elemento simbólico fundamental para entender de

nuevo la importancia representativa del eje sur-norte de la Castellana, donde se concentraban las delegaciones extranjeras. Su arquitectura es uno de los primeros ejemplos del estilo internacional en Madrid, obra de Leland W. King y Ernest Warlon, con la colaboración del madrileño Mariano Garrigues. El proyecto, de 1950 y finalizado en 1955, es también una construcción en altura con un claro contraste con las Torres de Madrid y España, que entonces se alzaban en la plaza de España (fig. 35). Representativa igualmente del momento es la imagen, también de Pando, de la Gran Vía con el luminoso «España saluda a IKE» sobre la fachada del edificio Metrópolis (fig. 33) que, con una estética "broadway" de nocturno y luces de neón que introduce también la estética internacional en la fotografía, en claro contraste con el salonismo imperante en España, es signo del fin de la autarquía, condensado en la visita de Eisenhower en 1959 que normalizó ese nuevo Madrid.

Con el aperturismo era necesario encontrar un propósito económico de cuya mano llegaría también la reivindicación turística. Como señala Alicia Fuentes Vega (2017), en 1957, el Ministerio de Información y Turismo fue motor de un cambio en la cultura visual española, construido a partir de su política de proyección exterior. Francisco Cossío, director del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, en su construcción de una narrativa de lo español, apreciaba cómo se estaba produciendo una cierta uniformidad y «borrado de España» de los patrones primitivos y lo tradicional de cada zona. La desaparición de lo típico en función de otro «típico». Jesusa Vega en 2006 apreciaba que en esta evasión no hay una desaparición real, sino que la construcción cultural de lo típico, como concepto cambiante, se había transformado en un producto turístico. La idea de tipos y trajes es una exageración de la realidad que se convierte en una hiperrealidad de España, que podríamos asimilar a la compresión de la fotografía como esas «imágenes técnicas» de Vilém Flusser (1983), que muestra versiones codificadas de la realidad.

Podemos apreciar estas funciones de las nuevas imágenes de España en la creación de los pabellones de la Feria del campo en la Casa de Campo, ilustrada por la fotografía de la construcción del pabellón de Canarias (fig. 27). La fascinación por el pasado tiene algo de identidad, de viaje en el tiempo, de exploración o de reconversión de esos pabellones de las exposiciones universales que se implantan en Madrid, en este caso de manera permanente casi como ciudad efímera, ubicada en el centro de lo civilizado, en un intento de generar una identidad nacional a través de pabellones que condensaran la esencia de cada territorio. Ese regreso al pasado estaría, según Alicia Fuentes Vega, vinculado al trauma de la Segunda Guerra Mundial y a las tensiones de la Guerra Fría, en el que el turismo en España se configurará como válvula de escape del panorama internacional en la que el subdesarrollo español, presente en su paisaje, se conformará como imagen de autenticidad.

En este contexto, las zonas de la región de Madrid con mayor poso histórico —Chinchón, Alcalá de Henares (fig. 75), Aranjuez o El Escorial— se configuraron como lugares a visitar,

mientras en Madrid capital se buscaba deliberadamente esa imagen de lugar marginal pero controlado, que permitía un acercamiento turístico a la ciudad en base a su autenticidad que ha sido quizá sobreexplotado, aunque no fueran estas las estrategias planteadas por el régimen para la ciudad.

Mientras el paisaje de Madrid adquiría esa estética rozada por las notas del pasado, la Casa de Campo, como cinturón verde, encajaba la conexión con la región para crecer a través de Las Rozas, Pozuelo o incluso más allá de El Pardo —lugar del Estado—, al tiempo que debía ser lugar de ocio, con la construcción del Parque de Atracciones (fig. 78); lugar de identidad con los pabellones de la Feria del Campo; o lugar de modernidad con la instalación del Pabellón de los Hexágonos, obra de José Antonio Corrales y Manuel Vázquez Molezún, que había representado a España en la Exposición Universal de Bruselas de 1958, con una clara ruptura con el tipismo para presentar una España moderna, tecnológica y experimental. Este pabellón será la primera prueba de la modernidad arquitectónica desde la desaparición del GATEPAC. En la misma línea de ilustrar la modernidad se encuentran las fotografías de la ciudad que propaga su dinamismo a través de las salidas de comunicación, como puede ser la avenida de América fotografiada por Pando (fig. 72), un tipo de imagen muy repetida, nocturnos tomados con largas exposiciones, a la moda de paisajes dinámicos y modernos.

En cualquier caso, la proyección exterior del paisaje de Madrid pasaba por que se hablara del milagro de su recuperación en publicaciones turísticas que la citaban por sus «enormes rascacielos que parece que los hubieran trasplantado de Nueva York (pegándolas unas cuantas decoraciones españolas)», como escribía Patrick Pringle en *Let's look at Spain* (1964). Se trataría, como dice Alicia Fuentes Vega (2017), de una suerte de modernidad-tradición antiestética, de convivencia y fusión de ambos elementos que nos proporciona una estética híbrida, contradictoria y ajena a los cánones modernos.

Madrid había sufrido la pérdida de espacios tradicionales y había tenido una construcción y crecimiento desigual, a oleadas marcadas por fuertes intereses especulativos, que configuraron ese paisaje cultural en el que podemos pasar del siglo XVII al XIX sin cambiar de calle o entrar en un mercado del XIX mientras paseamos por un barrio del XVI, y del que podemos salir por cinturones verdes y ciudades jardín, en ocasiones operativos, como el barrio de la Estrella (fig. 39), en ocasiones fracasados, y con frecuencia ambas. Esta es la realidad constructiva de Madrid.

La película *Madrid,* de Basilio Martín Patino (1987), recoge una irónica conversación entre uno de los personajes —arquitecto resentido— y el protagonista —un cineasta alemán que trata de hacer un documental sobre la Guerra Civil y que acaba topándose con la ciudad—, que desde las alturas del actual Hotel RIU de plaza de España observan el paisaje de la ciudad:

«—Desde aquí arriba es como mejor se ve Madrid, irracional, hecha a oleadas, siempre sin acabar.

—A mí me gusta mucho que sea así, sin terminar, hecha a la medida del hombre.

—Lo curioso es que este poblachón morisco llegara a ser capital de dos mundos. Este es un campamento sucio de obreros, burócratas, cantamañanas... Lo que aquí no ha habido nunca es una cultura arquitectónica».

Como cualquier paisaje, el madrileño también se construyó gracias a la capacidad y la voluntad de sus ciudadanos de apropiarse de los espacios urbanos donde desarrollaban sus vidas, transformando Madrid en una metrópoli que avanza hacia la democracia.

La idea de una nueva ciudad era también la idea de una nueva oportunidad sobre la que se asentaría la imagen simbólica de Madrid como ciudad refugio, ciudad de acogida, ciudad de oportunidades que todavía pervive.

Extraños en todas partes

Este paisaje madrileño inacabado, siempre en construcción, estuvo también marcado por una geografía social que había cambiado enormemente. El peso de la posguerra en la provincia, y en toda España, impulsó a muchas familias a emigrar a las ciudades. A Madrid llegó un aluvión de gentes que también modificó la ciudad. En diez años se alcanzaron los dos millones de personas, duplicando la población previa al conflicto, y la ciudad pasó a albergar una población inasumible que desbordó las previsiones del plan urbano establecido para la reconstrucción. Poblados chabolistas, infraviviendas, trabajadores forzados, rentistas...

Con la inserción de la ciudad en el área metropolitana llegó también la segregación del espacio en sus dimensiones sociales y zonales, con un norte residencial, un sur y un este de suburbios, y la entremezcla de barriadas de protección oficial con edificaciones privadas, poblados chabolistas y asentamientos espontáneos. Este proceso se acrecentó con la industrialización y las políticas desarrollistas.

El nuevo escenario nació de las tensiones demográficas y las transformaciones sociales y económicas derivadas de la vocación industrializadora de la capital. La permisividad municipal, la especulación del suelo, la subida de precios, la ausencia de infraestructuras y de servicios, hicieron que la ciudad se desparramara hacia las afueras, mientras las tensiones latentes llevaron a imponer una estrategia de vivienda para Madrid: la Ley de Viviendas de Renta Limitada de 1954, planteada como una solución habitacional.

Estos procesos y tensiones sociales generaron un paisaje propio, cotidiano y degradado, pero también unos modos de vida profusamente reflejados en la literatura y el cine. Así, por

ejemplo, Manuel Longares (2001) muestra una visión profundamente crítica de los procesos de especulación presentes en el alquiler de viviendas:

> «[…] y la elegante casa solo rinde ese tributo mensual a la codicia de sus dueños, unida quizás a la satisfacción de ponerse por delante, echando ojeadas a su blanca fachada, y fumar despacio un cigarro habano, o quedarse inmóvil entre familias desoladas […] y comprender entonces la otra, verdadera ruina de quedar sin hogar, la tortura de no saber dónde guarnecerse y pasar las noches, peor que la intranquilidad de no poder pagar el alquiler».

En la película *Surcos,* de Antonio Nieves Conde (1951), nos enfrentamos a un extraordinario documento visual del Madrid de la época, expresado con un lenguaje cinematográfico ligado al neorrealismo, para conocer esos anhelos de escapar de la miseria del pueblo entre las promesas del Madrid de las migraciones (fig. 52); promesas en ocasiones vacías, que abren los horizontes de un inframundo donde también residen el hampa y la picaresca, como refleja esta película en la que sus protagonistas finalmente retornan al pueblo. Calificada en su momento de interés nacional, tras su estreno provocó, con su dureza, la caída del director general José María García Escudero.

Antonio Ferres, en *La piqueta* (1959), describe los mismos esfuerzos de subsistencia con estas palabras:

> «Venga de poner piedras y ladrillos y hasta hacer la casa. Ni siquiera nos plantan una multa, aunque algún cenizo dice que van a tirar abajo las casitas, porque en tos laos hay cenizos y pájaros de mal agüero, pero resulta que ha salido en los papeles diciendo que no quieren más gente y ahora pasa que vas a tener que coger los bártulos y largarte con la música a otra parte, y te dicen que por ahí te pudras como un perro».

De nuevo la fotografía permite rastrear el antes, el durante y el después de este proceso social y su paisaje degradado; las casas cueva del barrio de La Bomba en el entorno de Ventas (fig. 49), la zona de Legazpi, con las casas en vagones (fig. 46) o los espacios improvisados, autoconstruidos en cuestión de días, como el gran asentamiento de Jaime el Conquistador, y los núcleos en el norte como Chamartín y plaza de Castilla (figs. 45, 47 y 50).

La necesidad de generar campos de viviendas era perentoria. La ley de viviendas de renta limitada planteaba proporcionar 550 000 viviendas en cinco años que fueran funcionales, económicas y estandarizadas, a imagen del Movimiento Moderno de la arquitectura, y con una formulación similar a la planteada para la reconstrucción europea tras el conflicto mundial. Sin embargo, el Plan Bidagor no recogía estos poblados y se le criticaba que se le hubiera ido la mano con «el lápiz verde» al plantear esos cinturones naturales que debían rodear la ciudad. Quizás tuvieran más de propósito que de realidad, y finalmente fueron ocupados por esas viviendas de inserción. No obstante, las actuales revisiones historiográficas plantean que este parque de vivienda pública también permitió la implantación de un sistema de control de

esos «vagos y maleantes». El acceso a las viviendas estuvo mediatizado por la formalización del documento de identidad y de la filiación al sindicato vertical —Organización Sindical Española, única asociación de trabajadores posible—. Tampoco fueron ajenos la especulación y el trabajo no remunerado como vía de acceso a la vivienda.

La Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid, activa aproximadamente entre 1946 y 1957, asumió la actuación sobre el territorio para planificar y controlar el crecimiento de Madrid, regular la construcción y combatir el chabolismo. Entre otros aspectos reguló una serie de pautas para la «vivienda humilde» y elaboró un plan dirigido para Manoteras, Canillas, San Blas, Palomeras y Villaverde. Posteriormente se añadirían Peñagrande, Carabanchel y Vicálvaro.

La noción de poblado se empleó en este contexto sin sus connotaciones negativas con la utilización como referente de los ejemplos internacionales. También supuso una traducción de los núcleos satélites, pues se trataría de una vivienda racional con una ordenación del vecindario que dotaba de un planteamiento urbanístico, siguiendo los modelos de londinenses de posguerra.

En este complejo escenario, una generación de arquitectos y urbanistas visionarios —Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romany o Alejandro de la Sota— trataron de intervenir ante la precariedad y trabajar por la dignidad habitacional a través de la arquitectura moderna. El reto que supuso enfrentarse a este nuevo contexto social fue un laboratorio para la experimentación arquitectónica y urbanística, que proporcionara nuevas soluciones habitacionales que humanizaran la masificación, especialmente representadas por los poblados dirigidos donde estos arquitectos pudieron desarrollar sus ideas sobre vivienda y ciudad (figs. 55-58).

Quizás el trazado más certero fuera el adoptado en el poblado de Caño Roto (fig. 54), en Carabanchel, donde se tuvieron en cuenta la visibilidad, orientación y disposición de espacios comunes como aparcamiento y comercio urbano. En las edificaciones se mantuvo siempre la orientación en dos caras con una interesante solución arquitectónica a media y baja altura. Soluciones similares, aunque con construcciones de una altura más elevada, fueron el caso de Almendrales, en Legazpi, o Fuencarral (fig. 55) (Fernández-Galiano, Isasi y Lopera, 1989).

Las referencias estéticas de estos proyectos giraron en torno a Le Corbusier, las herencias de GATEPAC y las posiciones de Van Doesburg. En su concepción programática son importantes también las referencias a la arquitectura racional italiana (Pizza, 2019).

La fotografía se acercó ampliamente a esta arquitectura desde el objetivo de todos los nombres de primera fila, Paco Gómez, Kindel, Pando, Muller, Ontañón... en todos los casos bajo la estética de los *New topographics*, con tintes neorrealistas. Las publicaciones sobre arquitectura vinculadas a Carlos Flores fueron fundamentales en esta vinculación de fotografía y arquitectura.

Otras soluciones adoptadas fueron los poblados de absorción, las denominadas Unidades Vecinales de Absorción (UVA), planteadas en zonas como Manoteras, Hortaleza, Vallecas o Pan Bendito en Carabanchel. Se trataba de soluciones transitorias de urgencia y bajo coste, con escaso margen para el diseño arquitectónico, destinadas al realojo de personas procedentes de asentamientos precarios. Estas propuestas respondían más al apremio que al desarrollo de un proyecto arquitectónico de calidad.

La preocupación por las nuevas bolsas poblacionales era evidente, de hecho, en ellas se encuentran algunos de los múltiples focos de conflictividad social que aparecen hacia 1961 —protestas por las viviendas en los asentamientos precarios, paros encubiertos, incipiente movilización estudiantil y demandas de servicios en los barrios obreros— que tan solo anticipaban la llegada de protestas más visibles y organizadas. El propio Juan Miguel Pando (González, 2015) cuenta como tuvieron que salir corriendo para evitar ser apedreados cuando entraron las máquinas apisonadoras en el asentamiento de Jaime el Conquistador mientras él realizaba un reportaje fotográfico. El propio ministro de Vivienda, José Luis Arrese (1957-1960), terminó reconociendo las limitaciones de la política de vivienda para «un país de propietarios» —construcción masiva, prioridad de acceso a la propiedad frente al alquiler e implicación estatal junto a promotores privados—; no era plenamente resolutiva por la mala calidad de la construcción, la insuficiencia de la oferta, las dificultades de acceso a la propiedad y la persistencia del chabolismo, como reflejan las abundantes fotografías que muestran la convivencia de este fenómeno con las nuevas construcciones (figs. 51 y 81). Aun así, los barrios obreros del extrarradio quedaron controlados y su proceso democrático de transición fue pacífico, aunque marcado por la aparición de las asociaciones vecinales como vía para canalizar las demandas.

Hoy, estos barrios perviven como testimonio de un Madrid que aprendió a construirse sobre la grieta abierta, la utopía de la arquitectura y la cruda supervivencia. Como escribe el rudo Juan Madrid en su novela *Grupo de Noche* (2003):

> «Habían pasado muchos años y el paisaje había cambiado. Era diferente. Los arbolillos habían sido arrancados y los bloques de pisos parecían, más que nunca, cajas de zapatos puestas en pie. Los cristales de las ventanas estaban rotos, las paredes pintarrajeadas y los estrechos ventanucos cubiertos por ropas tendidas».

Una descripción que parece telón de fondo de la fotografía de Juan Miguel Pando, retrato de ese niño que, recostado en la fachada de un edificio, junto a montones de arena y restos de otros materiales, mira al fotógrafo como esperando que ese lugar en que vive sea el definitivo (fig. 59). Que la fórmula mágica se mantenga y, junto a ella, se mantenga la esperanza de futuro.

La ciudad que todo lo devora

Poco a poco, el modelo urbano ideado para Madrid y su realidad constructiva se expandió hacia la región. Los experimentos urbanísticos, la consolidación de una burguesía y la aparición de una nueva clase media, con nuevos hábitos de ocio, definieron el encaje de la capitalidad en el Estado autonómico.

El Plan General de Ordenación Urbana de 1963 dio expresión legal al área metropolitana de Madrid al establecer un alfoz integrado por los municipios circundantes, que pasaban a ser el área de influencia y crecimiento de la ciudad —Alcobendas (fig. 63), San Sebastián de los Reyes (fig. 87), Paracuellos del Jarama, Colmenar Viejo, Torrejón de Ardoz, San Fernando de Henares, Coslada, Rivas, Getafe, Leganés, Pinto, Alcorcón, Villaviciosa de Odón, Boadilla del Monte, Pozuelo de Alarcón, Majadahonda o Las Rozas—. El desarrollo industrial y de servicios se organizaba en torno a los valles de los ríos Jarama, Henares y Tajo, el área de industrialización se consolidaba al sureste y la residencial al noroeste (fig. 85), con zonas de descongestión hacia poblaciones dormitorio.

Un nuevo impulso demográfico imposible de frenar, derivado ahora de las políticas de desarrollo económico, imponía la concentración de viviendas y de actividades, con escasa atención a la ciudad ambiental y a las dotaciones de infraestructuras. El medio natural de los municipios metropolitanos era invadido, proliferaban las industrias salpicadas en los diferentes corredores —carreteras de Andalucía y Toledo al sur, carretera de Barcelona al este (fig. 71) y focos industriales en Alcobendas (fig. 64) y San Sebastián de los Reyes al norte—; abundaban también las urbanizaciones de segunda residencia. Ahora Madrid sumaba un millón más de habitantes para alcanzar la cifra de tres millones.

El centro de la ciudad fue cediendo el espacio a los coches con diversas medidas como la desaparición de los bulevares, la aparición de los pasos elevados y sobre todo con el importante hito de la vía rápida de circunvalación M-30, que modificaba profundamente las márgenes del Manzanares y la vaguada del arroyo Abroñigal. Sería inaugurada en 1974 en su tramo entre el nudo norte y el puente de los Franceses, que daba comienzo a un nuevo modelo de movilidad urbana. La vivienda se distanciaba del lugar de trabajo, el ritmo vital se aceleraba, el espacio para la clase media se ensanchaba. Madrid dejaba de ser solo ciudad para ser ciudad-región.

La región quedaba marcada a un tiempo por la atracción y el peso de la capital en la provincia y, más adelante, en la comunidad autónoma (1983). La necesidad de la ciudad-capital de contar con un territorio que respondiera a sus demandas de crecimiento es el origen de este fenómeno y la causa del temor subyacente a la inmensidad de Madrid; de la hipótesis plausible de un «Madrid D.F.» nacido de la capacidad de la ciudad de devorar sus alrededores.

Salvo contados ejemplos de enclaves con un contundente pasado histórico, con frecuencia vinculados al Madrid villa y corte, como Alcalá de Henares, El Escorial o Aranjuez, la región de la Comunidad de Madrid respondía a realidades agrarias castellanas que, sin embargo, carecían de una identidad homogénea, y que irán perdiendo terreno y personalidad frente a la ciudad.

En las zonas norteñas de sierra su uso como espacio recreativo (fig. 69) ha protegido en parte los paisajes naturales, pero también ha generado un crecimiento residencial en continuo, con la cobertura de las grandes vías de circulación y el transporte interurbano. El retorno estacional de población migrante a sus localidades de origen después de la experiencia urbana fue otro de los componentes de esta realidad.

Los Pactos de 1953 con Estados Unidos y la apertura internacional trajeron, como a tantos otros lugares, cierta americanización de la vida madrileña, reflejada en la idea de la ciudad dormitorio, el coche propio, la vida a crédito o la irrupción de un modelo económico capitalista que parecía invencible.

Desde la década de los años sesenta, enclaves como Leganés, Getafe (figs. 79 y 80), Coslada, Alcorcón o Móstoles han crecido a un ritmo frenético para acoger la explosión demográfica y la adaptación a estos nuevos modelos de vida. Los necesarios corredores industriales —Henares, Sur, Noroeste y de la Castellana— han quedado plenamente integrados en el paisaje urbano mientras aseguraban la especialización productiva de la región favorecida por la apertura de circulaciones sustentadas en la idea de Madrid capital como punto de irradiación territorial, aprovechando su centralidad geográfica.

El periodista británico Cedric Salter idealizaba, en cambio, las carreteras secundarias como una vía de huida, protegido por la útil burbuja de modernidad que acompañaba a quien visitaba el país, como ha escrito acertadamente Alicia Fuentes Vega (2017):

> «El encanto de España reside, dice el periodista, en el hecho de que presenta numerosas oportunidades de echar un vistazo al pasado, sin el inconveniente de tener que vivir en la época en que se consideraba una excentricidad darse más de un baño al año».

Esta valoración de las circulaciones secundarias nos recuerda al puente sobre el Jarama a la altura de Paracuellos (fig, 65), una de las infraestructuras construidas en los años cincuenta para mejorar las comunicaciones entre la capital y el corredor del Jarama. Es inevitable también pensar en el río próximo a la ciudad como lugar de bañistas que combaten el calor estival, tan magníficamente recreado por Rafael Sánchez Ferlosio en *El Jarama* (1955), un claro ejemplo del tema literario de la abulia en la novela de posguerra, como señala Pablo Gil Casado (1969) en su estudio de la novela social, en el que destaca un conjunto de novelas que mostraban a través de sus personajes y situaciones literarias el desánimo, el desarraigo, la apatía, la falta de horizontes sociales y la parálisis social de aquel tiempo.

Muchos de estos cinturones han entrelazado ciudad y región hasta el extremo de imposibilitar su distinción, en un proceso de creación de áreas productivas impulsoras de nuevas nociones culturales y espaciales como la de polígono, tan evidentes en las vías de salida de la ciudad de Madrid, que designan no solo realidades espaciales, sino también espacio vivido (Ciaramelli, 2021).

La integración de la sociedad de consumo a gran escala en los núcleos satélite de Madrid, con la llegada de los primeros centros comerciales y de ocio, representada por La Vaguada (fig. 88), en el barrio del Pilar, afianzó un continuo ciudad-región-ciudad que caracteriza a la comunidad autónoma, donde Madrid es mucho más que la capital.

En 2023 la exposición «REGIÓN. Paisaje, fotografía y patrimonio» constituyó un interesante y ambicioso ejercicio de documentación visual con una acertada fundamentación teórica de análisis del paisaje contemporáneo de la región de Madrid, profundizando en su estado actual y en el fomento del respeto y la puesta en valor del territorio, a menudo ignorado en favor de la ciudad y el núcleo metropolitano. Un juego en torno a la noción de arquitecturas menores, de zonas liminares, de los no-lugares y sobre todo de las afueras. «Madrid en construcción» plantea también la noción del afuera desde otro prisma, el de su construcción, como deseo y anhelo, y como estado mental y estético, en un estadio donde la identidad regional se vuelve más permeable y compleja.

Es interesante destacar el peso del descampado en esta concepción del paisaje cultural, con una lectura en espesor de niveles topográficos (figs. 66 y 67), una lectura de espacios intersticiales (figs. 25 y 31) o una lectura de periferia (figs. 22, 26 y 86); en todos los casos el terreno vacío es sustrato del paisaje. No son espacios verdes, pero contiene una fascinante idea de territorio, de lugar de medida, lugar para agrimensores, lugar para trazar nuevas realidades. Como proponían algunas de las fotografías de «REGIÓN», o como proponemos con algunas imágenes de «Madrid en construcción», Madrid tiene este carácter de estar rodeado, invadido, como mala hierba, por un paisaje de ruinas amontonadas, en este caso no ruinas traumáticas, sino espacio de pervivencia de la memoria (fig. 83), de concepciones erróneas o de olvidos.

El paisaje de las afueras es el lugar donde la ciudad deposita lo que no quiere en su centro, infraestructuras de desecho, producciones molestas o asentamientos marginales, pero también es donde surgen nuevas formas de habitar y de relación con el entorno. Muchas fotografías de la región recogen esa dualidad.

Madrid fue construida a oleadas, y a oleadas integró a la región. Hay quien cree que Madrid devora; hay quien cree que enriquece. En cualquier caso, Madrid es una realidad que siempre está en construcción.

SE ESTABA PRODUCIENDO UNA INVENCIÓN

En la búsqueda de una estética de la fotografía arquitectónica debemos asumir que esta es un trasunto de retrato, que constituye una memoria e identidad paralela a la propia arquitectura. Como si se tratara de un sujeto, es objeto de deseo. El otro se conforma en la idea de la fotografía entendida como realidad y representación. La ilusión de una arquitectura que se puede sentir.

Matt Colquhoun (2023) presenta esta comprensión de la fotografía siempre como un retrato cuando expone la disolución del yo que plantea la fotografía, y la presenta como impotencia o como voluntad de representación:

> «[...] a pesar de sus apelaciones al "realismo", [la fotografía] también exacerba nuestra sensación de impotencia y la distancia subjetiva que sentimos respecto al mundo objetivo que nos rodea [...] Es como si a pesar de estar traumatizados por el papel de la fotografía en la destitución acelerada de nuestras subjetividades, el medio nos permitiera vincular estos traumas al mundo caótico que representa».

Entre la apariencia y la realidad, la fotografía arquitectónica tiene a la ontología. Para Jennifer Mitzen (2006) hacer una fotografía sería una suerte de supervivencia psicológica frente a la modernidad. Se estabilizan los procesos de formación y construcción del espacio vivido, del entorno social predecible, del paisaje cultural. La fotografía ayuda a la rutina porque es útil y consolida. En este contexto se entiende la tendencia de la fotografía hacia la arquitectura porque, en definitiva, complementa la construcción de un espacio vivido (Lefrebvre, 1968). Pero la arquitectura también podría sufrir una tendencia hacia la fotografía. Dice Iñaki Bergara (2016) que Fisac alertaba de esta situación en 1957: «Buenas fotografías de arquitectura no es lo mismo que buena arquitectura para hacer fotografías».

Se estaba produciendo una invención. La fotografía empieza a independizarse de su función para la arquitectura. Busca una estética propia más allá del testimonio, con el objetivo de

introducirse en el paisaje artístico. Se producen derivas y delirios estéticos con el fin de convertir a los arquitectos y a los fotógrafos no en testigos sino en creadores.

Si lo aparente es el puente a lo real, como escribió algún arquitecto, si la arquitectura es perspectiva, si en lo artístico hay matices y textura que la cámara no puede captar —no está diseñada para hacerlo porque la fotografía solo tiene el peso de la luz y de la sombra—, entonces, la realidad está compuesta de muchos matices que la fotografía no alcanza. Prueba de ellos es la elección táctica de la monocromía en la fotografía de arquitectura, clara muestra de que no hay un propósito técnico de retratar la arquitectura con la máxima certeza, en su justo color.

La teoría de la imagen técnica de Vilém Flusser (1983) nos permite comprender que el valor recae en el aparato fotográfico, no en el fotógrafo, entendiendo la fotografía actual como un producto técnico. La fotografía sería más bien un truco de abstracción, dice Flusser. Esta es la motivación de que la fotografía siempre busque un texto.

¿Es acaso objetiva la imagen del hormigón impoluto de los nocturnos de Pando? (figs. 41, 42 y 43) ¿Debemos desmontar esa neutralidad? La cámara no es una herramienta inocente. Está programada; es una caja negra para captar luz y geometría. En el momento en que se tomaron las fotografías que integran «Madrid en construcción» se contrataba a los fotógrafos como «funcionarios» de ese aparato, no para realizar un arte crítico. Ante todo, se les contrataba para resolver un problema de comunicación pública. Las fotografías debían informar objetivamente sobre el paisaje; todos los fotógrafos se plegaron a este deber: Gabriel Cualladó, Francisco Ontañón, Paco Gómez, Ramón Masats, Francesc Català-Roca, Joaquim Gomis, Kindel (Joaquín del Palacio), Juan Pando, Martín Santos Yubero o Nicolás Muller.

Los fotógrafos debían hacer que ese espacio fuera el ideal y todos se plegaron a ese propósito, adoptando una estética vinculada al estilo documental, la estética conceptual o *New Topographics* (Rouillé, 2005). Todas las fotografías son limpias y eficientes y más allá de algún gesto da igual un fotógrafo que otro. Todas son muy similares en su conjunto. Son asépticas. Planas y sin crítica, anulando el duro trabajo de los obreros (figs. 23 y 74). La fotografía de Pando que es portada de este catálogo (fig. 64) muestra a unos trabajadores subidos en una estructura, bajo la mirada de algunos alumnos de ingeniería, y ofrece una crítica a ese paisaje en construcción. En este tipo de imágenes el fotógrafo puede trabajar más allá de la máquina, al mostrar el paisaje en todas sus condiciones. Esta imagen tiene una segunda fotografía que no forma parte de la exposición y que ofrece el siguiente momento de la narración, el del convite: los ingenieros, despreocupados de los trabajos de los operarios funambulistas, tratan de alcanzar un buen tentempié.

La narrativa que ofrecen las fotografías de «Madrid en construcción» se aleja de la estandarización de la mirada hacia el paisaje para ofrecer también el factor humano.

La fotografía arquitectónica, al pasar por los estereotipos neorrealistas, a veces, refleja cierta tragedia planificada. Así lo refleja la crítica a la obra realizada por Walker Evans para la FARM, o incluso el intento de exposición del MET que Evans desarticuló, para horror de coordinadores y comisarios (Keller, 1995).

Resulta terrible pensar que la fotografía de la época, marcada por los grandes nombres que llenan esa trinchera ideológica del estilo documental, al final utilice una estética, como dice Flusser (1983), complaciente con el aparato fotográfico.

La fotografía documental reivindicada como crítica dirige el pensamiento, el espectador debe sentir lástima, con una finalidad calculada. Este es el motivo por el que la exposición se articula en el discurso paralelo entre fotografía y literatura. El mundo debe expresarse como un texto literario y no como un panfleto. Esta idea no es original, ya estaba presente en tiempos de Walker Evans. No es preciso buscar el patetismo cuando se puede buscar un montaje estético que nos permita comprender la narrativa en toda su extensión.

La decisión de estos autores de tender a la frialdad topográfica, a la búsqueda de un código universal, similar al textual, que defina las «bellas», las «verdaderas» y las «buenas» artes para la representación de los síntomas del mundo, aunque suene obvio, nunca se alcanzará desde las funciones que te da la cámara fotográfica como un aparato preparado para hacer fotos, sino de la unión del texto [novela] y la imagen.

Un buen «funcionario» de la fotografía ejecuta la solución a un problema visual mediante las herramientas que interponen quienes diseñan la cámara. Esta manera de entender la disciplina permite reconocer las fotografías presentadas en esta exposición como imágenes técnicas. Esta es la razón por la que todas nos suenan o por la que todos tenemos en mente una fotografía similar o mejor, incluso que consideremos que hay algún olvidado en la selección. Vilém Flusser (1983) relaciona este efecto con la «sociedad de la información» y el «imperialismo posindustrial». Al final, la fotografía sería un ecosistema de máquinas de cálculo y los fotógrafos, *homo ludens*; las fotografías, juegos-soluciones de problemas.

Carmelo Vega (2005), en su extenso y acertado análisis de la fotografía en España, pone el foco para este periodo en el problema del «salonismo» y sus miserias, olvidando la fotografía de arquitectura. Desde el Salón de Fotografía de 1946, donde se daba una fotografía crítica con los movimientos sociales y donde brillaba una fotografía de aficionado, se marginaron las «situaciones actuales» y se centraron en encontrar la fotografía artística pura. Esta situación de «sombras» se vincula a las propuestas de los fotógrafos ante el vacío de la representación después de la guerra, presente en fotolibros (Fernández, 2014) como *Forjadores de Imperio,* de Jalón Ángel (1939), o *Mujeres de la Falange,* de José Compte (1939), o bien en las fotografías integradas en los números de la revista *Vértice*.

En este panorama de posguerra solo la revista *Monumentos*, de Joaquín Palacio, parecía dispuesta a dar la nota disidente, como ha escrito Horacio Fernández (2014) en su extraordinario libro.

La condición de imágenes técnicas de las fotografías que integran «Madrid en construcción», fuera de las dudas y de la búsqueda de reconocimiento en salones, quizás las haga más interesantes, al encontrarse fuera del ecosistema fotográfico. En algún caso se producen intenciones artísticas; Otto Wunderlich es propenso a estos momentos, como muestra la pareja sentada tomando el sol (fig. 52) o los trenes-casa de Legazpi (fig. 46). Esta última se integra en una serie y se prefirió por una circunstancia demostrativa: muestra un escenario de vida ilustrativo de los problemas de vivienda de la época. Existe una razón más, la fotografía recuerda la posición de la FARM al retratar una niña sonriente en un escenario patético. Sin embargo, es una imagen movida. Fuera de foco. El buen «funcionario fotográfico» Wunderlich no ha tomado una buena foto. Extraño en él. Quizá puede entenderse como un desliz no intencionado o, mejor, buscado. En este caso, la fotografía se convierte en artística al salir de su gesto inicial, mostrando una esperanza fotográfica y acercándose, además, a la estética de «The Family of Man» (1955), una de las exposiciones más importantes de esta generación —sabemos que por el grupo AFAL circulaba el catálogo— y que sus fórmulas existían en sus cámaras y en algún error fotográfico, esta vez reconocido por Otto Wunderlich. Al no descartar de su archivo la fotografía, se mostraba la clara intención artística con la decisión o el desafío ante el poder de la cámara.

Mientras tanto, la revista *Sombras* triunfaba y se producía una ausencia de la mirada internacional, que solo apareció a partir de los años sesenta, como se demuestra en la presencia en *The Photography of the Year* de Cualladó, Maspons, Masats u Ontañón.

La fotografía-mensaje y la necesidad de modernidad serían más bien un «ocio de la realidad» y, además, el verdadero enfrentamiento con lo real, según Karl Pawek en 1959 (Lázaro Sebastián, 2020). Es por esto por lo que la pintura de aquel momento sigue el mismo patrón. Los realismos de la pintura madrileña triunfaban. Las diferencias entre pintura y fotografía se habían estrechado tanto que en realidad ya daba igual. Solo fue la pintura de Madrid D.F., de la nueva figuración, la que dio el pistoletazo de salida a la democracia.

En cualquier caso, la arquitectura se hace amiga de su aliado sumando a un espectador que participa de la escenografía, tanto en la ciudad como en la región. Y como Paul Valéry (1957) decía: «Una imagen es más que una fotografía y mucho más que aquello que representa». Al final, no es más que un gusto ficticio, una imagen sigilosa, sin postura, que le cuesta tomar partido o posición. O, como apuntaba el pintor y miembro de Estampa Popular, Javier Calvo: «por la mañana hacíamos realismos, y por las tardes abstracción».

Una fotografía arquitectónica de espacios por terminar, una realidad a escala donde el objeto suele estar esquinado, en una escala humana satírica, es aquí donde la fotografía es capaz de comprender el secreto de la arquitectura. Está todo en las esquinas. Es en la desviación fotográfica donde se puede ver la realidad de la arquitectura, porque en la fotografía de arquitectura de la España de los años cincuenta, sesenta y setenta lo que se manifiesta es que no se sabe dónde están la realidad y la estética; no se sabe si la fotografía es el telón de un teatro, un folleto comercial o turístico o un ejemplo más de anuncio de materiales constructivos.

Esta fotografía es puro artificio, que cuando aparece en construcción, florecen grietas (fig. 59). Interesantes hendiduras nada complacientes para la arquitectura, porque los propósitos del paisaje a veces fracasan. Fotógrafos de arquitectura, amigos de fotógrafos, con encargos de editores de libros de fotografía y revistas de fotografía para disfrute de arquitectos, que a su vez querían ser fotógrafos. Más revueltos que revueltas.

La noción de planitud debe, no obstante, salvarse por su condición formal-estética y por su relación con la «estrategia de regiones» que decía Vilém Flusser. Las características que se aplican para que la cámara fotográfica tome imágenes son la división de regiones. Todas estas regiones —dice Flusser— son distancias respecto al elemento a capturar, perspectivas sobre el objeto fotográfico que está en el centro del espacio-tiempo. La acumulación de elementos o superposición en planos es la estética de la planitud, como escribe Éric de Chassey (2006). O bien, que las circunstancias estéticas de esta fotografía concreta están vinculadas no solo al gesto fotográfico, sino a una estructura de visión por regiones, una carga de significantes y una serie de soluciones fenomenológicas ante la duda fotográfica. ¿Y si la solución al problema del gesto fotográfico no está vinculada a trasuntos estéticos, sino al buen dominio de la cámara?

Al ser fenomenológico el paso estético de la fotografía —en el sentido de que ataca la ideología— se acabaría con la máxima de que las imágenes toman posición. Además, el paso a la planitud es una honorable salida. Como en el fondo propone Walker Evans, la identidad de un país se puede ver en la banalidad de la pobreza, en los espacios comerciales (fig. 36), en el poder corporativo, en el orgullo del capitalismo, en la capacidad de infraestructura: la documentación del paisaje urbano.

Que sea el fotógrafo el que debe posicionarse al elegir sería un embuste, en tanto que este solo podría elegir factores estéticos de la imagen o el instante, ya que el aparato fotográfico se impone en su criterio, se superpone. La planitud, según Flusser, también podría entenderse como una posición estética vinculada a una serie de cámaras que se utilizaban en aquel momento.

De hecho, este tipo de imágenes estaban vinculadas de manera sintomática a los textos; a veces textos pobres como folletos, anuncios, revistas o carteles de promoción inmobiliaria. En esa posición, la fotografía de arquitectura no tiene ninguna capacidad crítica, sino tan solo la solución estética a un propósito: el de identificar e indexar el cambio. Tomar una nota neutra de lo que estaba pasando. El gesto fotográfico y la decisión de tomar esa y no otra fotografía confluyen con la máquina en una expresión inseparable. Tomar imágenes de nuevas cosas, «estado de las cosas», en busca de situaciones nunca vistas, en busca de informaciones, memorias físicas como *especies de lugares* de Perec (1969).

Esta fotografía presenta un gesto típicamente posindustrial (Flusser, 1983); es una fotografía posideológica y programada. La realidad es para este gesto la información misma, no su significado.

Cabe también preguntarse, como aparece en toda la exposición, por la desproporcionada relación de la novela de la época con las estrategias y los temas tratados. Esa estética «en construcción» quizá también tenga que ver con las peculiares narrativas que se estaban construyendo, a saber: el estado de las desigualdades e injusticias, la visión colectiva en la narración, el abandono de reivindicaciones proletarias. Y todo con un estilo realista y crítico, directo; una realidad urbana que se transforma en artística. La búsqueda de lo artístico, pero no desde estrategias de vanguardia, sino mediante la creación de una mitología o de héroes y heroínas que sufren la tragedia de la realidad aparente. Personaje o espacio representativo de una perspectiva correcta.

Es quizá ese behaviorismo y su técnica objetiva lo que es capaz de enfocar adecuadamente. Aquí los personajes no son sátira novelada, sino que aparecen con una mirada y análisis interior-exterior en una vuelta al realismo social. En la fotografía sucede lo mismo. El juego de esos personajes que acompañan en muchas de estas fotos a los edificios y al paisaje rezan el objetivismo stendhaliano de «una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino». Es decir: pasear por una cámara.

El fotógrafo, como el novelista, no debía intervenir en la realidad que constituye la materia de la obra, ya que, si no, puede caer en una tendenciosa ideología. Se debe «rebajar» la realidad para que esta sea más real, más verosímil, haciendo que la realidad sea «lo real», desarticulando la estrategia de los tiempos ideológicos de establecer un ataque directo acerca de la decisión de fotografiar la fábrica adecuada (fig. 79).

Evidentemente, aquí el fotógrafo cubre el paisaje del cinturón obrero del sur de Madrid —en Getafe, concretamente— mediante una imagen con una clara estética vanguardista. Incluso sabemos que las referencias a los fotolibros de obreros fueron utilizadas, así como la fotografía del Movimiento Moderno, para ejecutar esta imagen estética de la fábrica. «¿Y eso

les hace bien a los obreros?», te preguntaría Brecht. No, no hace nada, porque determinadas imágenes ya no producen ningún efecto. De hecho, esta es una fotografía de catálogo, una fotografía técnica; pensada para los textos «baratos» de folletos de empresa.

La posición tendenciosa ideológica no solo ayuda a encubrir el dolor del paisaje industrial o simplemente la búsqueda de una rebaja estética ayuda a confrontar «lo real». No tiene que ver, diría Flusser, con la decisión del gesto fotográfico, sino con la necesidad de falta de decisión; con que el fotógrafo se traduzca como historiador y no como artista. La fotografía documental es, en este sentido, la necesidad de ser buenamente administrada y utilizada por el sistema de poder. Por otro lado, la propuesta del gesto fotográfico puede ser peor, ya que hunde aún más la salida a la denuncia de una situación. Quizá el fotógrafo insurgente no necesite de más narraciones.

Igual el *horror vacui* es necesario, como el arquitecto insurgente que decía Ricardo Piglia (1992) y que trataría de romper esa categoría moderna, como apunta Anthony Vidler (2000), de lo inhóspito (*unhomely*): ese espacio que causa una fractura en el sujeto contemporáneo, ansiedades, neurosis y alienaciones sociales. Paisaje cultural según las denominaciones actuales.

La noción de espacio deformado —*warped space*— de Vidler (2000) es el resultado de una modernidad que ha forzado al sujeto a habitar en el umbral entre lo privado y lo público, entre lo real y lo virtual, y entre la presencia y la ausencia. Una imagen técnica donde aparece «lo siniestro», aquella sensación donde lo cotidiano es inesperado. La arquitectura y las fotografías de esas arquitecturas hacen que el ciudadano de Madrid termine por fortalecer su inestabilidad.

Si traducimos esto a las estrategias y a los nuevos medios fotográficos, la fórmula se reconoce enseguida en las fotografías de esta exposición. Y no ya por su temática (construcción, paisaje, vida o personajes por construirse), sino también por esa estética de *Straight Photography* o de *New Topographics*, que se lanza desde Walker Evans hasta Ed Ruscha (Gronert, 2009). Por ejemplo, las tipologías de los embalses (figs. 66 y 67) en España podrían ser las de los Becher. Pero aquí todos los fotógrafos harán embalses operando una estética similar, calcada, plana, que descontextualiza la fotografía de su función y contexto social. Solo la novela es capaz de entrar más allá. Jesús López Pacheco escribe en su novela *Central Eléctrica* (1958):

> «Les pienso poner un cebo estupendo [...] me refiero a los pueblos que van a quedar bajo las aguas [...] Como tenemos que hacerles otros pueblos nuevos más arriba, los contratamos para su construcción, y luego pasan a la presa. Poco tiempo, no vamos a hacer colonias de veraneantes».

Miedos contemporáneos. Es aquí donde se descubre el eje interesante, el miedo y el deseo son caras de la misma moneda. La identidad siempre está en construcción.



BIBLIOGRAFÍA

Convenio Europeo del Paisaje, Florencia, 20 de octubre de 2000, https://rm.coe.int/16802f3fbd

Informe «Edificio España», 7 de septiembre de 2014. Madrid, Ciudadanía y Patrimonio, https://madridciudadaniaypatrimonio.org/sites/madridciudadaniaypatrimonio.org/files/pdf-embed-blog/informe_edificio_espana.pdf

Plan Nacional de Paisaje Cultural. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2015).

AA. VV. (1998). «De espacios y lugares: preocupaciones y ocupaciones». *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, (34-35).

AA. VV. (2003). *Arte protegido*. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil.

AA. VV. (2004). «Crisis y reinvención de la ciudad contemporánea». *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, (62).

AA. VV. (2010). *Kindel: fotografía y arquitectura*. Madrid: Fundación COAM.

AA. VV. (2013). *Nicolás Muller. Obras maestras*. Madrid: La Fábrica / Comunidad de Madrid.

AA. VV. (2023). *Región. Paisaje, fotografía y Patrimonio*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Comunidad de Madrid.

AA. VV. (2025). *Nicolás Muller. Maestros de la fotografía de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Ábalos, I. (ed.) (2007). *Panorámica de la arquitectura española: la arquitectura de la modernidad en España, 1925-1965*. Madrid: Fundación ICO.

Ábalos, I. y Llinàs, J. (eds.) (2003). *Imaginando la casa mediterránea: Italia y España en los años 50*. Madrid: Fundación ICO.

Alonso de Santos, J. L. (1985 [2018]). *Bajarse al moro*. Antonio Machado Libros.

Alpers, S. (2020). *Walker Evans: Starting from Scratch*. Princeton: Princeton University Press.

Azurmendi, L. (1977). «Orden y desorden en el plan de Madrid del 41». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 121, pp. 14-20.

Ballantyne, A. (2021). *Deleuze y Guattari sobre la arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté.

Barea, A. (1941-1946 [2022]). *La forja de un rebelde*. Madrid: Debolsillo.

Barea-Kulcsar, I. (1939 [2019]). *Telefónica*. Xixón, Asturias: Hoja de Lata.

Benjamin, W. (1927-1940 [2010]). *Atlas, constelaciones, exposiciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Bergera, I. (ed.) (2016). *Fotografía y arquitectura moderna: contextos, protagonistas y relatos desde España*. Barcelona: Fundación Arquia.

Bordes, E. y De Sobrón, L. (2021). *Madrid bombardeado. Cartografía de la destrucción, 1936-1939*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Bozal, V. (2009). *Otra España negra*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Buchanan, I. y Lambert, G. (eds.) (2005). *Deleuze and Space*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Campany, D. (2014). *Walker Evans: the magazine work*. Gotinga: Steidl.

Capitel, A. (1977). «Madrid, los años 40: Ante una moderna arquitectura». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 121, pp. 8-13.

Cela, C. J. (1951 [2018]). *La Colmena*. Madrid: Cátedra.

Cela, C. J. (1969 [1996]). *San Camilo 1936*. RBA.

Chaves Nogales, M. (2020). *Obra completa (5 vols.)*. Edición de I. Martínez de Pisón. Barcelona: Libros del Asteroide / Diputación de Sevilla.

Chevrier, J. F. (2010). *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. París: L'Arachnéen.

Ciaramelli, F. (2021 [2024]). *La ciudad de los excluidos: La invivible vida urbana en la globalización neoliberal*. Madrid: Trotta.

Colina, F. (2016). *Deseo sobre deseo*. Madrid: Enclave de Libros.

Colomina, B. (1994 [2010]). *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: CENDEAC.

Colquhoun, M. (2023 [2024]). *Narciso desatado: Una historia alternativa del selfie*. Madrid: Mutatis Mutandis Editorial.

Cuarental, E. (1992). *El nido de la paloma*. Madrid: El museo universal.

Dagerman, S. (1947 [2001]). *Otoño alemán*. Logroño: Pepitas de Calabaza.

De Chassey, É. (2006 [2011]). *Planitudes. Historia de la fotografía plana*. Traducido por A. Fernández Lera. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

De las Heras, B. (2014). «Retratado el Madrid de la Guerra Civil. Santos Yubero en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid». *Revista General de Información y Documentación,* 24-2, pp. 341-371.

Didi-Huberman, G. (2008 [2023]). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Editorial Antonio Machado.

Duque, F. (2000). «Ruinas de plástico. El renacer de la decadencia», en *Pensar, construir, habitar. Aproximación a la arquitectura contemporánea*. Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró.

España, D. (2018). *La casa californiana*. Buenos Aires: Nobuko.

Ezquiaga, J. M.ª (2016). «La formación histórica del Paseo de la Castellana de Madrid». *Arquitectura*, 376, pp. 38-51.

Fernández, H. (2014). *Fotos & libros: España 1905-1977*. Barcelona/México D.F.: Editorial RM.

Fernández-Galiano, L., Isasi, J. y Lopera, A. (1989). *La quimera moderna: los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los cincuenta*. Madrid: Hermann Blume.

Fernández-Flórez, D. (1950 [1963]). *Lola, espejo oscuro.* Barcelona: Vergara ediciones.

Flores, C. (1989). *Arquitectura española contemporánea* (2 vols.). Madrid: Aguilar.

Flusser, V. (1983 [1990]). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: Trillas.

Flusser, V. (1983 [2017]). *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires: Caja Negra.

Fuentes Vega, A. (2017). *Bienvenido Mr. Turismo: cultura visual del boom en España*. Madrid: Cátedra.

Fundación COAM (2003). *Arquitectura de Madrid*. Madrid: Fundación COAM.

García Hortelano, J. (1959). *Nuevas Amistades.* Barcelona: Seix Barral.

Garriga Gimeno, Q. (2022). *Arquitectura en exposición.* Barcelona: Ediciones Asimétricas.

Gil Casado, P. (1968). *La novela social en España*. Barcelona: Seix Barral.

Gómez Bravo, G. (coord.) (2025). *Paisaje después de la batalla: Madrid en la Posguerra, 1939-1950*. Grupo de Investigación Complutense y Cátedra Complutense Memoria histórica siglo XX.

González Jiménez, B. S. (2015). *La mirada construida: Aproximación a la arquitectura moderna española a través de la fotografía de Juan Pando Barrero*. Tesis doctoral. Madrid: ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid.

González Jiménez, B. S. (2015b). «La imagen silenciada. Arquitectura moderna española en el Archivo Pando del IPCE». *Patrimonio Cultural de España*, 10, pp. 217-226.

Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*. Múnich: Prestel.

Harvey, D. (2000 [2003]). *Espacios de esperanza*. Madrid: Ediciones Akal.

Jappe, A. (2020 [2021]). *Hormigón.* Logroño: Pepitas de Calabaza.

Jouannais, J. Y. (2002). *El uso de las ruinas: retrato de una obsesión*. Barcelona: Acantilado.

Keller, J. (1995). *Walker Evans: The Getty Museum Collection*. Malibú: The J. Paul Getty Museum.

Kluge, A. (1977 [2010]). *Ataque aéreo sobre Halberstadt el 8 de abril de 1945*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Ladorreda, E. (1976). «El Plan General de Ordenación Urbana del Área Metropolitana de Madrid: 1963». *Ciudad y territorio*, 2-3, pp. 27-32.

Laguillo, M. (2011). *Manolo Laguillo: Razón y ciudad*. Madrid: Museo ICO.

Lahuerta, J. J. (2010). *Humaredas: arquitectura, ornamentación, medios de masas*. Madrid: Lampreave.

Lázaro Sebastián, F. J. (2020). *«Fotografía española de los sesenta. Documento de una sociedad y tentativas de estilo». Artigrama*, (35), pp. 69-88.

Lefebvre, H. (1968 [2013]). *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing.

Llorens Álvarez, M. y Mutell, R. (2024). *Buscando lo imposible: Una antología de textos sobre el origen de la fotografía.* Traducido por A. Galán. Madrid: Universidad de Navarra.

Longares, M. (2001). *Romanticismo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

López de Lucio, R. (2003). «Planteamiento y desarrollo urbano de Madrid durante los últimos 40 años (1963/2002): expansión de la ciudad, salto metropolitano, estructuración interna», en *Arquitectura de Madrid* (pp. 101-129), Madrid: Fundación COAM.

López Pacheco, J. (1958 [1984]). *Central eléctrica.* Madrid: Ediciones Júcar.

Lugon, O. (2010 [2001]). *El estilo documental: De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Lynch, K. (2015 [1960]). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Makarius, M. (2004). *Ruines*. París: Flammarion.

Marot, S. (1999 [2006]). *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili.

Martín, L. y Colina, F. (2018). *Manual de psicopatología*. Valladolid: La Revolución Delirante.

Martín-Santos, L. (1962 [2005]). *Tiempo de silencio*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Martínez Martín, J. A. (2000). «Madrid de Villa a Metrópoli. Las transformaciones del siglo XX». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 22, pp. 225-249.

Martínez Reverte, J. (2004). *La batalla de Madrid*. Barcelona: Crítica.

Medel, E. (2020). *Las maravillas*. Barcelona: Anagrama.

Merewether, C. (ed.) (2006). *The Archive*. Londres/ Cambridge: Whitechapel Gallery / MIT Press.

Michonneau, S. (2017). «Ruinas de guerra e imaginario nacional bajo el franquismo», en Chaves, J. y García, F. (eds.), *Represión y memoria* (pp. 119-128). Casa de Velázquez.

Mitzen, J. (2006). «Anchoring Europe's civilizing identity: habits, capabilities and ontological security». *Journal of European Public Policy*, 13(2), pp. 270-285.

Montoliu, P. (2005). *Madrid en la posguerra: de la dictadura a la democracia*. Madrid: Sílex.

Museo Español de Arte Contemporáneo (1988). *Fotógrafos de la Escuela de Madrid: obra 1950-1975*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2008). *A.C. La revista del G.A.T.E.P.A.C. (1931-1937)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Perec, G. (1969 [2022]). *Lugares*. Barcelona: Anagrama.

Piglia, R. (1992 [2003]). *La ciudad ausente*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Prieto, E. (2016). *La ley del reloj: arquitectura, máquinas y energía*. Madrid: Cátedra.

Quesada, F. (2008). *Ciudad y ciudadanía: senderos contemporáneos*. Madrid: Editorial Trotta.

Ramírez, J. A. (2002). *Dalí: Lo crudo y lo podrido*. Madrid: A. Machado Libros.

Rendell, J. (2007 [2014]). *Freud para arquitectos*. Barcelona: Editorial Reverté.

Ribalta, J. (2012). *El Laocoonte salvaje*. Cáceres: Editorial Periférica.

Ribalta, J. (2022). *Todo es verdad. Ficciones y documentos (1987-2020)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Ribalta, J., Esparza, R. y Zelich, C. (2021). *En España. Fotografía, encargos, territorios, 1983-2009*. Madrid: Museo ICO.

Ribalta, J. y VV. AA. (2011). *El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939: ensayos y documentos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Riesgo Roche, S. (2022). *El destacamento penal de Bustarviejo. Lugar de memoria*. Asociación de Memoria Histórica Los Barracones.

Rojo, V. (1967). *Así fue la defensa de Madrid*. México: Era.

Rouillé, A. (2017 [2005]). *La fotografía: Entre documento y arte contemporáneo*. Barcelona: Herder Editorial.

Rowe, C. y Koetter, F. (1978 [1981]). *Ciudad Collage*. Barcelona: Gustavo Gili.

Sambricio, C. (1977). «... ¡Qué coman república! Introducción a un estudio sobre la reconstrucción en la España de la postguerra». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 121, pp. 21-33.

Sambricio, C. (1987). «Madrid, 1941: Tercer Año de la Victoria», en *Arquitectura en Regiones Devastadas* (pp. 79-100), Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

Sambricio, C. (2003). *Plan Bidagor 1941-1946: Plan General de Ordenación de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid.

Sambricio, C. (ed.) (2003). *Un siglo de vivienda social. 1903-2003*. San Sebastián / Madrid: Editorial Nerea / Ayuntamiento de Madrid.

Sambricio, C. (2013). «Curioso plano de Madrid al término de la guerra (1939)». *Ilustración de Madrid*, 27, pp. 75-80.

Sánchez Ferlosio, R. (1955 [2015]). *El Jarama*. Madrid: Cátedra.

Sánchez Vigil, J. M. (2007). *Del daguerrotipo a la Instamatic. Autores, tendencias, instituciones*. Gijón: Ediciones Trea.

Sánchez Vigil, J. M. (2013). *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Gijón: Ediciones Trea.

Santos Yubero, M. (2010). *Santos Yubero: Crónica fotográfica de medio siglo de vida española 1925-1975*. Madrid: Lunwerg / Comunidad de Madrid.

Santos Yubero, M. (2020). *Santos Yubero: El Madrid de la posguerra*. Madrid: Ediciones La Librería.

Sebald, W. G. (1999 [2003]). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama.

Sekula, A. (1984 [2016]). *Photography against the grain: essays and photo-works, 1973-1983*. Londres: Mack Books.

Sennett, R. (2024 [2024]). *El intérprete*. Barcelona: Anagrama.

Smith, N. (2012 [1996]). *La nueva frontera urbana: Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Speer, A. (2001 [1969]). *Memorias: Los recuerdos del arquitecto y ministro de armamento de Hitler*. Barcelona: Editorial Acantilado.

Stoner, J. (2022). *Hacia una arquitectura menor*. Barcelona: Bartlebooth.

Terán, F. de (1999). *Historia del urbanismo en España III: Siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.

Urrutia Núñez, Á. (1990). «La nueva arquitectura de la Universidad Autónoma en Cantoblanco (Madrid)». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (2), pp. 229-246.

Urrutia Núñez, Á. (1995). «La arquitectura para exposiciones en el recinto de las Ferias del Campo de Madrid (1950-1975) y los antiguos pabellones de I.F.E.M.A.». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, (35), pp. 177-196.

Urrutia Núñez, Á. (1997). *Arquitectura española: siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Urrutia Núñez, Á. (coord.) (2002). *Arquitectura española contemporánea: documentos, escritos, testimonios inéditos*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Valcarce Labrador, M. T. (s.f.). *El Nuevo Brutalismo: una aproximación y una bibliografía*. [En línea].

Valéry, P. (1957 [1990]). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor Libros-Colección La Balsa de la Medusa.

Vega, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015): Historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Vega, J. (2005). «De la estampa a la fotografía: el traje regional y el simulacro de España», en Ortiz García, C. *et al*. (coords.), *Maneras de mirar* (pp. 61-82). Madrid: CSIC.

Vidler, A. (2000). *Warped Spaces: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge: MIT Press.

Virilio, P. (2023). *La fin du monde est un concept sans avenir: Œuvres (1957-2010)*. París: Éditions du Seuil.

Zúñiga, J. E. (1980-2003 [2010]). *La trilogía de la guerra civil*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Zylinska, J. (2020 [2022]). *La máquina de la percepción*. Madrid: Akal.