

**DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO
ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO**
Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

CRISTINA del BOSCH MARTÍN
TESIS DOCTORAL, mayo de 2017

Director: Federico Arévalo Rodríguez, doctor arquitecto
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. UNIVERSIDAD DE SEVILLA

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO. Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

TESIS DOCTORAL: Cristina del Bosch Martín

DIRECTOR DE TESIS: Federico Arévalo Rodríguez, doctor arquitecto

Departamento: Expresión Gráfica Arquitectónica, ETSA Sevilla

Programa de Doctorado: Estrategias de conocimiento patrimonial

Línea de Investigación: Criterios, Métodos y Técnicas para la intervención en el patrimonio

Portada:

Caricatura de Karl Arnold sobre la polémica del congreso del Werkbund, 1914:

Van de Velde propone la silla individual, Muthesius propone la silla tipo y el carpintero hace la silla para sentarse.

(Fuente: Simplicissimus, 03.08.1914, Jg.19, Heft18, Seite285 en www.simplicissimus.info [consulta : 31.01.2017])

RESUMEN

Durante los últimos años, los edificios públicos europeos construidos por la segunda y tercera generación de arquitectos del Movimiento Moderno han sufrido una heterogénea intervención patrimonial, obviando los rasgos teóricos fundamentales de una arquitectura compleja que, en algunos casos, llegó a ser formulada bajo el concepto de *obra de arte total*. Presentamos la recuperación de los textos que contienen estos principios, formalizados por sus creadores y recogidos en numerosos ensayos realizados por críticos de arquitectura, filósofos, antropólogos e historiadores del siglo XX, como hilo conductor de este trabajo de investigación.

En primer lugar, nos aproximamos a esta *nueva monumentalidad* desde un método hermenéutico aplicado a esta base documental y proponemos la recuperación del *pensamiento básico* del edificio del Movimiento Moderno. Reflexionamos sobre el significado y la autenticidad de una arquitectura que ha visto como su concepto de obra integral se ha alterado irreversiblemente por determinados trabajos de conservación que han desnaturalizando su *espacio negativo* al carecer de una adecuada gestión patrimonial.

A continuación, formulamos un *pensamiento crítico* sobre este trabajo teórico-práctico previo y la presión negativa sufrida por los edificios. Paradójicamente, esta situación de desacierto se está desarrollando dentro de un marco de reglamentación extenso pero insuficiente. Necesitamos evolucionar hacia una comprensión dinámica del patrimonio, similar a la de un elemento en constante progreso que demanda una conservación planificada y preventiva donde el *re-uso* del edificio se transforma en un factor determinante para su conservación.

Finalmente, desde un pensamiento creativo para una *sabiduría práctica*, defendemos los derechos de este patrimonio a ser respetado, difundido y enseñado, potenciando la relación objeto-patrimonio-ciudadano, para evitar nuevas pérdidas involuntarias del mismo. Para alcanzar este objetivo, enunciamos el concepto de una *acción patrimonial aplicada* en la que recogemos los aspectos artísticos o plásticos, científicos o tecnológicos y sociales o funcionales de esta arquitectura.

Desde este estudio holístico, apoyado en referencias arquitectónicas diversas, perseguimos la reformulación teórica de la conservación y protección del patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno para renovar la estrategia de intervención patrimonial.

ABSTRACT

During the last years, European public buildings, which have been created by the second and third generation of Modern Movement architects, have endured heterogeneous intervention methods, obviating essential theoretical features of this complex architecture. In some cases, it came to be formulated under the concept *gesamtkunstwerk*. Recovering original texts and essays, which have been carried out by architects and 20th century architecture critics, philosophers, anthropologists and historians, we establish unifying thread of this research work.

Firstly, we approach this *new monumentality* from hermeneutical method applied to this theoretical base and propose the recovery of *technical knowledge* of Modern Movement buildings. We reflect on the meaning and authenticity of this architecture that has seen how its concept of integral work has been irreversibly altered by certain conservation works which have denaturalized its *negative space* due to a lack of accuracy heritage management.

Subsequently, we formulate *ethical knowledge* about this theoretical-practical executed work and the negative pressure suffered by buildings. Paradoxically, this inaccuracy situation is developing within a framework of extensive but insufficient regulation. We need to evolve towards a dynamic heritage compression, similar to an element which is in constant progress. Demanding a planned and preventive conservation where the re-use of a building becomes a determining factor for its conservation.

Finally, from creative knowledge to *practical wisdom*, we defend the rights of this heritage in order to be respected, disseminated and taught, enhancing the object-heritage-citizen relationship, to avoid further involuntary losses. To reach this objective, we enunciate the *heritage action* concept in which we collect the artistic or plastic, scientific or technological and social or functional aspects of this architecture.

From this holistic study, supported by diverse architectural references, we pursue the theoretical reformulation of the conservation and preservation of the Modern Movement heritage to renew the heritage intervention strategy.

RÉSUMÉE

Ces dernières années, les bâtiments publics européens construits par la deuxième et troisième génération d'architectes du Mouvement Moderne ont subi une intervention hétérogène du patrimoine, évitant les caractéristiques théoriques fondamentales d'une architecture complexe qui, dans certains cas, a été formulée par le concept de *gesamtkunstwerk*. Nous présentons la récupération des textes contenant ces principes, formalisés par ses créateurs et recueillis dans de nombreux essais menés par les critiques d'architecture, les philosophes, les anthropologues et les historiens du XX^e siècle, comme un fil conducteur de cette recherche.

Tout d'abord, nous abordons cette *new monumentality* d'une méthode herméneutique appliquée à cette base de preuves et nous proposons la reprise de la *sagesse théorique* de la construction du mouvement moderne. Nous réfléchissons au sens et à l'authenticité d'une architecture qui a vu son concept de travail complet - modifié de manière irréversible par certains travaux de conservation qui ont des effets de distorsion sur *l'espace négatif* faute de gestion patrimoniale adéquate.

Ensuite, nous formulons une *sagesse éthique* sur ce travail théorique et pratique effectué et la pression négative subie par les bâtiments. Puisque, paradoxalement, cette situation d'erreur se développe dans un cadre de réglementation vaste mais insuffisante. Nous devons évoluer vers une compression dynamique du patrimoine, semblable à celle d'un élément en progrès constant qui exige une conservation planifiée et préventive où la réutilisation du bâtiment devient un facteur déterminant pour sa conservation.

Enfin, d'une sagesse créative jusqu'à une *sagesse pratique*, nous défendons les droits de ce patrimoine à être respecté, la diffusion et enseigné, améliorant le rapport objet-patrimoine-citoyen afin d'éviter de nouvelles pertes involontaires de celui-ci. Pour atteindre cet objectif, nous énonçons le concept d'une *action patrimoniale appliquée* dans laquelle nous recueillons les aspects artistiques ou plastiques, scientifiques ou technologiques et sociaux ou fonctionnels de cette architecture.

De cette étude globale, soutenue par diverses références architecturales, nous poursuivons la reformulation théorique de la conservation et de la protection du patrimoine architectural du Mouvement Moderne pour renouveler la stratégie d'intervention patrimoniale.

Resumen	05
INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA	
El por qué	13
El cómo	17
El para qué	21
ESTADO DE LA CUESTIÓN	
1.0. Patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno. Europa (1919-1966) y España (1926-1972)	27
1.1 Contextualización histórica y social del Movimiento Moderno. Origen y evolución	35
1.1.1 Base teórica. Congresos Internacionales de Arquitectura del Movimiento Moderno	45
1.1.2 Estilo artístico o Experiencia perceptual	57
1.1.3 Evolución científica y tecnológica	66
1.1.4 Movimiento social. <i>¿Para quién hay que construir?</i>	72
1.1.5 La figura del arquitecto como motor del movimiento. Formación del arquitecto en el siglo XX	77
1.2 Definición objetiva del elemento construido del Movimiento Moderno como patrimonio	81
1.3 Percepción del patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno	95
1.4 Objeto de estudio: El valor escultórico de la arquitectura del Movimiento Moderno	107
2.0. Gestión del patrimonio arquitectónico histórico. Aprendizaje	119
2.1. Definición del objeto patrimonial histórico. Valores propios	127
2.2. Aproximación a la teoría de intervención: criterios, corrientes, documentos y cartas	143
2.3. Lectura de la experiencia.	163
3.0. Aplicación de la <i>Sabiduría Práctica</i>	175
3.1. Acciones de intervención patrimonial	183
3.2. Normativa patrimonial	191
3.3. <i>Ciencia del arte.</i> Relación <i>Objeto-Patrimonio-Ciudadano</i>	195
ANÁLISIS Y DISCUSIÓN	
4.0. <i>Pensamiento Básico.</i> Identificación del patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno	207
4.1. Conocimiento de su significado: valores patrimoniales <i>no-monumentales</i>	219
4.1.1. Valor simbólico	230
4.1.2. Valor social y funcional	233
4.1.3. Valor científico-tecnológico y constructivo	236
4.2. Gestión del cambio: protección del significado del patrimonio	241
4.3. Difusión de su <i>autenticidad e integridad</i> como <i>obra de arte total</i>	
Aprecio social como autenticidad frente añoranza o nostalgia	253
4.4. Objeto de estudio: El <i>espacio negativo</i> en la arquitectura del Movimiento Moderno	263

5.0. Pensamiento Crítico. Revisión de la Protección del patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno	277
5.1. Conocimiento de una metodología adaptada. Aplicación para la conservación de sus valores Acciones sobre el patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno	283
5.2. Gestión de los cambios. <i>Presión negativa</i>	315
5.3. Relación de los criterios de intervención con el contexto ambiental	335
5.4. Objeto de estudio: <i>Re-uso</i> del patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno	345
6.0. Pensamiento Creativo. Estrategias de Protección del patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno	359
6.1. <i>Objeto:</i> Debate de criterios y políticas de conservación	365
6.2. <i>Patrimonio:</i> Investigación y conocimiento. Integración y respeto Ampliación de las estrategias de protección	375
6.3. <i>Ciudadano:</i> Promover y educar. Fomentar y difundir	395
6.4. Objeto de estudio: Difusión de la vigencia de los valores patrimoniales del Movimiento Moderno	405

CONCLUSIONES

7.0. Propuesta de aproximación e intervención en el patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno	421
---	-----

I. Anexos	
Anexo 01. Diagrama cronológico y comparativo del periodo de estudio considerado (1919-1965 y 1926-1972)	431
Anexo 02. Diagrama cronológico de autores referenciados	435
Anexo 03. "The reinforcement of rationalist architecture. Raise awareness of this heritage's value: identity" En: <i>Sguardi Ed esperienze sulla conservazione del patrimonio storico architettonico</i>	439
Anexo 04. Diagrama de conceptos e indicadores desarrollados para alcanzar el <i>pensamiento creativo</i>	449
Anexo 05. "Good heritage action and the possibilities for reused buildings". En: <i>14th International DOCOMOMO Conference - Adaptive Reuse: The Modern Movement towards the Future</i>	453
Anexo 06. Relación de la normativa patrimonial aplicable	461
Anexo 07. Desglose de normativa en función del ámbito de conocimiento	465
II. Referencias bibliográficas	471
III. Relación de acrónimos	489

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

¿Por qué?

En 2005, entre los temas entregados por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla para desarrollar el proyecto final de carrera se encontraba la recuperación de la antigua sede de la Jefatura Superior de policía de Sevilla, edificio referente del Movimiento Moderno (MoMo), situado en la plaza de la Concordia, diseñado por R. Monserrat Ballesté y construido en 1962, que había sido clausurado y abandonado en 2003. El programa facilitado contemplaba la recuperación y reutilización de este edificio de uso público como centro de ocio, cultural y deportivo. La elección de esta opción como trabajo final de carrera, nos permitió tener una primera aproximación hacia el proyecto de rehabilitación del edificio público del MoMo. Conocer, contextualizar, analizar y realizar una crítica sobre cómo los valores iniciales de un edificio, que no fue reconocido y catalogado hasta 2007, pueden desaparecer sin provocar ningún tipo de reacción o alarma social.

Posteriormente, al realizar el *Máster Oficial de Arquitectura, Rehabilitación y Patrimonio histórico*, organizado por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico en colaboración con la Universidad de Sevilla, durante el curso académico 2007-2008, fuimos conscientes del desequilibrio que existía en la gestión cultural del patrimonio arquitectónico histórico y del MoMo. En 2011, iniciamos el presente trabajo de investigación orientado al análisis de los instrumentos de gestión del patrimonio arquitectónico europeo del siglo XX, la revisión de los criterios de protección, identificación de sus carencias, y la actualización de las intervenciones de este patrimonio desde la definición del mismo.

Si nos alejamos del Patrimonio Arquitectónico del Movimiento Moderno (PAMoMo) y sólo consideramos el Patrimonio Arquitectónico Histórico (PAH), comprobamos que es ampliamente valorado, reconocido y disfruta del respeto social y profesional. Este trabajo, basado en su significado, se materializa a través de una gestión patrimonial: cómo intervenimos en él y qué procedimientos utilizamos para su difusión. En Europa, durante el siglo XX, con la salvedad de los edificios que estuvieron localizados en zonas de conflicto bélico, el PAH fue un patrimonio conservado e integrado dentro de la dinámica de las ciudades, generador de una economía cultural propia. No obstante, esta situación de privilegio patrimonial, *cuasi-ideal*, no se está produciendo en el Patrimonio Arquitectónico del Movimiento Moderno (PAMoMo) que fue construido en el siglo XX, por la segunda y tercera generación de arquitectos del MoMo, para un uso o vinculación pública.

Con la arquitectura del MoMo se configuró un *nuevo modelo de ciudad* de gran diversidad morfológica. Los edificios se adaptaron a la realidad de cada espacio y, actualmente, son un ejemplo de pluralidad funcional con una extensa clasificación tipológica, formada por diferentes sub-categorías: edificios de uso o servicio público, residencial, industrial, etc. En este trabajo de investigación, hemos realizado una preselección funcional y nos centraremos en el estudio del *edificio de uso público*, ya que, a priori, ha estado bajo la tutela continuada de las

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

administraciones públicas, sin depender de los intereses personales de una propiedad privada que haya podido modificarlo de forma arbitraria y, además, es una muestra evidente de la finalidad social de esta arquitectura.

En el resto de usos, dejados al margen del objeto de este estudio, encontramos ejemplos perfectamente válidos como casos de estudio propio e independiente porque contienen suficientes rasgos de identidad y funcionalidad que los avalan como imagen del MoMo pero su vulnerabilidad hace que sea recomendable un estudio individual y pormenorizado de cada uno de ellos. Es decir, en situaciones de edificios privados como la arquitectura residencial, vivienda social o acomodada, se refleja un periodo de tiempo de gran riqueza arquitectónica pero muestra un estado de conservación sometido a las decisiones personales de sus propietarios, lo que fácilmente ha podido desconfigurar su estado inicial sin estar sometido a un control reglamentario; o en edificios de carácter productivo como es la arquitectura industrial, símbolo de un desarrollo económico que ha desaparecido por la deslocalización de la misma y los procesos de obsolescencia vertiginosa, se comprueba cómo los espacios se auto-transformaron para desarrollar su actividad sin coordinación o planificación previa.

Como es sabido, desde un punto de vista formal, este patrimonio construido y conservado que forma y representa el MoMo en las ciudades europeas se caracteriza por su heterogeneidad, singularidad y capacidad de adaptación a la realidad local de cada punto geográfico lo que ha potenciado que sea un patrimonio socio-culturalmente desconocido durante mucho tiempo. Por tanto, las referencias existentes son muy amplias y necesitamos acotarlas geográficamente, tomando su *localización europea* como condición fundamental para este trabajo. Hasta ahora, los edificios más referenciados han sido los realizados por los arquitectos pioneros del MoMo, iconos o símbolos de un proceso creativo que evolucionó a partir de 1910-1920. Estos han recibido un tratamiento patrimonial diferente a los realizados por la segunda y tercera generación de arquitectos del MoMo, 1920-1970, que se han situado en un segundo plano, como una fase intermedia de una corriente artística.

Este desequilibrio en la intervención patrimonial, dentro de un mismo movimiento o corriente artística, es el que nos lleva a plantearnos por qué se produce esta falta de coordinación, dónde está el motivo por el que los criterios de intervención son modificados y cómo podríamos evitar esta situación de desconcierto patrimonial para lograr un marco común de intervención que no incluya exclusivamente a los edificios europeos símbolos de la primera generación de arquitectos del MoMo.

Dentro de esta casuística, edificio de uso público europeo del MoMo, hemos detectado una distribución espacio-temporal heterogénea del MoMo que evidencia un desfase conceptual que se ha prolongado en el tiempo hasta llegar a condicionar y afectar al tipo de intervención patrimonial realizada.

En Europa, el periodo *oficial* de creación de esta arquitectura se extendió desde 1919 hasta 1965, desde la creación de la primera academia oficial del MoMo, BAUHAUS en Weimar, proyectada por W. Gropius, hasta la crisis de la corriente que coincide con el fin de la cuarta generación de arquitectos del MoMo en 1965,

probablemente identificada en la Neue NationalGalerie de Berlín, proyectada por Mies van der Rohe. Sin embargo, en España, por motivos socio-políticos, los primeros y escasos edificios públicos de este movimiento no fueron construidos hasta 1925-1930, con el Rincón de Goya en Zaragoza, proyectado por García Mercadal en 1926, y tuvieron una influencia arquitectónica que se prolongó hasta 1965-1970, con una evolución selectiva de la corriente que, en algunos casos, dejó a un lado los principios del MoMo.

Debido a esta divergencia generacional entre Europa y España (Fig.0.01), hemos optado por centrar el periodo de estudio bajo *dos marcos temporales independientes* porque consideramos que nos permite comparar trabajos realizados en igualdad de oportunidades, sin apartar injustificadamente los edificios proyectados en España durante los últimos años del MoMo en Europa, y analizar estrategias de intervención patrimonial aplicadas sobre edificios similares. En ambos casos, vamos a suponer un paréntesis de tiempo que se aproxima a los cuarenta y cinco años, 1919-1965 (Europa) y 1926-1972 (España). Somos conscientes que estamos proponiendo una ampliación del periodo de tiempo estandarizado para esta arquitectura en España que, generalmente, está estimado desde 1925 hasta 1965, pero no queremos obviar los últimos hitos del MoMo construidos y conservados.

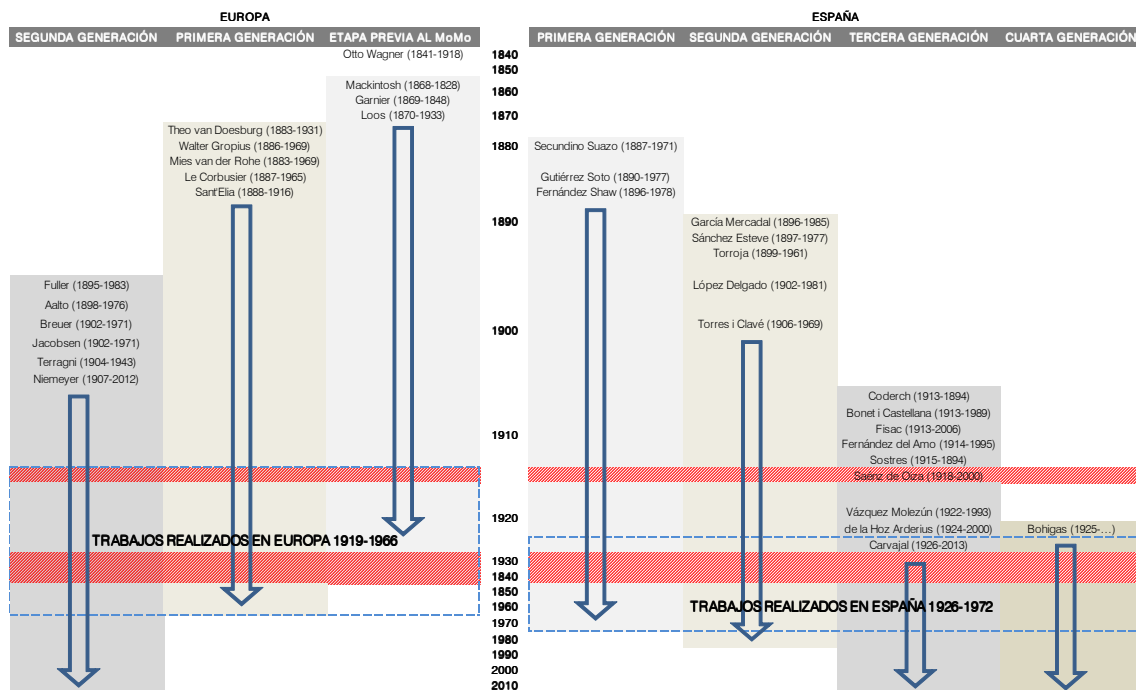


Fig. 0.01. ANEXO 01. Diagrama cronológico y comparativo del periodo de estudio considerado (1919-1965 y 1926-1972). (Fuente: C. del Bosch)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

En definitiva, la compleja naturaleza del edificio público del MoMo (*objeto artístico o elemento patrimonial*) ha provocado que no esté recibiendo una adecuada *intervención patrimonial*, ajustada a su realidad, porque muchos de sus rasgos propios han sido olvidados, profesional y socialmente, produciéndose una *difusión social* de la corriente con una excesiva vinculación temporal hacia otras corrientes coetáneas que desvirtúan su valor. Por lo tanto, consideramos que los edificios de uso público europeos, construidos por la segunda y tercera generación de arquitectos del MoMo, que han sido identificados como patrimonio, están recibiendo una desigual *gestión cultural*, distante de las estrategias de intervención patrimonial aplicadas sobre el PAH, mereciendo ser re-considerados como un caso de estudio propio.

¿Cómo?

Dentro de las estrategias patrimoniales europeas utilizadas existe una notable diferencia entre los resultados obtenidos en la gestión del patrimonio arquitectónico histórico (reconocido) y del Movimiento Moderno (en desarrollo). Consideramos que, para progresar en este campo del conocimiento, es imprescindible analizar el trabajo patrimonial realizado, incluso retomar el trabajo del patrimonio histórico, para evolucionar y aprender de él, ya que la única forma de desarrollar una técnica es estudiarla, comprenderla y evaluarla para proponer nuevas soluciones.

El pretexto utilizado para organizar esta reflexión (Fig.0.02) es el de recuperar un conocimiento formulado o *pensamiento básico*, que será el análisis previo, contextualización y reorganización necesarios para un *pensamiento crítico* o comparativo que dé lugar a un nuevo conocimiento o *pensamiento creativo*. Este método se identifica con la aplicación del concepto de *sabiduría práctica* desarrollado por Aristóteles en *el Sexto libro de la Ética a Nicómaco* como virtud hermenéutica que aporta una nueva forma de saber según intereses teóricos y existenciales, "esta razonabilidad es llamada *phronesis* en Aristóteles" (Gadamer, 2002:205) y será adaptada a los actuales enunciados del pensamiento.



Fig. 0.02. Aplicación del concepto de *frónesis* para pensar por qué, cómo y para qué mejorar la intervención patrimonial en el PAMoMo. (Fuente: C. del Bosch)

En una primera fase del *pensamiento básico*, definiremos y acotaremos el significado del objeto patrimonial del MoMo para focalizar el estudio sobre él. Para ello, como ya hemos especificado vamos a utilizar casos prácticos de edificios públicos, construidos por la segunda y tercera generación de arquitectos del MoMo, con un carácter socio-funcional destacado que han visto modificados sus valores subjetivos, transformando su autenticidad. Estos deben contar con un valor e identidad reconocido y declarado oficialmente desde algunos de los organismos o entes que controlan la relación de edificios identificados como patrimonio o edificios protegidos. Optamos por esta condición o limitación porque el objetivo de este trabajo no es cuestionar el valor de los mismos, sino reforzarlo

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

desde la valoración del trabajo patrimonial realizado. Además, utilizando la teoría de Mijail Batjin, definimos un *cronotopo* específico para este estudio. Es decir, consideramos la actual relación espacio-tiempo y la presente percepción patrimonial del MoMo por el ciudadano en sus aspectos fundamentales.

Con objeto de evitar proyectos accidentales o intervenciones sesgadas, hemos realizado una heterogénea selección de edificios que ilustrarán las diferentes situaciones de estudio. En algunos casos, referenciamos brevemente más de un edificio porque entendemos que la relación creada entre ellos enriquece el objetivo de este trabajo. Este muestreo no jerarquizado, al estar basado en una directriz teórica que organiza la investigación, podría ser modificado, extendido o reducido sin implicar una pérdida en las conclusiones o resultado final. En esta selección, hemos descartado numerosas referencias para preservar el carácter teórico de este trabajo de investigación y evitar situaciones de trabajos previos ya conocidos.

Para justificar los casos prácticos y realizar una aproximación hermenéutica en el *pensamiento básico*, vamos a recuperar los documentos y textos propios de los autores del movimiento, la selección de reflexiones sobre los congresos nacionales e internacionales celebrados durante el siglo XX y utilizar los trabajos realizados por críticos de arquitectura, historiadores, antropólogos, filósofos y humanistas (Fig.0.03) de este periodo como son Ortega y Gasset, Giedion, Benjamin, Hauser, Gadamer, Mead, Arnheim, Duvignaud, Banham, Choay, Foucault, Baudrillard, Augé, Beck, Groys, Sloterdijk, Subirats, Sudjic, Ballart y Gössel.

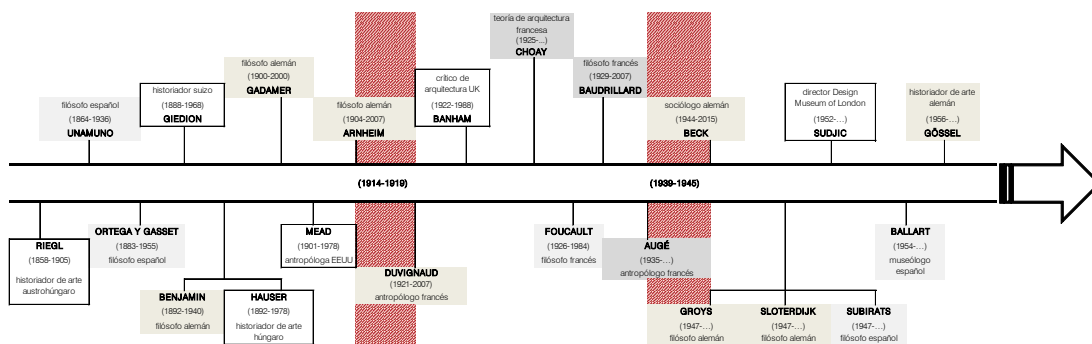


Fig. 0.03. ANEXO 02. Diagrama cronológico de autores referenciados. (Fuente: C. del Bosch)

A partir de este punto, iniciaremos la siguiente fase o etapa del *pensamiento crítico* en la que nos centraremos en reconocer los argumentos sobre cómo se han visto afectados los valores tangibles propios de este patrimonio (definidos en el punto anterior) por los proyectos de intervención patrimonial que han desnaturalizado la percepción

espacial inicial del edificio por parte del observador. Introduciremos la relación *objeto-patrimonio-ciudadano* y aplicamos la *ciencia del arte*, desarrollada por Gadamer, para considerar cómo han sido alterados los aspectos fundamentales de este patrimonio (artísticos, científico-tecnológicos y socio-funcionales). Para ello, vamos a reflexionar sobre experiencias europeas desarrolladas en centros de investigación referentes, durante los últimos años del siglo XX y principios del siglo XXI. Así, enriqueceremos el conocimiento sobre la *gestión del cambio* sufrido o *metamorfosis del patrimonio*, destacando las soluciones que no tienden hacia un patrimonio autosuficiente.

Finalmente, llegaremos a la aplicación del *pensamiento creativo* que cierra el marco conceptual de esta investigación y propone una evolución de la estrategia del trabajo patrimonial cultural, sobre el PAMoMo, creando una nueva conducta basada en la *vigencia del valor* de estos edificios. Con este objetivo, desarrollaremos un nuevo concepto integrador de todos los aspectos fundamentales de este patrimonio como es el de *acción patrimonial aplicada* que fomentará la protección desde el conocimiento, difusión, investigación y transferencia de conocimientos, a nivel profesional, administrativo y social. Desde esta evolución del *pensamiento*, conseguiremos alcanzar la *sabiduría práctica*, consolidada sobre un procedimiento reflexivo y concentrar en ella todos los aspectos que han sido olvidados de este patrimonio y que lo singularizan respecto al PAH, superando las barreras preestablecidas.

Conjuntamente y en cada uno de los sub-apartados de este trabajo de investigación, vamos a comparar los instrumentos o criterios de protección oficialmente reconocidos, como son: normativas, cartas, reglamentos, recomendaciones, etc. (Anexo 06); conclusiones expuestas en los congresos nacionales e internacionales realizadas sobre esta materia en los seminarios, encuentros, jornadas y congresos en los que hemos participado, asistido o, simplemente, hemos consultado (Educación Patrimonial, Architectonics: arquitectura-educación-sociedad, CA20THC, TICCIH, SPRECOMAH, DOCOMOMO Internacional, DOCOMOMO Ibérico, EHHF, etc.); trabajos concluidos de tesis doctorales relacionadas con esta materia; y políticas defendidas por los organismos gubernamentales o independientes, encargados de proteger este patrimonio. Este recurso estará adaptado al contenido de cada apartado específicamente para adecuarnos al objeto de estudio de cada punto (Anexo 07). De esta forma, al concluir el procedimiento de aproximación habremos recorrido el conjunto de la normativa aplicable que, previamente, fue estudiada por su campo de aplicación, contenido, vinculaciones con otros reglamentos, aspectos destacables, valor de innovación y carencias o temas pendientes de estudio.

La metodología utilizada ofrece la posibilidad de realizar una doble lectura de este trabajo de investigación (Fig.0.04) que puede estar enfocada desde el objeto patrimonial (criterios, indicadores y evaluación) o desde la normativa analizada y aplicable (conocimiento, intervención y difusión). En ambos casos, se recorre el conjunto de

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

aspectos revisables del PAMoMo aunque hemos optado por la primera opción porque nos permitía utilizar casos prácticos para un estudio final con una mayor diversidad en su contenido y bajo los principios de identificación del patrimonio (apartado 4), protección del objeto (apartado 5) e investigación metodológica (apartado 6).

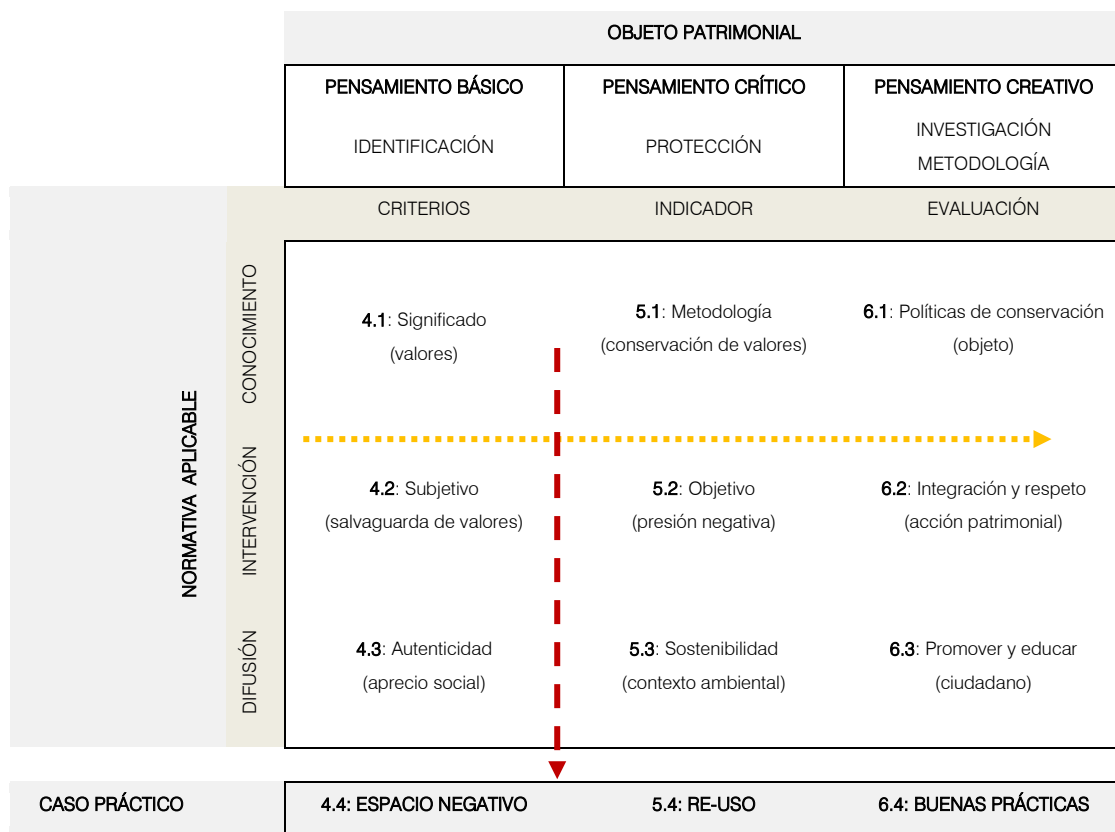


Fig. 0.04. Diagrama de conceptos aplicables en el estudio hermenéutico de la intervención patrimonial sobre el PAMoMo. (Fuente: C. del Bosch)

En resumen y como hemos adelantado en la delimitación del objeto de estudio en el punto anterior, vamos a trabajar con edificios de 55-85 años, a los que les aplicamos una normativa de carácter genérico de 25-30 años y de carácter específico desde 2011. Sobre ellos, vamos a realizar una aproximación hermenéutica para acercarnos a su estado original, su estado transformado, bajo la aplicación de la normativa vigente, y realizar una lectura crítica de las intervenciones ejecutadas que nos permita aprender y mejorar en la estrategia patrimonial aplicada sobre los edificios públicos del Movimiento Moderno.

¿Para qué?

Nuestro objeto de estudio, el Patrimonio Arquitectónico del Movimiento Moderno (PAMoMo), que en muchos casos se encuentra en un proceso de retroceso cultural, fue creado para prestar un servicio a una sociedad que ha evolucionado y no ha sabido re-integrarlo correctamente desde una gestión cultural organizada y planificada para crear una nueva imagen de ciudad que transmita sus valores patrimoniales propios. La reglamentación específica y extensa catalogación o registro existente, desarrollada como reacción a las importantes pérdidas sufridas durante años, como fue el caso del Edificio de los Laboratorios Jorba o Pagoda de Madrid, construido en 1965-1967 por Fisac y demolido en 1999, no han sido capaces de frenar el ciclo de degradación que condena al edificio del Movimiento Moderno (MoMo) a ser destruido, copiado o alterado de forma inconsciente.

Consideramos que esta gestión cultural del PAMoMo debe ser ajustada, mejorando el conocimiento, análisis y estudio desde una base teórico-práctica propia, utilizando nuevos métodos de intervención adecuados a la realidad social del siglo XXI, en constante cambio, para garantizarle un mejor futuro. El objetivo principal de este trabajo de investigación es evitar futuras situaciones de abandono en los edificios públicos del MoMo que podrían provocar un deterioro irreversible, causado por una deficiente aproximación patrimonial hacia ellos y la falta de un adecuado control administrativo en la intervención. De esta forma, se reduciría inexorablemente el conjunto conservado de este patrimonio como imagen histórica y cultural del siglo XX.

Con la búsqueda de esta nueva actitud patrimonial proponemos modificar la relación indisoluble entre las administraciones, legatarias del edificio, y el patrimonio declarado, alejando la imagen existente del edificio protegido como objeto de mercado, avalando un mejor futuro. Además, reconsideremos las relaciones de este patrimonio con la sociedad para la que fue creado con el fin de recuperar sus valores desde la concienciación social y educación patrimonial.

En definitiva, desde esta revisión teórico-práctica del significado del PAMoMo y las estrategias patrimoniales utilizadas, desarrollamos una reflexión para reforzar sus aspectos fundamentales, valorar su estado de conservación, proponiendo la recuperación de los rasgos perdidos por falta de análisis previo, subrayarlos y potenciar las intervenciones de trabajos sostenibles y coherentes con la sociedad actual.

Perseguimos la re-definición de algunos de los *derechos del patrimonio* y acotar una praxis coherente para el objeto patrimonial protegido y la sociedad que lo recibe. Para, posteriormente, proponer estudios tipológicos de los

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

edificios del MoMo registrados según uso, localización, técnica constructiva utilizada, etc., e intercambiar experiencias sobre cómo iniciar y consolidar la preservación de este patrimonio. De esta forma, desde la profesionalización, coordinación administrativa y difusión social, podremos recuperar su identidad y reforzar sus opciones de reintegración artística y socio-funcional.

ESTADO DE LA CUESTIÓN



Fig.1.01. Página anterior: Portadas de los 25 números de la Revista *Documentos de Actividad Contemporánea* (AC) publicada por GATEPAC, desde 1931 hasta 1937.
(Fuente: AAVV, 1975. Maquetación y tratamiento digital por C. del Bosch, 2017)

1.0 PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO

Europa (1919-1965) y España (1926-1972)

“Una gran época acaba de comenzar
Existe un nuevo espíritu
Existe una gran cantidad de obras de este espíritu nuevo; se encuentran sobre todo en la producción industrial
La arquitectura se aviva con el uso
Los estilos son una mentira
El estilo, su principio unitario que crea todas las obras nuevas de una época, es el resultado de un estado de ánimo característico
Nuestra época establece cada día su estilo
Nuestros ojos, lamentablemente, no saben distinguirlo todavía”

Des yeux qui ne voient pas (Le Corbusier, 1958:67)¹

En 1923, en el libro *Vers une architecture*, Le Corbusier defendía la esencia de la arquitectura del Movimiento Moderno (MoMo) como algo más que nuevo estilo artístico ya que la corriente implicaba la búsqueda de una nueva forma de crear ciudad. En esta obra, se analizó por qué construir un modelo diferente y cómo proyectarlo para alcanzar la calidad espacial buscada. Aunque el autor ya advertía de la presencia de un riesgo que se hizo realidad: esta nueva arquitectura podría no ser comprendida por la sociedad. Paradójicamente, se trataba de un movimiento creado por y para el ciudadano que no fue correctamente aprehendido por él.

Durante el siglo XX, según su localización y la realidad social representada, a este conjunto de obras se le llegó a denominar como *Nieuwe Kunst*, *Stile Liberty*, *Jugendstil*, *Art Nouveau* o *Modernismo*, entre otros términos. Todos reflejaban los diferentes y opuestos puntos de vista, que incluso llegaron a representar luchas encarnizadas por su auto-definición. El historiador de arte alemán, Gössel sostiene que todas ellas tenían en común una nueva conciencia de lo “moderno, cualquiera que fuese el nombre (...) Las prescripciones estilísticas eran dadas con frecuencia por los órganos centrales de administración, siguiendo pautas suprarregionales difundidas por las numerosas revistas especializadas” (Gössel, 1997:43), lo que deja en evidencia cómo la diversidad geográfica del resultado se adaptaba a la realidad socio-política de cada emplazamiento.

¹ “ Une grande époque vient de commencer.

Il existe un esprit nouveau.

Il existe une foule d'œuvres d'esprit nouveau ; elles se rencontrent surtout dans la production industrielle.

L'architecture étouffe dans les usages.

Les styles sont un mensonge.

Le style, c'est une unité de principe qui anime toutes les œuvres d'une époque et qui résulte d'un état d'esprit caractérisé.

Notre époque fixe chaque jour son style.

Nos yeux, malheureusement, ne savent pas le discerner encore”. *Des yeux qui ne voient pas* (Le Corbusier, 1958:67)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Creemos que para realizar un trabajo de investigación sobre la arquitectura pública del MoMo, previamente, estamos obligados a ampliar las bases de conocimiento de estas corrientes de vanguardia artística desarrolladas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en toda Europa, incluyendo referencias a disciplinas que aparentemente no están directamente relacionadas con la arquitectura pero con las que sí existe una interrelación. Además, consideramos relevante subrayar aquellos aspectos del concepto de la arquitectura del MoMo que son fundamentales y la configuran como tal, hablamos de una contextualización artística, tecnológica y social.

En todas las vanguardias de aquel momento, podemos encontrar un discurso coherente que refleja "cómo armonizaban las necesidades de la producción capitalista" (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:115) en el nuevo modelo urbano. Este fue el hilo conductor de una serie de trabajos no-autónomos, ni independientes, que sólo pueden ser interpretados de forma conjunta y continua en el tiempo. Estos iban desde el expresionismo (Fig.1.02), el simbolismo (Fig.1.03) o el primer modernismo (Fig.1.04) y ofrecían una visión provocadora del arte hacia la sociedad que terminaría en la aplicación práctica del arte. En nuestro caso, la arquitectura fue aplicada para garantizar la dignidad social dentro de un novedoso modelo de ciudad en desarrollo.



Fig.1.02. El grito,
Edward Much (1895).
(Fuente: Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:129)



Fig.1.03. The Climax,
Aubrey Beardsley (1893).
(Fuente: Benévolo, 2000:286)



Fig.1.04. Casa Vicens, Barcelona,
A. Gaudí (1883-1888).
(Fuente: C. del Bosch, 2007)

A priori, el MoMo nos podría parecer simplemente un nuevo estilo arquitectónico más o menos reciente. Sin embargo, está formado por una serie de elementos de gran complejidad formal y riqueza en su significado. Como es sabido, este movimiento del siglo XX dio respuesta de forma sensible a una nueva realidad social y fue el resultado de inquietudes estilísticas, unidas a la innovación científico-tecnológica, que se manifestaban en los constantes encuentros² celebrados durante estos años. Hasta ese momento, ninguna corriente artística había

² "Las diferentes formaciones de la utopía urbana, el debate sobre la dialéctica de privado y público, la definición del habitar dentro del parámetro de la cultura contemporánea" (Martín, 1997:10).

trabajado con un grado de implicación similar porque, como veremos en la breve reseña realizada sobre el Patrimonio Arquitectónico Histórico (PAH), las corrientes arquitectónicas previas se habían limitado durante mucho tiempo a perseguir fines exclusivamente plásticos o estilísticos dentro del historicismo (Fig.1.05, Fig.1.06 y Fig.1.07), sin retos técnicos renovadores, ni objetivos socio-funcionales y no poseían una capacidad de auto-crítica que les permitiese evolucionar y ampliar el significado de su composición. Esta nueva actitud del MoMo fue duramente criticada, llegando a provocar rechazo y desviando la atención de los objetivos alcanzados al reducir el potencial del movimiento.



Fig.1.05. Laocoonte y sus hijos, Agresandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas (siglo II-I a.C).
(Fuente: C. del Bosch, 2009)



Fig.1.06. Pietà, Miguel Ángel (1498-1499).
(Fuente: C. del Bosch, 2009)



Fig.1.07. Detalle de Fontana dei Quattro Fiumi Bernini (1648-1651).
(Fuente: C. del Bosch, 2009)

Durante sus primeros años, el MoMo estuvo formado por diversas corrientes “constructivistas, futuristas, neoplasticistas, militantes de la nueva objetividad que tenían en común la confianza en el nuevo universo de la máquina (...) Tras la Segunda Guerra Mundial, este paradigma de la máquina se debilita a medida que va desvelándose un panorama de dispersión (...) Arquitectura popular y referencias orgánicas de la naturaleza pasaran a ser fuentes de inspiración que muestran el debilitamiento del paradigma de la máquina” (Montaner, 1993:56). Esta desconfianza muestra el proceso constante de adaptación de una corriente a una sociedad en evolución que llegó a reflejarse en uno de los motores teórico-prácticos del movimiento como fueron los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM). Esta inestabilidad marcó los contenidos de los mismos y la búsqueda de una identidad arquitectónica. La descripción de la evolución de la metáfora de la *máquina* vs *elemento orgánico*, evidenció el proceso de adaptación constante de los arquitectos que formaban parte del movimiento.

Los primeros ejemplos construidos del movimiento de vanguardia nos dejan edificios independientes, auto-didactas, que no contaron con un apoyo académico para su difusión. Sin embargo, el intercambio de conocimiento

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

fue inevitable y dio lugar a edificios icónicos de la *Secession vienesa* o *Jugendstil* (Fig.1.08) o *l'Art Nouveau* (Fig.1.09 y Fig.1.10) entre otros. Bélgica como “la cuna de un nuevo movimiento artístico –l'Art Nouveau (...) intentó superar el eclecticismo y aquel formalismo falsamente histórico y tradicional que imperaba en la época” (Flores, 1989:33). Mientras que “el modernismo español, el Jugendstil de Alemania, el Liberty italiano, la Secesión vienesa, son movimientos prácticamente sincronizados que van surgiendo de diversos países y en los cuales se mantiene el espíritu de rebeldía hacia el renacimiento de las formas antiguas” (Flores, 1989:33), reflejo de una sociedad burguesa³ que perseguía un signo distintivo.



Fig.1.08. Edificio de exposiciones de la *Secession* en Viena, Joseph Maria Olbrich (1898).
(Fuente: Gössel, 1997:649)



Fig.1.09. Majolikahaus Viena, Otto Wagner (1899).
(Fuente: Gössel, 1997:63)



Fig.1.10. Boca de metro para la Exposición Universal de París, Hector Guimard (1900).
(Fuente: Gössel, 1997:42)

Se trataba de un conjunto de profesionales, arquitectos e ingenieros, que hacían una *nueva arquitectura* en la que lo nuevo no era simplemente *lo otro* porque, como define el filósofo alemán Groy, “lo nuevo nunca es simplemente *lo otro* respecto a la tradición. Es siempre, además, algo valioso, que enaltece un determinado periodo histórico y concede al presente la primacía sobre el pasado y el futuro. Por eso, si se piensa en lo nuevo como una consecuencia de la acción de lo otro en la cultura y en la tradición, no se lo debe considerar, sin más, como un síntoma de lo otro. Lo nuevo es más bien lo que muestra, hace más accesible, visible y comprensible a lo otro mismo, que es lo que actúa en la cultura” (Groy, 2005:40). El hecho de que la arquitectura del MoMo fuese una arquitectura nueva no implicaba que fuese el oponente de la arquitectura histórica. Al contrario, complementó su significado, creando una relación de simbiosis o dependencia entre las dos porque la unión de ambas configuró inconscientemente la nueva ciudad que ha llegado hasta hoy como un conjunto patrimonial plural y diverso.

³ “El proceso es bastante claro y significativo. La nueva arquitectura no se afianzó hasta que la sociedad burguesa que tenía que encargarla y pagarla había asimilado una moda, aunque empezase siendo una moda snob y segregadora, signo de unos rasgos de distinción” (Bohigas, 1983:86).

Si realizamos una breve aproximación formal observamos que, desde finales del siglo XIX a principios del siglo XX se fue produciendo un retroceso del estilo arquitectónico existente, histórico, que se basaba en la *mimesis*⁴ o reproducción de los trabajos previos, y se inició una nueva corriente que surgía desde la *abstracción*⁵ de las formas. En general, ambos estilos coexistieron sin absorberse y evolucionaron durante la primera mitad del siglo XX. Son numerosos y diversos los ejemplos de esta realidad de convivencia como es el caso de Madrid donde podemos ver enfrentadas obras casi coetáneas como el Ministerio del Aire de Gutiérrez Soto (Fig.1.11) y la Casa Sindical (Fig.1.12).



Fig.1.11. Ministerio del Aire, Madrid, Luís Gutiérrez Soto (1940-1951).
(Fuente: Urrutia, 1997:376)



Fig.1.12. Casa Sindical de Madrid, actual Ministerio de Sanidad y Consumo, Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo y Rafael Aburto Renobales (1949-1951).
(Fuente: C. del Bosch, 2016)

No obstante, en Europa debemos destacar la notable y constante transformación de estas nuevas corrientes, probablemente, debido a la atracción que ejercían socialmente, generada desde su carácter experimental, innovador y de investigación frente a la estanqueidad de las corrientes históricas que simplemente continuaban con un lenguaje formal conocido y valorado. Esta bicefalia arquitectónica se produjo en España, en 1929, cuando la organización de dos muestras internacionales de arquitectura dio lugar a una situación de contradicción cultural que reflejaba la realidad socio-política europea. Mientras que en Barcelona, tuvo lugar la Exposición Internacional que nos dejó un edificio modelo del MoMo como es el Pabellón de Alemania (Fig.1.13), proyectado como obra efímera por Mies van der Rohe. En Sevilla se celebró la Exposición Iberoamericana cuyo icono arquitectónico

⁴ "El concepto tan amplio de la mimesis, que tuvo su origen en Grecia y que alcanzó su máximo desarrollo en el clasicismo y el neoclasicismo, ha estado en la base de toda la historia del arte y de la arquitectura. Las distintas maneras de mirar y representar la imagen visible del mundo han sido el motor de una evolución continua" (Montaner, 1997:7).

⁵ "La gran transformación al abandonarse paulatinamente la mimesis de la realidad y al buscar nuevos tipos de expresión en el mundo de la máquina, de la geometría, de la materia, de la mente y de los sueños, con el objetivo de romper y diluir las imágenes convencionales del mundo en aras de unas formas completamente nuevas. Los recursos básicos de esta transformación fueron los muy diversos mecanismos que posee la abstracción como suplantación de la mimesis en las artes representativas: invención, conceptualización, simplificación, elementarismo, yuxtaposición, fragmentación, interpenetración, simultaneidad, asociación o collage" (Montaner, 1997:7).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

regionalista fue la Plaza de España⁶ (Fig.1.14) del arquitecto español Aníbal González. Ambos edificios, reconocidos patrimonialmente, representan la confusión cultural del momento⁷, la tradición histórica enfrentada a la vanguardia.



Fig. 1.14. Plaza de España, Sevilla, Aníbal González (1914-1929).
(Fuente: Capitel, 2000:65)

Fig.1.13. Pabellón de Alemania para la Exposición Internacional de Barcelona, Mies van der Rohe (1929).
(Fuente: C. del Bosch, 2009)

En sus primeros años, el MoMo simbolizaba el cambio constante, originado desde la insatisfacción socio-cultural, obligando a los arquitectos a redefinir el modelo arquitectónico y acuñando “un concepto de belleza que era perseguido por artistas y clientes (...) la creación personal se antepone al deseo del comitente y se genera el arte por el arte (...) la inspiración desde la Estética” (Calaf, 2000:33). Su mayor progresión o periodo de autocomplacencia coincide con los periodos de libertad y paz en Europa, y su recesión con las etapas bélicas o de postguerra.

Esta evolución lógica contrasta con el desarrollo de las corrientes clásicas o históricas que continuaron su trayectoria de forma intermitente y pausada, amparadas bajo los estilos de los regímenes autárquicos o dictatoriales europeos. Aunque en ambas expresiones artísticas el arquitecto provoca una reacción⁸ social. Sin embargo, con la llegada del MoMo el concepto artístico es algo más que un estilo temporal y libre, se dividía en

⁶ Incoado BOE, 01 diciembre 1981. En: www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia [consulta:17.03.2016]

⁷ “Al lado de la Exposición de Barcelona, la de Sevilla –inaugurada el 9 de mayo- tuvo mucha menos importancia, sobre todo en el campo estricto de la arquitectura. Podemos decir que la Exposición Iberoamericana fue como el canto del cisne de la tendencia regionalista que había tenido un gran predicamento en toda España” (Bohigas, 1973:42).

⁸ “Para la cultura griega, Dios y lo divino se revelaban explícita y propiamente en la forma de su misma expresión artística (...) en la Edad Media, la lectura consiste en reconocer unos signos figurativos que nos instruyen intelectualmente y que asimismo elevan el espíritu (...) en el siglo XIX, el artista vivía consciente de comunicarse con el resto de los hombres, de modo que se considera a sí mismo como una especie de redentor (...) en el siglo XX, el arte se caracteriza por la escisión entre el arte como religión de la cultura, por un lado, y el arte como provocación del artista moderno, por el otro” (Calaf, 2000:34).

dos sub-elementos, simbólico y funcional, obligando al ciudadano a realizar una lectura no conmemorativo del edificio público desconocida hasta ese momento.

Este prejuicio de la relación arquitectura-poder defendida por el escritor británico y actual director de *The Design Museum of London*, Sudjic, surgía como una relación de "preguntas primordiales que nos planteamos en nuestros intentos de conciliarnos con la idea de quiénes somos, qué somos y qué es la vida. La arquitectura siempre tiene que ver con lo mismo: el poder, la gloria, el espectáculo, la memoria, la identidad. Y, sin embargo, siempre está cambiando (...) Nadie puede incorporar un lenguaje arquitectónico concreto para siempre" (Sudjic, 2010:292). En este caso, en la relación arquitectura-poder⁹ del MoMo, prevalecía el carácter social sin perjudicar la relación arquitectura-arte. Sin embargo, este equilibrio no era percibido socialmente, lo que ha provocado un futuro incierto para estos edificios.

Para la realización de este trabajo de investigación existe una premisa inicial que coacciona su desarrollo y es el desfase ideológico y material entre Europa y España durante este periodo de tiempo que dio lugar a constantes miradas¹⁰ cruzadas entre ambas arquitecturas y el pasado u origen de ellas. De hecho, como veremos más adelante, se podría concluir que el trabajo realizado por la primera generación de arquitectos (1910-1920) no fue conocido en España y la sociedad española no se enfrentó a él hasta dos décadas más tarde. Será a partir de la obra realizada por la segunda y tercera generación (1930 y 1945) cuando se identifique el MoMo por la sociedad española que desconocía su valor.

En este segundo periodo, a nivel europeo, se produjo un giro hacia el despertar de una conciencia en la que primaba la realidad local de cada entorno¹¹ ya que la arquitectura se estaba transformando en insuficiente y aséptica porque evitaba cualquier referencia local y hacia la realidad que lo rodeaba. Se desarrolló una nueva dinámica en el proyecto que, posteriormente durante los años 30, 40 y 50, evolucionó y se disgregó. De esta forma, un movimiento que surgió como respuesta a una nueva demanda social, con una fuerte base teórica común desapareció.

En este primer apartado, vamos a definir y conocer un objeto que ha llegado a ser patrimonio y vamos a centrarnos en el edificio de uso público, como parte del Movimiento Moderno desde su contexto histórico y social, subrayando aquellos rasgos inmediatos que lo singularizan y condicionan su transformación porque sus valores patrimoniales residen en su definición y riqueza conceptual que contrasta con la homogeneidad teórica del movimiento.

⁹ "Entender lo que nos motiva a construir, y también la relación escurridiza entre la arquitectura y el poder, es básico para comprender nuestras existencia y puede ayudarnos liberarnos de sus aspectos más perniciosos. La arquitectura ejerce una profunda fascinación en los individuos más egoístas, que se desviven por usarla para glorificarse (...) sean cuales sean las intenciones del arquitecto, al final se encuentran con que lo que lo define no es su propia retórica, sino los impulsos que condujeron a los ricos y poderosos a contratar a arquitectos y a intentar dar forma al mundo" (Sudjic, 2010:292).

¹⁰ "El patrimonio tiene muchas miradas, tantas como disciplinas lo componen" (Calaf y Fontal, 2004:18).

¹¹ "Sensibilidad hacia el lugar por parte de la arquitectura contemporánea es un fenómeno reciente. De hecho, el mayor esfuerzo del movimiento moderno consistió en definir una nueva concepción de espacio utilizando el soporte de los nuevos avances tecnológicos: estructuras de acero y de hormigón armado y cerramientos de cristal" (Montaner, 1997:27).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Estos edificios han sido reconocidos desde un punto de vista administrativo o legal, teórico u oficial, ejemplificando los objetivos del MoMo. Es decir, es conocido que son el reflejo de una de las metas de la arquitectura pensada “para el hombre, para que éste no se encuentre nunca ausente, en un futuro, de ninguna de las obras de construcción, sino que se convierta en su invitado más honrado y en su señor (...) Construir para el hombre es restablecer en su soberanía una doctrina de la Ciudad derrumbada desde hace tiempo, vistiéndola con las técnicas modernas” (Le Corbusier, 1999b:46). Era una arquitectura que, como Le Corbusier definió, recuperaba y restauraba el *ciclo de las 24 horas*¹² de la ciudad habitada con la que se perseguía mejorar la calidad de vida del hombre (Fig.1.15).

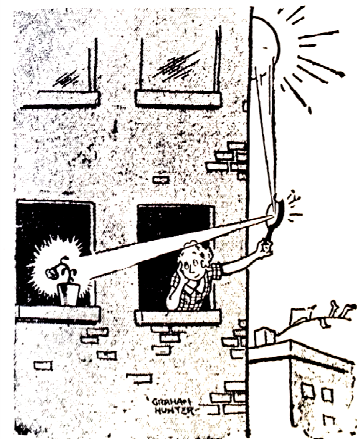


Fig.1.15. Caricatura:
If one side of the street receives the necessary sunlight... what about the opposite side?
(Fuente: Sert, 1942:49)

Para cumplir este objetivo, vamos analizar la evolución del MoMo a lo largo de sus diferentes etapas y el proceso de selección que el tiempo ha ejercido sobre los edificios icónicos que han alcanzado la categoría de edificio protegido porque “todas las grandes épocas han dejado un testimonio de sí mismas en su estilo de construcción” (Flores, 1989:16-17). También, reflexionaremos sobre cómo fue definido, percibido socialmente y su valor de *obra de arte integral*.

¹² “Restitución del ciclo de las 24 horas.

El ciclo solar: un sol se levanta, ¡un sol vuelve a levantarse! He aquí las dos líneas de medida que cadencian las actividades de los humanos. Dentro del intervalo de esta medida, un ritmo de tres tiempos: trabajo, esparcimiento, reposo. Tiempos aproximadamente equivalentes entre sí, a lo largo del rellano central de la vida, aunque no en sus principios ni en su final, época en que el ritmo sólo es binario puesto que o bien el trabajo no ha aparecido aún o va desvaneciéndose ya en beneficio de los otros dos. Trabajo, es decir, energía consumida, en un amplio flujo ininterrumpido, en beneficio del mundo exterior. Esparcimiento, es decir, energía consumida según un régimen de ordinario más débil y regulable a voluntad, en beneficio de la familia, de la amistad, de la sociedad y del civismo, como igualmente en beneficio de uno mismo: cultivo de la actividad física, artística e intelectual. Reposo, abarcando en él las comidas, es decir, recuperación de la energía consumida durante los otros dos tiempos (...) Se acaba de ver que no sucedió nada, que se procedió de acuerdo con la lógica de un *juego*, que unos transportes inútiles y deprimentes, que vinieron a sumar su duración a la del trabajo, pegaron su mordisco en el tiempo destinado a los esparcimientos mientras los sueños, individuales o colectivos, devoraban lo que quedaba. Aparte de esto, el bienestar del sol iba faltando de día en día” (Le Corbusier, 1999b:48-50).

1.1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y SOCIAL DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Origen y evolución.

“Para empezar, hay que señalar que la palabra estilo (...) describe siempre el momento culminante de una época, es decir la cúspide de una montaña. Pero, en realidad, siempre es más correcto referirse a una época artística sin delimitarla con tanta precisión, es decir, hablar de la montaña entera”

(Wagner, 1993:52)

En nuestro caso para conocer los edificios de uso público enmarcados dentro del MoMo desde un punto de vista formal, creemos relevante generar un breve marco conceptual, lo suficientemente específico que permita una contextualización histórica y social que mejore la dimensión patrimonial de estos edificios, focalizando en aquellos aspectos que condicionaron su trayectoria. De esta forma, se evidenciará su singularidad cultural e histórica, reconocida en el *Programa de actuación del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo XX* (PNCPCSXX), incluyendo sus matices geográficos. Estas características podrían ser recogidas y equivalentes al concepto de *aura* utilizado en la obra de arte. Aunque si aplicamos la definición dada por el filósofo alemán Benjamin, vemos como en el *aura*¹³ de esta arquitectura se recogen aspectos de su evolución, bajo unas circunstanciales negativas condiciones sociales y dentro de una relación espacio-tiempo marcada por periodos bélicos (IGM y IIGM). Es decir, este movimiento cultural tuvo una progresión acotada a la que además de la lógica evolución natural de todo movimiento artístico, se sumó la inestabilidad social y la falta de acuerdo político en el conjunto de Europa.

A finales del siglo XIX, en Europa, se inició un periodo de cambio desde el agotamiento de los estilos historicistas hacia las nuevas corrientes, representadas por los movimientos de vanguardia. Entre ellas, destacamos uno de los más claros ejemplos de evolución arquitectónica, desde un punto de vista estético, el Modernismo. A priori, este movimiento fue formalmente cuestionado por la singular y destacada ornamentación que contenía, llegando a debatirse si el fondo del cambio era sólo una “ornamentación o, por el contrario, alcanzaba a la totalidad de la obra, a la misma raíz del planteamiento arquitectónico” (Bohigas, 1983:252). Con el paso del tiempo, se ha demostrado que no se trataba de una corriente estilística y sus edificios pueden ser analizados desde diferentes prismas arquitectónicos: tipologías funcionales, configuración espacial o volumétrica y, evidentemente, ornamental, entendiendo este último como uno de los rasgos más significativos e identitario de este lenguaje.

¹³ “¿Qué es propiamente el aura? Un entretreído muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar (...) Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción” (Benjamin, 2003:47).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

En general, hoy, estos edificios han sido puestos en valor a nivel europeo como es el caso del Palacio Stoclet¹⁴ (Fig.1.16 y Fig.1.17) en Bruselas, de Josef Hoffmann, 1905, ejemplo de un olvidado estilo de vida previo a la IGM pero que, gracias a una excelente intervención patrimonial, continua siendo símbolo de una arquitectura personal que se incluye dentro del concepto de la arquitectura como *obra de arte total*.



Fig.1.16 y Fig.1.17. Palacio Stoclet, Bruselas, Josef Hoffmann (1905).
(Fuente: C. del Bosch, 2013)

Sin embargo, durante el siglo XX, otros edificios icónicos han desaparecido por desacertadas acciones patrimoniales como Le Maison du Peuple¹⁵ (Fig.1.18), sede sindical en Bruselas, de Víctor Horta, construida en 1896-1898, que fue demolida en 1965 a pesar de la protesta ciudadana unánime y sustituida por otro edificio en 1966. La fuerza de su lenguaje pudo restar valor a su discurso coherente inicial y la valoración realizada pudo ser parcial por desconocimiento del alcance total¹⁶ o significado completo de la obra, limitada a la estética del edificio.

¹⁴ Palace Stoclet, Bruselas 1905. Arquitecto: Josef Hoffmann. Estilo Art Decó. Secesión de Viena. Inscrito el 27 de junio de 2009 en World Heritage List of UNESCO. whc.unesco.org/en/list/1298 [consulta: 25.11.2016]

¹⁵ Maison du Peuple, Bruselas, 1896-1898. Arquitecto: Victor Horta. Estilo: Art Nouveau. Destruida en 1965.

"La Casa del Pueblo de Bruselas fue uno de los edificios más representativos del arquitecto belga Víctor Horta y a la vez del Art Nouveau, antes de que desapareciera demolido. Era sede sindicalista y centro de actividades culturales del proletariado afiliado al Partido Socialista Obrero. El encargo a Horta de esta obra supone una prosperidad económica de la institución que el arquitecto tradujo en el lenguaje cosmopolita y burgués del Art Nouveau (...) La descripción de este edificio desaparecido tiene sentido como justificación para enjuiciar su desgraciada pérdida en 1965. Ni siquiera la protesta unánime de más de 700 arquitectos internacionales reunidos en Venecia en 1964, durante la elaboración de la famosa Carta de Restauo, pudo impedir la demolición. Se desmanteló como si se tratara de un gran engranaje atornillado y sus sillares y herrajes fueron tirados como chatarra en vertederos. En su lugar se levantó un edificio de 26 plantas, la torre Blaton, construida en 1966, edificio de aspecto penoso, conseguido mediante las relaciones políticas del propietario (Sorluce, 2010:591-592).

¹⁶ Bohigas expuso el siguiente esquema de trabajo y análisis del lenguaje modernista: "Una intención fundamental fue la del diseño total e integrador, que abarca diversos procesos y resultados (...) Una cierta consecuencia de los anteriores es la fluidez espacial y volumétrica, como si esta totalidad morfológica no se quisiera compartimentar ni limitar. El gusto por las formas continuas se caricaturiza incluso en el uso constante de aristas romas en el traspaso de planos (...) la voluntad de fluidez alcanza también a la misma configuración de los espacios arquitectos. Un tema frecuente es el de la comunicación sucesiva de espacios con visuales en diagonal y formando secuencias intensamente expresivas con itinerarios en cierta manera inesperados (...) Como una aparente contradicción a esa fluidez espacial y volumétrica, se puede señalar también un esfuerzo hacia el espacio totalmente aprehensible y la forma puntual en composiciones basadas en lo que podríamos llamar un criterio aditivo (...) La arquitectura del Art Nouveau y, paralelamente, en la del Modernismo, la ornamentación

Fig. 1.18. Maison du Peuple, Bruselas, Victor Horta (1896-1899).
(Fuente: Gössel, 1991:47)



Es conocido que a principios del siglo XX la situación socio-política en Europa y España era significativamente diferente, lo que tuvo consecuencias artísticas. Mientras que a nivel europeo, en 1910, se empezaba a conocer la obra de Wright gracias al trabajo realizado por Berlage¹⁷. España permanecía desconectada y ensimismada aunque no aislada de estas inquietudes estilísticas. En 1911, Unamuno avisó de forma alarmante sobre cómo la sociedad española se encontraba “bajo una atmósfera soporífera, se extiende un páramo espiritual de una aridez que espanta. No hay frescura ni espontaneidad, no hay juventud” (Flores, 1989:146). Principalmente, los arquitectos estaban continuando con el trabajo artístico realizado hasta ese momento, sin prestar la suficiente atención a las nuevas inquietudes académicas y sociales. Existía una inercia arquitectónica que impedía reflexionar sobre qué, por qué, para qué y cómo se estaba construyendo.

Hasta aquel momento, la obra de arte siempre había sido reproducible, imitada o copiada como objeto comercial o como modelo para el aprendizaje de las nuevas generaciones en cualquier corriente artística. Y en el caso de la arquitectura, siempre se había identificado el patrimonio histórico como modelo a seguir, sin excepción, siendo el edificio público uno de los objetos artísticos más reproducidos. Porque “lo que había sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado por otros seres humanos (...) Comparada con la imitación, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se ha impuesto intermitentemente a lo largo de la

tiene un valor propio y adquiere un tono expresivo, que la convierte en uno de sus elementos distintivos. Son diversas teorías sobre este tema que podrían encontrar ejemplos válidos en el campo estricto del Modernismo (...) en efecto, una buena parte de la ornamentación modernista tiene un carácter simbólico-estructural, es decir, se utiliza precisamente para denotar o para connotar la estructura y la función del objeto (...) El aspecto intangible de esta semántica es una de las características lingüísticas más importantes del Modernismo” (Bohigas, 1983:254-265).

¹⁷ “Europa ha llegado la obra de Wright, que fue divulgada de 1910 a 1912 por Berlage y otros, mediante exposiciones, conferencias, artículos en periódicos profesionales, etc.” (Flores, 1989:173).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

historia, con largos intervalos pero con intensidad creciente” (Benjamin, 2003:39). La convivencia de las corrientes previas al MoMo, que materializaron los primeros *gestos*¹⁸ del cambio, con la reproducción del lenguaje arquitectónico clásico fue constante y ampliamente desarrollada. Sin embargo, con la llegada de las vanguardias y su significado propio, los edificios empezaron a no ser fácilmente copiables porque tenían una serie de valores intrínsecos que no eran apreciados de forma evidente pero que sí dificultaban su correcta comprensión para una exacta reproducción.

El origen de estas características singulares formaba parte de los objetivos del movimiento (Fig.1.19): búsqueda constante de un nuevo modelo funcional de ciudad, desde una corriente estilística que se adaptaba a las demandas de la sociedad del momento, utilizando y desarrollando los avances tecnológicos y constructivos.

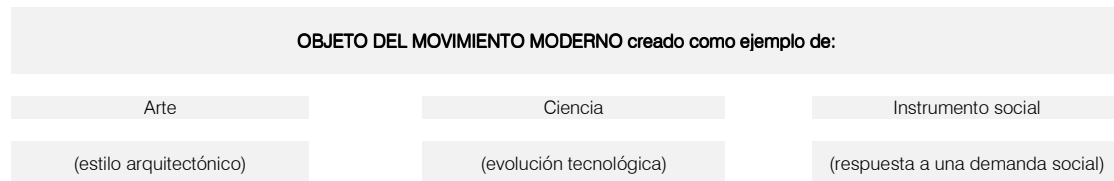


Fig.1.19. Cuadro conceptual de los grupos de valores incluidos en el edificio del MoMo. (Fuente: C. del Bosch)

Esta *ciudad funcional* e ideal fue definida por Le Corbusier en los *Principios de la Ciudad humana* desde una relación física y mental. “La persistencia familiar, o sea, la estabilidad de la persona humana, depende de su estabilidad física en un lugar y en un trabajo. En el caso general, los cambios de lugar y de estado social tienden a disgregar a la persona y matar el alma de la familia” (Le Corbusier, 1999b:26). Esta búsqueda de un espacio de crecimiento y encuentro global se complementaba con el carácter funcional de la ciudad y el uso de los edificios¹⁹. De esta forma, se integró el funcionalismo identificado con una arquitectura heterogénea y compleja, aportando una gran “variedad y nuevas tecnologías consecuentes con la época: desde la idea de que la forma ha de servir a la función preconizada por Louis Henri Sullivan (...) hasta la propuesta de un espacio polivalente universal de gran racionalidad modular y constructiva que es experimentado en la Bauhaus (...) pasando por la idea defendida por

¹⁸ Entendemos “el lenguaje del gesto. En el gesto, lo que él expresa está ahí, como suele decirse. Los gestos son algo enteramente corporal, y son algo enteramente anímico. Lo que el gesto dice como gesto es todo su propio ser. De ahí que todo gesto esté, a la vez, cerrado de una manera enigmática. Revela tanto como contiene de su secreto” (Gadamer, 1996:253).

¹⁹ “La arquitectura ha sido desde siempre el prototipo de una obra de arte cuya recepción tiene lugar en medio de la distracción y por parte de un colectivo. Las leyes de su recepción son de lo más aleccionadoras. Los edificios acompañan a la humanidad desde su historia originaria. Muchas formas artísticas han surgido y han perecido. La tragedia surge con los griegos para extinguirse con ellos y revivir después de siglos (...) el arte de construir no ha estado nunca en reposo. Su historia es más prolongada que la de cualquier otro arte y recordar la manera en que realiza su acción es de importancia para cualquier intento de explicar la relación de las masas con la obra de arte. La recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O mejor dicho: manera táctil y de manera visual” (Benjamin, 2003:93).

Hugo Häring, en los años 20, de que la forma ha de surgir como órgano específico de las diversas funciones desiguales de la obra, por los postulados acerca de la forma purista prismática preconcebía para la función y la inexactamente llamada máquina de vivir de Le Corbusier, o por los criterios funcionalistas para la ciudad desarrollados en los CIAM (...) tratados por el GATEPAC antes de 1936" (Urrutia, 1997:435). Todas ellas hacen referencia a un mismo objeto arquitectónico que fue evolucionando durante el siglo XX (Fig.1.20).

Esta corriente, basándonos en el trabajo desarrollado por Montaner²⁰, puede ser dividida en cuatro etapas o periodos que vamos a relacionar con las generaciones de arquitectos (Fig.1.21), lo que nos permite realizar una clara lectura de la evolución del objeto arquitectónico del MoMo, delimitando los autores, fechas y trabajos realizados por la segunda y tercera generación de arquitectos del MoMo.



Fig.1.20. Gráfico del trabajo a realizar por los distintos grupos nacionales para el próximo congreso CIRPAC. (Fuente: Revista AC 20,1935:14)

²⁰ Clasificación generacional (Montaner, 1993:37).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

MOVIMIENTO MODERNO	GENERACIÓN	ARQUITECTOS
Etapas previas al Movimiento Moderno	Autores nacidos entre 1865-1879	Frank Lloyd Wright (1867-1959) Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) Tony Garnier (1869-1948) Adolf Loos (1870-1933) August Perret (1874-1954)
Primera Generación del Movimiento Moderno	Autores nacidos entre 1880-1894 Trabajos realizados en torno a 1910-1920	Theo van Doesburg (1883-1931) Walter Gropius (1883-1969) Erik Gunnar Asplund (1885-1940) Mies van der Rohe (1886-1964) Le Corbusier (1887-1965) Eric Mendelsohn (1887-1953) Secundino Zuazo Ugalde (1887-1971) Antonio Sant'Elia (1888-1916) Iakov Chernikov (1889-1951) Hannes Meyer (1889-1954) Luis Gutiérrez Soto (1890-1977) Richard Neutra (1892-1970) Casto Fernández-Shaw (1896-1978)
Segunda Generación del Movimiento Moderno	Autores nacidos entre 1894-1907 Trabajos realizados en torno a 1930-1935	Buckminster Fuller (1895-1983) Fernando García Mercadal (1896-1985) Antonio Sánchez Esteve (1897-1977) Alvar Aalto (1898-1976) Eduardo Torroja Miret (1899-1961) Josep Lluís Sert (1902-1983) Lucio Costa (1902-1998) Marcel Breuer (1902-1981) José Manuel Aizpurúa (1902-1936) Felipe López Delgado (1902-1981) Arne Jacobsen (1902-1971) Giuseppe Terragni (1904-1943) Josep Torres i Clavé (1906-1939) Oscar Niemeyer (1907-2012)
Tercera Generación del Movimiento Moderno	Autores nacidos entre 1907-1923 Trabajos realizados en torno a 1945-1950	Eero Saarinen (1910-1961) José Antonio Coderch (1913-1984) Antoni Bonet i Castellana (1913-1989) Kenzo Tange (1913-2005) Miguel Fisac Serna (1913-2006) José Luis Fernández del Amo Moreno (1914-1995) Josep María Sostres Maluquer (1915-1984) Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000) Jörn Utzon (1918-2008) Ramón Vázquez Molezún (1922-1993) Peter Smithson (1923-2003) Rafael de la Hoz Arderius (1924-2000) Javier Carvajal Ferrer (1926-2013) Alison Smithson (1928-1993)
Cuarta Generación del Movimiento Moderno	Autores nacidos entre 1923-1934 Trabajos realizados en torno a 1960	James Stirling (1926-1992) Oriol Bohigas (1925-...) Robert Venturi (1925-...) Álvaro Siza Vieira (1933-...) Five Architects: John Hejduk (1929-2000) Peter Eisenman (1932-...) Michael Graves (1934-2015) Richard Meier (1934-...) Charles Gwathmey (1938-2009)

Louis Kahn (1900-1974)*
Carlo Scarpa (1906-1978)*

(*) Aunque su nacimiento coincide con la segunda generación, será en los años 50 cuando su trabajo destaque

Five Architects.
Aunque su nacimiento coincide con la cuarta generación, su trabajo será una evolución formal del Movimiento Moderno

Fig. 1.21. Cuadro sinóptico del Movimiento Moderno según etapas, autores y fechas.
(Fuente: C. del Bosch)

Durante la primera década del siglo XX, se desarrollaron diferentes fenómenos que condicionaban la arquitectura contemporánea del momento “todos ellos estaban relacionados con el problema de los vínculos entre arquitectura, diseño e industria dentro de la sociedad capitalista, que tenía en Alemania uno de los lugares más desarrollados de Europa. En 1907, parece inaugurarse la discutible dialéctica atribuida al movimiento moderno entre tendencias racionalistas –personificadas en Behrens o Gropius- e irracionalistas o expresionistas –cuyos primeros representantes fueron Poelzig o Berg-, al tiempo que se produce la gestación del Werkbund de la mano de Muthesius (...) la heterogeneidad de sus componentes es muy importante a la hora de desvelar los contradictorios caminos de la arquitectura contemporánea” (Aracil, 1988:104). Sin embargo, esta pluralidad determinó parte de su posterior riqueza conceptual, ampliando su significado como edificio funcional y emblemático (Fig.1.22 y Fig.1.23).



Fig.1.22. Fábrica de ácido sulfúrico. Luban, Hans Poelzig (1911-1912).
(Fuente: Gössel, 1991:96)



Fig.1.23. Fábrica de gas, Francfort, Peter Behrens (1911-1912).
(Fuente: Gössel, 1991:94)

La primera generación europea de este movimiento (1910-1920) alcanzó la unión de estética-técnica y gracias a ella surgieron conceptos como la plasticidad, realizada gracias a los nuevos materiales. Entre ellos, por su gran capacidad formal, podemos destacar el uso del hormigón que permitió desarrollar esta “creatividad en la que (...) el cemento envuelve el hierro como la musculatura el esqueleto” (Gössel, 1997:105) construyendo nuevas formas, en plazos de tiempo mucho más cortos. Se trataba de una aproximación científica a la arquitectura desde un movimiento que dejaba en evidencia un nuevo desarrollo tecnológico y constructivo, que ayudó a materializar una nueva filosofía artística. Fue el momento en el que se inició el uso del hormigón, el acero y las técnicas de pretensado. Aunque eran pocos los arquitectos que participaron de este cambio porque, inevitablemente, generaba recelos y constantes dudas sobre su durabilidad a pesar de los ejemplos construidos en EEUU (Fig.1.24) que abalaban la validez de las mismas.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público



Fig.1.25. Hipódromo de la Zarzuela, Madrid, Torroja (1935-1936).
(Fuente: Capitel, 2000:97)

Fig.1.24. Brandbury Building, Los Angeles, California, George Herbert Wyman (1889-1893).
(Fuente: Gössel, 1991:37)

En España, fueron muy escasos los edificios creados durante este primer periodo bajo esta nueva influencia estilística. No obstante, podemos destacar el trabajo realizado por Eduardo Torroja (Fig.1.25) y sus conocimientos técnicos²¹ que lo han convertido en una de las mayores contribuciones culturales del siglo XX.

La segunda generación de arquitectos, con un trabajo construido durante los años 20 y 30, fue la consolidación de un trabajo iniciado previamente por los pioneros de la arquitectura del MoMo en Europa. Estos proyectos se identificaban con el racionalismo como idea continuista de las teorías desarrolladas por Le Corbusier y que empezaron a ser recogidas en los CIAM.

España permaneció parcialmente al margen de esta segunda etapa y no será hasta los años 30, con la creación del GATEPAC, cuando se empiecen a incluir los cambios socio-políticos en la forma de hacer arquitectura, creando una conciencia hacia los hechos sociales relevantes que marcaron el pensamiento arquitectónico. Coincidiendo con el final de la II República, se construyeron algunos de los conjuntos edificados que representan ese periodo como parte de la Ciudad Universitaria²² (Fig.1.26 y Fig.1.27) de Madrid, iniciada en 1927 desde un academicismo que evolucionó hacia un lenguaje próximo al MoMo, evitando el estilo nacional.

²¹ "Eduardo Torroja (...) va a ser considerado, desde sus primeros años de actividad profesional, como una de la figuras mundiales más relevantes en este dominio (...) ha colaborado en varias ocasiones con arquitectos (...) las obras importantes, no meramente de ingeniería, que de Torroja se encuentran en España son escasas (...) el futuro nos dirá si una vez más los españoles dejamos pasar, casi sin pena ni gloria, a aquellos hombres que más pudieron contribuir a una ampliación de nuestro horizonte cultural" (Flores, 1989:128-131).

²² "Una de las obras más importantes promovidas en España es la del conjunto de edificios que se realizan en estos años para la Ciudad Universitaria (...) no tanto por la propuesta de una arquitectura renovadora como por el raro valor en el coraje de acometer un proyecto de gran alcance y ante una necesidad ineludible" (Urrutia, 1997:219)

Este periodo fue bastante breve y en 1936, con el comienzo de la Guerra Civil, se produjo “la interrupción violenta de toda esta actividad creadora. En algún caso, se llegó a finalizar el edificio, en periodo de terminación, pero el colapso en la evolución del pensamiento arquitectónico fue total y definitivo” (Flores, 1989:215). Consecuentemente, al finalizar este periodo bélico, las ciudades se encontraban con grandes daños que demandaban intervenciones urgentes para garantizar las condiciones de salubridad e higiene básicas, dejando a un lado el desarrollo simbólico de la arquitectura. Esta situación de reconstrucción²³, como en todo episodio violento, fue politizada, reflejando la relación arquitectura-poder político.

Este trabajo fue recuperado a mediados del siglo XX con la construcción de las Universidades Laborales que fueron concebidas como conjuntos autosuficientes²⁴ dentro de las ciudades que permitían a la sociedad acceder a la cultura.

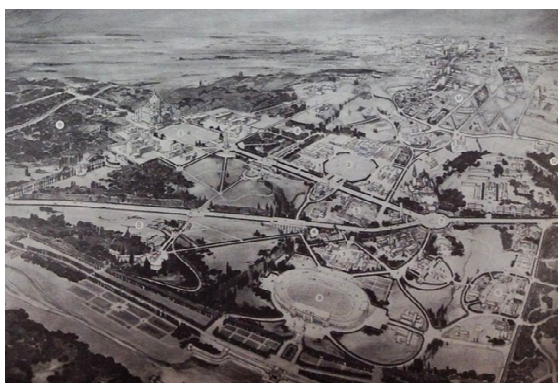


Fig.1.26. Ciudad Universitaria, Madrid, López Otero (1927).

(Fuente: Capitel, 2000:89)



Fig.1.27. Campus Filosofía y Letras de Derecho, Madrid, Aguirre López-Carbonell (1931).

(Fuente: Capitel, 2000:91)

Durante la tercera generación (1945-1950), se continuó parte del trabajo iniciado en la segunda etapa donde los aspectos formales, unidos a las nuevas técnicas, permitieron ir acercándose a realidades locales dentro de un lenguaje común racional. Geográficamente, se produjo una relativa adaptación a las nuevas técnicas con un carácter local de los edificios. Aun así, a principios de los años 50, en España, esta arquitectura se seguía

²³ “Al término de la guerra, España se encuentra con un problema acuciante: la reparación de los daños sufridos por pueblos y ciudades (...) la reconstrucción es, por otra parte, una eficaz arma política. Al término de cualquier guerra, el vencedor no alcanza su plenitud como tal sino es capaz de reparar y reconstruir aquello que lo destruyó el enemigo (...) la arquitectura de la posguerra española concentra sus esfuerzos en esta única tarea: reconstrucción” (Flores, 1989:226-227).

²⁴ “Las Universidades Laborales constituyen (...) modelos de ciudad, en ocasiones de ciudad ideal, en miniatura, a pequeña escala; y sólo el entendimiento de la posibilidad de su enésima ampliación poblacional y la compleción de su rango de actividades económicas, productivas, de ocio o de cualquier otro tipo, podría llevarnos a entender estos establecimientos de estudio y residencia como algo parecido al concepto de ciudad, subjetivo y borroso, que albergamos en nuestro imaginario” (Robles, 2014:372).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

percibiendo como *flor de un día*²⁵ y no será hasta el final de esa década, en la promoción de arquitectos de 1959 de Madrid, cuando “se acrecienta el número de arquitectos que tratan de superar el estricto racionalismo y el aséptico funcionalismo de cuño tecnológico todavía en vigor (...) comenzando a trabajar, ya en la década de los 60 (...) con otras inquietudes y proponiendo algunos de ellos un más es menos frente al menos es más propio de Mies” (Urrutia, 1997:504).

Finalmente, durante los últimos años del MoMo, apareció el grupo *The Whites* cuyo trabajo se desarrolló durante la cuarta generación, representando la evolución estética final del MoMo. Este progreso fue realizado por *Five Architects*²⁶, cuyos trabajos cerrarán y culminaron la corriente de la arquitectura del Movimiento Moderno. A partir de aquí, se abrió un periodo de incertidumbre marcado por el incremento de la tasa demográfica y el desarrollo de nuevas tecnologías. Se despertó el interés por la conservación de los centros históricos y el reciclaje de los edificios y espacios urbanos existentes.

²⁵ “Sesión crítica de arquitectura, junio de 1953: “Muguruza añadió: he pretendido demostrar que a partir de finales de siglo hasta ahora este grupo destacado sigue una línea ascensional que creo se nos queda estos años un poco estancada y quizá con grave peligro de desaparecer (...) Terminando sus intervenciones con esta rotunda afirmación: a mi parecer, tenemos que seguir con la línea de la tradición, porque es la de ahora es una arquitectura muy del momento: vamos a una arquitectura que es flor de un día y nos quedaremos otra vez, como nos descuidemos, sin arquitectura” (Flores, 1989:262).

²⁶ “Con motivo de un simposio de la CASE (Conference of Architecture for the Study of the Environment), en 1969, el Museum of Modern Art de Nueva York presentó en una exposición a cinco arquitectos hasta entonces apenas conocidos: Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier, también llamados *The New York Five*, justamente con la publicación *Five Architects*. La prensa los puso su propio nombre: *The Whites*, los blancos, en alusión a la blancura resplandeciente de las fachadas de sus edificios” (Gössel, 1997:281).

1.1.1 Base teórica. Congresos internacionales de arquitectura del Movimiento Moderno

“Es un día de verano, a mediodía; corre mi coche a toda velocidad por los muelles de la orilla izquierda, hacia la Torre Eiffel, bajo el inefable cielo azul de París. Mi ojo se posa durante un segundo en un punto blanco en el azul: el campanario nuevo de Chaillot. Freno, miro, me zambullo de pronto en la profundidad del tiempo: Sí, las catedrales fueron blancas, completamente blancas, deslumbrantes y jóvenes, y no negras, sucias, viejas. Toda la época era fresca y joven”

(Le Corbusier, 1963:3)

Una de las mayores oportunidades que ofrece el estudio del MoMo es la consulta de la amplia base teórica existente, además de los razonamientos, justificaciones y reflexiones realizadas por los autores del movimiento, muchos de ellos como resultado de la celebración de los CIAM. En ellos, se debatieron y alcanzaron acuerdos que afectaron a los objetivos comunes del MoMo en toda Europa. Pocas han sido las corrientes artísticas que cuenten con una relación de principios de esta entidad, suficientes para desarrollar un trabajo de investigación monográfico sobre ellas. Para nosotros es imprescindible enunciarlos objetivamente porque forman parte del valor de lo que hoy es el objeto patrimonial del MoMo.

Durante 30 años, se convocaron y celebraron diferentes *Congresos Internacionales* en los que no sólo se analizaba la parte técnica y constructiva de la nueva arquitectura, sino también, su parte artística. En estos, se fomentaba el diseño y el arte²⁷, basado en un trabajo que no era el resultado del azar o las formas caprichosas de unos arquitectos, se trataba de un conjunto de edificios que contenían un gran *significado cultural*, conceptualmente definido en la Carta de Madrid, 2011.

Desde el análisis de los objetivos expresados en los CIAM, se empieza a materializar la difusión de las primeras teorías desarrolladas por las vanguardias. De forma objetiva, Frampton señalaba la existencia de tres etapas dentro de los diez CIAM. “En la primera etapa (...) predominaba la ideología radical y socialista de los arquitectos alemanes (...) y los realistas holandeses (...) en la segunda etapa pasa a estar dominada por Le Corbusier, junto al destacado papel de Josep Lluís Sert (Fig.1.28), quien será presidente de los CIAM durante años y de Sigfried Giedion, que actuará como secretario y como cronista y crítico oficial de las propuestas del urbanismo y la arquitectura moderna (...) mostrando el desarrollo de una concepción racional y científica para tratar la arquitectura, estableciendo un método racional nuevo para poder comparar todas las ciudades (...) Conviene

²⁷ “El artista ha de crear aquello que debe gustar al mundo y no aquello que le gusta. Dice Goethe y, más adelante añade: “no existe ningún pasado que pueda ser añorado, sólo existe la eterna novedad, configurada a partir de los elementos ampliados del pasado; la verdadera nostalgia siempre ha de ser productiva y crear algo nuevo que sea mejor (...) Que el arte no es sólo un factor socioeconómico significativo, sino también el indicador de la cultura de un pueblo, es otro postulado inamovible. Por lo tanto, no puede haber ninguna duda que se ha fomentado el arte y, por consiguiente, el arte de nuestro tiempo” (Wagner, 1993:129).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

destacar el papel trascendental que a partir de la Segunda Guerra Mundial tuvieron los países periféricos a la eclosión del Movimiento Moderno, especialmente Inglaterra e Italia (...) la tercera etapa de los CIAM, estará marcada por la lenta aparición de conflictos, por la masificación de la asistencia por la presencia de numeroso estudiantes y por el definitivo predominio de los arquitectos de ideología liberal” (Montaner, 1993:29) que terminaron disolviendo su organización.

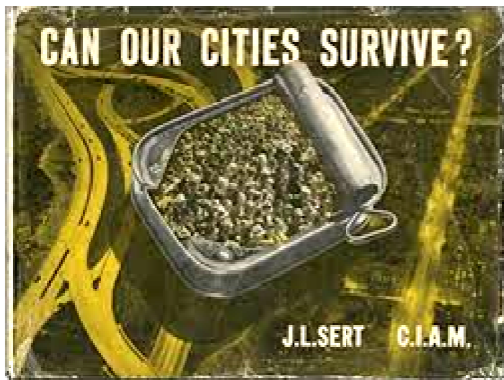


Fig.1.28. Portada del libro: *Can our cities survive?*
(Fuente: Sert, 1942)

Si creamos una relación entre las generaciones de arquitectos del MoMo, definidas anteriormente, con las diferentes etapas de los CIAM (Fig.1.29), podemos observar como la segunda y tercera generación de arquitectos trabajó principalmente durante la segunda etapa (1933-1947) de los Congresos, llegando hasta la primera parte de la tercera etapa. Todos ellos estaban marcados por la estricta base teórico-práctica impuesta por la primera generación de arquitectos, principalmente arquitectos alemanes que habían trabajado e investigado sobre la vivienda mínima y la división del suelo.

	Fecha	Miembros del CIRPAC ²⁸	Ciudad	Objetivos	
I GUERRA MUNDIAL (1914-1919)					
Primera etapa	CIAM I	1928	Le Corbusier Giedion	La Sarraz (Suiza)	Fundación de los CIAM Hito del principio del periodo académico de la arquitectura moderna, planteados desde el contexto del urbanismo. (predominio de la arquitectura alemana y holandesa: Mies van der Rohe, Bruno Taut, Hans Poelzig, Peter Behrens, L. Hilberseimer, Hans Scharoun)
	CIAM II	1929	Ernst May Mercadal Le Corbusier Giedion Gropius	Frankfurt (Alemania)	Estudio de la <i>vivienda mínima</i> Publicado en 1930 en Stuttgart (Alemania)
	CIAM III	1930	Victor Borgeois Le Corbusier Giedion Gropius	Bruselas (Bélgica)	<i>División racional del suelo</i> Utilización de métodos constructivos racionales; estudio científico del soleamiento y distancias entre bloques
Fundación del grupo GATEPAC²⁹					
Segunda etapa	CIAM IV	1933		Atenas (Grecia)	<i>La ciudad funcional</i> <i>Carta de Atenas o Carta de Planificación de la Ciudad</i>
		1936	Le Corbusier		INICIO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA
	CIAM V	1937	Sert Giedion	París (Francia)	Vivienda y esparcimiento Continuación del IV CIAM "La ciudad funcional" (estudio de las zonas residenciales con vivienda y servicios comunes)
		1939			FINAL DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA
					II GUERRA MUNDIAL (1939-1945)
CIAM VI	1947	Le Corbusier Sert Giedion Colaboración de MARS Group	Bridgwater (Reino Unido)	Reconstrucción después de II Guerra Mundial Reafirmación de objetivos básicos de los CIAM	
Tercera etapa	CIAM VII	1949	Le Corbusier Giedion	Bergamo (Italia)	<i>La arquitectura como arte</i> Congreso conflictivo por su masificación y el predominio de las ideologías liberales
	CIAM VIII	1951	Le Corbusier Giedion Sert	Hoddesdon (Reino Unido)	<i>El corazón de la ciudad</i> Siendo el corazón el centro cívico y representativo de la ciudad moderna
	CIAM IX	1954	Le Corbusier	Aix-en-Provence (Francia)	<i>Carta de habitación</i>
	CIAM X	1956	Team X	Dubrovnik (Republica de Croacia)	<i>Sobre el hábitat</i> La capacidad espiritual de la arquitectura
	CIAM XI	1959		Otterlo (Holanda)	Disolución de los CIAM

Fig. 1.29. Cuadro sinóptico de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM).
(Fuente: C. del Bosch)

²⁸ CIRPAC: Comité International pour la Résolution des Problèmes de l'Architecture Contemporaine. Cuerpo ejecutivo elegido como órgano encargado de la organización de los CIAM, formado por representantes de los diferentes países.

²⁹ El GATEPAC fundado en 1930, en Zaragoza, estuvo formado por J. M. Aizpurúa, A. Bonet i Castellana, F. García Mercadal, J. L. Sert y J. Torrès Clavé. Expusieron su trabajo a través de la Revista AC Documentos de Actividad Contemporánea, reflejando que "no fue en modo alguno un movimiento formalista que intentó poner de acuerdo la plástica rutinaria, que caracterizaba nuestra arquitectura, con unos modelos nuevos extendidos por Europa. No pretendió la sustitución de un repertorio formal por otro (...) sino por el contrario una renovación completa de las ideas desde su mismo fundamento así como la variación del criterio adoptado (...) para enfocar el problema arquitectónico. En su corta existencia dio inequívocas muestras de su sólido fundamento ideológico, amplia actividad consecuyente y riguroso sentido crítico" (Flores, 1989:188).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

El periodo objeto de estudio en ese trabajo de investigación se corresponde con el conocimiento de la ciudad funcional, vivienda y esparcimiento, la arquitectura como arte e inevitablemente la reconstrucción de la ciudad tras un episodio de guerra (Fig.1.30). Posteriormente y hasta su disolución en 1959, el trabajo desarrollado por los CIAM continuó, desde la racionalidad científica e intentó generar ciudad de forma participativa y humana desde el *corazón de la ciudad y el hábitat*³⁰. Se llegó a acomodar en un papel formalmente continuista hasta que, finalmente, se produjo una excesiva diversificación de ideas que no fue correctamente gestionada, implicando la desaparición de estos Congresos.

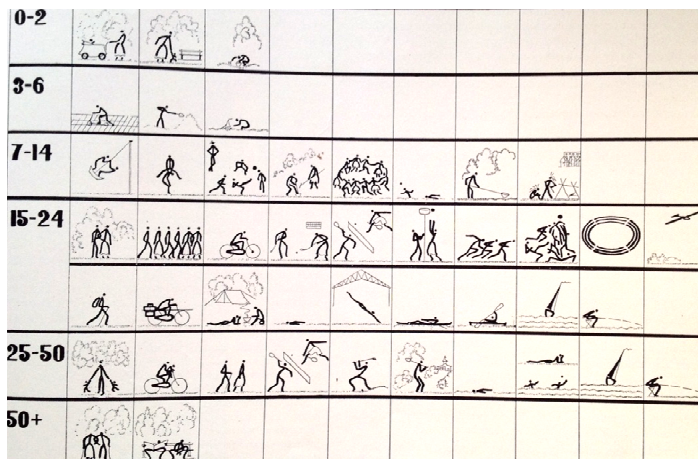


Fig.1.30. Recreación de la demanda social según los diferentes segmentos de edad, realizada por diseñadores alemanes para los CIAM para la recuperación de la ciudad de Rotterdam.
(Fuente: Sert, 1942:91)

Los Congresos contaban con una gran fortaleza inicial en la participación y mejora de las teorías por parte de todos los participantes. Sin embargo, este elemento se transformó en su mayor debilidad porque no supo ser conducido hacia procesos participativos que evolucionasen en conclusiones conjuntas. Se crearon grandes fracturas que terminaron disolviéndolos a finales de los años 50.

Esta extinción también podría ser interpretada, simplemente, como el proceso lógico de un movimiento en constante avance y reflexión que no terminó consolidándose en un elemento estanco, estable y hermético como había ocurrido con los movimientos históricos, que habían sido reproducidos de forma constante durante años. Su carácter social evolucionó paralelamente a una sociedad en desarrollo.

³⁰ "En todas partes aumenta la exigencia de restablecer el equilibrio entre la esfera individual y la colectiva. Este era el motivo no expresado que se eligió como tema para el VIII CIAM (...) el interés por el core sea parte del proceso universal de humanización quiere decir: el retorno a la escala humana, a la conciencia de los derechos del individuo frente a la tiranía de la máquina" (Giedion, 1987:181).

El origen de los CIAM está en la fundación del *Comité Internacional para la Resolución de Problemas de la Arquitectura Contemporánea* (CIRPAC) en 1928, que estableció “un programa de acción encaminado a apartar la arquitectura de las normas académicas y situarla en su verdadero ambiente social y económico. Los CIAM serán una consecuencia del mismo, y estarán encaminados a estudiar, de un modo conjunto por las diversas naciones adheridas, aquellos problemas que, dados su amplitud e interés, exijan ser resueltos por grupos extranacionales” (Flores, 1989:177). Su máximo representante internacional fue Le Corbusier y, como figura española, colaboradora y nexo de unión entre estos organismos y los arquitectos españoles, estaba García Mercadal cuyo trabajo ayudó a difundir las inquietudes formales, tecnológicas y sociales, trasladándolas a una realidad diferente.

La influencia directa de los CIAM en España fue mínima al no acoger ninguno de ellos y contar con una representación de arquitectos españoles muy escasa (Josep Lluís Sert y García Mercadal). No obstante, el trabajo realizado por ellos sí fue determinante al participar en la organización y gestión de varios CIAM. La lectura que realizaron de los mismos y su difusión nacional fueron determinantes.

Al finalizar la primera etapa y justo antes de la Guerra Civil Española, el 26 de octubre de 1930, se produjo la creación del *Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea* (GATEPAC), formado por un grupo de arquitectos inquietos que seguían los trabajos realizados por la Bauhaus y la organización de los primeros Congresos. Perseguían “la instauración de un espíritu y método nuevos, en la actividad arquitectónica (...) Su desaparición, en el momento mismo en que estaba a punto de dar frutos óptimos, fue una pérdida que nuestra arquitectura ha tardado más de un cuarto de siglo en superar” (Flores, 1989:196). Fue la mayor aproximación hacia el Estilo Internacional, dejando a un lado la corriente modernista.

Su trabajo quedó recogido en la publicación de la *Revista AC “Documentos de Actividad Contemporánea”*, desde 1931 a 1937. Donde se expresaba la evolución de un pensamiento (Fig.1.31) que se revelaba ante la arquitectura académica (Fig.1.32) y la enseñanza de la misma (Fig.1.33). Se defendía la arquitectura del MoMo como solución a los problemas sociales. Además, se prestaba especial atención a las nuevas soluciones constructivas y materiales.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Fig.1.31. Revista AC, núm. 1, 1931:

“La arquitectura responde a una utilidad, a un fin. Debe satisfacer la razón. Partir de elementos, programa, materiales, espacio, luz (...) desarrollándose racionalmente del interior (función) al exterior (fachada) de una manera simple y constructiva, buscando la belleza en la proporción, en el orden, en el equilibrio. Suprimir la decoración superflua superpuesta. Luchar contra el falso empleo de materiales, arquitectura de imitaciones “

(Urrutia, 1997:337)



Fig.1.32. Revista AC, núm. 2, 1931:

“La enseñanza profesional actual es un crimen. Aquí una ventana comunicada por los alumnos madrileños. ¡Una ventana! Ejercicio de examen de conjuntos en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, profesor don Teodoro de Anasagasti, académico. El tiempo es oro, señor Anasagasti, los alumnos lo saben y por ello muy pronto no se matriculará nadie en su clase. A renovarse toca. Vea usted a los que ellos y nosotros llamamos una ventana”

(Urrutia, 1997:337)

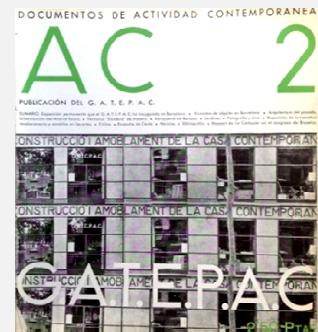
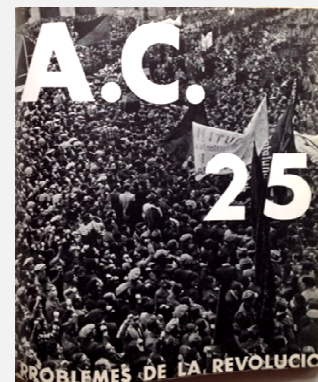


Fig.1.33. Revista AC, núm. 25, 1937:

“La revolución no puede haber sido inútil; de ella ha de salir el nuevo orden (...) he aquí el momento de implantar en nuestro país los resultados del esfuerzo de los técnicos modernos para organizar la nueva sociedad (...) el urbanismo debe ser tratado, de aquí en adelante, en forma racional, como una ciencia”

(Urrutia, 1997:338)



En la segunda etapa de los CIAM, en 1932, se decidió dar visibilidad a los trabajos realizados por las primeras generaciones del movimiento y organizar una exposición monográfica bajo el título *El Estilo Internacional*. En ella se recogieron las obras realizadas durante los últimos diez años³¹ y se defendió la arquitectura creada desde un punto de vista formal, sin llegar a profundizar en sus valores funcionales o de uso. En aquel momento, la arquitectura se vio alterada por los regímenes políticos totalitarios como ya había ocurrido con anterioridad. El edificio público evidenciaba de forma clara las limitaciones impuestas por los mismos. La estación de trenes de Santa Maria Novella de Florencia (Fig.1.34), proyectada por MIAR en 1933 o el Pabellón Soviético de la Exposición Internacional des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París (Fig.1.35), diseñada por Melnikov en 1925, muestra estos condicionantes políticos.

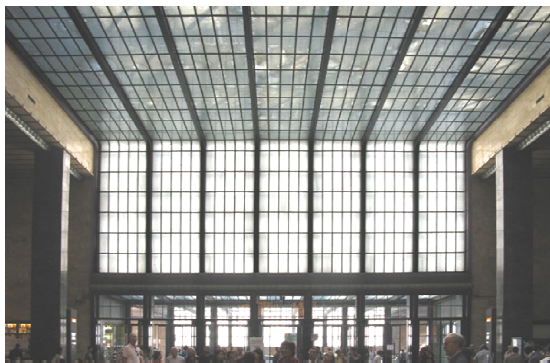


Fig.1.34. Estación Santa Maria Novella, Florencia, MIAR: Baroni, Berardi, Gamberini, Guarineri, Lusanna, Michelucci (1933).
(Fuente: Glancey, 2003:91)



Fig.1.35. Pabellón soviético en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, K. Melnikov (1925).
(Fuente: Gössel, 1991:144)

Dentro de este mismo período, en los años 40, cuando el MoMo continuaba desarrollando su trabajo y no se evidenciaba su fin, surgió una pregunta sobre esta nueva corriente estilística, teórica y funcional, que hoy casi 80 años después no ha recibido una respuesta social clara. ¿Estos edificios podrían llegar a ser monumentos?

La respuesta planteada por el historiador suizo Giedion³² exponía como “la monumentalidad es una necesidad intemporal y la arquitectura contemporánea, debe expresar símbolos en edificios públicos como centros cívicos y de espectáculos, y en espacios libres (...) Todos estos ejemplos son muestras de experiencias que, dentro de la

³¹ Exposición *The Internacional Style: Architecture from 1922*. En este momento se inició la “política de transmisión al contexto norteamericano de las vanguardias europeas, el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York (...) propuso esta exposición sobre la arquitectura internacional preparada por el historiador de arquitectura Henry-Russell Hitchcock y el joven arquitecto Philip Johnson, bajo la promoción de Alfred H. Barr (...) La exposición, que se basaba en fotos y plantas de unas setenta obras europeas y norteamericanas, planteaba que ya existía un estilo moderno e internacional. Indudablemente volvían a aflorar los criterios de la historia del arte de los teóricos centroeuropeos (...) Hoy ha nacido ya un estilo moderno (...) en el tratamiento de los problemas estructurales se aproxima el gótico, mientras que en las cuestiones formales se asemeja más al clasicismo” (Montaner, 1993:13).

³² Texto original: “The need for a new monumentality”, en: *New Architecture and City Planning*, editado por Paul Zucker, Nueva York, 1944, pp. 549-568.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

tradición de la vanguardia, dejan atrás la ortodoxia racionalista, incipientemente convertida en academia. Deben sacrificar la vanguardia institucionalizada para seguir desarrollando la libertad artística. Para ello, recurren al inexplorado campo de lo simbólico e irracional” (Montaner, 1993:15). Luego, la arquitectura como arte requiere de esa monumentalidad artística, no sólo como reflejo de poder sino como valor simbólico y reflejo social aunque existan elementos de carácter funcional que la limiten y, erróneamente, parezca que le restan valor arquitectónico.

Un evidente ejemplo sería comprobar la falta del carácter monumental existente en los edificios Modernistas “cuya adecuación burguesa le limitaba a una cierta contención doméstica (...) explicable a la vez por su ideología y por la establecida oficialidad y representatividad de su situación profesional” (Bohigas, 1983:222). Sin embargo, esta falta de carácter monumental inicial no ha impedido que la fuerza estilística de este movimiento haya sido puesta en valor, alcanzando una adecuada difusión y gestión cultural. A lo largo del tiempo, las reacciones de los ciudadanos han sido muy diversas y ocasionalmente han estado condicionadas por su localización geográfica, reflejo de la realidad de cada país. Este edificio se ha convertido en “un *nuevo patrimonio* creado desde una nueva monumentalidad que evoluciona y rompe con las ideas preestablecidas que definen el actual concepto de *aura del patrimonio*” (del Bosch, 2014b:1).

Después de la IIGM, los primeros trabajos de la tercera generación de arquitectos del MoMo (Fig.1.36) se vieron determinados por la situación política de cada país. Países como Alemania aplicaban el *Estilo Internacional* para recuperar sus ciudades devastadas de forma ágil. Se aprecian los primeros edificios adaptados a la realidad local sin olvidar su valor funcional, la modulación de sus plantas y la calidad espacial interior. El *modelo de ciudad*³³ evoluciono en una búsqueda de realidad y adaptación al medio del modelo maquinista. Se trabajó sobre la relación con el entorno, las influencias contextuales y naturales³⁴ evitando el carácter aislado, rotundo y hermético de las primeras obras del MoMo. Además, estas soluciones enfatizan en aspectos antes olvidados como son la envolvente del edificio³⁵ y la arquitectura vernácula³⁶ o popular.

Al mismo tiempo en España, “el resultado de la Guerra Civil tuvo consecuencias inmediatas (...) mientras unos arquitectos (...) desaparecen del panorama profesional español o son disminuidos en sus facultades, otros, afines o no al nuevo régimen, inician un camino sin sentido preciso –ni salida acorde con los tiempos- hacia una arquitectura historicista y neo-imperialista. La curiosa identificación de la arquitectura moderna con la Segunda

³³ “Modelo abierto en el que el contexto, la naturaleza, lo vernáculo, la expresividad de formas orgánicas y escultóricas, la textura de los mismos materiales, las formas tradicionales y otros factores pasan a predominar” (Montaner, 1993:36).

³⁴ “Se produce una recuperación romántica de la preocupación por la relación del hombre y sus obras con la naturaleza (...) en cierta manera se va dejando de tratar de edificios aislados en la ciudad y a utilizar el término de ambiente urbano o de preexistencias ambientales, pensando los edificios integrados al contexto topográfico y urbano” (Montaner, 1993:37).

³⁵ “La búsqueda de nuevas formas expresivas, insistiendo en el valor escultórico de las formas arquitectónicas, enfatizando la envolvente del edificio, en especial las cubiertas. Gran parte de esta arquitectura parte de una nueva premisa: el ángulo recto limita las posibilidades creadoras del arquitecto” (Montaner, 1993:42).

³⁶ “Relación con la crisis del paradigma de la máquina, la tendencia hacia la recuperación de una fuente de inspiración: la arquitectura popular y anónima. Ello llevará al tipo de mitificación de la arquitectura vernacular” (Montaner, 1993:42).

República pudo ser el motivo de algunos para combatir aquella también, pero debe advertirse que en tan corta duración, dada la crisis económica existente.

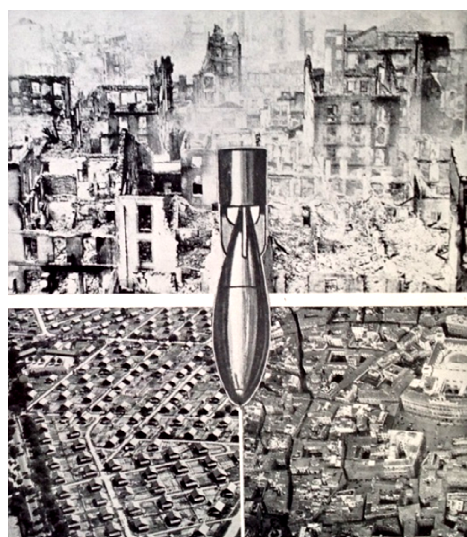


Fig.1.36. Amenaza sufrida en las ciudades durante los periodos de guerra del siglo XX. (Fuente: Sert, 1942:69)

Además, difícilmente habría habido tiempo de generar una arquitectura moderna que calara en la sociedad de los años 30, en un paisaje urbano donde la gran mayoría de las obras eran de signo tradicional" (Urrutia, 1997:353). Probablemente, un mayor conocimiento teórico del movimiento habría ayudado a recuperar los valores del movimiento que implicaban un significado y no sólo un estilo artístico. Luego, podemos afirmar que esta arquitectura se vio condicionada por la desaparición prematura de profesionales, el desconcierto profesional de otros, la desconexión social y la necesidad urgente de reconstruir las ciudades³⁷.

Finalmente, este trabajo de superación frente a las tradiciones, "academicismos y folclorismos en la arquitectura propugnada por el gobierno de Franco se realiza a partir de una primera recuperación del método racionalista y el lenguaje internacional en la obra de Alejandro de la Sota, Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Antonio Coderch, Josep María Sostres y otros. Conscientes de su necesaria revisión, este Estilo Internacional es superado inmediatamente" (Montaner, 1993:20). Una evidente consecuencia de este hecho es el reducido número de obras

³⁷ "La desaparición prematura de algunos profesionales cuya influencia hubiera llegado a hacerse sentir sobre la arquitectura y los arquitectos futuro; junto con el alejamiento de ciertos arquitectos que si bien siguieron desarrollando una actividad profesional para nada influyeron en el pensamiento arquitectónico de la posguerra española (...) el desconcierto y desplazamiento de aquellos arquitectos que aun permaneciendo en España no cuajaron, tras la guerra, desarrollando una labor coherente con su trabajo anterior (...) las promociones de arquitectos de la posguerra, formadas por alumnos que no conocieron el ambiente vital y arquitectónico señalado (...) el planteamiento de urgentes problemas de reconstrucción" (Flores, 1989:219-220).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

del MoMo que podemos localizar debido a las numerosas limitaciones impuestas durante el periodo de autarquía que impidieron el normal desarrollo del movimiento.

Posteriormente, en los años 50, se inició el trabajo realizado por la tercera etapa de los CIAM y tercera generación de arquitectos del MoMo. En este momento de diversidad ideológica, surgieron diferentes grupos de arquitectos que buscaban, desde diferentes denominaciones, alcanzar un mismo objetivo la recuperación de las ciudades, potenciada por la carencia de vivienda y las condiciones de ésta. Entre ellos, destacamos a nivel europeo los trabajos desarrollados por el grupo Team X³⁸, fundado en 1950, y el Grupo R, a nivel nacional, creado durante esta década, para luchar contra los historicismos impuestos por los gobiernos entre otros (Fig.1.37).



Fig.1.37. Cuadro sinóptico de la evolución ideológica del Movimiento Moderno dentro de Europa.
(Fuente: C. del Bosch)

El TEAM X³⁹, organizador del CIAM X, representó una evolución práctica y no teórica del concepto de los Congresos. Perseguía el diseño del espacio desde una actitud hermenéutica⁴⁰, basada en el conocimiento del

³⁸ Basado en las pautas expresadas en El Manifiesto de Doorn, Holanda, 1954.

“El Manifiesto de Doorn, es un intento por remediar esta situación, propone lo siguiente: para mantener las pautas de las asociaciones humanas debemos considerar a cada comunidad en su entorno particular. ¿Cuáles son exactamente los principios a partir de los cuales ha de formarse la ciudad? Los principios de formación de una comunidad pueden deducirse de la ecología de la situación, de un estudio de los aspectos humanos, naturales y construidos” (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:291).

³⁹ “La experiencia del Team X parte a finales de los años cincuenta con la voluntad de continuar la nueva tradición moderna. De todas formas se introducen una serie de cambios destacables. En primer lugar, el método que se seguirá en las reuniones de trabajo es pragmático y empírico, en oposición al método sistemático y a la voluntad de definir unos objetivos globalizadores y universales de los CIAM (...) De esta manera, las reuniones el Team X no se realizan con un tema común con ponencias específicas, sino que cada invitado se presenta con un proyecto que explica y analiza frente a los demás participantes. Esto comporta que sus reuniones no generan manifiestos, textos o teorías, sino tan sólo gran cantidad de opiniones, fragmentos y breves ensayos que se unen a los artículos que cada uno de sus miembros va publicando” (Montaner, 1993:30).

⁴⁰ “La definición más sencilla de hermenéutica en el ámbito del arte y de la historia es: *hermenéutica* es el arte de dejar que algo vuelva a hablar. Ahora bien, para el arte de dejar hablar a algo resulta palmario presuponer que, sin nuestro esfuerzo, no hablará, o no se pronunciará del todo lo suficiente (...) para las obras de artes plásticas es cierto que hay que aprender a verla, y que no queda ya comprendida –esto es, experimentada como respuesta a una pregunta– por la ingenua mirada a la totalidad intuitiva que uno tenga delante. Tendremos que *leerla*, tendremos incluso que deletrearla hasta poder *leerla*; y eso no significa –como en el caso de la reproducción

trabajo previo, el análisis de cada situación concreta y la aplicación de las nuevas tecnologías y formas de producción. Esta actitud los diferenciaba de la primera arquitectura realizada en el periodo de entreguerras (IGM-IIIGM) que perseguía un modelo de arquitectura teórico, en una búsqueda constante del ideal. Se recuperaba la figura del arquitecto como agente social y la creación o recuperación de la ciudad como tema principal de estudio. La organización de la Exposición Universal de Bruselas 1958 (Fig.1.38) o los trabajos de reconstrucción realizados por en la Exposición Internacional de Berlín 1957 (INTERBAU), muestran el esfuerzo por superar un periodo de destrucción urbana y social.

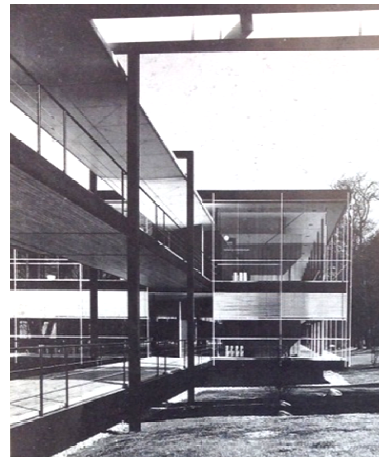


Fig.1.38. Pabellón de la Republica Federal de Alemania en la Exposición Universal de Bruselas, Egon Eiermann y Sep Ruf (1958). (Fuente: Gössel, 1991:236)

Será a partir de los años 60, cuando en Europa se aprecie el expresionismo estructural⁴¹ como manifestación arquitectónica basada en las primeras corrientes de arquitectura alemana. Se superará la base de la arquitectura ortodoxa desarrollada al principio del MoMo, se matizará para adaptarse a cada realidad social y recuperará parte de la libertad perdida por las limitaciones teóricas o conceptuales expuestas como principios del movimiento.

fotográfica- contemplarla, sino ir a ella, darle vueltas, entrar, y, dando pasos, construirla para nosotros, por así decirlo (...) ése es el problema: ¿cómo va lo uno con lo otro? Reconocer algo como algo extraña que tenemos que reconocer una cierta función directora de lo objetivamente re-conocible para penetrar en una obra (...) ¿qué sucede en la lectura? (...) leer no es sólo deletrear (...) cuando, leyendo en voz baja, uno no comprende algo de pronto y no puede seguir acompañando el texto, se queda atascado, y cuando, leyendo en voz alta, se sigue leyendo sin comprender, el otro ya no puede entender nada. Es una prueba concreta de que en la lectura en voz alta, como también en la lectura silenciosa realmente consumada, todo lo que se recibe al principio sólo lo articuladamente acaba convergiendo hacia la unidad concreta de la comprensión" (Gadamer, 1996:259-261).

⁴¹ "Se trata de una búsqueda en la que predominan más los objetivos experimentales y expresivos que los productivistas; una arquitectura que surge en países en vías de desarrollo, que afrontan esta poética del expresionismo teológico desde la modestia de medios o desde situaciones de transición" (Montaner, 1993:53).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Durante estas tres décadas, se realizaron numerosos proyectos como casos prácticos de los debates teóricos expuestos en los CIAM. Estos edificios se corresponden con la lectura realizada del MoMo sobre la ciudad y la vivienda, reconociéndolos como arte, ingeniería y con capacidad espiritual de crear un nuevo estilo arquitectónico desde la *ciudad funcional*.

1.1.2. Estilo artístico o experiencia perceptual

“Los artistas, en vez de desarrollar las formas heredadas, han preferido diseccionar un cadáver con lupa y bisturí, en lugar de tomar el pulso a un vivo y aliviar sus dolores”

(Wagner, 1993:58)

Si analizamos las corrientes artísticas desarrolladas a principios del siglo XX, comprobaremos como existieron dos grandes grupos de trabajos. Por un lado aquellos que, simplemente, continuaron ampliando las *formas heredadas* de los estilos históricos, sin interesarse por las nuevas corrientes del momento. Y, por otro lado aquellos que unían arte y función, asimilados no como movimiento arquitectónico o corriente artística en su origen sino como la solución a numerosos problemas de uso.

Esta falta de reconocimiento estilístico se produjo porque, en la primera mitad del siglo XX, sólo se comprendía la belleza del arte como “arte del genio. Admirar algo como una obra de arte significaba ver en ella el producto de un hacer creativo que no era la aplicación académicamente correcta de las reglas” (Gadamer, 1996:66). Se continuaba trabajando con el concepto artístico clásico sin valorar que este hecho no implica que sea el único rasgo que define y acote la obra de arte. El edificio como objeto artístico es una combinación de factores sobre todo en el MoMo porque, como definió el filósofo alemán, Gadamer, el objeto construido durante este periodo era la aplicación de la *teoría del genio* como representación de “una desviación en la medida en que la obra de arte no quedaba subordinada a fines de uso, o que, cuando se trataba de un arte utilitario, lo artístico en ello no estaba determinado desde su utilidad” (Gadamer, 1996:67). En ningún caso, se produjo una pérdida de valor arquitectónico, existía un equilibrio arte-utilidad.

Como hemos comprobado, el MoMo es un movimiento artístico apoyado sobre una extensa base de principios comunes. Su novedoso concepto de la estética consolidada e interrelacionada directamente con la teoría no era sólo un trabajo de *genio*. Se trata de uno de los mejores ejemplos en la búsqueda constante de un *arte nuevo*, desde la falta de resignación hacia la arquitectura clásica y la convicción de una nueva arquitectura como arte, a pesar de ser cuestionada ante la incapacidad de la sociedad para asumirla.

En 1924, el filósofo español Ortega y Gasset, en el ensayo estético *el Dialogo sobre el arte*, expuso su incredulidad hacia la nueva estética porque dudaba de la capacidad de un movimiento socio-cultural con capacidad de renovar la *esencia del arte*.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

"La humanidad es muy vieja (...) La estética es tan vieja como la humanidad. De cuando en cuando se habla de renovación del arte. En realidad, las tales renovaciones son cosas superficiales. La esencia del arte no cambia. Como un artista no puede dejar de hacer lo que ya ha hecho, la humanidad no puede tampoco darse formas de arte distintas de las que ya se ha dado (...) La humanidad es vieja y ha hecho todo cuanto tenía que hacer. De cuando en cuando, a lo largo del tiempo, artistas, literatos imaginan que van a poder salir de círculo inflexible en que están encerrados. Ese ridículo son las leyes de la materia y las normas perdurables del espíritu. Intentan esos literatos y artistas escribir y pintar como antes no se había escrito ni pintado. Y sus esfuerzos son inútiles. Al traspasar las fronteras de la experiencia secular y de las leyes de la materia, caen fuera de los términos del arte mismo que desean renovar. El círculo en que la humanidad está encerrada es inflexible. Para hacer otro arte, para crear otra estética sería necesario crear otro mundo, hacer otra cosa que no fuera la materia y otra cosa que no fuera el espíritu"

(Ortega y Gasset, 1984:183)

Como analizaremos y justificaremos en este trabajo, los edificios construidos bajo esta influencia fueron en muchos casos ejemplos de una *obra de arte total o integral* en la que la idea de proyecto se extendía a todos los aspectos tangibles e intangibles del edificio del MoMo. Este concepto, definido como *gesamtkunstwerk*, fue recogido por Richard Wagner, en el siglo XIX, para definir las piezas con una extraordinaria complejidad semántica, en las que el todo sólo puede ser comprendido como la suma de las partes en una relación preestablecida e indisoluble.

La complejidad o riqueza de este significado será posible para el ciudadano "en forma de experiencia perceptual, es decir, como cosas que vemos, oímos, tocamos y olemos. A este respecto, no existe diferencia alguna entre un árbol, una silla o un cuadro ni entre el modo en que vivimos estas experiencias. Podemos manipular objetos, por ejemplo, talar un árbol, esculpir un bloque de mármol o pintar un cuadro; o podemos contemplarlos el mismo modo que admiramos una cascada de agua o escuchamos un concierto" (Arnheim, 1992:22). Lo que nos lleva a plantearnos ¿cómo se ha accedido hasta ahora al MoMo? Y, concretamente ¿qué tipo de relación mantiene el ciudadano con la arquitectura del MoMo que no evita los continuos procesos de rechazo, abandono o incomprensión?

El filósofo alemán Arnheim defendía la comprensión del movimiento artístico desde sus formas y la configuración de sus espacios porque "la forma visual de una obra de arte no es ni arbitraria ni un mero juego de formas y colores (...) Visto de este modo, el arte tradicional figurativo conduce sin solución de continuidad al arte abstracto, no mimético, de nuestro siglo. Todo el que haya captado la abstracción existente en el arte figurativo advertirá la continuidad, aunque el arte deje de mostrar objetos de la naturaleza (...) la mente humana recibe, conforma e interpreta su imagen del mundo exterior con todas sus potencias conscientes e inconscientes, y el ámbito de lo inconsciente no podría jamás acceder a nuestra conciencia sin el reflejo de las cosas perceptibles. No es posible presentar lo uno sin lo otro. Pero sí lo es reducir la naturaleza de los mundos exterior e interior de un juego de fuerzas, y es ese planteamiento musical lo que intentan los mal llamados artistas abstractos" (Arnheim, 1980:465).

Esta aproximación perceptual puede ser completada con un acercamiento estilístico hacia el MoMo. La interpretación que el ciudadano hace del trabajo del arquitecto como creador del edificio. "No hay, por ejemplo, nada que interpretar ni nada que sutlizar en la orden terminante que exige obediencia, o en un enunciado unívoco cuyo sentido esté ya establecido. Sólo puede interpretarse aquello cuyo sentido no esté establecido, aquello, por lo tanto, que sea ambiguo, multívoco (...) el arte requiere interpretación porque es de una multiplicidad inagotable (...) los elementos a partir de los cuales se construye el lenguaje y que se configuran en la poesía, son signos puros, que sólo en virtud de su significado pueden convertirse en elementos de la configuración poética" (Gadamer, 1996:73-79). Cuando la sociedad no necesita interpretar el objeto de arte puede ser debido a un conocimiento previo adquirido del valor expresado o por la falta de un significado que interpretar. En nuestro caso, es la falta de conocimiento sobre la experiencia perceptual del MoMo la que lleva al ciudadano a alejarse de su estética.

Por otro lado, esta comprensión del MoMo se debe extender hacia las dramáticas circunstancias sociales europeas que llegaron a frenar su desarrollo y coartar la búsqueda de nuevas imágenes, recuperando la estabilidad de lo conocido o histórico. Se llegó a limitar parte del origen del movimiento⁴², su indagación, inquietud y búsqueda de un fin provocada por una actitud inconformista, prevaleciendo las formas previas por su imagen de estabilidad.

En esta actitud conformista o de resignación, hubo un momento en el que el esfuerzo artístico realizado por la primera generación de arquitectos sólo aspiró a continuar y "acomodarse a lo existente y a imitarlo sin tener en cuenta otros aspectos, aparte de expresar una cierta pobreza de espíritu y una falta de confianza en sí mismos, provocando siempre una impresión parecida a la de alguien que acude a un baile moderno con vestidos del siglo pasado alquilados, además, en una casa de disfraces" (Wagner, 1993:59). Evidentemente, el resultado de estos trabajos provocaba la creación de edificios desacertados que sólo continuaban con un lenguaje en estilo, con una correcta materialización pero perdiendo una de las características principales de la corriente como era proyectar cada edificio como un nuevo reto. El carácter o lenguaje unitario, la mimesis, restaba valor a su significado porque no era como un estilo histórico que ha admitido ser copiado durante generaciones sin perder contenido formal.

Como cualquier manifestación artística la arquitectura del MoMo es una expresión emocional. En este caso, una expresión controlada, teorizada y enumerada que no limita ni resta valor a la expresión de la obra. Debemos recuperar el movimiento expresionista centroeuropeo, dentro del MoMo, no "como el resultado de una formulación estética determinada, sino como el de una toma de postura precisa del artista ante la experiencia creativa. La introspección psicológica de los personajes, la indiferencia ante el ideal clásico de belleza, la dureza lineal o la distorsión del cromatismo y el diseño han de ser consideradas, más que una tendencia, la consecuencia de una

⁴² "En todas las artes (...) cada disciplina artística abrirá una ilimitada indagación sobre su propia materialidad y posibilidades de desmaterialización: el plano y la composición, las líneas y los colores en la pintura; las estructuras, los elementos y las formas geométricas puras en la arquitectura" (Montaner, 1997:10).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

concepción global del arte como expresión emocional. Esta eclosión expresionista, que desembocará en la Torre Einstein de Erich Mendelsohn" (Aracil, 1988:83) reflejo del potencial de una corriente que evolucionó hacia la arquitectura racionalista. Este observatorio astronómico, construido en 1920-1921, se acoge a la definición de *obra de arte integral* por su funcionalidad, simbolismo y materialidad de cada detalle constructivo que lo configura (Fig.1.39 y Fig.1.40).



Fig.1.39. Observatorio e Instituto astrofísico en el Telegraphenberg, Postdam, Erich Mendelsohn (1920-1921). (Fuente: Gössel, 1991:118)

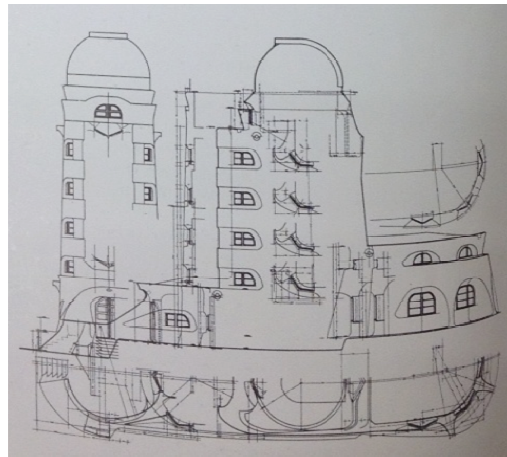


Fig.1.40. Observatorio e instituto astrofísico en el Telegraphenberg, Postdam, Erich Mendelsohn (1920-1921). (Fuente: Gössel, 1991:118)

Este movimiento perseguía, desde la experiencia y la lectura espacial, expresar su acción artística. El simbolismo se sustituye por la vivencia total⁴³, es la construcción de un nuevo icono-arte. Se crearon espacios desde la más pura geometría, definida para albergar una función. Contrastando con la arquitectura histórica en la que las fachadas se vinculaban directamente con la relevancia de la obra y su valor monumental, llevando al usuario al "engaño de la apariencia (...) aun en su descomposición caótica, se trata de un engaño literario empleado como último recurso para hacer contingente lo artístico. Contra ese engaño de lo aparente, contra esa inmovilidad de lo histórico –por muy recompuesta pedagógicamente que se encuentre-, se levanta las ideas de Loos; su realismo es el reverso de la afectación artística, es la negación de cualquier extrañamiento de la realidad" (Aracil, 1988:135). No es una negación de la historia, es la creación de un nuevo estilo con nuevos principios. La pureza geométrica

⁴³ "Vemos pues que son múltiples los núcleos, las influencias y las soluciones que configuran el mosaico del expresionismo centroeuropeo; pero en todos los casos puede hablarse de una idea de combate contra las maneras establecidas por el arte oficial y el deseo de llegar a una realidad distinta –menos cortical- que la reflejada en los lienzos impresionistas. El simbolismo había sido en su momento una vía; el expresionismo, a través de su concepción de la experiencia creativa como vivencia total, fue la suya(...) queda ahora abordar el problema de la búsqueda durante este periodo de nuevos sistemas de organización formal del espacio, pero no sin antes analizar dos factores que, por su extensión e influencia, consideramos de importancia capital en el desenvolvimiento de la actividad artística de ese periodo: por una parte el re-descubrimiento y diferentes interpretaciones del arte primitivo y, por otra, de la incidencia de la idea de metrópoli en el pensamiento arquitectónico" (Aracil, 1988:93).

exterior de sus edificios de vivienda que se adecuaban a las condiciones urbanísticas del momento desde los límites establecidos (Fig.1.41), aunque no son objeto de este trabajo de investigación, nos sirven para ilustrar la reacción social que provocaron por una falta de aceptación de esta corriente, llegando al rechazo de un sector de la sociedad de principios del siglo XX.

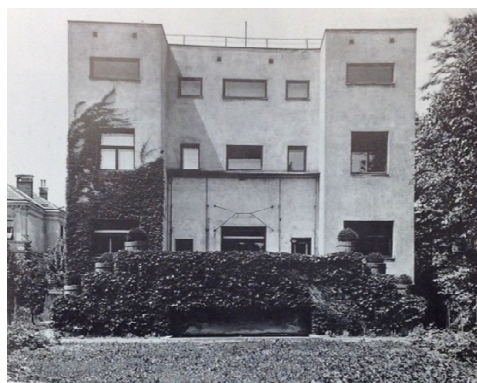


Fig.1.41. Casa Steiner, Viena, Adolf Loos (1910).
(Fuente: Gössel, 1991:87)

Dentro del MoMo, utilidad y funcionalidad se unían en la respuesta arquitectónica para la creación de objetos artísticos. La crítica estética se transforma en elemento secundario y la experiencia del edificio en elemento principal. El edificio del MoMo se interpreta más allá de su simbología estética. Aunque existen casos de cómo “el objeto útil se hace artístico en la ciudad (...) denunciando críticamente la condición arbitraria del propio hacerse objeto por parte de la arquitectura: el ejemplo más destacado de este fenómeno lo constituye la columna de Loos para el Chicago Tribune” (Aracil, 1988:136) en 1922. Este edificio (Fig.1.42) fue proyectado bajo la idea de monumento, intentando provocar el recuerdo, desde un valor simbólico que rompía con el argumento de una arquitectura coherente en su relación exterior e interior.

Este rasgo del MoMo, nos lleva a recordar que la arquitectura, como arte, implica un *juicio estético*⁴⁴ que puede no ser absoluto ni continuo en el tiempo, encontrándose sujetos a aspectos subjetivos y variables que, como veremos más adelante, se unirán al resto de aspectos característicos del mismo.

⁴⁴ “La fundamentación kantiana (...) descansa por completo sobre un principio subjetivo, pero no sólo justifica a priori la pretensión de validez de los juicios estéticos al decir que es precisamente una cualidad de ciertos objetos el poder animar de modo semejante la subjetividad de las facultades cognoscitivas humanas; la abstracción trascendental, que se ofrece prescindiendo tanto del encanto sensible de lo agradable como de todo pensamiento racional de un fin, tiene también, en opinión de Kant, un significado productivo para la formación del gusto empírico y para arbitrar en la disputa de los jueces de arte (...) la idea de un gusto completo, hacia la cual tiende toda la educación del gusto, encierra el todo (...) Se podrían reconocer aquí estimaciones de valor variables, también cuando se exija una unicidad por encima del rango artístico de las obras en cuestión” (Gadamer, 1996:64).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

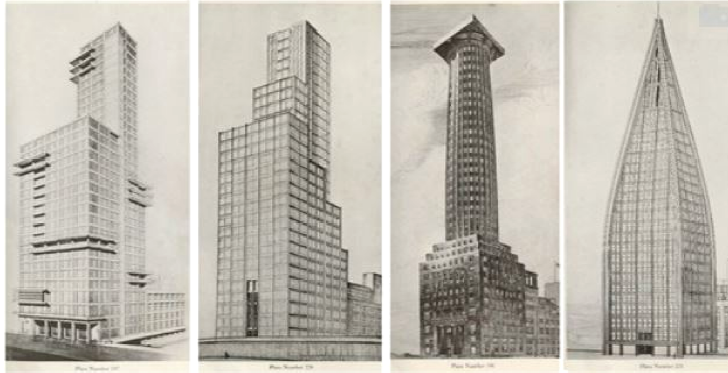


Fig.1.42. Chicago Architecture Biennial to Exhibit 16 Tribune Tower Redesigns. Propuestas de Walter Gropius, Max Taut, Adolf Loos y Bruno Taut. (Fuente: www.archdaily.com [consulta: 07.03.2017])

Si nos centramos en el caso de España, este periodo arquitectónico fue plural, incoherente y surrealista, digno sucesor del caos estilístico del siglo XIX, dominado por la confusión y el desorden. Torres Balbás, “en 1918, se lamentaba del confusionismo que observaba a su alrededor: no sabemos qué quiere decir estilo español (...) ¿se refieren al mudéjar, renacimiento, herreriano, barroquismo? Únicamente la audaz ignorancia puede emplear este término creyendo tal vez que no ha existido más que una sola evolución artística” (Flores, 1989:88). La arquitectura española vivió concentrada en sí misma, externa a las corrientes de vanguardia europeas hasta la llegada del modernismo como primer movimiento de un nuevo pensamiento. Esto provocó un alejamiento de los problemas reales y aislamiento. No se participó en búsqueda de soluciones específicas a problemas que debían ser compartidos desde respuestas conjuntas, la renovación cultural y arquitectónica era el principal objetivo de los arquitectos europeos. Y España, por su incomunicación no participó en la gestión de esta situación. La tradición, la repetición, era la principal vía de trabajo para los arquitectos de la época y “consistía en incorporar a sus edificios un repertorio de elementos anecdóticos tomados del pasado. Es evidente que con tal mentalidad no se podría llegar nunca a establecer un sistema válido” (Flores, 1989:85-86) con capacidad de crear una imagen de identidad. A pesar de esta situación de confusión, existen edificios pioneros que muestran el trabajo de arquitectos, atentos al trabajo europeo, que buscaron soluciones específicas y novedosas que no fueron hechos aislados y sí comunes para el resto de Europa. Un edificio ejemplo de la osadía estética sería el Club Náutico de San Sebastián, proyectado por Aizpurúa y Labayen, 1928-1929 (Fig.1.43).

Esta constante búsqueda estilística motivada por una inquietud formal surgía desde la abstracción y aunque algunos edificios han podido ser reducidos semánticamente por su rotunda imagen, como los construidos bajo las corrientes del organicismo o el brutalismo (Fig.1.44), contaban con una sistematización metodológica adquirida por los arquitectos y una reflexión arquitectónica reflejada en su diseño que desafiaba los estándares preestablecidos.

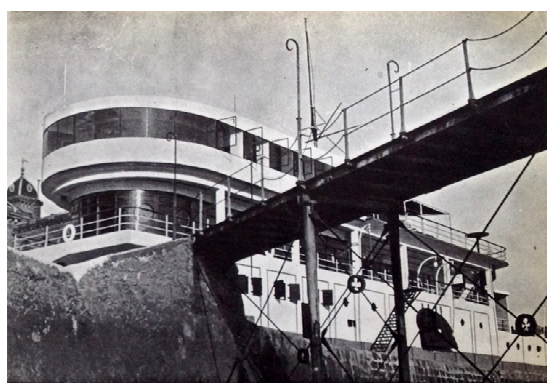


Fig. 1.43. Club Náutico, San Sebastián, Aizpurúa y Labayen (1928-1929).

(Fuente: Revista AC 3, 1931:14)

Fig. 1.44. Torre Velasca, Milán, Grupo de arquitectos BBPR (1956-1958).

(Fuente: www.archdaily.com [consulta: 07.01.2017])

Esta base de conocimiento profesional era el reflejo de la creación de la primera escuela de arquitectura, ideada como laboratorio de construcción⁴⁵ y creada específicamente para el movimiento. La Staatliche Bauhaus⁴⁶ (Fig.1.45) fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar (Fig.1.46), Alemania, para desarrollar una enseñanza teórico-práctica de la arquitectura, ingeniería y artesanía, desde el contacto directo con el trabajo y grandes maestros del diseño y el arte. En su *Manifiesto de Fundación*, se expresaba el deseo de la búsqueda de una *obra de arte total* como objetivo principal de investigación. En 1925, fue trasladada a Dessau (Fig.1.47), donde estuvo hasta 1932. En su último periodo, estuvo localizada en Berlín (Fig.1.48) hasta que finalmente fue cerrada por el gobierno alemán.

PERIODO	1919-1925	1925-1927	1927-1930	1930-1932	1932-1933
SEDE	WEIMAR		DESSAU		BERLÍN
DIRECTOR	Walter Gropius		Hannes Meyer	Ludwing Mies van der Rohe	

Fig.1.45. Diagrama cronológico de la *Staatliche Bauhaus*.
(Fuente: C. del Bosch)

⁴⁵ “La necesidad y conveniencia de protegerse frente a las inclemencias climáticas y frente a otros hombres y animales han sido, con toda seguridad, la primera causa y el propósito originario de la construcción. En la propia construcción se encuentra el germen de toda obra, cuyo desarrollo avanza con la finalidad (Zweck). Este trabajo creativo responde únicamente al criterio de la mera utilidad, por lo tanto, no podía ser satisfactorio. El sentido de belleza inherente a la humanidad invocó al arte y lo nombró acompañante permanente de la construcción. Así nació la arquitectura” (Wagner, 1993:77).

⁴⁶ “Si las exploraciones en el terreno de lo irracional conducen a las creaciones automáticas de los surrealistas, los métodos más sistemáticos encuentran su síntesis en la escuela de la Bauhaus (...) encerrados en las aulas, evitando la relación mimética con la realidad, manipulando nuevos materiales, inventando formas, ensamblando texturas, montando imágenes, recortando rótulos y recreando máquinas, los artistas de la Bauhaus generan una nueva imaginaria para el arte, la arquitectura y el diseño” (Montaner, 1997:11).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público



Fig. 1.46. Escuela de arte en Weimar, Henry van de Velde (1904-1911).
(Fuente: Gössel, 1991:53)



Fig. 1.47. Bauhaus, Gropius (1925-1932).
(Fuente: Lupfer, 2007:14)



Fig. 1.48. Bauhaus, Berlín, Gropius (1932-1933).
(Fuente: www.bauhaus.de [consulta: 15.03.2017])

En estos edificios se expresaba como “la arquitectura es una forma de arte que da forma al espacio. Espacio es lo que abarca a cuanto está en el espacio. Por eso la arquitectura abarca a todas las demás formas de representación: a todas las obras de las artes plásticas, a toda ornamentación. Proporciona además el lugar para la representación de la poesía, de la música, de la mímica y de la danza. En cuanto que abarca al conjunto de todas las artes hace vigente en todas partes su propio punto de vista” (Gadamer, 1994:209). La globalidad del elemento construido se refleja en edificios que fueron proyectados como *obra de arte total o integral*.

En 2014, en *The International Conference Preventive and Planned Conservation*, presentamos una comunicación sobre la revalorización de la arquitectura racionalista desde la conciencia de su valor patrimonial. Es decir, subrayábamos el valor de identidad⁴⁷ artístico de estos edificios porque, actualmente, los edificios iconos del MoMo “han sido reconocidos como símbolos y valorados por la aceptación de su significado cultural. Podemos

⁴⁷ “Comprendemos que previamente nos comprende; nos identificamos con aquello que tiene con nosotros un cierto grado de identidad. Por eso, por muy personal que sea una expresión artística, su testimonio tendrá siempre algo de colectivo. Es lo que hay que, pese a todas las originalidades, cualquier testimonio del arte tenga siempre un acento de época, cuando no de grupo” (Moreno, 2010:56).

decir que la valoración de activos, motivada por su autenticidad, ha alcanzado su fin. Sin embargo, creemos que hay una falta de claridad en la apreciación de valores que termina causando parte de la pérdida de sus propios valores patrimoniales independientes. El comienzo de esta confusión surge en la definición de la identidad del objeto patrimonial (...) Es necesario reconocerlo por sí mismo (...) y desconfiar de los elementos preestablecidos. Por lo tanto, la responsabilidad de conservar recae parcialmente sobre la sociedad, creando un modo de intervención sobre el que la sociedad sugiere (...) frente al exclusivo análisis de esta arquitectura" (del Bosch, 2014c:271)⁴⁸.

⁴⁸ "Currently, several rationalist buildings-icons have been established as symbols and have been valued with the acceptance of its cultural significance. We can say that the asset valuation, motivated by its authenticity, has reached its objective. However, we believe that there is an absence of 'clarity' in the appreciation of values which ends causing part of a loss of their own independent heritage values. The beginning of this 'confusion' comes in the definition of the heritage object identity, from the relation of citizen-heritage. It is necessary to recognize it by itself from its values and mistrust to pre-established items. Therefore, the responsibility to conserve must fall on the society, creating a way of intervention on which society suggests a possible protection from the analysis of this architecture" (del Bosch, 2014c:271)

1.1.3. Evolución científica y tecnológica

"Es indudable que, para armonizar la sociedad actual, todas las creaciones modernas han de responder a los nuevos materiales y a los requisitos del presente, han de manifestar nuestra propia idiosincrasia ideal, más democrática y consciente de sí misma, y han de tener en cuenta los colosales logros técnicos y científicos, así como la actual tendencia hacia lo práctico"

(Wagner, 1993:59-60)

Un aspecto que condicionó el desarrollo del MoMo fue la aparición de nuevas técnicas, soluciones constructivas y materiales que, posteriormente, unido a otros rasgos como son las inquietudes artísticas y socio-funcionales, definieron esta *montaña* o estilo. Los primeros pueden ser divididos en dos grandes grupos: prácticos y teóricos.

Desde un punto de vista práctico, esta corriente representa un movimiento en constante evolución porque las nuevas tecnologías, perseguían nuevos retos y cuando estos se alcanzaban, se creaban otros objetivos. Y, desde un punto de vista teórico, con estas nuevas herramientas se inició el proceso de tipificación y unidad desde la funcionalidad. La estandarización se oponía a la creación del edificio tradicional, excesivamente valorado. Aquí, surge el concepto alemán, acuñado en Deutscher Werkbund en 1907, *sachlichkeit*⁴⁹ o valor funcional del edificio que cualificará al edificio del MoMo.

En un principio, la acogida de las nuevas técnicas fue de recelo generalizado "en Francia, una de las primeras naciones en el campo de la moderna ingeniería, un profesor que pretendía enseñar el cálculo del hormigón armado a los estudiantes de arquitectura fue vituperado y poco menos que agredido. Habrá que llegar casi hasta la mitad del siglo XX para que se supere semejante disociación entre los métodos del pensar y del sentir –entre arte y técnica- y se llegue a considerar la arquitectura como un ente en el que ambas actividades se desarrollan de modo inseparable y complementario" (Flores, 1989:118). La aplicación de estos métodos, unida a la falta de experiencia, consiguió dar respuesta a problemas puntuales y situaciones inesperadas desde una inexperiencia máxima que con el tiempo ha evidenciado que se trataba de un conjunto de técnicas sin perfilar ya que han presentado numerosas patologías constructivas, acelerando los procesos de deterioro de los edificios.

⁴⁹ "Excesiva valoración de las realizaciones de la denominada arquitectura doméstica (...) y al empeño puesto en la exaltación del criterio de la Sachlichkeit – de lo funcional- convergen en la fundación en Alemania del Deutscher Werkbund en 1907" (Aracil, 1988:103).

“El ritmo de la ciudad se ve roto por la aparición de nuevos medios de transporte e industria. Las grandes ciudades explotan o se atascan, se despuebla el campo, se violan las provincias hasta el corazón de su intimidad con la perforación de montañas, inundándose de materiales desconocidos y de usos extraños. Las agrupaciones humanas olvidan la regla de los cursos de agua para orientarse por la vía férrea y más tarde, por las rutas del automóvil. La industria, guiándose por el azar del lugar y de la hora, improvisa enormes instalaciones en las que van a imbricarse talleres someros entre las fábricas contaminadoras del aire, de la luz y de los campos. Nuevas producciones de los ingenieros van sumándose unas a otras, obedeciendo una lógica propia, que nada tiene que ver con la lógica de los paisajes ni con lógica interna del hombre, análoga a la precedente, en virtud de la cual éste se prolonga y expande a través de las dos grandes vías que la naturaleza le abre: la familia y el arte.

Ebria de velocidad y movimiento, se diría que la sociedad entera se ha puesto inconscientemente a girar sobre sí misma, a la manera de un avión que cayera en barrena en medio de un banco de bruma, cada vez más opaco. De una embriaguez así uno no se evade más que con la catástrofe, al ir a dar e hincarse en la tierra”

(Le Corbusier, 1999b:20-22)

Este nuevo *ritmo* urbano se fue desarrollando durante el siglo XX, creando un lenguaje genérico en el que se iba perdiendo la espontaneidad de sus comienzos. Se trata de la búsqueda constante de una nueva *ciudad funcional* motivada por la evolución de un estilo social. Este movimiento proponía restar espacios urbanos libres para integrar el crecimiento tecnológico de la ciudad, adaptado a la nueva demanda.

Dentro de este desarrollo, las nuevas tecnologías del momento demandaban nuevos contenedores (Fig.1.49), espacios para desarrollar su actividad, acordes con la *conciencia de lo moderno*. Y, aunque no son objeto directo del presente trabajo de investigación, creemos relevante recordar cómo la arquitectura industrial persiguió y alcanzó modelos funcionales sin olvidar los principios del movimiento. Con las “Fábricas de la modernidad (...) en la revista *Der Industriebau*, y con motivo de un comentario de los Fagus-Werkede, Walter Gropius dijo que muchos fabricantes admiten que una colaboración artística en la construcción de las instalaciones puede producir algo de lo que la industria actual no puede prescindir: una publicidad del más noble rango” (Gössel, 1997:91-92). Los principios de la Bauhaus expresados por Gropius⁵⁰, como “simplicidad en la multiplicidad, economía de espacio, materia, tiempo y dinero (...) objetivos para crear modelos estándares que satisfagan todas las exigencias económicas” (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:259), identificaron tecnológicamente una realidad social.

⁵⁰ Bauhaus Dessau. Principios de la producción de la Bauhaus (Bauhaus Dessau. Grundsätze der Bauhausproduktion, en Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, Munich, 1926).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público



Fig.1.49. Fábrica de turbinas AEG, Berlín, Peter Behrens (1909).
(Fuente: C. del Bosch, 1998)

En España, esta visión urbana se ampliaba y en la Revista AC 5, dedicada a la *ciudad funcional*, se definía la ciudad moderna como “un conjunto de órganos ordenados según su función. Las zonas de *habitación*, *producción*, *reposo*, con la *circulación* como elementos de enlace, son las determinantes de las formas de aglomeración urbana” (Revista AC 5, 1932:17). Pero no sólo se realizaba un estudio centrado en el conjunto urbano como espacio de desarrollo de la vida colectiva; en él se incluían los espacios periféricos y relacionados con la vida agraria de 1932.

Además de estos aspectos prácticos o materiales se valoraba la distribución funcional de sus espacios y la tipología de los edificios sin condicionantes estéticos, simplemente se perseguía el modelo funcional optimizado. Este análisis, según usos, obligó a la edición de monográficos funcionales sobre determinados tipos de edificios como las escuelas en el número 10 o la vivienda en el número 14. Gracias a estos esquemas de organización espacial (Fig.1.50) y el tratamiento de la *arquitectura como ciencia* se desarrollaron relevantes tipologías funcionales que actualmente continúan en vigor.

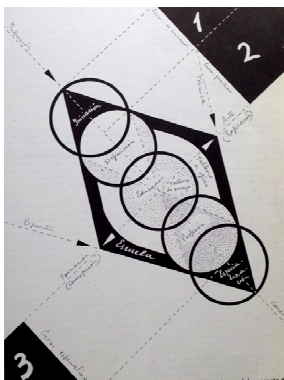


Fig.1.50. Gráfico de las fases del diseño de configuración escolar.
(Fuente: Revista AC 10, 1933:37)

El lenguaje artístico creado por la primera generación de arquitectos del Movimiento Moderno fue evolucionando para terminar disolviéndose en la cuarta generación de arquitectos, en los años 70. Sin embargo, este lenguaje técnico, instrumental, no desapareció. Probablemente, sea el único aspecto que ha continuado en evolución y cambio constante. El MoMo supuso un salto en este sentido que no se ha frenado.

Experiencias de abandono del rigor formal y material⁵¹ de la arquitectura del MoMo, aparecieron en la segunda y tercera generación del MoMo. En el caso de España, esta tendencia fue constante desde el principio del MoMo ya que “el pensamiento (...) de la época sigue su rumbo propio y disparatado, ni siquiera los avances tecnológicos supondrán un incentivo que lo encamine por más sólidos derroteros (...) durante los años de 1911-1912 se construyó en Madrid el Palace Hotel (...) un profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid comentaba –durante una de sus clases- aquella obra con semejantes palabras: ese edificio que todos veremos pronto venirse a tierra” (Flores, 1989:89-90). No existía el optimismo y la determinación que sí había en el resto de Europa. En aquel momento, España era un país que llevaba “sobre sí el lastre de cuatro siglos de casi ininterrumpida decadencia. Cuando cualquier nación o entidad se apoya en una base de grandeza y potencia material o espiritual, los edificios importantes surgen de la misma de un modo orgánico, espontaneo o inevitable. Son la materialización de unos valores” (Flores, 1989:100). La construcción de edificios tradicionales fue constante durante todo el siglo XX. Ejemplos que destacan por su rotundidad estilística y volumétrica, que le permite expresar su carácter público, son el Palacio de Comunicaciones de Madrid (Fig.1.51), proyecto de Joaquín Otamendi y Antonio Palacios en 1904-1918, y el Círculo de Bellas Artes de Madrid (Fig.1.52), diseñado por Antonio Palacios y construido en 1919-1926.



Fig.1.51. Palacio de Comunicaciones, Madrid, Joaquín Otamendi y Antonio Palacios (1904-1918).
(Fuente: Urrutia, 1997:157)

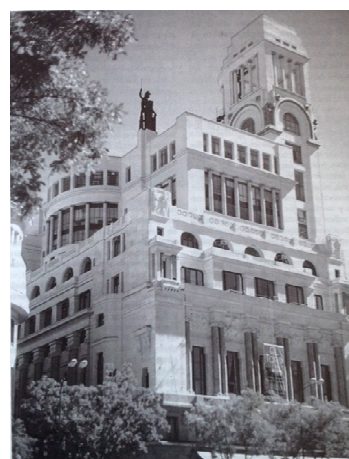


Fig.1.52. Círculo de Bellas Artes, Madrid, Antonio Palacios (1919-1926).
(Fuente: Urrutia, 1997:163)

⁵¹ “Le Corbusier, Niemeyer o el GATCPAC muestran como a partir de 1930 se abandona el purismo vanguardista para integrar figuraciones y recursos técnicos de la arquitectura popular de manera que otorguen más carácter a cada edificio. También es en el periodo de 1930 a 1945, en especial con la Segunda Guerra Mundial (...) se consuma un hecho trascendental para la arquitectura y la cultura del siglo XX: la crisis de Europa y el paulatino traslado del protagonismo a Estados Unidos” (Montaner, 1993:16).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Dentro de los avances materiales, uno de los ejemplos más inmediatos fue el uso del hormigón como material y la plasticidad que aportaba a los espacios. Una de las figuras que se sintió más atraída hacia este material sería Le Corbusier que supo utilizarlo como una alternativa en sus *contenedores de hormigón*. “Intensificó la búsqueda de soluciones arquitectónicas expresivas que se comportaron de forma individual en relación a cada cometido funcional. Le Corbusier prefería trabajar con el hormigón grueso y basto del encofrado, al que atribuía la dignidad de un *rostro cubierto de arrugas*” (Gössel, 1997:257). Otra aplicación tecnológica que implicó un cambio radical en la forma de construir fue la utilización de la tecnología del hierro, iniciada en el siglo XVIII y desarrollada con mayor fuerza en las tres primeras décadas del siglo XX. Ambas, hormigón y metal, alcanzaron un correcto nivel de desarrollo a partir de 1930.

Esta inexperiencia en el uso de los nuevos materiales ha provocado numerosas y severas patologías en muchos edificios, que como veremos, han demandado proyectos de intervención integrales para recuperarlos. En ocasiones, esta situación no ha sido correctamente interpretada y la sociedad no ha sido consciente de esta falta de experiencia, enfocándola como un trabajo incorrecto realizado para el enaltecimiento del arquitecto que evita una responsabilidad. Esta falta de conocimiento está basada en la idea de que “los arquitectos ya no intentan convencernos de que los edificios tienen el poder de mejorar o empeorar nuestras vidas. Claro que la arquitectura tiene esa capacidad, en el sentido de que unas goteras en el techo nos mojan, mientras que un techo a prueba de humedades nos protege del frío, pero no es eso lo que interesa a la mayoría de los arquitectos. Y tal vez por eso ahora los arquitectos tienden tanto a hacerse pasar por artistas, liberándose así de la excusa de la función. La arquitectura sí desencadena reacciones emocionales en el plano individual, así como en la sociedad en general. Refleja nuestras vanidades y aspiraciones, nuestras debilidades y ambiciones, así como nuestros complejos” (Sudjic, 2010:292).

Además de los avances materiales, el desarrollo de las soluciones constructivas (Fig.1.53) fue innovado adaptándose a esta nueva realidad. En la Revista AC 6, basada en el análisis de la vivienda, se valoraba la evolución de soluciones técnicas para la construcción del *techo* y *de la pared*. Se admitían tanto las ventajas como posibles inconvenientes de estas soluciones constructivas que para muchos eran consideradas “pérdidas de tiempo en la construcción (...) aumento de peso; excesiva sonoridad” (Revista AC 6, 1932:48).

En este movimiento, la arquitectura potenciaba la tecnología-técnicas y los nuevos materiales, junto con el carácter funcional de la unidad construida, pero sin dejar de ser arte ya que los espacios funcionales creados continuaban conteniendo significado y valor simbólico.

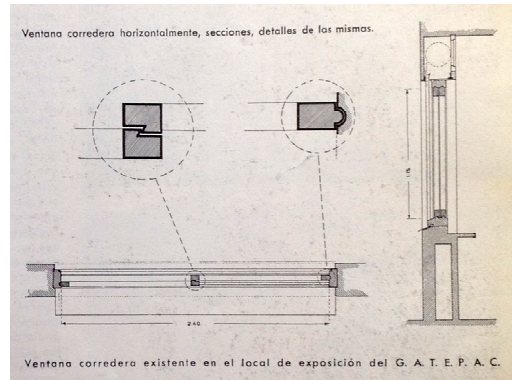


Fig.1.53. Detalle de ventana corredera horizontal. GATEPAC.
(Fuente: Revista AC 2, 1931:27)

Técnicamente, en España podemos destacar el trabajo de Secundino Zuazo como ejemplo de la primera y segunda generación de arquitectos del MoMo. Poseía “una cabeza lógica cuando todo es confuso y arbitrario. Sabía que la arquitectura es un conjunto de valores permanentes en aquel tiempo en que ésta se halla más desvirtuada entre una maraña de motivos anecdóticos” (Flores, 1989:134) pero sin descuidar y estudiar “con detalle cada parte de la misma, que hacen planos de detalles para obras, a escala natural o suficientemente ampliada, de todos los elementos principales. Pero, además, utiliza siempre los materiales más adecuados en cada caso teniendo en cuenta las características de los mismos y las posibilidades con que cuenta en tal sentido la región en que va a edificarse (Flores, 1989:139). Uno de sus mejores ejemplos técnicos, aunque de uso residencial, sería el edificio de la Casa de las Flores en Madrid, de Secundino Zuazo (Fig.1.54 y Fig.1.55) que refleja su constante evolución y avance profesional.



Fig.1.54 y Fig.1.55. Casa de las Flores, Madrid, Secundino Zuazo (1930-1932).
(Fuente: C. del Bosch, 2016)

1.1.4. Movimiento social *¿Para quién hay que construir?*

“Parece muy natural el miedo ante la posibilidad de que el principio de la mera utilidad pueda desplazar al arte (...) El error de esta creencia radica en la hipótesis de que el utilitarismo pueda desbancar por completo al idealismo y que, a continuación, la humanidad podría vivir sin el arte. Sin embargo, lo único cierto es que la utilidad y el realismo tienen preferencia a la hora de forzar los acontecimientos que han de ejecutar el arte y el idealismo”

(Wagner, 1993:78)

Para comprender el MoMo hay que estudiar su contexto socio-histórico porque ese pasado condiciona nuestro presente hacia él y su futuro, mediante una relación indisoluble⁵². “La historia se entiende como una ayuda para una comprensión más inteligente y empática de las situaciones sociales del presente en la que participan los individuos. La historia es un valor moral permanente y constructivo. La historia tiene un valor moral cuando se hace servir para cultivar la inteligencia socializada” (Calaf, 1994:42). Y es desde el conocimiento de la historia de la arquitectura, cómo se ajusta a las demandas sociales y actitudes del presente respecto del pasado, desde dónde se estudiaría el concepto del espacio proyectado y construido.

Conocer este movimiento implica un aspecto científico, *logro material, y cultural*, “aire religioso, artístico, académico e incluso místico (...) *el hombre de la calle* no lo entendería, principalmente porque nadie se ha molestado en explicárselo de manera que la pueda entender (...) A ese *hombre de la calle* nadie le ha explicado que el arte es mucho más que la crónica de un pasado, es un presente (...) Así pues, una vez más el arte cuenta con un público que desde hace poco más de un siglo no le aplaude a no ser, claro está, que se trate de ese público situado en los palcos de honor. Un arte que sigue dedicando su función a los *iniciados*, como si se tratase de un ritual primario transmitido entre miembros especialmente dotados de clanes muy selectos” (Calaf y Fontal, 2010:21). Entre ellos, no sólo debe encontrarse el conjunto de profesionales que la definen o la sociedad como usuaria, también los estudiantes⁵³ de arquitectura, desde el principio de su formación hasta el final, porque deben comprender la complejidad del significado de la arquitectura, en general, y del MoMo, en concreto. “La historia de la arquitectura enseña en base a la concepción del espacio en la que puede incorporarse gran parte del material que ahora, a menudo, se enseña en asignaturas diferentes como Teoría de la Arquitectura, Filosofía de la Arquitectura y otras” (Giedion, 1997:241).

⁵² “¿Cuál es nuestra visión actual de la historia?”

Hemos dejado de considerar la historia como un proceso estático en el que pasado, presente y futuro se alinean en columnas separadas – como en el archivo de un contable-. El resultado es que el pasado –aquellos acontecimientos que han ocurrido- ya no se considera algo oscuro y caduco, muerto como el polvo, sino como una parte inseparable de nuestro destino humano” (Giedion, 1997:238).

⁵³ “¿Cómo deberían impartirse las clases de historia?”

Desde el momento que el alumno ingresa en la Escuela de Arquitectura, la historia debería estar presente desde un punto de vista que corresponda a nuestras actuales demandas y a nuestras actuales actitudes respecto al pasado. En mi opinión esto quiere decir que la Historia de la Arquitectura debería enseñarse desde sus inicios hasta el presente basándose en la concepción del espacio” (Giedion, 1997:241).

Esta ciudad de principios de siglo XX era la ciudad racionalista que Le Corbusier definía como “el kilómetro devorador (...) se creó como el elemento encargado de acoger al hombre (...) encargada de dispensar, en nombre de la Naturaleza, estos bienes esenciales: sol, aire, tranquilidad. Sin embargo, desprovista de cerebro tal como hoy se ve, *des-urbanizada*, la ciudad entrega a sus clientes kilómetros en lugar de rayos de sol, gases carburantes en vez de aire respirable y, en lugar de silencio, un tumulto asesino para unos nervios que, contrariamente a lo que ocurre con otras células del cuerpo, no poseen el poder de renovarse (...) Sin embargo, el kilómetro no es el único producto falsificado, la única mercancía de contrabando, de los que la ciudad moderna, olvidada del hombre pero apasionadamente atenta a su juego, se ha mostrado extraordinariamente pródiga.

Está, en primer lugar, todo cuanto gira en torno del kilómetro, es decir, esta enorme masa de horas de trabajo que administradores, técnicos y obreros, consagran a la concepción, al establecimiento y al mantenimiento de redes y vehículos destinados a transportes inútiles o, mejor dicho, a unos transportes que serán rigurosamente inútiles (...) esta masa de trabajo gastada en balde representa una fracción de la energía humana disponible (...) que es aproximadamente del orden de la duodécima parte; lo cual corresponde a la pérdida de más de media hora, por término medio, en la jornada de un trabajador”

(Le Corbusier, 1999b:32-34)

Socialmente, la arquitectura del edificio público del MoMo surge en una situación de pobreza que “agudizó drásticamente la situación, ya miserable, de la vivienda en las grandes metrópolis de Centroeuropa: el desarrollo urbano y la construcción de viviendas estaban paralizados, y a ese factor se unían las muchas familias que crearon al término de la guerra. La población se encontraba hacinada en los tristes bloques de viviendas de alquiler de la época prebélica y en los barrios viejos con sus pésimas condiciones higiénicas. La afluencia masiva a las ciudades y centros industriales encareció los precios del suelo, y el control municipal y estatal cedió el paso a la especulación” (Gössel, 1997:153). Este es el punto de partida, solucionar problemas de la sociedad a principios del siglo XX.

El final de la IGM fue el inicio de una etapa de recuperación en la que las inquietudes sociales y la transformación de las ciudades organizaban el trabajo a realizar. Además, paralelamente, el ciudadano “como lógica consecuencia de los cambios a que asiste, se inicia un ansia de renovación espiritual que se caracteriza por la decidida negación de una gran parte de aquellos valores incuestionables sobre los que había descansado el orden anterior. Si la Revolución Francesa trajo consigo un cambio fundamental en la mentalidad del europeo, el establecimiento en masa de la industrialización con su secuela de adelantos técnicos, inventos (...) supuso una subversión ideológica no menos importante” (Flores, 1989:173).

Esta primera arquitectura del MoMo surge en la búsqueda de un ideal o de una utopía de renovación de la ciudad bajo una imagen formal que limitaba la libertad creativa. “Historia, tipología y forma vislumbran el origen de un clasicismo compositivo para una época de crisis en la reorganización capitalista, para una necesidad de higiénica limpieza que el capital necesitaba y que entendía que debería llegar hasta los problemas sociales (...) en los primeros años del siglo XX, y sobre todo en Alemania, se plantan los problemas más controvertidos de toda la tradición del movimiento moderno (...) la limpia serenidad que se quiere atribuir a la nueva arquitectura debía, sin

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

embargo, comprometerse con lo dicho por Hans Poelzig en 1906, en su *Fermentación en la arquitectura*: Hemos buscado también con demasiada frecuencia la forma de salvar el contenido emocional de épocas pasadas, sin pensar primero qué suerte de utilidad podría tener para nosotros” (Aracil, 1988:102).

En este contexto socio-político, sería una visión parcial de esta realidad el no considerar que la idea global de utilidad de esta arquitectura también fue creada con otro fin: potenciar y subrayar el poder político del momento. “Los dirigentes totalitarios emplean la arquitectura como parte de su estrategia para demostrar que están en una posición en la que son capaces de controlar los acontecimientos y que basta con imponer su voluntad para cambiar la forma del mundo” (Sudjic, 2010:48). Lo que llevó a cuestionarse el objeto final de este trabajo.

Le Corbusier reflexionó sobre *¿para quién hay que construir?*⁵⁴ Dudando entre construir para el hombre o para el *juego*, entendiendo el juego como el *becerro de oro*, el placer o la fatalidad del *juego*. Finalmente, tomó conciencia de la situación de aquel momento, como la cumbre estilística se había transformado en una situación de caos en las que se la idea inicial había desaparecido. Estas inquietudes fueron consideradas tanto en los CIAM como por el GATEPAC, quedando reflejadas en la Revista AC 10 (Fig.1.56).

Este modelo teórico de urbanismo social se distribuyó a través de los ejemplos prácticos ejecutados, ayudando a recuperar las ciudades europeas. Se apoyó sobre la Carta de Atenas⁵⁵ y promovía áreas autosuficientes que socialmente se autogestionaban, sin renunciar a las expresiones artísticas propias del MoMo. Las primeras generaciones de arquitectos crearon una arquitectura residencial social desde la funcionalidad y racionalidad. No obstante, esta compleja y enriquecedora visión arquitectónica se diluyó porque la imagen colectiva, genérica e ideal de la ciudad evolucionó hacia una individualidad que ha llegado a afectar indirecta y negativamente a la conservación de estos ejemplos de ciudad solidaria. Ha desaparecido la conciencia y búsqueda del bienestar humano junto con la democratización de la arquitectura, la inicial *ingenuidad arquitectónica* se ha perdido. Parecería “muy natural el miedo ante la posibilidad de que el principio de la mera utilidad pueda desplazar al arte (...) El error de esta creencia radica en la hipótesis de que el utilitarismo pueda desbanco por completo al idealismo y que, a continuación, la humanidad podría vivir sin el arte. Sin embargo, lo único cierto es que la utilidad y el realismo tienen preferencia a la hora de forzar los acontecimientos que han de ejecutar el arte y el idealismo” (Wagner, 1993:78).

⁵⁴ ¿Para quién hay que construir? para el hombre o para el juego. Y de proseguir más lejos con la encuesta, posiblemente la respuesta se transformaría en la siguiente: para algunos hombres, o bien, para el becerro de oro, o bien, para el juego, para el simple placer del juego, por la fatalidad del juego (...) pues bien, tal es en efecto el estado de la situación en esta cima de la era maquinista donde nos encontramos posados y donde no respiramos el aire de las cumbres sino un olor mefítico de caos” (Le Corbusier, 1999b:24-26).

⁵⁵ “Los principios de la Carta de Atenas son especialmente útiles para desarrollar el modelo neocapitalista de ciudad: facilitan el control, la fragmentación, la segregación, la producción en serie y la prefabricación (...) La idea de zonificación impulsada por el Movimiento Moderno tenía una lógica intrínseca: se explota y controla mejor cada área de la ciudad si ésta está formada por zonas monofuncionales” (Montaner, 1993:28).

LA REVISTA AC⁵⁶ (Documentos de Actividad Contemporánea)

1	Rebelión y crítica –a veces dura y dogmática- contra las escuelas de arquitectura de Madrid y Barcelona, contra sus planes de estudios que consideraban viejos e inservibles para los tiempos que se vivían, contra muchas obras de signo tradicional y, por tanto, hiriendo a sus autores
2	Admisión y respeto, no obstante, por la arquitectura de todos los tiempos –pero como producto de su época-, reaccionando, sin embargo, contra los elitistas historicismo y eclecticismos, como algo mitificado y costosos de realizar, incluso el art decó, no apreciando en el mismo rasgos de modernidad suficientes
3	Toma de conciencia sobre la importancia que la arquitectura tiene para el bienestar humano
4	Deseo por todos los medios de hacer llevar ese bienestar a todas las capas o estratos de la población, pero no mediante una arquitectura hecha a la medida
5	Democratización, por tanto, de una arquitectura asequible higiénica para todos, mediante un requerido sistema constructivo y un estilo, el racionalismo
6	Propuesta de la solución de planta o de la articulación de espacios de tal modo que las habitaciones queden bien ventiladas y soleadas, de la claridad de líneas, de la simplicidad en las superficies, de la supresión de elementos superfluos o no estructurales (innecesarios para sostener la obra)
7	Recurso para aquellos elementos estructuralmente funcionales y de gran precisión como en el barco o en el aeroplano, de elementos constructivos seriados y salidos de fábrica
8	Consecución por este sistema de un código que aparece inseparable a un urbanismo de nuevo cuño y adecuado para satisfacer estas soluciones requeridas
9	Fundamentación de estas ideas en la atención temprana a las inquietudes de otros arquitectos de vanguardia extranjeros
10	Divulgación de estas ideas en sintonía internacional a través de una revista-portavoz de propaganda propia AC (Documentos de Actividad Contemporánea)

Fig. 1.56. Enumeración de principios teóricos del Movimiento Moderno (elaborado desde la Revista AC 10, 1933).
(Fuente: C. del Bosch)

Dentro de esta compleja situación social, en Alemania, a principios de 1920, se desarrolló una nueva forma de expresión artística en la que destacaba el concepto de utilidad y realismo denominada *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) que rechazaba las corrientes expresionistas del momento y previas a la IGM. Su producción artística se prolongó hasta 1930, afectando a todas las artes plásticas y entre ellas a la arquitectura. Entre sus objetivos estaba actuar activamente en la defensa de la ciudad y la vivienda digna desde un enfoque plástico⁵⁷ y funcional como reacción a la pasividad y resignación dominante.

Siguiendo estas pautas, se desarrollaron numerosos trabajos de investigación dentro de la promoción de vivienda, destacando los proyectos realizados en Alemania por la Bauhaus. Uno de los trabajos más significativos fue la

⁵⁶ “Las ideas y teoría de la Revista AC (Documentos de Actividad Contemporánea) en líneas generales fueron importadas y mediatizadas de la personalidad de Le Corbusier” (Urrutia, 1997:336-337)

⁵⁷ “El arte, tal como ya indica la propia palabra, es un talento, es una aptitud que, elevada por unos pocos elegidos hasta la perfección, otorga a la belleza una expresión perceptible. Si esta expresión es percibida por el ojo humano, dicha aptitud se denomina *Arte Plástico*. De ente las diferentes artes plásticas, la pintura y la escultura buscan siempre sus modelos en la naturaleza, mientras que la arquitectura se basa directamente en la fuerza creativa del hombre y sabe ofrecer sus obras o creaciones completamente nuevas. El suelo más fructífero para la semilla de esta nueva creación se encuentra en la propia vida de los hombres, de quienes nace la tarea que ha de resolver el arte, por mediación de los artistas. Esta tarea, de saber reconocer con acierto las necesidades de la humanidad, es la primera condición fundamental para el éxito de las obras de un arquitecto” (Wagner, 1993:63).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

construcción de los *siedlungen* alemanes⁵⁸ (Fig.1.57 y Fig.1.58). Modelo de vivienda que incorporaba la unión de utilidad-arte e idealismo-realismo, configurador de la ciudad del siglo XX.



Fig.1.57. Viviendas sociales la Herradura, Hufeisensiedlung, Berlín, Bruno Taut (1925-1927).
(Fuente: C. del Bosch, 1998)

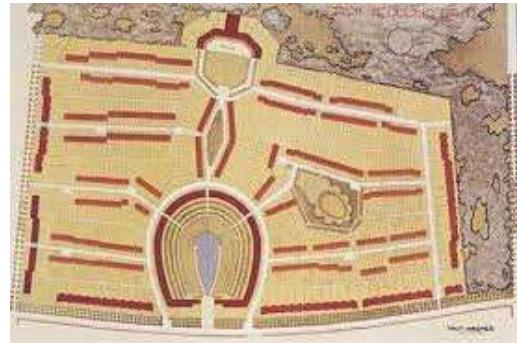


Fig.1.58. Viviendas sociales la Herradura, Hufeisensiedlung, Berlín (1925-1926).
(Fuente: Gössel, 1997:157)

Aunque los primeros trabajos del MoMo estaban relacionados con la creación de espacios públicos urbanos o de producción industrial, la vivienda social también centró parte del trabajo desarrollado por las primeras generaciones de arquitectos del MoMo. Consecuentemente, se trabajó sobre la *celda individual-neighbourhood unit* o “el entorno íntimo del hombre (...) la vivienda más barata, que antes no existía para el talento y dedicación del arquitecto, se convirtió de repente, en los años veinte y treinta, en un problema arquitectónico. No parecía tener sentido continuar avanzando sin encontrar antes una solución para la unidad más pequeña. Evidentemente, el ímpetu para solucionar este problema tenía una raíz social. Sin embargo, mirando retrospectivamente comprendemos que una arquitectura que tenía que empezar desde el principio encontrase aquí un importante punto de partida” (Giedion, 1997:162). Esta aptitud dio lugar al concepto de *unidad de habitación* de Le Corbusier en el que se investigó el estudio funcional de la vivienda, principalmente, desde la sección del edificio y la relación que este creaba con su entorno exterior más inmediato desde la liberación de espacio en planta baja.

⁵⁸ “Conformados como asentamientos y no como barrios; es decir, localizados de modo *casual*, obedeciendo sobre todo a determinaciones económicas (precios de suelo bajos) o a la disponibilidad de un patrimonio municipal de suelo constituido con anterioridad, y adoptando una organización social igualmente *casual*, sin plantear ni unas previsiones precisas de estratificación interclasista ni tampoco unas posibilidades de elección individual” (Aymonino, 1981:138).

1.1.5. La figura del arquitecto como motor del movimiento. Formación del arquitecto en el siglo XX

“Cada día trae su cosecha. Desgraciados somos si no lo vemos ni lo sabemos; ciegos somos por no descubrir, todas las mañanas, la promesa de los tiempos nuevos”

(Le Corbusier, 1963: 25)

El arquitecto del MoMo, como agente liberal, surge no como autor singular sino como miembro de un grupo de experimentación e investigación que crearía una corriente. Su trabajo adquiere un carácter social responsable de dar solución a una serie de problemas urbanísticos que existían desde principios de siglo y que se agravaron con la IGM y IIGM. Surge la demanda de una nueva arquitectura pública junto con la reconstrucción de las ciudades tras los diferentes periodos de guerra sin olvidar los aspectos que hemos enumerado: artístico, científico y socio-funcionales.

Este cambio en el trabajo del arquitecto se identificaba con la figura defendida por Le Corbusier en la que “lo importante era entender la arquitectura como un trabajo científico (...) Los diseñadores, arquitectos y urbanistas tenían que tender a quedar en el anonimato de la producción industrial, el trabajo en equipo y la colaboración con la administración pública” (Montaner, 1993:35). Sin embargo, con el tiempo, esta figura evolucionó hacia la del arquitecto liberal que defendía el modelo de arquitecto individual, “creador que tiene un lenguaje personal que va más allá de los condicionamientos constructivos o de las políticas de gestión (...) éste ha tenido que cambiar. El viejo proyectista artesano ha debido enfrentarse con un nuevo multivariado mundo en el que ya no son apacibles las viejas fórmulas de su actividad. Frente a la gran complejidad y especialización de la información e investigación constructiva, han debido refugiarse en la especialización, en un inalcanzable esfuerzo por intentar abarcar los extremos de una situación cada vez más compleja” (Montaner, 1993:35). El mito del arquitecto evolucionó (Fig.1.59) y se adaptó a un sistema productivo post-industrial, sensible al medio que lo rodeaba.



Fig. 1.59. Diagrama cronológico de las vanguardias y la figura del arquitecto durante estas etapas.
(Fuente: C. del Bosch)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Wagner describió, en el epílogo de *La arquitectura de nuestro tiempo. Una guía para los jóvenes arquitectos*, este trabajo llegando a “una aprehensión precisa y una completa satisfacción (hasta el menor detalle de las necesidades); una elección acertada del material de construcción (es decir, fácil de obtener, sencillo de trabajar, duradero, económico); una construcción sencilla y económica y, sólo tras valorar estos tres aspectos fundamentales, la forma surgida de estas premisas (fluye por sí sola de la pluma y siempre será fácilmente comprensible)” (Wagner, 1993:149). El trabajo del arquitecto del MoMo se realizaba sobre una estética del conjunto que surgía desde las ideas, no era arbitraria ni azarosa, era meditada y resultado de un trabajo previo. Para otros autores, como Gropius, éste adquiriría un valor etéreo, en el que se aspiraba “a crear una arquitectura clara, orgánica, de una lógica interior radiante y desnuda, libre de revestimientos engañosos y de triquiñuelas, queremos una arquitectura adaptada a nuestro mundo de máquinas (...) con la reciente fuerza y solidez de los nuevos materiales –acero, hormigón, vidrio- y con la nueva audacia de la ingeniería, la pesantez de los antiguos métodos constructivos está dejando paso a una nueva liviandad y espaciosidad” (Aracil, 1988:251). Esta visión fue descrita por Gropius, en *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*, y se reflejaba en un sistema de círculos concéntricos (Fig.1.60) que conducían al conocimiento arquitectónico completo. En su núcleo se encontraba “el lugar de experimentación de la obra constructiva (...) sólo completando los anteriores niveles se accedería al lugar central: la arquitectura/ingeniería” (Hervás y Herás, 2014:138).

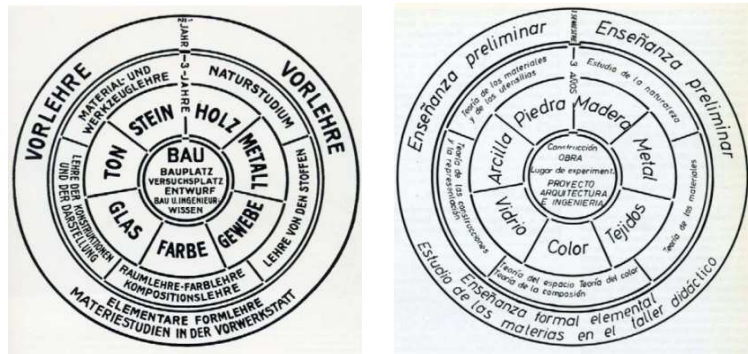


Fig. 1.60. Esquema Staatliches Bauhaus Weimar, Gropius (1919-1923). (Fuente: Hervás y Herás, 2014:138)

A lo largo del siglo XX, la perspectiva sobre cómo formar al arquitecto y qué enseñarle fue cambiando aunque existía un claro ejemplo a seguir la Escuela de Artes, Bauhaus, “centro de arte emblemático que proporcionaba un perfil artístico-didáctico que se transmitía a todas las enseñanza artísticas que se desarrollaron en el siglo XX. El modelo consistía en una escuela taller donde se concedía importancia a las artes industriales y se buscaba su inclusión el proyecto de modernidad. También pretendía inculcar una responsabilidad social entre los jóvenes. Trataban de franquear las fronteras ente el arte y la vida. Gropius divulgó su concepción basada en la ética, según la cuál la selección de buenos maestros es un factor decisivo para los resultados de una escuela; sus cualidades

personales como hombres [y mujeres] tienen una importancia aún mayor que su habilidad técnica (Bayer y Gropius en Benévolo, 1991:455-459). Las indeseadas connotaciones políticas, en aquel momento, fueron inevitables.

El mundo de piedra.

“Es evidente que Le Corbusier también daba a su obra un valor ideológico. Sin embargo, se mantuvo flexible en su actitud hacia la arquitectura, y también hacia el poder. Le Corbusier siempre se situó a sí mismo en una posición ideológica: ¿Arquitectura o Revolución?, pregunto una vez. Pero cuando se trataba de buscar trabajo estaba dispuesto a aliarse con casi cualquier régimen político. En Francia, en la década de 1930, coqueteó con la política nacionalista de derechas. En Vichy se unió al régimen colaboracionista, e hizo lo mismo en Argelia. Rechazó la invitación de los comunistas franceses a afiliarse al partido, incluso después de que Picasso aceptara. Pero a pesar de no pertenecer al partido, Le Corbusier fue víctima de una violenta campaña en la que su obra fue acusada de ser por sí misma políticamente subversiva. Un folleto, publicado en 1928, que lo definía como «el caballo de Troya del bolchevismo», se tradujo en los años 1930 y reimprimió en alemán. Pero Le Corbusier estaba tan dispuesto a trabajar para Stalin como para Mussolini, igual que Mies van der Rohe trabajó para Hitler y para los espartaquistas. La respuesta crítica convencional a esta diversidad de trabajos aparentemente incompatibles entre sí es acusar a su autor de hipocresía”

(Sudjic, 2010:85)

En España, la formación del arquitecto en aquel momento sólo se impartía en dos escuelas de arquitectura “la Escuela de Madrid (1844) y la Escuela de Barcelona (1871-1875). A partir de los años 60 se irán creando otras nuevas, según la demanda social, que inciden en la formación de focos repartidos por otras comunidades” (Urrutia, 1997:18) y que se irán cuestionando el academicismo del MoMo y la rigidez de sus principios. Los diferentes planes de estudio⁵⁹ marcaron la evolución del trabajo del arquitecto.

Esta formación fue sesgada y condicionó los primeros años de trabajo del arquitecto ya que “ningún profesor de la Escuela (...) dijo nunca una palabra de la persona ni de la obra de ninguno de los arquitectos que han marcado los caminos de la Arquitectura en estos cincuenta años. Los nombres y las obras de Le Corbusier, Asplund, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, etc., los fuimos conociendo en las escasas revistas de arquitectura que llegaba a la Escuela y que consultábamos con complejo de niños traviesos” (Urrutia, 1997:20). Las referencias tecnológicas también estuvieron limitadas tanto por las condiciones económicas como por la desconfianza que generaban en su uso.

En términos generales, el arquitecto⁶⁰ del MoMo evolucionó llegando a conocer los trabajos de planificación urbanística de una ciudad y la configuraba de una celda individual. Adquirió un lenguaje universal: “capaz de ser

⁵⁹ “El siglo XX, desajustado como en otras circunstancias respecto a los acontecimientos sociales y culturales de la vida real, se inaugura estando en vigor el Plan de 1896. Los arquitectos que practican la arquitectura hasta la llegada del Movimiento Moderno, tienen que titularse según la primitiva escuela (...) el plan de 1914 afecta a los arquitectos que tímidamente pueden incurrir en las corrientes racionalistas (...) el plan de 1933 acusa la convulsión que produce la Guerra Civil, habiendo arquitectos que ven partida su carrera” (Urrutia, 1997:19)

⁶⁰ “Un arquitecto que no se interesa desde el grifo de agua hasta el planeamiento regional no ha comprendido el sentido de la arquitectura actual” (Giedion, 1997:163).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

adaptado a las necesidades de diferentes condiciones e idiomas en las distintas regiones del mundo. Esto es algo que no tiene nada que ver con un *estilo internacional*, un concepto erróneo que debería evitarse" (Giedion, 1997:236), se amplió su horizonte profesional aunque, indirectamente, se limitase por las ideologías políticas del momento. El arquitecto creó un espacio integro para trabajar independientemente de sus propios méritos. La responsabilidad ideológica no le eximió de ofrecer un trabajo integro aunque estos rasgos pudiesen afectar "algunos de los aspectos más fundamentales de lo que significa ser humano" (Sudjic, 2010:86).

1.2. DEFINICIÓN OBJETIVA DEL ELEMENTO CONSTRUIDO DEL MOVIMIENTO MODERNO COMO PATRIMONIO

“Las catedrales eran blancas, el pensamiento era claro, el espíritu era vivo, el espectáculo era limpio”

(Le Corbusier, 1963: 20)

En este punto del presente trabajo de investigación, vamos a desarrollar de forma concisa los diferentes rasgos que definen los edificios del MoMo, centrándonos específicamente en el edificio público construido en Europa. El objetivo principal será conocer qué valores intrínsecos, comunes e iniciales, no adquiridos con el paso del tiempo, tienen todos ellos para alcanzar un único *significado cultural*. Definir que elementos lo caracterizan desde su idea de proyecto, fuera de la aplicación de lo que será la *ciencia del arte* (apartado 3). Para ello, necesitamos ver la arquitectura de forma científica para desde “una actividad intelectual que interpreta y descubre las obras (...) podamos diferenciar entre *significado* y *significante*. Siendo significado el tema que uno se propone y significante la demostración desarrollada con argumentos teóricos y científicos” (del Bosch, 2014a:146). De esta forma, valoraremos qué le hace ser reconocida como un tipo de *arquitectura patrimonializable* desde una acción iniciada “por el individuo, estimándolo y adquiriéndolo de forma voluntaria, porque el establecimiento forzado de un significado que no surge de forma natural puede llevar a un rechazo” (del Bosch, 2013:1).

Para alcanzar este objetivo, la búsqueda de una identidad, tenemos que conocer ¿qué nos aporta la arquitectura construida por el MoMo?, ¿cuáles son sus valores de identidad? y ¿qué valor tienen los conceptos de *habitación*, *producción*, *reposo* y *circulación* expresados por los arquitectos españoles del MoMo? Porque no podemos olvidar que esta arquitectura, reflejo de una nueva sociedad, estaba adaptando la ciudad europea a nuevas necesidades en las que *habitar*⁶¹ el edificio se convirtió en un condicionante para la creación del mismo.

Los arquitectos de este periodo eran conscientes que no existía una respuesta axiomática para este nuevo proceso creativo y constructivo pero sí eran capaces de acotar una sensibilidad que indicaba “la expresión de belleza que (...) ha de armonizar con la mentalidad y aspecto de los hombres modernos y también ha de revelar la singularidad del artista” (Wagner, 1993:150).

Este conjunto de edificios públicos construidos por la segunda y tercera generación de arquitectos del MoMo, aunque heterogéneo, siempre continuó con el trabajo iniciado por la primera generación, ampliando y evolucionando los principios desarrollados tecnológicos del siglo XX. Probablemente, uno de los rasgos más

⁶¹ Habitar según “Historia de un pobre hombre rico” (Neues Wiener Tagblatt, 26 abril 1900, Loos).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

significativos y que puede marcar la mayor diferencia entre estos periodos es el carácter social de la arquitectura y la búsqueda de la idea de ciudad. Evidentemente, la compleja situación socio-política fue determinante para este giro ideológico o de principios, lo que se refleja en el objeto construido, marcando una atención sobre el ciudadano y la planificación urbana de los grandes núcleos urbanos, colapsados por la falta de medios. Se defendieron diferentes modelos urbanos, entre ellos el esquema de ciudad jardín como sistema "planificado para hacer lugares adecuados, saludables y bellos para vivir y trabajar" (Lethaby, 1921:11)⁶² que dieron lugar a diferentes corrientes urbanísticas.

Se prestó un mayor cuidado al tratamiento de la situación existente, de modo que se daba una interacción entre arquitectura y entorno⁶³, acentuando el carácter social del trabajo. Se enfatizó el empleo de las plataformas artificiales, añadidas a los planos horizontales de los niveles del edificio para mejorar la producción arquitectónica con el deseo de continuar con los primeros trabajos experimentales realizados por los pioneros de la arquitectura del MoMo en Europa. Se potenció la relación volumétrica interior-exterior del edificio desde la *imaginación*⁶⁴ del arquitecto.

Estamos analizando un nuevo arte que estuvo marcado por la IGM y IIGM que "ha servido tradicionalmente de frontera (...) para marcar tres grandes periodos: antes, entre y después de ellas" (Aracil, 1988:343). Estos periodos se identifican con su formación, replanteamiento y desarrollo pero "estas fronteras no son lo rígidas o lineales que la necesidad de síntesis y simplificación pudiera llevarnos a considerar" (Aracil, 1988:343) como se comprueba en el desarrollo de las teorías utilizadas durante los casi primeros veinte años del MoMo.

Con el tiempo, estos edificios han sido reconocidos como: *obras de arte*⁶⁵, *objetos singulares*⁶⁶ y *obras auto-referenciadas*⁶⁷. Independientemente de la denominación recibida, podemos afirmar que en todos estos conceptos se escondía una idea común: la búsqueda de un sueño con contenido social⁶⁸.

⁶² "The obvious reply to the question is that our towns should be planned to make convenient, healthy, and beautiful places to live and work in (...) Therefore, as the type of modern town that most completely fulfils these conditions, at least ideally, is the garden city, the question arises" (Lethaby, 1921:11).

⁶³ "Uno de los rasgos de la tercera generación es una gran sensibilidad por el paisaje y el entorno arquitectónico. Entorno y arquitectura se han de ensamblar tan intensamente como sea posible (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:300).

⁶⁴ "La primera y segunda generaciones se encontraron con bastantes dificultades para poner en práctica su imaginación; aun así, la complejidad era menor (...) Para la tercera generación, la imaginación creadora está indisolublemente unida a la producción industrial de todos los elementos estructurales" (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:302) como industria *todopoderosa* que condicionaba la realización del trabajo del arquitecto, reflejada en el trabajo final.

⁶⁵ "Nuestro corazón apela a otros corazones. Tal es la medida de nuestra emoción, y la dimensión también puede ser deprimente (...) La grandeza reside en la intención y no en la dimensión" (Le Corbusier, 1963: 46).

⁶⁶ "Jean Nouvel: A propósito, me gustó mucho lo que dijiste que esperabas de un arquitecto: que sea el que todavía produzca "objetos singulares" (Baudrillard, 2000:102).

⁶⁷ "En todas las obras de estos artistas predomina una actitud antiilusionista, inexpressiva, que busca la esencialidad mediante la ausencia de elementos decorativos y la recurrencia a estructuras geométricas primarias. Se intenta eliminar toda alusión, liberando el arte de toda fundación referencial, representativa o metafórica" (Montaner, 1997:185).

⁶⁸ "La denominada «tradición del movimiento moderno» encierra un enorme repertorio de posibilidades figurativas e ideológicas que, aunque con contradicciones, se ha lanzado a la construcción de una utopía con un intenso contenido social" (Aracil, 1988:280).

Existen dos trabajos destacados, a principios del siglo XX que justificaron ideológicamente la arquitectura del momento. El primero de ellos, redactado en 1914 por un grupo de arquitectos italianos, es el *Manifiesto dell'architettura futurista* (Fig.1.61) en cual se defendía la belleza de los materiales como el hormigón que se ocultaba tras una estética o estilo vacío y estúpido, sin necesidad constructiva. Este trabajo fue calificado como *suprema imbecilidad* por romper con la arquitectura clásica y empezar un nuevo periodo de repetición arquitectónica, perdiendo el *sentido de la arquitectura monumental* para apostar por edificios ligeros, prácticos y efímeros. En aquel momento, esta arquitectura del MoMo no fue reconocida con un valor artístico, sólo socio-funcional. No será hasta 1943, cuando se cuestione esta idea de *no monumentalidad* de este tipo de edificios, modificando los prejuicios funcionales iniciales y creando grandes edificios con valor monumental, como veremos más adelante.

Este manifiesto se dividía en dos grandes grupos. Por un lado, los aspectos negativos de la arquitectura tradicional contra los que se manifestaba y, por otro lado, aquellos rasgos que defendía por su compromiso artístico, funcional, tecnológico y social.

El segundo documento (Fig.1.62), redactado 10 años después, estaba centrado en la plasticidad de la arquitectura del MoMo, desapareciendo la rigidez funcional de la *arquitectura futurista*. Sin embargo, en él todavía no se alcanza la definición concluyente del movimiento, es el punto de la redefinición en el que continua el carácter *no monumental* del edificio del MoMo y sólo se diferencia entre edificio público o privado. Este fue redactado en 1924 por Theo van Doesburg, arquitecto de la primera generación del MoMo, que realizó una aproximación teórica hacia lo que él definía como una nueva *arquitectura plástica*, escribiendo *Tot een beeldende architectuur*⁶⁹, en De Stijl, y enumeró los principios que debían seguir estos edificios para ser incluidos en la definición del MoMo.

Actualmente, el conjunto de principios enumerados en ambos documentos se encuentra incluido de forma directa o indirecta en la relación de valores patrimoniales reconocidos del edificio del MoMo. Aunque, durante el siglo XX, este equilibrio de los rasgos artísticos, técnicos y sociales se ha desequilibrado, potenciando alguno de ellos, en detrimento de la conservación del resto de valores. El edificio construido se ha transformado parcialmente llegando a perder el carácter unitario inicial.

⁶⁹ Hacia una arquitectura plástica, París, 1924 (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:224)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

ARQUITECTURA FUTURISTA. MANIFIESTO.

Antonio Sant'Elia, Filippo Tommaso Marinetti.

Octavilla publicada en Milán, 11.07.1914.

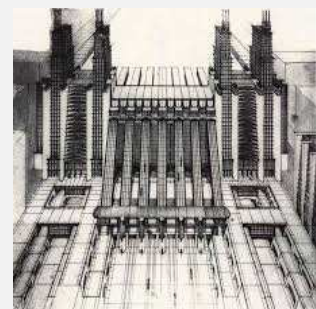
“Lo decorativo debe ser abolido (...) todo debe ser revolucionado” (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:166).

Yo combato y desprecio:

1. Toda la pseudoarquitectura de vanguardia de Austria, Hungría, Alemania y América.
2. Toda la arquitectura clásica, solemne, hierática, escenográfica, decorativa, monumental, frívola, encantadora.
3. El embalsamamiento, la reconstrucción, la reproducción de monumentos y *palacios antiguos*.
4. Las líneas perpendiculares y horizontales, las formas cúbicas y piramidales, que son estáticas, graves, opresivas y absolutamente ajenas a nuestra novísima sensibilidad.
5. El uso de materiales macizos, voluminosos, duraderos, anticuados, costosos.

Y proclamo:

1. Que la arquitectura *futurista* es la arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y de la sencillez; la arquitectura del hormigón armado, del hierro, del vidrio, del cartón, de las fibras textiles y de todos los sustitutos de la madera, de la piedra y del ladrillo que permitan obtener el máximo de elasticidad y ligereza.
2. Que esto no haga que la arquitectura *futurista* sea por ello una árida combinación de práctica y utilidad, sino que siga siendo arte, es decir, síntesis y expresión.
3. Que las líneas oblicuas y elípticas son dinámicas por su propia naturaleza y poseen un poder emotivo mil veces mayor que el de las líneas verticales y horizontales, y que una arquitectura dinámicamente integrada es imposible sin ellas.
4. Que la decoración, como cualquier cosa sobrepuesta a la arquitectura, es un absurdo y que «el valor decorativo de la arquitectura *futurista* depende sólo del uso y disposición original del material en bruto o desnudo o violentamente coloreado».
5. Que, de la misma manera que los antiguos encontraron la inspiración para su arte en los elementos de la naturaleza, nosotros –material y espiritualmente artificiales- debemos encontrar esta inspiración en los elementos del novísimo mundo mecánico que hemos creado, del cual la arquitectura debe ser la expresión más hermosa, la síntesis más completa, la integración artística más eficaz.
6. La arquitectura como arte de disponer las formas de los edificios según criterios preestablecidos está acabada.
7. Por arquitectura debe entenderse el esfuerzo de armonizar con libertad y con gran audacia el ambiente del hombre, es decir, convertir el mundo de las cosas en una proyección directa del mundo espíritu.
8. De una arquitectura así concebida no pueden surgir estereotipos plásticos o lineales, ya que las características fundamentales de la arquitectura futurista serán la caducidad y la transitoriedad. «Las casas durarán menos que nosotros. Cada generación tendrá que construirse su propia ciudad»



Diseño Central Eléctrica, Antonio Sant'Elia (1914).

(Fuente: www.architetturafuturista.it [consulta: 10.10.2016])

Fig.1.61. Cuadro sinóptico de la arquitectura futurista (elaborado desde Hereu, Montaner y Oliveras, 1994).
(Fuente: C. del Bosch)

1	Concepto de forma	La abolición de todo concepto de forma en el sentido de un tipo preestablecido tiene una importancia esencial para el sano desarrollo de la arquitectura y el arte en general. En vez de utilizar e imitar estilos anteriores como modelos, se debe plantear completamente de nuevo el problema de la arquitectura
2	Arquitectura elemental	La nueva arquitectura es elemental, es decir, se desarrolla a partir de elementos de la construcción en el sentido más amplio
3	Económica	La nueva arquitectura es económica, es decir, emplea sus medios elementales de la forma más eficaz y menos dispendiosa posible y no despilfarra estos medios ni el material
4	Funcional	La nueva arquitectura es funcional, es decir, se desarrolla a partir de una exacta determinación de las exigencias prácticas
5	Informe	La nueva arquitectura es informe aunque exactamente definida, es decir, que no está sometida a ningún tipo de forma estética establecido. No posee ningún molde (...) En contraposición a todos los estilos anteriores, el nuevo método arquitectónico no conoce ningún tipo cerrado, ningún tipo funcional
6	No monumental	La nueva arquitectura ha independizado el concepto de monumental de lo grande y lo pequeño
7	Sin factor pasivo	La nueva arquitectura no posee ningún factor pasivo. Ha superado la abertura (...) la ventana con su abertura desempeña un papel activo en el cerramiento
8	Idea de planta	La nueva arquitectura ha abierto las paredes y ha eliminado así la visión entre el interior y el exterior. Las paredes han dejado de ser portantes, sólo son puntos de apoyo suplementarios.
9	Arquitectura abierta	El resultado es una planta nueva, abierta, completamente distinta de la clásica, pues el interior y el exterior se inter-penetran
10	Relación espacio-tiempo	La nueva arquitectura es abierta. El conjunto está formado por un espacio dividido de acuerdo con las diversas exigencias funcionales
11	Anticúbica	La nueva arquitectura tiene en cuenta no sólo el espacio, sino también la magnitud tiempo
12	Simetría y repetición	La nueva arquitectura es anticúbica, es decir, no trata de combinar todas las células espaciales funcionales de un cubo cerrado, sino que proyecta las células espaciales funcionales
13	Riqueza plástica	La nueva arquitectura ha eliminado tanto la monótona repetición como la rígida regularidad de las dos mitades (...) en vez de simetría, la nueva arquitectura ofrece una nueva relación equilibrada entre partes dispares, es decir, de partes que se diferencian unas de otras por su posición, dimensiones, proporción y situación
14	Uso del color	Al contrario del frontalismo, que tuvo su origen en una concepción rígida, estática de la vida, la nueva arquitectura ofrece la riqueza plástica de una expansión múltiple en el espacio y en el tiempo
15	Antidecorativa	La nueva arquitectura ha abolido la pintura como expresión separada e imaginaria de armonía (...) admite el uso orgánico del color, como medio directo de expresión de sus relaciones en el espacio y el tiempo
16	Neoplasticismo	La nueva arquitectura es antidecorativa. El color (...) no es una parte decorativa de la arquitectura, sino un medio orgánico de expresión suyo
		La arquitectura como síntesis del neoplasticismo. La construcción es una parte de la nueva arquitectura que, al reunir todas las partes en sus manifestaciones más elementales, revela su verdadera esencia (...) dado que la nueva arquitectura no admite imágenes de ningún género (...) su propósito de crear un conjunto armónico con todos los medios esenciales es evidente desde el principio

Fig. 1.62. Enumeración de principios *De Stijl*.
(Fuente: C. del Bosch)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

En 1931, se publicó *Konstruksiya arkhitekturnykh i mashinnykh*⁷⁰ por el arquitecto constructivista ucraniano Iakov Chernikhov. En este texto se enfatizaban los puntos materiales de los edificios del MoMo. Los aspectos económicos, funcionales, no monumentales, las ideas de simetría y repetición evolucionaban hacia un *constructivismo*⁷¹ que perseguía la solución óptima del proceso constructivo, considerando todas las variables del mismo.

Para ilustrar esta situación, surgida de un problema de adaptación social⁷², originado en un desacuerdo del que sólo se podía salir desde una revolución, Le Corbusier creó una magnífica metáfora (Fig.1.63) para explicar el contenido de la arquitectura del MoMo.

En estos "uno, dos, tres platos. Pongo algo en su interior; en el primero: Técnicas, palabra genérica falta de precisión, pero que califico, inmediatamente, por esos términos que nos devuelven a nuestro tema: Resistencia de los materiales, física, química.

En el segundo plato, escribo: Sociológico y califico con: un nuevo plano de casa, de ciudad, para una nueva época. El conocimiento de la cuestión me hace percibir a lo lejos como un gruñido inquietante. Me apresuro a añadir: equilibrio social.

En el tercer plato: Económico. Evoco esas fatalidades de la hora presente que todavía no han llegado al corazón de la arquitectura y por ello puede decirse que la arquitectura está muy enferma y por ende, el país enfermo por la enfermedad de la arquitectura: estandarización, industrialización, taylorización; tres fenómenos consecutivos que administran implacablemente la actividad contemporánea, que no son ni crueles, ni atroces, pero que, por el contrario, conducen al orden, a la perfección, a la pureza y a la libertad.

Atravieso el límite y entro en el terreno de las emociones. Dibujo una pipa y el humo que sale de ella. Luego un pajarito y dentro una bonita nube de color rosa, escribo: "Lirismo". Y afirmo: lirismo=creación individual. Explico: lo que es drama, lo que es patético y añado: esto son los valores eternos que encenderán en todos los tiempos la llama en el corazón de los hombres.

La trayectoria ha alcanzado su objetivo: partiendo de elementos materiales que son la corriente del tiempo, y, por consiguiente, son cambiantes, efímeros, pero que no por ello dejan de construir el trampolín de su impulso, ha pasado a través del sueño humano para alcanzar los valores eternos: la obra de arte que es inmortal y nos emocionará a lo largo de todos los siglos"

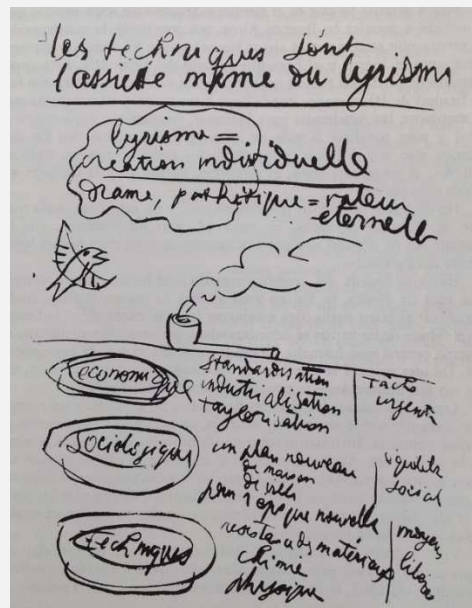


Fig.1.63. Las técnicas son la base misma del lirismo.

(Fuente : Le Corbusier, 1999:54)

⁷⁰ La Construcción de formas arquitectónicas y de la máquina por Iakov Chernikhov en Leningrado (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:226)

⁷¹ "Eclecticismo y el conservadurismo tecnológico. De hecho, su función es mucho más amplia; no es sólo destructora de lo antiguo sino también creadora de lo nuevo. Más aún, el constructivismo no niega en modo alguno el arte o lo sustituye por tecnología e ingeniería, ni tampoco ignora los contenidos artísticos y los medios de los efectos artísticos, según sostienen ciertos historiadores del arte contemporáneos (...) El constructivismo no renuncia a la utilización crítica del experimento. No busca una solución aislada de aspectos particulares de tal o cual tarea sino que intenta la mejor utilización de todas las posibilidades, tanto las formal-compositivas como las tecnológico-constructivas vinculándolas mutuamente en un proceso creativo y de síntesis" (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:242).

⁷² Un grand désaccord règne entre un état d'esprit moderne qui est une injonction, et un stock étouffant de débris séculaires. C'est un problème d'adaptation où les choses objectives de notre vie sont en cause. La société désire violemment une chose qu'elle obtiendra ou qu'elle n'obtiendra pas. Tout est là; tout dépend de l'effort qu'on fera et de l'attention qu'on accordera à ces symptômes alarmants. Architecture ou révolution. On peut éviter la révolution (Le Corbusier, 1966:243).

En ella utilizaba una imagen, formada por *tres platos* que representaban los aspectos determinantes de esta arquitectura: *técnica*, *sociología* y *economía*. Estos se unían a una *pipa* que representa el *lirismo* y transforma la arquitectura en arte. Así, se concluía una la revisión de los valores del nuevo concepto de arquitectura, en la que los estilos habían desaparecido.

Para Le Corbusier, en el *plato de la técnica*⁷³ se encontraban los nuevos instrumentos capaces de definir las formas del MoMo según la demanda del momento. En el segundo *plato* o *sociológico* hablaba del equilibrio social en el sentido que nos acerca a la creación de la ciudad desde un punto de vista funcional. Este *plato* estaba relacionado con la belleza o el arte porque el carácter socio-funcional que impregnaba “a la humanidad, no se puede hacer desaparecer del mundo, todos los artistas tendrán que acabar aceptando la siguiente sentencia: *No puede ser bello aquello que no es práctico* (...) Toda ordenación sencilla y cerrada en sí misma (...) siempre se verá acompañada del éxito” (Wagner, 1993:66). Luego, la plasticidad demandada por van Doesburg y rechazada por el futurismo creó una *estética sin voluntad*⁷⁴, funcional y con un fin social. Finalmente, en el *tercer plato* o *economía* se encuentran los aspectos más negativos de la arquitectura del momento por su politización económica. Aquí, Le Corbusier concentraba los debates generados en el CIAM V, celebrado en París en 1937, sobre la nueva ciudad⁷⁵ y la vivienda. Defendía la creación del alojamiento como “una obra activa, optimista, humana, portadora de placeres esenciales (...) Es la manifestación pura, fundamental de una nueva conciencia. Únicamente desde el punto de vista de una nueva conciencia podrán enfocarse a partir de ahora los problemas de la arquitectura y del urbanismo. Una nueva sociedad crea su hogar, este receptáculo de la vida. El hombre y su abrigo” (Le Corbusier, 1999b:19).

Estos tres platos están recogidos dentro de la imagen artística del movimiento porque aunque “algunas formas (...) parecen absurdas y chocan dando la impresión de ser productos de la casualidad, fantasía, únicamente de la fantasía que el arquitecto ha imaginado” (Artigas, 1981:61). Sin embargo, no es cierto este carácter insustancial y responden a un concepto amplio que define un objeto de arte que hoy es considerado patrimonio.

⁷³ “L’architecture se trouve devant un code modifié. Les innovations constructives sont telles que les anciens styles, dont nous sommes obsédés, ne peuvent plus les recouvrir; les matériaux employés actuellement se dérobent aux agencements des décorateurs. Il y a une telle nouveauté dans les formes, dans les rythmes, fournie par es procédés constructifs, une telle nouveauté dans les ordonnances et les nouveaux programmes industriels, locatifs ou urbains, qu’éclatent enfin à notre entendement les lois véritables, profondes de l’architecture que son établies sur le volume, le rythme et la proportion; les styles n’existent plus, les styles ont hors de nous; s’ils nous assaillent encore, c’est comme des parasites. Si l’on se place en face du passé, on constate que la vieille codification de l’architecture, surchargé d’articles et de règlements pendant quarante siècles, cesse de nous intéresser; elle ne nous concerne plus; il y a eu révision des valeurs; il y a eu révolution dans le concept de l’architecture” (Le Corbusier, 1966:240).

⁷⁴ Jean Nouvel ha definido como “arquitectura involuntaria (...) lugares que tienen una estética sin voluntad estética” (Baudrillard, 2000:24).

⁷⁵ “En esta empresa de conjunto, que es a la vez comprensión material y expansión espiritual (...) la gran ciudad descubrirá una nueva posibilidad, infinitamente preciosa, que es la de retirar (...) aportaciones desagradables o inútiles, y a veces de la mugre que las desfiguraba, estas alhajas puras de su historia: las iglesias, los edificios nacionales y los monumentos. Entonces, sobre aquellos mismos lugares que contemplaron el peor de los desórdenes reinará una verdadera acrópolis dedicada a la inteligencia y al civismo (Le Corbusier, 1999b:102).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

En todas estas aproximaciones al objeto del MoMo se evidencia que se trata de un elemento singular en el que, como describía el filósofo francés Baudrillard, “el objeto (...) es un poco el fin de la arquitectura en la medida en que es capaz de traducir una forma de la comunidad humana” (Baudrillard, 2000:102) y su singularidad es el resultado de la “búsqueda de una máxima tensión formal y conceptual con un uso restringido de formas geométricas” (Montaner, 1997:183). Los aspectos sociales se unen a los rasgos formales y funcionales, ofreciendo respuestas no “univocas a la complejidad ideológica de las cuestiones fundamentales” (Aracil, 1988:280) que se reflejaron en los diversos *estilos o ismos* que representaban “una dimensión vivencial, ligada a la existencia del hombre (...) hasta que en el ecuador del siglo XX, aparecen los neos” (Calaf, 2003:23).

Han sido muchos y variados los nombres derivados de esta corriente o que pertenecen a ella como subgrupos o adjetivos que diversifican la corriente original: *funcionalismo*, *constructivismo*, *minimalismo*, *surrealismo*, *fascismo*, *elementarismo*, *aformalismo*, *futurismo*, *nihilismo* y *expresionismo*, entre otros (Fig.1.64). Todos se encuentran incluidos en lo que Le Corbusier definió como un *Nuevo Ciclo de la Arquitectura*⁷⁶, una nueva forma de hacer arquitectura.

En cierta forma, todas estas denominaciones están incluidas en el objeto de este trabajo y reflejadas en el elemento patrimonial que estamos estudiando. Representan un conjunto de opciones arquitectónicas de gran funcionalidad que utiliza los resultados y conclusiones del constructivismo y, formalmente, crea formas simples pero no sin significado; representó corrientes políticas en determinados países, reflejando el poder autoritario; buscó una liberación de la expresión desde el lenguaje histórico como un elemento aformal y, aunque no llegó a los límites futuristas, sí utilizó todos los recursos científicos; fue una arquitectura creada para un tiempo sin cuestionar el futuro del objeto, desde un nihilismo optimista y desarrolló una nueva corriente de vanguardia que, actualmente, configura el patrimonio del MoMo.

Esta pluralidad, aparentemente estética, recoge aspectos que caracterizan “la finalidad del edificio (Bauzweck), los medios económicos disponibles, la situación geográfica, la orientación, la duración de utilización prevista, la exigencia estética de incorporarse al entorno y la configuración de una imagen exterior que responda realmente a la estructura interior, etc.” (Wagner, 1993:65-66). El sumatorio de todos estos factores reforzará la pluralidad que va más allá de una definición arquitectónica estética. Para Le Corbusier, este fenómeno se describía en *L'Esthétique de l'ingénieur, architecture*.

⁷⁶ Segunda conferencia “Amigos de las Artes”, 5 octubre 1929. LAS TÉCNICAS SON LA BASE MISMA DEL LIRISMO ABRE EL UN NUEVO CICLO DE LA ARQUITECTURA. (Le Corbusier, 1999:53).

FUNCIONALISMO: El funcionalismo puede ser formal y/o tecnológico y se puede reconocer como “un método de trabajo y análisis arquitectónico, no excluye la posibilidad de interrelación armónica entre los principios de forma y contenido, ni excluye la posibilidad de coordinación de las tareas prácticas y utilitarias y el atractivo artístico” (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:242).

CONSTRUCTIVISMO: El constructivismo utilizó “los resultados formales y metodológicos de las tendencias modernas. Estas orientaciones han contribuido en gran medida al entendimiento de la arquitectura moderna y de las formas mecánicas. Han mostrado la utilidad de la investigación de laboratorio y el valor del estudio y análisis formal vinculado a la tecnología industrial contemporánea” (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:242).

MINIMALISMO: El minimalismo es “la búsqueda de una unidad conseguida mediante el uso intenso de muy pocas formas y materiales arquitectónicos, con la voluntad de conseguir lo máximo y lo mejor con lo mínimo, se manifiesta en bastantes arquitectos contemporáneos” (Montaner, 1997:187).

SURREALISMO y FASCISMO: Ambas corrientes estuvieron condicionadas por la situación socio-política, entre 1918 y 1945, coexisten significativamente en la génesis formativa y en el poder los surrealismos y los fascismos (Moreno, 2010:216)

ELEMENTARISMO: Esta corriente unida a la abstracción y simplificación ha sido “uno de los motores de las vanguardias artísticas y arquitectónicas de principios de siglo” (Montaner, 1997:183).

AFORMALISMO: “La superación consiste en un cambio de objetivos artísticos, en la fijación de metas con mayor alcance. El objetivo del arte abstracto no era la negación de lo representativo, sino la liberación de la realidad; el objetivo del aformalismo no era la in-forma, sino la liberación expresiva” (Moreno, 2010:217)

FUTURISMO: “El problema de la arquitectura *futurista* no es un problema de recomposición lineal. No se trata de encontrar nuevas molduras, nuevos bastidores de ventana y de puerta, sustitutos de columnas, pilastras, ménsulas, cariátides, gárgolas. No se trata de dejar la fachada con los ladrillos desnudos, o de enlucirla, o de revestirla de piedra, ni de establecer diferencias formales entre edificios nuevos y viejos. Se trata de crear de nueva planta (...) *futurista*, de construirla con todos los recursos de la ciencia y de la técnica, de satisfacer hasta el límite todas las exigencias de nuestra forma de vida y de nuestro espíritu, de rechazar todo lo que sea grotesco, molesto y ajeno a nosotros (tradición, estilo, estética, proporción), estableciendo nuevas formas, nuevas líneas, *una nueva armonía de perfiles y volúmenes*, una arquitectura cuya razón de ser se base solamente en las condiciones especiales de la vida moderna, cuyos valores estéticos están en perfecta armonía con nuestra sensibilidad. Esta arquitectura no puede estar sujeta a ninguna ley de continuidad histórica. Tiene que ser tan nueva como nuevo es nuestro estado anímico” (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:165).

NIHILISMO: En 1914 comenzó a “arraigar –al menos en los dominios del arte- la *ideología* de la nada y de la destrucción (...) se trataba de un *nihilismo optimista*” (Moreno, 2010:216)

EXPRESIONISMO: “Las dos guerras mundiales señalan enérgicamente en el tiempo las fronteras de la expresión contemporánea. Se diría que alrededor de esos límites, según la cercanía o el recuerdo de la guerra, se ha establecido el comportamiento de ese arte de crisis” (Moreno, 2010:215)

Fig. 1.64. Descripción de corrientes (*ISMOS*) desarrolladas durante el siglo XX.
(Fuente: C. del Bosch)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Estética del Ingeniero, Arquitectura, dos cosas solidarias, consecutivas, una en pleno desarrollo y otra en lamentable retroceso.

“El ingeniero, inspirado por los principios de la economía y conducido por el cálculo, nos lleva a un acuerdo con las leyes del universo. El espera la armonía.

El arquitecto, bajo el diseño de las formas, diseña un orden que es el resultado de su espíritu; con las formas, el alcanza nuestros sentidos con fuerza, provocando las emociones plásticas; con los trabajos que el crea, despierta en nosotros ecos profundos, nos da la cantidad justa de un orden que sentimos de acuerdo con el mundo, el determina los diversos movimientos de nuestro espíritu y nuestro corazón; es entonces cuando sentimos la belleza”

(Le Corbusier, 1966:4)⁷⁷

Formalmente, la arquitectura del MoMo es una obra *autorreferencial*⁷⁸ con formas que son reconocidas por sí mismas y, desde una aplicación de la psicología de la configuración, son percibidas con un carácter primario por el ciudadano que debería interpretarlas directamente. El edificio se expresa de forma clara y habla “de un cambio significativo en la sensibilidad hacia el arte (...) Este estilo (...) ha de representar a nuestro tiempo y a nosotros mismos, una vez construido (...) necesita, al igual que todos los estilos anteriores, de cierto tiempo para desarrollarse; pero nuestro siglo, que evoluciona a gran velocidad, tiene el deber de alcanzar esta meta con mayor rapidez de lo que ocurría hasta ahora, y por ello el mundo, para propio asombro, ya ha llegado a la meta. Estas ideas exigen que (...) el arquitecto intente crear formas nuevas o emplear formas que se ajusten con mayor facilidad a nuestras construcciones y necesidades modernas, es decir, responder de la mejor manera posible a la verdad” (Wagner, 1993:61-62). Hasta ese momento, el arquitecto imitaba el pasado desde la admiración y veneración⁷⁹ pero esta situación evolucionó y ya no podía seguir copiando, tenía la obligación de configurar un nuevo estilo con nuevos modelos y una nueva materialidad⁸⁰ que paulatinamente accedería a la sociedad.

⁷⁷ “Esthétique de l'ingénieur, Architecture, deux choses solidaires, consécutives, l'une en plein épanouissement, l'autre en pénible régression.

L'ingénieur, inspiré par la loi d'Économie et conduit par le calcul, nous met en accord avec les lois de l'univers. Il atteint l'harmonie.

L'architecte, par l'ordonnance des formes, réalise un ordre qui est une pure création de son esprit ; par les formes, il affecte intensivement nos sens, provoquant des émotions plastiques; par les rapports qu'il crée, il éveille en nous des résonances profondes, il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde, il détermine des mouvements divers de notre esprit et de notre cœur; c'est alors que nous ressentons la beauté ” (Le Corbusier, 1966:4).

⁷⁸ “Autoreferencial, no apela ni evoca nada que no sea ella misma. Para ello se plantean formas que puedan ser perceptibles de manera global e instantánea, formas gestálticas que se dirijan directamente a la mente del observador” (Montaner, 1997:185).

⁷⁹ “Este es el momento adecuado de animar al moderno arquitecto creativo a *continuar avanzando* y prevenirlo ante una excesiva veneración de las formas heredadas, para que vuelva a tomar conciencia de sí mismo, por modesta que ésta sea, sin la cual es imposible que surja una gran creación (...) a esta causa se deben gran parte de los frecuentes errores cometidos en todas las cuestiones relacionadas con la arquitectura monumental. Toda escultura es parte integrante del lugar donde se ha de situar pero, como dicho lugar ya existe antes de empezar a componer el monumento, éste siempre ha de armonizar con un emplazamiento determinado, y nunca al revés” (Wagner, 1993:66-67).

⁸⁰ Podría llegar a tener la arquitectura un valor escultórico expresado a gran escala sus “formas simples de gran tamaño, como rascacielos, y por otra parte un minimalismo que se percibe más en la desnudez y simplicidad del espacio interior, en la calidad del detalle técnico y en la percepción doméstica de la materialidad” (Montaner, 1997:191).

En términos generales, el objeto patrimonial del MoMo es una forma visible y enunciable porque ha seguido un procedimiento teórico. Por tanto, se puede describir objetivamente. Sin embargo, este concepto no es aplicable al conjunto de los edificios del MoMo porque existe una serie de valores no formales que podríamos decir invisibles y no enunciables, bajo lo que el escritor francés Raymond Rousset definió como *idea de una intención*⁸¹, que necesitan de *descripciones*⁸² mediante un *procedimiento lingüístico*⁸³ para ser aprehendidas por el ciudadano. La intencionalidad no puede ser apreciada porque no existe una relación biunívoca *forma visible – forma enunciable*⁸⁴.

Por último, para cerrar la definición objetiva del patrimonio del MoMo, vamos a recordar brevemente los trabajos realizados sobre la ornamentación en la arquitectura por el arquitecto austriaco Loos y el arquitecto belga Van de Velde. El primero defendía la falta de ornamento como símbolo de *fuerza espiritual* frente a civilizaciones pasadas que necesitaban este elemento como objeto de distinción. Y, el segundo, protegía la capacidad del trazado en el proyecto, como *elemento suficiente* para definirlo. Ambos desarrollaron amplias reflexiones sobre los aspectos formales de la arquitectura del momento, condicionando notablemente su concepto tradicional.

En 1912, Loos publicó *Ornament und Verbrechen*, en Der Sturm, Berlín. En él sostenía la clara idea de que el ornamento moderno era sólo un impulso que no podía ser utilizado por la sociedad del siglo XX y el origen de las artes plásticas no debía configurar la arquitectura. "Los rezagados retrasan la evolución cultural de los pueblos y de la humanidad, ya que el ornamento no está engendrado sólo por delincuentes, sino que comete un delito en tanto que perjudica enormemente a los hombres atentando a la salud, al patrimonio nacional y por eso a la evolución cultural (...) Ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y por ello salud desperdiciada. Así fue siempre. Hoy significa, además, material desperdiciado y ambas cosas significan capital desperdiciado"

(Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:175-176)

⁸¹ "Por vulgar no entiendo algo peyorativo, sino lo que fue retenido como lo más conocido de la fenomenología: la idea de una intencionalidad, no solamente de la conciencia, sino también de la síntesis de la conciencia, bajo la forma célebre de toda conciencia es conciencia de algo" (Deleuze, 2013:191).

⁸² "Las obras sin procedimiento son muy, muy curiosas, consisten en interminables descripciones" (Deleuze, 2013:198).

⁸³ "Foucault tiene toda la razón al decir que las obras sin procedimiento, las obras de descripción visual, son la inversa del procedimiento lingüístico" (Deleuze, 2013:199).

⁸⁴ Visibilidades y enunciados en Raymond Rousset. Conclusiones sobre el saber. 10 de Diciembre de 1985.

"La forma de lo visible, la forma de lo enunciable. No hay isomorfismo entre dichas formas. En otros términos, ni hay forma común a lo visible y a lo enunciable, ni hay correspondencia entre las dos formas. Ni conformidad –forma común-, ni correspondencia biunívoca de una forma a la otra (...) Una de las consecuencias inmediatas de semejante punto de vista es una crítica fundamental de la intencionalidad. O, si prefieren, una crítica de la fenomenología, al menos bajo su forma vulgar" (Deleuze, 2013:191).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

En 1916, en una línea de continuidad pero sensiblemente diferente a Loos, Van de Velde escribió *Les Formules de la Beauté Architectonique Moderne*⁸⁵, en Weimar. En este texto defendía el valor de la línea o el trazo en el proyecto y rechazaba otros elementos que la completasen por su suficiente valor. "La línea es una fuerza cuyas actividades son análogas a las de todas las fuerzas naturales elementales; icuando se reúnen varias líneas-fuerza y ejercen sus actividades en sentido contrario, provocan los mismos resultados que cuando las fuerzas naturales se oponen entre sí en las mismas condiciones! La línea toma su fuerza de la energía de quien la ha trazado (...) En este tipo de líneas operan las mismas fuerzas que en la naturaleza han impregnado al viento, al fuego y al agua. Cuando el arroyo se precipita contra una piedra que se opone a su curso, se desvía y dirige sus aguas hacia la orilla opuesta donde escarba y erosiona los bordes. Cuando el viento choca con las poderosas cimas de las montañas se rompe contra esas masas inquebrantables y cuando el fuego se desencadena bajo bóvedas de piedras se extiende, corre y se lanza buscando salidas (...) La línea actúa sobre cualquier ser que tenga algo de sensibilidad por medio de las direcciones, las relaciones de longitud y los acentos inducidos mientras es trazada. Esta acción es espontánea (...) si, a continuación, constatamos que la impaciencia del goce estético se remonta a los primeros instantes de la concepción, comprobaremos además que no percibimos goce estético hasta que las sucesivas modificaciones del esquema revelan la existencia de relaciones dinámicas entre todas las líneas en juego"

(Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:95)

En el *I Congreso Nacional Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra*⁸⁶, 2014, presentamos una trabajo de investigación sobre la validez de la definición de la obra del MoMo, la amenaza creciente sobre sus valores patrimoniales y la consecuente pérdida de sus cualidades espaciales.

Hasta ahora, el valor simbólico y mitológico del elemento conocido "del objeto antiguo (...) es vivido de otra manera (...) no sirviendo para nada, sirve profundamente para algo. ¿De dónde emerge esa motivación tenaz a lo antiguo? (...) La exigencia a la que responden los objetos antiguos es la de ser definitivo, un ser consumado. El tiempo del objeto mitológico es el perfecto: es lo que tiene lugar en el presente como si hubiese tenido lugar antaño, y lo que por esa misma razón está fundado en sí mismo es auténtico. El objeto antiguo es siempre, en la acepción rigurosa del término, un retrato de familia" (Baudrillard, 1969:84-85). El patrimonio histórico ha sido entendido como aquello que se conserva, pervive, consigue ganar al tiempo. Estos elementos no dependen del espectador, no se dirigen a él, parten de una aceptación socialmente extendida. Pero ¿qué es el arte-arquitectura? "Dibujo cosas conocidas de todos: esta ventana del renacimiento flanqueada por dos pilastras y con un arquitrabe coronado por un frontón vaciado; ese templo griego; ese voladizo dórico; este otro, jónico y éste que es corintio. Y luego, esta composición que es, ya lo ven ustedes, compuesta y común, desde hace mucho tiempo, a todos los países y apta para todos los usos (...) Con firmeza, escribo: Esto no es Arquitectura. Son los estilos. Para que no se abuse de estos propósitos, para que no se me haga decir lo que no pienso, escribo también: vivos y magníficos en su origen, ya no son, hoy sino cadáveres" (Le Corbusier, 1999:90). Es decir, Le Corbusier sólo entendía el arte-arquitectura como el producto de la ecuación razón-pasión, el lugar de la felicidad humana, un acto de voluntad

⁸⁵ Fórmulas de la belleza arquitectónica moderna. Henry Van de Velde. 1916-1917. Edición facsímil. Archives d'Architecture Moderne. Bruselas, 1978.

⁸⁶ *I Congreso Nacional Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra*, organizado por la Fundación Alejandro de la Sota en colaboración con el Ministerio de Fomento, 2014.

consciente. De esta forma, se rompe con la imagen reconocida y extendida del objeto patrimonial histórico, surgiendo un nuevo elemento con capacidad de ser patrimonio, independientemente de su pasado.

En comparación con el monumento histórico, la producción del MoMo como reflejo socio-político ha sido escasa y ha hecho que no exista una conciencia común del movimiento. Para que esto sea posible necesitamos que el objeto edificado sea reconocido "el equilibrio o la serenidad interior que es lo que da sentido a la vida, depende (...) de la capacidad de absorber lo inventado y lo producido con sensibilidad, económica y políticamente. Este no terminar con la realidad, que nosotros mismos hemos creado, esta falta de capacidad para manipular con el corazón aquello que ha creado el cerebro, es la peor desgracia que se manifiesta desde hace más de cien años – es decir, desde la época de la industrialización- unas veces más débilmente y otras veces estrangulando casi la vida" (Giedion, 1997:134).

Desde este punto de vista social, las ciudades fueron creadas y deben ser entendidas como espacios para desarrollar la vida de los hombres según cada relación lugar y momento. Le Corbusier llegó incluso a delimitar *para qué época hay que construir* estableciendo unos plazos de tiempos según generaciones y definir cómo los *edificios* pueden ser objetos *perdurables* según su uso. Creando una relación directa entre la vida de los edificios con valor representativo de un pensamiento y su carácter social.

En general, en la arquitectura del MoMo destacó la función en detrimento de la *belleza*. El espacio, gracias a las formas y los materiales, fue el protagonista de una nueva arquitectura que descubría una nueva perfección. Moholy-Nagy lo definió en *De los materiales a la arquitectura*⁸⁷ como la realidad de "cada periodo cultural tiene su propia concepción del espacio, pero es preciso cierto tiempo para que la gente lo entienda así conscientemente. Esto es lo que sucede con nuestra propia concepción espacial. Aun para definirla predomina un titubeo considerable. Esta inseguridad se manifiesta en los términos que empleamos; y éstos a su vez aumentan la confusión general" (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:244). Adjetivos como: homogéneo, relativo, ficticio, abstracto, actual, imaginario, superficial, lineal, interior, exterior, etc., crean un nuevo lenguaje que no había sido necesario hasta ese momento. Estos formaban parte de un discurso que surgía del trabajo, de un método que desde la inspiración inicial llegaba a un desarrollo final. Se buscaba una experiencia en la que se disfrutaba del espacio unido al tiempo, como elementos cambiantes.

⁸⁷ De los materiales a la arquitectura (Von material zu architektur, Lázlo Moholy-Nagy, Munich, 1929).

1.3. PERCEPCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO

“Eran blancas las catedrales porque eran nuevas. Las ciudades eran nuevas; se construían íntegras, ordenadas, regulares, geométricas, de acuerdo con planos. La piedra de Francia, recién tallada, era resplandeciente de blancura, como blanco y deslumbrante había sido la Acrópolis de Atenas, como lucientes de granito pulido habían sido las Pirámides de Egipto. En todas las ciudades o los pueblos encerrados en murallas nuevas, el rascacielos de Dios dominaba la comarca. Lo habían hecho tan alto como pudieron, extraordinariamente altos. Era desproporcionado en el conjunto (...) Comenzaba el mundo nuevo. Blanco, límpido, alegre, aseado, neto y sin retornos, el nuevo mundo se abría como una flor sobre las ruinas. Se había abandonado todo lo que era costumbre reconocida; se habían vuelto la espalda. En cien años se cumplió el prodigio y Europa se transformó”

(Le Corbusier, 1963:18)

A principios del siglo XX, el ciudadano no tenía capacidad de sentirse atraído de forma voluntaria hacia el MoMo, creando un rechazo social. La razón “más importante del porqué las masas son tan insensibles ante la mayor parte de las obras de arte se debe a que el lenguaje del arte es incomprensible, y lo ofrecido no son en realidad obras de nuestro tiempo. En la búsqueda y en el tanteo de aquello que es correcto, nuestra época –muy alejada de intentar expresar nuestras ideas y a nosotros mismos- ha buscado la salvación a través de la imitación ridícula en vez de hacerlo mediante la creación genuina y el proceso natural” (Wagner, 1993:58). Esta situación potenció la incomprensión a la que se enfrentó el ciudadano que no fue el único afectado del momento. El arquitecto, como agente creador, también sufrió esta situación de desconcierto. Su figura tuvo que identificar esta línea de trabajo con una clara opinión, basada en la elección de un *estilo determinado* “que luego aplicaría hasta en el menor detalle y, además, lo convertiría en el caballo de batalla y pauta para juzgar las formas artísticas creadas o mejor dicho copiadas” (Wagner, 1993:51).

Ambos, usuario y creador, participantes en la definición del objeto del MoMo, se vieron presionados en una primera aproximación hacia él. Sin embargo, gracias al trabajo realizado por las primeras generaciones de arquitectos vanguardistas se produjo la asimilación de este nuevo estilo. No obstante, los objetos⁸⁸, creados desde el MoMo como corriente artística, ofrecían formas relacionadas con la nueva realidad socio-funcional. Desde esta perspectiva, los primeros edificios proyectados y construidos del MoMo empezaron a adquirir una dimensión funcional antes que monumental porque este trabajo de creación realizado por los arquitectos del momento se

⁸⁸ “El objeto estético es una intimidad en cuanto tal- es todo en cuanto yo (...) la obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético por parecernos que nos hace patente la intimidad de las cosas, su relación ejecutiva –frente a quien las otras noticias de la ciencia parecen meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos” (Ortega y Gasset, 1984:163).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

basó en el conocimiento y análisis de las demandas urbanas y sociales, alcanzando el *racionalismo socializante y colectivizador*⁸⁹, independientemente de la actividad contenida.

En este momento, tenemos definido el objeto arquitectónico como elemento artístico, avance científico-tecnológico y fenómeno socio-funcional. Además, hemos realizado una aproximación objetiva del valor del MoMo. Luego, vamos a analizar cuál es la percepción social que existe sobre él una vez que ha sido reconocido por su valor patrimonial porque estos edificios como obra de arte tienen suficiente significado nominal para ser considerados parte del conjunto patrimonial de las ciudades europeas, vigilados según el Convenio Cultural Europeo de París en 1954⁹⁰. Sin embargo, “de poco pueden servir las leyes si en la conciencia de los pueblos no está arraigada la necesidad de proteger su patrimonio cultural” (González-Úbeda, 1981:8).

El filósofo español Subirats, a finales del siglo XX, realizó una valoración sobre la evolución del MoMo y cómo el racionalismo, movimiento de vanguardia, había perdido su capacidad de reflexión y consciencia sobre sus bases o principios teóricos, quedando como objeto comercial. Es decir, en un periodo de 60 años, el MoMo perdió parte de sus valores iniciales aunque continuo creándose sin ellos, lo que ha ido provocando que al intervenir sobre él no se tengan en cuenta los criterios iniciales, dejándolos de lado en la mayoría de los casos.

“La visión distante y crítica de una vanguardia ambigua y un ambivalente progreso (...) las vanguardias se han convertido, a partir de la Segunda Guerra Mundial, en un ritual tedioso y perfectamente conservador (...) el fenómeno cultural moderno de las vanguardias ha perdido toda energía y toda sustancia radical (...) En el mejor de los casos, han desembocado en una retórica académica o formalista, ajena a los contenidos culturales, y a las angustias, lo mismo que las esperanzas de nuestro tiempo. Desde Mies van der Rohe hasta Aldo Rossi el racionalismo estético moderno (...) ha ido adoptando de manera progresiva un lenguaje hermético, tan consistente desde un punto de vista gramatical como opaco y mudo, frente a los contenidos culturales de nuestro presente crítico (...) la más notable de las características de esta nueva corriente del vanguardismo tardío es la emancipación del diseño y la arquitectura de sus implicaciones teóricas y su compromiso social”

(Subirats, 1989:33-39)

⁸⁹ “Pero, entretanto, por encima de esta normalidad aparente, avanza el movimiento más importante del siglo: el de las reivindicaciones sociales. La auténtica inestabilidad del país –es decir, su progreso- radica precisamente en la dinámica de estos acontecimientos (...) la arquitectura modernista comienzan a marchitarse entre las manos las premisas sociológicas –es decir, políticas- que la hicieron en un principio tan poderosa. El movimiento social comenzará a preparar el terreno para un nuevo paso evolutivo de la arquitectura: el paso que ha de llevar hacia problemas y soluciones que borrarán las últimas huellas del Modernismo, no sustituyéndolas por las del clasicismo que invocó el Novecentismo, sino por el racionalismo socializante y colectivizador de los años veinte. El movimiento social se encausa efectivamente hacia el sindicalismo” (Bohigas, 1983:244).

⁹⁰ “El Convenio Cultural Europeo, firmado en París en 1954 y ratificado por España tres años después, en cuyo artículo 5º se estipula que cada parte contratante considerará los objetos que tengan un valor cultural europeo que se encontraran colocados bajo su vigilancia como parte integrante del patrimonio cultural común de Europa” (González-Úbeda, 1981:7)

Entre los valores que deberían ser percibidos en este patrimonio y que hemos analizado, nos encontramos con su capacidad funcional porque, generalmente, fueron edificios creados desde “la razón analítica, aquella que se basa en la distinción y clasificación, utilizando procesos lógicos y matemáticos que tienden a la abstracción (...) en los momentos culminantes de la búsqueda de la utilidad, el racionalismo en arquitectura coincide siempre con el funcionalismo, es decir, con la premisa de que la forma es un resultado de la función: el programa, los materiales, el contexto” (Montaner, 1997:67). Sin embargo, esta propiedad ha sido frecuentemente mermada con las diferentes intervenciones realizadas. Paradójicamente, en numerosos procesos de intervención la carencia funcional ha sido el origen del cambio, pero un exceso de funcionalidad, realizada sin orden, ha terminado con la imagen espacial del edificio, tanto interior como exteriormente. Para evitar estas situaciones es necesario modificar la aproximación hacia este objeto, cómo es percibido y cómo es intervenido. Si realizamos una extrapolación desde el PAH “tres son los grandes medios de protección del patrimonio (...) según se ratifica por la Declaración de Ámsterdam, aprobada por el Congreso sobre el Patrimonio Arquitectónico Europeo que se celebró en la capital holandesa bajo los auspicios del Consejo de Europa: medidas legislativas, medidas económicas y medidas educativas tendentes a la formación de una opinión pública consciente y alerta” (González-Úbeda, 1981:9).

La situación actual del PAMoMo, según las actitudes de intervención, se percibe bajo diferentes formas de interpretación de su valor y la aplicación de una gestión variable como recurso cultural. Marcelo Martín Guglielmino exponía como “*mirar el patrimonio* implica atención dirigida, conciencia de la distancia desde la que se mira, percepción del objeto y su entorno, y una actitud ideológica que nos remite a cuestiones de investigación, conservación y, especialmente, difusión en tanto comunicación social de esta trilogía. Para poder mirar el patrimonio primero hay que verlo. Esta tarea de mirar y, por qué no, de buscar, indagar, comienza con algunos titulares de periódicos inexistentes que nos orientan en la clave de qué hacer con el patrimonio a partir de esa mirada consciente de la que hablamos” (Calaf y Fontal, 2006:203). El patrimonio del MoMo, apoyado en su base científica, ordenada y racional, demostró su admiración por *la máquina* que podría parecer que implicaba olvidar los aspectos formales, por una visión social, funcional y racional del edificio. Sin embargo, era una arquitectura en la que la máquina como elemento preciso y exacto absorbía cualquier situación artística imprevista. Este elemento fue evolucionando, se hizo culturalmente plural y la razón unida a la experiencia, ampliaron el conocimiento de esta corriente.

Formalmente, este movimiento empezó desarrollando una arquitectura orgánica como vanguardia figurativa en la que la imagen del objeto como valor estético no se subordinaba al carácter funcional. Surge una búsqueda formal y espacial que contiene aspectos funcionales. Sin embargo, esta respuesta ideal dada por la arquitectura durante el siglo XX puede ser percibida como una utopía que llegó a ser copiada, sin criterio, y termino desvaneciéndose. Subirats definió la arquitectura del MoMo como una “ambigüedad utópica del maquinismo” (Subirats, 1989:53). Fue el principio de la crisis de los principios racionales (estilísticos, técnicos y sociales) que alcanzó una

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

homogeneización y organización social casi global pero, finalmente, esta armonía formal, científico-técnica y civilizadora terminó desapareciendo.

“Las vanguardias llevaron a cabo la síntesis monumental de los valores económicos, tecnológicos y epistemológicos del maquinismo moderno con valores culturales de signo utópico, en unos casos espiritualistas, y en otros racionalistas o funcionalistas, como sucede con el constructivismo o el Bauhaus. En esta labor, los pioneros del Movimiento Moderno comprometieron la autonomía del arte y la arquitectura, así como sus contenidos semánticos y simbólicos, transformando a ambos en un medio real para otorgar a la nueva tecnología una dimensión universal y absoluta (...) sin embargo, la doble escisión entre la forma y su significado cultural o social, y entre progreso científico-técnico y el interés humano por la autonomía y la sobrevivencia, todavía ha tenido que confrontar una ulterior y más drástica realidad: la de un desarrollo tecnológico de signo directamente destructivo y la de una concepción formalística del diseño que desemboca en estrategias sociales de carácter manipulativo y empobrecedor (...) las consecuencias negativas del progreso han arrebatado a la cultura moderna aquella confianza en el futuro que infundió a su labor prometeica un valor moral y estético”

(Subirats, 1989:57-72)

La segunda generación del MoMo con un trabajo fundamentalmente teórico y basado en una búsqueda constante de la mejor respuesta a la demanda social entró “en crisis desde la Segunda Guerra Mundial. Racionalismo y funcionalismo fueron interpretados (...) como mecanismos empobrecedores de las complejidades y cualidades de la realidad, aliados con el sistema capitalista que introduce continuamente unificación y cuantificación, que limita las cosas a mera utilidad y determinación económica (...) el gran esfuerzo por racionalizar la sociedad en el período de entreguerras había convivido con la tendencia a liberar la irracionalidad y atacar la racionalidad instrumental en los manifiestos de los surrealistas, en la arquitectura expresionista” (Montaner, 1997:74). Este excesivo carácter conceptual fue uno de los principales puntos cuestionados del movimiento. Surgieron manifestaciones que pedían una renovación y un progreso⁹¹ que redujese su complejidad.

Esta es la razón por la que gran parte de las corrientes posteriores e incluso la cuarta generación del MoMo partieron de la crítica hacia el primer racionalismo y su unión con el funcionalismo. La radicalidad de esta combinación generaba su crítica y aunque eran condiciones que se conservaban y a las que no se renunciaban, evolucionaron hacia nuevas corrientes como el organicismo, el empirismo y el expresionismo. Existía el convencimiento de que desde la razón y la intuición, de forma complementaria, se alcanzaba el pensamiento

⁹¹ “En ciertos momentos se ha producido un exceso de racionalismo que ha acabado fracasando por su parcialidad y por su insuficiencia (...). Por lo tanto, podemos establecer, a grandes rasgos, que a lo largo de siglos las diversas manifestaciones del racionalismo han constituido una fuerza de renovación y progreso. Pero si desde el renacimiento hasta principios del siglo XX ha constituido un motor para la desacralización y humanización del mundo, en la segunda mitad del siglo se ha convertido en un freno, un obstáculo, un límite, una simplificación de la complejidad. Este proceso empezó a gestarse en el pensamiento romántico y en distintos momentos de contrapunto al predominio exclusivo de la razón” (Montaner, 1997:75).

racional⁹². Este cuerpo sólido, compacto y cerrado que representa la arquitectura funcional que pudo llegar a parecer irreducible, fue sometido a una excesiva simplificación artística lo que provocó una tensión entre los aspectos que la definían.

Esta línea conceptual ha sido maltratada durante los años de vida del edificio, llegando a desaparecer en algunos ejemplos. Actualmente, han surgido conflictos al intervenir sobre él. En muchos casos el desorden que han sufrido con el tiempo les ha restado expresividad artística y/o funcional⁹³. Se definía así un conflicto que ponía “de manifiesto la pretendida superación tecnológica de la naturaleza como una falacia (...) la modernidad artística es ya un hecho que se encuentra a nuestras espaldas, y se trata de valorarlo, de establecer su juicio negativo y positivo, de medir sus logros y sus fracasos (...) el pensamiento de los pioneros de la vanguardia está abocado a la realidad histórica y social, a los problemas objetivos de transformación de la cultura, a las empresas exteriores” (Subirats, 1989:80). Este enfrentamiento se puede interpretar como una dualidad a nivel artístico y científico, con una consecuencia social (Fig.1.65).



Fig. 1.65. Conflicto teórico en la percepción del Movimiento Moderno (elaborado desde Subirats, 1989).
(Fuente: C. del Bosch)

Para comprobar este trabajo basta con analizar y reconocer el medio urbano construido como patrimonio cultural⁹⁴, siendo las ciudades como “la realización humana más compleja, la producción cultural más significativa que hemos recibido de la historia (...) El estudio del medio urbano permite conocer el paisaje urbano, su evolución, el patrimonio cultural, etc., lo que facilita entender su presente y proyectar la ciudad, con criterios de sostenibilidad,

⁹² “Tanto un pensamiento estrictamente cartesiano y racional como una doctrina opuesta basada en la intuición esencial, son falsos. Todo pensamiento debe incluir la razón y la intuición como procesos básicos y complementarios” (Montaner, 1997:83).

⁹³ “El arte y la arquitectura de las vanguardias cumplió en general la tarea de elevar la máquina a principio absoluto de constitución de la cultura, a postulado elemental de la nueva forma artística y valor último de la civilización” (Subirats, 1989:76).

⁹⁴ “El medio urbano: las miradas de un geógrafo ante el patrimonio cultural”. Carmen Fernández Rubio. (Calaf y Fontal, 2006:273).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

hacia el futuro” (Calaf y Fontal, 2006:273). Se trata del reflejo práctico de un principio teórico, unido a una realidad. “En el siglo XX, Europa vivió una situación socio-política compleja la cual se reflejaba en sus devastadas ciudades que demandaban proyectos de intervención coordinados para recuperar la situación previa a los conflictos bélicos. Gracias a la acción social, este escenario fue superado. Se basó en el trabajo desarrollado por las vanguardias y la recuperación de la conciencia humanista del Movimiento Moderno” (del Bosch, 2014c:273)⁹⁵. Este reto fue resuelto desde una producción cultural arquitectónica con un significado para entender el presente y poder proyectar sobre él en el futuro. Este factor decisivo en la relación *patrimonio-ciudadano* no es percibido siempre en las intervenciones realizadas hasta ahora. En 1979, el filósofo y urbanista estadounidense Lewis Mumford⁹⁶ defendía la ciudad como arte en sí misma. A lo que nosotros añadimos los factores propios derivados de la evolución histórica y el tratamiento de objeto patrimonial en todo su conjunto.

Ese último reconocimiento debe realizarse desde un “proceso interactivo entre la realidad física (forma, estructura y usos de la ciudad), en tanto objeto físico, y la realidad social, es decir, los intereses psicológicos y las connotaciones de los significados sociales de sus habitantes. Por tanto, es necesario dar significado social a la forma y la estructura de la ciudad, así como reconocer los elementos que constituyen el patrimonio de su entorno geográfico o cultural identitario” (Calaf y Fontal, 2006:289). Además, debe ser protegido administrativa y socialmente con un conjunto de medidas legales, siendo “preciso cambiar la sociedad. De pasiva tiene que pasar a activa o beligerante. Para lograrlo, se considera importante la aceptación de la idea de que el Patrimonio Artístico es esencialmente de la Comunidad” (González-Úbeda, 1981:11). La sociedad es elemento imprescindible para la defensa y protección de este patrimonio (Fig.1.66).

MEDIDAS LEGALES DE PROTECCIÓN EMPLEADAS EN EL DERECHO COMPARADO
Formación de un inventario en el que se incluyen individualmente los bienes objeto de protección legal.
Declaración de la inalienabilidad de los bienes del Patrimonio Histórico-Artístico de titularidad pública.
Facilitación de la adquisición de los bienes privados por el Estado mediante dos técnicas: la expropiación y el derecho de preferente adquisición, en sus modalidades de tanteo y retracto.
Adopción de medidas diversas de protección frente a la realización de obras, alteraciones o cambios de destino en monumentos histórico artísticos.
Libertad de transmisión en el interior del país, pero con obligación de notificar al Estado para permitir a este el ejercicio del derecho de adquisición preferente.
Limitaciones a la exportación.
Autorización de importación temporal, pudiendo exportar libremente durante un periodo de tiempo.
Intervención del Estado en las excavaciones arqueológicas, mediante concesión de permisos, obligación de supervisión y dirección facultativa, inspección por el Estado.

Fig. 1.66. Cuadro de medidas legales de protección (elaborado desde González-Úbeda, 1981:11).
(Fuente: C. del Bosch)

⁹⁵ “In the 20th century, Europe had a complex socio-political situation which was reflected in its devastated cities who demanded be intervened. Thanks to social action, this scene was overcome. It was based on the work developed by Vanguardists and it recovered the consciousness of the Modern Movement humanism” (del Bosch, 2014c:273).

⁹⁶ Lewis Mumford en (Calaf y Fontal, 2006:275).

Dentro de la propuesta de investigación presentada a *Sguardi ed esperienze sulla conservazione del patrimonio storico architettonico* sobre la identidad del patrimonio del MoMo⁹⁷ (Anexo 03), defendíamos como este movimiento, en general, y el racionalismo, en particular, se basaban en la razón analítica. Distinción y clasificación fueron los instrumentos para este proceso lógico que se acerca casi al abstracto. El racionalismo en la arquitectura está de acuerdo con el funcionalismo. El volumen, donde es la actividad, es el resultado de un proceso utilitario. La expresividad de la función es la base de la belleza. Los materiales y las técnicas se expresan de una manera más o menos auténtica. Algunos de los rasgos de identidad, funcionalidad y tecnología, del MoMo coinciden con los obstáculos de percepción a salvar para reconocer este conjunto construido como un conjunto patrimonial.

En la *Casa de los hombres*, Le Corbusier desarrolló los *Principios de la Ciudad Humana*. Definió la liberación del individuo y su realización personal como parte de una ciudad, estableciendo los condicionantes para su construcción. Entonces, "la ciudad material debe estar equipada de tal manera que facilite esta liberación en las mejores condiciones posibles, dado el lugar y el tiempo" (Le Corbusier, 1999b:26). Esta es la razón por la cual necesitamos saber qué representa la realidad social y qué momento histórico refleja diferentes elementos en esa forma porque, en palabras del filósofo alemán Sloterdijk "cada época tiene su estilo de ser insatisfecho en el mundo. Y cada insatisfacción consciente con respecto al mundo contiene el germen de una nueva cultura" (Sloterdijk, 2001:65). Por lo tanto, las preocupaciones del siglo XX se reflejan en la arquitectura del MoMo.

Con el paso del tiempo, algunos de estos edificios forman parte del patrimonio arquitectónico del siglo XX, pero no debemos olvidar que durante un largo período de tiempo, por varias razones, parte de este patrimonio, el más débil y menos considerado por la sociedad. Se ha alterado indebidamente (reutilizado o conservado) e incluso se ha perdido. Sin embargo, gracias al trabajo desarrollado por algunas instituciones (UNESCO, ICOMOS, DOCOMOMO, CATH20C, TICCIH, etc.), se ha podido comenzar a sensibilizar sobre estos valores patrimoniales sin estima social y sin reconocimiento. Ortega y Gasset defendía la *impopularidad* del arte del siglo XX, causada por la falta comprensión que ha perdurado hasta el siglo XIX. El objeto de patrimonio del MoMo resulta de un germen y respuestas de un sentimiento social que necesita ser puesto en valor y llegar a ser considerado patrimonio. Será un nuevo patrimonio creado a partir de un nuevo carácter monumental " (del Bosch, 2014b:1), adaptado a la demanda social del momento.

Es necesario evolucionar y romper con las ideas preestablecidas que definen el concepto actual de *aura del patrimonio*. Dentro de "los largos períodos históricos, junto con el modo de existencia humana colectiva, también cambian el modo de su percepción humana" (Benjamin, 2003:46). Como resultado, podemos decir que necesitamos redefinir el *aura* como un concepto extenso, que incluye toda la realidad urbana física de la identidad de este objeto patrimonial. Su elocuencia será el factor final para buscar y definir un nuevo carácter monumental.

⁹⁷ Brief review about Rationalist Architecture. Past and present. (del Bosch, 2014c:271-273).

La no-percepción del patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno

"El estilo Luis XV, XVI, XVII o el Gótico, son para la arquitectura como una pluma en la cabeza de una mujer; a menudo puede ser algo bonito, pero no siempre, y nada más"

(Le Corbusier, 1966:15)⁹⁸

La arquitectura como producción artística es un reflejo de los *acontecimientos económicos y sociales*⁹⁹ del momento pero no de forma exclusiva. Además, para su correcta lectura debe ser identificada por su ideología y la *relación infraestructura-supraestructura*¹⁰⁰ que la contextualiza socialmente. La realidad a la que se enfrenta este tipo de edificios que han sido previamente considerados patrimonio arquitectónico refleja una serie de criterios objetivos que ofrece una lectura concreta sobre ellos. Sin embargo, esta conciencia sobre él sólo está extendida en un sector social y no está desarrollada en la misma medida sobre otros tipos de Patrimonio Arquitectónico (PA), por ejemplo el PAH.

De forma estandarizada podemos preguntarnos ¿qué se percibe o reconoce del PAMoMo y su lenguaje? Socialmente, ¿qué no puede ser percibido porque necesita ser explicado o conocido para adquirir el objeto? Técnicamente ¿reconocemos los procesos utilizados por este periodo y su relación con la idea perseguida?

En 1975, el historiador de arte húngaro Hauser presentó su trabajo sobre la *sociología de la obra de arte* en la que creaba la relación de intercambio y dependencia *arte-sociedad*. "Para detectar tales reciprocidades Hauser parte de la naturaleza dialéctica de los procesos históricos y del reflejo de las convenciones sociales en el arte. Afirma que los sentimientos y las convenciones se relacionan indirectamente: *Sinceros o no, los sentimientos no tienen nada que ver con el valor artístico y con el arte, ni más ni menos que con las demás actividades y manifestaciones espirituales*. Afirma también que la importancia de las relaciones entre comitente y artista, pues durante siglos los clientes han condicionado de muchas maneras las obras de arte. Esta premisa es menos cierta en el siglo XX, donde la independencia del arte es prácticamente total" (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:19).

⁹⁸ "Les Louis XV, XVI, XIV ou le Gothique, sont à l'architecture ce qu'est une plume sur la tête d'une femme; c'est parfois joli, mais pas toujours et rien de plus" (Le Corbusier, 1966:15).

⁹⁹ "La producción artística como consecuencia de acontecimientos económicos y sociales. En el origen de esta interpretación se encuentra el pensamiento de Marx y Engels, plasmado en los Escritos sobre arte, donde el factor económico es básico, pero nunca puede considerarse como el único explicativo de la realidad artística y las categorías del arte forman parte de la superestructura de la sociedad" (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:19).

¹⁰⁰ "Las claves para esta interpretación son: establecer las relaciones entre infraestructuras y superestructura para contextualizar sociológicamente las obras de arte; desvelar la ideología que subyace en la producción de la obra de arte, ideológica que equivale a la representación del orden social existente" (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:19).

A nivel europeo, el MoMo evolucionó hasta los años 50, a partir de ese punto se realizaron puntuales revisiones o, incluso, podríamos decir se sucedió la evolución lógica de todo fenómeno socio-cultural que realiza un trabajo de auto-crítica en una adaptación constante. Sin embargo, en España durante esos años, al haberse quedado rezagada, sí podemos hablar de un mayor desarrollo del significado¹⁰¹ del MoMo pero partiendo de una segunda generación de arquitectos que plantearon “propuestas, mucho menos trasgresoras que los movimientos vanguardistas. A partir de entonces el arte trabaja con los pedazos desordenados (...) donde la fragmentación es tan grande que se opta por la combinación de minifragmentos” (Calaf, 2003:10). Se crea un tiempo histórico continuo (*presente eterno*)¹⁰². En él, convivieron dos opciones de arquitectura. Por un lado, la línea pura expresada en los CIAM y, por otro, la línea más heterogénea que podía ir desde la recuperación de estilos históricos hasta el desarrollo de *opciones iniciales descartadas*¹⁰³.

El MoMo fue el estilo dominante en el pasado siglo al que, para algunos críticos como el británico Banham, “pertenecen los edificios más significativos que se han levantado en todo el mundo durante el periodo que va de 1925 a 1970, lo que constituye una vida notablemente larga para una época en que los tan cacareados *ismos* de las otras artes rara vez han sobrepasado la década entre su primer manifiesto y la crisis final. Puesto que también hoy día el Movimiento Moderno ha alcanzado el descrédito, su caída en desgracia resulta ser la más dura y pesada, a causa de su longevidad y de la gran suma de capital psicológico y emocional que tres generaciones de arquitectos han invertido en él (...) Pero, si bien el Estilo Internacional ha terminado por convertirse en la arquitectura de la dominación anónima del mundo de las grandes empresas, valdría la pena sin embargo recordar que no es así como empezó, y que sus tersas superficies exteriores, sin decoración, que ahora resultan a los ojos de los posmodernistas tan necesitadas de valores simbólicos y decorativos, fueron en su día objeto de una generalizada bienvenida, por lo que suponían para el diseño de limpieza de todos los desechos ornamentales, soldados y olvidados, que dejaron en forma de residuos las Batallas de los Estilos del siglo XIX” (Banham, 1977:17).

¹⁰¹ “La forma y la política desde su punto de vista ético. Así la transparencia de las fachadas, conseguida con la estructura independiente y los muros de cristal, es asimilable a honestidad; la planta libre a democracia y amplia posibilidad de elección; la ausencia de ornamentación a economía y entereza ética” (Montaner, 1993:12).

¹⁰² “La posmodernidad se encarga de enlazar todo el tiempo histórico en un continuo que podemos llamar presente eterno (...) los llamados renaceres o neos, donde se retoman elementos de la historia en combinaciones extrañas y sorprendentes. (...) Así es como se llega al paradigma de los mil paradigmas, donde todo es posible y no existen más limitaciones que las que el propio individuo puede establecer. Y así es como se explican las múltiples y variadísimas opciones que representa el panorama artístico del siglo XX, especialmente en su último cuarto y la entrada al siglo XXI. Plantear, a partir de esta realidad, una propuesta educativa destinada a un público casi siempre inexperto pasa por adoptar nuevas fórmulas que transmitan la propia lógica del arte del ya pasado siglo XX” (Calaf, 2003:10).

¹⁰³ “A partir de 1930 aproximadamente y hasta finales de los años cincuenta, conviven dos grandes caminos de calidad en la arquitectura internacional: la continuidad respecto a las propuestas del Movimiento Moderno –por lo que respecta al lenguaje, al uso de tecnologías avanzadas, a los principios urbanísticos- y la paulatina aparición de nuevas revisiones locales o propuestas individuales de arquitectos que se apartan de la ortodoxia, o que, sencillamente, desarrollan con rigor las vías más marginales de los años veinte: el organicismo, el expresionismo, la pervivencia del clasicismo, etc. Difusión del estilo internacional en los países desarrollados. Tras la Segunda Guerra Mundial predomina el desarrollo del Estilo Internacional, de una arquitectura de planteamientos racionalistas. Ello se manifiesta tanto en la producción más cualificada de los maestros de la arquitectura moderna como en la producción cuantitativa de los países desarrollados: Francia, Alemania, Inglaterra, Holanda, Japón o Estados Unidos” (Montaner, 1993:19).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Los cambios o transformaciones de esta corriente fueron los responsables de la subdivisión del MoMo en diferentes *ismos*. “El siglo XX está marcado, por encima del cambio radical en los pensamientos artísticos, por una mudanza en los propios paradigmas de pensamiento. Lo cierto es que la modernidad concluye y da paso a otras formas de razonamiento que, independientemente de su denominación, suponen cambios reales y muy importantes (...) El pensamiento central y universal que proponía la modernidad, se va fragmentando hasta estallar en miles de pedazos (...) las vanguardias son las responsables de las fisuras que desestabilizan el pensamiento moderno en el campo del arte, puesto que en un breve periodo de tiempo, 30-40 años, se plantean rupturas constantes” (Calaf, 2003:9). Aunque, en general, no podemos considerar a ninguna de las corrientes como una escisión del MoMo o un elemento independiente porque todas son derivas y dependientes de él.

En nuestro caso, comprobamos como los espacios ideales que forman los edificios públicos del MoMo no son percibidos. La abstracción formal del lugar articulado ha desaparecido en muchas ocasiones por una falta de percepción inicial. Para percibirlo, la sociedad debería desarrollar una *mirada sociológica* en la que la pregunta clave es “¿para qué se creaba la obra de arte?” (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:20) porque era una obra basada en conceptos como *habitar, trabajar, circular y recreo*, alejados del simple objetivo estético. Respondía a necesidades sociales, creadas desde soluciones arquitectónicas para generar una ciudad. En este ejemplo, se hace especialmente relevante, en palabras de Fischer, que “el contenido de la obra de arte es determinante no tanto por lo que describe, sino por la manera en que lo hace; el artista expresa consciente e inconscientemente las tendencias sociales del momento” (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:20).

A pesar de esta riqueza semántica, el edificio del MoMo no ha sabido ser apreciado por su creación espacial. A diferencia de los movimientos historicistas, que cuentan con la ventaja de ser aceptados por lo que simbolizan, las corrientes posteriores no han sabido buscar un hueco dentro de la sociedad. Porque “la concepción que desarrollan las vanguardias se basa en un espacio libre, fluido, ligero, continuo, abierto, infinito, secularizado, transparente, abstracto, indiferenciado, newtoniano, en total contraposición al espacio tradicional que es diferenciado volumétricamente, de forma identificable, discontinuo, delimitado, específico, cartesiano y estático” (Montaner, 1997:28), el *arte del espacio*¹⁰⁴ no ha sido aprehendido socialmente. Para ello, el ciudadano debe pensar cómo y por qué se ha creado ese arte. “El acto de pensar exige imágenes y las imágenes contienen pensamiento. Por tanto, las artes visuales constituyen el terreno familiar del pensamiento visual (...) la obra de arte constituye un juego mutuo entre visión y pensamiento. La individualidad de la existencia particular y la generalidad de los tipos se unen en una imagen. Precepto y concepto, animándose y esclareciéndose entre sí, se revelan como dos aspectos de una única y misma experiencia” (Arnheim, 1986:267).

¹⁰⁴ “Schmarzow define la arquitectura como el arte del espacio y Riegl sitúa como esencia de la arquitectura el concepto de espacio (un concepto que hasta entonces no había sido utilizado de manera explícita)” (Montaner, 1997:28).

El significado cultural del PAMoMo, realizado por los pioneros de la arquitectura del MoMo y continuado durante el siglo XX, alcanzó su valor máximo aunque socio-culturalmente no ha sido percibido. En consecuencia, sus valores propios en función del tiempo se modifican. "Supone más bien un obstáculo, un decaimiento, y, al mismo tiempo, una exigencia interior de renovación. Esta actitud radical y renovadora es la que distingue la crítica de la vanguardia desde una perspectiva sociológica y cultural, del coyuntural y banalizador fenómeno agrupado en torno al nombre de posmodernismo, en el cual el vaciamiento de los contenidos formales del arte moderno más bien es encubierto mediante una exacerbación ornamental y retórica de sus mismos componentes formales, o bien de un historicismo de carácter ecléctico y nostálgico. La superación de la vanguardia supone, por el contrario, una reactualización de su sentido crítico y de su impulso utópico" (Subirats, 1989:106). Esta evolución es aplicable tanto a las nuevas propuestas arquitectónicas como a las propias intervenciones realizables sobre el edificio existente que ha alcanzado el estatus de patrimonio.

La arquitectura del MoMo no ha llegado a ser entendida como un arte porque se vinculó directamente con situaciones económicas difíciles, con planes de ayuda estatal de vivienda o construcción industrial. Siempre fue la solución a un problema y eso es lo percibido por la sociedad. Con el tiempo, no se ha concluido que sus espacios son arte aunque se concibieron así. El peso de la funcionalidad o su uso los ha lastrado.

1.4. OBJETO DE ESTUDIO:

EL VALOR ESCULTÓRICO DE LA ARQUITECTURA DEL MOVIMIENTO MODERNO

“La diferencia entre escultura y arquitectura emerge con suma claridad de los ejemplos que muestran la ambigüedad entre las dos (...) los edificios como objetos utilitarios sirven a sus habitantes. Pero lo contrario puede ser cierto también, pues las multitudes enriquecen en ocasiones la estructura arquitectónica, lo mismo que el agua sirve a la fuente, adaptándose a ella y convirtiéndose así en parte de ella. La multitud que llena la plaza o que fluye en procesión ordenada hacia la entrada o la salida de un edificio público, parece una parte subordinada pero indispensable de la arquitectura. Esta reversión del énfasis se produce porque un edificio es mucho más grande que la gente a la que sirve, de ahí que haga una exposición tan llamativa”

(Arnheim, 1978:171-172)

En el CIAM VI, 1947, Gropius se cuestionó si era posible una colaboración entre arquitecto, pintor y escultor ya que la experiencia había demostrado que esta colaboración no era sencilla. El pasado había puesto de manifiesto como era necesaria la subdivisión de los artistas. Sin embargo, a mediados del siglo XX, en los procesos de diseño de algunos edificios convergían diferentes formas plásticas bajo el nuevo concepto de *obra de arte total o integral*. Esta idea integradora, de todos los aspectos intrínsecos del MoMo desarrollados hasta ahora, es el objeto de este punto del presente trabajo de investigación: reconocer la base teórica y artística del MoMo, cómo es percibido, su evolución, reflejo social y el papel interpretado por el arquitecto. Este texto se desarrolla desde la comunicación presentada al *IV Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española, La arquitectura como obra integral*¹⁰⁵ 2017, en la que se reflexionaba sobre este novedoso concepto surgido en un escenario nacional de resignación que contrasta con una realidad de inconformismo cultural en Europa.

A finales del siglo XIX, en Alemania se trabajó bajo el concepto *obra de arte total* o *gesamtkunstwerk* que, en los primeros años del siglo XX, se desarrollaría hacia el de una *nueva objetividad* o *neue sachlichkeit*, diluyendo el concepto de obra de arte integral. Conceptualmente, se produjo una reacción ante el carácter global del primero creando una nueva visión práctica y funcional de la arquitectura, simplificando los elementos plásticos que habían formado parte del edificio y los dejaba a un lado como simples y prescindibles manifestaciones artísticas. Reconocer el concepto *obra de arte integral*, aplicado a la arquitectura, implicaba ampliar el concepto tradicional y abreviado, exclusivamente funcionalista, de cómo explorar un edificio público del MoMo.

Estos edificios prestaban una mayor atención al conjunto de rasgos plásticos, definidos desde el diseño inicial del objeto, como parte indisoluble de su significado, valor intangible, e inclusión de sus aspectos arquitectónicos más

¹⁰⁵ *IV Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española, La arquitectura como obra integral*, celebrado en Madrid, organizado por la Fundación Alejandro de la Sota, en colaboración con el Ministerio de Fomento de España, 2017.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

estandarizados o elementos tangibles. Es decir, en una obra de arte global, reforzamos la imprecisión de sus propios límites, en este caso entre arquitectura y arte, para favorecer el significado del elemento.

Para ilustrar esta apreciación del MoMo, hemos recurrido a un conjunto de edificios que destacan por su coherencia formal y funcional, como son la Cámara de Comercio e Industria de Córdoba, el Teatro Fígaro de Madrid, Antiguo Teatro Edén de Lisboa y el Centro Calouste Gulbenkian de Lisboa.

Las dos primeras referencias españolas, edificios conservados que continúan desarrollando el uso inicial para el que fueron proyectados, inciden en una capacidad de integración urbana y generación de ciudad. Están formados por espacios interiores dinámicos y productores del dialogo funcional del edificio. Mientras que las dos últimas referencias portuguesas, edificios conservados pero sometidos a una intervención de re-uso y conservación de uso, respectivamente. El teatro Edén, ejemplo de la arquitectura previa al MoMo, Art Decó, ha modificado su uso, alterando su interior y conservando la imagen exterior; y el Centro Calouste, ejemplo de arquitectura paisajista del MoMo, ha conservado su función cultural inicial sin alterar la relación exterior e interior de un conjunto de volúmenes permeables en su forma, orgánicos en su distribución y sereno por su relación constante con la naturaleza.

El primero de ellos, la Cámara de Comercio e Industria de Córdoba¹⁰⁶, construida en 1951, ha sido reconocido por su espacialidad interior, proyectada desde la falta de resignación hacia la arquitectura clásica y la convicción de que una nueva arquitectura podía ser creada como objeto artístico. Fue diseñado por un equipo profesional interdisciplinar, dirigido por dos arquitectos que ejercieron su profesión de forma libre en un contexto de represión, con un trabajo experimental que perseguía el cambio social. En este edificio se hizo una firme apuesta por la creación de la edificación pública, no histórica, que utilizaba un lenguaje unitario, novedoso y diferente del empleado por el poder político del momento, con una doble lectura exterior e interior.

En los textos originales, correspondientes a la fase de estudio previo del proyecto, podemos comprobar cómo los arquitectos realizaron un riguroso trabajo de documentación estilístico y funcional¹⁰⁷ (Fig.1.67) para comprender el programa de usos demandado por la Cámara. No obstante, la falta de referencias directas hizo que la extrapolación funcional fuese la única solución posible para iniciar el trabajo de distribución y diseño interior. Parte de la genialidad de este edificio reside en esta capacidad de resolver un problema arquitectónico de forma global,

¹⁰⁶ Inscrita en Catálogo General, 25 octubre 2001, BOJA 124, p.17561.

¹⁰⁷ "Funcionalmente, en la Cámara existe una clara distribución basada en la simplicidad de espacios que se enriquecen por el constante carácter plástico que se concede a los elementos de separación vertical tradicionalmente vacíos de significado y que, en este caso, se transforman en lienzos o murales, creados por M. del Moral. En grandes rasgos, existe una jerarquía espacial lineal que en planta baja es generosa en sus detalles, se reduce en planta primera y recupera su identidad en planta segunda, definiendo un eje vertical ficticio que acoge la escalera y expresa cómo la arquitectura es una manifestación artística del espacio. Y éste tiene la capacidad de atraer otras formas artísticas e incluirlas con carácter cerrado bajo un mismo sentido al transformarlas en imprescindibles. La globalidad del elemento construido incluye desde los materiales utilizados para los revestimientos de suelos, techos y paredes, como elementos fijos, hasta los elementos móviles o de diseño interior. En estos últimos, incluimos mobiliario, lámparas, esculturas y pinturas, como una ampliación del concepto de ornamentación que se fusiona con la idea del proyecto" (del Bosch, 2017a:114).

con nuevos recursos y con la clara determinación de avanzar proyectualmente y no conformarse con las soluciones existentes.

La Cámara de Comercio e Industria¹⁰⁸ fue encargada al arquitecto Rafael de la Hoz Arderius aunque también contó con la participación de forma no oficial o administrativamente no reconocida de José María García de Paredes. Localmente, supone el avance conceptual de una forma de hacer arquitectura, es decir, al plasticismo arquitectónico se unieron los valores funcionales demandados, provocando una reacción en el arquitecto para la búsqueda de nuevas soluciones. Dentro del MoMo, esta forma de trabajar se ajustaba a la referenciada *teoría del genio*, expresada por Gadamer (apartado 1.1.2), en la que la obra de arte-edificio no quedaba subordinada a una función porque el edificio no está limitado exclusivamente por un uso, su significado cultural es más amplio. Habitar el edificio implica una modificación indirecta de valor simbólico e inmaterial, en este caso, una consolidación del mismo.

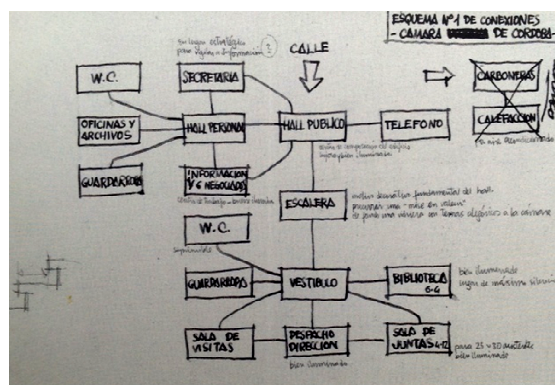


Fig.1.67. Estudio funcional de conexiones para la sede de la Cámara cordobesa (1949).
(Fuente: Mosquera y Pérez, 2001:41)

Actualmente, la Cámara continúa estando generada por un conjunto de elementos arquitectónicos y artísticos con valor patrimonial reconocido que conviven en una perfecta relación simbiótica. Existe un diálogo espacial invariable iniciado en la aplicación de materiales, tecnologías y soluciones constructivas novedosas que surgieron de la inquietud de los proyectistas por alcanzar un equilibrio arte-tecnología, independientemente de la naturaleza del objeto, *sedentario-arquitectónico* o *nómada-artístico*, anclados al edificio o no.

¹⁰⁸ “Este edificio, desarrollado en un solar irregular de la trama urbana de Córdoba, fue creado con una combinación de factores que no aplicaban de forma directa las reglas académicas o formas históricas. Se recurre a un concepto de proyecto amplio, donde la funcionalidad, tecnología y arte se unen en el proceso de diseño de la obra” (del Bosch, 2017a:111).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Sobre estas relaciones entre arquitectura y arte existen diferentes teorías. "Mientras Costa subrayaba la inseparable relación entre el edificio y el objeto de arte, Le Corbusier enunciaba otra posibilidad. Para Costa, las paredes son elementos sedentarios; para Le Corbusier, nómadas. ¿Podría esta clasificación corresponderse, respectivamente, con los conceptos de arte integral o síntesis del arte? En otras palabras, ¿podría la pared sedentaria ser más relevante en la integridad del edificio que la nómada?" (Marques, 2016:714)¹⁰⁹. En nuestro caso, especialmente, existe un orden e interrelación constante que determina el valor arquitectónico integral. Por lo tanto, una modificación sí implicaría una alteración de su identidad arquitectónica que podría tener aspectos negativos sobre la Cámara, si no fuese correctamente realizada. Por ejemplo, durante estos 65 años, el edificio ha sufrido diferentes tipos de intervenciones que van desde una significativa ampliación que fue realizada utilizando un lenguaje similar al existente, cuidando no dañar al edificio, hasta leves cambios en su configuración material interior, sin afectar a su espacialidad, e incluso pérdidas del mobiliario original diseñado por los arquitectos de forma específica. Afortunadamente, ninguna de estas acciones ha impedido que, hoy, el edificio continúe desarrollando su actividad inicial.

Este recurso arquitectónico de un espacio principal, generador de la dinámica del edificio, definido por elementos plásticos, riqueza de materiales y contención expresiva fue previamente utilizado en el Teatro Fígaro de Madrid, diseñado por López Delgado en 1930 (Fig.1.68 y Fig.1.69). Es uno de los edificios pioneros de la arquitectura española del MoMo que destacó por la adecuación de un complejo programa funcional dentro de una parcela acotada en el centro de la ciudad. Actualmente, este teatro conserva los rasgos artísticos iniciales como son el diseño caligráfico exterior, murales, marquesina y cuidada iluminación.



Fig.1.68 y Fig.1.69. Teatro Fígaro, Madrid, López Delgado (1930-1931).
(Fuente: C. del Bosch, 2016)

¹⁰⁹ "Whereas Costa pointed to the inseparability of art object and building, Le Corbusier indicated another possibility. For Costa, walls are sedentary; for Le Corbusier nomadic. Could these classifications correspond respectively to the concepts of gesamtkunstwerk and synthesis of the arts? In other words, could sedentary walls be more essential to the integrity of the building than the nomadic kind?" (Marques, 2016:714).

En ambos edificios, la dinámica de la experiencia perceptiva es esencial para comprenderlos. Se expresa el entusiasmo por evolucionar y responder a un reto arquitectónico, desde la simbología espacial y experimentación material, creado desde un concepto artístico novedoso, sobre una nueva estética. Como ya hemos comentado y utilizando la definición de Ortega y Gasset, no se trataba sólo del trabajo puntual de un arquitecto o genio que persigue un nuevo arte porque este proyecto no fue imaginado como un nuevo estilo arquitectónico que podía llegar a mostrar una nueva monumentalidad. Sin embargo, la evolución social y los valores intrínsecos del mismo han dejado a un lado su excesivo carácter funcional en favor de su valor artístico.

Exteriormente, la Cámara es un edificio hermético, casi simétrico, coherente con su entorno, unitario y con una fachada realista sin carácter monumental a pesar de ser un edificio de uso público. En oposición, el espacio interior es fluido, dinámico, permeable, completamente opuesto. En él, la arquitectura se fusiona con otras representaciones artísticas. Los recursos escultóricos, pictóricos o de diseño industrial invaden el conjunto construido. Interiormente, este edificio es reconocido desde la experiencia y lectura espacial realizada por el usuario. Su desarrollo natural es en sentido ascendente y se organiza desde la escalera principal como expresión o acción artística. El simbolismo material de cada elemento del conjunto se amplía con la *vivencia total*, siendo la construcción de un nuevo concepto arquitectónico en el que la luz natural subraya los elementos plásticos utilizados.

Espacialmente, las zonas comunes o de distribución se oponen al trabajo ortogonal realizado por las primeras generaciones de arquitectos del MoMo. Se recurre a una geometría parabólica muy definida que alberga una función concreta y recoge todos los movimientos de la planta (Fig.1.70, Fig.1.71 y Fig.1.72).

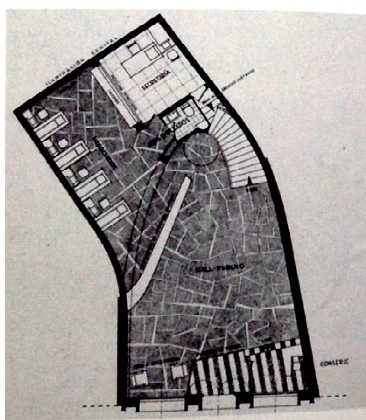


Fig.1.70. Planta baja.
Planimetría del Proyecto de Rafael de la Hoz y José María García de Paredes.
(Fuente: Mosquera y Pérez, 2001:66-67)

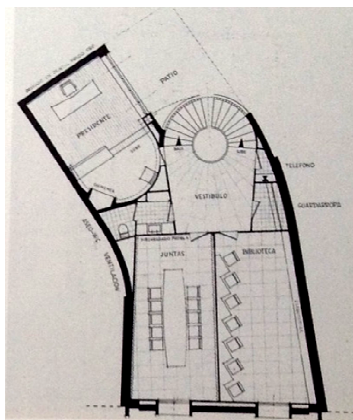


Fig.1.71. Planta primera.

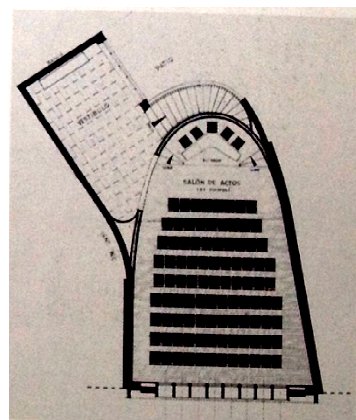


Fig.1.72. Planta segunda.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Objetivamente, el elemento organizador principal está contenido en esta parábola y es la escalera¹¹⁰ helicoidal de directriz variable, ajustada a la realidad caprichosa del solar. Está ejecutada con materiales que potencian su valor y está protegida con un pasamano de madera continuo, apoyado sobre una barandilla de altura variable que incrementa el efecto del desarrollo vertical. No obstante, este objeto básico y elemental de todo edificio por su valor funcional se transforma en arte por su forma y la capacidad expresiva de generar espacio debido a su carácter dinámico, adquiere el valor de un objeto plástico. Podríamos afirmar que "no hay nada expresivo, y por tanto nada simbólico, en una serie de escaleras o en una escalinata, siempre que se las considere como mera configuración geométrica. Sólo cuando se percibe la elevación gradual de los escalones desde el suelo como un crescendo dinámico, la configuración exhibe una cualidad expresiva, que lleva un simbolismo evidente (...) La dinámica de la experiencia perceptiva es el componente fundamental de las imágenes visuales. Sin embargo, está tan suprimida en el uso diario de nuestros ojos para la obtención de información que algunas personas consideran difícil lograr un conocimiento consciente del fenómeno" (Arnheim, 1978:166-168). Sólo en ejemplos como éste, en el que el tratamiento plástico y formal refuerza su expresión, ampliando su carácter artístico-funcional como elemento generador de espacio, se hace patente la presencia de su imagen.

Además, de forma consciente e intencionada, la dinámica ascendente de este elemento fue reforzada desde el origen del movimiento que se crea en una escultura¹¹¹, realizada por J. Oteiza. Esta pieza, ejecutada en hormigón, enriquece la zona pública de planta baja y genera la acción cinética de la escalera. Al conjunto se suma la pieza del mostrador¹¹², integrado en un diálogo material y físico en un gesto de aproximación hacia la escalera. Estos tres elementos escalera, escultura y mostrador se unen para crear un mismo movimiento helicoidal ascendente (Fig1.73 y Fig.1.74).



Fig. 1.73. Escalera interior.

Fig. 1.74. Detalle planta baja de la Cámara de Comercio.

(Fuente: F. Daroca www.arquitecturacontemporanea.org/cordoba/portfolio/camara-de-comercio-de-cordoba [consulta: 13.02.2017])

¹¹⁰ "Cuando esta escalera se transforma en arte se evidencia la fragilidad del límite entre arquitectura y escultura. Esta supone una vuelta al pre-racionalismo donde la estética del espacio no se reduce a un papel secundario, subordinado a una acción y limitado a ser una experiencia individual que necesita de una abstracción estética" (del Bosch, 2017a:113).

¹¹¹ "Una misteriosa escultura mitad forma femenina, mitad núcleo de caracola bajo la espiral de la escalera" (Mosquera y Pérez, 2001:81).

¹¹² Este objeto sobresale "como un altar, desmaterializado por la luz blanca que lo hace brillar como una imagen puramente escultórica (...) estilizado e ingravido (...) hecho en hormigón y encastrado en el suelo" (Mosquera y Pérez, 2001:53).

En la Cámara, los aspectos plásticos interiores son determinantes aunque pudiesen parecer efímeros dentro del concepto espacial del edificio. Sin embargo, tenemos que admitir que, por su debilidad, han sido los más fácilmente modificables con el paso del tiempo, alterando su imagen interior. En la arquitectura del MoMo “la idea y el dilema del espacio interior es además la clave para entender su significado (...) En los trabajos de Le Corbusier (...) se aprecia claramente la intención de poner en valor el mobiliario interior y sus interrelaciones como generadores del papel del espacio arquitectónico, haciendo posible habitar el espacio vacío. Es esencial la conciencia del papel de esta relación entre mobiliario interior y espacio interior en la construcción de la idea de la arquitectura moderna para definir las estrategias de uso” (Cafiero y Saitto, 2016:706)¹¹³. Este edificio, tratado como modelo, ayuda a comprender cómo todas las formas artísticas tienen su carácter de utilidad y cómo las artes se pueden unir a la arquitectura para crear un mismo elemento, ayudando a potenciar su valor.

Pero no sólo en los espacios interiores se puede apreciar la capacidad de generar la dinámica funcional de un edificio, destacamos el centro cultural Calouste Gulbenkian de Lisboa como ejemplo de edificio creado desde la continuidad espacial, interior y exterior. Ejemplo de la arquitectura paisajista del siglo XX que desde la sensibilidad estética ha creado un espacio de encuentro permeable y plural (Fig.1.75 y Fig.1.76).



Fig.1.75. Interior Centro Calouste Gulbenkian, Lisboa, Pessoa, Gil y Athouguia (1959-1969).
(Fuente: www.docomointernational.com
[consulta: 17.08.2016])



Fig.1.76. Exterior Centro Calouste Gulbenkian, Lisboa, Pessoa, Gil y Athouguia (1959-1969).
(Fuente: www.docomointernational.com
[consulta: 17.08.2016])

¹¹³ “The idea and dilemma of interior space are therefore a key to understanding the meaning of modern architecture. Le Corbusier’s work (...) it is clearly the intent to entrust to the furnishings and their inter-relationship a generative role in the architectural space, and to make them able to live in the middle of empty space. Awareness of the role of the relationship between furniture and interior spaces in the construction of the idea of modern architecture is essential to define strategies useful for its reuse” (Cafiero y Saitto, 2016: 706).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

La unión del arte y la ciencia en la arquitectura nos permite comprender el valor de estos edificios desde una aproximación al edificio de forma integral, defendiendo el diálogo invariable que existe entre los diferentes subelementos que la configuran. En el caso de la Cámara, esta acción ha implicado reconocer sus formas arquitectónicas y artísticas en una relación¹¹⁴ de dependencia.

Arquitectónicamente, si eliminamos estos objetos aparentemente accesorios y valoramos el edificio desde un punto de vista físico, parámetros como su dimensión, superficie, localización, orientación, etc., continuarían inalterables pero su definición sería incompleta o parcial porque simplemente “la forma visual de una obra de arte no es ni arbitraria ni un mero juego de formas y colores (...) la mente humana recibe, conforma e interpreta su imagen del mundo exterior con todas sus potencias conscientes e inconscientes” (Arnheim, 1980:465) y sin los elementos artísticos la cualificación de esta imagen física sería diferente.

Igualmente, si realizamos el análisis inverso sobre los elementos artísticos integrados, comprobaríamos cómo este estudio no es real porque, en este caso, no podemos diferenciar entre escultura, pintura o arquitectura. Su reconocimiento independiente es sesgado porque en este edificio “no es posible considerar la jerarquía de las artes como dominada por las bellas artes, la aristocracia de la pintura y la escultura, mientras que las llamadas artes aplicadas, la arquitectura y otras variedades del diseño, quedan relegadas a la base de la pirámide como puros compromisos con la utilidad (...) Hay una tendencia a tratar las artes como una esfera de estudio independiente y a suponer que intuición e intelecto, sentimiento y razonamiento, arte y ciencia coexisten, pero no cooperan” (Arnheim, 1978:308). Sin embargo, sí podríamos concluir que en el caso de un objeto diseñado como obra de arte total, arte y ciencia cooperan para crear edificios semánticamente ricos. Sólo es necesario aproximarlas y hacerlas accesibles al público.

Estos rasgos se hacen especialmente significativos en los edificios previos al MoMo, iconos de l'Art Nouveau por su riqueza plástica. Un ejemplo sería el antiguo Teatro Edén de Lisboa (Fig.1.77), proyectado por Branco y construido en 1937. Este edificio permaneció en uso hasta 1989 y se transformó en 1995 en uso hotelero con una significativa reutilización del mismo.

¹¹⁴ “Hemos destacado el espacio central de la escalera por su configuración formal y su capacidad de generar el conjunto construido, pero no podemos olvidar el resto de elementos artísticos, no reglados o científicamente no reconocidos, como son los murales, objetos de iluminación o mobiliario que transmiten al usuario de forma inconsciente la singular apreciación de la misma” (del Bosch, 2017a:115).

Fig.1.77. Teatro Eden, Lisboa, Branco (1937).
(Fuente: C. del Bosch, 2011)



En términos generales, podemos resumir que se trata de un conjunto de edificios que, además, pueden ser valorados por un correcto estado de conservación, con un valor patrimonial reconocido y sólo la amenaza de una mala gestión patrimonial puede desequilibrar esta situación. Para evitar esta situación, el usuario debe familiarizarse con él desde la manipulación o uso de la edificación. Recorrerlos como “experiencia perceptual, es decir, como cosa que vemos, oímos, tocamos y olemos. A este respecto, no existe diferencia alguna entre un árbol, una silla o un cuadro ni entre el modo en que vivimos estas experiencias. Podemos manipular objetos, por ejemplo, talar un árbol, esculpir un bloque de mármol o pintar un cuadro; o podemos contemplarlos” (Arnheim, 1992:22) e indudablemente, si son alterados, su experiencia se modifica.



Fig.2.01. Página anterior: espacio interior hipogeo del Coliseo de Roma.
(Fuente: C. del Bosch, 2009)

2.0 GESTIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO HISTÓRICO. APRENDIZAJE

“Es muy fácil gritar que el arte es siempre posible dentro de la tradición. Mas esta frase confortable no sirve de nada al artista que espera, con el pincel o la pluma en la mano, una inspiración concreta”

(Ortega y Gasset, 1984:54)

Si aplicamos una de las figuras silogísticas de Aristóteles con las siguientes dos premisas: el arte no siempre se encuentra bajo la forma de la tradición o estilo histórico; y, la tradición puede limitar o condicionar una nueva inspiración o manifestación artística, se puede concluir, desde un razonamiento deductivo, que el arte necesita de nuevas fuentes de inspiración ajenas a la tradición. De esta forma, se puede garantizar una evolución o enriquecimiento del mismo en la que los artistas podrían desarrollar su trabajo, en este caso, desde el conocimiento de la tradición o estilos históricos previos.

Este es el principal argumento por el que vamos a realizar una breve aproximación al Patrimonio Arquitectónico Histórico (PAH) para analizar concisamente su gestión, evaluar sus resultados y concluir pautas para la intervención patrimonial sobre el MoMo. Creemos que, desde una precisa base de conocimiento y una lectura enfocada en las intervenciones, se podría realizar una lectura comprensiva del desarrollo de las acciones patrimoniales ejecutadas. En definitiva, responder a la pregunta ¿qué podemos aprender de ella? Para mejorar la situación de los edificios públicos europeos reconocidos como patrimonio del MoMo.

En el apartado anterior, hemos definido y contextualizado el PAMoMo y, en concreto, la situación de estos edificios durante los últimos años del siglo XX y la primera década del XXI como centro de este trabajo de investigación. En el presente punto buscamos una lectura analítica y crítica para aprender a “evitar los fallos cometidos por nuestros antepasados, que despiadadamente destruyeron o ignoraron las obras de sus propios antecesores, y engastar las obras heredadas como si se tratara de joyas, para conservarlas como ilustración plástica de la historia del arte. Los grandiosos progresos de la cultura nos indicarán con claridad aquello que podemos aprender de los antiguos, aquello que tenemos que dejar de lado, y el camino tomado con acierto” (Wagner, 1993:151). Desarrollaremos un trabajo que deberá ser ajustado a la realidad de un edificio creado con una extensa proyección artística, científico-tecnológica y socio-funcional.

Actualmente, podemos afirmar que la situación y reconocimiento artístico del patrimonio del edificio histórico y del MoMo es opuesta e, incluso, en muchos casos o emplazamientos, existe un agravio comparativo entre ambos. Especialmente, en el caso de España, donde se podría llegar a considerar que el edificio histórico disfruta de un estado privilegiado, contando con un amplio espectro de consideraciones frente al edificio del MoMo que necesita

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

justificar su materialidad constantemente. Sin embargo, esta aparente predilección por el PAH y su situación de estabilidad, aceptación y puesta en valor es relativamente reciente porque no fue hasta principios del siglo XX cuando el trabajo patrimonial del edificio histórico alcanzó una interpretación doctrinal coordinada sobre las pautas de intervención aplicables. Hasta ese momento se marcaban, siempre dentro de la singularidad de cada objeto y gracias a la aplicación de un conjunto de medidas, criterios y teorías unificados que habían ido evolucionando positivamente. En el siglo XXI, a pesar de la peculiaridad de cada edificio histórico, es cierto que estos elementos son reconocidos y aceptados en diferentes sub-grupos estilísticas, existiendo un concepto de belleza común entre ellos, y rechazando todo aquello que no guarda una relación de homotecia con los criterios artísticos asimilados.

Subrayamos que el PAH, antes de ser considerado un bien patrimonial y estar sometido a una gestión patrimonial regulada, al igual que el resto de objetos artísticos coetáneos, fue incorrectamente manipulado por la falta de un criterio teórico unificado y disfrutó de una situación que podría ser asimilada al contexto actual del PAMoMo, reflejo de la falta de una conciencia cultural. Muchos de sus edificios fueron alterados significativamente, llegando a situaciones de desnaturalización del patrimonio. Con esta aproximación, evitamos que situaciones como la producida en la Torre de las Damas de la Alhambra de Granada (Fig.2.02 y Fig.2.03) antes de la intervención de Torres Balbás, en 1923, sean repetidas.



Fig.2.02. Torre de las Damas de la Alhambra, Granada.
(Fuente: L. Torres Balbás, 1923, en Domingo, 2013:144)



Fig.2.03. Torre de las Damas de la Alhambra, Granada.
(Fuente: C. del Bosch, 2007)

A finales del siglo XVIII, la arquitectura era percibida como un elemento artístico aunque algunas figuras inquietas como Étienne-Louis Boullée¹ ampliaban su significado y la describían como la responsable de nuestra

¹ Étienne-Louis Boullée. *Arquitectura. ensayo sobre el arte* (Essai sur l'art). Manuscrito y dibujos elaborados entre 1781-1793 (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:49)

apreciación porque “todas nuestras ideas, todas nuestras percepciones (...) nos vienen a través de los objetos exteriores. Los objetos exteriores producen en nosotros impresiones diferentes según tengan mayor o menor analogía con nuestra organización” (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:49). Esta valoración condicionó, inconscientemente, las nuevas líneas de trabajo y creación artística durante muchos años. Afectó tanto a las referidas al edificio nuevo proyectado (Fig.2.04 y Fig.2.05) como a la forma de intervenir sobre el edificio existente. Se produjo una retro-influencia que eliminaba toda opción de evolución artística.

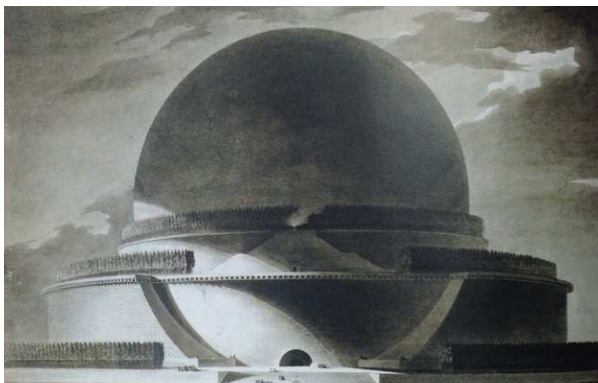


Fig.2.04. Cenotafio a Newton, 1784, Etienne-Louis Boullée, en Bibliothèque Nationale, Paris.
(Fuente: Gössel, 1991:12)

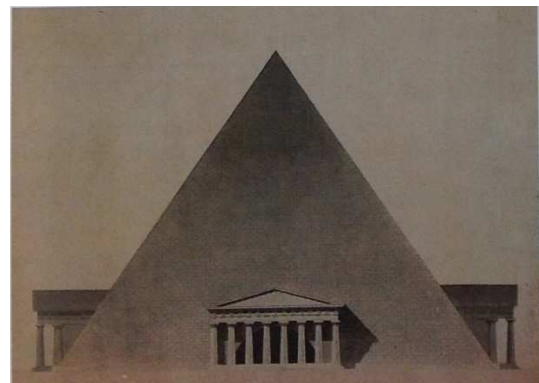


Fig.2.05. Elysium, 1799, Louis-Sylvestre Gasse, en Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.
(Fuente: Gössel, 1991:13)

En Europa, el primer gesto de difusión cultural ocurrió en Roma, 1734, cuando “el papa Clemente XII abrió el primer y más importante museo al mundo, los Museos Capitolinos, entendido este museo como el lugar dónde el arte tenía que ser aprovechable por todos y no sólo por sus propietarios (...) En Francia, pocos años después, en 1795, Alexander Lenoir, a causa de las enormes pérdidas del patrimonio histórico y artístico causadas por la Revolución Francesa (1789), promovió el primer Musée des Monuments français para catalogar y conservar los numerosos restos artísticos que fueron posibles salvar de las destrucciones” (Niglio, 2016:2-4). Paralelamente, en España, a pesar de las difíciles condiciones de comunicación del momento, también se realizó un trabajo temprano y consecuente con estas líneas europeas. En 1752, se abrió la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando en Madrid² para iniciar los trabajos relativos a la escultura, pintura y arquitectura. Aunque no será hasta 1786, cuando se cree la primera comisión de arquitectura cuya finalidad era el control fiscal de los bienes patrimoniales, sin llegar a afectar a la necesaria promoción o conservación del mismo.

² Durante el reinado de Fernando VI se crearon los Estatutos para fundación de esta Real Academia aprobados en el Real Decreto, de 5 de abril de 1751. Finalmente, la Academia fue fundada por Real Decreto, de 12 de abril de 1752.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

A principios del siglo XIX y causado por los desiguales criterios, corrientes y teorías de intervención patrimonial, se produjo el *cisma del trabajo patrimonial* sobre el edificio histórico. Surgió una nueva forma de intervenir en la arquitectura desde un pensamiento que todavía no era reconocido como tal. Fue durante la segunda mitad del siglo XIX, con la figura de Viollet-le-Duc³, cuando se despertó una inquietud ante la incongruencia formal y estilística de la arquitectura del momento (Fig.2.06 y Fig.2.07). Esa situación de desorden tenía un fin “tender hacia un objetivo que sólo se entrevé cuando, cansado de buscar en medio de un caos de ideas y de materiales de diversa procedencia, uno se pone a despejar algunos principios en medio de ese desorden, a desarrollarlos y a aplicarlos con la ayuda de un método seguro” (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:139) que resuelva una situación transitoria, llegando a definir una nueva arquitectura para cada tiempo como reflejo social. En aquella situación de desconcierto, en Italia⁴, se desarrolló la primera normativa específica aplicable al patrimonio cultural que incluía todas las manifestaciones artísticas que trabajaban sobre la estética del arte aunque reconocidas sólo por determinados sectores sociales. La intervención sobre el edificio existente se alejaba del concepto tradicional, se desarrolló una nueva manifestación artística que proponía la aplicación de un espíritu de innovación cuyo denominador común era la apertura del patrimonio a la sociedad, terminando con el aislamiento que los envolvía en aquel momento.



Fig.2.06. Reconstrucción ideal proyectada por Viollet-le-Duc para la fachada de Notre Dame, París (1857).
(Fuente: Jokilehto, 1986:275)



Fig.2.07. Fachada principal de Notre-Dame, París.
(Fuente: C. del Bosch, 2008)

³ Coloquios sobre la arquitectura. Eugène Viollet-le-Duc. Entretiens su l'Architecture par M. Viollet-le-Duc, Architecte du Gouvernement. A. Morel. París 1863 (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:139).

⁴ “En Italia, después de 1861, los fundamentos del pensamiento jurídico respecto al patrimonio cultural, elaborado sobre todo entre el XVII y el siglo XVIII, encontró su concreta afirmación en la ley Rava-Rosadi n.364, de 1909, y con las dos leyes Bottai de 1939, concretamente el n.1089 sobre el patrimonio artístico y arquitectónico, y el n.1497 sobre el patrimonio paisajístico. Ciertamente los años en que fueron emitidas estas dos leyes, el ministro Giuseppe Bottai, el tema cultural era muy elitista y la sociedad estaba caracterizada principalmente por clases sociales rurales” (Niglio, 2016:5).

Esta estética, en palabras del filósofo alemán Hegel⁵, era el reflejo de “un mundo; el contenido, el objeto mismo, era representado por lo bello, y el verdadero contenido de lo bello no era otro que el espíritu (...) el espíritu en su verdad (...) Se puede decir aun que esta región de la verdad divina que el arte ofrece a la contemplación intuitiva y al sentimiento constituye el centro del mundo del arte por entero (...) que ha asimilado completamente todos los aspectos exteriores de la forma y los materiales, realizando así la perfecta manifestación de sí misma” (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:123). Este concepto del arte del siglo XIX, muestra la relación de dependencia arte-belleza-espíritu, junto con la vinculación del estudio de la historia y el reflejo social.

Previamente y dentro de la realidad artística del siglo XVIII, la arquitectura se había incluido en las *tres escalas más notables del arte* que fueron definidas por el arqueólogo e historiador alemán Winckelmann⁶ como una manifestación artística imprescindible que persigue la belleza hasta llegar al uso de los elementos prescindibles (Fig.2.08).

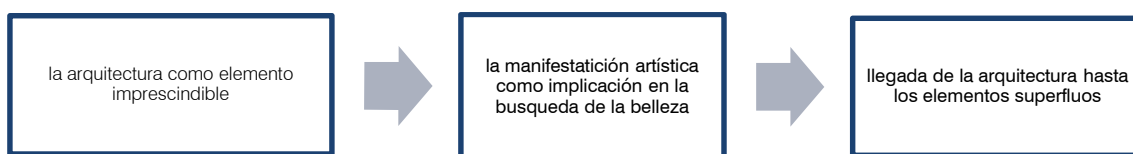


Fig.2.08. Diagrama de aplicación de las *escalas del arte*, definidas por Winckelmann, aplicadas a la arquitectura. (Fuente: C. del Bosch)

Esta percepción clásica de la arquitectura y su posterior transformación en patrimonio ha ido evolucionando de forma constante y será en 1964, dentro de la dinámica de apertura del patrimonio a la sociedad desde un sentimiento de colectividad, cuando se produzca uno de los acontecimientos más relevantes en la intervención patrimonial que determinó un cambio en la apreciación de estos elementos. Se trató de la organización de la denominada Comisión Franceschini⁷ que “junto con la posterior Carta de Nara, completaron el papel de la sociedad a través de la administración en la acción patrimonial, al entender el carácter colectivo del mismo” (del Bosch, 2013:1). El respeto hacia la diversidad e identidad cultural, los valores socio-culturales, y la autenticidad del edificio serán elementos imprescindibles en la tutela del patrimonio.

⁵ Ciclo de conferencias sobre la estética (Vorlesungen Über die Aesthetik) G.W. HEGEL. Edición póstuma preparada por H.G. Hotho. Berlín, 1832-1838.

⁶ Historia del arte en la antigüedad. Libro I. Sobre el origen del Arte y las causas de su diferencia entre los pueblos. J.J. Winckelmann. 1967. Editorial Iberia. Barcelona.

⁷ “La Comisión Franceschini ocupa dentro de la disciplina del patrimonio cultural un lugar vigente. Esto es debido, no tanto al alcance práctico de sus conclusiones centradas en el estado de conservación del patrimonio cultural italiano y en el análisis del sistema de tutela vigente en su momento, como por haber elaborado una definición jurídica unitaria de los bienes culturales de gran trascendencia y calado internacional” (Martínez Pino, 2016: 189).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

En la actualidad, reconocemos que los elementos que forman el patrimonio de una nación, reflejan su historia y por tanto adquieren un valor histórico-artístico. Estos bienes son aquellos en los que el interés público y privado se encuentra unido, procediendo a la aceptación de la intervención del derecho administrativo sobre la propiedad privada. Para completar esta adquisición de derechos de los edificios históricos tenemos que recurrir a las teorías expresadas por el jurista italiano Massimo Severo Giannini⁸ que defendió como todo bien (objeto patrimonial) es un bien abierto al disfrute colectivo. Luego, el Estado será la única figura del conjunto que tenga su tutela, pudiendo ser un objeto público o privado, pero con un disfrute siempre público. En esta actitud, se aprecian los primeros gestos hacia la definición de los aspectos jurídicos del patrimonio que han derivado en la creación de un nuevo sector económico de la ciudad del siglo XXI.

Estos principios están asumidos y las obras de arte del patrimonio histórico se han transformado en símbolos de cada época según su origen. Con la palabra *símbolo* estamos designando “una función básica de expresión visual (...) El simbolismo arquitectónico empieza a entrar en juego cuando el diseño de un edificio utiliza formas particulares que tienen un significado convencional (...) Cuanto mayor sea la firmeza con la que un símbolo tradicional se adhiere a una imagen física apropiada, con mayor convicción sobrevive a los cambios en filosofía y doctrina (...) El simbolismo de las artes, de las cuales la arquitectura es la más importante, quizá no sería tan efectivo, no nos movería tan profundamente y prevalecería a través de los cambios en el formalismo cultural, si no estuviera enraizado en las experiencias humanas universales tan poderosas” (Arnheim, 1978:163-166). Esta aprehensión social del valor simbólico se ha realizado en gran parte gracias al trabajo de difusión y educación ejecutado hasta el momento. “La educación del pueblo en materias artísticas (...) mediante una pequeña reorganización (...) podría al menos tener la esperanza que la masa alcanzara unas opiniones más depuradas y emitirá unos juicios sobre el arte algo más acertados (...) la escala para medir la calidad de un artista es siempre la calidad de su propia obra (...) mediante la educación del pueblo en materias artísticas se imposibilitará una crítica, influida por no se sabe qué y dirigida a satisfacer a ciegos y maliciosos; su frecuente efecto nocivo para el arte será reemplazado por un juicio correcto generalizado” (Wagner, 1993:132-133), huyendo del prejuicio y de la crítica conducida por intereses socio-políticos.

Desde esta primera aproximación, comprobamos como los mayores y más profundos debates sobre la gestión del PAH se realizaron en el siglo XIX, acordando teorías que abrieron nuevas líneas de trabajo y profesionalizando la aplicación de instrumentos de aprendizaje. Posteriormente, en el siglo XX, la creación de una vinculación sociedad-

⁸ Massimo Severo Giannini (1915-2000). Jurista y político italiano que desarrolló el derecho administrativo desde 1950 hasta 1990. Su trabajo estuvo comprometido con las transformaciones de la sociedad y los cambios que exigían el Derecho Público. “Provocó la ruptura con la construcción dogmática del Estado como base única de estudio y explicación del Derecho público, para descubrir que el ordenamiento jurídico está basado en el reconocimiento de la pluralidad social, la pluralidad de intereses, la pluralidad de organizaciones, la pluralidad de las instituciones públicas y la pluralidad de poderes (...) De ello se deriva que la base del Derecho público es la de la articulación de tales intereses en función de distinto grado de tutela jurídica con que se encuentran regulados. Como consecuencia inmediata se pone de manifiesto que, por encima de la tutela jurisdiccional de los interés individuales, es necesario organizar y procedimentalizar la correcta composición pública de intereses” (Ortega Álvarez, 2000:5).

patrimonio, junto con la pérdida de vínculos afectivos hacia estos objetos históricos, ha integrado la arquitectura histórica en la sociedad por su significado y valor simbólico propio, independientemente de los juicios subjetivos emitidos.

A continuación, para concluir con una lectura global de la experiencia patrimonial del edificio histórico o monumento, vamos a pormenorizar en la definición objetiva del PAH y sus valores patrimoniales. Además, vamos a realizar un breve análisis sobre la evolución de los criterios, estrategias y corrientes de intervención, sin detenernos en la extensa normativa aplicable que será analizada en otros apartados de este trabajo, sólo vamos a valorar un conjunto de consideraciones generales de carácter artístico y social que han condicionado este patrimonio para evitar situaciones futura de desequilibrio (Fig.2.09 y Fig.2.10).



Fig.2.09. Reconstrucción del Paço da Pena, Sintra, después del terremoto de 1755 de Lisboa.
(Fuente: C. del Bosch, 2011)



Fig.2.10. Convento do Carmo, Lisboa, después del terremoto de 1755 (actual Museo Arqueológico).
(Fuente: C. del Bosch, 2011)

2.1 DEFINICIÓN DEL OBJETO PATRIMONIAL HISTÓRICO. VALORES PROPIOS

“Los arquitectos (...) siempre han sido (...) hijos de su tiempo; sus obras llevarán el sello propio, realizarán su tarea de acuerdo con el progreso y actuarán verdaderamente de forma creativa, su lenguaje será comprensible para la humanidad, el mundo distinguirá su propia imagen especular en sus obras y se caracterizarán por la confianza en sí mismos, la individualidad y el convencimiento, que son unas propiedades inherentes a todos los artistas de todas las épocas”

(Wagner, 1993:151)

La sociedad del siglo XXI reconoce la identidad del PAH y está sensibilizada hacia la constante protección de estos objetos como elementos artísticos. El concepto de monumento histórico que disfruta de un aprecio consolidado, resultado de un trabajo patrimonial complejo y constante que ha ido evolucionando, ha terminado en el concepto de *propiedad cultural*⁹. Esta acción sencilla, inmediata e integrada en las ciudades europeas ha hecho que la arquitectura clásica, histórica y tradicional, haya sido reconocida como patrimonio, gracias a un trabajo social en educación y sensibilidad cultural. No obstante, no es una línea de investigación terminada o concluida, sigue siendo objeto de numerosos e interesantes trabajos de investigación que indudablemente ayudan a continuar reforzando este patrimonio. La evolución de las técnicas constructivas mejora la aproximación al PAH y sobre todo los trabajos de evaluación sobre las intervenciones realizadas en el pasado, tanto desde un punto de vista práctico como teórico.

En general, los edificios que han sido declarados y son reconocidos como PAH se crearon con un mayor o menor valor simbólico para un determinado uso que, frecuentemente, estaba vinculado a un fin institucional (poder judicial, político o religioso) y reflejaba una situación económica ventajosa de un grupo de la sociedad. Luego, al objeto artístico como símbolo se le concedía un valor de uso, vinculado a un estamento socio-político del momento y se proyectaba dentro de los centros históricos de las ciudades que, habitualmente, estaban colmatados lo que obligaba a una destrucción y reconstrucción de los mismos. De hecho, “durante la Edad Media e incluso después, en tiempos más recientes, el crecimiento de las ciudades europeas ha estado condicionado y limitado en su tamaño por las murallas o fortificaciones que las

⁹ “La noción de identidad ciudadana se (...) pretende trabajar el patrimonio urbano desde la sensibilización. De este modo, el pasado y el presente cultural convergerían en la noción de propiedad cultural. Esta derivaría a su vez en la noción de patrimonio; la educación incidiría en la propiedad simbólica del mismo. Con todo, estaríamos conformando una identidad cultural basada en el conocimiento, en el respeto, en el disfrute y, finalmente, en la protección y difusión. Creemos que todos estos procesos favorables al patrimonio cultural únicamente tienen sentido si existe una identificación con ese patrimonio, si se le considera parte de nuestra identidad cultural y personal. Lo que entendemos como nuestro, como tal, lo protegemos y mejoramos. Por todo, sólo desde la sensibilidad cultural pueden lograrse procesos coherentes y genuinos hacia el patrimonio” (Calaf, 2003:129-130).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

rodeaban" (Lethaby, 1921:100)¹⁰ y limitaban. Esta situación fue constante durante la primera mitad del siglo XX y la falta de espacio en los centros históricos frecuente.

Durante la Edad Media, la ciudad fue parcialmente destruida por las monarquías renacentistas que necesitaban construir edificios acordes con su época sin valorar el carácter monumental de los edificios destruidos y derribados. Este proceso se repetirá cíclicamente¹¹ y no será hasta "los albores de la Ilustración, cuando (...) tenga lugar el despertar de una nueva sensibilidad que toma conciencia de la necesidad que tiene la sociedad de recuperar, proteger y conservar el patrimonio histórico que se ha recibido para transmitirlo a la posteridad" (Hernández, 2002:69). Barroco, Rococó, Neoclasicismo fueron corrientes que definieron estilísticamente la ciudad en la que hoy se encuentra el PAH, evolucionando según las pautas marcadas de cada momento y con una falta de conciencia patrimonial.

Se asumió la creación y búsqueda de un estilo específico para los edificios públicos de cada momento, como parte de la arquitectura que debía permanecer sobre el resto de edificios construidos. El valor estilístico histórico llegó a tener tanta fuerza que, a finales del siglo XIX, existió "la opinión que, por ejemplo, un parlamento ha de ser de estilo griego, mientras que una oficina de telégrafos o una central de teléfonos no pueden ser de estilo gótico, y en cambio exigen directamente que una iglesia sea de este último estilo. Sólo se olvidan de una cosa, y es que los individuos que frecuentan dichos edificios son todos igual de modernos, y que no es costumbre pasar por delante del parlamento con las piernas al aire en una quadriga triunfal" (Wagner, 1993:58). De esta forma, sin regulación administrativa pero sí con una pseudo-conciencia estilística, la arquitectura histórica empezó a ser considerada por su valor y su relación con el pasado, dejando de ser destruida y reemplazada. Este cambio de actitud implicó la convivencia de edificios plurales dentro de contextos urbanos consolidados.

En este punto, los aspectos que nos interesa subrayar del PAH, como objeto patrimonial conservado que ha llegado o no hasta nuestros días, son los relativos a su definición patrimonial actual unidos a las posibles alteraciones sufridas, debido a la gestión realizada sobre él. En ningún momento, vamos a analizar si la definición del valor original y su asignación fue más o menos acertada porque este trabajo está basado en

¹⁰ "European cities in the Middle Ages, and even up to comparatively recent times, were definitely limited in size by their fortifications, and frequently no building was permitted within a zone of considerable width outside those fortifications (...) In the case of more modern cities also, examples of definitive limitation in certain directions by the preservation of large open spaces are common, and instances of more definite limitation (...) are not wanting" (Lethaby, 1921:100).

¹¹ Esta situación se repetirá de forma similar con el Barroco que según señalaba Prevsner fue "un desarrollo que va, casi con precisión matemática, de 1600 a 1760; y a partir de esa fecha, comenzarán las complicaciones formales del Rococó, cuya frivolidad ha de favorecer el desarrollo de un movimiento de reacción generador del Neoclasicismo y, años después, del Romanticismo" (Flores, 1989:13)

fuentes documentales y registros de bienes interés cultural reconocidos. Para ello, vamos a centrarnos en dos aspectos: reglamentarios y socio-funcionales.

La definición o configuración del PAH desde un punto de vista reglamentario o de control nos permite conocer qué hechos marcaron la protección de unos edificios frente a otros. Uno de los primeros gestos se realizó en España, en el siglo XIII por Alfonso X con la creación de una "recopilación de cosas y sitios antiguos, con la intención de conservarlos para no perderlos con el tiempo (...) pero sobre todo con los bienes muebles, objetos de culto, etc., incluso se plantean prohibir la costumbre de enterrar a los nobles con todos sus objetos de valor" (Hernández, 2002:34). Mientras que a nivel europeo, la primera acción de protección no se realizó hasta 1462, en Italia, mediante la redacción y promulgación de una bula papal¹² en la que Pío II defendió la *cum albam nostram urbem* con la que se promovían los primeros trabajos para conservar el patrimonio. Aunque no será hasta 1500 cuando se cree el concepto de conservación del edificio monumental con un valor claramente simbólico dentro de las ciudades (edificios de culto religioso, palacios y/o edificios públicos).

Se necesitaron dos siglos, hasta 1700, para que se produjesen las primeras reflexiones sobre la reforma y consolidación de los edificios históricos de forma abierta y participativa. En aquel momento, el trabajo se realizaba por la figura del arquitecto y se basaba en un amplio conocimiento de la arquitectura clásica que permitía diseñar, crear y reformar los edificios. Destacamos las acciones de cuatro arquitectos que iniciaron el "nuevo rumbo de la arquitectura (...) Ledoux (1736-1806) en Francia, Soane (1753-1857) en Inglaterra, Gilly (1772-1800) en Prusia y Villanueva (1739-1811) en España. No obstante, las diferencias notables que existen entre las obras de cada uno, los unes a los cuatro en un mismo carácter independiente y un singular talento creador, reflejado en una obra sólida que contrasta con la arquitectura decadente de su tiempo. Todos ellos poseen una formación clásica y, lógicamente, elementos helenizantes y romanos forman parte de su lenguaje expresivo" (Flores, 1989:13). Su trabajo, definido por la maestría sobre la arquitectura clásica, potenció la reproducción de este tipo de edificios en las ciudades europeas tanto en réplicas de nueva planta como en la consolidación o reforma de los existentes.

Otro de los arquitectos más significativos, conocedor del lenguaje clásico pero con inquietudes estilísticas propias, fue Karl Friedrich Schinkel cuyo pensamiento queda reflejado en la siguiente frase: "sería un infortunio para la arquitectura, la cual no merecería su puesto en el círculo de las demás artes, si todas las partes separadas que ideo la antigüedad –como son los órdenes y las molduras- quedaran definitivamente

¹² "Los papas serán quienes dicten las primeras disposiciones sobre la protección de monumentos, aunque también sean ellos los primeros en transgredirlas" (Hernández, 2002:40).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

establecidos y a la imaginación sólo le correspondiera hacer alguna nueva combinación de esas formas ya hechas” (Flores, 1989:16). Schinkel, conocedor de la arquitectura clásica, la cuestionaba como único lenguaje arquitectónico válido por la reducción creativa que implicaba.

En España, el patrimonio careció de una legislación patrimonial que garantizase la salvaguarda del mismo hasta 1844 cuando se creó la *Comisión de Monumentos* con el fin de solucionar esta situación de desprotección continuada. Fue el resultado de una sensibilización social ante las pérdidas sufridas por el expolio de las tropas napoleónicas y la destrucción o desaparición de objetos como consecuencia de la desamortización. Los cambios sociales despertaron la conciencia sobre la situación del patrimonio histórico-artístico.

Uno de los instrumentos patrimoniales más sustanciales, no por su reglamentación sino por la capacidad de unir y reflexionar sobre la realidad del monumento a principios del siglo XX, fue *El Culto Moderno de los Monumentos*, 1903, redactado por el historiador de arte austrohúngaro Alois Riegl que lo publicó a petición de la Comisión de Monumentos Históricas de Austria. En este texto se analizaba pormenorizadamente el concepto del monumento histórico y artístico de forma separada e independiente. Además, se estudiaba la casuística de las diferentes relaciones creadas entre ellos. Se trata de uno de los primeros pasos para tipificar y resolver la incierta situación del PAH y los valores patrimoniales que los definen.

Este documento delimitaba el monumento arquitectónico como “una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras” (Riegl, 1999:23). Es decir, se le cedía un claro valor simbólico, que no imprescindiblemente artístico, que podía estar vinculado a una acción individual o colectiva pero siempre relacionada con el reflejo de una identidad local o geográfica. Se daba una cierta libertad al soporte físico del monumento histórico, como herramienta que vinculaba una acción con un significado desde una identificación clara y sólida. A diferencia del monumento artístico, se le presumía una vinculación individual y colectiva con la sociedad a la que representaba. Sin embargo, llegó a la conclusión de que ambos valores, histórico y artístico, estaban relacionados, a pesar de una menor carga de significado del monumento artístico frente al monumento histórico¹³. A partir de este trabajo, se asumió el monumento histórico, no como producto construido, sino como objeto artístico creado bajo un estilo y con una diversidad de valores que se pueden complementar y en ningún momento autoexcluirse.

¹³ “Todo monumento artístico, sin excepción, es al mismo tiempo un monumento histórico, pues representa un determinado estadio de la evolución de las artes plásticas para el que, en sentido estricto, no se puede encontrar algún sustituto equivalente. Y a la inversa, todo monumento histórico es también un monumento artístico, pues incluso un monumento escrito tan insignificante como, por ejemplo, una hojita de papel con una breve nota intrascendente, además de su valor histórico sobre la evolución de la fabricación del papel, la escritura, los materiales para escribir” (Riegl, 1999:25).

Por otro lado, en la evolución socio-funcional del PAH se puede realizar una lectura urbana en la que “las funciones de la ciudad estaban claras, como lugares de culto, centros de producción” (Calaf, 2003:106). El monumento histórico era creado con una intención y estaba condicionado a la existencia de esa acción¹⁴ o función pública. Además, su construcción estaba vinculada a un lenguaje monumental, específico, utilizado como institucional. No obstante, cuando esta función *intencionada* ha desaparecido, el edificio ha continuado siendo monumento por la lectura artística del mismo y el lenguaje utilizado para su construcción. “El carácter y significado de los monumentos no corresponde a estas obras en virtud de su destino originario, sino que somos nosotros, sujetos modernos, quienes se lo concedemos” (Riegl, 1999:28). Tanto si se trata de un edificio con carácter monumental intencionado o no, cada uno de los edificios que forma el PAH posee valores propios intrínsecos que lo transforman en monumento histórico. Estos son independientes del valor dado por el paso del tiempo porque sus valores específicos se han dado a conocer gracias al trabajo de la educación y difusión realizado en la búsqueda constante del conocimiento de la historia. Las numerosas y extensas teorías sobre la historia del arte han hecho que, como exponía el filósofo y pedagogo español Vilanou¹⁵, “potenciar la capacidad para experimentar lo bello, precise de la ayuda de una educación que forme individuos capaces de captar una belleza que, en su opinión, no es definible, al escaparse a las posibilidades del intelecto humano” (Calaf y Fontal, 2004:27-28).

En el siglo XX, se ha conseguido analizar y conocer el arte en todas sus manifestaciones como un “descubrimiento de principios generales sencillos que explican fenómenos tan complejos como que las obras de arte producían una satisfacción considerable. El sentimiento de cubrir tanta extensión con tan pocos medios conducía inevitablemente a una sensación de éxito” (Arnheim, 1992:182) que ha perdurado durante la vida del objeto a pesar de las alteraciones sufridas.

En el caso del PAH, “la obra de arte no se cerró al crearla el artista, sino que sufre una continua metamorfosis histórica. El arte es protagonista y producto activo de su propia estructura social; es un componente funcional en la historia de los hombres. Emerge de la propia cultura y debe mantenerse en contacto con ella o, de lo contrario, entra en lento proceso de desintegración y muerte” (Calaf, 2000:15-16). Esta evolución puede ser más o menos significativa y afectar diferentes aspectos del edificio, dependiendo de su contexto.

¹⁴ “En un tiempo en el que no se concebía la existencia de monumentos no intencionados, los monumentos intencionados necesariamente perecieron ante las consecuencias de la erosión formal y la destrucción a partir del momento en que desaparecieron aquellos para los que estaban destinados y que habían puesto un interés constante y vivo en conservarlos” (Riegl, 1999:32).

¹⁵ Conrad Vilanou en El viaje al mundo antiguo: Winckelmann y la recuperación del patrimonio clásico (Calaf y Fontal, 2004:21-30)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

La distancia temporal del PAH puede hacer desaparecer los valores del objeto patrimonial, separándolo de nosotros al no "formar parte viva de nuestro ser (...) los grados de proximidad equivalen a grados de participación sentimental en los hechos; los grados de alejamiento, por el contrario, significan grados de liberación en que objetivamos el suceso real, convirtiéndolo en puro tema de contemplación (...) realidad vivida (...) realidad contemplada" (Ortega y Gasset, 1984:22-25). Para el antropólogo francés Augé, los edificios históricos se han integrado en la ciudad como lugar antropológico de estudio porque su conjunto de valores es complejo y heterogéneo, no sólo por su materialidad sino también por la huella del paso del tiempo que representan.

Para Gadamer, el PAH representa la supervivencia e integración¹⁶ constante del arte como historia desde un trabajo de mediación realizado por el artista que restaura o conserva. Esta integración específica de cada elemento, es percibida por Augé como un conjunto de rupturas que dan continuidad a la historia porque como defendió Gazzola¹⁷ el patrimonio histórico cuenta con un conjunto de valores complejos que reflejan la historia más allá de una materialización artística.

En la actual definición del PAH, se incluyen las transformaciones sufridas por los trabajos de intervención, ajustándose a los cambios sociales y artísticos. La relación teoría-práctica de intervención ha conseguido ser perfeccionada desde un procedimiento de revisión constante en el que "el proyecto utiliza la interpretación para la definición del objeto y el control de la escala de la actuación a través de lo que se denomina *tiempo fenomenológico*, un tiempo caracterizado por la velocidad y por la individualidad de la cultura globalizadora en la que vivimos; enfrentándonos a la paradoja del rechazo y la necesidad de pasado, propia de la sociedad hipermoderna caracterizada por el *todo-patrimonio* y el *todo-conmemorativo*" (García de Casasola, 2012:369).

Esta arquitectura creada por un grupo de arquitectos o maestros como símbolo¹⁸ ha sido reconocida por su intención por otro grupo diferente de arquitectos o críticos cuando ya contenían funciones distintas de las originales. "Según la época, el artista ha desempeñado distintos papeles sociales. El conocimiento de este rol es el último aspecto que debemos reconstruir para comprender de manera correcta el proceso de imaginación e intencionalidad del artista dentro del resto del proceso histórico-cultural (...) Medioevo-artesano

¹⁶ "La supervivencia de los grandes monumentos arquitectónicos del pasado (...) plantea la tarea de una integración pétrea del antes y el ahora. Las obras arquitectónicas no permanecen impertérritas a la orilla del río histórico de la vida, sino que éste las arrastra consigo. Incluso cuando en épocas sensibles a la historia intentan reconstruir el estado antiguo de un edificio no pueden querer dar marcha atrás a la rueda de la historia, sino que tienen que lograr por su parte una mediación nueva y mejor entre el pasado y el presente. Incluso el restaurador o el conservador de un monumento siguen siendo artistas de su tiempo" (Gadamer, 1994:208).

¹⁷ "Un monumento no es simplemente una construcción. Modifica su entorno o sufre su influencia (...) las construcciones arquitectónicas no son simplemente obras de arte, pertenecen con todo derecho a un conjunto de valores complejos. Sólo ellas procuran su unidad práctica, que, en muchos casos, determina su forma artística. Es posible y a la vez deseable determinar los principios y los métodos prácticos de restauración compatibles con los datos de la historia. Un monumento histórico es histórico antes que bello" (Piero Gazzola, Unesco, 1973, XIV, pp. 16-17, en Rivière, 1993:306)

¹⁸ "Símbolo significa aquello en lo que se re-conoce algo" (Gadamer, 1996:245).

(...) Renacimiento y Barroco-hombre culto” (Calaf, 1998:17) porque el valor no sólo reside en el estilo utilizado. De hecho, los estilos arquitectónicos clásicos se identificaban por una armonía estilística basada en la naturaleza organizada para atraer a los sentidos que hoy no sería recibida por la sociedad con la misma aceptación. En *Essai sur l'art*, Étienne-Louis Boullée definía como “la simetría agrada (...) porque presenta la evidencia y porque el alma, que continuamente intenta crear, abarca y capta sin dificultad el conjunto de objetos presentados. Yo añado que si la simetría agrada es porque es la imagen del orden y la perfección” (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:51) y la sociedad se desconfía de otras variedades¹⁹ formales por desconocimiento.

¹⁹ “La variedad nos agrada porque satisface una necesidad del alma, la cual por su naturaleza gusta de extenderse y abarcar nuevos objetos. Ahora bien, los objetos se reproducen bajo nuevos aspectos debido a la variedad. Se deduce que este medio sirve para reanimar el alma ofreciéndole placeres nuevos. Si la variedad nos gusta por lo que se refiere a la configuración de los cuerpos, también nos gusta por los efectos producidos por la luz. La imagen de lo grande nos gusta desde todos los puntos de vista porque nuestra alma, ávida de ampliar sus goces, desearía abarcar el universo. En fin, la gracia es, de todas las imágenes, la que más gusta a nuestros corazones” (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:51).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

VALORES DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO HISTÓRICO (PAH)

“La palabra belleza se halla tan empapada de los valores clásicos que solo nos entenderemos diciendo que el arte gótico no tiene nada que ver con la belleza”

(Ortega y Gasset, 1984:98)

En este punto vamos a enunciar cuáles son los valores del PAH, como significado del objeto reconocido socialmente, protegido y valorado, para posteriormente realizar un estudio comparativo con los valores del MoMo. Porque sólo su conocimiento ha permitido proyectar intervenciones sobre él de forma correcta. Previamente, se habían realizado trabajos orientados a un mantenimiento más o menos acertado en los que el conjunto heterogéneo de valores, que además, iba evolucionando en su idea, no eran considerados al pensar que los valores patrimoniales son un grupo inalterable de propiedades del edificio.

ARTE DE ESTE MUNDO Y DEL OTRO (Texto original 1911)

“Yo soy un hombre español, es decir, un hombre sin imaginación (...) y lo peor es que el otro día entré en una catedral gótica (...) Yo no sabía que dentro de una catedral gótica habita siempre un torbellino; ello es que apenas puse el pie en el interior fui arrebatado de mi propia pesantez sobre la tierra –esta buena tierra donde todo es firme y claro y se pueden palpar las cosas y se ve dónde comienzan y dónde acaba. Súbitamente, de mil lugares, de los altos rincones oscuros, de los vidrios confusos de los ventanales, de los capiteles, de las claves remotas, de las aristas interminables se descolgaron sobre mí miradas de seres fantásticos, como animales imaginarios y excesivos, grifos, gárgolas, canes monstruosos, aves triangulares; otro, figuras inorgánicas, pero que en sus acentuadas contorsiones, en su fisonomía zigzagueante se tomaría por animales incipientes. Y todo esto vino sobre mí rapidísimamente, como si habiendo sabido que yo iba a entrar en aquel minuto de aquella tarde se hubiera puesto a aguardarme cada cosa en su rincón o en su ángulo, la mirada alerta, el cuello alargado, los músculos tensos, preparados para el salto en el vacío. Puedo dar un detalle más común a aquella algarabía, a aquel *pandemonium* movilizado, a aquella irrealidad semoviente y agresiva; cada cosa, en efecto, llegaba a mí en área carrera desaforada, jadeante, perentoria, como arpa darme la noticia en frases veloces, entre cortadas, anhelosas, de no sé qué suceso terrible, incommensurable, único, decisivo que había contendido momentos antes allá arriba. Y al punto, con la misma rapidez, como cumplida su misión, desaparecía, tal vez tornaba a su cubil, a su alcándara a su rincón cada bestia inverosímil, cada imposible pajarraco, cada línea angulosa viviente. Todo se esfumaba como si hubiera agotado su vida en un acto mímico (...) tal aventura acontece siempre a un hombre sin imaginación, para quien solo lo finito existe, cuando comete el desliz de ingresar en una cárcel gótica, que es una trampa armada por la fantasía para cazar el infinito, la terrible bestia rauda del infinito (...) Sin embargo, la arquitectura es un documento tan amplio del espíritu en ella expresado, que ofrece la posibilidad de orientarnos sobre lo que realmente haya de verecundo, de profundamente humano y significativo en el misticismo gótico”

(Ortega y Gasset, 1970:91-96)

La evolución de la definición de los valores patrimoniales puede ser considerada completamente válida en todos los estadios intermedios, previos a la conclusión final. A pesar de que estos trabajos puedan estar basados en

teorías incompletas, muchos de ellos se han complementado entre sí para alcanzar un carácter global del concepto.

La idea del edificio histórico patrimonial, al igual que en el resto de artes, “ha sido concebida de forma diferente a través del tiempo. El arte como objeto fruto de la habilidad y de la experiencia manual con connotación sagrada existió en la Prehistoria. El arte considerado como expresión de un poder superior, con un carácter revelador, la belleza visible reflejo de la belleza absoluta preside la concepción de objeto artístico en la Antigüedad clásica. En el Medievo, aparece la consciencia de las artes como proyección de la materia y de la imaginación interior y espiritual del artista. En el Renacimiento, la obra de arte es el resultado de la imitación de la idea de belleza presente en el ánimo del artista y éste actúa imitando la realidad natural y espiritual. En el Barroco, se asocia la idea a la belleza: se establece la diferencia entre el objeto hallazgo en la naturaleza y aquel en que interviene el artista” (Calaf, 1998:13). Esta evolución ha continuado hasta llegar, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, a un reconocimiento estable (Fig.2.11).

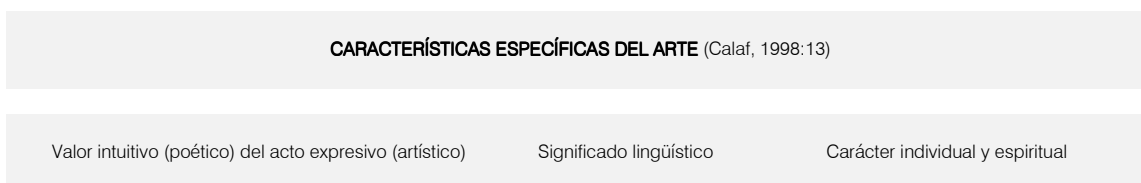


Fig.2.11. Diagrama conceptual elaborado desde de las características específicas del arte desarrolladas por R. Calaf. (Fuente: C. del Bosch)

Los edificios de uso público que forman el PAH tienen un valor simbólico o representativo del poder que los creaba y los vinculaba a las instituciones del momento, tanto para su creación como conservación. Aunque sería un error relacionarlos exclusivamente con algún tipo de religión o cultura determinada²⁰ ya que los grandes deseos que impulsaban la creación y/o conservación del patrimonio no se encontraban en los valores arquitectónicos que representaban sino en la constante idea de aumentar y engrandecer la imagen de poder, junto con la idea de una mayor protección ante los temores o búsqueda de una protección espiritual como ocurrió algunos edificios religiosos (Fig.2.12 y Fig.2.13). En aquel momento, “¿qué distinguía, pues, a las artes de la actitud religiosa? (...) la religión empieza donde los conocimientos factuales dan origen al temor, la confianza y la alabanza, y lo mismo ocurre con el arte. Ambas nos llevan de la experiencia a modos de conducta, a la necesidad ética de comportarnos de acuerdo con lo que sentimos que es real y verdadero. Quizá lo más que podamos decir es que las artes sólo

²⁰ “Sin embargo, hemos de señalar que la relación entre el fenómeno religioso y la creación y conservación de obras de arte y verdaderos tesoros no era una característica propia del cristianismo, sino que existía en la antigüedad y también estaba presente en otras culturas como la japonesa, la china o la islámica” (Hernández, 2002:17).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

son una de las fuentes de la religión, pero que han demostrado que constituyen, en términos generales, su vehículo más eficaz” (Arnheim, 1992:226) a través de los edificios construidos.

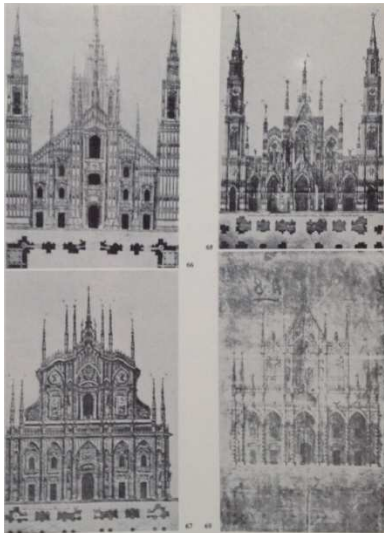


Fig.2.12. Proyectos para la fachada del Duomo, Milán (Carlo Buzzi 1643, Castelli 1700, B. Vittone 1725 y Venavetelli 1745). (Fuente: Ceschi ,1970:51)



Fig.2.13. Duomo, Milán. (Fuente: C. del Bosch, 2012)

Actualmente, este condicionante inicial de protección ha desaparecido y no existe una confusión de términos sobre qué y por qué proteger un edificio. Reconocemos que “la obra de arte es un hecho estético, que también tiene un elevado interés histórico” (Calaf, 2000:15). Esta es una de las razones por las que para conocer el PAH es necesario contextualizarlo históricamente porque para cada situación social, económica y política dada tiene un discurso determinado, transformando sus valores propios.

Si nos centramos en analizar el por qué de la intervención y cómo se ha realizado, comprobamos como en “el caso de los monumentos. Los métodos tradicionales, desde Prosper Mérimée a Viollet-le-Duc, tienen su origen en las recomendaciones o autorización al restaurador para reemplazar los elementos desaparecidos mediante análisis con otros, existentes en el edificio o pertenecientes a la misma familia” (Monnet, 1974:30-34). Hasta principios del siglo XX, “las restauraciones arquitectónicas llevan invariablemente la huella de su época y la personalidad de sus autores (...) cada restaurador marcaba despiadadamente su estilo en todo monumento que pretendía restituir (...) Restaurar un monumento significaba entonces simplemente adaptarlo a cualquier nueva función y satisfacer los cánones del gusto contemporáneo. Hoy en día, esta concepción es inconcebible” (Rivière, 1989:306). En ambas referencias, se olvidó que el monumento como objeto individual y la ciudad como su conjunto no eran sólo una

construcción y se sometieron a la constante influencia del exterior, material y social, que ha quedado como “huella de las culturas que han ido pasando por ellas y son, en este sentido, un registro de la memoria de la historia y del tiempo” (Calaf, 2003:111) en la ciudad. Estas acciones deben ser entendidas como configuradoras del patrimonio cultural de la ciudad.

Cada objeto patrimonial histórico es único pero se encuentra dentro de un conjunto determinado de gran diversidad. Estos dos adjetivos opuestos son posibles por “la unicidad que aporta el concepto de patrimonio y la diversidad que corresponde a las numerosas realidades que lo componen. De este modo, todo puede ser patrimonio, pero únicamente lo es aquello que ha pasado por lo que denominamos proceso de patrimonialización (...) el concepto de patrimonio afecta a la relación entre esa selección de la cultura, de la naturaleza y del medio ambiente, de una parte y, de la otra, el ser humano. Por lo tanto, no podemos hablar de patrimonio sin que exista una proyección del ser humano sobre esa selección, de manera que la conozca, la comprenda, la respete, la valore, la disfrute y la transmita. El patrimonio es, por tanto, una construcción humana asociada a los conceptos de identidad y pertenencia” (Calaf y Fontal, 2004:17) de una sociedad que tras un largo proceso adquiere su valor y es capaz de reconocerlo.

Recuperando el trabajo realizado por Riegl y su clasificación del monumento histórico, vemos como se expuso una relación de valores opuestos entre sí pero, al mismo tiempo, complementarios al no ser excluyentes entre sí (Fig.2.14). Actualmente, algunos de ellos no tienen aplicación directa pero los recuperamos para contener la casuística completa en este estudio. En su mayoría son valores de carácter subjetivo, salvo el valor de uso o instrumental que pueden ser considerados objetivos. Los aspectos materiales, de forma, tecnológicos o científicos que podrían ser considerados como cuantificables u objetivos no aparecen en esta relación de valores históricos realizada a principios del siglo XX.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

VALORES APLICABLES AL PATRIMONIO HISTÓRICO ARQUITECTÓNICO COMISIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS DE AUSTRIA, 1903 (<i>EL CULTO DE LOS MONUMENTOS</i> , ALÖIS RIEGL)	
Valores subjetivos	Valor de lo antiguo Valor histórico Valor de contemporaneidad Valor de novedad
	Valor rememorativo Valor rememorativo intencionado
	Valor artístico Valor artístico relativo
Valores objetivos	Valor de uso-instrumental

Fig.2.14. Esquema de valores patrimoniales aplicables al PAH (elaborado desde la definición de Alois Riegl).
(Fuente: C. del Bosch, 2017)

Sobre esta clasificación de valores (Fig.2.15) se realizó una distribución de cualidades objetivas y subjetivas (Fig.2.16) en función de las cuales se podía intervenir con uno u otro criterio. Ambas llegaban al ciudadano y condicionaban la percepción del arte y sus propiedades.

Esta última clasificación partía de elementos con un valor de lo antiguo común, una reivindicación de su identidad y una subordinación legal para evitar daños importantes, sin necesidad de una protección especial.

Ley de la Tutela de los Monumentos de Austria, en 1890, Alois Riegl	
TIPOS DE PROPIEDADES A DISTINGUIR EN EL ARTE	
CUALIDADES OBJETIVAS	CUALIDADES SUBJETIVAS
Materiales, tangibles Propiedades de las cosas	Percibidas por el usuario, intangibles Devolver momentos al usuario Cualidades ópticas y tácticas que provocan una reacción en el usuario que le hace entender el objeto

Fig.2.16. Esquema elaborado desde las cualidades definidas en la Ley de la Tutela de los Monumentos de Austria de Alois Riegl, 1890.
(Fuente: C. del Bosch, 2017)

<p>VALOR DE LO ANTIGUO</p> <ul style="list-style-type: none"> -imperfección -obra no cerrada -impresión deprimente 	<p>En el PAH puede parecer el valor más evidente de todos por deducirse desde la apariencia y origen del edificio aunque puede resultar incorrectamente aplicado por falta de criterio. "El contraste con el presente sobre el que se basa el valor de lo antiguo, se manifiesta más bien en una imperfección (...) En obras modernas nos disgustaría que carecieran de este carácter cerrado, razón por la que no edificamos ruinas (...) los síntomas de ruina en lo que acaba de surgir no producen una impresión sugerente sino deprimente" (Riegl, 1999:49-50). Erróneamente, se sobreentendía que toda obra antigua debía ser incompleta.</p> <p>Este carácter de obra no cerrada, de aspecto deprimente, no puede ser aplicado a las obras definidas con valor de novedad o contemporaneidad porque carecen de esa destrucción.</p>
<p>VALOR HISTÓRICO</p> <ul style="list-style-type: none"> -etapa determinada -obra cerrada -sin alteraciones 	<p>El valor histórico de un edificio es uno de los valores más inmediatos de obra de arte y "reside en que representa una etapa determinada (...) la evolución de alguno de los campos creativos de la humanidad. Desde este punto de vista, en el monumento no nos interesan las huellas de erosión de las influencias naturales (...) sino su génesis en otro tiempo como una obra humana. El valor histórico de un monumento será tanto mayor cuanto menor sea la alteración sufrida en su estado cerrado originario, el que poseyó inmediatamente después de su génesis. Las deformaciones y los deterioros parciales son para el valor histórico un factor accesorio molesto y desagradable" (Riegl, 1999:57). Este valor no puede ser asignado de forma única al PAH y creaba una relación directamente proporcional entre la antigüedad y la valoración, obviando otros factores determinantes.</p> <p>Obliga al edificio a ser conservado en el estado que se encuentre deteniendo la destrucción que pueda sufrir.</p>
<p>VALOR DE CONTEMPORANEIDAD</p> <ul style="list-style-type: none"> -sin valor de lo antiguo -sin valor histórico 	<p>Basado en "esa capacidad, para la que evidentemente resulta irrelevante tanto el que haya surgido en el pasado, como el correspondiente valor conmemorativo. Desde el punto de vista del valor de contemporaneidad, se tenderá desde un principio a no considerar el monumento como tal, sino como una obra contemporánea recién creada" (Riegl, 1999:71).</p>
<p>VALOR DE NOVEDAD</p> <ul style="list-style-type: none"> -unidad de estilo -obra cerrada -sin valor conmemorativo -obras recién creadas 	<p>Este valor es una evolución del valor histórico en la que una obra debe no debe recordar su <i>valor de antiguo</i>. "Hace referencia a monumentos que no se conservan totalmente en la forma original, sino que a lo largo del tiempo han sufrido diferentes cambios estilísticos debidos a la mano humana. Como el valor histórico se basa en el claro reconocimiento del estado primitivo (...) suprimir todas las transformaciones posteriores (...) mostrar como tal una apariencia cerrada (...) se puede decir con razón que el tratamiento de monumentos del siglo XIX se ha basado sustancialmente en los postulados de la originalidad de estilo (valor histórico) y de la unidad de estilo (valor de novedad)" (Riegl, 1999:85-86).</p> <p>El valor de novedad reaparece en las obras que por su valor instrumental continúan teniendo una actividad y en aquellos edificios del momento que no deben recordar a las obras más antiguas. Porque el uso obliga al objeto antiguo a evolucionar siendo consciente de un nuevo <i>valor de novedad</i>.</p>
<p>VALOR REMEMORATIVO</p> <ul style="list-style-type: none"> -valor de lo antiguo -valor histórico 	<p>En términos generales, los monumentos históricos tienen como objetivo principal que el pasado sea siempre presente. Y en el caso del valor conmemorativo intencionado "aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente, al permanente estado de génesis" (Riegl, 1999:67) porque se desarrolla, <i>enfatisa y potencia la idea tiempo</i> que ha pasado desde su origen hasta hoy, subrayando la huella del tiempo pasado. Desde este punto de vista, este valor se une al valor de lo antiguo e histórico. Un evidente ejemplo de este valor serían los monumentos con un recuerdo patriótico, que transmiten <i>poder y grandeza</i> pero sin buscar en su <i>antigüedad</i>. Generalmente, este valor ha contado con la ayuda del poder para <i>evitar su destrucción</i> por la importante carga de significado que tiene desde su origen, intentando estar en un eterno presente.</p>
<p>VALOR ARTÍSTICO</p> <ul style="list-style-type: none"> -edificio cerrado -valor de novedad 	<p>Para desarrollar la teoría del valor artístico el monumento debe "presentarse como algo cerrado, que no ha entrado en proceso de deterioro ni en lo referente a la forma ni en lo referente al color (...) toda obra nueva posee en virtud de esta novedad, un valor artístico, que se puede denominar valor artístico elemental o sencillamente valor de novedad (Riegl, 1999:79). Este valor unido al valor histórico hace que los aspectos artísticos de la obra de arte deban ser recuperables, rompiendo la norma de una etapa pasada y determinada e intocable.</p>
<p>VALOR ARTÍSTICO RELATIVO</p> <ul style="list-style-type: none"> -no existe con valor absoluto 	<p>El valor artístico no puede ser considerado eterno por lo que se puede dividir y estudiar como "el valor artístico relativo basado en la posibilidad de que obras de generaciones anteriores puedan ser apreciadas no sólo como testimonios de la superación de la naturaleza creadora del hombre, sino también con respecto a su propia y específica concepción, su forma y su color (...) a menudo valoramos obras de arte surgidas hace muchos siglos de un modo superior a las contemporáneas (...) el que a veces valoremos obras de arte antiguas de un modo superior a las contemporáneas ha de explicarse por otra razón que por la norma de un ficticio valor artístico absoluto (...) un arte para cada época (...) no se puede concebir que una época (...) llegara a prescindir de los monumentos de periodos artísticos anteriores" (Riegl, 1999:91-93). Este valor obliga a un mantenimiento que recupere el estado original, en contra del valor de lo antiguo.</p>
<p>VALOR DE USO O INSTRUMENTAL</p> <ul style="list-style-type: none"> -valor de lo antiguo -valor histórico -obra reutilizable o no 	<p>Es uno de los valores más objetivos y tangibles del edificio porque todos son creados con un fin "en general se podrá decir que al valor de uso en sí le es absolutamente indiferente del tratamiento que se dé a un monumento, mientras no afecte a su existencia (...) No es necesario demostrar que numerosos monumentos religiosos y profanos todavía hoy poseen la capacidad de ser utilizados de un modo práctico, y de hecho lo son. Si se les apartara de esta utilización, en la mayoría de los casos habría que crear algo que los sustituyera. Este postulado es tan concluyente que el postulado opuesto del valor de lo antiguo de abandonar los monumentos a su suerte natural, sólo podría ser tenido en consideración si se quisieran construir obras, por lo menos de igual valor, que sustituyeran a todos los monumentos" (Riegl, 1999:73-74).</p> <p>La reutilización del monumento permite continuar con el significado práctico del edificio, "obras reutilizables y no utilizables, teniendo así en cuenta en ese segundo caso el valor instrumental junto al valor de lo antiguo" (Riegl, 1999:75).</p>

Fig.2.15. Clasificación de valores del PAH (elaborado desde la descripción de A. Riegl).
(Fuente: C. del Bosch)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Como ya hemos comentado, estos valores no pueden ser definidos como una relación excluyente sino como una serie de conceptos complementarios que se integran entre sí.

- el *pensamiento histórico evolutivo*²¹: toda creación artística es irrecuperable y sus divergencias hacen que el valor artístico sea relativo y no absoluto
- el *valor histórico* y *valor de lo antiguo* tienen una relación inversamente proporcional²²
- el valor histórico implica conservación y se opone al valor de lo antiguo porque la conservación eterna no es posible²³
- el *valor histórico* visto como valor documental hace que el original adquiera un valor que pierden las copias de edificios o elementos irrecuperables²⁴
- el *valor conmemorativo* intencionado está directamente relacionado con el *valor de contemporaneidad*²⁵
- el *valor de contemporaneidad* de un monumento, cerrado y no afectado, se opone al *valor de lo antiguo*²⁶
- el *valor de novedad* es opuesto al *valor de lo antiguo*²⁷
- el *valor de lo antiguo* renuncia a la renovación, mientras que el valor de lo nuevo se deshace de toda huella de vejez²⁸

²¹ "Hasta comienzos del siglo XX no se han llegado a extraer las consecuencias del pensamiento histórico evolutivo y a exponer con claridad que toda creación artística basada es algo irrecuperable y que, por tanto, no puede entenderse de ningún modo como una norma. No obstante, el que no nos limitemos a la apreciación artística de las obras modernas, sino que también valoremos las antiguas por su concepción, forma y color, y el que incluso situemos a algunas de ellas por encima de las modernas, habría que entenderlo en el sentido de que ciertas obras de arte antiguas coinciden (...) ejercen sobre el hombre moderno una impresión que nunca podrá alcanzar una obra de arte moderna, que carece necesariamente de este contraste. Así pues, de acuerdo con los conceptos actuales, no hay ningún valor artístico absoluto, sino simplemente un valor relativo, moderno" (Riegl, 1999:27).

²² "Los dos valores en competencia se encuentran generalmente en una relación inversa: cuanto mayor es el valor histórico, tanto menor es el valor de lo antiguo (...) El valor de lo antiguo exige la conservación del monumento gracias a la intervención de la mano humana, tal y como es postulado con obligatoriedad por el valor histórico, generalmente en oposición al valor de lo antiguo, desde el punto de vista de su imperiosa necesidad de mantener el hecho documental" (Riegl, 1999:62-63).

²³ "Si (...) en el tratamiento de los monumentos no ha de producirse necesariamente un conflicto entre el valor de lo antiguo y el valor histórico, la realidad es que con bastante frecuencia se da la posibilidad de motivos para dicho conflicto (...) el valor histórico representa lo conservado, pues pretende que todo se conserve y además en una posición ventajosa (...) la conservación eterna no es posible en absoluto, pues las fuerzas naturales son en último extremo más poderosas que el ingenio humano" (Riegl, 1999:64).

²⁴ "Hemos de constatar que el culto del valor histórico, si bien solamente concede un valor documental al estado original de un monumento, admite también un valor limitado de la copia, en el caso de que el original (el "documento") se haya perdido de modo irrecuperable" (Riegl, 1999:65).

²⁵ "Frente al valor de lo antiguo, que valora el pasado exclusivamente por sí mismo, el valor histórico ya había mostrado la tendencia a entresacar del pasado un momento de la historia evolutiva y a presentarlo ante nuestra vista con tanta claridad como si perteneciera al presente. El valor conmemorativo intencionado tiene desde el principio, esto es, desde que se erige el monumento (...) Esta tercera categoría de valores conmemorativos constituye, pues, un claro tránsito hacia los valores de contemporaneidad" (Riegl, 1999:71).

²⁶ "La expresión de algo perfectamente cerrado y no afectado por las destructoras influencias de la naturaleza (...) el tratamiento de un monumento según los postulados del culto del valor de lo antiguo (...) abandonaría las cosas a su destino natural, ha de conducir en cualquier circunstancia a un conflicto con el valor de contemporaneidad, conflicto que sólo puede acabar con la renuncia (total o parcial) a uno de los dos valores" (Riegl, 1999:71).

²⁷ "Puesto que todo monumento (...) ha de haber sufrido en mayor o menor medida el efecto destructivo de las fuerzas de la naturaleza (...) resulta inalcanzable para cualquier monumento el carácter de cerrado y conclusión en forma y color que exige el valor de novedad (...) se han considerado las obras de arte extremadamente envejecidas como algo poco satisfactorio para la voluntad de arte moderna (...) se opone frontalmente al culto del valor de lo antiguo (...) el valor de la novedad es de hecho el más formidable adversario del valor de lo antiguo (...) el valor de la novedad hay sido el valor artístico de las grandes masas, de los que poseen poca o ninguna cultura, frente a éste, el valor artístico relativo (...) sólo lo nuevo y completo es bello según las ideas de la masa: lo viejo, fragmentario y descolorido es feo (...) toda la conservación de monumentos de siglo XIX se basaba en (...) toda huella notoria de deterioro por la acción de las fuerzas de la naturaleza había de ser eliminada, lo fragmentario e incompleto había de ser completado para volver a restablecer un todo cerrado y unitario" (Riegl, 1999:80-81).

En algunos casos el ecléctico conjunto de edificios que forma el PAH que puede ser clasificado bajo una relación estilística y de uso²⁸, ha disfrutado de una *inmovilidad dignificada* en la que “el edificio se beneficia de la dignidad de las cosas que trascienden el cambio. Las imágenes de poderes divinos están hechas de materiales duraderos, y las pesadas paredes de piedra de los templos, fortalezas y palacios, han servido siempre como metáfora adecuada para el poder temporal y espiritual. Existe una particular sensación que conmueve frente a las ruinas arquitectónicas; aunque nos afectan de manera menos personal que un cadáver humano, la destrucción de un edificio exhibe la mortalidad de monumentos destinados a perdurar” (Arnheim, 1978:116). Mientas que en otras ocasiones, estas ruinas han demandado la recuperación de su *dignidad* y el derecho a permanecer, mediante la eliminación de adiciones que provocaban la pérdida de unos valores históricos y artísticos (Fig.2.17).



Fig.2.17. Templo de Diana, Mérida.
(Fuente: C. del Bosch, 2009)

²⁸ “Parece pues que nos encontramos ante un conflicto insalvable: de un lado vemos la valoración de lo viejo por sí mismo, que condena toda renovación de lo vetusto; de otro lado, vemos la valoración de lo nuevo por sí mismo que pretende eliminar todas las huellas de vejez como algo desagradable y de mal gusto” (Riegl, 1999:82).

²⁹ “El estilo neoclásico se utiliza para edificios políticos y culturales de iniciativa estatal, como los ayuntamientos, las bibliotecas o museos, los parlamentos, arcos de triunfo tardíos y a veces el exterior de los teatros. Tal estilo dispone de valiosos y reconocidos símbolos de poder (...) para los edificios religiosos se emplea toda la gama de neo medieval (neo-bizantino, neo-románico, neo-gótico, neo-mudéjar), que enlaza con el romanticismo y satisface la sensibilidad de la burguesía más piadosa y conservadora” (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:97).

2.2. APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DE INTERVENCIÓN: CRITERIOS, CORRIENTES, DOCUMENTOS Y CARTAS

“Está prohibido desfigurar los ornamentos externos de edificios privados mediante agregados modernos y estropear las construcciones históricas de una ciudad importante por razones de codicia o por afán de lucro”

Emperadores: Valentiniano, Teodosio y Arcadio. Edicto del 17 de julio de 389 (Fernández, 1997:47)

Desde la lectura de esta cita, comprobamos como el concepto de protección y salvaguarda de los edificios por su valor no es una idea creada recientemente aunque sí lo es su aplicación. La arquitectura histórica centró su principal objetivo en la creación de edificios nuevos para dejar una huella en cada momento, olvidando las acciones de recuperación y mantenimiento de los edificios existentes con un valor arquitectónico manifiesto. Se potenciaba un progreso que se transmitía desde la *historia oral*³⁰ entendida como la “historia construida en torno a la gente” (Calaf, 1994:68) desde la que se favorecía el conocimiento de la comunidad desde la dignidad social.

Este efecto de negación del patrimonio y permisividad de alteraciones ha provocado un empobrecimiento del trabajo arquitectónico durante mucho tiempo debido a que restaurar implicaba modificar, renovar, según el momento y el edificio. Prevalcía la memoria de la ciudad y el valor subjetivo que concedía al edificio. “Desde los tiempos de Grecia, Roma y el Cristianismo hasta el final de la Edad Media se restaura constantemente arquitectura, si bien este concepto, como se ha dicho, significaba restaurar la sacralidad del lugar, no la construcción en la que se realizaban actuaciones radicales que en la mayoría de los casos comportaban su desaparición, sustitución, añadidos, etc.” (Fernández, 1997:105).

Un edificio ejemplo de este concepto de restauración sería Castel Sant'Angelo (Fig.2.18) en Roma. Fue construido como “antiguo mausoleo de Adriano inaugurado en 134 dC, fue incluido como bastión en la muralla aureliana a principios del siglo V. Teodorico lo usó como prisión, y en 537 sirvió como fortificación contra el ataque de los godos. Durante la Edad Media, se convirtió en bastión papal, y durante los siglos XV y XVI, se mantuvo como fortificación y residencia, especialmente importante debido a su posición estratégica junto al Vaticano” (Jokilehto,

³⁰ Thompson, P., (1988). *La voz del pasado: La Historia Oral*. Ediciones Alfons el Magnanim, Valencia, p.29.

“La historia oral (...) Introduce la vida en la Historia, y eso hace que se amplíen sus miras. Son posibles los héroes no sólo entre los líderes, sino entre la mayoría desconocida de la gente. Estimula a estudiantes y a profesores a trabajar codo con codo. Introduce la Historia en la comunidad y la extrae de ella. Ayuda a los menos privilegiados, y especialmente a los viejos, en la búsqueda de la dignidad y la confianza en sí mismos. Favorece el contacto –y en consecuencia el entendimiento- entre clases sociales y generaciones. Y puede dar a los historiadores en particular –y a otros que participan de sus actividades- un sentimiento de pertenecer a un lugar y a un tiempo” (Calaf, 1994:68).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

1986:28)³¹. Actualmente, acoge el Museo Nacional de Roma y está incluido dentro del conjunto de edificios culturales de la ciudad.



Fig.2.18. Castel Sant'Angelo, Roma.
(Fuente: C. del Bosch, 2009)

Los primeros pasos para reconocer el patrimonio histórico de forma científica se iniciaron a principios del siglo XIX con grandes debates sobre cómo reconocerlo frente a un edificio cuyo valor se limitase a la generación de un sentimiento de añoranza o identidad social. Estas corrientes derivaban del Contrato Social de Jean-Jacques Rousseau³² en 1762, en él que "la implantación de instituciones artísticas de carácter público por la Revolución francesa, abrieron definitivamente las puertas de las colecciones reales, los palacios y los jardines de las monarquías del Antiguo Régimen (...) La instalación de museos nacionales acabará dando carácter y funcionalidad específica a ciertos barrios de las capitales europeas. Con una arquitectura de relieve, rodeados de jardines, plazas o amplias avenidas se convierten en polos de atracción de la ciudades y de emblemas de la potencia cultural de los países (París, Viena, Berlín, Múnich, Madrid)" (Calaf y Fontal, 2006:227). Aunque fue una iniciativa francesa, desarrollada entre 1789-1799, fue utilizada como primer modelo para el resto de ciudades europeas con inquietud patrimonial.

Esta sencilla actitud evolucionó hasta la compleja situación actual en la que son muchos los factores tenidos en cuenta para todo trabajo patrimonial. La defensa del conocimiento de las condiciones histórico-artísticas de su producción, el campo iconológico del objeto, su programa funcional-simbólico y cómo ha evolucionado en el

³¹ "Castel Sant'Angelo, the ancient mausoleum of Hadrian inaugurated in 134 AD, had been included as a bastion in the Aurelian wall at the beginning of the fifth century. Theodorich had used it as a prison, and in 537 it served as a fortification against the attack of the Goths. During the Middle Ages, it had become a stronghold of the popes, and during the fifteenth and sixteenth century, it continued to be maintained as a fortification and residence, especially important due to its strategic position next to the Vatican" (Jokilehto, 1986:28)

³² Texto: *Museo y ciudad. Implantación museística y procesos urbanos*. M. Cruz Morales Saro (Calaf y Fontal, 2006:227-229).

tiempo son algunos de los principales rasgos tenidos en cuenta en todo trabajo patrimonial. Reconocemos en el PAH el “Arte, la Historia y la Cultura (...) como necesidad vital del hombre, de todos y cada uno de los hombres que habitan el planeta” (López, 1997:308) además de una capacidad de integración como imagen de la historia (Fig.2.19).

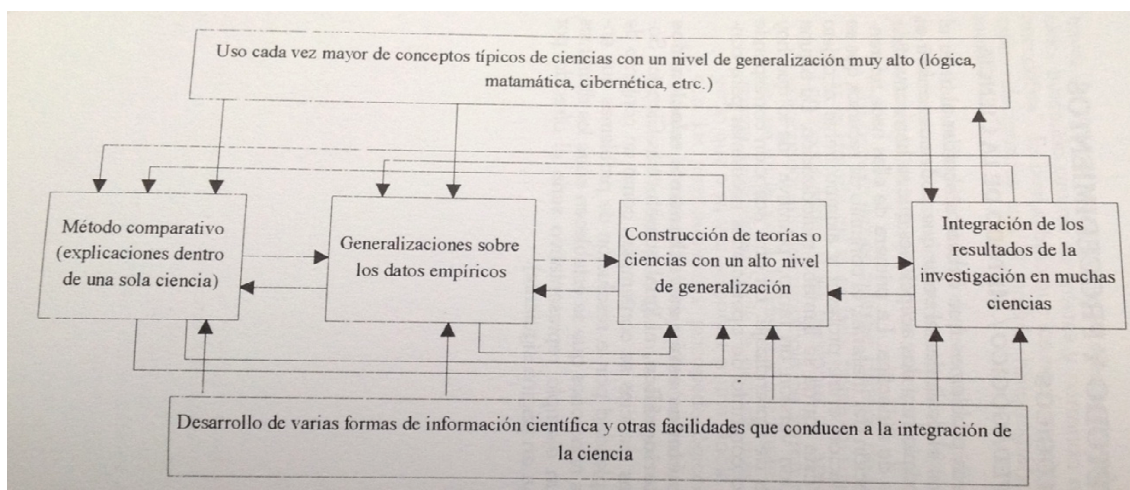


Fig.2.19. Esquema metodológico de la capacidad integradora de la Historia en las Ciencias Sociales. (Fuente: Topolsky, 1982, en Calaf, 1994:130)

El primer documento redactado y conservado relacionado con la arquitectura y su reconstrucción fue *De Architectura* de Marcos Vitruvio Pollio³³ (80-70 hasta 15a.C) que, a través de diez libros, analizó importantes aspectos de la arquitectura tales como la planificación de la ciudad, el edificio o las técnicas de construcción e ingeniería, entre otros. Posteriormente, durante el Renacimiento en Italia, se expresaron las primeras inquietudes a través de conceptos confusos y difíciles de diferenciar en los que los valores *histórico* y *artístico* se incluían indistintamente en la idea de monumento. Al mismo tiempo, otros valores que hoy son reconocidos carecían de suficiente perspectiva temporal y estilística para ser definidos, como podría ser el *valor de lo antiguo*.

³³ “Apart from the buildings themselves, the most important classical source for architecture was the treatise *De Architectura* by Vitruvius Pollio, an architect and engineer, who seems to have held an official position in the rebuilding of Rome during the reign of Augustus. The treatise was probably written before 27 BC, and during the first century AD it seems already to have been a standard work. The text survived in various manuscripts during the Middle Ages, the oldest of which dates from around of the seventh century (...) Vitruvius divided his work into ten books which deal with a great variety of subjects: general requirements for towns and buildings, techniques of construction, hydraulic engineering, astronomy and machines. An architect, according to Vitruvius, had to have many qualifications (...) Vitruvius emphasized the correct planning of a building or a town in order to guarantee the best possible climatic and physical conditions. He advised on the orientation of libraries and art galleries in order to have the most convenient illumination and avoid decay of books” (Jokilehto, 1986:15).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

En los tratados de arquitectura, las ilustraciones utilizadas se correspondían con grandes ejemplos de la arquitectura clásica, creando una guía con los grandes edificios de Roma³⁴ que ha permitido completar los actuales catálogos de monumentos históricos (Fig.2.20). Los edificios eran representados en sus estados previos de intervención y posterior para justificar la consolidación del edificio y la integración de los nuevos elementos proyectados. Un ejemplo de este trabajo sería el realizado en el Arco de Tito en Roma (Fig.2.21).



Fig.2.20. Arco de Constantino, Roma.
(Fuente: C. del Bosch, 2010)



Fig.2.21. Arco de Tito, Roma, después de restauración Rossini (1819).
(Fuente: Jokilehto, 1986:138)

En el siglo XVIII, corrientes alemanas iniciaron trabajos de estimación del monumento pero aún así no se crearon leyes específicas y concretas para ellos. Sin embargo, sí aparecen conceptos como *la crítica y teoría estética del arte*³⁵ que ayudaban a la interpretación de los objetos. Hubo que esperar un siglo para alcanzar el concepto de la capacidad de cambio del edificio, sin carácter estático del monumento, desde una protección controlada. El carácter de obra cerrada, perfecta y sin alteraciones desapareció para reconocer que los edificios, públicos y privados, sufren el paso del tiempo y las acciones de la naturaleza. Además, se reconocieron las pérdidas sufridas durante los periodos bélicos, prestando especial atención a su posterior recuperación.

³⁴ "During the fifteenth century, the character of architectural treatises had been literary and humanistic (...) Palladio had also collaborated in the illustration of an edition of Vitruvius by Daniele Barbaro in 1556 in Venice, and had used his vast knowledge of ancient structures to write a concise guidebook to the antiquities of Rome" (Jokilehto, 1986:37).

³⁵ "La búsqueda de la autonomía del arte es un camino iniciado en el siglo XVIII cuando aparece el Salón como espacio de contemplación de la obra de arte, que gana así protagonismo y difusión social. Asociadas al fenómeno nacen la crítica y la teorización estética. Dentro de esta disciplina, el concepto de gusto es muy importante, porque a servir también para interpretar la obra de arte. Gustos los ha habido en todas las épocas: podemos hablar de un gusto clásico, de un gusto barroco. En el siglo XVIII el término gusto no se refiere sólo a un fenómeno, a un sistema factual de preferencias, sino a un concepto fundamental para la comprensión, interpretación y valoración del arte. La crítica del arte sustituye a los criterios cortesanos que antes valoraban el arte y planteaban los elementos que configuraron el gusto de otras épocas" (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:13)

La Revolución Francesa³⁶ fue el detonante de esta novedosa conciencia de protección post-bélica. Francia y Alemania iniciaron trabajos de catalogación de obras de arte para, desde su inventariado, como primer instrumento de protección, evitar su pérdida después de los prolongados periodos de guerra.

Uno de los edificios que fue saqueado durante la Revolución Francesa y que, posteriormente, fue utilizado como prisión fue Le Palais des Papes en Avignon, recuperado y declarado como *monumento histórico nacional* en 1840 e inscrito como *patrimonio de la humanidad* desde 1995 (Fig.2.22).



Fig.2.22. Claustro del Palais des Papes, Avignon.
Edificio recuperado después de la Revolución francesa y III República.
(Fuente: C. del Bosch, 2010)

Como ya hemos comentado, no será hasta finales del siglo XIX cuando los valores del PAH se empiecen a considerar dentro de las estrategias de intervención patrimonial aplicadas. Los primeros edificios que disfrutaron de esta nueva forma de trabajar fueron los que contenían un valor simbólico con el objetivo de preservar y proteger el significado para el que fueron creados. Sin embargo, otros edificios que no fueron creados con ese valor conmemorativo se excluyeron de estas primeras iniciativas, sufriendo intervenciones que provocaron su desconfiguración espacial original. Esta situación fue ampliamente estudiada y analizada por Ruskin, demostrando una "asombrosa indiferencia hacia las cualidades espaciales" (Flores, 1989:23) de algunos edificios.

En las primeras teorías patrimoniales, el PAH como objeto no estaba definido, pertenecía a la sociedad sin carácter monumental. En consecuencia, se intervenía en él con un trabajo caótico, singular y no reglado. A principios del siglo XX, se resolvió el gran *cisma patrimonial*, el enfrentamiento entre Viollet-le-Duc (restauración) y Ruskin

³⁶ "Durante la Revolución francesa se acuña el concepto de patrimonio nacional, concebido como un patrimonio de dominio público y accesible a todos los ciudadanos para su disfrute y educación. Es el comienzo de la tutela del Estado en la protección, conservación y difusión del patrimonio, que va a servir de referente para la mayoría de países europeos (...) las dos últimas décadas del siglo XX han supuesto un nuevo despertar de la conciencia ciudadana respecto al patrimonio que conducido a una mayor participación en este campo" (Hernández, 2002:213)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

(conservación). Esta gran *batalla*, proceso lento, reiterativo, debatido, consensuado y hermético, terminó con la defensa del *restauro científico* y la edición de los *Siete axiomas del Congreso de Roma en 1883*, reeditado por Boito³⁷ en 1893. Desde ese momento, al intervenir sobre ellos se trabaja de forma coherente, uniforme y responsable. El observador ha asumido este objeto, los movimientos, lo que representan y lo respeta y valora. Además, las relaciones creadas entre el objeto material, el trabajo patrimonial teórico y el usuario se han consolidado.

La recuperación de la ciudad medieval de Carcassonne proyectada por Viollet-le-Duc, según sus criterios de restauración y no conservación, aunque con incoherencias formales ejemplifica una de las actitudes existentes hacia los edificios históricos en el siglo XIX (Fig.2.23 y Fig.2.24), opuesta a la defendida por Ruskin y sus principios estéticos de oposición a la “integración o reconstrucción en la medida en que (...) no participan de la edad o antigüedad del monumento; rechazando los postizos” (Arjones, 2015:72).



Fig.2.23. Interior ciudad medieval de Carcassonne.
(Fuente C. del Bosch, 2010)



Fig.2.24. Inscripción calles de Carcassonne.
(Fuente: C. del Bosch, 2010)

Durante el siglo XIX, estas intervenciones fueron clasificadas según dos grandes grupos: restauración y rehabilitación (Fig.2.25). Ambas persiguen la recuperación del edificio con límites de intervención diferentes e incluso opuestos. Estos pueden ir desde la intervención sobre una zona afectada o alterada desde el máximo respeto hacia el edificio original, hasta la intervención sobre un conjunto de elementos integrando nuevos conceptos que amplían la idea inicial del edificio.

³⁷ “Boito, a diferencia de Ruskin, se opone a la integración de entidades nuevas solo a priori, por tanto ante determinadas circunstancias las acepta. En tres puntos, podemos afirmar que Boito niega el culto a la ruina, no comparte el hecho de que el monumento deba evidenciar el paso del tiempo, no concibe el monumento una entidad que caduca y se agota en su inmutabilidad, sino conforme al vitalismo” (Arjones, 2015:72).

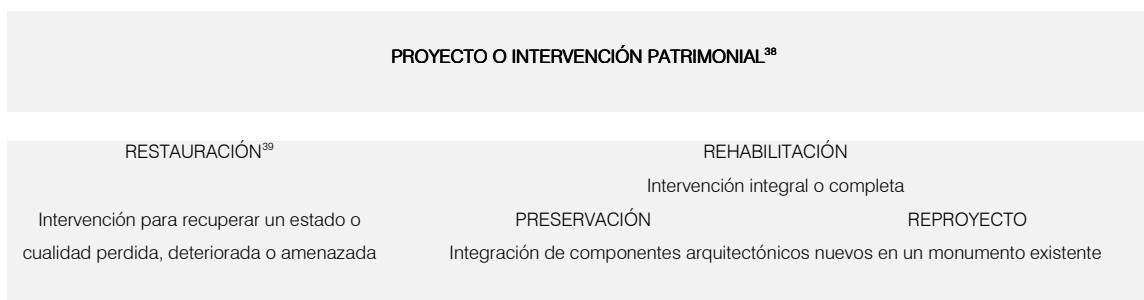


Fig.2.25. Clasificación de los diferentes proyectos de intervención realizables sobre el PAH.
(Fuente: C. del Bosch)

Socialmente, en la práctica de la difusión patrimonial surgen grandes problemas para atraer al ciudadano hacia él. En 1915 (Fig.2.26), “el gran debate se iba a producir en el VI Congreso Nacional de Arquitectos, a celebrar en San Sebastián durante los días 13-20 de septiembre (...) tratan de imponer una Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura nacional que causan viva conmoción y polémica. Manifiestan un claro ataque a toda inquietud innovadora en la referencia de un pasado y a la libertad del arte arquitectónico, en el momento en que no están simplemente opinando, sino que desean hacer efectivas sus ideas mediante el aval de un Congreso. Ya se tilda entonces de arquitectura antipatriótica aquella que no pasa por eso ideales, lo cual es sintomático si se tiene encuentra el calificativo de apátrida” (Urrutia, 1997:143-144). Esta renovación fue lenta y reflejó constantemente la lucha constante entre la imagen buscada por el poder político y las inquietudes artísticas de la nueva arquitectura.

A lo largo del siglo XX, fueron muchas las teorías de cómo, cuándo, dónde y cuáles eran los criterios patrimoniales aplicables a los edificios que formaban el reflejo material del pasado en la ciudad. “La autonomía del arte es un hecho y el gusto lo configuran expertos, galeristas, artistas, diseñadores, medios de comunicación (...) que recogen, en unos casos, sensibilidades experimentadas por el pueblo y las trasladan a códigos estéticos, o difunden sus propios hallazgos como elementos que configurarán el gusto de la sociedad contemporánea, caracterizada por la aceptación de un código ecléctico” (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:15). Es la memoria construida de una ciudad, transmitida a la sociedad, la que necesitaba ser comprendida y analizada científicamente para alcanzar el pasado, tanto en las acciones sociales como naturales. La evolución de la historia

³⁸ “Restauración supone una clase determinada de intervención, genéricamente tendente a la recuperación de un estado o cualidad perdida, deteriorada o amenazada. El criterio de rehabilitación plantea una clase de intervención aparentemente más completa e integrada (...) hay otras clases de intervenciones sobre los monumentos como la preservación o el re-proyecto de un monumento, entendiendo como tal, la integración o yuxtaposición de componentes arquitectónicos nuevos en relación a un monumento existente” (Alba, 1997:47).

³⁹ “Es por ello que el propio término de restauración es mutante y ambiguo, pues sus significados varían substancialmente desde la posición que se adopte (...) esta disciplina surgida a finales del siglo XVIII, primeros del siglo XIX, en un momento en el que se han producido ya el positivismo, la Ilustración, la Edad de la Razón, y otros parámetros que convierten la disciplina en su mismo origen en una actividad científica comporta que su evolución, la de su concepto, la de los criterios que lo alteran y lo llena de significados, no se puede separar por su propia cientificidad de la evolución paralela de la Teoría de la Restauración, de manera que Historia y Teoría son interdependientes en la conformación de los significantes y significados de la restauración por su propia conceptualidad intrínseca” (Fernández, 1997:104).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

se refleja en los objetos artísticos creados y su transformación es el reflejo de la cultura⁴⁰ del momento. Gracias al nivel de trabajo patrimonial desarrollado y las intervenciones realizadas se ha creado y reforzado una relación *patrimonio-ciudadano* mediante la indisoluble relación *patrimonio histórico-arquitectónico* y *proyecto de arquitectura*.



VI CONGRESO NACIONAL DE ARQUITECTOS

SAN SEBASTIAN - 12 AL 19 DE SEPTIEMBRE DE 1915

Fig.2.26. Portada del VI Congreso Nacional de Arquitectos en San Sebastián (1915).
(Fuente: www.hemerotecadigital.bne.es [consulta: 13.02.2016])

Este concepto ha sido dinámico y posee la capacidad de cambiar como elemento abierto. No ha sido estanco, hermético ni impermeable. En palabras del antropólogo Leslie A. White, la cultura transmitida continuamente desde hace cientos de miles de años, “es un proceso simbólico, continuo, acumulativo y progresivo (...) El acceso a los valores que representan los bienes del Arte, la Historia y la Cultura en general se reputa un requisito imprescindible para el pleno desarrollo de la personalidad. El hombre sólo alcanzará su plenitud intelectual, espiritual y moral, cuando haya hecho efectivo su fundamental derecho a recibir una educación adecuada, y cuando esta educación se vea complementada con el conocimiento y disfrute de los bienes de la Cultura” (López, 1997:310). Este trabajo es el resultado del debate entre diferentes líneas de intervención, que con el paso del tiempo y numerosas

⁴⁰ La Cultura, concepto superior y omnicomprensivo, constituye esa herencia social del hombre, memoria hereditaria no genética de la sociedad. En su sentido más específico la cultura es un objeto prioritario para el Derecho, al constituir el complejo de conocimientos, saberes, creencias, arte, moral, normas, costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridas por el ser humano por su condición de miembro de la sociedad. En una construcción global del concepto de Cultura, tal como propugnan significados antropólogos norteamericanos, la Cultura o utilizando un circunloquio bien conocido “las representaciones culturales colectivas, constituirían el objeto inmaterial, el velo existente entre cada individuo aislado y el mundo exterior; partiendo de este concepto bien puede afirmarse que el Derecho tiene por objeto la Cultura” (López, 1997:309).

discusiones teóricas y análisis de proyectos ejecutados, ha permitido evolucionar la relación *conservación-proyecto*.

El trabajo previo de aproximación al objeto patrimonial histórico ha evolucionado con el paso del tiempo. Para proyectar una acción de conservación es necesario realizar un trabajo responsable y consecuente con el origen del edificio para garantizar un mayor respeto hacia el objeto. Para comprender la función cultural y educativa del patrimonio, creando una conciencia sobre él, debemos entender la “arqueología como ciencia previa al neoclasicismo”⁴¹ que nos ayudará de forma indispensable en todo trabajo de intervención sobre el PAH.

⁴¹ “Il gusto per il barocco nel sorgere d’interessi nuovi suscitati anche dai primi successi della civiltà meccanica. Le basi scientifiche poste per la prima volta a fondamento della ricerca archeologica suscitarono rinnovato fervore intorno agli scavi in corso e ne determinarono dei nuovi, formando uomini di studio e provocando negli artistiti interessi collaterali e orizzonti imprevisi (...) Ma specialmente si definì il modo di considerare i monumenti classici, che ebbero da quel momento particolari attenzioni e cominciarono ad essere oggetto di cure conservative che, nella sintesi acquisita tra il valore storico e quello artistico, diedero origine al restauro moderno” (Ceschi, 1970:38).

Estrategias de protección del patrimonio arquitectónico histórico en el siglo XX

“Hace siglos que se viene combinando de manera diferente las siete notas musicales y, sin embargo, es imposible que se hayan agotado todas las combinaciones que ellas permiten. Opino igual sobre las partes que constituyen la composición esencial de un orden arquitectónico. Son poco numerosas pero sin añadir nada se las puede combinar hasta el infinito”

(M.A. Laugier, 1755, *Essai sur l'Architecture*, Paris. En Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:22)

Durante el siglo XX, no sólo se han modificado las formas de hacer arquitectura, también, las formas de enfrentarse a los trabajos de recuperación e integración de los edificios existentes en los núcleos urbanos. Hemos llegado a reconocer el patrimonio como un “conjunto de bienes heredado del pasado en los que cada sociedad desconoce su valor cultural. Esta es una definición dinámica, pues los valores culturales son cambiantes, lo que implica el concepto mismo de patrimonio se encuentra en permanente construcción que los objetos que integran el patrimonio forman un conjunto abierto, susceptible de modificación y, sobre todo, de nuevas incorporaciones” (Azcarate, 2009:290).

Esta aproximación ha afectado al modelo de ciudad europea que existía a principios del siglo XX y su organización concéntrica. Generalmente, el edificio que formaba parte del PAH se encontraba en el primer sector, en el núcleo de la ciudad aunque el concepto global urbano incluía los tres sectores. La ciudad era el resultado de una producción arquitectónica conjunta que reflejaba las necesidades de usos de los ciudadanos de cada momento. “Los espacios de la ciudad, como los de la arquitectura, son producto de un determinismo pragmático cuyas características más esenciales (...) son las de ser empírico, pero no racional, ya que rechaza el conocimiento y enfatiza la acción. El trabajo del arquitecto en la ciudad moderna se reduce a un simulacro; no construye espacios reales (...) su arquitectura no transforma la ciudad; el proyecto de la arquitectura queda relegado a una actitud nostálgica, desvinculada ésta de su intervención en la ciudad” (Aymonino, 1981:13). Se produce una ruptura del edificio y su entorno, demandando una nueva aproximación urbana y patrimonial en el proyecto.

A partir de 1940, se desarrollaron las teorías de intervención global en la ciudad y se dejaron los trabajos aislados, puntuales e independientes sobre cada edificio. En ese momento, no existía normativa, criterios o pautas para continuar un trabajo iniciado previamente. Esta nueva conciencia coincide con la nueva arquitectura que, al mismo tiempo, intentaba aplicar sus criterios reflexivos sobre el patrimonio arquitectónico. Después de la Segunda Guerra Mundial en 1945, tras el proceso de demolición provocado por la devastación de los bombardeos, se inició la reconstrucción urbanística de las ciudades europeas. Los trabajos de reconstrucción integral, reintegración y reapertura fueron acciones necesarias pero, en este caso, apoyadas en bases teóricas y legislativas que iban siendo ampliadas, contrastadas y contaban con la aceptación social.

En esta segunda parte del siglo XX, los proyectos empiezan a estar condicionados por la unión con su entorno histórico o industrial que se verá modificado drásticamente ante los cambios de nuevos trazados urbanos. A partir de 1970, se refuerza la relación de lo existente con el patrimonio, se buscan relaciones con la ciudad. Los proyectos pasan a ser trabajados por equipos y aunque se intentan buscar modelos a seguir, se evidencia que no era una solución posible. Se pueden crear pautas pero no un método único. La heterogeneidad, los símbolos, los espacios, en definitiva, la pluralidad formal hace que cada intervención sea diferente. Cada edificio tiene su historia, su valor, su evolución, condicionado por un contexto histórico social. En este periodo se inició la denominada industria del turismo como valor económico dependiente del patrimonio.

En los años 80, surge el *boom* museístico amparado bajo esta nueva industria. Las ciudades quieren ser un objetivo de este nuevo concepto. Para ello se crearon y reorganizaron espacios urbanos históricos que albergasen este nuevo uso turístico. "La tendencia más general ha sido su instalación en nuevos edificios, donde primase la espectacularidad, poniendo el énfasis en la arquitectura y en el arquitecto. Es decir, realizando un uso publicitario basado en la arquitectura" (Calaf y Fontal, 2006:229). Ejemplos como Bilbao o Valencia crearon imágenes globales de ciudad en la que los edificios históricos, del MoMo y las zonas industriales se vieron afectadas por el deseo de esta *megalópolis turística*. "Nos hemos habituado a pensar que el patrimonio cultural no debía entremezclarse con la economía y que, en todo caso, correspondía al Estado preocuparse de la gestión del primero dejando en un segundo lugar la economía (...) a partir de los años ochenta, se va despertando una nueva sensibilidad respecto a la forma de concebir el patrimonio cultural (...) comienza a ser percibido como una fuente de riqueza y de desarrollo económico para la comunidad que es depositaria del mismo" (Hernández, 2002:215).

Durante el siglo XX, se acordó y asumió el indiscutible valor del patrimonio desde el punto de vista cultural, social y económico. Además, debe verse como un bien comunitario a la sociedad. Su conservación debía estar favorecida con medidas fiscales y políticas que faciliten su gestión y difusión desde una metodología unificada y sostenible, sometida a lo que podría ser definido como un *código deontológico*⁴² del trabajo patrimonial.

En España, durante gran parte del siglo XX ha estado en vigor la *Ley de Patrimonio Histórico Español de 1933* como normativa básica en la que se reconocía el carácter público de los objetos patrimoniales teniendo el Estado⁴³ la

⁴² "Todos estamos convencidos de que el patrimonio de nuestras ciudades históricas es un factor que ha sido asumido plenamente por la conciencia social europea, integrándolo en su proyecto de unificación como un elemento cultural común que es compartido entre todos los países que forman dicha unidad, al tiempo que se ve enriquecido por su gran diversidad. Esto supone elaborar un código deontológico que nos indique cuál ha de ser la mejor manera de utilizar dicho patrimonio, sobre todo, cuando constatamos que este ha adquirido una dimensión económica de consecuencias importantes" (Hernández, 2002:267)

⁴³ "La Ley de 1933 que en todo caso el Estado podrá expropiar los edificios declarados monumentos histórico-artísticos cuando el propietario haga de ellos uso indebido y cuando estén en peligro de destrucción o deterioro" (González-Úbeda, 1981:187)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

capacidad de expropiación ante acciones indebidas sobre el patrimonio o abandono del mismo. La *Ley de 1911*⁴⁴ supuso un importante avance respecto a los trabajos de las excavaciones arqueológicas (Fig.2.27), y el *Reglamento de 1918*⁴⁵, creado para la implantación de comisiones que mejorasen los procedimientos administrativos ineficaces para la tramitación de los expedientes de protección. Sin embargo, esta Ley de 1911, de carácter conceptual progresista, tuvo que hacer frente sin instrumentos específicos a las complejas realidades que se produjeron durante la Guerra Civil Española, llegando en algunos casos a demandar intervenciones patrimoniales inmediatas para evitar la pérdida de algunos bienes inmuebles. De este difícil momento, debemos destacar que esta labor de consolidación fue realizada por ambos bandos aunque con diferente actitud⁴⁶.

Durante la Guerra Civil, se intentaron respetar los servicios de conservación ya que “ambos bandos (...) realizaron las actividades básicas de emergencia y conservación (...) sin embargo, las actuaciones de ambos bandos fueron totalmente diferentes. Mientras los republicanos organizaron unos servicios de emergencia básicamente, creando organismos de auxilio a los edificios siniestrados (...) los nacionales reorganizaron el servicio de conservación que funcionaba en España desde 1929 (...) la protección de los inmuebles estuvo supeditada a una tecnología local (...) si bien fue un aspecto favorable en la intervención respetuosa, por el carácter de emergencia de las obras, fue desfavorable por la lentitud de los trabajos y porque los materiales y las estructuras de protección no eran resistentes al material bélico” (Bustamante, 1996:221). El alcance de esta Ley fue evolucionando hasta llegar al Reglamento de 1936, que en su artículo 21, sobre la conservación del patrimonio histórico-artístico expresaba la prohibición de “destruir o desmontar total o parcialmente los monumentos (...) cuando un monumento o parte de él haya sido desmontado o derribado clandestinamente, el comprador y vendedor, solidariamente y por partes iguales, queden obligados a volver a montarlo” (González-Úbeda, 1981:154).

⁴⁴ “La Ley de 1911 sobre excavaciones arqueológicas y su reglamento reconocen la posibilidad de que el Estado adquiera mediante expediente expropiatorio cualquier propiedad particular en la que se desee realizar excavaciones” (González-Úbeda, 1981:185)

⁴⁵ “Entre las atribuciones que el Reglamento de 1918 otorga a las comisiones, cabe destacar las siguientes: reconocimiento y asidua vigilancia de los monumentos históricos y artísticos de todo género en la provincia; intervención en las excavaciones arqueológicas que se efectúen en la provincia, promovidas por particulares; creación y organización de nuevos Museos Arqueológicos y de Bellas Artes y el fomento de los existentes aún no incorporados al Estado; proponer al Estado, por conducto de las academias respectivas, la adquisición de cuadros, estatuas, lápidas relieves, medallas, códices, manuscritos de todas clases y cualesquiera otros objetos que por mérito o importancia artística o histórica merezcan figurar en los museos, bibliotecas o archivos” (González-Úbeda, 1981:30-31).

⁴⁶ “La Guerra Civil Española es un conflicto armado interno de la primera mitad del siglo XX en que tanto el Estado como el bando sublevado se organizaron para conservar el patrimonio cultural de la nación, aspecto que constituye un precedente internacional en las obligaciones” (Bustamante, 1996:220)

fecha de la mensualidad á la cual correspondan los haberes descontados.

El importe de las sumas prescritas por falta de reclamación del acreedor, ingresará en el Tesoro público.

Art. 3.º Los intereses de toda clase de depósitos prescribirán á los cinco años de su respectivo vencimiento si no se hubieren percibido, salvo que la omisión se deba á causas no imputables á sus dueños.

Los cupones de efectos depositados, cobrados ó no por la Caja y no reclamados en cinco años por los interesados, se ingresarán en el Tesoro público como pertenecientes al mismo.

Art. 4.º Las renovaciones de los resguardos de depósitos se realizarán previa petición del respectivo propietario, debidamente justificada, y acreditándose, además, de oficio, que la obligación que garantiza se halla subsistente.

La renovación se solicitará necesariamente cuando el resguardo no contenga lugar en el sitio señalado al efecto para estampar los cajetines de pago de intereses, y voluntariamente en cualquier tiempo, siempre que no fuesen aplicables el abandono de capital ó la prescripción de intereses, según los artículos 1.º y 3.º

Art. 5.º No se expedirán duplicados de resguardos, por extravíos de los expedidos, sin que el reclamante justifique debidamente la propiedad del depósito y sin el informe oficial de la Autoridad á cuya disposición esté constituido, haciendo constar que el resguardo no obra en su poder, y que hasta el día no tiene declarada responsabilidad alguna que afecte al capital depositado.

Art. 6.º Se concede el plazo de seis meses para que los dueños de depósitos constituidos actualmente puedan utilizar sus derechos para el abono de capitales sin sujeción á las disposiciones de esta ley referentes al abandono de los mismos.

Art. 7.º En lo sucesivo será requisito indispensable la toma de razón de los endosos de los resguardos en los registros que la Caja general llevará al efecto, no reconociéndose, en otro caso, eficacia alguna á la transmisión por ese medio material del metálico ó efectos depositados.

La petición del registro del endoso podrá firmarse por el endosante y el endosatario juntos, ó solamente por el último; pero acreditándose siempre por los medios legales la legitimidad del endoso.

Art. 8.º Serán subsidiariamente responsables del perjuicio inferido á la Hacienda pública los funcionarios que retrasen inmotivadamente el dar conocimiento á la Caja de Depósitos de las declaraciones de responsabilidad que afectan á las fianzas depositadas, origen de este modo el pago indebido de sus intereses, así como los funcionarios de la Caja General de Depósitos que dejesen de

cumplir las prescripciones de esta ley.

Art. 9.º Los depósitos procedentes de la tercera parte del 50 por 100 de Propias que estuviesen liquidados á la fecha de la promulgación de esta ley, serán convertidos en inscripciones nominativas de deuda perpetua para los días 4 por 100, por ser valor enteramente igual al importe del respectivo depósito. El resguardo será cancelado por la inscripción de deuda perpetua correspondiente, remitiéndose inmediatamente la Dirección General de la Deuda á la del Tesoro para su cancelación.

Los depósitos de esta clase que todavía no estuviesen liquidados, serán convertidos en inscripciones nominativas de deuda perpetua en la forma anteriormente establecida, á medida que se vayan practicando sus correspondientes liquidaciones.

Por tanto:

Mandamos á todos los Tribunales, Juntas, Jefes, Gobernadores y demás Autoridades, así civiles como militares y eclesiásticas, de cualquier clase y dignidad, que guarden y hagan guardar, cumplir y ejecutar la presente ley en todas sus partes.

Dado en Palacio á siete de Julio de mil novecientos once.

YO EL REY.

El Ministro de Hacienda,
Diego Morcillo.

Don ALFONSO XIII, por la gracia de Dios y la Constitución, Rey de España;

A todos los que la presente vieren y entendieren, sabed: que las Cortes han decretado y Nos sancionado lo siguiente:

Artículo único. Se concede á D.ª Arriola Bedoya Aedo y D.ª Matilde Esteban Bedoya, viuda é hija, respectivamente, de D. Antonio Esteban Gómez, Ingeniero de Minas que fué, é Inspector general de segunda clase del Cuerpo de Ingenieros Geógrafos, la pensión anual correspondiente al sueldo de 8.750 pesetas que disfrutó el causante en este último destino.

Por tanto:

Mandamos á todos los Tribunales, Juntas, Jefes, Gobernadores y demás Autoridades, así civiles como militares y eclesiásticas, de cualquier clase y dignidad, que guarden y hagan guardar, cumplir y ejecutar la presente ley en todas sus partes.

Dado en Palacio á siete de Julio de mil novecientos once.

YO EL REY.

El Ministro de Hacienda,
Diego Morcillo.

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES

LEYES

Don ALFONSO XIII, por la gracia de Dios y la Constitución, Rey de España;

A todos los que la presente vieren y en-

tendieren, sabed: que las Cortes han decretado y Nos sancionado lo siguiente:

Art. 1.º Se entienden por excavaciones, á los efectos de esta ley, las remociones deliberadas y metódicas de terrenos respecto á los restos existentes indicios de yacimientos arqueológicos, ya sean restos de construcciones, ó ya antigüedades.

Quedan también sometidas á los preceptos de esta ley las excavaciones que se hicieren en busca de restos paleontológicos, siempre que en ellas se descubrieran objetos correspondientes á la arqueología.

Art. 2.º Se consideran como antigüedades todos los obras de arte y productos industriales pertenecientes á las edades prehistóricas, antigua y media. Dichos preceptos se aplicarán de igual modo á las ruinas de edificios antiguos que se descubrieran; á las hoy existentes que entrañen importancia arqueológica, y á los edificios de interés artístico abandonados á los estragos del tiempo.

Art. 3.º El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes procederá á la formación de un inventario de las ruinas monumentales y las antigüedades utilizadas en edificaciones modernas, prohibiéndose en absoluto sus deterioros intencionados. La formación de este inventario se encomendará á un personal facultativo, ya de las Academias, ya del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, ya de las Universidades, por Catedráticos de las asignaturas que tienen relación con las exploraciones.

Cuando el Estado tenga noticia de que se realizan reformas que contradigan el espíritu de esta ley, podrá, con suspensión de obras, exigir, para autorizar su continuación, el informe favorable de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando.

Art. 4.º El Estado se reserva el derecho de hacer excavaciones en propiedades particulares, ya adquiriéndolas por expediente de utilidad pública, ya indemnizando al propietario de los daños y perjuicios que la excavación ocasiona en su finca, según tasación legal. La parte de indemnización correspondiente á los daños y perjuicios que puedan ser apreciados antes de comenzar las excavaciones se abonará previamente al propietario.

Las ruinas, ya se encuentren bajo tierra ó sobre el suelo, así como las antigüedades utilizadas como material de construcción en cualquiera clase de obras, podrán pasar á propiedad del Estado mediante expediente de utilidad pública y previa la correspondiente indemnización al dueño del terreno y al explorador, si existiere. En dicho expediente y para fijar la valoración, se tendrán en cuenta los antecedentes de las exploraciones y el valor relativo en que las estime una comisión compuesta por Académicos de la Historia, de Bellas Artes y

Fig.2.27. Portada de Gaceta de Madrid, nº189, 8 de julio de 1911. (Fuente: www.boe.es/datos [consulta: 17.07.2016])

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

La vigencia de esta Ley de 1933 y el Reglamento de 1936 se prolongó durante más de cincuenta años hasta la redacción de la Ley del Patrimonio Español, Ley 16/1985, con la que se perseguía la creación de una única ley de protección estricta que contuviese el conjunto de normativas, cartas, textos, etc., existentes sobre la protección del patrimonio histórico español. Se trataba de una idea ambiciosa que no había conseguido ser alcanzada hasta el momento. Sin embargo, es necesario subrayar como “la ley 16/1985 ha representado un marco válido de protección para el patrimonio histórico, aunque (...) adolece de la misma dificultad que las leyes anteriores, que no es otra que el incumplimiento y la no aplicación de la misma en la práctica. El problema no reside tanto en lo que la ley dice, cuanto en que no se aplica” (Hernández, 2002:210).

El principal problema de la gestión del PAH se encontraba en la falta de coordinación administrativa que incrementaba exponencialmente el tiempo necesario en cada procedimiento agravando el estado de los edificios. Desgraciadamente, el factor político ha limitado la acción de los profesionales. Además, esta situación de desconcierto se ha visto aumentada por la parcialidad de cada una de las leyes autonómicas e incluso las interpretaciones locales de la misma, dificultando los trabajos de intervención.

Por tanto, a finales del siglo XX, principios del siglo XXI, sigue siendo necesario desarrollar “una nueva sensibilidad social que comience a considerar el patrimonio como un valor espiritual que conduce a la experiencia estética, descubre la propia identidad y proporciona una aproximación más completa a la memoria histórica, al tiempo que se convierte también en una posible fuente de recursos económicos” (Hernández, 2002:222) dentro de un equilibrio socio-económico y bajo principios de sostenibilidad globales que eviten en todo momento la recuperación del PAH como *contenedor* de un uso ya que su valor arquitectónico le cualifica para integrarse en un proceso urbano de regeneración (Fig.2.28).

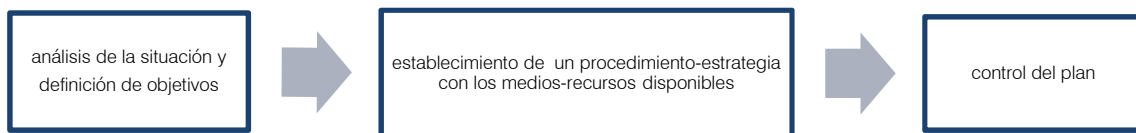


Fig.2.28. Dinámica de intervención para el PAH (elaborada desde Hernández, 2002).
(Fuente: C. del Bosch)

En la Constitución Española de 1978, artículo 48, se expresa como “los poderes públicos garantizan la conservación y promueven el enriquecimiento del legado histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio”. Además, desarrolló “de manera generosa el sistema de derechos fundamentales y libertades públicas, utilizando para ello un criterio mixto de cláusulas generales (declaraciones o

postulados de enunciado genérico) y de catálogos (disposiciones especiales o casuísticas). El profesor Pérez Luño (Fig.2.29), en diversos estudios sistemáticos sobre esta cuestión, llega a definir hasta cinco instrumentos de positivación, con distinto nivel de precisión jurídico-positiva (...) que serían los siguientes" (López, 1997:314).

Además, como ya hemos comentado, desde la promulgación de la Constitución de 1978, las Comunidades Autónomas tienen competencias específicas sobre los objetos patrimoniales y la responsabilidad de su protección es compartida junto con el Ministerio de Educación y Ciencia del Estado, afectando indirectamente a otros departamentos u organismos. En aquel momento, uno de los primeros trabajos realizados fue la actualización de las fichas técnicas del inventario de patrimonio arquitectónico⁴⁷ que fue iniciado con la Ley de 1933 aunque, finalmente, no fue editado hasta finales de 1973⁴⁸.

Actualmente, en España, a pesar de la compleja, incoherente e inexacta normativa⁴⁹ aplicable al PAH, la sociedad tiene asumido que el PAH es uno de los mejores reflejos de la historia y como tal es valorado y apreciado. Existe un régimen jurídico de protección que defiende la continuidad de la imagen social e histórica de cada momento, expuesta en cada objeto patrimonial (Fig.2.30). "El Derecho, como regulación racional de la conducta humana, no ha podido substraerse del conocimiento y regulación del fenómeno artístico, por su íntima ligazón al desenvolvimiento de la naturaleza humana" (López, 1997:309). Ambos se encuentran unidos en el PAH.

⁴⁷ "El Boletín Oficial del Estado, de 26 de junio de 1978 se publica una Orden por la que se convoca precurso de selección entre titulados o expertos (...) para la realización de las fichas técnicas que han de servir a la formación del Inventario del Patrimonio Arquitectónico de carácter artístico" (González-Úbeda, 1981:148)

⁴⁸ "La ley de 13 de mayo de 1933 dedica todo el título V al Inventario del Patrimonio Histórico-Artístico, encomendando en primer lugar, en su artículo 3º, a la Dirección General de Bellas Artes, la formación del mencionado inventario (...) en 1940 se reconoce que lo único aparecido hasta esta fecha han sido los catálogos correspondientes a seis provincias (...) Decreto de 22 de septiembre de 1961, que tras citar múltiples disposiciones encaminadas a la formación del inventario, señala que a pesar de tan valiosos intentos legislativos y a pensar de lo mucho que se ha realizado en cuanto se refiere a la redacción de los catálogos monumentales de diferentes provincias a la confección del Fichero de Arte Antiguo, se deja sentir la necesidad de disponer de un servicio capaz de tener la día cuanto se refiere la inventario de nuestra riqueza monumental, artística y arqueológica (...) a finales de 1973, se acaba de editar, también por la Dirección General de Bellas Artes, el Inventario del Patrimonio Artístico y Arqueológico de España, reeditado y puesto al día en 1975" (González-Úbeda, 1981:144-147)

⁴⁹ "Copiosa legislación histórica para llegar a la determinación de lo que constituye el Derecho positivo en esta materia (...) nuestra legislación en Materia de Patrimonio Histórico-Artístico Cultural, no es precisamente una muestra ni de sistemática, ni de coherencia, ni de precisión de conceptos. Más bien constituye una serie de normas que, salvo raras excepciones, han sido dictadas según han ido surgiendo los problemas o el expolio de nuestro Patrimonio Histórico-Artístico se hacía más evidente y manifiesto" (González-Úbeda, 1981:25).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

<p>valores superiores del orden jurídico-político constitucional</p>	<p>“los valores superiores se corresponde con los grundwerte de la Doctrina germánica. Entre ellos (...) se proclama en el Preámbulo de voluntad de la Nación española el proteger a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos, sus culturas y tradiciones, lenguas e instituciones (...) promover el progreso de la cultura y de la economía para asegurar a todos una digna calidad de vida (...) establecer una sociedad democrática avanzada (...) colaborar en el fortalecimiento de unas relaciones pacíficas y de eficaz cooperación entre todos los pueblos de la tierra” (López, 1997:315)</p>	
<p>principios constitucionales para la actuación de los poderes públicos</p>	<p>“entre estos principios se encuentra el artículo 9.2 relativo a la tutela de la libertad, la igualdad y la participación ciudadana y social: Corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social (...) este mandato general se completa con un criterio hermenéutico que, de facto, posibilita la ampliación y desarrollo del catálogo de derechos y libertades fundamentales, al reconocer en el Ordenamiento Jurídico interno la plena vinculatoriedad de los Documentos Internacionales (...) así y en este mismo nivel de principios constitucionales para la actuación de los poderes públicos deben situarse los contenidos en la Declaración Universal de Derechos Humanos y en su complementario Pacto Internacional de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales, de 19 de diciembre de 1966, promulgado en el seno de la ONU, y ratificado por España mediante Instrumento de ratificación de 13 de abril de 1977 (...) Artículo 15.1. Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen el derecho de toda persona a: a) Participar en la vida cultural. b) Gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones. c) Beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias, o artísticas de que sea autora (...) Artículo 15.2. Entre las medidas que los Estados partes en el presente Pacto deberán adoptar para asegurar el pleno ejercicio de este derecho figurarán las necesarias para la conservación, el desarrollo y la difusión de la Ciencia y de la Cultura (...) retomando a la Constitución, entre estos principios se sitúan los relacionados en el Capítulo tercero del Título I: los llamados principios rectores de la política social y económica. Y entre ellos tienen su reconocimiento los derechos culturales, y más concretamente el derecho al patrimonio cultural, que aparece escindido en dos artículos: de una parte, el derecho de acceso a la cultura, recogido en el artículo 44, conjuntamente con el mandato dirigido a los poderes públicos de promoción de la Ciencia y de la investigación científica y técnica en beneficio del interés general; de otra, el derecho al patrimonio cultural propiamente dicho, este es, el derecho a acceder y disfrutar del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural, reconocido en el artículo 46 mediante la atribución a los poderes públicos de los deberes de conservación y promoción del enriquecimiento del Patrimonio de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad; finalmente, el derecho a la calidad de vida, contenido en el artículo 45” (López, 1997:316)</p>	
<p>normas o cláusulas generales a desarrollar por leyes orgánicas</p>	<p>“el derecho de acceso a la cultura y el derecho a acceder y disfrutar del Patrimonio Cultural, manifestaciones ambas del que consideramos un único derecho al Patrimonio Cultural, se encuentra constitucionalizados al nivel de principios generales, mientras que en el título I, como derechos directamente aplicables se encuentran otras manifestaciones de derechos culturales, como los relativos a la educación (artículo 27), el derecho a la producción y creación artística y literaria, o el derecho a la libertad de cátedra” (López, 1997:318)</p>	
<p>normas específicas o casuísticas</p>	<p>normas de tutela</p>	<p>“el derecho al patrimonio cultural, recogido en los artículos 44 (acceso a la Cultura) y 46 (derecho al Patrimonio Histórico, Cultural y Artístico), carece de la protección jurisdiccional otorgada por ambos mecanismos procesales (...) hay que recordar que el artículo 8.2 de la Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español establece que será pública la acción para exigir ante los órganos administrativos y los Tribunales Contencioso-Administrativos el cumplimiento de lo previsto en esta Ley para la defensa de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español. De esta manera se otorga a los ciudadanos una acción pública o popular para asegurar la defensa de los valores histórico-artísticos y culturales frente a las acciones u omisiones de los poderes públicos, encargados constitucionalmente de garantizar la conservación y de promover el enriquecimiento del Patrimonio, así como fomentar y tutelar el acceso de todos los ciudadanos a los bienes comprendidos en él” (López, 1997:320)</p>

Fig.2.29. Instrumentos de positivación del PAH (elaborado desde López, 1997).
(Fuente: C. del Bosch)

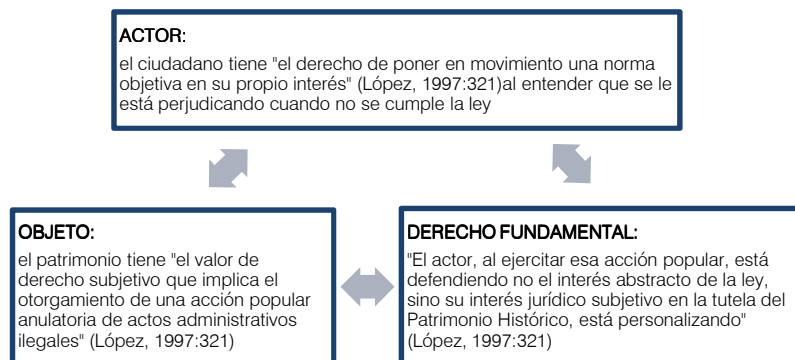


Fig.2.30. Diagrama para la enumeración y relación de elementos integrantes en el trabajo patrimonial (elaborado desde López, 1997).
(Fuente: C. del Bosch)

Esta gestión patrimonial que en España se encuentra bajo la reglamentación y el control del Estado es diferente en otros países europeos. Por ejemplo, "en Francia existen distintas estructuras asociativas y sociedades de economía mixta que se encargan de la explotación de algunos sitios patrimoniales de protección pública. Sin embargo, el Reino Unido cuenta con una tradición distinta, de régimen liberal, donde el Estado cede sus competencias en el campo de la cultura al sector privado" (Hernández, 2002:214), creando una distancia entre el objeto patrimonial y el estamento político (Fig.2.31).

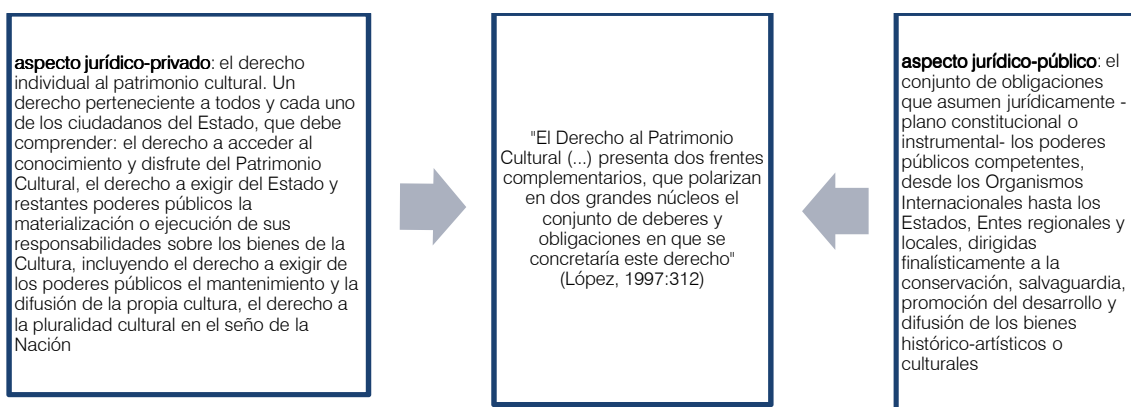


Fig.2.31. Ciclo del derecho al Patrimonio Cultural desde los aspectos jurídico-público y jurídico-privado (elaborado desde López, 1997).
(Fuente: C. del Bosch)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

En España, dentro de nuestro amplio y desarrollado marco legal (Fig.2.32) todos los ciudadanos pueden reclamar el cumplimiento de la protección del patrimonio al representar un valor cultural y en defensa del interés colectivo o común. “Es exigible constitucionalmente es que se garantice la conservación y puesta en valor de los mismos” (López, 1997:321).

siglo XIII	1200	Alfonso X: recopilación de cosas y sitios antiguos
siglo XIV	1300	
siglo XV	1462	Cum albam nostram urben. Bula papal Pío II
siglo XVI	1500	concepto de conservación
siglo XVII	1600	
	1734	apertura Museos Capitolinos (Papa Clemente XII)
	1738	Real Academia de Historia
	1752	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
siglo XVIII	1762	Contrato social de Jean-Jacques Rousseau
	1786	Primera Comisión de arquitectura de la Real Academia de BBAA de San Fernando
	1779	R.O. contra la exportación de obras de arte
	1789	Musée des Monuments français (Lenoir)
	1803	Novísima recopilación de Carlos IV
	1814	Museo del Prado
	1836	Leyes desamortizadoras
	1837	
siglo XIX	1844	R.O. Comisiones Provinciales de Monumentos
	1850	R.O. Normas a seguir en las restauraciones
	1857	Ley Moyano de Instrucción Pública (publicada en 1965 como Reglamento)
	1866	R.O. impidiendo la enajenación ilegal de obras de arte de la Iglesia
	1867	Museo Arqueológico Nacional
	1873	R.D. sobre vigilancia de edificios públicos (Ayuntamientos y Diputaciones)
	1900	Ministerio de Instrucción Pública: R.D Catálogo Monumental de España
	1903	El Culto Moderno de los Monumentos (A. Riegl)
	1910	Creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes
	1911	Comisaría Regia de Turismo y Ley de excavaciones arqueológicas
	1915	Ley de Conservación de Monumentos Histórico-Artísticos
	1918	Reglamento (composición de las Comisiones por residentes de las respectivas provincias)
	1926	Ley sobre el Tesoro Artístico de la Nación
	1931	Constitución Española (II República)
	1933	Ley de Patrimonio Artístico Nacional
	1936	Reglamento Nacional
	1938	Comisión del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional
siglo XX	1939	Dirección General de Regiones Devastadas
	1944	Normas para la protección de castillos, emblemas y escudos, hórreos y pazos
	1953	Decreto Ley de 12 de julio, disposición de funciones atribuidas a la Junta Superior del Tesoro Artístico
	1963	Normas para la protección de castillos, emblemas y escudos, hórreos y pazos
	1964	Comisión Franceschini (Italia)
	1970	Convención sobre las medidas de importación, exportación y transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales
	1972	Ley del tesoro documental y bibliográfico
		Convención sobre la protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural
		Primer inventario del Patrimonio Artístico y Arqueológico de España
	1973	Normas para la protección de castillos, emblemas y escudos, hórreos y pazos
	1977	Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes)
	1978	Constitución Española (Democracia)
	1985	Ley de Patrimonio Histórico Español (PHE)

Fig. 2.32. Relación y evolución de la normativa aplicable sobre el PAH.
(Fuente: C. del Bosch)

2.3. LECTURA DE LA EXPERIENCIA

“El mérito fundamental de una obra de arte es el de ser directamente perceptible (...) el orden y la armonía del objeto de arte le convierten en un oasis en un mundo caótico y perturbador”

(Arnheim, 1992:25)

Uno de los padres del empirismo filosófico y científico, Francis Bacon (1561-1626), primer barón de Verulam expuso la teoría de los *idola*⁵⁰ o percepción de un objeto basada en la observación y experiencia del mismo. Se subdividía en diferentes grupos y entre ellos vamos a recuperar el *idola theatri* como aproximación hacia la percepción de los objetos en la que se confunde la representación y la realidad. Puede ser identificado como “el *idola* de la obra maestra, que consiste en tener en cuenta exclusivamente las obras señeras de cada uno de los estilos, aquellas que marcan de forma nítida y espléndida las características formales (...) el *idola* del arte por el arte, que consiste en observar el arte como algo disgregado de la vida, la historia, sólo pendiente de la valoración de las características formales de los objetos en un sistema cerrado de referencias que pueden convertirse en algo vacío” (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:121). Del conocimiento conjunto de estos aspectos, podemos deducir dos subgrupos de obras en los que representación y realidad necesitan ser identificados. Por un lado, nos encontramos con el edificio histórico icónico que es símbolo de un estilo y, por otro lado, el edificio histórico que, aparentemente, reúne todos los rasgos plásticos necesarios para ser un modelo a seguir aunque sólo es una acumulación de recursos sin un contenido definido. Realizar esta distinción dentro del conjunto de edificios históricos públicos es necesario para definir los límites del patrimonio y la intervención adecuada en cada caso de estudio.

Los elementos que forman el PAH empezaron a encontrar una situación de equilibrio patrimonial a partir de su tratamiento como objeto completo, formado por rasgos independientes que lo cualifican. Así el estudio pormenorizado, desde una percepción científica de su valor, permitió que su integración en la ciudad fuese posible. El debate de criterios aplicables permitió alcanzar una axiología a seguir en los proyectos patrimoniales. Para ello “la motivación y el compromiso social frente a la conservación del patrimonio, la multifuncionalidad como equilibrio social y el control y la gestión del turismo cultural” (Hernández, 2002:268) han sido determinantes. La difusión de este trabajo, la capacidad de darlo a conocer, y obtener una respuesta desde la sociedad al reconocerlo, ha sido la clave de esta conservación preventiva o integrada⁵¹. Los trabajos que habían sido

⁵⁰ *Novum Organum* o Indicaciones relativas a la interpretación de la naturaleza, publicado en 1620 y escrito por Francis Bacon, filósofo británico.

⁵¹ “Criterios actuales de conservación (...) Hacia la conservación preventiva o integrada. Criterios de restauración:

- estudio y análisis del estado actual de la obra de arte
- tratamiento de la obra ha de ser reversible
- función de los añadidos o reconstrucción de lagunas

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

ejecutados previamente, tanto de restauración como recuperación del edificio original, fueron desechados por su carácter de involución, retroceso o pérdida.

En términos generales, podemos hablar de un proceso evolutivo formado por tres etapas contextualizadas (Fig.2.33) que, tras una valoración justificada, realizada sobre los proyectos de intervención, ha permitido la aplicación de una metodología coordinada que monitorice los edificios, utilizando ciertos indicadores físicos y sociales para, finalmente, efectuar una lectura de la evolución teórica y concluir las pautas del trabajo patrimonial histórico. Este trabajo no implica una opción cerrada, ni excluyente de cualquier evolución del procedimiento porque, como ya hemos comentado, estamos trabajando sobre elementos en transformación constante.

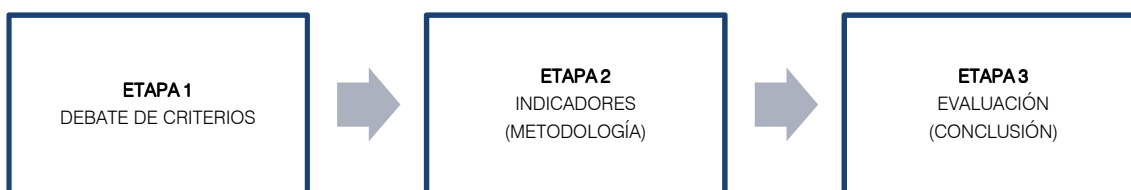


Fig. 2.33. Diagrama sobre la lectura del trabajo patrimonial aplicado al PAH.
(Fuente: C. del Bosch)

En este recorrido, el primer desafío que tuvo que superar el PAH fue alcanzar su definición de patrimonio y conseguir ser identificado como un *derecho*⁵² para la sociedad (apartado 2.2). Gracias al trabajo realizado por los arquitectos pioneros en Italia, como fuente precursora de la defensa y conservación del patrimonio histórico, se consiguió definir el carácter público y social del PAH.

Este trabajo fue continuado y desarrollado en España, Alemania y Francia, en una relación directamente proporcional al volumen de edificios patrimonializables que tenían. En todos ellos se admitió “la conexión del sistema de derechos fundamentales con el sistema de las necesidades humanas básicas está en la base del reconocimiento de la tercera generación de derechos humanos: se trata de elevar al plano de los derechos fundamentales positivizados todas aquellas reivindicaciones dirigidas a satisfacer necesidades vitales de índole económica, social y cultural, tal como resultan configuradas por los legisladores a fines del segundo milenio” (López, 1997:308). Estos aspectos puramente legislativos han necesitado unirse a los aspectos antropológicos de la arquitectura para completar su significado. Sin embargo, en muchos casos la ciudad ha llegado a ser entendida

- documentación sobre el tratamiento de una obra” (Hernández, 2002:355)

⁵² “El papel del Derecho no puede ser otro que el de posibilitar la existencia y el desarrollo de todo fenómeno cultura, y regular y canalizar los aspectos que puedan afectar de modo conflictivo a las relaciones jurídicas. Este es precisamente su papel al reconocer que la participación, el disfrute y el provecho obtenido sobre los bienes de la Cultura es una necesidad reconocible como derecho al conjunto de la Humanidad” (López, 1997:310)

como un museo inalterable o una actividad económica, precipitando una serie de consecuencias negativas sobre los núcleos urbanos. Ha sido necesario recuperar la idea de una ciudad europea “con dos mil años a sus espaldas, como un precipitado de la Historia. En ellas está el arte y la vida, en conexiones múltiples y jugosas que es necesario conocer y poner de relieve sin miedo, sin complejos. Visitar la ciudad, hacerla viva en el ánimo de los jóvenes (...) concepción de la ciudad como obra de arte propuesta por Argan, 1983” (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:119).

En una segunda etapa, si valoramos objetivamente las diferentes corrientes de trabajo patrimonial como indicadores de los trabajos realizados, vemos como desde Viollet-le-Duc, Ruskin, Torres Balbás, Boito, Giovanonni o las aportaciones de Riegl, se han desarrollado diferentes propuestas de un trabajo científico y documental del edificio que han concluido en un rechazo hacia la reconstrucción estilística de la arquitectura que existió en toda Europa (Fig.2.34) para desarrollar un posterior interés político y social que ha evolucionado en el actual concepto de patrimonio histórico.

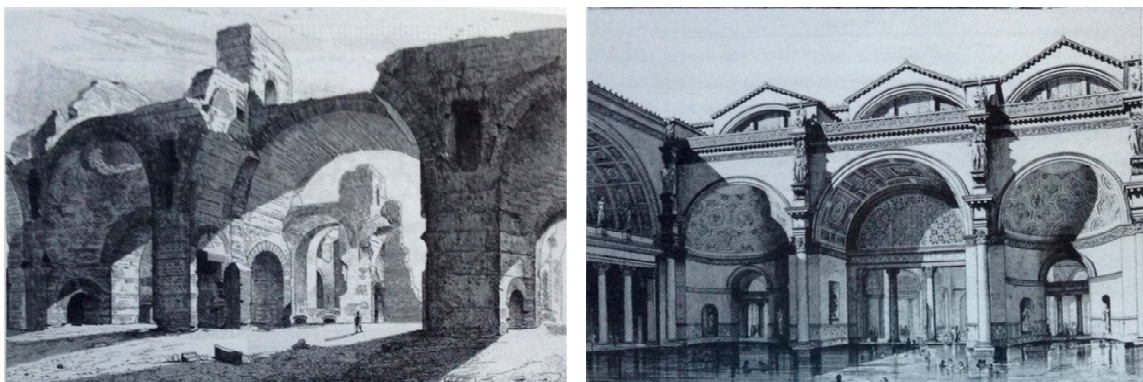


Fig.2.34. Interpretación de Viollet-le-Duc para el proyecto de restauración de las Termas de Caracalla, Roma (1867).
(Fuente: Domingo, 2013:138)

En España, todavía en el siglo XVIII no existía una preocupación por el monumento y su estado de conservación, no había conciencia de su recuperación. Las acciones de desamortización eran las que centraban todas las energías por parte de los responsables políticos para pagar la deuda pública del estado, olvidando el valor histórico del monumento como una huella “que ha marcado su vida (...) conformando el monumento. Estas huellas marcan la distancia entre el espacio que un día un arquitecto proyectó y el monumento que las generaciones a través de la historia han configurado como pueblo, como parte integral de sus circunstancias; estos

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

planteamientos nos permiten afirmar que el monumento en el pensamiento de Torres Balbás como en el de Camilo Boito es vitalista en el sentido de raciovitalismo o teoría del punto de vista de Ortega y Gasset" (Arjones, 2015:75).

Finalmente, se ha producido una etapa de aprehensión en la que el PAH ha conseguido que los bienes de la cultura sean reconocibles como un derecho de la humanidad. "En el plano legislativo, y en desarrollo de la norma constitucional, los derechos relativos al Patrimonio Histórico implican determinadas facultades y deberes perfectamente delimitados y exigibles hoy en día (...). Sin embargo, quedan por determinar y concretizar muchas facultades que, desde la perspectiva de un derecho fundamental, generaría la necesidad vital sentida para todos los hombres de acceder y disfrutar de la Cultura. En este sentido, conviene recordar la doble función atribuida a los derechos fundamentales por Rudolf Smend, en su *Integrationslehre*: de una parte concretan y garantizan las libertades existentes; de otra, establecen el horizonte emancipatorio o meta ideal a alcanzar por la sociedad. Podemos así hablar de un derecho al patrimonio cultural como derecho fundamental en fase de concreción y consagración constitucional, ya que la vigente Constitución española de 1978 lo mantiene entre los principios rectores de la política social y económica" (López, 1997:313). Este rasgo socio-económico atribuido al patrimonio y su gestión están provocando una serie de amenazas sobre el monumento histórico como consecuencia del carácter global que adquiere el PAH.

Marcelo Martín⁵³ exponía que la industria económica, derivada del turismo, implica una serie de riesgos (Fig.2.35, Fig.2.36 y Fig.2.37) al asemejar el edificio como un producto patrimonial dentro de una estrategia turística. El PAH ha sido puesto en valor, con una planificación económica integrada en su gestión cultural, lo que ha provocado una falta de independencia del valor simbólico y económico del objeto. En este sentido, podríamos añadir que son numerosos los casos de incorrectos trabajos patrimoniales por la sobreexposición del patrimonio ante una incierta gestión cultural que debe ser corregida y evitada en futuras intervenciones.

Recordamos una de las situaciones más llamativas y vergonzosas ocurridas a principios del siglo XX, el abandono sufrido por el Castillo de Vélez Blanco⁵⁴ en 1904 y su posterior venta. "En 1913 adquirió los mármoles de Vélez el norteamericano coleccionista de arte George Blumenthal, con la intención de reconstruir la estructura del patio en su casa de New York (...) mientras, el resto del castillo continuó su vida de olvido y abandono despojado de su mejor pieza artística, hasta que en 1931 fue declarado Monumento Nacional. En los años setenta del siglo XX se iniciaron las obras de restauración de cascarón militar en que se había convertido, invadido interiormente de

⁵³ Marcelo Martín en "La interpretación del patrimonio y la gestión de los recursos culturales" (Calaf y Fontal, 2006:203-214).

⁵⁴ "Asociada a la conquista del reino de Granada, la fortaleza musulmana almeriense de Vélez Blanco pasó a pertenecer a los Reyes Católicos en 1488. El estado de destrucción tras la guerra obligó a construir una nueva fortificación a partir de 1506, para residencia del recién creado marquesado de Vélez (...) la obra se dividió en dos partes, la construcción militar y el patio porticado central (...) con este palacio-castillo y el citado contemporáneo de La Calahorra, se inicia la transición hacia los palacios renacentistas, en zonas de reciente reconquista (...) Las necesidades materiales de José Álvarez de Toledo XVIII duque de Medina Sidonia y marqués de los Vélez le obligaron, para mantener su alto nivel de vida y saldar sus deudas (...) a malvender en Francia escudos, esculturas, artesanos de madera tallada, cuadros y libros antiguos, antes de 1900" (Soraluce, 2010:107-108).

escombros” (Soraluce, 2010:108). Se realizó una reconstrucción parcial iniciada en 1985 y, posterior, reforma en 2005.



Fig. 2.35. Coliseo, Roma.
(Fuente: C. del Bosch, 2009)



Fig.2.36. Ciudad medieval, Carcassonne.
(Fuente: C. del Bosch, 2010)

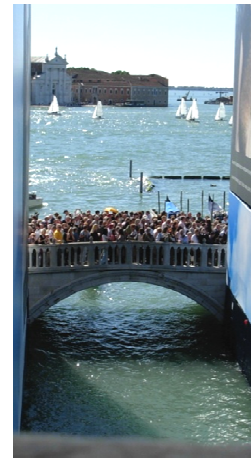


Fig.2.37. Ponte della Plagia, Venecia.
(Fuente: C. del Bosch, 2010)

Ahora que tenemos definido el derecho al patrimonio por parte de la sociedad y los riesgos actuales, debemos analizar el resto de factores que pueden condicionar la intervención, los axiomas del objeto transformado y que condicionan los trabajos patrimoniales. Sus principios fundamentales valores objetivos, posición espacio-temporal, contexto y prácticas utilizadas.

Los últimos proyectos de investigación patrimonial realizados sobre edificio histórico describen como este trabajo “implica situarse en un terreno movedizo, aparentemente situado en el presente. En un presente que no existe, sino que se caracteriza por ser un estado en transición entre el pasado y el futuro. El reconocimiento del pasado que está pasando nos conduce a dos situaciones: aquella en la que el presente se define a partir de un pasado que se actualiza (...) y aquella en la que se entiende el pasado como posible futuro, en el sentido de aquello que se proyecta” (García de Casasola, 2012:361). A pesar de su edad, el edificio histórico continúa dentro de un proceso de transformación que condiciona el presente y futuro de la ciudad y el objeto patrimonial no debería ser reducido a un espacio contenedor para un uso cultural o de servicios ya que son diversas las actividades que pueden albergar. Buscar en estos usos económicamente dependientes, empobrece y acorta su capacidad de respuesta ante el futuro (Fig.2.38). El PAH tiene suficiente significado para generar una ciudad en la que la historia se integra por su propio valor.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

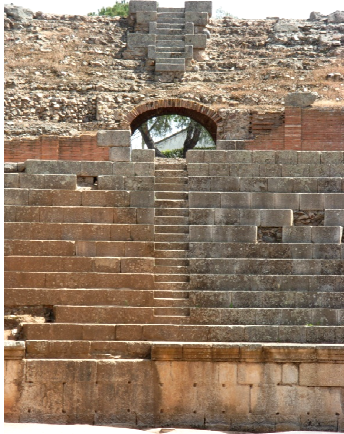


Fig.2.38. Anfiteatro romano, Mérida.
(Fuente: C. del Bosch, 2009)

Sin embargo, se ha iniciado una recuperación de los centros históricos desde la integración de elementos culturales novedosos (Fig.2.39 y Fig.2.40), como estrategias para atraer a la ciudadanía hacia zonas desconectadas, aisladas, de las ciudades. Estas acciones podrían ser similares a los trabajos académicos realizados para “paliar problemas de aprendizaje relacionados con la desmotivación del alumnado, con la activación de mecanismos de aprendizaje más allá del recurso habitual a la memoria (...) ver exposiciones y visitar museos (...) las exposiciones son una oportunidad para enseñar al alumno a disfrutar del arte, porque permiten el despertar sensorial que produce la contemplación de la obras (...) los arquitectos han contribuido con la idea de atraer al público diseñando edificios que han resultado un hito para las ciudades que los albergan, brillantes contenedores que dialogan con el patrimonio custodiado en ellos” (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:116-118). En ambos casos, se persigue una motivación del usuario hacia el patrimonio desde una acción patrimonial.



Fig. 2.39. Centro Cultural George Pompidou, París,
Piano y Rogers (1977).
(Fuente: C. del Bosch, 2009)

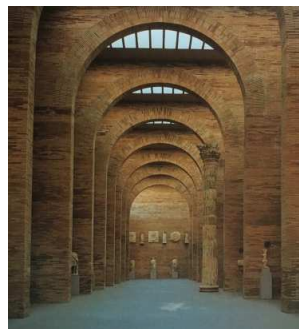


Fig. 2.40. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida,
Moneo (1986).
(Fuente: Gössel, 1997:376)

Desde un análisis comparativo de este conjunto de teorías, criterios e intervenciones contrastadas y monitorizadas durante años podría parecer la forma más eficaz de alcanzar el objetivo de protección del PAMoMo. Sin embargo, esta relación no es directa. No se trata de una relación conectiva lógica porque la premisa inicial, la definición del objeto, es diferente. Luego, la relación creada no es extrapolable.

Dentro de este conjunto de objetos patrimoniales existen dos subconjuntos diferentes, histórico y del MoMo, y sus relaciones con el grupo de acciones patrimoniales son inyectivas, es decir, cada uno de estos objetos diferentes tiene una imagen distinta, por lo tanto, su acción no puede ser la misma ya que los factores arquitectónicos, técnicos y sociales (político-económicos y educacionales) son desiguales e imprescindibles.

A continuación, vamos a concluir sobre la aplicación de las tres etapas iniciales definidas, debate de criterios finales, indicadores (metodología) y evaluación del trabajo patrimonial histórico para iniciar una aproximación sobre su aplicación al PAMoMo y las posibles consecuencias. Para justificarlas, no vamos a utilizar el debate de criterios histórico (tendencia restauradora, tendencia conservacionista o antirrestauradora) ni la normativa, reglamentación o catalogación de este periodo porque serán objeto de comparación en los siguientes apartados del presente trabajo de investigación, sólo vamos a enunciar los aspectos prácticos de la transformación del monumento desde su contextualización.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

ETAPA 1: debate de criterios

En el *Aislamiento de nuestras catedrales*, Torres Balbás defendía el valor de la educación de la sociedad para mejorar la actitud o relación con el patrimonio. La ciudadanía tenía que entender que era la responsable de la conservación del significado del patrimonio y su respeto garantizaría su vida útil. “Legislación, inventario gráfico y organización de los monumentos históricos y artísticos de España fue el título de la ponencia que Leopoldo Torres Balbás expuso en el VIII Congreso Nacional de Arquitectos de 1919. Este trabajo resulta especialmente significativo porque alude a la interdisciplinariedad que rige en los criterios modernos de intervención en los monumentos y el valor documental del mismo (...) realizando en aquellos que sea imprescindible la labor necesaria para perpetuarlos tal y como se encuentran” (Arjones, 2015:76). Expuso criterios que hoy, casi un siglo después, siguen siendo la base de todo trabajo de intervención patrimonial y, aunque, los resultados obtenidos son diferentes el punto inicial de aproximación sí es compartido.

En el siglo XX, la defensa de la consolidación mínima e indispensable frente a la reconstrucción evidenciada, pasando por reparación, restauración y renovación, evitando cualquier tipo de añadido superfluo, marcaron las líneas de actuación sobre el PAH. Se legitimó el significado individual del patrimonio con las incorporaciones sufridas por el paso del tiempo, salvo aquellas posteriores y de menor entidad que fueron eliminadas. Este trabajo se consolidó en la documentación gráfica de todas sus etapas previas, proceso de intervención y el resultado final. La experiencia compartida y la práctica como ejemplo han sido fundamentales para esta evaluación última⁵⁵. Estos criterios generales se utilizan para edificios góticos, barrocos, renacentistas, neoclásicos, etc., adaptados a cada contexto y situación espacio-tiempo dada (Fig.2.41 y Fig.2.42).



Fig.2.41. Com'era e dov'era. Reconstrucción del Campanile de plaza San Marcos (1912) tras su desplome (1902). (Fuente: Domingo, 2013:232)



Fig.2.42. Campanile de plaza San Marcos, Venecia. (Fuente: C. del Bosch, 2010)

⁵⁵ “Podemos sintetizar que en España, con anterioridad a la recepción de los Siete axiomas de Camilo Boito, se restituía y rehacían los monumentos. Una evaluación de los proyectos de intervención arquitectónica en monumentos en torno a 1890 pone de manifiesto los eufemismos de los que se valían tanto las instituciones como los proyectos de intervención sobre monumentos para eludir referirse a la restauración en el sentido de Viollet-le-Duc y su prioridad por la unidad de estilo (...) las intervenciones en la arquitectura histórica se limitaban a reconfigurar la imagen de la arquitectura valorando fundamentalmente una cuestión estética, su estilo artístico” (Arjones, 2015:71)

ETAPA 2: indicadores (metodología)

La sociedad ha ido evolucionando y eso se ha reflejado en su actitud frente al patrimonio histórico. Los cambios promovidos están basados en el respeto y valoración del significado del objeto patrimonial, considerando las cualidades objetivas y subjetivas enunciadas por Riegl para la tutela del monumento. La metodología utilizada está fundamentada en un trabajo comparativo, sobre datos empíricos que permiten teorizar sobre ellos e integrar los resultados obtenidos.

Este procedimiento interdisciplinar se completa con una difusión del trabajo realizado que potencie la relación objeto-sociedad. Ambos con derechos, el primero tiene derecho subjetivo a anular toda acción ilegal y el segundo posee el derecho a promover la conservación del primero.

Uno de los mejores ejemplos del trabajo de intervención nacional fue entre 1923-1936, realizado por Torres Balbás en la Alhambra de Granada (Fig.2.43 y Fig.2.44). "La labor (...) que hizo es algo tan fundamental, que en gran parte la Alhambra que hoy vemos se debe a sus desvelos, a sus sabias restauraciones y a su sensibilidad para comprender la obra de aquellos artífices granadinos de la Edad Media. Consolidó, restauró, aseguró para muchos años la estabilidad del monumento y además no alteró para nada la esencia original de la restauración de la estructura o de la decoración" (Arjones, 2015:78). Ejemplos como este edificio han permitido desarrollar una metodología basada en el conocimiento del monumento, coordinada, multidisciplinar, que garantiza la mejora de los instrumentos de tutela patrimonial, adaptados a cada realidad social en evolución constante.



Fig.2.43. Palacio de Carlos V de la Alhambra, Granada (1820).
(Fuente: Domingo, 2013:246)



Fig.2.44. Palacio de Carlos V de la Alhambra, Granada.
(Fuente: C. del Bosch, 2007)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

ETAPA 3: evaluación (conclusión)

Uno de los mayores riesgos de la gestión del patrimonio histórico, arrojado desde el *control del plan*, es uno de sus potenciales, el valor económico que representa. La capacidad de regenerar sectores de las ciudades, transformando un edificio abandonado en el detonante de un renacimiento económico. El equilibrio de esta situación privilegiada para evitar la sobreexplotación y exceso de globalidad es uno de los retos de la estrategia patrimonial del PAH. Esta propuesta debe ser armónica y evitar la *momificación* o sobreprotección del mismo porque el patrimonio histórico tiene y debe continuar con su evolución natural desde el respeto y reconocimiento social, entiendo la arquitectura como un arte.

En los años 80, en Francia se identificaron los primeros riesgos económicos bajo el concepto del *turismo cultural*. En España, esta situación surgió una década después pero en ambos casos la gestión cultural del patrimonio ha visto como se creaba una relación “con el desarrollo creciente que (...) del turismo cultural, que demanda la posibilidad de disfrutar de la variedad y riqueza que ofrece el patrimonio, considerado como signo de identidad cultural de los pueblos” (Hernández, 2002:356). Los proyectos de intervención contemplan esta situación, cómo crear una relación con el público que permita desarrollar esta industrial. De ahí, los proyectos de integración constantes, difusión del bien y conservación del mismo, que persiguen una sensibilización social que reconozca el patrimonio histórico como un derecho y un privilegio.

Una mala gestión del turismo pondría en peligro la integridad del PAH y una correcta intervención reforzaría la conservación del mismo, dentro de un plan de autogestión (Fig.2.45 y Fig.2.46).



Fig.2.45 y Fig.2.46. Exposición escultora Jorge Jiménez Deredia (Jorge Enrique Jiménez Martínez) en el Foro de Roma.
(Fuente: C. del Bosch, 2009)



Fig.3.01. Página anterior: Cine Barceló, Madrid, Luis Gutiérrez Soto (1930-1931).
(Fuente: C. del Bosch, 2016)

3.0. APLICACIÓN DE LA SABIDURÍA PRÁCTICA

“Los bienes por sí mismos se pretenden y codician, por sí mismos hacen una especie (...) los contrarios se dicen, por razón de estos, se dicen bienes en otra manera. Por donde parece cosa manifiesta, que los bienes se dirán en dos maneras: unos por sí mismos, y otros por razón de aquellos”

(Aristóteles, 2004:45)

Desde la aplicación de la *sabiduría práctica* o *phronesis* como conocimiento ampliado que va más allá de la objetividad de la ciencia, incluyendo el “saber en la situación existencial concreta” (Gadamer, 2002:38), queremos redefinir el concepto del PAMoMo, como manifestación artística derivada de las corrientes expresionistas del siglo XX, y diseñar una protección ajustada a él, como parte integrada en un nuevo modelo urbano.

Para ello, hemos analizado una arquitectura, resultado de la expresión de una sociedad inconformista y dinámica, que dejó a un lado los estilos historicistas marcados durante el siglo XIX, iniciando un trabajo experimental inédito. Con el tiempo, estos edificios se han transformado en elementos urbanos, visibles y se caracterizan por su continua evolución. Han sido varios los intentos por capturarlos bajo un estilo o etiqueta pero “éstas producen un efecto en la historia del arte similar a una apisonadora en un jardín. Todo se iguala a un mismo nivel y se destruyen las raíces que se encuentran en estratos más profundos” (Giedion, 1997:202)¹ y homogeneizar su definición y protección. Por lo tanto, en este trabajo vamos a evitar los procedimientos cerrados que puedan arriesgar su valor semántico porque sólo estaríamos catalogando su forma tangible y, en realidad, el Momo es un complejo proceso creativo vinculado a una forma plástica.

En términos generales, el PAMoMo europeo es más que un patrimonio etiquetado bajo un estilo artístico ya que contiene una serie de características que son el valor añadido de estos edificios. Especialmente, en el caso del edificio creado con un fin público que buscaba desde la fórmula del MoMo un nuevo modelo de ciudad, construida bajo criterios éticos, con una estética ajustada a una realidad de principios del siglo XX (apartado 1). Esta arquitectura representaba “la permanente tarea de realizar lo que las artes libres, en su propia ejecución, ya sea como obra de imagen, de poesía, o de sonido, pueden realizar en virtud de su propio poder formador, a saber: atraer hacia sí y actuar sobre la configuración de toda la ejecución vital (...) la arquitectura acaba jugando en esto un papel especial para formar y representar el estilo, se lo debe a su tarea de configurar el espacio, con lo cual, a la vez, ofrece a todas las demás artes un asiento en la vida –para su propia fuerza creadora de estilo y su verdad” (Gadamer, 2001:305-306). El edificio público del MoMo tiene la capacidad de acoger al resto de manifestaciones artísticas e incluirlas en un único elemento u obra de arte total, descrita en el apartado 1.

¹ Texto original: “The State of Contemporary Architecture - The Regional Approach”, 1954. En: *Architectural Record*, Nueva York, pp.132-137.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Parte de los primeros edificios, construidos bajo esta corriente internacional, se perdieron durante los periodos de guerra de principios de siglo y no fue hasta el final de la IIGM, cuando se inició la reconstrucción ordenada de todos los espacios destruidos por la segunda y tercera generación de arquitectos del movimiento. El caso de la Torre Einstein en Potsdam de Mendelsohn, construida en 1924 y destruida durante un bombardeo en la IIGM (Fig.3.02), ilustra la necesaria recuperación de los edificios por los daños sufridos durante ese periodo (Fig.3.03).



Fig.3.02. Restauración de la Torre Einstein, Potsdam, Mendelsohn, 1978.
(Fuente: Soraluze, 2010:702)




Fig.3.03. Torre Einstein, Potsdam, Mendelsohn.
(Fuente: Curtis, 2006:187)

En términos generales, este trabajo de recuperación del patrimonio pionero del MoMo se realizará gracias a una parte de los enunciados de la Carta de Atenas de 1931 en la que se reconocía al Estado como responsable de crear y publicar los inventarios de monumentos suficientemente justificados para su reconocimiento; archivar los documentos correspondientes a cada edificio; publicar los procedimientos y métodos de conservación del PAH; y, difundir los datos arquitectónicos, históricos y técnicos utilizados en los proyectos de intervención realizados. Se ampliaba la disciplina patrimonial hacia la recuperación de los edificios destruidos aunque limitada a los criterios de reproducción o mimesis del edificio original destruido.

Esta recuperación fiel del edificio bombardeado se ejecutaba obviando que los edificios del MoMo fueron creados según las principios de la Carta de Atenas de 1933 (IV CIAM) y perseguían crear una nueva ciudad diseñada bajo los criterios de *habitar, circular, trabajar y recrear* (Fig.3.04). En un "difícil y necesario equilibrio entre los valores de la permanencia, la continuidad y la tradición –respetando las leyes del sentido común y los modelos de la historia– y los de la renovación y la ruptura –es decir, la ineludible búsqueda de elementos de sorpresa, de rasgos de

contemporaneidad y de uso de las nuevas tecnologías” (Montaner, 1993:262), ahora sí, adaptados a las realidades locales de cada ciudad.

Actualmente, este ideal expresado por las corrientes de vanguardia artística ha desaparecido porque sus principios ya no se ajustan a la realidad social pero, a diferencia de lo que creen algunos autores como Subirats, su retroceso no implica el fracaso de una utopía o una falta de adecuación artística. El problema ha residido en la falta de capacidad social para aprehender esta arquitectura y coaccionar su desarrollo o evolución al control socio-político.



“La utopía moderna de las vanguardias artísticas ha muerto porque sus valores no cumplen, en las metrópolis industriales o en las metrópolis del Tercer Mundo, más que una función legitimadora, regresiva y conservadora (...) utopía artística de la modernidad ha sido integrada a las exigencias de la producción industrial o la economía capitalista, ciertamente. Pero semejante integración fue precisamente el objetivo práctico de todas las tendencias constructivas de las vanguardias históricas. El problema no reside en la integración misma. La cuestión consiste más bien que esta integración contemplaba un objetivo decididamente innovador, y no posee más que una significación estrictamente económica en el mundo de hoy. La Werkbund y el Bauhaus, o mejor dicho, sus estudiantes y maestros, trataron por todos los medios de conseguir un contacto con la industria. Confiaban en el sentido renovador de su nueva concepción del diseño y otorgaron con ello un auténtico impulso renovador al desarrollo industrial.

Si hoy esos mismos diseños tan sólo representan la desilusión generalizada o la fealdad triunfante no es, precisamente, por culpa del desarrollo industrial, sino por culpa de la cualidad intrínseca del diseño. Se trata, una vez más, de una cuestión de índole artística, no política, ni económica, ni tecnológica (...) la práctica arquitectónica en particular se ha convertido netamente en un ejercicio de administración tecnológica del espacio, de control burocrático de los símbolos y de gestión académica de las formas. El espíritu de la innovación y ruptura se ha perdido por entero precisamente en manos de una burocracia académica, con aspiraciones ridículas de elite, que ha pervertido su sentido profundo en los gestos más banales de la reproducción de lo-siempre-igual bajo el último grito de moda (...) desde el punto de vista específico de la teoría estética y de la creación artística, en cualesquiera formas del diseño, esta situación de disolución y exigencia interior de renovación plantea un primer objetivo: la distancia y la reflexión desde el punto de vista de las categorías teóricas, así como de las concepciones formales y estilísticas de los paradigmas de las vanguardias y la utopía artística de la modernidad”

(Subirats, 1989:41-51).

Fig.3.04. *Le Poème de l'Angle Droit, Le milieu.*
(Fuente: Le Corbusier, 2006)

Estos aspectos de reconocimiento y aprehensión del PAMoMo necesitan ser actualizados al cronotopo actual (relación espacio-tiempo) para salvar la distancia que existe entre el objeto patrimonial del MoMo y el ciudadano. Para ello es necesario comprender que “cada presente tiene su propio espacio de vida y su propia tradición, troquelada en costumbres y hábitos, en todas las instituciones de la vida social” (Gadamer, 2001:282). Sólo, desde la experiencia del elemento se puede concluir su valor. Recuperar el concepto de sabiduría práctica en la

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

“dimensión filosófica de la hermenéutica” (Gadamer, 2002:321) hacia un conocimiento que supera el interés teórico. La obra de arte del MoMo fue creada con una imagen determinada y bajo una situación que ha permanecido en el tiempo, apoyándose en una práctica y experiencia.

Al independizarse de su realidad (relación espacio-tiempo), se ha convertido en un objeto intemporal, entrando en su carácter de valor absoluto. Esta condición sólo es alcanzable desde la práctica del arte como elemento actual que supera la acción del tiempo, llegando a un estado de intemporalidad que lo desvincula del pasado y le cede un significado absoluto e independiente que evoluciona socialmente (Fig.3.05). Es el resultado de una reflexión apoyada “constantemente en la praxis de la experiencia hermenéutica. Esto es algo que ya había confesado con toda franqueza Schleiermacher al observar: Odio toda teoría que no crezca de la práctica” (Gadamer, 2001:280-281). A la que añadimos, teoría desarrollada sobre la práctica e incluida en la dinámica social para evitar situaciones de aislamiento del patrimonio.

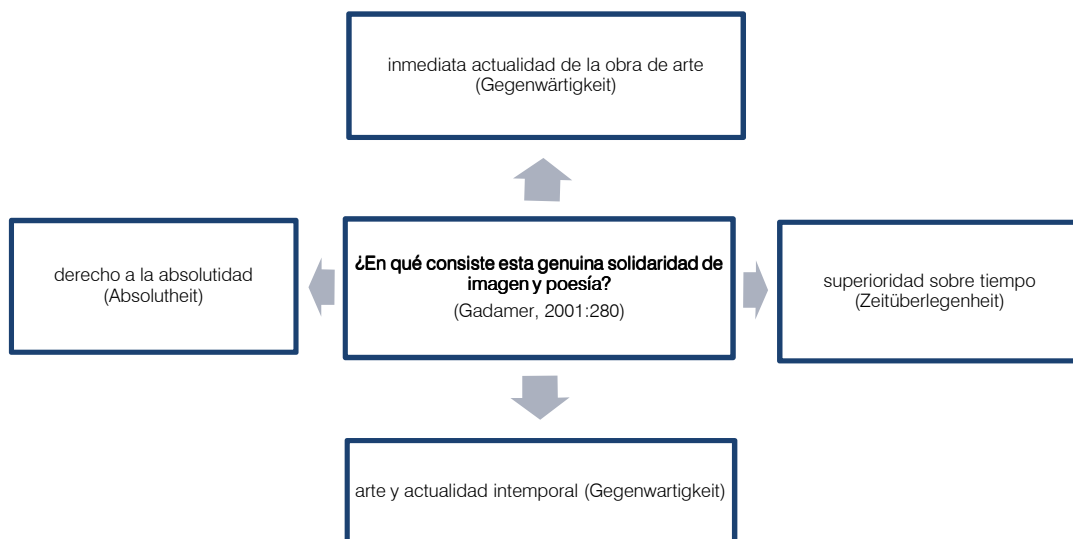


Fig.3.05. Diagrama de aplicación de la experiencia hermenéutica teoría-práctica (elaborado desde Gadamer, 2001).
(Fuente: C. del Bosch)

Para alcanzar y reconocer el valor absoluto del patrimonio es necesario recurrir a un nuevo *pensamiento arquitectónico*². En la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles desarrolló una serie de textos sobre la ética y moral de la

² Los nuevos métodos del pensamiento arquitectónico de Moisej Ginzburg, 1926: "En la realidad de cada época presente se forja la concepción del mundo del arquitecto contemporáneo y nacen los nuevos métodos del pensamiento arquitectónico (...) clara determinación de todas las incógnitas (...) un nuevo consumidor social de la arquitectura, la clase trabajadora" (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:264).

filosofía. En ellos defendía la aplicación de una *sabiduría práctica o phronesis* que reside en la habilidad de cada individuo para pensar cómo y por qué actuar para mejorar y evolucionar a nivel personal y social. Aristóteles define esta sabiduría como “razonabilidad y sensatez que no es simplemente una capacidad intelectual, sino que representa una actitud moral que permite guiarse y dilucidar” (Gadamer, 2002:250), semejante a un inconformismo hacia los elementos preestablecidos que genera un conocimiento propio.

Si actualizamos esta idea de *sabiduría práctica* a las ciencias sociales del siglo XX, comprobamos como el concepto de *phronesis* puede ser el resultado de un *pensamiento básico* o conocimiento formulado, unido a un *pensamiento crítico* o reorganización del conocimiento que concluye en un *pensamiento creativo* o generación de un conocimiento actualizado (Fig.3.06). Esta relación permite crear un pensamiento desde el discurso sustantivo, dialógico, pragmático, contextual y lógico que, aplicado a nuestro trabajo de investigación, nos permite reorganizar el pensamiento desde una base de conocimiento adquirido que da lugar a un proceso creativo. “Gracias al constante diálogo entre teoría-crítica-creación (...) porque incluso en actividades creativas, la búsqueda de la verdad legitima la acción” (del Bosch, 2015b:1) podremos proyectar una *acción patrimonial* adaptada a la realidad de cada objeto patrimonial del MoMo.



Fig.3.06. Diagrama de aplicación del concepto de *frónesis* para pensar cómo y por qué mejorar la intervención patrimonial en el PAMoMo. (Fuente: C. del Bosch)

El *pensamiento básico* como aspecto identificador debe llegar a “reflexionar sobre la intencionalidad del artista, reconocerla en su experiencia de producción artística” (Calaf, 1998:12) para iniciar, desde los criterios configuradores de este arte, el diseño de un “itinerario metodológico (...) conocimiento que nos proporciona la historia del arte” (Calaf, 1998:12). En nuestro caso, si adquirimos conocimientos suficientes sobre el PAMoMo podremos reconocerlo con criterio autónomo, apreciando su significado como valor artístico, científico-tecnológico y socio-funcional e, incluso, asignarle un valor iconográfico como “individualización de la figura entre los elementos constitutivos de la escena presentada, por una sucesiva clasificación” (Calaf, 1998:14) de la misma. Parcialmente, este trabajo ha sido desarrollado al definir la base teórica del estilo artístico.

Sin embargo, en el patrimonio, este reconocimiento no se limita al “concepto de lo bello (...) sino también con el concepto de lo verdadero, y por ende, con el planteamiento de toda la metafísica en general” (Gadamer, 2001:287) y, como han sido salvaguardados sus valores, buscamos en el objeto arquitectónico algo más que la belleza

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

artística conservada porque “ciertamente, un edificio apenas podrá ser nunca producto de las artes (...) Sirve a un fin, y tiene su lugar en medio de la vida práctica. No obstante, llamamos monumento arquitectónico a edificios como iglesias, palacios, ayuntamientos, o incluso una galería comercial o una estación, lo cual quiere decir algo que despierta la memoria y le da a uno que pensar. Es cierto que no está ahí para que meramente se le contemple, sino que sirve (...) y, sin embargo es una obra de arte” (Gadamer, 2001:304). Finalmente, para cerrar esta primera aproximación al PAMoMo, analizaremos la difusión o aprecio social de su valor de autenticidad.

Todos estos aspectos, que nos permiten formular un conocimiento, serán reflejados en un caso de estudio, en el apartado 4, centrado en la transformación del espacio negativo del edificio del MoMo.

A continuación, iniciaremos un acercamiento al *pensamiento crítico* sobre el PAMoMo que es, probablemente, el conjunto de rasgos menos estudiado. Hasta ahora, se han reconocido los edificios pero está pendiente la valoración de las intervenciones realizadas sobre ellos. Aunque, como veremos, existen aproximaciones objetivas y materiales hacia una definición metodológica realizadas por *The Critical Encyclopedia of Re-use and Restoration of Twentieth-Century Architecture*. El conocimiento y ampliación de este trabajo puede ser un excelente indicador de la metodología utilizada, los objetivos reales alcanzados y los estimados, junto con su aproximación a una ciudad y patrimonio sostenible.

Para ello, vamos a analizar la materialización del trabajo patrimonial porque la reorganización derivada de la aplicación hermenéutica no está suficientemente desarrollada. La experiencia material de la obra de arte frente a la interpretación teórica de la misma es un enfrentamiento constante entre los profesionales del patrimonio. Arquitectura, arte y función aparecen en una relación de dependencia en el MoMo. Generalmente, las primeras sólo pueden prevalecer si se olvida el carácter funcional del edificio porque “todo lo que se puede concebir en una obra de arte por medio de objetivización y método científico, no deja de ser necesariamente secundario y, en esta medida, directamente, no verdadero. La verdad que buscamos en la declaración del arte es la que se puede alcanzar en la ejecución” (Gadamer, 2001:302). Sin embargo, esta simplificación teórica implica una pérdida en el patrimonio porque si reorganizamos su conocimiento formulado no podemos olvidar sus aspectos científicos o funcionales. El equilibrio que esta arquitectura representa, arte-ciencia, no implica una pérdida artística.

Porque siguen existiendo musas³ en el MoMo aunque en este caso necesitamos de una “crítica radical de las vanguardias y de la cultura moderna como realidad objetivada, es la premisa en la recuperación del sentido crítico originario del arte” (Subirats, 1989:52). Reorganizar este conocimiento equivale a la reconstrucción lógica del

³ “Contra las pérdidas que supone la nueva apatridad, la ausencia de lugar para el arte y los artistas, lo cierto es que no puede tomarse en serio ningún programa de política artística que no reconozca la pretensión de absolutidad de todo arte. El hecho de que se haya terminado la época de los estilos arquitectónicos comunes a toda Europa no cambia nada. Mnemosyne sigue siendo la madre de las musas. El presente del pasado pertenece, en tanto que arte, a la esencia del espíritu. Las heridas del espíritu no dejan cicatrices (Hegel)” (Gadamer, 2001:307).

movimiento para conocer las razones del casi *agotamiento* del movimiento y la pérdida del sentido *utópico* y *transgresor* del mismo⁴.

De ahí que utilicemos como caso práctico, en el apartado 5, el ejemplo del *re-uso* de los edificios, como una acción consciente y no fortuita, ya que la finalidad del mismo no puede ser transformarse en una réplica del original sin valor y formada exclusivamente por efectos plásticos.

Por último y como consecuencia de los dos puntos anteriores, desarrollaremos un *pensamiento creativo*, resultado de la investigación, metodología y evaluación de acciones previas. Las políticas de conservación, respeto hacia el patrimonio y difusión patrimonial serán los ejes fundamentales de las buenas prácticas patrimoniales sobre el MoMo, desarrolladas en el apartado 6.

Cuando adquirimos el conocimiento adecuado sobre todo arte, podemos iniciar un nuevo proceso creativo sobre él. El objetivo de intervenir sobre el PAH y/o PAMoMo no es alterarlo, decidir una u otra acción, sino sumergirse y escuchar “a la sabiduría de la lengua (...) en lo que se halla absorto (...) así ocurre con la lectura de una obra poética; también, cuando leyendo sucesivamente un verso tras otro, una página tras otra (...) estamos imbuidos, y al final, se ahonda cada vez más la impresión de que así es. Es como una fascinación creciente, que no cesa, y que incluso deslumbra con pasajeras turbaciones, porque la armonía del todo va aumentando y exige nuestro asentimiento” (Gadamer, 2001:292-293).

Esta experiencia conjunta es la que necesita el edificio del MoMo y su patrimonio, tanto a nivel artístico como funcional (Fig.3.07). Para ello, a continuación vamos a introducir el concepto de *acción patrimonial*, junto con una visión global sobre la normativa aplicable a este patrimonio y la aplicación de la *ciencia del arte* (relación objeto-patrimonio-ciudadano) que serán los instrumentos utilizados en este trabajo de investigación para valorar la identificación, protección e investigación metodológica del PAMoMo.

⁴ “Las utopías culturales del arte moderno, y exterior a él, en cuanto que movimientos que afectaron el desarrollo y la conciencia de la cultura objetiva. La reconstrucción de esta lógica de los movimientos de vanguardia cuenta a este respecto con un objetivo preciso: averiguar aquellos elementos que han llevado sus posturas artísticas al agotamiento, o bien a la integración en el medio de una civilización vitalmente vacía. El segundo tema se desprende inmediatamente de este último programa de distanciamiento crítico. El rechazo de la positividad opaca que las posiciones programáticas de los pioneros del arte moderno han alcanzado hoy supone, al menos indirectamente, un salir al encuentro de aquel núcleo radical que otorgó a las vanguardias su sentido utópico y transgresor” (Subirats, 1989:51).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

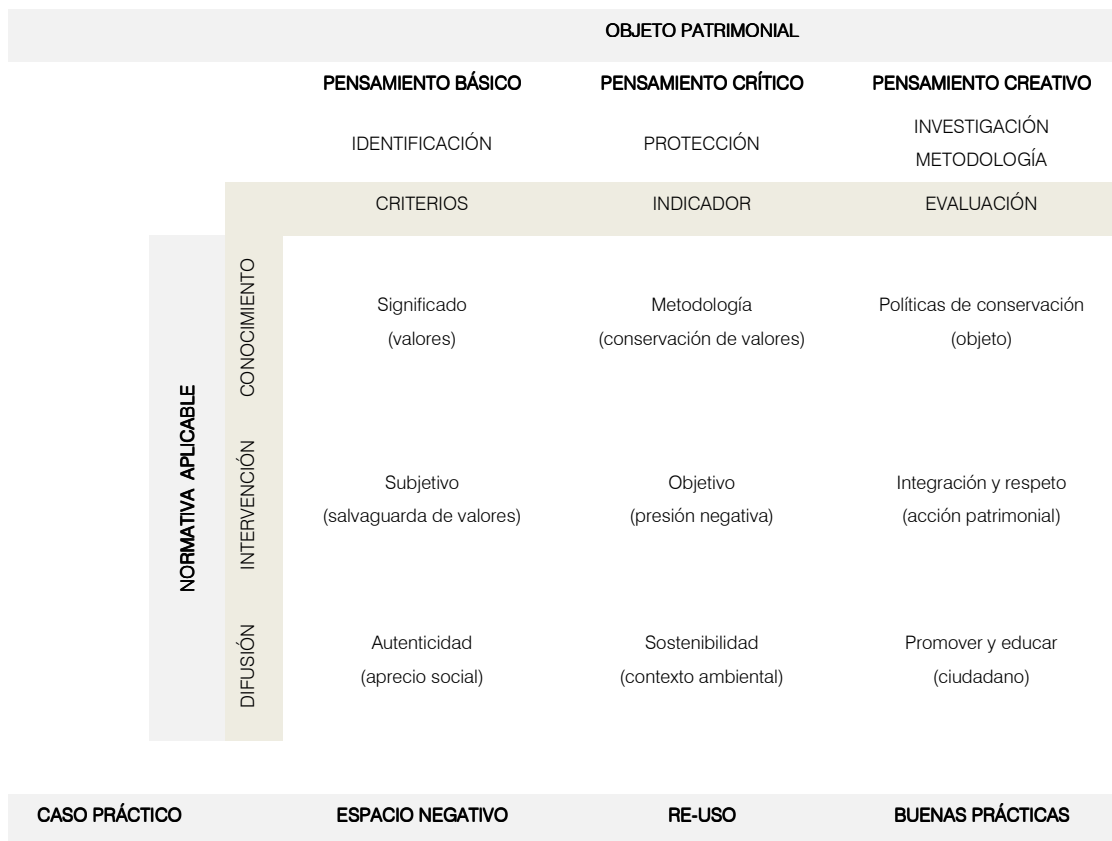


Fig.3.07. Diagrama de conceptos aplicables en el estudio hermenéutico de la intervención patrimonial sobre el PAMoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

3.1. ACCIONES DE INTERVENCIÓN PATRIMONIAL

“Empiezo, señoras y señores, trazando la línea que puede separar, en el proceso de nuestras percepciones, el campo de las cosas materiales, de los acontecimientos diarios, de las tendencias razonables, de aquel reservado más particularmente a unas reacciones de orden espiritual.
Bajo la línea: lo que es; encima de la línea: lo que se siente”

Las técnicas son la base misma del lirismo abre el un nuevo ciclo de la arquitectura.
Segunda conferencia “Amigos de las Artes”, 5 octubre 1929.

(Le Corbusier, 1999:53)

Hasta ahora, en el apartado 1 hemos contextualizado la arquitectura del MoMo su base teórica, estilo artístico, experiencia perceptual de sus espacios, evolución científico-tecnológica e imagen social. Hemos recuperado cómo ha configurado el modelo de ciudad del siglo XX (Fig.3.08) porque con ella “se estaba construyendo un nuevo pensamiento, una nueva forma de habitar, y se crearon espacios que reflejaban nuevas inquietudes. Fue el resultado de un largo proceso de transformación social y cultural, cuyo conocimiento es necesario e imprescindible para su correcta valoración. El concepto de ciudad y la idea de cómo habitarla formaban parte de este modelo arquitectónico desarrollado desde la racionalidad y la funcionalidad” (del Bosch, 2014a:146). A partir de este punto, vamos a analizar qué nos puede seguir aportando desde una correcta y adecuada *acción patrimonial*.

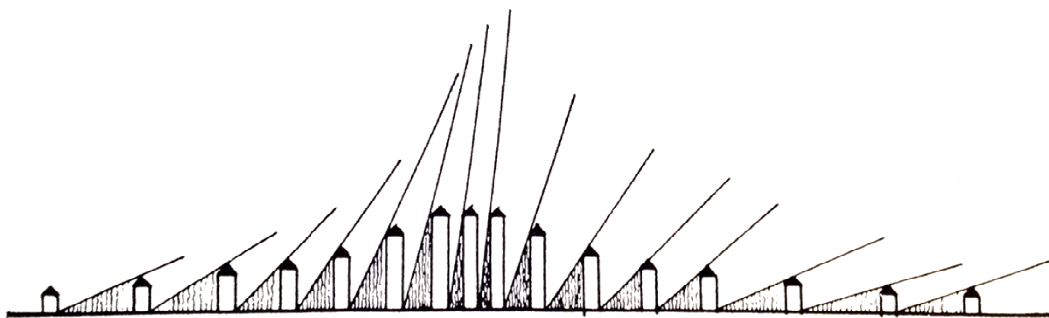


Fig. 3.08. Sección por una ciudad del siglo XX con los edificios más altos concentrados en su centro urbano.
(Fuente: Sert, 1942:63)

En 14th International DOCOMOMO Conference (Fig.3.09), definimos *acción patrimonial* como una ampliación del concepto tradicional de intervención patrimonial. En ella, incluíamos los aspectos sociales, políticos y rasgos no

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

académicos que también son determinantes en el trabajo patrimonial aunque no han sido considerados de forma general. Ya que los conceptos tradicionales de consolidación, reparación, restauración o reconstrucción se limitan a un punto de vista arquitectónico, obviando los factores externos funcionales, sociales, político-económicos y educativos.



Fig.3.09. Portada 14th International Conference Proceedings, Docomomo (2016).

Esta acción realizada sobre el PAMoMo está integrada por tres fases independientes (Fig.3.10) aunque vinculadas entre sí. El conocimiento de los valores, la gestión de la intervención y su difusión crean el ciclo propositivo que vamos estudiar en este trabajo de investigación.

Creemos relevante destacar que estamos trabajando con un objeto patrimonial próximo en el tiempo, lo que facilita que podamos observarlo e interpretarlo de forma directa, pero impide y dificulta su transmisión al no estar delimitado o acotado culturalmente. Se ha perdido parcialmente el interés por el estado de conservación un edificio cercano, provocando una relativización de los trabajos de adaptación, mantenimiento o ampliación necesarios. Sólo existe una cierta perspectiva histórica con los edificios pioneros construidos por la primera generación de arquitectos del MoMo que sí han sido socialmente reconocidos, valorados y apreciados. Se produce una descoordinación entre el pensamiento básico y crítico que dificulta el trabajo patrimonial creativo sobre el PAMoMo.

Además, la percepción social que existe sobre el MoMo es la de un conjunto de múltiples corrientes inconexas que reflejan una situación específica pasada con un lenguaje plural. Esta apariencia caótica producida por el desconocimiento, limita la acción crítica y anula la capacidad creativa para intervenir sobre él.

Por otro lado, los edificios de la segunda y tercera generación de arquitectos del MoMo continúan con una dudosa y cuestionada adquisición de derechos patrimoniales. En general, "por su génesis y su significado el derecho al patrimonio cultural puede considerarse un derecho de la tercera generación; un derecho de la solidaridad, un

derecho de los llamados colectivos. Sin embargo, se trata de un derecho que empieza a tomar carta de naturaleza décadas atrás, con el constitucionalismo de la segunda postguerra mundial” (López, 1997:310). Luego, teóricamente, existe suficiente distancia temporal de la arquitectura del MoMo para que fuese valorada. Por lo tanto, las contradicciones patrimoniales deben surgir de otro punto.



Fig.3.10. Diagrama propositivo de la acción patrimonial sobre el PAMoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

Otros aspectos destacados de la naturaleza del MoMo por los que es sensiblemente discriminado son su exceso de funcionalidad (Fig.3.11) y dimensión humana (Fig.3.12) de sus edificios. Las corrientes de vanguardia buscaban “respuestas a las nuevas necesidades (...) Este argumento de crítica y transformación social justifica el mecanismo de la abstracción y la práctica sistemática de la ruptura con los lenguajes establecidos” (Montaner, 1997:149). Se potenció el carácter funcional del edificio del MoMo, creando un sentimiento de rechazo social desde el pluralismo formal, material y cultural que persiguieron las actitudes antifuncionalistas⁵. Se fomentó el sentimiento de desapego hacia el PAMoMo que daría lugar a alteraciones irreversibles magnificadas por su fragilidad formal.

⁵ “Las vanguardias de las últimas décadas se diferencian claramente de las de los años veinte: si las vanguardias ya clásicas tendían a la exclusión y a la selección, las actuales prefieren la inclusión y la contaminación; si las de principios de siglo creían que se podía establecer un nuevo orden en el mundo de las formas industriales, ahora lo que fascina es el profundo desorden y fragmentación de las metrópolis, la proliferación de formas y materiales y el inabarcable pluralismo cultural; si las vanguardias defendieron el funcionalismo, las neovanguardias arrancan de una posición antifuncionalista” (Montaner, 1997:150).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

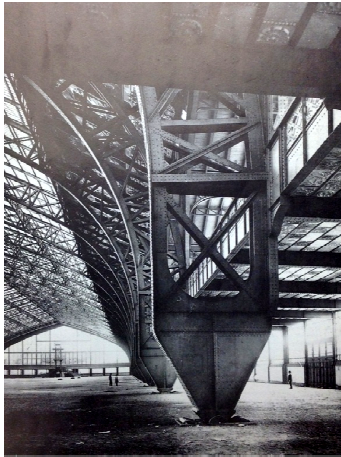


Fig.3.11. Nave de andenes en construcción Deutsches Museum, Munich (1908-1916).
(Fuente: Gössel, 1991:29)

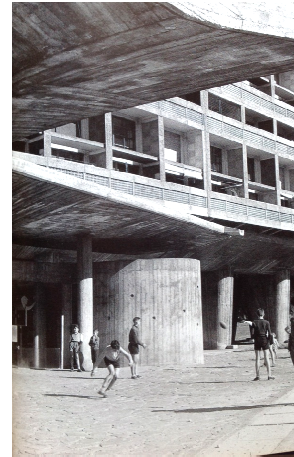


Fig.3.12. Unidad de Habitación, Le Corbusier.
(Fuente: Darling, 2000:68)

A finales del siglo XX, se modificaron los modelos de interpretación patrimonial y el carácter monumental de la arquitectura. Aparecieron términos como multidisciplinar y transdisciplinar que mejoraban y ampliaban un proceso de conocimiento desde el debate sobre cómo analizar e intervenir en el patrimonio desde la transversalidad social e interdisciplinaridad del patrimonio cultural, luchando contra el rechazo natural creado por las corrientes post-modernas que dificultó su valoración arquitectónica. En nuestro caso, es necesaria una reflexión sobre este trabajo realizado para desde él, dejando a un lado el carácter o espíritu individual de cada intervención, trabajar multidisciplinariamente para gestionar las etapas que definen el proyecto de intervención en todo edificio.

La primera aproximación al objeto patrimonial del MoMo fue realizada dentro del deseo de reconocimiento del mismo y dio lugar a una relación de edificios modelos de este periodo. Este trabajo fue ejecutado por instituciones públicas y privadas, según el país, para mejorar el control y estado de los mismos.

En España, la creación de inventarios o censos es una meta alcanzada. Gracias a numerosas fundaciones de carácter privado que han perseguido conservar la memoria de grandes arquitectos del siglo XX. Se han elaborado extensas bases de datos en las que se pueden consultar no sólo la planimetría original o imágenes, sino también los documentos relacionados con el proyecto y su ejecución. Además, la administración autonómica y estatal ha desarrollado planes de documentación e inventarios, insistiendo en las situaciones de edificios en riesgo real o potencial. Destacamos el último documento desarrollado, el *Plan de Protección del Patrimonio Cultural del siglo XX* y la relación de 256 elementos incluidos en él, redactado por DOCOMOMO Ibérico.

A pesar de este extenso trabajo continúan produciendo situaciones de alarma o riesgo a nivel internacional que son recogidas como llamadas de atención para evitar nuevas pérdidas patrimoniales. La más reciente es la autorización para demolición de la Casa Guzmán en Madrid de Alejandro de la Sota (Fig.3.13) y su sustitución por un nuevo edificio.



Fig.3.13. Casa Guzmán, Alejandro de la Sota, Madrid (1972).
(Fuente: Archivo Fundación Alejandro de la Sota en www.alejandrodelaSota.org [consulta: 13.01.2017])

La actual conciencia de protección se ha despertado parcialmente y con una distribución geográfica desigual. Afortunadamente, se ha alcanzado una situación más equilibrada para la gestión de los bienes protegidos aunque la imposibilidad de crear un criterio único de intervención dificulta los trabajos.

Esta situación contrasta con el concepto de los elementos que forman el patrimonio histórico, definido y adquirido por la sociedad desde las "fases formativas de la disciplina como resultado de la adquisición en los años 80 de un bagaje conceptual y metodológico aprehendido de la tradición italiana" (Quirós, 2002:27) hasta el trabajo de gestión patrimonial propio adquirido en los años 90. Ha sido un trabajo dinámico socialmente, en progreso constante que ha llegado a transformarse en una nueva industria o economía. Para ello, la arquitectura histórica ha necesitado dejar de lado la "dicotomía entre conocimiento histórico e intereses restauradores y se defiende la necesidad de articular unas rutinas de control que garanticen el respeto a todas las dimensiones relevantes del patrimonio edificado" (Azcarate, 2002:55) para su gestión y difusión.

Sin embargo, en España, durante el periodo de dictadura y transición las recomendaciones sobre la intervención en el patrimonio fueron continuistas; las corrientes europeas, los debates surgidos en aquel periodo permanecieron al margen de nuestra realidad. Esta inercia arquitectónica ha hecho que los criterios de restauración mimética continuasen dentro de una descoordinación administrativa por falta de medios adecuados hasta 1980, fecha en la que se produjo la transferencia de las competencias de gestión sobre el patrimonio a las comunidades autónomas. A partir de ahí, se inició un proceso de redescubrimiento del patrimonio arquitectónico histórico, la búsqueda de

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

una complicidad entre los profesionales del patrimonio y la sociedad, actualización de inventarios, apertura hacia las corrientes internacionales en materia de conservación.

Con la redacción de la Carta de Burra 1999 se inició la trayectoria metodológica en la intervención patrimonial aplicada sobre el MoMo. Se establecieron estándares para la práctica, el reconocimiento y la conservación del significado cultural del edificio y su entorno, la toma de decisiones y gestión planificada de la intervención (Fig.3.14). Su actualización en la Carta de Madrid 2011, ha implicado que países con una larga tradición patrimonial como Italia o países estrechamente vinculados con este movimiento como es Alemania, desarrollen novedosas estrategias de protección específicamente creadas para estos edificios y desarrolladas por instituciones no gubernamentales que analizaremos en este texto.



Fig.3.14. The Burra Charter, 1999.
(Fuente: The Australia ICOMOS 2013, www.australia.icomos.org [consulta: 26.05.2015])

Actualmente y como veremos en los siguientes puntos, las estrategias de intervención utilizadas alcanzan resultados opuestos. Uno de los proyectos que no ha conseguido obtener los resultados previstos fue la recuperación del Rincón de Goya como centro docente que “hipotecó su futuro al vincularlo a una función escolar que se ha mantenido hasta hoy (...) no cumplía por sí sólo las necesidades para fines educativos y desde el primer momento se realizaron cuerpos anejos que fueran sufriendo las carencias. Estas ampliaciones se hicieron a costa del jardín que formaba parte del proyecto original” (Ruano, 2015:1420), desconfigurando el entorno original del edificio. Estas alteraciones afectaron tanto a los espacios exteriores como interiores, provocando una pérdida de su valor simbólico inicial. Resulta paradójico que el primer edificio que inicia el camino de la arquitectura del MoMo en España no cuente con una correcta integración social y urbana.

El Rincón de Goya se expresó con claridad y rotundidad volumétrica (Fig.3.15), modificando el significado de la arquitectura como arte, formando parte del conjunto de las nuevas corrientes artísticas y ofreciendo formas creadas según sus actividades. Se creó adaptándose a los nuevos tiempos y desarrollándose según su ritmo, para responder a la nueva realidad. Surgió sin deseos de imitación reflejando una fuerza de espíritu y seguridad desde su energía creativa y materializándose para resolver los requisitos del presente (Fig.3.16). Gracias a él, posteriores generaciones de arquitectos desarrollaron un estilo propio en el que la tecnología de los nuevos materiales, el factor social y el carácter funcional definían una nueva emoción y belleza.

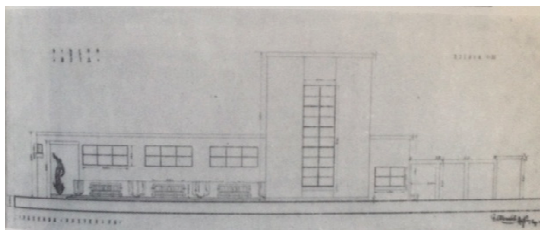


Fig.3.15. Planimetría original del alzado principal del Rincón de Goya, García Mercadal, Zaragoza (1927).
(Fuente: Flores, 1989:147)

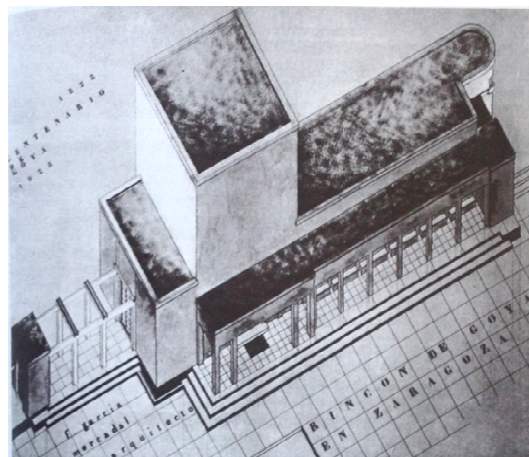


Fig.3.16. Perspectiva del Rincón de Goya, García Mercadal, Zaragoza (1927).
(Fuente: Urrutia, 2003:291)

Sin embargo, otras acciones de integración patrimonial en ciudades europeas sí han alcanzado resultados óptimos, recuperando sectores urbanos desprotegidos. Un ejemplo que no se identifica con el MoMo pero si ha sido realizado durante la tercera y cuarta generación del MoMo sería el proyecto de intervención sobre la Iglesia Memorial Kaiser Wilhelm (Fig.3.17), situada en Berlín, formada por un edificio neo-románico construido a finales del siglo XIX, bombardeada y transformado en monumento durante los años 50 por Egon Eiermann. Aparentemente, el

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

resultado es una situación de caos, un espacio sin orden, ni relaciones espaciales. El conjunto simboliza el recuerdo desde una acción que ha respetado el objeto original estableciendo un diálogo entre *la causa y el efecto* que originó este desorden. “Un edificio puede tener por objeto albergar los conflictos entre políticos, jueves y abogados, o boxeadores, pero no puede tomar parte en sus disputas. Puede proporcionar la arena para las fuerzas contendientes y en consecuencia puede elegir representarlas (...) pero sólo puede presentarlos como elementos de un todo integrado. Un edificio no puede ser desordenado. Un objeto en desorden puede actuar como síntoma de desorden, pero no como un símbolo o interpretación de éste. Si un edificio es desordenado en sí mismo, no afirma el desorden existente, sino que únicamente transige con él” (Arnheim, 1978:141).



Fig.3.17. Iglesia Memorial Kaiser Wilhelm, Berlin, Eiermann (1951-1961).
(Fuente: C. del Bosch, 1998)

3.2. NORMATIVA PATRIMONIAL

Gibt es wirklich die Zeit, die zerstörende
Wann, auf dem ruhenden Berg, zerbricht sie die Burg?
Dieses Herz, das unendlich den Göttern gehörende,
wann vergewaltigt's der Demiurg?

Sind wir wirklich so ängstlich Zerbrechliche
wie das Schicksal uns wahr machen will?
Ist es side Kindheit, die tiefe, versprechliche,
In den Wurzeln –später- still?

Ach, das Gerpenst des Vergänglichen,
durch den arglos Empfänglichen
geht es, als wär' es ein Rauch.

Als die, die wir sind, als die Treibenden,
gelten wir doch bei bleibenden
Kräften als göttlicher Brauch

¿Existe realmente el tiempo, el que destruye?
¿Cuándo, en la montaña que descansa, él quebrará el castillo?
A este corazón, que pertenece infinitamente a los dioses,
¿Cuándo lo violará el demiurgo?

¿Somos realmente tan angustiosamente frágiles
como el destino nos lo quiere hacer ver?
¿Es la niñez, la profunda, prometedora,
en las raíces –más tarde- tranquila?

Ah, el fantasma de lo caduco,
pasa por el que se abre sin malicia,
como si fuera un humo.

Como los que somos, los que andamos errantes,
se nos ve, no obstante, junto a las fuerzas
que permanecen, como una costumbre divina.

Texto original: Rilke, Sonetos a Orfeo, 2, XXVII en (Gadamer, 1996:203-204)

Como ya hemos visto, el interés por el patrimonio arquitectónico ha existido siempre aunque su principal motivo ha ido evolucionando pero siempre ha generado un debate sobre cuál era el mejor medio para su conservación. El control de la relación de objetos protegidos también apareció aunque con fines diferentes a los actuales de protección y limitado a una enumeración. Este trabajo fue evolucionando hasta llegar a la idea del monumento histórico, su atribución de valores y desarrollo de las teorías de intervención.

En el siglo XX, empezó lo que sería la actual corriente para modificar el patrimonio histórico o *restauo científico*. Los primeros documentos y cartas en vigor que participaron en el conocimiento del edificio serían: Carta de Atenas 1931, Carta de Venecia 1964, Declaración de Ámsterdam 1975 y Carta de Cracovia 2000. Para profundizar en la intervención del edificio patrimonial es necesario recurrir a: Carta de Atenas 1931, Restauo 1932, Carta de Venecia 1964, Convenio de Granada 1985, Carta de Washington 1987 y Carta de Burra 1999. Finalmente, para dar a conocer la autenticidad de ese patrimonio y promover su valor se redactaron: Carta de Atenas 1931, Restauo 1932, Carta de Venecia 1964, Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico 1975 y Documento de Nara 1994.

Esta breve relación de normativa aplicable ha sido avanzada en el apartado 2 y se encuentra ampliamente recogida en el Anexo 06 (relación genérica) y Anexo 07 (relación específica según rasgos del PAMoMo) del

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

presente texto, complementando objetivamente la *phronesis*⁶ del patrimonio. Además, será analizada en cada uno de los apartados de este trabajo de investigación, referenciando los rasgos específicos según el objeto del mismo.

La definición del objeto patrimonial ha evolucionado, transformando las herramientas de conocimiento sobre el pasado en fuentes de desarrollo socio-económico para el presente y futuro; el monumento llegó a ser patrimonio cultural y arquitectónico que identifica al ciudadano.

En 1989, se organizó en Austria el encuentro *Twentieth-century architectural heritage: strategies for conservation and promotion*, publicado en 1994 por The Council of Europe. En él se iniciaron las primeras reflexiones sobre los valores de identidad de estos edificios, sus rasgos culturales, sociales y económicos, y cómo conservarlos. Se debatió sobre los trabajos de catalogación y registro realizados, las medidas legales existentes y su carácter general, junto con la necesidad de una reglamentación específica. Además, se subrayó la sensibilidad política de este patrimonio y el papel que el DOCOMOMO podría ejercer para mejorar la conservación de estos edificios.

En el año 2011, con la Carta de Madrid, creada específicamente para el patrimonio del MoMo, se mejoró la protección de este tipo de edificios y se realizó una llamada a los trabajos de investigación y especialización para continuar desarrollando estos trabajos patrimoniales. Se estableció un discurso argumentado en el análisis y conocimiento del edificio, en la búsqueda de una nueva imagen de las ciudades, con capacidad de transformación espacial y funcional.

Esta situación o reto de integración teórico se ha enfrentado a la pérdida sustancial derivada de la falta de durabilidad de los materiales o soluciones constructivas utilizados por las primeras generaciones de arquitectos del MoMo que también está contemplada en la normativa vigente. Obviamente, esta rápida degeneración o envejecimiento del edificio ha hecho que sea menos atractivo a la sociedad y, unido a su falta de aprecio, ha provocado una espiral de deterioro, abandono y destrucción de edificios. Ante esta situación, la reglamentación vigente es insuficiente, se necesitan profesionales para frenar esta falta de integración social. El objetivo no es conseguir un reconocimiento o valoración; debemos ir más allá y perseguir su absoluta integración como única forma de conservación. El uso del edificio, rasgo no reglamentado, se convierte en una de las herramientas de protección aunque, como veremos, no justifica los trabajos ilimitados, desproporcionados y descontextualizados.

La base teórica de los valores arquitectónicos también ha sido actualizada y recogida documentalmente, mejorando las anteriores, con un mayor número de matices que la sociedad inconscientemente ha ido demandando. Destacamos que esta situación no es el estado final del PAMoMo ya que es un elemento en evolución y afectado los cambios sociales. Frenarlo o estabilizarlo no tendría sentido, el objetivo es crear un camino

⁶ "El concepto de phronesis, esta sensatez moral y prudencia, este estar alerta y atento, que es, al parecer, la característica más propia al ser humano y que le permite conducir su vida" (Gadamer, 2002:301).

de cambio, revisable que le permita seguir creciendo. Esta definición del PAMoMo afecta a todo el conjunto de elementos, al patrimonio cultural en su conjunto, incluyendo el PAH, a pesar de su estabilidad metodológica.

El objetivo es la búsqueda de un consenso sobre qué, cómo y por qué proteger los edificios del PAMoMo (Fig.3.18). En el que el arquitecto como agente gestor de esta acción, la administración agente emisor o representante social y la sociedad como agente receptor del bien están obligados a superar casi un siglo de desconocimiento artístico y 50 años de abandono, superando las apreciaciones negativas sobre este arte.



Fig.3.18. Diagrama de agentes físicos participantes en la acción patrimonial aplicada sobre el PAMoMo. (Fuente: C. del Bosch)

Conocimiento y conservación están indisolublemente relacionados, la experiencia ha demostrado que sin ellos no se podría entender el PAH. La sociedad se relaciona con un patrimonio arquitectónico dado que está custodiado por los arquitectos que deben conocer su significado objetivo y subjetivo para su transmisión social. Intervenir sobre un edificio histórico conocido y asumido por la sociedad está acotado. Sin embargo, intervenir sobre el PAMoMo que es desconocido y no genera sensibilidad es más complejo porque existe falta de conocimiento y un incorrecto trabajo puede condenarlo. Se trata de la unión del arquitecto, la administración y la sociedad.

Reglamentariamente, podemos realizar una clasificación de las intervenciones realizadas en los edificios en función del uso final (Fig.3.19) para, posteriormente, analizarlas y valorarlas según sus rasgos objetivos y subjetivos.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

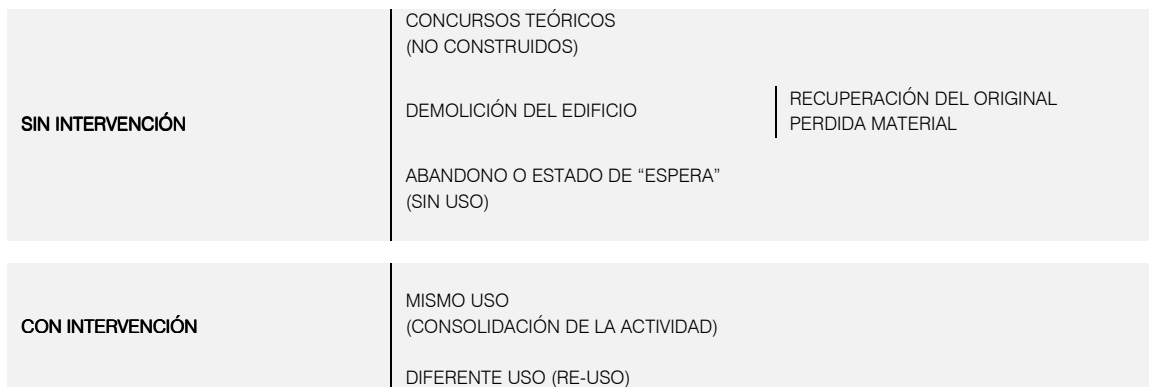


Fig.3.19. Diagrama de clasificación de las intervenciones realizadas sobre el PAMoMo según el grado de conservación de su uso.
(Fuente: C. del Bosch)

Podemos pedirle al PAMoMo ese paso más que dio Azcarate con la *Arqueología de la Arquitectura*, esa visión que iba más allá de una lectura de paramentos o estratigrafía del edificio histórico, la búsqueda de la tipología constructiva, el análisis de los materiales o la documentación escrita, sin considerar los edificios como modelos y sí reales. La recuperación de un significado para la sociedad como parte de la memoria y recurso socio-económico. Probablemente, la riqueza y diversidad semántica que existe al definir un espacio construido "no constituye un planteamiento de reciente gestación, ni hay por qué reivindicarlo como una novedad conceptual" (Azcarate, 2008:11) porque adjetivos como espacio físico, social o simbólico ya existían.

Sin embargo, en el MoMo este concepto se amplía. Su significado simbólico cambia, el social se amplía y el físico evoluciona. Como veremos en los siguientes apartados, aparecen términos administrativos del PAH que es necesario redefinir⁷ ya que cada generación muestra una evolución de la arquitectura.

⁷ "En una época de globalización en la que las propuestas formales y explicativas se parecen cada vez más entre sí, la reivindicación de las texturas biográficas y sus especificidades contextuales resulta un ejercicio esperanzador y necesario. Puede decirse, en este sentido, que la AA configura un campo de juego abierto a cuantos les interesa el espacio construido como herencia de pasado pero también como recurso para el futuro, como depósito de memorias históricas, archivos estratigráficos, como elenco de técnicas y constructivas, compendio de dimensiones simbólicas y significantes, reflejo de vivencias, conflictos y vivencias sociales, en definitiva como topografía de la complejas constelaciones cotidianas de la sociedad" (Azcarate, 2008:13).

3.3. CIENCIA DEL ARTE. RELACIÓN OBJETO-PATRIMONIO-CIUDADANO

"En el edificio, hemos comenzado a crear la pieza; creada sobre las necesidades económicas, elemento realizado en detalle y conjunto (...) Si miramos al pasado existe una evolución metodológica en el uso industrial (...) el espíritu esta conscientemente o inconscientemente tomando conciencia de los hechos; las necesidades nacen conscientes o inconscientes (...) es una cuestión del edificio, clave del equilibrio roto actualmente: arquitectura o la revolución"

(Le Corbusier, 1966:227)⁸

Por último, para concluir el estado de la cuestión de este trabajo de investigación vamos a recuperar los factores artísticos y sociales que complementan los aspectos técnicos del MoMo. Estos rasgos están apoyados en una correcta y profunda comprensión del objeto patrimonial, lo que legitimará las conclusiones finales alcanzadas.

La investigación científica aplicada sobre él como *ciencia del arte* no reconoce el valor arquitectónico como un valor dado, necesita de "la experiencia del arte. El que en la obra de arte se experimente una verdad, que no se alcanza por otros caminos, es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento. Junto a la experiencia de la filosofía, la del arte presenta el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites" (Gadamer, 2012:24). La experiencia permite su identidad y se adapta a una realidad cambiante en la que la obra de arte se evalúa por sus valores plásticos o formales, sociológicos o antropológicos y simbólicos o iconológicos, sin limitaciones entre sí.

La profesora y catedrática de la Universidad de Oviedo en Didáctica de las Ciencias Sociales Roser Calaf, dentro de la línea de investigación multidisciplinar en *Didáctica del Patrimonio*, defiende tres itinerarios metodológicos: *artista-objeto-observador*, *objeto-artista-observador* y *observador-objeto-artista*.

En ellos, enfatiza como "el artista se halla inmerso en un tiempo concreto y en un estilo artístico determinado. El tipo de conocimientos que se adquiere tiene relación con la vida del artista, con la época en que desarrolla su actividad, con su formación, con la personalidad y con sus obras emblemáticas" (Calaf, 1998:18). Mientras que el objeto, que es *mirado* por el observador (Fig.3.20) puede ser mirado como un objeto artístico desde una *mirada afectiva*⁹; con *mirada sociológica*¹⁰ que refleje la historia de la sociedad; *mirada estructuralista*¹¹ que complementa a

⁸ « Dans le bâtiment, on a commencé à usiner la pièce de série; on a, sur de nouvelles nécessités économiques, créé éléments de détail et des éléments d'ensemble; des réalisations concluantes son faites dans le détail et dans l'ensemble. Si l'on se place en face du passé, il y a révolution dans les méthodes et dans l'ampleur des entreprises (...) Les esprits ont consciemment ou inconsciemment pris connaissance de ces événements; des besoins sont nés consciemment ou inconsciemment (...) C'est une question de bâtiment qui est à la clé de l'équilibre rompu aujourd'hui: architecture ou révolution" (Le Corbusier, 1966:227)

⁹ "La mirada afectiva (...) la mirada química o afectiva se caracteriza por su elevada subjetividad, pues es el reflejo de cómo cada individuo siente de forma diferente la obra de arte" (Calaf, 1998:28).

¹⁰ "La mirada sociológica (...) ¿para qué se hacía la obra? Cada etapa de la Historia define una actitud mental que revela las formas de expresión artística (...) También recordamos que la Historia del Arte acompaña en toda su extensión a la historia de las sociedades. Así se

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

la mirada sociológica; *mirada de evocación*¹² como reconocimiento de un símbolo y *mirada formal*¹³ basada en el diseño del objeto. En arquitectura son aplicables todos los aspectos del objeto artístico y se podrían ampliar hacia una mirada científico-tecnológica y socio-funcional que completarían el estudio de este patrimonio desde la *ciencia del arte*.

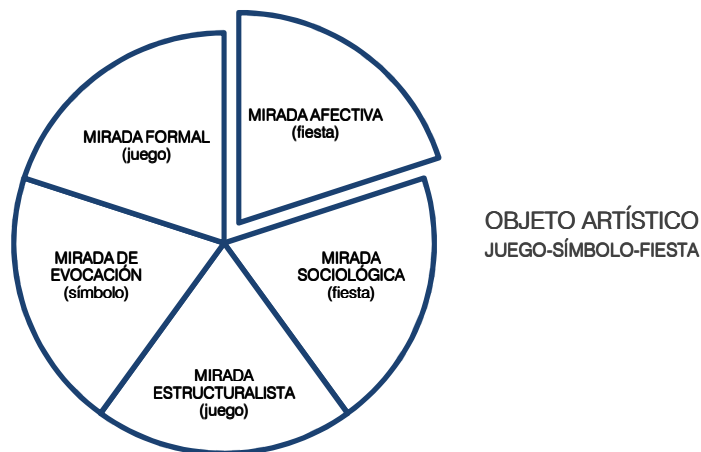


Fig.3.20. Diagrama comparativo elaborado desde: *miradas sobre el objeto artístico* (R. Calaf, 1998) y *fundamentos antropológicos del arte* (H.G. Gadamer, 1996).
(Fuente: C. del Bosch)

Calaf trabaja sobre la teoría expresada por Gadamer y la relación *objeto-artista-observador* como concepto de *juego-símbolo-fiesta*. Siendo el *juego* la relación entre “la facultad creadora de imágenes y la facultad de entender el concepto (...) *símbolo*, el arte moderno es una buena advertencia para el que crea que, sin conocer las letras, sin aprender a leer, puede escuchar la lengua del arte antiguo (...) *fiesta* es lo que nos une a todos, me parece que lo característico de la celebración es que no lo es sino para el que participe en ella” (Gadamer, 1996, 115).

En esta relación *objeto-observador-artista*, el *objeto* artístico es frecuentemente valorado “no por lo que presenta sino por lo que representa. Este tipo de conocimiento se consigue cuando el observador posee un cierto bagaje de

comprende el sentido y la evolución del arte a través del conocimiento de la historia es percibida físicamente y experimentada gracias a las obras de arte que desde el origen de la humanidad existen” (Calaf, 1998:29).

¹¹ “La mirada estructuralista (...) permite completar aspectos que en la sociología hemos dejado al margen” (Calaf, 1998:30).

¹² “A mirada de la evocación (...) aproximar al estudiante en la orientación del reconocimiento del grado de realismo del objeto artístico. Aquí se pone en juego el concepto de idea en tanto que expresa la relación arte/objeto y arte/naturaleza (...) la distancia entre el reproducir y representar. El primer término hablaba del parecido, copia o imitación en atención a los elementos comunes al objeto a la imagen pintada; el segundo se relaciona con la equivalencia, con una traducción, con un signo (...) aparecen los sentimientos frente a la obra de arte” (Calaf, 1998:30-31).

¹³ “La mirada formal (...) la ejecutaremos en función del diseño, descubriremos el modo cómo se utilizan las formas y los colores para crear estructuras dentro de un cuadro” (Calaf, 1998:31).

referencias (...) Cada época acuña un concepto de belleza que es perseguido por artistas y clientes. Los primeros, en el sentido de construcción; los segundos, en la apreciación de su consumo o disfrute, pero no siempre esta proposición se ha cumplido (...) la creación personal se antepone al deseo del comitente y se genera el arte por el arte” (Calaf, 1998:39-40). En el caso del PAMoMo, el *observador* está próximo al tiempo del objeto y le asigna un escaso valor. Mientras que el *artista*, desde su proceso creativo, estableció una composición formal para ese mismo objeto con un elevado valor simbólico.

En nuestro caso, una vez que tenemos el edificio definido y acotado administrativamente, en diferentes grados o niveles de protección según el país¹⁴, vamos a trabajar sobre una metodología que permita, desde la comprensión del objeto e interpretación de la intervención junto con la experiencia, para llegar al conocimiento amplio del mismo. Siempre, desde un punto de vista hermenéutico, en el que la *experiencia de la verdad* y *control de la metodología científica* se legitiman. “Las ciencias del espíritu vienen a confluir con formas de la experiencia que quedan fuera de la ciencia: con la experiencia de la filosofía, con la del arte y con la de la misma historia. Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica” (Gadamer, 2012:23-24).

Esta metodología aplicable al Patrimonio Cultural debe enfrentarse a dos retos jurídicos “el primero sería el relativo a la necesaria protección y fomento de la pluralidad cultural, respetando siempre los vínculos de territorialidad (nacionales, regionales, locales, comunitarias) que caracterizan a los bienes culturales, y evitando que el necesario enfoque universalista de las legislaciones pueda mermar la riqueza que constituye el pluralismo cultural, en un mundo abocado a la homogeneidad y a la pérdida de valores tradicionales. El segundo reto viene dado por el imprescindible papel protagonista que la sociedad -individuos, asociaciones, entes intermedios- debe asumir en la relación con el Patrimonio cultural, disputando al Estado (...) su tradicional monopolio” (López, 1997:322). De ahí que la *ciencia del arte*, la experiencia del edificio, necesite consolidar la relación *objeto-patrimonio-ciudadano* en cada *acción patrimonial*.

Objeto

En esta aproximación teórico-práctica, observaremos como el objeto original ha evolucionado. Luego, su relación con el observador actual también se ha transformado respecto a su estado original. Generalmente, estos cambios no son realizados por el artista autor del proyecto, de hecho, gran parte de ellos han sido improvisados durante la vida del edificio o son resultado de una auto-transformación, modificando la percepción espacial del edificio.

¹⁴ Bien Classé (Belgique); Lieu Historique National (Canada); Bien de Interés Cultural (España); Monument Historique (Suiza, Polonia, etc.); Monument Historique, bâtiment inscrit à l'Inventaire Supplémentaire des Monuments historiques or Label Patrimoine XXe (France); Monument National (Irlanda, Italia, Portugal, etc.); Listed building: grade I, grade II* o grade II (Reino Unido); Monument protégé (Suecia), etc.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Si nos separamos del discurso científico y aplicamos los principios de configuración o forma, denominados *psicología de la Gestalt*¹⁵ al conocimiento del estado actual del PAMoMo, veremos como el edificio cuenta con una imagen de objeto completo que se modifica constantemente, ampliando su significado e idea inicial de diseñado como evolución del concepto artístico.

En este trabajo, vamos a promover el aprendizaje desde el conocimiento de las diferentes relaciones externas del edificio, condicionadas por la realidad y contexto, tanto para un valor de percepción como científico. En esta diversidad, se reconoce el significado del objeto. Para “los psicólogos de la Gestalt (...) el condicionamiento inspirado exclusivamente en la repetición, estaba tachado de la forma más baja de aprendizaje, en oposición al aprendizaje basado en la comprensión. Se afirmó que el aprendizaje productivo se producía cuando una persona o animal actuaba guiado por las necesidades de una estructura dada. Al igual que una situación sencilla de percepción, ciertos elementos funcionaban porque se complementaban mutuamente” (Arnheim, 1992:206).

Independizamos el objeto en cada uno de los aspectos fundamentales que lo determinan, para analizarlos de forma independiente, y para evitar situaciones de desagravio comparativo funcional. Es decir, evitar que edificios como la Estación de Servicios Petróleos Porto Pi de Madrid, proyectada por Fernández-Shaw en 1927, puedan llegar a ser abandonados y reconstruidos, como lo fue este edificio en 1996 (Fig.3.21).



Fig.3.21. Reconstrucción de la Estación de Servicios Petróleos Porto Pi de Madrid, proyectada por Fernández-Shaw (1927).
(Fuente: C. del Bosch, 2016)

Patrimonio

Hasta ahora, la enseñanza del patrimonio cultural ha sido bastante sesgada o parcial. No hemos llegado a potenciar la educación artística, en general, y arquitectónica, en particular. Olvidando que “es interesante conocer el patrimonio cultural de nuestro entorno próximo, comprender el sentido de las producciones artísticas propias y

¹⁵“En los albores del siglo XX, la psicología de la Gestalt se desarrolló como corrección al método tradicional de análisis científico. El modo aceptado de analizar científicamente un fenómeno complejo consistía en describir las partes y llegar a la totalidad median la suma de las descripciones así obtenidas. Pero algunos trabajos emprendidos en biología, psicología y sociología habían empezado a plantear lo inadecuado de este procedimiento para fenómenos que constituirían procesos de campo, es decir, entidades formadas por fuerzas interactivas. La necesidad de una revisión se impuso, en primer lugar, en las ciencias naturales, pero se extendió inevitablemente a las ciencias físicas”(Arnheim, 1992:202)

ajenas, respetarlas, valorarlas, disfrutar de ellas o a partir de ellas y, finalmente, generar inercias y procesos de transmisión (...) De este modo, se genera una estructura comunicativa en la enseñanza de lo artístico: el patrimonio artístico se transmite, se enseña y aprende, se lega de generación en generación” (Calaf y Fontal, 2010:30). Se crea un proyecto de conocimiento común, relacionado con la realidad y que potencia el valor artístico y cultural.

En 2006, Fontal defendía las diferentes formas de *mirar el patrimonio cultural*. Porque “desde *Mirar* entendemos por patrimonio todo aquello que ayuda a conformar identidades, caracteriza contextos, genera sentimientos de apropiación y pertenencia, pertenece a una sociedad que es al tiempo su directa legataria y se va modificando en función de las miradas que sobre él se proyecten en cada momento. Llegamos, en este punto, a la cuestión de los valores, que son siempre atribuidos: el patrimonio no los tiene, los adquiere cuando los grupos humanos los proyectan sobre él. Así, una catedral gótica es, materialmente, una construcción hecha en piedra, con planta de cruz, una nave central y dos laterales, crucero y brazos, girola en su cabeza, etc. A partir de ahí, una misma catedral puede ser valorada por su espiritualidad, por sus bellas formas alargadas, o por sus aciertos constructivos al derivar fuerzas mediante arbotantes, contrafuertes, etc. (...) Así, nuestra catedral gótica mirada por un historiador del arte será valorada por la precisión en la talla de la piedra; la mirada del arquitecto destacará la eficacia del sistema estructural; el historiador reconocerá la evolución que supuso con respecto a la arquitectura románica y su vinculación al contexto medieval; mientras que el sociólogo encontrará claves que vinculen esta construcción al orden piramidal y altamente clerical de la época, y el geólogo identificará el origen de la piedra empleada en los sillares resaltando su valor estratigráfico (...) Todo ello nos permite hallar diferentes valores en ese mismo patrimonio, y esto solo puede hacerse cuando todos miramos lo mismo y al mismo tiempo” (Calaf y Fontal, 2006:18-19). Este cambio en la acción de *mirar* no se limita a la parte material del objeto, también alcanza al conjunto de expresiones o símbolos contenidos en él, su percepción espacial y experiencia como herramientas necesarias para conocerlo. Desde esta actitud de reconocimiento patrimonial, se pueden comprender los movimientos sociales que han solicitado la reintegración estable de edificios como la Casa del Fascio en Como, proyectada por Terragni en 1929 (Fig.3.22).



Fig.3.22. Casa del Fascio, Como, Terragni (1932-1936).
(Fuente: Glancey, 2003:175)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Ciudadano

En los años 70, empezaron a expresarse las primeras inquietudes sobre la participación ciudadana dentro del nuevo concepto de sociedad que se estaba creando. Principalmente, preocupaba la educación del hombre porque era considerada "una cuestión de excepcional dificultad, y (...) como una tarea de la mayor importancia (...) por un lado, para reforzar el requisito de democracia que se perfila como la única manera de evitar que el hombre se convierta en un esclavo de la máquina, como único estado compatible con la dignidad de la deuda implícita en el rendimiento intelectual del hombre, para desarrollar el concepto de la democracia que ahora no puede limitarse a un mínimo de garantías legales que protegen al ciudadano del poder arbitrario en una sociedad de subsistencia, sino que debe permitirle participar en responsabilidades y decisiones inseparables de una empresa de desarrollo. Por otro lado y en paralelo, para reforzar el requisito de la educación, ya que la relación de las clases separadas por una excesiva desigualdad en la educación, y las nuevas características de la empresa y de la democracia" (Faure, 1972: XVIIV)¹⁶. Este cambio permitió ir adquiriendo instrumentos suficientes a la sociedad para provocar un cambio. Hasta llegar a aceptar la necesidad de una renovación educativa artística, en la que proponemos incluir la arquitectura como parte de ella. Ante una situación de esta entidad no se pueden buscar soluciones locales. Es necesario pensar en una solución *casi global*, buscando constantes referencias externas que pueda formar al ciudadano porque *el ambiente hace al individuo* (Fig.3.23).



Fig.3.23. Ilustración "L'ambiet forma l'individu".
(Fuente: Revista AC 25, 1937:6-7)

¹⁶ "Dans un grand nombre de pays, comme un problème d'une exceptionnelle difficulté, et, dans tous sans exception, comme une tâche de la plus haute importance (...) Il s'agit donc d'une part, de renforcer l'exigence de la démocratie que apparaît désormais comme le seul moyen d'empêcher l'homme de devenir l'esclave de la machine et comme le seul état compatible avec la créance de dignité qu'impliquent les performances intellectuelles de l'espèce ; de développer le concept même de la démocratie que ne saurait désormais être limitée à un minimum de garanties juridiques, protégeant le citoyen de l'arbitraire du pouvoir dans une société de subsistance, mais qui doit lui permettre de participer aux responsabilités et aux décisions inséparables d'une société promotionnelle; d'autre part et parallèlement, de renforcer l'exigence de l'éducation, car la relation des classes séparées par une trop grande inégalité d'instruction; et de des nouveaux caractères de la société et des nouveaux caractères de la démocratie" (Faure, 1972 :XVIIV).

En palabras de la antropóloga estadounidense Mead, durante el siglo XX, la sociedad se encontraba condicionada por “una crisis de fe en la cual los hombres, han perdido su confianza no sólo en la religión sino también en la ideología política y en la ciencia, se sienten despojados de todo tipo de seguridad. Pienso que esta crisis de fe se puede atribuir, por lo menos en parte, al hecho de que ahora no hay adultos que sepan más que los mismos jóvenes acerca de lo que estos experimentan” (Mead, 1977:111). Este cambio social de finales del siglo XX provocó un desapego generalizado hacia todas las artes y ha continuado hasta la llegada del siglo XXI, en el que se ha despertado una conciencia en reacción a las pérdidas irreparables o situaciones de deterioro irreversibles.

La sociedad ha empezado a considerar que el MoMo no puede ser reducido a una simple corriente estilística, es el resultado de una agitada situación socio-cultural del conjunto de Europa. Sus diseños se identificaban con trabajos de investigación. Formalmente, el carácter industrial de los objetos diseñados en la Bauhaus perseguía una evolución social. La funcionalidad no surge como rechazo al academicismo establecido, se buscaba un cambio histórico que rompiera con los miedos preestablecidos e inseguridades que solo veían en el historicismo una solución a los problemas. Las nuevas corrientes buscaban un renacer cultural basado en doctrinas, con una pedagogía aplicable que no temiese a la experimentación y siempre persiguiese desarrollar los tres estados de la arquitectura del racionalismo arte-tecnología-sociedad. Subirats lo definió como nueva forma cultural de la ciudad (Fig.3.24).

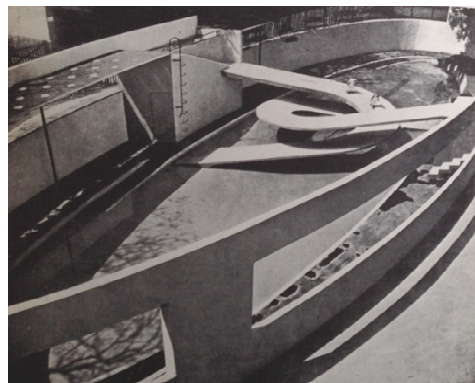


Fig.3.24. Artículo: “Cómo viven los animales en Londres” sobre la Piscina para pingüinos del Zoológico de Londres. Proyectada por Lubetkin (1933). (Fuente: Revista AC 25, 1937:30)

La participación social en “defensa de los valores del Patrimonio Cultural, debe responderse por la vía del fomento, el estímulo efectivo y la Administración tuteladora, coexistente en un primer momento con una fase de intervencionismo administrativo más directo, especialmente en lo que se refiere a la protección y defensa de la legalidad administrativa (...) Hasta el logro de esa meta hay que seguir insistiendo en que Libertad y Democracia deben abordarse por la vía de la Educación y la Cultura, indispensables para el pleno desarrollo de la personalidad

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

individual y colectiva. Y tales tareas de desarrollo educativo y cultural son predicables y exigibles de la sociedad entera, correspondiendo al Estado una acción subsidiaria de protección, tutela y divulgación cultural" (López, 1997:323).

Terminamos la descripción del estado de la cuestión para la búsqueda de un *pensamiento creativo* exponiendo el esquema metodológico utilizado en este trabajo de investigación (Fig.3.25). Como ya hemos comentado, vamos a definir los aspectos fundamentales del MoMo para analizar su estado como objeto patrimonial intervenido y proponer acciones adecuadas a su naturaleza. Para ello, recuperamos la aplicación de la *ciencia del arte* que permita al ciudadano adquirir un conocimiento del objeto integrado en la dinámica social actual y evitar su olvido¹⁷ desde la difusión del mismo. Además, utilizaremos constantes referencias de edificios y trabajos de investigación europeos para consolidar los resultados obtenidos.

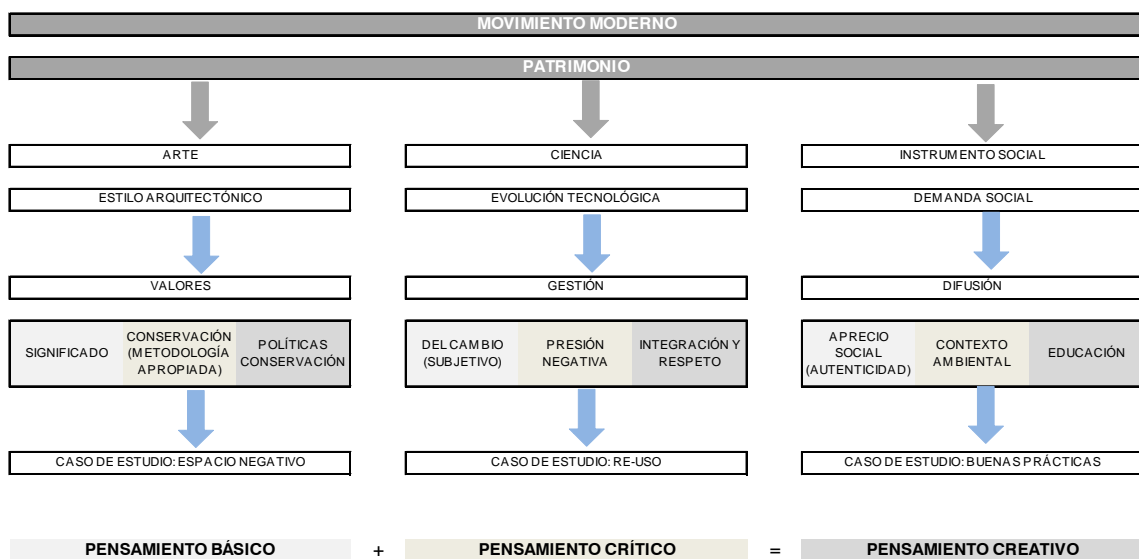


Fig.3.25. ANEXO 04. Diagrama de conceptos e indicadores desarrollados para alcanzar el *pensamiento creativo*. (Fuente: C. del Bosch)

¹⁷ "Para la distinción entre *techne* y *phronesis*, el saber que guía la producción de algo, y el saber que guía a la persona actuante y política, o sea la persona en la sociedad, se encuentra en Aristóteles como formulación de esta distinción: lo que se puede aprender en el conocimiento artesanal también se puede olvidar; en cambio, para la *phronesis* no existe la *lethe*, el olvido" (Gadamer, 2002:288).

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

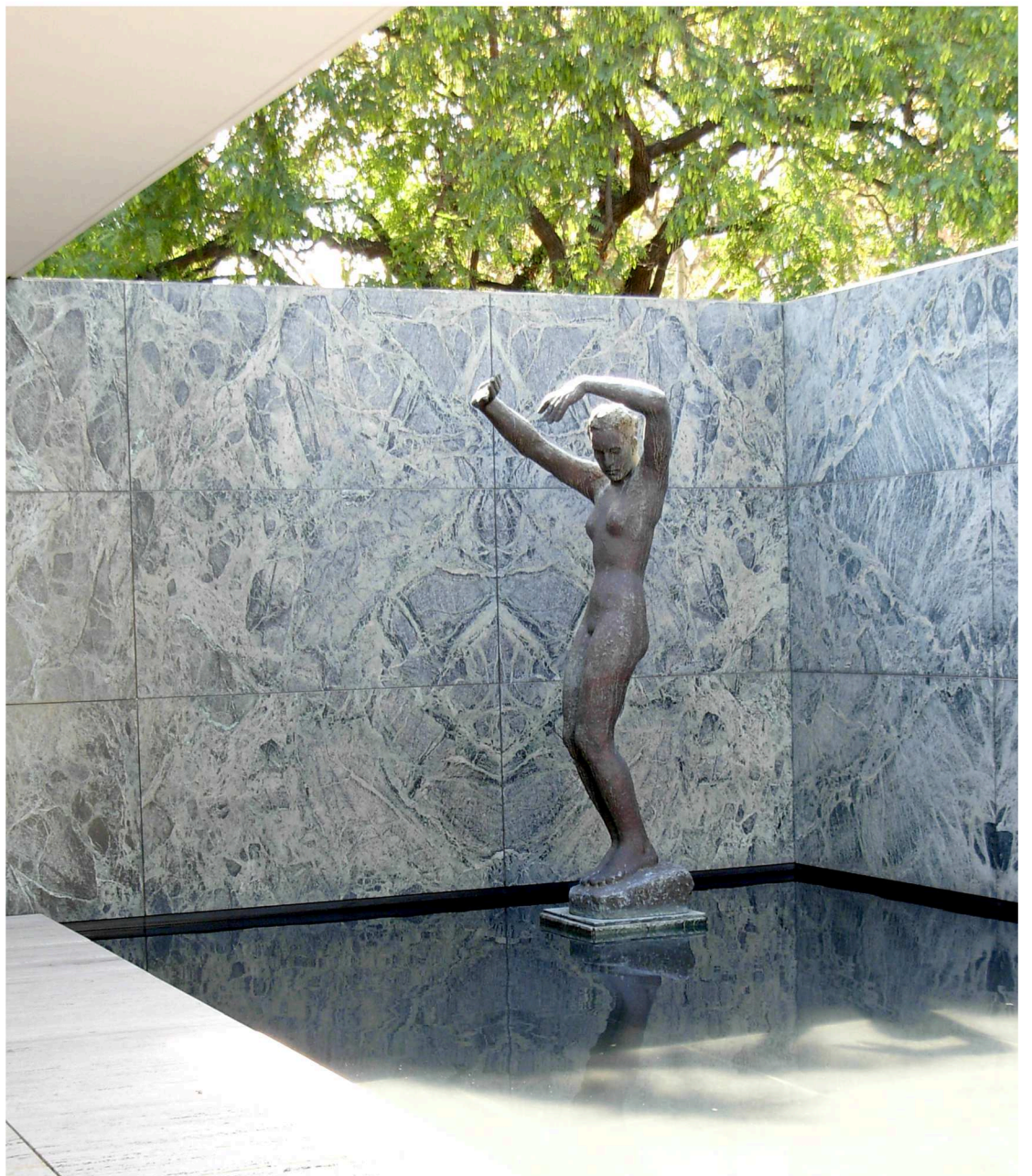


Fig.4.01. Página anterior: Pabellón de Alemania para la Exposición Internacional de Barcelona, Mies van der Rohe (1929).
(Fuente: C. del Bosch, 2007)

4.0. PENSAMIENTO BÁSICO. Identificación del patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno

“La tarea del arte, y por lo tanto también del arte moderno, sigue siendo la misma que siempre: el arte moderno nos ha de ofrecer formas modernas creadas por nosotros mismos, que concuerden con nuestros conocimientos y nuestras actividades”

(Wagner, 1993:54)

El patrimonio del MoMo, construido con un fin público-social y conservado en el conjunto de las ciudades europeas, representa los principios fundamentales de la arquitectura de su tiempo. Aunque, lamentablemente, no incluye un muestreo completo de la identidad de esta corriente del siglo XX porque existe una parte significativa que ha desaparecido, ha sido destruida o desconfigurada, no por falta de valor arquitectónico propio o por ser una forma secundaria del movimiento sino, simplemente, por falta de actitud frente a este tipo de patrimonio y lo que representa. Su objetivo final que no era la ruptura caprichosa con la tradición para crear un nuevo edificio público, sino la lectura y resolución de una serie de problemas sociales básicos, materializados en una nueva estética racional, no ha sido identificado.

En la primera parte de este trabajo de investigación hemos recuperado el conocimiento y/o formulación teórica del concepto del PAMoMo para desde él buscar la identidad del objeto patrimonial como valor del propio elemento y defender la aplicación de criterios de protección específicos. Continuando en esta línea de trabajo, en este punto vamos a profundizar en “el conocimiento del valor sustantivo (...) esencial para una correcta intervención sobre él (...) comprendiendo su pensamiento básico, la formulación teórica de su origen, definiendo su autenticidad como clave de su valor patrimonial” (del Bosch, 2015c:1). Los indicadores de este estudio serán los aspectos de identidad singulares, que lo diferencian del PAH, arrojados desde la lectura de los aspectos subjetivos de las acciones patrimoniales realizadas hasta el momento y que nos ayudan a destacar el valor conceptual del edificio del MoMo como parte fundamental del discurso del proyecto de intervención y su capacidad de adaptación. Ampliamos la identificación material y razonada de este patrimonio para alcanzar la experiencia inmaterial del mismo.

Posteriormente, en los puntos 5 y 6, realizaremos una aproximación a la identificación e intervención desde un punto de vista de la protección objetiva y la investigación metodológica. Este conjunto de formulaciones teóricas estará enunciado en tres grandes bloques (Fig.4.02) que parten del análisis de la normativa aplicable, tanto general como específica del MoMo, y los criterios de valoración del trabajo patrimonial realizados en cada caso.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

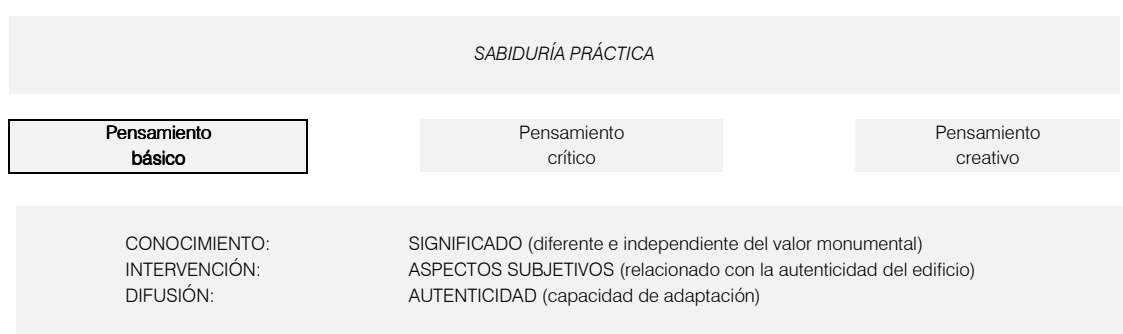


Fig.4.02. Diagrama de aplicación del concepto *phronesis* y pensamiento básico aplicados al PAMoMo. (Fuente: C. del Bosch)

Iniciamos el análisis de los rasgos obtenidos del estudio del elemento patrimonial del MoMo y objetivos marcados por los criterios de intervención, cartas, normativa/reglamentos y recomendaciones existentes. El estudio hermenéutico de estos aspectos, detallando los procedimientos, nos facilitará el conocimiento del significado del PAMoMo, al valorar la gestión subjetiva del cambio o intervención, dando a conocer su autenticidad e integridad de forma precisa y sin vinculaciones con los sentimientos de añoranza o nostalgia hacia un elemento existente (Fig.4.03). Finalmente, valoraremos dentro del proceso de identificación del edificio los cambios surgidos como consecuencia de lo que podríamos llamar una evolución natural del mismo, que nacen al margen de las intervenciones patrimoniales directas pero que, inevitablemente, condicionan su futuro. Este grupo de modificaciones indirectas, alteran principalmente la configuración espacial interior y exterior del edificio como expresión artística de su identidad.

Con esta aproximación global al PAMoMo, nos alejamos de una estricta crítica de estilo y defenderemos "la experiencia de verdad que se nos comunica en la obra de arte contra una teoría estética que se deja limitar por el concepto de verdad de la ciencia (...) Intentaremos más bien desarrollar desde ese punto de partida un concepto de conocimiento y de verdad que responda al conjunto de nuestra experiencia hermenéutica. Igual que en la experiencia del arte tenemos que ver con verdades que superan esencialmente el ámbito del conocimiento metódico" (Gadamer, 1994:25) porque la experiencia del patrimonio construido va más allá de una base teórica, necesita de un receptor que participe de él y lo integre en su *memoria*¹, desde la mirada afectiva, sociológica, estructuralista, de evocación y formal, defendidas por Calaf y enunciadas en el punto 3 de este texto.

¹ "La esencia de la memoria cuando se la considera meramente como una disposición o capacidad general. Retener, olvidar y recordar pertenecen a la constitución histórica del hombre y forman parte de su historia y de su formación (...) la memoria tiene que ser formada; pues memoria no es memoria en general y para todo. Se tiene memoria para unas cosas, para otras no, y se quiere guardar en la memoria unas cosas, mientras se prefiere excluir otras" (Gadamer, 1994:38).

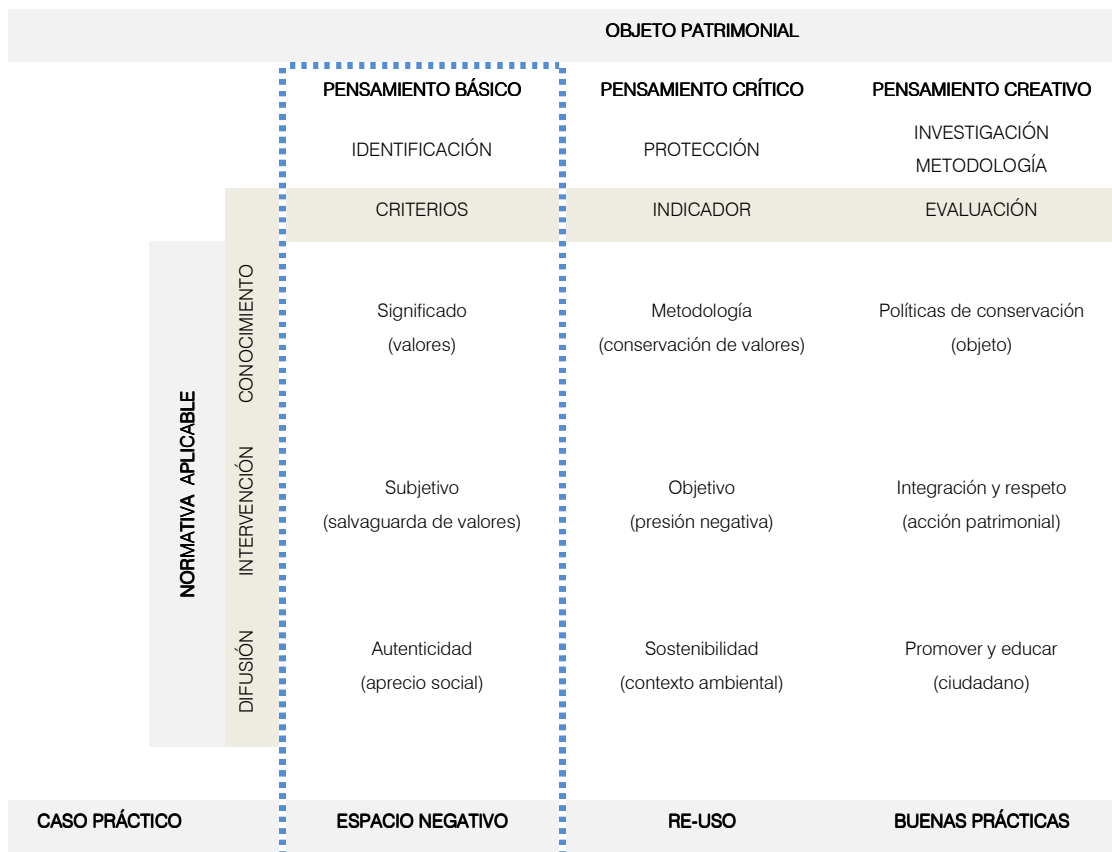


Fig.4.03. Diagrama de conceptos aplicables en el estudio hermenéutico de la intervención patrimonial sobre el PAMoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

Acotar el *pensamiento básico* como significado del objeto patrimonial lo preservará de alteraciones provocadas por factores o agentes externos que de forma azarosa lo modifiquen. Los edificios están sometidos a constantes mutaciones, “motivadas por la acción social que transforma los elementos y su percepción. Esta alteración afecta al *aura* del objeto, en un entretejido de espacio y tiempo” (del Bosch, 2014a:150) lo que dificulta la experiencia del *observador-ciudadano* que sólo puede mirar un *elemento-objeto artístico* y retenerlo en su memoria cuando es consciente de él.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Identidad del Patrimonio Arquitectónico del Movimiento Moderno

Desde un punto de vista formal, la identidad patrimonial de los edificios catalogados o reconocidos por su valor, independientemente de la naturaleza del estilo que representen, se encuentra definida y detallada en los documentos administrativos de control que reconocen dicho valor. Sin embargo, más allá de la homogeneidad del informe o documento técnico normalizado, existe una distribución desigual de los argumentos, subordinada al estilo arquitectónico que representa el edificio que, generalmente, perjudica a las formas más recientes. La falta de comprensión social del valor del elemento próximo en el tiempo, definida por Riegl como *valor de contemporaneidad*, afecta negativamente a su conservación. Aunque este concepto fue desarrollado a principios del siglo XX, para el edificio histórico, su contenido está vigente.

Podríamos decir que existe una indiferencia y/o impaciencia social hacia el patrimonio reciente causada por la evolución constante de los objetos. "El mundo que parece querer apresurarse, exacerbarse, impacientarse por la lentitud de las cosas (...) cae en la indiferencia. Ya no somos nosotros quienes le damos o no un sentido trascendiéndolo o reflexionándolo. La indiferencia del mundo a este respecto es maravillosa" (Baudrillard 2001:80) y ha perjudicado, inconscientemente, a todos los objetos patrimoniales recientes que no se han identificado con el PAH. Desafortunadamente, esta situación de desequilibrio ha llegado a provocar la pérdida de edificios construidos durante el siglo XX por una incapacidad de identificar o defender su valor propio, como fueron los Almacenes Schoken de Stuttgart, diseñados por Mendelsohn en 1928. Este edificio proyectado por un representante de la primera generación de arquitectos del MoMo, durante el segundo periodo del mismo, mostraba la unión del expresionismo y el modernismo, hasta su demolición en 1960 (Fig.4.04).



Fig.4.04. Grandes Almacenes Schoken, Stuttgart, E. Mendelsohn (1928)
(Fuente: Glancey, 2003:148)

Espontáneamente, el MoMo fue “construyendo edificios públicos que se han transformado en iconos y han podido ser reconocidos e identificados como símbolos de un complejo movimiento arquitectónico, llegando a ser casi imposible elegir sólo uno de ellos como imagen del mismo. Su significado cultural se ha consolidado y extendido hacia el entorno inmediato. Este valor surgió de la identificación de su autenticidad, definida en el Documento de Nara 1994 como línea principal que acota el trabajo patrimonial (...) basada en el respeto de la diversidad cultural y los valores socio-culturales como objetivos a proteger. Sin embargo, creemos que existe una falta de claridad en la apreciación de los valores que, en consecuencia, provoca una falta de independencia al intervenir sobre ellos. Esta confusión se encuentra en la imprecisa definición de la identidad del actual patrimonio” (del Bosch, 2014c:273)².

Esta falta de precisión identitaria del PAMoMo es bastante singular si la comparamos con la identidad de un patrimonio consolidado como es el PAH. No obstante, no debemos olvidar que ambos forman parte de nuestro pasado y, en palabras del museólogo español Ballart, “al haber sucedido antes y haber quedado probado se torna modélico. Hay siempre un valor del pasado que expresa la importancia que atribuimos al precedente. El precedente es el que va primero, el más antiguo (...) el presente es examinado continuamente a la luz del pasado con la intención de obtener, por comparación, la validación de situaciones y actitudes” (Ballart 1997:44), siendo nuestro precedente el PAH y nuestro pasado el PAMoMo. Luego, es necesario analizar y aprender no sólo el trabajo patrimonial realizado sobre el PAH, también, las intervenciones realizadas hasta ahora sobre el PAMoMo para poder consolidar una amplia base de gestión patrimonial desde elementos de similar identidad que mejoren las futuras acciones.

Los procedimientos de evaluación e identificación del PAMoMo han evolucionado desde la estricta y estandarizada reglamentación hasta la integración social del mismo en las ciudades. Se ha aplicado la relación *patrimonio-ciudadano* como un valor activo en la recuperación de los edificios. “El reconocimiento de un tipo de arquitectura como patrimonio debe ser iniciado por el individuo, recogiéndolo voluntariamente, porque el establecimiento forzado de un significado, que no surge de manera natural, puede conducir al rechazo. Como resultado de este nuevo vínculo, ciudadano-patrimonio, se ha creado una nueva definición de patrimonio, que conduce a un proceso dinámico y participativo social (...) De esta forma, podemos asegurar el conocimiento y la transmisión del significado cultural” (del Bosch, 2014c:274)³, desde la identificación social del patrimonio junto con la acción teórico-práctica de la intervención.

² “Several rationalist landmarks have been established like iconic symbols and have been valued with the acceptance of their cultural significance. We should know it like the *meaning aesthetic, historic, scientific, social and/or spiritual value for past, present or future generations. Cultural significance is embodied in the site itself, its setting, fabric, use, associations, meanings, records, related sites and related objects. Sites may have a range of significances for different individuals or groups* (ICOMOS 2011). We can say that their value is motivated by their authenticity. In the Nara Document, in 1994, the main lines were settled in the heritage act. It was based on respect for cultural diversity, social and cultural values where identity and authenticity of objects are the objective to reach. However, we believe that there is an absence of *clarity* in the appreciation of values which causes a lack of their own independent heritage values. This confusion is in the definition of the current heritage’s identity” (del Bosch, 2014c:273).

³ “If we apply to architecture, the latest works on the identification of a generic artwork, whatever its nature, as an asset, we would highlight the importance of citizen-heritage relationship. The recognition of a generic type of architecture like heritage must be initiated by the individual, believing and picking it up voluntarily, because the forced establishment of a meaning which does not arise in a natural way it can

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

En 2009, en *I Congreso de Educación Patrimonial*⁴, Copeland, profesor de arqueología y geografía, fundador del *Centro para la Educación Patrimonial en Reino Unido*, definió el producto de la memoria, tanto personal como colectiva, basándose en experiencias, con aspectos tangibles e intangibles del pasado, y cómo estas contribuyen, en la nueva educación patrimonial, a alcanzar objetivos más amplios en el desarrollo de identidad y ciudadanía. Este planteamiento (Fig.4.05) refuerza la teoría de la *ciencia del arte* expuesta en el punto 3 de este documento porque potencia a la ciudadanía como responsable de construir un patrimonio desde la educación. La sociedad⁵ necesita reconocer, identificar y proteger esta herencia por sí misma, desconfiando de los elementos preestablecidos.

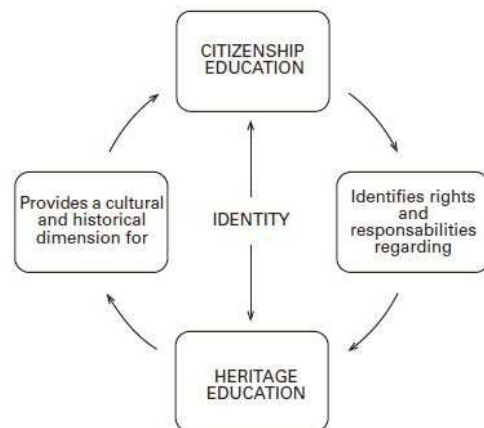


Fig.4.05. Relación entre educación patrimonial y sociedad.
(Fuente: Copeland, 2009:15)

La ciudadanía participa de la integración social del PAMoMo y aunque patrimonio pertenece a la sociedad, son las instituciones las encargadas su gestión. El sociólogo alemán Beck expuso como “las personas están mejor adaptadas al futuro que las instituciones sociales y sus representantes. La decadencia de los valores, que tanto les gusta condenar a los pesimistas culturales está abriendo de hecho la posibilidad de escapar del credo de más grande, mejor, en una época que está viviendo por encima de sus posibilidades, tanto ecológicas como económicas. Mientras que en el antiguo sistema de valores el yo siempre tenía que subordinarse a las pautas de lo colectivo, las nuevas orientaciones hacia el nosotros están creando algo así como un individualismo cooperativo o altruista” (Beck 2009:16) en el que, en numerosas ocasiones, se olvida que toda decisión arquitectónica debe estar basada en el conocimiento social de la identidad del elemento y no en el rendimiento económico de la acción

lead to rejection. As a result of this new link, citizen-heritage, it has been created a new definition of heritage, which leads to a dynamic and social participatory process (...) In this way, it can ensure the knowledge and transmission of its cultural meaning” (del Bosch, 2014c:274).

⁴ *I Congreso Internacional de Educación Patrimonial*, Organizado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Madrid, 2009.

⁵ “Paul Ricoeur (1995) suggests that it is as citizens that we become human and certainly the past determines the levels of identity that we carry inside of us” (Copeland, 2009:12).

porque podría llevarnos a *consecuencias no deseadas*⁶. Necesitamos una actitud social sensible ante el PAMoMo, basada en la identificación del patrimonio, logrando definir los riesgos que podrían confundir el trabajo patrimonial con conflictos económicos y socio-políticos.

Dentro de esta perspectiva social del patrimonio, otro aspecto destacable en su identidad es la idea de que “el arte se sigue concibiendo como un lujo y no como un medio para formar la vida sensorial en el sentido más amplio (...) Para aprehender la realidad, eternamente cambiante, se necesita imaginación” (Giedion, 1997:170) y formación o educación patrimonial porque estamos ante lo que podríamos denominar la *resurrección de la monumentalidad*⁷, aplicada a la identidad del MoMo, independiente del concepto tradicional. Esta situación podría ser “el momento en el que pueden volver a encontrarse pintura, escultura y arquitectura, debido a la existencia de un objetivo y una visión común, apoyándose en todas las posibilidades técnicas que ha creado nuestra época, sin valorarlas sensitivamente. Hay un arsenal increíble a nuestra disposición de nuevos medios y posibilidades no aprovechadas. Simultáneamente reina un trágico desamparo para valorar las nuevas posibilidades y fundirlas sensitivamente. Ningún periodo tuvo tantos medios y tan poco talento para aprovecharlos” (Giedion, 1997:175). A pesar del desarrollo tecnológico, la deficiente gestión cultural no permite identificar y proteger el *aura* del edificio público del MoMo como obra única e irrepitable, lo que provoca situaciones de riesgo para el significado del edificio iniciadas en el abandono del mismo.

“El carácter irrepitable y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en el lugar en el que, en un momento único, aconteció (...) y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón la obra de arte aurática, en la que prevalece el valor para el culto, sólo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación (...) Es una obra que está hecha para ser reproducida o que sólo existe bajo el modo de la reproducción. Lo mismo puede decirse, en el otro extremo del sistema de las artes, de la obra arquitectónica, aunque ella parezca estar hecha de una vez y para siempre, en una sola versión acabada de sí misma, y existir en estado de obra única, irrepitable, incopiable e irreproducible”

(Benjamin 2003:16)

⁶ “La distinción entre conocimiento y desconocimiento, y la distribución de conocimiento y desconocimiento, se basa, por tanto, en una estructura social, un gradiente de poder entre individuos, grupos, autoridades, monopolios y recursos (institutos, fondos de investigación, etcétera), por un lado, y, por otro, aquellos que los ponen en cuestión. Esta distinción, hecha concreta y sociológica, es el correlato de un conflicto de racionalización que es muy difícil de delimitar. Hablar sobre “consecuencias no deseadas” indica una frase de este conflicto en la que grupos homogéneos de expertos *todavía* son capaces de excluir otras formas de conocimiento y de personas utilizándolo como desconocimiento. En la medida en que ya no lo consiguen, acaba la modernización lineal y se inicia la modernización no lineal (“reflexiva”, en el sentido que yo le doy)” (Beck 2009:199).

⁷ “El artista actual creó estos símbolos a partir de las fuerzas de nuestro tiempo. Sus formas generalmente no tienen ningún contenido concreto. Se dirigen directamente a los sentidos, a la reacción inmediata. Hablan directamente a la sensibilidad. Pero son mudas para aquellos cuya vida emocional aún está saturada de un siglo de arte sucedáneo. Pero los niños pueden comprenderlo. Por primera vez en muchos siglos han regresado los pintores a aquella simplificación de la forma, que es la característica de cualquier expresión simbólica” (Giedion, 1997: 174).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Esta degradación progresiva del edificio no es la única opción para desvirtuar el PAMoMo. Su carácter intrínseco de objeto experimental e irreproducible ha desaparecido en determinados edificios públicos europeos del MoMo. El caso más inmediato sería el de aquellos que fueron concebidos de forma simbólica y efímera para un corto plazo de tiempo como son los pabellones de las exposiciones internacionales, ejemplos de la inquietud y evolución arquitectónica del siglo XX. Algunos de estos edificios, que no fueron concebidos para ser reproducidos, han sido copiados fuera de contexto y, por tanto, han perdido parte del significado inicial o han visto destruida su *aura* aunque no su valor material. Un ejemplo sería el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París, creado por Sert, construido en 1937 y reconstruido en 1992 en Barcelona (Fig.4.06) como actual Biblioteca del Pabellón de la República.

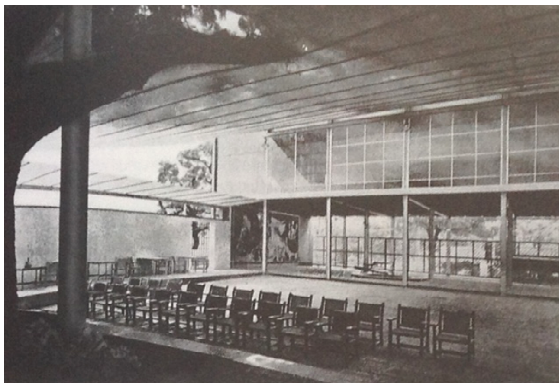


Fig.4.06. Pabellón de España en la Exposición Internacional de París, Sert (1937).
(Fuente: Curtis, 2006:379)

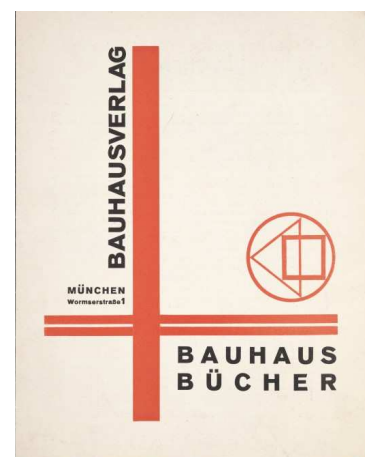
En esta mimesis no ha existido una caracterización completa del significado del MoMo que sólo puede ser alcanzada con la integración. La reproducción descontextualizada crea una identidad parcial que evita el aprecio de “cada elemento patrimonial como un caso especial y único (...) como parte de un entorno histórico más amplio que existe a su alrededor. Una forma de comprenderlo es asimilarlo con la forma de aprender a hablar un idioma. Se aprenden los verbos y sus tiempos y el resto es sólo vocabulario. Aprender los conceptos (verbos) y cada sitio / museo es otra parte del vocabulario del pasado” (Copeland, 2009:16)⁸. En nuestro caso, necesitamos integrar múltiples elementos intangibles del PAMoMo que necesitan ser dados a conocer para garantizar la relación *patrimonio-ciudadano* construido durante el siglo XX.

Si la sociedad se detuviese y reflexionase sobre qué arquitectura querían crear las primeras generaciones de arquitectos del MoMo y cómo plasmaron sus ideas en un nuevo concepto de espacio construido, llegarían a

⁸ “The use of the big concepts allows the individual to gain incremental knowledge of the evidence of the past in the landscape. It helps to ensure that visitors do not see every heritage venue as a special and unique (...) but as part of a wider historic environment existing all around them. Another way of looking at this is to compare it with developing the ability to speak a language. Learn the verbs and their tenses and the rest is just vocabulary. Learn the concepts (verbs) and each site/museum is another part of the vocabulary of the past” (Copeland, 2009:16).

comprender mejor la identidad de estos edificios formados por espacios articulados. Por ejemplo, dentro de los diversos trabajos realizados por los maestros de la Bauhaus (Fig.4.07) y mostrando sus inquietudes por la percepción espacial, nos encontramos con el trabajo de Van Doesburg en 1924 que definió, en *Hacia una arquitectura plástica*, una nueva arquitectura sin forma o estilo preestablecido; donde el monumento no estaba conectado con un elemento enorme la planta era permeable, abierta y la simetría había desaparecido. Con esta propuesta se desvinculaba de una arquitectura monumental identificada con los estilos históricos. O, posteriormente, en 1929, como Moholy-Nagy delimitó el espacio arquitectónico como reflejo de "cada período cultural (...) lleva algún tiempo que la gente pueda entenderlo conscientemente. Esto es lo que ocurre con nuestra propia concepción espacial. Incluso para definirlo, hay una considerable vacilación (...) es necesario poseer la capacidad funcional para capturar el espacio" (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:243-252). Sin embargo, esta identidad espacial no ha sido transmitida a la sociedad. La articulación de espacios como unidad del edificio es un valor desconocido y no transmitido.

Fig.4.07. Folleto publicitario serie *Bauhaus Book*, Lazlo Moholy-Nagy (1924).
(Fuente: Carmel-Arthur, 1993:39)



Completamos esta aproximación social hacia la identidad de la arquitectura del siglo XX con dos trabajos pioneros. Por un lado, la percepción arquitectónica de Loos en 1931 y su reflexión sobre cómo la arquitectura usaba ornamentos desde un punto de vista psicológico para disminuir el sentimiento de monotonía del ciudadano que veía con resignación los inconvenientes de la vida en la ciudad del siglo XX (Fig.4.08). Y, por otro lado, la visión social, espacial y formal, de la arquitectura funcional, recogida por Le Corbusier en *La Casa de los Hombres*, donde expresaba como "algunas de las principales ideas racionalistas eran funcionalidad, unidad de trabajo y cultura, constituyendo un concepto recurrente a lo largo de este movimiento moderno como un instrumento para la economía política. Es necesario valorar que la arquitectura no es sólo una fachada de un edificio monumental, es un objeto de arte (...) Luchando contra el aparente engaño y la inmovilidad de las ideas históricas; este

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

racionalismo es la negación de cualquier alejamiento de la realidad y tenemos que ponerlo en valor” (del Bosch, 2014c:276)⁹ dentro del PAMoMo.

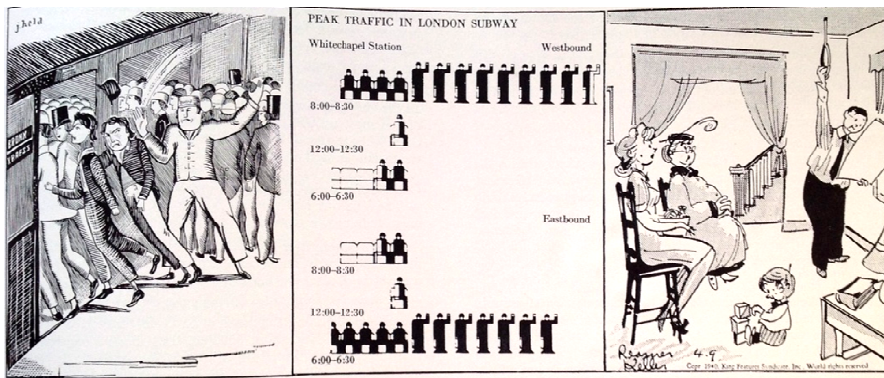


Fig.4.08. Caricatura sobre la demanda de las ciudades en las horas punta de tráfico y la resignación del ciudadano. (Fuente: Sert, 1942:125)

Cada espacio urbano conservado contiene un significado derivado del concepto *científico-funcional* sobre cómo crear la ciudad del siglo XX. Este para ser conservado, debe ser actualizado dentro de una planificación sobre cómo intervenir específicamente en él (Fig.4.09) según su realidad y significado.

Aunque esta teoría de principios materiales y objetivos de la planificación urbana (*The Statut of Place*) desarrollada por Magnaghi será desarrollada en el punto 5 de este texto, adelantamos que el procedimiento que garantiza la conservación de la identidad arquitectónica subjetiva se inicia en un reconocimiento de la realidad que se materializa en un *escenario propio*, evidenciando una estructura específica adaptada a una realidad local; posteriormente, se reconocen los valores del escenario para estructurar una *estrategia de la planificación*; ésta se dota de instrumentos entre ellos un *autoreconocimiento social* que permita un proyecto negociado entre los agentes participantes; y, por último, crear el *estatuto del territorio*, en el que no sólo participan los profesionales y la administración, el ciudadano se convierte en elemento determinante para la decisión final. De esta forma, en la propuesta de intervención general de Magnaghi, el arquitecto recupera el papel inicial que Le Corbusier le asignó como responsable de la organización urbana y en consecuencia se cede a la ciudadanía la obligación de participar en este procedimiento. Para ello, el ciudadano debe identificar el significado de la obra.

⁹ "Some of the main rationalist ideas are functionality, unit of work and culture. And it will feature recurring concepts throughout this modern movement, and initially it will constitute a precious instrument for political economy. We have to know that the architecture is not only a monumental building facade, it is like an art object, and we should avoid deceptions. Fighting against the apparent deception and the immobility of historical ideas; this realism is the denial of any estrangement of reality and we have to put it in value" (del Bosch, 2014c:276).

En la *Casa de los Hombres*, Le Corbusier definió que la autenticidad no debía ser reconocida como nostalgia o añoranza de un origen, reivindicando respeto hacia el edificio original pero evitando que "la demanda de autenticidad se traduzca en una obsesión de la certeza: ¿cuál es el origen de la obra, su fecha, su autor, su signo?" (Le Corbusier 1979: 86) porque sería una reducción incorrecta de la cuestión.

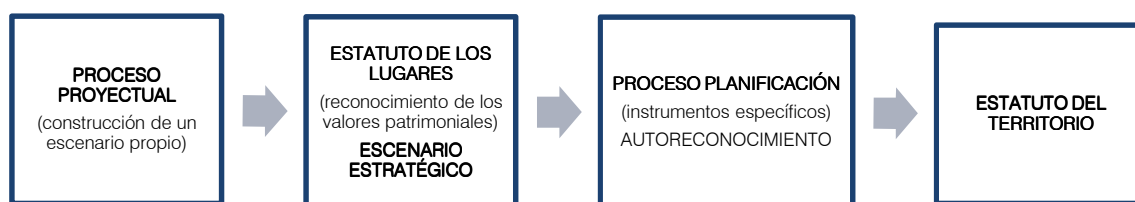


Fig.4.09. Proceso de planificación elaborado desde *The Statut of Place* de Magnaghi para la intervención patrimonial. (Fuente: C. del Bosch)

Como premisa inicial de este *pensamiento básico* que identifica el significado del PAMoMo, los trabajos de intervención que lo modifican y reconocen, asumimos plenamente el "papel de la sociedad a través de la administración en la acción patrimonial, para comprender el carácter colectivo, asegurando el disfrute comunitario de la diversidad cultural y la identidad (...) Por tanto, el deber de proteger, preservar y difundir debe descansar en la sociedad que lo posee y goza, actuando como agente (...) debe trabajar en la conciencia pública a través del apoyo político, consciente de los riesgos que están surgiendo (...) como es el valor de mercado dentro de una sociedad de consumo, en la que el envejecimiento y la obsolescencia, son los principales factores negativos de la evolución"(del Bosch, 2014c:277)¹⁰ del edificio. La preservación del significado propio del MoMo debe realizarse por un procedimiento sólido e independiente de auto-reconocimiento que no esté sometido al carácter oscilante del valor del mercado.

¹⁰ "It is fully assumed the role of society through the Administration in the heritage action, to understand the collective nature, like this ensures the community enjoyment from cultural diversity and identity. This interdisciplinary work must be supervised by society because there is a great importance of the culture in today's economy. Therefore, the duty to protect, preserve, and disseminate must rest with society who owns it and enjoys it, acting administration like an agent, which must work in the public consciousness through political support, being aware of the dangers that are emerging: the unpredictable character assimilate to its market value, in a new consumer society, in which the aging and obsolescence, are the main factors of evolution. It should not create a consumer product to save its heritage; we need a solid and independent basis, not subject to the oscillating character of the market" (del Bosch, 2014c:277).

4.1. Conocimiento de su significado: valores patrimoniales no-monumentales

“Arquitecturar es poner en orden (...) ¿Poner en orden, qué? Unas funciones y unos objetos. Ocupar el espacio con unos edificios y con unas carreteras. Crear unos vasos para albergar a unos hombres y crear unas comunicaciones útiles para dirigirse a ellos. Proceder sobre nuestros espíritus por la habilidad de unas soluciones, sobre nuestros sentidos por las formas propuestas a nuestros ojos y por las distancias impuestas a nuestra marcha”

(Le Corbusier, 1999a:90)

En el Documento de Madrid 2011, se definía específicamente el *significado cultural* del patrimonio arquitectónico del MoMo para, desde su identificación, exponer los criterios de intervención adecuados, ayudando a su posterior difusión. Conceptualmente se ampliaba el contenido de la definición del objeto patrimonial arquitectónico histórico para incluir en él todos los aspectos que lo configuran.

En este punto del presente trabajo de investigación, vamos a centrarnos en la identificación del PAMoMo desde el conocimiento de su propio significado, ampliando el concepto de patrimonio histórico exclusivamente monumental a elementos *no-monumentales*. En definitiva, vamos a conocer qué valores definen el edificio público del MoMo y lo hacen diferente o cómo estos *arquitectos creativos*¹¹ *pusieron en orden* un conjunto de edificios singulares.

Glosario.

“Significación o significado cultural se refiere al valor estético, histórico, científico y social y/o espiritual de generaciones pasadas, presentes o futuras. Esta significación cultural se plasma en el lugar en sí mismo, en su emplazamiento, estructura, uso, asociaciones, significados, registros, y lugares y objetos relacionados. Estos lugares pueden tener una amplia variedad de significaciones para diferentes individuos o grupos”

(Documento de Madrid, 2011)

¹¹ “Bauhaus quiere abarcar todos los campos de creación formal, desde el diseño gráfico, el diseño textil y la cerámica hasta la escenografía, la pintura, la escultura y la arquitectura. Exige a todos sus alumnos una actividad manual y someterse al examen público de oficios que se exige al aprendiz normal. El Bauhaus no pretende formar artesanos, sino individuos creativos y estas personas con talento creativo han de tener el propio material en las manos y manipularlo, desde el comienzo, igual que cualquier artesano. Los propios talleres no han de ser laboratorios experimentales, sino lugares donde trabajar de manera productiva y rentable, realizando encargos reales” (Giedion, 1997:52). Texto original: Bauhaus y semana del Bauhaus en Weimar (Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar, en: *Werk, Winterthur*, 1923, pp. 232-234).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

En 2014, en el *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española*¹², realizamos una primera aproximación al significado de la arquitectura del MoMo con objeto de valorar sus propias cualidades. En él, recuperamos el concepto desarrollado en *Los diez libros de Arquitectura* por Vitruvio en el que se hablaba sobre *la arquitectura y los arquitectos*, definimos *arquitectura como la ciencia* adornada con numerosas enseñanzas teóricas y con diversas instrucciones para ampliarlo hacia la idea de obra arquitectónica integral, donde el significado es aquello que el *arquitecto* propone y el significante la demostración teórico-práctica que la sociedad necesita para comprenderlo científicamente.

Aunque existe una distancia temporal de este concepto de la *arquitectura como ciencia*, si lo aplicamos a la arquitectura del MoMo, comprobamos cómo al intervenir sobre ella, en su significado -el objeto-, la imagen de conjunto arrojada por los elementos esenciales que la crean todavía necesita tiempo para penetrar en la conciencia común y ser valorada porque, como defendía Giedion¹³, la sociedad está educada bajo un *arte sucedáneo* aunque no por ello debemos menospreciar su *capacidad de aprendizaje*. Mientras que, al actuar sobre su significante -materialización del objeto- teniendo en cuenta los elementos que definen su identidad, estamos realizando una intervención sobre ellos como pasado reciente, necesitando como expuso Van Eyck¹⁴ que “en la medida que el pasado se reúne en el presente (...) el presente adquiera su profundidad temporal perdiendo la acidez y el filo de navaja de su inmediatez” (Montaner, 1994:348-350).

Indudablemente, conocer este significado implica conocer sus valores patrimoniales propios aunque, durante el siglo XX, los primeros trabajos de intervención patrimonial realizados se basaron en los aspectos comunes del PAH y PAMoMo como primer recurso. Posteriormente, con la identificación de sus valores propios de forma inequívoca se han aplicado medidas de reconocimiento específicas. Como ya hemos adelantado, para valorar adecuadamente la experiencia de la arquitectura del MoMo, es imprescindible defender y poseer la capacidad funcional de captar el espacio como valor propio del PAMoMo. La experiencia espacial que defendía Moholy-Nagy¹⁵ refleja una arquitectura excepcional opuesta al concepto formal histórico en el que no existía una articulación espacial¹⁶.

A principios del siglo XX, el espectador no se sentía atraído por el espacio concebido sin necesidad de ornamentos¹⁷ y tendía a recurrir a elementos conocidos y admitidos sin cuestionarse nuevas opciones. Este hecho,

¹² *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: la arquitectura como obra integral*. Organizado por la Fundación Alejandro de la Sota en colaboración con Ministerio de Fomento, Madrid, 2014.

¹³ “Quizás no se pueda ganar repentinamente al hombre de la calle, con un siglo de arte sucedáneo en las entrañas (...) Pero en los hombres hay fuerzas que salen a la superficie tan pronto como se intenta despertarlas” (Giedion, 1997:172).

¹⁴ Van Eyck, Aldo. Texto original: *El interior del tiempo*. 1972.

¹⁵ Moholy-Nagy, László. De los materiales a la Arquitectura. 1929. En: *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994, pp. 243-252.

¹⁶ “Es preciso acumular gran experiencia antes de poder apreciar realmente el contenido esencial del espacio articulado. Lamentablemente, esta forma de encarar la arquitectura es excepcional. La mayor parte de la gente busca aún características de estilo, tales como pilares dóricos, capiteles corintios, arcos románicos, ventanales góticos, etc. Estos son, indudablemente, un determinado tipo de construcción espacial, pero no dan pruebas de la calidad de la creación espacial misma” (Montaner, 1994: 243-252).

¹⁷ “¿Necesita el hombre moderno el ornamento? El hombre moderno, el hombre dotado de un sistema nervioso moderno, no necesita el ornamento, al contrario, lo aborrece. Todos los objetos que llamamos modernos carecen de ornamento (...) desperdiciar el arte en un

ha perdurado en el tiempo y refleja la necesidad de mejorar la definición de estos aspectos en la sociedad del siglo XXI.

Con el paso del tiempo, el significado de los edificios ha empezado a “ser considerado de forma diferente. La propia dinámica de la existencia hace que cada generación no tenga necesariamente que hacer uso, modificar o conservar intacto el universo entero de cultura material con el que se relaciona. Una parte de los objetos que aguantan el paso del tiempo se tornan obsoletos porque otros objetos nuevos hacen la misma función; otros son arrinconados (...) mientras que otros pasan totalmente desapercibidos (...) una parte de los instrumentos, lugares, estructuras y objetos presentes en el territorio concreto habitado por los individuos de una determinada generación pasarán de largo. Paralelamente, hay cosas que despertarán de nuevo la atención sólo tras un lapso de olvido y se impondrá en aquel momento la urgencia del rescate del pasado (...) El uso de objetos, el desuso, el re-uso y el cambio de uso son procesos normales que afectan en todas partes las relaciones individuo-objeto” (Ballart, 1997:19). Sin embargo, como veremos más adelante, en el caso del PAMoMo estas situaciones de transición, del desuso al re-uso o al cambio de uso, se han convertido en situaciones de riesgo para el edificio que, generalmente, han terminado implicando su abandono.

Un edificio que muestra cómo el PAMoMo puede ser desamparado es la Sede de la Policía Local de Almería¹⁸ (Fig.4.10 y Fig.4.11). Construido en 1935 por Guillermo Langle Rubio, en los últimos años ha sido cerrado y abandonado, provocando un acelerado proceso de deterioro del mismo.



Fig.4.10 y Fig.4.11. Antigua Sede de la Asociación de Asistencia Social, actual Sede de la Policía Local de Almería, Guillermo Langle Rubio (1935). (Fuente: C. del Bosch, 2016)

artículo de consumo es incivilizado. Ornamento significa trabajo de más (...) la carencia de ornamento no es falta de atractivo, sino que constituye un nuevo poder de atracción, una nueva animación” (Loos, A., Mi escuela de construcción ornamento y educación, texto original “Meine Bauschule” en *TrotzdemBrenner-Verlag*. Innsbruck.1931. En: Textos de Arquitectura de la modernidad, Barcelona: Gustavo Gili, 1994, pp. 202-203).

¹⁸ Inscrito en el Catálogo General en 2006, publicado en BOJA 08/06/2006, nº109, p.26.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Este ejemplo refleja el desequilibrio de la evolución teórico-práctica aplicada al PAMoMo, manifestando una desprotección ante la actual gestión de la economía cultural. La transmisión del edificio histórico ha tenido prioridad ante la amenaza de los nuevos principios e ideas independientes por el eterno deseo de fidelidad cultural. La lealtad hacia un modelo cultural histórico provoca el olvido hacia el control planificado de las aportaciones arquitectónicas del siglo XX que al haber sido descuidadas, han visto agravados los procedimientos lógicos de desconfiguración arquitectónica hasta llegar a situaciones de pérdidas irremplazables.

El desequilibrio y la desprotección han desnaturalizado el significado del edificio público del MoMo. En “la Antigüedad clásica y en la Edad Media europea, la orientación hacia lo nuevo fue condenada (...) se alejaba de los modelos recibidos por las tradiciones orales o escritas. Entonces estaba vigente como tarea principal del pensamiento la permanente resistencia contra el fluir del tiempo (...) y también la trasmisión intacta frente a innovaciones deformantes (...) Hoy está extendida la opinión de que, en la modernidad, la orientación hacia lo nuevo se transformó completamente, hasta convertirse en un tema puramente apologético (...) el pensamiento moderno (...) parte del supuesto de que la verdad universal puede revelarse en el presente o en el futuro, y no sólo en el pasado” (Groys, 2005:32). Sin embargo, todo lo nuevo sigue generando inseguridad y ese recelo provoca que el significado de la arquitectura del MoMo no haya sido todavía comprendido dentro del conjunto de la ciudad.

En el *Encuentro Internacional de Arquitectura Contemporánea en Ciudades Históricas*¹⁹ de 2013 se expusieron diferentes aproximaciones a los núcleos urbanos consolidados e históricos, dentro de los que se encuentra gran parte del PAMoMo. Entre ellas, destacamos las aportaciones de Prieto de Pedro²⁰ que buscaba respuestas a qué tipo de ciudad queremos crear como reflejo de nuestra sociedad y defendía el derecho de la conservación de la ciudad unido al de su evolución, garantizando la gestión equilibrada de cada una como espacio único; Gómez-Ferrer²¹ que planteaba cómo se estaban construyendo las ciudades históricas; o, de Gracia²² que se preguntaba cuáles son las hipótesis sobre las que debemos trabajar en una reflexión acerca de los modos de hacer ciudad. Todas estas propuestas tienen un punto en común y es la previa aceptación del significado propio, diferente y único de cada uno de los elementos que componen la ciudad. Luego, el siguiente estadio de esta investigación es definir los valores propios del PAMoMo.

Previamente y desde un punto de vista administrativo o reglamentario (Fig.4.12), nos vamos a aproximar al concepto del monumento como bien colectivo y no de interés privado. En 1931, se enunció en la Carta de Atenas aunque no fue hasta 1964 cuando se definió el concepto del *significado cultural* aplicado al monumento histórico

¹⁹ Encuentro Internacional de Arquitectura Contemporánea en ciudades históricas. Organizado por Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, International Council of Monuments and Sites y UNESCO. Sevilla, 2013.

²⁰ Prieto de Pedro, J.: Jurista especializado en Derechos Culturales. Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas.

²¹ Gómez-Ferrer, A.: Doctor Arquitecto, Técnico Urbanista. Presidente de Honor del Consejo Europeo de Urbanistas. Miembro de Honor del ICOMOS.

²² De Gracia, F.: Arquitecto profesor de ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid.

en la Carta de Venecia. En esa misma fecha, destaca la organización en Italia de la denominada *Comisión Franceschini* para la protección del patrimonio histórico, confirmando quiénes son los responsables de la conservación de este patrimonio y cuáles son las referencias históricas.

En el Convenio de Granada 1985, se expresó la necesidad de identificar e inventariar el PA sin especificar el carácter histórico o no del mismo. Es decir, se amplió el trabajo de catalogación hacia los edificios del MoMo como parte del patrimonio arquitectónico. Posteriormente, en la Declaración de Eindhoven 1990, se hizo referencia explícita a la importancia del significado de la arquitectura del MoMo por ser un elemento diferente hasta el momento lo que supuso el reconocimiento a un conjunto de edificios creados en un contexto socio-político complejo y que en aquel momento contaba con una vida entre 100-50 años.

En 1994, el Documento de Nara desarrolló la idea expresada hacia 30 años en la Carta de Venecia, valorando la diversidad de las culturas y patrimonio cultural de los edificios como fuente irremplazable de riqueza espiritual e intelectual para la humanidad. Podríamos afirmar que fue en la última década del siglo XX cuando surgieron las primeras inquietudes a nivel europeo sobre el significado de este patrimonio.

En la Carta de Burra 1999, se expresó la necesidad de conservar el *significado cultural* del patrimonio arquitectónico lo que ha dado lugar, durante los primeros diez años del siglo XXI, al desarrollo de una serie de documentos que destacan aspectos parciales del patrimonio del Movimiento Moderno como la importancia de la identificación del patrimonio industrial, la restauración de las estructuras de los edificios o la definición de los itinerarios culturales para comprender el significado de estos elementos, entre otros.

En 2007, la Carta de Cádiz expuso la relevancia del profundo conocimiento del edificio y los antecedentes culturales que lo generaron. Pero no será hasta 2011 cuando se creen tres documentos específicos que perseguían identificar y valorar el significado cultural tanto para el patrimonio industrial (Principios de Dublín), Movimiento Moderno (Documento de Madrid) y patrimonio histórico (Principios de la Valeta).

La normativa vigente, relativamente numerosa pero imprecisa, no reflexiona sobre cada uno de los valores, sólo persigue de forma global la conservación de su *significado*, pero no expone cómo realizarlo porque no existe un único espacio de encuentro ni un recorrido unívoco para alcanzarlo. Defiende e interviene sobre el concepto de la cultura material como “conjunto de cosas materiales que el ser humano ha producido a lo largo de la historia (...) No obstante, al contrario que el término artefacto-artefactos, admite interpretaciones diferentes dada la amplitud del significado, ya que (...) designa un componente colectivo que puede llegar a ser extremadamente diverso” (Ballart, 1997:23). La producción arquitectónica del MoMo admite interpretaciones porque su significado está lleno

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

matices a pesar de su aparente sencillez formal, reducida en ocasiones a un *artefacto* o *máquina* de valor funcional pasado²³ y descontextualizado.

1. SIGNIFICADO del PAMoMo (4.1)	identificar y valorar el SIGNIFICADO CULTURAL propio del MoMo	Carta de Madrid	2011	PAMoMo
	elementos preservados	Principios de la Valeta	2011	PAH
	document and understand industrial heritage	Principios de Dublín	2011	PAH
	comunicar el significado de los sitios patrimoniales	Carta de Québec	2008	PA
	creación de itinerario cultural basado en un bien estudiado y reconocido. COMPRENDER EL SIGNIFICADO DEL ITINERARIO CULTURAL. VALORACIÓN	Carta Itinerarios Culturales	2008	PA
	relevancia del profundo conocimiento del edificio y los antecedentes culturales que lo generaron	Carta de Cádiz	2007	PAMoMo
	contribución del entorno al significado de los monumentos, los sitios y las áreas patrimoniales	Declaración de Xi'an	2005	PA
	el valor del patrimonio arquitectónico no reside únicamente en su aspecto externo, sino también en la integridad de todos sus componentes como producto genuino de la tecnología constructiva de la época	Principios para el Análisis, Conservación y Restauración de las ESTRUCTURAS del Patrimonio Arquitectónico	2003	PAMoMo
	identificación del patrimonio industrial	Carta de Nizhny Tagil	2003	PI
	conservación del significado cultural	Carta de Burra	1999	PA
	la diversidad de las culturas y patrimonio cultural de los edificios como fuente irremplazable de riqueza espiritual e intelectual para toda la humanidad	Documento de Nara	1994	PA
	importancia del significado de la arquitectura del MoMo	Declaración de Eindhoven	1990	PA
	objetivo: identificación e inventariado del Patrimonio Arquitectónico	Convenio de Granada	1985	PA
	definición del patrimonio cultural	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA
	definición del significado cultural del monumento histórico	Carta de Venecia	1964	PAH
el monumento como derecho de colectividad, en contra del interés privado	Carta de Atenas	1931	PAH	

Fig.4.12: Reglamentación sobre el significado del objeto patrimonial del MoMo. (Fuente: C. del Bosch)

Estos edificios públicos, proyectados por la segunda y tercera generación europea de arquitectos del MoMo, representaron la reconciliación de la creación y diseño con la producción industrial y funcional. Con este objetivo, utilizaron las formas y materiales que más se *acercaban a su espíritu* porque la máquina "por mucho que (...) haya inspirado las formas de los aparatos y que la precisión de sus movimientos se refleje en los severos ritmos de este baile, por sí sola no puede ofrecer formas creativas" (Giedion, 1997:55). Este aspecto inmaterial necesita ser recuperado como concepto o contenido que lo generó.

²³ "La puerta hacia el pasado (...) el pasado existe bajo la doble condición de idea y de cosa. El pasado como idea está en la historia, forma parte del hecho de historiar y es hasta cierto punto independiente de la noción de paso del tiempo. Participar del mismo es un privilegio de la condición humana del individuo cultivado" (Ballart, 1997:29)

Aspectos patrimoniales no-monumentales del Movimiento Moderno

“¿Puede clasificarse la inmensa vegetación de los objetos como una flora o una fauna, con sus especies tropicales, polares, sus bruscas mutaciones, sus especies que están a punto de desaparecer? La civilización urbana es testigo de cómo se suceden, a ritmo acelerado, las generaciones de productos, de aparatos, de gadgets, por comparación con los cuales el hombre parece ser una especie particularmente estable (...) ¿Hay quien pueda confiar en clasificar un mundo de objetos que cambia a ojos vistas y en lograr establecer un sistema descriptivo? Existen tantos criterios de clasificación como objetos mismos”

(Baudrillard, 1969:1)

Como hemos visto, la clasificación de los valores patrimoniales aplicables al objeto patrimonial de vanguardia del siglo XX, que da significado al mismo, ha evolucionado desde la consideración del patrimonio histórico o monumento, llegando a definir este nuevo elemento patrimonial. El resultado obtenido no es una clasificación cerrada, excluyente o inalterable porque los objetos que forman este patrimonio, enmarcados en una corriente experimental, no pueden ser percibidos desde una base preestablecida. Luego, no son válidas las ideas preconcebidas que impiden nuevos análisis o estudios pormenorizados de los mismos y desarrollan nuevas y heterogéneas vías de actuación porque, ante la aparente simplicidad y funcionalidad, se ocultaba una profunda reflexión arquitectónica.

En primer lugar, nos acercamos al significado del MoMo como concepto en evolución, reflejado en los trabajos ejecutados por los pioneros de la corriente como Loos (Fig.4.13), destacado por “su aportación esporádica, personal, y su tono no siempre muy serio. Fue uno de los primeros arquitectos cuya manera de construir valoraba realmente la sencillez de forma como una virtud en sí misma; sin embargo, casi siempre menoscabó esa simplicidad con prácticas caprichosamente alejadas de ella, o con materiales que la ocultaban” (Banham, 1985:94). Esta situación arroja una imagen compleja que supone un reto para realizar una clasificación ya que, a diferencia de los trabajos previos, será una categorización abierta, permeable, transversal y en constante evolución que puede ser acotada desde diferentes puntos de vista.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público



Fig.4.13. Edificio de viviendas y comercio Goldman&Salatsch, Vien, Adolf Loos (1909-1911). (Fuente: Gössel, 1991:88)

Una segunda aproximación hacia los aspectos patrimoniales del MoMo, realizada desde valores universales, es la formalizada por el museólogo español Josep Ballart (Fig.4.14) en la que se condiciona el objeto al contexto y crea tres grandes grupos de valores. El valor de uso que sería equivalente al valor funcional y al valor social; el valor formal que sería la materialización de los valores constructivos; y el nuevo valor simbólico-significativo que estaría relacionado con el valor de identidad, objeto de este texto. En estos casos, la imagen del elemento patrimonial está basada en el "reconocimiento de unos valores patrimoniales de identificación sobre los que la sociedad se plantea una posible protección, siendo el reflejo de un grupo en evolución, que conlleva un patrimonio cambiante" (Arévalo y del Bosch, 2011:2).

VALOR DE USO	VALOR FORMAL	VALOR SIMBÓLICO-SIGNIFICATIVO
"Nos referiremos a valor de uso en el sentido de pura utilidad, es decir, evaluaremos el patrimonio pensando que sirve para hacer con él alguna cosa, que satisface una necesidad material o de conocimiento o un deseo. Es la dimensión utilitaria del objeto histórico"	"Este valor responde al hecho indiscutible que determinados objetos son apreciados por la atracción que despiertan a los sentidos, por el placer que proporcionan por razón de la forma y por otras cualidades sensibles, y por el mérito que presenta"	"Por valor simbólico entenderemos la consideración en que se tienen los objetos del pasado en tanto que son vehículos de alguna forma de relación entre la persona o personas que los produjeron o los utilizaron y sus actuales receptores. En este sentido los objetos actúan como presencias sustitutivas y hacen de nexo entre personas separadas por el tiempo, por lo que son testimonio de ideas, hechos y situaciones del pasado. Hay que precisar que (...) es aconsejable tomar en consideración las técnicas de análisis que la semiología aplica a la teoría de la comunicación y utilizarlas en la delimitación de este grupo de valores que hemos calificado de simbólicos. Entonces veremos que en vez de valor simbólico será preferible hablar de valor significativo, ya que el primero quedará contenido en el segundo"

(Ballart, 1997:65-66)

Fig.4.14. Cuadro comparativo de los valores intangibles del PAMoMo (elaborado desde la definición de Ballart, 1997). (Fuente: C. del Bosch)

Una tercera y última aproximación a los valores patrimoniales del PAMoMo y, por lo tanto a su significado actual, sería desde los dos grandes grupos de valores: subjetivos-intangibles-inmateriales y objetivos-tangibles-materiales, para valorar la transformación sufrida por ellos desde las definiciones clásicas expresadas por Riegl a principios del siglo XX para el PAH, hasta la integración práctica de la base teórica de los arquitectos de la primera generación del MoMo.

Se trata de un análisis y comparación de términos desarrollados casi en un mismo tiempo, pero concebidos para dos elementos diferentes: el patrimonio existente y el edificio nuevo. En el punto 2 de este trabajo, se han analizado brevemente los valores aplicables al PAH, detallando las diferentes denominaciones reconocidas. A continuación, vamos a ampliar este diagrama (Fig.4.15) para incluir los valores propios del PAMoMo, centrándonos en las conclusiones obtenidas de sus valores. Aparentemente, algunos de los valores tradicionales que pueden ser aplicables al PAMoMo, necesitan ser redefinidos o sustituidos por nuevos conceptos que se ajusten a la definición del objeto del MoMo.

	VALORES APLICABLES AL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO HISTÓRICO ²⁴	VALORES AMPLIADOS APLICABLES AL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO
Valores subjetivos	Valor de lo antiguo / antigüedad / ruina Valor histórico / nostalgia Valor de contemporaneidad Valor de novedad	Valor de lo antiguo Valor histórico - Valor de novedad
	Valor rememorativo Valor rememorativo intencionado -	Valor simbólico / identidad - Valor social
Valores objetivos	Valor artístico Valor artístico relativo	Valor artístico -
	Valor de uso-instrumental - -	(Valor de uso-instrumental) Valor funcional Valor constructivo - tecnológico

Fig.4.15. Cuadro comparativo de los valores patrimoniales atribuibles a los edificios históricos y del MoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

Al comparar el significado de los edificios históricos y del MoMo para determinar los posibles valores aplicables, comprobamos la existencia de una serie de características compartidas, frente a otras que adquieren protagonismo al reflejar de forma directa los objetivos del movimiento y, además, ser determinantes en su definición. En la formulación teórica del proyecto existen una serie de valores que destacan por los condicionantes externos que implican, sobre todo en el edificio público del MoMo al ser más sensible a su contexto. Vamos a

²⁴ Según la Comisión de Monumentos Históricos de Austria, 1903 (El culto de los monumentos de Alois Riegl)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

destacar el valor simbólico / identidad, social, funcional y constructivo-tecnológico (científico), no por ser los únicos pero sí por ser el signo distintivo que lo diferencia. De hecho, estos valores, que desarrollaremos al finalizar este punto, aparecen reflejados específicamente en las cartas, documentos y normativa específica aplicable sobre el PAMoMo. Es decir, son valores o indicadores de este patrimonio que necesitan ser considerados para la evaluación del objeto y la intervención realizada sobre él.

El resto de valores conocidos no son coincidentes con el PAH pero sí una evolución de los mismos como veremos más adelante en este apartado. Los valores de lo antiguo, histórico, de contemporaneidad, novedad, rememorativo, artístico y de uso-instrumental existían en la definición de monumento histórico y, en mayor o menor medida, son compartidos por ambos objetos patrimoniales.

En un principio definiciones como *valor de antigüedad o ruina* no son aplicables al PAMoMo aunque en muchos casos su estado de degradación y olvido lo pudiese reflejar. Indudablemente, el paso del tiempo ha dejado su huella en estos objetos pero no han adquirido el valor de antiguo ni ruina histórica porque no han llegado a formar parte de la historia ni memoria colectiva de las ciudades. Este valor de lo antiguo, asignado al monumento histórico a principios del siglo XX, afectaba principalmente a los aspectos intangibles de los elementos, realizando una aproximación inexacta, insuficiente, parcial y confusa sobre él; además, de una incorrecta valoración en la que memoria, añoranza o sentimientos de aprecio social cobraban una excesiva relevancia, induciendo a error en numerosos casos. En este caso, podríamos incorporar la definición del *valor de nostalgia*, valor situado fuera de la *ciencia del arte* y opuesto al *valor de autenticidad*²⁵ que sí se encuentra en los objetos patrimoniales.

Dentro del poder de atracción de la degradación arquitectónica, nos encontramos con otro de los valores del PAH, el *valor de lo antiguo* que “se revela a primera vista por su apariencia no moderna. Con más exactitud este aspecto no moderno no se sostiene tanto sobre la forma estilística, pues ésta se podría imitar sin más (...) El contraste con el presente sobre el que se basa el valor de lo antiguo, se manifiesta más bien en una imperfección” (Riegl, 1999:49-50) que puede identificarse con el carácter de ruina en el edificio histórico aunque, obviamente, todo edificio antiguo y deteriorado no representa al PAH. Luego, no todas las ruinas son patrimonio por el hecho de serlo y, por lo tanto, no todas deben tener el mismo tratamiento de obra de arte.

Si extrapolamos esta conclusión al PAMoMo, comprobamos como no todos los edificios públicos construidos entre 1930-1970 son patrimonio, ni patrimonializables aunque su estado actual pueda ser similar al de ruina, debido a incorrectas acciones patrimoniales. En nuestro caso de estudio, el edificio del MoMo no se caracteriza por una determinada edad, oscila entre los 100-50 años de vida, y está integrado en conjuntos construidos cerrados,

²⁵ “De lo faisandé a lo efímero: la arquitectura moderna ante el paso del tiempo”. Juan Calduch Cervera, 2011.

“Una determinada comprensión del fluir del tiempo y los sentimientos que despierta está detrás de este concepto de patrimonio, que, en gran medida, sigue aún vigente. El patrimonio se interpreta como la herencia procedente de un pasado idealizado, que encuentra su principal aval en el disfrute contemplativo y en la evocación rememorativa donde la nostalgia por el tiempo que huye veloz es una parte sustancial de su valor”

acabados, sobre los que la evolución natural del objeto ha sido más o menos modélica y no existe una correspondencia directa con el proyecto original. Esta percepción del edificio, descrita por Riegl, como un *organismo natural* puede ser atractiva en el PAH pero desvirtúa el PAMoMo. Es decir, en el patrimonio histórico se necesita leer el paso del tiempo, el deterioro natural del objeto. Sin embargo, esta misma evolución reflejada en el edificio público del MoMo puede ser cuestionada porque, generalmente, está formada por una serie de cambios, ejecutados sin una idea global del edificio y en detrimento del valor propio del objeto.

Otro de los rasgos asignables al PAH, a principios del siglo XX, que se enfrenta al concepto de PAMoMo es la imperfección o irregularidad del monumento histórico que lo hace singular, diferente y único, imagen de edificio abierto e inacabado por la actividad humana. Se olvidaron los criterios de obra terminada y cerrada que los devolvía a su estado original. Parece evidente que este concepto de imperfección no puede ser extrapolado al MoMo porque sería erróneo e insuficiente. Sin embargo, socialmente, es el más extendido y cuenta con el aprecio social aventajando a otros valores patrimoniales que sí serían aplicables y complementarían la idea de un edificio con valor de *obra de arte total (gesamtkunstwerk)*.

Culturalmente, el hecho de pretender que sólo lo antiguo sea válido disminuye valor al patrimonio arquitectónico del siglo XX. En su significado propio no se encuentra el valor de lo antiguo ni de ruina, todo lo contrario, se trata de un conjunto de edificios, relativamente recientes en los que el paso del tiempo sólo ha podido provocar lesiones durante la IGM y IIGM o por incorrectos estados de conservación, pero no porque formen parte de su lenguaje material propio. Se podría pensar que entonces, el *valor de novedad* les es ventajoso, pero tampoco es cierto porque el valor de novedad suele contar con el apoyo de la masa social por ser un elemento acabado, concluido, perfecto sin fallos pero comprendido y en el caso del PAMoMo no lo es. Su proximidad en el tiempo hace que sea percibido como un objeto bello, deteriorado pero no patrimonial. Estos edificios no tratan de eliminar la huella del tiempo en sí, salvo que haya mermado alguno de sus rasgos más significativos o identificativos. Se valoran por no recordar al PAH, su significado está en una nueva aportación ante una necesidad, no en mimetizar los trabajos anteriores sino aportar una novedosa arquitectura desprendida del pasado que sólo piensa en su presente y que no aspiraba llegar al futuro, como se puede comprobar en los *Manifiestos y Proyectos Futuristas* que concebían objetos efímeros sin proyección de futuro. De la lectura de sus textos se concluye como el movimiento perseguía dar una respuesta teórica a importantes problemas sociales, desde una nueva funcionalidad e identidad, aplicando las nuevas tecnologías o soluciones constructivas, sin reflexionar sobre el posible futuro del edificio. Este trabajo defendía la relevancia de los principios ideológicos antes que los procedimientos metodológicos, afectando a todas las artes, desde la pintura, escultura, hasta la arquitectura y todos buscaban desde la generosidad para la búsqueda del mayor beneficio.

4.1.1 Valor simbólico

“En arte es nula toda repetición. Cada estilo que aparece en la historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico. Pero llega un día en que la magnífica cantera se agota (...) debe juzgarse venturoso una nueva sensibilidad capaz de denunciar nuevas canteras intactas”

(Ortega y Gasset, 1984:20)

En un principio, el valor simbólico del MoMo puede parecer el más relevante de los valores al estar directamente relacionado con el significado artístico del PAMoMo aunque su principal objetivo fue ser un objeto utilitario y social, aplicando los avances científico-tecnológicos del siglo XX. Estos edificios no contenían aspiraciones de ser patrimonio o transformarse en icono cultural.

En la primera mitad del siglo XX, los arquitectos se enfrentaban al deseo de construir edificios desde una perspectiva “estimulante, frustrante y complicada. Desde el punto de vista intelectual, quizás los arquitectos aspiraban a construir en gran escala para una nueva sociedad mecanizada (...) Desde un punto de vista intelectual, el clima no podía ser más rico en ideas, y siguió siéndolo hasta finalizar la década. Quizás los movimientos extremistas hayan tenido vida corta, pero eran reemplazados por otros” (Banham, 1985:221) que continuaban con la creación del edificio público urbano. Tanto en Europa como en España, las primeras medidas tomadas para proteger el significado de este primer patrimonio, aunque enunciadas desde 1994 en la Carta de Nara, fueron aplicadas con retraso para algunos edificios que fueron destruidos o modificados y, actualmente, sólo pueden ser estudiados desde la extensa documentación existente de los proyectos originales.

Parcialmente, este patrimonio con valor simbólico, intangible que fue destruido ha sido recuperado o reconstruido, obteniendo diferentes resultados. Destacamos los edificios proyectados a partir de concursos o exposiciones internacionales por el valor de identidad que contenían y cómo en su reconstrucción este valor se alteró, desapareciendo parcialmente su significado. Estos edificios se construían como iconos del MoMo dentro de una corriente “antimonumentalista (...) propuestas concursantes para grandes e innovadores edificios de oficinas y sedes de sociedades comportaban, más allá del lenguaje arquitectónico empleado, una intención monumental que se mostraba como partible con la modernidad –o racionalidad- de la construcción” (García-Gutiérrez, 2012:254).

En el Documento de Madrid, se exponía como la identificación social de los valores patrimoniales es imprescindible para la recuperación²⁶ del mismo. Dentro de este conjunto de valores, el valor simbólico es uno de los más frágiles ya que en toda acción de recuperación, se tiende a prestar especial atención a los valores materiales o más inmediatos, olvidando los valores inmateriales o condicionantes externos del edificio lo que provoca que en algunos casos, aplicando un mismo criterio para la conservación del valor simbólico del edificio, se obtengan resultados opuestos.

Este es el caso de dos pabellones construidos en 1929 y 1958 para representar a España en la celebración de dos exposiciones internacionales: el Pabellón de Mies van der Rohe en Barcelona 1929, demolido y recuperado en 1983-1986, integrado en la dinámica cultural de la ciudad con uso cultural (Fig.4.16). Y el Pabellón de Corrales y Molezún en Bruselas 1958, reconstruido en Madrid en 1959 y en uso hasta los años 70 que, finalmente, fue abandonado y desprovisto de actividad (Fig.4.17 y Fig.4.18).



Fig.4.16. Reconstrucción del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe, proyectado para la Exposición Internacional de Barcelona 1929. (Fuente: C. del Bosch, 2007)

Conservar el valor simbólico del PAMoMo no reside exclusivamente en el aspecto externo del edificio o la relación de elementos preservados. Se debe pensar en el carácter de *obra de arte integral* que contiene, como trabajo previo a la intervención "debe proponerse no como una sustitución, sino como una evolución y debe existir un equilibrio entre el original y el proyecto de intervención, pues el mal uso del patrimonio puede provocar su

²⁶ "Las líneas de intervención en el patrimonio contemporáneo están basadas en el reconocimiento de unos valores patrimoniales de identificación sobre los que la sociedad se plantea una posible protección, siendo el reflejo de un grupo en evolución, que conlleva un patrimonio cambiante afectado por agentes agresores que lo afectan. En la recuperación de este patrimonio existen una serie de valores intrínsecos (significación histórica, técnica constructiva empleada, valores intangibles, espacialidad, relación con el entorno, etc.) que no siempre son tenidos en cuenta" (Documento de Madrid, 2011).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

destrucción (...) no debe ser fruto del mercado, sino de un proceso lógico de proyecto, donde resulta fundamental la reversibilidad, pues la flexibilidad garantiza la conservación de los valores vinculados al edificio" (Arévalo y del Bosch, 2011:2-3).



Fig.4.17. Reconstrucción del Pabellón de España en la Exposición Internacional de Bruselas, Corrales y Molezún (abandonado en años 70).
(Fuente: www.re-arquitectura.es [consulta: 06.04.2015])

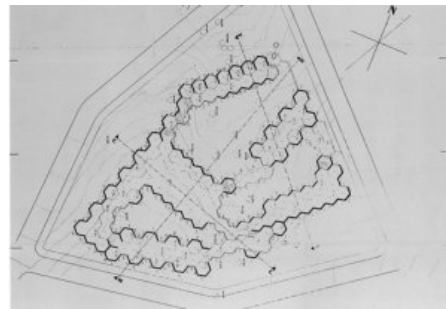


Fig.4.18. Pabellón de España en la Exposición Internacional de Bruselas, Vázquez Molezún y Corrales (1956-1958).
(Fuente: www.docomomoiberico.com [consulta: 06.04.2015])

El MoMo es un nuevo patrimonio cuyo significado se une al carácter experimental, convirtiéndolo en una aparente arquitectura temporal, limitada en el tiempo. Sin embargo, se evidencia en ella una vocación de permanencia sobre todo en la carga de significado contenido en él. El mayor riesgo de esta característica inmaterial es la falta de capacidad para valorarla y protegerla por su subjetividad y vulnerabilidad. Como veremos en el punto 6, los aspectos intangibles, la materialización del espacio con elementos inmateriales como la luz o la capacidad de crear edificios con carácter escultórico fueron parte determinantes del valor simbólico de la arquitectura del MoMo que en numerosas ocasiones ha sido correctamente preservada.

Destacamos dentro del valor simbólico, el valor escultórico descrito en el punto 1, al reconocer el concepto de obra de arte total aplicado al trabajo arquitectónico como interpretación de todos los aspectos tangibles e intangibles que definen un edificio. En el caso del PAMoMo, su multiplicidad inagotable hace que se fusionen trabajo artesanal, espíritu industrial y un incipiente carácter funcional, dando lugar a espacios semánticamente ricos que contenían todos los aspectos abarcables por las artes sin disminuir los valores funcionales y de uso.

4.1.2 Valor social y funcional

“Los edificios se relevan de época en época, como testigos que determinan la manera de vivir y la condición moral de la humanidad”

(Banham, 1985:41)

Parte del significado del patrimonio del siglo XX reside en el valor social y funcional de la arquitectura del MoMo, destacando especialmente en los edificios públicos. De hecho, creemos que el estudio de ambos valores está relacionado y su vinculación en el edificio patrimonial es indisoluble. La interrelación entre ellos hace casi imposible desarrollar uno sin considerar al otro porque estos edificios, en su idea de proyecto, contenían ambos valores de forma implícita: la responsabilidad social del arquitecto, la visión funcional-racional y el nivel de formación-difusión. Estos valores forman parte del significado del MoMo que se defendió en la Carta de Eindhoven 1990.

“El punto de partida más importante para el desarrollo de la arquitectura moderna reside en una serie de actitudes revolucionarias registradas alrededor de 1910 y conectadas en gran parte con los movimientos cubista y futurista, cierto número de causas preparatorias contribuyeron también a encauzar la corriente principal de la evolución arquitectónica dentro de los canales por los cuales fluyó a la década 1920-1930. Todas estas causas tienen su origen en el siglo anterior y se las puede reducir, en términos generales, a tres ideas principales: primero, el sentido de la responsabilidad del arquitecto ante la sociedad en la cual vive, idea de ascendencia sobre todo inglesa, con origen en Pugin, Ruskin y Morris, y que se materializó en una organización fundada en 1907, el Deutscher Werkbund. Segundo, el enfoque racionalista o estructural de la arquitectura, también de tradición inglesa, pues parte de Willis, pero elaborado en Francia por Viollet-le-Duc y codificado en la magistral *Histoire de August Choisy* a fines mismo del siglo; la tradición paralela en Alemania carece de exponente destacado después de Gottfried Semper. Y, finalmente, la tradición de la enseñanza académica, de carácter mundial por su difusión”

(Banham, 1985:27)

Estos edificios fueron el resultado de la evolución consciente de una arquitectura tradicional que “al finalizar la I Guerra Mundial (...) iniciaron un proceso de recuperación de las ciudades europeas que habían sido terriblemente devastadas. Esta reconstrucción germinaba dentro de las diversas transformaciones sociales (...) Esta significativa evolución ideológica estaba directamente relacionada y reflejaba las necesidades de la sociedad del momento. Independientemente de su valor como nuevo estilo artístico, ideológicamente, implicaba un desarrollo de los medios técnicos de ejecución y ampliación del significado arquitectónico con aspectos específicamente sociales y de utilidad” (del Bosch, 2017b:1) para una renovación social que negaba los valores históricos de la arquitectura anterior.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

El valor social y funcional de un edificio puede ser especialmente sensible a los cambios o alteraciones realizadas de forma inconsciente. Ambos son difícilmente catalogables por su falta de cuantificación. Además, probablemente, han sido los más alterados a lo largo de la vida del edificio. La ciudad genera una energía centrípeta sobre la sociedad, reflejándose como un organismo vivo. En la Conferencia de Berlín 1982, se potenció la mejora del marco de la vida urbana favoreciendo los sentimientos de identidad, confianza y regeneración social y económica. Los edificios públicos se transforman en recursos fundamentales para mejorarla.

Por lo tanto, al intervenir sobre ellos, estamos prolongando la vida del edificio, monumento y recurso, afectando sus valores. Toda *acción patrimonial* modifica los valores del edificio provocando una respuesta condicionada por la relación espacio-tiempo. El edificio como objeto está vinculado a un funcionamiento determinado que el ciudadano experimenta. "Cualquiera que pueda ser su modo de eficiencia, nos proyectamos en esta eficiencia, aun cuando sea absurda, como lo es en el *chisme*. Sobre todo si es absurda. Es la célebre fórmula, mágica y cómica a la vez, del *esto servirá para algo*: si el objeto sirve a veces, precisamente, para algo (...) para todo y para nada y, entonces, profundamente para esto: *servirá para algo*" (Baudrillard, 1969:136). Este mismo aspecto ocurre con los edificios que forman parte del patrimonio, pero ese *algo* no puede ser cualquier uso porque los edificios presentan una determinada *resiliencia funcional*.

La composición elemental del edificio del MoMo surge de una base industrial de pensamiento que se centraba en la "mecanización (...) relación entre la arquitectura como arte de diseño y la producción mecánica en todas sus fases, desde la construcción de la fábrica hasta la publicidad mecánica del producto terminado. Esta relación fue objeto de intenso estudio en dos puntos críticos: la estética de la construcción de ingeniería y la estética del diseño aplicado al producto industrial" (Banham, 1985:71) intentando crear diferentes estéticas, interior e industrial o exterior, condicionando la respuesta a cada problema social. Esta búsqueda iniciada por la primera generación de arquitectos del MoMo se vio interrumpida por la IGM, rompiendo la dinámica de creación. Sólo la neutralidad de Holanda²⁷ permitió ver el progreso continuo de la arquitectura del siglo XX. Mientras que el resto de Europa quedó paralizada.

Esta mecanización arquitectónica ha condicionado los trabajos de intervención patrimonial por ser un conjunto de técnicas que posteriormente evolucionaron, mejorando sus resultados. Cualquier trabajo de consolidación, necesita recuperar esta materialidad como parte de la imagen del edificio. El respeto y la comprensión de la semántica del edificio público del MoMo deben recuperar el *aura*, definida por Benjamin, sin corregir o modificar los valores intrínsecos de los elementos materiales.

²⁷ En Holanda, "los años del conflicto fueron un periodo de incrementada actividad constructiva, que estimuló el desarrollo de talentos que ya habían comenzado a madurar en 1910 (...) la ruptura con el pasado se produce en las postrimerías de 1917, cuando se funda el grupo de Stijl (...) fueron recibidas con tanto entusiasmo en países que se habían visto envueltos en la guerra, al parecer ello se debe menos a sus posibilidades de aplicación a las condiciones de posguerra, que al hecho de que, en la mayoría de esos países, los teóricos habrían llegado a conclusiones similares aproximadamente al mismo tiempo, de no haberse visto arrastrados a las tareas militares" (Banham, 1985:147).

En general, los documentos existentes definen el significado del PAMoMo y cómo aproximarse a él durante una identificación y valoración pero no detallan cómo afrontar la protección de rasgos inmateriales (social y funcional) desde un procedimiento material como es la rehabilitación porque no se puede definir de forma unívoca. A priori, podría parecer que los proyectos de intervención sobre obras significativas o autores reconocidos pueden resultar más sencillos. Sin embargo, la defensa y difusión del PAMoMo puede ser igual de compleja. Ejemplos como el trabajo realizado para preservar la Central Lechera, CLESA (Fig.4.19 y Fig.4.20), Madrid, de Alejandro de la Sota, muestran como el valor formal de sus volúmenes, el valor funcional de sus espacios o la autoría de la obra, no son suficientes para alejar los edificios de la amenaza de la demolición.

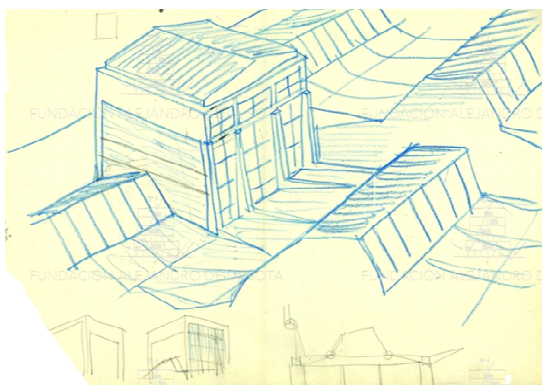


Fig.4.19. Croquis de Central Lechera CLESA, Madrid, Alejandro de la Sota (1958-1966).
(Fuente: www.archivo.alejandrodelaSota.org [consulta: 12.02.2017])



Fig.4.20. Interior de Central Lechera CLESA, Madrid, Alejandro de la Sota (1958-1966).
(Fuente: www.docomomoiberico.com [consulta: 12.02.2017])

4.1.3 Valor científico-tecnológico y constructivo

“Enamoraos de la Arquitectura Moderna, que es nuestra tradición más viva, por su voluntad de claridad, de eficacia, de respuesta al tiempo nuestro, de profecía, de futuro”

(Carvajal, 1979)²⁸

Por último, el valor que completa el significado del PAMoMo y sobre el que intervenimos de forma directa y consciente en las acciones patrimoniales, sería el valor tecnológico y constructivo. Este valor científico es cuantificable, no necesita ser deducido. Evidentemente, en este punto se incluyen todos los medios tecnológicos utilizados. Los avances de materiales y soluciones estructurales y constructivas que surgieron con los edificios del MoMo. En algunos casos, las novedades científicas no fueron completamente revolucionarias, fueron técnicas híbridas o sencillas evoluciones de métodos tradicionales que buscaban un cambio. Estos valores objetivos son mucho más significativos en los trabajos realizados por la segunda y tercera generación de arquitectos del MoMo. En el caso de España, con escasos recursos económicos en aquel periodo, las soluciones constructivas fueron adaptadas a la realidad local y contexto del país. Por ejemplo, se evolucionó en técnicas como el uso del ladrillo en las fachadas de los edificios, desde un cambio de formato se le cedió un carácter plástico, opuesto al orden rígido, tradicional, del edificio histórico o regionalista, fuentes de uso de este material. El edificio Girasol de Madrid, diseñado por Coderch y Valls, 1964-1966, muestra la capacidad de una plaqueta cerámica para revestir con forma ondulante una estructura modulada de hormigón armado (Fig.4.21 y Fig.4.22).

La apertura de las técnicas constructivas a métodos y materiales locales hizo evolucionar el lenguaje único empleado por los primeros maestros y desarrollar lo que Choisy, teórico francés de arquitectura, definió como la *esencia de la buena arquitectura*, los aspectos constructivos del edificio. Para él, “la construcción y la tarea del buen arquitecto consiste en llevar a cabo una correcta apreciación del problema planteado: la forma del edificio se deducirá lógicamente de los medios técnicos puestos a disposición del arquitecto. El estilo no cambia conforme al capricho de la moda más o menos arbitraria; sus variaciones no son sino las variaciones de los procesos (...) La complejidad había alcanzado su punto culminante, y la única manera de rejuvenecer el arte era retornar a las formas sencillas” (Banham, 1985:38).

²⁸ “Enamoraos de la Arquitectura Moderna, que es nuestra tradición más viva, por su voluntad de claridad, de eficacia, de respuesta al tiempo nuestro, de profecía, de futuro”. Para matizar un poco más adelante: “la Arquitectura que vosotros hagáis sólo podrá ser la de vuestro tiempo, no miréis hacia atrás como no sea para dar impulso al nuevo paso. Los mejores antes de vosotros, los que dieron respuesta, fueron hombres, como vosotros, comprometidos con su destino y con su vida, con su tierra y con su ahora” en “Hablando de Arquitectura” (Carvajal, F.J., en “A hombros de gigantes” del Val, M.A., Actas Congreso Internacional de Roma a Nueva York. EUNSA, Pamplona 1979, p. 39).

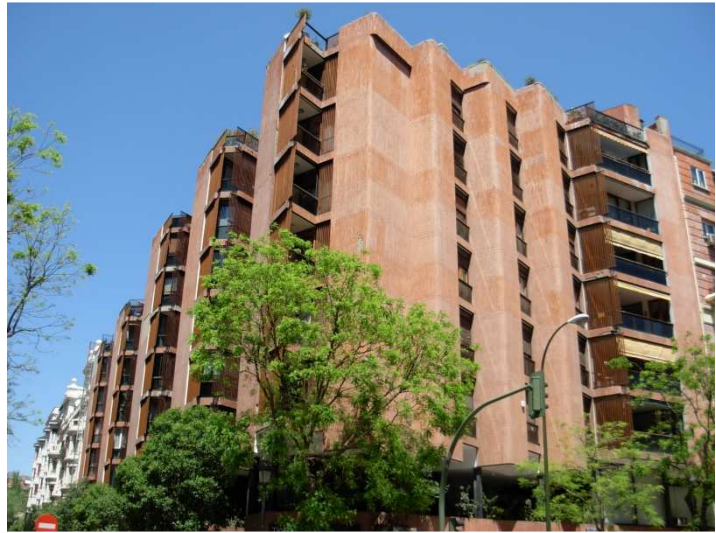


Fig.4.21 y Fig.4.22. Edificio Girasol, Madrid, José Antonio Coderch y Manuel Valls (1964).
(Fuente: C. del Bosch, 2016)

Actualmente, este rasgo del significado patrimonial del MoMo ha sido en muchos casos causa de su deterioro porque se asumieron riesgos al utilizar materiales desconocidos, con falta de experiencia en su uso, lo que ha producido diversas y severas patologías en edificios que conservaban una identidad social suficiente para motivar su recuperación. En los documentos y cartas, no se expresa ninguna recomendación sobre cómo se debe actuar en estos casos. Desde el *Restauo científico*, se asume que toda intervención patrimonial debe ser identificable. Sin embargo, como veremos en el punto 5 de este texto, se debe analizar el porqué se cuestiona esta aptitud en el PAMoMo y cómo deberíamos actuar ya que han sido muchos los edificios icónicos recuperados a su estado inicial (Fig.4.23 y Fig.4.24), tanto en sus rasgos materiales como inmateriales, a pesar de no contar con la aprobación del arquitecto autor del proyecto.

Si estamos interviniendo sobre edificios construidos desde el detalle constructivo específico²⁹, adaptado a cada edificio y realidad local, no deberíamos considerarlos en su recuperación.

²⁹ “Garnier fue un precursor de la elaboración del detalle en la forma arquitectónica, pero en cuanto precursor de la evolución del pensamiento arquitectónico se le debe recordar y valorar simplemente por haber considerado una ciudad industrial (más aún, cualquier ciudad) como tema digno de la mesa de dibujo del arquitecto. Mediante este gesto implicó los puntos de referencia de la arquitectura y aproximó el arte a la realidad –la verité– de una época industrializada. Sin embargo, el impacto de este gesto sobre sus propios contemporáneos resultó en cierta medida atenuado por el hecho de que su obra –aunque sustancialmente terminada hacia 1904– debió esperar hasta el final de la guerra para publicarse, y alcanzó su máximo efecto sobre los hombres de la generación siguiente” (Banham, 1985:53).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público



Fig.4.23. Ville Savoye, Poissy, Le Corbusier (1931, abandonada en 1963).
(Fuente: Soraluze, 2010:704)

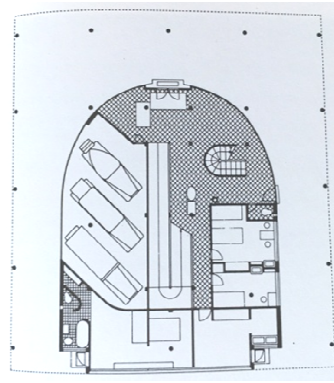


Fig.4.24. Planta baja Ville Savoye, Poissy, Le Corbusier (1931).
(Fuente: Gössel, 1991:172)

Resumiendo, el análisis y la identificación de la arquitectura del siglo XX surgen de un significado complejo respecto al PAH. Gracias a la cuantificación e identificación de los valores intangibles que lo forman, se han inscrito un gran número de edificios. Sin embargo, se ha detectado una nueva casuística en la protección de esta *nueva monumentalidad* que no permite utilizar los criterios existentes porque sus rasgos identificativos son menos evidentes. Los edificios serán valorados desde puntos de vista diferentes de los utilizados para la arquitectura histórica. Porque el PAH era catalogado en base a elementos conocidos, definidos, apreciados y valorados, en los que el paso del tiempo formaba parte de su definición.

Este conjunto de valores que evidencian la validez de una arquitectura que está amenazada por la gestión patrimonial actual, necesita ser transmitido socialmente y de forma global para evitar pérdidas en sus cualidades arquitectónicas. Promover y educar se convierten en la vía de conservación patrimonial porque implican evolucionar de un estado primitivo. Como defendía Benjamin, existe una relación directa entre el *gusto por mirar* y el propio espectador como reflejo social. Necesitamos desarrollar la *educación patrimonial* y potenciar la relación *objeto-patrimonio-ciudadano*. Pero también precisamos que el arquitecto, como encargado de construir, tenga "los conocimientos necesarios para ello. Éste es el objetivo de su formación (...) Durante aquellos años, los que estaban creando la nueva arquitectura tenían que buscar en su interior y en la vida que les rodeaba para establecer un nuevo lenguaje arquitectónico adecuado a su propia época" (Giedion, 1997:235-241) que reflejase las inquietudes sociales que perseguían una nueva cultura. Actualmente, se debe recuperar este conocimiento como herramienta de intervención patrimonial.

Un claro ejemplo de la falta de aprecio hacia el valor patrimonial de la arquitectura racionalista, su significado y la falta de educación patrimonial junto con una mala gestión cultural ha sido la pasividad socio-política sufrida por la

Jefatura Superior de Policía de Sevilla³⁰ (Fig.4.23), construida en 1961-1962, diseñada por Ramón Monserrat Ballesté.

Este edificio inscrito en el catálogo general por sus indudables valores ha alcanzado la ruina sobrevinida por el descuido. Es un reflejo de una *nueva arquitectura* que intentaba emerger en una ciudad donde la arquitectura más tradicional tenía una gran fuerza. Pertenece a un proceso de modernización, tanto desde un punto de vista específico (por el valor de las técnicas empleadas, el carácter funcional y urbano del edificio), como genérico (refleja los cambios en una forma de vida social y familiar). Es un edificio que, como decía su autor, fue pensado para el uso que iba a desarrollar en su interior, esos tres grandes volúmenes, rotundos, respondían a tres claras zonas dentro del propio edificio: la zona de atención al público, un área administrativa y, por último, el sector de los calabozos. El lenguaje de huecos en fachada, la diferencia de tratamiento de sus alzados y los materiales utilizados daban respuesta a esa clara zonificación que se reflejaba en su exterior. Era una comisaría pensada para responder a sus necesidades (Fig.4.25).



Fig.4.25. Antigua Comisaría de Policía, Sevilla, Monserrat (1965).
(Fuente: C. del Bosch, 2005)



Fig.4.26. Antigua Comisaría de Policía, Sevilla, Monserrat (1965).
(Fuente: C. del Bosch, 2014)

Con el paso del tiempo, la demanda funcional del edificio fue modificándose provocando su adaptación funcional y alteración espacial. Algunos de los cambios sufridos fueron provocados al perseguir una mejora de las condiciones habitables del mismo, por ejemplo, el acondicionamiento climático del mismo edificio, que no fue bien tratado, al contrario, dejó mucho que desear (todas las unidades exteriores fueron situadas en fachada); la supresión de las barreras arquitectónicas en su acceso principal, tampoco fue resuelta adecuadamente al afectarlo de forma notable; incluso uno de los puntos más atractivos que tenía el proyecto en su origen, como eran la serie de parterres que lo abrían, fue eliminado con el paso del tiempo. Ninguna de las modificaciones que se han realizado

³⁰ Inscrito en el Catálogo General en 2007, publicado en BOJA 19/12/2007, nº248, p.6.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

sobre este edificio han tenido en cuenta la idea original del proyecto, simplemente han solucionado desde un punto de vista práctico las demandas funcionales, anulando la continuidad espacial exterior-interior que poseía.

El abandono sufrido por este edificio ha hecho que su deterioro haya avanzado exponencialmente a lo largo del tiempo, agravando sus patologías constructivas y estructurales lo que dificulta su recuperación. Durante esta década, la única intervención (Fig.4.26) realizada ha sido ocultar la realidad mediante una envolvente exterior textil, junto con diversos encuentros, jornadas y seminarios para buscar una respuesta a esta demanda social y urbana.

4.2. Gestión del cambio: protección del significado del patrimonio

“Nuestra mirada al dirigirse a una cosa tropieza con la superficie de ésta y rebota volviendo a nuestra pupila. Esta imposibilidad de penetrar los objetos da a todo acto cognoscitivo –visión, imagen, concepto- el peculiar carácter de dualidad, de separación entre la cosa conocida y el sujeto que conoce”

(Ortega y Gasset, 1967:159)

Enmarcados en el *pensamiento básico* para definir e identificar nuestro objeto patrimonial, a continuación, vamos a analizar su gestión cultural, realizada desde el cambio del significado del elemento. Es decir, vamos a estudiar cómo la *acción patrimonial* ha influido en la salvaguarda de la identidad del edificio patrimonial del MoMo y sus valores intangibles como aspectos subjetivos y sensibles. Este punto será completado posteriormente, en los apartados 5 y 6, con la investigación sobre la gestión del cambio objetivo y la evolución metodológica utilizada para definir las líneas de intervención en todo su conjunto.

Desde el punto de vista de la reglamentación o normativa existente (Fig.4.27), comprobamos como la regulación de los aspectos que directamente afectan al significado del edificio, que ya ha sido alterado, no han sido controlados de forma directa. La primera aproximación hacia este concepto tuvo lugar en 1964, con la Carta de Venecia, cuando se expresó una inquietud hacia el tipo de acciones y sus consecuencias sobre el objeto patrimonial histórico, defendiendo los trabajos patrimoniales que *no alteraban la distribución ni aspecto del edificio original*. Previamente, en la Carta de Atenas y Carta de Restauro, sólo se había defendido el respeto a la fisonomía exterior original del edificio y la no transformación de sus rasgos esenciales, sin considerar los espacios interiores.

Posteriormente, dentro de las recomendaciones dadas para el patrimonio arquitectónico general, ampliando el concepto del PAH, en la Carta de Eindhoven 1990, se expresó de forma clara la oposición a *la destrucción y transformación de las obras significativas del Movimiento Moderno* pero sin llegar a detallar pautas específicas sobre cómo realizarlo. En esa línea, en la Carta de Burra 1999, se defendió la comprensión del significado cultural y el desarrollo de una política y gestión del sitio de acuerdo con la política existente, creando una línea de trabajo propia para el PAMoMo.

Más tarde, en la Carta de Québec 2008, se expuso la necesidad de proteger tanto lo valores tangibles como intangibles que forman el significado del edificio del MoMo. Para, finalmente y de forma específica, en el Documento de Madrid 2011, defender la gestión de los cambios desde un punto de vista sensible a las alteraciones que puedan sufrir.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

4. GESTIÓN DE CAMBIO -SUBJETIVO (4.2)	GESTIÓN DE LOS CAMBIOS - sensibilidad	Carta de Madrid	2011	P A M o M o
	CAMBIO DE USO Y MEDIO SOCIAL	Principios de la Valeta	2011	PAH
	salvaguardar los valores tangibles e intangibles	Carta de Québec	2008	PA
	entorno del lineario cultural	Carta Itinerarios Culturales	2008	PA
	valor ambiental del conjunto	Declaración de la UNESCO relativa a la DESTRUCCIÓN INTENCIONAL del Patrimonio Cultural	2003	PA
	comprender la significación cultural, desarrollo de una política y gestión del sitio de acuerdo con esa política	Carta de Burra	1999	PA
	oponerse a la destrucción y transformación de las obras significativas del MoMo	Declaración de Eindhoven	1990	PA
	las nuevas funciones deben ser compatibles con el carácter, vocación y estructura de las poblaciones o áreas urbanas históricas	Carta de Washington	1987	PAH
	dimensión humana como factor dominante en la gestión y desarrollo de la ciudad	Conferencia de Berlín	1982	PAH
	el jardín histórico tendrá un uso que no entre en conflicto con su fragilidad	Carta de Florencia	1981	PAH
	la política de conservación implica la integración del patrimonio arquitectónico en la vida social	Declaración de Amsterdam	1975	PA
	adoptar una política general encaminada a atribuir al patrimonio cultural y natural una función en la vida colectiva y a integrar la protección de ese patrimonio en los programas de planificación general	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA
	puesta en valor de un bien histórico o artístico, habilitándolo en las condiciones objetivas y ambientales que, sin desvirtuar su naturaleza, resalten sus características y permitan su óptimo aprovechamiento	Normas de Quito	1967	PAH
	la conservación del monumento favoreciendo su función de utilidad para la sociedad, sin alterar distribución ni aspecto del edificio	Carta de Venecia	1964	PAH
	en los monumentos vivos se admiten sólo aquellos cambios de uso no muy diferentes a los destinos primitivos, de forma que las adaptaciones necesarias no se efectúen alteraciones esenciales en el edificio	Carta del Restauero	1932	PAH
repetar, al construir, el carácter y la fisonomía de la ciudad, especialmente en la cercanía del monumento antiguo, donde el ambiente debe ser objeto de un cuidado especial	Carta de Atenas	1931	PAH	

Fig.4.27. Reglamentación sobre la gestión del cambio (subjetivo) del objeto patrimonial del MoMo. (Fuente: C. del Bosch)

En 2013, en el *Congreso Internacional Arquitectónico*³¹, presentamos un estudio sobre cómo durante el siglo XX, las disciplinas artísticas europeas habían disfrutado de uno de sus periodos de mayor riqueza creativa, centrado exclusivamente en el trabajo arquitectónico que había perdurado, tanto a nivel nacional como europeo.

En este trabajo, destacábamos como en el caso de España, el legado recibido se dividía en dos grandes grupos. Por un lado nos encontramos con la arquitectura que persiste del siglo XIX (historicismo, regionalismo, etc.) como un modelo conocido y que cuenta con la aceptación social; y por otro lado, nos encontramos con un *nuevo espíritu* (expresionismo, racionalismo, etc.) que llega de forma tardía desde el norte de Europa a una sociedad que estaba marcada por su situación socio-política que condicionaba, y no ayudaba, a la aprobación social de determinadas nuevas corrientes de vanguardia. Esta actitud se ha prolongado por diferentes motivos y ha dado lugar a que parte del significado de esta herencia al ser la más débil y menos considerada por la sociedad, se haya alterado de forma inadecuada (reutilizado o conservado) e incluso se haya perdido.

Esta situación de incompreensión artística ha surgido de una sobreexposición de información, sometida a cambios constantes y una saturación de conceptos plásticos durante el siglo XX. Sin embargo, esta "impopularidad en lo que fue un arte nuevo (...) se divide en dos porciones; una mínima, formada por un reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil (...) lo que sucede es que la mayoría, la masa, no lo entiende (...) lo característico del arte nuevo, desde el punto de vista sociológico, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden" (Ortega y Gasset,

³¹ International Workshop: Architecture, Education and Society. COAC Barcelona 2013. Departamet de Projectes Arquitectònics. Universitat Politècnica de Catalunya.

1967:17-18). En ambos casos, la arquitectura como experiencia o recuerdo selecto permanece poniendo en evidencia la relación del ciudadano con el significado del patrimonio, tanto con los escasos edificios originales e inalterados como con aquellos que han sido modificaciones.

El significado de estos edificios sólo es comprendido por una minoría capaz de apreciarlo, respetarlo y valorarlo, pero no es suficiente para su conservación porque la falta de sensibilidad hacia él provoca indiferencia u olvido del significado de forma involuntaria que alteran el *aura* del edificio. Esta desconfiguración modifica la parte esencial del objeto. "Pongamos un ejemplo: lo que es esencial y estructural y, por consiguiente, lo que es más concretamente objetivo en un molino de café, es el motor eléctrico (...) lo que no tiene nada de objetivo y, por consiguiente, es inessential, es que sea verde y rectangular, o rosa y trapezoidal (Baudrillard, 1969:7). El carácter configurador del *elemento esencial* es el determinado por los valores tangibles e intangibles que definen el significado del objeto arquitectónico que debe permanecer después de toda intervención y ser transmitido.

El paso del tiempo sobre los rasgos esenciales de este patrimonio ha provocado una falta de sincronía o un carácter anacrónico del edificio y la sociedad porque no existe una lectura común entre el objeto y el presente. Esta falta de concordancia puede tener lugar en el PAH porque no está vinculado a una función determinada. Sin embargo, no se puede producir con objetos funcionales, como es el caso del PAMoMo, porque cuentan con un *coeficiente mítico o de autenticidad*³² que no les permite desvincularse de su función.

El carácter del edificio monumental histórico con una funcionalidad mínima y un significado máximo no tiene lugar en el PAMoMo porque su significado está directamente relacionado con su función o fin. De ahí que podamos proponer una clasificación de la intervención patrimonial en función de la actitud mostrada hacia los valores intangibles que definen el significado e identidad del edificio (Fig.4.28).

³² "El objeto antiguo, por su parte, carece de exigencia de lectura, es leyenda puesto que lo que lo designa es en primer lugar su coeficiente mítico y de autenticidad (...) El objeto funcional es ausencia de ser. La realidad malogra la regresión hacia esta dimensión (perfecta) de la cual basta con proceder para ser" (Baudrillard, 1969:91).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

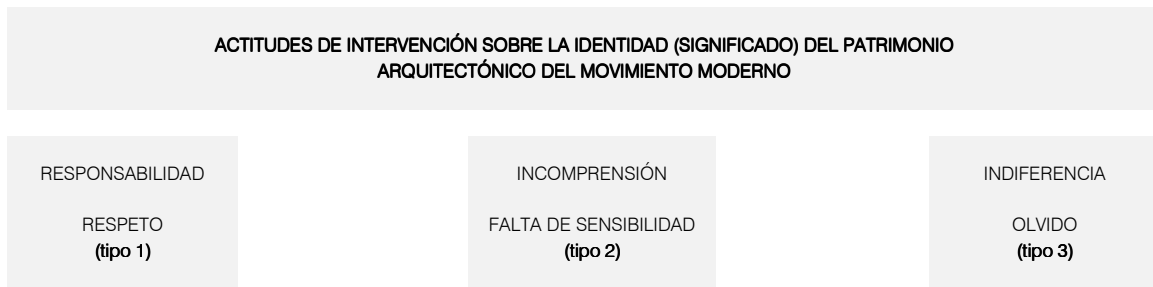


Fig.4.28. Casos de estudio para la protección de los valores intangibles.
(Fuente: C. del Bosch)

Como veremos en el punto 5, al intervenir sobre el edificio y su significado, no sólo afectamos a sus rasgos subjetivos también a los aspectos objetivos del mismo porque la materialidad del edificio está condicionada por el cambio de los procedimientos de creación, enfrentados constantemente a una nueva forma de trabajo o tecnología. Mientras que la primera generación de arquitectos³³ del MoMo decidió utilizar nuevas técnicas, la segunda y tercera generación se vio abocada hacia ellas, sin realizar una reflexión previa sobre su aplicación. De esta forma, se integraron los aspectos subjetivos y objetivos del edificio creando un único significado.

³³ "Los maestros de la década de 1920-1930 no llegaron a plantearse esta elección, y cuando la tomaron fue por accidente, mas se trata de un tiempo de accidente al cual quizá no sobreviva la arquitectura una segunda vez: podemos creer que los arquitectos de la primera era mecánica estaban equivocados, pero en la segunda era de la máquina, nosotros no tenemos todavía motivos para creernos superiores a ellos" (Banham, 1977:322).

TIPO 1:

Responsabilidad y respeto por el significado del edificio como *obra de arte total* (gesamtkunstwerk)

Inevitablemente, al intervenir sobre un objeto patrimonial con rasgos artísticos se altera su identidad. Su significado se modifica porque su significante evoluciona. En el caso de los edificios públicos del MoMo, los primeros cambios se realizaban sin ser conscientes de ellos porque no existía un control sobre las nuevas situaciones o estados previos. Simplemente, se intervenía y adaptaba el edificio a una nueva demanda, sin tener en cuenta que con estos se modificaban sus principios. Muchos de estos trabajos eran el resultado del proceso natural de crecimiento del edificio que, posteriormente, en los trabajos de intervención patrimonial han sido rectificadas en la medida de lo posible. Sin embargo, otros, por su alcance no han podido ser revertidos y han alterado definitivamente el significado del mismo. En este punto, nos vamos a centrar en la casuística del edificio respetado patrimonialmente y sometido a un trabajo responsable que ha englobado el conjunto construido como una *obra de arte total* (gesamtkunstwerk).

Si realizamos una comparación entre las *acciones patrimoniales* que pueden afectar al edificio histórico, como entorno tradicional, y al edificio del MoMo, entendido como sistema novedoso formado por un objeto liberado funcionalmente, podemos comprobar cómo el primero es comprendido en su entorno habitual y cuenta con un vínculo afectivo que lo reconoce como tal. Asimilamos su relación a la configuración del mobiliario tradicional como “imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época. El interior burgués prototípico es de orden patriarcal: está constituido por el conjunto comedor-dormitorio (...) compone un organismo cuya estructura es la relación patriarcal de tradición y de autoridad, y cuyo corazón es la relación afectiva compleja que liga a todos sus miembros” (Baudrillard, 1969:13). Actualmente, esta imagen estandarizada representa el esquema conocido y comprendido del PAH que no da lugar a dudas sobre las diferentes funciones que puede contener y cómo actuar en cada caso. Su reglamentación o normativa aplicable fue escasa y confusa en su origen aunque, finalmente, se llegó a un consenso teórico-práctico para intervenir sobre él, resultado de grandes debates y corrientes. A lo largo del siglo XX, se han acotado y definido las pautas para respetar el significado del edificio histórico, vinculándolo a un producto de consumo u objeto económico.

A finales del siglo XX, en esta situación de control sobre el trabajo PAH apareció el PAMoMo que empezaba a demandar un trabajo de intervención patrimonial específico. Su casuística propia reflejaba un objeto moderno, en ocasiones, liberado de su función sin vinculaciones sociales consolidadas, con un significado diverso y acreditado. De ahí que no puede existir un único método que lo afecte de forma global. Recuperando el símil anterior, “al

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

mismo tiempo que cambian las relaciones del individuo con la familia y con la sociedad, cambia el estilo de los objetos mobiliarios. Sofás cama, camas de rincón, mesas bajas” (Baudrillard, 1969: 15), se introducen objetos adaptados a una realidad diferente. Este conjunto de edificios pueda parecer heterogéneo, y el procedimiento de creación libre, aleatorio y sin método. Sin embargo, no lo fue porque surgió para resolver una dificultad y una situación social específica que, hoy, debe ser considerada en los trabajos de intervención patrimonial.

Baudrillard defendía la funcionalidad del objeto moderno, que nosotros aplicamos al PAMoMo, como la correspondencia natural de la *historialidad*³⁴. Ambos conceptos condicionan la intervención y conservación del significado del edificio porque su composición artística se inicia en el *mito del origen*³⁵ que, en el caso del MoMo, todavía no está socialmente integrado necesitando un trabajo de aproximación responsable al origen del edificio y respetuosa con la base teórica, desde la relación civilización-cultura-arquitectura como *expresión de un tiempo*³⁶. Racionalidad, utilidad, abstracción formal, espacialidad³⁷, mecanización o maquinismo forman parte del significado intangible del PAMoMo, por tanto, deben ser respetados en los proyectos de intervención patrimonial.

Geográficamente, ha existido una falta de homogeneidad en los trabajos realizados sobre el PAMoMo. En el norte de Europa, en los países donde se originó la corriente, existe una evidente y respetuosa puesta en valor de esta arquitectura. Los edificios son considerados exactamente igual que una catedral gótica o unas ruinas romanas. Sin embargo, alcanzar esta conciencia en otros países, donde el movimiento llegó con retraso y se adaptó a unas realidades sociales muy diferentes, esta siendo un procedimiento arduo de valoración desigual.

La recuperación del edificio Le Peuple en Bruselas, antigua sede de la Presse Socialiste en 1905, muestra el respeto hacia un edificio del MoMo en una ciudad consciente de su valor arquitectónico. Fue diseñado por Richard Pringiers y estuvo en uso hasta finales del siglo XX. Posteriormente, entró en una situación de abandono, rodeada

³⁴ “La funcionalidad de los objetos modernos se convierte en historialidad del objeto antiguo (o marginalidad del objeto barroco, o exotismo del objeto primitivo) sin dejar por ello de ejercer una función sistemática de signo. Es la connotación natura, la naturalidad que culmina, en el fondo, en los signos de sistemas culturales anteriores” (Baudrillard, 1969: 83).

³⁵ “Así, pues, existe una posición particular del objeto antiguo (...) es vivido de otra manera. De esta manera, no sirviendo para nada, sirve profundamente para algo. ¿De dónde emerge esa motivación tenaz a lo antiguo, al mueble viejo, a lo auténtico, al objeto de estilo, a lo rústico, a lo artesanal, a lo hecho a mano, a la cerámica indígena, a lo folklórico, etc.? (...) La exigencia a la que responden los objetos antiguos es la de ser definitivo, un ser consumado. El tiempo del objeto mitológico es el perfecto: es lo que tiene lugar en el presente como si hubiese tenido lugar antaño, y lo que por esa misma razón está fundado en sí mismo es “auténtico”. El objeto antiguo es siempre, en la acepción rigurosa del término, un retrato de familia (...) el objeto antiguo se nos da como mito de origen” (Baudrillard, 1969: 84-86).

³⁶ “Las relaciones precisas entre la civilización, la cultura y la arquitectura; sabía que la arquitectura era siempre la expresión de su tiempo (del *lebensgefühl* de la época, algo suficientemente claro ya desde la teoría artística alemana de fines del siglo XIX)” (Martín Hernández, 1997:19).

³⁷ “La percepción del mundo en forma de espacio y tiempo está en todos los manifiestos de las vanguardias de los años veinte, desde el expresionismo alemán –a través de la conocida dialéctica *dinámica-función* de Mendelsohn- al suprematismo soviético –el llamado espacio imaginario defendido por El Lissitzky- o a los textos fundacionales de la Bauhaus, desde el continuum espacio-tiempo de Gropius a la visión en movimiento de Moholy-Nagy” (Martín Hernández, 1997:170).

de una reivindicación social para su recuperación. En 2004, se ejecutó un proyecto de rehabilitación por R. Ruíz Fernández³⁸ como Casa de Asturias que concluyó en una acción de recuperación arquitectónicamente excelente.

Actualmente, esta reintegración responsable del edificio dentro de la dinámica de la ciudad ha sido fallida porque no ha consolidado su uso (Fig.4.29 y Fig.4.30). Sus valores simbólicos y científico-tecnológicos se encuentran recuperados pero el valor socio-funcional ha desaparecido.



Fig.4.29 y Fig.4.30. Le Peuple o Casa de Asturias, Bruselas, Pringiers (1905).
(Fuente: C. del Bosch, 2013)

Otros edificios rehabilitados sí han encontrado, tras valorar diferentes opciones, proyectos viables y equilibrados en los que todos los valores propios del edificio son recuperados. Este sería el caso del Antiguo Mercado de Mayoristas de Málaga, proyectado por Gutiérrez Soto y construido entre 1938-1943. Este edificio permaneció en uso hasta la última década del siglo XX en la que se valoró reutilizarlo como centro de enseñanza. Sin embargo, no sería hasta principios del siglo XXI, cuando se reintegre el edificio en la dinámica urbana gracias a un proyecto de rehabilitación que modifica su uso para Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. El edificio se recuperó en 2003 y en 2010 fue inscrito³⁹ en el Catálogo General.

³⁸ "Rehabilitación de Movimiento Moderno en Bruselas. Nuestra experiencia con Le Peuple". CAH 20thC. Madrid, 2011. Rogelio Ruíz Fernández.

³⁹ Inscrito como BIC, BOJA 03/03/2010, n.42, p.75.

TIPO 2:

Incomprensión o falta de sensibilidad al intervenir sobre el significado del objeto patrimonial

En algunos casos las intervenciones han supuesto que los objetos pierden su *dimensión simbólica*, produciendo una alteración de su valor científico-tecnológico por un posible cambio o modificación que hace desaparecer el sentido original del edificio. Puntualmente, con la evolución formal del edificio se intenta justificar la pérdida o vacío de significado, demostrando una falta esencial de sensibilidad al “tratar de compensar el desvanecimiento de la relación simbólica ligada al gestual tradicional del trabajo, de compensar la irrealidad, el vacío simbólico” (Baudrillard, 1969: 59) que puede producir el paso del tiempo. Habitar un edificio implica habitar el espacio construido y en su esencia conlleva comprenderlo. Esta acción lógica es aplicable al trabajo patrimonial. “Cuando Le Corbusier se refería a la arquitectura, hablaba de ella como de una impresión de una conmoción arquitectónica: juegos, sabiduría, relaciones, dualidades, volúmenes, luces, que provocan una *sensación arquitectónica*. Lo que ocurre en el que mira, recorre y vive una arquitectura: eso es arquitectura; de esta manera –mirando, recorriendo el mundo, viviendo en suma- es como se aprende arquitectura. Lo demás será oficio, dibujo, construcción, urbanística” (Martín Hernández, 1997:28).

Han sido numerosas las situaciones de incomprensión hacia el PAMoMo en las que se ha delegado la responsabilidad patrimonial, abandonando el edificio a pesar de su declaración o catalogación lo que ha provocado situaciones irreversibles de deterioro.

Un ejemplo de incomprensión sería la Antigua Lonja de pescado⁴⁰ de Barbate, Cádiz, construida en 1940 y proyectada por Fernández-Shaw e Iturralde. El edificio estuvo en uso, desarrollando su actividad, hasta finales de los años 60, cuando fue abandonado (Fig.4.31 y Fig.4.32), hasta su recuperación como espacio multiusos de actividades públicas en 2011. Inicialmente, estaba prevista una restauración del edificio original pero, finalmente, se realizó una demolición y reconstrucción del mismo, ajustada al edificio proyectado en la primera mitad del siglo XX.

En otros casos, ante situaciones políticas y económicas diferentes, la recuperación del edificio, a pesar de su valor, no pudo realizarse como sería el edificio Frontón Recoletos de Madrid (Fig.4.33), proyectado por Torroja y Zuazo, construido en 1935 y demolido en 1973 por su mal estado de conservación desde los años 40. Sin embargo, este edificio fue referencia para la construcción del edificio Frontón Jai-Alai de Gernika (Fig.4.34), diseñado por Zuazo y construido en 1961-1963. Este último ha sido recientemente reformado, respetando el proyecto original

⁴⁰ Inscrita en el Catálogo General el 25/10/2001.



Fig.4.31. Antigua Lonja de pescado, Barbate (Cádiz), Casto Fernández-Shaw e Iturralde (1940).
(Fuente: Registro DOCOMOMO Iberico, 278)



Fig.4.32. Antigua Lonja de pescado, Barbate (Cádiz), Casto Fernández-Shaw e Iturralde (1940).
(Fuente: www.iaph.com [consulta: 15.03.2017])



Fig.4.33. Frontón Recoletos, Madrid, Torroja y Zuazo (1935).
(Fuente: Capitel, 2000 :103)



Fig.4.34. Frontón Jai-alai, Gernika, Zuazo (1961-1963).
(Fuente: www.docomomoiberico.com [consulta: 05.04.2017])

Esta frecuente situación de falta de sensibilidad temporal hacia el MoMo surge del olvido del significado de estos edificios como arte. Los aspectos plásticos o pasivos se quedan en un segundo plano para dejar paso a una respuesta funcional o activa que desaparece. El valor simbólico necesita ser aprehendido para ser apreciado y está condicionado a la recuperación funcional del edificio que no implica la *muerte del arte*⁴¹ por motivos económicos o políticos.

⁴¹ "Ciertamente, la modernidad –y la vanguardia- consistía en el cumplimiento de la crítica. Una vez decretada la muerte del arte, rota la dependencia significativa del arte a manos de su autonomía, la crítica –y sobre todo la autocrítica- fue la clave para identificar una obra de vanguardia había una protesta, a menudo violenta, y a la vez confianza en el futuro, en nuevos valores. Pero ya sabernos que la arquitectura está, y ha estado siempre, en la retaguardia, al lado de los poderes establecidos: es una actividad conservadora por excelencia. La arquitectura no podría ser autónoma y, por ello, se erigió como factor de la producción. Conocemos la preocupación generar nuevos principios formales por parte de muchos de aquellos arquitectos de vanguardia. Lo que sucede es que en esto no se diferencia de la tradición clásica (porque en realidad lo contrario de lo moderno no es lo clásico sino antiguo...) ¿Dónde situar entonces esa supuesta

TIPO 3:

Indiferencia y olvido ante el significado del objeto patrimonial del Movimiento Moderno

El conjunto de edificios que forman el PAMoMo está formado por una serie de iconos que son gestionados según los criterios vigentes y por un grupo de edificios sociales, considerados *banales*⁴² por un exceso de funcionalidad. Ambos subconjuntos forman el patrimonio *no-monumental* del siglo XX.

Generalmente, la sociedad no es consciente del sistema de elementos que la rodea, no puede apreciarlos porque no sabe cómo valorarlos. La percepción de estos objetos puede ser realizada desde diferentes planos o prismas. Es decir, reconocer el “sistema de significados más o menos coherente que instauran, supone siempre un plano distinto de este sistema hablado (...) un plano estructural que está más allá de la descripción funcional: un plano tecnológico” (Baudrillard, 1969: 2-3), se crean dos zonas de aprecio *tecnológica o esencial* y *social o inesencial* porque socialmente no es esencial, es banal y no existe conciencia sobre él.

Esta discontinuidad en la apreciación social, da lugar a indiferencia y falta de atención sobre una parte del patrimonio, sobre su “definición (...) quién establece la naturaleza del bien y en qué basa esta decisión” (del Bosch, 2013:1). Los últimos trabajos realizados sobre la identificación de un bien genérico, sea cual sea su naturaleza, como un elemento patrimonial, ponen de manifiesto la importancia de la relación patrimonio-ciudadano. Ya que el reconocimiento de un tipo de arquitectura como patrimonializable debe ser iniciado por el individuo, estimándolo y adquiriéndolo de forma voluntaria para evitar el rechazo de un establecimiento forzado del significado.

En el caso del patrimonio con un alto valor funcional, este vínculo *patrimonio-ciudadano* no llega a definirse, olvidando el significado del edificio y, en consecuencia, no se conforma la identidad, ni se genera sentimiento de apropiación y pertenencia. El edificio adquiere una serie de valores patrimoniales, cedidos por una proyección de la sociedad sobre él, en función de las miradas que se proyecten en cada momento. Sólo esta acción garantiza el reconocimiento y transmisión de su significado cultural.

Como referencia para mostrar la indiferencia y olvido sufrido por esta arquitectura vamos a recuperar el Cinema La Rábida de Huelva, proyectado por Gutiérrez Soto en 1931 y demolido en 2005. Este edificio proyectado bajo el “lenguaje de la modernidad arquitectónica (...) en sus más de 70 años de vida (...) nacido limpio y escueto, con sus esbeltos pilares cilíndricos y brillantes y sus suelos y paramentos continuos y desornamentados, ha sufrido y

vanguardia de la modernidad arquitectónica? (...) Posiblemente en la renuncia a la historia y haciendo coincidir la arquitecta con la revolución” (Martín Hernández, 1997:100).

⁴² Franz Graf, presidente DOCOMOMO Suiza, director del Laboratorio TSAM en la EPF de Lausana, Universidad de Nbrejia, 2017.

asumido múltiples vejaciones arquitectónicas” (Curbelo, 2006:vol.2, 6.1.2). Fue ejemplo del racionalismo en Huelva, recordando el *estilo alemán* (Fig.4.35 y Fig.4.36).

Afortunadamente, no todos los edificios construidos para este fin, en este periodo de tiempo, han recibido el mismo tratamiento. Existen casos como el Cine Municipal de Cádiz, proyectado por Sánchez Esteve, Hidalgo y Alcalá del Olmo en 1930 que han sido recuperados y reintegrados en la dinámica de la ciudad.

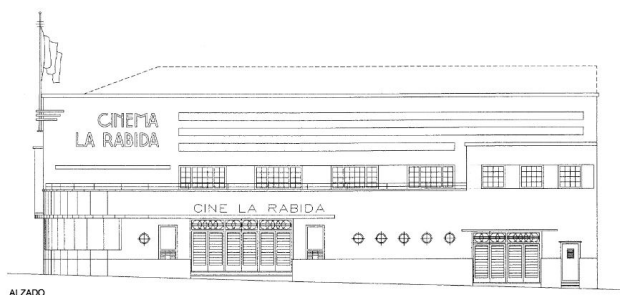


Fig.4.35. Cinema La Rábida, Huelva, Gutiérrez Soto (1931).
(Fuente: Curbelo, 2006:vol.2, 6.1.2)



Fig.4.36. Cinema La Rábida, Huelva, Gutiérrez Soto (1931)
(Fuente: www.iaph.es/sys/productos/DOCOMOMO
[consulta: 15.04.2017])

Uno de los ejemplos más evidentes del olvido sufrido por el PAMoMo que se encuentra fuera de la arquitectura pública es la vivienda social, creada como consecuencia del auge económico industrial, los poblados de colonización⁴³ o la vivienda obrera. Son edificios vinculados a una actividad, “reflejo de un periodo que durante mucho tiempo han sido espacios olvidados e incluso marginales, lo que ha provocado su deterioro de forma dramática” (Arévalo y del Bosch, 2013:3).

Durante este tiempo, la vivienda⁴⁴ ha sido estudiada y analizada de forma tipológica, independientemente de su emplazamiento. Convirtiendo su recuperación en objeto de investigaciones, cómo de su combinación surgían las diferentes formas-agrupaciones posibles o cómo se creó el modelo de ciudad buscado. Es necesario recordar que a la idea de utilidad de esta arquitectura se une la influencia del poder político del momento. Sin embargo, el hecho de que “los dirigentes (...) empleen la arquitectura como parte de su estrategia para demostrar que están en una

⁴³ “La idiosincrasia del proceso colonizador de España (...)confrontación de una suerte de políticas sociales entremezcladas con los procesos de tecnificación y modernización del campo español, junto con el intervencionismo de los diferentes regímenes gobernantes ante la ausencia de iniciativa privada incapaz de adaptar los procesos productivos agrarios con la creación de nuevas infraestructuras” (Cabecera, 2014:606).

⁴⁴ La vivienda como modelo fue estudiada desde tres puntos diferentes: “en primer lugar, la independencia del tipo edificatorio respecto a las alineaciones viarias (...) en segundo lugar, la correspondencia de la forma arquitectónica con la organización interna del edificio (...) y, por último, el intento (...) de hacer coincidir modelo y prototipo con el fin de obtener las máximas posibilidades de repetición. Sin embargo, las características asumidas por tal ampliación de los conceptos tipológicos manifiestan al mismo tiempo (...) los límites que estos mismos conceptos comienzan a presentar” (Aymonino, 1981:127).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

posición en la que son capaces de controlar los acontecimientos y que basta con imponer su voluntad para cambiar la forma del mundo" (Sudjic, 2010:48) no resta valor a su capacidad de producir un nuevo conocimiento socio-funcional.

Actualmente y de forma general, "esta arquitectura residencial sigue siendo conservada y no ha sido destruida. Son edificios que mantienen su uso original y no han necesitado recurrir a una reutilización para existir. Destacamos la revisión de sus acciones de conservación y mantenimiento que les han permitido actualizarse de forma más o menos acertada. En el patrimonio del MoMo, la obsolescencia del edificio es el principal objetivo a evitar en un trabajo patrimonial programado. La sociedad debería conocerlo para apreciarlo sin condicionar o limitar el desarrollo natural del edificio. Un correcto uso cultural es el mejor instrumento para proteger y ayudar al patrimonio debilitado" (del Bosch, 2017b:1). Además, en este caso, creemos que la recuperación controlada implica el desarrollo y distribución de los aspectos desconocidos y relacionados con su valor social y funcional.

4.3. Difusión de su autenticidad e integridad como *obra de arte total*. Aprecio social como autenticidad frente añoranza o nostalgia

"Hay horas de mi vida de las que me acuerdo con una gratitud especial porque fueron añoradas por una completa sensación de alegría o una mayor claridad de enseñanza. Entre éstas hay una –de entonces a hoy han pasado algunos años–, que es el momento de ponerse el sol en medio de las accidentadas masas de bosque de pinos que bordea la ribera del Ain, sobre el pueblo de Champagnole, en el Jura"

(Ruskin, 1964:177)

El último aspecto que vamos a definir dentro del *pensamiento básico* previo a toda acción de intervención será la *difusión de la autenticidad* del PAMoMo como parte del significado de este patrimonio. Diferenciaremos entre un aprecio social como reconocimiento de su autenticidad y un infrecuente sentimiento de añoranza o nostalgia, analizando el trabajo de gestión patrimonial realizado desde el cambio del significado del edificio intervenido, en sus aspectos subjetivos y sensibles, y cómo ha sido reconocido.

Al mismo tiempo, en este punto iniciamos el trabajo relacionado con la difusión del PAMoMo, centrado en su significado o valores, para posteriormente fomentarlo desde la protección sostenible (apartado 5.3), en su sentido más amplio, y la educación como metodología de reconocimiento (apartado 6.3), reforzando la relación *objeto-patrimonio-ciudadano*.

El concepto de autenticidad se definió en la Carta de Venecia 1964, aplicado al monumento histórico. Con él se cerraba un amplio debate de todas las corrientes ideológicas sobre cómo intervenir en el PAH. Además, se definía la necesidad de un *mantenimiento* del edificio como parte del trabajo patrimonial, adaptado a cada realidad geográfica, que garantizase la protección de la autenticidad del edificio.

"Cargadas de un mensaje espiritual del pasado, las obras monumentales de los pueblos continúan siendo en la vida presente el testimonio vivo de sus tradiciones seculares. La humanidad, que cada día toma conciencia de la unidad de los valores humanos, los considera como un patrimonio común, y de cara a las generaciones futuras, se reconoce solidariamente responsable de su salvaguarda. Debe transmitirlos en toda la riqueza de su autenticidad.

Por lo tanto, es esencial que los principios que deben presidir la conservación y la restauración de los monumentos sean establecidos de común y formulados en un plan internacional dejando que cada nación cuide de asegurar su aplicación en el marco de su propia cultura y de sus tradiciones"

(Carta de Venecia, 1964)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Este documento, redactado desde ICOMOS, se basaba en la Carta de Atenas de 1931 y ha sido desarrollado, ampliado y mejorado por otras cartas como la Carta de Nara 1994. Sin embargo, la Carta de Venecia continúa representando una de las más avanzadas herramientas en el trabajo patrimonial porque continúa en vigor y parte de sus principios han podido ser aplicados al PAMoMo. En 2011, en la Carta de Quebec fue recuperada desde un punto de vista teórico y práctico para mejorar los trabajos de intervención o gestión que garantizaran el significado cultural (Fig.4.37).

7. AUTENTICIDAD del PAMoMo (4.3)	RESPECTO A LA AUTENTICIDAD E INTEGRIDAD	Carta de Madrid	2011	PAMoMo
	CAMBIO Y PATRIMONIO INMATERIAL			
	ensure effective protection and conservation of the industrial heritage	Principios de Dublín	2011	PAH
	respetar la autenticidad	Carta de Québec	2008	PA
	respeto a la memoria del mobiliario original y formas de iluminación	Carta de Cádiz	2007	PAMoMo
	integridad funcional del edificio	Carta de Nizhny Tagil	2003	PI
	la gestión del proceso de cambio, transformación y desarrollo de las ciudades históricas y del patrimonio cultural en general, consiste en el control de las dinámicas de cambio, de las opciones y de los resultados	Carta de Cracovia	2000	PA
	la conservación requiere el mantenimiento de un entorno visual apropiado y otras relaciones que contribuyan a la significación cultural del sitio	Carta de Burra	1999	PA
	la autenticidad aparece como el factor esencial en el momento de la calificación de valores culturales	Documento de Nara	1994	PA
	políticas de conservación integradas	Convenio de Granada	1985	PA
	respeto y protección de la autenticidad y diversidad de los valores culturales	Carta de Turismo Cultural	1976	PAH
	los estados miembros de la Convención tendrán la facultad de denunciar	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA
	los valores culturales no se desnaturalizan ni comprometen al vincularse con los intereses turísticos	Normas de Quito	1967	PAH

Fig.4.37. Reglamentación sobre la gestión del cambio (subjetivo) del objeto patrimonial del MoMo. (Fuente: C. del Bosch)

Ese mismo año, en 2011, el Documento de Madrid solicitaba de forma explícita el *respeto a la autenticidad e integridad* de la obra patrimonial del MoMo, completando las anteriores definiciones⁴⁵. En este documento, se definía la Diversidad cultural y la Diversidad de Patrimonio como *una fuente irremplazable de riqueza espiritual e intelectual para toda la humanidad* con el objeto de realizar una puesta en valor del patrimonio del MoMo, llegando incluso a exponer los obstáculos que existen para definir de forma clara la autenticidad de un objeto.

Como hemos visto, las fuentes de información que nos permiten reconocer la autenticidad del PAMoMo son heterogéneas y amplias como reflejo de la arquitectura plural que representa. La identidad del conjunto del proyecto valorada desde los tres aspectos fundamentales que estamos desarrollando en este trabajo es extensa porque los espacios creados necesitan ser analizados como corriente artística, como contenedor de un uso, para un fin socio-funcional, y ejecutados bajo unas pautas científicas que representan a las nuevas tecnologías. La

⁴⁵ “Se concibe en el espíritu la carta de Venecia, 1964, y extiende el alcance de patrimonio cultural en nuestro mundo contemporáneo. En un mundo que está cada vez más sujeto a las fuerzas de globalización y homogeneización, y en un mundo en que la búsqueda de la identidad cultural se sigue a veces a través del nacionalismo agresivo y la supresión de las culturas de minorías, la contribución esencial, hecha por la consideración de autenticidad en la práctica de la conservación es clarificar e iluminar la memoria colectiva de humanidad” (Documento de Madrid, 2011).

veracidad de las fuentes que definen el origen del objeto patrimonio y nos ayudan a valorarlo es esencial. Ya que de su interpretación derivamos parte de su valor patrimonial. Comprenderlas es fundamental para planificar su conservación.

Además, no podemos olvidar que se trata de una corriente no uniforme geográficamente, condicionada por la realidad local de cada punto, lo que incrementa exponencialmente las opciones de su valor. Esta apreciación no imposibilita, en ningún momento, el trabajo patrimonial a realizar, sólo elimina posibles patrones de autenticidad, limitándolos a enunciados generales. La naturaleza compleja de este patrimonio y su evolución marcan su autenticidad (artística, histórica, social y científica). Por lo tanto, no podemos realizar valoraciones únicas, fijas o preestablecidas del PAMoMo, el contexto cultural al que pertenece condiciona el resultado final.

El trabajo de protección o puesta en valor del edificio del PAMoMo, realizado con toda la información o indicadores que arroja la definición de autenticidad de cada caso, debe perseguir la consolidación de estos datos obtenidos para recuperar el significado del edificio tanto en sus aspectos objetivos como subjetivos, particularizando para cada caso porque la diversidad patrimonial impide una estandarización de las normas. Se necesita un marco abierto, progresivo, razonable, flexible que contenga todos los aspectos del patrimonio sin excluir realidades, ni obstaculizar la evolución natural del edificio.

Ejemplos pioneros, destacados por su innovación formal, son la fábrica FAGUS (Fig.4.38) o la fábrica de sombreros Friedrich Steinberg, Hermann & Co. (Fig.4.39). Ambos edificios han sido intervenidos desde acciones patrimoniales coordinadas y recuperados para un fin público con diferentes resultados.

En el caso de la fábrica de hormas de calzado FAGUS se comenzó “a proyectar en 1911, y su construcción duró hasta 1913, se considera con frecuencia como el primer edificio del Movimiento Moderno propiamente dicho, el final de la fase pionera de la arquitectura moderna (...) la modernidad de este grupo de edificios es visible, en efecto, sólo en las partes de los dos costados donde el taller mecánico y la central eléctrica presentan paredes vidriadas hacia el Sur (...) el resto de la fábrica concuerda con el alcance y las intenciones de la práctica e ideas corrientes entonces en el Werkbund” (Banham, 1985:84). Este edificio, renovado en 1982, continúa vinculado a la actividad industrial aunque sin carácter productivo. Mientras que la fábrica de sombreros Friedrich Steinberg, Hermann&Co fue reconstruida entre 2006-2011, recuperando la calidad de su espacio principal definido por la presencia de luz natural desde la permeabilidad de su cubierta, permanece sin un uso permanente por falta de acuerdo.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público



Fig.4.38. Fabrica de hormas del calzado FAGUS en Alfeld/Leine, Walter Gropius, Adolf Meyer y Eduard Werner (1910-1914). (Fuente: Gössel, 1991:100)



Fig.4.39. Fabrica de sombreros Friedrich Steinberg, Hermann & Co. en Luckenwalde, Erich Mendelsohn (1921-1923). (Fuente: Gössel, 1991:115)

La autenticidad de estos edificios pioneros está determinada tanto por el edificio original como por su conservación. El primero de ellos fue modificado en una primera etapa de intervención en la que la recuperación del original prevalecía sobre otras formas de intervención. Sin embargo, el segundo ha sido rehabilitado con posterioridad y los criterios aplicados tenían por objeto la reparación de la espacialidad interior perdida. Se ha perseguido potenciar la autenticidad del edificio desde una reproducción parcial del mismo. Respetando que “incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única. Dentro de esta historia se encuentran lo mismo las transformaciones que ha sufrido en su estructura física a lo largo del tiempo que las cambiantes condiciones de propiedad en las que haya podido estar (...) El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora” (Benjamin, 2003:42). En ambos ejemplos, el concepto tradicional de autenticidad ha conducido a la recuperación del original, olvidando los valores asignados por el paso del tiempo.

Autenticidad y reproducción son términos opuestos. Este aspecto del carácter de autenticidad, su no-reproductibilidad, está integrado en el PAH desde el respeto hacia las intervenciones parciales significativas. Sin embargo, en el PAMoMo, al igual que otros aspectos que hemos estudiado, no se encuentra correctamente definido, existiendo la incorrecta premisa de que todos los edificios proyectados por la segunda y tercera generación son copias o imitaciones de los edificios pioneros del MoMo. Esta idea no se ajusta a la realidad porque el movimiento tiene implícito un espíritu de experimentación constante, convirtiendo todos los objetos en diferentes, definidos por su realidad y entorno de forma única.

Otro aspecto que condiciona involuntariamente la autenticidad de este patrimonio sería el *funcionalismo*, en evolución constante desde 1930 a 1950. Entendemos funcionalismo como una calificación realizada cerca de 1925 y en la que la “mayoría de los críticos de la década se sintieron perfectamente satisfechos con esta sustitución de palabras, aunque no de ideas, y funcional se ha interpretado –casi sin excepción- en el sentido limitado que Le Corbusier atribuía a racional (...) Como credo o programa, funcionalismo tiene quizá cierta nobleza austera, pero desde el punto de vista simbólico es una palabra muy pobre. Aunque consciente de su propia austeridad y nobleza, la arquitectura de la década 1920-1930 estaba intencionalmente cargada de significados simbólicos, luego descartados o ignorados por sus apologistas en 1930-1940” (Banham, 1985:311). Este sería un aspecto intangible, visual, resultado de la experiencia del edificio que se uniría al valor científico-tecnológico, configurador y determinante en la materialidad del edificio del MoMo.

El potencial creativo de estos valores residió en que fueron transmitidos desde el aprendizaje teórico impartido en las escuelas Bauhaus⁴⁶ como centros de difusión del *Estilo Internacional* y fueron renovado constantemente por la inquietud de los arquitectos de ese periodo (Fig.4.40). En un principio, este movimiento arquitectónico fue acogido como expuso Berlanga⁴⁷, en 1905, con el deseo de recuperar una actividad arquitectónica generadora y renovadora. No obstante, este ambicioso objetivo no fue alcanzado y el modelo racional fue interrumpido durante la IGM y IIGM, frenado por la necesidad urgente de una posterior reconstrucción.

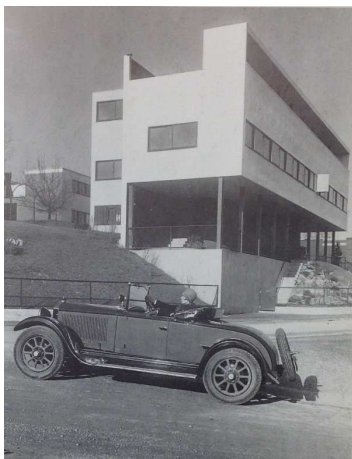


Fig.4.40. Casa doble 14/15, urbanización Weihenhof, Stuttgart, Le Corbusier (1927).
(Fuente: Gössel, 1991:169)

⁴⁶ “Aunque la Bauhaus ha llegado de tal modo a ser un símbolo de modernidad que adoptar sus métodos es prueba reconocida de que una escuela «se ha pasado a lo moderno», tuvo abundantes raíces en el pasado. Se formó por la fusión en 1919, de dos instituciones ya existentes en Weimar: la Academia de Bellas Artes, con una larga tradición histórica, y una escuela Kunstgewerbe fundada por Henry van de Velde después de establecerse en Weimar en 1903 a invitación del último Gran Duque de Sachsen-Weimar, al comenzar la ola de entusiasmo por el buen diseño, ola que también produjo el Werkbund. De ambas instituciones, Gropius heredó edificios, algunos miembros del personal docente anterior a la guerra y, en primer lugar, lo que podría denominarse buena voluntad” (Banham, 1985:279).

⁴⁷ “El arte creador del siglo XX, como lo fue hasta hace 600 años; la pintura y la escultura evolucionarán como sirvientes de la arquitectura y, en esa ocupación, podrán alcanzar su máximo desarrollo” (Banham, 1985:153).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

En el trabajo patrimonial, cuando se persigue recuperar la autenticidad del edificio, “hay que distinguir (...) dos aspectos: la nostalgia de los orígenes y la obsesión de la autenticidad (...) otra cosa es (...) la exigencia de autenticidad, que se traduce en una obsesión de la certidumbre: la del origen de la obra, de su fecha, de su autor, de su signo” (Baudrillard, 1969: 86) que se correspondería con un trabajo de catalogación previo. La autenticidad entendida como valor y no como nostalgia u obsesión es la coartada necesaria en toda *acción patrimonial*. En caso contrario, podríamos estar alterando inconscientemente el patrimonio, tanto el objeto en sí como el espacio que lo rodea y genera (espacio negativo de la obra). La autenticidad de estos edificios del siglo XX forma parte del significante del edificio y define su identidad que, paradójicamente, es considerada del siglo XXI.

A diferencia del PAH, que sí buscaba el *honor*⁴⁸ y respeto de las futuras generaciones, unidos a la fama y reconocimiento del arquitecto como autor de la obra, el PAMoMo no perseguía permanecer o trascender en el tiempo. Actualmente, las ciudades están formadas por dos grandes grupos de edificios con reconocimiento patrimonial. Por un lado, una arquitectura histórica creada para ser recordada y, por otro lado, la arquitectura del MoMo que no buscaba ese fin sólo priorizaba avanzar y no perdurar. El deseo de recuerdo, de permanecer en el tiempo, no estaba en su origen. Sus motivos eran sociales, funcionales, experimentales, científicos y exploraban nuevos horizontes arquitectónicos con la experimentación espacial, diagramas funcionales y técnicas constructivas, carecían de un fin conmemorativo. Esta es una de las diferencias más significativas respecto al PAH en el que es relativamente inmediato el sentimiento de añoranza hacia él. Existe un vínculo con estos objetos, de cotidianidad, sin base teórica que no tiene lugar con el MoMo.

Para reconocer que un objeto es auténtico, es necesario poder discriminar conscientemente antes de emitir un juicio. En el caso del PAH, es frecuente recuperar la imagen descrita por Ruskin como *lámpara del recuerdo* en la que identificaba la arquitectura “como el hogar y la protección (...) Podemos vivir sin ella, pero no podemos sin ella recordar. ¡Cuán fría es la historia y cuán falta de alma toda imagen comparada a la que escribe una nación llena de vida sobre la pureza del mármol! (...) No hay más que dos grandes conquistadores del olvido de los hombres: la poesía y la arquitectura (...) si algún provecho existe en conocer lo pasado o en la idea de no ser olvidado es en la continuación de los siglos (...) el primero hacer histórica la arquitectura de una época, y el segundo conservarla como la más preciosa de sus herencias: la de los siglos pasados” (Ruskin, 1964:179). Esta imagen de la arquitectura histórica nace con un significado y un vínculo *objeto-ciudadano* que con el tiempo ha llegado a ser determinante en los proyectos de intervención patrimonial.

⁴⁸ “Estas atenciones para la posteridad no entrañan, por otra parte, ninguna pérdida para el presente. Todas las acciones humanas se revisten de un cúmulo de honor, de gracia y de verdadera magnificencia por su respeto hacia el porvenir (...) cuando construyamos diremos, pues, que construimos para siempre (...) sólo cuando un edificio ha revestido este carácter, cuando se ha visto confiar a la fama de los hombres y santificar por sus hazañas, cuando sus muros han sido testigos de nuestros sufrimientos y sus pilares han surgido de la sombra de la muerte, su existencia, más duradera que los objetos naturales del mundo que les rodea, se ve por completo dotada de lenguaje y de vida” (Ruskin, 1964:188).

Esta realidad no está reflejada en el MoMo que necesita suplir la intención monumental con el conocimiento de los valores del edificio para identificar la autenticidad y significado del mismo. Es decir, las acciones realizadas desde la comprensión de la documentación original del proyecto y la lectura del espacio inicial, dejando a un lado las posibles modificaciones realizadas durante los años de uso, subordinando la estética casual de una intervención hacia la hermenéutica del edificio. “El esfuerzo hermenéutico se orienta hacia la recuperación del punto de conexión con el espíritu del artista, que es el que hará enteramente comprensible el significado de una obra de arte” (Gadamer, 1994:217) y permitirá realizar una acción patrimonial acertada.

En la definición del PAMoMo no es posible cerrar y poner unos límites que definan un elemento como patrimonio. Sólo será válido un análisis detallado de cada objeto que permita contrastarlo con la base teórica, no sólo estética, también, social y tecnológica porque la autenticidad es inseparable al patrimonio. Se trata de un movimiento ampliamente justificado y argumentado del que existen documentos que permiten ser consultados, interpretados y comparados con los aspectos artísticos y socio-funcionales, contenidos en el edificio transformado. La pérdida del equilibrio natural del edificio, mostrará acciones ambiguas o indeterminadas que evidenciarán que no existe una laxitud del funcionalismo en el MoMo, de ahí que si un edificio entra en un ciclo de no uso, pierde parte de su autenticidad.

Recuperando el concepto funcional de Baudrillard sobre el objeto *pseudofuncional* o *chisme*. El PAMoMo no se incluye en el concepto de *chisme* porque “todo *chisme* está dotado de virtud funcional. Si la máquina declina su función a través de su nombre, el *chisme* por su parte, en el paradigma funcional, sigue siendo el término indeterminado, con el matiz peyorativo de *lo que no tiene nombre*, o lo que no se sabe nombrar (la inmoralidad de un objeto del que no se sabe cuál es su uso exacto). Y sin embargo, funciona” (Baudrillard, 1969: 131). Para transmitir este valor y que sea recibido socialmente es necesario, como veremos en el punto 6 de este trabajo, adquirir una educación⁴⁹ como motor que permita al ciudadano mirar el patrimonio y reconocerlo como reflejo social.

La arquitectura como todas las artes necesita ser explicada para ser apreciada. Para el *ciudadano* es imprescindible una enseñanza previa del valor patrimonial sea el elemento que sea. Todo el mundo reconoce la pintura, la escultura, la música, etc. Sin embargo, no ocurre igual con la arquitectura porque su uso hace pensar que sólo sirve y tiene una utilidad. Además, es necesario reforzar la educación desde un punto de vista profesional. No es sencillo definir de forma unívoca la autenticidad del MoMo. Las incorrectas identificaciones hacen que el

⁴⁹ “La única acción que nos va a permitir preservar los valores patrimoniales arquitectónicos de los elementos más débiles, garantizando su correcta conservación, es la *educación patrimonial*. Es necesario entender la relación educación-sociedad-patrimonio como instrumento de protección porque el correcto uso cultural garantiza la permanencia. Ejemplos de la reciente difusión de la arquitectura industrial, su justa puesta en valor, pueden ser aplicados a los edificios racionalistas olvidados e incluso desconocidos por algunos sectores de la población” (del Bosch, 2013:2).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

edificio pierda su identidad transformándose en ese *chisme* que fue utilizado, dentro de una espiral de consumo, publicitado o no, para satisfacer algún tipo de necesidad.

"¿Por qué los arquitectos hemos de vivir en perpetua rebelión contra el presente? Hablamos de retomar el hilo de la tradición arquitectónica en el punto donde se ha roto. ¿No se trata en verdad de un pretexto para retroceder un par de siglos, para alejarnos de las necesidades, las condiciones y las duras realidades de la vida moderna? No podemos abandonar tan tranquilamente nuestros siglos de historia (...) Los hombres de ciencia han sido más fieles a su generación. La imponente dignidad, la belleza, el ajuste perfecto y el estilo de una moderna locomotora la hacen incompatible más hermosa que la mejor obra del mejor arquitecto actual. Si pudiéramos construir con el mismo ajuste, con la misma ciencia, con la misma aceptación del material moderno y de las condiciones modernas y con igual sinceridad; si pudiéramos pensar en nuestro edificio como en un problema sin precedente alguno, tal como lo es la locomotora, sin duda acompañaría nuestros esfuerzos la misma belleza, la misma serena dignidad: las ruinas del pasado podrían derrumbarse y hacerse polvo, sin embargo, conservaríamos todavía la tradición arquitectónica (...) La tumba está abierta y espera a la Arquitectura de arquitectos. Las exigencias de nuestros clientes carentes de gusto, que quieren fachadas de cristal y otras cosas similares, son racionales; pero nosotros, educados desde nuestra adolescencia en las tradiciones y la irrealidad, nos rebelamos contra todo problema que no admita solución por los métodos tradicionales.

Nos avergonzamos de nuestra desnudez y, sin embargo, nuestra regeneración estriba en confesar esa desnudez.

Para concluir, digamos que en un edificio cualquiera sólo puede denominarse arquitectura la fuerza originaria que contiene; introducir cualquier forma no contemporánea significa poner trabas al progreso y a la verdadera expresión de lo moderno en la arquitectura"

(Banham, 1985:64-65)

La autenticidad viene desde la herencia académica, iniciada a finales del siglo XIX, por arquitectos como Tony Garnier⁵⁰ o Auguste Perret⁵¹ y fue difundida a principios del siglo XX. En 1915, Lethaby expuso en Londres ante The Architectural Association el valor académico de la arquitectura y "sugería que una de las cosas que podían aprenderse de Alemania era (...) cómo apreciar la originalidad inglesa. Hasta hace unos veinte años, podía

⁵⁰ "Garnier se haya entregado a su proyecto de la Cité Industrielle rebelándose contra las ideas que antes abrigaba con cierta sinceridad (...) La Cité Industrielle se yergue en un lugar imaginario: más aún, en un emplazamiento ideal, pues una meseta plana, muy apropiada, levanta la zona residencial por encima de la industrial. También las zonas, aunque responden en general al tipo concebido por el planeamiento urbano de comienzos de siglo, son tratadas casi como elementos de Guadet. Residencias, industria, transporte, deportes y salud, cada uno de estos ámbitos ocupa superficies de tierra separadas y compactas: toda la industria está ubicada en una unidad, todas las residencias en otra, con comunicaciones totalmente inadecuadas como las proyectadas por ejemplo ente las dos zonas mencionadas: el único camino axial que bordea la zona residencial produce el atascamiento de todo el tránsito que llega y parte de la zona industrial en una sola arteria que carece de caminos secundarios para descongestionar el tráfico" (Banham, 1985:52).

⁵¹ "Auguste Perret (...) combinación de arquitecto y hombre práctico de negocios que lo hace comparable en importancia a Peter Behrens (...) Perret no introdujo progreso alguno en las estructuras de hormigón y algunos críticos más recientes han sugerido, incluso, que retrasó la evolución de esta técnica" (Banham, 1985:54-55).

"La posterior evolución de Perret hacia el total clasicismo escapa psicológicamente al alcance de este estudio, pues no ejerció influencia apreciable sobre el desarrollo del Movimiento Moderno; en cambio, su labor de racionalización y normalización de los elementos constructivos escapa a su alcance en el tiempo, pues sólo adquiere una forma notable hacia 1930, en su Garde-Meuble National. En el presente contexto, la importancia de Perret radica en su condición de maestro y ejemplo de la generación siguiente, y de hombre que –más que cualquier otro– convirtió el hormigón armado en material de construcción visible y aceptable a los ojos de quienes practicaban la arquitectura como un arte. Y lo hizo dotándolo de una estética rectangular fácilmente reconocible y no menos fácil de digerir" (Banham, 1985:60).

observarse un desarrollo muy notable del arte inglés en todos los terrenos. Durante cinco o seis años, alrededor de 1900, el gobierno alemán mantuvo como agregado a su Embajada en Londres a un experto arquitecto, Herr Muthesius, quien llegó a ser el historiador (en alemán) de la English Free Architecture (Arquitectura Libre Inglesa) Muthesius estudio, clasificó, tabuló y –debo decirlo- comprendió a todos los arquitectos que en ese entonces construían algún edificio. Luego, precisamente cuando nuestra edificación libre se impuso, o por lo menos estuvo a punto de hacerlo, se produjo una tímida reacción y reaparecieron los estilos de catálogo. Es igualmente cierto, o incluso más cierto aún, que los adelantos realizados por Alemania en el campo del diseño industrial se han fundamentado en el Arts and Crafts inglés” (Banham, 1985:61), surgieron de una formación académica previa.

Edificios iconos de esta primera etapa, modelos de estudio, continúan siendo símbolos y han marcado un patrón de intervención. Por ejemplo, Tassel House (Fig.4.41 y Fig.4.42) de Bruselas, proyectada por Víctor Horta y construida en 1892, actual sede administrativa de carácter privado, y el edificio de apartamentos en la Rue Benjamin Franklin de París, proyectado por Auguste Perret en 1903, pionero en el uso del hormigón armado aunque continuista en el revestimiento de su fachada material cerámico (Fig.4.43).



Fig.4.41. Interior Tassel House, Bruselas, Virctor Horta (1892).
(Fuente: Gössel, 1991:48)



Fig.4.42. Exterior Tassel House, Bruselas, Virctor Horta, (1892).
(Fuente: C. del Bosch, 2013).



Fig.4.43. Casa de Viviendas, Paris, Auguste Perret (1902-1903).
(Fuente: Gössel, 1991:82)

En 1905, en *Architectural Review* se publicaron comentarios sobre lo que sería la *Arquitectura de arquitectos* y la relación de los edificios, que hoy son patrimonio, con la sociedad. Estos objetos artísticos deben ser reconocidos por ella, por su autenticidad intrínseca y no material, transmitida desde una acertada difusión. Los ejemplos anteriores muestran la capacidad de estos edificios para ser reintegrados en las ciudades.

4.4. Objeto de estudio: El espacio *negativo* en la arquitectura del Movimiento Moderno

“El arquitecto (...) en primer lugar, trata directamente los objetos materiales y, al igual que el gigante Anteo, es hijo de Gea, la Tierra, y de ella obtiene su fuerza (...) puede elaborar dibujos para dar una primera concreción a su creación, debe recordar que la superficie plana, con todas sus características, es sencillamente una versión preliminar en un idioma extranjero. A este respecto, cabe comparar los dibujos del arquitecto con un guión escrito que sirve de base a la película proyectada en pantalla. La relación pictórica entre el espacio negativo y positivo sólo afecta al arquitecto cuando, en su labor de delineante, plasma en papel la idea de lo que será la construcción en el mundo físico. Dibuja en un medio mientras inventa en otro”

(Arnheim, 1992:102-103)

Dentro del *pensamiento básico*, hemos identificado el PAMoMo desde criterios ideológicos y reglados que nos han permitido conocer su *significado* (apartado 4.1) y valorar la salvaguarda de sus valores subjetivos en los proyectos de intervención (apartado 4.2). Además, hemos considerado la difusión de su *autenticidad* (apartado 4.3) como valor propio, alejado de sentimientos de añoranza o nostalgia injustificados patrimonialmente, y próximos a la incompreensión (Fig.4.44).

En arquitectura como en otros movimientos plásticos, “el público trata de sobrevivir a una realidad artística escurridiza y algo caótica que no sabe cómo asumir, principalmente porque no ha contado con una enseñanza formal que favoreciese la adquisición de las estructuras mentales receptoras (...) la idea de cambio contante, a la apertura de fronteras del arte a la vida diaria” (Calaf, 2003:172). Por lo tanto, comprender el arte, la historia y la crítica artística de toda corriente desde una base de conocimiento es imprescindible. En este punto, iniciamos el trabajo de difusión y fomento del PAMoMo que se desarrollará en los siguientes apartados desde diferentes puntos de vista.

En este caso, vamos a realizar una *aproximación científica*⁵² sobre su *significado*, *valores subjetivos* y *autenticidad*. Arnheim, en su visión de la arquitectura como arte, estableció relaciones entre *percepción-razón*, *intuición-intelecto* y *entusiasmo-frustración*, ya que consideraba que “no existe ninguna actividad humana, aparte de las artes, que establezca una conexión tan íntima entre la percepción y la razón, la intuición y el intelecto, y el entusiasmo del descubrimiento o la frustración y la frialdad controladora” (Arnheim, 1992:180). En este conocimiento, basado en la composición visual, se necesita un interlocutor encargado de realizar la aproximación al objeto con *objetividad* y *acierto*⁵³.

⁵² Pero el arte ¿es acaso ciencia? “Lo que se necesita, al parecer, para disminuir la cuestión no es un inventario de todos los elementos que contiene una obra de arte. La ciencia no pretende duplicar el objeto de estudio en ningún campo. En cambio, lo que se precisa para rebasar el estadio de la comprensión de las propiedades particulares es una concepción de la estructura global en la que dichas propiedades ejercen su función” (Arnheim, 1992:182-183).

⁵³ “Un análisis de esta índole es ciertamente psicológico, pero cabe preguntarse si es también científico (...) es de carácter fenomenológico y presupone una cierta confianza del analista en su capacidad de contemplar determinados aspectos psicológicos con objetividad y acierto (...) Está basado en una filosofía de la estética, según la cual el arte es uno de los principales vehículos que permite a la mente humana orientarse en entorno que constituye su espacio vital” (Arnheim, 1992:184-185).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

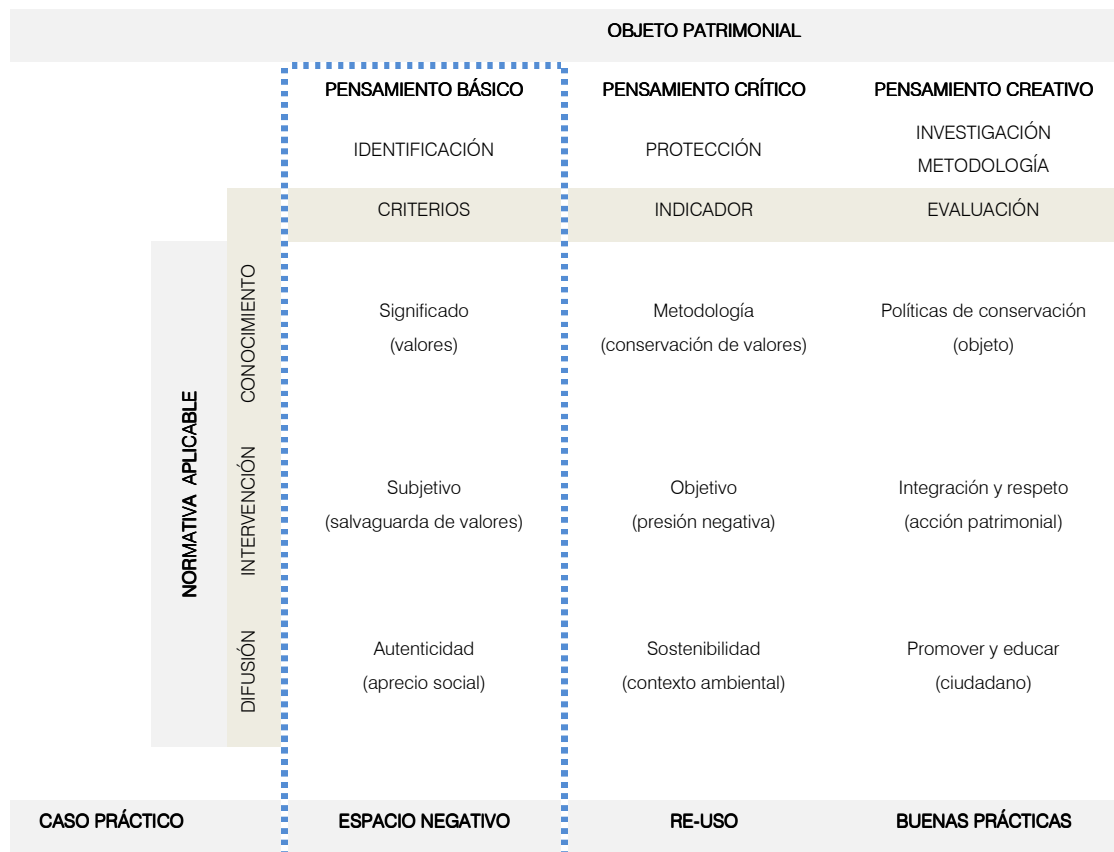


Fig.4.44. Diagrama de conceptos aplicables en el estudio hermenéutico de la intervención patrimonial sobre el PAMoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

En el *Congreso Internacional Architectonics Network*⁵⁴ 2016, reflexionamos sobre cómo con la llegada del MoMo, el concepto del *arte por el arte* dejó de ser el principal objetivo de la arquitectura para perseguir una meta más amplia que el valor estético y por qué se abandonaron las líneas de trabajo cuyo origen eran exclusivamente la creación personal del autor, proyectando edificios con un significado que intentaba dar respuesta a las demandas sociales del momento. Desaparecía el objetivo de diseñar arquitectura pública conmemorativa para crear una arquitectura de uso público, real y funcional que no buscaba ser la protagonista de la ciudad pero sí ayudar a configurarla. El MoMo es el reflejo de la unión *teoría-práctica* y el compromiso de mejorar la realidad social a través de una configuración espacial exterior e interior, participando del concepto *espacio negativo* que, como en todas las artes, tiene un papel constructivo y cargado de valor. Se crea una relación directa y complementaria entre la parte

⁵⁴ *Congreso Internacional ARQUITECTONICS NETWORK: mente, territorio y sociedad*. "Investigación innovadora e interdisciplinar a través del diseño: educación, arquitectura y participación social en la planificación". ETSAB, Universtat Politècnica de Catalunya. Junio 2016.

material del edificio y la inmaterial que lo rodea, de carácter dinámico e imprescindible en la definición de lo construido.

De esta forma, cuando intervinimos sobre el patrimonio del MoMo o sobre la ciudad que lo contiene, no podemos olvidar que la obra de arquitectura está determinada “tanto por el objetivo al que debe servir como por el lugar que ha de ocupar en el conjunto de un determinado contexto espacial. Todo arquitecto debe contar con ambos factores (...) Esta es la razón por la que decimos de una obra lograda (...) cumple perfectamente la determinación de su objetivo (...) aporta por su construcción algo nuevo al contexto espacial urbano o paisajístico. La misma obra arquitectónica representa por ésta su doble inordinación un verdadero incremento de ser, es decir, es una obra de arte” (Gadamer, 1994:207). El concepto tradicional de obra de arte se ha ampliado para la arquitectura del MoMo sin subordinarse a los valores estéticos como ocurría con el PAH. Luego, al modificarlo debemos considerarlo y “tratar de buscar equilibrios virtuosos entre las reglas de construcción de los lugares y el ambiente” (Magnaghi, 2011:92). Una correcta unión *autor-objeto-entorno-usuario*, permitirá identificar y generar sentimientos de pertenencia social sobre este patrimonio. Favoreciendo el diálogo *teoría-creación* en los futuros proyectos de intervención sobre el PAMoMo.

Ampliando el concepto del *espacio negativo* en la arquitectura del MoMo y cómo éste ha sido alterado y debería ser recuperado desde el trabajo patrimonial, presentamos una comunicación al *III Congreso Nacional de Arquitectura Pioneros de la Arquitectura Moderna Española 2016*, aportando el estudio y análisis de un edificio catalogado como es el Instituto Anatómico Forense⁵⁵ de Sevilla, proyectado por los arquitectos Gabriel Lupiáñez Gely y Rafael Arévalo Carrasco en 1935, obra pionera creada desde un trabajo de investigación estético y funcional sobre la arquitectura racionalista europea⁵⁶ del momento, que nunca pretendió ser la referencia ideal, ni perfecta a seguir. Perseguía el equilibrio⁵⁷ del proyecto con la realidad social y, simplemente, continuó con las pautas dadas por el movimiento, diseñar para resolver una demanda social, sin pensar en el futuro o vida útil del edificio porque no perseguía ser considerado como un objeto de culto arquitectónico en sí mismo. Sin embargo, este edificio, adaptado a sus circunstancias locales, llegó a ser fuente de inspiración de futuras generaciones de arquitectos y el inicio de una trayectoria profesional novedosa⁵⁸ dentro de un contexto principalmente regionalista.

⁵⁵ PGOU de Sevilla, 8 agosto 2008, Catálogo Periférico CP. 019, grado de protección C.

⁵⁶ Previamente a la redacción de este proyecto, se realizó un “estudio comparativo en establecimientos de índole análoga existentes en el extranjero, entre los cuales figuran especialmente los que a continuación se indican: L'Institut d'Anatomie de l'Université Libre. Bruxelles; The Department of Anatomy. University College-London; L'Institut d'Anatomie. L'Université de Strasbourg; Department of Anatomy, Neuroanatomy and Histology. Washington; University School of Medicine. St. Lois Missouri; Die Interakademische Hirnforschungsanstalt. Budapest; Dutch Central Institute for Brain Research. Amsterdam; El Instituto de Anatomía Normal de la Universidad de Milán” (Jiménez, 1999:253).

⁵⁷ “La solución adoptada se basa en un criterio de equilibrio (entre lo ideal y lo posible) orientando el proyecto y de forma que con él queden satisfechas las necesidades actuales, dentro de un presupuesto de mantenimiento proporcionado, y sea factible, sin embargo, su ulterior desarrollo gradual, en estrecha concomitancia con las causas que lo exijan y los medios económicos disponibles” (Jiménez, 1999:246).

⁵⁸ Posteriormente, existieron otros ejemplos de arquitectura racionalista realizados en Sevilla por los mismos autores que muestran la evolución del trabajo iniciado en el Instituto Anatómico Forense. Entre ellos destacamos la Clínica para el Doctor Vázquez Elena en la Ronda de Capuchinos, 38 (1937).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Inicialmente, el Instituto Anatómico fue concebido para combinar la función docente y académica junto con la sanitaria, mejorando las instalaciones asistenciales existentes en la ciudad en 1935. Con el tiempo, la demanda del uso asistencial se incrementó notablemente y fue independizada para, finalmente, liberar al edificio del estrés funcional y desarrollar sólo la actividad docente⁵⁹.

Este edificio perseguía una meta más amplia que el valor estético y la creación personal del autor, se refleja la unión teoría-práctica y el compromiso de mejorar la realidad social. Este objetivo se alcanzaba desde la configuración y la articulación de espacios que definirán la *autenticidad* y valor del objeto racionalista. Espacialmente, el edificio muestra una rotunda volumetría e imagen exterior sin simetrías, lo que no facilita una lectura volumétrica funcional intuitiva (Fig.4.45). Se trata de una agrupación de espacios con uso preestablecido entorno a un núcleo de comunicación vertical que vertebra el edificio, alcanzando un significado propio, diferente y único.



Fig.4.45. Fachada principal del conjunto desde el acceso principal, avenida Sánchez Pizjuán.

(Fuente: C. del Bosch, 2016)



Fig.4.46. Detalle del acceso principal, avenida Sánchez Pizjuán.

(Fuente: C. del Bosch, 2016)

Inevitablemente, para valorar correctamente el concepto del edificio del MoMo es imprescindible poseer la capacidad funcional de captar este espacio en su percepción más amplia sin ornamentos ni artificios (Fig.4.46). Esta valoración se debe realizar exterior e interiormente porque existe un diálogo constante entre la parte material del edificio y la inmaterial. El espacio tiene un carácter dinámico e imprescindible en la definición de lo construido lo que provoca que esta arquitectura sea formalmente vulnerable, sensible y fácilmente modificable si no es acertadamente comprendida. Actualmente, estas ideas iniciales se han transformado en las cualidades inmateriales que definen el *valor de autenticidad* del objeto patrimonial del MoMo.

⁵⁹ "Hay que destacar que esta unión de usos y espacios, diferentes e incluso opuestos, fue uno de los principales condicionantes del diseño. En las memorias del proyecto original, redactado a principios de los años 30, se puede comprobar cómo los arquitectos diseñaron desde la horizontalidad y verticalidad del edificio como parte indispensable del periodo académico universitario" (del Bosch, 2016a:123).

Desafortunadamente, algunos edificios del MoMo han desaparecido por ideas preconcebidas sobre estos rasgos intangibles del arte. Mientras otros, como la Casa Melnikov (Fig.4.47) de Moscú, 1929, que han presentado importantes patologías estructurales y constructivas a lo largo del siglo XX, no han sido intervenidos con medidas acordes a un nuevo patrimonio o monumento, llegando a necesitar una acción social para solicitar su protección.



Fig.4.47. Casa Melnikov, Moscú, Konstantin Melnikov (1929).
(Fuente: Glancey, 2003:155)

Durante el proceso de conservación y mantenimiento del PAMoMo, se detecta como aquellas cualidades que lo hacían destacar se han transformado en puntos más débiles. La falta de práctica en la aplicación de algunas técnicas constructivas o la inexperiencia sobre los materiales empleados han hecho que algunos edificios hayan visto amenazada su estabilidad estructural por la incomprensión del *espesor de su imagen*, concepto definido por el filósofo francés Foucault como la "transparencia de las figuras más neutras o las más improvisadas, que corre el riesgo de depositar significaciones preconcebidas, bajo la apariencia de un afuera imaginado, tejiendo de nuevo la vieja trama de la interioridad" (Foucault, 1993:24). Es decir, las ideas preestablecidas o prejuicios sobre el MoMo unidas a la gestión patrimonial aplicada del edificio histórico han perjudicado a la preservación de estos edificios.

Recuperando nuestro caso de estudio, en este momento, se podría pensar que el Instituto Anatómico se ha transformado en un elemento obsoleto, con similar función, y que ha pasado desapercibido sin generar nostalgia, ni aprecio social en la ciudad. Sin embargo, ahora "es el momento de llamar la atención sobre él, tras este periodo de olvido" (Ballart, 1997:19), recuperando sus valores arquitectónicos racionalistas.

Durante la redacción del proyecto, los arquitectos llegaron a justificar el emplazamiento del edificio, la organización funcional durante el periodo de ejecución y la planificación de obra estimada⁶⁰. También se tuvo en cuenta que "el

⁶⁰ Se deseaba realizar "su construcción sin que por ello dejase de funcionar el departamento anatómico y depósito de cadáveres que, aunque deficientemente, desempeñaba la labor que el nuevo Instituto no podía realizar hasta no quedar perfectamente terminado y dotado" (Jiménez, 1999:247).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

emplazamiento y forma del edificio no ocupase, de la parcela que se segregaba de la huerta del Hospital, más superficie que la realmente indispensable, rodeándole de espacios libres que permitían el desarrollo futuro del establecimiento y que, por el pronto, podían quedar como jardines provisionales o zonas de expansión y aislamiento que, llegado su día si así se consideraba preciso, pudieran servir de enlace con otros pabellones” (Jiménez, 1999:249). En resumen, se creó un edificio ideado (Fig.4.48) para, posteriormente, generar ciudad en su entorno más próximo mediante una serie de pabellones universitarios, independientes pero conectados funcionalmente (Fig.4.49).



Fig.4.48. Fuente aérea de Sevilla, vuelo americano (1956).

(Fuente: www.sig.urbanismosevilla.org [consulta: 09.02.2016])

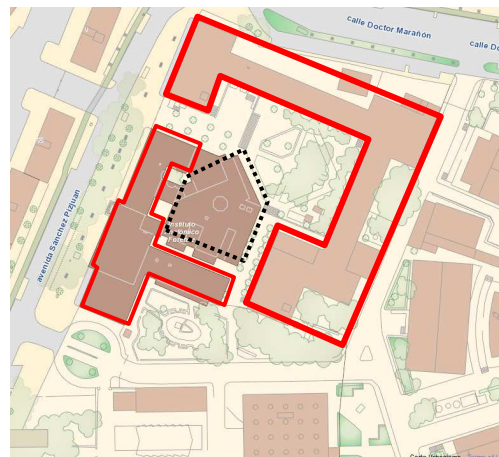


Fig.4.49. Planimetría del Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas, Dirección General del Catastro.

(Fuente: www.sig.urbanismosevilla.org [consulta: 09.02.2016])

El resultado final ha sido la actual Facultad de Medicina y ciudad sanitaria norte que, según la *ciencia del arte*⁶¹, al contener y surgir de una reflexión, merece ser reconocida como patrimonio. Afirmamos que las premisas iniciales se cumplieron y, dentro de las zonas de crecimiento previstas, se construyó un *tejido urbano ordenado*⁶², creado sin aspiraciones estéticas o de apariencia pero sí funcionales. Se llegó a un justo equilibrio aunque la falta de iniciativa para continuar con el trabajo teórico inicial ha terminado arrojando una zona urbanísticamente saturada que distorsiona el proyecto original.

⁶¹ “La ciencia del arte sólo contempla los edificios que contienen algo que merezca su reflexión, y es a éstos a los que llama *monumentos arquitectónicos* (...) Y cuando esta determinación original se ha hecho completamente irreconocible, o su unidad ha acabado por romperse a cabo de tantas transformaciones en los tiempos sucesivos, el edificio mismo se vuelve incomprensible (...) Un edificio no es nunca primariamente una obra de arte” (Gadamer, 1994:207).

⁶² Posteriormente, se realizó la ampliación de la actual Facultad de Medicina de la Universidad de Sevilla formada por el Instituto de Fisiología, Farmacología e Higiene, Sevilla, 1956-1960. Arquitecto: Alberto Balbontín de Orta.

Cuando el observador llega a un edificio siempre enfatiza aquello que ve en primer lugar, el significante del edificio. Su parte material se desarrollará como “el arte visual de organizar volúmenes en el espacio tridimensional (...) la noción de espacio tridimensional se transfiere a un mundo de objetos destinado a ser habitado, y no exclusivamente contemplado, pasa a cubrir propiedades nuevas tanto en el mundo físico como en el visual” (Arnheim, 1992:103). En la materialización o apariencia visual del Instituto Anatómico no se puede contemplar la fachada monumental sino real, la que Loos definía como “el reverso de la afectación artística y negación de cualquier engaño de la realidad” (Aracil y Rodríguez, 1988:133). Se refleja una clara, unitaria y uniforme idea volumétrica que recuerda los trabajos realizados en los sanatorios racionalistas europeos que también influenciaron otros edificios como el Dispensario Antituberculoso de Barcelona⁶³. Destaca su eje vertical, organizador de todo el conjunto, que contiene la escalera principal, único elemento común de todo el edificio, y en la que se vuelcan las zonas de aseos y los diferentes espacios horizontales de comunicación y distribución que perseguían la mejor orientación espacial⁶⁴ y funcionalidad⁶⁵ óptimas.

Dentro del conjunto universitario construido, se debe subrayar una desacertada ampliación, ejecutada durante los años 60-70 y motivada por la falta de espacios y el estrés funcional del edificio original por contener múltiples actividades. Esta acción fue realizada en detrimento de la forma original del edificio y su relación con los espacios urbanos más inmediatos, destruyendo parte de los objetivos marcados por los autores en la redacción del proyecto.

Se trata de un trabajo irreversible, ejecutado sin un análisis previo del área que desequilibra el significado del Instituto Anatómico. Según Benjamin, el *aura* del objeto - obra de arte, que es uno de sus valores simbólicos, ha sido desvirtuada porque el espacio exterior, que rodeaba al edificio y generaba un punto de encuentro para docentes, ha desaparecido al ser reducido y transformado formalmente. El edificio se abría al exterior y este espacio libre actuaba como “vehículo vacío preparado y con capacidad para llenarse de cosas. Porque, conscientemente o no, la gente deduce esta noción de espacio de su propia visión del mundo, y a menos que sean psicólogos, artistas o arquitectos, es improbable que lleguen a plantearse el reto de ponerla en tela de juicio” (Arnheim, 1978:13). Luego, este espacio original libre que había sido creado por los edificios (Fig.4.50), que podía considerarse vacío, ha sido deformado y estrangulado por dicha ampliación, destruyendo el orden y diálogo creado entre los pabellones universitarios.

⁶³ Dispensario Antituberculoso de Barcelona, proyectado por Sert, Torres i Clavé y Subirana en 1933. Fue declarado BIC en 1992.

⁶⁴ “La orientación adecuada de todas y cada una de las dependencias que componen el conjunto. Dichas dependencias no tienen la misma función y (...) requieren para su mejor funcionamiento una determinada orientación que asegure una iluminación constante y sin variaciones durante la mayor parte del día” (Jiménez, 1999:250).

⁶⁵ “Funcionalmente, el edificio cuenta con tres grupos de sectores contenidos en los tres volúmenes que forman el edificio: área de laboratorios-investigación, zona de aulas-docente y espacios para preparación de cadáveres-duelos. Originalmente, existía una diferencia de revestimientos y acabados entre estas zonas pero hoy ha desaparecido y se ha producido una homogeneización y desvirtuación de los mismos. Probablemente, una gestión del edificio coordinada y planificada habría podido conservar este gesto distintivo que tenía una clara intención de diferenciar los distintos sectores y usos” (del Bosch, 2016:126).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

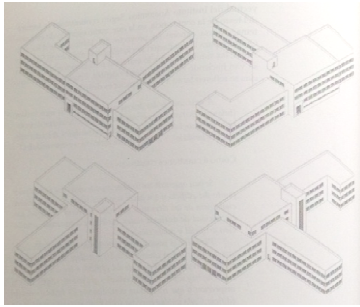


Fig. 4.50. Volumetrías. Vistas axonométricas del Instituto Anatómico.
(Fuente: Jiménez,1999:272)

En nuestro ejemplo, se comprueba como un edificio precursor ha visto alterada y transformada su imagen inicial (Fig.4.51). Esta modificación ha sido restada del *espacio negativo*⁶⁶ del edificio, provocando una desconfiguración del mismo. Este espacio que rodea al edificio "asumía la función activa de lo que ya no puede considerarse un espacio vacío de relleno (...) esto es lo que ocurre mientras consideramos la arquitectura exclusivamente como la relación entre lo que está ocupado por materiales construidos y lo que está libre de ellos. Pero, obviamente, la función del espacio negativo queda fortalecida ante el hecho de que en arquitectura los espacios abiertos constituyen el territorio de los ocupantes humanos" (Arnheim, 1992:106-108).

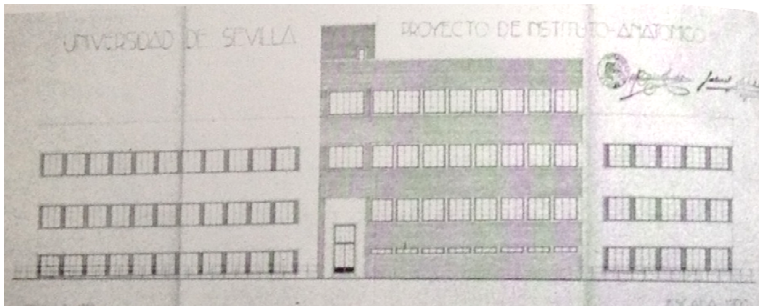


Fig.4.51. Alzado del proyecto original del Instituto Anatómico.
(Fuente: Jiménez,1999:250)

Junto con lógicas redistribuciones interiores ocasionadas por la falta de espacio, el edificio ha sufrido una serie de alteraciones provocadas por patologías estructurales que están siendo solucionadas mediante un proyecto de intervención patrimonial integral; además, se puede apreciar una significativa contaminación visual de sus fachadas principales por erróneas integraciones de elementos para instalaciones.

⁶⁶ El espacio negativo en la arquitectura: "El término espacio negativo fue inventado probablemente por los pintores ya que implica una concepción espacial más próxima a la experiencia de los artistas pictóricos que, por ejemplo, a la de los arquitectos. Sin embargo, tanto para pintores como para arquitectos, el "espacio negativo" denota lo contrario de lo objetos sólidos. Engloba el espacio que rodea a los objetos y los vacíos que quedan entre ellos" (Arnheim, 1992:102).

Aunque el Instituto Anatómico puede llegar a estar parcialmente irreconocible por las transformaciones sufridas, el edificio sigue siendo la suma del arte como abstracción formal (espacial) y la realidad funcional (prestación). Porque “cuando un edificio es una obra de arte no sólo representa la solución artística de una tarea arquitectónica planteada por un nexo vital y de objetivos al que pertenece originalmente, sino que de algún modo retiene también este nexo de manera que su emplazamiento tiene algún sentido especial, aunque su manifestación actual éste muy alejada de su determinación de origen. Hay algo en él que remite a lo original” (Gadamer, 1994:207-208). Y, en nuestro edificio, los cambios interiores y exteriores son significativos, pero la idea inicial del proyecto sigue estando presente y es reconocible.

Este trabajo cognitivo y basado en la filosofía de la estética es necesario para apreciar la estructura global de la obra y su carácter espacial sin restar valor a sus *prestaciones funcionales*⁶⁷ porque, en general, en los proyectos del MoMo existe un equilibrio *función-forma* adaptado a un programa⁶⁸. Cuando alguno de estos dos puntos se modifica, desaparece la armonía del diseño original. Normalmente, un incremento en la *función-actividad* puede destruir la *forma-espacio*.

Podemos tomar como ejemplo la evolución del antiguo Mercado Puerta de la Carne⁶⁹ de Sevilla (Fig.4.52 y Fig.4.53), proyectado por Gómez Millán y Lupiáñez en 1929. Edificio pionero del racionalismo que vio como su rotunda volumetría exterior se alteraba y transformaba durante años por un incremento de la demanda funcional del edificio, perdiendo su imagen original mediante incorrectas acciones en el *espacio negativo* que provocaron una desvirtuación del objeto inicial. Sin embargo, este desequilibrio funcional en este tipo de edificios no siempre ha conllevado una pérdida de valor. En otros casos, como el Mercado de San Agustín (Fig.4.54 y Fig.4.55) de La Coruña, proyectado por Rey Pedreira y construido en 1932-1938, imagen de la experimentación estructural realizada sin recursos técnicos, el incremento natural de la demanda funcional no ha implicado su desvirtuación y abandono.

Ambos edificios comparten muchos de los rasgos descritos en este punto como *significado* del edificio del MoMo o *autenticidad* de un patrimonio y su espacialidad interior recuerda a los edificios europeos pioneros del movimiento⁷⁰. Sin embargo, el primero de ellos se encuentra cerrado e inmerso en un proceso infructuoso de reutilización desde hace más de una década y el segundo ha sido parcialmente intervenido, continúa con su actividad inicial, y es referente arquitectónico del siglo XX del centro de la ciudad.

⁶⁷ del Bosch, C. (2015): “APRENDIENDO A CONSTRUIR SÍMBOLOS. Luz y Arquitectura. Iglesia de Santa María de las Flores y San Eugenio, Sevilla”. *II Congreso Nacional de Arquitectura PIONEROS DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA: APRENDER DE UNA OBRA*. Fundación Alejandro de la Sota. Madrid.

⁶⁸ “En el racionalismo, los elementos figurativos arbitrarios desaparecieron por primera vez para dejar paso a una corriente que aportaba nuevos valores arquitectónicos. Entre ellos, se puede destacar el interés de los autores por desarrollar el valor funcional y de uso de un edificio. Esta búsqueda de utilidad se puede comprobar en la lectura de las memorias justificativas de los proyectos conservados. Hoy gracias a ellos, al analizar los documentos originales que justifican los razonamientos de las soluciones adoptadas, se comprueba la relación y justificación de la relación teoría y práctica” (del Bosch, 2016:128).

⁶⁹ Mercado Puerta de la Carne, Sevilla, 1929, Arquitectos: Aurelio Gómez Millán y Gabriel Lupiáñez Gely. PGOU de Sevilla, Catálogo General. BOJA, n.158, 8 agosto 2008.

⁷⁰ Caja de Ahorros Postal de Ahorros de Viena, proyectada por Otto Wagner y construida entre 1904-1906 (fase I) y 1910-1912 (fase II).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público



Fig.4.52 y Fig.4.53. Mercado Puerta de la Carne, Sevilla, Lupiáñez Gely y Gómez Millán (1929).
(Fuente: www.docomomoiberico.com [consulta: 12.06.2016])



Fig.4.54. Mercado de San Agustín, La Coruña, Santiago Rey Pedreira, 1930.
(Fuente: Registro Docomomo Ibérico, 268)



Fig.4.55. Mercado de San Agustín, La Coruña, Santiago Rey Pedreira, 1930.
(Fuente: www.docomomoiberico.com [consulta: 12.06.2016])

En general, La proximidad temporal de este patrimonio ha hecho que la falta de memoria destruya partes importantes e identificables del conjunto. En el caso del Instituto Anatómico, se reconciliaba lo útil-funcional con lo artístico a través de la evolución de un tipo de arquitectura (Fig.4.56 y Fig.4.57) y la renovación de unos arquitectos que dentro de un contexto tradicional intentaban buscar una nueva expresión arquitectónica basada en ejemplos exteriores y no locales. Los autores, desde este trabajo disciplinar, iniciaron una "línea de continuidad racionalista, un particular (e internacional) modus operandi que, a poco que se profundice en el análisis del corpus de su obra, se encuentra en la práctica totalidad de la misma. Éste es un caso decididamente insólito dentro del marco arquitectónico sevillano" (Jiménez, 1999:309) donde la arquitectura regionalista disfrutaba de la aceptación social y era acogida como estilo tradicional. Ésta puede ser una de las razones por las que el Instituto Anatómico se

presuponía efímero, sin expectativas de futuro, porque no se ajustaba a la arquitectura reconocida. Sin embargo, su importante valor funcional y la capacidad de *respuesta-adaptación* a la demanda social han hecho que se consolide y, ahora, forme parte de la ciudad. Probablemente, si este objeto no hubiese estado creado para evolucionar y hubiese sido concebido como un elemento rígido y hermético, no habría podido generar a su alrededor este importante tejido docente y asistencial.



Fig.4.56 y Fig.4.57. Espacio interior, escalera principal del Instituto Anatómico.
(Fuente: C. del Bosch, 2016)

Funcionalmente, los valores patrimoniales del Instituto Anatómico se han conservado y adaptado a las nuevas demandas educativas, aunque espacialmente los valores relacionados con la figura y el fondo generado por sus espacios se han destruido de forma parcial. El vacío que envuelve un edificio, *espacio negativo*, se transforma dinámicamente porque es “el campo de batalla pasivo donde se encuentran las fuerzas antagonistas” (Arnheim, 1992:105) materiales e inmateriales, es aquello que el observador percibe frente a él, creando una relación entre el edificio y su entorno. Establece, por lo tanto, los límites de esta *relación dinámica*⁷¹.

Al igual que en el resto de las artes, el fondo del edificio se convierte en “generador activo de energía visual que contrarresta las fuerzas de las figuras y desempeña así una función positiva (...) el fondo asume una cierta responsabilidad en la forma material de la figura. De este modo, también el fondo se convierte en una figura y las relaciones entre ambos se reducen a una diferencia jerárquica. Los sólidos materiales de los edificios siguen siendo dominantes, pero el arquitecto tiene la posibilidad, e incluso la necesidad, de intercambiar temporalmente la

⁷¹ “La dinámica sigue circunscrita a los edificios, mientras que el espacio entre ellos, aunque permanezca vacío, es el campo de batalla pasivo donde se encuentran las fuerzas antagonistas del núcleo central y del armazón (...) el siguiente paso importante en la teoría de la figura y el fondo, como ya he señalado en otra ocasión” (Arnheim, 1992:103).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

relación entre la figura y el fondo como instrumento de comprobación del espacio intermedio” (Arnheim, 1992:106). Esta evolución constante no es siempre negativa. Sin embargo, en el caso del PAMoMo es necesario prestar especial atención a las posibles desvirtuaciones formales de sus espacios de transición porque una incorrecta intervención patrimonial puede restar, de forma irreversible, valores simbólicos del edificio.

En la lectura del Instituto Anatómico como objeto patrimonial se ha valorado un edificio incorrectamente transformado, que no se ha subordinado exclusivamente al valor estético, aumentando el número de características que lo definen. Es una imagen precisa, una figura que “se dibuja únicamente en la existencia gris de lo cotidiano y del anonimato; y cuando deja sitio a la fascinación, no se trata nunca de ellas misma, sino del vacío que la rodea, del espacio donde se encuentran sin raíz y sin zócalo” (Foucault, 1993:27).

Por lo tanto, hay que realizar un análisis específico de estos valores iniciales y conservar una cierta independencia en la relación arquitectura-tiempo inicial, creando un nuevo *cronotopo*, para medir las transformaciones sufridas. Porque el edificio en sí es el reflejo de un momento, de un tiempo constructivo y de un periodo concreto aunque siempre estará sometido a los cambios. Desde la imagen de evolución de estos primeros edificios, se puede valorar objetivamente el grado de acierto de los trabajos de intervención realizados hasta ahora. En 1923, Mies van der Rohe expresaba como “ni al pasado ni al futuro, sólo puede dársele forma al presente” (Mies van der Rohe, 1995:363-364) pero esta acción debe estar basada en el conocimiento teórico del objeto y en la experiencia de trabajos previos de intervención porque sólo desde el ejemplo podremos mejorar.



Fig.5.01. Página anterior: ilustración *Le Poème de l'angle droit*.
(Fuente: Le Corbusier, 2006)

5.0. *Pensamiento Crítico*. Revisión de la Protección del patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno

“Los objetos muertos adquieren fisonomía y vida. Despierta el ritmo absoluto de las cosas (...) De entre todas las artes, ninguna padece tanto como la arquitectura bajo nuestro desgarramiento, en ninguna se revela con tanto dolor y tan directamente la falta de una forma adecuada que nos pertenezca”

(Giedion, 1997:57)

En este apartado, a partir de la definición del *significado* propio del PAMoMo, vamos a revisar la protección del PAMoMo y cómo sus valores pueden ser conservados desde un *pensamiento crítico* que nos permita conocer las metodologías existentes aplicadas, la transformación que ha supuesto para el patrimonio en todos sus aspectos materiales, destacando los rasgos objetivos, cuantificables o científico-tecnológicos; así como la gestión de los cambios que se han producido y la constante *presión negativa* sufrida por sus valores desde el estudio de la relación *intervención-método-resultado* (Fig.5.02).

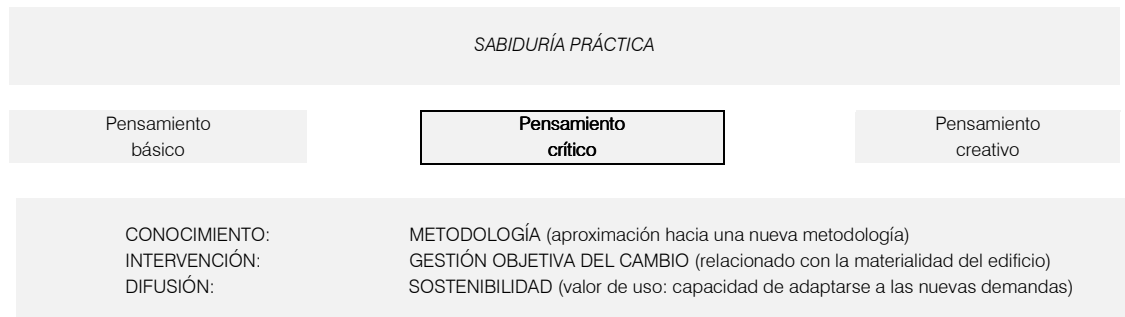


Fig.5.02. Diagrama de aplicación del concepto de *phronesis* y el pensamiento crítico aplicados al PAMoMo. (Fuente: C. del Bosch)

Esta revisión razonada se basa en la recuperación de los elementos materiales fundamentales que son constantes en todo edificio, independientemente de la corriente estilística en la que se encuentren enmarcados. En nuestro caso, destaca la racionalización teórica a los problemas del siglo XX como aspecto relevante de este patrimonio. Por lo tanto, su recuperación, realizada desde el conocimiento de su identidad, nos permitirá “evolucionar la conciencia social sobre el patrimonio y el nuevo monumento, basándose no sólo en la edad del elemento, sino en su valor intrínseco como reflejo de una época. Transformándolo en objeto merecedor de ser transmitido a futuras generaciones, entendido siempre en su conjunto y nunca de forma aislada” (del Bosch, 2014b:2), para,

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

posteriormente, defender una investigación metodológica basada en la aplicación de la *ciencia del arte* y la *educación patrimonial*.

De los valores patrimoniales que hemos formulado hasta ahora (apartados 1 y 4), subrayamos el "auténtico espíritu (...) en el que los hombres intentaron realmente entenderse con la Máquina como la potencia que liberaría al hombre de las antiguas servidumbres del trabajo y la explotación; una época tan audaz y poco convencional que Theo van Doesburg pudo clamar, contrariamente a los indicios de toda sabiduría adquirida: Toda máquina es la espiritualidad de un organismo" (Banham, 1977:20-21). La materialización de este carácter funcional, como valor original del edificio del MoMo, no puede ser obviada en su recuperación, ya que la actividad que contiene, su organización espacial y aspectos plásticos condicionan el resto de valores. Sería incomprensible recuperar un edificio que fue creado para un fin específico, desprovisto de uso porque sería asignarle valores propios del PAH o monumento histórico.

Para desarrollar este trabajo vamos a observar el objeto patrimonial desde su protección, valorando las acciones patrimoniales realizadas, los organismos de control existentes y las recomendaciones o procedimientos reconocidos; para ello nos basaremos en la gestión de los aspectos objetivos de la intervención, destacando la presión negativa a la que se ven sometidas las acciones de intervención patrimonial externas a la arquitectura, y, por último, valoraremos la difusión de soluciones acordes con el entorno o sostenibles, junto con su relación con el contexto ambiental (Fig.5.03).

Además, debemos afrontar este estudio recordando el deseo de las vanguardias europeas por expresar de forma clara y coherente "su necesidad de renovación radical" (Montaner, 1993:12) desde nuevos objetivos urbanos y arquitectónicos que, como ya hemos visto, son los nuevos valores del patrimonio arquitectónico no monumental. La *evolución funcional* no fue "para decirlo con la definición marxiana, más que una emancipación, y no una liberación, puesto que no significa más que la liberación de la función del objeto y no del objeto mismo (...) así, pues, son libres, como objetos de función, es decir, que tienen la libertad de funcionar (...) Ahora bien, mientras el objeto no está liberado más que en su función, el hombre, recíprocamente, no está liberado más que como utilizador de este objeto" (Baudrillard, 1969:16-17). Luego, debe valorar el procedimiento de recuperación del edificio, en función de un uso porque la *libertad de funcionar* solo implica una emancipación del edificio.

En general, en Europa, el patrimonio del MoMo conservado es bastante singular por los matices territoriales que sufrió la corriente arquitectónica a partir de la segunda y tercera generación de arquitectos del MoMo. Esta heterogeneidad formal, que no funcional, ha hecho que los trabajos de reconocimiento e intervención patrimonial se adapten de forma específica a cada caso.

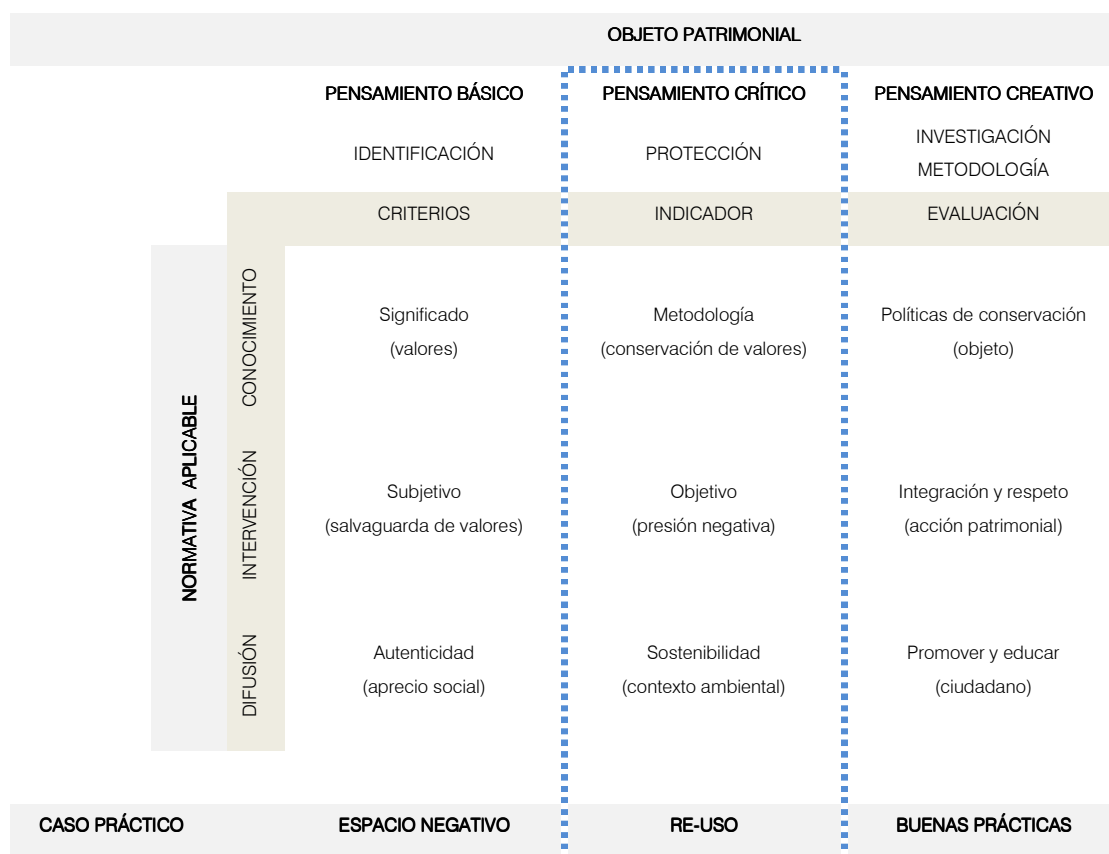


Fig.5.03. Diagrama de conceptos aplicables en el estudio hermenéutico de la intervención patrimonial sobre el PAMoMo. (Fuente: C. del Bosch)

En muchos casos, el proceso creativo que ha dado lugar a los proyectos de intervención poniendo en valor los edificios, ha sido realizado por diversas instituciones, tanto públicas como privadas, iniciando un camino desde el que se podía realizar un “trabajo desde un pensamiento crítico, en el que se organizaban correctamente los conocimientos” (del Bosch, 2015c). Ejemplos de edificios públicos europeos realizados por las generaciones de arquitectos previas al MoMo como Mary Ward House¹ de Londres (Fig.5.04 y Fig.5.05), diseñada por Smith&Brewer Arquitectos y construida en 1898, reutilizada como Centro Cultural o el actual Centre Belge de la Bande Dessinée de Bruselas (Fig.5.06 y 5.07), proyectado por Victor Horta en 1906, demuestran fundamentadas *acciones patrimoniales* en las que los valores iniciales, simbólicos, científicos y sociales, de los edificios han permanecido, gracias al trabajo realizado por entidades como *Twentieth Century Society*² en Reino Unido.

¹ Passmore Edwards Settlement, residencia en Londres (Mary House), Dunbar Smith y Brewer, 1896-1897.

² The Twentieth Century Society fue fundada en 1979 para la protección y conservación de edificios construidos después de 1914 en UK.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público



Fig. 5.04 y Fig.5.05 Mary Ward House, Londres, Smith&Brewer Arquitectos (1898).
(Fuente: C. del Bosch, 2015)



Fig.5.06 y Fig.5.07. Musee de la Bande Desinée, Bruselas, Victor Horta (1906).
(Fuente: C. del Bosch, 2013)

Esta arquitectura continuaba con los procedimientos científicos que perseguían los denominados *Principios de la Ciudad Humana*, definidos por Le Corbusier en la *Casa de los hombres*³, 1942, para la liberación del individuo y su realización personal en la ciudad, como parte del modelo urbano del MoMo. Esta ciudad material y edificada debía estar equipada de tal manera que “facilitase esta liberación en las mejores condiciones posibles, dados el lugar y la época” (Le Corbusier, 1999:26). De esta forma, dentro del conjunto de elementos que formaban la ciudad,

³ Escrito en colaboración con François de Pierrefeu, Paris, 1942.

“podemos destacar el lugar físico (natural o construido), el carácter cultural – social y el valor socioeconómico como elementos de su definición como objeto” (del Bosch, 2014b:1) y que deben ser tenidos en cuenta, desde un punto de vista crítico, para su conservación como parte del significado del conjunto patrimonial protegido. Son los indicadores que reflejarán el acierto de la acción patrimonial realizada.

Aunque estos edificios, en algunos casos, sólo se hayan percibido como una moda efímera y sus máximos iconos hayan sido destruidos como fue el caso de los Grandes Almacenes Bijenkorf de Rotterdam⁴ (Fig.5.08), el contenido de estos edificios se extendía más allá de una moda plástica y sin una base de conocimiento sólido.



Fig.5.08. Grandes Almacenes Bijenkorf, Rotterdam, Dudok (1931).
(Fuente: Glancey, 2003:163)

Existieron arquitectos como Richard Buckminster Fuller que defendieron este valor y apoyaron el *Estilo Internacional* en Estados Unidos como algo más que “una moda que se realizaba desde la sencillez más atractiva de las estructuras industriales que inadvertidamente habían ganado su libertad arquitectónica, no por una innovación estética consciente, sino mediante el rechazo, inspirado por el mayor beneficio monetario, de las superfluidades económicas (...) Este sorprendente descubrimiento (...) alcanzó un atractivo universal (...) El Estilo Internacional logró, mediante muchos de estos recursos ilusionistas, un impacto sensorial en la sociedad, tal como un truco atrae la atención de los niños” (Banham, 1977:317-318), pero no llegó a transmitir su amplio contenido. Su difusión fue realizada a nivel estético, dejando a un lado el contenido real de los edificios que estamos considerando en este trabajo.

Actualmente y en términos generales, los primeros cambios ejecutados en los edificios del MoMo han sido afecciones producidas por motivos lógicos de necesidades funcionales. En ellas, todavía no se valoraba la

⁴ Grandes Almacenes Bijenkorf de Rotterdam, diseñados por Dudok en 1931, como nuevo concepto comercial. Destruídos en 1940 durante la IIGM y a diferencia de otros edificios afectados por la guerra no llegó a ser reconstruido.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

identidad del edificio como objeto patrimonial porque no existía una catalogación del mismo; estamos hablando de cambios realizados en los 10-15 primeros años de vida del edificio. Posteriormente, sí se proyectaron trabajos de consolidación que empezaban a tener conciencia del significado y autenticidad de la obra aunque continuaban sin ser determinantes y consecuentes con ella.

En estos edificios con más de 50 años, se observan constantes cambios por adecuaciones funcionales o técnicas (adecuación de instalaciones, resolución de patologías, etc.), más o menos acertados. Cuando el PAMoMo ha sido administrativamente reconocido, ya contaba con alteraciones que modificaban su identidad original. Sin embargo, su catalogación ha sido realizada en base al proyecto inicial, evitando alusiones al estado actual del edificio y las modificaciones que incluye.

Vamos a comprobar cómo los últimos trabajos internacionales realizados sobre el PAMoMo están basados en los principios expuestos en la Carta de Burra 1999 y persiguen una *conservación preventiva y programada* que evite la desaparición de edificios condenados. Existe una conciencia sobre la complejidad de “la aplicación de los conceptos de mantenimiento preventivo en la arquitectura (...) debido a la naturaleza del patrimonio construido, pone una profunda brecha metodológica entre cualquier proceso industrial de mantenimiento y lo que se considera patrimonio. La brecha es debida a la evolución y cambio del sistema de valores culturales; a la naturaleza sistémica de la arquitectura con sus complejos vínculos entre elementos; a las dificultades en la previsión del ciclo de vida de los materiales de construcción históricos. Por supuesto, la idea de ciclo de vida también debe ser revisada porque el edificio debe ser recuperado antes de llegar a la necesidad de una sustitución” (Borgarino y Canziani, 2011:4)⁵. Se ha demostrado una amplia capacidad para evitar situaciones irreversibles como son la renovación funcional, rediseño espacial o recuperación de las envolventes dentro de complejos programas funcionales. Se ha reflejado cómo seguir la tradición en un proyecto no implica “imitar el pasado, sino proponer nuevas ideas” (Rivière, 1989:442), si bien el ser edificio pionero no garantiza un futuro ajustado a las expectativas iniciales del mismo.

Para realizar una reflexión sobre cómo han sido intervenidos estos edificios y qué ha pasado en algunos casos al no llegar a ser comprendidos en toda su extensión, confundiendo su *significado* con una simple corriente estilística sin valor científico. Consideraremos cada caso patrimonial como un indicador suficiente para ampliar la conclusión final. Además, abordaremos las diferencias geográficas de intervención que reflejan la variedad de objetos patrimoniales del siglo XX, destacando la capacidad de reutilización del edificio del MoMo desde un punto de vista formal, funcional y medioambiental, recuperando el concepto alemán de *sachlichkeit* o funcionalidad como valor del edificio.

⁵ “Applying the preventive maintenance concepts to architecture is quite impossible because of the “unreliable” nature of built heritage, that put a deep methodological gap between any industrial process of maintenance and what is considered as heritage. The gap is due to the evolution and changing of the cultural value system; to the systemic nature of architecture with its complex links among the elements; to the difficulties in forecasting the life-cycle for historic building materials. Of course the idea of life-cycle should also be revised because the aim should be operating before arriving at the necessity of a substitution” (Borgarino y Canziani, 2011:4).

5.1 CONOCIMIENTO DE UNA METODOLOGÍA ADAPTADA. Aplicación para la conservación de sus valores

“Antes tenía pegada a la pared encima de mi escritorio una foto de un periódico. Pese a la tinta emborronada, se discernía la imagen imprecisa de una maqueta arquitectónica del tamaño de un coche pequeño que se elevaba a la altura del ojo. En general, los arquitectos emplean en sus maquetas tonos grises poco definidos, pero a ésta la habían pintado de color carmín brillante, lo que sugería que se hizo para impresionar a un cliente con problemas de concentración”

(Sudjic, 2010:5)

Como primer indicador del trabajo de protección patrimonial realizado sobre el PAMoMo, vamos a desarrollar el análisis de la metodología adaptada al *significado cultural* de este patrimonio y valorar cómo su aplicación permite conservar los valores materiales propios de este nuevo monumento. De esta forma, desde el *pensamiento crítico* sobre la realidad de los edificios públicos europeos que han sufrido algún tipo de acción patrimonial, podremos reiniciar el trabajo de la conservación del MoMo.

En la valoración de las transformaciones sufridas por este patrimonio, debemos tener en cuenta las siguientes consideraciones. En primer lugar, destacar su relación directa con la formación y evolución de la ciudad porque, como ya hemos visto en su origen (apartado 1), el movimiento estaba integrado en una corriente social generadora de núcleos urbanos adaptados a unas necesidades sociales concretas. Luego, existe un vínculo intangible entre ambos que continua ya que cualquier modificación morfológica de la ciudad afecta indirectamente al objeto del MoMo. En segundo lugar, considerar que esta evolución urbana, en muchos casos natural, forma parte de los trabajos de intervención de forma indirecta. Aunque no existe un método o criterio para su aplicación porque es un hecho involuntario, sí afecta al objeto patrimonial y, en consecuencia, recibe la intervención patrimonial, voluntaria o inconsciente, pero modificadora del estado original del edificio y su significado.

Para realizar esta aproximación metodológica, vamos a recurrir a los escasos instrumentos normalizados existentes y las numerosas recomendaciones que forman parte de la *ciencia del arte* como configuradores de la imagen de la ciudad. Se trata de una línea experimental, que surge del trabajo realizado sobre el PAH pero adaptada a una nueva realidad y nuevos valores. Esta evolución del cambio del objeto debe ser completada con los nuevos trabajos patrimoniales realizados basados en la *conservación preventiva y programada*, los cuales ampliamos con el re-uso o carácter funcional del edificio como parte indispensable de la protección del PAMoMo.

Recordamos que el término *acción patrimonial* propuesto en este trabajo de investigación incluye desde los trabajos de conservación, con igual o diferente uso contenido en el edificio, hasta un olvido que puede haber

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

terminado en una demolición o pérdida parcial del edificio, pasando por un estado de espera constante por fallo de la gestión patrimonial utilizada o, en una correcta intervención que haya permitido al edificio continuar con su valor para crear ciudad.

La suma de todos los procedimientos realizables como gestión cultural descritos es “el reconocimiento de permanencias, invariantes estructurales y características paisajísticas que definen la identidad de un lugar y no debe inducir a interpretar el lugar mismo como el resultado de una relación unívoca, determinista entre la sociedad y las estructuras ambientales: cada ciclo de territorialización es un evento cultural que trata el mismo ambiente heredado actualizándolo (...) una simbiosis entre elementos humanos y naturales” (Magnaghi, 2011:97) que configurará el elemento intervenido.

Magnaghi, en este *ciclo de territorialización* que afecta tanto al *aura* del edificio como a su entorno, define una *identidad cultural* que incluye el edificio protegido y su entorno o contexto inmediato, modificando el *espacio negativo* del edificio u obra de arte (apartado 4.4).

Si recuperamos la interrogación previa sobre qué tipo de ciudad queremos crear, tenemos que ser conscientes de qué realidad social representa⁶, o sea, qué momento histórico reflejan los diferentes elementos que la forman porque esta respuesta reflejará el descontento socio-cultural que la motiva. En el caso del edificio público europeo del MoMo, comprobamos como “el reflejo de sus insatisfacciones dio lugar a (...) un lenguaje específico que reaccionaba ante una época compleja. En este momento, algunas de estas obras indudablemente destacables se encuentran dentro de zonas urbanas abandonadas, demandando una estrategia común de recuperación patrimonial equivalente a la utilizada para el patrimonio histórico declarado, pero que les permita una reintegración como elementos autosuficientes” (del Bosch, 2014b:1) dentro de la dinámica de la ciudad. Estos edificios configuradores de la ciudad del siglo XX que han permanecido y no han desaparecido, contaban con un valor funcional aunque carecían de carácter conmemorativo.

Frente a ellos, en los núcleos urbanos del siglo XX, se encontraban los edificios del PAH que se habían visto reutilizados modificando su uso y adaptándose a nuevas demandas sociales. En este proceso, incluimos la recuperación de espacios arqueológicos dentro de la “estructura urbana (...) configurando estas zonas como componentes de una ciudad totalmente diferente de la ciudad en que surgieron aquellos monumentos como elementos de representación” (Aymonino, 1981:25). En este caso, adquieren un papel protagonista que acentúa la diferencia con la nueva arquitectura del siglo XX. Son numerosos los edificios históricos que han visto alterado su uso, por ejemplo, el Teatro Marcelo de Roma transformado en fortaleza durante el siglo XII y posterior palacio renacentista (Fig.5.09 y Fig.5.10).

⁶ “Espacio artificial, histórico (...) intenta (...) configurar así una especie de herencia, de permanencia, cuya finalidad es presentar un testimonio de ambiciones y aspiraciones determinadas, tanto de carácter personal como colectivo, a través de instrumentos perennes” (Aymonino, 1981:25).

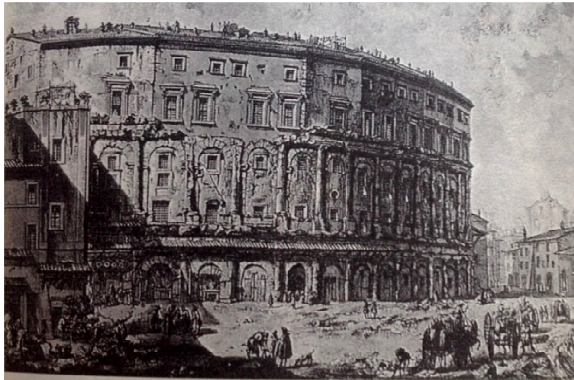


Fig.5.09. Teatro romano Marcelo, convertido en Palacio en 1519.
(Fuente: Hernández, 2002:40)



Fig.5.10. Teatro romano Marcelo, Roma.
(Fuente: C. del Bosch, 2009)

La unión de estos dos grandes subconjuntos arquitectónicos, PAH y PAMoMo, está creando y ampliando los límites físicos y de identidad cultural de la ciudad. Son “una fuente de identidad y, con ella, las ciudades en que se hallan inmersos. No se trata de potenciar el discurso local, sino todo lo contrario, de defender lo universal a través de la diferencia (...) señalar diferencias sin más propósito que identificar a los distintos sectores” (Calaf, 2003:130-131). Una correcta relación *patrimonio-ciudadano* pasa por reconocer el contexto y conciliar los agentes que la definen. Aunque la complejidad del PAMoMo hace que las miradas sobre él no sean unitarias, ni uniformes, lo que provoca una disolución de la relación.

Indudablemente, gracias al aprendizaje del PAH tanto en su carácter individual o seriado⁷, se ha integrado la necesidad de un trabajo previo documental, basado en la investigación y el análisis del objeto. No obstante, a finales del siglo XX, se concluyó que determinadas acciones como la aceptación de la mínima afección patrimonial, pensada para el PAH, era inadecuada para el PAMoMo porque no recogía la riqueza de valores patrimoniales intangibles o inmateriales del edificio; aspectos que se encuentran incluidos en el significado y autenticidad del MoMo. Además, el trabajo patrimonial se limitaba a ser reversible, documentado en todas las fases de la acción y escrupuloso en la definición del objeto patrimonial, evitando referencias materiales falsas, que no de autoría, evidenciando la intervención y utilizando soluciones constructivas que no restasen valor al edificio. Como veremos, a continuación, esta aproximación inicial ha evolucionado y se han modificado los procedimientos, adecuándose a la realidad del edificio del MoMo.

⁷ “El monumento exige, sin embargo, la presencia de una dimensión específica, de carácter excepcional, determinada bien a través de soluciones singulares (dimensión que coincide, a menudo, con el carácter original del monumento: la primera catedral gótica, la primera cúpula renacentista, etc.) bien a través de repetición de soluciones típicas a partir de procesos de consolidación tipológica (como las torres medievales, la edificación residencial de la burguesía mercantil, los rascacielos comerciales, etc.). El aspecto físico de la representación varía, en uno u otro caso, en cada ciudad, a lo largo de la historia, lo que implica una diferenciación, un enriquecimiento o un deterioro del significado. La repetición o la superposición de tipologías específicas –en estas operaciones poseen un carácter autónomo, sin intentar establecer unas relaciones urbanas precisas- puede provocar en cada ciudad tanto una pérdida como un mantenimiento de los significados, a lo largo de las sucesivas reelaboraciones que han caracterizado el desarrollo de estos fenómenos respecto a determinadas representaciones (en relación, naturalmente, a la forma urbana)” (Aymonino, 1981:29).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

En este momento, el binomio *arquitectura-ciudad* es asumido como existente aunque fueron las generaciones de arquitectos previas al MoMo las que iniciaron este trabajo de búsqueda para una estética urbana que creaba la ciudad como un tema arquitectónico, con un incontenido deseo de crear ciudad y mejores espacios habitables para todos. Esta ciudad está sufriendo un cierto desapego hacia esa imagen novedosa y se ha transformado en una proyección clásica de sí misma. Paradójicamente, en muchos casos no exista una idea de conjunto *socio-funcional* previo para intervenir sobre ella, las figuras administrativas se limitan a definir ordenaciones morfológicas del conjunto para un mejor crecimiento y desarrollo.

Este pensamiento, comparado con los trabajos urbanos (Fig.5.11) de principios de siglo XX, podría ser calificado como una *ideología antiurbana*⁸ porque actúa en detrimento de los elementos que la forman, incluyendo su patrimonio construido y conservado, afectando notablemente a los elementos más sensibles como es el PAMoMo.



Fig.5.11. Melancolía y misterio de una calle, Giorgio de Chirico (1914).
(Fuente: Calaf, 1994:306)

En apartados anteriores, hemos comprobado que las primeras recomendaciones estaban creadas exclusivamente para el PAH porque el concepto de PAMoMo no estaba definido. De esta forma, evidenciamos cómo en 1964, en la Carta de Venecia se iniciaron las recomendaciones necesarias para trabajar sobre los denominados monumentos históricos. Recordando la importancia de *respetar las aportaciones que definen la configuración actual sin importar a qué época pertenezcan, dado que la unidad de estilo no es el fin de la restauración.*

La recomendación dada en la Carta de Venecia 1964, aplicable a edificios con una larga trayectoria en los que las intervenciones han ayudado a configurarlos y en muchos casos son de igual valor que el propio edificio, carece de sentido para el PAMoMo porque se trata de objetos que, generalmente, no están en la memoria de la población.

⁸ "El declive del hombre público frente al desarrollo del hombre privado en la ciudad contemporánea, origina una ideología antiurbana (...) Los colectivos antiurbanos de los nuevos asentamientos no precisan de la ciudad clásica, y estos comportamientos terminan por condicionar una degradación y obsolescencia en el uso de la ciudad" (Aymonino, 1981:12).

Por lo tanto, sus posibles modificaciones no han supuesto una pérdida de valor. Sin embargo, en aquellos casos en los que sí haya supuesto una merma importante, realizada con soluciones menores, la recuperación de su estado inicial reforzaría sus valores y garantizaría su proyección en el futuro.

Aproximadamente, durante los siguientes diez años a la redacción de la Carta de Venecia, existieron iniciativas para la creación de medidas legislativas y administrativas para garantizar los procesos de revalorización. Pero no será hasta 1967, en las Normas de Quito, cuando se solicite la actualización de la normativa y las medidas legislativas para aplicarlas sobre el patrimonio. Al no alcanzar el objetivo propuesto, en 1975 se repetiría esta demanda dentro de la Declaración de Ámsterdam.

En 1985, se redactó el Convenio de Granada donde se acordaba la creación de un marco legal europeo de protección por parte de los Estados para la protección jurídica del patrimonio. Además, para evitar desfiguraciones, degradaciones o demoliciones injustificadas se creó una autoridad competente para autorizar las diferentes intervenciones.

Aunque no será hasta 1987, en la Carta de Washington, cuando se empiecen a abrir líneas de trabajo hacia la actividad multidisciplinar mejorando los resultados en los proyectos de intervención patrimonial aplicables al MoMo. Poco tiempo después, en 1990, en la Declaración de Eindhoven, se expresaba la necesidad de utilizar técnicas apropiadas y métodos de conservación adaptados a cada realidad patrimonial, lo que ampliaba la calidad de los trabajos patrimoniales sustancialmente al adaptarse de forma objetiva a cada realidad local. Posteriormente, en la Carta de Cravia 2000, se unificaron los dos objetivos anteriores, se defendió que las técnicas de conservación estuviesen estrictamente vinculadas a la investigación pluridisciplinar científica sobre materiales y tecnologías para las intervenciones sobre el patrimonio.

Será en el primer documento creado específicamente para el Movimiento Moderno, Carta de Madrid 2011, donde se recuerde la necesidad de aplicar técnicas adecuadas desde una *metodología apropiada* a este patrimonio aunque sin desarrollar ni detallar ningún procedimiento específico (Fig.5.12).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

2. PROCEDIMIENTO / METODOLOGÍA (5.1)	aplicación METODOLOGÍA APROPIADA	Carta de Madrid	2011	PAMoMo
		CRITERIOS DE INTERVENCIÓN (valores, calidad, cantidad, coherencia, equilibrio y compatibilidad, tiempos, método y rigor científico, gobernanza, enfoque multidisciplinar y cooperación, diversidad cultural)	Principios de la Valeta	2011
	compresión y valorización de los sitios patrimoniales, fomentar la conciencia pública	Carta de Québec	2008	PA
	establecimiento del régimen jurídico del patrimonio histórico en Andalucía	Ley 14/2007 (BOE 38, 13 febrero 2008)	2007	PAH
	desarrollo de instrumentos normativos y de planeamiento eficaces			
	comprender, documentar e interpretar los entornos en contextos diversos desde una aproximación multidisciplinar	Declaración de Xi'an	2005	PA
	valor del Patrimonio Industrial	Carta de Nizhny Tagil	2003	PI
	las técnicas de conservación o protección deben estar estrictamente vinculadas a la investigación pluridisciplinar científica sobre materiales y tecnologías usadas para la construcción, reparación y/o restauración del patrimonio edificado	Carta de Cracovia	2000	PA
	secuencia de investigaciones, decisiones y acciones; conservación desde el respeto al uso y significados existentes	Carta de Burra	1999	PA
	desarrollo de técnicas apropiadas y métodos de conservación	Declaración de Eindhoven	1990	PA
	rechazar desde el momento en que se proyecten adiciones de estilo o análogas, remociones o demoliciones y alteraciones o remociones de las patinas	Carta de la Conservación y Restauración	1987	PAH
	la planificación de la conservación debe ser precedida por estudios multidisciplinarios	Carta de Washington	1987	PAH
	creación de un marco legal de protección por parte del Estado - protección jurídica	Convenio de Granada	1985	PA
	evitar que los bienes sean desfigurados, degradados o demolidos - creación de una autoridad competente	Convenio de Granada	1985	PA
	acelerar trabajos en materia de catalogación e los edificios de interés arquitectónico urbano y rural	Recomendaciones 880 de la Asamblea del Consejo de Europa	1979	PA
	prever poderes legales con el fin de asegurar una protección eficaz del patrimonio arquitectónico			
	la conservación del patrimonio arquitectónico como uno de los objetivos principales de la planificación urbana y la ordenación del territorio			
	la conservación integrada compromete la responsabilidad de los poderes locales y apela a la participación ciudadana	Declaración de Amsterdam	1975	PA
	la conservación integrada exige una adaptación de las medidas legislativas y administrativas			
	la conservación integrada aleja amenazas	Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico	1975	PAH
	la restauración debe respetar y salvaguardar la autenticidad de los elementos constructivos	Carta de Restauo	1972	PAH
	adoptar una política general encaminada a atribuir al patrimonio cultural y natural una función en la vida colectiva y a integrar la protección de ese patrimonio en los programas de planificación general	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA
	proceso de revalorización del objeto sin mermar su significación histórica o artística			
	instrumentos de puesta en valor mediante la coordinación de iniciativas y esfuerzos de carácter cultural y económico-turísticos	Normas de Quito	1967	PAH
	actualización de normativa y medidas legislativas			
	colaboración técnica para problemas específicos			
	la conservación y restauración de los monumentos como disciplina y salvaguarda del objeto			
	en la restauración de un monumento deben respetarse todas las aportaciones que definen la configuración actual, no importa a qué época pertenezcan, dado que la unidad de estilo no es el fin de la restauración	Carta de Venecia	1964	PAH
	las adiciones no pueden ser toleradas si no respetan todas las partes que afectan al edificio, su ambiente tradicional, el equilibrio del conjunto y sus relaciones con el ambiente circundante			
	deben excluirse ordinariamente todo complementamiento del monumento, considerando sólo anastilosis; es decir, la recomposición de partes desmembradas existentes, con la adición eventual de elementos neutros			
	el repintado motivado por razones artísticas y de unidad arquitectónica sólo podrá realizarse cuando se base en datos absolutamente ciertos proporcionados por el monumento que hay que repintar y no en hipótesis	Carta del Restauo	1932	PAH
	atribuir la máxima importancia a los cuidados continuos de mantenimiento de la obra de consolidación			
	protección del monumento: soluciones específicas, se abandonan las restituciones integrales y se potencian las obras de mantenimiento regular y permanente			
	creación de inventario de monumentos históricos nacionales, acompañado de fotografías y notas	Carta de Atenas	1931	PAH
	trabajos de conservación, recomendación de volver a su puesto los elementos originales encontrados (anastilosis), los materiales nuevos deben ser siempre reconocibles			

Fig.5.12. Reglamentación sobre los procedimientos o metodología aplicable al objeto patrimonial del MoMo. (Fuente: C. del Bosch)

Ese mismo año, en los Principios de la Valeta 2011, se reflexionaba sobre los criterios de intervención. Términos como valores, calidad, cantidad, coherencia, equilibrio y compatibilidad, tiempo, método y rigor científico, gobernanza, enfoque multidisciplinar y cooperación y diversidad cultural fueron debatidos y se incluyeron en el trabajo patrimonial arquitectónico.

Artículo 2.2.

Utilizar una metodología que evalúe el significado cultural y proporcione criterios para su conservación y respeto antes de comenzar el trabajo.

La metodología utilizada en la evaluación del significado del patrimonio arquitectónico del siglo XX debe seguir criterios de conservación culturalmente adecuados. La investigación histórica, el análisis del significado de todos los elementos que constituyen el bien (incluidos interiores, emplazamientos y obras de arte asociadas), así como de los valores intangibles, han de ser incluidos en la elaboración de pautas para orientar la evolución y los cambios. Es esencial que este análisis se haya finalizado antes de comenzar los trabajos para garantizar que su evolución y cambios estén regidos por criterios específicos. Deben prepararse planes de conservación. Podrán desarrollarse cartas regionales y declaraciones vinculadas a un lugar específico.

(Documento de Madrid 2011)

Hasta ahora, las intervenciones realizadas sobre el PAMoMo no siempre han buscado un objetivo común crear: un nuevo patrimonio y una nueva monumentalidad. Simplemente, se coordinaban acciones para modificar objetos existentes. En 1944, Giedion en su búsqueda de una *Nueva Monumentalidad*⁹ defendía como "la arquitectura tenía un difícil camino delante suyo. Esto se puede explicar desde la situación de la que partía. Los representantes del gusto dominante en todos los campos, en tanto transforman una expresión que afecta a los sentidos, abusaron sin respeto alguno de la tradición (...) Los grandes monumentos estaban ópticamente disponibles. El siglo XIX había puesto el repertorio formal de la historia a disposición en grandes volúmenes de tamaño folio, como ninguna época anterior, desde el Partenón y la Alhambra (...) Así se ocultaron los testigos de la herencia monumental volviéndose peligrosos para cualquiera que se aproximase a ellos. Detrás de toda gran obra del pasado sonreían sarcásticamente sus abusadores. De ello resultó el periodo de la *pseudo-monumentalidad*, que abarca la parte principal del siglo XIX (...) Cuando las formas pierden su contenido interno, se convierten en clichés sin significado emocional. Pero los artistas creativos no pueden utilizar clichés" (Giedion, 1997:159-160) en los procesos creativos.

Morfológicamente, la ciudad que ha resultado de la conservación del PAH y la recuperación o reintegración de edificios construidos por las corrientes de vanguardia del siglo XX está formada por un conjunto de volúmenes y vacíos, resultando un elemento compacto y heterogéneo. Se ha creado una sucesión de espacios en los que de forma aislada surgen conjuntos urbanos de interés arquitectónico enfrenados a situaciones de caos. Como veremos más adelante, estos espacios desestructurados han sido denominados como *espacio basura* o *no-lugar* por autores como Koolhaas o Augé, respectivamente. Ambas definiciones subrayan el carácter residual e inconexo del espacio urbano. La ciudad demanda acciones como identificar, proteger, reconocer y valorar evitará el abandono, destrucción, desuso, acciones irreversibles o falsos históricos para frenar la obsolescencia funcional y tipológica.

⁹ "The need for a new monumentality", en: *New Architecture and City Planning*, editado por Paul Zucker, Nueva York, 1944, pp. 549-568).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

En España, en el *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo XX* (PNCPCSXX)¹⁰, se realiza una evaluación de los riesgos de la arquitectura debido a la falta de aprecio social motivado por una falta de educación y difusión de este patrimonio; la falta de adaptación de esta arquitectura hacia un nuevo concepto de ciudad; y, por último, *la inexistencia de un registro de las actuaciones efectuadas sobre los bienes que presentan procesos de obsolescencia, así como la falta de seguimiento en el tiempo de sus resultados*, de hecho, gran parte de las acciones realizadas en el PAMoMo se encuentran integradas dentro de las fichas de catalogación de los edificios, independientemente de su acierto. Además, hasta ahora, las intervenciones siempre han sido planteadas como acciones finitas que concluyen en paralelo con el final del proyecto de obras; a diferencia de otros países europeos, que trabajan sobre proyectos continuos que permiten evaluar el edificio desde una monitorización del mismo para mejorar constantemente este procedimiento.

¹⁰ PNCPCSXX, 2014, redactado por el Instituto Cultural de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, junto con la *Documentación de 256 elementos del catálogo inicial de edificios del Plan Nacional del Patrimonio del siglo XX*.

Acciones sobre el patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno

“Hemos construido más que todas las generaciones anteriores juntas, pero en cierto modo no se nos recordará a esa misma escala. Nosotros no dejamos pirámides”

(Koolhaas, 2007:7)

Las acciones patrimoniales aplicables al MoMo no han seguido un único patrón de trabajo porque la representatividad de cada edificio, singularidad, autenticidad e integridad es diferente. Este movimiento internacional o global, posee valores intrínsecos socio-culturales que impiden imitar soluciones o concluir modelos de actuación. Esta es la razón por la que proponemos una aproximación *crítica* a las diferentes acciones potencialmente realizables sobre el PAMoMo que nos permitan extrapolar intervenciones o actitudes basadas en una serie de criterios o pautas resultantes en la experiencia. Este estudio de la evolución teórico-práctica de la intervención patrimonial en Europa se encuentra contextualizado dentro de cada localización geográfica y realidad socio-política, reflejo de una determinada *educación patrimonial* (Fig.5.13).

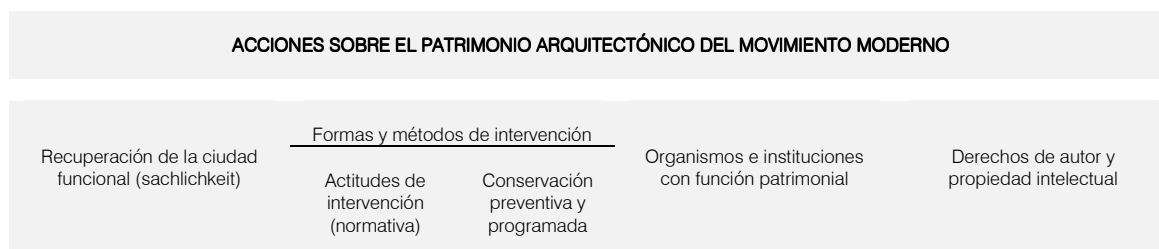


Fig.5.13. Diagrama de acciones aplicadas al objeto patrimonial del MoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

En el caso de España, esta heterogeneidad de acciones no se produce porque a diferencia de otros países europeos la clasificación de las intervenciones se reduce a una valoración de las alteraciones de la composición formal del proyecto patrimonial, condicionado por los materiales utilizados, obviando la evolución temporal del edificio que modifica inevitablemente el concepto de ciudad funcional inicial. Sin embargo, vamos a utilizar referencias de trabajos realizados en países europeos como Alemania, Francia, Italia, Reino Unido y Suiza, en los que sí es posible clasificar las intervenciones según los patrones iniciales del edificio o el comportamiento posterior del mismo, a través de un seguimiento progresivo del trabajo patrimonial.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Recuperación de la *ciudad funcional* (*sachlichkeit*)

El deseo de crear una ciudad desde criterios científico-tecnológicos ha ido desapareciendo y el *modelo de ciudad funcional* (apartado 1) y no monumental se ha transformando, cayendo en el olvido el conjunto de principios enunciados por la primera generación de arquitectos del MoMo para su creación. Se ha producido lo que Nouvel¹¹ denominó la *metamorfosis de la ciudad*, la evolución natural de un objeto artístico y social del que han quedado numerosos ejemplos y modelos estandarizados que fueron generados desde una utopía urbana que se adaptaba a diferentes modelos que eran definidos por Gropius¹² como una necesidad de la sociedad del siglo XX.

Esta imagen de ciudad ideal se ha difuminado y necesita desarrollar un modelo que dé a conocer las tecnologías empleadas de aquel momento para una *recuperación neofuncionalista* ajustada a su realidad y que facilite toda "acción de intervención en el diseño urbano desde la participación ciudadana (el futuro no está predeterminado, sino que se hace)" (Aymonino, 1981:12) como parte de los instrumentos esenciales del trabajo patrimonial que permitan recuperar la arquitectura como una manifestación artística creada con un fin.

"Vamos al fin a hablar de ARQUITECTURA después de tantos silos, fábricas, máquinas y rascacielos. La arquitectura es un hecho de arte, un fenómeno de la emoción, además de problemas de construcción, más allá. La construcción es mantener; Arquitectura es emocionar. La emoción arquitectónica es cuando el trabajo que sonará en sintonía con un universo del que estamos sufriendo, reconocer y admirar las leyes. Cuando se alcanzan algunos informes, se conoce por los trabajos. La arquitectura se informa que es pura creación de la mente"

(Le Corbusier, 1958:9)¹³

¹¹ Nouvel, defendiendo la metamorfosis de la arquitectura, expuso como "La arquitectura es una cosa bastante fácil (...) hubo un cambio completo de sentido de la arquitectura durante este siglo, en la medida en que la arquitectura tenía por objetivo inicial construir el mundo artificial en el cual se vivía (...) todo el mundo llegó a las ciudades, las ciudades explotaron, se trató de mantener un cierto número de reglas, fundadas en general sobre la planificación (...) vivimos una especie de big-bang urbano, y nos encontramos con la incapacidad de utilizar las recetas previas. Lo que es del orden de las recetas previas, dicho de otro modo, de la arquitectura, se vuelve absolutamente estúpido. Desde el momento en que integras un modelo estructural, en este sentido, estoy en contra de todo lo que es del orden de la arquitectura. Eso quiere decir que a partir de ese momento que uno entra en otra estrategia, en la que está obligado a ser un poco más inteligente, si esto es posible, obligado a considerar que la arquitectura ya no es más la invención de un mundo, sino que existe simplemente en relación con un hecho geológico aplicado sobre el planeta a todas las ciudades (...) la arquitectura no puede tener otro objetivo que el de transformar, el de modificar esta materia que ha sido acumulada. Para algunos, esto es intolerable; imaginan que es una dimisión" (Baudrillard, 2000:31-32).

¹² "Una necesidad social. Las exigencias de la mayor parte de los hombres sustancialmente son las mismas. La casa y los objetos de uso doméstico corresponden a una necesidad general y su proyección está más vinculada a la razón que al sentimiento (...) no hemos de temer que la producción en serie ejerza una violencia sobre el individuo, ya que gracias a la competencia el número de modelos que existen siempre es tan elevado que el individuo conserva la posibilidad de elegir el modelo que más le convenga" (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:260).

¹³ "Il nous sera enfin agréable de parler ARCHITECTURE après tant de silos, d'usines, de machines et de gratte-ciel. L'ARCHITECTURE est un fait d'art, un phénomène d'émotion, en dehors des questions de construction, au-delà. La Construction, c'EST POUR FAIRE TENIR ; l'Architecture, c'EST POUR ÉMOUVOIR. L'émotion architecturale, c'est quand l'œuvre sonne en vous au diapason d'un univers dont nous subissons, reconnaissons et admirons les lois. Quand certains rapports sont atteints, nous sommes appréhendés par l'œuvre. Architecture, c'est «rapports», c'est «pure création de l'esprit" (Le Corbusier, 1958:9).

A lo largo del siglo XX, algunos de estos edificios han sido recuperados y, dependiendo del estado y el momento, han sido intervenidos con uno u otro criterio. Situaciones como las de la Escuela Bauhaus de Dessau¹⁴, que fue destruida parcialmente durante un bombardeo en 1945, transformada significativamente en 1958 con la modificación de sus alzados para, finalmente, recuperar su estado original¹⁵ (Fig.5.14 y Fig.5.15) y morfología inicial (Fig.5.16).



Fig.5.14. Destrucción del edificio Escuela Bauhaus durante el bombardeo aliado de Dessau en 1945.
(Fuente: Soraluze, 2010:699)



Fig.5.15. Escuela Bauhaus, Dessau.
(Fuente: C. del Bosch, 1998)

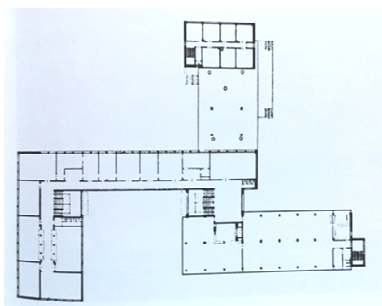


Fig.5.16. Planta Escuela Bauhaus, Dessau.
(Fuente: Gössel, 1997:147).

Recuperando las reflexiones realizadas por Ballart, comprobaríamos que la dinámica urbana hace que la percepción de los edificios se modifique entre las diferentes generaciones. Algunos quedarán obsoletos, mientras

¹⁴ "Dessau, que era una próspera ciudad industrial (...) se convirtió en objetivo prioritario de la aviación aliada, que la empezó a bombardear en 1940 (...) quedando arrasada la villa (...) la Bauhaus fue igualmente bombardeada, sus edificios se incendiaron sufriendo numerosos daños el bloque de los talleres y el de las aulas, con las pantallas acristaladas exteriores destruidas" (Soraluze, 2010:657).

¹⁵ "Convertido en monumento, el edificio de la Bauhaus, dañado y transformado durante años de uso indiscriminado y variopinto, inició el proceso de recuperación y restauración de estructura y aspecto originales en 1976, coincidiendo con el cincuentenario de la construcción y siguiendo la normativa para la protección del patrimonio de la RDA. Se hizo una restauración rápida (...) en 1984 se abrió el centro educativo (...) 1986 se puso en marcha la escuela de diseño (...) 1994, tras la unificación de Alemania, en una fundación pública coparticipativa por la República Federal Alemana, el Estado Federal de Sajonia y el Ayuntamiento de Dessau" (Soraluze, 2010:658).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

otros recuperaran su capacidad artística y funcional. La relación dinámica *objeto-ciudadano* es alterada constantemente desde la integración de los edificios patrimoniales.

Intervenir patrimonialmente en la ciudad implica reordenar sus espacios generados por edificios, con mayor o menos valor arquitectónico, monumentos creados desde la singularidad o la mimesis, brindando la oportunidad de recuperar espacios construidos. Los instrumentos de intervención aplicables sobre las ciudades han tendido en los últimos años a realizar una estandarización por tipología debido al carácter de complejidad y extensión de las ciudades. Sin embargo, el MoMo estuvo representado por proyectos urbanos¹⁶ que perseguían la creación de espacios comunes funcionales, al servicio del ciudadano.

Actualmente, algunos de los edificios o espacios urbanos creados por el MoMo como consecuencia de la *dinámica urbana* han alcanzado un estado de *fatiga funcional* que acelera su recuperación como imagen de una *ciudad funcional*. Principalmente, son aquellos edificios que están vinculados a una actividad productiva o residencial por su estrecha vinculación *l'esprit d'habiter*¹⁷.

Una gran época acaba de empezar.
Existe un nuevo espíritu.
La industria, invade como un río que rueda sus líneas nos trae nuevas herramientas adaptadas a esta nueva era del nuevo espíritu vibrante.
Las leyes económicas gestionan imperativamente nuestras acciones y pensamientos.
El problema de la vivienda es un problema de este tiempo. El equilibrio de las sociedades depende en la actualidad. Deber primario de la arquitectura en un tiempo de renovación, con la revisión de los valores, la revisión de los elementos de la casa.
La serie está basada en el análisis y la experimentación.
La gran industria tiene que hacerse cargo del edificio y establecer elementos de serie de la casa.
Tienes que crear el espíritu de la serie,
La forma de pensar para construir casas en serie,
La mentalidad de casas que viven en serie,
La mentalidad de diseñar casas en serie.
Si rompemos el corazón y la mente conceptos inmóviles de casa y se examinó la cuestión de una perspectiva crítica y objetiva, se llega a la casa de herramientas, la serie de la casa, sana (y moralmente también) y agradable estética de las herramientas de trabajo que acompañan a nuestra existencia.
La belleza también en toda acción que el artista puede dar al sentido estricto y puro de los organismos

"Une grande époque vient de commencer.
Il existe un esprit nouveau.
L'industrie, envahissante comme un fleuve qui roule à ses délinées, nous apporte les outils neufs adaptés à cette époque nouvelle animée d'esprit nouveau.
La loi d'Économie gère impérativement nos actes et nos pensées.
Le problème de la maison est un problème d'époque. L'équilibre des sociétés en dépend aujourd'hui. L'architecture a pour premier devoir, dans une époque de renouvellement, d'opérer la révision des valeurs, la révision des éléments constitutifs de la maison.
La série est basée sur l'analyse et l'expérimentation.
La grande industrie doit s'occuper du bâtiment et établir en série les éléments de la maison.
Il faut créer l'état d'esprit de la série,
L'état d'esprit de construire des maisons en série,
L'état d'esprit d'habiter des maisons en série,
L'état d'esprit de concevoir des maisons en série.
Si l'on arrache de son cœur et de son esprit les concepts immobiles de la maison et qu'on envisage la question d'un point de vue critique et objectif, on arrivera à la maison-outil, maison en série, saine (et moralement aussi) et belle de l'esthétique des outils de travail qui accompagnent notre existence.
Belle aussi de toute l'animation que le sens artiste peut apporter à des stricts et purs organes"

(Le Corbusier 1958 :187)

¹⁶ "El proyecto de Mendelsohn para la Alexander Platz, donde la forma circular de la plaza y el trazado convergente de las dos vías de penetración fueron utilizados como elementos en el proceso de diseño del edificio proyectado, caracterizado por su composición compleja" (Aymonino, 1981:152).

¹⁷ "Mais il faut créer l'état d'esprit d'habiter des maisons en série. Chacun rêve légitimement à s'abriter et à assurer la sécurité de son logis. Comme c'est impossible dans l'état actuel, ce rêve, considéré comme irréalisable, provoque une véritable hystérie sentimentale; faire sa maison, c'est à peu près comme faire son testament" (Le Corbusier, 1958:196).

Los espacios urbanos que fueron creados específicamente para un uso que ha desaparecido se han devaluado y su proceso de conservación está condicionado por un valor simbólico, vinculado a un valor funcional (*sachlichkeit*). Un ejemplo sería, el Cable Inglés o Cargadero de mineral El Alquife¹⁸ de Almería, proyectado por el ingeniero Andrés Monche, construido en 1902-1904 y en uso hasta 1970. Hoy, esta impactante construcción ha sido recuperada como parte de la trama urbana de la ciudad aunque no está vinculada a su uso inicial, su rotunda imagen ha recuperado espacios urbanos perdidos (Fig.5.17 y Fig.5.18).

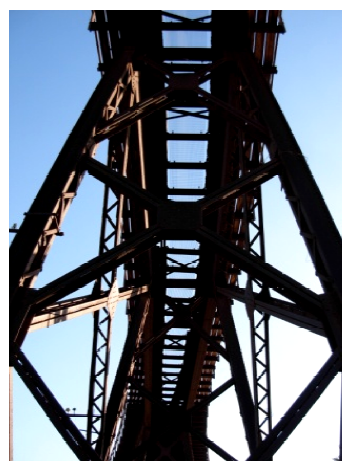
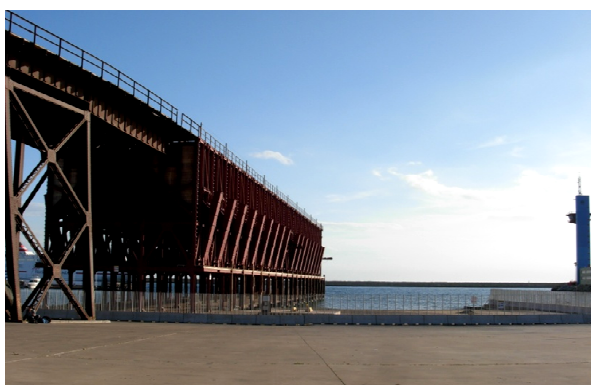


Fig.5.17 y Fig.5.18. Cable Inglés o Cargadero de mineral El Alquife, Almería, Andrés Monche (1902-1904).
(Fuente: C. del Bosch, 2016)

En este caso, la dinámica funcional determina parcialmente la acción patrimonial debido a que “desde el cambio de uso (...) el tejido productivo, existente y devaluado (...) ha consistido en una reintegración basada en los valores patrimoniales de estos edificios como garantía de autenticidad (...) Esta opción de reutilización (...) permite desde un punto de vista medioambiental una evolución sostenible de las ciudades” (Arévalo y del Bosch, 2013:5). Con estas intervenciones, se persigue una autogestión del edificio con capacidad de evitar los espacios residuales definidos al principio.

¹⁸ Patrimonio Industrial minero reconocido con anterioridad a la Carta de El Bierzo 2009. Inscrito BIC en BOJA, de 22 de agosto de 1998, nº94, p.10899.

Formas y métodos de intervención

La primera generación del MoMo representa la materialización de un espíritu intelectual, reflexivo que confiaba en una nueva técnica con resultados inmediatos. La falta de estos hizo que se perdiese la confianza en ella como solución social, provocando su disolución parcial. Sin embargo, hubo un grupo de arquitectos que siguió confiando en este movimiento y evolucionó hacia una corriente funcional.

Esta nueva línea de trabajo arquitectónico buscaba “una nueva percepción estética con los nuevos materiales de construcción: hierro, hormigón y vidrio. El material tiene que hablar por sí mismo (...) los medios de formalización vuelven a provenir de la fantasía cubista: la construcción nace del cristal, del cuerpo, de una suma de cristales, no del espacio, del vaciado, tal como ocurría en el barroco” (Giedion, 1997:59). Este esfuerzo material y tecnológico se unió a una fuerza creativa formalizando una nueva arquitectura que ha dado lugar a un patrimonio específico, con criterios de intervención adaptados.

La respuesta a esta demanda, con una nueva actitud de aproximación y normativa, surge desde la redacción de la Carta de Burra 1999, la idea de una *conservación planificada, organizada y progresiva* que corrobora la teoría de Ballart sobre que “si el patrimonio vale, será para algo, para utilizarlo de alguna manera, sea cual sea, desde la pura contemplación estática o fetichista hasta el uso como reclamo turístico. Hablar de uso del patrimonio histórico implica considerar previamente la conservación como pre-condición. No puede haber uso sin conservación ni mantenimiento, lógicamente” (Ballart, 1997:121). Al igual que no puede haber una reintegración socio-económica del patrimonio sin riesgos de *mercantilización*.

Hasta ahora, estas intervenciones se han realizado ante situaciones de alerta arquitectónica realizadas por instituciones o entidades de carácter no gubernamental ante la insostenibilidad constructiva del edificio y siempre han perseguido recuperar el edificio original, reconstruirlo según proyecto para, formalmente, obtener la misma imagen icónica inicial. En algunos casos, esta recuperación se ha realizado con técnicas constructivas nuevas y, en otros, se reproducen las mismas soluciones constructivas de hace casi un siglo pero con nuevos materiales. Su aplicación está ampliamente controlada por órganos administrativos u organizaciones reconocidas, según cada país. En el caso de España, el control es directamente realizado por la administración que, lamentablemente, se encuentra condicionada por el poder político.

Dentro de las corrientes de intervención, en este punto queremos destacar el uso, independiente del valor funcional, como herramienta determinante para la conservación del edificio porque está demostrado que el *no-uso* sólo implica el deterioro y destrucción del mismo. Además, destacamos los trabajos de *monitorización del patrimonio, planificación y conservación* que se están desarrollando para el conjunto del patrimonio arquitectónico en Europa.

Se podría pensar que esta teoría no es aplicable al edificio público del MoMo por ser demasiado simplista pero lo cierto es que recoge todas las opciones, situaciones y *acciones* que se han realizado. Esta metodología nos permite analizar la relación pasado-futuro de un *nuevo monumento* porque “todos los monumentos conllevan algo de trascendente, y por tanto de permanente en sí mismo, que los hace particularmente útiles y estimados. Con los monumentos pasa algo parecido a lo que sucede con la producción de relatos históricos: los grupos manifiestan con ellos una voluntad de trascender; asociando pasado con futuro” (Ballart, 1997:35) desde *complejas relaciones*¹⁹ de edificios contextualizados o ensimismados, abiertos o acabados que buscan un equilibrio artístico y social en la nueva ciudad.

Los edificios públicos del MoMo no fueron proyectados para ocupar parte de nuestra memoria y no cuentan una identificación con lo *pintoresco, bello y sublime*²⁰ del PAH. Además, estos objetos han evolucionado en su forma y vinculaciones, sin llegar a *signos exteriores de gloria*²¹ que demuestren su esplendor, obligando a crear nuevas recomendaciones, indicaciones, parámetros que ayudan a decidir una acción desde una actitud ética que reconozca el valor del PAMoMo.

Se ha superado la “vieja dialéctica entre una restauración clásica respetuosa, que terminaba donde empezaba la interpretación, apoyada en la *ética de la fidelidad*, y una actuación moderna basada en la *ética de la diferenciación*, hacia una tercera vía basada en la *ética de la coexistencia* y del acercamiento de lenguajes. La rehabilitación es proyectual, por un especial proyecto lleno de matices, dentro de la dialéctica aproximación / diferenciación” (Uría, 2011:262).

A continuación, vamos a centrarnos dentro de las *formas y métodos de intervención* en diferentes *actitudes de protección*, la normativa europea y nacional, aplicable junto con los últimos programas de intervención, basados en la *conservación preventiva y programada* (PPC).

¹⁹ “La cultura de la rehabilitación nos pone, en profundidad en una situación de complejo equilibrio formal e ideológico (...) Hay que aplicar la cara de la cultura arquitectónica tardomoderna que incide en lo complejo frente a lo evidente, en lo contextual frente a lo ensimismado, en lo abierto frente a lo acabado: todo ello, con un nivel de riesgo cultural inevitable. Fuera de ello, como diría Sota sólo existe la simple restauración o negocio” (Uría, 2011:262-263).

²⁰ “Recientemente, un crítico de este arte sostenía gravemente la teoría de que la esencia de lo pintoresco consistía en la expresión de las ruinas (...) Sin embargo, la característica particular que distingue lo pintoresco de otros caracteres propios a los asuntos pertenecientes a las esferas más elevadas del arte, puede exponerse con brevedad y de una manera definitiva. Lo pintoresco, en estos casos, es lo sublime parasito. Lo sublime, como lo bello, es, en el sentido puramente etimológico, pintoresco” (Ruskin, 1964:189-191).

²¹ “En arquitectura, esta belleza añadida y accidentada resulta muy a menudo incompatible con la conservación del carácter original; es, por consiguiente, en su caducidad en donde se busca lo pintoresco, consiste, según parece, en las ruinas (...) los signos exteriores de esta gloria (...) se deben, pues, considerar en el número de los caracteres puros y esenciales, tan esenciales, a mi modo de ver, que un edificio no se puede contemplar en todo su esplendor hasta que no han pasado sobre él cuatro o cinco siglos. Así pues, debe ser el cuidado de tal apariencia cuando haya transcurrido este período de tiempo el que debe presidir a la elección del conjunto y a la disposición de sus detalles, de tal modo, que no se admita nada susceptible de sufrir un desgaste material por las intemperies o el natural deterioro que lleva consigo un semejante espacio de tiempo” (Ruskin, 1964:195).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Actitudes de protección. Normativa.

Independientemente del control administrativo de cada país o región, existe un control de carácter no gubernamental realizado por instituciones privadas responsables del patrimonio del MoMo que es variable según cada país. Algunos de sus rasgos más significativos y variables son la denominación o clasificación, el alcance de la protección, financiación y edad mínima del edificio para ser considerado patrimonializable (Fig.5.19).

ALEMANIA	ESPAÑA	FRANCIA
Monumento y patrimonio cultural son similares, necesitando una interpretación legal para diferenciar La clasificación se realiza por un tribunal de profesionales Dignidad del monumento Interés público general para la conservación Tiempo mínimo de construcción del edificio: 50 años	Protección según CCAA y realizada en base a grados Afectación y protección del edificio completo y parcial de elementos Financiación pública y privada Tiempo mínimo de construcción del edificio: no está expresado	Protección como: Monuments Historiques o bâtiment inscrit à l'Inventaire o Supplémentaire des Monuments Historiques Clasificación especial: Label Patrimoine XXè que no implica medidas legales o económicas Afectación y protección al edificio completo o elementos independientes del mismo desde le classement o l'inscription No existe tiempo mínimo de construcción para la inscripción o clasificación
ITALIA	REINO UNIDO	SUIZA
Protección total del edificio que incluye todo el conjunto El grado de afección es decidido particularmente para cada caso Tiempo mínimo de construcción del edificio: 50-60 años según tipología Se aplican los derechos de autor sobre los edificios	Protección según grados (grade I, grade II, grade III) Afectación y protección al edificio completo o elementos independientes del mismo Financiación con fondos públicos Tiempo mínimo de construcción del edificio: 30 años	Descripciones generales según cada región Normativa de aplicación compleja Financiación pública

Fig. 5.19. Cuadro sinóptico sobre las actitudes de protección del PAMoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

En el caso de España, el instrumento legal, oficialmente reconocido es la Ley 16/1985, de 25 de junio, Patrimonio Histórico Español, publicada en BOE, el 29 de junio de 1985. En ella se desarrollaba una ampliación de la definición del PAH, se potenciaba la protección, difusión de estos elementos y se especifica su tramitación administrativa, obviando cualquier aspecto relacionado con el PAMoMo. Esta ley se une a los Planes Directores, Planes de Conservación y Planes de Restauración del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Posteriormente, cada Comunidad Autónoma, dentro del ámbito de sus competencias, ha desarrollado una

normativa específica, basada generalmente en la Ley 16/1985 pero reconociendo las singularidades de cada región. Este trabajo se ha completado con registros o catálogos de los edificios protegidos.

Destacamos el reciente trabajo realizado y presentado en la Comunidad de Galicia con la Ley 5/2016 del Patrimonio Cultural, de 4 de mayo de 2016, en el Diario Oficial de Galicia (DOG nº92), creada para sustituir a la Ley 8/1995, de 30 de octubre de 1995. En este momento, consideramos este documento como uno de los más avanzados por incluir específicamente una referencia a los edificios construidos por arquitectos representantes del MoMo. Su redacción, realizada 20 años después de la ley estatal, actualiza conceptos que esta no contenía.

Ley 5/2016 del Patrimonio Cultural de Galicia, de 4 de mayo de 2016, DOG 92.

Artículo 87:

Los edificios relevantes de la arquitectura ecléctica, modernista, racionalista, del movimiento moderno o característico de la compleja sucesión de movimientos y tendencias arquitectónicas que recorren el período de las primeras vanguardias y el movimiento moderno durante el siglo XX hasta 1965, incluida la arquitectura de indianos. Para la consideración de su valor cultural, los inmuebles deben evidenciar, total o parcialmente, los principios reconocibles de su estilo arquitectónico de forma relevante por la calidad de su proyecto espacial o constructivo, su singularidad estética o su representatividad tipológica, además de poseer una dimensión social significativa.

Otro documento relativamente novedoso es la Ley 3/2013 de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, de 18 de junio de 2013, en el Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid (BOCM nº144) que establece y hace referencia a la arquitectura construida por el *Estilo Internacional*, incluyendo en su Disposición transitoria primera un catálogo de bienes y espacios protegidos que define los inmuebles singulares construidos antes de 1936.

Ley 3/2013 del Patrimonio Histórico de la comunidad de Madrid, de 18 de junio de 2013, BOCM 144.

Disposición Transitoria Primera. Catálogos de bienes y espacios protegidos:

b) Inmuebles singulares construidos antes de 1936 que pertenezcan a alguna de las siguientes tipologías: iglesias, ermitas, cementerios, conventos, molinos, norias, silos, fraguas, lavaderos, bodegas, teatros, cinematógrafos, mercados, plazas de toros, fuentes, estaciones de ferrocarril, puentes, canales y "viages" de agua.

En esta misma fecha, se redactó la Ley 4/2013 de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha, de 24 de mayo de 2013, en el Diario Oficial de Castilla-La Mancha (DOCM nº100), que recoge referencias al patrimonio histórico aunque no limita en fecha la definición de este patrimonio.

Finalmente, y por proximidad geográfica vamos a acercarnos a la Ley de Andalucía 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía, en la que no se realiza mención específica al Patrimonio Cultural del siglo XX, si bien sí se considera que el Título VII el patrimonio industrial, con una relación cronológica cercana con el siglo XX.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Conservación preventiva y programada (PPC)

Los métodos de intervención patrimonial aplicados al PAH tienden a potenciar su carácter de eternidad porque persiguen prolongar la existencia del edificio. Su objetivo es continuar con la presencia del monumento en su núcleo, adquiriendo un valor actual que se suma a su presencia inicial. Este diálogo constante entre el patrimonio y su contexto físico da lugar a una relación de simbiosis entre ambos al complementar su significado desde esta conexión espacial y formal. De esta forma, “las pirámides –que han mantenido su identidad a lo largo del tiempo– no poseen ninguna característica urbana y su significado tiende a confundirse con el de los grandes fenómenos naturales, como ciertos paisajes, mientras que el Campidoglio de Roma ha renovado su existencia gracias a las continuas modificaciones a que ha sido sometido, confirmando sus significados, urbanos y simbólicos” (Aymonino, 1981:26). Este dialogo constante está realizado por formas significantes que determinan y transforman el contexto urbano parcialmente para crear un único conjunto reconocido patrimonialmente.

Además de esta relación física del monumento con su entorno más próximo, existen otras conexiones que definen o condicionan las intervenciones patrimoniales como es la relación entre pasado y presente. “Es decir, hay que percibir diferencias entre las cosas que están en nuestro entorno, de manera que unas muestren signos de lo pretérito y otras, en cambio, connoten los tiempos presentes (...) En un plano más intelectual podría decirse que es pre-condición de una actitud conservacionista una cierta conciencia de vivir el cambio histórico y de valorar hasta dónde llega el significado del término transición. Históricamente, el cambio se ha vivido en algunas épocas con más intensidad que en otras, en función del grado de aceleración de la historia (...) esta falta de sintonía con el pasado no quiere decir que se abomine de todo el pasado. Siempre hay una escala de tiempos mejores y peores” (Ballart, 1997:168). La redefinición del pasado arquitectónico condicionada al presente urbano e implica un constante seguimiento del patrimonio y sus relaciones físicas y temporales, condicionadas por los cambios sociales de cada momento, tanto para el edificio histórico o monumento como para el MoMo.

En el caso del PAMoMo, todos estos factores son variables. Mientras que, en el PAH, al menos, las relaciones sociales hacia él están asumidas en entornos consolidados y el trabajo patrimonial se limita a compensar el paso del tiempo mediante acciones de mantenimiento o monitorización del edificio intervenido patrimonialmente. Este nivel de seguimiento o control del monumento no es suficiente para el MoMo porque todas las intervenciones son susceptibles o sensibles a otras acciones, careciendo de la estabilidad adquirida por el PAH.

Para realizar esta modificación del PAMoMo, se necesitan premisas lógicas, adecuadas a cada realidad urbana y a cada uno de los subelementos que lo definen porque existe una relación patrimonial de dependencia. Van Eyck, en *L'interieur du temps* 1972, exponía como “los arquitectos están patológicamente obsesionados por el cambio, considerando que se trata de un hecho al cual uno puede oponerse, o por el contrario perseguir o tolerar (...) por esta razón tienden a separar el pasado del futuro, con la consecuencia de que el presente se cierra a cualquier

aproximación emocional, perdiendo su dimensión temporal. Detesto tanto el apego sentimental al pasado como el culto tecnocrático al futuro (...) he llegado a oír que un arquitecto no podría ser prisionero de la tradición en una época de cambio. Me parece que un arquitecto no debe ser prisionero de nada. Y en ningún caso debe ser prisionero de la idea de cambio" (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:349).

Esta evolución natural se encuentra recogida desde 1999 en la Carta de Burra y, posteriormente, en la Carta de Madrid 2011 como un procedimiento controlado, regulado y consciente, evitando toda alteración del azar sobre el edificio del MoMo.

Artículo 2.5: Incluir un plan de mantenimiento.

Es importante establecer un plan para el cuidado preventivo y el mantenimiento regular del patrimonio arquitectónico del siglo XX, pudiendo ser también necesario incluir un plan de consolidación de emergencia. El mantenimiento continuado y adecuado y las inspecciones regulares son, consecuentemente, las mejores medidas de conservación del patrimonio arquitectónico, y reducen los costos a largo plazo. Un plan de mantenimiento servirá de ayuda en este proceso.

(Documento de Madrid 2011)

La ciudad y sociedad del siglo XX ha evolucionado de forma constante e irreversible, afectando a todos los componentes físicos de la misma. El análisis crítico de esta transformación es una herramienta imprescindible en toda *acción patrimonial* proyectada porque nos permite conocer la respuesta del edificio, establecer su potencial, corregir las decisiones tomadas y mejorar las futuras acciones.

Las intervenciones deben tender hacia la reutilización del edificio, la reducción de su consumo y/o mejora de su mantenimiento, en definitiva, defender una gestión sostenible del patrimonio realizada desde la prevención en su concepto más amplio.

En Europa, existen trabajos de investigación sobre los instrumentos de valoración patrimonial basados en la *evaluación y monitorización* de los edificios del MoMo para concluir y cuantificar el potencial de cada uno. Uno de los más extensos, es el realizado por Antonio Invernale²² porque crea una propuesta o modelo que permite desde el análisis del edificio, en sus aspectos técnicos y económicos, concluir sobre la optimización del procedimiento (Fig.5.20) realizado para estimar una modificación de la acción aplicada sobre el mismo.

²² Invernale, A. Politecnico di Milano, Department of Architecture, Built Environment and Construction Engineering. (Invernale, 2014:209-222)

DEFINIZIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

PROGETTO					
Luogo					
Architetto					
ASPETTI CONSIDERATI	DESCRIZIONE	CRITICITA'	VALUTAZIONI		
Superficie	Aumento della superficie	m ² di superficie utile, confronto (dove possibile) tra prima e dopo la trasformazione		Aumenta la superficie utile?	0 / 3
	Sfruttamento funzionale	tipo di distribuzione adottata: spazio cellulare, open space, spazio aperto frammentato, ecc. flessibilità e adattabilità		Aumenta la flessibilità?	0 / 3
	Destinazione d'uso	prima della trasformazione dopo la trasformazione			
			TOTALE	0 / 6	
Energia	Strumenti adottati	elenco (pannelli solari, fotovoltaico, recupero acque piovane, ecc.)		Aumenta l'utilizzo di fonti rinnovabili?	0 / 3
	Risparmio energetico	materiali rinnovabili, isolante, infissi, impianti di riscaldamento e raffreddamento, ecc.		Aumenta il risparmio energetico?	0 / 3
			TOTALE	0 / 6	
Involucro	Tipologie di involucro	pareti ventilate, involucro trasparente, doppia pelle, materiali innovativi, ecc.		Aumenta la capacità di governare l'interazione con l'ambiente?	0 / 3
	Attitudine all'interazione con l'ambiente	sistemi di controllo ambientale			
	Comunicazione	immagine proposta e capacità comunicativa (proiezioni, schermi, pubblicità, led, ecc.)		Aumenta la capacità comunicativa dell'involucro?	0 / 3
			TOTALE	0 / 6	

Misurazione della qualità rispetto agli obiettivi richiesti	Punteggio da assegnare
Diminuisce	0 punti
Rimane invariato	1 punto
Aumenta (anche in presenza di criticità)	2 punti
Aumenta di molto (in assenza di criticità)	3 punti

Tab. 1 - Criterio di valutazione.

Fig.5.20. Propuesta de Invernale para el análisis y la valoración de la transformación del edificio. (Fuente: Invernale, 2014:214)

Esta propuesta de trabajo constante basada en indicadores reales de cada edificio permite mejorar de forma objetiva la planificación de la acción patrimonial evitando las situaciones de finales del siglo XX en las que la reproducción del edificio o copia fue uno de las soluciones más utilizadas. Para ello, es necesario superar la idea de mimesis como única acción válida: la repetición como solución tipo debe ser evitada. Así en la defensa realizada por Borgarino y Canziani²³ sobre la recuperación y conservación no definitiva del edificio, comprobamos que aceptan una gestión que evoluciona de un estado infinito a un equilibrio temporal, basado en los valores del edificio, realizado según los criterios establecidos y vinculando el potencial de un edificio y su valor.

²³ Borgarino, M.P., Politecnico di Milano, Department of Architecture, Built Environment and Construction Engineering, y Canziani, A., DOCOMOMO Italia. (Borgarino y Canziani, 2014:45-56).

Como ya hemos comentado, esta acción de copiar como acción patrimonial ha sido utilizada en la recuperación de varios edificios iconos del MoMo por ejemplo la Villa Savoye o el Sanatorio Zonnestral de Hilversum (Fig.5.21, Fig.5.22 y Fig.5.23). En general, en ambos se han borrado las posibles huellas de la intervención o el paso del tiempo, a diferencia de las acciones realizadas en la arquitectura histórica, donde prima la diferenciación del tiempo de actuación. En estos casos, se ha buscado recuperar la arquitectura de autor con la que fue diseñada, sin importar en muchos casos la calidad de la materialidad modificada. La escasa calidad de los materiales constructivos utilizados y/o las soluciones experimentales ejecutadas han sido los pretextos dados para reconstruirlos a origen.



Fig.5.21. y Fig.5.22. Pabellones del Sanatorio Zonnestrsal, Hilversum, Duiker y Bijvoet (1919-1940), situación en 1986.
(Fuente: Meurs, 2010:190 y 243)



Fig.5.23. Recuperación de los Pabellones del Sanatorio Zonnestrsal, Hilversum, Duiker y Bijvoet.
(Fuente: Meurs, 2010:190 y 243)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Dejando a un lado la acción mimética y cerrada como proyecto de intervención y recuperando la teoría de la *planificación y monitorización* del PAMoMo como acción abierta, podemos ampliar los indicadores utilizados para el reconocimiento del patrimonio intervenido. Estos se unen a los valores propios del edificio y mejoran el conocimiento del objeto.

Para Pereira Roders, la innovación de la monitorización aplicada al PAMoMo como procedimiento de recuperación está en que “las categorías de patrimonio y atributos son ahora infinitas. Pueden variar en escala, desde paisajes culturales hasta decoraciones de edificios, desde creaciones naturales hasta culturales. El patrimonio también puede ser más o menos tangible, desde las ciudades hasta las experiencias vividas en ellas. Juntos, los valores y atributos patrimoniales encarnan lo que hoy se define como significación patrimonial, cuya justificación depende de quiénes fueron los involucrados durante el proceso de nominación” (Pereira Roders, 2014:2)²⁴. Además, se amplía la calificación de sus valores que pueden ser *sociales, económicos, políticos, históricos, estéticos, científicos, de edad y medioambientales* que al ser monitorizados extienden los resultados de su evaluación, transformándose en una herramienta patrimonial que valida toda acción posterior sobre el edificio protegido.

Esta nueva aproximación, extendida en algunos países europeos, permite que la gestión cultural del patrimonio sea más coherente y ajustada a un conjunto de edificios que se crearon con un significado complejo, que no debe ser aislado sino adaptado a la nueva realidad variable. Esta nueva propuesta metodológica contrasta con los valores alcanzados por los trabajos realizados y su verificación para clarificar el impacto de toda acción, reduciendo ambigüedades, situaciones inestables o no unitarias. En todo momento, es necesario conocer cómo esta acción patrimonial afecta a los valores desde el cambio (Fig.5.24). Para realizarlo, es ineludible mejorar la cualificación de los agentes que participan en toma de decisión. Es insuficiente, como expresa el PNCPCSXX, que puede ser realizado por todo especialista que cuente con la “titulación oficial, formación específica y trayectoria profesional en la materia” (PNCPCSXX, 2014:26); se necesita una profesionalización y cualificación específica.

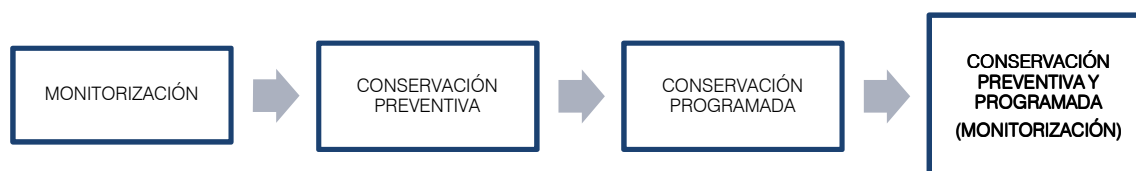


Fig.5.24 Estrategias de protección aplicadas al Movimiento Moderno dentro de Europa.
(Fuente: C. del Bosch)

²⁴ “The categories of heritage and attributes are now endless. They can vary in scale, from cultural landscapes to building decorations, from natural to cultural creations. Heritage can also be more or less tangible, from cities to the experiences lived in them. Together, heritage values and attributes embody what is today defined as heritage significance, which justification depends on who was involved during the nomination process and who they, by then, defined heritage” (Pereira, 2014:2).

Monitorización

La monitorización del patrimonio como técnica de control para valorar los resultados de las intervenciones realizadas fue propuesta en la Carta de Burra 1999, artículo 26. Esta puede ser entendida desde un punto de vista tangible e intangible, como los valores que controla. Existen experiencias de *control tangible* o material del edificio, que son evidentes y se manifiestan a través de posibles patologías, y de *control intangible*, que no son cuantificables por su carácter inmaterial, como es la valoración de la integración del edificio en la dinámica urbana o su consolidación social.

En el concepto de *monitorización tangible* incluimos los trabajos realizados principalmente sobre el PAH y el control paramétrico de sus patologías. En ella, destacamos el trabajo realizado por UNESCO PRECOM³OS (Preventive Conservation, Maintenance and Monitoring of Monuments and Sites) para la prevención y monitorización del patrimonio. Este organismo fue creado en 2009 y dio lugar a SPRECOMAH (Seminars on Preventive Conservation and Monitoring of the Architectural Heritage), en los que se perseguían las estrategias preventivas de conservación, la prevención de riesgos patrimoniales, el análisis crítico de las intervenciones realizadas, la difusión de estos trabajos y la generación de una estrategia eficaz.

Mientras que la idea de una *monitorización intangible*, propuesta en este punto, está relacionada con la valoración de aspectos inmateriales del patrimonio o rasgos como identidad del edificio, integración social, revitalización urbana del mismo y su entorno, etc.

Esta última, se encuentra vinculada a una *acción patrimonial aplicada progresiva*, en evolución, dentro de un cambio continuo del edificio. Se trata de una dinámica básica que nos llevará a re-aprender, conocer o apreciar el edificio. Monitorizamos para detectar de forma temprana los síntomas de riesgo y evitar que el peligro potencial que pueda llevar al edificio a situaciones de riesgo irreversibles que obliguen a recurrir a la reproducción o copia del mismo. Podría ser entendida como parte inicial de un complejo sistema de recuperación del edificio o como parte esencial de un sistema de valoración y control.

Conservación preventiva

La conservación preventiva es puesta en práctica como un natural desarrollo de la disciplina de la conservación, utiliza los conocimientos científicos y estéticos de conservación para eliminar o modificar las condiciones de deterioro e incluir las medidas que previene el riesgo, reduciendo el potencial abandono o pérdida. Su desarrollo siempre está vinculado a la monitorización del edificio para obtener los parámetros necesarios previos a cualquier toma de decisión.

En *The 15th Triennial Conference*, New Delhi, 2008, organizada por ICOM-CC, *International Council of Museums-Committee for Conservation* en colaboración con *The Getty Foundation*, se defendía la conservación preventiva

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

como “conjunto de medidas y acciones alcanzadas para evitar y minimizar el futuro deterioro o pérdida” (ICOM-CC, 2008)²⁵ del patrimonio en términos generales.

Su aplicación a la arquitectura desde un sistema certero con procedimientos contrastados nos ayudaría a preservar los edificios evitando o minimizando las acciones de restauración sobre los mismos. Indudablemente, requiere de una previsión, conocimiento del edificio en cuestión y replanteamiento de aquellos rasgos preestablecidos como parte del significado del patrimonio.

Conservación programada

La conservación programada es definida por Della Torre como una acción conjunta “del mantenimiento y la monitorización, uniendo una reducción de la escala de riesgos y una cuidada organización de acciones diarias en la conservación” (Hani, Taha y Hazim, 2014:332)²⁶ del patrimonio. Es decir, se crea un escenario, realizando preguntas sobre las estrategias utilizadas y relacionando la preservación y el desarrollo del edificio. Este sistema de protección necesita de una continua educación y formación de los profesionales para gestionar la información recibida, regular las actividades preventivas, de mantenimiento y monitorización.

Conservación preventiva y programada (monitorizada) - PPC

La PPC para Della Torre²⁷ subraya determinados aspectos (Fig.5.25) que permiten gestionar un patrimonio a largo plazo, controlando acciones de carácter preventivo en un número mínimo y ajustado a cada realidad. Se integran los trabajos de conservación y valorización, asumiendo el riesgo de una evaluación sesgada en la que los motivos de deterioro no sean inmediatamente detectados. Se extiende la vida del edificio, eliminando progresivamente los elementos que causan un deterioro del edificio.

²⁵ “Preventive conservation is all measures and actions aimed at avoiding and minimizing future deterioration or loss” (ICOM-CC, 2008) en www.icom-cc.org [consulta: 21.04.2017]

²⁶ “Planned conservation is beside maintenance and monitoring, it is merging a large scale reduction of risks and a careful organization of daily activities in building sector” (Hani, Taha y Hazim, 2014:332).

²⁷ “Care: planned conservation implies daily care by different participants; it means high quality in any phase of the process
Knowledge: that goes beyond information. Planned conservation is a circular process pivoting around growing knowledge
Understanding: planned conservation requires a long and quiet dialogue with the monument, so that refers less to the sense of sight, and more to listening, and understanding peculiarities

Technologies: planned conservation means monitoring and maintenance, so that there is a lot to do with new and traditional techniques

Information technologies are of crucial importance to make some targets feasible. Planning requires data filing and a data management

Long-term vision is needed to handle topics like sustainability

Integration: regarding to eh Amsterdam declaration, planned conservation requires a wide commitment to integral resources, rules, attitudes

Cooperation at regional level: conservation policies are more effectives when they refer to a well defined territory, a “region” where it is possible to manage integration

Endorsement by the people: getting people involved is critical aspect toward preventive conservation” (Hani, Taha y Hazim, 2014:332-333).

El objetivo principal de PPC es evitar situaciones de *fatiga material, funcional o formal* del PAMoMo que imposibiliten su recuperación. Se trabaja sobre la *resiliencia funcional* del edificio, desde la mínima intervención, con soluciones ajustadas a la realidad de cada objeto que nos permitan conservar la autenticidad del mismo.

Se dejaría a un lado la situación de degradación límite que obliga a reconstruir el edificio como una obra que no ha sufrido el paso del tiempo, desvirtuando su materialidad. En 2011, Martínez-Medina definió esta actitud bajo el concepto de *fossilización* del patrimonio.

CONSERVACIÓN PREVENTIVA Y PROGRAMADA

- Altos niveles de atención de cada uno de los participantes durante todas las fases del proceso
- Evaluación constante de la información en un procedimiento cíclico que gira alrededor del objeto
- Comprensión del edificio, conocimiento de cada aspecto singular del mismo, sin olvidar los rasgos generales
- Aplicación de nuevas tecnologías programadas desde la sistematización de la monitorización y el mantenimiento del edificio
- Gestión de la información recibida para un máximo aprovechamiento de la misma en los objetivos marcados
- Proyección a largo plazo de la intervención, unida a optimización de las soluciones desde un punto de vista sostenible
- Integración en la conservación de los recursos, normas y actitudes, recuperando la Declaración de Ámsterdam 1975, en la que se defendía una integración con responsabilidad de los poderes locales y llamaba a la participación ciudadana para su ejecución
- Cooperación regional de los proyectos para facilitar e incrementar la eficacia en zonas acotadas y gestionables
- Implicación social en los aspectos críticos de la PPC

Fig.5.25 Aspectos fundamentales de la Conservación Preventiva Programa según Della Torre (Hani, Taha y Hazim, 2014:332-333).
(Fuente: C. del Bosch)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Organismos e instituciones con función patrimonial

Como ya comentamos en el apartado 1 de este trabajo de investigación, el objeto no era realizar una relación de las instituciones que afectan al PAMoMo. Y en este punto, no es enumerar los organismos cuyo objetivo principal es la protección de este patrimonio, sino mostrar su evolución temporal inevitablemente relacionada con el interés creciente por este patrimonio y asignar a cada uno de ellos su función patrimonial realizada según cada objetivo marcado. De esta forma, volvemos a comprobar cómo hasta finales del siglo XX no existió entidad reconocida y dedicada específicamente a este patrimonio debido a la situación de descontrol que implicó la ya comentada pérdida de numerosos edificios.

Estos organismos han ido evolucionando y adaptándose a una nueva realidad. Algunos de ellos surgen en directa relación con los documentos de protección más significativos de este patrimonio y otros ante la necesidad de una especialización sobre alguna material. Evidentemente, el trabajo realizado por DOCOMOMO es el más minucioso ya que está completamente centrado en la protección de este patrimonio con proyectos de investigación y difusión constantes.

En términos generales, estas acciones han sido gestionadas por las administraciones públicas gracias al trabajo realizado por algunos organismos de carácter privado como es el caso de UNESCO que, desde 1945, está desarrollando labores para el desarrollo sostenible cultural, incluyendo la investigación sobre el patrimonio arquitectónico.

Posteriormente, 20 años después se fundará ICOMOS como plataforma internacional que permita difundir la información a nivel profesional, legislativo y político desde las recomendaciones desarrolladas como conclusiones de encuentros relacionadas con la protección, conservación y apreciación del PAH, es decir, profesionalizando el trabajo patrimonial. Surge para desarrollar documentos doctrinales que apliquen la carta de Venecia, 1964, desde la creación de métodos de gestión hasta el desarrollo de programas de formación, documentación o consejos técnicos. No será hasta 1988, cuando se cree el organismo específico para el MoMo en la búsqueda de un reconocimiento de la arquitectura del siglo XX desde la protección y conservación, discusiones teóricas, divulgación e inventariado del PAMoMo (Fig.5.26).

El origen de todas las entidades internacionales, gubernamentales o no, señaladas fue la protección de la cultura patrimonial desde enfoques más o menos amplios que han ido evolucionando y especializándose con el tiempo. La primera organización, UNESCO, fue creada en 1945 y, en ella, la arquitectura histórica sólo se mostraba como un aspecto cultural a proteger. Este trabajo se transformó a partir de 1972, con la creación de la primera lista de patrimonio mundial que ha ido creciendo desproporcionadamente por interés socio-político, dejando a un lado los valores estrictamente artístico.

En 1949, se fundó Le Conseil of Europe que destaca por su trabajo de unificación terminológico, basando su trabajo en el Convenio de Granada de 1985 y los Principios de la Valeta de 2011. En 1956, se creó el centro intergubernamental para el estudio y desarrollo de los métodos de conservación, Centro de Roma o Centro internacional de conservación, actual ICCROM (1978).



Fig.5.26. Principales Organismos e Instituciones implicados en la protección del PAMoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

Dentro de esta línea de trabajo y desde UNESCO, se potenció la creación de un organismo no gubernamental como ICOMOS, fundado desde la carta de Venecia y heredero de ICOM (1957). A finales del siglo XX, como reacción a las importantes pérdidas sufridas por el MoMo se despertó una conciencia de protección que buscaba actuar como *perro guardián* ante la defensa de este patrimonio desde la redacción de documentos y cartas como fue la Carta de Eindhoven en 1990.

En esta misma fecha, se fundó International committee for documentation and conservation of buildings, sites and neighborhoods of the modern movement (DOCOMOMO International²⁸) que ha dado lugar a diferentes sub-organismos identificados con entidades geográficas propias ya que surge con una identidad global y hermenéutica. En nuestro caso, sería la fundación de DOCOMOMO Ibérico en 1993.

En el siglo XXI, desde UNESCO, The Council of Europe (Le Conseil de l'Europe), ICCROM e ICOMOS se fundó la Organización Internacional para el patrimonio industrial y la arqueología industrial (TICCIH). Una de las instituciones

²⁸ "El proyecto DOCOMOMO (...) iniciado desde la escuela de arquitectura Eindhoven en 1988 (...) se propone reexaminar la arquitectura moderna desde una perspectiva global y no-occidentalista, situando a la misma escala las obras europeas y las de otras áreas geográficas y culturales" (Costa, 1997:8).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

más activas en la protección y difusión del patrimonio del MoMo industrial. Por último, desde ICOMOS en 2005 se fundó el Comité Científico específico para el siglo XX, ISC20C (Fig.5.27).

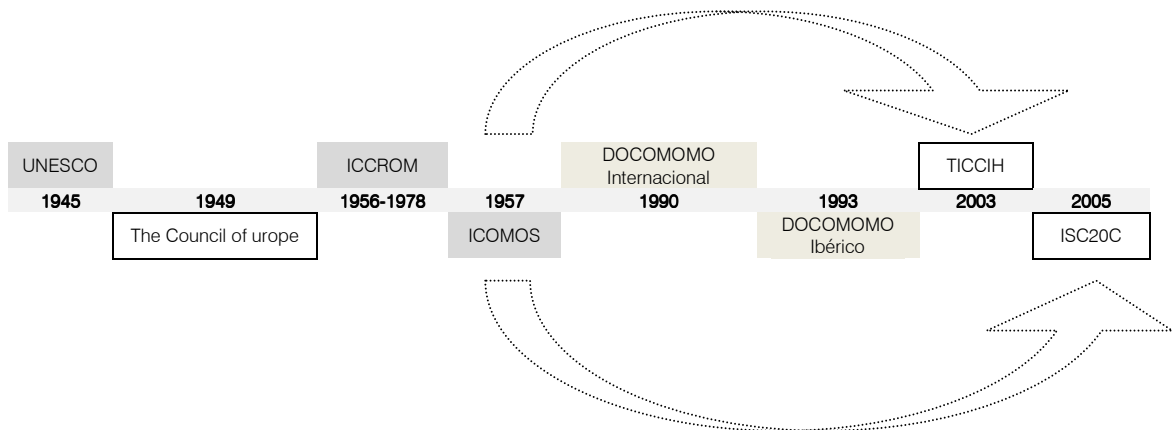


Fig. 5.27. Origen y evolución de las instituciones implicadas en la conservación del PAMoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

Entre los organismos que no están directamente relacionados con el patrimonio arquitectónico, destacamos las fundaciones privadas creadas en torno a las figuras más relevantes de la arquitectura del MoMo y los trabajos de difusión realizados para promoción de las obras originales de los mismos; ampliadas desde los edificios conservados, documentos escritos y gráficos, maquetas e imágenes.

A pesar de la extensa reglamentación existente y la notable cantidad de entidades creadas desde 1945 para desarrollar los trabajos patrimoniales arquitectónicos bajo un marco regulador, continúan existiendo situaciones de desprotección cultural. La denominación de estos edificios con futuro incierto depende de la entidad: sitios en peligro (UNESCO), heritage at risk (ICOMOS), heritage in danger (DOCOMOMO Internacional), disaster and risk management (ICCROM) o patrimonio en peligro (TICCIH).

Todas hacen referencia a situaciones de abandono y destacan gestiones culturales ineficaces. Una de las principales fuentes de promoción y difusión del PAMoMo es la desarrollada por este conjunto de instituciones que continúan potenciando este nuevo patrimonio. Destacamos The Getty Conservation Institute y los trabajos desarrollados entorno a la conservación del patrimonio del siglo XX y European Heritage Heads Forum (EHHF), creado en 2006 como plataforma de intercambio del conocimiento patrimonial. En conjunto, forman una de las

mayores fuentes de información y actualización son eventos para debatir las medidas tomadas y avanzar hacia nuevas opciones.

Algunos ejemplos o llamadas de atención sobre determinados edificios, en los últimos dos años fueron el Antiguo Mercado Central de Frutas y Verduras de Legazpi en Madrid, de Francisco Javier Ferrero y Luís Bellido González, 1926-1935 (Fig.5.28); George Cinema en Edinburgh de Thomas Bowhill Gibson, 1939 (Fig.5.29) reconstruido interiormente en 1954 y transformado de uso en 1974; Palazzo del Lavoro, Turín, de Pier Luigi Nervi and Antonio Nervi, 1959-1961 (Fig.5.30).



Fig. 5.28. Antiguo Mercado Central de Frutas y Verduras de Legazpi, Madrid, F.J. Ferreo y Bellido González (1926-1935).
(Fuente: www.docomomoiberico.com [consulta: 17.03.2017])



Fig.5.29. George Cinema, Edinburgh, Thomas Bowhill Gibson (1939).
(Fuente: www.docomomo.com [consulta: 19.07.2016])



Fig.5.30. Palazzo del Lavoro, Torino, P. L. Nervi y A. Nervi (1959-1961).
(Fuente: www.docomomoitalia.com [consulta: 15.05.2016])

Derechos de autor y propiedad intelectual

La arquitectura como manifestación creativa y plástica se encuentra incluida dentro de la aplicación de la normativa existente para la protección del *Derecho de autor*, aunque algunas de estas obras al haber transcurrido más de 50-70 años, según el país, de la muerte de su autor ya son de dominio público y sólo se les aplica la Ley de Propiedad Intelectual.

En el caso de España, la última actualización de este documento es la Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil, destinada a actualizar la Gestión y Administración de las obras de arte. Además, se incorpora en ella la directiva 2011/77/UE y 2012/28/UE del Parlamento Europeo y del Consejo.

En 2011, la Ley 1/1996 fue recogida en el *Congreso Internacional Madrid*, por la arquitecta M.J. González Díaz, como una herramienta de preservación necesaria del patrimonio de MoMo compensando la falta de instrumentos específicos para intervenir sobre el PAMoMo. Ya que este marco normativo nos permitía reconocer “los proyectos, planos, maquetas y diseños de obras arquitectónicas y de ingeniería” (artículo 10.b Ley 1/1996). Desafortunadamente, no existen títulos o artículos específicos para el edificio construido y conservado. Esta documentación preservada se encuentra recogida y enunciada en las fichas de catalogación de los edificios y/o en los archivos personales de los arquitectos redactores. De hecho, es el único elemento conservado de algunas de los edificios demolidos durante el siglo XX y, gracias a ellos, se han podido reconstruir algunos edificios simbólicos de este periodo.

Un caso o referencia de esta situación sería la reconstrucción del Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona en 1929. Al principio, este edificio de carácter efímero contó con el rechazo por parte de su arquitecto, Mies van der Rohe, para ser recuperado. Sin embargo, finalmente, en los años 80, Bohigas²⁹ consiguió persuadirlo para reconstruirlo. En este caso, excepcionalmente, el arquitecto pudo expresar su opinión.

²⁹ “En 1957 Mies van der Rohe contestó desde Chicago a Oriol Bohigas cuando este le propuso la posibilidad de reconstruir el Pabellón: “Querido Señor Bohigas: Muchas gracias por su carta. Ha sido una sorpresa y una alegría. Los dibujos originales utilizados en la construcción pabellón se perdieron en Alemania. Sin embargo yo volvería a hacer ese trabajo sin cobrar honorarios. Entienda por favor, que no tengo ni idea de los costes de la construcción en Barcelona, pero los materiales que se utilizar entonces serán muy caros. Sería para mí un verdadero placer visitar Barcelona y conocerle. Muy atentamente. Mies van der Rohe”. Oriol formaba parte entonces como secretario del *Grupo R* en cuyo nombre se dirigió al maestro alemán (...) en 1969 falleció en Chicago Mies van der Rohe (...) hasta que en 1981, Oriol Bohigas no se hizo cargo de la Delegación de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona (...) el proyecto de reconstrucción del Pabellón, dormido entonces, recobro nuevos ímpetus y se encargó la obra los arquitectos Cristian Cirici, Fernando Ramos e Ignacio de Solá Morales” (Soraluce, 2010:675).

Ante este escenario, surge una compleja cuestión, ¿dónde está el límite entre la libertad y el derecho a intervenir sobre un edificio y la protección de éste, evitando la desnaturalización de la obra? Este conflicto que cuestiona la integridad del edificio como objeto inviolable se ha resuelto en países como Suiza desde la creación de “una relación entre las medidas legales, libertad del autor y propietario con algunas soluciones. Últimamente, los principios de SIA respecto a los derechos de autor están ilustrados con una extensa y detallada descripción de los rasgos principales” (Maffioletti, 2014:153)³⁰ para evitar la pérdida incontrolada de ellos, se valora la creación arquitectónica como trabajo intelectual y original desde los croquis iniciales o los planos del proyecto. Este organismo, *Swiss Society of Engineers and Architects* (SIA), es el responsable de organizar la gestión patrimonial arquitectónica desde una compleja pero eficiente infraestructura administrativa y legal.

En este caso, reafirmamos este pensamiento en el que el edificio, como obra de arte susceptible a ser inadecuadamente modificado necesita una herramienta de control para evitar intervenciones indeseadas. Probablemente, esta herramienta no es determinante para la intervención sobre este patrimonio pero sí es una consolidación de la acción porque a pesar de ser un patrimonio no incluido específicamente en ella, sí lo está de forma indirecta en sus definiciones; porque es un objeto original y artístico, con razón de necesidad, con derechos patrimoniales, económicos y morales, que debe ser conservado para la sociedad como legataria de él. Aunque, paradójicamente, el agente receptor de este patrimonio, la sociedad, se transforma en uno de sus principales agentes negativos, ya que al no reconocerlo, lo modifica sin una planificación y se despreocupa de un mantenimiento coordinado, perjudicando su estado de conservación.

³⁰ “The conflicting relationship between legal regulations, freedom of ownership and artistic freedom: some possible solutions are also developed. Lastly, the principles of the SIA regarding authors’ rights are illustrated with a summary description of their main features” (Maffioletti, 2014:153).

5.2. GESTIÓN DE LOS CAMBIOS. Presión negativa

“en el terreno de las sensaciones humanas, pasado, presente y futuro ocupan cada uno su lugar. El presente es como un soplo, visto y no visto; el futuro es siempre una incógnita, nadie sabe si nunca llegará”
(Ballart, 1997:38)

“el pasado nos provee de un marco de referencias para que conozcamos el entorno y nos reconozcamos a nosotros mismos”
(Ballart, 1997:43)

Previamente, nos hemos centrado en analizar la relación *identificación-intervención*, es decir, la gestión de los cambios realizada sobre el PAMoMo desde el punto de vista del significado del mismo, que podríamos denominar subjetivo por su carácter intangible (apartado 4.2). A continuación, en este punto vamos a utilizar factores objetivos, cuantificables, definidos en el apartado anterior, que nos permitan conocer el cambio sufrido por el edificio del MoMo desde la relación *método de protección-intervención*. De esta forma, vamos a analizar la secuencia *identificación-intervención-método de protección* (Fig.5.31), conociendo los riesgos y amenazas provocados por la *presión negativa* exterior ejercida sobre el monumento del MoMo.

Paralelamente, vamos a desarrollar los efectos que genera en este patrimonio la adecuación a los requisitos constructivos del momento, las exigencias socio-políticas sobre los edificios y las consecuencias del valor económico creado en torno a ellos, junto con los procedimientos de *gentrificación* o transformaciones de revalorización-desplazamiento urbano. Finalmente, esta secuencia reflexiva se cerrará en el siguiente apartado al completar la relación *identificación-intervención-método de protección-resultado*.



Fig.5.31. Diagrama conceptual de la relación *identificación-intervención-método de protección*.
(Fuente: C. del Bosch)

Recuperando la cita inicial de este punto, en ella Ballart reflexiona sobre la relación pasado, presente y futuro del arte, entendiendo el pasado de toda obra artística como un trabajo arqueológico que nos ayuda en el trabajo

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

presente de cambio. Estas modificaciones realizadas en el presente sobre un pasado pueden ser de dos tipos: los sufridos por el paso del tiempo como mutaciones naturales y los iniciados en una acción patrimonial concreta. En ambos casos, condicionan el futuro del edificio.

Jean Nouvel en una conversación mantenida con el filósofo francés Jean Baudrillard, definía como “esencial el debate (...) sobre lo que llamaba la modificación. Durante este siglo se ha construido mucho, muy rápido, muy mal, en todas partes, no importa cómo. En un tiempo récord, se ha producido y reproducido una cierta cantidad de cosas, de espacios, de viviendas, de suburbios, de no-lugares” (Baudrillard, 2000:64). Por lo tanto, no todo lo construido en este periodo artístico debe ser conservado con los mismos criterios de protección porque su valor y significado es diferente. La gestión administrativa del patrimonio debe ser común y coordinada pero no uniforme. Cada caso de estudio debe recibir una respuesta específica.

En esta misma conversación, Baudrillard hace una interesante reflexión sobre la protección de la arquitectura, el carácter monumental atribuible y sus términos. Se cuestionaba dónde están los límites de la *monumentalización* y reflexionaba sobre el papel que representa la arquitectura en la sociedad actual. A esta situación de incertidumbre, nosotros añadimos la figura del arquitecto como parte corresponsable de esta realidad, destacando que el resultado de esta gestión será el futuro modelo de ciudad, es decir, una incógnita.

“¿Resguardar la arquitectura?

Jean Nouvel:

¿Puede una institución aceptar la subversión? ¿Puede programar lo desconocido, lo imprevisible? ¿Puede, en un espacio también abierto, ofrecerles a los artistas las condiciones fuera de escala, de una interferencia, aceptar no poner límites? La arquitectura es una cosa; la vida de los hombres, otra. ¿De qué sirve una arquitectura que no está más en sintonía con las costumbres de su tiempo?

Jean Baudrillard:

Lo que queda, si uno lo puede expresar es, en efecto, la pregunta por la relación de la arquitectura, o de tal o cual edificio, con la cultura, la sociedad (...) ¿Cómo definir su impacto *social*? Es precisamente la ausencia de una definición posible de lo social lo que debería producir una arquitectura de lo indefinible, dicho de otro modo, una arquitectura del tiempo real, de lo aleatorio, de esta incertidumbre que también anima la vida social. La arquitectura no puede más *monumentalizar* cualquier cosa hoy en día (...) pero tampoco puede desmonumentalizar. ¿Cuál es su papel, entonces?”

(Baudrillard, 2000:63)

Los aspectos propios del PAMoMo han sido poco tratados y siempre en términos genéricos. Sus rasgos inmateriales, como hemos comprobado, no eran comprendidos y los materiales eran directamente vinculados a las características técnicas. La vinculación social con este patrimonio se ha reducido a un aprovechamiento económico derivado del edificio dentro del concepto de ciudad construida durante el siglo XX.

Los primeros esbozos de esta percepción se apreciaron en la Carta de Turismo Cultural redactada en 1976, donde se reconocía el valor y potencial del turismo como fenómeno social y la oportunidad que representaba para la gestión de las ciudades. No obstante, no fue hasta la década de los 80 cuando se desarrolló como nuevo mercado económico. Se le presuponía un único efecto positivo como actividad económica aunque, posteriormente, se ha comprobado que venía acompañado de aspectos negativos provocados por la falta de control y organización administrativa que desconfiguró el patrimonio arquitectónico.

En la Carta de Washington 1987, se incidía cómo en caso de ser necesaria algún tipo de intervención de reforma o ampliación sobre el PAH, ésta debía tener en consideración y respetar la organización espacial del edificio existente, respetando su entidad urbana. Estas observaciones estaban destinadas al PAH porque todavía no existía el concepto del patrimonio arquitectónico del MoMo pero sus recomendaciones se hicieron extensivas hacia él como primeros parámetros de intervención. Este concepto se matizó en la Carta de Burra 1999, limitándolo al *mínimo cambio posible* siempre que no perjudicase al edificio y su entorno.

No será hasta 2007, en la Carta de Cádiz, cuando se amplié el concepto y se abra un nuevo camino de trabajo teórico, la renovación y reutilización controlada de los edificios. Se trataba de la primera propuesta administrativa para recuperar el objeto patrimonial dotándolo de una *actividad compatible con él y capaz de mantener la memoria de las funciones primigenias*. En el fondo, esta propuesta es un fenómeno que ha ocurrido de forma natural a lo largo de la historia en diferentes edificios, incluso en el PAH. Edificios como el Panteón de Agripa o Panteón de Roma han visto como su aspecto exterior e interior y uso era modificado según el periodo histórico (Fig.5.32 y Fig.5.33) y las demandas sociales.



Fig.5.32. Panteón de Roma a finales de 1700.
(Fuente: Ceschi, 1970:104)



Fig.5.33 Panteón de Roma.
(Fuente: C. del Bosch, 2012)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Paulatinamente, se ha ido desarrollando una conciencia reflexiva hacia el *re-uso* del edificio que está siendo debatida en diferentes encuentros nacionales e internacionales para transferir conocimiento en esta materia. En la Carta de Itinerarios culturales, en 2008, aunque no estaba creada específicamente para el PAMoMo, sí se defendían las intervenciones patrimoniales siempre para un *uso durable*, persiguiendo evitar la sucesión de estados efímeros para el patrimonio por los riesgos que implicaría.

En 2010, European Heritage Heads Forum (EHHF) realizó una evaluación sobre el turismo como catalizador económico del patrimonio, sus retos y riesgos, defendiendo la necesidad de “encontrar e identificar un equilibrio óptimo entre turismo, autenticidad, respeto hacia las comunidades y regiones y patrimonio” (EHHF, 2010:1)³¹.

Finalmente, en 2011, se abrieron dos líneas de trabajo, diferentes e independientes. Por un lado, en la Carta de Madrid, redactada específicamente para el PAMoMo, se alertaba del riesgo de la *presión negativa* en los proyectos de intervención patrimonial. Y, por otro, en los Principios de la Valeta, aplicables al patrimonio arquitectónico, se reforzaba la teoría de proyectar nuevos usos en los edificios existentes mediante cambios en los espacios construidos. Esta matización es debida al riesgo constante que sufre el PAMoMo de ser incorrectamente intervenido, frente al PAH. El mensaje es similar; en ambos casos se apuesta por el papel futuro de los edificios patrimoniales, gestionados desde la sintonía con el presente con políticas de conservación específicas que no estén sujetas a condicionantes externos al patrimonio (Fig.5.34).

5. GESTIÓN DE CAMBIO - OBJETIVO (5.2)	GESTIÓN DE LOS CAMBIOS - presión negativa	Carta de Madrid	2011	PAMoMo
	CAMBIO Y ESPACIO CONSTRUIDO			
	nuevas funciones	Principios de la Valeta	2011	PAH
	correcta utilización del itinerario cultural. USO DURABLE	Carta Itinerarios Culturales	2008	PA
	renovación - reutilización: riesgo específico para la arquitectura del MoMo. RECUPERACIÓN DEL EDIFICIO Y SU USO. Funciones compatibles con el edificio, habilidad de mantener la memoria de las funciones primigenias	Carta de Cádiz	2007	PAMoMo
	protección legal del patrimonio industrial	Carta de Nizhny Tagil	2003	PI
	la adaptación debe involucrar el mínimo cambio posible y se debe adoptar después de considerar alternativas; la obra nueva puede ser aceptable siempre que no distorsione u oscurezca la significación cultural del sitio o no desmerezca su interpretación y apreciación	Carta de Burra	1999	PA
	en caso de ser necesaria la transformación del edificio o construcción de otro nuevo, toda agregación deberá respetar la organización espacial existente así como el carácter general impuesto por la calidad y el valor del conjunto de construcciones existentes	Carta de Washington	1987	PAH
	el turismo como hecho social, humano, económico y cultural irreversible. Efecto positivo de desarrollo como actividad y negativo, nocivo y destructivo como uso masivo e incontrolado del monumento o sitio	Carta de Turismo Cultural	1976	PAH
	todo Estado Parte en la Convención podrá solicitar asistencia internacional a favor de los bienes del patrimonio cultural o natural de valor universal	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA

Fig.5.34. Reglamentación sobre la gestión del cambio (objetivo) del objeto patrimonial del MoMo. (Fuente: C. del Bosch)

A continuación vamos a reconocer diferentes estrategias de protección que aproximan al PAMoMo hacia las nuevas condiciones de habitabilidad en los edificios y los riesgos de una incorrecta protección bajo aspectos

³¹ “Therefore it is necessary to find and identify the optimum balance between tourism, authenticity, respect for local communities and regions and heritage” (EHHF, 2010:1).

ajenos a la propia arquitectura o los valores que representa. De esta forma, defendemos una investigación metodológica y técnica para el MoMo.

ESTRATEGÍAS DE PROTECCIÓN APLICABLES AL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO

Tipo 1:

Gestión patrimonial: actualización de los edificios a los nuevos parámetros constructivos

Tipo 2:

Presión negativa sobre el *aura* del edificio patrimonial del Movimiento Moderno

Tipo 3:

Presión negativa social y económica. Auto-gestión y auto-transformación

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

TIPO 1:

Gestión patrimonial: actualización de los edificios a los nuevos parámetros constructivos

"Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única. Dentro de esta historia se encuentran lo mismo las transformaciones que ha sufrido en su estructura física a lo largo del tiempo que las cambiantes condiciones de propiedad en las que haya podido estar (...) El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre éstos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy. Todo el ámbito de la autenticidad se escapa a la reproductibilidad técnica –y por supuesto no sólo a ésta"

(Benjamin, 2003:42)

El *análisis* y la *intervención*³² son instrumentos independientes, pero complementarios, para cualquier trabajo de gestión patrimonial. El PAMoMo como parte del pasado "se personifica, valga la expresión en cosas tangibles, en objetos que se pueden ver y tocar; cosas a las que el hombre común se dirige de una forma espontánea y natural porque pertenecen al mundo de lo sensible" (Ballart, 1997:42), proyectando una imagen específica de ciudad como espacio común. En él, se encuentran un sistema de edificios identificables que forman el escenario perfecto para establecer "relaciones y contactos entre los humanos que nos permiten hablar de un espacio y aprendizaje informal y un aprendizaje no formal que está intencionadamente organizado, estructurado y que se desarrolla de acuerdo a diferentes programas o proyectos (...) la idea de la ciudad entendida como obra de arte" (Calaf, 2003:103). Un elemento patrimonializable formado por subgrupos interrelacionados y sometido a constantes presiones.

Dentro de este grupo, en este punto vamos a subrayar, la actualización o adaptación de los edificios constante a los nuevos requerimientos o normativa propia de cada país. En general, se trata de una situación desarrollada en los últimos años por la constante mejora de las condiciones de los edificios que obliga a los profesionales a alcanzar una armonía entre las necesidades del edificio protegido y la normativa. Este equilibrio es sencillo de alcanzar en el PAH porque el *límite elástico* de este objeto está perfectamente definido. Sin embargo, en el PAMoMo, no ocurre igual. Ya, en la Carta de Madrid 2011, se establecían unos requisitos relativamente aceptables a partir de los cuales se podían obtener soluciones asumibles por el edificio del MoMo.

En términos generales, las soluciones adoptadas sobre el PAMoMo no pueden menoscabar los valores del edificio. Deben ser un conjunto de acciones responsable con el edificio y, siempre, desde el respeto a la normativa vigente

³² "Análisis e intervención constituyen, por tanto, instrumentos diferentes, cuya necesidad se evidencia cuando se intentan resolver las relaciones entre ciudad y arquitectura, entre forma urbana y forma arquitectónica" (Aymonino, 1981:324).

pero sin exceder el límite aceptable y acogiéndonos a los márgenes de tolerancia establecidos, presentando en todo caso soluciones alternativas para su aplicación. Esos principios están asumidos en Europa y España, aunque la subjetividad del límite aceptable dificulta su aplicación.

Artículo. 2.3: Establecer límites a los cambios aceptables.

Para cada actuación de conservación, deben establecerse criterios y directrices previos al inicio de cualquier cambio. Un plan de conservación debe definir los elementos significativos del bien, las áreas susceptibles de intervención, el uso óptimo y las medidas de conservación que deben adoptarse. Debe atender a los principios arquitectónicos y las tecnologías de construcción específicas empleadas en el siglo XX.

(Documento de Madrid 2011)

No existe una fórmula matemática para delimitar la intervención y garantizar las medidas de seguridad de un edificio. Debemos conocer dónde se altera en exceso un objeto hasta dónde intervenimos sin alterarlo o lo que Canziani y Pracchi definieron como *quanto basta*. “Este concepto subyace al debate sobre el complejo tema de encontrar los límites adecuados para las modificaciones que, como consecuencia de los nuevos requisitos normativos, legislativos y de uso, afectan al patrimonio arquitectónico protegido, ya sea antiguo o contemporáneo (...) mientras que debe entenderse como un Parámetro calculado sobre la base de un análisis del desempeño que el edificio o sus elementos pueden aportar” (Canziani y Pracchi, 2014:169)³³. La regulación de la derogación parcial de una norma que permita garantizar las medidas de seguridad y adaptación de un edificio es para el MoMo una utopía porque cada edificio es una realidad única y demanda soluciones específicas. La máxima aproximación sería el análisis del trabajo realizado para crear unos *pseudo-modelos* o *pseudo-patrones* de comportamiento.

Los subgrupos de intervención más evidentes son los relacionados con la eliminación y supresión de barreras arquitectónicas, la seguridad en caso de incendio, la seguridad estructural y respuesta sísmica del edificio, la mejora de las condiciones de habitabilidad y/o salubridad y la respuesta térmica del edificio. Todas ellas deben estar abordadas desde el propio pensamiento del proyecto, uniendo la práctica arquitectónica con la tecnología o ciencia constructiva. Además, este equilibrio armónico entre la seguridad del usuario y la protección del patrimonio persigue la sensatez entre la conservación y la seguridad, aplicando el sentido común en toda intervención que arroje soluciones basadas en la experiencia, pero reinterpretadas para cada situación y realidad espacial de cada edificio.

³³ “This concept underlies the discussion on the complex topic of finding the appropriate limits for modifications that, as a consequence of new regulatory, legislative and use requirements, affect protected architectural heritage, whether ancient or contemporary (...) whereas it is to be understood as a parameter calculated on the bases of an analysis of the performance that the building or its elements can deliver” (Canziani y Pracchi, 2014:169).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Casos como la rehabilitación realizada en el año 2000 de la Maison du Brésil, de París, proyectada por Le Corbusier en 1958, muestran una gestión patrimonial bajo los actuales parámetros constructivos desde el respeto patrimonial (Fig.5.35 y Fig.5.36). En esta intervención, Rio y Bauchet han adaptado un edificio reconocido como Monument Historique desde 1985 a la normativa vigente a través de soluciones equilibradas. Entre ellas, destacaban por su dificultad la porte papillon de acceso al teatro por su diseño vidriado como “un elemento icónico de la arquitectura de Le Corbusier, que no presentaba ningún grado de resistencia al fuego” (Bauchet, 2014:275)³⁴.

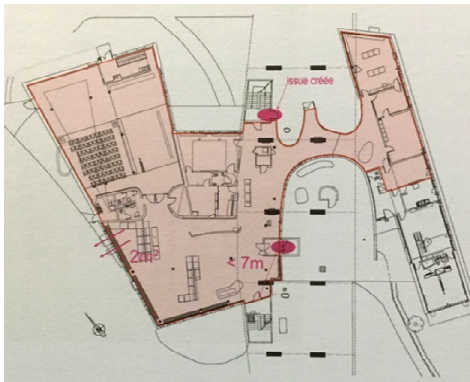


Fig.5.35. Maison du Brésil, Le Corbusier, Paris (1958). Actualización de la sectorización para la seguridad en caso de incendio realizada por Rio y Bauchet en 2000. (Fuente: Bauchet, 2014:276)



Fig.5.36. Maison du Brésil, Le Corbusier, Paris (1958). Actualización de los accesos (*la porte papillon*) realizada por Rio y Bauchet en 2000. (Fuente: Bauchet, 2014:277)

Con este tipo de acción sobre el PAMoMo, se rompe con la dinámica de recuperar fielmente el edificio a su estado original y se diseñan soluciones concretas razonables, adaptadas a cada realidad. Se pretende recuperar el interés público sobre el edificio con una conciencia de cómo las pequeñas decisiones tomadas durante una *acción patrimonial* pueden afectar al conjunto del edificio, su entorno y, en consecuencia, a la ciudad y al ciudadano. La suma de cada una de estas acciones independientes, cambia el objeto y da como resultado una realidad modificada y adaptada a una nueva demanda como en una operación holística. La arquitecta Ana Tostoes defiende crear un “marco jurídico *ad hoc* para aplicarlos en los edificios que aún se encuentran en el limbo de las críticas existentes, así como fomentar la reutilización adaptativa de edificios públicos, con el fin de crear un marco jurídico internacional serio y perfilado, que permite al mismo tiempo ser adaptado para cada caso” (Tostoes,

³⁴ « Difficultés : dans ce cas les difficultés étaient constituées par la double *porte papillon* d'accès au théâtre, en feuilles de contreplaqué et munie de montants vitres, et par les baies vitrées de la bibliothèque, éléments iconiques de l'architecture de Le Corbusier, que ne présentaient aucun degré d'isolement au feu » (Bauchet, 2014 :275).

2014:70)³⁵. De esta forma, se crearía un registro de soluciones específicas que podrían ser analizadas, arrojando indicadores de intervención patrimonial.

³⁵ "Il paraît donc urgent de construire un encadrement juridique ad hoc pour la mise à norme des bâtiments existant qui sont encore dans les limbes de la critique, tout en promouvant la réutilisation adaptive des bâtiments communs, de façon à aboutir à un cadre législatif international sérieux et pondéré , que permette en même temps d'être adapté au cas par cas" (Tostoes, 2014:70).

TIPO 2:

Presión negativa sobre el *aura* del edificio patrimonial del Movimiento Moderno

"Friedrich Nietzsche en *Der Wille zur Macht* (...) la verdad no es algo que exista y que deba encontrarse o descubrirse, sino algo que designa un proceso o, mejor dicho, un deseo de obtener poder que es en realidad infinito" (*La voluntad del poder*, III, 552).

(Arnheim, 1992:19)

Existe una relación directa entre el edificio, su entorno, la imagen de ciudad que proyectan y la intervención patrimonial realizable. Este dialogo figurado es una conexión o relación indisoluble que no siempre ha sido tenido en consideración, lo que ha provocado afecciones negativas o desconexiones del *aura* del edificio, creando una nueva realidad de forma voluntaria o inconsciente.

En esta nueva gestión patrimonial que perseguimos y como ya expresamos en el congreso celebrado en 2014, *Arquitectura, Sociedad y Educación*³⁶, se debe recoger la necesidad de "redefinir el *aura* del edificio como concepto extenso, en el que se incluye todo el conjunto de la realidad física urbana" (del Bosch, 2014b:1) porque, en el caso del PAMoMo, este concepto contiene los aspectos más sensibles del patrimonio. Para Benjamin, la definición de *aura* de una obra de arte "consiste en el carácter irreplicable y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una épica en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón la obra de arte aurática, en la que prevalece el valor para el culto, sólo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación (...) Lo mismo puede decirse (...) de la obra arquitectónica, aunque ella parezca estar hecha de una vez y para siempre, en una sola versión acabada de sí misma, y existir en estado de obra única, irreplicable, incopiable e irreproducible" (Benjamin, 2003:16). Siempre, afectada por la acción humana y el paso del tiempo que complementan su *aura* como elemento singular. No existe una fidelidad a una tradición artística que impida una evolución natural del edificio. La decadencia o destrucción del edificio depende de una lealtad al edificio original.

Tanto en la ciudad como en el edificio se producen cambios constantes, resultado de una evolución lógica que puede ser derivada y reflejada de diferentes inquietudes o necesidades. En principio, el cambio más evidente es el aspecto formal porque la ciudad como *lugar físico* está formada por la unión invariable de dos opuestos: *espacio libre* y *espacio construido*, ambos son susceptibles de ser declarados patrimonio. Esta relación, sobre todo dentro de los núcleos urbanos consolidados, puede presentar grandes desequilibrios provocados por la falta de armonía entre ambos, después de realizar determinadas acciones desvinculadas de la realidad de los elementos. En todo

³⁶ *International Conference. ARQUITECTONICS NETWORK: mind, land and society*. Barcelona. 2014

proyecto de intervención se afecta al objeto pero también se modifica el diálogo con su entorno y si esta relación se rompe negativamente, surgen los denominados espacios residuales, abundantes en los entornos de los edificios del MoMo por una falta de comprensión del espacio proyectado. Son varios los autores que han dedicado su trabajo a definirlos con el único objetivo de tomar conciencia sobre ellos y evitarlos en futuras acciones.

Recuperamos la definición utilizada previa, dada por Koolhaas, sobre estos espacios creados en desconexión y con un exceso de globalización, los denomina *espacios basura*³⁷ porque “el producto construido (...) de la modernización no es la arquitectura moderna, sino el *espacio basura* (...) es lo que queda después de que la modernización está en marcha: su secuela. La modernización tenía un programa racional: compartir las bendiciones de la ciencia, para todos” (Koolhaas, 2007:6). Sin embargo, cuando ha sido necesario aplicar una gestión patrimonial determinada sobre ellos, se ha realizado con una excesiva estandarización de la solución o *momificación* del patrimonio. Los intereses económicos de algunas intervenciones han creado una imagen insostenible, no sólo ambientalmente, sino también, culturalmente. Se materializa uno de los riesgos enunciados desde 1976 y aplicable al PAH: la desconfiguración del edificio, tanto por exceso como por defecto.

Un ejemplo de ocupación de espacio residual es el Mercado de Algeciras³⁸, proyectado en 1933, construido entre 1934-1935 y diseñado por Torroja que, como nuevo edificio, consiguió recuperar una actividad existente, dentro de una trama urbana compleja que lo presionaba, llegando a convertirse en edificio icono del MoMo (Fig.5.37 y Fig.5.38). El aura de este mercado ha estado condicionada por su entorno y ha creado un diálogo entre todos los elementos que lo rodeaban, permaneciendo en el tiempo y sin hacerle perder valor.



Fig.5.37 Mercado de Algeciras, Eduardo Torroja (1933).

(Fuente: www.docomomoiberico.com [consulta:25.09.2016])

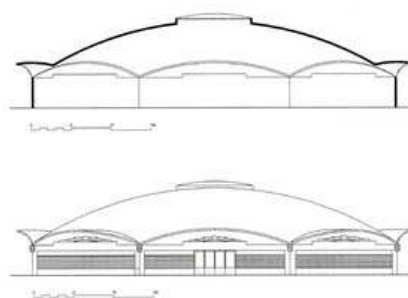


Fig.5.38. Alzado y Sección del Mercado de Algeciras, Eduardo Torroja (1933).

(Fuente: www.docomomoiberico.com [consulta:25.09.2016])

³⁷ “Cualquier cosa alargada –limusinas, miembros de un todo, aviones- se transforma en espacio basura, pues abusa de su concepción original. Restaurar, recolocar, reagrupar, reformar, renovar, revisar, recuperar, rediseñar, retornar – los mármoles del Partenón-, rehacer, respetar: los verbos que empiezan por ‘re’ producen espacio basura (...) el espacio basura será nuestra tumba. La mitad de la humanidad contamina para producir y la otra mitad contamina para consumir” (Koolhaas, 2007:35).

³⁸ Inscrito en el Catalogo General, el 25/10/2001, publicado en BOJA.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Otros autores, como el antropólogo francés Marc Augé, analizan la realidad de estos espacios como la parte no construida y olvidada, dañada por el posible protagonismo del edificio, creando el *no lugar* como el espacio sin identidad propia que como lugar antropológico en la ciudad moderna. Para él, la definición de lugar implica identidad, transformándose en el caso del PAH en *lugar de memoria*. Luego, el espacio no practicado, no existencial o antropológico, es un *no lugar*. Son espacios no integrados que resultan del trabajo arquitectónico y, en nuestro caso, patrimonial porque el monumento define el lugar. En la actualidad, en la realidad de la ciudad existe un futuro incierto con riesgos de *macdonalización*³⁹.

Otro ejemplo espacialmente opuesto al caso anterior, sería la recuperación del *no lugar* creado durante los primeros años del MoMo en la ciudad de Gante. En 1913, para la organización de la Exposición Internacional, esta ciudad vio su centro histórico demolido significativamente para contener este evento, lo que provocó una desconexión en su trama urbana. En 2012, se construyó un nuevo Mercado, proyectado por Robbrecht en Daem y Van Hee, para regenerar el centro de una ciudad (Fig.5.39 y Fig.5.40) y recuperar su identidad urbana. Este edificio, que no es patrimonio, está ocupando un gran vacío o *no lugar* dentro de un conjunto patrimonial histórico que estaba sujeto a una presión exterior por exceso y ha desaparecido gracias a este elemento o vínculo de unión.



Fig.5.39 y Fig.5.40. Mercado en Gante, Robbrecht en Daem y Van Hee (2013).
(Fuente: C. del Bosch, 2013)

Salvando las distancias formales, espaciales y temporales de estos dos enfoques urbanos, en lo que sí coinciden ambos es que todo lo construido se encuentra rodeado y unido entre sí por espacios de transición que podemos considerar huellas de la *Ciudad Humana*, tal y como la define Le Corbusier. Sin embargo, creemos necesario subrayar este concepto en este punto porque cuando el lugar físico comienza a degradarse "no sólo comprende la degradación ambiental, sino que se refiere también a la degradación del territorio construido y a la degradación social, que es consecuencia de ambas; por consiguiente, si nos referimos a la sostenibilidad del desarrollo en el

³⁹ *La macdonalización de la sociedad*, G. Ritzer, 1993.

territorio y no sólo en la naturaleza, debemos tratar de buscar equilibrios virtuosos entre las reglas de construcción de los lugares y el ambiente” (Magnaghi, 2011:92). Y es en la suma de todos estos elementos, casi a nivel territorial, donde comprobamos la importancia del *aura* del elemento construido patrimonial dentro del conjunto de la ciudad. El objeto patrimonial del MoMo es un subconjunto de estos elementos olvidados, resultado de un germen y respuesta a un sentimiento social que necesita ser puesto en valor como nueva “monumentalidad. Surge de la necesidad eterna del hombre, de formar símbolos para sus actos y para su destino, para sus convicciones religiosas y sociales” (Giedion, 1997:165).

En la Carta de Madrid, se recogía de forma explícita la valoración efectiva de la capacidad del entorno para recuperar el *aura* del PAMoMo. Se definía una *gestión del cambio positiva* que ayude a definir el edificio del MoMo, desde las constantes presiones que sufre desde su entorno.

Artículo 4: Reconocimiento y gestión de las constantes presiones a favor del cambio.

4.1: Tanto si se deben a la intervención humana como a las condiciones medioambientales, la gestión de los cambios es parte del proceso de conservación para mantener el significado cultural, la autenticidad y la integridad del patrimonio.

La conservación de la autenticidad y la integridad es particularmente importante en los asentamientos urbanos, en los que pueden ser necesarios cambios derivados del uso cotidiano cuya acumulación puede tener un impacto en el significado patrimonial.

(Documento de Madrid 2011)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

TIPO 3:

Presión negativa social y económica. Autogestión y autotransformación

"Los objetos, limitados a una función práctica y dotados de valores artificiales, han dejado de hablar, las obras de arte precisan una autorización especial para cumplir con su deber; y sus usuarios deben despertar al menos un par de horas seguidas para poder mirar y escuchar. Mientras que lo normal es que el arte emane de la elocuencia de los objetos, actualmente nuestras esperanzas de reanimar los objetos están depositadas en las artes"

(Arnheim, 1992:25-27).

Históricamente, la arquitectura pública ha estado cargada de un gran simbolismo y, en el caso de la arquitectura del MoMo, este principio involuntariamente continúa existiendo. Decimos que este valor no es intencional porque como explicamos al principio del presente trabajo, su voluntad era funcional y no simbólica. Sin embargo, el hecho de ser una arquitectura racional no le ha restado valor; todo lo contrario, su capacidad de generar un mensaje desde un lenguaje formal ha sido mayor. De esta forma, cuando estamos interviniendo sobre ella, desde el principio, tenemos que enfatizar aquellas características intangibles que se contienen en su *aura* para que puedan recuperar su valor original.

Si la identificación previa a la acción patrimonial no se basa en el valor cultural propio, desarrollado en un crecimiento sostenido y no ilimitado, no se podrá controlar el entorno urbano como un sistema local vivo⁴⁰, en el que su aprovechamiento económico no sea el factor determinante de cualquier intervención sobre sus objetos porque se trata de un recurso de gran complejidad y extremadamente sensible. La gestión debe ser enfocada, según el Memorándum de Viena, como un trabajo "adaptado a la protección de cada ciudad entendida como caso único"⁴¹. Indudablemente, este nuevo objeto-monumento cuenta con un valor socioeconómico al igual que todos los elementos incluidos en el patrimonio histórico. Choay, en su visión de la ciudad patrimonial, postula el conocimiento del patrimonio como algo más que un valor de mercado, defendiendo su carácter colectivo, independientemente de su procedencia, protegiendo no sólo lo antiguo por el número de años, sino también el

⁴⁰ "Por tanto, en las aproximaciones al desarrollo local, el modo de aprovechar el patrimonio resulta decisivo con respecto a la posibilidad de superar los problemas de la sostenibilidad (conservar y/o valorizar el patrimonio para las generaciones futuras) y los problemas de quien utiliza los recursos locales. Con el fin de determinar dicho modo de aprovechamiento, se ha considerado fundamental introducir algunas precisiones conceptuales respecto al debate en curso sobre el desarrollo local:

- a) El patrimonio territorial está constituido por un sistema vivo de alta complejidad, y como tal debe ser tratado en cuanto recurso para producir riqueza
- b) El valor de existencia del patrimonio no se debe identificar con su valor de uso, ni mucho menos con el valor de intercambio en cuanto recurso
- c) El desarrollo local basado en la valorización del patrimonio no tiene límites, ni escalas, ni actores preconstituídos" (Magnaghi, 2011:111).

⁴¹ MEMORÁNDUM DE VIENA 2005: Principles and Aims. Art. 15. The future of our historic urban landscape calls for mutual understanding between policy makers, urban planners, city developers, architects, conservationists, property owners, investors and concerned citizens, working together to preserve the urban heritage while considering the modernization and development of society in a culturally and historic sensitive manner, strengthening identity and social cohesion.

patrimonio más reciente” (del Bosch, 2014b:1). Este cambio, afectado por las involuntarias y constantes auto-transformaciones de los objetos patrimoniales e iniciado en la acción social, modifica la percepción del *aura* del objeto en un entretejido de espacio y tiempo.

Socio-culturalmente, “hacia el aura del PAMoMo existe una gran indiferencia provocada por la falta de práctica social y una incorrecta e insuficiente educación patrimonial” (del Bosch, 2014b:1). El filósofo alemán Sloterdijk, definía las relaciones entre el mundo antiguo, moderno y posmoderno con la sociedad desde el conocimiento. Siendo “la capacidad de aprendizaje de la especie el punto crítico: *a priori*, la humanidad tiene dificultades para aprender porque no es un sujeto sino un conjunto (...) Por ello, la humanidad no puede ser más sabia que un ser humano; en conjunto, no puede ser ni siquiera tan sabia como el individuo que está escarmentado por el sufrimiento propio” (Sloterdijk, 2001: 78). Este hecho actúa como factor negativo en detrimento de la preservación del PAMoMo.

Los resultados espaciales y formales de una intervención sólo serán comprensibles desde las múltiples experiencias acumuladas, incluyendo los no deseados pero inevitables rasgos socio-económicos de este trabajo. “La economía moderna ha convertido los bienes producto del esfuerzo humano en mercancía. Una mercancía es cualquier género objeto de comercio. También los bienes culturales han sido transformados en género de comercio a partir del momento en que se le ha adjudicado un determinado valor convertible en moneda y ha aparecido gente dispuesta a pagar por ellos” (Ballart, 1997:222). En consecuencia, se ha producido un proceso de desnaturalización arquitectónica de los elementos con la alteración del espacio geométrico, conceptual y simbólico.

Actualmente, la arquitectura del MoMo es algo más que el *mito de la máquina*; se trata de una nueva concepción del espacio (valor estético) que se transformará en la creación de un nuevo modelo de ciudad (valor social). Esta nueva plasticidad se exhibe como *experiencia estética*⁴² que evita el artificio de la imagen histórica porque se asume, en palabras de Domènech i Montaner⁴³, que todo monumento “necesita la energía de una idea productora, un medio moral en qué vivir y en último lugar un medio físico de qué formarse y un instrumento más o menos perfecto de la idea, acomodando un artista a ésta, y a los medios moral y físico, la forma arquitectónica” (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994:142). La existencia del edificio está vinculada al conocimiento las fases de auto-

⁴² “Exhibirse, darse a la experiencia estética, es para la obra de arte arquitectónica lo mismo que ser habitada, y el ser habitada, que implica una especie de improvisación de variaciones en torno a un tema propuesta por ella, hace de ella una obra que se repite y se reproduce a sí misma incansablemente, como si fuera diferente en cada episodio de la vida humana al que sirve de escenario. No es posible habitar la obra de arte arquitectónica sin reactualizar en ella ese que podría llamarse su estado de partitura, en el que, como la música, ella también, paradójicamente, está siempre pre-existiéndose” (Benjamin, 2003:17).

⁴³ “En busca de una arquitectura nacional”. Lluís Domènech i Montaner. En *La Renaixença*, Barcelona, 1878. Edición en español. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, nº 52-53, Barcelona, 1963.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

conservación ya que clarifican la conciencia al intervenir sobre el objeto y medir las consecuencias de toda acción, formando parte de su autenticidad⁴⁴.

El paso del tiempo resta valor a su carácter de novedad, funcionalidad y no monumentalidad, jugando un papel negativo en el nuevo patrimonio, completamente opuesto al monumento del patrimonio histórico. Se produce una devaluación de su valor (valores estructurales, constructivos, funcionales, materiales, medioambientales, etc.) aunque de dos formas diferentes: los edificios abandonados y olvidados, abocados a desaparecer y los edificios en uso, que pueden llegar a conservar su vida, pero no forzosamente disfrutar del aprecio social. Para evitar esta situación “es preciso, romper el juego con toda urgencia y ponerse a construir para el hombre, para que éste no se encuentre nunca ausente, en su futuro (...) sino que se convierta en su invitado más honrado” (Le Corbusier, 1999b:46), recuperando esta premisa del movimiento, evitaríamos que el hombre, al no evolucionar ni sentirse parte de ella, volviese a desarrollar el sentimiento de *ciudad-cárcel*⁴⁵, dentro de núcleos construidos deshumanizados (Fig.5.41 y Fig.5.42).

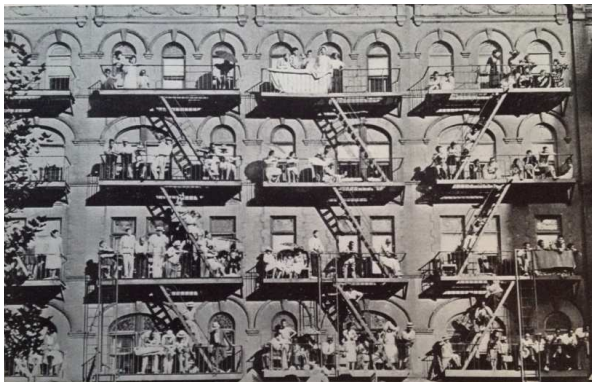


Fig.5.41. Ejemplo de calle en Harlem y la sobreocupación de sus edificios. (Fuente: Sert, 1942:35)



Fig. 5.42. Intersección en Long Island y su paisaje derivado. (Fuente: Sert, 1942:193)

Para evitar esta situación de sobreexposición es necesario recuperar una de las ideas expresadas en la Conferencia de Berlín 1982 y mejorar *el marco de la vida urbana favoreciendo los sentimientos de identidad, confianza y regeneración social y económica* porque “el equipamiento colectivo y el patrimonio construido entendido como recurso fundamental, es uno de los elementos esenciales a mejorar. Es necesario detectar las necesidades del patrimonio del siglo XX” (Arévalo y del Bosch, 2011:5), reconocer los valores que forman su *aura* y conservarlos sin la *presión negativa*, ajena a la arquitectura, que pueda oscurecer un trabajo de intervención patrimonial; siempre desde el respeto a las singularidades geográficas e ideológicas de todas las manifestaciones

⁴⁴ “La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido por su tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico” (Benjamin, 2003:44).

⁴⁵ “La ciudad había terminado por olvidar y después perseguir al hombre hasta llegar a sumirlo, alma y cuerpo, en una pasmosa prisión” (Le Corbusier, 1999b:28).

que están incluidas en el MoMo y evitando desequilibrios urbanos causados por situaciones de auto-gentrificación que modifiquen la identidad del lugar, el equilibrio humano y natural de los vínculos históricos⁴⁶.

Subirats, en *El final de las vanguardias*, expone como la obra de arte muere a lo largo de las innumerables réplicas bajo las que se reproduce y se difunde porque pierde su impulso original ante la multiplicación. Este carácter único en toda obra de arte del MoMo, según van Doesburg, en *Hacia una arquitectura plástica*, es la abolición de todo concepto de forma como un tipo preestablecido, como una arquitectura elemental, económica, funcional, informe, con un concepto monumental independiente, anti-decorativa, desarrollada desde una planta abierta, donde el espacio y el tiempo cobran valor, desapareciendo la simetría y la repetición, creando un conjunto armónico.

En todo momento, el fin de una buena arquitectura es la construcción y "la tarea del buen arquitecto consiste en llevar a cabo una correcta apreciación del problema planteado: la forma del edificio se deducirá lógicamente de los medios técnicos puestos a disposición del arquitecto. El estilo no cambia conforme al capricho de la moda más o menos arbitraria; sus variaciones no son sino las variaciones de los procesos (...) y la lógica de los métodos implica la cronología de los estilos" (Banham, 1977:38). Construimos porque queremos dar forma a un mundo según nuestra imagen y "es desde esta condición desde la que tiene que evolucionar la conciencia social sobre el patrimonio y el nuevo monumento, basándose no sólo en la edad del elemento, sino en su valor intrínseco como reflejo de una época. Transformándolo en objeto merecedor de ser transmitido a futuras generaciones, entendido siempre en su conjunto y nunca de forma aislada" (del Bosch, 2014b:1).

El trabajo previo o inicial se encuentra integrado en el trabajo patrimonial. Sin embargo, existe un claro desequilibrio con el incierto futuro del objeto. Es necesario asimilar la acción patrimonial como un hacer constante y continuo en el tiempo. El paso de estadio implica llegar a la vigilancia del objeto. Se necesita poner en práctica la creación de *planes de conservación y mantenimiento*, definidos en la Carta de Cracovia 2000, junto con la *monitorización de sus resultados*, idea desarrollada en la Carta de Burra 1999, que garanticen la permanencia del *significado cultural*, descrito en la Carta de Madrid 2011.

El constante control y revisión de la evolución del edificio en su nuevo estado, observar su respuesta ante cualquier cambio material o semántico para evitar volver a la situación de olvido original, tanto en las intervenciones organizadas como autónomas. Este planteamiento supone una evolución en el método de trabajo utilizado hasta ahora porque cuándo al concluir la intervención, se daba por finalizado el seguimiento. Ahora se propone que aparezca una nueva fase, de *constante comprobación y revisión*⁴⁷. Con esta acción pasiva de lectura e

⁴⁶ "Uno de los fenómenos sociales contemporáneos de más profundidad y proyección de nuestros días en que la conciencia de identidad de las sociedades, asociada a la noción de continuidad parece que flaquea, es el despertar de movimientos sociales de reacción contra una sociedad, la actual, moderna, pragmática y consumista que por su modo de vida amenaza la permanencia de los vínculos históricos a base de poner en peligro de desaparición la herencia tangible del pasado" (Ballart, 1997:37).

⁴⁷ Azkarate Garai-Olaun, A. 2002b, "Arqueología de la Arquitectura: definición disciplinar y nuevas perspectivas". Revista Arqueología de la Arquitectura, nº 1. CSIC-UPV

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

interpretación del patrimonio se crea una relación fluida objeto-patrimonio que permite mejorar la conservación del significado del edificio.

Un ejemplo de edificio auto-transformado, a pesar de representar desde un principio a la arquitectura del MoMo local, ha sido el edificio de Aulas y Seminarios, actual Facultad de Matemáticas de la Universidad de Sevilla. Se ha producido una desvirtuación de todo aquello que lo definía en su origen. Cómo un edificio modulado, pensado desde su sección, en el que la sucesión de espacios, abiertos y cerrados, dispuestos a lo largo de un eje longitudinal principal (Fig.5.43 y Fig.5.44) ha desaparecido y en el que la expresividad y rotundidad de sus soluciones estructurales y constructivas (Fig.5.45 y Fig.5.46) ha sido completamente alterada.



Fig.5.43. Fuente del patio interior (1972).
(Fuente: AA.VV, 1997:111)



Fig.5.44. Fuente del patio interior (2014).
(Fuente: C. del Bosch, 2014)

Además, el espacio principal, el patio abierto longitudinal, organizador del edificio fue cerrado, rompiendo la idea original del proyecto⁴⁸; la estructura vista de vigas *boyd* fue ocultada; y, los perfiles de acero que formaban el ligero esqueleto portante han sido revestidos por elementos continuos de gran canto (Fig.5.47 y Fig.5.48). Afortunadamente, esta estrategia *de ocultar* los elementos estructurales vistos no ha sido utilizada frecuentemente. De hecho, este tratamiento no ha sido aplicado en otros edificios de naturaleza similar. Lo que evidencia, el

⁴⁸ "Por desconocidos, no existió posible acuerdo con los edificios circundantes que se realizarían con posterioridad. Se cierra sobre sí mismo, sobre un patio central ajardinado cubierto con toldos desde primavera hasta otoño, al modo de las calles y patios andaluces, y da sus espaldas cerradas al dudoso porvenir exterior del conjunto" (de la Sota, 1989, en www.fundacionalejandrodelaSota.com [consulta: 19.04.2014]).

desconcierto del trabajo patrimonial, sometido a criterios volubles. Por ejemplo, en el Gimnasio del Colegio Maravillas de Madrid, 1960-1962, sí se ha respetado la identidad espacial, a pesar de la propia opinión⁴⁹ del autor.



Fig.5.45. Imagen de las zonas comunes (1972).
(Fuente: AA.VV, 1997:109)



Fig.5.46. Imagen de las zonas comunes (2014).
(Fuente: C. del Bosch, 2014)



Fig.5.47. Imagen elementos de conexión (1972).
(Fuente: AA.VV, 1997:108)



Fig.5.48. Imagen elementos de conexión (2014).
(Fuente: C. del Bosch, 2014)

⁴⁹ “El gimnasio de Maravillas tiene ya 22 años. No sé porqué en el año 1960 lo hice así, pero lo que sí sé es que no me disgusta haberlo hecho. Creo que el no hacer arquitectura es un camino para hacerla y todos cuantos no la hagamos, habremos hecho más por ella que los que, aprendida, la siguen haciendo. Entonces se resolvió un problema y sigue funcionando y me parece que nadie echa en falta la arquitectura que no tiene” (de la Sota, 1985, en www.fundacionalejandrodelaSota.com [consulta: 19.04.2014]).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Comprobamos como un reconocido edificio Premio Nacional de Arquitectura 1974, incluido en el Registro Andaluz de Arquitectura contemporánea, por falta de una educación patrimonial ajustada, ha visto perder parte de sus cualidades espaciales por una imprecisa acción patrimonial que ha eliminado parcialmente la articulación espacial de un edificio. La ruptura del equilibrio interior del mismo, modifica su percepción por una saturación funcional del edificio.

5.3. RELACIÓN DE LOS CRITERIOS DE INTERVENCIÓN CON EL CONTEXTO AMBIENTAL

CONTRA EL YO⁵⁰

"Esta ha sido la enfermedad de todo un siglo: ¡el Yo! (...) ¡La ciudad se ha convertido en alegoría! ¡Gigantescas hileras de casas, formadas por yoes singulares, con galerías salientes, líneas de alero dislocadas, cada casa diferente, sin un respirar conjunto, orgías de desgarramiento! (...) igual que al individuo, también a la ciudad, al estado y a la nación se les dijo: mostrad el yo, desarrollad vuestra particularidad: aquello que os distingue de los demás es lo más valioso y no aquello que os une"

(Giedion, 1997:47-48)

Para completar el *pensamiento crítico* aplicado a la protección del patrimonio, vamos a evaluar la relación del objeto patrimonial del MoMo como elemento intervenido y su contexto ambiental o lo que la Carta de Madrid 2011 definía como *sostenibilidad medioambiental*, ampliando el concepto hacia una gestión sostenible global.

SOSTENIBILIDAD MEDIOAMBIENTAL

Artículo 8: Considerar la sostenibilidad medioambiental.

8.1: Debe tratarse de alcanzar un equilibrio adecuado entre la sostenibilidad medioambiental y el mantenimiento del significado cultural.

Las presiones para mejorar la eficiencia energética se verán incrementadas con el tiempo. El significado cultural no debe verse dañado por las medidas de mejora de la eficiencia energética.

La conservación ha de considerar los criterios contemporáneos de sostenibilidad medioambiental. Las intervenciones en un bien patrimonial deben ejecutarse con métodos sostenibles y servir a su desarrollo y gestión sostenibles. Para lograr una solución equilibrada, se consultará a los actores implicados con el fin de asegurar la sostenibilidad del bien. Deben ponerse a disposición de las futuras generaciones todas las opciones posibles en términos de intervención, gestión e interpretación del lugar, su emplazamiento y sus valores patrimoniales.

(Documento de Madrid 2011)

En este punto, por un lado cerramos la línea de trabajo objetivo del apartado 5, con la metodología aplicada para la conservación del *significado* del edificio (apartado 5.1) y el conocimiento de la intervención objetiva con la *presión negativa* sufrida por el edificio (apartado 5.2) para conocer cómo con cada intervención afectamos al futuro del edificio desde un punto de vista medioambiental. Por otro lado, se prolonga la relación existente con la

⁵⁰ Texto original: "Degen das Ich" en: Das Junge Deutschland, Berlín, nº 8/9, 1918, pp. 242-243.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

conservación de la *autenticidad* del edificio (apartado 4) hasta llegar a la creación de una *educación patrimonial* del ciudadano (apartado 6), concluyendo la línea de investigación relacionada con la difusión del PAMoMo.

El *modelo de ciudad* del siglo XX ha sido el resultado de la experimentación de nuevos espacios y la consolidación de los existentes. Los edificios del MoMo surgieron en una situación de grandes aspiraciones sociales, en las que “el *hombre de la calle* – que no significa otra cosa que nosotros mismos, cada uno de nosotros (...) Necesita –a diferencia de los hombres del siglo XIX- participar en la vida de la ciudad y jugar en ella el papel que le corresponde” (Giedion, 1997:188). Esta actitud social defiende la creación de un *modelo de ciudad* adaptado e integrando en el conjunto de edificios abandonados a principios del siglo XXI.

Esta ciudad, en palabras de Koolhaas, ha dado lugar a un *espacio político* que ha eliminado la *capacidad crítica*⁵¹ del ciudadano, ha sido una realidad que ha eliminado el crecimiento y desarrollo del individuo. En algunos casos, esta falta de actitud crítica hacia el patrimonio ha dado lugar a que el edificio pudiese entrar en una situación de *fatiga material y/o funcional* que demandaba una *acción patrimonial*, pero no obtenía una respuesta social conjunta. Esta situación se prolongó hasta finales del siglo XX, cuando se crea una nueva conciencia arquitectónica regeneradora que pone en valor el edificio histórico y de vanguardias dentro de un ciclo de recuperación que va más allá del propio objeto, alcanzado la relación existente del edificio con su entorno.

Esta recuperación se realizó desde la redefinición del objeto que se ha transformado previamente. Para Baudrillard en su búsqueda de la *verdad en la arquitectura* no existe una lectura exhaustiva del edificio porque es incontrolable como elemento que evoluciona por su uso o función, es modificado constantemente por el usuario.

En esta constante evolución urbanística y arquitectónica, la teórica e historiadora de arquitectura francesa, Françoise Choay defiende el concepto de “*la mort de la ville*” que se inicia a través de un proceso de progresiva privación de los elementos en los que se basa la ciudad en el tiempo de la globalización y que reasume en una secuencia de ‘des-’: des-diferenciación, des-corporeización, des-memorización, des-complejización, des-contextualización, etc., privaciones que han traído la amnesia de los saberes (...) un proceso continuo en la historia (...) de fundación y refundación en el diálogo entre civilizaciones sucesivas y el alma de los lugares” (Magnaghi, 2011:55). En este ciclo constante de configuración, el territorio sólo puede ser desarrollado desde la individualidad del lugar y la arquitectura que contiene, como parte de su significado, ser recuperada y adaptada a cada realidad local.

⁵¹ La ciudad como espacio “político: depende de la eliminación centralizada de la capacidad crítica en nombre la comodidad y el placer” (Koolhaas, 2007:36).

"De la verdad en arquitectura (...)

Jean Baudrillard: ¿Se puede hablar de verdad en arquitectura? No, al menos en el sentido en el que la arquitectura podría tener por objetivo, o como finalidad, la verdad. Existe lo que la arquitectura quiere decir, lo que pretende realizar, significar (...). ¿Cuál es su radicalidad? Sí, cuál es la radicalidad de la arquitectura: he ahí más bien cómo se podría orientar la cuestión de la verdad en arquitectura. Esa verdad es un poco lo que busca alcanzar la arquitectura sin tener ganas de decirlo –lo que es una forma de radicalidad involuntaria-. Dicho de otro modo, es lo que el usuario hace de ella, en lo que se transforma bajo el dominio del uso, es decir, bajo el dominio de un actor que es incontrolable. Esta reflexión me lleva a formular otro aspecto de las cosas que es la literalidad. Según lo veo, la literalidad significa que más allá del progreso de las técnicas, más allá del desarrollo social e histórico, el objeto arquitectónico como acontecimiento que ha tenido lugar no es susceptible de ser enteramente interpretado, explicado. Este objeto dice las cosas literalmente, en el sentido en el que no hay interpretación exhaustiva posible"

(Baudrillard, 2000:57)

Se hace imprescindible una acción que cuente con una ciudadanía consciente, activa y participativa en todo el proceso de intervención. Evitando las situaciones descritas por Jean Nouvel como *mutación no verdadera* que sólo llevan a acciones de aislamiento arquitectónico sin participación social. "Cuando la mutación no es verdadera, se vuelve perversa: es la rehabilitación. Rehabilitar, en el sentido jurídico del término, es devolverle a alguien las cualidades que se le habían negado previamente (...). Se persevera en una lógica del alojamiento que se sabe que no funciona. En suma, se consolidan y se perpetúan todos los problemas (...). Se aísla el edificio por el exterior, se hace como si se mejoraran mucho las cosas, cuando se trata de una reparación" (Baudrillard, 2000:66-67) de la que se excluyen los principios integradores que garantizarían un futuro del edificio y su entorno inmediato.

Debemos entender que la *recuperación e integración urbana* de los edificios públicos del MoMo supone rescatar del olvido su relación con el tejido urbano no sólo en un nivel físico, sino también a nivel social y ambiental. Físicamente, sería recuperar la ciudad que intentaban crear, sobre todo la segunda y tercera generación, porque, si recordamos, los primeros edificios europeos eran una arquitectura bastante cerrada en sí misma y eso dificulta su tratamiento de forma global. Sin embargo, en las generaciones posteriores, sí podemos comprobar cómo se crearon lazos urbanísticos con el tejido morfológico de las ciudades que deben ser valorados en todo proceso de intervención patrimonial. Socialmente, estos edificios se diseñaron para un fin, una función, una actividad. Desproverlos de todo uso supone su destrucción. Es necesario buscar una función lógica que permita recuperarlos y alcanzar un mínimo nivel de compromiso entre ambos, ampliando una relación de reciprocidad, en la que ambas partes salen beneficiadas porque un cambio de uso, no implica sólo una modificación del sistema de relaciones internas del edificio y su entorno, como un *neo-ecosistema*⁵² que ofrece un conjunto de oportunidades al usuario por su dimensión artística y socio-funcional.

⁵² Para Magnaghi el territorio es un concepto amplio, creado desde el diálogo como una obra de arte que evoluciona y crece, incluyendo en él como parte activa sus obras artísticas porque "el territorio nace de la fecundación de la naturaleza por parte de la cultura. El ser vivo que nace de esta fecundación tiene un ciclo de vida propicio cuanto neo-ecosistema: es cuidado, es nutrido y tiene una madurez, una vejez,

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

El concepto de contexto ambiental utilizado no se refiere exclusivamente a un conjunto de medidas sostenibles o materiales desde un punto de vista energético, sino también, para alcanzar la capacidad del edificio y de los arquitectos de realizar una *transformación eficiente* del patrimonio.

En este sentido, para los aspectos sostenibles del patrimonio, la reglamentación es bastante reciente y escasa. Estas pautas se iniciaron en 1967, en las Normas de Quito, donde se solicitaba una *conciliación de las exigencias del progreso urbano con la salvaguardia de los valores ambientales*. Posteriormente, en 1979, en las Recomendaciones 880, se continuó con los trabajos de revalorización de medioambiente.

En la Carta de Toledo 1986, se defendió el equilibrio en la política y el desarrollo económico y social del patrimonio, y, en 1987, en la Carta de la Conservación y Restauración se abogaba por *medidas de conservación que no sólo se refieren a la salvaguardia del objeto singular y del conjunto de objetos considerados significativos, sino también a las del contexto ambiental*, es la primera aproximación hacia una intervención sostenible.

En 2007, en la Carta de Cádiz, sí se amplía el concepto llegando a definir los criterios de sostenibilidad cultural de nuestro ecosistema, en la búsqueda de un equilibrio urbano futuro. En la Carta de Québec 2008, se defiende la conservación sostenible del PA y, finalmente, en 2011, en la Carta de Madrid, se crea el concepto de *sostenibilidad medioambiental* para el PAMoMo (Fig.5.49).

8. SOSTENIBILIDAD PATRIMONIAL (5.3)	SOSTENIBILIDAD MEDIOAMBIENTAL	Carta de Madrid	2011	PAMoMo
	CAMBIO Y MEDIO AMBIENTE NATURAL			
	ahorro energético	Principios de la Valeta	2011	PAH
	conservación sostenible	Carta de Québec	2008	PA
	defensa del patrimonio local como ejemplo de una adaptación al lenguaje local y tradicional			
	sostenibilidad cultural de nuestro ecosistema. Respecto al ecosistema y los criterios de sostenibilidad	Carta de Cádiz	2007	PAMoMo
	las medidas de conservación se refieren no sólo a la salvaguardia del objeto singular y del conjunto de objetos considerados significativos, sino también a las del contexto ambiental	Carta de la Conservación y Restauración	1987	PAH
	política coherente de desarrollo económico y social	Carta de Toledo	1986	PA
	consideración de medidas para revalorizar el medioambiente	Recomendaciones 880 de la Asamblea del Consejo de Europa	1979	PA
	conciliación de las exigencias del progreso urbano con la salvaguardia de los valores ambientales	Normas de Quito	1967	PAH

Fig.5.49. Reglamentación sobre la sostenibilidad patrimonial del MoMo
(Fuente: C. del Bosch)

Actualmente, las medidas aplicables para alcanzar la *sostenibilidad del patrimonio* están dirigidas a dos grupos diferentes de acciones. Por un lado, aquellas que mejoran la respuesta del edificio desde la aplicación de medidas técnicas, que vimos en el punto anterior. Por otro lado, aquellas que permiten crear un edificio con capacidad de autogestión, ambas situaciones parten de una ejecución basada en la mínima intervención.

una muerte y un renacimiento propios; así mismo, tiene un carácter, una personalidad y una identidad perceptibles en los elementos y en la morfología del paisaje. El paisaje como evento cultural nace en el Cinquecento; pero como forma material, fruto de la relación entre el ser humano y la naturaleza, existe desde el Neolítico" (Magnaghi, 2011:47).

En el primer caso, adaptar un edificio a los nuevos requerimientos cuando el edificio está protegido supone, la aplicación de una nueva normativa desde unos márgenes o tolerancias que de forma individual se aplican al edificio según sus propios límites para preservarlos y no perjudicar el *espíritu* o *aura* del edificio. “El principal objetivo en la selva de los diferentes códigos de construcción, cada vez más estrictos, es el de valorar la atmósfera original y el espíritu en los objetos restaurados. La experiencia práctica muestra que en trabajos de restauración a gran escala la precisión y el espíritu se pueden perder con más facilidad que en obras de restauración paso a paso más modestas. Para los diseñadores de restauración, un conocimiento profundo de los códigos y regulaciones actuales es un tema clave en la batalla por preservar el patrimonio construido y mantener vivo el espíritu de la arquitectura del Movimiento Moderno” (Mustonen, 2016:298)⁵³. Mientras que el segundo caso, se asimila el edificio no por su materialidad que ya ha sido recuperada desde la primera opción, sino a una oportunidad de crear una ciudad sostenible que se adapta y transforma con el paso del tiempo, evitando situaciones de desgaste irreversibles.

Ambas situaciones antiestáticas del edificio muestra la *resiliencia* que ofrece y su capacidad de permanencia o respuesta dentro de las ciudades, cómo su *cadencia rítmica de transformación* (Fig.5.50). Este proceso se inicia en el proyecto de intervención y origina el cambio. Posteriormente, la transformación termina fomentando pautas de intervención, de forma *continua* o *discontinua*⁵⁴, que dan lugar a *momentos situacionales y funcionales* del edificio, reflejo de su capacidad de adaptación o respuesta sostenible, ante una situación dada y un esquema funcional marcado. Si estas transformaciones si se realizasen bajo estándares inflexibles, limitarían la capacidad creativa o libertad del arquitecto.

La recuperación sostenible del edificio no afecta sólo a sus materiales o respuesta térmica, sino también a los nuevos estándares que necesitan de la aprobación social. “Cuando se trata de hacer cumplir la legislación vigente, los edificios modernos se encuentran en la misma situación que los antiguos: la modernización así como la evolución de la legislación y las regulaciones ponen en peligro los materiales de edificios y las soluciones utilizadas en el momento de la construcción” (Nypan, 2016:87)⁵⁵. Tanto el urbanismo como la arquitectura son productos

⁵³ Preserving the spirit: “The main aim in the jungle of different and constantly tightening building codes and regulations is to cherish the original atmosphere and spirit in restored objects. Practical experience shows that in large scale restoration works the finesse and spirit can be lost more easily than in more modest step by step restoration works. For restoration designers a thorough knowledge of present day codes and regulations is a key issue in the battle for preserving the built heritage and keeping alive the spirit of Modern Movement architecture” (Mustonen, 2016:298).

⁵⁴ “Estas tres modalidades representativas del factor tiempo creemos que justifican- al menos según las necesidades metodológicas del estudio del arte de la popularidad contemporánea- la consideración de un doble funcionamiento: el continuo (duración entre situaciones cualitativamente similares o derivadas unas de otras) y el discontinuo (duración o intervalo temporal entre situaciones cualitativamente distintas)” (Aguilera, 1975:79).

⁵⁵ “When it comes to enforcing current legislation, modern buildings are in the same situation as older ones: modernisation as well as changing legislation and regulations jeopardise the buildings materials and solutions used at the construction time” (Nypan, 2016:87).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

artificiales de la actividad humana⁵⁶, creados bajo unos principios, desarrollados con una función y con un valor simbólico asignado en origen que puede ser alterado por las interpretaciones sociales.



Fig.5.50. Diagrama del entendimiento de las artes tecnológicas y planificadas (elaborado desde Aguilera, 1975).
(Fuente: C. del Bosch)

La relación debe estar basada en un *desarrollo local sostenible* en el que se define un recurso o *modo de aprovechar el patrimonio*⁵⁷, entendiéndolo como parte del sistema vivo de la ciudad. "El patrimonio territorial (compuesto por ambiente físico, construido y antrópico) existe como elemento histórico (...) que ha transformado la naturaleza en el territorio (...) es una estructura inestable, lejana al equilibrio (...) Cuando definimos el territorio como sujeto viviente de alta complejidad, nos estamos refiriendo a un sujeto producido por la interacción a largo plazo entre el poblamiento humano y el ambiente, cíclicamente transformado por la sucesión de las civilizaciones. Definimos este sujeto vivo como obra no totalmente artificial, sino producto de una relación coevolutiva" (Magnaghi, 2011:112).

Al utilizar el PAMoMo como uno de estos recursos, evitamos que sea degradado o *destruido de forma irreversible*⁵⁸. Para este objetivo "las personas están mejor adaptadas al futuro que las instituciones sociales y sus representantes. La decadencia de los valores que tanto gustan de condenar los pesimistas culturales está abriendo de hecho la posibilidad de escapar del credo de *más grande, más, mejor* en una época que está viviendo por

⁵⁶ "La urbanística, la arquitectura y el diseño industrial son, a la vez, repertorios de objetos, propiedades y acontecimientos. Es evidente que funcionan como signos comunicantes. Sin embargo, son productos artificiales de la actividad humana, productos que contribuyen decisivamente a configurar el mundo objetivo, cuyo reflejo crea imágenes en las conciencias. Y, por otra parte, esas imágenes (sobre todo en cuanto a imágenes sociales) influyen sobre las características del contorno objetivo como resultado artificial producido por el trabajo humano. En cuanto imágenes y en cuanto signos, son enclaves de relaciones, donde terminan confundándose lo objetivo y lo subjetivo, donde se entrecruzan los estímulos y las percepciones, donde se interpretan las situaciones de objetos sujetos" (Aguilera, 1975:83).

⁵⁷ "El modo de aprovechar el patrimonio resulta decisivo con respecto a la posibilidad de superar los problemas de la sostenibilidad (conservar y/o valorizar el patrimonio para las generaciones futuras) y los problemas de quien utiliza los recursos locales" (Magnaghi, 2011:111).

⁵⁸ "En conclusión, consideramos que se debe mantener la coherencia ente las siguientes afirmaciones, aparentemente contradictorias: la primera, que considera el concepto de patrimonio utilizable sólo a través de la reinterpretación de una sociedad local; la segunda, que, a través de la distinción entre patrimonio y recurso, advierte de que el proyecto de transformación específico y contingente a una sociedad local debe garantizar el mantenimiento de las características estructurales e identitarias de los lugares, impidiendo que el patrimonio sea degradado o destruido de forma irreversible" (Magnaghi, 2011:116).

encima de sus posibilidades, tanto ecológicas como económicas. Mientras que en el antiguo sistema de valores el yo siempre tenía que subordinarse a las pautas de lo colectivo, las nuevas orientaciones hacia el *nosotros* están creando algo así como un individualismo cooperativo o altruista” (Beck, 2009:16). Tenemos que evolucionar hacia un sistema colectivo de cooperación social, recurriendo a la *democratización cultural*⁵⁹, donde estos elementos se transformarán según la cinética filosófica de la *interpretación del presente*⁶⁰. Con este fin, Grignolo⁶¹ defiende, como *derecho del patrimonio del siglo XX*, las intervenciones como soluciones holísticas, realizadas a largo plazo que garanticen un desarrollo sostenible.

Estos criterios fueron desarrollados en EHHF Copenhagen 2008, desde *European Charter for Careful Energy Improvement of Historic Buildings*. En ella, se recuperaba el punto de partida inicial de análisis y conocimiento del significado del edificio, formal y funcional, para posteriormente realizar un balance de opciones o alternativas desde la mínima intervención. Estos trabajos se basaban en el intercambio de información constante entre los países europeos para mejorar el resultado final, priorizando el trabajo pluridisciplinar.

En la búsqueda de una *tipología morfológica* y la formación de un *modelo de intervención*, García Roig defendía el procedimiento tipológico (Fig.5.51) aplicado al urbanismo como una clasificación que “reside en constituirse como medio de trabajo que tiene su finalidad en la investigación de fenómenos urbanos referidos a un determinado periodo de la historia de la ciudad, donde el objeto de análisis (...) es el conjunto de lo construido” (Bustelo y Rivera, 1988:13). Siendo el edificio, el objeto contenido en ella e imagen concreta de una situación determinada que permite que cada elemento individual (edificio) forme parte del conjunto o sistema global (ciudad) y entre ellos se establecen interrelaciones que se identifican y evolucionan en cada momento. El equilibrio de este trabajo permite que no se altere la *función social del arte*⁶².

Desafortunadamente, este trabajo de intervención patrimonial evolutivo y en constante relación con su entorno se encuentra bajo “la exuberancia empresarial (...) que liquida alegremente vastas extensiones de litoral, antiguos hipódromos, bases militares y aeródromos abandonados, a promotores o magnates inmobiliarios que pueden

⁵⁹ “¿Cómo puede una sociedad secular, expuesta a los rigores de un mercado global, basado en la individualización institucionalizada en el contexto de una explosión global de las comunicaciones, alentar al mismo tiempo un sentimiento de pertenencia, confianza y cohesión? Sólo puede lograrlo recurriendo a una fuente que, en vez de agotarse por el uso cotidiano, brota con fuerza renovada: recurriendo a la democratización cultural y la libertad política. Sin embargo, existe una contradicción básica entre la libertad política y la economía política del riesgo y la incertidumbre” (Beck, 2009:19).

⁶⁰ “La Cinética filosófica en que se basa la interpretación del presente que aquí se esboza parte de tres axiomas. Primero, que nos movemos en un mundo que se mueve; segundo, que los movimientos autónomos del mundo abarcan nuestros propios movimientos e influyen en ellos; tercero, que en la modernidad, los movimientos autónomos del mundo proceden de nuestros movimientos, que se suman progresivamente al movimiento del mundo. A partir de estos tres axiomas puede desarrollarse grosso modo la relación entre el mundo antiguo, el mundo moderno y el mundo posmoderno” (Sloterdijk, 2001:26).

⁶¹ Diritto e salvaguardia dell'architettura del xx secolo. What rights for 20th century architectural heritage? (Grignolo, 2014b:7-55).

⁶² Ritual y política. “A una reflexión que tiene que ver con la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica le es indispensable reconocer el valor que les corresponde a estas interconexiones. Pues ellas preparan un conocimiento que aquí es decisivo: por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual (...) pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política” (Benjamin, 2003:51).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

encajar cualquier déficit en unos balances futuristas" (Koolhaas, 2007:39), sin consideraciones. En este sentido político y económico, la intervención patrimonial es una acción inviable al no respetar los intereses artísticos, sociales, funcionales y medioambientales.

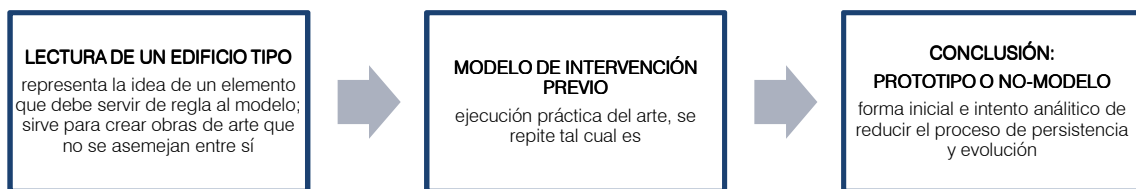


Fig.5.51. Diagrama de intervención sobre un objeto patrimonial, aplicado al PAMoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

Admitimos que es imprescindible el *diálogo con la administración* para alcanzar soluciones de intervención, pero recordamos que construimos porque "la arquitectura es un fin por sí mismo o un medio para llegar a un fin. Construimos con fines emocionales y psicológicos, además de por razones ideológicas y prácticas. El lenguaje de la arquitectura es empleado tanto por los fabricantes multimillonarios (...) como por dictadores sociópatas. La arquitectura ha sido forjada por el ego, así como por el temor a la muerte, además de por impulsos políticos y religiosos. Y, a su vez, les da forma. Intentar dar sentido al mundo sin reconocer el impacto psicológico de la arquitectura en él, es pasar por alto un aspecto fundamental de su naturaleza. (...) A diferencia de la ciencia y la tecnología, ambas presentadas convencionalmente como carentes de connotaciones ideológicas, la arquitecta es una herramienta práctica y un lenguaje expresivo, capaz de transmitir mensajes muy concretos. Sin embargo, la dificultad de establecer el significado político exacto de los edificios, y la naturaleza esquivada del contenido político de la arquitectura" (Sudjic, 2010:10) está poniendo en riesgo el futuro de numerosos edificios públicos del MoMo que se encuentran con constantes obstáculos que impiden su transformación y, en consecuencia, la de su entorno.

En una representación imaginaria del futuro Baudrillard se definía como un *idealista* porque "siempre cree que la arquitectura puede cambiar el mundo" aunque Nouvel le contestaba que "si la arquitectura no puede influir sobre la política para cambiar el mundo, la política tiene el deber de servirse de la arquitectura para alcanzar los objetivos sociales, humanitarios y económicos" (Baudrillard, 2000:82). Ambos perseguían recuperar el *medio construido* que formó la ciudad durante la primera mitad del siglo XX desde un punto de vista amplio, es decir, más allá del edificio, recuperar sus principios funcionales y de flexibilidad que se resumían en: *habitar, trabajar, recrearse y circular*, adaptados al siglo XXI como una identidad dinámica en *co-evolución*. Canziani se preguntaba "si tiene

sentido preocuparse por el impacto ambiental de MH (*Patrimonio Moderno*), teniendo en cuenta su pequeño número en comparación con todo el stock de edificios. ¿Tiene que ser el edificio sostenible o su proceso de conservación? Si la sostenibilidad está minimizando el uso de nuevos recursos y dejando a las generaciones futuras las posibilidades de experimentar con el legado de la modernidad, entonces es casi lo mismo la durabilidad resultante que el incremento en mantenimiento” (Canziani, 2008:7)⁶³. El edificio conservado en un proceso continuo, evolutivo, se *transforma* y adapta a una realidad social cambiante. Se crea un nuevo *no-modelo* arquitectónico en el que el mantenimiento se integra y se adecua socialmente a cada realidad, alcanzado el ideal, expresado por Baudrillard, de *cambiar el mundo*.

⁶³ “Within this framework there are no contradictions between conservation practices as transformation management and the legacy of Modernity. For instance co-evolution and dynamic identity perfectly fit the modernistic ideas of functionality and flexibility (...). At the building scale we should wonder if make sense worrying about environmental impact of MH, considering its small numbers compared with the entire building stock. But has it to be the building that is sustainable or its conservation process? If sustainability is minimizing the use of new resources and leaving for future generations the same possibilities to experience the legacy of modernity, then it is almost the same as the durability resulting from increases maintenance” (Canziani, 2008:7).

5.4. Objeto de estudio: Re-uso del patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno

“La cultura de la prisa, de lo efímero, del usar y tirar se significan por la dinámica de sustitución que comportan. Es una época de abundancia de cosas de todo tipo en la que paradójicamente lo único que falta es tiempo. Por eso la cultura de la abundancia se opone a la cultura de la permanencia, característica de tiempos pasados. Por otro lado, la memoria individual y colectiva encogen puesto que la secuenciación temporal que marca la experiencia vital de las personas que se reduce más y más”

(Ballart, 1997:156)

En el *pensamiento crítico* como indicador del trabajo patrimonial, hemos reconocido la metodología aplicada como herramienta indispensable para preservar el *significado* propio del edificio (apartado 5.1), subrayado la *presión negativa* que sufre el PAMoMo en sus valores objetivos (apartado 5.2) y defendido la relación del edificio con su entorno desde un punto de vista *sostenible*, no sólo medioambientalmente, sino también como proyección de futuro de las ciudades europeas (apartado 5.3). A partir de estas premisas, vamos a analizar en este caso la relevancia del *re-uso* del edificio como parte de la *acción patrimonial* necesaria (Fig.5.52).

Este trabajo fue parcialmente desarrollado en *14th International DOCOMOMO Conference*⁶⁴ 2016. En ella, valoramos el problema de la relación del edificio y su función, y cómo el PAMoMo se enfrenta a situaciones de abandono y posterior demolición por una *fatiga funcional* del edificio que no es correctamente resuelta (Anexo 05).

Actualmente, recuperar un edificio desde un punto de vista técnico o material sin llegar a su demolición completa es una opción viable aunque puede enfrentarse a elevados costes por la complejidad técnica que implica. Sin embargo, este rescate del objeto patrimonial visto desde el *significado* del edificio no es tan evidente, sobre todo si la intervención incluye un cambio de uso o actividad. Salvo excepciones de una gran integridad funcional como son algunos edificios industriales que continúan con su uso inicial o el uso residencial, el resto de edificios necesitan prestar especial atención a su propia identidad ante cualquier cambio funcional.

Los edificios del MoMo son racionales, funcionales con una geometría clara que ha evolucionado en una relación directa con la actividad contenida y demandan acciones mínimas, reversibles, que conserven su *autenticidad* no sólo material sino también formal, evitando desproporcionados trabajos de mantenimiento posteriores porque cada intervención afecta a la relación espacial del edificio y su entorno. Estamos trabajando sobre proyectos que no deben coaccionar la libertad creativa del arquitecto, es decir, intervenciones que modifican realidades existentes y permiten al edificio continuar con su evolución natural sin sacrificar sus valores ni acogerse exclusivamente a la dinámica político-económica.

⁶⁴ “Good Heritage Action and the possibilities for Reused Building”. Between Theory and Practice in the Conservation of Modern Heritage. En: 14th International DOCOMOMO Conference 2016, *Adaptive reuse, the modern movement towards the future*. Lisboa.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

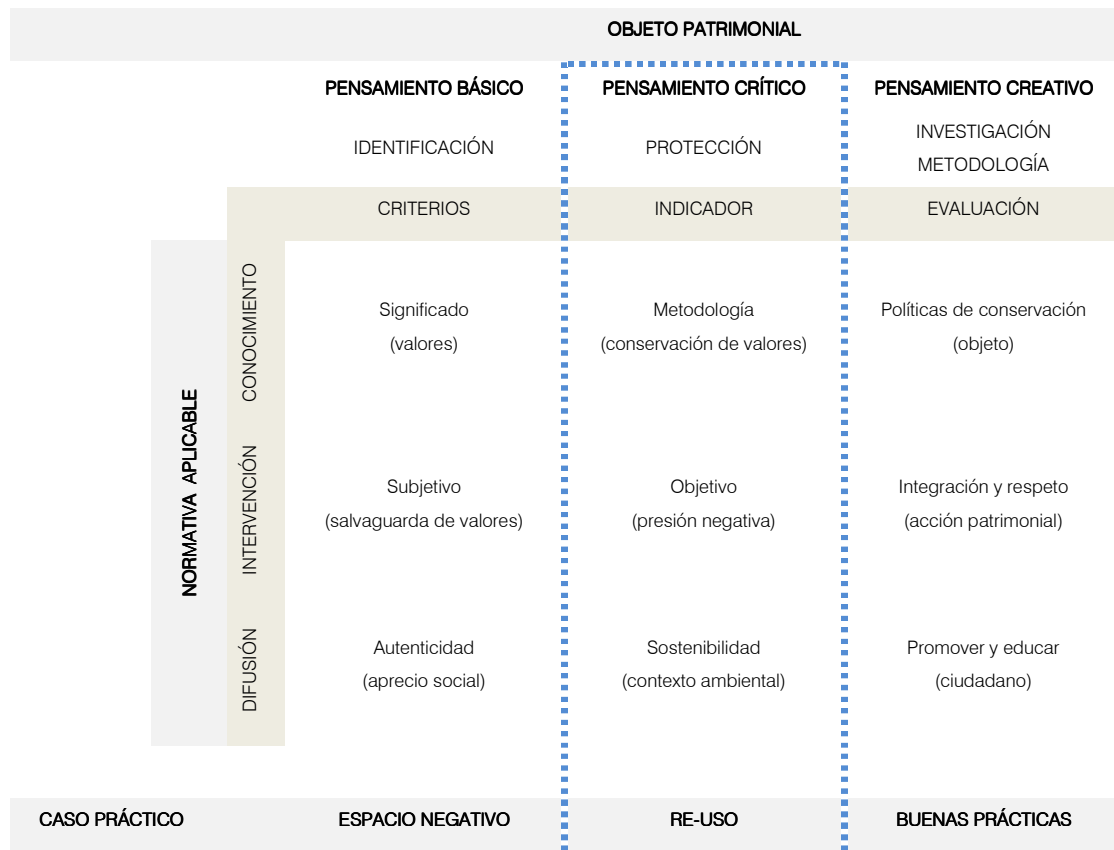


Fig.5.52. Diagrama metodológico para definir y proteger el PAMoMo
(Fuente: C. del Bosch)

Desde una coherencia histórica, hablar de *re-uso* de un edificio significa ampliar su significado propio porque se modifica y amplía la interacción social del edificio con su contexto social y físico. Ha sido una práctica frecuente, utilizada a lo largo del tiempo en el PAH que continua ofreciendo significativos trabajos como la recuperación de Santa Margherita di Belice en Sicilia⁶⁵. Este edificio colapsó en 1968 tras un terremoto y ha sido recuperado en 2004 como *Museo della Memoria* tras un trabajo de diagnóstico realizado por la Universidad de Palermo. Se han integrado soluciones técnicas con elementos originales conservados, ofreciendo un resultado de integración en un edificio histórico (Fig.5.53 y Fig.5.54).

⁶⁵ Preservation of the remains and contemporary grafts in the former mother church of Santa Magherita di Belice in Sicily: ethics of restoration, conservation science and reuse (Ciminio y Ventimiglia, 2015:1081-1087).



Fig.5.53. Recuperación de la Iglesia Santa Margherita di Belice (2004).

(Fuente: Ciminio y Ventimiglia, 2015:1086)



Fig.5.54. Recreación interior de la Iglesia Santa Margherita di Belice (2004).

(Fuente: Ciminio y Ventimiglia, 2015:1086)

Si nos centramos en las aportaciones europeas, recogidas en proyectos de cooperación para la catalogación de las intervenciones realizadas sobre el PAMoMo, podemos destacar el trabajo realizado en 2014 para la *Enciclopedia critica per il riuso e il restauro dell'architettura del XX secolo*. Este proyecto fue participado por diferentes escuelas europeas que investigaron sobre las herramientas de restauración, la preservación del diseño, las técnicas y materiales utilizables, las estrategias de conservación y los métodos utilizados para el PAMoMo.

Entre sus objetivos destacamos la nueva convicción, expresada por el arquitecto suizo Reichlin, sobre la evaluación de “los expertos para mediar entre los criterios de protección del edificio y los criterios relacionados con el disfrute del monumento. Estas consideraciones llevan (...) a sugerir una preparación de un grupo especializado de técnicos con competencias amplias en el trabajo de intervención patrimonial” (Reichlin, 2014:309)⁶⁶. Esta especialización surge como reconocimiento a una complejidad arquitectónica y patrimonial.

Además, existen otros programas europeos de aproximación hacia el PAMoMo como *Conservation management plans* (CMPs)⁶⁷ y su herramienta crítica, usada por los especialistas en patrimonio para identificar qué es importante en el lugar y desarrollar políticas adecuadas para garantizar su significado (Fig.5.55).

⁶⁶ “An architectural work recognised as having historic and artistic value, the full competence of architects should not be integrated from the very beginning of the standard authorization procedure (...) the training of experts may be detrimental to conservation; indeed, experts are required to mediate between safety criteria and criteria related to the enjoyment of a monument. Such considerations lead the author to suggest the training of a select group of federal experts with extensive competences in compliance interventions on heritage assets” (Reichlin, 2014:309).

⁶⁷ “CMPs are not yet typically used for conserving modern buildings. Owners are often unwilling onto invest in the necessary investigation, analysis and research that is needed before developing repair projects, which means that modern buildings are not always conserved to the same standards or with the same analytic rigor of buildings of earlier eras” (Macdonald and Burke, 2016:305)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

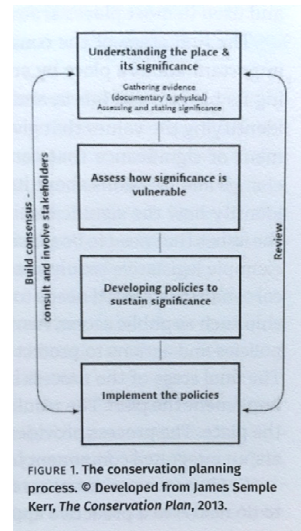


Fig.5.55. *The Conservation Plan*, desarrollado por James Semple (2013).
(Fuente: Macdonald and Burke, 2016:305)

En nuestro caso, vamos a recuperar los trabajos que se encuentran entre la teoría y la práctica para la conservación y protección del PAMoMo. Defendemos la idea expuesta anteriormente de *acción patrimonial* como concepto global aplicado al MoMo y su directa relación con la conservación del edificio y su uso. Asimismo, proponemos una solución holística, en la que la *autenticidad* del edificio se coordina con un programa de usos a desarrollar sin perjudicar ni destruir su integridad. Esta aproximación dinámica se ajusta a la realidad del objeto patrimonial dentro de una sociedad en evolución constante.

Los primeros edificios del MoMo experimentales, sociales y funcionales, reflejaban nuevos valores éticos que no eran identificados con el valor monumental histórico. Se condicionaban a un uso novedoso que, posteriormente, su descontextualización ha terminado limitándolo. Hasta ese momento, el patrimonio o monumento histórico estaba registrado con un uso estable y vinculado a una manifestación cultural específica. La recuperación de espacios se realizaba con un fin conmemorativo o simbólico, priorizando los trabajos representativos del poder frente a los sociales. Posteriormente, este trabajo se abrió e iniciaron los procesos de musealización como opción capaz de conservar un edificio, independientemente de su naturaleza (Fig.5.56).

Fig.5.56. Interior de la antigua Estación de tren Orsay y actual museo, París.
(Fuente: C. del Bosch, 2009)



Actualmente, el PAMoMo, como elemento arquitectónico, ha adquirido un valor reconocido. A pesar del abandono y degradación, ha existido un trabajo lento pero comprometido, lleno de complejas decisiones que ha permitido recuperar parcialmente este conjunto edificado. Científicamente, el edificio del MoMo disfruta de un correcto equilibrio entre: *uso - razón del ser y forma - entusiasmo por vivir*. Ambos, uso y forma, fueron proyectados para un programa funcional específico porque normalmente tienen características concretas, unidas a un valor simbólico que lo identifican como patrimonio.

Cuando alguno de estos aspectos fundamentales es modificado, la armonía del diseño original desaparece. Generalmente, un aumento significativo del uso o actividad del edificio puede destruir la relación *forma-espacio* del edificio original con espacios añadidos. Estos suelen eliminar la idea original del edificio como resultado de restar, morfológicamente, al primer objeto desde una intervención inconsciente. Algunas veces estos trabajos se han realizado sólo en los espacios interiores de los edificios, perdiendo conexiones espaciales o rompiendo continuidades.

Resulta paradójico que estos trabajos, normalmente reversibles, se realicen sobre una arquitectura ampliamente documentada por los autores y basada en una metodología rigurosa y conocida (CIAM). Ocasionalmente, la sociedad y los arquitectos han olvidado por qué se han creado, diseñado y construido este tipo de edificios. En consecuencia, en algunos casos, se ha llegado a destruir el *arte del espacio racional*; proceso lógico combinado con utilidad.

Estos rasgos fundamentales del edificio surgieron en el origen del proyecto como parte de la idea inicial que originó todo procedimiento artístico libre. De ahí, que para comprender esta arquitectura como nueva monumentalidad, necesitemos aprender desde la *sabiduría práctica*, en palabras de Giedion, pensando cómo y por qué fue creada, para acercarnos a su valor simbólico. Porque en el MoMo, el uso específico de un edificio,

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

ayuda a configurar el espacio. El valor científico-tecnológico plasmado en las soluciones constructivas está en el objeto material y se conecta con su valor de uso. Eventualmente, estos aspectos inmateriales se alteran de manera inexacta e, inevitablemente, la forma del edificio también.

Hoy en día, algunos de estos edificios conservan su valor inicial al disfrutar de un uso correcto y adecuado y son un ejemplo de arquitectura pionera que ha respetado el valor espacial desde el trabajo patrimonial. Sin embargo, otros edificios simbólicos han sido modificados y alterados por nuevos usos sin considerar estos rasgos inmateriales. Las acciones patrimoniales no han sido apropiadas a una realidad sensible que había desaparecido. El equilibrio entre el *lugar físico y construido* que define la ciudad había perdido la armonía entre los rasgos humanos y materiales del conjunto edificado. La ciudad del siglo XXI reconoce un nuevo patrimonio y un nuevo concepto de monumento, rompiendo con las ideas preestablecidas del trabajo patrimonial del PAH. Françoise Choay ha definido los rasgos colectivos, independientemente del origen del objeto, protegiendo no sólo los edificios antiguos por su valor histórico o porque tengan un gran número de años y ha llamado la atención sobre el patrimonio reciente. Esto nos lleva a la necesidad de redefinir el *aura* de la realidad física urbana en un concepto amplio que incluye este novedoso monumento alejado de su valor de mercado. Para ello, es imprescindible desarrollar una teoría en la que se incorpore un proyecto educativo global para aprender sobre él y mejorar la relación entre la sociedad y el PAMoMo en todos los segmentos de la población.

En España, hay zonas donde esta arquitectura ha sido desmerecida por incompreensión de su significado, autenticidad e identidad, a pesar de su naturaleza renovadora y capacidad de regeneración. Es inevitable que el *aura* de los edificios cambie cuando se modifican ya que el valor científico, simbólico y de uso se desarrolla en cada trabajo de intervención y no ha sido entendido como método de conservación. Se necesita un conocimiento *crítico* extenso para crear un conocimiento *creativo*.

La relación *teoría-práctica* es incuestionable y la reutilización debe entenderse como una evolución. Refleja la capacidad de reconvertir. Se debe sugerir como un desarrollo y no como un reemplazo ya que ha sido un equilibrio entre un original y un proyecto de patrimonio. El uso incorrecto causa la destrucción parcial o total del edificio. El uso es un valor patrimonial digno de ser preservado y recuperado. Se considera que una buena estrategia de intervención tiene que fortalecer el uso, entendiendo la adaptabilidad como tema del patrimonio y debe ser realizado por un equipo científico y multidisciplinario. Cuando participas en un proyecto patrimonial, es necesario tener presente el origen del edificio, su fin y contexto. Es una dilatación del concepto del arte. Luego, cuando se está modificando o interviniendo sobre un objeto patrimonial se debe buscar una correcta armonía entre las reglas de los edificios y el medio ambiente. El dialogo entre teoría y proyecto es necesario para la acción patrimonial porque, si generamos un sentimiento social hacia el objeto, condiciona más la identificación del objeto y al mismo tiempo, mejoramos la relación *patrimonio-sociedad* (Fig.5.57). Este trabajo debe ser completado con la

comprensión de obras de arte anteriores materializadas. Kandinsky⁶⁸ definió que las *transformaciones* de los elementos y la evaluación de las diferentes acciones sólo apoyadas sobre la palabra son débiles y necesitan el apoyo enérgico y abierto de la experiencia o práctica. Desde la crítica sobre el objeto conocido, podemos crear una nueva línea de trabajo patrimonial.

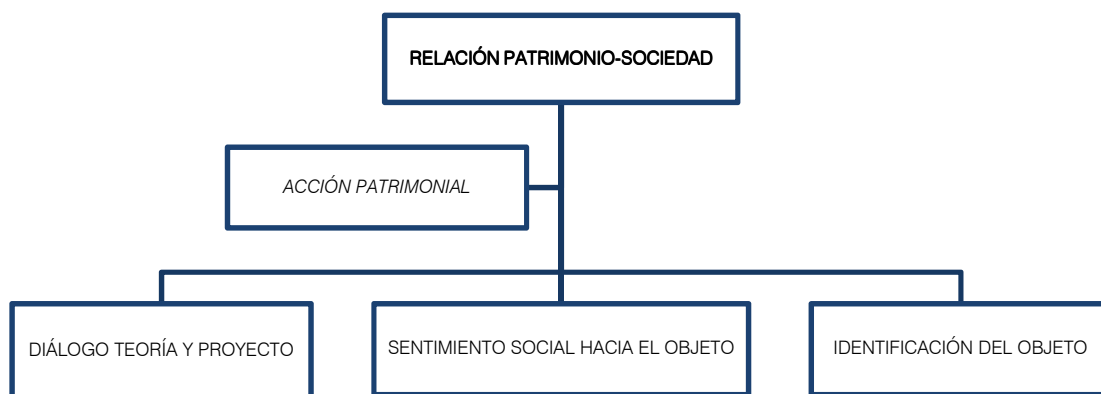


Fig.5.57. Diagrama metodológico para definir y proteger el PAMoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

Una de las referencias más indiscutibles son los edificios docentes racionalistas porque este tipo de edificio ha tenido que evolucionar para continuar con el mismo uso, adaptarse a las nuevas demandas educativas y los cambios de planes de estudio. Esto se ha conseguido gracias a sus conceptos de arquitectura: modulación estructural, orientación y flexibilidad. Generalmente, el gran diagrama funcional es la mejor parte de ellos, y como se puede comprobar en *La arquitectura de las escuelas primarias municipales de Sevilla: 1900-1937* de Rosa M. Añón, eran edificios que reflejaban una ideología social y una evolución del concepto de espacio docente vinculado al programa escolar del momento.

Sin embargo, el respeto a la integridad funcional, definida al principio de este punto, no ha sido constante. Existen edificios que han perdido sus usos y oportunidades originales al ser reutilizados. En estos casos, se demanda una interpretación flexible de la norma para mejorar y proyectar sobre los edificios como medida sostenible.

Uno de los ejemplos más complejos, aunque industrial, para compatibilizar el proyecto de intervención con un equilibrio económico y sostenible son los antiguos silos. En el caso de España, en algunos casos han sido

⁶⁸ Vasili Kandinsky, "Escritos sobre el arte y artistas" en Roser Calaf y Olaia Fontal, *Miradas al patrimonio*, Gijón, Trea, 2006, p.27.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

demolidos. Sin embargo, en Italia los construidos durante los años 30 han encontrado una solución de integración enfocada en su "identificación, flexibilidad funcional que les permite continuar en uso; planificar la intervención paso a paso; valorizar una red de trabajo con capacidad de crear un desarrollo territorial" (Landi, 2015:1057)⁶⁹. Este trabajo debe ser proyectado a largo plazo como solución para un futuro sostenible.

Este tipo de intervención sobre el PAMoMo relacionado con la viabilidad económica es impensable en relación con el patrimonio histórico. Una catedral gótica nunca será cuestionada o permanecerá fuera de uso. La pérdida o reemplazo de espacios o edificios racionalistas no concuerda con todos los conocimientos teóricos de conservación y sostenibilidad. Nos estamos contradiciendo porque no hemos apreciado la guía establecida por su teoría.

En conclusión, el trabajo patrimonial debe eliminar las discrepancias entre teoría y práctica de reutilización. La relación *patrimonio-ciudadano* es relevante para apreciar de manera voluntaria el significado de los edificios, sin limitaciones o ideas preconcebidas. La identidad y autenticidad de la reutilización nace de un proceso dinámico, social y participativo para huir de la obsolescencia del elemento principal. La sociedad debe conocerlo para apreciarlo sin obstruir su evolución natural. Un uso preciso es el mejor instrumento para proteger los valores y ayudar al patrimonio más débil.

Brevemente, un ejemplo de integración y capacidad de adaptación por su valor funcional sería el Colegio San José de los Padres Blancos⁷⁰ en Sevilla, diseñado por Fernando Barquín y Barón y construido entre 1958-1962 por los valores arquitectónicos que contiene. Es referencia del trabajo realizado "durante los años 50 y 60, en los edificios públicos, sobre todo en los edificios sanitarios y docentes, se hizo mucho más evidente la búsqueda de soluciones de habitabilidad (...) Este ajuste se realizó tanto desde un punto de vista constructivo, por la recuperación del uso de materiales tradicionales, como desde un punto de vista funcional, según los problemas y necesidades de cada emplazamiento" (Arévalo y del Bosch, 2015:77).

Este edificio fue creado bajo un programa ambicioso, extenso y complejo que tenía como objetivo ser un centro educativo de referencia en la ciudad, dotándolo de las mejores instalaciones pedagógicas. Su programa incluía usos docentes, religiosos y residenciales, con espacios comunes que funcionaban como nexos de unión sin perder la independencia funcional en ningún caso (Fig.5.58 y Fig.5.59).

⁶⁹ "Solutions to focus on: the identification of flexible and alternating functions, able to keep the building always alive; the planning of intervention in step; the valorization of their nature or network, with connected interventions able to trigger a territorial development" (Landi, 2015:1057).

⁷⁰ Edificio catalogado dentro del PGOU de Sevilla, Catálogo Periférico CP0078, grado C.



Fig.5.58. Imagen exterior del Colegio San José.
(Fuente: www.docomomoiberico.com [consulta: 24.02.2015])



Fig.5.59. Imagen interior de la zona de recreo y patio central.
(Fuente: C. del Bosch, 2015)

Formalmente, el edificio tiene una distribución ortogonal en planta, con una modulación exacta y rigurosa bajo los principios de habitabilidad propios del MoMo (Fig.5.60 y Fig.5.61). Es ejemplo del racionalismo puro⁷¹, de tipificación e investigación creados bajo “las Instrucciones Técnico Higiénicas de Construcciones de Escuelas”⁷², definiendo sus condiciones de emplazamiento, orientación-soleamiento, extensión, construcción, programa de locales, condiciones de las clases, condiciones de ventilación e iluminación natural, calefacción, comportamiento térmico del edificio, dimensiones mínimas de aulas, aplicación de materiales adecuados como revestimientos duraderos e integración de materiales locales. Además, en él, se reflejaron las inquietudes europeas en materia de educación, formando parte de las primeras obras construidas bajo conocimientos específicos aplicados” (Arévalo y del Bosch, 2015:78).

Durante estos años, el edificio se ha modificado exteriormente sin un programa coordinado aunque sí respetuoso. Sin embargo, el constante crecimiento del centro demandó una nueva intervención de carácter global para impulsar la actividad desarrollada. Este trabajo que surge de un pensamiento “se mantiene fuera de toda subjetividad para (...) enunciar su fin (...) y no obtener más que su irrefutable presencia” (Foucault, 1993:16). Supone la recuperación de los espacios iniciales, con sus valores formales, funcionales y sociales, para posteriormente ampliar el conjunto desde una acción coordinada. Estas características han ayudado, indudablemente, a que este edificio haya sido capaz de adaptarse a los constantes cambios funcionales y desarrollar una “estrategia para diseñar sobre el diseño, con el único fin de conservar la integridad de la

⁷¹ “Estaba dejando claramente establecidos una serie de conceptos, actitudes y formas, una defensa funcionalista del protagonismo del hombre, la utilización de un sistema proyectual en el que el método y la razón eran primordiales (...) la confianza en que los nuevos medios tecnológicos estaba transformado positivamente el escenario humano y la insistencia en el valor social de la arquitectura y el urbanismo” (Montaner, 1993:12).

⁷² “Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes ordenó la redacción de las nuevas Instrucciones Técnico Higiénicas en el artículo 21 del Decreto de 15 de junio de 1934” (Añón, 1999:85).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

arquitectura existente y definir con el re-uso el potencial de la capacidad de adaptación del patrimonio moderno” (Aydinlik, Pulhan y Uraz, 2016:607)⁷³.

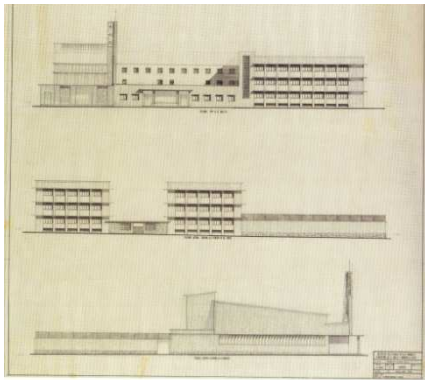


Fig.5.60. Alzados del proyecto original Colegio San José. (Fuente: AAVV, 2007:478)

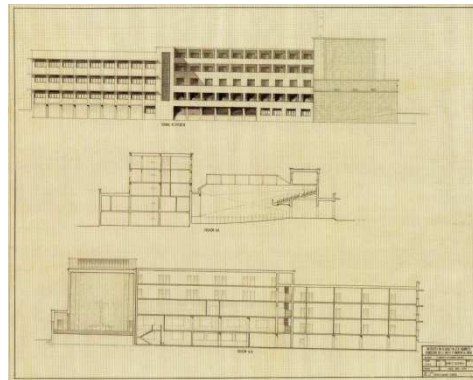


Fig.5.61. Secciones del proyecto original Colegio San José. (Fuente: AAVV, 2007:479)

Existen situaciones similares, en las que se ha perseguido recuperar centros docentes con un valor simbólico y arquitectónico que sólo es alcanzado por los edificios pioneros de un movimiento. Por ejemplo en Francia, la recuperación del centro *Karl Marx school* (Fig.5.62), proyectado por el “arquitecto francés André Lurçat, en Villejuif, cerca de París, tenía originalmente una guardería para niños y niñas, un gimnasio y un estadio. Sobre su inauguración en 1933 (...) fue descrita como (...) la escuela más hermosa de Francia. Sin embargo, a finales de los años noventa el complejo, que sólo se había mantenido mínimamente, se había vuelto demasiado pequeño y su entorno social había cambiado” (Schmuckle-Mollard, 2016:928)⁷⁴.

⁷³ “In the light of this, more effective anew strategies will inevitably be developed to create design over design, in order to preserve the integrity of the existing architecture and create a better potential adaptative reuse of this modern heritage” (Aydinlik, Pulhan y Uraz, 2016:607).

⁷⁴ “The Karl Marx school complex by the French architect André Lurçat in Villejuif near Paris had, originally, a nursery for boys and girls, a gymnasium and a stadium. Upon its inauguration in 1933 (...) was described (...) the most beautiful school in France. However, at the end of the 1990s the complex, which had only been minimally maintained, had become too small, and its social environment had changed” (Schmuckle-Mollard, 2016:928).

Fig.5.62. Karl-Marx school, Villejuif, France, Lurçat (1933).
(Fuente : Schmuckle-Mollard, 2016:929)



Los lógicos problemas materiales, de revestimientos, acondicionamiento del edificio y patologías estructurales, extrapolables a otros edificios del MoMo, unidos a la necesidad de modificar parcialmente sus espacios para una mejor y adecuada actividad, obligaron a tomar medidas para mejorar las condiciones de habitabilidad del mismo a través de un trabajo pautado desde el conocimiento del edificio inicial, su puesta en valor y, una vez reconocido como tal, intervenido. De esta forma, el reconocimiento del edificio se realiza paralelamente a su recuperación funcional. El usuario reconoce las ideas originales que no sustituyen, sino amplían la percepción global del edificio. En esta visión del futuro, el arquitecto debe “especular (...) contribuir a predecirlo y proponer soluciones a unas necesidades” (Hernández, 2007:186), desarrollando un elemento que debe perdurar formal y funcionalmente en el tiempo.

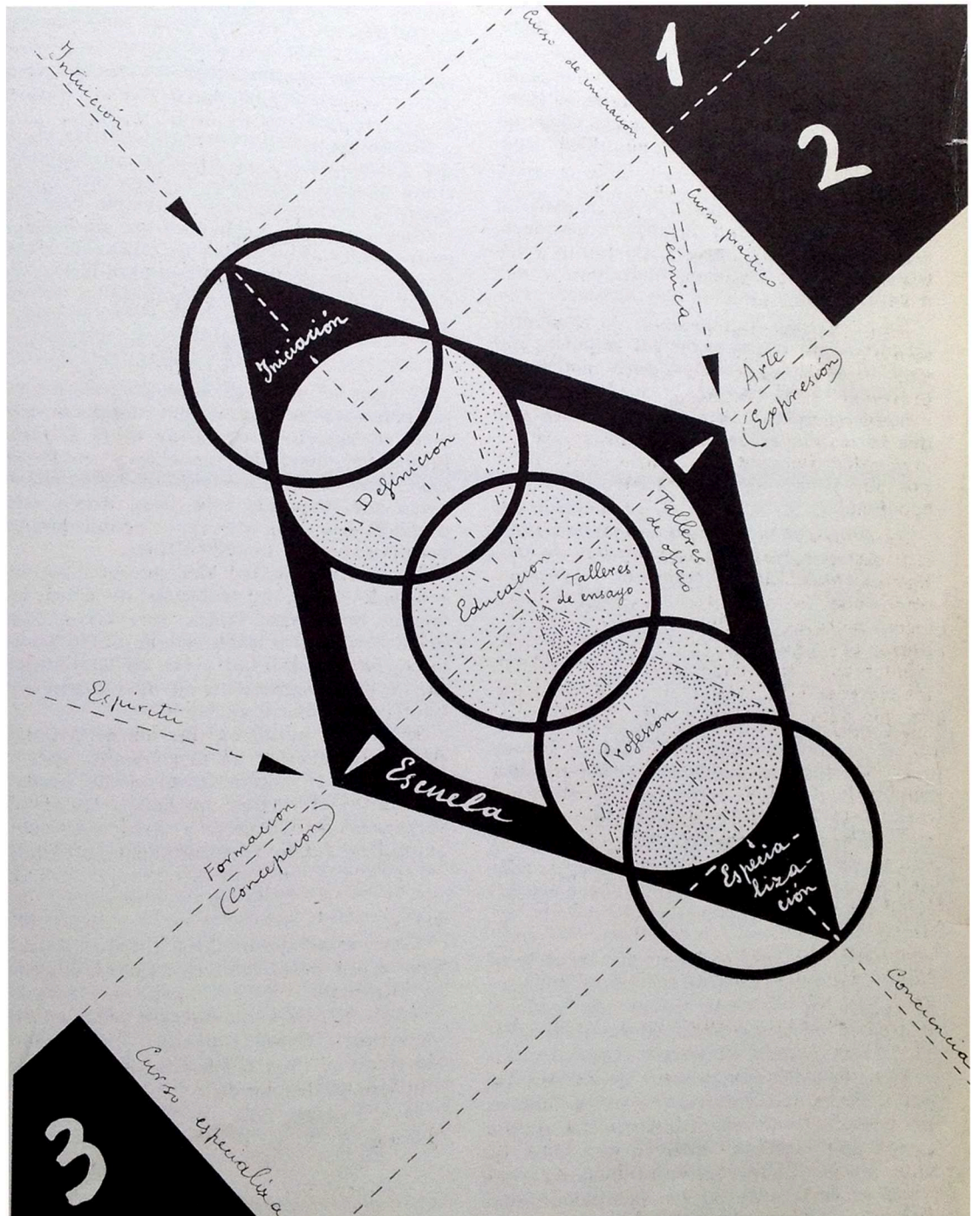


Fig.6.01. Página anterior: gráfico de las fases del diseño en la configuración escolar, GATEPAC, Barcelona, 1933, segundo trimestre.
(Fuente: Revista AC 10, 1933:37)

6.0. PENSAMIENTO CREATIVO. Estrategias de protección del patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno

“Jean Nouvel: ¿Se podrá llegar a decir que cuanto más singular sea el objeto, mayor será la oportunidad de que sea amado? Eso sería una consecuencia más que otra cosa (...)

Jean Baudrillard: No importa que pueda ser amado, yo desconfió de esta idea (...) no es una cuestión de relaciones, de afectos. Para un objeto cualquiera, puedes tener un afecto que lo singulariza para ti. En un momento dado, hace falta un reconocimiento de otro orden. Si lo amas, es tu historia y no la de otro. No, se trata de otra cosa, más difícil de decir, que es en qué medida eso escapa al espíritu”

(Baudrillard, 2000:102-103)

En ese último apartado, vamos a finalizar el recorrido iniciado con el conocimiento formulado, desde el *pensamiento básico* (apartado 4), continuado con la reorganización del conocimiento aplicado del *pensamiento crítico* (apartado 5) hasta alcanzar el concepto de *sabiduría práctica* enunciado por Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, desde la generación del *pensamiento creativo*. De esta forma, vamos a cerrar el ciclo reflexivo y acotar las premisas necesarias para actualizar la definición del PAMoMo, acercándonos hacia el *derecho del patrimonio del MoMo* como el conjunto de principios y normas propias de estos edificios, aplicadas por profesionales específicamente cualificados y que garantice la recuperación e integración de este patrimonio desde una gestión patrimonial ética, científica y proyectada hacia un futuro sostenible.

Esta aproximación al conocimiento, al igual que en los puntos anteriores, será realizada desde un trabajo objetivo y no afectivo porque debe ser un conocimiento compartido que surge de la *ciencia del arte*, como concepto teórico-práctico, basado en la relación *objeto-patrimonio-ciudadano* (Fig.6.02). Para alcanzar esta meta, vamos a trabajar desde la investigación metodológica del objeto patrimonial y su relación con el conocimiento de las técnicas o políticas de conservación (apartado 6.1), la evolución de la gestión patrimonial integración-respeto (apartado 6.2) y la difusión aplicada sobre estos elementos desde la educación (apartado 6.3).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

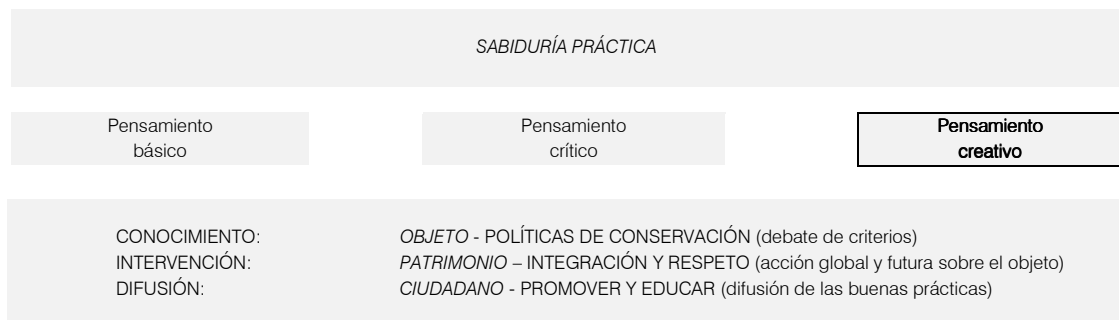


Fig.6.02. Diagrama de aplicación del concepto de *phronesis* y el pensamiento crítico aplicados al PAMoMo. (Fuente: C. del Bosch)

Recuperaremos el concepto del verdadero valor del patrimonio (*grundwert*), derivado no de la experiencia personal sino del conocimiento fundamentado del elemento. Este criterio, unido a la extrapolación de principios adquiridos de la experiencia específica de la larga trayectoria del PAH y las conclusiones arrojadas de las escasas intervenciones sobre el PAMoMo, formaran una nueva estrategia de intervención que ya está siendo aplicada en Europa (Fig.6.03) para crear una *cultura prefigurativa* en la que el *pasado sea útil y no coactivo*, para lo que “debemos modificar la ubicación del futuro. También en este caso nos inspiramos en los jóvenes que parecen anhelar utopías instantáneas. Ellos dicen: El Futuro Es Ahora” (Mead, 1977,125).

Se sintetiza el resultado de una evaluación realizada de la *acción patrimonial aplicada* al edificio público del MoMo, entendida como un procedimiento en evolución constante y equilibrio dinámico, formada por agentes imprescindibles, *objeto-patrimonio-ciudadano*, y agentes distorsionantes que amenazan gravemente esta situación teórica, como son los intereses políticos y/o económicos que improcedentemente afectan a la *acción patrimonial*. Porque como exponía Marx “todo lo que se mueve en estas sociedades, ya sea en el plano político, cultural, psicológico o de las ideas, no puede ser sino un movimiento secundario, regido por el movimiento primario económico” (Sloterdijk, 2001:42). Desafortunadamente, esta limitación es especialmente evidente en la arquitectura como elemento que contiene un significado artístico, científico-tecnológico y social.

El concepto del PAMoMo como objeto artístico sólo se concibe como “un lujo y no como un medio para formar la vida sensorial en el sentido más amplio” (Giedion, 1997:170), olvidando y distorsionando su autenticidad, valor científico y capacidad socio-funcional para resolver problemas que son rasgos fundamentales del MoMo perseguidos por la segunda y tercera generación de arquitectos de este movimiento.

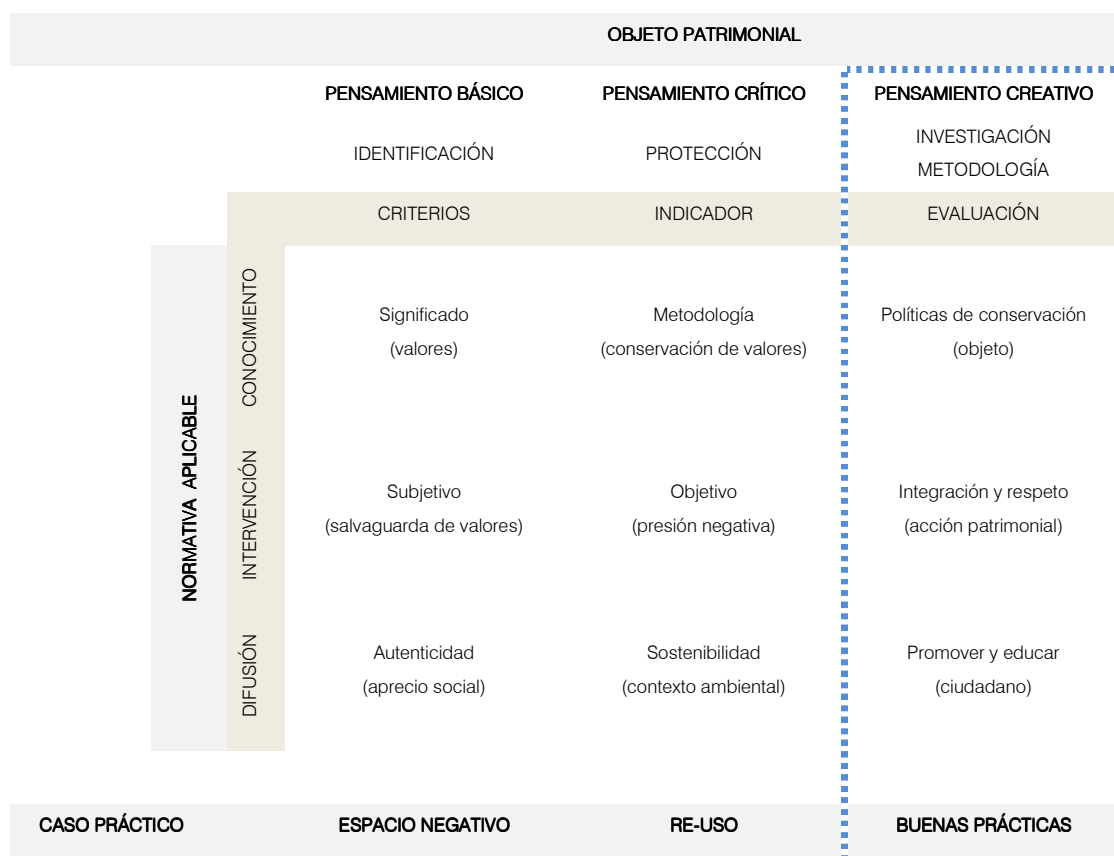


Fig.6.03. Diagrama de conceptos aplicables en el estudio hermenéutico de la intervención patrimonial sobre el PAMoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

Estos edificios deberían ser recuperados con este espíritu de evolución original y sus intervenciones ser proyectadas desde los *principios de autosostenibilidad*¹ (territorial, económica, política, social y ambiental). De esta forma, en la transformación del proyecto original se prolongaría la conciencia del MoMo con una mejora en la recuperación del edificio desde la sensibilidad sostenible global. Esta propuesta de aproximación patrimonial se asemeja a lo que Le Corbusier definió como *trabajo científico y en equipo*, ya que, en la base del MoMo está implícito el rigor en la aplicación de las ideas².

¹ "Autosostenibilidad de un sistema territorial local (...) poniendo en relación virtuosa y sinérgica la producción de valor territorial añadido (sostenibilidad económica) con el aumento de la capacidad de autogobierno (sostenibilidad política), el crecimiento en complejidad e integración del sistema decisional (sostenibilidad social), así como la implementación de reglas de ocupación y de producción que generen nuevos equilibrios ambientales (sostenibilidad ambiental)" (Magnaghi, 2011:105).

² "La arquitectura de principios del siglo XX entronca especialmente con la razón analítica, aquella que se basa en la distinción y clasificación, utilizando procesos lógicos y matemáticos que tienden a la abstracción" (Montaner, 1997:67).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Estamos realizando un trabajo del re-conocimiento del pensamiento del MoMo formulado por arquitectos, filósofos, historiadores, críticos de arte y arquitectura, antropólogos, sociólogos y museólogos del siglo XX que nos ha ayudado a reorganizar este conocimiento teórico con una visión crítica para establecer una base firme y dilatada para continuar con la práctica evolutiva del trabajo patrimonial. "Gracias al constante diálogo entre *teoría-crítica-creación*, comprender e interpretar textos no es sólo una instancia científica, sino que pertenece, con toda evidencia, a la experiencia humana del mundo porque incluso en actividades creativas, la búsqueda de la verdad legitima la acción. De esta forma, desde el conocimiento que adquirimos, se crea una relación constante y necesaria entre la experiencia del arte, teoría y práctica, y la sociedad porque la correspondencia *educación-sociedad-patrimonio* es absolutamente imprescindible para el desarrollo de un pensamiento creativo en la intervención patrimonial" (del Bosch, 2015c:1).

Un ejemplo de este trabajo sería el proyecto de intervención del Centro Cultural Flagey o Fábrica de sonidos e imágenes de Bruselas, proyectada por Joseph Diongre, tras ganar un concurso convocado en 1933 y construida entre 1935-1938 (Fig.6.04 y Fig.6.05). Este edificio fue catalogado en 1994 (parcialmente) y 1998. En este periodo se iniciaron los trabajos para recuperarlo y será en 2002 cuando finalicen. Esta antigua sede de National Institute for Radio Broadcasting (NIR) ha sido reintegrada en la ciudad y transformada en un centro cultural, polivalente, gracias a su perfecta funcionalidad.



Fig. 6.04 y Fig.6.05. Centro Cultural Flagey o Fábrica de sonidos e imágenes, Bruselas, Joseph Diongre, (1965-1938).
(Fuente: C. del Bosch, 2014)

Recuperando la idea inicial afectiva expresada por Nouvel y Baudrillard, el ciudadano puede desconocer el pensamiento básico del patrimonio y crear con él un vínculo afectivo, alejado del pensamiento crítico que le permita generar un pensamiento creativo ajustado al MoMo. Socialmente, esta relación siempre estará acompañada de

aspectos subordinados al verdadero valor del objeto que complementan la impresión percibida sobre el elemento, llegando a despertar sentimientos de *ausencia* y *tristeza*³. Sin embargo, cuando no existe esta relación de forma completa en alguna de sus partes, no existe la presencia del objeto y no se genera sentimiento de posesión o deseo. Luego, la sociedad no reconoce el valor arquitectónico propio del objeto por falta de un pensamiento previo, desapareciendo las opciones de autosostenibilidad del mismo.

En el día a día, “siempre estamos pensando (...) Inconscientemente suponemos que pensamos con palabras. A las personas que hablan habitualmente varios idiomas se les pregunta a menudo en qué idioma piensan. No pensamos en ningún idioma por el simple motivo de que no pensamos con palabras, y la palabra, como el gesto, a pesar de estar ligada al pensamiento, no constituye su esencia. Utilizamos más la palabra que el gesto porque nos resulta más cómoda y porque la palabra tiene una mayor gradación de matices y es, al mismo tiempo, más rica y precisa. Si como se cree, pensáramos con palabras, los sordomudos y los animales no pensarían y de hecho piensan” (De Chirico, 1990:129). Este mecanismo del pensamiento, definido por De Chirico en 1943 dentro del *Discurso sobre el Mecanismo del Pensamiento*, se encuentra constantemente activo y es el responsable del desarrollo del *pensamiento creativo* (Fig.6.06).



Fig.6.06 La Tour Rouge, Giorgio de Chirico (1913).
(Fuente: Colección Peggy Guggenheim, 2009:64)

“El troglodita no sabe dibujar; su mente cubierta por densos estratos de tinieblas espantosas ve el mundo en el oscuro crepúsculo de una pesadilla: el motivo predominante de su espíritu, atestado de porqués inquietantes, es el miedo. El nuevo pintor metafísico sabe demasiadas cosas. Sobre su cráneo, en el corazón, semejantes a discos sensibles de cera suave, demasiadas cosas han dejado huellas y ecos y recuerdos y vaticinios; demasiadas escrituras han disuelto la cinta, demasiadas divinidades han muerto y renacido y muerto otra vez de la muerte sin resurrección; él entonces vuelve a mirar el techo y las paredes de su habitación y los objetos que lo rodean y a los hombres que pasan abajo en la calle y ve que ya no son aquellos de la lógica de ayer de hoy de mañana. Él no recibe más impresiones, pero descubre, descubre continuamente nuevos aspectos, nuevas espectralidades (...) Desaparecidos los miedos el paraíso terrenal ha surgido.

El arte ha alcanzado hoy su más alto significado. Largo fue el camino y fatigoso; cubierto de lagunas, épocas cargadas de malentendidos”

Texto original: NOSOTROS LOS METAFÍSICOS...

(“Noi metafisici...” publicado en Cronache di Attualità, febrero, 1919)
(De Chirico, 1990:29)

³ “Analicemos ante todo las visiones que crean los sentimientos. Los sentimientos de tristeza o de felicidad son los sentimientos más fuertes que tenemos y los que nos aportan las visiones más impresionantes.

La ausencia del objeto deseado nos provoca tristeza. Este sentimiento se expresa en nuestra mente con la visión de esa ausencia. Cuanto más fuerte e intensa es la imagen de la ausencia tanto mayor es nuestra tristeza que puede llegar incluso a la desesperación (...) el velo existe en la imagen de la tristeza, el velo, mejor dicho, nos separa del mundo exterior y se convierte, en casos de gran desesperación, en un telón negro que cae ante nosotros. La felicidad, en cambio, es la posesión de lo que deseamos. La visión que produce la felicidad representa la presencia del objeto deseado (de Chirico, 1990:133). “Discorso sul meccanismo del pensiero”, publicado en Documento, mayo, 1943.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

A continuación, definimos los tres grandes grupos para la generación del conocimiento en evolución, sin renovación, hacia las buenas prácticas patrimoniales. Para ello vamos a revisar las políticas de conservación, posibles mejoras en las estrategias de protección y los trabajos de difusión a realizar para potenciarlo, siempre desde la relación *objeto-patrimonio-ciudadano* (Fig.6.07).

MARCO CONCEPTUAL PARA UNA INVESTIGACIÓN METODOLÓGICA				
Políticas de conservación (objeto)	Trabajar	Inventario Catalogación	Acuerdo social en una dimensión única en la que el ciudadano reconoce el objeto Trabajo dinámico, iniciado en un estado previo que será actualizado hasta alcanzar el carácter de permanente Aproximación al conjunto de elementos como conexión con la realidad	
Integración y respeto (acción patrimonial)	Contextualizar Analizar - Comparar Comprender	Intervención	Entender Respetar Adecuar	Recuperación de una Fuente proyectada de un colectivo que perseguía una mejora social
Promover y educar (ciudadano)	Crítica artística	Difusión social	Instrumentos Accesibilidad Interdisciplinaridad Políticas-gestión	Integración de un objeto que es recibido y aprendido por el ciudadano

Fig.6.07. Marco conceptual para la investigación metodológica de la *acción patrimonial aplicada* sobre el PAMoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

En las ciudades europeas existe un patrimonio artístico y etnográfico más o menos amplio que debe ser promovido, trabajando “la conciencia simbólica (...) Esto implica ocuparse de cuestiones ideológicas, psicológicas, sociales, etc., además de las puramente históricas. Este planteamiento didáctico reside en la consideración de la propiedad simbólica del patrimonio cultural” (Calaf, 2003:129-130) y su difusión como *cultura prefigurativa*⁴ con un aprendizaje abierto hacia el futuro. “El pasado es el camino por el que arribamos a nuestra ubicación actual. Las formas más antiguas de cultura nos proporcionaron el conocimiento, las técnicas y las herramientas necesarias para nuestra cultura contemporánea” (Mead, 1977:121), asumiendo que existe un cambio que debe ser transmitido con *criterios didácticos*⁵ aplicados a una propuesta de carácter general.

⁴ “Las distinciones que marco entre tres tipos diferentes de cultura –postfigurativa, en la que los niños aprenden primordialmente de sus mayores; configurativa, en la que tanto los niños como los adultos aprenden de sus padres, y prefigurativa, en la que los adultos también aprenden de los niños- son un reflejo del periodo en que vivimos. Las sociedades primitivas y los pequeños reductos religiosos e ideológicos son principalmente postfigurativos y extraen su autoridad del pasado (...) ahora ingresamos en un periodo, sin precedentes en la historia, en el que los jóvenes asumen una nueva autoridad mediante su captación prefigurativa del futuro aún desconocido” (Mead, 1977:35).

⁵ “Para superar las dificultades frecuentes en la enseñanza de la Historia del Arte del siglo XX” (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:92).

6.1. OBJETO: debate de criterios y políticas de conservación

“¿Qué es un testimonio? ¿De qué cosa rinde testimonio la arquitectura?”

Jean Nouvel: Un edificio es conservado a partir del momento en que es el testimonio de una época terminada. Si se lo juzga apto para volverse un testimonio, incluso si es muy frágil (...) será conservado. El hecho de perpetuarlo, de cuidarlo, de repararlo, de guardarlo en perfecto estado, procede de un ritual de conservación. En efecto, desde el momento en que un edificio ha alcanzado esta dimensión de *testimonio*, se lo archiva de algún modo, se lo precinta. No es únicamente porque sea de hormigón armado o de granito que va a resistir – se ha visto que las construcciones de la Segunda Guerra Mundial ya están en bastante mal estado (...) En Berlín, por ejemplo se conservan los edificios de la Bauhaus, mientras que los de los años cincuenta están siendo arrasados en todas partes”

(Baudrillard, 2000:100-101)

En este apartado, nos vamos a centrar en el objeto patrimonial y la defensa de su *significado* desde el *pensamiento creativo*. Previamente, hemos reconocido los valores del objeto, *pensamiento básico* (apartado 4.1), y la metodología patrimonial aplicada sobre él, *pensamiento crítico* (apartado 5.1). Proponemos crear un debate de criterios sobre las políticas de conservación que están sido empleadas como *pensamiento creativo* para conservar la *identidad* del edificio del MoMo. Es decir, vamos a valorar la actual gestión del PAMoMo desde el punto de vista del elemento u objeto y el reconocimiento de la conservación de su *significado* como uno de los *derechos de este patrimonio*, ser protegido de forma coherente.

Para ello, vamos a realizar una concisa valoración de las *medidas teóricas*, descritas anteriormente, porque las *medidas prácticas o tecnológicas* son efímeras y volubles por su evolución constante. Además, somos conscientes de que la extensión y notabilidad de cada una de ellas podría suponer el desarrollo de un trabajo de investigación propio. No obstante, creemos relevante relacionar las medidas científico-técnicas enunciadas en la reglamentación vigente y los últimos trabajos de investigación realizados sobre esta materia hasta este momento.

Este trabajo de innovación aplicado al PAMoMo debe ser entendido como una conversión del objeto que conserva su *significado*, *autenticidad* e *identidad*. Es decir, innovar tecnológicamente desde la intervención no implica reducir o perder valores; esta idea sólo implica una adaptación limitada y equilibrada del valor con refuerzo de su *significado*. “Históricamente (...) la innovación se ha entendido –con frecuencia y en primer lugar- como devaluación de los valores, antes de que ella misma, la innovación, se impusiera como un nuevo valor cultural (...) en este punto debe plantearse la cuestión de porqué la innovación no está dirigida tanto a la devaluación de la cultura, como más bien a la revalorización de sí misma, de la propia innovación” (Groys, 2005:85). Sin embargo, para que esta evolución de valores sea correctamente realizada y no se produzcan devaluaciones de la identidad del objeto, es necesario aplicar las medidas técnicas ajustadas a la realidad física y sensorial de cada edificio.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Desde el punto de vista de la reglamentación vigente, las recomendaciones sobre las nuevas políticas de conservación son insuficientes y no están directamente relacionadas con el *significado* del edificio sólo con los aspectos materiales o tangibles de la intervención.

En 1931, en la Carta de Atenas se aprobó la intervención en el PAH con nuevos materiales ejecutada de forma discreta y puntual. Posteriormente, se reconoció en 1975 la necesidad de utilizar nuevas técnicas y se integró con la reversibilidad de toda intervención. Pero no será hasta el año 2003, cuando se enuncie que la preservación del elemento estructural no es un fin en sí mismo, sólo un método para garantizar la conservación del significado del conjunto construido. Finalmente, en la Carta de Madrid 2011, se solicitaba la investigación de los medios técnicos para mejorar la intervención en el PAMoMo como instrumento de protección necesario (Fig.6.08).

3. MEDIDAS TÉCNICAS (6.1)	INVESTIGACIÓN para desarrollar elementos técnicos	Carta de Madrid	2011	PAMoMo
	preservación de elementos sustanciales aunque el edificio carezca de extraordinaria calidad arquitectónica	Principios para el Análisis, Conservación y Restauración de las ESTRUCTURAS del Patrimonio Arquitectónico	2003	PAMoMo
	la restauración de estructuras (...) no es un fin en sí misma, sino un medio al servicio de un fin			
	desarrollar estudio e investigación científica y técnica, perfeccionar los métodos de intervención frente a los peligros que amenacen a su patrimonio cultural y natural	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA
	la conservación integrada requiere una promoción de los métodos, técnicas y competencias profesionales vinculadas a la restauración y rehabilitación	Declaración de Amsterdam	1975	PA
se aprueba el uso del concreto armado para la consolidación del edificio antiguo, debe ser disimulado para no alterar el aspecto y el carácter del edificio a restaurar	Carta de Atenas	1931	PAH	

Fig.6.08. Medidas técnicas específicas aplicables al objeto patrimonial del MoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

Artículo 7: Respeto a la autenticidad e integridad del bien.

7.1: Las intervenciones han de potenciar y mantener el significado cultural.

Los elementos significativos deben repararse o restaurarse, más que sustituirse. Es preferible estabilizar, consolidar y conservar elementos a sustituirlos. Cuando sea posible, los materiales usados serán semejantes a los originales, pero se marcarán y fecharán para distinguirse de estos.

La reconstrucción de bienes patrimoniales totalmente perdidos o de sus elementos principales no constituye un acto de conservación y no es recomendable. La reconstrucción de elementos

(Documento de Madrid 2011)

En un principio, como ya hemos desarrollado en el *pensamiento crítico*, las medidas técnicas están directamente relacionadas con los aspectos materiales del edificio, la idea de estructura, elemento constructivo o mejora de la respuesta de habitabilidad del mismo. El fin de todas ellas es la preservación de un *significado*. La prioridad de estas acciones, el límite de la intervención o la progresión en el tiempo de las mismas ha generado numerosos encuentros, congresos y seminarios para examinar cada uno de estos aspectos, evaluando los primeros edificios intervenidos bajo estas premisas y los resultados obtenidos.

Para ilustrar la preservación del *significado* de un edificio, vamos a recurrir al proyecto de intervención realizado sobre Kongresshaus en Zurich. Se trata de un edificio proyectado en una primera fase por Fellner e Helmer en 1893-1895 y una segunda fase de demolición parcial y ampliación en 1939, realizada por Haefeli Moser Steiger. Durante el siglo XX, ha sufrido ampliaciones menores, proyectos de mantenimiento e intervenciones no relevantes. A principios del siglo XX, se planteo su sustitución y se convocó un concurso de ideas internacional ganado por Rafael Moneo que, finalmente, no fue realizado ante la defensa popular del edificio original, sustituyendo el proyecto de demolición por un proyecto de intervención patrimonial que ha conseguido recuperar el significado original del edificio, sin recurrir a copia del edificio original y aplicando soluciones constructivas actuales en equilibrio con el mismo (Fig.6.09 y Fig.6.10).

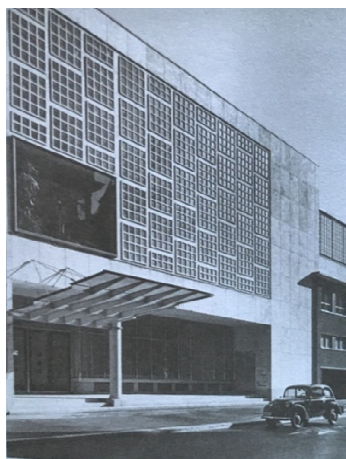


Fig.6.09. Kongresshaus, Zurich (1939).
(Fuente: Boesch, 2014:244)



Fig.6.10. Kongresshaus, Zurich (2013).
(Fuente: Boesch, 2014:244)

En general, las intervenciones realizadas no han sido realizadas bajo ninguna metodología pre-establecida al no existir un único criterio, ni se han visto condicionados por pautas tipológicas previas, simplemente se ha respetado la diversidad de este patrimonio y se ha evaluado cómo se ha actuado hasta ahora, junto con la durabilidad o proyección de futuro de las intervenciones realizadas, exceptuando los casos de mimesis o reproducción del edificio vinculados a la conservación de un edificio por un valor simbólico y/o de autor.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Este último motivo no es razón suficiente para intervenir sobre el MoMo, sólo muestra un trabajo realizado bajo una *dinámica profesional lógica*⁶ de un profesional que puede ser más o menos acertada. La innovación cultural de un autor, en una acción vinculada a criterios económicos, no es garantía del *significado* del conjunto de su obra. Existen referencias de autores, como Le Corbusier, que podría ver el conjunto de su obra recuperada bajo diferentes criterios de intervención, reflejando cómo en el PAMoMo no se protege al autor sino a la obra. Es decir, se protege el edificio o bien social y no la autoría, lo que puede llegar a provocar la desnaturalización del edificio y, consecuentemente, la confusión sobre la reputación del arquitecto.

Dentro de los edificios proyectados por Le Corbusier vamos a considerar tres de ellos por el cambio de significado sufrido después de ser intervenidos. El primero sería Cité Radieuse de Marsella, construida en 1945-1952, que sufrió un incendio en 2012, tras el cual se intervino utilizando las soluciones constructivas del siglo XXI para adecuar el edificio a la normativa francesa vigente (Fig.6.11). El segundo sería La Cité Frugès, Pessac, Francia, construidas en 1924 e inscritas como patrimonio mundial de la UNESCO en 2016. Este conjunto de viviendas ha sufrido a lo largo del siglo XX diferentes casos de auto-transformación que están siendo revertidos desde un plan de gestión global (Fig.6.12). Y, el último sería Villa Besnus, Ker-Ka-Ré, en Vaucresson, Francia, proyectada en 1922 bajo la imagen de L'Esprit Nouveau y alterada sin criterios patrimoniales en 2010 (Fig.6.13 y Fig.6.14).



Fig.6.11. Incendio en Cité Radieuse, Marseille, Le Corbusier (2012).
(Fuente: Bruno Planchais en Prunet, 2014, 185:244)



Fig.6.12. Cité Frugès, Pessac, Le Corbusier (1924).
Imagen tomada en 1995.
(Fuente : www.fondationlecorbusier.fr [consulta: 03.05.2015])

⁶ "El éxito de un autor no está garantizado por ningún poder, por ningún saber, por ningún privilegio social; pero tampoco por autenticidad alguna, ni por cercanía alguna a lo real, a lo profano, a lo verdadero. Un autor está entregado a la lógica cultural-económica en el más absoluto desamparo" (Groys, 2005:217-218).



Fig.6.13. Villa Besnus, Vaucresson, France, Le Corbusier (1922).
(Fuente: www.fondationlecorbusier.fr [consulta:25.06.2014])



Fig.6.14. Villa Besnus, Vaucresson, France, Le Corbusier (2010).
(Fuente: www.aeppas20.wordpress.com/2012 [consulta:25.06.2014])

Estos cambios han sido ejecutados porque la frontera cultural del PAMoMo no está adecuadamente definida. Recuperando el trabajo realizado por el filósofo alemán Groy, el MoMo como movimiento social innovador carece de la valorización o identidad dada por una clase social privilegiada y se define como un espacio profano subordinado a una desigualdad social que no debería ser asociada, según las teorías marxistas, a la cultura ya que “según el marxismo, la cultura dominante es la cultura de la clase dominante. Las clases no privilegiadas no comparecen, según eso, en el archivo de la cultura, ya que están culturalmente oprimidas por determinados mecanismos de poder” (Groy, 2005:187). Los rasgos propios del MoMo simbolizan el efecto opuesto al contener un *valor simbólico social*⁷. El objeto creado contiene una carga de valor inmaterial que debemos aprender a gestionar dentro del trabajo de intervención patrimonial porque, en muchos casos, estos edificios fueron las mejores soluciones posibles, dados el momento y los condicionantes externos. No fueron soluciones definitivas, fueron estudios tipológicos a problemas sociales que han sido modificados de forma libre para adaptarse a una realidad cambiante. Y este objeto *auto-transformado* es el que ha llegado al siglo XXI, un edificio experimental modificado.

Generalmente salvo situaciones, ya comentadas, de recuperación o mimesis del edificio original en los que el máximo objetivo es copiar o reproducir el significado del edificio inicial, los criterios de recuperación del edificio del MoMo tienden a aproximarse a su estado anterior con un respeto formal y según su localización geográfica, autor, corriente artística, técnicas constructivas utilizadas, uso o relación con su entorno. En todos ellos, el *significado* del objeto intenta ser adaptado a una nueva demanda, normativa o actividad, tanto exterior como interiormente. Este estudio pormenorizado de la configuración espacial y diseño interior, junto con la materialidad compartida con el

⁷ “Un modelo con el que provocar en el espectador una conmoción o una reflexión: era el camino más directo para desencadenar mediante el arte una toma de conciencia sobre los problemas generados por la crisis; pero era también una consecuencia de la conmoción que producía en el artista tal estado de cosas” (Aracil, 1988:222).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

mobiliario creado de forma específica para esta arquitectura fue analizado en *12th International DOCOMOMO Conference The Survival of Modern – from coffee cup to Plan* en Finlandia, 2012, reflexionando sobre cómo preservar el diseño interior y mobiliario de estos edificios como parte del significado de los mismos.

La alteración del *significado* del PAMoMo, consideramos que puede ser gestionada según tres grandes grupos de *acción patrimonial no reglados*, en función de los condicionantes externos y específicos de cada edificio. Todos se crean desde una nueva política de conservación que defiende el derecho de este patrimonio a ser considerado de forma individual, representando la evolución directa de los criterios utilizados sobre el PAH adaptada a los rasgos específicos del PAMoMo.

Esta estrategia plural de intervención está en evolución y se perfecciona con cada proyecto ejecutado, contando todas ellas con el objetivo común de proteger el espíritu del edificio (Fig.6.15). Estas políticas de intervención, aunque inmateriales en algunos casos, cuentan con mecanismos de control o indicadores que faciliten la valoración de los resultados según cada caso. Su aplicación no es homogénea ya que está condicionada por agotamiento inicial del edificio formal, funcional y social.



Fig.6.15. Diagrama de intervención patrimonial desde las políticas y control para la conservación de la identidad del PAMoMo. (Fuente: C. del Bosch)

Inevitablemente, algunos de estos métodos no son aplicables a los edificios construidos por la segunda y tercera generación de arquitectos del MoMo porque durante el tiempo transcurrido desde su construcción hasta hoy han necesitado algún tipo de modificación o trabajo de mantenimiento que ha alterado su *significado* de forma

irreversible lo que impide utilizar una *conservación preventiva y programada*, ayudada de una monitorización posterior del edificio porque el estado del edificio está sustancialmente modificado.

Este procedimiento se puede considerar como la acción más adecuada para los trabajos realizados por las siguientes generaciones de arquitectos del MoMo y la arquitectura post-Movimiento Moderno.

Una segunda opción sería la *planificación de la actividad de conservación*; poco frecuente en los edificios que han alcanzado un nivel de abandono muy desarrollado. Aunque sí sería una buena herramienta para los edificios intervenidos porque su indicador es la evaluación de la transformación de su *significado* y esta sí nos ayudaría a comprender la evolución del edificio, prever su futuro y sobre todo mejorar las técnicas utilizadas.

Dentro de este grupo, también, estaría la creación de una *estrategia de intervención*, como solución meditada aplicable sólo a edificios que no se encuentran en situación de riesgo, demandando una intervención de carácter no urgente. Sería el caso de la intervención realizada en el Albergo Monte Verità en Ascona, construido en 1929-1930 y recuperado en 2004 (Fig.6.16 y Fig.6.17). En este proyecto, los arquitectos se enfrentaron a importantes *contradicciones*⁸ *patrimoniales* como es establecer los límites del monumento y la seguridad del edificio para sus ocupantes.



Fig.6.16. Albergo Monte Verità, Ascona, E. Fahrenkamp (1929-1930).
(Fuente: G. Geronzi en Reichlin, 2014:304)



Fig.6.17. Adaptación a las medidas de seguridad en caso de incendio del Albergo Monte Verità, Ascona, E. Fahrenkamp (2004).
(Fuente: G. Geronzi en Reichlin, 2014:304)

⁸ "Alberto Monte Verità (...) contradictions that may emerge during restoration work which also requires de inclusion of new compliance features; in such cases the intervention must settle conflicts between competing interests (...) when the object under consideration is known to be a monument or, in any case, an architectural work recognized as having historic and artistic value, the full competence of architects should not be integrated from the very beginning of the standard authorisation procedure" (Reichlin, 2014:309).

Por último, consideramos la *auto-transformación* que se ha materializado durante mucho tiempo sin un control profesional aunque en los edificios protegidos está limitada y una mala acción no implica la descatalogación del edificio. En ocasiones, esta acción suele ir relacionada con al *auto-conservación* y con la *auto-destrucción* del edificio. No existen garantías en este tipo de trabajo al no existir un control profesional especializado. Son frecuentes durante los periodos de espera en la incoación de un expediente, produciendo alteraciones del *significado* del edificio por la aplicación de juicios arbitrarios.

Sobre este conjunto de políticas de intervención para la conservación de la identidad del PAMoMo, podríamos considerar la promoción económica, social y cultural de este patrimonio como estrategia que persigue crear un objeto semánticamente atractivo que genera un modelo de ciudad, internacional y diverso, que condiciona el trabajo a realizar. Toda estrategia patrimonial persigue un “sistema cuantificable, donde las características del territorio sean referencias como factores clave en el conocimiento internacional” (Morena, del Gatto y Gornatti, 2014:199)⁹, al igual que en el PAH, las herramientas globales se ajustan a una política de intervención local.

Todos estos aspectos, que ayudan a conservar el *significado* del patrimonio, no se limitan a la *identidad* del elemento en sí, también, alcanzan a la puesta en valor del espacio o ciudad ya que la *relación del edificio*¹⁰ con su entorno es insoluble y en muchos casos forma parte de la idea del proyecto original.

El territorio, en su dimensión temporal, posee parte del *significado del objeto*¹¹, adquiriendo un valor histórico más o menos reciente. Esto no implica que la intervención patrimonial demande una continuidad espacial y lineal en la que las *acciones patrimoniales* se limiten a permanecer estables sin evolucionar, ya que, este nuevo patrimonio se construye de forma progresiva y en evolución (Fig.6.18).

⁹ “Supporting model for the decision-making process (...) this is made possible by a measurement system where the characteristics of a territory are assessed with reference to some key factors that are internationally known” (Morena, del Gatto y Gornatti, 2014:199).

¹⁰ “Una alta calidad territorial se produce siempre (...) a través de la construcción de relaciones virtuosas entre una comunidad y su propio ambiente; producir nuevamente alta calidad territorial es un camino que requiere nuevas acciones territorializantes en las que la sociedad local (ahora multitécnica, móvil y cambiante) reconozca su propio territorio y lo valore construyendo socialidad (...) La reterritorialización comienza con la restitución al territorio de su propia dimensión de sujeto vivo de alta complejidad, a través de una larga fase de mejora (...) que asume una tarea totalmente nueva: la obligación de cuidar y reconstruir sistemas ambientales y territoriales devastados y contaminados por la presencia humana” (Magnaghi, 2011:97).

¹¹ “Por definición, el territorio tiene siempre y no puede dejar de tener una «profundidad» histórica propia: el lugar (ciudad, región, valle, etc.) como concepto histórico, inescindible de la dimensión temporal (...) tiene su propia fuerza identitaria (...) En este punto es necesario hacer tres advertencias:

- sobre todo, el análisis histórico del proceso de formación del territorio no tiene como fin la búsqueda o conservación de la «naturaleza originaria» del lugar (...) sino la descripción de sus buenas prácticas reproductivas, que constituyen reglas (...) para continuar la obra de territorialización según criterios y formas innovadoras; por tanto, el análisis no está orientado ni a transformar el territorio en museo ni a copiar estilos, sino a adquirir sabiduría ambiental y arte de edificar, que han creado, en épocas precedentes, relaciones virtuosas ente el poblamiento humano y ambiente, y utilizarlas para el proyecto de transformación.

- en segundo lugar, el análisis de los ciclos de territorialización debe tener en cuenta las identidades culturales peculiares de cada sociedad histórica, determinantes en la comprensión de los valores fundadores de la ciudad y el territorio.

- finalmente, no debemos confundir la consolidación histórica de las identidades territoriales con interpretaciones evolucionistas (lineales) del territorio. De hecho, a partir de los recorridos históricos que van del nomadismo a la aldea agrícola, a la ciudad, hasta llegar a la metrópoli” (Magnaghi, 2011:96).

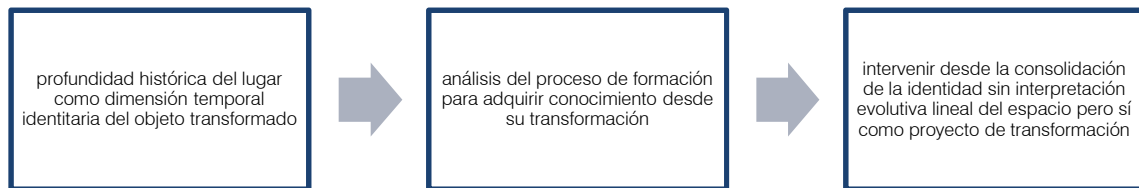


Fig.6.18. Diagrama de la dimensión temporal del edificio y su entorno (elaborado desde Magnaghi, 2011).
(Fuente: C. del Bosch)

Uno de los mayores riesgos de esta nueva *política de intervención económica*, en la que se vincula el *significado* del edificio y su valor simbólico con la ciudad, es la mercantilización del lugar provocada por la industria del turismo global. De la puesta en valor de un lugar como movimiento cultural, sin control, se deriva una transformación sin principios de *sostenibilidad cultural*. "El turismo de masas, aparentemente interesado en los valores patrimoniales de los lugares, es, en realidad, una anticultura de los lugares, que incluso contribuye a un ulterior destrucción de los mismos, a través de su consumo como mera mercancía; en definitiva, el opuesto a su cuidado, que requiere relaciones con un territorio vivo, hospitalidad e intercambio cultural" (Magnaghi, 2011:98). Entendemos que esta revalorización del patrimonio es generada desde una acción estrictamente no patrimonial e incorrecta que sólo implica la devaluación del significado del mismo.

Además, frecuentemente, se coarta la libertad del arquitecto como diseñador y técnico, se sobrevalora el poder político y de la administración como agentes intervinientes, limitando las opciones del edificio patrimonial por un interés económico, aprovechando la falta de aprehensión social de este patrimonio. Esta situación no tendría lugar sobre un edificio histórico porque existe una *actitud sincera*¹² hacia sus *aspectos patrimoniales*¹³ que serían respetados en todo momento, social y administrativamente. Sin embargo, la aproximación social hacia el PAMoMo es opuesta y similar a la de un objeto ordinario, banal, sin características o significado propio, que necesita ser renovado o adaptado técnicamente a una nueva realidad que lo modifica y altera, desconfigurando su espacialidad.

Los proyectos de intervención no deben oponerse a los criterios originales del arquitecto diseñador y la evolución técnica del significado del edificio, desde el re-uso, se convierte en una característica esencial del trabajo

¹² "La sinceridad en el arte no tiene nada que ver con la sinceridad en la vida. La sinceridad como posición culturalmente relevante es el resultado de la comprensión, lo más exacta posible, de cada movimiento de la frontera entre lo valorizado y lo profano. Esa comprensión exacta sigue una preparación al menos tan profunda como la que es necesaria para la simple reproducción de la tradición" (Groys, 2005:152).

¹³ "Pocas veces son cuestionados por las siguientes innovaciones. Sin embargo, en el caso de movimientos culturales que transcurren en paralelo se encuentran, a menudo, resultados sorprendentes" (Groys, 2005:149).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

patrimonial. No podemos crear un futuro sometido a la *musealización* de un objeto funcional ya que empobrecemos el patrimonio y rompemos el equilibrio del edificio. Debemos desechar aquellas acciones de los años ochenta que potenciaban el museo como única vía de conservación de todo objeto artístico (Fig.6.19).



Fig.6.19. Silvana Mangano en the Museum of Modern Art (MOMA), New York, con esculturas de Brancusi (1956).
(Fuente: Eve Arnold en www.pinterest.com [consulta: 06.04. 2017])

6.2. PATRIMONIO: Investigación y Conocimiento. Integración y Respeto

“La cultura está en todas partes; de todas formas en este momento está homologada con la industria, la técnica. Es una técnica mental, una tecnología mental que se adorna con prestaciones arquitectónicas”

(Baudrillard, 2000:35)

Una vez que hemos considerado las diferentes políticas de conservación que nos ayudan a preservar el *significado* del MoMo y los indicadores de valor utilizables para este objeto, vamos a continuar con la enunciación del *pensamiento creativo* adaptado específicamente al PAMoMo. En primer lugar, iniciamos esta aproximación desde la recuperación de las conclusiones obtenidas de la intervención sobre los valores subjetivos y la salvaguarda del *significado* (apartado 4.2), con un trabajo respetuoso hacia el patrimonio en el que la falta de sensibilidad, incomprensión y olvido de la identidad son determinantes; y, en segundo lugar, con la intervención objetiva del edificio del MoMo (apartado 5.2), identificada con la actualización de los nuevos parámetros constructivos y la *presión negativa* sufrida por el mismo con objeto de cerrar la definición de la *acción patrimonial aplicada* hasta ahora. En conjunto, hemos reconocido términos como *interdisciplinariedad, legislación, sostenibilidad, equilibrio patrimonial, recuperación y regeneración* expresados por Baudrillard en la cultura industrial y técnica, adaptados a cada realidad cultural de forma ilimitada y progresiva.

Como ya hemos defendido, no existe una metodología única para preservar el significado propio del PAMoMo. El carácter de “ahistoricidad y la voluntad intencionadamente antimonumental” (García-Gutiérrez, 2011:147), con la que fueron creados, reflejan edificios sin aspiraciones de permanecer en el tiempo que unido a su singularidad y diversidad dificultan la estandarización de soluciones patrimoniales. En el *10th International DOCOMOMO Conference*, celebrado en 2008, el arquitecto Horacio Torrent expuso algunos de los conceptos derivados de la intervención patrimonial sobre el PAMoMo que evidencian sus propias contradicciones porque perseguimos la permanencia en el tiempo de un objeto que no fue creado con ese fin. “En la conservación de los edificios del patrimonio moderno, la temporalidad aparece relacionada con el término paradoja, contradicción e incluso aporía. Puede parecer paradójico utilizar los antiguos tratamientos en los edificios modernos: fijando los rasgos del origen a los componentes modernos, convirtiendo lo efímero en permanente; o considerando la memoria de la arquitectura moderna en el futuro basado en el progreso” (Torrent, 2008:3)¹⁴. Perseguimos que una obra temporal sea perdurable, llegando a reconstruir edificios que fueron proyectados para un corto espacio de tiempo con el único objetivo de conservarlos y protegerlos.

¹⁴ “In conservation of modern heritage buildings, temporality appears related with the term paradox, contradiction an even aporia. It may appear paradoxical to transfer the modern category to antique treatment: fixing the objective features of the components of modern heritage in its origin, converting the ephemeral into permanent; or considering the memory of modern architecture into a definitive future based on progress” (Torrent, 2008:3).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Uno de los ejemplos más inmediatos de esta actitud serían los pabellones diseñados para las exposiciones nacionales e internacionales que tuvieron lugar durante el siglo XX. Destacamos el Pabellón de L'Esprit Nouveau de la *Exposición de Artes Decorativas de París de 1925*, diseñado por Le Corbusier y destruido en 1926 (Fig.6.20 y Fig.6.21). Fue un edificio prototipo en el que se plasmaron los principios arquitectónicos del MoMo que, posteriormente, se reconstruyó como *copia exacta* en 1977, en Bolonia, Italia, bajo la dirección de Oubrierie y Gresleri. Estuvo destinado a "centro de estudios de arquitectura contemporánea. Sin embargo, esa pretendida identificación con el original no fue tal, ya que los planos existentes del primer edificio, no eran un reflejo exacto de lo que Le Corbusier construyó. En el año 2007, la actividad en su interior había cesado y el edificio fue abandonado a su suerte, sufriendo un fuerte deterioro" (Soraluce, 2010:666). La integración perseguida no fue alcanzada.



Fig.6.20 y Fig.6.21. Pabellón L'Esprit Nouveau, París, Le Corbusier (1925).
(Fuente: www.fondationlecorbusier.com [consulta:13.06.2016])

Hasta ahora, y sobre todo en España, los métodos utilizados para intervenir sobre el PAMoMo se basan principalmente, en la aplicación de recursos del PAH y una reglamentación escasa que no evoluciona de forma paralela a la demanda que este patrimonio realiza. Se trata de una acción finita, acotada, con un resultado claro y que concluye con la demanda de una nueva intervención, sin un seguimiento posterior o control de la evolución de la acción ni parametrización del trabajo realizado, salvo los posibles trabajos de investigación realizados sobre elementos significativos con patologías constructivas irreversibles. Aplicamos una acción patrimonial no dinámica que obliga a los elementos funcionales a ser conservados en contra de su origen. Sin embargo, en el resto de Europa, este procedimiento estático está siendo modificado y se aproxima a un trabajo continuo, parametrizado y planificado, realizado por grupos multidisciplinares de especialistas.

Esta situación nos lleva a replantearnos los exiguos puntos en los que la normativa vigente se acerca a la evolución del PAMoMo desde la investigación metodológica, objetiva y subjetiva. Básicamente, estos procedimientos suponen una aplicación respetuosa de la experiencia sobre un objeto concreto que necesita una permanente infraestructura de mantenimiento, lo que da lugar a una constante crítica de los instrumentos empleados (Fig.6.22).

6. EVOLUCIÓN (6.2)	CARÁCTER RESPETUOSO de las intervenciones (ampliaciones)	Carta de Madrid	2011	PAMoMo
	plan de gestión	Principios de la Valeta	2011	PAH
	conserve and maintain the industrial heritage	Principios de Dublín	2011	PAH
	infracciones de la legislación de protección del patrimonio arquitectónico	Convenio de Granada	1985	PA
	los Estados Partes en la Convención indicarán en informes que presenten a la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (...) las disposiciones legislativas y reglamentarias, y las demás medidas que hayan tomado para aplicar la presente Convención, así como la experiencia que hayan adquirido en este campo	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA
	conservación del monumento en su ambiente tradicional	Carta de Venecia	1964	PAH
	deberá rechazarse cualquier nueva construcción, destrucción y utilización que pueda alterar las relaciones de los volúmenes y los colores			

Fig.6.22. Medidas técnicas específicas aplicables al objeto patrimonial del MoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

En comparación con otros aspectos que hemos analizado hasta ahora, es relativamente reciente la primera referencia dada sobre la evolución del edificio. En la carta de Venecia 1964, se especificaba el rechazo hacia toda nueva construcción del edificio histórico que alterase las relaciones con el edificio existente, llegando a defender su destrucción. Posteriormente, en el convenio de Granada 1985, se elevaron estas acciones al estado de infracción sobre el monumento. Pero no ha sido hasta el año 2011, cuando defiende el carácter *respetuoso* de toda acción patrimonial sobre el PAMoMo.

Artículo 6: Asegurar el carácter respetuoso de las ampliaciones e intervenciones.

6.1: Las ampliaciones han de ser respetuosas con el significado cultural.

En algunos casos pueden requerirse intervenciones que aseguren la sostenibilidad del bien patrimonial. Tras un pormenorizado análisis, las nuevas ampliaciones deben desarrollarse de forma que completen los atributos del bien patrimonial. Estas ampliaciones deben ser reconocibles como elementos nuevos, además de mantener la armonía con el bien y no competir con él.

Las nuevas ampliaciones deben respetar el sitio, escala, composición, proporción, estructura, materiales, textura y color del bien patrimonial. Las ampliaciones deben ser claramente identificables.

6.2: Proyectar las intervenciones teniendo en cuenta el carácter, escala, forma, emplazamiento, materiales, color, pátina y detalles existentes. Proyectar con arreglo al contexto no significa imitar. El análisis cuidadoso de los edificios circundantes y la interpretación comprensiva de los elementos de su diseño puede ayudar a proveer soluciones de diseño apropiadas.

(Documento de Madrid 2011)

Ampliación de las estrategias de protección

“Los griegos (Platón y Aristóteles) aprendieron a desconfiar de los sentidos, pero nunca olvidaron que la visión directa es la fuente primera y última de la sabiduría. Refinaron las técnicas de razonamiento, pero también creyeron que, en palabras de Aristóteles, *el alma jamás piensa sin una imagen*”

(Arnheim, 1986:26).

Como ya hemos comentado, dentro de los rasgos fundamentales de este patrimonio *artístico, científico-tecnológico y socio-funcional*, podemos afirmar que los aspectos constructivos están ampliamente identificados, resueltos y cuentan con un extenso campo de investigación, luego no suponen una barrera insalvable en una propuesta de intervención patrimonial. Sin embargo, las características incluidas dentro de la *ciencia del arte* y su vinculación con la sociedad sí necesitan ser desarrolladas y contenidas dentro de las nuevas estrategias de intervención. Esta “evolución de la reflexión sobre la conservación (...) está en constante cambio. Por supuesto, la evolución no es una revolución, y no debemos forzar el pasado. No estamos estableciendo una nueva teoría cada 10 ó 20 años, pero la respuesta de nuestra disciplina fluctúa en respuesta a nuestras percepciones del cambio del patrimonio y su preservación. Debemos considerar que la conservación contemporánea está todavía en evolución desde los conceptos esenciales de mediados del siglo XIX, que inspiraron los conceptos de restauración tal como los conocemos” (Canziani, 2016:729)¹⁵.

Este proceso de revisión debe ampliar la visión tradicional utilizada sobre el PAH y contener la relación *objeto-patrimonio-ciudadano* para crear un equilibrio de la acción *interdisciplinar*. La *reintegración social* del edificio desde el *rediseño* respetuoso sin coartar la libertad creativa del arquitecto, facilitará la evolución futura del mismo como un *derecho del monumento del MoMo*.

A continuación, vamos a proponer una ampliación de las estrategias de protección a partir de los trabajos realizados por *Swiss Society of Engineers and Architects* (SIA) y *National Standards* (SN) de Suiza¹⁶, junto con la aplicación de *Notation of Conservation* creado a partir de *Geddesian method* por Patrick Geedes y el *Estatuto de los Lugares* defendido por el arquitecto Alberto Magnaghi. Todos proponen un flujo constante de información, datos y conclusiones en el trabajo patrimonial realizado de forma independiente y considerando cada edificio en un

¹⁵ “The evolution of thinking about conservation –in the same way that the economic aspects of heritage are also constantly in flux. Of course, evolution is no revolution, and we should not force the past. We are not establishing a new theory every 10 or 20 years, but the response of our discipline fluctuate in response to our change perceptions of heritage and its preservation. We should keep in mind that contemporary conservation is still in the process of evolving from essentially mid-19th century concepts, which inspire the concepts of restoration as we know it” (Canziani, 2016:729).

¹⁶ “The SIA deals with most of the existing Swiss rules and regulations in the building field (...) buildings contractors, planners and entrepreneurs must comply with current rules for building project. Retrofitting existing buildings to the requirements of the current rules and regulations is generally not necessary in Switzerland. However, in cases of adjustments and maintenance measures must usually be followed (...) depends on each case and requires pre-emptive discussion with the relevant permit-granting authorities” (Gehri, 2014:111).

escenario propio, como caso de estudio lo suficientemente relevante para ser analizando y actuar en consecuencia hacia el *nacimiento de un nuevo lugar*, con independencia de los condicionantes externos, económicos y políticos, que limitan las estrategias de protección (Fig.6.23).

AMPLIACIÓN DE LAS ESTRATEGIAS DE PROTECCIÓN

Valoración del objeto intervenido y conocimiento específico realizado por profesionales cualificados
 Integración del re-diseño a la realidad del momento
 Acción patrimonial respetuosa
 Ampliación de *Notation of Conservation (the Geddesian method)*

Fig.6.23. Medidas técnicas específicas aplicables al objeto patrimonial del MoMo.
 (Fuente: C. del Bosch)

Al margen de estas características, en las *políticas de intervención* descritas en el apartado anterior debemos equilibrar todos los rasgos que definen el PAMoMo, el carácter social, su valor artístico y los aspectos tangibles e intangibles que lo definen junto con sus aspiraciones para “un futuro mejor (...) si el valor intangible prevaleciera sobre el material en su totalidad, entonces esta visión podría llevarnos lejos de los objetivos de la preservación, conservación e historia. Es exactamente la misma situación en la que el éxtasis de la novedad contemporánea borra el significado del tiempo” (Canziani, 2016:730)¹⁷. Necesitamos recuperar el carácter unitario del MoMo, sin perder los rasgos de novedad e integrar los aspectos opuestos tangibles e intangibles que lo forman ya que generalmente, son disociados para su interpretación, estática y casual, basada en un conocimiento parcial. Proponemos una acción integradora de rasgos *objetivos-subjetivos* y *pasivos-activos* (Fig.6.24) para converger en “la búsqueda de un principio subyacente de unidad (...) fundamental para el desarrollo de una forma sintética de pensamiento” (Geddes, 1960:261)¹⁸, sin olvidar el equilibrio.



Fig. 6.24. Diagrama de integración de los principios diferenciados.
 (Fuente: Geddes,1960:260)

¹⁷ “So that preserving means in a way preserving the aspiration to the progress and to a better future. But in the other hand, if the intangible prevail over the fabric altogether, then this vision might end up driving us very far away from the realms of preservation, conservation and history. It is exactly the same situation in which the contemporary ecstasy of newness is erasing interesting the significance of time” (Canziani, 2016:730).

¹⁸ Por John Turner y W.P. Keating Clay, 1948.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

a. Valoración del objeto intervenido y conocimiento específico realizado por profesionales cualificados

“*Ratio* significa cálculo, medida, relación; proporción, correspondencia. La racionalidad es el principio para percibir las cosas que nos importan desde el punto de vista de su relatividad, su mensurabilidad y su computabilidad. El racionalismo es la tesis dogmática según la cual, en el fondo, lo real es en sí lo mensurable, computable, divisible y pensable”

(Sloterdijk, 2001:183)

Los edificios del MoMo y sus transformaciones continúan con la trayectoria de la evolución constante iniciada en el siglo XIX y prolongada durante el siglo XX. Un periodo de tiempo que se “levantó conservador y se despidió abominando del pasado” (Ballart, 1997:155). Esta situación de involución del siglo XIX fue descrita por Nietzsche al intentar “comprender la relación entre el pensamiento histórico y la melancolía (...) por qué las nuevas generaciones lo ven con tan malos ojos, considerándolo el siglo de las tesis equivocadas, los gestos ampulosos y el lagrimeo titánico (...) su mayor delito consistió en haber legado al siglo XX una paradoja tan desmoralizadora como un callejón sin salida” (Sloterdijk, 2001:112). Estos autores coinciden y subrayan la visión pesimista sobre el futuro del siglo XX en la que los arquitectos sólo podrían crear edificios con un fin social y funcional, sin una perspectiva del futuro.

Actualmente, este patrimonio demanda un proceso de *modernización reflexiva*¹⁹, definido por Beck, como el reflejo de una sociedad moderna que se redefine bajo nuevas circunstancias, destruyendo las estructuras tradicionales que inspiran sentimientos directos de *apego social* que provocan un *retroceso cultural*. Porque los seres humanos no pueden comprender fácilmente la *constante evolución del mundo*²⁰, el movimiento histórico de forma natural necesita ser explicado como “el paso que permite perfeccionar la capacidad de dar pasos. Esto nos proporciona la fórmula del proceso de modernización: progreso es movimiento que genera movimiento, movimiento que genera más movimiento, movimiento que genera la mejora de la capacidad de moverse” (Sloterdijk, 2001:19). Para reconocer este progreso, hemos propuesto el conocimiento hermenéutico de este movimiento como trabajo previo en todo proyecto de intervención con objeto de recuperar los aspectos artísticos, científico-tecnológicos y socio-funcionales de estos edificios porque en muchos casos han sido parcialmente considerados.

¹⁹ “El enfoque del conocimiento en la modernización reflexiva puede resumirse, simplificándolo desmedidamente, en los siguientes puntos:
- Cuanto más moderna se hace una sociedad, tanto mayor conocimiento crea sobre sus fundamentos, estructuras, dinámicas y conflictos.
- Cuanto más conocimiento tiene a su disposición sobre sí misma y cuanto más lo aplica, tanto más enfáticamente se desmorona una constelación de acción dentro de estructuras definidas de forma tradicional y tanto más es sustituida por una reconstrucción y reestructuración de las estructuras e instituciones sociales que dependen del conocimiento y son mediadas por la ciencia.
- El conocimiento impone decisiones y abre contextos de acción. Los individuos son liberados de las estructuras y deben, por tanto, redefinir su contexto de acción en circunstancias de inseguridad construidas bajo formas y estrategias de modernización reflexionada” (Beck, 2009:175).

²⁰ ¿Pueden los seres humanos seguir comprendiendo la marcha del mundo moderno que ellos mismos han desencadenado? Puesto que son cada vez más los que responden con una negativa, no sólo instintivamente, sino con argumentos, hacia finales de este interesante siglo se habla mucho de una situación posmoderna (Sloterdijk, 2001: 19)

A partir de esta premisa defendemos la vigilancia constante del edificio intervenido realizada por profesionales cualificados para desde una *pseudo-tipificación*, asimilar un trabajo arquitectónico que vaya desde lo imprescindible hasta lo redundante. Estos *falsos modelos* o *tipos* nos permiten agrupar el trabajo realizado para organizar un trabajo de intervención integral, extendido en cada ciudad, según su realidad local. Entendemos esta aproximación patrimonial como un valor dinámico, variable que se ve afectada exteriormente e implica cambios en la configuración original de los edificios. Sería una reducción del problema, pensar que todo el patrimonio puede ser intervenido bajo unos mismos criterios, a pesar de su naturaleza independiente con condicionantes externos parametrizables diferentes, supondría la simplificación de su naturaleza diversa. No existen soluciones únicas, sino soluciones extrapolables y aplicables después de identificar el cambio, conocer qué factores lo han producido y, finalmente, qué consecuencias y afecciones han surgido.

Incluimos las acciones de consolidación, reparación, restauración y/o reconstrucción que afectan a todos los aspectos que se derivan de su *significado*, *identidad* o *autenticidad* y condicionan el nivel de conservación del edificio, obviando las soluciones estándares preestablecidos y/o unilaterales acordadas sin un consenso pluridisciplinar y especializado. Un ejemplo de gestión patrimonial integral es el establecido en Suiza por SIA, uno de los países con marco normativo más extenso y complejo pero con capacidad suficiente de individualizar acciones (Fig.6.25).

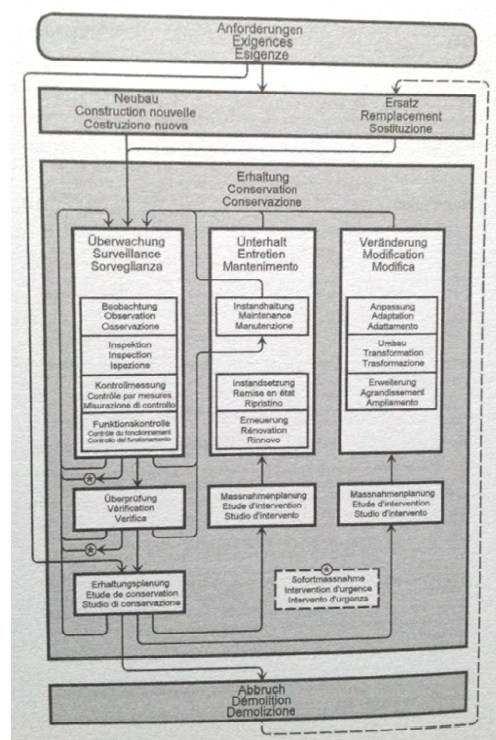


Fig.6.25. Ablaufschema der Bauwerkserhaltung (Schema: SIA 469 "Erhaltung von Bauwerken", Ziffer 1.2) (Fuente: Gehri, 2014:108)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Si nos detenemos en analizar este diagrama conceptual, contemplamos opciones de sustitución, conservación e incluso demolición y reconstrucción a pesar de no ser las soluciones recomendadas para el PAMoMo. La opción de reconstrucción fue desechada en la Carta de Venecia y posterior Carta de Cracovia en las que se proponía evitar “la reconstrucción en el estilo del edificio de parte enteras del mismo” (Carta de Cracovia, 2000). Sin embargo, en este diagrama también se consideran situaciones excepcionales, derivadas de realidades arquitectónicas con graves patologías estructurales y constructivas, motivadas por una negativa acción patrimonial previa y la ausencia de una planificación preventiva.

Sin llegar a estas situaciones irreversibles, gracias a este esquema conceptual, se ha producido la recuperación de edificios como el Cinema Batalha²¹ de Oporto, construido en 1908 y reformado en 1947 por Artur Andrade, símbolo de la arquitectura portuguesa del MoMo en des-uso, o The Olympic de Amsterdam²², proyectado por Jan Wils en 1931 como espacio comercial recuperado (Fig.6.26, Fig.6.27 y Fig.6.28).

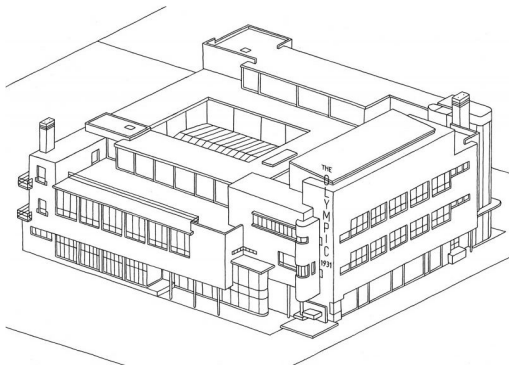


Fig.6.26. The Olympic, Amsterdam (2015)
(Fuente: *Wax Architectural Visualizations of the Olympic 1931*
www.theolympic.amsterdam [consulta: 25.04.2017])



Fig.6.27. The Olympic, Jan Wils, Amsterdam (1931)
(Fuente: www.theolympic.amsterdam [consulta: 25.04.2017])



Fig.6.28. The Olympic, BiermanHenket, Amsterdam (2015)
(Fuente: www.theolympic.amsterdam [consulta: 25.04.2017])

²¹ Edificio declarado en 2012 Monumento de Interés Público, cerrado y abandonado desde 2010. En actual, proceso de recuperación.

²² Edificio CITROEN, ejemplo de la arquitectura del movimiento De Stijl, situado dentro de un conjunto urbano que ha sido recuperado en 2015 como espacio de encuentro, conservando su funcionalidad y espacialidad original.

b. Integración del re-diseño a la realidad del momento

“El prefijo «pos» (en alemán, «nach») aparece también en el término *Nachsitzen*, que significa repetir un curso, durante el que con harta frecuencia hemos de recuperar el trabajo omitido de la modernidad. Hay razones para suponer que, para una gran mayoría de contemporáneos, sustancialmente, la modernidad no ha existido y que ésta sólo podría justificarse en forma de recuperación y renovación”

(Sloterdijk, 2001: 210)

La arquitectura pública del MoMo irrumpió en la sociedad europea del siglo XX sobre un conjunto construido, consolidado en los estilos históricos, para reclamar un interés público y social del edificio. En aquel momento, el arquitecto tuvo la capacidad e iniciativa de buscar nuevas soluciones artísticas y técnicas lo que provocó un cambio en el orden urbano y social. Hasta entonces, el lenguaje utilizado en el edificio público estaba definido, su carácter monumental lo vinculaba directamente al estilo histórico, reforzando la conciencia social de que lo clásico simboliza el poder. Se continuaba con el trabajo realizado por arquitectos, pintores y escultores durante el siglo XIX, se desarrollaba el “campo de la pseudo-monumentalidad. Se trata de una especie de pseudo-simbiosis” (Giedion, 1997:169) que establecía una relación entre el poder político y el edificio histórico.

A mediados del siglo XX, el concepto arquitectónico monumental se enfrenta a una nueva realidad: objetos públicos que fueron una solución ahora son un problema porque no se alcanzan acuerdos sólidos para su correcta gestión patrimonial, lo que desencadena situaciones de abandono que terminan demandando proyectos de intervención globales: artísticos, científico-tecnológicos y socio-funcionales, para integrarlos en una dinámica social variable.

Por lo tanto, estamos hablando de dos realidades urbanas diferentes que necesitan una aproximación patrimonial con un punto común la integración del edificio, histórico y del MoMo, desde la etapa inicial del diseño arquitectónico. “Este hecho se relaciona con una cuestión diferente, sobre la ética de conservación en la que se sugiere que el valor o el significado de la arquitectura moderna no puede residir tanto en su materialidad como en su logro intelectual, es su esencia y no su sustancia la que debe sostener cualquier consideración de futuro en el momento del cambio. La simple suma de elementos reemplaza la complejidad y las relaciones entre los valores materializados. La reproducción de una apariencia original es la consecuencia lógica de esta separación de atributos; el trabajo es preservar la memoria histórica removida de otros lugares” (Canziani, 2008:6)²³, desde la búsqueda de un sistema autosostenible a nivel individual y colectivo, desde el trabajo de integración del patrimonio

²³ “Indeed (except for some architects, historians and docomomians) there persists a different mindset for approaching modern buildings as opposed to pre-modern ones. This ties in with the question of a different conservation ethic, where it is suggested that the value, or significance of modern architecture may not reside so much in its materiality as in its intellectual achievement, and that it is its essence rather than substance which should underpin any consideration of its future at time of change. The simple sum of elements replaces the complexity and the relationships among the materialized values. The reproduction of an original appearance is the logical consequence of such a separation of attributes; its task is preserving the historical memory removed from elsewhere” (Canziani, 2008:6)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

en la ciudad del siglo XXI. Esta gestión patrimonial debe permitir la evolución del edificio dentro de la dinámica urbana y, en palabras de Magnaghi, reconociendo el futuro del lugar dentro del *Estatuto de los lugares* como idea o proceso de planificación sostenible de un espacio de forma autónoma (Fig.6.29).

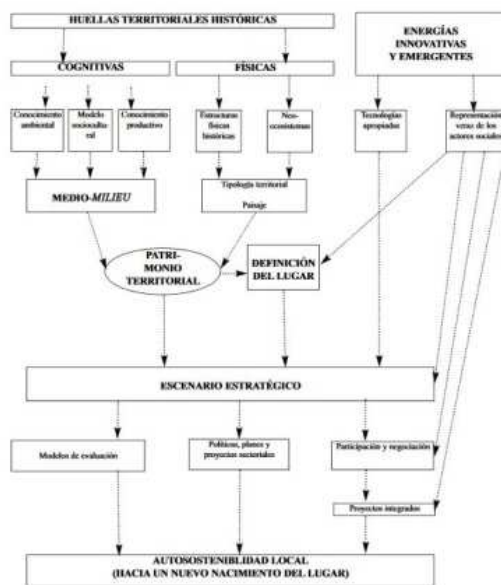


Fig.6.29. *Estatuto de los lugares*
(Fuente: Magnaghi, 2011:169)

Esta aproximación a la *sostenibilidad* arquitectónica, para Magnaghi, es un concepto amplio y subdividido en cinco formas de sostenibilidad arquitectónica que nosotros vamos a relacionar directamente con la reintegración del patrimonio, realizado desde la igualdad, para la búsqueda de la *autosuficiencia* y recuperando su propio territorio desde el diseño de estrategias que favorezcan esta gestión: *sostenibilidad política*²⁴, *sostenibilidad social*²⁵, *sostenibilidad económica*²⁶, *sostenibilidad ambiental*²⁷ y *sostenibilidad territorial*²⁸ (Fig.6.30).

²⁴ La sostenibilidad política: Por sostenibilidad política entendemos, en general, una elevada capacidad de autogobierno de una comunidad respecto a las relaciones con sistemas decisionales exógenos y superiores (...). Por consiguiente, el nodo político de la sostenibilidad considera los modos de apropiación del «valor añadido» que se crean en el territorio. Dar fuerza a los sujetos que producen (o podrían producir, si fueran valorizados) valor territorial añadido es el modo fundamental para «hacer sociedad local», es decir, para hacer formas de autogobierno de las comunidades. Este crecimiento requiere formas de gobierno apoyadas por procesos participativos y de gobernanza ampliada, que vayan en la dirección de construir «pactos» socialmente compartidos para un desarrollo basado en la valoración del patrimonio (Magnaghi, 2011:100).

²⁵ La sostenibilidad social: Por sostenibilidad social entendemos, en general, un elevado nivel de integración de los intereses de los actores débiles en el sistema decisional local (igualdad social y de género) (Magnaghi, 2011:101).

²⁶ La sostenibilidad económica: Entendemos, en general, por sostenibilidad económica la capacidad de un modelo de crecimiento para producir valor territorial añadido (Magnaghi, 2011:102).

²⁷ La sostenibilidad ambiental: En el enfoque territorialista, la sostenibilidad ambiental debería producirse a través de la activación de reglas virtuosas del poblamiento humano, orientadas a la generación de «autosostenibilidad», superando las lógicas sectoriales, que se limitan a medidas de prohibición o de construcción de infraestructuras de depuración (Magnaghi, 2011:103).

Consideramos que de estos cinco aspectos no es de aplicación directa en el rediseño del edificio la *sostenibilidad política quedando* al margen del diseño del proyecto de intervención. Además, marcaríamos como un aspecto parcialmente asumible, la *sostenibilidad económica* por estar en parte condicionada al poder político. El resto de aspectos sí están contenidos en el proyecto de intervención y su revalorización al servicio de un objetivo común que es la conservación del significado del edificio tanto desde sus rasgos materiales como inmateriales, siendo vinculantes en el re-diseño del edificio.

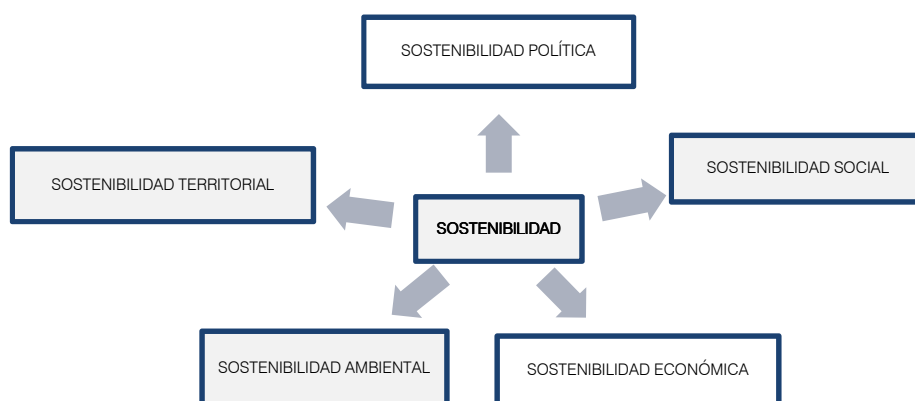


Fig.6.30. Diagrama de la *gestión patrimonial sostenible* (elaborado desde Magnaghi, 2011).
(Fuente: C. del Bosch)

Además, la integración del re-diseño patrimonial implica una evolución en el concepto estático de la intervención patrimonial, hacia una *ética de la cinética*²⁹, una visión progresiva de la “consistencia tangible del patrimonio del Movimiento Moderno, a la imposible preservación de los Monumentos Modernos sin cuidado / mantenimiento constantes, arroja una nueva luz sobre el proceso de conservación convencional. Un cambio del objetivo sobre la estrategia de cuidado es el reto de la Conservación Planificada” (Canziani, 2008:7)³⁰.

Esta dinámica patrimonial sobre un objeto en evolución se enfrenta a un proceso de re-diseño doble que afecta a “la preservación de lo antiguo y el diseño de lo nuevo están indisolublemente vinculados. En primer lugar, implica la

²⁸ La sostenibilidad territorial: Entendemos por sostenibilidad territorial la capacidad de un modelo de poblamiento para favorecer y desarrollar la reterritorialización a través de sus reglas productivas y reproductivas (Magnaghi, 2011:104).

²⁹ “No hay imperativos éticos de tipo moderno que no sean, al mismo tiempo, impulsos cinéticos. El impulso categórico de la modernidad dice así: para actuar constantemente como seres progresistas, debemos vencer todos los obstáculos que puedan hacer del hombre una criatura limitada en sus movimientos, reducida a sus propios medios, carentes de libertad y lastimosamente inamovibles” (Sloterdijk, 2001: 29).

³⁰ “Moving from the viewpoint of tangible consistency of MH, to the impossible preservation of Modern Monuments without constant care/maintenance casts a new light on conventional conservation process. A shift from the aim of cure to the strategy of care is the challenge of Planned Conservation. A challenge that is actually cultural rather than technological” (Canziani, 2008:7)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

conservación de la sustancia material del edificio como documento original; la materialización de los valores espaciales, funcionales, simbólicos y todos los demás inherentes al edificio. Estamos reconociendo, analizando el sitio, y de manera diagnóstica, viendo lo que falta y lo que ha decaído. Este es el sustrato mismo del proyecto. El elemento nuevo está presente en la noción de preservación dondequiera que haya un elemento o reparación, y cubrimos la vieja materia con lo nuevo para extender su vida útil, su valor como recurso económico, proponer nuevas funciones y adaptarse a las normas y reglamentos. En esto combinamos el rigor científico y la visión creativa, centrándonos en la conciencia de las relaciones y las interconexiones que se producen, y su significado, dando así igual peso a, por ejemplo, el acristalamiento secundario de una unidad de ventana metálica como extensiones funcionales al edificio como un todo; a través de un proceso de desconstrucción y reconstrucción analizamos la materialidad del objeto, identificando los materiales, métodos y sistemas constructivos utilizados. Es de esta manera que adquirimos conocimiento, proyecto por proyecto, y es este conocimiento el que forma la historia material del edificio moderno y contemporáneo” (Graf, 2008: 287)³¹. Esta acción invisible realizada desde la evolución coordinada de todos sus parámetros, reconoce la identidad del patrimonio como un fenómeno dinámico que necesita ser ajustado desde el diseño del programa de usos, las afecciones derivadas del cambio y un control de la intervención, dentro de un proceso continuo en el tiempo.

Una referencia de reintegración arquitectónica urbana, con marcadas huellas históricas que define su entorno y crea un escenario específico es el del Museo Nacional Británico de Arte Moderno, Tate Modern. Antigua central de energía, construida en 1947 por G. G. Scott, transformada en instalación cultural abierta, transformable y que ha respetado la identidad espacial del edificio original (Fig.6.31).



Fig. 6.31. Tate Modern, Londres, reconvertida por Herzog & Meuron (2000).
(Fuente: C. del Bosch, 2014)

³¹ “Design for conservation is a twofold process in which preserving the old and designing the new are inextricably linked. In the first instance it involves preservation of the material substance of the building as an original document; the materialization of spatial, functional, symbolic, and all other values inherent in the building. We begin by knowing and analyzing the site, and proceed diagnostically to look at what is missing and what has decayed. This is the very substratum of the project. The element of the new is already present in the notion of preservation wherever there is an element or repair, and we overlay the old matter with the new so as to extend its useful life, its value as an economic resource, propose new functions, and adapt to standards and regulations. In this we blend scientific rigour and creative vision, focusing on the awareness of relations and interfaces that are produced, and their meaning, and thus giving equal weight to, for example, secondary glazing of a metal window unit as to functional extensions to the building as a whole; through a process of deconstruction and reconstruction we analyse the materiality of the object, identifying the materials, methods, and construction systems used. It is in this way, that we acquire knowledge, project-by-project, and it is this knowledge, which forms the material history of Modern and contemporary building” (Graf, 2008:287).

c. Acción patrimonial respetuosa

Plutarco. Leyenda griega:

"El barco de Teseo (...) estaba construido completamente de madera. Un día un tablón de madera fue desmontado y sustituido por uno de aluminio. Puesto que el cambio es sólo leve, no hay duda de la supervivencia del barco de Teseo. Tendremos el barco que teníamos antes; Es decir, el barco que tenemos ahora es idéntico al barco que teníamos antes. Otro día, otro tablón de madera fue desmontado y también reemplazado por uno de aluminio. Sigue siendo el mismo barco, ya que, como antes, el cambio es sólo leve. Los cambios continúan, de una manera similar, y finalmente el barco de Teseo se hace enteramente de aluminio. La nave de aluminio, se puede defender, es el barco de madera con el que empezamos, porque la nave con la que empezamos a realizar cada cambio, y la identidad, después de todo, es transitiva".

(Chisholm, 2004:89)³²

En todo trabajo de consolidación urbana, incluya o no objetos patrimoniales, existe una relación³³ entre el edificio y su entorno que actúa como indicador de la evolución del *significado*, objetivo y subjetivo, tras la intervención. Esta idea persigue una actitud de respeto hacia las intervenciones en los edificios existentes del MoMo donde se realiza una crítica histórica y una valoración de las metas proyectadas y alcanzadas del edificio original (Fig.6.32), en aplicación de todas las políticas de intervención. De esta forma, "las intervenciones sobre los edificios existentes ofrecen algunos de los principales retos a los que nos enfrentamos, actualmente, en el desarrollo de nuestras ciudades del siglo XXI y la mejora de la calidad ambiental. El diseño para la conservación, que es una disciplina cultural esencialmente relacionada con el diseño dentro del tejido existente, aumenta considerablemente el alcance del diseño arquitectónico contemporáneo. Construir entre y dentro de edificios no es una práctica nueva, lejos de ella (...) Fluye de un escrutinio cercano de la naturaleza material del tejido construido" (Graf, 2008: 287)³⁴.

Esta *dinámica de intervención* está directamente relacionada con la *dinámica social*³⁵ en la que existe un criterio constante de obsolescencia y sustitución. Esta actitud se opone a la *re-integración* del elemento patrimonial independientemente de su procedencia o divulgación, con un trabajo respetuoso del arquitecto hacia el edificio.

³² "The Ship of Theseus (...) was made entirely of wood when it came into being. One day a wooden plank is cast off and replaced by an aluminum one. Since the change is only slight, there is no question as to the survival of the Ship of Theseus. We will have the ship we had before; that is to say, the ship that we have now is identical with the ship we had before. On another day, another wooden plank is cast off and also replaced by an aluminum one. Still the same ship, since, as before, the change is only slight. The changes continue, in a similar way, and finally the Ship of Theseus is made entirely of aluminum. The aluminum ship, one may well argue, is the wooden ship we started with, for the ship we started with survived each particular change, and identity, after all, is transitive" (Chisholm, 2004:89).

³³ "Relación como un parámetro arquitectónico válido no sólo como elemento de valoración del pasado, sino también como indicación operativa para el presente" (Aymonino, 1981:188).

³⁴ "Interventions concerning existing buildings offer some of the major challenges we face today in developing our twenty-first century cities and improving environmental quality for those who use them. Design for conservation, which is a cultural discipline essentially concerned with design within existing fabric, fealty increases the scope of contemporary architectural design. Building among and within buildings is not a new practice, far from it. But the approach to it is driven by the theoretical and practical questions posed, at all levels, in relation to the architectural object; it flows from a close scrutiny of the material nature of the built fabric" (Graf, 2008: 287).

³⁵ "La aceleración del ritmo de los cambios económicos, sociales, tecnológicos, políticos y personales que soporta la colectividad en el siglo XX suponen forzosamente una nueva perspectiva a la hora de encararse con la realidad. Por un lado, se pierde definitivamente la sensación de permanencia: el individuo se vuelve espectador al mismo tiempo que actor de una circunstancia que se caracteriza por mostrar

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

ASPECTOS ESPECIFICOS EN LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO

IDENTIFICACIÓN DE ELEMENTOS CONSTITUTIVOS HISTÓRICOS Y CRÍTICA DEL EDIFICIO	PROCESO CRONOLÓGICO INVERTIDO DE LAS MODIFICACIONES (permanencias y transformaciones)	EXAMEN DE TRANSFORMACIONES DESDE LA DISCIPLINA DE LA CONTENCIÓN
Definir y acotar el campo de variabilidad de estos elementos según las características de la ciudad (según la especificidad de las intervenciones arquitectónicas), analizando en qué medida se han registrado, en el siglo XIX, procesos tendentes a la homogeneización de los caracteres	Examinar la influencia ejercida en ellos por la configuración de una estructura económico-social diferente (relaciones capital-propiedad del suelo, etc.) y valorar los instrumentos, técnicos-legislativos y operativos, elaborados en el campo específico del proyecto arquitectónico	Delimitar si estas transformaciones han alcanzado el grado suficiente para producir una modificación sustancial de la misma relación y estudiar al mismo tiempo si aquellas transformaciones han sido determinantes de la práctica

Fig.6.32. Aspectos específicos en la conservación del patrimonio del Movimiento Moderno y contemporáneo (elaborado desde Graf, 2008). (Fuente: C. del Bosch)

En esta lealtad patrimonial, nos podemos enfrentar a varias dicotomías como la del edificio que muestra una incierta técnica constructiva que ha derivado en abundantes patologías. Surge el “valor dudoso en una reparación similar a la existente sobre detalles que técnicamente eran defectuosos desde un principio (...) la intervención podría realizarse para documentar y, luego, corregir el error original (...) la corrección implica una decisión entre las alteraciones del diseño original o las meticulosas reproducciones falsas, que van en detrimento del original y favorecen su imagen inicial” (Canziani, 2008:6)³⁶, se separa la solución constructiva utilizada, aspecto material, y la mejora del edificio conservando la *identidad* del mismo.

Dentro de este doble concepto sobre la *autenticidad*, García Hermida defendía en 2011 que los valores arquitectónicos acreditados científicamente, tangibles e intangibles, deben ser identificados como parte del edificio y merecerían ser conservados y ser transmitidos por su implícita autenticidad.

Con esta afirmación, recuperamos la irresoluble paradoja de Teseo, ya que tanto Canziani como García Hermida coinciden en la frecuente falta de lealtad hacia el proyecto original del edificio conservado en los proyectos de intervención. No obstante, ambos defienden la documentación de esta acción, valoración individual y decisión final para ser transmitida a una nueva sociedad global, con riesgos globales que “está sometida a un cambio radical (...) en el que las personas eligen formas sociales y políticas nuevas e inesperadas” (Beck, 2009:1), nos enfrentamos a puntos ciegos, irresolubles marcados por el poder político-económico que afectaran a las soluciones finales aceptadas.

continuamente cosas nuevas, caras nuevas y situaciones nuevas, como corresponde a la experiencia de vivir en la ciudad, y consecuentemente acortar el tiempo de vida de las cosas y los objetos” (Ballart, 1997:156).

³⁶ “Of course there is a doubtful value in a like-for-like repair of details that were technically flawed from their origin, and the answer might be to document and then correct the mistake. The correction, in turn, highlights that any intervention to the fabric implies a decision between alterations to the original design or meticulous fake reproductions, that lead to the detriment the real original in favour of its pure image” (Canziani, 2008:6)

Los edificios recuperados son respuestas a situaciones complejas en las que no existía opción de equilibrio patrimonial. Consideramos que la reconstrucción total de un edificio nunca puede ser precisa y exacta al original porque la huella del nuevo tiempo siempre aparecerá. Las soluciones constructivas serán adecuadas al momento y los materiales empleados serán diferentes. Sin embargo, con la distancia del tiempo, la diferencia original o copia se irá diluyendo y el edificio copiado se reinterpretará.

Esta situación nos obliga a crear herramientas, apoyadas sobre una *ética*, que ayuden a gestionar los cambios en un edificio reproducido ya que podríamos conservar de forma constante los valores originales forzando su configuración espacial y material como en la paradoja de Teseo.

Un ejemplo de una acción patrimonial desintegrada, sometida a la *presión negativa* exterior e incorrecta, bajo los aspectos económicos y políticos realizada en los últimos años, pero, que logró la conservación del edificio, es la intervención realizada sobre Estación de Autobuses de Almería³⁷, diseñada por Guillermo Langle Rubio, ente 1952-1962. Se trata de un edificio modelo con carácter de novedad que evitó las formas históricas heredadas del siglo XIX, ejemplo del racionalismo ortodoxo en su provincia, que complementó y amplió su significado con obras pictóricas del movimiento indaliano (1954-1955) adaptadas a la realidad del edificio (Fig.6.33 y Fig.6.34).



Fig. 6.33 y Fig. 6.34. Estación de Autobuses, Guillermo Langle Rubio, Almería (1952).
(Fuente: C. del Bosch, 2016)

En 1947, ante una importante demanda social y dentro de un contexto de ensimismamiento arquitectónico nacional, se inició el procedimiento administrativo para la adjudicación del presente proyecto mediante la convocatoria de un concurso público. Conceptualmente, el edificio estaba formado por un conjunto de volúmenes interseccionados que generaban la dinámica funcional de la estación. En su interior, la modulación y el ritmo de macizos y huecos se interrumpen por una serie de murales de pintura realista que contextualizaban el uso del

³⁷ Catalogada BIC, BOJA de fecha 22/11/1997, nº 136.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

espacio. Estas pinturas figurativas locales, inspiradas en el transporte público, continuaban los pasos de las corrientes expresionistas europeas.

Actualmente, el edificio, después de haber sido parcialmente destruido y abandonado, ha sido reutilizado con un uso comercial lo que ha provocado la desconexión material y descontextualización plástica que daba significado al conjunto. En la antigua Estación de Autobuses de Almería se evidencia como una obra de arte plástica con identidad propia y puesta al servicio de la arquitectura, no ha sido tenida en cuenta durante la recuperación del edificio, olvidando el valor del conjunto. Los principios de continuidad y dirección común de la Gestalt han desaparecido por las drásticas modificaciones, y, aunque el valor de cada elemento sigue existiendo, no se produce la lectura conjunta de ambos. En estos momentos, sólo podemos hablar de una relación de coexistencia física.

d. Ampliación de *Notation of Conservation (the Geddesian method)*

“La historia es la ciencia de los hombres en sociedad. El espíritu del XIX (...) reposa en el descubrimiento y en la ciencia, ha visto progresar una nueva inquietud más positivista y racionalista (...) que sólo cree en el futuro. Al final la dialéctica renovación-conservación ha producido una síntesis que se expresa admirablemente en alguna de las muestras de la más moderna arquitectura urbana producida”.
(Ballart, 1997:155)

En 1944, en la *necesidad de una nueva monumentalidad*, Giedion reflexionaba sobre la educación artística y cómo “la exigencia de educar la *vida emocional* de las masas no existe o se considera como algo secundario y se deja, como propaganda política, en manos de especuladores y agitadores. La pregunta dice así: ¿puede alcanzarse la vida sensible del *commom man*? Quizás no se pueda ganar repentinamente al hombre de la calle, con un siglo de arte sucedáneo en las entrañas, con símbolos tales como los que ha desarrollado en la actualidad la pintura y la escultura. Pero cualquier dibujante de publicidad sabe que recurriendo a los medios y métodos desarrollados en los laboratorios de los pintores, influye con mayor fuerza en el público. En los hombres hay fuerzas que salen a la superficie tan pronto como se intenta despertarlas. Esta sensibilidad inconsciente también puede ganarse a través de una nueva forma de vida comunitaria y del contenedor que la rodea” (Giedion, 1997:172). En este momento, la sensibilidad se vuelve consciente y se descubren las artes plásticas (pintura, escultura y arquitectura).

Posteriormente, en 1975, el sociólogo español González Seara expuso la relación entre *arte y sociedad*. Evidenciando como “vivimos en una época que multiplica las formas de comunicación artística y que facilita su difusión por mil canales (...) origina un enriquecimiento cultural y un acercamiento del hombre al arte, origina también una trivialización del universo artístico que ha de repercutir, inevitablemente, en sus formas de expresión y en su significado social. Parece, por ello, oportuna una reflexión sobre las relaciones en nuestra vida cotidiana para delimitar funciones y significados. Circula todavía entre nosotros una consideración del arte como algo especial, al margen de la sociedad, donde los artistas creadores llevarían a cabo una función de iluminadores, vigías o aguafiestas de la sociedad” (AAVV, 1975:15).

En los últimos años, el PAMoMo, como movimiento social, no ha sido comprendido correctamente porque la sociedad demanda iconos culturales, vinculados a un trabajo de élite, dejando la imagen del edificio del MoMo, símbolo social a un fantasma social³⁸. Socio-culturalmente, la primera mitad del siglo XX, refleja una sociedad de “inmigrantes en el tiempo –como sus antepasados lo fueron en el espacio- que luchan para adaptarse a las condiciones desconocidas de la vida en una nueva era” (Mead, 1977:103) en la que no se siente reflejados aunque terminen siendo participes de ella.

³⁸ “Cuando ha compuesto una obra, el artista parece incluir en ella una comunidad invisible, un fantasma de sociedad en el cual se cristaliza esa substancia social, ese maná, que compone la trama de nuestra existencia venidera, acaso porque la plenitud del gozo nunca nos será dada” (Duvignaud, 1988:8).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Esta falta de relación *arte-sociedad* o *sociología del arte del siglo XX* fue descrita por el antropólogo francés Duvignaud como una relación iniciada en la *élite creadora* y que llegó hasta “las capas de una clase media cuya educación básica, en la escuela o en los museos (...) La realización del museo imaginario, que pusiera, mediante la reproducción técnica, el arte del mundo entero al servicio de un espectador cualquiera” (Duvignaud, 1988:13-14), permitiría su difusión. Afortunadamente, esta aproximación hacia el arte en general y hacia la arquitectura del MoMo en particular ha evolucionado parcialmente. Podríamos decir que estamos en una fase de renacimiento social entendido como la actualización “de una cultura antigua bajo signos nuevos. Un renacimiento demuestra su genialidad en que, de su entusiasmo por un modelo antiguo, saca fuerzas para conseguir algo nuevo. Inspirándose en un ejemplo extraordinario puede elaborar lo inédito, como si las emulaciones entusiastas fueran el mejor vehículo de la innovación” (Sloterdijk, 2001:56).

Esta recuperación del edificio del MoMo se enfrenta a situaciones de descontextualización de edificios construidos para “hinchar el ego humano a la escala de un paisaje, una ciudad o incluso una nación. Reflejando las ambiciones, las inseguridades y las motivaciones de los que construyen y, por eso, ofrece un fiel reflejo de la naturaleza del poder, sus estrategias, sus consuelos y su impacto en los que lo ostentan” (Sudjic, 2010:290). Se produce un uso confuso de la arquitectura por el poder político que cuando desaparece desnaturaliza la obra arquitectónica. En estos casos, el edificio está integrado en un discurso explicativo independiente del artístico que limita su conservación. “¡Ay de las obras que se agotan en el placer de procurar y que una crítica reduce!” (Duvignaud, 1988:9).

En 1915, este proceso social de reconocimiento fue representado por Geddes en un diagrama, denominado *notation of life*, desde el cual se realiza una lectura social e histórica de la sucesión de generaciones humanas en un ciclo que se repite constantemente. Este esquema, aparentemente complejo por la gran cantidad de conceptos que contiene, se divide en cuatro sectores que se corresponden con los hitos de vida práctica sencilla, vida mental simple, vida interior plena y vida plena efectiva (Fig.6.35), necesarios para comprender la evolución histórica de las ciudades, el progreso social y la relación indisoluble creada entre ambos.

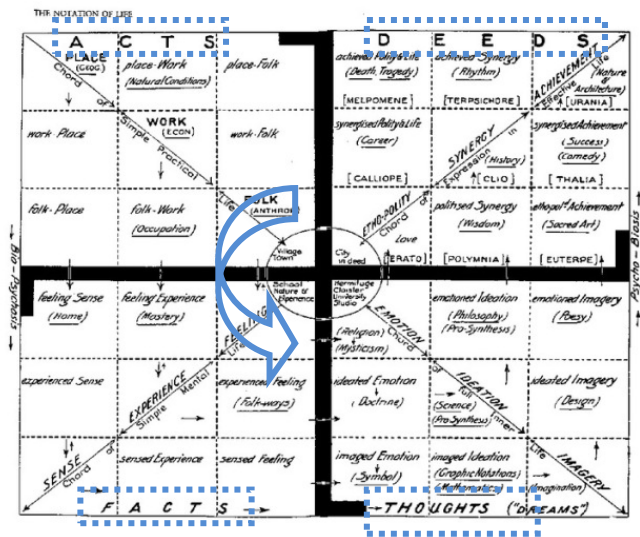


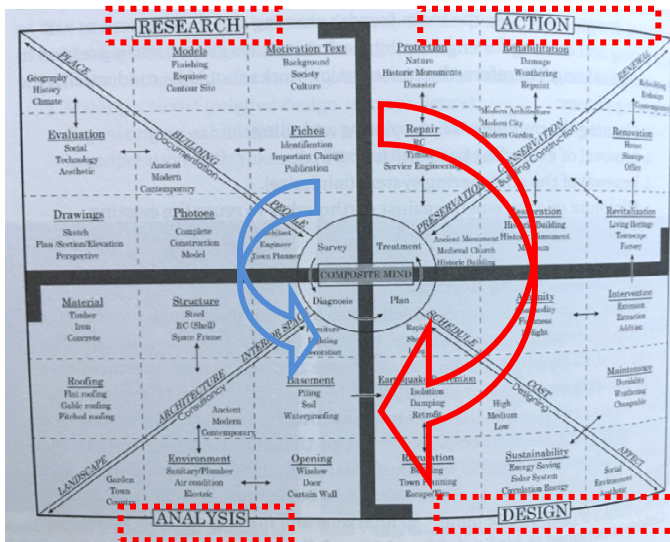
Fig. 6.35. Diagrama de Geddes, *the notation of life*. (Fuente: Geddes, 1960:246, modificada por C. del Bosch)

Este trabajo ha sido recuperado en el *14th International DOCOMOMO Conference* y ha sido presentado por Watanabe y Abhichartvorapan, desde un trabajo realizado por Shibasaki para la conservación patrimonial como *notation of conservation*. En él se recogen los principales aspectos de *investigación, análisis, diseño y acción* de la intervención patrimonial dentro del mismo ciclo continuo y en función de la etapa de la gestión patrimonial.

Este diagrama contiene una gran mayoría de los aspectos necesarios para la protección del PAMoMo, reconocido como un objeto en evolución constante, y ofrece una lectura única desde la *investigación, análisis, diseño y acción*. Sin embargo, se trata de un elemento parcial, enfocado al trabajo arquitectónico profesional, careciendo de los aspectos sociales que permitirían su difusión. Esta es la razón por la que proponemos una ampliación del mismo incluyendo la *educación patrimonial* y, además, una evolución del esquema con una lectura invertida que se inicie desde la difusión del PAMoMo por el ciudadano, reconozca la *acción patrimonial* previa, el *re-diseño* aplicado y el edificio inicial (Fig.6.36).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público



- Vida práctica sencilla (actos)
- Vida mental simple (obras)
- Vida interior plena (pensamientos)
- Vida plena efectiva (hechos)

- Investigación
- Análisis
- Diseño
- Acción

Fig. 6.36. Ampliación del Diagrama de Geddes, *the notation of conservation* por Mitsuki Shibasaki. (Fuente: ampliación y modificación del diagrama original en Watanabe y Abhichartworapan, 2016:500, por C. del Bosch)

6.3 CIUDADANO: PROMOVER Y EDUCAR. FOMENTAR Y DIFUNDIR

“Nuestra mirada al dirigirse a una cosa tropieza con la superficie de esta y rebota volviendo a nuestra pupila. Esta imposibilidad de penetrar los objetos da a todo acto cognoscitivo –visión, imagen, concepto- el peculiar carácter de dualidad, de separación entre la cosa conocida y el sujeto que conoce (...) el objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien que la metáfora es el objeto elemental, la célula bella (...) Ante todo conviene advertir que el término *metáfora* significa a la par un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado (...) la identidad no está en las imágenes reales (...) cada metáfora es el descubrimiento de una ley del universo. Y aún después de creada una metáfora, seguimos ignorando su porqué. Sentimos, simplemente, una identidad”

(Ortega y Gasset, 1984:163-170)

Para cerrar esta etapa propositiva del *pensamiento creativo*, nos vamos a centrar en el tercer y último elemento de la relación *objeto-patrimonio-ciudadano* que estamos utilizando para generar una propuesta de estrategia adaptada al MoMo. Previamente, nos hemos aproximado a este objeto patrimonial desde las nuevas *políticas de conservación* (apartado 6.1) y lo hemos definido desde una *metodología de intervención integrada y respetuosa* (apartado 6.2) para promover una difusión del estado inicial y final del PAMoMo, sin limitar el edificio y alcanzando la comprensión global del objeto intervenido. Además, hemos enfrentado conceptos como *autenticidad* del MoMo y añoranza del monumento (apartado 4.3) que el ciudadano no ha identificado porque no reconoce la *cadencia rítmica de la transformación* del patrimonio sostenible (apartado 5.3) dentro de los núcleos urbanos europeos.

Con el fin de ampliar el conocimiento del edificio del MoMo tanto a nivel profesional como social, vamos a proponer la recuperación de los estudios realizados sobre *educación patrimonial y cultural del siglo XX* aplicadas a las diferentes corrientes de vanguardia en todas sus formas: escultóricas, pictóricas, instalaciones permanentes o temporales, manifestaciones artísticas individuales o colectivas, e incluso las realizadas sobre las artes gráficas digitales. Es decir, proponemos extender y aplicar los trabajos de investigación realizados específicamente para las artes hacia la arquitectura como parte de ellas. Para ello, vamos a recordar que hemos partido de un objeto con *autenticidad* definida, sujeto a una determinada protección según su contexto, que sólo es reconocido desde un punto de vista profesional y carece de una estrategia que lo fomente dentro de la ciudadanía como usuaria del conjunto patrimonial. Se requieren procesos de aprendizaje que potencien su gestión.

La sociedad no ha recibido la información necesaria para *mirar* y comprender que la ciudad está formada por un conjunto de espacios interrelacionados, históricos y contemporáneos, dentro de los que el edificio del MoMo refleja una situación de cambio social que se inició en 1919 con la creación de la Escuela de Weimar, en la que se unía teoría y práctica arquitectónica (Fig.6.37).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público



Fig. 6.37. Espacio Interior Escuela Bauhaus Dessau.
(Fuente: C. del Bosch, 1997)

Ya en la Carta de Atenas, se defendía la publicación y difusión de los procedimientos y métodos de conservación aplicados sobre el PAH como herramienta de conservación del mismo. Luego, esta proposición, reforzada en la Carta de Madrid 2011 para una promoción y celebración social del edificio protegido del MoMo, no muestra una revolución en el trabajo patrimonial. Conceptos como documentar y difundir las intervenciones son una práctica descrita desde 1931 aunque no siempre hayan sido realizados de forma adecuada.

Además en 1975, a esta estrategia de difusión se unió, en la Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico, el valor educativo del patrimonio como valor determinante para su conservación, creando una nueva disciplina dentro del patrimonio y haciéndolo accesible al público.

INTERPRETACIÓN Y COMUNICACIÓN

Artículo 9: Promover y celebrar el patrimonio arquitectónico del siglo XX con la comunidad.

9.1: La promoción e interpretación son aspectos vitales del proceso de conservación.

Se publicarán y difundirán, cuando sea posible, las investigaciones, planes de conservación, conmemoraciones y proyectos sobre el patrimonio arquitectónico del siglo XX tanto en el ámbito profesional como fuera de él.

9.2: Comunicar los valores del patrimonio de forma amplia.

Establecer un diálogo con el público específico y los actores implicados que favorezcan la apreciación y comprensión de la conservación del patrimonio del siglo XX.

9.3: Fomentar y apoyar la inclusión en los programas educativos profesionales de la conservación del patrimonio del siglo XX.

Los programas educativos y de formación de profesionales han de incluir los principios de conservación del patrimonio del siglo XX.

(Documento de Madrid 2011)

De forma general, estas recomendaciones fueron desarrolladas en 2007, en la Carta de Cádiz, defendiendo la transmisión, a los futuros arquitectos, del conocimiento, comprensión y percepción sensible de los valores que han sido determinados para un objeto patrimonial concreto; este documento sólo se ocupaba de la educación patrimonial del profesional que interviene en el edificio, sin alcanzar o proyectar ese conocimiento hacia la sociedad. Aunque será en 2008, en la Carta de Itinerarios Culturales, cuando se empieza a contemplar la participación pública del usuario sobre el patrimonio pero desde un punto de vista parcial ya que se buscaba la cooperación nacional e internacional para proyectos de investigación, salvaguarda, conservación y desarrollo relativos al itinerario cultural en términos generales (Fig.6.38).

Hemos comprobado como existe una concienciación creciente, desarrollada de forma progresiva en promover y difundir la arquitectura histórica y del MoMo, compensando el trabajo inadecuado realizado durante la segunda mitad del siglo XX. Instituciones y organismos de naturaleza privada y pública, que hemos descrito funcionalmente, han sido los responsables de iniciar un cuidado patrimonial aplicado al edificio del MoMo. Ya que su trabajo de difusión sólo afectaba parcialmente al sector profesional de la arquitectura, siendo insuficiente para su conservación. Se ha iniciado la búsqueda de una relación *acción-reacción* entre el patrimonio y el ciudadano, respectivamente, porque si un elemento no se protege, no se considera valioso y, en consecuencia, la ausencia de interés provoca una falta de presencia del patrimonio en la vida del ciudadano y su progresivo deterioro.

Con el planteamiento de estas relaciones, *promover-educar* y *fomentar-difundir*, defendemos el *auto-reconocimiento*³⁹ del objeto patrimonial arquitectónico del MoMo desde una perspectiva cultural amplia, basada en la *autenticidad* del objeto y no exclusivamente es su materialidad porque consideramos que sería una aproximación inexacta que provocaría, debido a su gran vulnerabilidad, acciones inconscientes, inadecuadas e irreversibles. De esta forma, por un lado, el profesional mejora su respuesta ante los proyectos de intervención patrimonial porque "los procesos conceptuales involucrados en el diseño de los nuevos edificios son radicalmente diferentes de los de conservación. Hoy en día, más de la mitad de la actividad profesional de un estudio de arquitectura implica el diseño de estructuras existentes. Frecuentemente despreciados por ser poco interesantes y costosos, es una actividad que se aborda muy raramente con el conocimiento científico y cultural que merece. Además, la conservación es rara vez enseñada" (Graf, 2008:289)⁴⁰.

³⁹ "More importantly, we are here to exchange our perspectives on empowering individuals so that they can feel the growing self-esteem, the self-knowledge and the motivation to enquire that studying the material traces of the past brings and thereby awareness of identity and active citizenship" (Copeland, 2009:20).

⁴⁰ "Conceptual processes involved in designing for new buildings are radically different from those of conservation. Nowadays more than half of the professional activity of an architecture office will involve design for existing structures. Often disregarded as uninteresting and run-of-the-mill, it is an activity that is all too rarely tackled with the scientific and cultural knowledge that it deserves. Furthermore, conservation is but rarely taught" (Graf, 2008:289).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

9. PROMOVER Y EDUCAR (6.3)	PROMOVER Y CELEBRAR EL PAMoMo	Carta de Madrid	2011	PAMoMo
		participación	Principios de la Valeta	2011
	present and communicate the heritage dimensions and value of industrial heritage	Principios de Dublín	2011	PAH
	facilitar la participación y la inclusión social en la interpretación del patrimonio cultural	Carta de Québec	2008	PA
	cooperación nacional e internacional para proyectos de investigación, salvaguarda, conservación y desarrollo relativos al Itinerario cultural. PAMoMoTICIPACIÓN PÚBLICA	Carta Itinerarios Culturales	2008	PA
	transmitir a los futuros arquitectos el conocimiento, comprensión y percepción sensible de sus valores	Carta de Cádiz	2007	PAMoMo
	fomentar la capacitación profesional, la interpretación, la educación y la sensibilización de la población, para sustentar la cooperación y compartir los conocimientos	Declaración de Xi'an	2005	PA
	cooperación y fomento de la conciencia social sobre la conservación y la gestión del entorno			
	los Estados deberían adoptar todas las medidas necesarias para prevenir, evitar, hacer cesar y reprimir los actos de destrucción intencional del patrimonio cultural	Declaración de la UNESCO relativa a la DESTRUCCIÓN INTENCIONAL del Patrimonio Cultural	2003	PA
	el interés y afecto público por el patrimonio industrial y la apreciación de sus valores son las formas más seguras de conservación	Carta de Nizhny Tagil	2003	PI
	formación y educación en cuestiones de patrimonio cultural exigen la participación social y la integración dentro de sistemas de educación nacionales en todos los niveles	Carta de Cracovia	2000	PA
	la conservación, interpretación y gestión de un sitio debe contemplar la participación de la gente para la cual el sitio tiene especiales asociaciones y significados, o para aquellos que tienen responsabilidades social, espiritual o de otra naturaleza para con el sitio	Carta de Burra	1999	PA
	los informes escritos sobre la significación cultural y políticas para el sitio deberán prepararse, justificarse y acompañarse por evidencia de apoyo. Estos informes deberán incorporarse al plan de gestión del sitio			
	explorar y desarrollar el conocimiento del MoMo			
	identificar y captar fondos para la documentación y la conservación	Declaración de Eindhoven	1990	PA
	identificar y promover el repertorio de obras del MoMo			
	integración en una política coherente de desarrollo económico y social			
	formación de profesionales especializados e implicados	Carta de Washington	1987	PAH
	mejora del conocimiento del pasado de la población y el área urbana histórica			
	sensibilización de la opinión pública sobre el valor del patrimonio arquitectónico	Convenio de Granada	1985	PA
	coordinación europea de políticas de conservación			
	creación de material pedagógico que ofrezca información exacta del origen del jardín y las modificaciones sufridas en el tiempo	Carta de Florencia	1981	PAH
	publicación de propuestas de ordenación con el fin de que el público en general tenga la posibilidad de expresar su parecer antes de que sean tomadas las decisiones definitivas	Recomendaciones 880 de la Asamblea del Consejo de Europa	1979	PA
	programas de enseñanza general en todos los niveles y toma de conciencia de la importancia de la conservación del patrimonio			
	el patrimonio arquitectónico tiene un valor educativo determinante	Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico	1975	PAH
	los Estados Partes en la Convención, por todos los medios apropiados, y sobre todo mediante programas de educación y de información, harán todo lo posible por estimular en sus pueblos el respeto y el aprecio del patrimonio cultural y natural; se obligará a informar ampliamente al público de las amenazas que pesen sobre ese patrimonio y de las actividades emprendidas	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA
	el interés social y la acción cívica frente al abandono y la desidia provocados por la falta de formación	Normas de Quito	1967	PAH
	los trabajos de conservación, restauración y excavación estarán siempre acompañados por una documentación precisa, constituida por informes analíticos y críticos ilustrados con dibujos y fotografías	Carta de Venecia	1964	PAH
	que sea obligatoria la compilación y conservación metódica de los diarios de restauración y se hagan públicos	Carta del Restauo	1932	PAH
	publicación y difusión de los procedimientos y métodos de conservación	Carta de Atenas	1931	PAH

Fig.6.38. Medidas técnicas específicas aplicables al objeto patrimonial del MoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

Mientras que el ciudadano, por otro lado, podría transmitir el valor del edificio, no porque sea un conocimiento impuesto, sino un conocimiento adquirido de forma natural, creado desde la relación *patrimonio-ciudadano* que desarrollamos en las jornadas científicas *Cronotopos creativos, paisajes culturales e imaginación dialógica (homenaje a Mijail Bajtin)*, celebradas en Barcelona 2013, bajo el título *Olvido del significado cultural de la arquitectura racionalista del siglo XX en España. La enseñanza como instrumento de protección*. En él sentábamos las bases de la relación *patrimonio-ciudadano, patrimonio-educación* y *patrimonio-ciudadano-educación*, desde una mirada del ciudadano sobre el patrimonio que reconoce el significado del mismo como proyección del siglo XX. Además, defendíamos la sensibilización patrimonial hacia el conocimiento de esta diversidad cultural y comprensión de la referencia histórica materializada en la arquitectura que pertenece a la sociedad que debe ser

valorada, transmitida y cuidada como práctica social propia hacia el aura del PAMoMo, legitimando el objeto con la recuperación del mismo (Fig.6.39).

Posteriormente, en *Sguardi ed esperienze sulla conservazione del patrimonio storico architettonico* (Anexo 03) para la universidad de Mantova, Milan y Monza 2014, continuamos reflexionando sobre la *identidad* de este patrimonio, su difusión y educación como instrumento de protección.



Fig.6.39. Diagrama relación *educación-sociedad*.
(Fuente: C. del Bosch)

El *auto-reconocimiento* no puede ser aplicado desde criterios estándares o paramétricos porque es imposible reconocer una obra de arte sin saber o tener conocimiento suficiente para apreciarla. Se podría pensar que la experiencia es suficiente, sin embargo, no es así. Copeland, en el *I Congreso de Educación Patrimonial 2012*, expuso como la relación entre el patrimonio y la sociedad⁴¹ debe ser potenciada desde criterios comunes, como un *derecho del ciudadano*, tanto teórico como práctico, y, debe estar basada en procesos didácticos interactivos que ayudan a transmitir los conocimientos desde la interpretación del objeto.

Teoría que nosotros ampliamos, proponiendo el conocimiento del patrimonio como un derecho del ciudadano y del objeto porque este trabajo debe ser potenciado y desarrollando ampliamente en los centros docentes desde los niveles iniciales. Dejarlo como un conocimiento exclusivo de las disciplinas relacionadas con el mundo del arte perjudica la experiencia general del edificio. Defendemos un conocimiento desarrollado por profesionales cualificados y de forma específica ya que el MoMo tiene suficiente entidad como para ser valorado de forma independiente, olvidando la relación temporal preestablecida con el Regionalismo y Modernismo, especialmente en España. Con la difusión, se mejoraría el aprecio social en futuras generaciones, lo que facilitaría una sostenibilidad económica del edificio, evitando la visión exclusivamente comercial del mismo. Entendemos la "educación patrimonial como un instrumento de protección que refuerza la conservación del PAMoMo" (del Bosch, 2014c:278).

⁴¹ "Citizenship demonstrates the rights and responsibilities that we have to the archeological heritage" (Copeland, 2009:15).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Desde el punto de vista profesional, también es necesaria una revisión de la difusión del movimiento ya que "la conservación -en virtud de la naturaleza específica y enfoque del diseño de proyecto, a través del análisis, la investigación, la comprensión, la educación, la investigación, y por el objeto de su preocupación (...) tiene un potencial maravilloso en la enseñanza, para profundizar en el contexto de la cultura y estimular una voluntad para descubrirlo" (Graf, 2008:289)⁴². El arquitecto debe conocer de forma detallada y específica este patrimonio desde su examen previo global, iniciar una aproximación al edificio para su mejora y adaptación a una nueva realidad cambiante. Para ello, debe estar especializado en este tipo de edificios y reconocer sus valores propios junto con los trabajos realizados hasta el momento. Se trata de un procedimiento en desarrollo, por lo que no podemos concluir de él *valores absolutos* de intervención, sólo existen *valores relativos* que se modificarán socio-culturalmente de forma progresiva, según exponía el Memorándum de Viena 2005.

Esta difusión debería ser realizada desde una instrucción específica que identifique el nuevo objeto con su propio valor cultural, desarrollado en un *crecimiento sostenible*⁴³ e ilimitado, controlando el mercado del territorio urbano como un sistema local y evitando los desequilibrios creados por intereses económicos descritos por Choay. Siempre, se adapta a cada ciudad entendida como instancia única de protección.

"El futuro de nuestro paisaje urbano histórico requiere un entendimiento mutuo entre los responsables políticos, los urbanistas, los arquitectos, los conservacionistas, los propietarios, los inversores y los ciudadanos interesados, trabajando juntos para preservar el patrimonio urbano considerando la modernización y el desarrollo de la sociedad. Una forma culturalmente e históricamente sensible, fortaleciendo la identidad y la cohesión social "

(Memorándum de Viena 2005)

En definitiva, el trabajo patrimonial no debe ser una respuesta instintiva o reacción ante una situación dada; debe ser una acción realizada por un *agente cualificado* con suficientes instrumentos metodológicos que permitan llegar al ciudadano desde el objeto. Consideramos insuficiente la recuperación material del edificio sin una mejora o integración social del mismo. Y, por supuesto, esta materialidad debe ser entendida como evolución natural del edificio que debe ser comprendida e identificada junto con el resto del objeto patrimonial. "El análisis estratégico, o la aplicación de este conocimiento a los actos de conservación (...) fluye de la materialidad de la construcción de un edificio. La materialidad es un valor fuera de las categorías de historia del arte y teoría arquitectónica. La idea de la autenticidad material es un instrumento clave en la práctica de conservación de todos los días. De hecho, dado

⁴² "Yet conservation -by virtue of the specific nature of its approach to project design through analysis, research, understanding, education, inquiry, and because of the object of its concern (...) has wondrous potential of teaching, for plunging deep into de culture context and stimulating a will to discover" (Graf, 2008:289).

⁴³ El "desarrollo local, el modo de aprovechar el patrimonio es decisivo en cuanto a la posibilidad de superar los problemas de sostenibilidad (para seguir promoviendo el patrimonio para las generaciones futuras)" (Magnaghi 2011: 111).

que los edificios son recursos económicos, y sólo el uso continuo garantiza una vida continuada, la modificación de construcciones complejas pero frágiles, junto con su adaptación funcional de nuevas demandas, es la característica distintiva del diseño dentro del tejido existente (...) A los remanentes materiales del contexto sociocultural de fabricación se suman las marcas de una existencia pérdida de tiempo. Estos también, se convierten en parte del objeto y legítimamente planteamos las preguntas de cómo preservarla" (Graf, 2008: 288)⁴⁴.

En arquitectura, al igual que en el resto de artes, la *estrategia educativa* cuenta con una carga teórica que surge de la definición del objeto, en nuestro caso, de la *identidad* del PAMoMo. Estos elementos nacieron "en el seno de una sociedad que había roto con los modos de vida y las tradiciones del pasado. Desde un punto de vista estrictamente pedagógico, es muy importante identificar e incluso enfatizar las rupturas o diferencias del arte actual con el arte anterior, pues distinguir es una manera de aprender y de conocer, de formular nuevos puntos de vista (...) A veces lo nuevo salta a la vista como provocación, para sacudirnos y hacernos pensar. Otras veces, sin embargo, la relación entre pasado y presente es tan estrecha que la continuidad nos impide ver los cambios y formular de manera precisa las novedades" (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:154). Como ya hemos descrito previamente, el MoMo refleja la ruptura entre el pasado y el presente desde una *mirada histórica y sociológica*⁴⁵, *forma*⁴⁶ y *simbólica*⁴⁷. La complejidad de la situación se reflejó en los procesos creativos que transgredieron el arte⁴⁸ del siglo XX, sin ser asumidos socialmente (Fig.6.40).

La definición que en *educación patrimonial* se le concede al análisis de un edificio u objeto arquitectónico como método de aprendizaje se identifica con un esquema que "trata de plantear las cuestiones de carácter técnico desde un planteamiento genérico de la práctica de la arquitectura. Los conceptos de tipo y modelo protagonizan el análisis. Se recuerda que la arquitectura es un arte en tres dimensiones y, por lo tanto, con un espacio físico real: el

⁴⁴ "Strategic analysis, or the application of this knowledge to the acts of conservation where such acts are concerned with the life of the work from conception through to anamnesis, flows from the materiality of a building's construction. Materiality is a value outside the categories of art history and architectural theory. The idea of material authenticity is a key instrument in every day conservation practice. In fact, given that buildings are economic resources, and only continued use guarantees continued life, the modification of complex but fragile constructions, together with their functional adaptation of new demands, is the distinctive feature of design within existing fabric (...) To the material remnants of the socio-cultural context of manufacture are added the marks of a timeworn existence. These too, become part of the object and we legitimately pose the questions how to preserve it" (Graf, 2008:288).

⁴⁵ "El siglo XX ofrece una serie de acontecimientos y nuevas situaciones, capaces de influir de manera decisiva en cualquier manifestación social, cultural y, por supuesto, artística. Los años anteriores a la Primera Guerra Mundial fueron tiempos de gran efervescencia, con un nivel de creatividad fuera de lo común a lo largo de la Historia, lo que se refleja en el fenómeno de las vanguardias. Los grandes caminos provocan terremotos en el espíritu humano" (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:155).

⁴⁶ "Resulta bastante evidente en su conjunto. Las obras de arte del siglo XX no se parecen a las del pasado (...) Resultan también patentes las diferencias en la arquitectura, debidas a nuevos materiales y posibilidades técnicas. Y la conceptualización de la escultura, que se aleja de la figuración igual que la pintura o se sume en la abstracción racionalista, como la arquitectura" (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:157).

⁴⁷ "El duelo entre la razón y los sentidos, el mundo de lo sagrado, la relación del hombre con el entorno. Otras muestran la potencia de ciertos conceptos, como el de obra abierta, que definen el universo cultural de la segunda mitad del siglo. El mercado del arte y el papel del creador como agentes del contexto artístico. El primero determinando el surco de la creación y el segundo declarando su independencia" (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:158).

⁴⁸ "El arte emerge en el mundo de las cosas sin que, en principio, se distinga de dicho mundo. El arte posee el mismo rango de realidad, pero hace hincapié en determinadas virtudes. Las cualidades expresivas que le atribuye su creador no difieren, en principio, de las propias de las creaciones de la naturaleza. La función principal del arte tampoco consiste necesariamente en actuar como representación de otra cosa" (Arnheim, 1992:42).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

del interior arquitectónico y el que irradian los volúmenes externos, y el espacio de experimentación, el del hombre moviéndose por un edificio, la experimentación de los puntos de vista comunicando al espacio su realidad integral” (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:74).

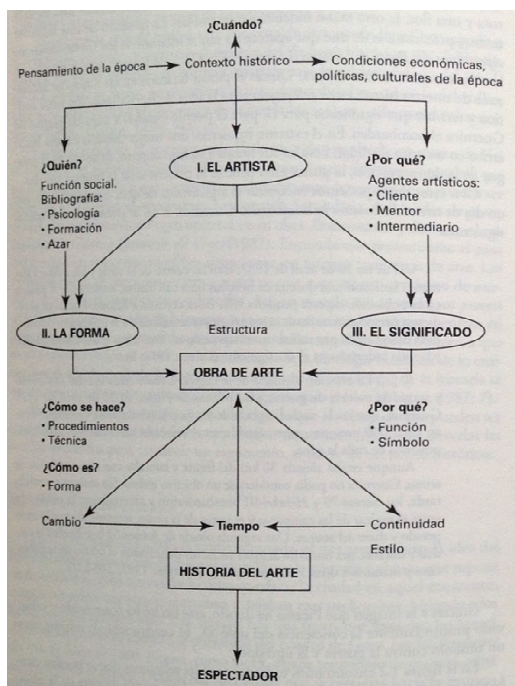


Fig.6.40. Análisis de la obra de arte.
(Fuente: Viejo, 1995, en Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:19)

Actualmente y en términos generales, la obra de arte se comprende como participativa y abierta, completando su significado con la *aportación del espectador*⁴⁹. Luego, si el arte es participativo, la arquitectura como forma artística, creada en tres dimensiones, también. El ciudadano sólo puede comprender una forma de arte al aproximarse a ella, independientemente de su estilo, que sólo es la materialización de un proceso creativo.

⁴⁹ “Muchas obras de arte de nuestro tiempo se hacen para la mayoría, para la gente en general, se exponen en espacios públicos y son disfrutables como bienes culturales por todo el que quiera acercarse a contemplarlas (...) por esencia, democracia es participación (..) la obra debe resultar como inacabada, para que el espectador ente en ella y la complete con su aportación (...) en el arte de nuestro siglo la participación lleva el sello de la comprensión racional de la obra, del acceso intelectual, como condición para el disfrute y la satisfacción” (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000:162-163).



"El duelo entre la razón y los sentidos: este duelo clásico, instalado desde siempre en el corazón del mundo científico, se ha hecho patente en el arte de nuestro tiempo. Se ha formulado diciendo que los artistas van por delante de su tiempo y que los cambios de estilo siempre han tardado en imponerse (...) el arte del siglo XX lleva demasiado tiempo sin ser aceptado y sentido por una buena parte de la población (...) para el siglo XX el arte está en la idea. En verano de 1917 Marcel Duchamp, uno de los fundadores del grupo Dadá, formaba parte del comité de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York"

Fig.6.41. La Fontaine, Marcel Duchamp (1917).
(Fuente: Calaf, Navarro y Samanieto, 2000:159)

A finales del siglo XX, existió una visión del arte en la que el objeto creado perseguía un único objetivo: *el arte por el arte*, dejando a un lado las *ideologías sociales* previas que habían experimentado con la teoría y la práctica de la artesanía para evolucionar hacia elementos propios del momento. Esta influencia también llegó a la arquitectura, anunciando el final de un movimiento racional como era el MoMo. La idea expresada desde el estilo formal y plástico mostró un cambio entre los objetos y el ciudadano, creando una ruptura que no ha sido salvada.

Indirectamente esta situación, que es un reflejo antropológico de un periodo de tiempo dado, con "el acceso a la Educación y a la Cultura, en todas sus manifestaciones, y más concretamente el acceso al Patrimonio Cultural, Patrimonio Histórico o Patrimonio Histórico-Artístico (...) se reconoce indubitadamente, tanto en el plano doctrinal como en el jurídico-positivo, como una auténtica necesidad que debe ser proveído por el Derecho, como exigencia imprescindible para el desarrollo integral de la personalidad, individual y colectiva" (López, 1997:308). Esta demanda social está influenciada por el poder económico en su recuperación, restando la libertad creativa del autor y borrando parte del cómo fue creado el edificio por un conjunto de medidas económicas que limitan la producción artística del nuevo proyecto de intervención. Esta dificultad añadida al PAMoMo también ha existido sobre el PAH pero sus valores, más evidentes y reconocidos, son menos sensibles que los incluidos en la obra de arte del siglo XX.



"Una nueva relación del hombre con el entorno (...) Less is more. El eslogan racionalista del arquitecto Mies van der Rohe impregna todo el arte del siglo XX. En la sociedad democrática todo lo público se ha de ofrecer a ras de tierra, humilde y sin peana, muy lejos del énfasis teatral o la grandilocuencia.

Considerando que una escultura debe adornar un lugar, se quejan muchos de la sencillez y la austeridad de las intervenciones de tantos escultores famosos. Chillida, por ejemplo. Tal vez siguen prefiriendo el busto de un gran hombre cualquiera, para dar el gusto de decir en el paseo: mira fulanito. Pero estos escultores estudian los lugares y proponen humildemente un código de comunicación, una herramienta de diálogo entre el hombre y su mundo. No hay arrogancia ni deseos de suplantar la armonía y riqueza del paisaje desviando la atención hacia otra cosa" (Calaf, Navarro y Samanieto, 2000:161-162)

Fig. 6.42. Monumento a la Tolerancia, Sevilla, Chillida (1992).
(Fuente: C. del Bosch, 2016)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

La recuperación del PAMoMo desde una dinámica coordinada debe respetar "la naturaleza irreversible del tiempo, revelar la historia reciente pero aún irrecuperable de la construcción, de los materiales, y de los factores no materiales ya desaparecidos, tales como las normas de construcción. Un edificio sólo existe en la vida que conduce; debemos registrar lo que falta y lo que está deteriorado, ver más allá de la suciedad, la vegetación y la pintura en aerosol imagínense brillante y nuevo, pero también apreciar las marcas del tiempo" (Graf, 2008: 290)⁵⁰ porque esta falta de uniformidad crea identidad del objeto. La diferencia entre los elementos originales y su evolución debe ser promovida, evitando situaciones de homogeneidad formal, tecnológica y social. Para ello, debemos difundir el conocimiento teórico de este patrimonio, que es abstracto, pero que se vuelve tangible en su aplicación práctica y contextualización social. La evidente dimensión cultural de la educación patrimonial depende de la educación social, en la identificación de sus derechos y responsabilidades respecto al patrimonio.

⁵⁰ "Conservation demonstrates the irreversible nature of time, reveals the recent yet already unrecoverable history of construction, of materials, and of long-gone non-material factors such as building regulations and standards. A building exists only in the life it leads; we must record what is missing and what is decayed, see beyond the grime, vegetation and spray paint imagine it bright and new, but also appreciate the marks of time" (Graf, 2008:290).

6.4. Objeto de estudio: Difusión de la vigencia de los valores patrimoniales del Movimiento Moderno

“Sin Idea, las formas son vacías. Sin Ideas, la Arquitectura es VANA. Sería pura forma vacía”

(Campo, 2009:48)

En el *pensamiento creativo*, como evaluación del trabajo patrimonial y la investigación metodológica, hemos ampliado las opciones de reconocimiento del *significado* de los edificios desde las nuevas políticas de conservación aplicadas y el cambio del concepto de la *acción patrimonial* para ampliarla y ajustarla a una realidad específica. Además, previamente, habíamos propuesto un desarrollo desde la integración de la *autenticidad* del edificio (apartado 4.4) y el respeto hacia el objeto en su estado original y de *re-uso* (apartado 5.4), junto con una mejor difusión y promoción de este patrimonio desde todos los segmentos sociales. Es decir, acercamos el PAMoMo al ciudadano desde el aspecto práctico, conservación especializada, y desde el aspecto teórico en todos los niveles de la enseñanza, dotándolo de identidad propia, y potenciando la especialización del arquitecto como agente responsable del trabajo patrimonial. En este apartado, para concluir un ciclo de reflexión y proposición metodológica adaptada al MoMo que garantice un futuro cierto para estos edificios, vamos a analizar la difusión de la vigencia de los valores del PAMoMo (Fig.6.43).

Con este objeto, trazamos un estudio comparado de diferentes casos de estudio en los que los valores intangibles de este patrimonio han sido correctamente tratados, su *espacio negativo* conservado y su función reintegrada. Además, valoramos acciones que han respetado el valor artístico, científico-tecnológico y socio-funcional.

Los edificios seleccionados para esta aproximación son de uso religioso por su valor de *obra de arte integral* (apartado 1), su configuración espacial simbólica, significado inmaterial y de uso, adaptado durante el MoMo al *Concilio Vaticano II*⁵¹. Este trabajo fue parcialmente desarrollado en el *II Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: aprender de una obra*⁵². En él que propusimos un estudio analítico de una de las obras iniciales del MoMo en España como es la Iglesia de Santa María de las Flores y San Eugenio de Sevilla que vamos a ampliar con el estudio comparado de los trabajos realizados y conservados de Le Corbusier, Fisac, Gutiérrez Soto y Cuadra, como ejemplos icónicos de esta arquitectura europea.

⁵¹ Concilio Vaticano II, concilio ecuménico de la Iglesia católica iniciado en 1962 y finalizado en 1965, formado por diferentes sesiones en las que la Iglesia valoró el desarrollo de la fe católica, la renovación moral de la vida cristiana de los fieles y la adaptación de la disciplina eclesial a las necesidades y métodos del momento.

⁵² *II Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: aprender de una obra*. Madrid, 2015. Fundación Alejandro de la Sota en colaboración con el Ministerio de Fomento de España.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

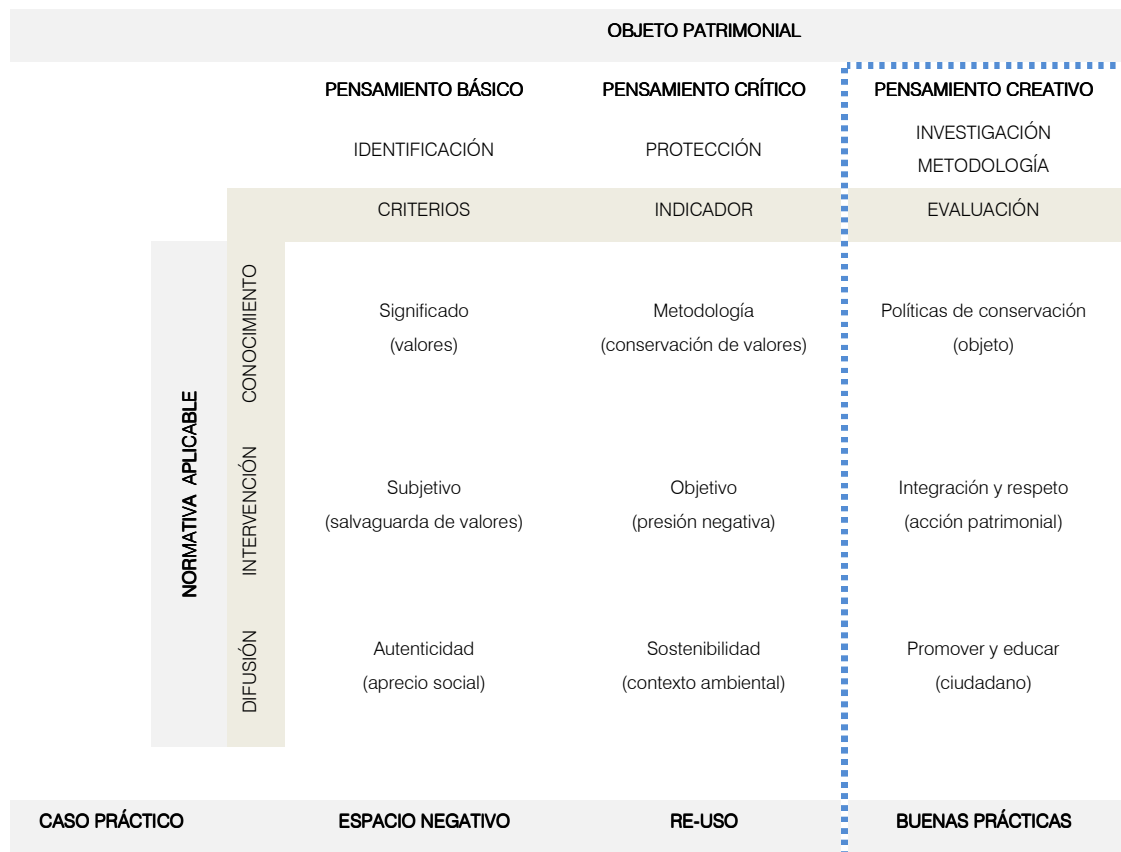


Fig.6.43. Diagrama de conceptos aplicables en el estudio hermenéutico de la intervención patrimonial sobre el PAMoMo.
(Fuente: C. del Bosch)

La Iglesia de Santa María de las Flores y San Eugenio de Sevilla, diseñada por Fernando Barquín y Barón, fue un proyecto realizado para crear parte de un nuevo “corazón de la ciudad” (Le Corbusier, 1999:102). Es una referencia de la aplicación más directa del método racionalista y el lenguaje internacional que tenía como objetivo *crear ciudad*, desde el conocimiento y estudio de la realidad de cada lugar. Este edificio, construido entre 1962-1963, se encuentra fuera de la arquitectura creada bajo las constantes exigencias ideológicas derivadas de la dictadura en las que se perseguía un único estilo nacional, reapareciendo esa primera arquitectura progresista que, después de la Segunda República (1931-1939), había personalizado el MoMo a la realidad social de España, adaptándose a los problemas y la visión particular del país, pero que, lamentablemente, fue abandonada durante veinte años.

En nuestro caso, la situación social hacia que las intervenciones sobre las ciudades existentes se basase en construir y materializar nuevos espacios de infinitas posibilidades, tanto desde un punto de vista material o tangible como subjetivo o espiritual. “En estos lugares elegidos (...) en este corazón de la ciudad, irán a situarse de una

manera natural los edificios e instituciones que en el futuro responderán a las necesidades de los esparcimientos de más alto nivel: bibliotecas, teatros y exposiciones de obras de arte, de trabajos artesanos y mercancías de calidad, que proclamarán los resultados de un perpetuo concurso de excelencia. Todas estas cosas formarán conjuntamente este hogar intenso, hecho de calor y de luz, del que la ciudad no puede prescindir, de la misma manera que el hombre tampoco puede prescindir de la amistad ni del amor si quiere alimentar con un poco de entusiasmo y de poesía las raíces de una acción que, ordinariamente, todo el ambiente acabaría desecando” (Le Corbusier, 1999b:102). De los principios del urbanismo racionalista surgió un nuevo *modelo de ciudad* en el que se construían barrios periféricos dentro de las ciudades consolidadas. Se materializaba una nueva arquitectura-filosofía en la que destacaba el uso del hormigón y el acero, desarrollando una creatividad en la que el cemento adquiere propiedades plásticas y formales.

Este edificio fue construido a petición del *Real Patronato de Casas Baratas*⁵³ dentro de un ambicioso proyecto urbano y social en el que se desarrollaba urbanísticamente la zona norte de la ciudad de Sevilla para la creación de grupos de viviendas sociales⁵⁴. Se trata de una Iglesia construida dentro de un conjunto parroquial amplio, destacando por su rotunda y singular definición volumétrica (Fig.6.44 y Fig.6.45), lo que hace que se identifique de forma clara.



Fig.6.44. Iglesia de Santa María de las Flores y San Eugenio, Sevilla, Fernando Barquín y Barón (1962).
(Fuente: C. del Bosch, 2015)



Fig.6.45. Acceso principal de la Iglesia de Santa María de las Flores y San Eugenio, Sevilla, Fernando Barquín y Barón (1962).
(Fuente: C. del Bosch, 2015)

Actualmente, esta Iglesia y su entorno no disfrutan de un justo reconocimiento por su valor. Se encuentran en el *descrédito*, que Banham definía como el desencuentro entre el estilo artístico y la sociedad que no aprecia el valor

⁵³ Real Patronato de Casas Baratas de Sevilla. Fundado en 1913 por Alfonso XIII con el objetivo de promover viviendas sociales.

⁵⁴ “El programa de usos de todo el sector contaba con una extensa dotación de equipamientos y servicios (centro comercial, grupo escolar y parroquia), siempre, bajo las pautas de los modelos urbanos racionalistas en los que el equilibrio y la autonomía de la zona eran determinantes para garantizar áreas autosuficientes. En la lectura del proyecto de este edificio podemos observar un trabajo basado en la defensa funcionalista, tanto de la arquitectura como de la estructura urbana, comprobando que existía una absoluta confianza en los novedosos medios tecnológicos que se unían a los materiales tradicionales, reflejo de una sociedad cambiante que trataba de integrar las nuevas corrientes de las vanguardias sin perder su definición local” (del Bosch, 2015:116).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

del objeto inicial. Sin embargo, la Iglesia fue catalogada⁵⁵ en 2007 aunque no cuenta con un afecto social, se reafirmaron sus evidentes valores arquitectónicos⁵⁶ que hacían del edificio un icono en sí mismo, evolución de un trabajo y carrera profesional. Estamos hablando de una puesta en valor administrativa o legal porque su evidente *valor de contemporaneidad* se encuentra desprotegido por la actual gestión cultural que se aplica sobre los edificios del MoMo y, especialmente, racionalistas. Se trata de un edificio que en uso, que conserva su función, pero no disfrutar del aprecio social. Sin embargo, la vigencia de sus valores evidencia su valor monumental de esta generación de arquitectos como necesidad intemporal de la arquitectura contemporánea y edificio público simbólico. Es un edificio ejemplo de una experiencia que adaptó la racionalidad ortodoxa con la realidad local, desarrollando libremente el proceso creativo. Su idea de “el por qué, será tanto más precisa cuanto más certeramente responda a estos dónde, para qué y cómo” (Campo, 2009:35) crear un edificio religioso a mediados del siglo XX.

En 1959, se convocó el *Concilio Vaticano II* a partir del cual la Iglesia comenzó a adaptar la disciplina eclesiástica a las necesidades y métodos de la sociedad de aquel momento. Las conclusiones funcionales que se derivaron de él llegaron a reflejarse en la práctica de la arquitectura religiosa principalmente en su distribución en planta y, en consecuencia, en sus volúmenes, definidos en los alzados y las secciones de los edificios.

En esta línea destacamos la investigación y el trabajo realizado por Fisac (Fig.6.46) sobre estos edificios y la evolución del concepto tradicional del edificio religioso que alcanzó. Son varias las referencias creadas bajo estos principios, entre ellos destacamos la Iglesia y Centro Parroquial de Nuestra Señora de la Coronación de Vitoria, 1958, junto con la parroquia de Santa Ana y Nuestra Señora de la Esperanza de Moratalaz, 1965-1966. Ambos edificios desarrollaron trabajos de renovación formal de los templos y su distribución espacial interior.

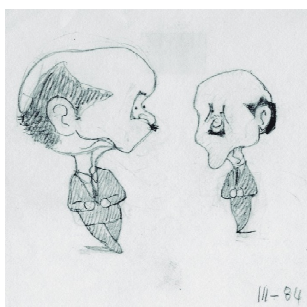


Fig.6.46. Caricatura n.º13 de Miguel Fisac, realizada por Alejandro de la Sota (Fuente: www.fundacionalejandrodelaSota.com [consulta: 11.02.2017])

⁵⁵ Catalogo Periférico en 2007 (CP 022) nivel de protección genérica C, dentro del Plan General de Ordenación Urbana 2006 de Sevilla.

⁵⁶ “El alcance del nivel de protección es extensivo a todo el conjunto parroquial e incluso se ha complementado con la ficha de protección del entorno residencial. Es decir, la trama urbana que la rodea, formada por viviendas sociales, también, ha sido reconocida por su significado arquitectónico” (del Bosch, 2015a:116).

En la Iglesia de Nuestra Señora de la Coronación se ejemplifica el tratamiento de la luz⁵⁷ como material intangible que define el espacio dinámico. Su planta orgánica, configurada con materiales tradicionales como la piedra y el ladrillo, acoge y dirige al público. Todas las miradas convergen en el altar como punto central y organizador del edificio, modificando el concepto de este tipo de edificios. La luz indirecta acota el espacio y focaliza la mirada del público hacia el altar, concediéndole un carácter místico (Fig.6.47 y Fig.6.48), cuenta con una rotunda imagen exterior, en la que el campanario o torre marca como una escultura su acceso principal. El edificio de valores indiscutibles y correctamente conservados continúa en uso y es un símbolo de la arquitectura religiosa del siglo XX española. Sin embargo, su exterior sí ha sido reducido respecto a la imagen inicial abierta que permitía reconocerlo, eliminando parcialmente la idea original justificada por Fisac.

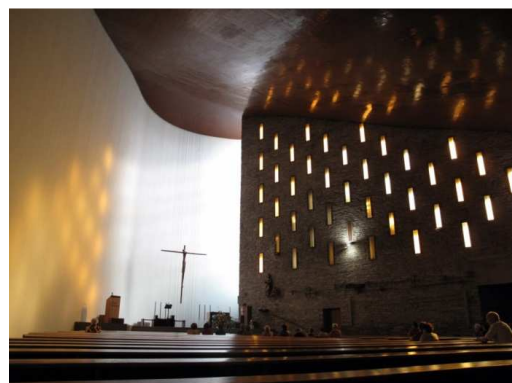
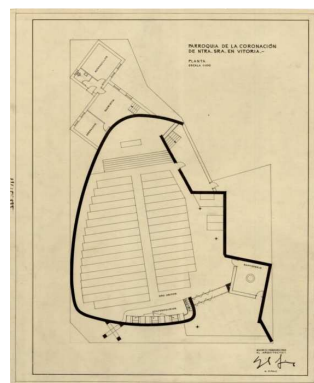


Fig.6.47 y Fig.6.48. Iglesia y Centro Parroquial de Nuestra Señora de la Coronación, Vitoria, Fisac (1958).
(Fuente: www.fundacionfisac.org [consulta: 06.02.2015])

Además, destacamos su trabajo de la Parroquia de Santa Ana y Nuestra Señora de la Esperanza de Moratalaz⁵⁸, Madrid, edificio integrado en la trama urbana a pesar de su extensión (Fig.6.49 y Fig.6.50). “La fragmentación de los volúmenes (...) colabora a diluir la presencia del edificio en el entorno. Es muy difícil aprehenderlo en su totalidad, sólo captamos fragmentos del mismo. En el espacio previo de entrada ya se puede apreciar la ausencia de un eje principal que anticipa la falta de direccionalidad del espacio interior” (García-Asenjo, 2017:218).

⁵⁷ “La luz. (...) sin luz los ojos no pueden apreciar ninguna forma, ningún color, ningún espacio o movimiento. Pero la luz es algo más que la causa material de lo que vemos. Incluso desde el punto de vista psicológico sigue siendo una de las experiencias humanas más fundamentales y poderosas” (Arnheim, 1980:309).

⁵⁸ “La parroquia de Santa Ana de Moratalaz está vinculada estrechamente a la figura de Miguel Fisac. La inmobiliaria Urbis y el Arzobispado de Madrid decidieron dedicar esta nueva parroquia a la memoria de Anaick, la hija del arquitecto y Ana María Badell, fallecida a la edad de 6 años” (García-Asenjo, 2017:215).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

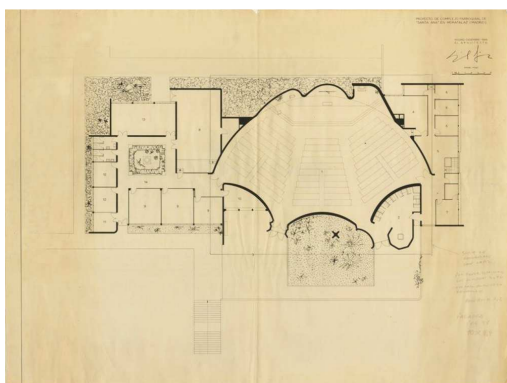


Fig.6.49 y Fig.6.50. Iglesia y Centro Parroquial de Nuestra Señora de la Coronación, Vitoria, Fisac (1958).
(Fuente: www.fundacionfisac.org [consulta: 21.05.2017])

La imagen de edificio abierto al exterior y acogiendo al público también puede ser intuida en la Iglesia de Santa María de las Flores y San Eugenio, como resultado de la aplicación directa de estos nuevos criterios y una serie de trabajos previos del autor⁵⁹ en los que había investigado sobre estos novedosos principios, desde el racionalismo en su forma más pura, con la regularidad compositiva creada desde el ángulo recto.

Este esquema fue utilizado en otros edificios como la Iglesia Parroquial de Santa María del Monte Carmelo en Madrid de Gutiérrez Soto, construida de 1960-1966, ejemplo de integración de un edificio de planta ortogonal en una trama urbana que se ha colmatado y contrasta con la espacialidad abierta y centrada interior. Edificio destacado como *obra de arte integral* en el que subrayamos la materialidad de la luz creada desde sus vidrieras policromadas (Fig.6.51).

En general, a mediados del siglo XX, se construían conjuntos parroquiales extensos, pensados para dar servicio a la *nueva ciudad*⁶⁰. Su programa de usos está formado por la iglesia, salones parroquiales, zonas ajardinadas y galerías perimetrales. En todos ellos, destacaba el acceso principal con su la torre-campanario, exenta, formada por un elemento metálico de una gran presencia que se opone al volumen de la Iglesia. Recordamos el Templo de

⁵⁹ Colegio San José, Padres Blancos, Sevilla, 1958-1962. Arquitecto: Fernando Barquín y Barón (1917-1965). PGOU de Sevilla, 15 marzo 2007, Catálogo Periférico CP.079, grado de protección C.

"Iglesia del Colegio San José, Padres Blancos, de Sevilla, finalizada en 1962, la estática ortogonalidad, que define su envolvente exterior, se encuentra constantemente rota permitiendo la entrada de una luz cambiante a lo largo de toda el presbiterio. Mientras que el altar, protagonista del espacio por su materialidad y concebido como un elemento cóncavo, recoge las miradas de los fieles y parte de la luz natural indirecta. Aunque es un edificio creado desde el ángulo recto, se trata de una primera aproximación a la arquitectura orgánica. Conceptualmente, al aplicar estos principios de modernización de la Iglesia, unidos a las corrientes racionalistas, el espacio litúrgico se transformó y evolucionó acercándose a los fieles" (del Bosch, 2016a:117).

⁶⁰ "En nuestro edificio, desde la trama urbana de la zona se puede apreciar el carácter organizador del mismo. Dentro de un sector con un claro trazado ortogonal, en uno de sus bordes se rompe para que la parcela de esta iglesia se abra hacia todo el conjunto. Este gesto de acoger llega hasta la planta de la parroquia que se implanta dando respuesta desde sus alzados a todo su entorno" (del Bosch, 2015a:119).

las tres cruces (Fig.6.52) de Alvar Aalto en Imatra, Finlandia, construida entre 1955-1958 o la posterior Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol (Fig.6.53) de Gerardo Cuadra en La Unión-Clavijo, La Rioja, construida en 1965. En estos casos, la torre-campanario se configuraba como un elemento exterior, icónico e identificador del espacio.



Fig.6.51. Iglesia Parroquial de Santa María del Monte Carmelo en Madrid de Gutiérrez Soto (1960-1966).
(Fuente: C. del Bosch, 2016)



Fig.6.52. Templo de las tres cruces en Imatra, Finlandia, Alvar Aalto (1955-1958).
(Fuente: www.plataformaarquitectura.com [consulta:03.05.2017])



Fig.6.53. Templo de Santiago en La Unión, Clavijo (La Rioja), Gerardo Cuadra (1965).
(Fuente: Hevia y Fernández, 2017:332)

Exteriormente, en el caso de la Iglesia de Santa María de las Flores y San Eugenio, la torre continúa con su valor simbólico y se integra con un edificio independiente, rodeado de vegetación, que se transforma y fragmenta constantemente sin que exista un elemento secundario en sus alzados.

En su interior, la carga simbólica está completamente volcada en el altar, por su gran valor espiritual⁶¹, definido por la morfología de la planta (Fig.6.54) y la dirección ascendente de la sección, marcada por en el volumen exterior (Fig.6.55). Todo se concentra en el altar curvo que focaliza y recoge todas las direcciones espaciales definidas. De esta forma, la mirada de los fieles se desliza sobre las paredes, terminando en el altar. Esta definición del espacio no sólo se construye de forma material, también se crea con límites ligeros y cambiantes definidos por las constantes proyecciones de luz cenital. El espacio es dinámico y la luz cambiante se conduce hacia el altar con una configuración de gran valor escultórico.

⁶¹ "La dinámica de los planos verticales rotos por la luz conducida sobre los muros, y el techo curvo, generan una arquitectura orgánica desde el detalle constructivo. El techo de madera convexo cobra protagonismo junto con la luz indirecta que acota el presbiterio de ladrillo cerámico y define el altar de piedra, potenciando su carácter icónico. Se trata de un espacio en el que todo converge en el altar" (del Bosch, 2015a:119).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

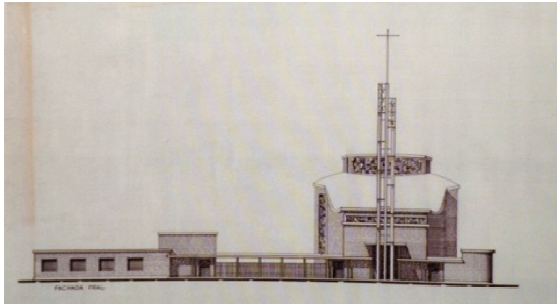


Fig. 6.54. Alzado de la Iglesia de Santa María de las Flores y San Eugenio.
(Fuente: AA.VV, 2007b:502)

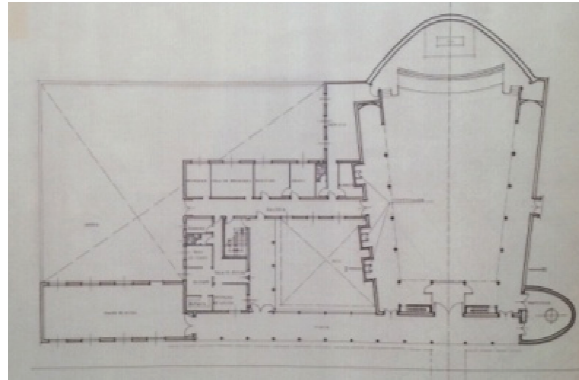


Fig. 6.55. Planimetría de la Iglesia de Santa María de las Flores y San Eugenio.
(Fuente: AA.VV, 2007b:503)

Se trata de un edificio que utiliza la arquitectura como juego de volúmenes, sin decoración añadida, que recuerda por el uso de la luz natural a la obra religiosa desarrollada por Le Corbusier⁶² en la que los muros perimetrales terminan en significativas entradas de luz (Fig.6.56 y Fig.6.57), recuperando los conocimientos adquiridos del arte romano y gótico, mediante huecos que no tenían vidrios pero que permitían ver a través de ellos. De esta forma y con una gran perfección técnica, se consigue una expresividad que alcanza el valor escultórico propio de este tipo de edificios. Uno de los ejemplos, más emblemáticos de esta arquitectura es la capilla Notre Dame du Haut en Ronchamp, construida entre 1950-1955 y ampliada en 2011 por Renzo Piano (Fig.6.58).



Fig.6.56 y Fig.6.57. Chapel Notre Dame du Haut, Ronchamp, Francia, Le Corbusier (1955).
(Fuente: www.fondationlecorbusier.fr [consulta: 13.02.2015])

⁶² "Ces murs sans contreforts épousent, en plan, des formes curvilignes destinées à donner de la stabilité à cette maçonnerie grossière. Un intervalle de quelques centimètres entre la coque de la toiture et cette enveloppe verticale des murs fournit une arrivée de lumière significative (...) L'éclairage diurne est fourni par une distribution caractérisée des ouvertures fermées de glaces claires et parfois de verres de couleur. Il ne s'agit pas de vitraux; Le Corbusier estime que cette formule d'éclairage est rattachée trop définitivement à des notions anciennes d'architecture et très particulièrement à l'art roman et gothique. Il n'y a donc pas ici de vitraux, mais des vitrages au travers desquels on peut voir passer les nuages ou remuer les feuillages des arbres et même circuler les passants" www.fondationlecorbusier.fr [consulta: 13.02.2015].



Fig.6.58. Ampliación del centro de Chapel Notre Dame du Haut, Ronchamp, Francia, Renzo Piano (2011).
(Fuente: www.arquitecturaviva.com [consulta: 20.09.2011])

Estas obras de referencia coinciden en la plasticidad formal surgida cómo “la nueva tradición de la arquitectura moderna (...) Van definiendo un proceso en el que el paradigmático edificio autónomo de la arquitectura racionalista se va transformando; se fragmenta y se rompe formalmente, se intenta evitar la monotonía y repetición en la fachada, se buscan tratamientos más expresivos de la cubierta. En este proceso se producen diversos pasos. Uno de los primeros es el del tratamiento de las fachadas (...) el recurso a formas globales de carácter escultórico” (Montaner, 1993:41) donde aparece los cerramientos que adquieren la capacidad de formalizar una imagen orgánica a pesar de su rigidez. En estas nuevas formas expresivas, la luz es uno de los principales materiales que definen la escena, crean el valor escultórico desde la envolvente del edificio fragmentada, siendo “la única que de verdad es capaz de vencer, de convencer a la GRAVEDAD. Y así, cuando el arquitecto le pone las trampas adecuadas al sol, a la LUZ, ésta, perforando el espacio conformado por estructuras que más o menos pesantes, necesitan estar ligadas al suelo para transmitir la primitiva fuerza de la GRAVEDAD, rompe el hechizo y hace flotar, levitar, volar ese espacio” (Campo, 2009:17).

Desde esta descripción objetiva, podemos analizar cada uno de los valores arquitectónicos definidos por Bohigas, en 1973, y aplicables a la arquitectura del MoMo: el *valor científico* que refleja su valor constructivo, el *valor simbólico* que aunque pueda ser subjetivo, refleja la esencia del edificio, y, el *valor de uso*, de una más que correcta arquitectura religiosa racionalista. En el caso de la Iglesia de Santa María de las Flores y San Eugenio, observaríamos cómo, con el tiempo, su valor conceptual y autenticidad del espacio interior, no ha sido alterado (Fig.6.59 y Fig.6.60). Aunque, la falta de un análisis previo exhaustivo, sobre este concepto de arquitectura, que se adelantaba a su tiempo-sociedad⁶³, sí ha provocado que los valores subordinados a su materialidad hayan sido

⁶³ “Por ello los buenos arquitectos se adelantan a su tiempo. Así ocurrió con los arquitectos (...) entre 1960 y 1970 la arquitectura española anduvo siempre por delante de una sociedad que experimentó grandes cambios. Desde mediados de los cincuenta el régimen de Franco inició una transformación del sistema político saliendo de la Autarquía y el aislamiento para aproximarse a los países de instituciones democráticas” (Hernández, 2007:186).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

modificados al solucionar determinadas disfunciones⁶⁴. Sin embargo, podríamos concluir que su autenticidad, reflejada en la Idea, que da lugar a la esencia, no ha cambiado y que su valor de uso, también, continúa inalterado. Desde un punto de vista constructivo, su valor científico sí ha sufrido pequeñas modificaciones pero siempre reversibles.

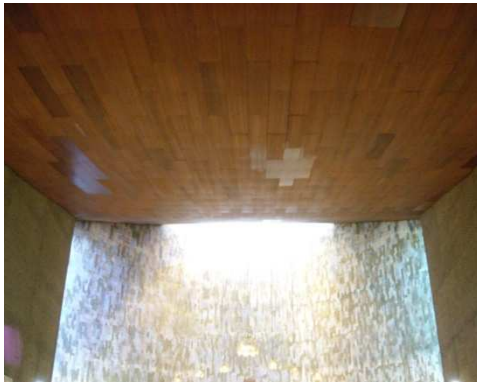


Fig.6.59. Interior de la Iglesia de Santa María de las Flores y San Eugenio, Fernando Barquín y Barón, Sevilla (1962).
(Fuente: C. del Bosch, 2015)

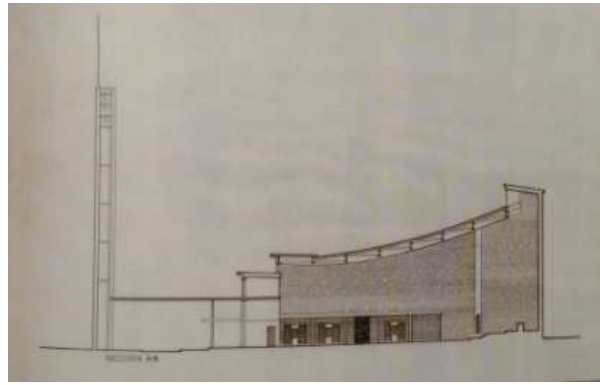


Fig.6.60. Alzado de la Iglesia de Santa María de las Flores y San Eugenio.
(Fuente: AA.VV, 2007b:504)

Esta iglesia, ejemplo de la arquitectura del MoMo, intentaba acercarse a la realidad social de su momento. Partió de una renovación radical que ha sido revisada en la búsqueda de un academicismo que esté vinculado a un método y una razón, que son esenciales en la arquitectura funcionalista⁶⁵. Utilizó medios tecnológicos que transformaron y ayudaron a mejorar el valor social de la arquitectura y el urbanismo del momento. Aunque, no por ello, perdió el carácter de arquitectura simbólica que se incluye en las experiencias de las artes plásticas que ayudaron a definir el altar como espacio interior principal. Creó una nueva arquitectura que definía espacios urbanos y construidos con simplicidad estructural y claridad espacial y definió un modelo a seguir, preparado para ser interpretado, y que tiene vigencia para transmitir lo esencial de esta arquitectura.

⁶⁴ "Actualmente, después de más de 50 años, el edificio ha sufrido intervenciones, algunas de mantenimiento y otras de acondicionamiento con mayor y menor acierto que han desnaturalizado su *espacio negativo*. En ningún caso, estos cambios han alterado de forma irreversible la imagen de sus volúmenes, aunque sí desvirtúan la permeabilidad de los accesos, la continuidad de los materiales empleados y ensucian los planos exteriores curvos de su envolvente" (del Bosch, 2015:117).

⁶⁵ "Racionalismo y funcionalismo son dos calificativos asignados al diseño, la arquitectura y el urbanismo del movimiento moderno (...) esta identidad tiene una sola excepción: el caso de la arquitectura orgánica, en la que se demuestra cómo la disciplina funcionalista se puede adaptar a unas formas que son orgánicas y no mecánicas. En el método organicista, el funcionalismo se aparta del racionalismo" (Montaner, 1997:68).

En la Iglesia de Santa María de las Flores y San Eugenio, el significado de la arquitectura surge del concepto del espacio, el *arte del espacio*⁶⁶, desde un proceso lógico racionalista y con un lenguaje internacional que parte de la abstracción formal y la funcionalidad. Hermenéuticamente, este nuevo concepto se basa en un espacio libre, permeable, continuo, abierto, indiferenciado y es opuesto al espacio religioso tradicional, estático, con una gran delimitación de espacios y volúmenes que se plasman en continuas discontinuidades.

Aprender de estos edificios desde una *sabiduría práctica*, pensar cómo se crearon es esencial para evolucionar y comprender esta nueva monumentalidad. Desde su libertad artística, como valor intrínseco, surge su valor simbólico, reflejo de una época y una transformación natural que, inevitablemente, afecta al *aura* del objeto, en un entretejido de espacio y tiempo. Cuando intervenimos sobre cualquier arquitectura estamos inevitablemente transformándola y, poco a poco, modificándola. Por este motivo, es imprescindible conocer y comprender la formulación teórica de su origen para definir la clave de su valor patrimonial desde un *pensamiento básico*. Este trabajo *crítico* debe realizarse desde el conocimiento práctico del propio edificio y desde el documento original que definió su proyecto. Porque, como ya hemos comentado, fueron construcciones realizadas desde la inexperiencia y muchas decisiones fueron tomadas durante el proceso constructivo sin aparecer reflejadas en los documentos, alcanzando así toda la definición teórica y práctica del mismo.

Parte del trabajo científico de la *acción patrimonial* reside en documentar la experiencia del proceso de construcción como un aspecto de las actividades creativas, unido a la evolución sufrida por el edificio, ya que la búsqueda de los aspectos fundamentales que configura el PAMoMo, legitimará las acciones de intervención y difusión de este patrimonio.

⁶⁶ "Schmarzow define la arquitectura como el arte del espacio y Riegl sitúa como esencia de la arquitectura el concepto de espacio (un concepto que hasta entonces no había sido utilizado de manera explícita" (Montaner, 1997:28).

CONCLUSIONES

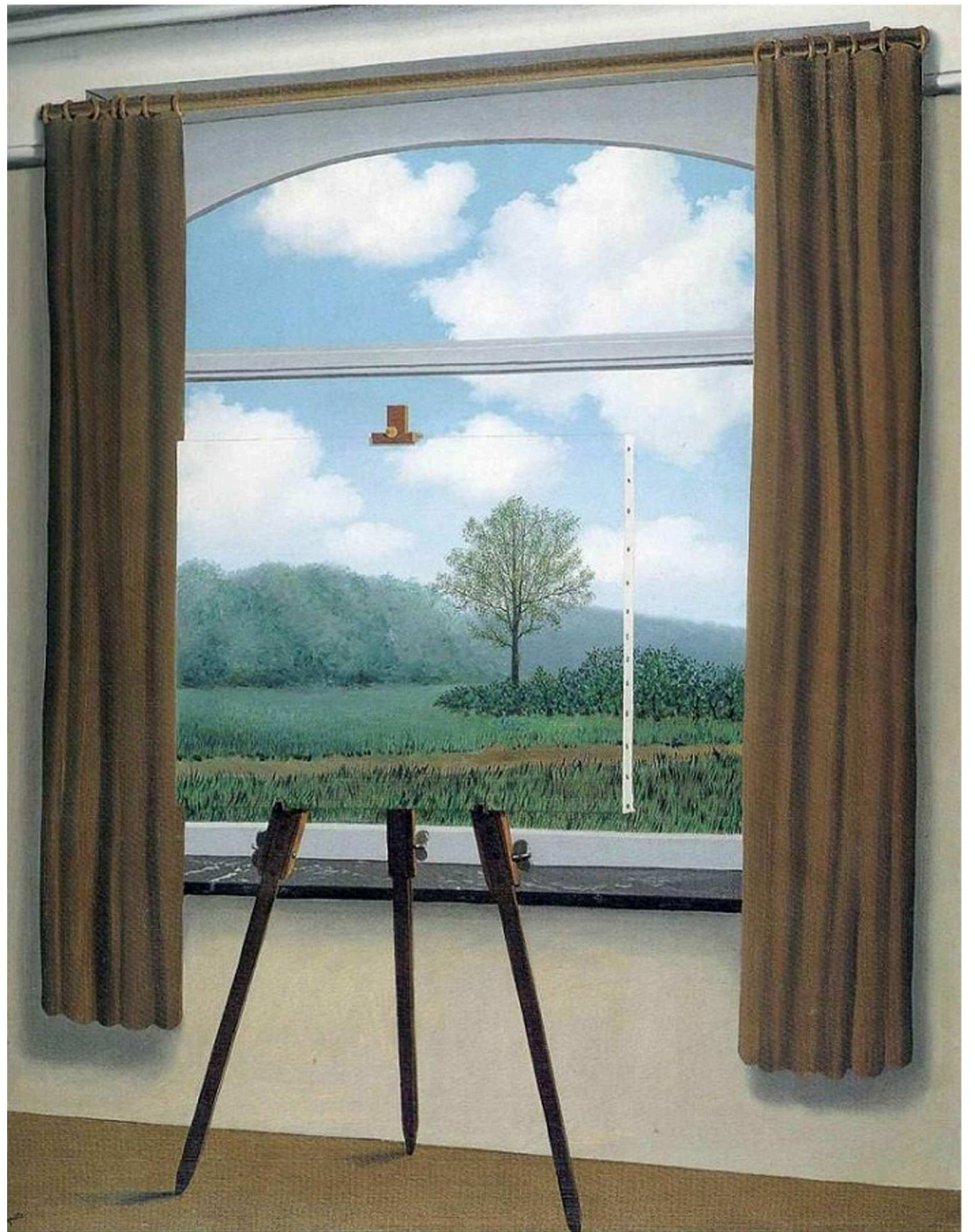


Fig.7.01. Página anterior: *La Condition Humaine*, René Magritte, en National Gallery of Art Washington (1933).
(Fuente: Hughes, 2009:139)

7.0. CONCLUSIONES: Propuesta de aproximación e intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Movimiento Moderno

"Hamm: ¿Qué sucede, qué es lo que pasa?
Clov: Que algo sigue su curso"

Samuel Beckett, *Fin de partie*, 1957 (Sloterdijk, 2000:205)

Para concluir el presente trabajo de investigación sobre el patrimonio conservado del Movimiento Moderno, proponemos la lectura conjunta de los tres pensamientos que hemos desarrollado en el *análisis y discusión* del mismo, recuperando el *pensamiento básico* como práctica hermenéutica que nos acerca a los valores específicos de este patrimonio arquitectónico; el *pensamiento crítico*, sobre el trabajo patrimonial realizado hasta ahora, como condición necesaria para avanzar en el trabajo patrimonial futuro; y el *pensamiento creativo* como propuesta para una nueva estrategia de intervención derivada de los dos primeros y condicionada por un *cronotopo* específico, basado en la actual relación espacio-tiempo, unido a la percepción patrimonial que el ciudadano tiene sobre sus valores patrimoniales propios: artísticos, científico-tecnológicos y socio-funcionales. De esta forma, exponemos una evolución de la estrategia patrimonial aplicada al edificio público europeo del Movimiento Moderno que se caracteriza por encontrarse en un constante proceso de metamorfosis, demandando una revisión progresiva de la metodología utilizada sobre él.

En primer lugar, consideramos el *pensamiento básico* como una fase inicial, reflexiva e imprescindible sobre el trabajo de intervención patrimonial desarrollado hasta ahora y aplicado directamente al Movimiento Moderno. Estimamos el inicio de una nueva etapa de aproximación hacia este *nuevo monumento*, no unificada, ni homogénea, que está más o menos extendida según la conciencia patrimonial de cada país. El monumento *no-histórico* empieza el procedimiento de recuperación con un nuevo posicionamiento preliminar, apoyado en la *ciencia del arte* que defiende que una parte de los valores patrimoniales son valores adquiridos por la obra de arte con el transcurso del tiempo. Estos valores propios *no-monumentales* definen la integridad del objeto y condicionan la preservación de su autenticidad, ajustada a una nueva realidad cultural que persigue la defensa de los *derechos del Patrimonio Arquitectónico* del Movimiento Moderno.

Posteriormente y derivado del *pensamiento crítico* que nos permite reconocer el edificio público europeo, diseñado y construido durante el siglo XX como una *obra de arte integral*, introducimos el concepto de *acción patrimonial aplicada* como una novedosa y necesaria visión que extiende la noción tradicional de intervención patrimonial hacia una idea más compleja, acorde a la naturaleza no uniforme del objeto patrimonial del Movimiento Moderno. En esta

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

acción, incluimos todos los valores, tangibles e intangibles, que definen el significado, autenticidad e identidad de cada edificio del Movimiento Moderno y que, frecuentemente, no son considerados, persiguiendo una reacción de integración de este patrimonio en la sociedad desde el auto-reconocimiento del mismo por parte del ciudadano.

Esta crítica del trabajo patrimonial realizado nos lleva a proponer intervenciones prolongadas en el tiempo. Para ello, hemos valorado alternativas al concepto tradicional de intervención y/o reproducción patrimonial que ya están siendo utilizadas, entre ellas destacamos conceptos como: la *conservación preventiva y programada*, la *monitorización*, los *derechos de autor* y la *propiedad intelectual* del patrimonio. Siempre, hemos contemplado opciones basadas en la *recuperación funcional*, dentro de unos límites de responsabilidad y respeto hacia él, unidos a la defensa de una sostenibilidad social, ambiental y territorial del trabajo realizado.

Aparentemente, puede resultar una *mirada* compleja sobre el Patrimonio Arquitectónico del Movimiento Moderno. Sin embargo, si miramos hacia el Patrimonio Arquitectónico Histórico, comprobamos como fueron necesarios numerosos trabajos de intervención ambiguos, debates ideológicos confusos y enfrentamientos teóricos sobre la opción más adecuada para el edificio, la ciudad y los profesionales que intervienen en ellos. Con el tiempo, se alcanzó un consenso internacional, fundamentado en criterios reglados más o menos uniformes, sometidos a frecuentes y todavía constantes revisiones, a pesar de su extensa trayectoria teórica y práctica.

En último lugar y desde el *pensamiento creativo*, nos acercamos al examen e interpretación del Patrimonio Arquitectónico del Movimiento Moderno intervenido y la difusión de sus valores, materiales e inmateriales, como un derecho del edificio a ser conservado de forma coherente a su significado y acorde con su naturaleza. O sea, subrayamos su valor artístico o plástico y preservamos el carácter social, funcional o de uso y científico-tecnológico del objeto. Transformamos el conjunto construido inicial, con sus valores propios y su evolución, en indicadores independientes que nos permitirán estimar la evolución del mismo en cada caso. De esta forma y desde un punto de vista holístico, tanto el profesional como el ciudadano evidencian cómo los edificios intervenidos con estrategias desacertadas modifican su *espacio negativo* exterior o destruyen su configuración espacial interior por la carencia de un trabajo global, coordinado y basado en la percepción del mismo.

Este pensamiento o *sabiduría práctica* está establecido sobre la relación del objeto patrimonial, su conservación, revalorización o devaluación; los derechos del patrimonio reconocidos desde un proceso de intervención cronológicamente invertido (trabajar sobre el edificio, contextualizarlo, analizarlo, compararlo y realizar una crítica arquitectónica sobre el resultado final); y la capacidad del ciudadano para identificar la vigencia de un patrimonio desde la adquisición previa de una comprensión o educación.

Actualmente, la innovación tecnológica que podemos utilizar sobre el edificio del Movimiento Moderno tiene capacidad suficiente de ofrecer soluciones independientes y ajustadas a cada realidad lo que facilita la aplicación parcial de las estrictas reglamentaciones o normativas vigentes en materia de seguridad, estabilidad, habitabilidad

y confort, consiguiendo una justa proporcionalidad de la modificación según cada realidad, sin condicionar negativamente el desarrollo del *re-diseño* del edificio. Esta situación ventajosa no está exenta de riesgos. Entre ellos, destacamos la mercantilización de este patrimonio desde *acciones de re-uso* inadecuadamente calculadas, desmedidas, para los valores, tangibles e intangibles, del objeto a conservar. Por lo tanto, proponemos trabajar con intervenciones en las que la revalorización material del patrimonio no implique una devaluación de los valores inmateriales propios.

Como ninguno de estos aspectos subjetivos puede ser legislado, reglamentado o regularizado, sólo queda aplicar el respeto a la dignidad del nuevo monumento junto con criterios razonables de intervención que puedan garantizar una *ética de conservación* para el Patrimonio Arquitectónico del Movimiento Moderno. Esta estará basada en la auto-conservación de sus valores propios como significado del edificio; evitar la auto-transformación de los espacios que lo configuran sin planificación previa o control; potenciar la auto-suficiencia del edificio transformado, permitiendo su evolución progresiva; y fomentar el auto-reconocimiento social desde la educación patrimonial. Estas son algunas de las medidas que deben estar incluidas en la praxis de intervención sobre este patrimonio para preservar la autenticidad del edificio desde el progreso de su identidad.

Desde un punto de vista metodológico, para alcanzar este objetivo existen nuevas políticas de conservación o sistemas de intervención, con afección mínima, basados en procesos cerrados de reconocimiento e investigación del edificio; experimentación y/o análisis de su valor patrimonial; reconocimiento ciudadano de las emociones transmitidas desde el re-diseño; y valoración de los objetivos alcanzados en la recuperación del mismo (Fig.7.02).

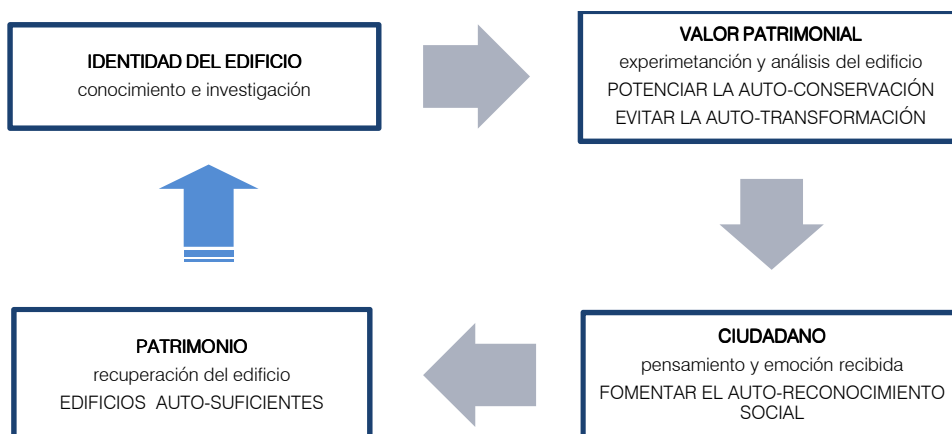


Fig.7.02. Diagrama de conceptos o indicadores desarrollados para alcanzar el *pensamiento creativo*.
(Fuente C. del Bosch)

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

En el caso de España, destacamos que todavía no está socialmente asumida esta aproximación al patrimonio del Movimiento Moderno a pesar de que estas políticas de intervención fueron definidas en la Carta de Burra 1999, con los principios de investigación-identificación, política de desarrollo, estrategias de desarrollo y monitorización. Previamente, la extensa normativa patrimonial histórica no los había considerado, sólo existían enunciados parciales en la Carta de Venecia 1964 y elementales en la Carta de Atenas 1931. Y, aunque con el Documento de Madrid 2011 se desarrollaron de forma específica, la situación de riesgo para los edificios protegidos del Movimiento Moderno continúa existiendo.

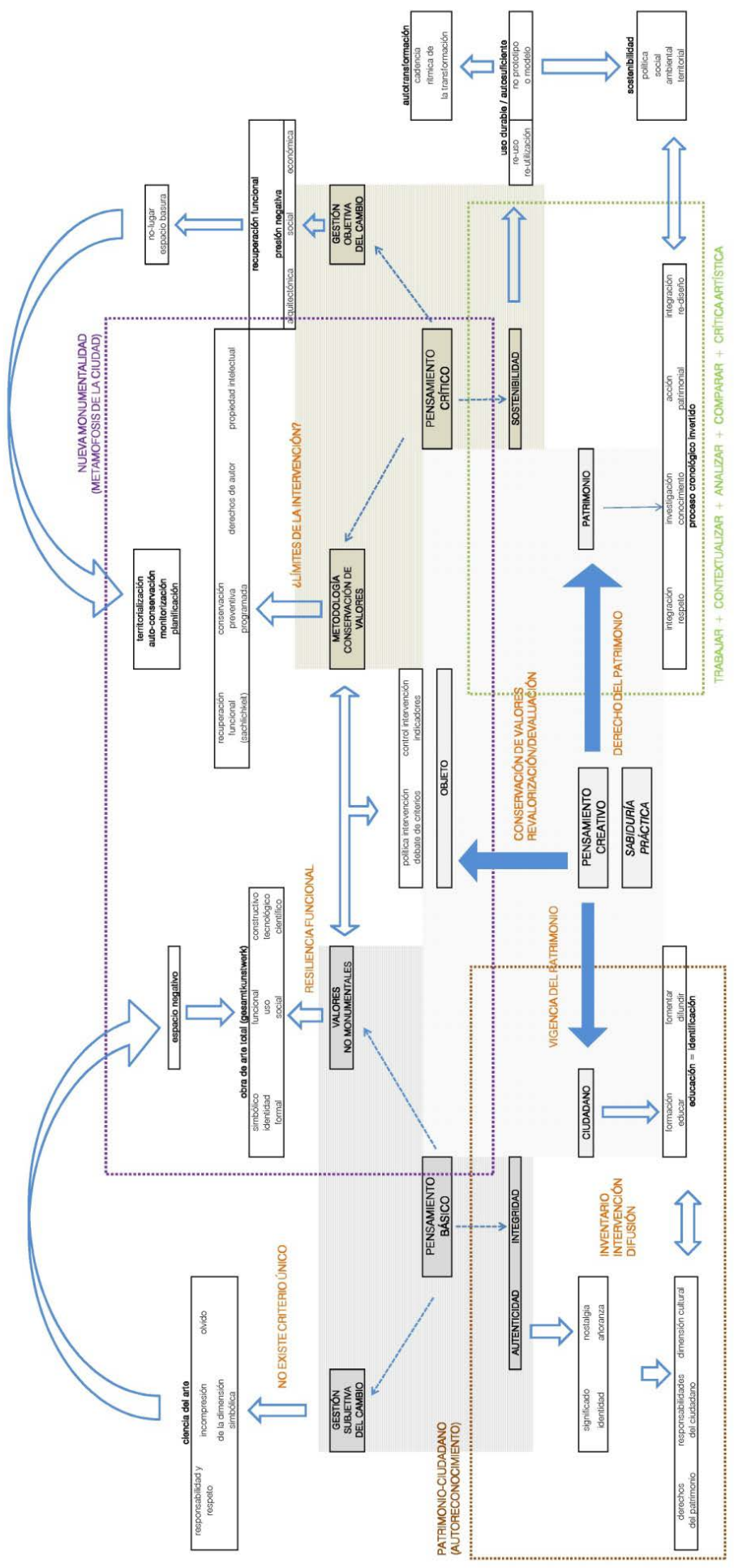
Socio-funcionalmente, dentro de este marco creado en torno a los procedimientos europeos de recuperación del edificio público declarado patrimonio del Movimiento Moderno, hemos propuesto una ampliación en defensa de la dependencia social de estos edificios y la independencia del trabajo patrimonial del poder político aunque reconociendo una relación de diálogo constante con la administración pública. Para ello, necesitamos desarrollar una estrategia profesionalmente coordinada por todos sus agentes, autónoma y separada del poder económico, que muestre la totalidad de oportunidades que contienen.

Los agentes físicos que condicionan esta *acción patrimonial* son tres: el profesional cualificado, la administración y el ciudadano. Estos deben coordinar su trabajo, potenciar la libertad del proceso creativo, realizado por el arquitecto, bajo la tutela y coordinación administrativa, y permitir al ciudadano *mirar* este patrimonio como parte del movimiento artístico del siglo XX. Dos de estos agentes están directamente relacionados con la conservación del edificio: el responsable del trabajo, arquitecto, y receptor del objeto, ciudadano. El primero debe tender a una especialización previa sobre esta tipología de patrimonio, buscando una profesionalización que le permita intervenir de forma consciente en una disciplina cultural dinámica; y, el segundo, debe contar con los conocimientos necesarios para recibir un objeto arquitectónico de marcado carácter socio-funcional que rompa con el estereotipo artístico de élite creadora. Paradójicamente, el último de los agentes, que condiciona la decisión final tomada, concentra dos funciones opuestas: legatario del edificio e interés socio-cultural del mismo y responsable de la búsqueda del máximo aprovechamiento económico en la configuración de la ciudad, provocando un desequilibrio en la *acción patrimonial*, en detrimento de la coordinación, el máximo interés para el edificio y la sostenibilidad del medio físico y construido que lo definen.

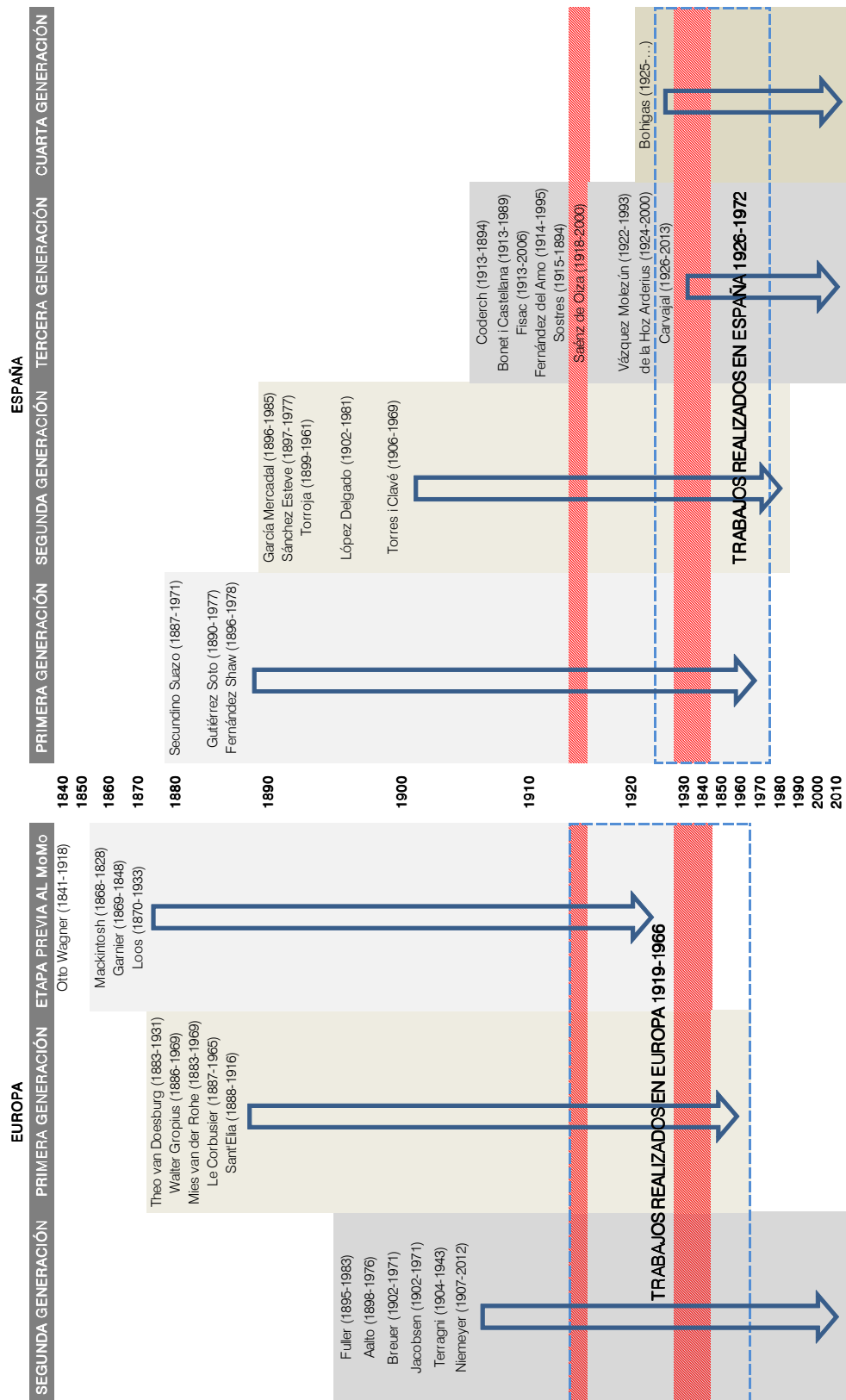
Con todo lo considerado, a nivel nacional proponemos una continuidad en el *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo XX* aplicado a la arquitectura que contemple una nueva etapa o fase de trabajo. Este avance no implica abandonar la fase inicial de documentación o catalogación de los edificios que indudablemente debe ser constantemente actualizada, pero sí supone un avance en la aplicación de nuevas estrategias de protección utilizadas en Europa para nuestros propios trabajos de investigación y conservación (Fig.7.03). De esta

forma, obtendríamos referencias propias, contextualizadas, para una nueva dinámica patrimonial progresiva que nos permitiría avanzar en la conservación del edificio, favorecer la formación especializada y promover la difusión social de un patrimonio arquitectónico vigente pero obviado.

Fig.7.03. Página posterior: Diagrama sinóptico: aproximación e intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Movimiento Moderno.
(Fuente: C. del Bosch)

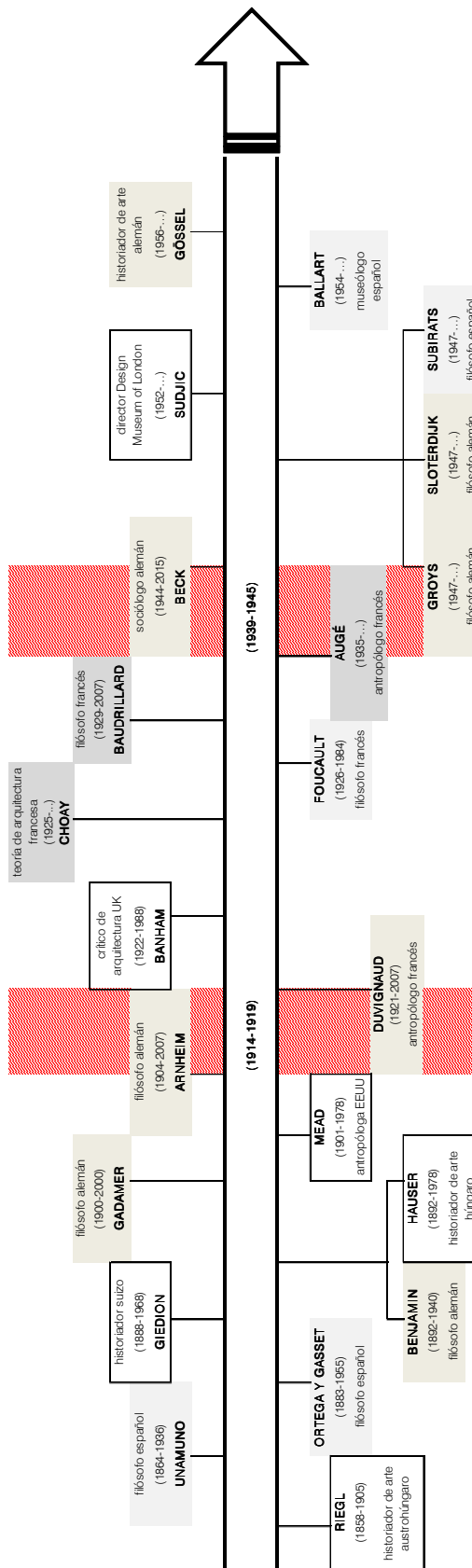


Anexo 01. Diagrama cronológico y comparativo del periodo de estudio considerado
(1919-1965 y 1926-1972)



ANEXO 01. Diagrama cronológico y comparativo del periodo de estudio considerado (1919-1965 y 1926-1972).
(Fuente: C. del Bosch)

Anexo 02. Diagrama cronológico de autores referenciados



ANEXO 02. Diagrama cronológico de autores referenciados.
(Fuente: C. del Bosch)

Anexo 03. "The reinforcement of rationalist architecture. Raise awareness of this heritage's value: identity"

ANEXO 03.

“The reinforcement of rationalist architecture. Raise awareness of this heritage’s value: identity”

Fig.03.1. En *Sguardi Ed espeienze sulla conservazione del patrimonio storico architettonico*. NARDINI EDITORE. Monza / Mantova (Italy). 2014



Brief review about Rationalist Architecture. Past and present.

“Each day brings their harvest. We are unfortunate, if we do not see it, nor we know it; we are blind by to not discover, every morning, the promise of the new time”
(Le Corbusier, 1963:25)

In the 20th century, Europe had a complex socio-political situation which was reflected in its devastated cities who demanded be intervened. Thanks to social action, this scene was overcome. It was based on the work developed by Vanguards and it recovered the consciousness of the Modern Movement ‘humanism’.

Mainly, the rationalism was based on analytical reason. Distinction and classification were the instruments for this logical process and it is approaching almost to the abstract. The rationalism in architecture agrees with the functionalism. The volume, where it is the activity, is the result of a utilitarian process. The expressiveness of the function is the base of beauty. Materials and techniques are expressed in a way more or less authentic “In fact, these same beliefs of modern architecture have become the biggest obstacles in order to achieve a monumental expression. In this sense, modern architecture has distinguished itself by its willingness to form (...) the concept key of expression consists in directly identifying modernity with functionality and technological advancement” (Montaner, 1997:92).

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

In the House of men, in 1979, Le Corbusier developed the 'Principles of Human City'. He defined the liberation of the individual and his personal accomplishment as part of a city, making a condition of how it must be built. Then, "the material city must be equipped in such a way that facilitates this release in the best possible conditions, given the place and the time" (Le Corbusier, 1999:26). This is the reason why we need to know what social reality represents and which historical moment reflects different elements in that form because "every age has its style of being unfulfilled in the world. And each conscious dissatisfaction regarding the world contains the germ of a new culture" (Sloterdijk, 2001:65). Therefore, the 20th century worries are reflected in the rationalist architecture.

With the passage of time, some of these rationalist buildings form part of the architectural heritage of the 20th century but we must not forget that for a long period of time, for various reasons, part of this heritage, the weaker and less considered by society, it has been altered improperly (re-used or preserved) and, even, it has been lost. However, thanks to the work developed by certain institutions (UNESCO, ICOMOS, DOCOMOMO, CATH20C, TICCIH, etc.) it has been able to begin to raise awareness about these heritage values without social esteem and with lack of recognition. Ortega y Gasset defined the 'unpopularity' in a new art which divided into two parts; a minimal, consisting of a small number of people that are favourable; another majority, innumerable, that are hostile (...) what happens is that the majority, mass, not understand the characteristics of the Art Nouveau (...) From the sociological point of view, it is that you divided the public into these two kinds of men: those who understand it and those who do not understand it.

Eventually, some of these buildings were surrounded and were attached to each other. Sometimes, this process has been a degradation time and, today, we can consider this like traces of this human city. However, we believe that when "the physical place begins to degrade not only comprises environmental degradation, it refers also to degradation of the territory built and to social degradation, which is a consequence of both" (Magnaghi 2011:92). It is in this approach of territory where we see of the relevance of built elements within the whole of the city. The "rationalist heritage object results of a germ and answers of a social feeling that need being a subset of these forgotten objects put into value and get to be considered world heritage. It will be a new heritage created from a new monumental character" (del Bosch, 2014:1). "Each period has the necessity of create own monuments" (Giedion, 1997:165).

It is necessary to evolve and to break with the pre-established ideas that define the current concept of 'heritage's aura'. Within "the long historical periods, together with the mode of collective human existence, they also change the way of its human's perception" (Benjamin, 2003:46). As a result, we can say that we need to redefine the aura like an extensive concept, which includes the whole of the physical urban reality from the identity of this heritage object. Its eloquence will be the final factor to look for and to define a new monumental character. This evolution finishes with a hermetic language where the emancipation of design and architecture are not independent of social implications.

Acknowledgement of Rationalist Architecture. Identity.

"The task of art, and therefore also of modern art, remains the same as always: the modern art must provide modern forms created by ourselves, that accord with our knowledge and our activities"
(Wagner, 1993:54)

Eventually, the evolution of rationalist architecture has created some famous landmarks or buildings-icons. And, today, it is almost impossible to choose just one. Several rationalist landmarks have been established like iconic symbols and have been valued with the acceptance of their cultural significance. We should know it like the "meaning aesthetic, historic, scientific, social and/or spiritual value for past, present or future generations. Cultural significance is embodied in the site itself, its setting, fabric, use, associations, meanings, records, related sites and related objects. Sites may have a range of significances for different individuals or groups" (ICOMOS, 2011). We can say that their value is motivated by their authenticity. In the Nara Document, in 1994, the main lines were settled in the heritage act. It was based on respect for cultural diversity, social and cultural values where identity and authenticity of objects are the objective to reach. However, we believe that there is an absence of 'clarity' in the appreciation of values which causes a lack of their own independent heritage values. This confusion is in the definition of the current heritage's identity.

The society understands the historical and traditional value of architecture but it should know a new value, the 'contemporary value' defined by Riegl. Nowadays, "in this respect, the indifference to the people is wonderful and, equally, the indifference to things to our respect" (Baudrillard, 2001:80). The historical heritage is well known without a doubt. The past stirs emotions because we have a framework of references that we can recognize in ourselves. However, the present and future are unknown and we don't know where it can come from. "Continuously, the present is reviewed in the light of the past with the intention of obtaining, by comparison, the validation of situations and attitudes which still used today despite the discrediting of authority in this post-moralist time" (Ballart,1997:44).

We believe that the indifference to origin's feelings makes complex the heritage's definition because it establishes the nature of this architecture. If we apply to architecture, the latest works on the identification of a generic artwork, whatever its nature, as an asset, we would highlight the importance of citizen-heritage relationship. The recognition of a generic type of architecture like heritage must be initiated by the individual, believing and picking it up voluntarily, because the forced establishment of a meaning which does not arise in a natural way it can lead to rejection. As a result of this new link, citizen-heritage, it has been created a new definition of heritage, which leads to a dynamic and social participatory process. Sometimes, we mistrust recognised items. In this action to looking at we must understand heritage and how everything helps to identify shape, to characterize contexts, to generate feelings of ownership. The heritage belongs to a society that is at the time your direct legatee and it can modify it according to every look. The question about value should be always attributed to the society because it can be acquired it or not,

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

when it is projected onto it. Rationalist buildings need being looked at by society. In this way, it can ensure the knowledge and transmission of its cultural meaning.

In 2009, Copeland defined the memory's product, both personal and collective. He was based on experiences, with both tangible and intangible aspects of the past, and how it contributes in the new heritage education to broader aims of developing identity and citizenship. However, citizenship should also bring with it responsibilities. We have to build the heritage from the education. By doing so, we help develop and maintain societies establishing the relation citizen-heritage. People need to recognize this heritage by itself and to mistrust pre-established items. Therefore, "the responsibility to conserve must fall on the society, creating a way of intervention on which it suggests a possible protection" (Arévalo and del Bosch, 2011:3) from the analysis of this architecture.

Since Franceschini Commission, where it was established that cultural values belong to the cultural heritage of the nation, we have incorporated the historical reference from civilization. Therefore, the historical value – art appears like a benchmark of civilization; highlighting the social value of the monuments to know where "people are better adapted to the future that social institutions and their representatives" (Beck, 2009:16). The knowledge allows people to decide and to behave like a free person. However, it should be built under reflected forms. Because when a lack of knowledge, it is not known, the consequences will be unintended and of no value. "The distinction between knowledge and ignorance, and the distribution of knowledge and ignorance, it is based, therefore, on a social structure, a gradient of power among individuals, groups, authorities, monopolies and resources (...) this concrete and sociological distinction is the correlate of a conflict of rationalization that is very difficult to delimit. Talk about unintended consequences (...) of this conflict (...) it starts to exclude other forms of knowledge and it starts to use the ignorance" (Beck 2009:199). We need a new sociological imagination, sensitive to this modern knowledge and enough strong to break the academic routines. This would entail that we should create a social definition of risks and management of risks in different cultural contexts. Therefore, it is essential to clarify the issues of irresponsibility organized and to define the relations between different politic-cultural contexts.

Today, "the situation remains unchanged in one aspect: the art is conceived like a luxury and not like a means to life sensorial (...) the imagination is needed to know the eternally changing reality (...) the demand of educating the emotional of the masses does not exist or it is considered like something secondary, and it is left, like political propaganda, in the hands of speculators and agitators (...) there is an amazing array at our disposal of new media and it is not used" (Giedion, 1997:170-175). If people think about these different characteristics and how this architecture makes them feel, for instance, they can conclude by asking, how this architecture uses ornaments from a psychological point of view because "the ornament would serve to lighten the worker from the monotony of his work" (Loos, 1931). Or maybe, just as Van Doesburg defined in 1924, in "Towards a plastic architecture", a new

architecture without pre-established shape or style; where the monument is not connected with a huge element; the ground plan is permeable and opened; the symmetry has disappeared, how it has been created. And just as, in 1929, Moholy-Nagy defined the architectural space like “each cultural period has its own concept of space, but it takes some time people can understand it consciously. This is what happens with our own spatial conception. Even to define it, there is a considerable hesitation. This uncertainty manifests itself in terms that we normally use; and these in turn increase the general confusion”. By the experience of architecture “it is necessary to possess the functional ability to capture space (...) This education is responsible that this educated man has not been really able to appreciate the architectural work like an expression of spatial articulation (...) All architecture must be conceived like a unit. Without this condition, the architecture becomes a simple meeting of bodies empty that it may be technically feasible, but never, it will provide the exciting experience of articulated space”.

Some of the main rationalist ideas are functionality, unit of work and culture. And it will feature recurring concepts throughout this modern movement, and initially it will constitute a precious instrument for political economy. We have to know that the architecture is not only a monumental building facade, it is like an art object, and we should avoid deceptions. Fighting against the apparent deception and the immobility of historical ideas; this realism is the denial of any estrangement of reality and we have to put it in value.

But people need to identify that “The aura of a human work consists of perennial and unrepeatable character of its uniqueness or singularity (...) For this reason, the work in which prevails the culture value, can only be an authentic work; It does not support copy of itself. Any reproduction of it is a desecration (...) the same, it could be said about (...) the architectural works, although it seems to be made once into a single finished version (...) it exists in a state of work unique and unrepeatable, restricted and irreproducible” (Benjamin 2003:16). Because in the “Authenticity: even in the most perfect reproductions, one thing is always left out: the here and now of the work of art, its existence is only in the place where it is located. His history (...) is their only existence. Within this history, there are the same transformations that has been suffered in its physical structure over (...) the concept of the authenticity of the original is constituted by its here and now (...) the wide concept of authenticity escapes mechanical reproduction” (Benjamin, 2003:42).

This orders architecture’s functions and objects were defined by Le Corbusier in *The House of men*, and he explained too how to take up space with a few of buildings and roads. With this urban planning, Alberto Magnaghi establishes *The Statut of Place* like a scheme where “the construction of the statute of the places, it through like a complex process of heritage’s value recognition, restricting the strategic scenario building (...) like part of the planning process. And the scheme shows how each stage of the planning process requires the promotion of specific instruments of participatory democracy: first, for shared self-recognition of the heritage values; subsequently, for the contractual and constitutional definition of the status of places, for the negotiated design of the strategic scenario, taking into account the rules statutory, and, ultimately, to the social production of plans and projects that build own

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

stage" (Magnaghi, 2011:168). Both authors try to create a clear and scientific point of view about the city. The first defined the beginning and the second explained how it should preserve it.

Other relevant characteristic is the concept of elemental composition developed by Banham and the relation time-architecture developed by Le Corbusier. The first featured "the sense of responsibility of the architect to society in which he lives (...) from the tradition of academic teaching" (Banham, 1977:27). And the second, in *The House of Men*, where Le Corbusier defined that the authenticity should not be like "nostalgia of origins and / or authenticity obsession" and, in addition, he made a complaint about the usual action with respect to the origin "the demand for authenticity which translates into an obsession of the certainty: what is it the origin of the work, its date, its author, its sign" (Le Corbusier, 1979:86).

It is fully assumed the role of society through the Administration in the heritage action, to understand the collective nature, like this ensures the community enjoyment from cultural diversity and identity. This interdisciplinary work must be supervised by society because there is a great importance of the culture in today's economy. Therefore, the duty to protect, preserve, and disseminate must rest with society who owns it and enjoys it, acting administration like an agent, which must work in the public consciousness through political support, being aware of the dangers that are emerging: the unpredictable character assimilate to its market value, in a new consumer society, in which the aging and obsolescence, are the main factors of evolution. It should not create a consumer product to save its heritage; we need a solid and independent basis, not subject to the oscillating character of the market.

Reinforcement of Rational Architecture. The education heritage like an instrument of protection.

"Seeing is a distance action"
(Ortega y Gasset, 1984:41)

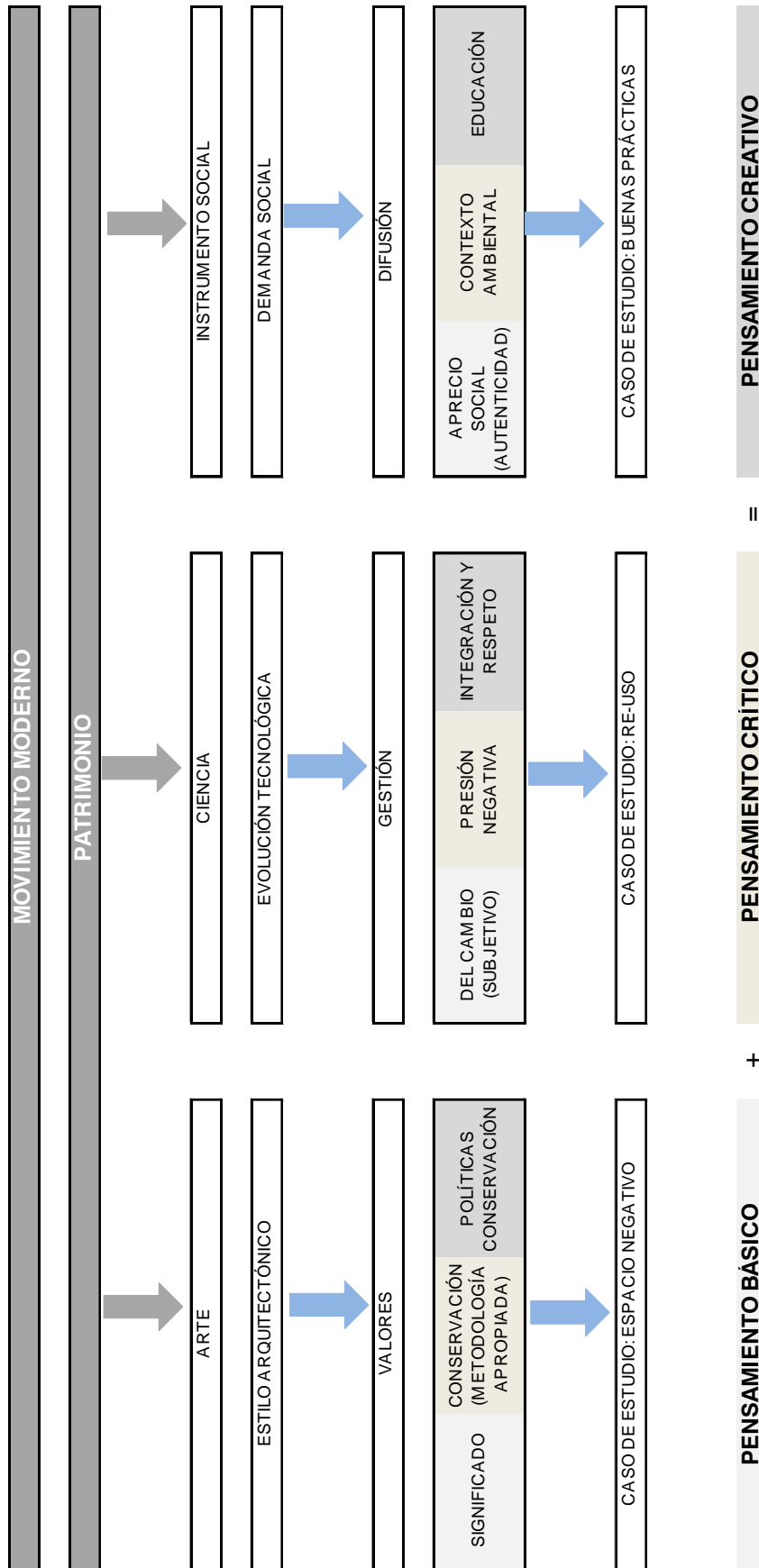
For establishing the basis for this heritage awareness in the relation citizen-heritage, it is necessary to learn how art objects are worth of what they are and not what they represent. This type of knowledge is achieved when the observer has a true wealth of references. The only action that will allow us to know the heritage values, ensuring the correct conservation, it will be the heritage education (ICOMOS, 2011). And, in addition, it is necessary to understand the connection education-citizen-heritage like an instrument of protection because "the correct cultural use will guarantee permanence" (del Bosch, 2013:1) of these least known patrimonial assets. "Culturally and socially, there is great indifference caused by the lack of social practice and an incorrect and insufficient heritage education to the aura of the rationalist heritage" (del Bosch, 2013:1).

“The learning capacity of the species is the critical point: a priori, humanity has difficulties to learn because it is not an individual, it is a set of (...) for this reason, humanity cannot be wiser than a human; altogether, it cannot be even so wise as the individual” (Sloterdijk, 2001:78). From here, we defend specific instruction that identified the new object with its own cultural value, developed in a sustained unlimited growth; it allows controlling the market of the urban territory like a local system. The “local development, the mode to take advantage of the heritage is decisive with respect to the possibility of overcoming the problems of sustainability (to keep promoting the heritage for future generations)” (Magnaghi, 2011:111). Always, it is adapted to each city understood like unique protection instance. “The future of our historic urban landscape calls for mutual understanding between policy makers, urban planners, city developers, architects, conservationists, property owners, investors and concerned citizens, working together to preserve the urban heritage while considering the modernization and development of society in a culturally and historic sensitive manner, strengthening identity and social cohesion” (Vienna Memorandum, 2005).

Undoubtedly, this new object-monument has a socio-economic value as well as all the elements included in the historical heritage. Choay, in her vision of the heritage city, postulated the understanding of heritage as something more than a 'market value', defending its collective character, regardless of its origin, protected not only by the age, and including also the most recent heritage's buildings.

Then, to restore this part of the built environment, that shaped the city during the first half of the 20th century from a wide point of view, beyond the building, “people need to remember the clear and rational approaches to its origin: live, work, recreate and circulate (...) And of these four functions, Le Corbusier made the following note: the urbanism is the way of being of an age” (Fisac, 1975:123). And, on this condition, it has to evolve social awareness of heritage and new monuments. It is based not only on the age of the item, but in its intrinsic value like a reflection of an era. It should be transformed it into an object worthy of being transmitted to future generations. And always, it should be understood like a whole and never like a way isolated. The only action, that will allow you to preserve architectural heritage values, is ensuring that there is an appropriate conservation with the heritage education.

Anexo 04. Diagrama de conceptos e indicadores desarrollados para alcanzar el *pensamiento creativo*



ANEXO 04 Diagrama de conceptos o indicadores desarrollados para alcanzar el *pensamiento creativo*. (Fuente: C. del Bosch)

Anexo 05. "Good heritage action and the possibilities for reused buildings"

ANEXO 05.

“Good Heritage Action and the Possibilities for Re-Used Buildings”



Fig.05.1. 14th International Conference Proceedings, DOCOMOMO. International.
The Modern Movement towards the future. Lisboa (Portugal) 2016.

The rationalist heritage is made up of an ensemble of buildings that were ahead of time. There is a tiny group of icons which have appeared to solve a social problem at that time, even before it was materialized, because these first buildings were not an academic ensemble of items only an experimental way to create architecture. This solution was the reflection of social functional requests and all rationalist buildings were born into having a specific and relevant use because it was one of the main reasons to build them. It takes part in rationalism like an essential part of its style, describing a “relevant moment in a period of time”(Wagner, 1993:52). The first rationalism reflected new knowledge and activities because it symbolized a new lifestyle where shape and politics have an ethical social point of view.

Riegl places the essence of architecture in every space concept. While the traditional space is “different volumetric with well-known, discontinuous, delimit, specific, Cartesian and static shapes” (Montaner, 1993:28), the rationalist space is distinguished from interlacing its own light, free shapes and continuous spaces, creating an essence with a true use or activity and emergent technological solutions.

Nowadays, these heritage objects have been acknowledged officially, in spite of being deserted and being inevitably degraded during the years. It has been a complex and slow artwork, full of hard decisions because some values are not recognised and their intangible issues are easily changed. Furthermore, it should be highlighted that

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

these are highly sensitive to incorrect modifications which could occur in an involuntary work of intervention. Occasionally, the experience leads us to think how the values of these buildings have been unconsciously altered on account of inaccurate knowledge of theory or simply evolution of time.

From a scientific point of view, Arnheim¹ explains that architecture like an art establishes relations between understanding-reason, intuition-intelligence and enthusiasm-frustration. All of these are absolutely essential to appreciate the global structure of the artwork. If we apply this concept to original rationalist buildings, you could observe that there was a correct balance between use-reason for being and shape-enthusiasm for living; and both have been created for a specific programme because, normally, they have special features with symbolic characteristics in order to identify this heritage without losing its' functional value.

When some of these aspects are modified, the harmony of original design disappears. Generally, a significant increase of use-activity is able to destroy the relation shape-space. Besides, added requested spaces had been eliminated from the original idea and as a result have distorted, morphologically, the first element in an unconscious way. Sometimes this has been done in inside spaces, losing connection or breaking continuity. Normally, it is reversible work. However, there are other irreversible outside actions where the loss includes habitable spaces or distortion of shape. Paradoxically, this architecture has developed and is based on wide and detailed theories which you can have access to, thanks to the International Congress of Modern Architecture (CIAM). Within these objectives and principles, there are "reflexive and orthodox works, based on applying an exact method"(Montaner, 1997:12) but, unfortunately these premises are sometimes not taken into consideration during the process of intervention.

Occasionally, society and architects have forgotten why these kinds of buildings have been created, designed and built. Consequently, it has come to destroy the art of rationalist space: logical process combined with usefulness. These values have appeared in the project's origin like in all free arts, in the initial idea. That is the reason, like previously with all heritage actions, why you have to learn from the *practical wisdom*² and think about how and why it was created in order to understand this *new monumentality*³ because symbolic value appears in a project's concept. For instance, Rationalism is based on a logical process from abstract and functional concepts. And it becomes to art space with a specific use which is reflected in its' space concept with a specific form language. Its' scientist-constructive value is in the material object and it is connected to use value. Eventually, these immaterial aspects are inaccurately altered and unavoidably, the building's shape too.

¹ Rudolf Arnheim, *Ensayos para rescatar el arte*, Madrid, Cátedra, 1992, 182-183.

² Phronesis or Practical wisdom was defined in Nicomachean Ethics by Aristotle.

³ Sigfried Giedion, "The need for a new monumentality", *From New Architecture and City Planning*, Paul Zucker, Nueva York, 1944, 549-568.

Today, some rationalist buildings still keep their initial value and have a correct use because it is a pioneering architecture, which is valuable in its architectural works, translated like a unique space. However, some built spaces, with a high symbolic responsibility and no ornaments, have been modified on account of new uses. Maybe, there are a great number of non conserved qualities because heritage actions have not been appropriately applied to them. Inevitably, the practical wisdom is not put in use-value and space concept because intangible values have disappeared.

This loss in Modern Movement is a consequence of the lack of harmony between physical place (*human city*⁴) and built place (*material city*⁵). Both are relevant elements in order to define the project city because they defined the initial idea. Normally, the development of material city includes the loss of the human city because this non-built part is forgotten and damaged⁶ with new uses.

This is a good example of the current rationalist works. Because a new city defines a new heritage which has been created by a new monumentality and it develops and breaks new pre-established ideas in which the aura concept is redefined in a new and wide heritage. "During long periods of time, the model of human existence and the human perception have been developing continuously"(Benjamin, 2003:46) like common practice but now there is a reason to change because a social significance rescue of rationalist buildings is needed. Choay, in her perception about the heritage city, postulated that heritage knowledge is more than a market value. She defined collective features, independently from its origin and protecting not only old buildings, because they have a great number of years, but also she attracts attention to recent heritage. Now, this theory should be incorporated into an educational global project in order to learn about it and improve the relationship with society and rationalism in all population segments.

In Spain, there are areas where this architecture has fallen into disrepute. However, "it is worth remembering that it was not like that in the beginning. It was the target of widespread welcome"⁷. In some cases, its' values have been lost and it has not been able to be re-used because of external conditions. This kind of architecture started as a functional object and reflected a changeable society. Its' obvious contemporary value has been unprotected by the actual cultural work. The lack of previous thorough analysis could have caused some incorrect modifications when some new functions were being integrated into them.

⁴ "The human city was defined like the freeing of people and the personal development as a part of the city's origin". Le Corbusier, *La casa de los hombres*, Barcelona, Apóstrofe, 1999, 26.

⁵ "The material city was the built city which should be equipped in the way to make easier the freeing in the best conditions, given place and time". Le Corbusier, *La casa de los hombres*, Barcelona, Apóstrofe, 1999, 26.

⁶ Rem Koolhaas called this space created in disconnection and excess of globalization "Junkspace". Meanwhile other authors like Marc Augé analyzed it as a not built part and forgotten, damaged by the prominence of building, creating "non-place". Despite shape concepts, they agree about all it is built is surrounded and linked by transition spaces which can be estimated like traces of the human city.

Rem Koolhaas, *Junkspace*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, 35.

Marc Augé, *Non-places: introduction to Anthropology of Supermodernity*, Barcelona, Gedisa, 1992.

⁷ Reyner Banham, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Barcelona, Paidós Estética, 1977.

DEFINICIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Acciones patrimoniales aplicadas al edificio público

Officially, these buildings have been listed, receiving the approval of their *cultural significance* (Madrid Document 2011). You can say that the heritage assessment assures that goal, started in its' *authenticity* (Nara Document 1994). However, frequently the *conservation* (Venice Charter 1964) has not managed to reuse them because it has not done as much as necessary to *make it useable* (Burra Charter 1999). It is required to organise correctly the knowledge about rationalism. Because the theory is clearly identified and preserved, in spite of the fact that the object is continuously altered by external agents or facts which are looking for new roles or needs. It is unavoidable that the aura of buildings changes when they are modified. The scientific, symbolic and used value is evolved in every intervention work. Regrettably, the re-use has not always been understood like the most normal way of conservation or possible option (ICOMOS-TICCIH⁸). "In the utility search, rationalist architecture agrees with functionalism. The premise is that functional result is shape" (Montaner, 1997:67) and you need to have a wide theoretical knowledge about it to have a creative knowledge to change it.

The theory/practice relationship is unquestionable and the re-use should be understood like an evolution. It reflects the ability to reconvert. It should be suggested like a development and not like a replacement as it has been a balance between an original and a heritage project. Incorrect use could cause the partial or total destruction. The use is a heritage value that is worthy of being preserved and recovered. It is considered that a good intervention-work has to strengthen use, understanding adaptability like heritage issue and it should be done by a scientific and multidisciplinary team. When you participate in a heritage project, "you cannot forget that an architectural object is defined as many objectives, which are used (...) to determine a special context" (Gadamer, 1994:207). It is an increase of art's concept. And then, when you are modifying it, you should look for a good balance between buildings rules and the environment. A dialogue theory-creation is needed in intervention heritage projects because if you generate a social sense of belonging to rationalism, you could help to identify it and, at the same time, improve object-public relationship. This work should be completed with the understanding of previous artwork which has been materialized already. Kandinsky⁹ defined that the transformations of elements and the assessment of different actions is weak like words, if they are not supported by energetic and open examples.

One of the most evident references are the rationalist schools because these kinds of buildings have needed to evolve in order to continue with the same use. These have had to reduce classrooms, to increase the number of departments, therefore adapting to new educational demands. And it has been thanks to its' concepts of architecture: structural modulation, orientation and flexibility form. Generally, the great functional diagram is the best part of them. Nevertheless, other buildings have lost their original uses and opportunities to be re-used when original ideas and spaces have been demolished. Maybe, the most fortunate are the residential areas whose

⁸ "Dublin Principles. ICOMOS-TICCIH. Principles for the Conservation of Industrial Heritages Sites, Structures, Areas and Landscapes. 2011", accessed on January 13, 2016, <http://ticcih.org/about/about-ticcih/dublin-principles>

⁹ Vasilii Kandinsky, "Escritos sobre el arte y artistas" *From Roser Calaf y Olaia Fontal, Miradas al patrimonio*, Gijón, Trea, 2006, 27.

morphologies continue having the same use and the most unfortunate are the forgotten administrative buildings: these objects are in an inevitable degradation because there is not a social agreement in order to recognise them as heritage and their values, evidence of buildings skills.

This kind of work about new heritage related to economic viability is unthinkable in relation to historical heritage. A gothic cathedral will never be questioned or remain out of use. The loss or replacement of rationalist spaces or buildings disagrees with all theoretical knowledge of conservation and sustainability. We are contradicting ourselves because we have not appreciated the guideline established by its theory.

In conclusion, there is a necessity to strengthen, disseminate and educate in a strong way to avoid this negative action. Therefore, you can conclude that it shows a discrepancy between theories and practices of re-use. The citizen/heritage relationship is relevant to appreciate in a voluntary way the meaning of rationalist buildings. "Identity and authenticity of re-use is born in a dynamic, social and participative process. People should observe even with mistrust, pre-established heritage objects" (del Bosch, 2013:1). The obsolescence is the main element to be avoided in a non stable heritage. Society should know it in order to appreciate it without obstructing its' natural development. An accurate cultural use is the best instrument to protect values and help the weakest heritage.

Anexo 06. Relación de la normativa patrimonial aplicable

ANEXO 06. RELACIÓN DE LA NORMATIVA PATRIMONIAL APLICABLE

2016	Plan Nacional de Patrimonio Industrial (actualización)	TICCIH
2014	Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo XX	IPCE
2014	Documentación de 256 elementos del Catálogo inicial de Edificios del Plan Nacional del Patrimonio del siglo XX	IPCE
2014	Ley 21/2014, de 4 de noviembre, texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (modifica Ley 1/1996, de 12 de abril)	España
2013	Inventario AIU_SXX, Estudio y Adaptación al PNCPCSXX de los Inventarios de Arquitectura de ese siglo en España	IPCE
2011	Principios de la Valeta para la salvaguarda y gestión de las poblaciones y áreas urbanas históricas	ICOMOS
2011	Principios de Dublín, Principios de conservación del patrimonio industrial	ICOMOS, TICCIH
2011	Carta de Madrid, Criterios de Conservación del Patrimonio Arquitectónico del siglo XX, CAH20thC	ICOMOS
2011	Recomendaciones sobre paisaje urbano histórico, París	UNESCO
2009	Carta de El Bierzo para la Conservación del Patrimonio Industrial Minero	IPCE
2008	Carta de Itinerarios Culturales	ICOMOS
2008	Carta para Interpretación y Presentación de Sitios de Patrimonio Cultural	ICOMOS
2008	Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible	ICOM-CC
2008	Conservación del Patrimonio Mundial: Directrices Operativas	UNESCO
2007	Ley 14/2007, de 26 de noviembre, Patrimonio histórico de Andalucía (BOJA 248, 19/12/2007)	
2007	Carta de Cádiz	DOCOMOMO
2006	Protección el patrimonio cultural europeo, natural y arquitectónico, en el ámbito rural y en las regiones insulares	Parlamento europeo
2005	Memorándum de Viena sobre Patrimonio mundial y arquitectura contemporánea y la gestión del paisaje histórico urbano, Viena	UNESCO
2005	Declaración de Xi'an, Conservación de la Configuración y Estructuras, Sitios y Áreas	ICOMOS
2005	Convención sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad, Faro	Council of Europe
2003	Principios para el Análisis, Conservación y Restauración Estructural del Patrimonio Arquitectónico	ICOMOS
2003	Declaración destrucción del Patrimonio Cultural, París	UNESCO
2003	Carta de Nizhny Tagil sobre Patrimonio Industrial, Moscú	TICCIH
2002	Memoria del Mundo, Directrices para la salvaguardia del Patrimonio Documental	UNESCO
2000	Carta de Cracovia	
1999	Carta de Burra, Sitios de Significación Cultural	ICOMOS

1999	Segundo Protocolo, La Haya	
1997	Documento de Pavía – Preservación del Patrimonio Cultural	
1994	Carta de Nara, Autenticidad (Japón)	UNESCO, ICCROM e ICOMOS
1991	Conservación del Patrimonio arquitectónico del siglo XX	Council of Europe
1990	Carta para la gestión del Patrimonio Arqueológico	
1990	Declaración de Eindhoven	DOCOMOMO
1987	Carta conservación y restauración de los objetos de arte y cultura	Italia
1987	Carta de Washington, Conservación de Ciudades Históricas y Áreas Urbanas	UNESCO
1986	Resolución conservación de obras de arte y objetos de interés cultural e histórico	
1986	Carta de Toledo para la conservación de las ciudades históricas	
1985	Ley 16/1985, de 25 de junio, Patrimonio Histórico Español (BOE 29/06/1985)	España
1985	Convención del Patrimonio Arquitectónico de Europa, Granada	Council of Europe
1982	Conferencia General de Berlín	
1981	Carta de los Jardines Históricos y Paisajes Culturales, Florencia	ICOMOS
1979	Recomendaciones 880 de la Asamblea del Consejo de Europa, Conservación del Patrimonio Arquitectónico Europeo	
1976	Carta de Turismo Cultural, Bruselas	ICOMOS
1976	Carta de México en defensa del Patrimonio Cultural	
1976	Recomendación relativa a la salvaguarda de los conjuntos históricos o tradicionales y su función en la vida contemporánea, Nairobi	UNESCO
1975	Declaración de Ámsterdam. Carta europea del patrimonio arquitectónico	Council of Europe
1975	Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico	Council of Europe
1972	Convención sobre la Protección de patrimonio mundial, cultural y natural	UNESCO
1972	Carta del Restauo, Roma	Italia
1971	Revisión de la Convención Universal sobre derecho de autor, París	UNESCO
1968	Recomendaciones sobre la conservación de los bienes culturales que la ejecución de obras públicas o privadas pueda poner en peligro, París	UNESCO
1967	Normas de Quito, Conservación y Utilización de Monumentos y Lugares de interés histórico y artístico	
1964	Carta de Venecia, Conservación y Restauración de los Monumentos y Sitios	ICOMOS
1954	Conferencia sobre protección de Bienes Culturales, La Haya	Consejo de Europa
1952	Convención Universal sobre derecho de autor, Ginebra	UNESCO
1933	Carta de Atenas (IV CIAM, manifiesto urbanístico)	
1932	Carta del Restauo, Roma	
1931	Carta de Atenas para la restauración de monumentos históricos	

Anexo 07. Desglose de normativa en función del ámbito de conocimiento

ANEXO 07. DESGLOSE DE NORMATIVA EN FUNCIÓN DEL ÁMBITO DE CONOCIMIENTO

CONOCIMIENTO DEL SIGNIFICADO DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO		1. SIGNIFICADO DEL PAMoMo (4.1)			
		Descripción	Referencia	Año	Categoría
CONOCIMIENTO DEL SIGNIFICADO DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO	1. SIGNIFICADO DEL PAMoMo (4.1)	Identificar y valorar el SIGNIFICADO CULTURAL propio del MoMo	Carta de Madrid	2011	PAMoMo
		elementos preservados	Principios de la Valeta	2011	PAH
		document and understand industrial heritage	Principios de Dublín	2011	PAH
		comunicar el significado de los sitios patrimoniales	Carta de Québec	2008	PA
		creación de itinerario cultural basado en un bien estudiado y reconocido. COMPRENDER EL SIGNIFICADO DEL ITINERARIO CULTURAL. VALORACIÓN	Carta Itinerarios Culturales	2008	PA
		relevancia del profundo conocimiento del edificio y los antecedentes culturales que lo generan	Carta de Cádiz	2007	PAMoMo
		contribución del entorno al significado de los monumentos, los sitios y las áreas patrimoniales	Declaración de Xi'an	2005	PA
		el valor del patrimonio arquitectónico no reside únicamente en su aspecto externo, sino también en la integridad de todos sus componentes como producto genuino de la tecnología constructiva de la época	Principios para el Análisis, Conservación y Restauración de las ESTRUCTURAS del Patrimonio Arquitectónico	2003	PAMoMo
		identificación del patrimonio industrial	Carta de Nizhny Tagil	2003	PI
		conservación del significado cultural	Carta de Burra	1999	PA
		la diversidad de las culturas y patrimonio cultural de los edificios como fuente irremplazable de riqueza espiritual e intelectual para toda la humanidad	Documento de Nara	1994	PA
		importancia del significado de la arquitectura del MoMo	Declaración de Eindhoven	1990	PA
		objetivo: identificación e inventariado del Patrimonio Arquitectónico	Convenio de Granada	1985	PA
		definición del patrimonio cultural	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA
		definición del significado cultural del monumento histórico	Carta de Venecia	1964	PAH
		el monumento como derecho de colectividad, en contra del interés privado	Carta de Atenas	1931	PAH
	2. PROCEDIMIENTO / METODOLOGÍA (5.1)	aplicación METODOLOGÍA APROPIADA	Carta de Madrid	2011	PAMoMo
		CRITERIOS DE INTERVENCIÓN (valores, calidad, cantidad, coherencia, equilibrio y compatibilidad, tiempos, método y rigor científico, gobernanza, enfoque multidisciplinar y cooperación, diversidad cultural)	Principios de la Valeta	2011	PAH
		compresión y valorización de los sitios patrimoniales, fomentar la conciencia pública	Carta de Québec	2008	PA
		establecimiento del régimen jurídico del patrimonio histórico en Andalucía	Ley 4/2007 (BOE 38, 13 febrero 2008)	2007	PAH
		desarrollo de instrumentos normativos y de planeamiento eficaces			
		comprender, documentar e interpretar los entornos en contextos diversos desde una aproximación multidisciplinar	Declaración de Xi'an	2005	PA
		valor del Patrimonio Industrial	Carta de Nizhny Tagil	2003	PI
		las técnicas de conservación o protección deben estar estrictamente vinculadas a la investigación pluridisciplinar científica sobre materiales y tecnologías usadas para la construcción, reparación y/o restauración del patrimonio edificado	Carta de Cracovia	2000	PA
		secuencia de investigaciones, decisiones y acciones; conservación desde el respeto el uso y significados existentes	Carta de Burra	1999	PA
		desarrollo de técnicas apropiadas y métodos de conservación	Declaración de Eindhoven	1990	PA
		rechazar desde el momento en que se proyecten adiciones de estilo o analógicas, remociones o demoliciones y alteraciones o remociones de las pátinas	Carta de la Conservación y Restauración	1987	PAH
		la planificación de la conservación debe ser precedida por estudios multidisciplinarios	Carta de Washington	1987	PAH
		creación de un marco legal de protección por parte del Estado - protección jurídica	Convenio de Granada	1985	PA
		evitar que los bienes sean desfigurados, degradados o demolidos - creación de una autoridad competente	Convenio de Granada	1985	PA
		acelerar trabajos en materia de catalogación e los edificios de interés arquitectónico urbano y rural	Recomendaciones 880 de la Asamblea del Consejo de Europa	1979	PA
		prever poderes legales con el fin de asegurar una protección eficaz del patrimonio arquitectónico			
		la conservación del patrimonio arquitectónico como uno de los objetivos principales de la planificación urbana y la ordenación del territorio			
		la conservación integrada compromete a la responsabilidad de los poderes locales y apela a la participación ciudadana	Declaración de Amsterdam	1975	PA
la conservación integrada exige una adaptación de las medidas legislativas y administrativas					
la conservación integrada aleja amenazas		Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico	1975	PAH	
la restauración debe respetar y salvaguardar la autenticidad de los elementos constructivos	Carta de Restauo	1972	PAH		
adoptar una política general encaminada a atribuir al patrimonio cultural y natural una función en la vida colectiva y a integrar la protección de ese patrimonio en los programas de planificación general	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA		
proceso de revalorización del objeto sin mermar su significación histórica o artística					
instrumentos de puesta en valor mediante la coordinación de iniciativas y esfuerzos de carácter cultural y económico-turísticos	Normas de Quito	1967	PAH		
actualización de normativa y medidas legislativas					
colaboración técnica para problemas específicos					
la conservación y restauración de los monumentos como disciplina y salvaguarda del objeto					
en la restauración de un monumento deben respetarse todas las aportaciones que definen la configuración actual, no importa a qué época pertenezcan, dado que la unidad de estilo no es el fin de la restauración	Carta de Venecia	1964	PAH		
las adiciones no pueden ser toleradas si no respetan todas las partes que afectan al edificio, su ambiente tradicional, el equilibrio del conjunto y sus relaciones con el ambiente circundante					
deben excluirse ordinariamente todo complementamiento del monumento, considerando sólo anastilosis; es decir, la recomposición de partes desmembradas existentes, con la adición eventual de elementos neutros					
el ripristino motivado por razones artísticas y de unidad arquitectónica sólo podrá realizarse cuando se base en datos absolutamente ciertos proporcionados por el monumento que hay que ripristinar y no en hipótesis	Carta del Restauo	1932	PAH		
atribuir la máxima importancia a los cuidados continuos de mantenimiento de la obra de consolidación					
protección del monumento: soluciones específicas, se abandonan las restituciones integrales y se potencian las obras de mantenimiento regular y permanente					
creación de inventario de monumentos históricos nacionales, acompañado de fotografías y notas	Carta de Atenas	1931	PAH		
trabajos de conservación, recomendación de volver a su puesto los elementos originales encontrados (anastilosis), los materiales nuevos deben ser siempre reconocibles					
3. MEDIDAS TÉCNICAS (6.1)	INVESTIGACIÓN para desarrollar elementos técnicos	Carta de Madrid	2011	PAMoMo	
	preservación de elementos sustanciales aunque el edificio carezca de extraordinaria calidad arquitectónica	Principios para el Análisis, Conservación y Restauración de las ESTRUCTURAS del Patrimonio Arquitectónico	2003	PAMoMo	
	la restauración de estructuras (...) no es un fin en sí misma, sino un medio al servicio de un fin	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA	
	desarrollar estudio e investigación científica y técnica, perfeccionar los métodos de intervención frente a los peligros que amenacen a su patrimonio cultural y natural	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA	
la conservación integrada requiere una promoción de los métodos, técnicas y competencias profesionales vinculadas a la restauración y rehabilitación	Declaración de Amsterdam	1975	PA		
se aprueba el uso del concreto armado para la consolidación del edificio antiguo, debe ser disimulado para no alterar el aseo y el carácter del edificio a restaurar	Carta de Atenas	1931	PAH		

INTERVENCIÓN EN EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO	4. GESTIÓN DE CAMBIO -SUBJETIVO (4.2)	GESTIÓN DE LOS CAMBIOS - sensibilidad	Carta de Madrid	2011	PAMoMo
		CAMBIO DE USO Y MEDIO SOCIAL	Principios de la Valeta	2011	PAH
		salvaguardar los valores tangibles e intangibles	Carta de Québec	2008	PA
		entorno del itinerario cultural	Carta Itinerarios Culturales	2008	PA
		valor ambiental del conjunto	Declaración de la UNESCO relativa a la DESTRUCCIÓN INTENCIONAL del Patrimonio Cultural	2003	PA
		comprender la significación cultural, desarrollo de una política y gestión del sitio de acuerdo con esa política	Carta de Burra	1999	PA
		oponerse a la destrucción y transformación de las obras significativas del MoMo	Declaración de Eindhoven	1990	PA
		las nuevas funciones deben ser compatibles con el carácter, vocación y estructura de las poblaciones o áreas urbanas históricas	Carta de Washington	1987	PAH
		dimensión humana como factor dominante en la gestión y desarrollo de la ciudad	Conferencia de Berlín	1982	PAH
		el jardín histórico tendrá un uso que no entre en conflicto con su fragilidad	Carta de Florencia	1981	PAH
		la política de conservación implica la integración del patrimonio arquitectónico en la vida social	Declaración de Amsterdam	1975	PA
		adoptar una política general encaminada a atribuir al patrimonio cultural y natural una función en la vida colectiva y a integrar la protección de ese patrimonio en los programas de planificación general	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA
		puesta en valor de un bien histórico o artístico, habilitándolo en las condiciones objetivas y ambientales que, sin desvirtuar su naturaleza, resalten sus características y permitan su óptimo aprovechamiento	Normas de Quito	1967	PAH
		la conservación del monumento favoreciendo su función de utilidad para la sociedad, sin alterar distribución ni aspecto del edificio	Carta de Venecia	1964	PAH
	en los monumentos vivos se admiten sólo aquellos cambios de uso no muy diferentes a los destinos primitivos, de forma que las adaptaciones necesarias no se efectúen alteraciones esenciales en el edificio	Carta del Restauo	1932	PAH	
	repetar, al construir, el carácter y la fisonomía de la ciudad, especialmente en la cercanía del monumento antiguo, donde el ambiente debe ser objeto de un cuidado especial	Carta de Atenas	1931	PAH	
	5. GESTIÓN DE CAMBIO - OBJETIVO (5.2)	GESTIÓN DE LOS CAMBIOS - presión negativa	Carta de Madrid	2011	PAMoMo
		CAMBIO Y ESPACIO CONSTRUIDO	Principios de la Valeta	2011	PAH
		nuevas funciones			
		correcta utilización del itinerario cultural. USO DURABLE	Carta Itinerarios Culturales	2008	PA
		renovación - reutilización: riesgo específico para la arquitectura del MoMo. RECUPERACIÓN DEL EDIFICIO Y SU USO. Funciones compatibles con el edificio, habilidad de mantener la memoria de las funciones primigenias	Carta de Cádiz	2007	PAMoMo
		protección legal del patrimonio industrial	Carta de Nizhny Tagil	2003	PI
		la adaptación debe involucrar el mínimo cambio posible y se debe adoptar después de considerar alternativas; la obra nueva puede ser aceptable siempre que no distorsione u oscurezca la significación cultural del sitio o no desmerezca su interpretación y apreciación	Carta de Burra	1999	PA
		en caso de ser necesaria la transformación del edificio o construcción de otro nuevo, toda agregación deberá respetar la organización espacial existente así como el carácter general impuesto por la calidad y el valor del conjunto de construcciones existentes	Carta de Washington	1987	PAH
		el turismo como hecho social, humano, económico y cultural irreversible. Efecto positivo de desarrollo como actividad y negativo, nocivo y destructivo como uso masivo e incontrolado del monumento o sitio	Carta de Turismo Cultural	1976	PAH
		todo Estado Parte en la Convención podrá solicitar asistencia internacional a favor de los bienes del patrimonio cultural o natural de valor universal	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA
	6. EVOLUCIÓN (6.2)	CARÁCTER RESPETUOSO de las intervenciones (ampliaciones)	Carta de Madrid	2011	PAMoMo
		plan de gestión	Principios de la Valeta	2011	PAH
		conserve and maintain the industrial heritage	Principios de Dublin	2011	PAH
		infracciones de la legislación de protección del patrimonio arquitectónico	Convenio de Granada	1985	PA
		los Estados Partes en la Convención indicarán en informes que presenten a la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (...) las disposiciones legislativas y reglamentarias, y las demás medidas que hayan tomado para aplicar la presente Convención, así como la experiencia que hayan adquirido en este campo	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA
		conservación del monumento en su ambiente tradicional			
	deberá rechazarse cualquier nueva construcción, destrucción y utilización que pueda alterar las relaciones de los volúmenes y los colores	Carta de Venecia	1964	PAH	

DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL MOVIMIENTO MODERNO	7. AUTENTICIDAD del PAMoMo (4.3)	RESPECTO A LA AUTENTICIDAD E INTEGRIDAD	Carta de Madrid	2011	PAMoMo	
		CAMBIO Y PATRIMONIO INMATERIAL	Principios de Dublín	2011	PAH	
		ensure effective protection and conservation of the industrial heritage				
		respetar la autenticidad	Carta de Québec	2008	PA	
		respeto a la memoria del mobiliario original y formas de iluminación	Carta de Cádiz	2007	PAMoMo	
		integridad funcional del edificio	Carta de Nizhny Tagil	2003	PI	
		la gestión del proceso de cambio, transformación y desarrollo de las ciudades históricas y del patrimonio cultural en general, consiste en el control de las dinámicas de cambio, de las opciones y de los resultados	Carta de Cracovia	2000	PA	
		la conservación requiere el mantenimiento de un entorno visual apropiado y otras relaciones que contribuyan a la significación cultural del sitio	Carta de Burra	1999	PA	
		la autenticidad aparece como el factor esencial en el momento de la calificación de valores culturales	Documento de Nara	1994	PA	
		políticas de conservación integradas	Convenio de Granada	1985	PA	
	respeto y protección de la autenticidad y diversidad de los valores culturales	Carta de Turismo Cultural	1976	PAH		
	los estados miembros de la Convención tendrán la facultad de denunciar	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA		
	los valores culturales no se desnaturalizan ni comprometen al vincularse con los intereses turísticos	Normas de Quito	1967	PAH		
	8. SOSTENIBILIDAD PATRIMONIAL (5.3)	SOSTENIBILIDAD MEDIO AMBIENTAL	Carta de Madrid	2011	PAMoMo	
		CAMBIO Y MEDIO AMBIENTE NATURAL	Principios de la Valeta	2011	PAH	
		ahorro energético				
		conservación sostenible	Carta de Québec	2008	PA	
		defensa del patrimonio local como ejemplo de una adaptación al lenguaje local y tradicional	Carta de Cádiz	2007	PAMoMo	
		sostenibilidad cultural de nuestro ecosistema. Respecto al ecosistema y los criterios de sostenibilidad				
		las medidas de conservación se refieren no sólo a la salvaguardia del objeto singular y del conjunto de objetos considerados significativos, sino también a las del contexto ambiental	Carta de la Conservación y Restauración	1987	PAH	
		política coherente de desarrollo económico y social	Carta de Toledo	1986	PA	
	consideración de medidas para revalorizar el medio ambiente	Recomendaciones 880 de la Asamblea del Consejo de Europa	1979	PA		
	conciliación de las exigencias del progreso urbano con la salvaguardia de los valores ambientales	Normas de Quito	1967	PAH		
	9. PROMOVER Y EDUCAR (6.3)	PROMOVER Y CELEBRAR EL PAMoMo	Carta de Madrid	2011	PAMoMo	
		participación	Principios de la Valeta	2011	PAH	
		present and communicate the heritage dimensions and value of industrial heritage	Principios de Dublín	2011	PAH	
		facilitar la participación y la inclusión social en la interpretación del patrimonio cultural	Carta de Québec	2008	PA	
		cooperación nacional e internacional para proyectos de investigación, salvaguarda, conservación y desarrollo relativos al itinerario cultural. PAMoMo TICIPACIÓN PÚBLICA	Carta Itinerarios Culturales	2008	PA	
		transmitir a los futuros arquitectos el conocimiento, comprensión y percepción sensible de sus valores	Carta de Cádiz	2007	PAMoMo	
		fomentar la capacitación profesional, la interpretación, la educación y la sensibilización de la población, para sustentar la cooperación y compartir los conocimientos	Declaración de Xi'an	2005	PA	
cooperación y fomento de la conciencia social sobre la conservación y la gestión del entorno						
los Estados deberán adoptar todas las medidas necesarias para prevenir, evitar, hacer cesar y reprimir los actos de destrucción intencional del patrimonio cultural		Declaración de la UNESCO relativa a la DESTRUCCIÓN INTENCIONAL del Patrimonio Cultural	2003	PA		
el interés y afecto público por el patrimonio industrial y la apreciación de sus valores son las formas más seguras de conservación		Carta de Nizhny Tagil	2003	PI		
formación y educación en cuestiones de patrimonio cultural exigen la participación social y la integración dentro de sistemas de educación nacionales en todos los niveles		Carta de Cracovia	2000	PA		
la conservación, interpretación y gestión de un sitio debe contemplar la participación de la gente para la cual el sitio tiene especiales asociaciones y significados, o para aquéllos que tienen responsabilidades social, espiritual o de otra naturaleza para con el sitio		Carta de Burra	1999	PA		
los informes escritos sobre la significación cultural y políticas para el sitio deberán prepararse, justificarse y acompañarse por evidencia de apoyo. Estos informes deberán incorporarse al plan de gestión del sitio						
explorar y desarrollar el conocimiento del MoMo						
identificar y captar fondos para la documentación y la conservación		Declaración de Eindhoven	1990	PA		
identificar y promover el repertorio de obras del MoMo						
integración en una política coherente de desarrollo económico y social						
formación de profesionales especializados e implicados		Carta de Washington	1987	PAH		
mejora del conocimiento del pasado de la población y el área urbana histórica						
sensibilización de la opinión pública sobre el valor del patrimonio arquitectónico		Convenio de Granada	1985	PA		
coordinación europea de políticas de conservación						
creación de material pedagógico que ofrezca información exacta del origen del jardín y las modificaciones sufridas en el tiempo		Carta de Florencia	1981	PAH		
publicación de propuestas de ordenación con el fin de que el público en general tenga la posibilidad de expresar su parecer antes de que sean tomadas las decisiones definitivas		Recomendaciones 880 de la Asamblea del Consejo de Europa	1979	PA		
programas de enseñanza general en todos los niveles y toma de conciencia de la importancia de la conservación del patrimonio						
el patrimonio arquitectónico tiene un valor educativo determinante	Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico	1975	PAH			
los Estados Partes en la Convención, por todos los medios apropiados, y sobre todo mediante programas de educación y de información, harán todo lo posible por estimular en sus pueblos el respeto y el aprecio del patrimonio cultural y natural; se obligará a informar ampliamente al público de las amenazas que pesen sobre ese patrimonio y de las actividades emprendidas	Convención protección del patrimonio mundial, cultural y natural	1972	PA			
el interés social y la acción cívica frente al abandono y la desidia provocados por la falta de formación	Normas de Quito	1967	PAH			
los trabajos de conservación, restauración y excavación estarán siempre acompañados por una documentación precisa, constituida por informes analíticos y críticos ilustrados con dibujos y fotografías	Carta de Venecia	1964	PAH			
que sea obligatoria la compilación y conservación metódica de los diarios de restauración y se hagan públicos	Carta del Restauo	1932	PAH			
publicación y difusión de los procedimientos y métodos de conservación	Carta de Atenas	1931	PAH			

II. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV.**, 1983. *50 años de protección del patrimonio histórico artístico : 1933-1983*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- AAVV.**, 1989. *Fuentes documentales para el estudio de la restauración en España*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- AAVV.**, 1994. *Twentieth-Century architectural heritage: strategies for conservation and promotion*. Vienna: The Council of Europe.
- AAVV.**, 1996a. *DOCOMOMO Ibérico. International Working-Party for Documentation and Conservation of Buildings, Registro de arquitectura moderna de Catalunya*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña.
- AAVV.**, 1996b. *Arquitectura del movimiento moderno, 1925-1965 : Registro DOCOMOMO Ibérico*. Barcelona: Fundación Mies van der Rohe.
- AAVV.**, 1998. *Actas del Congreso Internacional de Roma a Nueva York : itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965*. Pamplona: T6 Ediciones.
- AAVV.**, 2003. *Arquitectura del racionalismo en Sevilla : inicios y continuidades : II Semana de la Arquitectura*. Sevilla: Fidas.
- AAVV.**, 2004a. *Arquitectura moderna y turismo : 1925-1965. Actas IV Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico*. Valencia: Fundación DOCOMOMO Ibérico.
- AAVV.**, 2004b. *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra : actas preliminares*. Pamplona: T6 Ediciones.
- AAVV.**, 2007a. *¿Renovarse o morir? : Experiencias, apuestas y paradojas de la intervención en la arquitectura del movimiento moderno : actas*, Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico.
- AAVV.**, 2007b. *Fernando Barquín y Barón – Joaquín Barquín y Barón*. Sevilla: Fidas.
- AAVV.**, 2008a. *10th International DOCOMOMO Conference: The Challenge of Change: Dealing with the Legacy of the Modern Movement*. Rotterdam : DOCOMOMO International.
- AAVV.**, 2008b. *IX Congrès Mondial des Villes du Patrimoine Mondial*. Kazan: The Getty Institute.
- AAVV.**, 2008c. *IX Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación*. Libro de actas : Patrimonio cultural e innovación. Gran Canaria: Centro Internacional de Conservación del Patrimonio.
- AAVV.**, 2009. *La vivienda moderna : registro DOCOMOMO ibérico : 1925- 1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- AAVV.**, 2010. *VI Congreso Internacional "Restaurar la Memoria": La gestión del patrimonio : hacia un planteamiento sostenible*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- AAVV.**, 2011a. *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX : Conferencia Internacional CAH20thC, Documento de Madrid 2011*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica.
- AAVV.**, 2011b. *Equipamientos II : ocio, deporte, comercio, transporte y turismo : registro DOCOMOMO ibérico, 1925-1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- AAVV.**, 2012a. *I Congreso Internacional de Educación Patrimonial. Mirando a Europa estado de la cuestión y perspectivas de futuro*. Madrid : Secretaría General Técnica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- AAVV.**, 2012b. *Concursos de arquitectura: 14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- AAVV.**, 2012c. *Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea 1900-2000*. E-ph cuadernos 3. Sevilla: IPAH.Consejería de Cultura. Universidad de Sevilla.
- AAVV.**, 2013a. *La arquitectura del Movimiento Moderno y la educación. Actas del VIII Congreso DOCOMOMO Ibérico*. Málaga: DOCOMOMO Ibérico.
- AAVV.**, 2013b. *VI Congreso para la conservación del Patrimonio Industrial y de la obra pública en España*. Madrid: TICCIH España.
- AAVV.**, 2013c. *Cronotopos creativos, paisajes culturales e imaginación dialógica (homenaje a Mijaíl Bajtin)*. Arquitectura, Educación y Sociedad. Barcelona.
- AAVV.**, 2014a. *Reflexionar desde las experiencias. Una visión complementaria entre España, Francia y Brasil*. II Congreso Internacional de Educación Patrimonial. Madrid : Secretaría General Técnica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

- AAVV**, 2014b. *Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra*. I Congreso Nacional Fundación Alejandro de la Sota. Madrid.
- AAVV**, 2014c. *Hacia una revolución dialógica en la educación crítica de la arquitectura*. Arquitectura, Educación y Sociedad. Barcelona.
- AAVV**, 2014d. *Redacción de la Documentación de 256 elementos del Catálogo inicial de Edificios del Plan Nacional del Patrimonio del siglo XX*. DOCOMOMO Ibérico.
- AAVV**, 2015a. *ReUSO 2015. III Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico*. Valencia.
- AAVV**, 2015b. *Pioneros de la arquitectura moderna española: Aprender de una obra*. II Congreso Nacional de Arquitectura Fundación Alejandro de la Sota. Madrid.
- AAVV**, 2015c. *Hacia una revolución dialógica en la educación crítica de la arquitectura*. Arquitectura, Educación y Sociedad. Barcelona.
- AAVV**, 2016a. *Pioneros de la arquitectura moderna española: análisis crítico de una obra*. III Congreso Nacional de Arquitectura Fundación Alejandro de la Sota. Madrid.
- AAVV**, 2016b. *Innovative and interdisciplinary research by design: education, architecture and social planning participation*. International Conference Architectonics network: mind, land and society. Barcelona.
- AAVV**, 2016c. *III Congreso internacional de educación patrimonial*. Madrid : Secretaría General Técnica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- AAVV**, 2016d. *14th International DOCOMOMO Conference, Adaptive Reuse - The Modern Movement towards the Future*. Gráfica Ma., Lisbon: DOCOMOMO International, Casa da Arquitectura.
- AAVV**, 2017a. *La arquitectura como obra integral*. IV Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española. Fundación Alejandro de la Sota. Madrid.
- AAVV**, 2017b. *Innovative and interdisciplinary research by design: education, architecture and social planning participation*. International Conference Architectonics network: mind, land and society. Barcelona.
- Abad Liceras**, J.M., 2002. "La posición de las administraciones locales en la legislación sobre patrimonio cultural histórico-artístico dictada en el siglo XX". En: *Boletín jurídico de la Universidad Europea de Madrid*, (5). Madrid.
- Ábalos**, I., y **Herreros Guerra**, J., 1992. *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-1990*. Madrid: Nerea.
- Ackerman**, J.S., 1972. *Palladio*, Penguin Books.
- Agudo González**, J., 2007. "Paisaje, gestión del territorio y patrimonio histórico". En: *Patrimonio cultural y derecho*, (11), pp.107-145.
- Agudo Torrico**, J., 1999. "Arquitectura tradicional. Reflexiones sobre un patrimonio en peligro". *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 7(29), pp.183-193.
- Agudo Torrico**, J., 2000. "Vivienda y patrimonio cultural". En: *Ariadna. Revista de Investigación*, (16), pp.277-295.
- Aguilera Cerni**, V., 1975. *Once ensayos sobre el arte*. Madrid: Fundación Juan March.
- Aït-Bachir**, N., 2009. "L'identité extrême au tournant du XX^{ème} siècle: Pour un régionalisme intégré". En: *Pandora: revue d'études hispaniques*, (9), pp.221-234.
- Alberti**, L.B., 1985. *L'architettura*, Bologna: Arnaldo Forni.
- Alberti**, L.B., **Orlandi**, G. y **Portoghesi**, P., 1966. *L'architettura, De re aedificatoria*. Milano: Il Polifilo.
- Alonso González**, P., 2008. "Arqueología industrial y patrimonio: ¿presente + pasado = futuro? la gestión del patrimonio cultural e industrial de Astorga (II)". En: *Argutorio: revista de la Asociación Cultural "Monte Irago"*, 9(21), pp.48-53.
- Alonso Ibáñez**, M. del R., 1992. *La acción pública de tutela del patrimonio histórico español: bases de su ordenación y técnicas jurídicas de intervención*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

- Alonso Ibáñez**, M. del R., 1996. "El Patrimonio histórico industrial: instrumentos jurídicos de protección y revalorización". En: *Administración de Andalucía: revista andaluza de administración pública*, (28), pp.61–84.
- Alonso Ibáñez**, M. del R., y **Ruiz García**, A., 2005. "Los sistemas de protección, gestión y difusión del Patrimonio Industrial". En: *Patrimonio cultural y derecho*, (9), pp.277–288.
- Alonso Pereira**, J.R., 1995. *Introducción a la historia de la arquitectura*. La Coruña: Universidad de La Coruña.
- Alonso Pérez**, A., y **Pousa Soto**, R., 2011. "Transmisión de instrumentos de patrimonio que no otorguen el control de la sociedad participada (BOICAC 85. Consulta 1)". En: *Técnica contable*, 63(745), pp.26–28.
- Altes Bustelo**, J. y **Rivera Blanco**, J.J., 1988. *Ensayos sobre tipologías arquitectónicas*. Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación.
- Andrade Butzonitch**, M.M., 2009. "Poder, patrimonio y democracia". En: *Andamios: revista de investigación social*, (12), pp.11–40.
- Añón Abajas**, R.M., 1999. *La arquitectura de las escuelas primarias municipales de Sevilla: 1900-1937*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Aracil**, A. y **Rodríguez**, D., 1988. *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Istmo.
- Arévalo F.** y **del Bosch**, C., 2011. "La pérdida inconsciente de los valores patrimoniales intangibles en la arquitectura. Uso, espacio y reflejo". En: *Actas de la Conferencia Internacional Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo 20*. Madrid.
- Arévalo**, F. y **del Bosch**, C., 2012. "El Pabellón de España para la Exposición Universal de Sevilla. Un concurso en la era pre-informática y un reflejo perdido en el lago". En: *Concursos de arquitectura*. Servicio de Publicaciones, Valladolid, pp. 301–306.
- Arévalo**, F. y **del Bosch**, C., 2013. "La vivienda obrera en la arquitectura. La gestión patrimonial de su uso: ¿rehabilitación, reforma o sustitución?" En: IV Congreso TICCIH-España: *El patrimonio industrial en el contexto histórico del franquismo (1939-1975): territorios, arquitecturas, obras públicas, empresas, sindicatos y vida obrera*. Madrid.
- Arévalo**, F. y **del Bosch**, C., 2015. "El racionalismo funcionalista y su capacidad de adaptación: Colegio San José, Padres Blancos, Sevilla". En: *II Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Aprender de una obra*. Fundación Alejandro de la Sota, pp. 76–82.
- Arias**, S.M., 2015. "El Cine Granada y su transformación a discoteca". En: *ReUSO 2015. III Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico*. Valencia, pp.406-413.
- Aristóteles**, 2004. *Ética a Nicómaco*. Córdoba, El Cid Editor, AR.
- Arjones Fernández**, A., 2015. "Los Siete axiomas del Congreso de Roma (1883) a través del pensamiento crítico de Leopoldo Torres Balbás". En: *E-ph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 17, pp.66–80.
- Arnheim**, R., 1978. *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Arnheim**, R., 1980. *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza.
- Arnheim**, R., 1986. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- Arnheim**, R., 1992. *Ensayos para rescatar el arte*. Madrid: Cátedra.
- Artigas**, J.B.V., 1981. *Caminhos da arquitectura*, Sao Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas.
- Ashworth**, G.J., 2003. "Historicidad, turismo y política urbana: exploración de la relación entre los tres factores". En: *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 11(42), pp.57–72.
- Augé**, M., 2003. *El Tiempo en ruinas*, Barcelona : Gedisa.
- Augé**, M. y **Mizraji**, M.N., 1993. *Los "no lugares": espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.
- Aydinlik**, S., **Pulhan** H., y **Uraz**, T., 2016. "Adaptive Reuse of Modern School Building in Post-Colonial Cyprus". En: *14th International DOCOMOMO Conference - Adaptive Reuse: The Modern Movement towards the Future*, Lisboa, pp.607-613.
- Aymonino**, C., 1981. *El significado de las ciudades*. Madrid : Blume.
- Aymonino**, C. y **Howard**, E., *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Azkarate Garai-Olaun, A.**, 2002a. "Intereses cognoscitivos y praxis social en arqueología de la arquitectura". En: *Arqueología de la arquitectura*, (1), pp.55–72.
- Azkarate Garai-Olaun, A.**, 2002b. *La Arqueología de la Arquitectura en el siglo XXI*, Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.
- Azkarate Garai-Olaun, A.**, 2006. "El patrimonio edificado: gestión y difusión". En: *Actas de los XVI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, julio 2005)*. Universidad de Cantabria, Servicio de Publicaciones : Ayuntamiento de Reinosa, pp. 35–44.
- Azkarate Garai-Olaun, A.**, 2008. "La arqueología de la arquitectura en el siglo XXI". En: *Arqueología de la Arquitectura*, 5, enero-diciembre 2008, pp. 11-13.
- Azkarate Garai-Olaun, A.**, 2009. "Reflexiones, desde una universidad que aún no existe, sobre patrimonio y socialización". En: *La historia medieval hoy: percepción académica y percepción social*. XXXV Semana de estudios medievales. Gobierno de Navarra. Pamplona.
- Azkarate Garai-Olaun, A.**, 2010. *La Arqueología de la Arquitectura: edificio histórico y arqueología*, Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.
- Ballart Hernández, J.**, 1997. *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona: Ariel.
- Ballart Hernández, J.**, 2004. "Un nuevo público para unos nuevos museos". En: *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 12(48), pp.94–100.
- Banham, R.**, 1970. *Le brutalisme en architecture: éthique ou esthétique?* Paris: Dunod.
- Banham, R.**, 1985. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J.**, 1969. *El sistema de los objetos*. México: Siglo veintiuno.
- Baudrillard, J.**, 2001. *El otro por sí mismo*, Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J., Nouvel, J. y Zabáljaregui, H.**, 2006. *Los objetos singulares: arquitectura y filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauchet, B.**, 2014. "Pratique de la conservation des bâtiments du Mouvement Moderne en France. Règlements de sécurité incendie et services instructeurs". En: *Diritto e salvaguardia dell'architettura del XX secolo. Law and the Conservation of 20th Century Architecture*. Milano: Silvana. pp. 270-279.
- Beck, U.**, 2002. *¿Qué es la globalización?: falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Beck, U. y Alborés, J.**, 2009. *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Benevolo, L.**, 2008. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Benito del Pozo, P., Calderón Calderón, B. y Pascual Ruiz-Valdepeñas, H.**, 2009. "Recuperar y rehabilitar el patrimonio industrial urbano: entre el desamparo institucional y la voracidad urbanística". En: *Ciudades: Revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid*, (12), pp.197–219.
- Benjamin, W.**, 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Bergera, I. y Alcolea, R.A.**, 2015. *Fotografía y arquitectura moderna: contextos, protagonistas y relatos desde España*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Bermúdez Soto, J.**, 2007. "La protección del patrimonio público a través de instrumentos administrativos". *Revista de derecho* 1, pp.21–42.
- Beuchot, M.**, 2005. "Santo Tomás de Aquino: del gobierno de los príncipes". *Revista Española de Filosofía Medieval*, 12, pp.101–108.
- Bohigas, O.**, 1973. *Arquitectura española de la Segunda República*. Barcelona: Tusquets.
- Bohigas, O.**, 1983. *Reseña y catálogo de la Arquitectura Modernista*. Barcelona: Lumen.
- Bohigas, O.**, 1998. *Modernidad en la arquitectura de la España Republicana*. Barcelona: Tusquets.
- Bohigas, O. y Pomés, L.**, 1968. *Arquitectura modernista*. Barcelona: Lumen.
- Boesch, M.**, 2014. "Per una preventiva integrazione della messa a norma nell'iter progettuale". En: *Diritto e salvaguardia dell'architettura del XX secolo. Law and the Conservation of 20th Century Architecture*. Milano: Silvana. pp. 231-253.

Borgarino, M.P., y Canziani, A., 2011. "The manageable modern. Between maintenance and planned conservation". En: *Conferencia Internacional sobre Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (CAH20thC)*. Madrid, pp. 241–246.

Borgarino, M.P., y Canziani, A., 2014. "I collegi universitari di Giancarlo de Carlo ad Urbino: dalla programmazione degli interventi alla costruzione di una strategia di gestione" En: *Sguardi ed esperienze sulla conservazione del patrimonio storico architettonico*. Monza / Mantova. Nardini Editore, pp. 45-56.

Bowler, M., 2010. *Heidegger and Aristotle: Philosophy as praxis*. Bloomsbury Publishing.

Brandt, C., 2000. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza.

Brandt, C., 2008. *La restauración: teoría y aplicación práctica*. Valencia: Editorial de la UPV.

Brás, J.M. y Pereira, A.S., 2011. "Le Corbusier y la restauración de la Villa Savoye". En: *Conferencia Internacional sobre Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (CAH20thC)*. Madrid, pp. 247-258.

Bruschi, V.M., 2007. *Desarrollo de una metodología para la caracterización, evaluación y gestión de los recursos de la geodiversidad*. Universidad de Cantabria.

Bustamante Montoro, R., 1996. *La conservación del Patrimonio Cultural Inmueble durante conflictos armados internos: la Guerra Civil española 1936-1939*. Universidad de Cantabria.

Caballero Zoreda, L., 2004. "Una experiencia en Arqueología de la Arquitectura". En: *Arqueología de la arquitectura*, (3), pp.127–142.

Cabecera Soriano, R., 2014. *La arquitectura perdida de Alejandro de la Sota en la colonización extremeña de la posguerra: Los poblados de Valuengo, La Bazana y Entreríos. Patrimonio actual de una época olvidada*. Universidad de Sevilla.

Calaf Masachs, R., 1994. *Didáctica de las ciencias sociales: didáctica de la historia*. Vilassar de Mar. Barcelona: Oikos-tau.

Calaf Masachs, R., 1998. *Aspectos didácticos de Ciencias Sociales (Arte)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación.

Calaf Masachs, R., 2003. *Arte para todos: miradas para enseñar y aprender el patrimonio*. Gijón: Trea.

Calaf Masachs, R. y Fontal Merillas, O., 2004. *Comunicación educativa del patrimonio: referentes, modelos y ejemplos*. Gijón: Trea.

Calaf Masachs, R. y Fontal Merillas, O., 2006. *Miradas al patrimonio*. Gijón: Trea.

Calaf Masachs, R. y Fontal Merillas, O., 2010. *Cómo enseñar arte en la escuela*. Madrid: Síntesis.

Calaf Masachs, R., Navarro, A. y Samaniego, J.A., 2000. *Ver y comprender el arte del siglo XX*. Madrid: Síntesis.

Calafell, E., 2000. *Las unités d'habitation de Le Corbusier: aspectos formales y constructivos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Calama Rodríguez, J.M. y Graciani García, A., 2000. *La restauración monumental en España de 1900 a 1936*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción.

Calduch Cervera, J. 2011 "De lo faisandé a lo efímero: la arquitectura moderna ante el paso del tiempo" En: *Conferencia Internacional sobre Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (CAH20thC)*. Madrid, pp. 259-264.

Campo Baeza, A., 1982. *La arquitectura racionalista en Madrid*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

Campo Baeza, A., 2009 *La idea construida: la arquitectura a la luz de las palabras*. Argentina: Editorial Nobuko.

Canziani, A., 2010. "Being and Becoming of Modern Heritage. The challenge of planned conservation". En: *10th International DOCOMOMO Conference. The Challenge of Change: Dealing with the Legacy of the Modern Movement*. Rotterdam, pp. 5–10.

Canziani, A., 2016. "Between theory and practices in the conservation of modern heritage". En: *14th International DOCOMOMO Conference - Adaptive Reuse: The Modern Movement Towards the Future*. Lisboa, pp.728-730.

Canziani, A. y Pracchi, V. 2014. "Q.B. (QUANTO BASTA). Deroga e "sicurezza equivalente". En: *Diritto e salvaguardia dell'architettura del XX secolo. Law and the Conservation of 20th Century Architecture*. Milano: Silvana. pp. 156-169.

Capeluto Arazi, M.A., 2009. *Criterios de investigación para la Restauración de Arquitectura del Movimiento Moderno. Paradojas y contradicciones entre el concepto de autenticidad y la materialidad*. Barcelona: Universidad Politécnica de Barcelona.

- Capitel, A.**, 1988. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza.
- Capitel, A.**, 2000. *Arquitectura del siglo XX: España*. Sevilla: Tanais.
- Carmel-Arthur, J.**, 2000. *Bauhaus*. London: Carlton.
- Carrasco Terriza, M.J.**, 2004. "Catedrales para el siglo XXI". En: *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 12(47), pp.43–52.
- Carrera Hernández, F.J.**, 2009. "La UNESCO y la gestión del patrimonio mundial: mecanismo de protección y garantía". En: *La protección jurídico internacional del patrimonio cultural: especial referencia a España*. Editorial Constitución y Leyes, COLEX, pp. 135–154.
- Casadevall Dalmau, J.**, 1985. "Lo viejo y lo nuevo. El pasado, compañero del proyecto". En: *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* (165), pp.168–185.
- Castellano Gámez, M.** y **Sánchez Martínez, J.A.**, 1996. "Apuntes para la gestión del patrimonio histórico desde una perspectiva municipalista". En: *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 4 (17), pp.90–95.
- Castillo Mena, A.**, 2016. "Relaciones entre ciudadanía y agentes patrimoniales desde la perspectiva de la investigación académica: retos pendientes en la gestión del patrimonio cultural". En: *Revista PH*, 90, pp.205–207.
- Castillo Ruiz, J.**, 1998a. "El nacimiento de la tutela como disciplina autónoma Alois Riegl". En: *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 22, pp.72–76.
- Castillo Ruiz, J.**, 1998b. "Los valores propios del patrimonio histórico: gestación y caracterización". En: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* (29), pp.229–239.
- Castillo Ruiz, J.**, 1997. *El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural: concepto, legislación y metodologías para su delimitación: evolución histórica y situación actual*. Granada: Universidad de Granada.
- Ceschi, C.**, 1970. *Teoría e storia del restauro*. Roma: Mario Bulzoni.
- Chalk, W.**, 1994. *Archigram*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Chisholm, R.M.**, 2004. *Person and Object: A Metaphysical Study*. Londres: Routledge.
- Choay, F.**, 1970. *El urbanismo: utopías y realidades*. Barcelona: Lumen.
- Choay, F.**, 1999. *L'allégorie du patrimoine*, Paris: Seuil.
- Choay, F.** y **Magnaghi, A.**, 2008. *Del destino della città*. Perugia: Alinea.
- Ciminio, A.** y **Ventimiglia, G.M.**, 2015. "Preservation of the remains and contemporary grafts in the former mother church of Santa Margherita di Belice in Sicily: ethics of restoration, conservation science and reuse. En: *ReUSO 2015. III Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico*. Valencia, pp.1081-1087.
- Cirlot, J.-E.**, y **Navarro Baldeweg, J.**, 2008. *El estilo del siglo XX*. Barcelona: Edicions UPC.
- Clair, J.**, 1999. *Elogio de lo visible: fundamentos imaginarios de la ciencia*. Barcelona: Seix Barral.
- Clement, A.**, 2011. *Brutalism: post-war British architecture*. Wiltshire: Crowood.
- Colleldemont, E.**, 2010. "La memoria visual de la escuela". En: *Educación siglo XXI: Revista de la Facultad de Educación* (28), pp.133–156.
- Collins, P.**, 2001. *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Conti, A.**, 2008. *Espacio público, ciudad y conjuntos históricos*. Sevilla: Consejería de Cultura.
- Costa, X.**, 1997. "La coordinación internacional del proyecto de documentación y conservación del Movimiento Moderno". En: *Cuadernos IAPH*, PH 11. Sevilla, pp. 6-11.
- Copeland, T.**, 2006. *European democratic citizenship, heritage education and identity*. Strasbourg: Council of Europe.
- Copeland, T.**, 2009. "Archaeological heritage education-citizenship from the ground up". En: *Treballs d'Arqueologia*, 15, pp.9–20.

- Criado Boado, F.**, 1996. "La arqueología del paisaje como programa de gestión integral del patrimonio arqueológico". En: *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 4(14), pp.15–19.
- Curbelo Ranero, T.V.**, 2006. *Arquitectura Racionalista en Huelva (1931-1945)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Curtis, W.J.R. y Sainz Avia, J.**, 2006. *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid: Phaidon.
- Danto, A.C.**, 2002. *¿Qué es una obra maestra?* Barcelona: Crítica.
- Darling, E. y Álvarez, V.**, 2000. *Le Corbusier*. London: Librería Técnica CP67.
- De Chirico, G.**, 1990. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- de Solá-Morales i Rubió**, "La cuestión arquitectura y patrimonio". En: *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 9(37), pp.45-61.
- de Solà Morales, I. y Costa, X.**, 2006. *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- de Solà-Morales, I. y Sassen, S.**, 2002. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.
- de la Sota, A. y Curtis, W.J.R.**, 1997. *Alejandro de la Sota*. Madrid: Arquitectura Viva.
- de la Sota, A. y Puente, M.**, 2002. *Alejandro de la Sota : escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- del Bosch Martín, C.**, 2013. "Olvido del significado cultural de la arquitectura racionalista del siglo XX en España. La enseñanza como instrumento de protección". En: *International Workshop COAC-ETSAB*. Barcelona.
- del Bosch Martín, C.**, 2014a. "Absoluta validez de una arquitectura amenazada por una incorrecta acción patrimonial". En: *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, pp. 145–154.
- del Bosch Martín, C.**, 2014b. "Hacia una nueva monumentalidad desde la recuperación del patrimonio racionalista como parte del medio construido". En: *International Workshop COAC-ETSAB*. Barcelona.
- del Bosch Martín, C.**, 2014c. "The reinforcement of rationalist architecture. Raise awareness of this heritage's value: identity". En: *Sguardi ed esperienze sulla conservazione del patrimonio storico architettonico*. Monza / Mantova. Nardini Editore, pp. 271–280.
- del Bosch Martín, C.**, 2015a. "Aprendiendo a construir símbolos. Luz y arquitectura: Iglesia de Santa María de las Flores y San Eugenio, Sevilla". En: *II Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Aprender de una obra*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, pp. 115–122.
- del Bosch Martín, C.**, 2015b. "Desarrollo de un pensamiento creativo para intervenir en el patrimonio del movimiento moderno de principios del siglo XX. Conocimiento de su formulación teórica y análisis de la obra". En: *International Conference. Architectonics Network: mind, land and society*. Barcelona.
- del Bosch Martín, C.**, 2016a. "El primer racionalismo como ejemplo de investigación y desarrollo. Instituto Anatómico Forense, Sevilla". En: *III Congreso Nacional de Arquitectura Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: análisis crítico de una obra*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, pp. 122-130.
- del Bosch Martín, C.**, 2016b. "El espacio negativo en la arquitectura racionalista". En: *International Conference. Architectonics Network: mind, land and society*. Barcelona.
- del Bosch Martín, C.**, 2016c. "Good heritage action and the possibilities for reused buildings". En: *14th International DOCOMOMO Conference - Adaptive Reuse: The Modern Movement towards the Future*, Lisboa, pp.736–740.
- del Bosch Martín, C.**, 2017a. "El valor escultórico de la arquitectura. Cámara de Comercio e Industria de Córdoba". En: *IV Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española La arquitectura como obra integral*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, pp. 108-116.
- del Bosch Martín, C.**, 2017b. "Recuperación de los principios de la "nueva objetividad" como aspecto social incorporado en la arquitectura residencial". En: *International Conference. Architectonics Network: mind, land and society*. Barcelona.
- Deleuze, G.**, 2013. *El saber : curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.
- Della Torre, S.**, 2010a. "Learning and unlearning in heritage enhancement processes". En: *SSRN Electronic Journal*.

- Della Torre**, S., 2010b. "Conservazione programmata: i risvolti economici di un cambio di paradigma". En: *Il capitale culturale*, 1, pp.47–55.
- Della Torre**, S., 2015. "Lezioni imparate sul campo dei distretti culturali". En: *Il capitale culturale*, 3, pp.61–73.
- Della Torre**, S., y **Borgarino**, M.P., 2014. *Sguardi ed esperienze sulla conservazione del patrimonio storico architettonico. Proceedings of the International Conference Preventive and Planned Conservation*. Politecnico di Milano: Nardini Editore.
- Dezzi Bardeschi**, M., 1973. *Italian architecture :1965-70*. Roma: Ismeo.
- Domingo Santos**, J., 2013. *La tradición innovada : escritos sobre regresión y modernidad*. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos.
- Duvignaud**, J., 1988. *Sociología del arte*. Barcelona: Península.
- Escoda Pastor**, C., 2016. "La recuperación del cómic: Neutelings & Riedijk, Sanaa y Lebbeus Woods". En: *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, v. 21, n. 28, p. 268-277.
- Esteban Chaparría**, J., 2007. *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Estepa Giménez**, J., 2011. "Análisis del patrimonio presente en los libros de texto: obstáculos, dificultades y propuestas". En: *Revista de educación*, (355), pp.227–228.
- Estepa Giménez**, J., 2016. "El patrimonio como instrumento para la formación de la ciudadanía crítica y participativa". En: *Investigación en la escuela*, 89, pp.35–48.
- Fariña Tojo**, J., 2000. *La protección del patrimonio urbano : instrumentos normativos*. Madrid: Akal.
- Faure**, E., 1972. *Apprendre à être*. Fayard.
- Feliden**, B.M., y **Jokilehto**, J., 2003. *Manual para el manejo de los sitios del Patrimonio Cultural Mundial*. Roma .
- Fernández Alba**, A., 1997. *Teoría e historia de la restauración*. Madrid: Munilla-Lería.
- Fernández-Baca Casares**, R., 2003. "Instrumentos de catalogación, conservación y restauración del patrimonio: el modelo del IAPH". En: *Nuevas tendencias en la identificación y conservación del patrimonio*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 137–156.
- Fernández-Galiano**, L., 2010. *Buckminster Fuller :1895-1983*. Madrid: Arquitectura Viva.
- Flores**, C., 1989. *Arquitectura española contemporánea*. Madrid: Aguilar.
- Fontal Merillas**, O., 2016. "Educación patrimonial, retrospectiva y prospectiva para la próxima década". En: *Estudios pedagógicos*, 42, nº2, pp.415–436.
- Foucault**, M., 1993. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault**, M., **Senellart**, M., y **Ewald**, F., 2008. *Seguridad, territorio, población : Curso del Collège de France (1977-1978)*. Madrid: Akal.
- Frampton**, K., 1993. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frampton**, K., 2001. *Le Corbusier*. London: Thames y Hudson.
- Fullaondo**, J.D., 1984. *Fernando García Mercadal : arquitecto aproximativo*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Gadamer**, H.G., 1994. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer**, H.G., 2000. *La educación es educarse*. Barcelona etc.: Paidós.
- Gadamer**, H.G., 2002. *Los caminos de Heidegger*. Barcelona, ES. Herder Editorial.
- Gadamer**, H.G., **Gabilondo Pujol**, Á. y **Gómez Ramos**, A., 1996. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- García-Asenjo Llana**, D., 2017. "La ceremonia de consagración de Santa Ana de Moratalaz de Miguel Fisac. Una obra de arte total". En: *IV Congreso Nacional de Arquitectura*. Madrid, pp.214-227.

- García Estévez, C.**, 2011. "La tradición de un eterno retorno, la Casa Bloc (1932-1933-1939)". En: *Conferencia Internacional sobre Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (CAH20thC)*. Madrid, pp. 337-346.
- García Clariana, I.**, 2011 "Rehabilitación de lo invisible: atmósfera, aura y esencia" En: *Conferencia Internacional sobre Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (CAH20thC)*. Madrid, pp. 333-336.
- García de Casasola Gómez, M.**, 2012. *Memoria, tiempo y autenticidad tres ficciones para interpretar e intervenir el patrimonio*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- García González, J.**, 2016. *Arquitectura contemporánea y arqueología intervenciones en el patrimonio (1985-2010)*. Granada: Universidad de Granada.
- García-Gutiérrez Mosteiro, J.**, 2011. "Consideraciones sobre algunos caracteres de la arquitectura del siglo XX y su incidencia en los criterios de salvaguardia patrimonial". En: *Conferencia Internacional sobre Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (CAH20thC)*. Madrid, pp. 145-150.
- García-Gutiérrez Mosteiro, J.**, 2012. "Los concursos de arquitectura –sus logros y dificultades- en la España de entreguerras (1919-1939)". En: *Concursos de arquitectura*. Servicio de Publicaciones, pp. 249-262.
- García Hermida, A.**, 2011. "El problema de la autenticidad en el patrimonio arquitectónico del siglo XX: consecuencias en la evolución teórica de la restauración". En: *Conferencia Internacional sobre Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (CAH20thC)*. Madrid.
- García Hernández, M.**, 2001. "Capacidad de acogida turística y gestión de flujos de visitantes en conjuntos monumentales: el caso de La Alhambra". En: *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 9(36), pp.124–137.
- García Torrente, U.**, y **Reina Fernández, J.C.**, 1992. *Guía de arquitectura de Sevilla y área metropolitana siglo XX*. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Demarcación de Sevilla.
- García Vicente, J.**, 2008. "Centro de Documentación UNESCO-ICOMOS, un centro internacional especializado en la conservación, restauración y gestión de monumentos y sitios". En: *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, (3).
- García-Burgos Vijande, A.**, 2011. *Modernidad atemporal con Alejandro de la Sota*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura.
- Garnier, T.**, 1990. *Tony Garnier :1869-1948*. Milano: Mazzotta.
- Geddes, P.**, 1960. *Ciudades en evolución*. Buenos Aires: Infinito.
- Gehri, M.**, 2014. "Normenshaffen und Denkmalschutz. Die Rolle des SIA" En: *Diritto e salvaguardia dell'architettura del XX secolo. Law and the Conservation of 20th Century Architecture*. Milano: Silvana. pp. 102-111.
- Giedion, S.**, 1944, "The need for a new monumentality". En: *New Architecture and City Planning*, Paul Zucker. Nueva York, pp. 549-568.
- Giedion, S.**, 1997. *Escritos escogidos*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Giménez Ribera, M.**, 2010. *Luis Albert: Racionalismo en la ciudad de Valencia. 1927/1936*. Valencia: Universidad politécnica de Valencia.
- Guimaraes Goulart, F.**, 2012. "Paseo con Ruskin y Benjamin (o cómo tener nostalgia de lo que no vivimos)". En: *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, 2, pp.65–52.
- Glancey, J.**, 2003. *Siglo XX Arquitectura. Las estructuras que dieron forma al siglo XX*. Carlton Book Limited.
- Gómez Alfeo, M.V.**, 2008. "Defensa del patrimonio artístico en el periodismo de España del primer tercio del siglo XX". En: *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de Historia, pp. 615–626.
- Gómez Díaz, F.**, 2007. *De Forestier A Sert. Ciudad y Arquitectura en La Habana de 1925 a 1960*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Gómez Millán, A.**, 1917. *VII Congreso nacional de arquitectos, Sevilla, abril-mayo de 1917*. Sevilla: Talleres tipográficos de Gironés.
- González Cárceles, J.A.**, 2011. "La conservación del patrimonio de la Ciudad Universitaria de Madrid". En: *Conferencia Internacional sobre Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (CAH20thC)*. Madrid.
- González Cárdenas, M.M.**, 2005. "Homenaje a Auguste Perret (1874-1954) patrimonio en concreto para la humanidad". En: *Bitácora Urbano-Territorial*, 1, nº9, pp.112–121.

- González Díaz**, M.J., 2011 "La ley de Propiedad intelectual como herramienta para la preservación del patrimonio del Movimiento Moderno en España" En: *Conferencia Internacional sobre Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (CAH20thC)*. Madrid.
- González Úbeda Rico**, G., 1981. *Aspectos jurídicos de la protección del patrimonio histórico-artístico y cultural*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica.
- Gössel**, P. y **Leuthäuser**, G., 1997. *Arquitectura del siglo XX*, Köln: Benedikt Taschen.
- Graf**, F., 2008. "How should we teach the Conservation of Modern and Contemporary Architecture?" En: *10th International DOCOMOMO Conference The Challenge of Change: Dealing with the Legacy of the Modern Movement*. Rotterdam, pp. 287–293.
- Gregotti**, V., 1972. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gregotti**, V., y **Galmarini**, M.A., 1993. *Desde el interior de la arquitectura : un ensayo de interpretación*. Barcelona: Península.
- Grignolo**, R., 2011. "An Encyclopaedia as a living record of restoration and reuse of 20th century architecture". En: *Conferencia Internacional sobre Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (CAH20thC)*. Madrid, pp. 257-266.
- Grignolo**, R., 2014a. *Diritto e salvaguardia dell'architettura del XX secolo. Law and the Conservation of 20th Century Architecture*. Milano: Silvana.
- Grignolo**, R., 2014b. "What rights for 20th century architectural heritage?" En: *Diritto e salvaguardia dell'architettura del XX secolo. Law and the Conservation of 20th Century Architecture*. Milano: Silvana. pp. 7-55.
- Grignolo**, R., y **Reichlin**, B., 2012. *Lo spazio interno moderno come oggetto di salvaguardia. Modern interior space as an object of preservation*. Milano: Silvana.
- Groys**, B., y **Fontán del Junco**, M., 2005. *Sobre lo nuevo : ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.
- Guadet**, J., 1909. *Éléments et théorie de l'architecture : cours professé a l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux Arts*. Paris: Librairie de la Construction Moderne.
- Guccio**, C., **Pignataro**, G. y **Rizzo**, I., 2009. "The performance of local government in the execution of public works". En: *MPRA Paper*, 16094, pp.1–20.
- Hani Ismaeel**, E., **Taha Alkaymaqchi**, N., y **Hazim Aldewachi**, M., 2013. "Safeguarding historic urban waterfront in the developing countries. Mosul old city as a case study". En: *Sguardi ed esperienze sulla conservazione del patrimonio storico architettonico*. Monza / Mantova. Nardini Editore, pp. 325-342.
- Hevia Ochoa de Echagüen**, J., y **Fernández Bayo**, I., 2017. "Un espacio de Arte. Un espacio espiritual el Templo de Santiago en La Unión (Clavijo, La Rioja). Gerardo Cuadra, 1965". En: *IV Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española La arquitectura como obra integral*. Fundación Alejandro de la Sota. Madrid, pp. 329-343.
- Hereu**, P., **Montaner**, J.M., y **Oliveras Samitier**, J., 1994. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea.
- Hernández Hernández**, F., 2002. *El patrimonio cultural : la memoria recuperada*. Gijón : Trea.
- Hernández León**, J.M. y **Llimargas i Casas**, M., 2007. *Arquitectura española contemporánea : la otra modernidad*. Barcelona: Lunwerg.
- Herrero**, J.C., 2016. *Elementos del pensamiento crítico*. Marcial Pons Ediciones Jurídicas y Sociales.
- Hervás y Heras**, J., 2014. *Las mujeres de la Bauhaus : de lo bidimensional al espacio total*. Buenos Aires : Diseño
- Houben**, F., 2002. "Museo del Patrimonio Nacional". En: *National Heritage Museum*, (233), pp.154–161.
- Hughes**, R., 2009. *Magritte Kompakt*. Allemagne.
- Iglesias Picazo**, P., 2011. *La habitación del enfermo : ciencia y arquitectura en los hospitales del Movimiento Moderno*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Invernale**, A., 2014. "Aumentare il valore dell'architettura: uno strumento per la valutazione e il monitoraggio del potenziale degli edifici". En: *Sguardi ed esperienze sulla conservazione del patrimonio storico architettonico*. Monza / Mantova. Nardini Editore, pp. 209-222.
- Jarauta Marión**, F., 2008. *El futuro de las ciudades*. Murcia: Fundación Cajamurcia.

- Jiménez Ramón, J.M.**, 1999. *La arquitectura del movimiento moderno en Sevilla: tres aportaciones cruciales de Gabriel Lupiáñez Gely*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Ecología.
- Jiménez Ramón, J.M.**, 2001. *Cuatro ensayos en torno a la arquitectura racionalista en Sevilla*. Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción.
- Jiménez Salvador, J.L. y Mata Parreño, C.**, 2001. "Creencias religiosas versus gestión del patrimonio arqueológico: el Caso del cementerio Judío de Valencia". En: *Trabajos de prehistoria*, 58(2), pp.27-40.
- Jokilehto, J.**, 1986. *A history of architectural conservation*. England. The University of York.
- Jordá Such, C., Portas, N. y Sosa Díaz-Saavedra, J.A.**, 2003. "Arquitectura moderna y Turismo: 1925-1965". En: *Actas IV Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico*. Valencia.
- Koolhaas, R.**, 2007. *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ladrón de Guevara Sánchez, C.**, 1996. "El Centro de Documentación del Patrimonio Histórico: objetivos, gestión, servicios". En: *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 4(15), pp.104-109.
- Lafuente Ferrari, E.**, 1985. *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*. Madrid: Instituto de España.
- Lahuerta, J.J.**, 2000. *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*. Navarra: Universidad de Navarra, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- Landi, S.**, 2015. "Italian grain silos in the 1930s. Which use?" En: *ReUSO 2015. III Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico*. Valencia, pp.1057-1064.
- Landrove, S.**, 2006. *El G.A.T.C.P.A.C y su tiempo: política, cultura y arquitectura en los años treinta*. Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico.
- Landrove, S.**, 2009. *La vivienda moderna en España, 1925-1965*. Barcelona.
- Le Corbusier**, 1963. *Cuando las catedrales eran blancas*. Buenos Aires: Poseidón.
- Le Corbusier**, 1966. *Vers une architecture*. Paris: Editions Vincent, freal & C.
- Le Corbusier**, 1999a. *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Barcelona: Apóstrofe.
- Le Corbusier**, 1999b. *La casa de los hombres*. Barcelona: Apóstrofe.
- Le Corbusier y Calatrava Escobar, J.**, 2006. *El poema del ángulo recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Leal Maldonado, J. y Cortés Alcalá, L.**, 1998. *La dimensión de la ciudad*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Lethaby, W.R.**, 1921. *Town theory and practice*. London: Benn brothers, limited.
- Loos, A.**, 1931. "Mi escuela de construcción ornamento y educación. Meine Bauschule. Innsbruck". En: *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, pp.200-204.
- Loos, A. y Schachel, R.**, 1972. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- López Bravo, C., Pérez Luño, A.E.**, 1997. *El derecho al patrimonio cultural*, S. N., S. L.
- Lupfer, G., y Sigel, P.**, 2006. *Walter Gropius, 1883-1969: propagandista del nuevo diseño*. Madrid: Arlanza.
- Macarrón Miguel, A.M.**, 2008. *Conservación del patrimonio cultural: criterios y normativas*. Madrid: Síntesis.
- Macdonald, S., y Ostergren, G.**, 2013. *Conserving Twentieth-Century Built Heritage*. Los Angeles. GETTY CONSERVATION.
- Macdonald, S., y Burke, S.**, 2016. "Preserving the Ephemeral: capturing what makes the Eames House Special through Conservation Planning". En: *Proceedings of the 14th International DOCOMOMO Conference - Adaptive Reuse: The Modern Movement towards the Future*. Lisboa, pp. 305-311.
- Maffioletti, W.**, 2014 "Droit d'auteur et édifices protégés au titre de monuments historiques". En: *Diritto e salvaguardia dell'architettura del XX secolo. Law and the Conservation of 20th Century Architecture*. Milano: Silvana. pp. 144-153.

- Magnaghi, A.**, 2011. *El proyecto local : hacia una conciencia del lugar*. Barcelona: UPC.
- Márquez Pedrosa, F.J.** y **Pérez Escolano, V.**, 2016. *La modernidad incumplida la quiebra de una gran ilusión*. Sevilla.
- Martín Hernández, M.J.**, 1997. *La invención de la arquitectura*. Madrid: Celeste.
- Martín Latorre, R.M.** y **Sebastián Caudet, A.**, 2003. "Movimientos: un espacio virtual para la difusión del Patrimonio Histórico de los museos". En: *Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, (27), pp.25-35.
- Martín, M.**, 2006. "La interpretación del patrimonio y la gestión de los recursos culturales". En: *Miradas al patrimonio*. Trea, pp. 203-214.
- Martínez-Díaz, E.** e **Hidago, F.**, 2015. "Tabacalera de valencia en espacio administrativo". En: *ReUSO 2015. III Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico*. Valencia, pp.1010-1017.
- Martínez Medina, A.**, 2011. "Las huellas del tiempo en la arquitectura moderna intervenida". En: *Conferencia Internacional sobre Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (CAH20thC)*. Madrid, pp. 395-402.
- Martínez Pino, J.** 2016. "La Comisión Franceschini para la salvaguardia del patrimonio italiano. Riesgo, oportunidad y tradición de una propuesta innovadora" En: *Revista Patrimonio Cultural y Derecho*, n.16, 2012, pp.189-208.
- Mateos Rusillo, S.M.**, **Marca Francés, G.** y **Attardi Colina, O.**, 2016. *La Difusión preventiva del patrimonio cultural*. Gijón: Trea.
- Maure Rubio, L.**, 1987. *Secundino Zuazo, arquitecto*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Mead, M.**, 1977. *Cultura y compromiso : el mensaje de la nueva generación*. Barcelona: Granica.
- Meurs, P.** y **Thoor, M.-T. van**, 2010. *Zonnestraal Sanatorium. The history and restoration of a modern monument*. Rotterdam: NAI.
- Moholy-Nagy, L.**, 1929, "De los materiales a la Arquitectura. Von Material zu architektur". En: *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, pp.243-252.
- Monnet, B.**, 1974, "Des méthodes non traditionnelles dans la restauration des monuments". En: *Les Monuments Historiques de France 4*, pp.30-34.
- Montaner, J.M.**, 1993. *Después del movimiento moderno : arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montaner, J.M.**, 1994. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montaner, J.M.**, 1997. *La modernidad superada : arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona.: Gustavo Gili.
- Morales Sánchez, J.**, 1996. *Viena 1910: Retazos, Desperdicios y Fragmentos*. Universidad de Sevilla.
- Morena, M.**, **Del Gatto, M.L.** y **Gornati, A.** 2014. "La valorizzazione di edifici storici. metodi e strumenti per orientare le strategie di intervento". En: *Sguardi ed espeirenze sulla conservazione del patrimonio storico architettonico*. Monza / Mantova. Nardini Editore, pp. 199-207.
- Moreno Galván, J.M.**, 2010. *Autocrítica del arte*. Madrid: Barataria.
- Mosquera Adell, E.**, 1991. *Racionalismo en Andalucía: la arquitectura de Antonio Sánchez Esteve*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Mosquera Adell, E.**, 2001. *Cámara Oficial de Comercio e Industria Córdoba, 1950-1954 : Rafael de la-Hoz y José María García Paredes*, Almería : Colegio de Arquitectos de Almería.
- Mosquera Adell, E.** y **Pérez Cano, M.T.**, 1990. *La vanguardia imposible : quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- Mustonen, T.**, 2014. "How can a MoMo building in Finland survive the present building act?" En: *Sguardi ed espeirenze sulla conservazione del patrimonio storico architettonico*. Monza / Mantova. Nardini Editore, pp. 290-299.
- Niglio, O.**, 2016. "La política cultural en Italia y las innovaciones del siglo XXI". En: *Culturas: Revista de Gestión Cultural*, 3, pp.1-13.
- Nypan, T.**, 2014. "The challenge posed by the eu legislation for the conservation of 20th century architecture". En: *Sguardi ed espeirenze sulla conservazione del patrimonio storico architettonico*. Monza / Mantova. Nardini Editore, pp. 76-91.
- Ortega Álvarez, L.I.**, 2000. "En memoria de Massimo Severo Giannini". En: *Revista de Administración Pública*, n.151, 2000, pp.5-8.

- Ortega y Gasset, J.**, 1984. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- Ortega y Gasset, J.**, 1992. *Misión de la Universidad y otros ensayos sobre educación y pedagogía*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J.**, 2002. *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pawlowski, K.** y **Véchambre, J.-M.**, 1993. *Tony Garnier :pionnier de l'urbanisme du XXème siècle*. Lyon: Les Creations du Pelican.
- Pérez Escolano, V.**, 1998. Patrimonio y estudios de arquitectura en España: la escuela de Sevilla. En: *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 22.
- Pereira Roders, A.**, 2014. "Monitoring heritage values: what's new?" En: *Sguardi ed espeirenze sulla conservazione del patrimonio storico architettonico*. Monza / Mantova. Nardini Editore, pp. 1-10.
- Pfeiffer, B.B.**, 2006. *Frank Lloyd Wright :1867-1959 : construir para la democracia*. Madrid: Arlanza.
- Pino, F.G.**, 2011. "Aviario Zoo de Londres. Cedric Price. Hilos de relaciones". En: *Conferencia Internacional sobre Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (CAH20thC)*. Madrid, pp. 347-356.
- Pirtaluga, D.**, 2014. "Conservazione preventiva e programmata per un ifine comunes: un'esperienza in ambito ligure". En: *Sguardi ed espeirenze sulla conservazione del patrimonio storico architettonico*. Monza / Mantova. Nardini Editore, pp. 57-67.
- Pizza, A.** y **Rovira i Gimeno, J.**, 2006. *G.A.T.C.P.A.C.: una nueva arquitectura para una nueva ciudad: 1928-1939*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña.
- Pozo Municio, J.M.** y **García Diego Villarías, H.**, 2010. *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad: actas preliminares*. Navarra: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra. Pamplona: T6 Ediciones.
- Prunet, R.**, 2014. "Règlementation incendie et Monuments Historiques". En: *Diritto e salvaguardia dell'architettura del XX secolo. Law and the Conservation of 20th Century Architecture*. Milano: Silvana. pp. 184-193.
- Puebla Pons, J.**, 2002. *Neovanguardias y representación arquitectónica : la expresión innovadora del proyecto contemporáneo*. Barcelona: Ediciones UPC.
- Quintero Morón, V.** y **Hernández, E.**, 2002. "La documentación del Patrimonio Intangible: Propuestas para una base de datos". En: *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 10(40), pp.214-221.
- Quirós Castillo, J.A.**, 2002. "Arqueología de la arquitectura en España". En: *Arqueología de la arquitectura*, (1), pp.27-38.
- Reichlin, B.**, 2014. "The 20th Century Architecture Compliance Experts. A Proposal". En: *Enciclopedia critica per il riuso e il restauro dell'architettura del XX secolo*, pp.300-309.
- Riegl, A.**, 1980. *Problemas de estilo : fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Riegl, A.**, 2007. *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*. Madrid: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Rivière, G.H.** y **Rodríguez Casal, A.A.**, 1993. *La Museología : curso de Museología : textos y testimonios*. Madrid: Akal.
- Robles Cardona, M.A.**, 2014. *La Arquitectura de las Universidades Laborales Españolas (1946-1978)*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña.
- Roa Fernández, J.**, 2016. *La arquitectura prefabricada de Rafael de la Hoz en Córdoba. Entre el detalle constructivo y la generación del proyecto*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Rodríguez Cheda, J.B.**, 1994. *Alejandro de la Sota : construcción, idea y arquitectura*. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- Rogers, P.J.**, 2008. "Using Programme Theory to Evaluate Complicated and Complex Aspects of Interventions". En: *SAGE Publications. Los Angeles, London, New Delhi and Singapore*, 14, pp.29-48.
- Ruano, M.A.**, 2015. "Rincón de Goya: su fallida reutilización para uso docente". En: *ReUSO 2015. III Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico*. Valencia. pp. 1414-1421.

- Ruas**, S.I., 2015. "Reuse of 20th century built heritage. The Batalha cinema in Porto". En: *ReUSO 2015. III Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico*. Valencia, pp.1476-1483.
- Ruiloba**, C., 2011. "Ciencia, paisaje y arquitectura. El patrimonio de los sanatorios antituberculosos". En: *Conferencia Internacional sobre Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (CAH20thC)*. Madrid.
- Ruiz**, R., 2011. "Rehabilitación de Movimiento Moderno en Bruselas. Nuestra experiencia con Le Peuple". En: *Conferencia Internacional sobre Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (CAH20thC)*. Madrid.
- Ruskin**, J., 2000. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Pamplona: Aguilar.
- Salinas Rodríguez**, J.L., 1997. "El medio geológico en el enclave monumental". En: *Cuadernos de la Alhambra*, (33-34), pp.47-55.
- Sambrić**, C., **Portela Sandoval**, F. y **Torralba Soriano**, F., 1980. *El siglo XX*. Madrid: Alhambra.
- Santabárbara Morera**, C., 2016. "Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo". En: *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 18, pp.52-69.
- Sanz Esquide**, J.A., **Aizpurúa**, J.M., y **Labayen**, J., 1995. *Real Club Náutico de San Sebastián :1928-1929 : José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen*. Almería: Colegio de Arquitectos.
- Sarnitz**, A., 2005. *Otto Wagner, 1841-1918 : precursor de la arquitectura moderna*. Madrid: Arlanza.
- Sarnitz**, A., 2007. *Adolf Loos, 1870-1933 : arquitecto, crítico cultural, dandí*. Madrid: Arlanza.
- Scolari**, M. y **Tafari**, M., 1980. *Architecture between memory and hope*. New York: Institute for Architecture and Urban Studies.
- Sennott**, R.S., 2004. *Encyclopedia of 20th century architecture*. New York: Fitzroy Dearborn.
- Sert**, J.L., 1942. *Can our cities survive ? an A B C of urban problem, their analysis, their solutions*. Harvard University Press.
- Site**, C., **Collins**, G.R. y **Collins**, C.C., 1980. *Construcción de ciudades según principios artísticos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Schmuckle-Mollard**, C., 2016. "André Lurçat's Karl-Marx school in Paris suburbs: restoration and adaptation of a major landmark of the modern movement". En: *14th International DOCOMOMO Conference - Adaptive Reuse: The Modern Movement towards the Future*. Lisboa, pp.928-934.
- Sloterdijk**, P., 2001. *Eurotaoísmo : aportaciones a la crítica de la cinética política*. Barcelona: Seix Barral.
- Soraluce**, J.R., 2010. *Historia de la arquitectura restaurada : del Renacimiento al Movimiento Moderno*. La Coruña: Universidade da Coruña.
- Sostres**, J.M., 1983. *Opiniones sobre arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Subirats**, E., 1989. *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos.
- Sudjic**, D. y **Ferrer**, I., 2010. *La arquitectura del poder : cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. Barcelona: Ariel.
- Tafari**, M., 1972. *Teorías e historia de la arquitectura : (hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico)*. Barcelona: Laia.
- Tafari**, M., 1978. *La arquitectura del humanismo*. Madrid: Xarait.
- Torrent**, H., 2008. "Issues of Temporality – Paradoxes and Challenges of Modern Heritage". En: *10th International DOCOMOMO Conference. The Challenge of Change: Dealing with the Legacy of the Modern Movement*. Rotterdam, pp. 3-5.
- Torres Balbás**, L., 1919. "El aislamiento de nuestras catedrales". En: *Arquitectura: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, 20, pp.358-362.
- Tostoes**, A., 2014. "Le défi de la réutilisation de l'architecture du mouvement moderne face aux contraintes normatives". En: *Diritto e salvaguardia dell'architettura del XX secolo. Law and the Conservation of 20th Century Architecture*. Milano: Silvana, pp. 56-73.
- Uría Iglesias**, L., **San José Alonso**, J.I. y **Ubeda Blanco**, M., 2011. *Representación y proyecto gráfico : escritos de arquitectura*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Urrutia Núñez**, A., 2003. *Arquitectura española, siglo XX*. Madrid: Cátedra.

Uskokovich, S., 2002. "Estrategias relativas al patrimonio cultural mundial. La salvaguarda en un mundo globalizado. Principios, prácticas y perspectivas". En: *ICOMOS action plan on the 20thCH. 13th ICOMOS General Assembly and Scientific Symposium*. Madrid.

Van Doesburg, T., 1924. "Hacia una arquitectura plástica". En: *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, pp.224-225.

Van Eyck, A., 1972. "El interior del tiempo". En: *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, pp.348-350.

Vitrubio Polión, M. y Blánquez Fraile, A., 1970. *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona: Iberia.

Watanabe, K., y **Abhichartvorapan, W.**, 2016. "Conservative Surgery Method for the Reuse of a Modern Hospital in Yokosuka". En: *14th International DOCOMOMO Conference - Adaptive Reuse: The Modern Movement towards the Future*. Lisboa, pp.495-501.

Wagner, O., **Rovira, J.M.** y **Siguán, J.**, 1993. *La arquitectura de nuestro tiempo : una guía para los jóvenes arquitectos*. Madrid: El Croquis.

Wendell, P., 1994. "Francis Bacon's use of ancient myths in Novum Organum". En: *Revista alicantina de estudios ingleses: RAEI*, 7, pp.123-132.

Wright, F.L., 1958. *El futuro de la arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón.

Wright, F.L., 1961. *Testamento*. Buenos Aires: Compañía General Fabril.

Zimmerman, C., 2007. *Mies Van Der Rohe 1886-1969 : la estructura del espacio*. Köln: Arlanza.

Zuazo Ugalde, S., 2006. *Zuazo, arquitecto del Madrid de la Segunda República*. Madrid: Biblioteca Nacional.

Zumthor, P., 2004. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Zumthor, P., 2006. *Atmosferas : entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili.

III. RELACIÓN DE ACRÓNIMOS

III. RELACIÓN DE ACRÓNIMOS

I GM	Primera Guerra Mundial
II GM	Segunda Guerra Mundial
AEPPAS20	Asociación española para la protección del patrimonio arquitectónico del siglo XX
BIC	Bien de Interés Cultural
CAH 20thC	ICOMOS International Scientific Committee on 20 th Century Heritage
CIAM	Congreso Internacional de Arquitectura Moderna
CIRPAC	Comité Internacional para la Resolución de Problemas de la Arquitectura Contemporánea
DOCOMOMO International	International committee for documentation and conservation of buildings, sites and neighborhoods of the modern movement
DOCOMOMO Ibérico	Documentación y conservación de la arquitectura y el urbanismo del movimiento moderno
EHLF	European Heritage Legal Forum
GATCPAC	Grupo de Artistas y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea
GATEPAC	Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea
GRUPPO 7	Association of seven Italian Architects
ICAT	International Congress for Architecture and Townplanning
ICCROM	International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property
ICOMOS	Consejo Internacional de Monumentos y Sitios
ICOM-CC	International Council of Museums – Committee for Conservation
INCUNA	Asociación de Arqueología Industrial
INTERBAU (IBA'57)	International Building Exhibition (1957)
IPCE	Instituto del Patrimonio Cultural de España
MARS Group	Modern Architectural Research Group
MIAR	Movimiento Italiano per l'Architettura Razionale
MoMo	Movimiento Moderno
RABASF	Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando
SOHI	Statement of heritage impact
PA	Patrimonio arquitectónico
PAMoMo	Patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno
PAH	Patrimonio arquitectónico histórico
Plan ACTUR	Plan de Actuaciones Urbanísticas Urgentes
PNCPCSXX	Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo XX
PPC	Preventive and Planned Conservation
PRECOM ^{OS}	Preventive Conservation, Maintenance and Monitoring of Monument and Sites
Revista AC	Revista de Documentos de Actividad Contemporánea
SIA	Swiss Society of Engineers and Architects
SPRECOMAH	Seminars on Preventive Conservation and Monitoring of the Architectural Heritage
RIBA	Royal Institute of British Architects
TICCIH	Comité Internacional para la conservación y defensa del Patrimonio Industrial
UAM	Union des Artistes Modernes
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

