

30 años  
de intervención  
pública en el patrimonio  
arquitectónico español  
1985/2015

30 Years  
of Public Intervention  
in Spanish Heritage  
1985/2015

STONE ON STONE PIEDRA SOBRE PIEDRA

MINISTERIO DE FOMENTO



PIEDRA  
SOBRE  
PIEDRA

STONE  
ON  
STONE

MINISTERIO DE FOMENTO

# PIEDRA SOBRE PIEDRA

30 años de intervención  
pública en el patrimonio  
arquitectónico español  
1985/2015

# STONE ON STONE

30 Years of Public  
Intervention  
in Spanish Heritage  
1985/2015

MINISTERIO DE FOMENTO  
FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS

## ORGANIZACIÓN/ORGANISATION

MINISTERIO DE FOMENTO

Ana María Pastor Julián  
*Ministra de Fomento*

Julio Gómez-Pomar Rodríguez

*Secretario de Estado de Infraestructuras, Transporte y Vivienda*

Dirección General de Arquitectura, Vivienda y Suelo

## COORDINACIÓN/COORDINATION

Javier Martín Ramiro

*Subdirector General de Arquitectura y Edificación*

Área de Difusión de la Subdirección General de Arquitectura y Edificación

## COMISARIO/CURATOR

Ricardo Sánchez Lampreave

## REGISTROS Y VOLCADO INFORMÁTICO/REGISTER OF INTERVENTIONS AND DATA MIGRATION

Carmen Alonso Vázquez y Enrique Torán Puras, alta arquitectos

## IMAGEN Y DISEÑO GRÁFICO/IMAGE AND GRAPHIC DESIGN

Manuel García Alfonso

## PROYECTO Y DIRECCIÓN DEL MONTAJE/PROJECT AND MANAGEMENT OF THE SET-UP

Carmen Alonso Vázquez, alta arquitectos

## MONTAJE/SET-UP

Intervento

## VÍDEO/VIDEO

Cabofaro

## TRANSPORTE/TRANSPORT

Tti

## SEGUROS/INSURANCE

AXA Art

## 6 Prólogo

Prologue

## 10 Agradecimientos

Acknowledgements

Notas para una historia  
Notes for a History30 *Eternidad en vilo**Eternity Suspended*ANA MARÍA PASTOR JULIÁN  
Ministra de Fomento  
Minister for development40 *Piedra sobre piedra: el haz y su envés**Stone on Stone: Both Sides of the Coin*RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE  
Comisario de la exposición  
Curator of the Exhibition50 *La dedicación de la Dirección General de Arquitectura a la defensa y mejora del patrimonio arquitectónico.**The dedication of the General Directorate of Architecture to the defence and improvement of architectural heritage.*

## ANTÓN CAPITEL

Cartas y catastros. Paisajes y conjuntos  
Maps and Cadastres.  
Landscapes and Monumental Sites62 *Entrevista*

Interview

EVA LOOTZ

74 *Conjuntos y paisajes en contexto**Monumental Sites and Landscapes in context*

CARLOS BAZTÁN

Adoquines y alberos. Espacios abiertos  
Cobblestones and *Albero* Sand. Open Spaces86 *Conversación**Conversation*

MANUEL DELGADO

ELÍAS TORRES

Yesos y morteros. Conservaciones  
Gypsums and Mortars. Conservations114 *Patrimonio en construcción*  
*Heritage in Construction*  
JOSÉ LUIS GUERÍN128 *Entrevista*  
*Interview*  
JOSÉ MARÍA PÉREZ GONZÁLEZ PERIDISCables y tuberías. Rehabilitaciones  
Wires and Pipes. Restorations144 *Entrevista*  
*Interview*  
CARLOTA ÁLVAREZ BASSO158 *Tierra y agua*  
*Land and Water*  
ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADAGrúas y andamios.  
Ampliaciones y nuevos edificios  
Cranes and Scaffolding.  
Extensions and New Buildings170 *Entrevista*  
*Interview*  
ELENA HERNANDO180 *Ampliaciones en el patrimonio arquitectónico*  
*Extensions to Architectural Heritage*  
MAGÜI GONZÁLEZPliegos y presupuestos. Abierto por obras  
Specifications and Budgets. Open for works196 *Conversación*  
*Conversation*  
JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON  
IZASKUN CHINCHILLAConclusiones  
Conclusions218 *La memoria de la arquitectura*  
*Architecture's Memory*  
FRANCISCO JARAUTA224 *Patrimonio y experiencia*  
*Heritage and Experience*  
JUAN DOMINGO SANTOSNotas curriculares  
Curricular notes

A precise definition of the term *restore*, which we owe to the architect and member of two Spanish academies—the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando and the Royal Academy of Language—, Antonio Fernández Alba, tells us that it is «*the art of construction in architecture that rehabilitates places and symbols by shedding light on the memory of matter*». The *Stone on Stone* exhibition we are presenting here takes stock of the role the Ministry of Public Works has played in the rehabilitation of architectural heritage over the past thirty years since the approval of Act 16/1985, of 25 June, on Spanish Historic Heritage. This is a long period of time in which we have had the opportunity to work in a great number of places and with symbols that represent essential elements of the identity of our towns and cities. Because we know how extremely important our heritage is both culturally and socially. Yet, we are also aware that it is a financial asset, an immovable source of growth in constant progress, a means of generating economic activity, territorial cohesion, and, in short, redistribution of wealth.

These three decades have seen over 1,500 projects and actions of varying scale and characteristics throughout the entire country, from a major cathedral to a small rural chapel; a theatre has had its sumptuousness restored, and abandoned former industrial and port premises have also been given a new lease of life to install cultural facilities, or various public services to meet citizens' basic needs.

These represent important tasks, but they are still no other than a small sample of everything achieved in Spain during these years by all the public authorities. Naturally, the central government body first rallied to the call, the Ministry of Education, Culture and Sport, is the competent authority for applying the above-mentioned Act, and it always guides our actions here at the Ministry of Public Works. Nevertheless, the Autonomous Communities, which have some exclusive competencies in their respective regions, and the vast majority of the large, medium and small local councils in our country have also been involved. Because the Spanish Historic Heritage Act not only laid down sound principles on how to address the protection and development of our heritage, it also created educational, technical and financial mechanisms that have benefited all parts of our society in this endeavour. In particular, as far as the Ministry of Public Works is concerned, given that our role is twofold—on the one hand, essentially an institution that invests in a variety of activity sectors, and, on the other, specifically responsible for rehabilitation, restoration and recovery of architectural heritage—, we have a vital mechanism, the so-called Cultural 1%, which has enabled us to establish two finance streams for the activities in question: one stemming from the investment chapters given every year to the Ministry of Public Works in central government budgets to boost architectural heritage; and the other established by law,

Una definición precisa del término *restaurar*, debida al arquitecto y doblemente académico, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de la Lengua, Antonio Fernández Alba, nos dice que es «*el arte de la construcción en arquitectura que recupera lugares y símbolos por medio de la luz sobre la memoria de la materia*». En la exposición “Piedra sobre Piedra” que ahora presentamos se hace balance de la intervención del Ministerio de Fomento en la labor de recuperación del patrimonio arquitectónico durante los treinta años que han transcurrido desde que fuera aprobada la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Un largo periodo de tiempo en el que hemos tenido ocasión trabajar en un gran número de lugares y símbolos que constituyen elementos esenciales de la identidad de nuestros pueblos y ciudades. Porque sabemos que nuestro patrimonio tiene una importancia cultural y social muy relevante, pero también que es un activo económico, una fuente de crecimiento no deslocalizable y en constante progresión, generadora de actividad económica, cohesión territorial y, en suma, redistribución de la riqueza.

Son más de mil quinientas obras y actuaciones de muy diversa escala y características en estas tres décadas, repartidas por toda la geografía nacional, en las que se ha atendido tanto a la gran catedral como a la pequeña ermita rural; en las que se ha restaurado la suntuosidad de un teatro, pero también reutilizado antiguas instalaciones industriales o portuarias en desuso para instalar en ellas dotaciones culturales, o los más variados servicios públicos que atienden las necesidades básicas de los ciudadanos.

Labor importante, pero que no deja de ser nada más que una muestra de lo que a lo largo de esos mismos años han hecho en España todas las administraciones públicas: desde luego el órgano de la Administración General del Estado llamado en primer término a esta tarea, el Ministerio de Educación Cultura y Deporte, competente para la aplicación de la Ley antes citada, de cuya mano actuamos siempre desde Fomento; pero también las Comunidades Autónomas, con competencias exclusivas en sus respectivos territorios, y la inmensa mayoría de los Ayuntamientos, grandes, medianos y pequeños de nuestro país. Porque la Ley del Patrimonio Histórico no solamente sentó unos principios sólidos sobre cómo abordar la protección y fomento de nuestro patrimonio, sino que creó los mecanismos de estímulo educativo, técnico y financiero que hemos sabido aprovechar desde todos los ámbitos de nuestra sociedad para llevarla a cabo. En particular, por lo que se refiere al Ministerio de Fomento y a su doble condición, puesto que es, por un lado, un órgano esencialmente inversor en muy variados campos de actividad, y por otro, responsable concretamente de la rehabilitación, restauración y recuperación del patrimonio arquitectónico, contamos con un mecanismo creado entonces que resulta transcendental, el llamado 1% Cultural, que ha permitido establecer una doble vía de financiación para las actividades que nos ocupan: la que se deriva de los propios capítulos de inversión asignados cada año al Ministerio de Fomento en los Presupuestos Generales

making it compulsory for the budget of all public works, financed fully or partially by the State, to allocate an amount equivalent to at least 1% of the funds the State provides to funding conservation or enhancement work of Spanish Historic Heritage, or to promoting artistic creativity, with a preference for the work of art itself or its immediate surroundings.

Since 1994, the Ministry of Public Works has played a key role alongside the Ministry of Education, Culture and Sport in applying the Act by contributing 1% every year of the public works procurement the Ministry manages to finance projects, jointly agreed by both departments, concerning Spanish Historic Heritage that has been declared of Cultural Interest. There are over 14,000 throughout Spain, which is also the second country worldwide with the highest number of UNESCO World Heritage Sites. More recently, on 15 October 2013, the Sixth Collaboration Agreement to manage these funds, lasting four years from 2013 to 2016, was signed with the Ministry of Education, Culture and Sport, and we sought to demonstrate how important this instrument is for the implementation of a heritage restoration policy by increasing the percentage allocated for this purpose to the Cultural 1.5%. This agreement represents our renewed commitment as it establishes measures that will facilitate management, and, above all, ensures the fund allocation process includes the principles of transparency, publicity, competition and equal distribution, which will foster territorial cohesion. For the first time, these funds have been distributed by means of a call for proposals based on these principles.

The progress of the works and their results are highly satisfactory, not only in themselves, but also because the restoration initiative that the authorities have engaged in has had a positive knock-on effect since several cultural, financial and religious institutions, which are also helping to restore our cultural legacy, sometimes on their own, other times as part of public/private consortiums, have joined in the efforts. Consequently, we are witnessing a profound, generalised commitment shown by both the State and civil society to the conservation of our historic heritage. And given that our society is so unanimously committed to this end, the Ministry of Public Works believes that it has an obligation to continue placing all the means at its disposal to see these projects through to completion.

#### NOTE

Bibliographic reference used in the proposed text: Antonio Fernández Alba: *Helada negra. Historia y noticia de la restauración del Palacio Ducal de Pastrana* (Black frost. History and updates concerning the restoration of the Ducal Palace of Pastrana). University of Alcalá - Editorial Lampreave. Madrid, 2013.

del Estado para el acrecentamiento del patrimonio arquitectónico; y la que estableció la Ley de Patrimonio Histórico Español, obligando a que en el presupuesto de cada obra pública, financiada total o parcialmente por el Estado se incluyera una partida equivalente al menos al 1% de los fondos que sean de aportación estatal, destinada a financiar los trabajos de conservación o enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español o de fomento de la creatividad artística, con preferencia en la propia obra o en su inmediato entorno.

Desde 1994 el Ministerio de Fomento tiene un papel protagonista junto al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en su aplicación, mediante la aportación cada año del 1% de la contratación de obra pública gestionada por el propio ministerio para financiar, de común acuerdo entre ambos Departamentos, actuaciones de intervención en el Patrimonio Histórico Español que cuenten con la condición de Bien de Interés Cultural: más de catorce mil en toda España, que es, por otra parte el segundo país del mundo con mayor número de bienes Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO. Más recientemente, el 15 de octubre de 2013, fue suscrito con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte el VI Acuerdo de Colaboración para la gestión de estos fondos, con vigencia cuatrienal 2013-2016, donde hemos querido mostrar la importancia que se concede a este instrumento para el desarrollo de la política de recuperación del patrimonio, incrementando el porcentaje destinado a este fin hasta alcanzar el 1,5% Cultural. Con este Acuerdo se ha dado un nuevo impulso, estableciendo medidas que facilitarán la gestión y sobre todo se han introducido en el procedimiento de asignación de los fondos los principios de transparencia, publicidad, concurrencia además de la equidad en la distribución facilitando la cohesión territorial. Como novedad, por primera vez, la distribución de estos fondos se ha realizado mediante la publicación de una convocatoria con arreglo a esos principios.

La evolución de las actuaciones y los frutos conseguidos con todo ello es muy satisfactoria, y no sólo por sí misma, sino también porque el impulso restaurador emprendido por las administraciones ha tenido un efecto de arrastre, sumándose a ese esfuerzo las más diversas entidades culturales, económicas y religiosas, que están también contribuyendo a recuperar nuestro legado cultural, en ocasiones en solitario, otras veces integrando consorcios público-privados, por lo que podemos hablar de un profundo y generalizado compromiso del Estado y de la sociedad civil con la conservación de nuestro patrimonio histórico. Y en la medida en que la sociedad está tan unanimemente comprometida con estos fines, el Ministerio de Fomento entiende como una obligación seguir poniendo todos los medios a su alcance para desarrollarlos y cumplirlos.

#### NOTA

Referencia bibliográfica utilizada en el texto propuesto: Antonio Fernández Alba: *Helada negra. Historia y noticia de la restauración del Palacio Ducal de Pastrana*. Universidad de Alcalá - Editorial Lampreave. Madrid, 2013.

## AGRADECIMIENTOS/ACKNOWLEDGEMENTS

El Ministerio de Fomento agradece a los siguientes organismos e instituciones su colaboración en cuantas obras se han ejecutado conforme a las directrices de los sucesivos programas, así como a sus responsables.

The Ministry of Public Works would like to thank the following organisations and institutions for their cooperation in all the projects that have been carried out in accordance with the guidelines of the successive programmes, as well as their project managers.

Abadía de Montserrat	Ayuntamiento de Ballobar
Administrador de Infraestructuras Ferroviarias ADIF	Ayuntamiento de Banyoles
Arzobispado de Badajoz	Ayuntamiento de Baños de Montemayor
Arzobispado de Burgos	Ayuntamiento de Barbens
Arzobispado de León	Ayuntamiento de Barcelona
Arzobispado de Mérida-Badajoz	Ayuntamiento de Barrios de Colina
Arzobispado de Tarragona	Ayuntamiento de Baza
Arzobispado de Toledo	Ayuntamiento de Beceite
Auditorio de Galicia	Ayuntamiento de Béccaril de Campos
Ayuntamiento d'Àger	Ayuntamiento de Béjar
Ayuntamiento de A Coruña	Ayuntamiento de Belmonte
Ayuntamiento de A Guarda	Ayuntamiento de Belmonte de San José
Ayuntamiento de Ágreda	Ayuntamiento de Belorado
Ayuntamiento de Aguilar de Campoo	Ayuntamiento de Benavente
Ayuntamiento de Aguilar de la Frontera	Ayuntamiento de Besalú
Ayuntamiento de Águilas	Ayuntamiento de Binissalem
Ayuntamiento de Aitona	Ayuntamiento de Biosca
Ayuntamiento de Alaquàs	Ayuntamiento de Biota
Ayuntamiento de Alarcón	Ayuntamiento de Biurrun-Olcoz
Ayuntamiento de Albaida	Ayuntamiento de Boborás
Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira	Ayuntamiento de Bocairent
Ayuntamiento de Alcalá de Henares	Ayuntamiento de Boltaña
Ayuntamiento de Alcalá de la Selva	Ayuntamiento de Briones
Ayuntamiento de Alcalá del Valle	Ayuntamiento de Bujaraloz
Ayuntamiento de Alcalá la Real	Ayuntamiento de Buñol
Ayuntamiento de Alcántara	Ayuntamiento de El Burgo de Osma
Ayuntamiento de Alcañiz	Ayuntamiento de Burgos
Ayuntamiento de Alcaraz	Ayuntamiento de Burguete
Ayuntamiento de Alcorisa	Ayuntamiento de Cabezón de la Sal
Ayuntamiento de Alcover	Ayuntamiento de Cabra del Santo Cristo
Ayuntamiento de Aldeaquemada	Ayuntamiento de Cacabelos
Ayuntamiento de Alfaro	Ayuntamiento de Cáceres
Ayuntamiento de Alfarrás	Ayuntamiento de Cádiz
Ayuntamiento de Alhama de Murcia	Ayuntamiento de Cadrete
Ayuntamiento de Almadén	Ayuntamiento de Calaceite
Ayuntamiento de Almagro	Ayuntamiento de Calaf
Ayuntamiento de Almazán	Ayuntamiento de Calahorra
Ayuntamiento de Almuñécar	Ayuntamiento de Calanda
Ayuntamiento de Álora	Ayuntamiento de Calasparra
Ayuntamiento de Alzira	Ayuntamiento de Calatayud
Ayuntamiento de Ampuero	Ayuntamiento de Caldas de Reis
Ayuntamiento de Andoain	Ayuntamiento de Caldes de Malavella
Ayuntamiento de Antequera	Ayuntamiento de Caldes de Montbui
Ayuntamiento de Arándiga	Ayuntamiento de Calera de León
Ayuntamiento de Aranjuez	Ayuntamiento de Calonge
Ayuntamiento de Arbeca	Ayuntamiento de Calviá
Ayuntamiento de Arcos de la Frontera	Ayuntamiento de Cambados
Ayuntamiento de Archidona	Ayuntamiento de Cambrils
Ayuntamiento de Arenas de San Pedro	Ayuntamiento de Camíreal
Ayuntamiento de Arnedo	Ayuntamiento de Camuñas
Ayuntamiento de Arnouero	Ayuntamiento de Candelario
Ayuntamiento de Artesa de Lleida	Ayuntamiento de Canfranc
Ayuntamiento de Aspe	Ayuntamiento de Cangas
Ayuntamiento de Ateca	Ayuntamiento de Capdepera
Ayuntamiento de Atienza	Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz
Ayuntamiento de Ávila	Ayuntamiento de Carboneras
Ayuntamiento de Avilés	Ayuntamiento de Cárcheles
Ayuntamiento de Ayllón	Ayuntamiento de Carmona
Ayuntamiento de Ayora	Ayuntamiento de Cartagena
Ayuntamiento de Azofra	Ayuntamiento de Cártama
Ayuntamiento de Badajoz	Ayuntamiento de Castalla
Ayuntamiento de Baena	Ayuntamiento de Castelldefels
Ayuntamiento de Baeza	Ayuntamiento de Castellón d'Empúries
Ayuntamiento de Báguena	Ayuntamiento de Castellón de la Plana
Ayuntamiento de Baix Pallars	Ayuntamiento de Castellote

Ayuntamiento de Castellserá	Ayuntamiento de Fuentes de León	Ayuntamiento de Leioa	Ayuntamiento de Ontinyent
Ayuntamiento de Castiello de Jaca	Ayuntamiento de Fuentespina	Ayuntamiento de León	Ayuntamiento de Oña
Ayuntamiento de Castril	Ayuntamiento de Gaibiel	Ayuntamiento de Les	Ayuntamiento de Ordizia
Ayuntamiento de Castrillón	Ayuntamiento de Galera	Ayuntamiento de Les Avellanes i Santa Linya	Ayuntamiento de Orihuela
Ayuntamiento de Castropol	Ayuntamiento de Gandía	Ayuntamiento de Les Oluges	Ayuntamiento de Oropesa
Ayuntamiento de Castroverde de Campos	Ayuntamiento de Garrucha	Ayuntamiento de Llanes	Ayuntamiento de Oviedo
Ayuntamiento de Catoira	Ayuntamiento de Gata de Gorgos	Ayuntamiento de Lleida	Ayuntamiento de Padrón
Ayuntamiento de Castuera	Ayuntamiento de Gavá	Ayuntamiento de Llerena	Ayuntamiento de Padul
Ayuntamiento de Cedrillas	Ayuntamiento de Gelida	Ayuntamiento de Llers	Ayuntamiento de Palafrugell
Ayuntamiento de Cehegín	Ayuntamiento de Gibraleón	Ayuntamiento de Llutxent	Ayuntamiento de Palas de Rei
Ayuntamiento de Cepeda	Ayuntamiento de Gijón	Ayuntamiento de Loarre	Ayuntamiento de Palencia
Ayuntamiento de Cervelló	Ayuntamiento de Giméneles i el Pla de la Font	Ayuntamiento de Logroño	Ayuntamiento de Palma de Mallorca
Ayuntamiento de Cervera	Ayuntamiento de Girona	Ayuntamiento de Loja	Ayuntamiento de Palol de Revardit
Ayuntamiento de Cervera del Maestre	Ayuntamiento de Grado	Ayuntamiento de Lopera	Ayuntamiento de Pamplona
Ayuntamiento de Cervera del Río Alhama	Ayuntamiento de Grajal de Campos	Ayuntamiento de Lorca	Ayuntamiento de Panticosa
Ayuntamiento de Chiclana de Segura	Ayuntamiento de Granada	Ayuntamiento de Los Santos de Maimona	Ayuntamiento de Paracuellos
Ayuntamiento de Chinchilla de Monte-Aragón	Ayuntamiento de Grandas de Salime	Ayuntamiento de Los Villares	Ayuntamiento de Paymogo
Ayuntamiento de Cihuri	Ayuntamiento de Granollers	Ayuntamiento de Lucena	Ayuntamiento de Pedraza
Ayuntamiento de Ciudad Real	Ayuntamiento de Grañón	Ayuntamiento de Lugo	Ayuntamiento de Pedro Abad
Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo	Ayuntamiento de Graus	Ayuntamiento de Madrid	Ayuntamiento de Peñalba
Ayuntamiento de Ciutadella de Menorca	Ayuntamiento de Guadalajara	Ayuntamiento de Mairena del Alcor	Ayuntamiento de Peñalba de Castro
Ayuntamiento de Colunga	Ayuntamiento de Gernika	Ayuntamiento de Málaga	Ayuntamiento de Peñamellera Baja
Ayuntamiento de Comillas	Ayuntamiento de Guetaria	Ayuntamiento de Maó	Ayuntamiento de Perales del Alfambra
Ayuntamiento de Concentaina	Ayuntamiento de Haro	Ayuntamiento de Marbella	Ayuntamiento de Petrer
Ayuntamiento de Constantina	Ayuntamiento de Hellín	Ayuntamiento de Marchena	Ayuntamiento de Pina de Ebro
Ayuntamiento de Corbera d'Ebre	Ayuntamiento de Herrera	Ayuntamiento de Marcilla	Ayuntamiento de Pleitas
Ayuntamiento de Córdoba	Ayuntamiento de Higuera de Llerena	Ayuntamiento de Marmolejo	Ayuntamiento de Poio
Ayuntamiento de Corte de Pallás	Ayuntamiento de Hita	Ayuntamiento de Medina de las Torres	Ayuntamiento de Pontevedra
Ayuntamiento de Crevillent	Ayuntamiento de Horcajo de Santiago	Ayuntamiento de Medina-Sidonia	Ayuntamiento de Pratdip
Ayuntamiento de Cudillero	Ayuntamiento de Hornos de Segura	Ayuntamiento de Medio Cudeyo	Ayuntamiento de Preixana
Ayuntamiento de Cuenca	Ayuntamiento de Hostalric	Ayuntamiento de Melón	Ayuntamiento de Präjamo
Ayuntamiento de Cullera	Ayuntamiento de Huelva	Ayuntamiento de Minglanilla	Ayuntamiento de Puente Genil
Ayuntamiento de Daroca	Ayuntamiento de Huéscar	Ayuntamiento de Miralcamp	Ayuntamiento de Puente la Reina
Ayuntamiento de Deba	Ayuntamiento de Huete	Ayuntamiento de Miranda de Arga	Ayuntamiento de Puerto de Béjar
Ayuntamiento de Deltebre	Ayuntamiento de Ibi	Ayuntamiento de Miranda de Ebro	Ayuntamiento de Puerto de Santa Cruz
Ayuntamiento de Dénia	Ayuntamiento de Illora	Ayuntamiento de Miranda del Castañar	Ayuntamiento de Puerto Lumbreras
Ayuntamiento de Eibar	Ayuntamiento de Irún	Ayuntamiento de Miramar	Ayuntamiento de Quesada
Ayuntamiento de Eivissa	Ayuntamiento de Isábena	Ayuntamiento de Moeche	Ayuntamiento de Reina
Ayuntamiento de El Bosque	Ayuntamiento de Isona i Conca Dellà	Ayuntamiento de Mondoñedo	Ayuntamiento de Requena
Ayuntamiento de El Burgo de Ebro	Ayuntamiento de Ivorra	Ayuntamiento de Monforte de Lemos	Ayuntamiento de Ribadesella
Ayuntamiento de El Burgo de Osma	Ayuntamiento de Iznájar	Ayuntamiento de Monleón	Ayuntamiento de Riba-roja de Túria
Ayuntamiento de El Catilar	Ayuntamiento de Jaca	Ayuntamiento de Monroyo	Ayuntamiento de Ripoll
Ayuntamiento de El Ferrol	Ayuntamiento de Jaramillo de la Fuente	Ayuntamiento de Montblanc	Ayuntamiento de Ribera Baja
Ayuntamiento de El Palomar	Ayuntamiento de Férrica	Ayuntamiento de Monterroso	Ayuntamiento de Roda de Ter
Ayuntamiento de El Prat de Llobregat	Ayuntamiento de Jimena de la Frontera	Ayuntamiento de Montilla	Ayuntamiento de Rojales
Ayuntamiento de El Toro	Ayuntamiento de Jorba	Ayuntamiento de Montoliu de Segarra	Ayuntamiento de Roquetes
Ayuntamiento de Elche	Ayuntamiento de Jumilla	Ayuntamiento de Montoro	Ayuntamiento de Rosas
Ayuntamiento de Elgorriaga	Ayuntamiento de L'Albi	Ayuntamiento de Monturque	Ayuntamiento de Rubí
Ayuntamiento de Enguidanos	Ayuntamiento de L'Arboç	Ayuntamiento de Monzón	Ayuntamiento de Rus
Ayuntamiento de Épila	Ayuntamiento de L'Espluga de Francolí	Ayuntamiento de Mora de Rubielos	Ayuntamiento de Sabadell
Ayuntamiento de Ermua	Ayuntamiento de La Alberca	Ayuntamiento de Moratalla	Ayuntamiento de Sabiote
Ayuntamiento de Es Castell	El Ayuntamiento de La Bisbal d'Empordà	Ayuntamiento de Morella	Ayuntamiento de Saelices de la Sal
Ayuntamiento de Estaràs	Ayuntamiento de La Carlota	Ayuntamiento de Motril	Ayuntamiento de Saelices el Chico
Ayuntamiento de Estepa	Ayuntamiento de La Fresneda	Ayuntamiento de Moya	Ayuntamiento de Sahagún
Ayuntamiento de Estivella	Ayuntamiento de La Huerce	Ayuntamiento de Mula	Ayuntamiento de Salamanca
Ayuntamiento de Ezcaray	Ayuntamiento de La Matanza	Ayuntamiento de Nájera	Ayuntamiento de Salas de los Infantes
Ayuntamiento de Falset	Ayuntamiento de La Palma del Condado	Ayuntamiento de Nava de la Asunción	Ayuntamiento de Salillas de Jalón
Ayuntamiento de Feria	Ayuntamiento de La Pobla de Segur	Ayuntamiento de Navarrete	Ayuntamiento de Salobreña
Ayuntamiento de Figueres	Ayuntamiento de La Selva del Camp	Ayuntamiento de Novetlà	Ayuntamiento de Salomó
Ayuntamiento de Fiscal	Ayuntamiento de La Seu d'Urgell	Ayuntamiento de O Barco de Valdeorras	Ayuntamiento de Salvaterra de Miño
Ayuntamiento de Fitero	Ayuntamiento de Lalín	Ayuntamiento de Ojos Negros	Ayuntamiento de Samboal
Ayuntamiento de Foz	Ayuntamiento de Lanciego	Ayuntamiento de Olivenza	Ayuntamiento de Samos
Ayuntamiento de Fraga	Ayuntamiento de Lanjarón	Ayuntamiento de Olot	Ayuntamiento de San Andrés de Rabanedo
Ayuntamiento de Fregenal de la Sierra	Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria	Ayuntamiento de Onda	Ayuntamiento de San Clemente
Ayuntamiento de Fuente de Ebro	Ayuntamiento de Leocrín	Ayuntamiento de Onil	

Ayuntamiento de San Cristóbal de la Laguna	Ayuntamiento de Treviana	Comunidad Autónoma de la Región de Murcia	Industrial de Sagunto
Ayuntamiento de San Esteban de Gormaz	Ayuntamiento de Trillo	Comunidad Autónoma de La Rioja	Fundación Privada Hospital de la Santa Creu i Sant Pau
Ayuntamiento de San Ildefonso	Ayuntamiento de Trujillo	Comunidad de Madrid	de Barcelona
Ayuntamiento de San Lorenzo de El Escorial	Ayuntamiento de Tudela	Comunidad de Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón	Fundación Real Fábrica de Tapices
Ayuntamiento de San Martín del Castañar	Ayuntamiento de Turégano	Comunidad de Monjas Carmelitas de San José	Fundación Tierra de Campos
Ayuntamiento de San Román de Cameros	Ayuntamiento de Turís	Comunidad Foral de Navarra	Generalitat de Catalunya
Ayuntamiento de San Sebastián	Ayuntamiento de Úbeda	Comunidad Franciscana del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe	Generalitat Valenciana
Ayuntamiento de San Vicente de la Barquera	Ayuntamiento de Uldecona	Comunidad Religiosas Cistercienses del Monasterio de Santa María de Vallbona	Gobierno Balear
Ayuntamiento de San Vicente de Sonsierra	Ayuntamiento de Vadocontes	Comunidad Religiosa de Hermanas Trinitarias	Gobierno de Aragón
Ayuntamiento de Sangarcía	Ayuntamiento de Val de San Vicente	Comunitat Valenciana	Gobierno de Canarias
Ayuntamiento de Sangarrén	Ayuntamiento de Valdelacalzada	Congregación de Madres Dominicas	Gobierno de Cantabria
Ayuntamiento de Sangüesa	Ayuntamiento de Valdepeñas	Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias	Gobierno de La Rioja
Ayuntamiento de Sanlúcar la Mayor	Ayuntamiento de Valderrobres	Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes de la Comunidad de Madrid	Gobierno del Principado de Asturias
Ayuntamiento de Sant Cugat del Vallés	Ayuntamiento de Valdés	Consell Comarcal de la Segarra	Ineco
Ayuntamiento de Sant Fruitós de Bages	Ayuntamiento de Valencia	Consell Comarcal del Baix Llobregat	Instituto Nacional de Empleo INEM
Ayuntamiento de Sant Jaume dels Domenys	Ayuntamiento de Valencia de Don Juan	Consell Insular de Menorca	Institut Català del Sòl INCASÒL
Ayuntamiento de Sant Joan Les Fonts	Ayuntamiento de Vall de Almonacid	Consorci de les Drassanes Reials i Museu Marítim de Barcelona	Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja
Ayuntamiento de Sant Mateu	Ayuntamiento de Valladolid	Consorci Ripollès Desenvolupament	Instituto del Patrimonio Cultural de España
Ayuntamiento de Sant Pere de Sallavinera	Ayuntamiento de Vallmoll	Consorcio Alcalá Patrimonio de la Humanidad	Instituto Municipal de Mercados de Barcelona
Ayuntamiento de Santa Coloma de Cervelló	Ayuntamiento de Vejer de la Frontera	Consorcio Canfranc 2000	Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música
Ayuntamiento de Santa Coloma de Farners	Ayuntamiento de Vélez de Benaudalla	Consorcio Casa Mediterráneo	Junta de Andalucía
Ayuntamiento de Santa Coloma de Gramanet	Ayuntamiento de Vélez-Blanco	Consorcio de la Ciudad de Santiago	Junta de Castilla y León
Ayuntamiento de Santa Coloma de Queralt	Ayuntamiento de Vélez-Rubio	Consorcio de la Ciudad de Toledo	Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha
Ayuntamiento de Santa Cruz de la Palma	Ayuntamiento de Vielha e Mijaran	Consorcio del Museo Militar de Menorca	Junta de Extremadura
Ayuntamiento de Santa Elena	Ayuntamiento de Vilafranca del Penedès	Consorcio del Patrimonio de Sitges	Junta General del Valle de Aezcoa
Ayuntamiento de Santa Margarida i els Monjos	Ayuntamiento de Vilanova de Arosa	Consorcio Intermunicipal Castro Bergidum	Mancomunidad Lea Artibai
Ayuntamiento de Santa Oliva	Ayuntamiento de Vilanova i la Geltrú	Diócesis de Alcalá de Henares	Ministerio de Cultura
Ayuntamiento de Santander	Ayuntamiento de Vila-sacra	Diócesis de Lugo	Ministerio de Defensa
Ayuntamiento de Santiago de Compostela	Ayuntamiento de Vilassar de Dalt	Diputación de Alicante	Ministerio de Educación, Cultura y Deportes
Ayuntamiento de Santiponce	Ayuntamiento de Villadangos del Páramo	Diputación de Palencia	Ministerio de Hacienda
Ayuntamiento de Santo Domingo de la Calzada	Ayuntamiento de Villaescusa de Haro	Diputación de Zamora	Misioneros de los Sagrados Corazones
Ayuntamiento de Sax	Ayuntamiento de Villafranca del Bierzo	Diputación Foral de Álava	Museo de León
Ayuntamiento de Segorbe	Ayuntamiento de Villafranca del Cid	Diputación General de Aragón	Obispado de Alcalá de Henares
Ayuntamiento de Segovia	Ayuntamiento de Villajoyosa	Diputación Provincial de Burgos	Obispado de Cádiz y Ceuta
Ayuntamiento de Segura de la Sierra	Ayuntamiento de Villarejo de Salvanés	Diputación Provincial de Castellón de la Plana	Obispado de Cartagena
Ayuntamiento de Segura de León	Ayuntamiento de Villaviciosa	Diputación Provincial de Córdoba	Obispado de León
Ayuntamiento de Septúvieda	Ayuntamiento de Villena	Diputación Provincial de Huelva	Obispado de Mallorca
Ayuntamiento de Sevilla	Ayuntamiento de Villoslada de Cameros	Diputación Provincial de Jaén	Obispado de Santander
Ayuntamiento de Siero	Ayuntamiento de Vilobí d'Onyar	Diputación Provincial de Ourense	Obispado de Segovia
Ayuntamiento de Siruela	Ayuntamiento de Vitigudino	Diputación Provincial de Palencia	Orden de la Merced de Aragón
Ayuntamiento de Sisante	Ayuntamiento de Xátiva	Diputación Provincial de Segovia	Orden religiosa de Frailes Siervos de María
Ayuntamiento de Solivella	Ayuntamiento de Yecla de Basa	Diputación Provincial de Sevilla	Orden religiosa de los Jerónimos
Ayuntamiento de Soriguera	Ayuntamiento de Zafra	Empresa Municipal de Aguas de Jerez AJEMSA	Parroquia de San Miguel de Alfaro
Ayuntamiento de Sort	Ayuntamiento de Zagra	Empresa Pública de Suelo de Andalucía EPSA	Patrimonio Nacional
Ayuntamiento de Subirats	Ayuntamiento de Zaragoza	Expoagua Zaragoza 2008	Patronato del Monasterio de Poblet
Ayuntamiento de Talamanca del Jarama	Ayuntamiento de Zerain	Fundación Albéniz	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Ayuntamiento de Talavera de la Reina	Ayuntamiento de Zorita de los Canes	Fundación Centro Nacional del Vidrio	Real Academia de Historia
Ayuntamiento de Tarazona	Ayuntamiento de Zuera	Fundación de la Catedral de Santa María de Vitoria	Real Academia de Ingeniería
Ayuntamiento de Tarragona	Ayuntamiento de Zumárraga	Fundación de la Comunidad Valenciana La Luz de las Imágenes	Real Academia de Medicina de Cataluña
Ayuntamiento de Tárrega	Cabildo Catedralicio de Granada	Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León	Real Basílica de Santa María la Mayor de Pontevedra
Ayuntamiento de Tarrés	Cabildo de la Catedral de Cádiz	Fundación Las Edades del Hombre	Red Nacional de Ferrocarriles RENFE
Ayuntamiento de Terrassa	Cabildo Insular de Gran Canaria	Fundación Milenario San Salvador de Oña	Sociedad del Hipódromo de la Zarzuela
Ayuntamiento de Terrer	Cabildo Insular de La Gomera	Fundación Museo del Cine Colección Tomás Mallol	Sociedad El Trasbordador de Vizcaya
Ayuntamiento de Terrinches	Cabildo Insular de Las Palmas	Fundación Palau Ducal dels Borja	Universidad de Alcalá de Henares
Ayuntamiento de Teruel	Cabildo Insular de Tenerife	Fundación para la protección del Patrimonio Histórico	Universidad de Burgos
Ayuntamiento de Tías	Cabildo Metropolitano de la Catedral de Burgos		Universidad de Granada
Ayuntamiento de Toledo	Cabildo Metropolitano de la Catedral de Santiago		Universitat de Girona
Ayuntamiento de Tomares	Cabildo Metropolitano de Zaragoza		Xunta de Galicia
Ayuntamiento de Tona	Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Tortosa		
Ayuntamiento de Toral de los Guzmanes	Carmelitas Descalzas del Convento de San José del Salvador		
Ayuntamiento de Tornabous	Casino Obrero Candelariense		
Ayuntamiento de Torrent	Ciudad Autónoma de Ceuta		
Ayuntamiento de Torrevieja	Ciudad Autónoma de Melilla		
Ayuntamiento de Totana	Comarca Campo de Daroca		
Ayuntamiento de Trabadelo	Comunidad Autónoma de Baleares		

La manifiesta imposibilidad de contactar con todos los organismos e instituciones que durante estos treinta años han trabajado con los sucesivos programas ministeriales, obliga a disculparnos con todos aquellos que no estén mencionados.

The impossibility of contacting all the organisations and institutions that have worked on the successive ministerial programmes over the last thirty years means that we must apologise to those that are not mentioned.

El Ministerio de Fomento desea también agradecer su colaboración a cuantos arquitectos e ingenieros proyectaron y dirigieron las obras realizadas.

The Ministry of Public Works also wishes to thank all the architects and engineers for their cooperation in the design and management of the projects carried out.

Carlos Abadías Banzo y Aitzpea Lazkano Orbeogoza  
Inmaculada C. Acero Martínez y José Alba Dorado  
ACM Urbex Arquitectura (Andrés Cánovas Alcaraz, Nicolás Maruri González de Mendoza y Javier González Herráez)  
Joan-Albert Adell i Gisbert  
Adell Associats Sant Cugat (Joan Albert Adell Gisbert)  
Adrián Arquitectos (Félix Adrián Díez, Arturo González de la Fuente y Alfredo Aguilera Coarasa)  
Salvador Agarra López de Diego  
Fernando Aguerri Martínez  
Fernando Aguerri Martínez y José Ignacio Aguerri Martínez  
Alfredo Aguilera Coarasa  
Antonio Agustín Samitier  
ah asociados (Miguel Ángel Alonso del Val y Rufino Javier Hernández Mingüillón)  
Francesc Albín Collet  
Concha Alcalde Ruiz y Pilar Muñoz Martínez  
Gloria Alcázar Albajar  
Gloria Alcázar Albajar, Antonio Galiano Garrigós y Juan Martínez Baeza  
Gloria Alcázar Albajar y Pedro Rabassa Sansaloni  
Antonio Alcubierre García  
Javier Aldámiz-Echevarría, Mercé Palau y Eloy Parrales  
Jesús Fernando Alegre Arbués  
Antonio Alegria Ezquerro y José Joaquín Equiza Itoiz  
Josep Alemany i Ylla  
José Ignacio Alfonso Pezonaga, Marta Monreal Vidal y Miguel Monreal Vidal  
Eloy Algorri García  
Francisco Javier Alguacil San Félix y Francisco Javier Camuesco Toldos  
Antonio Almagro y Antonio Orihuela  
Carlos Almuiña Díaz, José Antonio Bartolomé Argüelles y Rafael Baltar Tojo  
Mikel Alonso Arana  
Javier Alonso de la Peña  
José María Alonso Montero  
José María Alonso Montero y Antonio de Vega Rodríguez  
Luis Alberto Alonso Ortiz, Joaquín Barrientos Barquín, Eduardo Fernández-Abascal Teira y Floren Muruzábal Sitges  
José Antonio Alonso Rodríguez  
Juan Manuel Alonso Velasco  
Alta 3 Arquitectos (Juan José Galán Chaos)  
Jesús Álvarez Arango  
Maryan Álvarez-Builla Gómez y Joaquín Ibáñez Montoya  
José Manuel Álvarez Cuesta  
Eduardo Álvarez Fernández y Fernando de Porras-Isla Fernández  
Arturo Álvarez Labarga  
Ángel Álvarez Landa  
Javier Álvarez Noguera  
Juan Esteban Ameyugo Marrodán  
José Luis Anadón García  
Jesús Anaya Díaz y Pilar Volpini Reyes  
Joaquín Andrés Rubio  
José María Aparicio Alonso  
Alfonso Aramburu Terrades  
Manuel Aranda Calleja y Javier Domingo de Miguel  
Martín Aranda Higuera  
María José Aranguren López  
Aranguren y Gallegos Arquitectos (María José Aranguren y José González Gallegos)  
Patricia Araujo Pazos  
Araujo y Nadal Arquitectos (Sebastián Araujo Romero y Jaime Nadal Uriguén)  
Alberto Arias Horas  
Arkilan Arquitectos  
Francisco Javier Arnaiz Seco  
Javier Arquero Avilés y José Ángel Arquero López  
Arquit3ctes (Ll. Bibiloni, J. A. Cerdà y J. S. Company)  
Arquitrabe Cía. de Ingeniería  
Arrokabe Arquitectos  
Artelán Restauración  
Ramón Artigues y Ramón Sanabria  
Francisco Javier Asarta Ferraz y Josep Maria Esquiú  
Tirso José Ávila Aguilera  
María del Mar Ayllón Rodríguez  
Javier Badesa Maestro y Jacinto Polo Angosto  
Joan Ramon Balboa Martín  
Eloi Balcells i Terés  
Teresa Banet López de Rego  
Íñigo Barahona Fernández  
Joaquín Barba Quintero  
Juan Aurelio Barcala Alejandro  
Eduardo Barceló de Torres  
Eduardo Barceló, Mercedes Álvarez e Ignacio Barceló  
Javier Barcos y Manuel Enríquez  
Santiago Barrera Asensio  
Emma Báscones García  
Ramón Batalla i Roselló  
Ramón Batalla i Rosello y Carles Guerrero i Sala  
Enric Batlle Durany y Joan Roig Duran  
BAU Estudio de Arquitectura y Urbanismo  
Mariano Bayón Álvarez  
BCR arquitectos  
Fernando Beautell Stroud y Juan Carlos Díaz-Llanos La-Roche  
Elena Belart Calvet  
José María Bello Diéguez  
Josefina Benet Gine  
Justo Benito Batanero  
Justo Benito Batanero y José Luis Sanz Guerrero  
José Benito González  
Javier Benito Lázaro  
María Isabel Bennasar Félix  
Valentín Berriochoa Sánchez-Moreno  
Màrius Bevià i García  
José Germán Blanco Colunga  
Eduardo Blanes Arrufat  
Agustí Boada i Fàbregas  
Juan Boedo Vilabella  
Laura Bonilla Cabrera  
Núria Bordas y Ferran Vizoso  
Javier Borobio Sanchiz y Sonsoles Borobio Sanchiz  
Manel Bosch i Aragó y Montserrat Nogués i Teixidor  
Manel Bosch i Aragó, Montserrat Nogués i Teixidor y Antoni Sánchez-Forú i Ripoll  
Jordi Bosch Genover y Joan Tarrús Galter  
Yolanda Brasa, Carlos Ferrater y Eduardo Jiménez  
Carmen Bravo y Jaime Martínez Ramos  
Brufau, Obiol, Moya & Ass.  
Fernando Bueno y Vicente  
Javier Francisco Bugallo Thielen y José María Rubio Moreno  
Antón Bultó i Bartolí

Marta Bunyesch i Martínpé	Javier Contreras Plaza	Edorta Elizondo Uribarri	Fuses - Viader Arquitectos
Claus Bury	Luis Correa Suárez	Antonio Rafael Elvira Gutiérrez y Arsenio Gil Bueno	Emilio Gago Benito
Juan Caballero González, Carlos Campos González y Emilio Sánchez García	Juan Antonio Cortés Segura	María Teresa Ercilla Sans	Gonzalo Galbete Martincorena
José Antonio Calavia Magallón	Javier Cortezo García	Carmen Escudero Marco	José Javier Gallardo Ortega
Ramon Calonge Vallbona	Javier Cortezo García y Javier Contreras Plaza	Juan Antonio Espejel Díez	Manuel Gallego Jorret
Miguel Ángel Calvo Salve	Jaume Costa Pallejà	Gaspar Espinosa Rufat	Emanuela Gambini
José Camino Trujillo y Francisco Suso Fernández-Figares	Crous Grabuenda Rieda Arquitectos	Fernando Espinosa de los Monteros y Mónica Luengo Añón	Emanuela Gambini y Pedro
Nicolás Camoisson y Mario Couder	Gerardo Cuadra Rodríguez	José Miguel Esquembre Menor	Sebastián Gamundi Boscana y Cristobál Barceló
Emilio Campomanes Alvarado y Avelino Gutiérrez González	Manuel Cuadrado Isasa	Alberto Esquerdo Liesa	Sebastián Gamundi Boscana y Jaime Vidal Contestí
Carlos Campos González	Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco	David Estany Garea y Daniel Beiras García-Sabell	Luis García Camarero, Antonio García Muñoz y Francisco Javier Santamaría Vinuesa
Carlos Campos González y Salvador Vilà	Juan Cuenca Montilla	Julián Esteban Chapapriá y José Ignacio Casar Pinazo	José María García de Acilu Gutiérrez
Melitó Camprubí i Puig y Núria Laplaza i Faidella	Mariano Cuevas	Julián Esteban Chapapriá y Rafael Soler Verdú	Juan Carlos García de los Reyes, Elena Palomares Rodríguez y Lucía Valero Martín
Josep Caneja i Salvat	Mac Cuixart Goday	Mariano Esteban Criado	Francisco Javier García García y José Miguel León Pablo
Antonio Cano Jiménez	Daia Arquitectos (Fermí Sala Revert y Pascual Martínez Perelló)	Adelaida Esteve Campillo	Javier García-Germán Trujeda
Andrés Cánovas Alcaraz, Francisco Soriano Talens y Nicolás Maruri González de Mendoza	Xavier Dalmé y Luis Dilmé	Estudi Hèlix (Pere Marsé Ferrer, Joan Rosselló Raventós y Josep Soler Barceló)	Alberto García Gil, Salvador Font y María Agustina Herrero
Oriol Canudes i Martínez	Elena de Arcos Escudero	Estudio de arquitectura MMT (José Fernando Murria y Luis Angel Moreno López)	Vicente Luis García Gil
Ramón Cañas Aparicio	Patricia de Diego Ruiz	Estudio de Arquitectura y Urbanismo	José Luis García Grinda
Conrado Capilla Frías y José Virgilio Vallejo Lobete	Antonio de la Fuente Redondo	Estudio de Diseño EG	Vicente García Martínez
Pablo Carazo Martínez de Anguita	Carlos de la Hoz	Estudio Guadiana (Lorenzo Fernández-Ordóñez)	Alberto Javier García Martos
Juan Carlos Carballeira Rifón	Juan de Dios de la Hoz Martínez	Joan Farrás Tomás	Luis García-Oteyza Balles
Ignacio Carbó del Moral y Rafael Culla Bayarri	Juan de Dios de la Hoz Martínez, Plácido Cañadas y Joaquín Pérez	Francesc Farrés i Díaz-Merco	Justo García Rubio
Juan Antonio Caridad Graña e Isidro López Yáñez	Guillermo de la Peña Barrio	Pedro Feduchi Canosa	Hipólito García Urbina
Ibán Carpintero y Mario Sanjuán	José Luis de la Quintana	Javier Felgueroso Carrascal	Ramón Garrido Martínez
José Antonio Carrasco Martín	Eduardo de la Torre Alejano, Manuel Cuadrado Isasa, Luciano Moreno Feu y Ricardo Urech Aguilar	Juan José Fernández y Jesús Ignacio San José Cebrián	Juan Gavilanes Vélez de Medrano y Joaquín López Baldán
Jordi Casadevall i Dalmau	Ignacio de las Casas Gómez y Celia Esteban Herranz	Ángel Fernández Alba	Dario Ignacio Gazapo de Aguilera
Albert Casals i Balagué y Josep Lluís González i Moreno-Navarro	Ignacio de las Casas Gómez, Jaime L. Lorenzo Saiz-Calleja, Manuel de las Casas Gómez y David Miranda Atochero	Antonio Fernández Alba	Dario Ignacio Gazapo de Aguilera y Concha Lapayese Luque
Maria Dolors Casanovas Voltà	Mercedes de Orellana-Pizarro	Antonio Fernández Alba y Carlos Clemente San Román	Marta Geada Arca
Maria Dolors Casanovas Voltà y Ramón Castells	Miguel de Oriol e Ybarra	José Antonio Fernández Alonso	José Ángel Gil Bardás
Pedro Casariego Hernández-Vaquero y Fernando Nanclares	Albert de Pablo Ponte y Joan Josep Murgui i Luna	Alberto Fernández Conde y Óscar Pidre Mosquera	Leopoldo Gil Cornet
Fernández	Alberto de Pineda Álvarez	Horacio Fernández del Castillo Sainz	Leopoldo Gil Cornet, Javier Sancho Domingo y Luis Franchez
María Castell Agustí	Carlos de Riaño Lozano	Fernández del Castillo Arquitectos	Apezetxea
Ramon Maria Castells Llavanera y Eulàlia Marquès Vidal	Ramón de Torres López	Francisco José Fernández Guirao e Isabel Hernández	José Antonio Gil-Fournier Carazo
Eduardo Castillo Izquierdo y Máximo López	Jesús Raúl del Amo Arroyo	Francisco José Fernández Guirao y Gonzalo Fernández Ilundain	Juan Ignacio Gil-Mascarell Bosca
José Miguel Castillo Martínez	Germán del Castillo Sánchez y Ana Sánchez Arias	Jesús Fernández Martínez	Francisco Javier Giménez Belló y Consuelo Martínez Sánchez
Carlos Moisés Castro Oporto	Miguel del Rey Aynat	Ángel Luis Fernández Muñoz	Josep Lluís Ginovart
José Luis Catón Santarén	Óscar del Val Hinojal	Ángel Luis Fernández Muñoz y Ladislao Díaz Márquez	Mariano Gomà Otero
Javier Ceña Lajusticia	Felipe Delgado Laguna	Ángel Luis Fernández Muñoz y Carlos Gallego Navarro	David Gómez Gómez
Fernando Cerdá Barco, María José Soler y María Navalón Valero	Enrique Delso Cruchaga y Enrique M. Delso Calavia	Ángel Luis Fernández Muñoz y Fernando Inglés Musolés	Joan Gomila Portella y Domingo Enrich Mascaro
Cerreda y Lorenzo Arquitectos	Juan Antonio Díaz de la Torre	José Ignacio Fernández-Pujol Cabrera	Josefa González, Darío Alvarez y Miguel Ángel de la Iglesia
Francisco Cervera Arias	Henry José Díaz Fraga	José Ignacio Fernandez-Pujol Cabrera y María José Moreno Lago	José González Athané
José Javier Chávarri Colón	Carlos Díaz Gómez	Javier Ferrández	Antonio González Hernández
Juan Antonio Chávarri Sarasua	José Benito Díaz Prieto y María José Fernández Fernández	Ferrater - Torres	María del Carmen González Iglesias
Juan Antonio Chávarri Sarasua y Arturo Rivas Martín	Gonzalo Díaz Recasens	Ramona Ferre Pérez	Jesús María González Menorca
Geneviève Christoff Secretan	Vicente Díez Faixat y Justo López García	José Vicente Ferrer Casaña	Antoni González i Moreno-Navarro
Fernando Chueca Goitia	Mercedes Díez Menéndez	Pedro Pablo Ferrer Fumanal	Juan González Moriyón
Carlos Clemente San Román	Mariano Díez Sáenz de Miera	Joan Figuerola i Mestre	Joaquín González Ruiz
Carlos Clemente San Román y Juan de Dios de la Hoz Martínez	Din Aceró Estudio de Arquitectura (José Rodríguez)	Joan Figuerola i Mestre y Joan Carles Gavalda i Bordes	José Luis González Sánchez
Carlos Clemente San Román, José Luis de la Quintana Gordon y Javier Carmona Martínez	Emilio Dobato Liédana	Joan Figuerola i Mestre, Joan Carles Gavalda i Bordes y Jordi Joan Romera Cid	José Luis González Sánchez y Mercedes González Calzadilla
José Manuel Climent Simón	Lola Domènech i Oliva	Ricardo Fina Calatrava	Félix Gordillo
José Manuel Climent Simón y Carles Boigues i Gregori	Miguel Donada Gaja	Salvador Font González-Anleó	José Gracia Sancho
Julio Clúa Martínez y María Pilar Longás Jiménez	José Doncel Cerviño y Roberto López Piñeiro	Antonio Foraster Mariscal y Sergio Joaquín Barragán Arévalo	Jerónimo Granados González, Isabel María Hernández Sánchez y Francisco José Fernández Guirao
CM Arquitectos (Mercedes Miras Varela y Luis Castillo Villegas)	Vicente Dualde Viñeta	Alfons Fors Callau	Xavier Guitart Tarrés
Fernando Cobos Guerra	Guillermo Duclós Bautista	Manuel Fortea Luna	Álvaro Gutiérrez Baños, Carlos del Olmo García y Juan del Olmo García
Esther Colls Riszech	José Ramón Duralde Rodríguez	Luis Valero Franco Gay	José María Gutiérrez Noguera
Esther Colls Riszech, Lluís Rigalta Tarragó y Alfred Pastor i Mongrell	Juan Antonio Durán Blázquez	Javier Frechilla, Carmen Herrero y José Manuel López-Peláez	Jesús Heredia Lagunas, Carlos Gasco Lagunas y J. Pelayo
José Rafael Comino Trujillo	Montserrat Duran i Caixal e Inma Mestres i Santacreu	Dani Freixes y Varis Arquitectes	Heredia Ledesma
José Luis Condado Ayuso	Manuel Durán Fuentes y Manuel Durán Arriero	Dani Freixes, Vicente Miranda, Vicenç Bou y Varis Arquitectes	Úrsula Heredia Lagunas y Ramón Velasco Camina
Conservación y Gestión de Patrimonio (Palimpsesto)	Juan Manuel Echevarría Martínez y Luis de la Fuente Salvador	Ángel Fuentes, Ricardo Izquierdo, Lauro Olmo y Ramón Villa	
	Ángel Ejido Martín		

Josep Emili Hernández i Cros	Víctor López Cotelo	Juan Antonio Molina Serrano, José Luis de Arana Amurrio y María Aroca Hernández-Ros	Ricardo Perelló Roso, Marina Sender Contell y Manuel Giménez Ribera
Juan Miguel Hernández León	José Ignacio López de Rego	Maria Rosa Monfort Grimalt	Francisco Pérez Arbués y Belén Pérez Sarry
Miguel Hernández Valencia	Fernando López de Sagredo Martos	Luis Monfort Vives, Begoña Galeano Díaz y Rodolfo Carrasco López	José María Pérez González
Francisca Hernanz Ramírez	Antonio López Domínguez	Alberto Monreal Aliaga y Petra Jebens-Zirkel	José María Pérez González y Fernando Gaforio Nebreda
Aurora Herrera Gómez y Emilio López Feito	Francisco Javier López Martínez y Ricardo Sánchez Garre	Ruth Montero del Barrio	José Manuel Pérez Latorre
Estefanía Herrero García	Miguel Ángel López Miguel, Félix Compadre Díaz y Enrique Ortega Reguera	Miguel Ángel Montes Fernández	José Manuel Pérez Muñoz y José María Morillo Sánchez
Tomás Herrero Moreno	José Manuel López Osorio	José Montesinos Moreno	Manuel Pérez Romero y Jesús Ávila Martínez
Vera Hofbauerová	Juan López-Riobó de la Torre y Salvador Font González-Anleo	Augusto Mora Pueyo	Diego Peris Sánchez y Ignacio Álvarez Ahedo
Antonio Huesca Conejero	Francisco Lorente Rivas	José Morales, Juan González Mariscal y José María Romero	Diego Peris Sánchez, Lauro Olmo Enciso y Ricardo Izquierdo Benito
Cecilia Hugony	Rita Lorite Becerra	Salvador Moreno Peralta	Ángel Peropadre Muniesa
Cecilia Hugony y Ángela Nogués	José Fernando Lozano Urraca	Ángel Luis Muñoz Barrado	Jaume Petit Garcia
Joaquín Ibáñez Montoya	Ana Luengo Añón y Coro Millares Escobio	Rita Muñoz Ortega	José Miguel Pinilla Gonzalvo
Francisco Ibáñez Sánchez, Pablo Ibáñez Sánchez y José Manuel López Osorio	Florencio Luna Fernández	Málek Murad Mateu	Juan Manuel Pintos Martínez
Javier Ibargüen Soler y Ricardo Marco	Albert Malavia y Marc Quintana	José Fernando Murria Cebrián y Luis Ángel Moreno López	Manuel Pina Herranz
Javier Ibargüen Soler, Jesús Marco Llombart y Ricardo Marco Fraile	Francisco Javier Mangado Beloqui	Fernando Nanclares Fernández, María Nieves Ruiz Fernández y Juan González Moriyón	Arcadi Pla Masmiquel
Alberto Ibero Solana	Gregorio Marañón Medina	Sebastián Naranjo y Ana Belén Sánchez	Carolina Podio Sánchez
Alberto Ibero Solana y José Manuel Chacón Bulnes	Sergio Marín Cañavate	Joaquín Naval Mas	Pedro Ponce de León
Yolanda Iglesias Arnáiz	Apolinar Marín Zamora y José R. Gimeno Iranzo	Juan Navarro Baldeweg	Carlos Porras Funes y Clemente Porras Funes
INES Ingenieros Consultores (José A. Martín-Caro Álamo)	José Miguel Márquez Zárate	Javier Navarro de Zubillaga, Juan Antonio Chamorro Sánchez y Julia Capa Sanz	César Portela Fernández-Jardón
Ingennus Urban Consulting (José María Lahuerta Casanova y Joaquín Lahuerta Casanova)	Eduardo Marsal Moyano	Elena Navarro Domínguez	Wenceslado Posada García
Iterare Arquitectura	Antoni Martí Falip y Josep Esteve Vila	José Javier Navarro Gallego	Joaquín Pozo Navarro y Guillermo Jiménez Granero
ITOP (Víctor Manuel Díaz Muriel)	Luis Martín Aznar	Fernando Miguel Navarro Grueso e Idoia Muriel Martín	Carlos Pubill Pociello
Josep Ivars Pérez	Miguel Ángel Martín Blanco	Carlota Navarro Palanca y Gerhard Loch	PRODEIN Proyectos de ingeniería
Leopoldo Ivorra Saens-Díez y José Luis Pichel Fernández	Concepción Martín Chamoso	Carlota Navarro Palanca, Gerhard Loch y Joaquín Zubiría Sautu	Pablo Puente Aparicio
Sergio Izquierdo Guillén y José María Sanz Zaragoza	Jesús María Martín Clabo	Eduardo Navarro Pallarés y Juan Antonio Espejel Díez	Pedro Puig-Pey Clavería y Sonia León Lucas
Carolina Jack Lago	Enrique Rafael Martín Gimeno	Tomás Navarro Rodríguez y Francisco Hernández Martínez	Francisco Puyalto Mairal
Miguel Jareño García	Enrique Rafael Martín Gimeno y María José Santolaya Ochando	Jesús Nieto Criado	Javier M. Quesada Pérez
Jordi Jaumejoan i Vidal	José Miguel Martín Herrera y Jorge Unceta-Barrenechea Sistiaga	José Nogués Mediavilla	Manuel Ángel Quevedo Mateos y Mateo Bazataquí Gorgé
Daniel Jiménez y Jaime Olivera	Antonio Martín Molina y Montserrat Díaz Recasens	Ana Novales Lacarte	Alejandra Quintáns Casáis
Francisco Jiménez Aldehuela	Marcelino Martín Montero	nred arquitectos (Magüi González y José Antonio Sosa)	Carlos Quintín Casorrán
Guillermo Jiménez Granero	María Teresa Martín Rodríguez	Rafael Obredo Guisado y Jesús Fernández Martínez	QVE Arquitectos (Ana María Montiel Jiménez y José María García del Monte)
Guillermo Jiménez Granero y Joaquín Pozo Navarro	Tiburcio Martín Solo de Zaldívar, Julián José Gutiérrez	Manuel Ocaña del Valle	Francesc Rabat Oliva
Emilio Jiménez Lucena	Clemente y Mayca de Sosa Gálvez	Juan Miguel Ochotorena Elícegu y Mariano González	Miquel Raja i Borrás
Juan José Jiménez Mata	Carlos Martínez, Carmen Ruiz y Ángeles Santos	Olivares arquitectos (Javier Pérez-Alcalde Schwartz y Fernando Aguarta García)	Rodolfo Ramas Lorente
José Luis Jiménez Salvador	Luis Martínez Carrasco	ONL Arquitectura	Jesús Ramos Martínez
José Luis Jiménez Salvador y Jorge Hermosilla Pla	Jesús Martínez del Cerro	Nogue Onzin López	Melquiádes Ranilla García
Lluís Jordà Sala	Jaume Martínez i Gómez	OP TEAM arquitectura (Glòria Piferrer, Santi Orteu y Xavier Farré)	José Ramón Ranz Garrido
Vicenç-Lluís Jordi Manent, Antoni Vidal Jordi y Elisabet Figueras i Ferrer	José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres Tur	Arkaitz Orbegozo y Aznar Sánchez	RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes
Luis Carlos Jover Trujillo	José Carlos Martínez Larriba y Lino Cueno Menéndez	José María Ordaz Sánchez, Juan Antonio Ferrer Pérez y Enrique Rafael Martín Gimeno	Francisco Reina Fernández-Trujillo
Manuel Julià i Macias y Margarita Costa i Trost	Francisco Martínez Llorente	Miquel Orellana i Gavalda	Óscar Reinares Fernández
Alberto Julián Vigalondo	Pablo Martínez Pando	Juan Ortega Guzmán	Ana Rendé Mateu
Junquera Arquitectos (Jerónimo Junquera García del Diestro)	Luis Martínez Santa-María	Fernando Ortega Pozuelo	Ramon Riba i Jounou
Francisco Jurado Jiménez	Mariano Martítegui Cáceres	Fernando Ortega Pozuelo y Juan José Ramón Vindel	Santiago Ribas González y Aleix Reynes Corbella
Carmen Lacasa Esteban	Consuelo Martorell Aroca	Enrique Ortega Reguera	Arsenio Rica Cámara
LAD 91	Antonio José Mas-Guinal Lafarga	Guillermo Otaegi Zalakain y Juan María Querejeta Urrestarazu	Teodoro Ríos Sola
Laguenys Arquitectos Asociados	José Ángel Mateos Holgado	Jesús Pedro Pacheco Orellana	María Belén Rivas Baltar
Land Urbanisme i Projectes (Miquel Capdevila Bassols y Neus Roca Cambras)	MBM Arquitectes (Josep Martorell, Oriol Bohigas, David Mackay, Oriol Capdevila y Francesc Gual)	Francisco Paniagua Carmona	Rafael Rivera Blancas
Lavila Arquitectos (Juan de Dios de la Hoz Martínez)	María Medina Muro	Rafael Pardo, Severino Sánchez e Inmaculada González	Juan Antonio Roade Rodríguez
Consuelo Leal Jiménez	Inmaculada Medrano y Javier de la Rosa González	Paredes Pedrosa Arquitectos (Ángela García de Paredes e Ignacio Pedrosa)	Óscar Robles Balmori
Martín Lezárraga	Ignacio Mendaro Corsini	José Pedro Pedrajas del Molino	Rodon Arquitectes
José Ignacio Linazasoro Rodríguez	Eduardo Méndez Atard	Claudio Ignacio Pedrero Encabo	José Luis Rodríguez
Christian Lladós	Fernando Mendoza Castells	Ramón María Peláez Pezzi	Santiago Rodríguez Alcalá
Joseph Llobet Bach	Francisco Javier Menéndez Rodríguez	Julio Pellicer Zamora	José Luis Rodríguez Antúnez
Josep Llop i Tous y Carles Rull Salvadó	Francisco Millanes Mato y Luis Matute Rubio	Javier Peña Gonzalvo y José Miguel Pinilla Gonzalvo	Pedro Rodríguez Armenteros
Ricard Lobo Sastre	José Antonio Minguez Morales y Antonio Ferruela	Antonio Perea López y Jesús Salvago Andrés	Adolfo Rodríguez de la Rúa Román
Carlos Longarela Sanfiz	Julián Miranda Blanco		Antonio Rodríguez Domínguez
Joaquín López Baldán	Luis Mittenthal Díaz		José Luis Rodríguez García
	Juan Andrés Mochales Aguado		Juan José Rodríguez Lemus
	Juan Antonio Molina Serrano		Ildefonso Rodríguez Macías

Ángel Rodríguez Martínez-Conde  
Yolanda Gema Rodríguez Muñoz  
José Luis Rodríguez-Noriega Vizcaíno  
Xavier Rodríguez Padilla y Josep Maria Burgués Solanes  
José Luis Rodríguez Sáenz  
Manuel Rodríguez Suárez  
Francisco Rodríguez Vela, Ramiro Domínguez Real y Manuel Lodos Pérez  
Enrique Roig Olmos y Francisco Nebot Miralles  
Roser Romà Rivas y Esther Sánchez Martínez  
Luis Romera Piñero  
Aurelio Rubio Jorge  
Juan Rubio Ortiz  
Antonio Ruiz Barberán  
Gonzalo Ruiz Zapatero y Gabriela Märtens  
rvr arquitectos (Alberto Redondo Porto, Marcial Rodríguez Rodríguez y José Valladares Durán)  
Ricardo Sáez Díaz  
Julio Sagasta Sansano  
Pedro Salmerón Escobar  
Alfonso Samaniego Espejo y Carlos Madrigal  
Luis Domingo Sánchez Barbero  
Antonio Sánchez Climent  
Juan Manuel Sánchez del Pozo Grosso y Manuel Navarro Domínguez  
José Sánchez Ferré  
Guillermo Sánchez Gil y Asociados  
Carlos Sánchez Gómez  
Manuel Sánchez Lagarejo  
Esther Sánchez Martínez  
Esther Sánchez Martínez y Rafael Mus Seguí  
Juan Antonio Sánchez Morales y Miguel Mesa del Castillo Clavel  
Mercedes Sánchez-Marco Sancho y Miguel Monreal Vidal  
Ana Sánchez-Ostiz Gutiérrez y Purificación González  
Cristina Sanchidrián Blázquez  
José Manuel Sancho Garralaga y Juan Navarro Campos  
José Miguel Sancho Maco  
Montserrat Sandoval i Sarrias  
Rafael Santamaría Ausín y Luis Francisco Plaza Beltrán  
Beatriz Santana Dorta  
José Ángel Santos García  
José Luis Sanz Botey  
Arturo Sanz Martínez, Carmen Gradolí Martínez y Carlos Romeo Fernández  
José María Sanz Zaragoza  
Iago Seara Morales  
Sergio Sebastián Franco y Fernando Muñoz Gómez  
Jordi Segura i Torres  
Juan Ignacio Sendín Martín  
Carlos Serra Rey  
David Serrano y Maier Vélez  
Javier Serrano Egidio  
Luisa Serrano García  
Serrano y Valderrama Arquitectos (Antonio J. Serrano Bru)  
José Julio Sevilla Olmedo y Marcelino Martín Montero  
Ángel Sevillano Martín, José María Tabuyo Rodríguez (Exit Architects) y Eduardo Delgado Orusco  
Jaime Sierra Bellés  
Vicente Silla Carrascosa  
Tania Silvestrini García  
José Luis Simón Maura

Javier Ricardo Simón Niño  
Enrique Sobejano y Fuensanta Nieto  
José Ramón Sola Alonso  
Josep de Solá-Morales, Xavier Montsalvatge y Joaquim Vayreda  
Alba Soler Estrela  
Enric Solsona i Piña  
Rafael Soria Naveso  
Jorge Suso Fernández-Fígares  
Enric Taltavull Femenias  
Enric Taltavull Femenias y Vicente L. Jordi Manent  
José Ramón Teba Colmenero y María del Carmen Teba Colmenero  
Antonio Tejedor Cabrera  
Robert Terradas Muntañola y Esteve Terradas Muntañola  
THAU (Vicente López Bernal y David Zapata Mena)  
Basilio Tobías Pintre  
Vicente Torregrosa Soler  
Torrent Bresco Arquitectes Associats  
Andrés Torrente Garavilla y Diego Torrente Garavilla  
Francisco Torres Martínez  
María José Torres Muñoz  
José María Torres Nadal  
Joaquín Torres Ramo y Verónica Quintanilla Crespo  
Antonio Jesús Trujillo Miranda y Antonio Redondo Fernández  
Alejandro Ugalde y Maider Alzola  
Manuel Urtiaga de Vivar García  
Fernando Used Bescos y Joaquín Magrazo Gorbs  
Ángel Valdés i Puig  
José María Valero Suárez  
Rafael Vallaure Santamaría  
Cristóbal Vallhonrat Anduiza  
Manuel Vaquero Raya  
Santiago Varela Botella y Màrius Bevià i García  
Manuel Vázquez Bosch y Antoni Vázquez Bosch  
Mariano Vázquez Iglesias  
Mariano Vázquez Iglesias  
Fernando Vázquez Marín  
Manuel Vega Olmo  
Fernando Vegas López-Manzanares y Camilla Miletó  
Emilio Velado Guillén  
Alfredo Vera Botí  
Miguel Verdú Belmonte  
Vetges Tu i Mediterrània Arquitectos  
Albert Viaplana y David Viaplana  
Agustín Vila, Pere Ortín y Pere Solà  
Rafael Vila Rodríguez  
Fernando Vilaplana Villajos  
José Luis Villagarcía Serrano y Carlos Laserna Ruiz  
Enrique Villar Pagola y Francisco J. González Pérez  
Joaquín Jesús Villarejo Lorente  
Jesús Villaverde Llorente  
José María Villaverde Llorente  
Manuel Viola Nevado  
Fernando Virseda Chamorro  
Fernando Visedo Manzanares  
Santiago Vives Sanfeliu  
Yamur Arquitectura y Arqueología (Salvador García Villalobos, Pedro Gurriarán Daza y Juan Ignacio Rosado Feito)  
Francisco Yusta Bonilla  
Luis María Zulaica Arsuaga y José Manuel Muñagorri  
Ángel Zurilla Juan y Javier Pieras Vázquez

Y muy especialmente a aquellos que desinteresadamente han cedido sus maquetas y dibujos para el montaje de la exposición.

And, especially, those who have kindly lent their scale models and drawings for the staging of the exhibition.

Miguel Ángel Alonso del Val y Rufino Hernández  
Jesús Anaya y Pilar Volpini  
María José Aranguren y José González Gallego  
Sebastián Araujo y Jaime Nadal  
Pedro Arbea  
Alberto Arias Horas  
Auditorio de Galicia  
Ayuntamiento de Ontinyent  
Mariano Bayón y Pablo Bayón  
Manel Bosch, Montserrat Nogués y Antoni Sánchez-Fortún  
Carmen Bravo y Jaime Martínez Ramos  
Juan Caballero, Carlos Campos y Emilio Sánchez  
Ignacio Carbó del Moral  
Izaskun Chinchilla  
Carlos Clemente  
Jaume Costa Pallejà  
Luis de la Fuente  
Ignacio de las Casas  
Carlos de Riaño  
Enrique de Teresa  
Felipe Delgado Laguna  
Vicente Díez Faixat, Justo López García y Alejandro García Díaz  
Fernando Espinosa de los Monteros  
Antonio Fernández Alba  
Javier Frechilla y José Manuel López-Peláez  
Ángela García de Paredes e Ignacio García Pedrosa  
José María García del Monte y Ana María Montiel Jiménez

Alberto García Gil  
José Luis García Grinda  
Hipódromo de la Zarzuela  
Joaquín Ibáñez Montoya  
Juan Jiménez Mata  
Víctor López Coteló  
José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres  
Luis Martínez Santa-María  
Ignacio Mendaro  
José Morales, Sara de Giles y Juan González Mariscal  
Museo de Cerámica de Alcora  
Museo de León  
Carlota Navarro y Gerhard Loch  
Juan Navarro Baldeweg  
Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano  
Palau de la Música Catalana  
Rocío Peña y Mario Sangalli  
José Manuel Pérez Latorre  
Fernando Porras-Isla  
José Luis Rodríguez Noriega  
Antonio Ruiz Barberán  
Fermí Sala Revert y Pascual Martínez Perelló  
Sergio Sebastián  
Óscar Tusquets  
Emilio Velado Guillén  
Javier Vellés

La manifiesta imposibilidad de contactar con todos los que durante estos treinta años han intervenido, obliga a disculparnos con quienes no estén mencionados. También por los cambios de denominación o las variaciones en la composición de sus equipos que hayan podido sufrir las diferentes oficinas.

The impossibility of contacting all those involved over the last thirty years means that we must apologise to those that are not mentioned. This may also be due to company name changes or changes in the team composition of the various organisations.

El trabajo que se muestra en la exposición “*Piedra sobre piedra. Treinta años de intervención en el patrimonio arquitectónico, 1985-2015*”, no hubiera sido posible sin el esfuerzo y dedicación de muchas personas que a lo largo de todos estos años han desempeñado tareas muy diversas en las unidades administrativas que hoy conforman la Subdirección General de Arquitectura y Edificación. Desde 1985, han trabajado en estas funciones más de doscientas personas: arquitectos, ingenieros, aparejadores y arquitectos técnicos, delineantes, historiadores, abogados, administrativos, así como otras variadas profesiones.

The work that is shown in the exhibition “*Stone on Stone. Thirty Years of Intervention in Architectural Heritage, 1985-2015*”, would not have been possible without the hard work and dedication of many people who, during these years, have carried out a wide variety of tasks in the administrative units that today make up the Sub-Directorate General of Architecture and Construction. Since 1985, over two hundred people have worked in these roles: architects, engineers, building engineers and architectural technicians, draughtsmen, historians, lawyers, administrative staff and a wide range of other professions.

Candelaria Alarcón Reyero, Gloria Álcazar Albájar, Margarita Alfín Massot, Verónica Alía Alía, Fuensanta Alonso Aparicio, Gema Alonso Cruz, José Manuel Álvarez Enjuto, Julio Álvarez Peña, Eduardo Amman Sánchez, Miguel Ángel Andreu Martín, José Luis Ansorena Giménez, Daniel Antón de Pablo, José Emilio Antón Pecharromán, José María Aparicio Alonso, Carmen Aragón Cáceres, Mª Luisa Aragón Cáceres, Eduardo Aragoneses Domínguez, Mª Esperanza Aranda Antón, Andrés Arranz López, Lorena Arroyo Fernández, Enrique Asprón Herrero, Carmen Bachiller Bermejo, Rocío Báguena Rodríguez, José Luis Bañón Blasco, Aurora Bautista Esteban, Natalia Belinchón Sánchez, Julia Benito Benito, José Luis Benito Hernández, Gloria Cabello Martínez, José Luis Cabeza Sahuillo, Gonzalo Cabo de la Sierra, Ana Mª Cabrera Delgado, María de los Ángeles Campos Romero, José Cánovas Muro, Juan José Carmona Cuevas, Manuel de las Casas Gómez, Manuel Castillo Rubio, Antonio Castrillo Canda, Ángeles Castro Sánchez, Isabel Cirujano Escudero, Laura Collado Ruiz, Arturo Cortés Beltrán, Julia Crende Mateo, Marcelino de la Cruz Galán, Remedios Cuevas Galán, Dionisio Chaparro de la Fuente, Manuel de la Dehesa Romero, Antonio de Diego Díez, Ana Delgado Portela, Ana Delgado Rossique, José Ángel Díaz Ramírez, Emma Díaz-Iglesias Llanos, Carmen Díez Montero, Mª José Dorrego Larripa, Francisco Javier Elvira Sanjulián, Gustavo Escartín Ruiz, Mª Ángeles Esteban Gutiérrez, Adelaida Esteve Campillo, Ángel Esteve López, Sandra Fernández Caballero, Emilio Fernández de las Heras, Mª Teresa Fernández Martínez, José Fernández Reymonde, Silvia Fernández Ruano, Carlos Fernández Sainz, Regina Fernández Sanchís, Mª Dolores Fernández-Yáñez Martínez, María Figueras Bustos, Fco. Javier Fonseca Montero, Salvador Font González-Anleo, Mª Teresa Fraile Fabra, Sonia Fraile Martínez, Timoteo Gallego Carvajal, José Manuel Gállico Estévez, Mª Ángeles Gálvez Simal, José Luis García Baeza, Ángel García González, Raquel García Guijarro, Isabel García Illescas, Luis García Madero, Miguel García Pérez, Florentino García Rodríguez, Julia García Serrano, Soledad Garrido Cantarero, Francisco Javier Godino Rodríguez, Juan Antonio Gómez de las Heras Pérez, Gema Gómez Rojas, Carmen González Aguilar, Agustín González de Vega, Mª Carmen González Gallardo, José Luis González García, Alfredo González Jiménez, Enrique de la Granja Villalobos, Ismael Guarner González, Enrique Hernández Calleja, Fátima Hernández Díaz, Mª Agustina Herrero Molina, Isabel Hidalgo Trigo, Mª Luisa Ibáñez Rivas, Aurora Izquierdo Zafra, Carmen Jiménez de la Vega, Mª Consuelo Jiménez Renedo, Luis Juliá Carretié, Fernando Lara Caballero, Raquel Lara, Campos, Emilio Larrodera Ríos, Carlos Lavesa Díaz, Sara León Velasco, Manuel López Blázquez, Miguel Ángel López Miguel, Germán Lorenzo Montero, Rita Lorite Bécerra, Paulino Lozano Herranz, Antonio Llamas Prada, Guillermo Llamas Ramos, Mª Eugenia Llanos De La Plaza, , Emilio Madruga Rodríguez, Juan Mª Marín Blázquez, Pedro Marirrodriga Girón, Arturo Martín de Nicolás, Rufino Martín González, Ángel Martín López, José Martín Moreno, Francisco Javier Martín Ramiro, Constantino Martínez Cebolla, Mario Martínez Chapa, Pilar Martínez del Vall, Beatriz Martínez Latre, Concepción Martínez Peiró, Enrique Martínez Tercero, Rosa Martínez Zurdo, María Mata Bago, Silvia Meca Gavilá, Luis Megía López, Rafael Mérida Poch, Eduardo Méndez Atard, Luis Mijala Fol, José Luis de Miguel Rodríguez, Gerardo Mingo Pinacho, Ángel Moraleja Gómez, Mª Fernanda Morales Rodríguez, Carmen Moreda Alejandre, Mª Jesús Morell Molina, Celia Morenas Aydillo, Marta Moreno Carral, Roberto Mosquera Castell, Gabriel Muñoz Crespo, Carlos Muñoz Heras, Mª Cristina Muñoz Pérez del Pulgar, Luis Muñoz Rebollo, Pilar Navarro López-Gálvez, Pilar Navarro Rico, Carlos de Navas Paredes, Encarnación Nogal Bravo, Alfonso Notario Díaz, Mª Jesús Olalla Medarde, José Luis Ortega Iglesias, Teresa Ortín Fernández-Cañaveral, Sebastián Panadero Cuartero, Roberto Paseiro de Ciria, Carlos Paseiro de Ciria, Ángel Paz Martín, Saturnino Peláez Fernández, Laura Penas Paz, Juan José Pérez Díaz, Mª José Pérez Fernández, Basilio Pérez García, Aránzazu Pérez Rodríguez, Ángel Pinel Riofrío, Enrique Pintado Sánchez, Enrique Piqueras Santamaría, José Luis Posada Escobar, Dolores Prades, Amparo Precioso de Murga, Samuel Quintana Drake, Gonzalo Ramírez Gallardo, Fernando Ranz Ruete, Almudena Ribot Manzano, Francisco Riesgo Paesa, Nuria Rodrigo Romojaro, Joaquín Rodríguez Caballero, Luis Rodríguez Casanova, Eulalia Rodríguez Jimeno, Pina Ana Mª Rodríguez Sogo, Rafael Rodríguez Verdugo, Mª Carmen Roldán Pinilla, Luis Romera Piñero, Francisca Rosario Moñino, Yolanda de la Rúa Núñez, Pedro Ruiz de Temiño y Ruiz, Ángela Amaya Sáenz Sanz, Javier Salamero Martínez, Rafael Salgado de la Torre, Alfonso Sánchez Cañas, Inés Sánchez de Madariaga, Victoria E. Sánchez Mora, Ernesto Sánchez Trigo, Mª Luisa Sánchez-Laulhé Alcolado, Mª José Sanz Grande, Francisco Sanz Iglesias, Javier Serra María-Tomé, Francisco Serrano Alcudia, Elena Simón Moreno, Mª José Tanco Arranz, Jesús Tejera Fernández-Mazarambroz, Paula Terreros Moreno, Consuelo Tribano Rodríguez, Mª Victoria Ureta Moya, Anabella Valbuena Alonso, Manuel Valdecantos Lora-Tamayo, Raúl Valiño López, Javier Valverde Lapeña, José Francisco Vázquez Mallorquí, Emilio Vázquez Martínez de Pinillos, Luis Vega Catalán, Juan Velasco Abascal, José Carlos Velasco Carratalá, José Carlos Velasco López, Fernando Verdegay Zorzo, María Teresa Verdú Martínez, José María Verdú Valencia, Miguel Vicente Mayoral, Jesús María Vicente Sánchez, Juan José Villarroya Polo, Celestino Villena Belmonte, Mª Ángeles Yáñez Moreno, Iván Yáñez Martínez, Emilio Zavala Martínez.

Durante esos treinta años, desde 1985, once personas han sido titulares de la Dirección General que, con distintas denominaciones, ha tenido encomendada la responsabilidad en el desarrollo y ejecución de las actuaciones. En ocasiones, dependiendo de la Secretaría General de Vivienda. Ordenadas cronológicamente, son las siguientes, en quienes se quiere personalizar también el reconocimiento por su contribución a la consecución de los importantes logros alcanzados en la recuperación de nuestro legado cultural.

During the thirty years since 1985, eleven people have been the heads of the Directorate General that, under different names, has been entrusted with the responsibility for the development and execution of interventions, on occasions reporting to the Secretariat General for Housing. In chronological order, they are as follows, who we would also like to personally recognise for their contribution to the attainment of the major achievements made in the recovery of Spanish cultural heritage.

Antonio Vázquez de Castro Sarmiento

Manuel de las Casas Gómez (fallecido)

*Directores Generales de Arquitectura y Edificación*

Alberto Valdivielso Cañas

Mariano de Diego Nafría

Cristina Narbona Ruiz

*Directores Generales para la Vivienda y Arquitectura*

Francisco Borja Carreras-Moysi Carles-Tolra

Fernando Nasarre y de Goicoechea

*Directores Generales de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo*

Javier Eugenio Ramos Guallart

Anunciación Romero González

*Secretarios Generales de Vivienda*

Encarnación Vivanco Bustos

*Subsecretaría del Ministerio de Fomento*

Óscar Graefenhain de Codes

*Director General de Relaciones Institucionales y Coordinación (MFOM)*

Ángel Rafael Pacheco Rubio

Anunciación Romero González

Ana de los Ángeles Marín Andréu

Cristina Thomas Hernández

*Directores Generales de Arquitectura y Política de Vivienda*

Pilar Martínez López

Juan Van-Halen Rodríguez

*Directores Generales de Arquitectura, Vivienda y Suelo*

# Notas para una historia

## Notes for a History

ANA MARÍA PASTOR JULIÁN

RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE

ANTÓN CAPITEL

## Eternidad en vilo Eternity Suspended

*Everything is concentrated,  
For centuries rooted  
Within this minute  
Eternal and mine.*

*And above the moments  
That continually pass,  
I am saving the present:  
Eternity suspended.*

Jorge Guillén

Few human creations can defy time as architecture can. To prove this, we need not turn to the great works of antiquity, often the only remnant of entire civilizations. It is enough to look carefully at something much closer and more commonplace: the car advertisements from the 1920's whose backdrops show some of the seminal works of the modern movement. Then, we can compare them, observing the buildings that appear in advertisements along with modern cars. While the protagonists of the first advertisements have aged and seem anachronistic, the architecture we see in advertising today hardly differs from that used in the early ads, when it was deliberately included in an attempt to create a cutting-edge image and which, even today, continues to look just as contemporary.

That is what the advertising men, and the world of communication in general, must think when they continue to use images of the Barcelona Pavilion by Mies van der Rohe or its furniture to give a contemporary and even futuristic feel, without realising that there are photographs of the architect accompanying King Alfonso XIII on the day the Pavilion was opened in which both are wearing Belle Époque hats. This leads us to recall the great intuition locked away at the beginning of Burnt Norton by T.S. Elliot, which he acquired, as we know, by attending Bergson's lessons on the real condition of time: «*Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past*». It also makes us think of the nature of cultural works, and very specifically in the case of architecture, as «*frozen fragments of social time*» in the words of philosopher Félix Duque, that vivify and provide the present with new meanings, enriching and renewing their sense, allowing them to be projected into the future.

«*City and culture are opposed to time*» says linguist Yuri M. Lotman, for whom the city is «*a mechanism that recreates its past again and again, thus gaining the opportunity to meet with the present on the plane of synchronicity*». And architectural heritage, as is obvious, is a fundamental contribution to our cities' identities. Hence the importance of preserving the traces of our past

ANA MARÍA PASTOR JULIÁN  
MINISTRA DE FOMENTO  
MINISTER FOR DEVELOPMENT

*Todo está concentrado  
Por siglos de raíz  
Dentro de este minuto  
Eterno y para mí.*

*Y sobre los instantes  
Que pasan de continuo,  
Voy salvando el presente:  
Eternidad en vilo.*

Jorge Guillén

Pocas creaciones humanas son capaces de desafiar al tiempo como la arquitectura. Para comprobarlo no hace falta remitirse a las grandes obras de la antigüedad, muchas veces el único vestigio que nos queda de civilizaciones enteras. Nos basta con mirar con detenimiento algo mucho más cotidiano y próximo: los anuncios de vehículos de los años veinte del siglo pasado que tienen como fondo algunas de las obras seminales del movimiento moderno. Y a continuación compararlos, observando los edificios que aparecen en la publicidad junto a los coches actuales. Mientras los protagonistas de los primeros anuncios han envejecido hasta resultarnos anacrónicos, la arquitectura que vemos en la publicidad de nuestros días apenas se diferencia de la utilizada en aquéllos, cuando constituía un deliberado acompañamiento destinado a completar una imagen de vanguardia que, aun hoy, sigue pareciendo de rabiosa actualidad.

Eso deben pensar los publicistas, y el mundo de la comunicación en general, cuando utiliza de continuo la imagen del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe o su mobiliario para transmitir sensación de contemporaneidad, y hasta un cierto tono futurista, sin reparar en la existencia de fotografías del arquitecto acompañando al Rey Alfonso XIII el día de su inauguración, tocados ambos con chisteras propias de la Belle Époque. Lo cual nos lleva a recordar la genial intuición encerrada en el comienzo del Burnt Norton de T.S. Elliot, adquirida como es sabido en su asistencia a las lecciones de Bergson, sobre la auténtica condición del tiempo: «*Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past*». Y a pensar en la propia naturaleza de las obras culturales, muy marcadamente en el caso de la arquitectura, como «*fragmentos congelados de tiempo social*», utilizando las palabras del filósofo Félix Duque, que vivifican y dotan de nuevos significados el presente, enriqueciendo su sentido y renovándolo, permitiendo la proyección hacia el futuro.

«*Ciudad y cultura se oponen al tiempo*» nos dice el lingüista Yuri M. Lotman, para quien la ciudad es «*un mecanismo que recrea una y otra vez su pasado, que obtiene así la posibilidad de encon-*

that allow us to enjoy such outstanding quality. But a city is a collective work and, as such, is an expression of the values of a community, and therefore subject to the same changes and transformations. Thus, the concept of history, or the ways of acting on our heritage, as seen in the exhibition *Stone on Stone*, have experienced significant changes and transformations over the thirty years since Act 16/1985 of 25 June, on Spanish Historic Heritage, was approved. The exhibition showcases the work done by the Ministry of Public Works on restoring and renovating our architectural heritage during these three decades.

The Act, that compiles the results of the conceptual and methodological discussions held throughout the 1960's and the 1970's in Europe—incidentally, as current today as ever—in areas such as the urban planning of austerity or the economic valuation of the built heritage, stripped of other cultural connotations, the erudite concept of the monument (historic and artistic) emerged, to focus on the broader idea of cultural asset, and on its value as a collective heritage, as stressed in the opening words of the Introduction of the Act: «*The Spanish Historic Heritage is the main witness of the historic contribution of the Spanish peoples to universal civilization and of their contemporary creative capacity.*»

Fortunately, nobody today perceives cultural heritage as a burden; instead, it is perceived as an important asset that gives impulse to urban life and generates economic activity. In short, it is a basic element of the new urban model that we all pursue to achieve the necessary revival of the residential sector, by developing urban renovation, regeneration and repair policies. This merit can no doubt be attributed to the new awareness of and sensitivity towards heritage deriving from the Act; furthermore, through the legal recognition of contemporary creativity, architectural heritage has ceased to be something that only specialists should approach and has become one more field of practice that many architects embrace naturally, and one in which, in addition to specific knowledge, the intrinsic architectural quality of the interventions carried out can increasingly be seen, as can the essential respect for buildings or monumental sites on which the work is carried out.

All this has led Spanish architecture to be identified today, in the international context, by a certain approach to its relationship with heritage, and one that is simultaneously free and thorough. Reviewing the different lines of work that manifest this attitude, and which have been identified by Ricardo Sánchez Lampreave, the Commissioner of the exhibition, in specific sections, we are overwhelmed, not so much by the enormous amount of work (and thus the effort and talent applied) as by the variety of approaches and languages used by the authors,

*trarse con el presente en el plano de lo sincrónico*». Y el patrimonio arquitectónico, como es obvio, constituye una aportación fundamental a la identidad de nuestras ciudades. De ahí la importancia de conservar las huellas de nuestro pasado que nos permiten disfrutar de tan destacada cualidad. Pero la ciudad es una obra colectiva, y en cuanto tal, expresión de los valores de una comunidad, y por tanto sujeta a sus mismos cambios y transformaciones. Así, la consideración de la historia, o los modos de intervenir sobre el patrimonio, como podemos apreciar en la exposición *Piedra sobre piedra*, han conocido cambios significativos y transformaciones a lo largo de los treinta años transcurridos desde la aprobación de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, periodo al que se refiere, que muestra el trabajo del Ministerio de Fomento en materia de restauración y rehabilitación del patrimonio arquitectónico durante estas tres décadas.

La Ley, recogiendo los resultados de los debates conceptuales y metodológicos mantenidos a lo largo de los años sesenta y setenta en toda Europa, por otra parte tan llenos de actualidad de nuevo hoy, en cuestiones tales como el urbanismo de la austereidad o la valoración económica del patrimonio edificado, despojado de otras connotaciones culturales, vino a trascender el concepto ilustrado del monumento (histórico-artístico), para centrar su atención en la idea más amplia del bien cultural, y en su valor como patrimonio colectivo, destacado desde las palabras iniciales del Preámbulo de la Ley: «*El Patrimonio Histórico Español es el principal testigo de la contribución histórica de los españoles a la civilización universal y de su capacidad creativa contemporánea.*»

Afortunadamente hoy nadie entiende el patrimonio cultural como una carga, sino que es percibido como un importante activo dinamizador de la vida urbana, generador de actividad económica. Un elemento básico, en suma, del nuevo modelo urbanístico que perseguimos todos para la necesaria reactivación del sector residencial, mediante el desarrollo de políticas de rehabilitación, regeneración y rehabilitación urbana. Mérito atribuible, sin duda, a la nueva conciencia y sensibilidad hacia el patrimonio de la que la Ley fue parte; como lo es también que, merced al reconocimiento legal de la capacidad creativa contemporánea, el patrimonio arquitectónico haya dejado de estar en manos de especialistas, para pasar a constituir un campo más del ejercicio profesional al que se han enfrentado con naturalidad multitud de arquitectos, y donde, además de conocimientos específicos, se aprecia, cada vez más, la calidad arquitectónica intrínseca de las intervenciones llevadas a cabo, tanto como su ineludible respeto al edificio o conjunto sobre el que se actúa.

Todo ello ha llevado a que la arquitectura española pueda ser hoy identificada, en el contexto internacional, por una determinada forma de abordar su relación con el patrimonio, libre y rigurosa a un tiempo. Repasar las distintas líneas de trabajo en las que se materializa esa actitud, identificadas por el Comisario de la exposición Ricardo Sánchez Lampreave, en sendas secciones, nos abruma,

and by the very high quality of the work done. Yet, the intervention of the Ministry of Public Works in the restoration and renovation of Spain's architectural heritage is not very well known. Citizens, public administrations and other agents involved find the origins and administrative mechanisms with which the Department is equipped to be vague.

At the beginning of the democratic period, the General Directorate of Architecture, currently General Directorate of Architecture, Housing and Land, compiled and gave a new direction to the baggage accumulated over decades by the Cities of National Artistic Interest Management Plans, where many of the pioneers in restoring the monuments of the country worked since its inception in 1950. They used concepts that are now frankly considered to be excessively interventionist on historic centres and buildings. These were the bases on which the existing scheme was built, with initiatives such as the CETRA courses (Specialised Courses in Architectural Restoration Work) which, during the 1970's and early 1980's, were attended by many of the professionals who work on the restoration and rehabilitation of historic monuments and centres in this country.

As Anton Capitel reminds us in these pages, architect Manuel de las Casas, who died just two years ago, was a key figure in configuring the Spanish public administrations' intervention in the country's Historic Heritage (and certainly from what today is known as the Ministry of Public Works). The author of unique projects that won him fame and acknowledgement, De las Casas was outstanding in nothing less than the speciality of restoring and renovating monuments or inserting contemporary architecture into historic centres—the restoration of the convent of the Discalced Carmelites in Segovia, or the Cathedral and the headquarters of the Ministry of Agriculture and the Toledo Royal Foundation in that city.

Professor of Architectural Design at the School of Architecture of Madrid, and founder and first Director of the Toledo School of Architecture, in addition to his distinguished career in the practice of the profession, Manuel de las Casas had a distinguished career in public service from the early 1980's, first in the General Directorate of Fine Arts, as Inspector General of Monuments, and later in the Ministry of Public Works and Urbanism (MOPU, the predecessor of this department), as Assistant Director General of Projects and Works and later Director General of Architecture and Building. He took part in drafting Act 16/1985 on Spanish Historic Heritage, which is the base of the current criteria of intervention in the built heritage, and he was able to take advantage of the existence of the wealth of knowledge accumulated by the former General Directorate of Architecture. This would enable the effective implementation of the 1% Cultural technique established in the Spanish Historic Heritage Act, referred in this case to the investing Ministry par excellence (roads, ports, airports, railways...)

no tanto por la ingente cantidad de obras (y por tanto esfuerzo y talento aplicados) como por la variedad de enfoques y lenguajes empleados por sus autores, y la elevadísima calidad media de lo realizado. Sin embargo, la intervención del Ministerio de Fomento en materia de restauración y rehabilitación del patrimonio arquitectónico no es demasiado bien conocida. Para los ciudadanos, e incluso para las administraciones públicas y otros agentes involucrados, se desdibujan tanto el origen como las mecánicas administrativas con las que cuenta el Departamento en estas materias.

La Dirección General de Arquitectura, actualmente Dirección General de Arquitectura, Vivienda y Suelo, al inicio del periodo democrático, recogió y dio una nueva orientación al bagaje acumulado durante décadas en sus Servicios de Ordenación de Ciudades de Interés Artístico Nacional, donde trabajaron desde su creación, en 1950, muchos de los pioneros de la restauración monumental de este país que, con concepciones que hoy se encuentran francamente sobrepasadas sobre la intervención en centros y edificios históricos, fueron el poso sobre el que se construyó el esquema que aún perdura, con iniciativas como los cursos CETRA (Cursos de Especialización en Trabajos de Restauración Arquitectónica) por los que durante los años setenta y comienzos de los ochenta pasaron buena parte de los profesionales que se han dedicado a la restauración monumental y a la rehabilitación de centros históricos de este país desde entonces.

Figura clave para la configuración del modelo de intervención desde las administraciones públicas españolas en el Patrimonio Histórico (y sin duda desde el que hoy es el Ministerio de Fomento), como recuerda Antón Capitel en estas mismas páginas, fue el arquitecto Manuel de las Casas, fallecido ahora hace escasamente dos años. Autor de proyectos singulares que le dieron notoriedad y reconocimiento, De las Casas destacó no menos en la especialidad de restauración y rehabilitación de monumentos o de la inserción de arquitectura contemporánea en centros históricos –la restauración del convento de los carmelitas descalzos en Segovia, o la catedral y las sedes de la Consejería de Agricultura y de la Real Fundación Toledo en esa ciudad.

Manuel de las Casas, Catedrático de Proyectos Arquitectónicos en la ETS de Arquitectura de Madrid, y fundador y primer Director de la de Toledo, además de su destacada trayectoria en el ejercicio de la profesión, desarrolló una brillante carrera de servicio público desde los comienzos de los años ochenta del pasado siglo, primero en la Dirección General de Bellas Artes, como Inspector General de Monumentos, y más adelante en el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo (MOPU, antecedente de este Departamento), como Subdirector General de Proyectos y Obras y como Director General de Arquitectura y Edificación más tarde. Participó en la elaboración de la Ley 16/1985, de Patrimonio Histórico Español, de la que se derivan los criterios actuales de intervención en el patrimonio edificado, y supo aprovechar la existencia del bagaje de conocimiento

The proven experience in renovation and restoration of the Ministry of Public Works and Urbanism, which was becoming increasingly apparent in those years, thanks to a series of programmes fostered by the General Directorate, with their own Investment Budget and widely communicated among cultural and civic circles (for example, perhaps the most successful of them all was the municipally owned Theatres Plan), allowed the twofold-funding method of heritage renovation that is still in the interventions of the Ministry of Public Works.

This Department was entrusted with managing the Cultural 1% (now 1.5%) of the total amount of public investment (including administrative bodies, and corporate public bodies as well as public companies attached to the Ministry; that is, what has become known as the “Public Works Group”). This management is carried out, as is obvious, in coordination with the Ministry of Education, Culture and Sport, the body responsible for implementing the Act on Spanish Historic Heritage, which, at the same time, manages 1% of the investment of the other ministerial departments. On the other hand, the Ministry of Public Works managed, and still manages, programmes corresponding to the investment budget allocated by the General Directorate of Architecture, Housing and Land, for restoration of architectural heritage, understood in a wider sense, and not just limited to properties considered to be an Asset of Cultural Interest, as is the case with the Cultural 1.5%. The Ministry had been carrying out these competencies and duties for many years, as we have seen.

The renovations and improvements carried out by the Department on the assets, which are usually the most valuable or unique among our country's vast cultural heritage, increase their value. By restoring the architectural heritage and improving its maintenance, we also enable the public to enjoy them, and favour the dissemination of their architectural, monumental, historic and cultural qualities; thus, the scale of intervention goes beyond the building, and has positive effects at urban and regional, and even wider scale.

Often, the intervention consists of restoring buildings and recovering the original purpose for which they were built, and which had been lost. Such was the case of theatres converted into cinemas, paradigmatic examples of an attitude that has managed to preserve properties of high quality, threatened by their position in the centre of our cities (and the subsequent decline of a way of consuming cinema). These recoveries have led to the creation of a nationwide network of theatres, revitalizing the theatrical life of smaller cities, which had languished in the mid-1980's outside the great centres of drama located in major cities. It also means, in many cases, the modernisation and upgrading of commercial and many other kinds of infrastructures, guaranteeing a continuity of use that ensures their physical maintenance.

acumulado por la antigua Dirección General de Arquitectura que permitiría la eficaz aplicación de la técnica del 1% Cultural establecida en esa Ley del Patrimonio Histórico Español, referida en este caso al Ministerio inversor por excelencia (carreteras, puertos, aeropuertos, ferrocarriles...).

La acreditada experiencia en materia de rehabilitación y restauración con la que contaba el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, que se estaba poniendo de manifiesto en aquellos años, merced a una serie de programas impulsados desde la Dirección General, con cargo al Presupuesto de Inversiones propio, y una gran proyección cultural y ciudadana (como, por ejemplo, el quizás más exitoso de todos ellos, el Plan de Teatros de titularidad municipal), permitió configurar una doble vía de financiación de las actuaciones de rehabilitación patrimonial que aún perdura en las intervenciones del Ministerio de Fomento.

Se encomendó a este Departamento la gestión del 1% Cultural (hoy 1,5 %) del importe total de la inversión generada con cargo al propio (tanto de los órganos administrativos, como de los entes públicos empresariales y empresas públicas adscritas al Ministerio, esto es, lo que se ha venido en llamar “Grupo Fomento”). Esta gestión se lleva a cabo, como es obvio, en coordinación con el Ministerio de Educación Cultura y Deporte, órgano competente para la aplicación de la Ley del Patrimonio Histórico Español, quien, por su parte, gestiona el 1% de la inversión de los restantes departamentos ministeriales.

Por otro lado, se mantuvo, y se mantiene hasta la fecha, la gestión por parte del Ministerio de Fomento de los programas correspondientes al presupuesto de inversiones asignados a la Dirección General de Arquitectura, Vivienda y Suelo, para actuaciones de rehabilitación del patrimonio arquitectónico, entendido en un sentido más amplio, no solo limitadas a inmuebles con la consideración de BIC, Bienes de Interés Cultural, como es el caso del 1,5% Cultural. Competencias y funciones que venía desarrollando desde antiguo, como hemos visto.

Las actuaciones de rehabilitación y mejora desarrolladas por el Departamento refuerzan el valor de los elementos patrimoniales sobre los que se actúa, que son, habitualmente, los más valiosos o singulares del vasto legado cultural de nuestro país. Al rehabilitar el patrimonio arquitectónico, y mejorar sus condiciones de mantenimiento, se posibilita además su disfrute por la ciudadanía, y se fomenta la difusión de sus cualidades arquitectónicas, monumentales, históricas y socioculturales, con lo cual se amplía la escala de intervención más allá del edificio, afectando positivamente a escala urbana y territorial, y aún más amplias.

Muchas veces la intervención ha consistido en la rehabilitación de edificios para la recuperación del uso primitivo para el que fueron construidos, que se había perdido. Fue el caso de los teatros recon-

Moreover, in many cases, properties with heritage value on which actions are carried out are intended to be, or become, new public facilities, thus further contributing to leveraging their economic value as a built environment while strengthening their attractiveness deriving from other connotations (cultural, religious, emotional or otherwise) for a given population. Finally, landscapes of exceptional value are frequently recovered or enhanced by intervention, or intervention is motivated by including them in historic itineraries. This is important, because historic heritage and architecture make a fundamental contribution to the resources of large areas of our country, especially in inland Spain. They are, therefore, crucial for uniting and structuring the territory, for contributing to tourism as an engine of overall economic activity and for their consequent capability to settle the population, especially in rural areas.

This type of interventions encourages inter-institutional cooperation with all the autonomous communities and local authorities, which have concurrent exclusive jurisdictions in these matters, because the mechanisms that support their implementation are based on coordinating the programming of the interventions and their funding, the execution of the works and their subsequent maintenance, allowing the public to continue to enjoy them.

We want to take advantage of this exhibition and, ultimately, of the cultural and heritage value of the architecture that has been renovated, as well as the exceedingly high technical and cultural quality with which the work has been done in the vast majority of cases, particularly highlighting its continuity throughout all governments in this long period, to convey a set of values of society, the professional, institutional and business fabrics, and the Spanish economy as a whole. A country that is capable of projecting innovation and modernity on the strong foundations of respect for its past, «... *saving the present: Eternity suspended*». As the universal poet Jorge Guillén states in his beautiful verses.

vertido en cines, ejemplos paradigmáticos de una actitud que ha conseguido preservar unos inmuebles de calidad, amenazados por su posición en el centro de nuestras ciudades (y por el posterior declive de una forma de consumo del séptimo arte), lo cual ha permitido además la constitución de una red de teatros en ciudades de todo el país, revitalizando su vida teatral, que languidecía a mediados de los años ochenta del siglo pasado fuera de los grandes focos situados en los principales núcleos urbanos. También supone, en muchas ocasiones, la modernización y puesta al día de infraestructuras comerciales y de todo tipo, garantizando la continuidad del uso que asegura su mantenimiento físico.

Por otra parte, en muchas ocasiones los inmuebles con valor patrimonial sobre los que se actúa están destinados, o se convierten en nuevos equipamientos públicos, contribuyendo así, además al aprovechamiento de su valor económico, como espacio construido, y a reforzar la capacidad de atracción con la que cuenten por otras significaciones (culturales, religiosas, afectivas o de otro tipo) para una determinada población. Es frecuente, por último, que recuperen o refuerzen unos especiales valores paisajísticos que se potencian con la intervención realizada, o que la misma esté motivada por su inserción en itinerarios históricos. Algo importantísimo, porque el patrimonio histórico y la arquitectura constituyen una aportación fundamental a los recursos de amplias zonas de nuestro país, sobre todo en la España interior. Son, por tanto, elementos decisivos para cohesionar y estructurar el territorio, por su contribución al turismo, como motor de la actividad económica general y la consiguiente capacidad de fijar población, especialmente en el medio rural.

A través de este tipo de intervenciones se fomenta la colaboración institucional e interadministrativa, con todas las Comunidades Autónomas y con las Entidades Locales, con sus respectivas competencias exclusivas concurrentes en estas materias, toda vez que la mecánica instrumental que soporta su realización se basa en la coordinación, tanto para la programación de las actuaciones como para su financiación, para la ejecución de las obras y para su posterior mantenimiento, lo cual permite confiar en la continuidad de su disfrute por la ciudadanía.

Queremos aprovechar esta exposición y, en suma, el valor cultural y patrimonial de la arquitectura sobre la que se ha intervenido, así como la solvencia técnica y cultural con las que se ha hecho en la inmensa mayoría de los casos, resaltando particularmente la continuidad de este ejercicio a lo largo de todos los gobiernos que en este dilatado periodo de tiempo se han sucedido, para trasmitir un conjunto de valores de la sociedad, de los tejidos profesional, institucional y empresarial, y de la propia economía española en su conjunto. Un país que es capaz de proyectar innovación y modernidad sobre las bases sólidas del respeto a su pasado, «...*salvando el presente: eternidad en vilo*». Como nos señala en sus hermosos versos Jorge Guillén, poeta universal.

## Piedra sobre piedra: el haz y su envés Stone on Stone: Both Sides of the Coin

RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE

COMISARIO DE LA EXPOSICIÓN  
CURATOR OF THE EXHIBITION

«*Land of ancestors! Therefore not ours, not the free property of present-day Spaniards*», is how Ortega and Gasset described Spain when remembering the table that Kant composed in his Anthropology, prompted by the observation of the Turks who, when travelling, characterised countries according to their typical vices: «*1st Land of fashions (France). 2nd Land of bad temper (England). 3rd Land of ancestors (Spain). 4th Land of ostentation (Italy). 5th Land of titles (Germany). 6th Land of Lords (Poland)*». All lands that grew based on definitions that were established by the systematic repetition of impressions and judgements made by foreign travellers, by the Turks of the day. Those who agree on others' vices and doubt that given to us can find it easily, dotted in the pages of Andersen and of Botkin, and also in the works of Merimée and Gautier, of Borrow and many more.

Ancestors, therefore, who captured the sustained attention of their successors, who were undoubtedly prompted by the acknowledgment of their values, or at least by the acknowledgment that they were their own. And those values are now, for us, their memory travelling through time, everything that defined it; their customs, their furnishings and belongings, their buildings, their cities and their landscapes. Since Alfonso X passed conservationist laws, or after the Renaissance King Carlos I carried out an *Inventario Iluminado* (enlightened inventory) of his “treasures” and a testament of his “ancient things”, we have been considering actions in order to conserve the artistic memory of the past by preserving and protecting what we still have from those ancestors. It is our responsibility, that of present generations, to continue to do so for generations to come, to wish to continue to identify ourselves as a land of ancestors to address and claim as useful and as part of our identity.

Rebuilding, restoring, reusing, regenerating...there are numerous terms that the prefix ‘re’encourages us to consider, particularly focused on that which deserves or needs to be changed. In the end, in our internal architectural code of ethics we have written that we work in order to transform the world, to make it a little better, whatever the limitations that define our work. For it to continue this way, we can only keep on interpreting: we are destined to write history using our own words, no matter how much—like every previous generation—we feel dizzy at the prospect of having to redesign what has already been achieved. It is history itself that teaches us, by helping us to get a better perspective in time of the succession of events that have occurred, that changes, movements and leaps forward must be fitting, because not all of them end up deserving the same response or the same intensity. Perhaps, by coveting the intelligence that can be found in the dominion of time, our challenge should be to accurately define what it is that we should change and how to do so, thereby reaffirming what we wish to build upon from what we have inherited. Luckily, architecture nearly always responds to reality with laudable pragmatism that manages to avoid overlooking what has already been achieved in order to start from scratch. Architecture has always done nothing else

«*Tierra de antepasados! Por tanto no nuestra, no libre propiedad de los actuales españoles*», dijo Ortega y Gasset que era España recordando la tabla que compuso Kant en su *Antropología*, inducido por la observación de que los turcos, al viajar, caracterizaban los países según su vicio genuino: «*1ª Tierra de las modas (Francia). 2ª Tierra del malhumor (Inglaterra). 3ª Tierra de los antepasados (España). 4ª Tierra de la ostentación (Italia). 5ª Tierra de los títulos (Alemania). 6ª Tierra de los señores (Polonia)*». Tierras, todas, crecidas sobre tópicos cimentados en la sistemática repetición de impresiones y juicios de foráneos viajeros, de los turcos de turno. Quien comparte los vicios ajenos y duce del que nos asignaron, podrá encontrarlo sin dificultad desplegado por las páginas de Andersen y de Botkin, también en las de Merimée y Gautier, tanto como en las de Borrow y muchos otros más.

Antepasados, por tanto, que tuvieron la sostenida atención de sus sucesores, sin duda reclamados para ello ante el reconocimiento de sus valores, o al menos de que fuesen propios, y que hoy, para nosotros, son su memoria traspasando el tiempo, todo aquello que la urde, sus costumbres, sus ajuares y enseres, sus edificios, sus ciudades, sus paisajes. Desde que Alfonso X dictara normas de carácter conservacionista, o después el renacentista rey Carlos I acometiera un *Inventario Iluminado* de sus “tesoros” y testamentara sobre sus “cosas ancianas”, venimos considerando medidas tendentes a conservar la memoria artística del pasado preservando y protegiendo lo que de esos ancestros aún tenemos. Es responsabilidad nuestra, de las generaciones que concurrimos a este tiempo, seguir haciéndolo para las venideras, querer seguir identificados como tierra de antepasados a los que atender y reivindicar como útiles y constitutivos de nuestra identidad.

Reconstruir, rehabilitar, reutilizar, regenerar... Son numerosos los términos que el prefijo ‘re’ anima a considerar, interesados de manera particular en aquello que merezca o necesite ser cambiado. Al fin y al cabo, en nuestro interno código deontológico de arquitectos tenemos escrito que trabajamos para transformar el mundo, para hacerlo un poco mejor, sean cuales sean los confines que delimiten nuestro quehacer. Para que pueda seguir siendo así, sólo cabe continuar interpretándolo: estamos abocados a escribir la historia con nuestras propias palabras, por más que –como cualquier generación anterior– sintamos el vértigo de tener que replantear lo ya conseguido. Es la misma historia la que nos enseña, al procurarnos mayor perspectiva temporal sobre la sucesión de acontecimientos acaecidos, que los cambios, las mudanzas, los saltos, deben ser ajustados, pues no todos acaban mereciendo la misma respuesta ni la misma intensidad. Seguramente, ambicionando la inteligencia que encierra el dominio del tiempo, nuestro reto sea medir bien qué es lo que debemos cambiar y cómo hacerlo, reafirmándonos en qué queremos construir sobre lo que hemos heredado. Por suerte, la arquitectura casi siempre responde a la realidad con loable pragmatismo

but build upon itself. This was shown by the Troys unearthed by Schliemann: the cities and their buildings, as can easily be seen by studying their lives, were simply superimposed upon each other, leaving their greatest achievements (nearly always) as emerging.

Consequently, this faithful inheritance of our predecessors continues to tell an old story; that of building upon what has been built, that of superimposing some more stones on those that formed earlier brickwork. It is a story that has often been told in professional and academic circles. However, it is a story that is important enough to produce subjects in our syllabuses, Master's programmes and specialised courses and to continuously provide the subject matter of doctoral theses, conferences and symposiums, and that has made it possible over recent years to endlessly expand, as the exhibition attempts to show, the stock of what has been built, restored and conserved. This story is so rich that it has supplied us with sufficient examples of everything we could want. We only need to think of the amount of temples that—without changing their religion—have been completed or restored with the healthy ambition of growing, of being beautified and of adapting to new times and benefactors. But these temples, on the contrary—even when changing their religion and liturgies—have meticulously kept their formal structures as dictated by their founders. It is their importance and richness that have motivated us in our celebration of the Spanish Historical Heritage Act of 1985 and the strength of its continued drive.

Benet wrote that the reverse of objects always soothed him, because it allowed him to see how they were made, noting that they were precisely made from the reverse so that they could later be seen from the front. Like a small wing mirror—placed before our eyes towards our future that can hardly contain our expectant gaze—the exhibition attempts to name and record this invisible reverse side that represents the public management of our architectural heritage, of everything that means we will finally be able to use and enjoy it. By necessity it is a small exhibition, incapable of doing justice to everything that has gone before and of covering everything that continues to be offered to our eyes. It can only be a limited space that we sacrifice in our frontal view in order to have everything that we have behind us present, merged. It is symptomatic that very often we consider it essential and important in its humble dimension.

We know very well that certain important terms and classifications lead, unswervingly, to their antonyms and that talking about light and shade, about virtues and defects does not make them inseparable. Latin *facies*, in any of its accepted meanings—the front or face of a page, of a fabric, of buildings (since the term used to be also applied to them)—sends us immediately to its reverse side. That is the modest ambition of the exhibition, a wish to point out the reverse side of all of it,

que evita desatender lo ya logrado para empezar desde el principio. Desde siempre no ha hecho otra cosa que construirse sobre sí misma. Ya lo demostraban las Troyas que levantó Schliemann: las ciudades y sus edificios, como bien se puede comprobar al estudiar sus vidas, no han hecho más que superponerse unas sobre otras, dejando emergentes —casi siempre— sus mejores logros.

Consecuente con esta heredada fidelidad a nuestros predecesores, no deja de ser ésta que aquí se apunta una vieja historia, la de construir sobre lo construido, la de superponer unas piedras más a las que ya fundaron una fábrica anterior. Es una historia ya contada en ámbitos profesionales y académicos. Pero es una historia tan importante como para generar asignaturas en nuestros planes de estudio, másteres y cursos de especialización, y propiciar continuamente tesis doctorales, congresos y simposios, y que ha permitido ampliar sin fin a lo largo de estos años, tal como la exposición pretende evidenciar, el parque de lo construido, lo rehabilitado, lo conservado. Y es tan rica como para suministrarnos suficientes ejemplos de todo cuanto queramos. Basta pensar en la cantidad de templos que, sin cambiar de culto, se completaron o renovaron con la saludable ambición de crecer, de embellecerse y adaptarse a nuevos tiempos y benefactores, y en los que, bien al contrario, incluso modificando culto y liturgias, mantuvieron escrupulosamente su estructura formal dictada por los iniciales. Son su importancia y riqueza las que justifican que hayamos querido celebrar la vigencia de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 y la firmeza de su sostenido pulso.

Escribió Benet que el revés de las cosas siempre le tranquilizaba porque le permitía ver cómo están hechas, advirtiendo que precisamente están hechas por el revés para que luego se puedan ver por el derecho. Como si de un pequeño retrovisor se tratara, interpuesto ante la mirada hacia nuestro inmediato devenir, en el que apenas cabe nuestra expectante mirada, la exposición pretende apelar y dejar constancia de ese invisible revés que supone la gestión pública de nuestro patrimonio arquitectónico, de todo lo que supone que finalmente lo podamos usar y disfrutar. Por fuerza se trata de una exposición pequeña, incapaz de hacer justicia a todo lo ya recorrido y de aventurar cuanto se sigue ofreciendo a nuestros ojos. Sólo puede ser un reducido espacio que sacrificamos en nuestra visión frontal para lograr tener presente, fundido, cuanto llevamos detrás. Es sintomático que tantas veces lo consideremos imprescindible y trascendente en su exigua dimensión.

Sabemos bien, que ciertos términos y categorías importantes arrastran, indefectibles, a sus antónimos, y que tanto da hablar de la luz como de la sombra, de virtudes como de defectos, pues no dejan de remitirse indisociables a lo mismo. La *facies* latina, en cualquiera de sus acepciones —la cara o rostro de una hoja, de una tela, o de unos edificios, que también antaño se decía para ellos—, nos remite inmediatamente a su envés. Es ésta la modesta ambición de la exposición,

a wish to display and emphasise what lies behind those older, more worn stones that we have been building upon over the last thirty years in order to continue preserving and using the architecture inherited from our ancestors. The excuse of the anniversary of the Heritage Act passed in 1985 serves to show us how it was implemented and also to suggest how it can continue to be done; how to act in light of our unquestionable social responsibility. Because this imperative to continue to execute in order to preserve and to have this vast treasure available to us—as has been said for so long—must involve the knowledge of why, by whom, and how. Therefore, the exhibition does not attempt to add another chapter to this endless story—which is exhaustive on methods, techniques and criteria—it attempts to remember what has been done through the various ministerial programmes. Others will arrive to continue writing the story, because our present uses and customs, our mere devoted journey through tools and objects—which are continually and endlessly new—have significantly changed our relationship with our closest urban environment, not to mention the rural one. Without doubt, this is an unavoidable topic of unique importance, the best proof of which is the growing attention paid to the landscape.

Upon whom does our memory and identity depend? If we all have a duty to the city as our maximum collective construction, then what about its monuments, its buildings, its streets? We can only reply that they are also everyone's responsibility: politicians and managers at all administrative levels, from national down to regional and municipal authorities, who are ultimately responsible for preserving them and keeping them useful; architects, who are in some way instruments at the service of wills and resources; companies responsible for recovering and enforcing the ambitious taste for work well done, for its exemplary nature; each and every one of us, in the use that we make of them, in the care we take of their maintenance and good state of repair. Our historical and artistic heritage is our responsibility, everyone's responsibility. And if that is true, it should be a source of pride to us. It cannot be understood any other way. However, this also means that we—private entities—individuals and companies, get involved in their conservation and use for our own enjoyment, for everyone's enjoyment. This is the first reason why we wanted the exhibition to abandon the scientific or technical character of other previous exhibitions and offer itself as open to everyone, to demonstrate how much has been done, to awaken the legitimate, mandatory pride not only in what we have but also in what has been achieved over the last thirty years by adjusting results to match the available resources. But also, as we have said, to promote reflexion about the urgent need to find systems that will make all of this growing shared heritage sustainable.

A complex set of responsibilities, with a varied geometry depending on the problem to be resolved, which can undoubtedly be accessed from very different interests. It is essential to understand that our

querer apuntar el envés de todo ello, querer mostrar y resaltar qué hay detrás de esas piedras que hemos venido superponiendo estos últimos treinta años sobre otras más antiguas y gastadas para seguir conservando y utilizando la arquitectura heredada de nuestros antepasados. La excusa del aniversario de la Ley de Patrimonio promulgada en 1985 nos sirve para evidenciar cómo se ha ejecutado y también para plantear cómo se puede seguir haciendo, cómo actuar frente a nuestra incuestionable responsabilidad social. Porque este imperativo seguir haciendo para conservar y poder disponer de este ingente tesoro, como durante tanto tiempo se dijo, debe conllevar el conocimiento de por qué, por quién y cómo. La exposición, por tanto, no pretende añadir un capítulo más de esta incesante historia, prolífica en métodos, modos y criterios, sino rememorar lo realizado a través de los diversos programas ministeriales. Otros vendrán para seguir escribiéndola. Porque nuestros actuales usos y costumbres, nuestro mero discurrir apegados a útiles y cosas, incesante y agotadoramente novedosos, han modificado de forma sustancial nuestra relación con el entorno más próximo, el urbano y no digamos el rural. Sin duda es un tema ineludible, de singular importancia, y la mejor prueba es la creciente atención dispensada al paisaje.

¿De quién depende nuestra memoria e identidad? Si a todos compete la ciudad, como construcción colectiva máxima, ¿qué hay de sus monumentos, de sus edificios, de sus calles? Sólo cabe responder que también de todos: de políticos y dirigentes a todos los niveles de la administración, desde los nacionales hasta los autonómicos y municipales, encargados últimos de preservarlos y mantenerlos útiles; de los arquitectos, de alguna manera instrumentos a disposición de voluntades y medios; de las empresas responsables de recuperar y hacer prevalecer el ambicioso gusto por la obra bien hecha, por su ejemplaridad; de todos y cada uno de nosotros, en el uso que hagamos de ellos, en el cuidado por su mantenimiento y buen estado. Nuestro patrimonio histórico y artístico es responsabilidad nuestra, de todos. Y siendo así, debe ser nuestro orgullo. No puede entenderse de otra manera. Pero esto obliga a que también seamos los privados, particulares y empresas, quienes nos involucremos en su conservación y uso para nuestro propio disfrute, el de todos. Ésta es la primera razón para que hayamos querido que la exposición renunciara al carácter científico o técnico de otras anteriores y que pudiera ofrecerse abierta a todos, para mostrar cuánto se ha hecho, para despertar el legítimo y obligado orgullo no sólo por lo que tenemos sino por cuanto se ha hecho estos treinta últimos años ajustando los resultados a lo disponible. Pero también, como hemos dicho, para suscitar la reflexión sobre la acuciante necesidad de encontrar fórmulas que hagan sostenible todo este creciente patrimonio nuestro.

Un complejo polígono de responsabilidades, de geometría variable además, según sea el problema a resolver, al que sin duda se accede desde muy diferentes intereses. Resulta imprescindible com-

cities are now built using different points of view, and that they cannot be created exclusively from our work. We have to learn, work and improve by using other ways of thinking and different organisational systems. The traditional ways of designing, of thinking about architecture, no longer appear as efficient when interpreting the complexity of our reality, and it is therefore essential that other professions—no matter how diverse or foreign they may be—transfer knowledge to us that is capable of providing us with more efficient and logical ways of working in it. This is why the catalogue, faced with the impossibility of becoming the sum of everything achieved, chose to include voices from different fields: some because of the experience and responsibility of the jobs they held; others from the management that they currently carry out of recognised pieces of heritage and of new intangible assets that have invaded our public life; others from the philosophy of art and also from strictly artistic action; others whose approach is based on history; others from their untiring defence of our historical architecture; others, impossible to forget, of the architects themselves, the ultimate authors of all actions. There could have been others, many more, even from other professions. However, the sample is sufficiently broad to be very representative. All of us would like to express our sincere gratitude to them.

And it has always been difficult, and is no less difficult today. The mere passing of years is enough to increase the fragility of so many buildings, the need to continue intervening in them or to start to do so. Our growing awareness also increases the number of buildings that we wish to maintain. And we also do so with very recent buildings, those from the 20th century, with those that are yet to reach a hundred years and that simply because they have been designed to fulfil a certain function using limited conceptual budgets and materials are even more difficult to conserve, if that were possible. Evidence of this difficulty is that the responses to problems of various kinds and scope must always be different, that their contexts and needs are always unique and specific. This has been shown by the various programmes that the Ministry has set up to classify buildings by the use and function that they used to have (theatres, cathedrals, castles, markets, etc.), affected therefore by the different structural types adopted at the time to build them, and to also differentiate their importance and value—some being recognised by international organisations through their consideration as World Heritage Sites for example, and others safeguarded by the Spanish protective legal figure of Asset of Cultural Interest. To complement this pragmatic classification, we have attempted to show, through the six chosen sections, another junction where the way and the scope of the work carried out classify the various records, ranging from those with a greater geographical and regional scope to smaller ones covering the paving of streets, from those that required the extension of a building or even the construction of a new building, to those used for the mere improvement and conservation of some stone walls, and those that need even more work, that are “open for works” as the cathedral of Vitoria’s successful slogan said.

prender que nuestras ciudades se construyen hoy con miradas diversas, sin que puedan nacer exclusivamente de nuestro oficio. Estamos obligados a conocer, trabajar y mejorar con otras formas de pensamiento y organización. Las tradicionales maneras de proyectar, de pensar la arquitectura, ya no se muestran tan eficaces para interpretar la complejidad de nuestra realidad, por lo que resulta imprescindible que otras profesiones nos transfieran conocimiento, por diversas y alejadas que sean, capaz de facilitarnos modos más eficientes y lógicos para trabajar en ella. Ésta es la razón de que el catálogo, ante la imposibilidad de convertirse en suma de todo lo realizado, haya querido recoger voces provenientes de diferentes ámbitos: unas por la experiencia y responsabilidad de los cargos que asumieron; otras desde la gestión que actualmente llevan a cabo de reconocidos patrimonios y de nuevos inmateriales que han irrumpido en nuestra vida social; otras desde la filosofía del arte y también desde la acción estrictamente artística; otras cuya aproximación sea desde la historia; otras desde la incansable defensa de nuestras arquitecturas históricas; otras, imposibles de obviar, de los propios arquitectos, artífices últimos de toda acción. Podrían haber sido otros, muchos más, incluso de otras profesiones. Pero el muestreo es lo suficientemente amplio como para que resulte bien representativo. A ellos, de todos nosotros, nuestro mayor agradecimiento.

Y siempre fue difícil. Pero no por ello hoy lo es menos. La mera suma de años no hace más que aumentar la fragilidad de tantos edificios, la necesidad de seguir interviniendo en ellos, o de empezar a hacerlo. Nuestra creciente sensibilidad también incrementa el número de aquellos que queremos mantener. Y también lo hacemos ya con los más recientes, los del siglo XX, con aquellos que ya ni siquiera alcanzan la centuria, y que sólo por haber sido concebidos para cumplir una función determinada con unos presupuestos conceptuales y materiales limitados, dificultan hoy, más aún si cabe, su conservación. Evidencia su dificultad que las respuestas a problemas de distinta índole y alcance sólo pueden ser diferentes, que los contextos y las necesidades siempre son propios y específicos. Así lo han venido mostrando los diferentes programas que el Ministerio ha habilitado para clasificar los edificios según el uso y destino que tuvieron (teatros, catedrales, castillos, mercados...), repercutidos por tanto en los diferentes tipos estructurales adoptados en su día para construirlos, y para diferenciar también su importancia y valor, reconocidos unos por organismos internacionales con la consideración, por ejemplo, de Patrimonio de la Humanidad, y otros amparados por nuestra protectora figura jurídica de Bien de Interés Cultural. Para complementar esta pragmática taxonomía, hemos pretendido mostrar, a través de las seis secciones arbitradas, otra transversal donde fuese el modo y el alcance de los trabajos acometidos los que clasificaran los diversos registros, cubriendo desde los de un mayor alcance geográfico y territorial hasta los reducidos a la pavimentación de unas calles, desde los que han precisado la ampliación de un edificio, o incluso la construcción de uno nuevo, hasta los destinados a la mera

We architects state with pleasure that thoughts and actions have been building the world since its beginning, from the very start. In a fairly clear way, the analysis of whether it is ideas that make it possible to build the world or whether, on the contrary, it is the act of building that makes it possible to reflect later, has unbalanced towards both extremes the consideration that manufacturing processes—stonework building processes—include unchanging thoughts and feelings. Without doubt, this is one of those pairings where the mere mention of one of the two terms immediately invokes the appearance of the other. However, this time, with an act passed precisely due to a wish to do things, in order to do things, we should remember the priority of the biblical *"In the beginning there was the verb"*, relegating the opposite *"In the beginning there was action"*, quoted by Freud as the basis of his theory of civilisations in the last sentence of his work *Totem and Taboo*. Our good fortune, the grandeur that the success of this “cultural 1%” demonstrates, is to be able to see today that thoughts, as well as actions, are rarely the product of one person and that the best thought is the one that ends up being achieved by everyone.

The front and its reverse side can also refer to the exhibition itself, as if they were a fractal of the whole. If we can ever say that what an exhibition and its catalogue display—along with the organised roundtables and the restoration workshop held at the Concepción Francisca Convent in Toledo in November last year—is the work of many, and a consequence of their contributions, it is undoubtedly this time. At the far end of the spectrum from what the presentation of the latest works of an artist may represent, the Ministry has coordinated over these last thirty years, as evidenced by the acknowledgements at the beginning of the catalogue, everything that these interventions have required. On the reverse side of the photographs that we can see, we should state that the Ministry managed the participation of those who carried out the works to be done, and earlier the intervention of those who created them through their work and knowledge, and earlier their management by the relevant organisations and institutions, and earlier the coordination of all their officers (architects, engineers, builders and technical architects, draughtsmen, historians, lawyers, administrative clerks, etc.) to define the various processes. The fact that this has been an exhibition with such a long gestation, as we started to work on it at the end of 2009, means that lastly we must publicly acknowledge those who have collaborated with their direct participation to make it possible and, above all, thank those who have given their trust and support from the Ministry to promote and organise it, both from this Sub-Directorate General of Architecture and Construction and from the earlier team, through its Dissemination Area. I hope that these lines, and the lines by all those who participated in this catalogue, can be used to continue to encourage, as Sebald once said: *«the forced relation, between hard drudgery and airy magic»*, a relationship that is inherent to architectural work.

consolidación y conservación de unos lienzos de piedras, al margen de aquellos que aún precisan de más trabajos, “abiertos por obras” según dijo el exitoso eslogan de la catedral vitoriana.

Constatamos los arquitectos con gusto que pensamiento y acción han venido construyendo el mundo desde su inicio, desde siempre. Más o menos expresa, la disquisición sobre si son las ideas las que permiten construirlo, o si por el contrario es el hacer el que permite reflexionar después, ha desequilibrado hacia ambos extremos la consideración de que los procesos del fabricar, del hacer fábricas, integran pensamientos y sentimientos indefectibles. Sin duda se trata de uno de esos binomios en los que la sola mención de uno de los dos términos invoca de inmediato la aparición del otro. Pero esta vez, con una Ley promulgada precisamente por querer hacer, para poder hacer, debemos reconocer la prioridad del bíblico *“Al principio era el Verbo”*, relegando el opuesto *“Al principio era la Acción”* enunciado por Freud como base de su teoría de las civilizaciones, en la última frase de su *Tótem y tabú*. Nuestra suerte, la grandeza que demuestra el éxito de ese “1% cultural”, es poder constatar hoy que el pensar, tanto como el hacer, rara vez es de uno solo, y que el mejor pensar es el que acaba consiguiendo ser de todos.

Como si de un fractal se tratara, también cabe referir el haz y su envés a la exposición misma. Si alguna una vez cabrá decir que lo que muestra una exposición y su catálogo, y las mesas de debate organizadas, y el taller de rehabilitación desarrollado en el convento de la Concepción Francisca de Toledo en noviembre del año pasado, fue obra de muchos, consecuencia de sus contribuciones, sin duda deberá ser ésta. En el extremo opuesto a lo que pueda suponer la presentación de las últimas obras de un artista, el Ministerio ha coordinado durante estos treinta años, tal como evidencian los agradecimientos iniciales del catálogo, cuánto han requerido las intervenciones registradas. En el envés de cualquiera de las fotografías que podamos contemplar, debemos constatar que el Ministerio dirigió la participación de quienes ejecutaron las obras a realizar, y antes la intervención de quienes las idearon con su oficio y saber, y antes su gestión por los organismos e instituciones interesados, y antes la coordinación de todos aquellos técnicos suyos (arquitectos, ingenieros, aparejadores y arquitectos técnicos, delineantes, historiadores, abogados, administrativos...) para perfilar los diferentes procesos. Que haya sido una exposición de tan larga gestación, pues empezamos a trabajar en ella a finales de 2009, nos obliga por último a reconocer públicamente a quienes con su participación directa han colaborado para hacerla posible, y sobre todo agradecer su confianza y apoyo a quienes desde el Ministerio la han promovido y organizado, tanto desde esta Subdirección General de Arquitectura y Edificación como desde la del anterior equipo, con su Área de Difusión. Ojalá estas líneas, todas las de quienes participan en este catálogo, sirvan para seguir alemando, como alguna vez dijo Sebald, *«la relación forzosa, entre trabajo duro y magia ligera»*, la inherente a los cometidos de la arquitectura.

ANTÓN CAPITEL

1. The general respect for old architecture and its subsequent protection and restoration is something, as is well known, that originates in and belongs to the 19th century, that is, the historicist century, the romantic century. It was in France, during the Second Empire when there was a wish to repair the material ravages of the French Revolution and restore medieval buildings, which showed both the highest values and the essence of the nation. As was the case in so many other countries, these ideas reached the neighbouring country of Spain, and the declarations of "National Monuments" began, which entailed an obligation of protection and even of restoration by public authorities. The restoration of the Cathedral of León, which had fallen into serious ruin, was the emblem of the age and was entrusted to the architect Madrazo and his successors, who carried out a restoration in style in the spirit of Viollet-le-Duc; that is, a totally Gothic conversion of a building that, in reality, had never been fully Gothic. The idea of the reconstruction, of the perfection of Gothic and of the purity of the style at that time dominated actions that also came from France, then considered as the only possible type of restoration, the hegemony of which lasted a long time, despite being condemned as negative both by intellectuals such as Ruskin and by professionals such as Boito, testimony to the fact that French domination in this field was to pass into Italian hands before the end of the 19th century.

However, the 19th century was a historicist century, as to a large degree was the beginning of the 20th century; that is, there was admiration for old architecture, in a sense that must be considered as completely modern, but there was also a practice of historicism in newly constructed buildings, which did not help very much to clarify things as a whole. Therefore, restoration and new architecture tended to become confused: restoration in style attempted to recover the ideal building that lay beneath the existing one or in its ruins, although, to a large degree, this was nothing else but an extension of the normal course of the practice of architecture.

2. Although this confusion started to disappear when restoration in style was rejected and when historicist eclecticism lost such dominance, it can still be said that, in the first half of the 20th century, respect for old buildings was connected to the existence of a general historicism. The history of architecture was the essential example for project architects and for students, and the books and magazines of the age bear witness to how much, until at least the 1930s, history was the main example for architecture—where this was learned—with appreciation for old buildings and their restoration being a completely consistent professional consequence.

We can also remember how the beginning of modern architecture coincided with and was in keeping with the survival of this historicism that was inspired by the 19th century. Proof is

1. La estimación general de la arquitectura del pasado y su consiguiente protección y restauración es una cosa, como es bien sabido, originaria y propia del siglo XIX, esto es, del siglo historicista, del siglo romántico. Fue en Francia, en el Segundo Imperio, cuando se quiso salir al paso de los estragos materiales de la Revolución y restaurar los edificios medievales, en los que se veían tanto los más altos valores como la esencia de la nación. Como a tantos otros países, a España llegaron estas ideas procedentes del país vecino, y se iniciaron las declaraciones de "Monumentos Nacionales", que suponían la obligación de protección e incluso de restauración por parte de los poderes públicos. La restauración de la catedral de León, con graves problemas de ruina, fue el emblema de la época, al cargo del arquitecto Madrazo y de sus sucesores, practicándose en ella una restauración en estilo al modo de Viollet-le-Duc. Esto es, una conversión en totalmente gótica de un edificio que, en realidad, nunca lo había sido del todo. La idea de la reconstrucción, de la perfección del gótico y de la pureza del estilo presidía entonces unas actuaciones que también provenían de Francia, considerada entonces como la única restauración posible, y cuya hegemonía duró mucho tiempo, a pesar de llegar a ser condenada como negativa tanto por intelectuales como Ruskin como por profesionales como Boito, testimonios de que la preponderancia francesa en este campo iba a pasar a manos italianas ya antes de finalizar el siglo XIX.

Pero el siglo XIX era historicista, como en muy buena medida lo fue también la primera parte del siglo XX. Es decir, se producía una admiración por la arquitectura del pasado en un sentido que ha de considerarse completamente moderno, pero, también, una práctica del historicismo en los edificios de nueva planta que no contribuía demasiado a aclarar el conjunto de las cosas. Pues la restauración y la práctica de la arquitectura tendían a confundirse: la restauración en estilo pretendía recobrar el edificio ideal que en el existente o en su ruina subyacía, aunque, en buena medida, no fuese otra cosa que una extensión de la práctica de la arquitectura normal.

2. Aunque estas confusiones fueron desapareciendo cuando la restauración en estilo se desestimó y cuando el eclecticismo historicista perdió tanta vigencia, puede decirse, sin embargo, que también en la primera mitad del siglo XX la estimación de los edificios del pasado tenía que ver con la existencia de un historicismo general. La historia de la arquitectura era el ejemplo primordial para los arquitectos proyectistas y para los estudiantes, y los libros y las revistas de la época dan testimonio de cuanto, hasta los años treinta al menos, la historia era el principal ejemplo de la arquitectura, donde ésta se aprendía, siendo el aprecio de los edificios del pasado y su restauración una secuela profesional completamente coherente.

Incluso puede recordarse cómo el inicio de la arquitectura moderna coincidió y se compatibilizó con la supervivencia de este historicismo que procedía aún del decimonónico. La prueba la



Fachada occidental de la catedral de León antes de su restauración, con los añadidos barrocos, en 1875.  
West façade of the Cathedral of León before its restoration, with Baroque additions, in 1875.

provided by no less a figure than Leopoldo Torres Balbás, professor of history of architecture at the School of Architecture of Madrid, who was a respected scholar and a qualified restorer, and who also introduced and was a leading critic of modern architecture. The pages of the magazine *Arquitectura* (then published by the Spanish Society of Architects) clearly show history and restoration, the practice of eclecticism and of historicism and, at the same time, the knowledge of pioneering architectures.

Be that as it may, the proscription of restoration “in style”—which, however, always refused to completely disappear—did not eliminate a concern for the conservation of old buildings. Quite the opposite, and this was the case both in Italy—where, as we have said, intellectual and professional hegemony had passed—and in Spain itself. Therefore, in 1933 (and including a very important contribution by Torres Balbás), that is, during the Second Spanish Republic, the Artistic Heritage Act was passed, which dealt with the need for a definition and regulation of protective and restoration work, and which also coincided with the evaluation and definition of historic districts and numerous declarations of national monuments. That is, the influences of modernity, both political and architectural, did not reduce the attention paid to old buildings; on the contrary, they increased it.

3. However, almost immediately, the tragedy of the Spanish Civil War arrived, and brought with it both the destruction and significant deterioration of many monuments and historical cities and also the identification of the new regime with nationalist ideas, which sought all kinds of grounds and excuses, among them respect for ancient monuments as representing the very essence of the nation. The Spanish Civil War, having caused so much destruction, was to recover a need for reconstruction that, to a large degree, was to be based on the old ideas of the French School, as was to be expected. The practice of restoration in style had in fact never truly left Spain and, combined with some more modern criteria, had to take on many reconstruction projects that were necessary for the regime's ideology and for the morale of the surviving population.

For the general reconstruction of urban and rural areas the still-new dictatorship created, in the Ministry of Governance, an ad hoc entity, the General Directorate for Devastated Regions and Repairs. This entity was provided with lots of resources and dedicated to many things, including, very specifically, the restoration of monuments. It published a magazine, *Reconstrucción*, a very useful testament to the activities of this General Directorate, which disappeared when nearly everything was completed and there was a wish to reduce the tragedy of the war to a memory.

However, in the same ministry another very significant General Directorate had been created, the General Directorate of Architecture, the management of which, still in wartime, had been



Encimbrado ideado por Juan de Madrazo para la restauración de la fachada occidental de la catedral de León, 1890.  
Arch centering designed by Juan de Madrazo for the restoration of the west façade of the Cathedral of León, 1890.

ofrece un personaje tan importante como Leopoldo Torres Balbás, catedrático de Historia de la Arquitectura de la Escuela de Madrid, gran erudito y cualificado restaurador, y que fue también un introductor y un crítico importante de la arquitectura moderna. Las páginas de la revista *Arquitectura* (entonces de la Sociedad Central de Arquitectos) muestran bien la presencia en ellas de la historia y la restauración, la práctica del eclecticismo y del historicismo y el simultáneo conocimiento de las arquitecturas vanguardistas.

En todo caso, y sea esto como fuere, la proscripción de la restauración en estilo —que, no obstante, siempre se resistió a desaparecer— no eliminó la preocupación por la conservación de los edificios del pasado. Todo lo contrario, y tanto en Italia —dónde, como habíamos dicho, había pasado el protagonismo intelectual y profesional— como en la propia España. Pues en 1933 (y con una contribución muy importante de Torres Balbás), esto es, durante la Segunda República, se promulgó la Ley del Tesoro Artístico, que salía al paso de la necesidad de definición y de reglamentación de la actividad protectora y restauradora, y que coincidió tanto con la estimación y definición de los cascos históricos como con una declaración muy numerosa de monumentos nacionales. Es decir, los aires de modernidad, tanto políticos como arquitectónicos, no disminuyeron la atención a los edificios del pasado, sino que, por el contrario, la aumentaron.

3. Pero casi inmediatamente después llegó la gran tragedia de la Guerra Civil y, con ella, tanto la destrucción y el gran deterioro de muchos monumentos y ciudades históricas como la identificación del nuevo régimen con unas ideas nacionalistas, que buscaron todo tipo de soportes y coartadas, entre ellos la de la estimación de los monumentos antiguos como esencia misma de la nación. La Guerra, al haber generado tantas destrucciones, iba a recuperar una necesidad de reconstrucción que en buena medida iba a apoyarse en las viejas ideas de la escuela francesa, como no podía ser de otro modo. La práctica de la restauración en estilo, en realidad nunca abandonada en España, y mezclada entonces con algunos criterios más modernos, tuvo que hacerse cargo de tantas reconstrucciones que eran necesarias para la ideología del régimen y para la moral misma del propio pueblo superviviente.

Para la reconstrucción general del territorio urbano y rural se creó en el Ministerio de la Gobernación de la todavía nueva dictadura un organismo *ad hoc*: la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, dedicada a muchísimas cosas y dotada de muchos medios, y también, y muy concretamente, a la restauración de monumentos. Editó una revista, *Reconstrucción*, testimonio utilísimo de las actividades de esta Dirección General, que desapareció cuando casi todo estaba hecho y se quería reducir la tragedia bélica a un recuerdo.



Portada del número 8 de *Arquitectura*, con su índice.

Detail of the cover of item 8 of *Arquitectura*, with its index.

offered to the famous architect from Gipuzkoa Pedro Muguruza Otaño, who, by then, had settled in Madrid. The mission of this General Directorate was to define an "Architecture of the State", in all its varied and important aspects, and it did so, or at least tried to. However, with the General Directorate for Devastated Regions and Repairs gone, the General Directorate of Architecture inherited from it the restoration of monuments and of monumental sites that said General Directorate had accepted for administrative and financial rather than architectural reasons.

The Francoist regime did not change the Artistic Heritage Act of 1933, or the fact that this Act was managed and administered by the General Directorate of Fine Arts, within the Ministry of National Education (before the Ministry of Public Education), with its own director, general inspector, regional architects, commissions, etc., which the Act had provided. The policy of state protection and restoration continued to lay with this General Directorate, although the greater technical and, especially, financial powers of the General Directorate for Devastated Regions and Repairs had created this duplicity, which would later come to be inherited and exercised by the General Directorate of Architecture.

Therefore, in the Spanish state created after the Spanish Civil War, there were two official bodies dedicated to the protection and restoration of monuments and monumental sites; the General Directorate of Fine Arts, which held both the authority regarding what could or should be done or not with said monuments and buildings and also had the obligation to make it happen, and the General Directorate of Architecture, which could be used to complement the obligations of the state. The General Directorate of Fine Arts only had the authority and the power to act regarding national monuments and historical-artistic monumental sites that had been declared as such. The General Directorate of Architecture, in contrast, had to submit to the authority and to the opinions of the General Directorate of Fine Arts in order to work on monuments and monumental sites, although, however, it had more freedom and was allowed to work on other monuments and monumental sites considered to have heritage value but that had not been officially declared as such. In fact, the General Directorate of Architecture worked in both of these fields and created a body, or teams, of architects and specialised technicians; that is, just like the way it had worked before the existence of the General Directorate of Fine Arts.

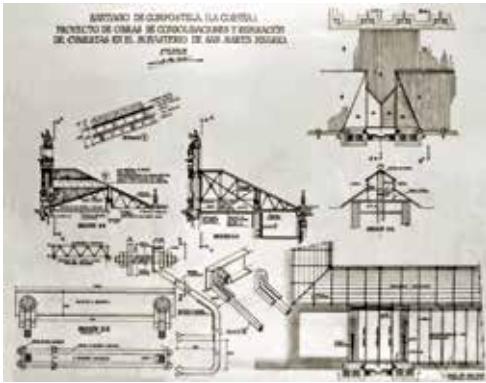
4. As we have already stated, the effects of the Spanish Civil War led restoration towards a reconstruction in style that, at least to a large degree, was thought to have been abandoned. Regarding this point, the removal of Leopoldo Torres Balbás from restoration works was very important. Based on the pretext that he was a Republican, he was never given official projects after

Pero en el mismo Ministerio se había creado otra Dirección General muy significativa, la de Arquitectura, cuya titularidad se había ofrecido, todavía en guerra, al conocido arquitecto guipuzcoano, afincado en Madrid, Pedro Muguruza Otaño. La misión de esta Dirección General era la de ordenar una "Arquitectura de Estado", en todos sus variados e importantes aspectos, tal y como se hizo, o, al menos, se intentó; pero además, desaparecida la otra Dirección General, la de Regiones Devastadas, la de Arquitectura heredó de ella la actividad de la restauración de monumentos y de conjuntos que aquella había asumido por motivos más bien administrativos y económicos.

El régimen franquista no modificó la Ley del Tesoro Artístico de 1933, ni tampoco el hecho de que esta Ley fuera dirigida y administrada por la Dirección General de Bellas Artes, dentro del Ministerio de Educación Nacional (antes de Instrucción Pública), con su director, su inspector general, sus arquitectos de zona, sus comisiones, etc., lo que la Ley había dispuesto. La política de protección y restauración estatal siguió residiendo en esta Dirección General, si bien la mayor potencia técnica y, sobre todo, financiera de Regiones Devastadas había creado esta duplicidad, que luego pasó a ser heredada y ejercida por la Dirección General de Arquitectura.

Así, pues, en el Estado español creado a partir de la Guerra Civil hubo dos organismos oficiales dedicados a la protección y a la restauración de monumentos y de conjuntos, la Dirección General de Bellas Artes, donde residía tanto la autoridad sobre lo que se podía o debía hacer o no con tales bienes como la obligación de procurarlo, y la Dirección General de Arquitectura, que podía servir de complemento de las obligaciones del Estado. La Dirección General de Bellas Artes sólo tenía autoridad y posibilidad de actuación en los Monumentos Nacionales y Conjuntos Histórico Artísticos declarados como tales. La Dirección General de Arquitectura, en cambio, tenía que someterse a la autoridad y a los criterios de la de Bellas Artes para actuar en los Monumentos y en los Conjuntos, pero, sin embargo, era más libre y podía actuar en otros monumentos y conjuntos considerados de valor, pero que no estaban declarados como tales en modo oficial. La Dirección General de Arquitectura actuó de hecho en estos dos campos y creó un cuerpo, o unos equipos, de arquitectos y de técnicos especializados. Esto es, tal y como también lo había hecho con anterioridad la Dirección General de Bellas Artes.

4. Como ya se había indicado, el hecho de la Guerra hizo derivar la restauración hacia una reconstrucción en estilo que, al menos en buena medida, se suponía abandonada. En este aspecto fue muy importante el alejamiento de la restauración de Leopoldo Torres Balbás, al que, bajo el pretexto de que era republicano, no se le encargaron nunca obras oficiales después de la guerra, aunque, casi milagrosamente y gracias a su prestigio y a su bonhomía, conservó la cátedra. Pero su ejemplo eruditó y modernizante desapareció en gran modo.



Francisco Pons Sorolla, proyecto de reparación de cubiertas en el monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela, 1971.

Francisco Pons Sorolla, roof repair project at the Monastery of San Martín Pinario in Santiago de Compostela, 1971.

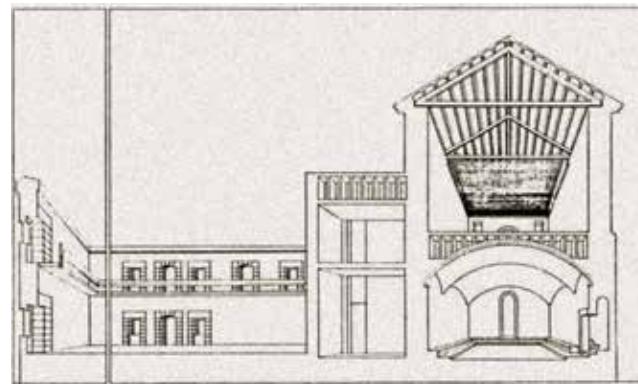
the war, although, almost miraculously and thanks to his reputation and bonhomie, he retained his Chair. However, his modernising and scholar example mostly disappeared.

At the General Directorate of Fine Arts, although some pre-war figures—eclectic but very cultured—such as Félix Hernández and Luis Menéndez-Pidal remained, the official ideology leaned towards conservative and neo-nineteenth century opinions. The career of Fernando Chueca, a supposed Republican and supposed disciple of Torres Balbás, and that of his own disciples, was quite significant in this respect. Chueca—already middle-aged and at the beginning of democracy—was even the Inspector General of Monuments, without being able to even modernise the criteria—or at least to try to—or to measure up to modern times and circumstances, which would only be achieved when Dionisio Hernández Gil took over the post. This architect, from the General Directorate of Architecture, was later Assistant Director General of Restoration, and appointed Manuel de las Casas as the Inspector General. And, firstly Hernández Gil and later Casas' team were the ones that modernised many aspects of the national view of official restoration, which was then still centralised. This author then held the post of Inspector General and continued, with the help of Hernández Gil, the modernised policy.

Manuel de las Casas became Assistant Director General of Architecture with Antonio Vázquez de Castro as the Director General in Felipe González's first government. Since the disappearance of the General Directorate for Devastated Regions, the restoration policy of the General Directorate of Architecture had been as or more conservative than the General Directorate of Fine Arts. In this case, the paradigmatic figure may have been Francisco Pons Sorolla, who was very conservative in his thinking and frequently held very debatable views. It could be said that, now in times of consolidated democracy, the presence of Manuel de las Casas (first as Assistant Director and then as Director), who came from the General Directorate of Fine Arts and of shared management with Hernández Gil, signified the definitive modernisation of the General Directorate in the field of architectural heritage.

5. This being so, today we commemorate through an exhibition the work carried out on monuments and monumental sites by the General Directorate of Architecture, which was the seed for what later would be the Ministry of Housing, with the two disappearances of this Ministry, which was so specific and appropriate to architecture, surviving in other departments. This exhibition relates precisely the management carried out over many years, after the aforementioned modernisation.

Things have also changed drastically for the General Directorate of Fine Arts in terms of administration, after Hernández Gil, De las Casas and this author. Because, although this General Directorate has not disappeared from the central government, the authority that it held unlawfully has disappeared,



Dionisio Hernández Gil, sección mostrando la disposición del refectorio y la biblioteca en el convento de San Benito de Alcántara.

Dionisio Hernández Gil, section showing the refectory and the library in the convent of San Benito de Alcántara, 1984.

En la Dirección General de Bellas Artes, aunque subsistían figuras de anteguerra, de carácter ecléctico pero muy cultivado, como Félix Hernández o Luis Menéndez-Pidal, la ideología oficial escoró hacia criterios conservadores y neo-decimonónicos. La carrera de Fernando Chueca, supuesto republicano y supuesto discípulo de Torres Balbás, así como la de sus discípulos, fue al respecto bastante significativa. Chueca fue incluso, ya en su edad madura y al principio de la democracia, inspector general de Monumentos, sin que fuera capaz ni siquiera entonces de modernizar los criterios, o al menos de intentarlo, y de estar a la altura de los tiempos y de las circunstancias, lo que sólo se lograría cuando accedió al cargo Dionisio Hernández Gil. Este arquitecto, procedente de la Dirección General de Arquitectura, fue luego subdirector general de Restauración y nombró inspector general a Manuel de las Casas. Y Hernández Gil, primero, y el equipo con Casas, después, fueron quienes renovaron en muchos aspectos el panorama nacional de la restauración oficial, entonces todavía centralizado. Quien esto escribe desempeñó luego el cargo de inspector general y continuó, con Hernández Gil al mando, la política renovada.

Manuel de las Casas pasó a ser subdirector general de Arquitectura con Antonio Vázquez de Castro como director general en el primer gobierno de Felipe González. Después de la desaparición de Regiones Devastadas, la política de restauración de la Dirección de Arquitectura había sido tan conservadora o más que la de Bellas Artes. El personaje paradigmático podría ser en este caso Francisco Pons Sorolla, de pensamiento muy conservador y criterios frecuentemente muy discutibles. Puede decirse que, ya en tiempos de la democracia consolidada, la presencia de Manuel de las Casas —como subdirector primero y como director después—, que procedía de Bellas Artes y de la gestión compartida con Hernández Gil, significó la modernización definitiva de la Dirección General en el campo del Patrimonio Arquitectónico.

5. Así las cosas, hoy conmemoramos con una exposición las actividades en los monumentos y en los conjuntos de la Dirección General de Arquitectura, que fue el germen de lo que más adelante sería el Ministerio de Vivienda, sobreviviendo en otros Departamentos a las dos desapariciones de ese Ministerio tan específico y propio de la Arquitectura. Esta exposición relata precisamente la gestión realizada, y ya durante muchos años, después de la modernización antes comentada.

Por parte de la Dirección General de Bellas Artes las cosas también han cambiado notoriamente y en el aspecto administrativo, después de Hernández Gil, de De las Casas y de quien esto escribe. Pues aunque esta Dirección General no ha desaparecido de la Administración Central, sí lo ha hecho la autoridad que detentaba, al pasar ésta a las comunidades autónomas y regirse por la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, además de por las leyes propias que han promulgado las propias comunidades.

by passing to autonomous communities and being governed by the Spanish Historic Heritage Act of 1985, as well as by the laws passed by the autonomous communities themselves.

In short, the truth is that striking work has been carried out on monuments and monumental sites by the General Directorate of Architecture in the many years of its existence. And this work was first under the central authority of the General Directorate of Fine Arts and, after 1985, under the authority of the relevant autonomous communities, as we have explained. This truly democratic phase has now reached almost 40 years and has coincided, as we have also stated, with a noticeable renewal of both criteria and ideas and of teams and technicians. This way, it has managed to carry out more expert work, by eliminating the conventions that belonged to the past dictatorial regime, when it was constrained both by time limitations and political reasons, and, as we have also stated, subject to very doubtful or outmoded ideas.

In conclusion, the great advantage of the General Directorate of Architecture has been that of not holding official authority itself and, consequently, being able to work without having strict or specific obligations, through a search for and the discovery of opportunities with different values; being able to work on extensions, transformations and improvements to monuments, for example, that is, being able to intervene in questions that perhaps contain, but that very often go beyond, mere restoration and that therefore can remind us and even emulate the attractive works of past architects when they worked freely and expertly on the great monuments of the past.

It has also had the advantage of working on buildings with heritage value but not legally declared so, that is, with no need for the strictness that declared monuments represent. This could all be very risky, of course, and could lead to major errors, but it also represents especially valuable architectural opportunities. The exhibition, in terms of the great quantity, its great variety and high quality, shows that the work has been worthwhile, and that more than just the protection and restoration of monuments and monumental sites has been achieved. Also their improvement; also the extension of their quality and values. And this is something that we should see as of great social value.

This great social value is precisely what the exhibition attempts to express and highlight.

Lo cierto es, en suma, que la actividad en los monumentos y conjuntos por parte de la Dirección General de Arquitectura ha tenido ya, en los muchísimos años en que se ha ejercido, una actividad muy notable. Y esta actividad ha sido primero bajo la autoridad central de Bellas Artes, y después de 1985 bajo la de las comunidades correspondientes, como ya se ha explicado. Esta etapa propiamente democrática cuenta ya con casi 40 años, y ha coincidido, como ya se ha dicho también, con una notable renovación tanto de los criterios e ideas como de los equipos y técnicos. Ha logrado así producir unas actuaciones más cualificadas, eliminando las convenciones propias de la época del pasado régimen dictatorial, atado tanto por motivos temporales como políticos, y como ya se ha comentado igualmente, a ideas más dudosas o perclitadas.

La gran ventaja de la Dirección General de Arquitectura ha sido, en definitiva, la de no tener por sí misma la autoridad oficial. Y, así, y además, la de poder obrar por ello sin tener tampoco estrictas o específicas obligaciones. La de obrar, pues, mediante la búsqueda y el logro de oportunidades de distintos valores. De poder actuar en ampliaciones, transformaciones y mejoramientos de los monumentos, por ejemplo. Es decir, de poder intervenir en cuestiones que quizás contienen, pero que trascienden muy a menudo, la mera restauración y que pueden recordar así, y hasta emular, las atractivas operaciones de los arquitectos antiguos cuando intervenían libre y cualificadamente en los grandes monumentos del pasado.

También ha tenido la ventaja de actuar sobre edificios de valor, pero sin declaración legal; es decir, sin necesidad del rigor que los monumentos declarados suponen. Todo esto puede ser muy arriesgado, desde luego, y puede prestarse a notables errores, pero también supone oportunidades arquitectónicas especialmente valiosas. La exposición, en la referencia a su gran cantidad, a su gran variedad y a su gran calidad, demuestra que la actividad ha merecido la pena, y de que no sólo se ha conseguido la protección y la restauración de los monumentos y los conjuntos históricos. También su mejora; también la ampliación de su calidad y de sus valores. Y esto es algo que hemos de estimar como un gran valor social.

Este gran valor social es precisamente lo que la exposición pretende expresar y poner de relieve.

Cartas y catastros.  
Paisajes y conjuntos  
Maps and Cadastres.  
Landscapes and  
Monumental Sites

EVA LOOTZ  
CARLOS BAZTÁN

## Eva Lootz

*With Eva Lootz, artist  
Friday, 3 July 2015, 17.00  
Fine Arts Circle  
Calle Marqués de Casa Riera 2, Madrid*

I always wonder about people's work processes, about how they work with nature, with natural elements. I vividly remember your installation with that "tongue of birds" in the Palacio de Cristal [the "Glass Palace" in Madrid's Buen Retiro Park].

That was a long time ago. Recently I have been working on water. I understand my work as a mediator between the sensitive world and its social effects. I am interested in making something visible that in principle does not have any visibility. And obviously, we need to pay more attention to the world around us, to its nature, every day. Even in natural parks, although they are protected spaces, we can see that some have been completely neglected. A short while ago a friend of mine was outraged when he came back from Cabo de Gata, from its natural park. It was in a pitiful state, with palm trees dying, trees that had not been pruned, that were left to fall down... We also have botanical heritage.

Yes, exactly, but then we do not act as a consequence. For example, the Cabo de Gata Natural Park contains the famous Cortijo del Fraile (Friar's Farmhouse) where the story that Lorca turned into *Blood Wedding* unfolded. Go and see it. You will not be able to. The only thing they have done is put a lock on it so nobody can get past. Everything is falling down, the palm trees are dying... It is a disaster. Yet, years ago I went and I was able

The history of conservation, our sensitivity to all types of heritages, has developed over time. From an exclusive concern for cathedrals and some palaces, we have come to understand today that certain landscapes and natural environments require attention.

*Con Eva Lootz, artista  
Viernes 3 de julio de 2015, 17h  
Círculo de Bellas Artes  
Calle Marqués de Casa Riera 2, Madrid*

Siempre me pregunto por los procesos de trabajo, por cómo trabaja alguien con la naturaleza, con los elementos de la naturaleza. Tengo un recuerdo muy vivo de su instalación en el Palacio de Cristal con aquella "lengua de los pájaros".

Hace ya mucho tiempo de eso, últimamente he trabajado sobre el agua. Entiendo mi trabajo como mediador entre el mundo de lo sensible y sus efectos sociales. Me interesa que logre visibilidad aquello que, en principio, no lo tiene. Y evidentemente necesitamos cada día más prestar atención al mundo que tenemos, a su naturaleza. Incluso en los parques naturales, como espacios protegidos que son, podemos comprobar que algunos que están absolutamente desatendidos. Hace nada un amigo mío volvió escandalizado del Cabo de Gata, del su Parque Natural del Cabo. Una lástima, palmeras que se mueren, que están sin podar, que se dejan caer... También tenemos patrimonio botánico.

Ha ido evolucionando la historia de la conservación, la sensibilidad hacia los patrimonios de todo tipo. Desde una exclusiva preocupación por las catedrales y algunos palacios hemos llegado a comprender hoy la atención que requieren determinados paisajes y entornos naturales.

Sí, sí, pero luego no se actúa, no se actúa en consecuencia. Por ejemplo, dentro del Parque Natural del Cabo de Gata está el famoso Cortijo del Fraile, donde se originó la historia que Lorca luego convirtió en las *Bodas de sangre*. Vete a verlo. No podrás. Lo único que han hecho es poner un candado para que no pueda pasar nadie, se está cayendo todo, las palmeras están muriendo... un desastre. Y sin embargo, fui hace años y pude visitarlo con tiempo, a mi antojo, fotografiarlo, reconocerlo.

Despite a few blatant cases, it is obvious that society is becoming more aware of these issues. St James's Way is not just about the cathedral; it is about the towns, the hostels, the chapels, the landscapes... The Ministry itself, as a result of the programmes it has established in the past 30 years for monasteries, theatres, markets and so on, has multiplied the visibility of all this heritage, including natural spaces. What would Almadén, the town you know so well, be like? How do you imagine it?

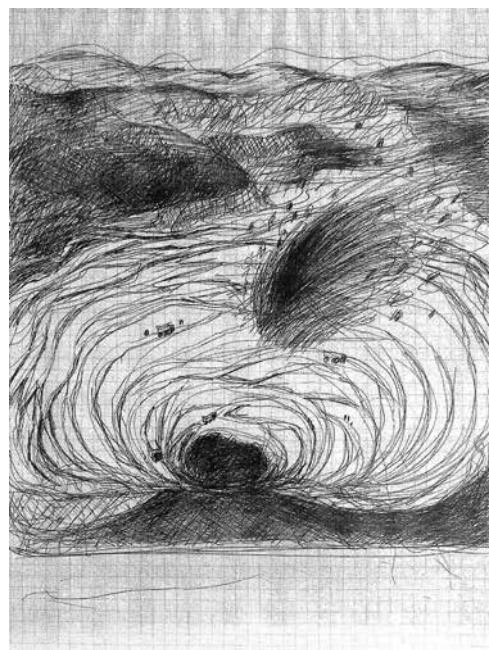
What do you imagine? Visits going down the first section, with an in-situ explanation of how they worked the mine? In Barruelo de Santullán they visit some old tunnels and you have to crawl to get from one to the other.

to visit it when I wanted to at my leisure, to photograph and examine it.

In Spain our heritage is so rich, so very, very rich, but we can not afford to look after it all. That is the sad truth. In Spain, in Italy and some other countries, the heritage is so overwhelming that it is impossible to look after it all. But too often, when it has been looked after, I have to say that it has been done badly. And Almadén is an example of this: an intervention with hardly any thought behind it, in very poor taste, with a Disneylandesque mentality. It should not be like that. I have worked on Almadén. I visited it a while ago when it was still operating. They could have done many things. But what they have done is a real shame. They should have put out an ambitious tender. They should have studied it far more carefully, because at the end of the day it is a unique place, isn't it? That mercury deposit is unique and its tradition is interesting from sociological, anthropological and scientific points of view. It has enormous potential, and we have professionals, multidisciplinary and design teams, that would have been able to turn it into an important, top-level site. But the things they have done...

I would have had to study it in depth, but I am not talking about doing anything strange. The recently opened Archaeological Museum has been done well, to a very high level, hasn't it? I am just saying that whatever you do, whether it is a lot or a little, you need to do it well and be as ambitious as possible, using the best in each discipline for the job. You even need to realise sometimes that the best solution is to do nothing. Although that is not the case with Almadén, because the Royal Hospital of Miners is there, the aludel furnaces, the hexagonal square... What I mean is that Almadén would have needed more meticulous work, with a good architect, a good team of designers, historians, scientists... We should take advantage of the variety of landscapes Spain has to offer. I really like the driest landscapes, even deserts. Industrial

Al margen de flagrantes casos puntuales, es evidente que existe una mayor sensibilidad en la sociedad. El Camino de Santiago ya no sólo es la catedral, son los pueblos, los albergues, las ermitas, los parajes... El mismo Ministerio, a través de los distintos programas que ha venido estableciendo estos treinta años –monasterios, teatros, mercados...–, ha multiplicado la visibilidad de todo este patrimonio, incluidos los espacios naturales. ¿Cómo sería el Almadén que tan bien conoce, cómo lo imagina?



Eva Lootz, dibujo de la Corte Atalaya de Riotinto, 1980.  
Eva Lootz, draw of Corta Atalaya in Riotinto, Huelva, 1980.

¿Qué se imagina? ¿Visitas, descendiendo un primer tramo, con la explicación *in situ* de cómo se trabajaba en la mina? En Barruelo de Santullán se visitan las antiguas galerías, se reptá para pasar de una a otra.

En España el patrimonio es tan rico, tan riquísimo, que no llega para atender a todo. Esto también es cierto. Tanto en España, como en Italia y algunos otros países, el patrimonio es tan apabullante que resulta imposible atender a todo. Pero demasiadas veces, cuando se ha hecho, debo decir que se ha hecho mal. Ahí está el ejemplo de Almadén: una intervención con muy poco criterio, con un gusto ínfimo, con una mentalidad disneylandesca. No puede ser así. He trabajado sobre Almadén, lo conocí en su día, cuando todavía estaba funcionando. Se podrían haber hecho muchas cosas, pero da pena ver cómo se ha intervenido. Se tendría que haber convocado un concurso ambicioso, se tendría que haber estudiado con mucho más detenimiento, al fin y al cabo es un lugar único, ¿no? Ese yacimiento es único y tiene una tradición interesante desde el punto sociológico, antropológico y científico. Tiene enormes posibilidades, y tenemos profesionales, equipos multidisciplinares y de diseño que hubieran sido capaces de hacer de él un sitio importante, de gran nivel. Pero se han hecho unas cosas...

Habría que estudiarlo a fondo, pero no hablo de hacer nada raro. El recién inaugurado Museo de Arqueología está muy bien hecho, muestra muy buen nivel ¿no? Sólo digo que lo que se haga, mucho o poco, se haga bien, con la máxima ambición, con los mejores de cada disciplina que intervenga. Incluso pensando que, a veces, la mejor solución es no hacer nada. Aunque no sea el caso de Almadén, porque allí está el Real Hospital de Mineros, están los aludeles, la plaza hexagonal... Quiero decir que Almadén hubiera requerido un

archaeology has been very neglected, and in Spain it is so important because ours has been a prominently mining country, with places as important as Riotinto, Almadén, Las Médulas, Rodalquilar. You also have the remains of gold mining, the Rodalquilar mines, only in the Cabo de Gata Natural Park.

One of the Ministry's programmes is industrial archaeology...

... Another is archaeological sites. These are the most recent additions. We have always looked after cathedrals, but not our archaeological, industrial heritage.



Eva Lootz, instalaciones abandonadas en el filón sur de Nerva, 2014.

Eva Lootz, photograph of the abandoned facilities in the south lode in Nerva, Huelva, 2014.

But don't you think that we actually lack knowledge, that we need to be shown and explained things so we can value them? We care for and protect what we recognise as valuable.

Yes, I know, as long as they do not do what they did in Almadén.

Yes, it is the same case as that coppice someplace or other, such as the Montejo beech grove or the Grazalema Spanish fir grove. There is a lot to do. Not long ago I published a book called *Negative Sculpture* in which I talk about the fact that they have always paid attention to monuments, to the major cathedrals and grand palaces, and not at what is inside the earth, not at what is actually the mother of everything, which gives us the possibility to do things. No attention has been paid to the earth, has it? I think it has to do with the structure of our Western tradition, which is completely dualist, with a classic view of material as well. But I always insist that it is time to overcome this and to take on other paradigms of thought that science has given us. For example, understanding material as an intense energy field.

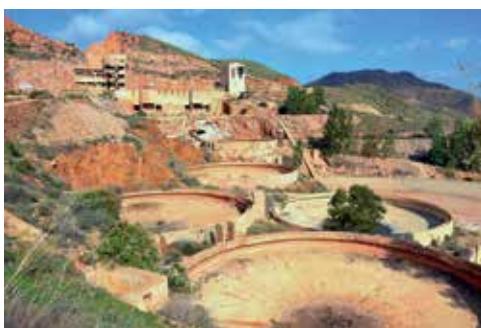
Then why haven't we seen very much of that? Why haven't we paid attention to the places that deserve it? For example, Corta Atalaya [an open-pit mine] was barely known by the people in the surrounding area, by those that had to work there. And yet it is absolutely spectacular on a grand scale. That is why I say that it has always been the spirit that we value, and not the material, in that dualism I am referring to. Like the contempt that has always been shown for manual labour, not to mention the undervaluing of women... Although it is much more complex than my quick description makes out. We could sum

trabajo más riguroso, con un buen arquitecto, un buen equipo de diseñadores, historiadores, científicos... Deberíamos aprovechar la variedad de paisajes que tiene España. Me gustan mucho los más secos, incluso los desérticos. Está muy desatendida la arqueología industrial, que en España es tan importante pues ha sido un país eminentemente minero, con lugares tan relevantes como Riotinto, Almadén, Las Médulas, Rodalquilar. Ya sólo en el Parque Natural del Cabo de Gata tienes también los restos de la minería de oro, las minas de Rodalquilar.

Ya, sí, pero que no se haga como en Almadén.

Uno de los programas del Ministerio es de arqueología industrial...

... otro de yacimientos arqueológicos. Son sensibilidades más recientes. Siempre se han cuidado las catedrales pero no el patrimonio arqueológico, el industrial.



La planta Denver de las minas abandonadas de Rodalquilar en Níjar, Almería.

The Denver plant of Rodalquilar abandoned mines in Níjar, Almería.

¿Pero no cree que lo que hay es desconocimiento, que necesitamos que se nos muestre y explique para que lo valoremos? Cuidamos y protegemos aquello que reconocemos como valioso.

Sí, sí, son el mismo caso que esa arboleda que hay en no sé dónde, como la del hayedo de Montejo, o la del pinsapar de Grazalema. Hay mucho para hacer. No hace mucho publiqué un libro que se llama *Escultura negativa*, donde hablo precisamente de que se ha prestado siempre atención a los monumentos, a las grandes catedrales y los grandes palacios, y no a lo que está dentro de la tierra, no a lo que en el fondo es la matriz de todo, de dónde sale la posibilidad de hacer cosas. No se ha prestado atención ninguna a la tierra, ¿verdad? Creo que tiene que ver con la estructura de nuestra tradición occidental, absolutamente dualista, con una visión clásica, además, de la materia. Pero siempre insisto en que es hora de superarla y de asumir otros paradigmas del pensamiento que la ciencia nos ha brindado. Por ejemplo, entender esa misma materia como un intenso campo energético.

Bien, ¿pero por qué no se ha visto tanto? ¿Por qué no se ha prestado atención a tantos lugares que la merecen? La Corta Atalaya, por ejemplo, apenas era conocida por la gente de los alrededores, por quienes tenían que trabajar ahí. Y sin embargo es de una



Postal del almacén 2 de los talleres de las minas de Riotinto, Huelva, sin fecha.

Postcard depicting storehouse number 2 of the Riotinto mines workshops, Huelva, undated.

it up by saying that in our tradition we have this strict dualism that values monuments and undervalues their material. We know they made convicts work in these places. In the 16th century, they sent convicts to Almadén. It was a proper death sentence, since mercury is really toxic and you did not manage to live long after you had been exposed to the mine vapours. You only got to choose between a galley or Almadén. As time passed and technology progressed, solutions were found and free people rather than convicts arrived. It is very interesting.

They explain this very well in *A Thousand Plateaus* [the book by Gilles Deleuze and Félix Guattari]. Metal is a prime moving material because of the possibility it has of reverting to its original state. You can cast a bell one day and a century later you can turn it into a cannon, and you can melt down that cannon when you want to get back the initial bronze. You can do the same with gold. That is why I am less interested in mining coal than I am metal.

Why are you interested in metal?

¿Por qué su interés por el metal?

Entonces, ¿el metal sería el patrimonio? Su concepción del metal lo convierte en lo más valioso.

espectacularidad absolutamente grandiosa. Por eso digo que ha sido siempre el espíritu lo valorado, y no la materia, en ese dualismo al que me refiero. Como el desprecio que ha tenido siempre el trabajo manual, por no acudir a la infravaloración de la mujer... Bueno, es mucho más complejo que dicho así de forma rápida. Podemos dejarlo en que existe en nuestra tradición ese férreo dualismo que valora los monumentos e infravalora lo que es su materia. Fíjate, sabemos que se llevaba a trabajar a estos sitios a condenados. En el siglo XVI, llevaban a Almadén a condenados, era una sentencia de muerte en toda regla, pues el mercurio tiene una toxicidad muy grande y expuesto a los vapores de las minas no lo grabas vivir mucho tiempo. Sólo podías elegir entre galera o Almadén. Luego con el tiempo y el avance de la tecnología se buscaron soluciones, ya llegaron gentes libres, no condenados. Es muy interesante.

Lo explican muy bien las *Mil Mesetas* [la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari]. El metal es la materia en movimiento por excelencia, por esa posibilidad que tiene de poderse revertir. Tú puedes fundir un día una campana, y un siglo después puedes convertirla en un cañón, y este cañón fundirlo cuando quieras para recuperar el bronce inicial. Lo mismo que con el oro. Por eso me interesa menos la minería del carbón que la del metal.

No, sólo quiero decir que el metal, tanto en el caso del oro como en el del cobre, del bronce, del hierro, es transformable al fundirse, es materia en movimiento. Las custodias de Sevilla vinieron de América, son los lingotes de oro transportados en carabelas desde América, y transformados después aquí en custodias. Me refiero al valor de su capacidad de transformación. Pero no quiero parecer tan crítica. Valoro mucho el trabajo bien hecho de la arquitectura. Hay dos ciudades que me parecen ejemplares en el tratamiento de su casco antiguo: en Gerona y Vitoria realmente se ha procedido de

So would metal be the heritage? Your view of metal makes it the most valuable thing.



Vestuarios de los baños árabes de Gerona, 1194.  
Changing room of the Arab baths of Girona, 1194.

No, I just want to say that metal, for example gold, copper, bronze and iron, transforms when it is melted down, it is moving material. The monstrances of Seville came from America. They are the gold ingots transported in caravels from America and then transformed here into monstrances. I am referring to the value of their ability to transform. But I do not want to seem so critical. I very much appreciate well-done architectural work. There are two cities that I think are exemplary in the way they have dealt with the old quarter, Girona and Vitoria, where the planning was really admirable. The design of all the elements, public lighting, all the details and with a good design... How they have revitalised the river in Girona, which was so grey, by painting its houses. They have enhanced it, haven't they? And Vitoria is more of the same, with that lift they have put in to go up to the higher part. And the restoration of snow shafts—underground cylinders—where they stored ice. And in Santiago as well, although as it has the cathedral and it is the destination of so many pilgrims, it is logical that they have paid more attention to it. I knew when I asked that the city had had an architect as a mayor [Xerardo Estévez] for a long time and he did a great job. It is wonderful when things are done right, I have to admit that as well.

What about Madrid?

Ha, ha, ha... Well... In Madrid there would be a lot to do, naturally. As architects you know there have been many disasters. What we do not understand, given the architects Madrid has, is that they do not sit you down to see what can be done, what can be improved. There are districts that have been completely abandoned. When there have been neighbourhood community initiatives, they have been rejected, thwarted. Meanwhile, there are lots of plant pots and what have you along Calle Serrano. It is about reviving public spaces for people. I understand that this is what Carmena [Madrid's mayor] wants to do, and I hope she manages it. Public space is essential. That is why I really like what

una manera admirable. El diseño de cualquier elemento, del alumbrado público, de todos los detalles y con un buen diseño... Cómo se ha revitalizado en Gerona el río, que era tan gris, al pintar sus casas. Se ha puesto en valor, ¿no? Y Vitoria otro tanto de lo mismo, con ese ascensor que han hecho para subir a la parte alta. Y la recuperación de los pozos de nieve, donde almacenaban el hielo, unos cilindros enterrados. Y en Santiago también, aunque teniendo la catedral y siendo el destino de tantos peregrinos es lógico que se haya mimado más. Supe, cuando pregunté, que durante bastante tiempo la ciudad tuvo un alcalde arquitecto [Xerardo Estévez] que hizo una grandísima labor. Da gusto cuando se hacen las cosas bien, también hay que decirlo.

¿Madrid?

Ja, ja, ja... Bueno... Pues en Madrid habría mucho que hacer, desde luego. Vosotros como arquitectos sabéis bien que hay muchos desastres. Lo que no se entiende, con los arquitectos que tiene Madrid, es cómo no os sientan para ver qué se puede hacer, qué se puede mejorar. Hay barrios que están absolutamente abandonados. Cuando ha habido iniciativas de comunidades vecinales, se han desestimado, se han echado abajo. Mientras tanto, todo Serrano con mucha macetita y mucho no sé qué. Sólo se trata de recuperar el espacio público para la gente. Entiendo que es lo que Carmena quiere hacer, y espero que lo consiga. El espacio público es la clave. Por eso me gusta tanto cómo lo han hecho en Gerona. En el fondo es un paisaje de agua, maravilloso, interesantísimo.

¿Bastaría con recuperar el espacio público? Siendo mucho, ¿no es más difícil? ¿No es en el fondo un magma que tejen muchas cosas, unas pequeñas y otras no tanto?

Sí, claro, por eso digo que es muy difícil. Pero déjame que recurra a una imagen para explicarme. Los Amigos del Museo del Prado me invitaron una vez a que escogiera unas pinturas del Museo y diera una charla sobre ellas. Elegí unas antiguas, unas pinturas mozárabes provenientes de una iglesita que se llama San Baudilio de Berlanga. Al margen de lo maravillosas que son, al comenzar a investigar reparé en el tipo de su estructura: una palmera, una

So all we have to do is revive our public spaces? As there are many of them, isn't that more difficult? Deep down isn't it a magma bringing together a variety of different sized things?



Ermita mozárabe de San Baudilio de Berlanga en Casillas de Berlanga, Soria, siglo XI.

San Baudilio de Berlanga Mozarab hermitage in Casillas de Berlanga, Soria, end of the 11th century.

they have done in Girona. Deep down it is a landscape with water; it is marvellous and really interesting.

Yes, of course, that is why I am saying that it is very difficult. Let me use an image to explain myself. The Friends of the Pardo Museum once invited me to choose some paintings in the museum and give a talk on them. I chose some old Mozarabic paintings from a church called San Baudilio de Berlanga. Besides how marvellous they are, when I started to investigate them, I noticed their structure type: a palm tree, a palm tree opening upwards so that the ribs of the roof structure are formed by palm leaves. Where else do we have this type of structure? Of course it can be found in the Vera Cruz Church in Segovia, the one on the way to Zamarramala. As it is bigger, it is even more elaborate, because the central element is larger and you can go inside. One hypothesis is that due to its temple origins, it is a structure from Jerusalem. But I have also found it in Arab baths in Girona. It also has a central hollow trunk with a fountain spouting water. It is wonderful to see how the same type then adapts to different functions and liturgies: a small mosque, a Christian church, some baths... All from the same type, from a first trunk, a central trunk that then opens up to form the vault covering everything. That is why I say that first and foremost we should revive public spaces for people.



Iglesia de la Vera Cruz en Segovia, 1208.  
Vera Cruz Church in Segovia, 1208.

palmera que se abre arriba, de manera que los nervios de la estructura de la cubierta están formados por hojas de la palmera. ¿Dónde más tenemos este tipo estructural? Desde luego está en la iglesia de la Vera Cruz de Segovia, la que está yendo a Zamarramala. Al ser mayor, incluso está más elaborada, porque el elemento central es más amplio y puedes acceder a su interior. Una hipótesis es que, por su origen templario, sea una estructura proveniente de Jerusalén. Pero también la he encontrado en los baños árabes de Gerona. También tiene el tronco central hueco, con una fuente de la que brota agua. Es muy hermoso comprobar cómo un mismo tipo se adapta después a funciones y liturgias diferentes: una pequeña mezquita, una iglesia cristiana, unos baños... Todo desde un mismo tipo, desde un primer tronco, un tronco central que luego se abre hasta formar la bóveda que cubre todo. Por eso digo que lo primero debe ser la recuperación del espacio público para la gente.

CARLOS BAZTÁN

The value of Spanish architecture in past contexts is nowadays recognised internationally, as it is also acknowledged that public authorities have been the main promoters of architecture in the last 35 years. What happened to make the National State Administration (AGE) and the autonomous and local governments become the largest and best promoters of architecture in Spain?

We can begin the story at the end of the 1970s. The constitution of 1978 had led to the Spanish “transition” to democracy. The Spanish, leaving behind bloody conflicts, believed in a brighter future. A wave of optimism swept through Spain, its public administrations were overhauled and some excellent professionals took over key posts; among them, Dionisio Hernández Gil and Manuel de las Casas –known in the profession as Manolo Casas. Dionisio Hernández Gil arrived at the Ministry of Culture in 1978 and three years later, after being appointed Assistant Director General, called on Manolo Casas to be the head of the Department for the Restoration of Monuments. They worked together for two years in the Ministry of Culture and collaborated another four years from different ministries. The action coordinated by both architects was ground-breaking. The activity of the General Directorate of Fine Arts in the field of heritage between 1980 and 1983, when it held all the competencies in this matter throughout Spain, was exceptional. It was supported by a generous budget and the excellent Defence and Growth of Spanish Historical Heritage Act of 1933. The priority was to intervene in essential low-cost preservation projects (“stability and impenetrability”) carried out on a large number of historical monuments and monumental sites.

The work of both architects provided an important new aspect: A new, exemplary policy of project commissions to architects. At the end of the 1970s, only just over twenty “restorer” architects designed and managed projects in Spanish heritage. By carefully studying each commission and reducing possible problems through the close monitoring of the process of each project, Hernández Gil and Casas gave opportunities to architects who, without having experience in

El valor de la Arquitectura española en contextos del pasado es hoy reconocido internacionalmente, cómo también es sabido que las administraciones públicas han sido las principales promotoras de Arquitectura de los 35 últimos. ¿Qué sucedió para que la Administración General del Estado (AGE) se convirtiera en el mayor y mejor promotor de Arquitectura en España?

El relato puede comenzar a finales de los años 70 del siglo pasado. La Constitución de 1978 había dado paso a la Transición. Los españoles, apartando terribles enfrentamientos, creíamos en un futuro más luminoso. Una ola de optimismo recorría España, sus administraciones públicas se renovaban y algunos excelentes profesionales accedieron a puestos claves; entre ellos, Dionisio Hernández Gil y Manuel de las Casas –conocido en la profesión como Manolo Casas-. Dionisio Hernández Gil llegó al Ministerio de Cultura en 1978 y tres años después, al ser nombrado subdirector general, llamó a Manolo Casas para que fuera jefe de servicio de Restauración de Monumentos. Trabajaron juntos dos años en el Ministerio de Cultura y colaboraron otros cuatro desde ministerios diferentes. La acción coordinada de ambos arquitectos fue transcendental. La actividad de la Dirección General de Bellas Artes en el campo del patrimonio entre 1980 y 1983, mientras mantuvo todas las competencias en esta materia en toda España, fue excepcional. Se apoyó en un alto presupuesto y en la excelente Ley de Defensa y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico Español de 1933. La prioridad fue actuar en obras elementales de conservación (“estabilidad y estanqueidad”), de bajo coste, realizadas en un alto número de monumentos y conjuntos históricos.

La acción de ambos arquitectos aportó una importante novedad: una nueva y ejemplar política de encargos a arquitectos. A finales de los años setenta sólo proyectaban y dirigían obras en el patrimonio español poco más de una veintena de arquitectos “restauradores”. Estudiando cuidadosamente cada encargo y paliando posibles problemas con un atento seguimiento del proceso de cada proyecto, Hernández Gil y Casas dieron entrada a arquitectos que, sin tener

this field, showed the necessary sensitivity and skills to manage the appropriate projects. In this way, during these three years, dozens of fine architects of all ages and from all over Spain, and that were committed to modernity, dealt with the basic problems of the world of heritage for the first time. The abyss between architects who were committed to the architecture of their time and restorers was reduced and the Spanish culture of architecture in context was enriched.

In 1983, Casas became Assistant Director General of architecture of what is today the Ministry of Public Works and in 1986 rose to the post of Director General of Architecture and Construction, replacing Antón Capitel. Hernández Gil remained at the Ministry of Culture as Director General of Fine Arts and Archives. Through the General Directorate of Architecture, Casas promoted architectural plans for lighthouses, theatres and urban borders. These programmes extended and complemented the action of the Ministry of Culture, including the excellent public works created by engineers.

In the 1980s, Spain prepared itself to provide the country with the public services and infrastructures that the most admired European countries had. Spain systematically analysed the capability of abandoned or underused historical properties to house the required public resources, and dedicated itself to restoring and repairing hundreds of buildings, also using newly built constructions of course, and managing to unite a respect for the values of the past with a commitment to modern architecture. Giving the right uses to historical properties is a guarantee of conservation, because, as we know, a lack of use accelerates deterioration. In this context, the Spanish Historical Heritage Act (LPHE) was passed on 24th May 1985.

The LPHE, supported by the Minister for Culture Javier Solana, and with Hernández Gil as the Director General of Fine Arts and Archives, provided important new aspects: It emphasised access for all the public to heritage, broadened the concept of heritage, transcended the one of historic-artistic monument and created the one of "Asset of Cultural Interest", based on traditional values and on other new criteria such as ethnographic and intangible values, and began to include what we today generically call "the landscape", while establishing coordination mechanisms with urban planning laws for the protection of Heritage. The LPHE, implementing the new government system of autonomous communities, created the Historical Heritage Council, composed of a representative from each autonomous community, and established in its article 68 a new, powerful financing mechanism for culture: the "Cultural 1%", which made it mandatory to devote this percentage of the budget of all state public works to heritage. Only those projects that would affect Defence and those worth less than what was then 100 million pesetas were excluded. Therefore, from 1985 the ordinary budgets of both ministries devoted to heritage received extra funding from the Cultural 1%, and the National State Administration began to work on this programme with the autonomous communities. The LPHE was passed at the proposal of the Ministry of Culture,

experiencia en este campo, mostraban sensibilidad y capacidades para abordar las obras correspondientes. De esta manera, en aquellos tres años, decenas de buenos arquitectos de varias generaciones y de todo el país, comprometidos con la modernidad, se enfrentaron por primera vez con problemas básicos del mundo del patrimonio; se fue cerrando el abismo entre los arquitectos comprometidos con la arquitectura de su tiempo y los restauradores, y se fue enriqueciendo nuestra cultura de la arquitectura en contexto.

En 1983, Casas pasó a ser subdirector general de Arquitectura del hoy Ministerio de Fomento, y en 1986 ascendió a director general de Arquitectura y Edificación, sustituyéndole Antón Capitel; Hernández Gil permaneció en el de Cultura como director general de Bellas Artes y Archivos. Casas promovió desde la dirección general de Arquitectura planes de faros, teatros y bordes urbanos. Estos programas extendieron y complementaron la acción del Ministerio de Cultura, incluyendo la excelente obra pública creada por ingenieros.

En los años ochenta nos aprestamos a dotar a nuestro país de servicios públicos e infraestructuras como los de los países europeos que más admirábamos. Analizamos, sistemáticamente, la capacidad de inmuebles históricos abandonados o infráutilizados para albergar dotaciones públicas necesarias; y nos dedicamos a restaurar y rehabilitar centenares de edificios, utilizando, obviamente, también la construcción de nueva planta, procurando unir el respeto por los valores del pasado con el compromiso con la arquitectura de nuestro tiempo. Dotar de usos adecuados a los inmuebles históricos es garantía de conservación, porque, como es sabido, la falta de uso acelera su deterioro. En este contexto se promulgó la Ley del Patrimonio Histórico Español (LPHE) el 24 de mayo de 1985.

La LPHE, promovida por el Ministro de Cultura Javier Solana, siendo Hernández Gil director general de Bellas Artes y Archivos, aportó importantes novedades: enfatizaba el acceso de todos los ciudadanos al patrimonio, extendía el concepto de patrimonio y creaba el de Bien de Interés Cultural, basado en valores tradicionales y en otros nuevos como los etnográficos e inmateriales, y comenzaba a valorar lo que hoy llamamos, genéricamente, "paisaje". La LPHE, desarrollando el nuevo Estado de las autonomías, creó un Consejo del Patrimonio Histórico formado por un representante de cada comunidad autónoma, y estableció, en su artículo 68, un nuevo y potente mecanismo de financiación de la cultura: el 1% Cultural, que obliga a destinar a ese fin este porcentaje del presupuesto de todas las obras públicas del Estado. Sólo se excluyeron las que afectaran a la Defensa y las inferiores, entonces, a 100 millones de pesetas. Por tanto, a partir de 1985 a los presupuestos ordinarios de ambos ministerios dedicados al patrimonio, se sumaron los procedentes del 1% Cultural. Y la Administración General del Estado comenzó a trabajar en este programa con las comunidades autónomas. La LPHE se promulgó a propuesta del Ministerio de Cultura, pero era el Ministerio de Fomento, y sigue siendo, el principal inversor público. La

but the Ministry of Public Works was the main public investor and continues to be so. The General Directorate of Fine Arts was the body responsible for historical heritage, and had an administrative unit and a specialised workforce, and in turn, the General Directorate of Architecture had been working for decades in the field of historical heritage with its own team of professionals.

The two aforementioned architects, who in 1986 were in charge of the two competent general directorates, promoted the first Cultural 1% programmes, which had a far-reaching effect: budgets were increased, the average sums for projects grew so that major architectural repair and urban transformation interventions could be carried out, interventions were extended to include thematic interventions and hitherto unknown fields, and the number of Spanish architects of all ages and backgrounds that intervened was increased. Therefore, this new instrument proved to be especially useful for providing each autonomous community with the necessary infrastructures and public services.

The extension of the concept of heritage proposed by the LPHA reflected what had been adopted by international organisations. In 1972, UNESCO had adopted the World Heritage Convention, which Spain ratified in 1982. UNESCO declared the Alhambra and the Generalife World Heritage Sites in 1984 and, from that moment, has done so year after year, with dozens of Spanish proposals regarding monuments, historical monumental sites, natural locations and also a new concept: cultural landscapes. For its part, the Council of Europe decided to protect cultural routes and in 1987 made its first declaration: the Camino de Santiago (St. James's Way).

The interventions in "monumental sites and landscapes" are related to all the above and also attempt to provide positive protection and physical transformation of heritage assets and their use and enjoyment by the public. The declarations by UNESCO of Spanish city centres as World Heritage Sites reached such a high number that, in the end, it was necessary to create a specific programme. Work has been carried out on urban monumental sites and also in rural, agricultural, cattle and fishing communities. Interventions have been carried out with a broad vision: Historical monuments, parks and gardens have been restored; unique buildings have been adapted to transform them into centres for public services and equipment; groups of privately owned residential buildings with "environmental value" whose contribution is essential for the urban landscape have been restored; service networks have been improved and modernised; and dozens of interventions have been carried out for the paving of public spaces. This way, one of the major problems of historical centres is dealt with: The fact that their inhabitants have more problems in their everyday lives than those who live in new developments, one of the possible causes of their depopulation.

And one other step was taken: To systematically assess the relationship between architecture and the landscape—manmade or natural—of which

Dirección General de Bellas Artes era el organismo competente en materia de patrimonio histórico, y contaba con una unidad administrativa y una plantilla especializada y, a su vez, la Dirección General de Arquitectura trabajaba desde hacía décadas en el campo del patrimonio histórico con otro equipo profesional.

Los dos arquitectos citados, estando en 1986 a cargo de las dos direcciones generales competentes, promovieron los primeros programas del 1% Cultural, que tuvieron un efecto expansivo: se ampliaron los presupuestos, aumentaron los importes medios de las obras de forma que se pudieron acometer actuaciones de rehabilitación arquitectónica y de transformación urbana de importancia, se extendieron las actuaciones a temáticas y ámbitos inéditos, y fue mayor el número de arquitectos españoles, de varias generaciones y todas las procedencias, que intervinieron. Así, el nuevo instrumento resultó especialmente adecuado para dotar a cada comunidad autónoma de las infraestructuras y los servicios públicos necesarios.

La extensión del concepto de patrimonio propuesta por la LPHA reflejó la que habían adoptado los organismos internacionales. En 1972 la UNESCO había promovido la Convención del Patrimonio Mundial, que España ratificó en 1982. La UNESCO declaró la Alhambra y el Generalife Patrimonio de la Humanidad en 1984, y a partir de aquel momento lo hace, año tras año, con decenas de propuestas españolas: de monumentos, de conjuntos históricos, de parajes naturales, y también de un nuevo concepto: los paisajes culturales. A su vez, el Consejo de Europa decidió proteger itinerarios culturales, y en 1987 hizo la primera declaración: el Camino de Santiago.

Las actuaciones en "conjuntos y paisajes" están relacionadas con todo lo anterior y pretenden, a la vez, la protección y transformación física positiva de bienes patrimoniales y su uso y disfrute por los ciudadanos. Las declaraciones de la UNESCO de centros de ciudades españolas como Patrimonio de la Humanidad alcanzaron un número tan alto, que resultó aconsejable crear un programa específico. Se ha trabajado en conjuntos urbanos y también en núcleos rurales, agrícolas, ganaderos y pesqueros. Se ha intervenido en ellos con una visión amplia: se restauran monumentos, parques y jardines históricos; se rehabilitan edificios singulares para dotarlos de centros de servicios y equipamientos públicos; también conjuntos de edificios residenciales de propiedad privada de "valor ambiental", cuya aportación resulta esencial para la escena urbana; se mejoran y modernizan redes de servicios y se realizan decenas de actuaciones de pavimentación de espacios públicos. De esta manera se afronta uno de los grandes problemas de los centros históricos: el hecho de que sus habitantes tengan más problemas en su vida cotidiana que los que viven en los nuevos desarrollos, una de las posibles causas de su despoblamiento.

Y se dio un paso más: valorar sistemáticamente la relación entre la arquitectura y el paisaje —artificial o natural— del que forma par-

it formed part. In monumental sites, sometimes work is carried out on all the elements that comprise the public landscape, assessing the natural settings that form an inseparable part of their landscape values. In turn, monuments and properties of interest located in the countryside are restored, paths and bridges are repaired and programmes are carried out on historic routes, such as the Camino de Santiago or the Vía la Plata, which link, over hundreds of kilometres, very diverse heritage assets, with each action of this kind being coordinated with the autonomous communities that are crossed by these routes. Archaeological sites are excavated, consolidated and protected and are also made accessible and understandable, sometimes providing them with interpretation centres.

The attention to public culture received a new boost from the new State made up of autonomous communities. Rural culture was and continues to be one of the major matters that still needs to be addressed. Spain has an enormous and varied rural heritage, which too often has been abused, demolished or abandoned. The improvement of the quality of life in the rural world, without harming the local bequeathed heritage, is a course of action of extraordinary interest. Attention to abandoned villages, of which there are hundreds in Spain, is also worth mentioning.

In the 30 years of this programme, the essential has remained, which is quite an achievement in a country prone to reinventing the wheel. We stated that Spanish architecture in past contexts is the subject of international admiration thanks to the role as public promoter played by the National State Administration and to the good choice of architects and projects. However, in recent years, there have appeared causes for a reduction in this work. The economic crisis brought with it a radical decrease in the budgets for investments in public works and, consequently, a drastic drop in the financing of the programme and the number of interventions. To mitigate this, in October 2013, the Ministry of Public Works, in agreement with the Ministry of Culture, Education and Sports, made the laudable decision to raise the percentage to 1.5%. Even so, the programme has promoted less architecture than in its best years. However, this is not the major concern, because it is expected that the programme will recover as the Spanish economy improves. Today, we know that investing in heritage not only serves cultural value, but it also improves the public's quality of life and influences economic activity. The direct commissions of architectural projects have almost completely disappeared, systematically giving way to tenders. This is a good procedure if the best projects win, which could make up for the waste of time represented by the thousands of hours of work that architects carry out again and again in order to bid. The problem arises, in such a delicate field, when current laws force architects to lower their fees.

Thanks in part to the so-called "1%", today Spain has many more and much improved public resources and infrastructures than 30

te. En los conjuntos se trabaja, en ocasiones, en todos los elementos que conforman la escena pública, valorando los entornos naturales que forman parte indisoluble de sus valores paisajísticos. A su vez se restauran monumentos e inmuebles de interés ubicados en el medio natural, se adecúan caminos y puentes, y se realizan programas en itinerarios Históricos, como el Camino de Santiago o la Vía la Plata, que engarzan, a lo largo de centenares de kilómetros, bienes patrimoniales muy diversos, coordinando cada acción de este tipo con las comunidades autónomas que son atravesadas por estos recorridos. Los yacimientos arqueológicos se excavan, se consolidan y protegen y también se hacen accesibles y comprensibles a los ciudadanos, dotándolos, en ocasiones, de centros de interpretación.

La atención a la cultura popular tomó nuevo impulso en el Estado de las autonomías. La cultura rural era y sigue siendo una de nuestras grandes asignaturas pendientes. Nuestro país tiene un patrimonio rural inmenso y diverso, que ha sido, en demasiadas ocasiones, maltratado, demolido o abandonado. La mejora de la calidad de vida en ese mundo, sin degradar el patrimonio vernáculo heredado, es una línea de actuación de extraordinario interés. La atención a pueblos abandonados, de los que existen centenares en España, también es digna de mención.

En los 30 años de vida de este programa, ha permanecido lo esencial, lo que no es poco en un país proclive al "adánismo". Afirmábamos que la arquitectura española en contextos del pasado es objeto de admiración internacional gracias a la condición de gran promotor público de la Administración General del Estado y a la buena elección de arquitectos y proyectos. Pero en los últimos años han aparecido causas de contracción. La crisis económica trajo una disminución radical de los presupuestos de inversión en obra pública, y en consecuencia bajó drásticamente la dotación del programa y el número de actuaciones. Para paliar lo anterior, en octubre de 2013 el Ministerio de Fomento, de acuerdo con el de Cultura, Educación y Deporte, en un loable esfuerzo elevó el porcentaje al 1.5%. Aun así el programa ha promovido menos arquitectura que en sus mejores años. Pero esto no es lo más preocupante, ya que, es de prever que el programa remonte según lo vaya haciendo nuestra economía. Hoy los encargos directos de proyectos de arquitectura casi han desaparecido para dar paso, sistemáticamente, a los concursos. Buen procedimiento si ganan los mejores proyectos, que puede compensar el desperdicio que suponen, una y otra vez, miles de horas de trabajo de los arquitectos que concurren. El problema surge cuando el ordenamiento vigente obliga, en este campo tan delicado, a que primen las bajas de los honorarios de los arquitectos, por más que supongan un porcentaje mínimo de la inversión total a realizar. La actual debilidad de la AGE como gran promotor de arquitectura, unido a las dificultades para elegir los mejores proyectos, hace peligrar el nivel de calidad conseguido.

Gracias, en gran parte, a este denominado "1%", España cuenta hoy con muchos más y mejores equipamientos e infraestructuras públicas

years ago, and the public can enjoy hundreds of properties from the past that used to be inaccessible, at the same time as, in successful cases, creating heritage for the future. However, in others, there are buildings that have been well restored using public funds that do not provide the public with all the services that their characteristics allow. The enormous heritage that Spain has means that, sometimes, properties are restored for non-essential uses and/or once they are built, their full public use is not guaranteed. It is therefore also important to increase attention to viability and management.

The “Cultural 1%” was created in Europe, and Spain plays the role of a bridge to Latin America. I think Spain would be doing a great service to Spanish-speaking countries if it introduced them to this effective programme and—if they wish—helped them to implement it. The increase in public budgets in the field of heritage through the adoption of the Cultural 1%, the extension of the concept of Assets of Cultural Interest, the policy of providing public resources through restoration, and the sound judgement of those that decide and the willingness to involve the best professionals help to explain why today Spain is (still) a benchmark in the field of architecture in contexts of the past. We hope that it remains so.

que hace 30 años, y los ciudadanos pueden disfrutar de cientos de inmuebles del pasado que antes les eran inaccesibles, al tiempo que, en casos felices, se ha creado patrimonio de futuro. Sin embargo, en otros, hay edificios bien rehabilitados con fondos públicos que no dan todo el servicio a los ciudadanos que permiten sus capacidades. El inmenso patrimonio con el que contamos hace que, en ocasiones, se rehabiliten inmuebles para usos que no son imprescindibles y/o que, una vez construidos, no tengan asegurada su plena utilidad pública. También es importante aumentar la atención a su viabilidad y gestión.

El 1% cultural nació en Europa y España tiene la condición de puente con Iberoamérica. Haríamos un buen servicio a los países de habla hispana si les ayudáramos a implantar este eficaz programa. El aumento de los presupuestos públicos en el campo del patrimonio por la aportación del 1% cultural, unido a la extensión del concepto de Bien de Interés Cultural, a la política de implantar equipamientos públicos por vía de rehabilitación, al buen criterio de quienes han decidido, y a la voluntad de implicar a los mejores profesionales ayudan a explicar que hoy (todavía) España sea una referencia en el campo de la arquitectura en contextos del pasado. Esperemos que lo siga siendo.

Adoquines y alberos.  
Espacios abiertos  
Cobblestones and *Albero*  
Sand. Public Space

MANUEL DELGADO  
ELÍAS TORRES

Manuel Delgado / Elías Torres

Friday 22nd July 2015, 12.30 pm  
Photovoltaic pergola  
Forum Esplanade, Barcelona

ELÍAS TORRES What you said before about what constitutes heritage is interesting, that when a building is officially declared as to be protected for the community, it immediately loses its ability to be an element with values that, when they're recognised, are destroyed by the mere fact of their declaration. It's an attempt, in some way, to "freeze" it. We're talking about urban space, which is the most important point, because we can't talk about public rural spaces or landscape spaces because they're completely different. In Barcelona we have two geographically significant public spaces: the sea and the mountains. These are undoubtedly the most important ones to protect; they're where people go, where the public visits. As the sea is so difficult to transform, the only thing we can do is transform its border. We're here, at

**MANUEL DELGADO** In this context, we can attempt to discover what the mystery of heritage is, what it is that makes something heritage and also whether preserving heritage means freezing it in formaldehyde. I would like to begin by stating that the general theory is that everything is, in principle, a complete lie. Everything is a lie. Although this is really the same as saying, as Walt Whitman did, that everything is true.



Barcelona desde el Tibidabo, con el mar Mediterráneo al fondo.  
Barcelona from the Tibidabo, with the Mediterranean sea in the background.

Viernes 22 de julio de 2015, 12'30h  
Pérgola fotovoltaica  
Explanada del Fórum, Barcelona

**MANUEL DELGADO** Podemos intentar descubrir, en este ámbito, cuál es el misterio del patrimonio, qué es lo que hace que algo sea patrimonio, y también si conservar el patrimonio quiere decir ponerlo en formol. Quiero empezar diciendo que la teoría general es, en principio, que todo es mentira. Todo es mentira. Aunque sea lo mismo que decir, como hacía Walt Whitman, que todo es verdad.

**ELÍAS TORRES** Me interesa esto que comentabas antes sobre lo patrimonial, que en el momento en que se declara un edificio a proteger para la comunidad, inmediatamente pierde toda su capacidad de ser un elemento con unos valores que, en el momento de reconocerlos, quedan arrasados sólo por el hecho de su declaración. Estás intentando, de alguna manera, congelar. Estamos hablando de espacio urbano, esto lo primero, porque no podemos hablar de espacios públicos rurales ni paisajísticos, son cosas bien diferentes. En esta ciudad tenemos dos espacios públicos importantísimos, el mar y la montaña, geográficos, los más significativos, donde va la gente, donde acuden más ciudadanos, sin duda a proteger. Como el mar es tan difícil de transformar, lo único que podemos hacer es transformar su borde. Estamos aquí, en el borde del mar, y no te gusta nada lo que ves, lo entiendo. Pero ¿qué condiciones

the edge of the sea, and you don't like anything you see. I understand. But, what criteria would future heritage have to fulfil? Could this very site become heritage? A few moments ago, we were talking about the chimneys of the factory, about workers' struggles...

ET Not over there either, where the three chimneys of ENDESA or FECSA are; I can't remember which company.

And this doesn't?

That's the explanation, but that means that these three chimneys don't symbolise, but are just elements that form part of the landscape, of the skyline of the city. They're three elements that form part of the, let's call it, "imaginary" value, of the image of the city and, therefore, of its historical heritage value. Ultimately, what is it that becomes heritage? Could this not become heritage in the future? Imagine if it was partially preserved.

Yes it is, I'm to blame for everything I've done, I can assure you of that; I'm not one of those people who blames the things they have done on others. I'm talking about what has happened in the history of these spaces that have been waste ground. Indeed, we're on the banks of the river Besos, with its power plants, water treatment plant and incinerator, which were once the toilet of the city. Suddenly, just as the

MD Well that's it, that's the explanation. With the Forum, we're talking about a dead space. There isn't anything or anybody here.

But that forms part of the landscape in some way.

If we accept memory, evocation, as a basic premise...

I don't think that's the point, but I don't mind telling you that those chimneys form part of the collective memory of what was once the popular city, and what we have here is the memory of a monstrosity like the Forum of Cultures. The difference couldn't be clearer. That over there is testimony to a heroic and epic time of the Catalan working class, and this is a crude real estate operation trying to pass itself off as a tribute to contemporary culture. It's not your fault, or Herzog's or Mateo's. We're talking about the project itself.

tendría que tener lo que será patrimonial en el futuro? Este mismo sitio, ¿puede llegar a ser patrimonial? Hace un momento estábamos hablando de las chimeneas de la fábrica, de las luchas obreras...

ET Allí tampoco, están las tres chimeneas de ENDESA o de FECSA, ya no recuerdo de qué compañía.

¿Y esto no?

Es la explicación, pero entonces estas tres chimeneas no simbolizan, son unos elementos que forman parte del paisaje, del *skyline* de la ciudad. Son tres elementos que forman parte del valor, llamémosle, imaginario, de la imagen de la ciudad y, por tanto, de su valor patrimonial histórico. ¿Qué es lo que en el fondo se convierte en patrimonio? ¿Esto no puede llegar a serlo en el futuro? Imagínate que se conserva en parte.

Sí, yo soy culpable de todo lo que he hecho, esto te lo puedo asegurar, no soy de los que echan la culpa de las cosas que han hecho a los demás. Me estoy refiriendo a lo que ha pasado en la historia de estos espacios que han sido basura. Efectivamente, estamos al lado del río Besós, con las térmicas, la depuradora y la incineradora, que fueron el inodoro de la ciudad. De golpe, de la misma manera que las cocinas

MD Pues ya está, ésta es la explicación. Estamos hablando de un espacio muerto, éste del Fórum. Aquí no hay nada, no hay nadie.

Pero aquello, de una forma u otra, forma parte del paisaje.

Si aceptamos como premisa básica el recuerdo, la evocación...

No creo que sea éste el tema, pero no tengo ningún inconveniente en decirte que aquellas chimeneas forman parte de la memoria colectiva de lo que un día fue la ciudad popular, y esto es la memoria de una mamarrachada como el Fórum de las Culturas. La diferencia no puede ser más espectacular. Aquello es testimonio de una era heroica y épica de la clase trabajadora catalana y esto es una burda operación inmobiliaria que se quiso pasar como un canto a la cultura contemporánea. Tú no tienes la culpa, no es tuya, ni de Herzog ni de Mateo. Hablamos del proyecto en sí.

kitchens and toilets of houses one day stop smelling so awful thanks to ventilation and even manage to become the significant parts of a house, they have been covered up. It could also be explained as an element that covers...

ET But if the Forum of Cultures is forgotten...



Las chimeneas de la central térmica del Besós en Sant Adrià.  
Chimneys of Besós thermal power plant in Sant Adrià.

MD But who shows this?

Well, I'm not going to forget; I'm resentful, I bear a grudge. I'm full of social hatred, right here as you see me now, the thing is I don't show it. If everyone full of social hatred were an agitator, we'd be better off. Anyway... the important thing is for us to agree on what's understood by heritage. In general, heritage is essentially that which a generation or an individual, anyone, considers to be their property, not because it's their possession but because of the characteristics that make it unique, that make it significant, and that leaves a legacy for a later generation. We have heritage as individuals, as families, as a city, as a country, that we bequeath and that, therefore, is our treasure. Heritage is something that, in some way, we believe that those who come after us deserve to have. In practice, when we talk about heritage, and especially the heritage elements of a certain space, we're talking about those elements that deserve to be saved from the colossal predatory machine that is capitalism. It means admitting that there're certain things that cannot be subject to this machine of destruction. Another different point is that these things that are saved from capitalism should be rightly reprieved, because they can also produce benefits, that's the point. If you will allow me, what I want to establish is that, indeed, we can understand that, for example, a historical or artistic building is deserving and, in some way or another, should be protected. However, talking about declaring a public space heritage means admitting a special complication, given that a public space cannot be frozen, in the sense that it cannot be turned into a museum piece. Trying to understand that a street or a square, any street or square, can be a heritage element means that they become part of a set of officially declared

y los inodoros de las casas un día dejaron de oler mal gracias a las ventilaciones hasta llegar a convertirse en las piezas significativas de la casa, se han tapado. También puede explicarse como un elemento que tapa...

ET Pero si el Fórum de las Culturas se olvidará...



Vista aérea del Fórum de Barcelona.  
Aerial view of the Barcelona Forum.

MD Pero, ¿quién lo muestra?

Pues yo no lo voy a olvidar, yo soy un resentido, un rencoroso. Estoy lleno de odio social, aquí donde me ves, lo que pasa es que no voy demostrándolo. Si todo el que tuviera odio social fuera un provocador, estaríamos mejor. Bueno... lo importante es que nos pongamos de acuerdo acerca de qué es lo que se entiende por patrimonio. En general, patrimonio es esencialmente aquello que una generación, o un particular, quien sea, considera de su propiedad, no porque sea posesión suya sino por las características que lo hacen singular, lo hacen significativo, y que da en herencia a una generación posterior. Nosotros tenemos un patrimonio como individuos, como familias, como ciudad, como país, que damos en herencia y que, por tanto, es nuestro tesoro. Es lo que, de alguna forma, creemos que aquellos que vengan después de nosotros van a merecer tener. En la práctica, cuando hablamos de patrimonio, y especialmente de elementos patrimoniales de un espacio determinado, hablamos de aquellos que merecen ser indultados de la colossal máquina depredadora que es el capitalismo. Supone admitir que hay ciertas cosas que no pueden ser objeto de esta máquina de destrucción. Otra cosa distinta es que esas cosas que se salvan del capitalismo sean indultadas justamente porque también pueden generarle beneficios, que es el tema. Lo que quiero establecer, si me permites, es que, en efecto, podemos entender que por ejemplo un edificio histórico o artístico pueda ser subrayable y, de una forma u otra, protegido. Pero hablar de patrimonializar el espacio público supone admitir una complicación especial, puesto que el espacio público no puede ser detenido, en el sentido de que no puede convertirse en una pieza de museo. Intentar entender que la calle o la plaza, cualquier calle o cualquier plaza, puedan ser



Calle del Ensanche de Barcelona.  
Ensanche Street, Barcelona.

heritage elements, which is what happens in the case of historical centres. From this point of view, unfortunately, saying that something has been declared a heritage element means that it becomes protected for those who won't necessarily be its users. That's the problem. We don't protect it from capitalism, because this historical centre becomes part of a tourist attraction, for example. From whom and from what then is it protected? From what? From its own history, that's the paradox. A public space, a street, a square in a historical centre that are declared heritage automatically cease to be historical and begin to be protected from history, that is, from conflict. And we know very well what happens when you declare that a historical centre is heritage: The automatic expulsion of undesirable elements, the expulsion of elements that ruin what is thought should be a show, and, above all, the expulsion or restraint of the worst enemy that any promotion of a city can have, conflict.

ET Any outside public space, regardless of what you said before using some terms that weren't used before, is destined to be able to withstand anything that occurs within it: demonstrations, charges by the police, fires, processions... whatever you like. Therefore, it seems to me that we're all absolutely in agreement on that. It's another thing to declare a public space, a historical centre, heritage. We have spoken before about Seville, with its absolutely untouchable streets. In this city, in Barcelona, this hasn't been the case and many things have been changed right in the heart of the Gothic district, and sometimes very successfully. We're not talking about what the market means or about how citizens with lower rents are expelled to encourage all buildings to be hotels; we all agree about that. You said something very clearly: squares and streets. The public space *par excellence* is the street, which expands and becomes a square, and in reality, this is the urban planning of a city. For now, forget about historical centres and focus on *Ensanche de Cerdá*, over nine hundred blocks. Look at how a city that has this density, this compactness, that lives based on the exact design suggested by an



Calle de Sevilla.  
Sevilla Street.

ET Cualquier espacio público exterior, independientemente de lo que decías antes con unos términos que no se usaban antes, está destinado a poder asumir cualquier cosa que suceda en él: desde manifestaciones, cargas de la policía, incendios, procesiones... lo que quieras. Por tanto, en esto, me parece que todos estamos absolutamente de acuerdo. Otra cosa es patrimonializar el espacio público, un centro histórico. Hemos hablado antes de Sevilla, que tiene sus calles absolutamente intocables. En esta ciudad, en Barcelona, esto no ha sido así, se han modificado muchísimas cosas, en pleno barrio gótico, y en algunos momentos de forma muy acertada. No estamos hablando de lo que significa el mercado y de cómo se expulsa a los ciudadanos con rentas más bajas para facilitar que todos sean hoteles, en esto estamos totalmente de acuerdo. Has dicho una cosa muy clara: plazas y calles. El espacio público por excelencia es la calle, que se ensancha y se convierte en una plaza, en realidad esto es el urbanismo de una ciudad. Olvídate ahora del centro histórico y fíjate en el Ensanche de Cerdá, novecientas y pico manzanas. Fíjate cómo una ciudad que vive de esta densidad, que vive de esta compacidad,

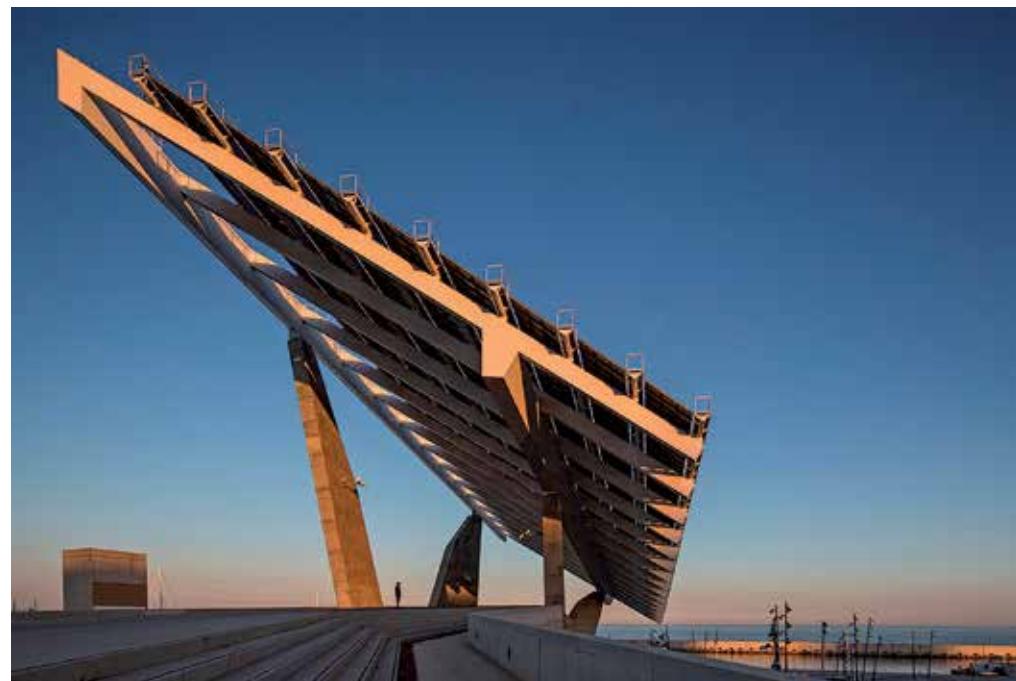
patrimonio implica que pasan a formar parte de un conjunto patrimonializado, que es lo que ocurre con los centros históricos. Desde ese punto de vista, por desgracia, decir que algo se patrimonializa significa que pasa a protegerse para quienes no sean por fuerza sus usuarios. Éste es el problema. No pasamos a protegerlo del capitalismo, puesto que ese centro histórico se convierte en parte de una oferta turística, por ejemplo. ¿De quién entonces, de qué se le protege, de qué? De su propia historia, ésta es la paradoja. Un espacio público, una calle, una plaza de un centro histórico, designados patrimonio, automáticamente dejan de ser históricos, comienzan a protegerse de la historia, es decir, del conflicto. Y ya sabemos lo que pasa cuando declaras que un centro histórico es patrimonial: expulsión automática de elementos indeseables, expulsión de elementos que afeen lo que se piensa que debe ser un espectáculo, y sobre todo expulsión o mantenimiento a raya del peor enemigo que puede tener cualquier promoción de una ciudad, el conflicto.



Concierto del festival Primavera Sound en el Fórum.  
Concert of the Primavera Sound festival at the Forum.

engineer over one hundred and fifty years ago, is capable of bearing everything that has been thrown on top of it, has withstood whatever you like. If Cerdá were alive, he would be delighted to see that what he planned 170 years ago still remains. Therefore, I think it's fantastic that his design could be heritage, because nothing will be changed; its marvellous 45° chamfers won't be changed, they will be preserved forever. Of course, they could seem anodyne and monotonous to you, but it's indisputable that city planning and the condition of urban that these types of designs build encourage unexpected things to happen in cities. It was designed for carriages, not for cars, and look at what it has to bear nowadays. We shouldn't even refer exclusively to what we see because it seems that whenever we talk about public spaces we only do so by referring to what is happening on the surface. What is happening under the surface is incredibly important. We're now on top of a water treatment plant, we're on the roof of a building that has become a public space. Whether you like how it's used or not, that there're fences that weren't there before, this is still a way of understanding that even the subsoil, which we don't see, helps to construct what happens on the surface, regardless of its use.

**MD** If we accept that public spaces have their most emblematic and representative expression in the street, it's precisely because there're people in the street. Saying, for example, that a certain public space can be declared a heritage element and that, therefore, it can be approved, highlighted and protected is precisely because within it—as you so rightly say—things happen, not because we think they happen. Virginia Woolf said that it's the place where things come together, where everything happens—the good, the bad, the average, misery, grandeur, the epic—where capitalism and anti-capitalism are—the struggles, the servitude—where everything happens, and that's its great virtue. Unfortunately, when there's talk of officially declaring a certain public space a heritage element as part of a historical centre—insofar as what is happening is simply turning it into a city's product ready for sale—we have to assume that what



Pérgola fotovoltaica en el Fórum de Barcelona, de José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres.

Photovoltaic Pergola in the Barcelona Forum, by José Antonio Martínez Lapeña and Elías Torres.

que vive del trazado que exactamente propone un ingeniero hace ciento cincuenta y pico años, es capaz de soportar todo lo que se le ha echado encima, ha aguantado lo que quieras. Si Cerdá levantara la cabeza estaría encantado de ver que aún permanece lo que trazó hace 170 años. Por lo tanto, me parece estupendo que su trazado sea patrimonio porque no se va a modificar nada, no se van a cambiar los chaflanes de 45°, tan maravillosos, se conservarán siempre. Por supuesto que pueden parecerle anodinos o monótonos, pero es indiscutible que el urbanismo o la condición de urbanidad que construye este tipo de trazados favorece que sucedan cosas inesperadas en la ciudad. Se trazó para carros, sin coches, y mira lo que está aguantando hoy. Ni siquiera deberíamos referirnos exclusivamente a lo que vemos porque parece que, siempre que hablamos de espacio público, sólo lo hacemos refiriéndonos a lo que sucede en la superficie. Lo que sucede debajo es importantísimo. Estamos sobre una depuradora, estamos en la cubierta de un edificio en estos momentos y se ha convertido en un espacio público. Te gustará o no te gustará cómo se explota, que haya vallas, que no había antes, pero es una manera de entender que



La depuradora del Besós bajo los terrenos del Fórum. Besós water treatment plant under the Forum.



Concentración en la plaza de Catalunya en favor del 15M.  
Demonstration in Plaza Catalunya in support of the 15M.

is precisely its essential feature, vitality, will automatically be restrained. We have seen this in Barcelona. The *Ramblas* are finally no longer ours. I don't understand exactly what they have done with them, but they're no longer ours and I am sure that in all cities, in all historical centres, the same thing is happening. The first thing they do is ban demonstrations. You cannot demonstrate in the *Ramblas*. I could defend my right to march along the *Ramblas* demonstrating, a right that is denied to me because tourists get scared, I don't know what's wrong with them. When we talk about heritage we cannot deny that we're defining a type of classification that is awarded by specialists, who we assume to be competent in defining what deserves and what doesn't deserve to be protected. It is, therefore, a question for the authorities. However, the same question always arises: Whose heritage? Look, we have had some incredible social movements that the whole world has heard about. What did 15M movement represent if not a mass act of claiming heritage in which the people, suddenly, started to say "this square is mine, this square is my square, not because it's my property but because I use it"? The *Plaza de Catalunya* is mine because I used to go there to feed the pigeons with my daughters, because it's the square that I cross to go to El Corte Inglés and FNAC, simply because it's there. It's my square because I use it, and this use is precisely what gives me the ability and the right to say "this square is my square, it's the public's square". If suddenly the city council decides to set up an ice rink there, something which fortunately isn't going to happen this year, you ask yourself: Whose is this? Who does heritage belong to? To the sponsors of the ice rink? To the city council that ultimately puts it up for sale or rent? The problem lies in who heritage belongs to. And that's precisely where people have to defend their right to heritage, but in the literal meaning of the word: This is ours because we have earned it, because public spaces belong to those who use them.

ET But streets are built with buildings, a street doesn't exist if there aren't any buildings. Therefore, architecture in general, good

incluso el subsuelo, que no vemos, ayuda a construir lo que sucede en la superficie, independientemente de su uso.

MD Si aceptamos que el espacio público tiene su expresión más emblemática y más representativa en la calle es justamente porque en la calle hay gente. Decir, por ejemplo, que un determinado espacio público es patrimonializable, y por lo tanto homologable, subrayable, protegible, es justamente porque en él –lo dices muy bien– pasan cosas, no porque creamos que pasan. Tú lo decías muy bien. Decía Virginia Wolf que es el sitio donde las cosas se juntan, donde ocurre todo, lo bueno, lo malo, lo regular, la miseria, la grandeza, la épica, donde está el capitalismo y el anticapitalismo, las luchas, las servidumbres, donde todo ocurre y ésa es su gran virtud. Por desgracia, cuando de pronto se habla oficialmente de patrimonializar un determinado espacio público como parte de un centro histórico, en tanto que lo que se está haciendo es simplemente convertirlo en un producto de la ciudad puesto a la venta, tenemos que contar con que automáticamente se mantendrá a raya justamente lo que es su característica esencial, su vitalidad. Lo sabemos bien en Barcelona. Las Ramblas finalmente ya no son nuestras. No sé muy bien qué han hecho con ellas, pero ya no son las nuestras, y seguro que en todas las ciudades, en todos los centros históricos, ocurre lo mismo. Lo primero que se hace es prohibir las manifestaciones. En las Ramblas no te puedes manifestar. Podría reclamar mi derecho a bajar por las Ramblas manifestándome, un derecho que se me niega porque no sé qué les pasa a los turistas que se asustan. Cuando hablamos de patrimonio no podemos negar que estamos definiendo un tipo de calificación que otorgan especialistas, se supone que competentes, en definir qué es lo que merece y no merece ser protegido. Por tanto es una cuestión administrativa. Pero siempre surge la misma pregunta: patrimonio de quién. Fíjate bien, hemos tenido unos movimientos sociales espectaculares, de los que se ha enterado todo el mundo. ¿Qué es lo que supuso el 15M sino justamente un colosal acto de patrimonialización en el que, de pronto, la gente dijo "esta plaza es mía, esta plaza es mi plaza, no porque sea propie-

architecture, is what builds a good public space. The other day I was talking about this with Lluís Clotet, who I have given many classes with at the School of Architecture. Without buildings there's no street. They're also what give the greatest meaning to people. This space isn't better because it's empty, like now, with no one here, or because it's full when there're 30,000 people. It's the same with a street. There's one very important point; the facade of my house changes if I open up the balcony or the windows, it changes my relationship between the public and the private. But it has another value from the house opposite. Simply due to the fact that other people see you, this mirrored act is what helps you to identify yourself as a citizen. What I mean is that architecture is incredibly important in helping to promote this condition of the urban and the citizen and, therefore, it allows the qualities of these places to take on a value that with time can become, shall we say, "protected". I'm not saying that just the protection of the design will be enough. Although, ultimately, it may be a very similar design, probably the *Ensanche* wouldn't work with as many floors as Manhattan. You're right to criticise how things are declared heritage elements so that, instead of having them as a shared and useful value in any circumstance and for anyone, they can be distorted. This city, which receives 17 million tourists a year, has become a Gaudí theme park, like Mickey Mouse in Disney World. Four or five important buildings are named World Heritage Sites and turn the city into a giant tourist attraction. And then, the city begins to be occupied by Park Güell, by the pavements of the *Paseo de Gracia*, which other buildings must also have now to exploit for tourism, and the city starts to have a movement of people that is solely directed to visit and see these things. It's a very strange and completely new occupation that shows that anything that ends up being protected needs to start to adapt to the historical circumstances that it inhabits. A street is problematic, very problematic, all of them are. Look at the atrocity being done to facades: as, apparently, they don't trust contemporary architecture, old facades are left like masks while the inside of buildings are



Acceso al parque Güell, de Antonio Gaudí.  
Access to Park Güell, by Antonio Gaudí.

dad mía sino porque yo la uso"? La Plaza de Catalunya es mía porque yo iba allí a dar de comer a las palomas con mis hijas, porque es la plaza que atravieso para ir de El Corte Inglés al FNAC, sencillamente porque está ahí. Es mi plaza porque la uso, y este uso es justamente el que me otorga la capacidad y el derecho a decir "esta plaza es una plaza mía, es una plaza de la gente". Si de pronto el Ayuntamiento decide montar ahí una pista de hielo, cosa que por suerte no va a ocurrir este año, te preguntas: ¿de quién es esto? ¿de quién es patrimonio?, ¿de los patrocinadores de la pista de hielo?, ¿del Ayuntamiento que en el fondo lo pone en venta o alquiler? El problema está en de quién es patrimonio. Y es ahí justamente donde uno tiene que reclamar su derecho al patrimonio, pero en el sentido literal de la palabra: esto es nuestro porque nos lo hemos ganado, porque el espacio público es de quien lo usa.

**ET** Pero la calle se construye con los edificios, una calle no existe si no hay edificios. Por lo tanto, la arquitectura en general, la buena arquitectura, es la que construye el buen espacio público. El otro día lo hablaba con Lluís Clotet, con quien he dado clase muchos años en la Escuela. No existe una calle sin edificios. Además son los que dan mayor sentido a la ciudadanía. No es mejor este espacio porque esté vacío, como ahora, que no hay nadie, o porque esté lleno cuando haya 30.000 personas. Lo mismo ocurre en una calle. Hay una cosa importantísima. La fachada de mi casa cambia si abro el balcón o las ventanas, cambia mi relación entre lo privado y lo público. Pero tiene otro valor desde la de enfrente. Sólo por el hecho de que los demás te vean, ese acto especular es el que propicia que te identifiques como ciudadano. Quiero decir que la arquitectura es importantísima para ayudar a que esta condición de lo urbano y lo ciudadano se pueda fomentar, y por lo tanto permitir que las cualidades de estos lugares adquieran un valor que con el tiempo pueda llegar a ser, digámoslo así, protegido. No digo que sólo la protección del trazado sea suficiente. Aunque en el fondo sea un trazado muy parecido, seguramente el *Ensanche* no funcionaría con las plantas que tiene Manhattan. Tienes razón al denunciar



Las Ramblas de Barcelona.  
The Ramblas of Barcelona.

gutted to adapt them to new uses. It's terrible, I think it's one of the worst decisions that could be taken in a city. If cities have been growing and moving and it's decided to protect their facades, both the ugly and attractive ones, then the interiors should also be protected. What you can't do is just protect the skin, no matter how much people have talked about this covering.

**MD** That's right, I agree, what you have said is important. Indeed, a street, a public space... I hate talking about "public spaces"! When my mother used to send me out to play, she said "Son, go and play in the street", and not "Go and play in the public space". Anyway, anything to understand each other... The street isn't just a type of prelude, of emptiness, of gap, of interval between areas, it's true; but it exists precisely to fulfil that function, so that people who live somewhere will come out and meet other people that live somewhere else. That entails a different concept of the city. While buildings represent a concept of the city in terms of locations, streets represent a concept of the city in terms of movement, because, in fact, when you go out into the street it's precisely to go somewhere else that may also be another building. The important thing is what happens between locations, what happens exactly there, when you often meet people that you didn't think you were going to meet, when you form temporary relationships with people that you don't know and with people it's highly likely that you will never see again. That's a miracle, that's really the heritage of a city. I think that the agreement is reasonable: You, architects, devote yourselves to constructing buildings and leave the street to other people. The problem nowadays lies in the architecturisation of public spaces; that's precisely the opinion I have held ever since I have thought about the matter. The concept of public spaces, urban gaps, has recently been presented as a problem and only in terms of outsourcing dynamics, which have then led to the need for initiatives that are often called urban initiatives when they're nothing more than real estate operations. Build buildings and leave the rest to the people who use the street,

cómo se patrimonializan las cosas para que, en vez de tenerlas como un valor común y útil en cualquier circunstancia y por cualquier persona, se puedan deformar. Esta ciudad, que recibe 17 millones de turistas al año, se ha convertido en un parque temático de Gaudí, como pueda ser Mickey Mouse en otra. Cuatro o cinco edificios importantes se designan Patrimonio de la Humanidad y convierten la ciudad en una gigantesca atracción turística. Y entonces la ciudad empieza a ocuparse del Parque Güell, de las aceras del Paseo de Gracia, de las que deben tener ahora también otros edificios para explotar turísticamente, y la ciudad comienza a tener un movimiento de gente dirigido solo para ir a ver estas cosas. Es una ocupación curiosísima, completamente nueva, que demuestra que cualquier cosa que termina siendo protegida necesita comenzar a adaptarse a las circunstancias históricas que le ha tocado vivir. Una calle es difícil, muy difícil, todas lo son. Mira la barbaridad que se hace con las fachadas: como no se tiene confianza, aparentemente, en la arquitectura contemporánea, se dejan las fachadas antiguas como máscaras para vaciar por dentro los edificios y poder adaptarlos a usos nuevos. Es terrible, me parece de las peores decisiones que se pueden tomar en una ciudad. Si las ciudades han ido creciendo y moviéndose, y se decide proteger todas las fachadas, las feas y las no feas, que también se protejan sus interiores. Lo que no puedes hacer es proteger sólo la piel, por mucho que haya hablado de esa membrana.

**MD** Esto está bien, estoy de acuerdo, esto que has dicho es importante. En efecto, una calle, un espacio público... ¡Qué pereza me da hablar de espacio público! Cuando mi madre me enviaba a jugar, me decía "Niño, vete a jugar a la calle", y no "Vete a jugar al espacio público". Pero en fin, todo sea por entendernos... La calle no es solamente una especie de obertura, de vacío, de intersticio, de intervalo entre volúmenes, es verdad; pero está allí justamente para llevar a cabo esa función, que gente que vive en un sitio salga y se encuentre con gente que vive en otro sitio. Esto implica una concepción distinta de la ciudad. Mientras que el edificio implica una concepción de la ciudad en términos de emplazamientos, la calle implica



La Alameda de Hércules en Sevilla, de José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres.

The Alameda de Hércules (Hercules Mall) in Seville, by José Antonio Martínez Lapeña and Elías Torres.

who are the people that ultimately own the street. I think this agreement is reasonable.

ET No, no it isn't.

**MD** It's essential that there be a planned and plannable dimension to cities and that the rest, basically the rest, is left in the hands of life, which obviously means that it's heritage. The great problem, the fundamental problem, is who the street belongs to, that's the point. If I remember correctly, the penultimate single by the band Estopa was called "La calle es tuya" (The street is yours), and they were recording a spot... They're from Cornellá, in San Ildefonso—in San Ilde. While they were recording the spot, a few kids were there kicking a ball around. Someone said to them: "Hey, get out of here", and one of the kids replied: "What's up? Is the street yours?" The problem is who the street, the public space, belongs to. The street is ours, that's fair... Therefore the division should be like this: you architects and town planners should devote yourselves to basically playing with plans and all that, then the Ministry can decide what needs to be protected and you let us do what

ET No, no lo es.

una concepción de la ciudad en términos de desplazamientos, porque, en efecto, cuando tú sales a la calle es justamente para ir a otro sitio que también puede ser otro edificio. Lo importante es lo que ocurre entre medias, lo que ocurre justo ahí, cuando te encuentras con frecuencia gente que ni preveías que te fueras a encontrar, cuando llevas a cabo coaliciones con individuos que no conoces y a los que es muy posible que nunca más vuelvas a ver. Esto es un milagro, esto es realmente el patrimonio de una ciudad. Creo que el pacto es razonable: vosotros, arquitectos, dedicaros a hacer edificios y dejadnos la calle al resto. El problema está hoy en la arquitecturización del espacio público, es justamente lo que sostengo desde que pienso en este asunto. El concepto del espacio público, los vacíos urbanos, se han planteado como problema recientemente y sólo en función de dinámicas de terciarización, que han planteado de pronto la necesidad de iniciativas que con frecuencia se llaman urbanísticas cuando no son más que puramente inmobiliarias. Haced edificios y dejad el resto a la gente que usa la calle, que en el fondo es a quien corresponde. Creo que el pacto es razonable.

**MD** Es indispensable que exista una dimensión planificada y planificable en las ciudades y que el resto, básicamente el resto, quede en manos de la vida –acabo con ello–, lo que obviamente implica que sea patrimonio. El gran problema, el problema fundamental, es de quién es la calle, el tema es éste. El penúltimo disco, si no recuerdo mal, de Estopa se titula "La calle es tuya", se ve que estaban rodando un *spot*... Son de Cornellá, de San Ildefonso, de San Ilde. Mientras estaban rodando el *spot*, tenían por allí a unos chavales jugando a la pelota. Alguien les dijo: "Niños, salid de ahí", y uno de ellos contestó: "Oye, ¿qué pasa, que la calle es tuya?". El problema es de quién es la calle, el espacio público. La calle es nuestra, es justo... Entonces, que la división sea ésta: que los arquitectos y urbanistas os dediquéis básicamente a jugar con planos y todo eso, que luego el Ministerio diga lo que se tiene que proteger, y que a nosotros nos dejéis hacer lo

we have always done, basically whatever we like. I repeat: there must be an informal aspect to the city, and its natural stage is the street.

ET You're being frivolous. What you're saying reflects a very broad way of thinking, "let architects build buildings". Hey, we know how to install kerbs, or we should know, better to put it in the conditional. What you were saying, that we should devote ourselves to buildings and that the rest is the public's... there would be a lot of discussion and I can tell you now that it couldn't work that way... By coincidence, it's our responsibility to work in public spaces, let's call them heritage elements because they're protected; for example, in Seville, in the *Alameda de Hércules* (Hercules Mall), one of its most popular places, the largest empty space within the historical district. If I start, I'll never finish: An association of 30 people called "The Alameda That You Like" with 30 different opinions, a town councillor from the *Izquierda Unida* Party—a fantastic lady, a mathematics teacher—who left before the project was finished... Mediating and governing all of that was impossible and we had the responsibility to sort it out, to make good use of it, because the history of the *Alameda* is how it is. I'm only telling you this because sometimes things are easier said than done, by speaking and convincing at the same time. I don't dispute that each person has an opinion, but I think that there're objective values in things that have to allow the recovery and the survival of the soul of places, of their DNA, of their spirit. It's one of the most difficult things. To avoid the mummification of a place, we can transform and attempt to ensure that things that were perhaps even hidden survive. By mummification I mean that one thing is a collection of old stones, and something very different is wanting things to survive accompanying us today, when the old and the modern live side by side in our daily landscape. I can therefore assure you that your point about people being able to design and plan, and doing so because they want to, and being willing to invest all their enthusiasm because the street belongs to the people, shouldn't be that way. You have to listen, to pay attention and you have

que siempre hemos hecho, básicamente lo que nos dé la gana. Insisto: tiene que haber una dimensión informal de la ciudad y su escenario natural es la calle.

ET Eres un frívolo. Esto que dices refleja una manera de pensar muy extendida, "que los arquitectos hagan edificios". Oye, que nosotros sabemos poner bordillos, o tendríamos que saber, mejor lo ponemos en condicional. Eso de decir que nosotros nos dedicuemos a los edificios y que lo otro es del pueblo... habría mucho que decir, y ya te digo yo que no puede ser así... Por casualidad, a nosotros nos ha tocado trabajar en espacios públicos, llamémosles patrimoniales puesto que están protegidos. Por ejemplo, en Sevilla, en la Alameda de Hércules, uno de sus sitios más populares, el espacio vacío más importante dentro del casco histórico. Empezaría y no acabaría: una asociación de 30 personas llamada "La Alameda que te gusta" con 30 opiniones diferentes; una concejala de Izquierda Unida, una señora fantástica, profesora de matemáticas de Instituto, que se fue antes de acabar la obra... Mediar y gobernar aquello era imposible, y tuvimos el encargo de arreglarlo, ponerlo en solfa, porque la historia de la Alameda es la que es. Sólo te lo digo porque a veces es muy fácil hablar y bastante más difícil hacer, hablando y convenciendo a la vez. No discuto que cada persona tenga una opinión, pero creo que hay valores objetivos en las cosas que tienen que permitir el rescate y la supervivencia del alma de los lugares, de su ADN, de su espíritu. Es una de las cosas más difíciles. Para evitar la momificación de un lugar, se puede transformar e intentar hacer que sobrevivan cosas que incluso pudieran estar ocultas. Con la momificación me refiero a que una cosa son unas piedras antiguas y otra distinta querer que sobrevivan acompañándonos en estos momentos cuando lo antiguo y lo actual conviven en nuestro escenario cotidiano. Por tanto, te aseguro que esto de pensar que la gente puede diseñar y proyectar, y hacerlo porque ése sea su deseo, y esté dispuesta a poner todo su entusiasmo porque sea del pueblo, no debe ser así. Hay que escuchar, hay que atender y hay que interpretar. Es mi profesión, perdona que



Biblioteca de l'Illa de Fort Pienc en Barcelona, de Josep Llinás.  
Illa de Fort Pienc Library in Barcelona, by Josep Llinás.

to interpret. Sorry for saying this, but it's my profession and, therefore, you might be walking into uncharted territory. I can explain it to you very easily. Within the variety of assignments that we have always had, we have often devoted ourselves to doing this kind of work and we know a lot about the subject, we know what it means to give new life to a space and make it new again without destroying the old, to make it work as a complement so that this spirit of the place that I referred to continues to survive. A place that was probably never used in the same way. Probably, the objective of these spaces being renewed, repaired, being given new life, resuscitated, is about ensuring that they remain present in the collective memory and, at the same time, have the ability to be used again.

**MD** That's true. I don't want you to misunderstand me. Firstly, I don't want to give a speech about architecture, as I would be the first beneficiary. There're jobs for which a person has to feel, shall we say, admiration, even if it's only as the final user. I have been living close to Fort Pienc. The work that Josep Llinás has done in that space is a perfect example that, indeed, architecture doesn't have to be catastrophic, it doesn't have to be that way.

**ET** Because he's a good architect who builds spaces very well.



Fotografía de Adriana López San Feliu, de "Breve elogio del descampado", entrada del 15 de diciembre de 2015 del blog de Manuel Delgado, *El cor de les aparences*.

Photography by Adriana López San Feliu, from "Breve Elogio del Descampado", entry of December 15, 2015 in Manuel Delgado's blog, *El cor de les aparences*.

But the overwhelming majority of times, the vast majority of interventions are truly cataclysmic. A practical example: The other day I saw a film, *Passport to Pimlico*, an English film made in 1949. A group of people are talking about a future operation, and the person talking invites those present in the meeting to look out of the window and look at the waste ground where it's said they're going to build something where the kids will be able to play. We then see a kid playing and someone says that it seems like the kids are fine as they're. Could it be possible that somewhere, some ministry worker, some bright architect could decide to protect the pieces of waste ground? I spent the best times of my childhood on waste ground, not in enclosed parks. Right now, we're researching what happened to the bonfires of San Juan in Barcelona. It was an expression of creativity

te lo diga, y por lo tanto te estás metiendo en un territorio que probablemente no te corresponda. Te lo puedo explicar muy bien. Dentro de la variedad de encargos que hemos tenido siempre, nos hemos dedicado con frecuencia a hacer este tipo de trabajos y conocemos el tema, conocemos lo que significa dotar de nueva vida a un espacio y hacer que lo nuevo no anique lo anterior, que se comporte como un acompañante para que siga sobreviviendo este espíritu del lugar al que me refería. Un lugar que probablemente nunca fue usado de la misma manera. Probablemente, el objeto de que estos espacios se vayan renovando, repareando, dotando de nueva vida, resucitando, es asegurar que sigan permaneciendo en la memoria colectiva y a la vez tengan la capacidad de poder ser usados otra vez.

**ET** Porque es una buena arquitectura que construye muy bien los espacios.



Fotograma de *Pasaporte para Pimlico*, de Henry Cornelius (1949).

Frame from *Passport to Pimlico*, by Henry Cornelius (1949).

**MD** Eso sí. No quiero que me malinterpretes. En primer lugar, no quiero hacer un discurso de arquitectura, yo soy el primer beneficiario. Existen trabajos por los que uno tiene que sentir, digamos, admiración, aunque sólo sea como usuario. Estoy viviendo cerca de Fort Pienc. El trabajo que ha hecho Josep Llinás en aquel espacio es un ejemplo perfecto de que, en efecto, la arquitectura no tiene porqué ser catastrófica, no tiene porqué serlo.

Pero la inmensa mayor parte de veces, la inmensa mayor parte de intervenciones son realmente cataclísmicas. Un ejemplo práctico: el otro día vi una película, *Pasaporte para Pimlico*, una película inglesa del año 49. Un grupo de personas está hablando de una futura operación, y quien habla invita a los presentes en la reunión a mirar por la ventana y fijarse en un descampado del que dicen que van a hacer algo donde podrán jugar los niños. Vemos entonces unos niños jugando y alguien comenta que a los niños ya les parece bien como está. ¿Sería posible que en algún sitio, alguien ministerial, algún arquitecto lúcido decidiera proteger los descampados? He pasado lo mejor de mi infancia en descampados, no en parques acotados. Ahora mismo estamos investigando cuál fue el destino de las

that, ultimately, had the purpose of announcing who the street belonged to, that it belonged to the children, what we call the riffraff here; kids that were organised and that every year regularly used to prepare their bonfire after weeks of collecting wood and hiding it. We used to be the kings of the street and now, with one thing and another, they have confined children, who now don't have the right to anything because we aren't allowed to damage the pavement, as the bonfires always used to do. This discourse is what has finally been imposed, that's the problem. I must admit that we're visiting places where I would never invite an architect, just in case he does something. Nor, of course, under any circumstances, any ministry officer willing to decide that the place could be heritage, because, as soon as he did so, I would understand that it ceased to be mine. I am solely defending the idea that we have to understand that there's an urban raw material that are precisely the customs, the activities, the dynamics, the people that cross the street and meet others. And one last thing: What does this meeting of people outside in the street mean? What does this act mean, in which people leave their homes and throw themselves into a type of social life whose natural stage is outside and that's specifically the street? This can't be declared heritage, because it's life. How are you going to declare life heritage? It's impossible.

ET I'm amazed that you're so romantic. Or maybe nostalgic, for saying that your mother used to send you out in the street to play... And what do you think the rest of us used to do? All day in the street. I didn't live here, I lived in Ibiza, but I know people here who lived in the *Ensanche* and used to play football with doorways as the goals and the pavement as the pitch, which is where people say is the best place to learn football. And the bonfires of San Juan? Let's not kid ourselves, it's not true that this is banned, it's just that doing it doesn't interest children any more. That's why I'm surprised that you want to "freeze" these things.

MD But Elías, this subject of the *botellón* (open-air drinking gatherings) for example. What's it? I'll tell you: a damned revenge.



Las Hogueras de San Juan en la playa de la Barceloneta.  
The Bonfires of San Juan in La Barceloneta beach.

hogueras de San Juan en Barcelona. Era una expresión de creatividad que, en el fondo, tenía como objeto advertir de quién era la calle, que era de los niños, lo que aquí llamamos la canalla, la chiquillería que estaba organizada y que cada año de una forma regular preparaba su hoguera después de estar semanas recogiendo madera y escondiéndola. Éramos los reyes de la calle y ahora, entre una cosa y otra, han acuartelado a los niños, que ya no tienen derecho a nada porque no se puede estropear el asfalto que siempre se estropeó con las hogueras. Ese discurso, finalmente, se ha acabado imponiendo, éste es el problema. Debo reconocer que vamos a lugares a los que nunca invitaría a un arquitecto, no le diera por hacer algo. Ni por supuesto, bajo ningún concepto, a ningún técnico ministerial dispuesto a decidir que aquello podría ser patrimonio, porque cuando lo hiciera entendería que deja de ser mío. Únicamente estoy defendiendo que tenemos que entender que existe una materia primera de lo urbano que justamente son las prácticas, que son las actividades, que son las dinámicas, que son la gente que atraviesa la calle y que se encuentra con otros. Y solamente una cosa más. ¿Qué implica ese coincidir ahí fuera? ¿Qué implica ese acto en que cada cual sale de su casa y se aboca a un tipo de vida social cuyo escenario natural es eso que está ahí y que es justamente la calle? Eso no se puede patrimonializar porque es la vida. ¿Cómo vas a patrimonializar la vida? Es imposible.

ET Me asombra que seas tan romántico. O nostálgico, en todo caso, porque decir que tu madre te mandaba a jugar a la calle... ¿Y qué crees que hacíamos los demás? Todo el día en la calle. Yo no vivía aquí, yo vivía en Ibiza, pero aquí conozco gente que vivía en el *Ensanche* y que jugaba al fútbol con los portales de portería y la acera de campo, que es donde dicen que se aprende a jugar mejor al fútbol. ¿Y las hogueras de San Juan? No nos engañemos, no es que no se puedan hacer, es que hacer eso ya no le interesa a ningún niño. Por eso me sorprende que quieras congelar estas cosas.

MD Pero, Elías, esta historia del *botellón*, por ejemplo, ¿qué es? Te lo digo: una puta venganza.

ET Yes. But forgive me, you and I would be in the *botellón*.

MD Of course, because we have passed all our childhood forced to...

Maybe they have forced you, but I'm sure you then escaped to do what you wanted to do, because you're not submissive, of that I'm sure.

The *botellón* is simply proof of what we've been discussing; it's how teenagers recover the space that has been denied to them.

But, in that case, you can't say that architects... Let's see, we're talking about history, which is the only element that has truly turned those years into something valuable... This is a city with a difference. Seaside cities are different from riverside cities, and from those that have neither a river nor the sea. You can tell me if there's one city that is well located in this country that is equidistant from the sea on all sides. The discovery of the sea by this city led to an incredibly important thing that I would protect right now. I would tell those from the World Heritage Programme that the humanity on display on the beaches of Barcelona is one of the most extraordinary conditions in order to have a safe life, where everyone can do what they want. It doesn't need to be irrigated, there's light at night, you can go anywhere, do anything and anything can happen, it's true. Don't talk to me about bonfires. The people celebrate them in all possible ways, and I'm glad to say, on the beach.

Of course, that's great.

Well that's what I'm saying. The best public space for the city is this one. I'm not a big supporter of public parks at night... in general, they're black spots in the city.

Sordid places.

Sordid, problematic and unsafe. Look at the beach, not a single tree. Even transport into the city isn't necessary, because the fantastic thing we have in this city with an ensanche with pavements that are five metres wide and banana trees on each side...

ET Sí. Pero, perdona, tú y yo estaríamos en el *botellón*.

MD Claro que sí, porque hemos pasado toda la infancia obligados...

Te habrán obligado, pero seguro que luego te escapabas para hacer lo que te viniera en gana, porque no eras un obediente, estoy convencido.

El *botellón* es justamente la prueba de todo ello, es la manera con la que los adolescentes recuperan ese espacio que se les ha negado.

Pero entonces lo que no se puede decir es que los arquitectos... A ver, estamos hablando de la historia, que es el único elemento que realmente ha convertido en algo valioso aquellos años... Ésta es una ciudad que tiene una diferencia. Las ciudades de mar son distintas de las ciudades con río y de las que no tienen ni río ni mar. Ya me dirás tú si hay alguna muy bien situada en este país, equidistante del mar de toda la periferia. El descubrimiento del mar que ha hecho esta ciudad dio lugar a una cosa importantísima que yo protegería ahora mismo. Yo diría a los de Patrimonio que la humanidad que hay en las playas de Barcelona es una de las condiciones más extraordinarias para tener una vida segura, donde todo el mundo pueda hacer lo que le dé la gana. No hay que regar, hay luz por la noche, puedes ir a cualquier lado, puedes hacer cualquier cosa y pasa de todo, es verdad. No me hables de las hogueras. La gente las celebra de todas las maneras posibles, y yo me alegro, en la playa.

Claro, está muy bien.

Pues es lo que te estoy diciendo. El mejor espacio público de la ciudad es éste. Soy poco defensor de los parques públicos por la noche... en general, son agujeros negros en la ciudad.

Sitios sordidos.

Sórdidos, difíciles e inseguros. Fíjate en la playa, ni un árbol. Ni siquiera precisa un transporte al interior de la ciudad. Porque la maravilla que tenemos en esta ciudad con un ensanche con aceras de cinco metros y plátanos a cada lado...

**Yesos y morteros.  
Conservaciones  
Gypsums and Mortars.  
Conservations**

JOSÉ LUIS GUERÍN  
JOSÉ MARÍA PÉREZ GONZÁLEZ PERIDIS

JOSÉ LUIS GUERÍN



Fotogramas de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895*. Still images from *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895*.

I have always thought how much filmmakers and architects have in common, much more than poets or painters. To write their sonnets, poets only need a fountain pen and a piece of paper, and painters their equipment, brushes and a canvas. In contrast, both filmmakers and architects have a clear dependence, sometimes an incredibly traumatic one, on a more demanding industry. Filmmakers rarely invent films, architects do not invent houses; a film or a project is commissioned to us, we are given a budget and a location while poets and painters normally invent their ideas. Insofar as architects have certain convictions and attempt to ensure that they prevail over purely financial interests, they face the same discussions that film directors have with their producers. The French magazine *Cahiers du Cinéma* coined the term "auteur theory" in order to avoid the term "author". French filmmakers, when they recognised that the Americans that they admired so much (John Ford, Alfred Hitchcock, etc.) had such a large amount of guidelines from the studios where they worked, saw that it was more fitting to talk about "auteur theory". It is admirable to see how great American directors, working with incredibly simple scripts, managed to absolutely transcend such banal raw material through their magnificent staging. Perhaps the term could also be used for architects, although cinemas have always been spaces where you can feel freer.

Cinema owes an enormous debt to architecture. Since its beginnings, long before creating a dependency relationship with the script, with literature, it created a close dependency relationship with architecture. The first film in the history of cinema, *Employees Leaving the Lumière Factory*, is framed by doors. Without them, there is no facade and there is no film. The action begins with their opening and ends with their closing. Chaplin, when he started to make short films, when he started to make his films, never wrote a line; he just asked that a stage set be built for him so that he would not have to work with a blank page. The designer built him a facade with a door, a window and a lamppost and, using these elements, Chaplin conceived the whole film, the staging. That is how he created his

Siempre he pensado lo próximo que se encuentran cineastas y arquitectos, mucho más que a los poetas o a los pintores. Para escribir sus sonetos, un poeta sólo necesita una estilográfica y un papel, y el pintor sus bártulos, sus pinceles y un lienzo. En cambio, tanto el cineasta como el arquitecto tienen una evidente dependencia, a veces terriblemente traumática, con una industria muy exigente. Raras veces un cineasta se inventa una película, un arquitecto no se inventa una casa, nos encargan una película, un proyecto, nos dan un presupuesto, un lugar; mientras que un poeta o un pintor normalmente se inventan sus ideas. En la medida en que un arquitecto tenga ciertas convicciones y pretenda que prevalezcan sobre los intereses meramente económicos, se enfrenta a las mismas discusiones que tiene un director de cine con su productor. La revista francesa *Cahiers du Cinéma* acuñó el término político de autor para evitar tener que hablar de autor. Los cineastas franceses, cuando reconocieron que los americanos que tanto admiraban –John Ford, Alfred Hitchcock...– tenían tal cantidad de pautas de los estudios para los que trabajaban, vieron que era más ajustado hablar de política de autor. Es admirable ver cómo los grandes directores americanos, a partir de guiones terriblemente simples, con la grandeza de la puesta en escena, consiguieron trascender absolutamente una materia prima tan banal. Quizás el término podría convenir también a los arquitectos, aunque los cines siempre han sido unos espacios donde sentirse más libres.

El cine tiene una deuda enorme con la arquitectura. Desde su origen, mucho antes de crear una dependencia con el guion, con la literatura, creó una íntima dependencia con la arquitectura. La primera película de la historia del cine, *La salida de los obreros de la fábrica*, está pautada por unas puertas. Sin ellas no hay fachada, no hay película. La acción se inaugura con su apertura y concluye con su cierre. Chaplin, cuando empezó a hacer cortometrajes, cuando empezó a hacer sus películas, jamás escribió una línea: sólo pedía que le construyeran un escenario para evitar enfrentarse a una página en blanco. El decorador le construía una fachada con una puerta, una ventana y una farola y, a partir de esos elementos, ideaba toda



Una barraca de cinematógrafo a comienzos del siglo XX.  
Fotografía: José Salvany i Blanch.  
A cinematograph booth at the beginning of the 20th century.  
Photograph by José Salvany i Blanch.

films, without preconceived literary ideas; the record of the meeting with a great architect was enough. Architecture has always guided film direction very strongly through a close connection, defining it through the value and use of platforms, stairs, doors, windows, mirrors, etc.

This act of entering and leaving a place is the first, the most obvious and clearest relationship with architecture, becoming a metaphor of the architecture that cinema requires. When we go to the cinema—unlike what is meant by consuming a film through just another household appliance, in the domestic arena, in a space that is completely demystified—we have to enter a different space and later leave, and it is assumed that we leave differently. How can we experience the great revelations, the great passions, the great horrors, the great fascinations in a domesticated arena? Cinema, as it was conceived by the great masters and experts of classic cinema, needs the ritual set by this entrance into a certain kind of architecture, which should truly make it sacred, with people willing to pay for it and allow themselves to be swept away by the images on a screen that cannot be paused, that does not have either rewind or fast forward, that does not allow channel surfing. Conceived this way, the bloody and brutal systematic destruction of nearly all the cinemas in major cities in the last twenty years has been both incomprehensible and painful, without any consideration for the loss of an architectural heritage element that is so rich and representative of the last century.

This heritage, cinema architecture, is imbued with the collective imagination of films from every time, from every decade. The first buildings that made it possible to watch films were fair stalls, mobile architecture (because films were seen at fairs by a very wide audience), and it was only around 1912 when film producers began to wonder why the middle classes did not go to watch films, and the answer to that question was because they continued to only go

la película, la puesta en escena. Así iniciaba sus películas, sin ideas literarias preconcebidas; bastaba la radiografía del encuentro con un arquitecto enorme. La arquitectura siempre ha pautado profundamente la puesta en escena del cine con una vinculación muy íntima, condicionándola con el valor y la utilización de una tarima, unas escaleras, unas puertas, una ventana, un espejo...

Este hecho de entrar y de salir de un lugar es la primera, la más obvia, la más evidente relación con la arquitectura, viene a ser una metáfora de la arquitectura que requiere el cine. Cuando vamos al cine —a diferencia de lo que supone consumir una película en un electrodoméstico más, en el espacio doméstico, en un espacio completamente desacralizado—, hemos de entrar en un espacio diverso y luego salir, y se supone que no del mismo modo. ¿Cómo se pueden vivir las grandes revelaciones, las grandes pasiones, los grandes terrores, las grandes fascinaciones en un ámbito domesticado? El cine, tal como lo concibieron los grandes maestros y sabios del cine clásico, precisa del rito marcado por ese ingreso en una determinada arquitectura, que verdaderamente debe sacralizarla, dispuesto a pagar por ello y dejarte arrastrar por las imágenes de una pantalla que no se puede detener, que no tiene marcha atrás ni marcha adelante, que no te permite zapear. Concebido así, la sistemática destrucción cruenta y brutal de casi todos los cines en las grandes ciudades en estos últimos veinte años ha resultado tan incomprendible como dolorosa, sin ninguna consideración hacia la pérdida de un patrimonio arquitectónico tan rico y representativo de este último siglo.

Este patrimonio, la arquitectura de los cines, está impregnado del imaginario de las películas de cada momento, de cada década. Los primeros edificios que permitieron ver películas eran barracas de feria, arquitecturas ambulantes, móviles —pues el cine se veía en las ferias, por un público muy popular—, y sólo fue hacia 1912 cuando los productores de cine empezaron a preguntarse por qué la burguesía no acudía a ver películas, porque seguía acudiendo a ver exclusivamente obras de teatro de prestigio. Empiezan entonces a hacerse películas que replican obras de teatro; llaman a Sarah Bernhardt, a la Comédie-Française, a prestigiosos nombres, para hacer lo que los franceses llamaban *film d'art*, con todo el peso de la palabra.

Los cines de los años veinte y posteriores comienzan a tener nombres de alta cultura, apelando a la tradición grecolatina. Se repiten en todas las ciudades, incluso en Europa, los cines que se llaman Capitol o Capitolio, y Coliseo o Coliseum, y Olimpia, y Arcadia, que es el nombre más bello que puede tener una sala de cine. Además estos nombres solían tener una traslación directa en la arquitectura de esos templos de las imágenes. Muchos de ellos todavía estaban pensados como teatros, de hecho hay muchos cines que son teatros reciclados, incluso construidos como tales pero que conservan la estructura de palcos. También prueba esta evidente relación que haya cines que aún conservan el telón sin que tenga ningún sentido cubrir y descubrir una pantalla en blanco sin nada que ocultar. En los años treinta el lujo y el glamour son la imagen del



El cine Coliseum de Barcelona, 1923.

The Coliseum cinema in Barcelona, 1923.

and see renowned plays. That was when films that replicated plays started to be made; they called Sarah Bernhardt, the Comédie-Française, and renowned personalities to make what the French called *film d'art*, in the full meaning of the word.

Cinemas of the 1920s and onwards started to have names from the cultural elite, in the Greek and Latin tradition. This was repeated in all cities, even in Europe; cinemas called Capitol or Capitolio, and Coliseo or Coliseum and Olympia and Arcadia, which is the most beautiful name that a cinema can have. These names also used to have a direct translation in the architecture of these temples of images. Many of them were still designed as theatres and, in fact, there are many cinemas that are recycled theatres, even some built as such but preserving their balcony structure. There is also proof of this strong relationship in the fact that there are cinemas that still preserve the curtain although it does not make any sense to cover and reveal a blank screen that hides nothing. In the 1930s, luxury and glamour were the image of cinema, which sought its reflection in legendary hotels and in cities that conveyed these attributes. These were the years when many cinemas adopted the names of luxury hotels—such as Lido, Windsor, Savoy—or of cities associated with their image—the Nice cinema or the Monte Carlo cinema. It was also associated with exoticism: the Orient cinema. And, of course, it was always associated with local traditions; there are no cinemas in France that are called Calderón or Alcázar. All of this is reflected in architecture and begins to configure this imaginary of cinema. Television and its conflict with cinema erupted in the 1950s. What could cinema offer that television did not have? Undoubtedly, one thing was the scope format, with its incredibly long screens. Cinemas began to be designed with this new technological fascination in mind. There are many cinemas named *Novedades* (novelties) that proved this. It is surprising that cinemas did not acquire any sense of self in their



El Teatro Cinema Lope de Vega, 1850.

The Lope de Vega Cinema and Theatre in Madrid, 1950.

cine, que busca su reflejo en hoteles míticos y en ciudades que los transmitan. Son los años en los que muchísimos cines adoptaron nombres de hoteles de lujo, como Lido, Windsor, Savoy, o de ciudades asociadas a su imagen, el cine Niza, el cine Montecarlo. También al exotismo: el cine Oriente. Y siempre, desde luego, con las tradiciones locales, no existen en Francia cines que se llamen Calderón o Alcázar. Todo ello va reflejándose en la arquitectura, comienza a configurar ese imaginario del cine. En los años cincuenta irrumpen la televisión y el conflicto con el cine. ¿Qué podía ofrecer el cine que no tuviera la televisión? Una sin duda era el formato *scope*, con aquellas pantallas tan largas. Se comenzaron a pensar los cines para esa nueva fascinación tecnológica. Hay muchos cines *Novedades* que dieron cuenta de ello. Resulta sorprendente que el cine no adquiriera conciencia de sí mismo en su arquitectura ni en sus nombres, como si tuviera que arrastrar algún de complejo con la cultura. Sólo a partir de los años setenta, los cines se empezaron a llamar *Alphaville*, *Alcaín*, *Casablanca*, *Renoir*... Sólo entonces pareció tomar conciencia de sí mismo. ¿Y cómo se llaman los cines de hoy y cómo están hechos? Siguen siendo un espejo de su tiempo: los cines de hoy tienen nombres de grandes compañías, se llaman *Cinesa*, *Warner*, *Yelmo*, *Lauren*... —cuando no llevan directamente el nombre del complejo comercial en el cual están completamente incluidos para ser un producto más a consumir—, con una oferta de multicine, que tanto se parece ya al *zapping* televisivo. Se ha perdido por completo lo que el cine tenía de sacro, su condición expresa, y se han ido cerrando un cine tras otro sin apenas resistencia. A veces se han preservado los cines de los años treinta hacia atrás, con una evidente conciencia del patrimonio que suponen, pero rara vez se ha valorado la fascinante arquitectura funcional de los cines de los años cincuenta.

Debo decir que cuando hice la película *En construcción* no sabía casi nada de arquitectura. Fue un encargo. El mismo que recibe un arquitecto para construir un hospital, un museo, o restaurar un palacio,



Cartel de *En construcción*.

Poster for *En construcción*.

architecture or in their names, as if they had some kind of culture complex. Only from the 1970s onwards did cinemas begin to be called Alphaville, Alcaín, Casablanca, Renoir... Only then does it appear that they gained some sense of self. And, what are cinemas called today and how are they made? They continue to be a mirror of their time: Today's cinemas bear the names of large companies; they are called Cinesa, Warner, Yelmo, Lauren, etc. (when they do not directly carry the name of the shopping centre where they are included as just another product to be consumed), with a multi-screen system that is now very similar to television channel surfing. What cinemas used to hold sacred, their express purpose, has been completely lost, and cinemas have been closing one after another with almost no resistance. Sometimes, cinemas from the 1930s and earlier have been preserved, with a clear awareness of the heritage that they represent, but rarely has the fascinating functional architecture of the cinemas from the 1950s been valued.

I should say that when I made the film *En Construcción* I knew almost nothing about architecture. It was a commission. The same as an architect receives to build a hospital, a museum or restore a palace –without knowing anything about hospitals or museums or palaces– having to start by researching and becoming acquainted with them. François Truffaut said that a filmmaker should “*tout savoir*”, that a filmmaker should know everything; at least, this should be so regarding the subject that he deals with. During the first year of the three that *En Construcción* took me, I did not record a single foot of the film; I devoted the time with my team to talking to people, to architects, developers, plasterers, building workers, bricklayers, neighbours, etc. but also to reading. And one of the most interesting surprises was to read the great texts by the classics of architecture; I was amazed by the beauty of the texts by Frank Lloyd Wright, by Otto Wagner, by Adolf Loos, by Le Corbusier, by Mies van de Rohe... they made a great impact on me. And they entertained me a lot; all I found were similarities and parallels between their discussions and those of filmmakers. If architects, for example, discussed the option of hiding or showing the installations of houses (what should we do with the installations of houses? Do we hide them or is it preferable that the inhabitants know about the internal working of their houses, of the arteries of their houses?), I immediately remembered the discussion of filmmakers in the 1960s when it was debated whether cinema should adopt a non-transparent language where their work would not be recognised, against those who claimed that a cinema should contain a record of its own construction. A hand-held camera reveals, through its own movement, that it is being used by someone who is working live and shows a tool in the production process of the film, just like the famous boom mike that allows a microphone to be seen on screen. I have to acknowledge that *Ornament and Crime* is one of the best books about cinema that I have read. It was written by Adolf Loos but he is talking about cinema all the time; even its application to cinema would perhaps

sin saber nada de hospitales ni de museos ni del palacio, debiendo comenzar a investigar y documentarse. François Truffaut decía que un cineasta debería *tout savoir*, que un cineasta debería saberlo todo; por lo menos, en cuanto a la materia que aborda debería ser realmente así. El primer año de los tres que me llevó *En construcción* no rodé ni un solo metro de película, lo dediqué con mi equipo a hablar con gente, a hablar con arquitectos, con promotores, con yeseros, con paletas, con albañiles, con los vecinos, etc., pero también a leer. Y una de las sorpresas más interesantes fue encontrarme con los grandes textos de los clásicos de la arquitectura; me quedé asombrado con la belleza de los textos de Frank Lloyd Wright, de Otto Wagner, de Adolf Loos, de Le Corbusier, de Mies van de Rohe... me causaron un impacto muy grande. Y me divirtieron mucho, no hacía más que encontrar similitudes y paralelismos entre sus debates y los de los cineastas. Si los arquitectos, por ejemplo, discutían sobre la opción de ocultar o de mostrar los organismos de la casa –¿qué hacemos con las instalaciones de la casa, las ocultamos o es preferible que el habitante conozca el funcionamiento interno de su casa, de las arterias de su casa?– recordaba inmediatamente el de los cineastas de los años sesenta cuando se planteaban si el cine debía adoptar un lenguaje no transparente, donde no se tuviera conciencia de su trabajo, frente a aquellos otros que reivindicaban que en una película debía quedar inscrita la propia construcción de la película. Una cámara en mano delata con su propio movimiento que está siendo utilizada por alguien que está trabajando en directo, exhibe una herramienta del proceso de producción de la película, tanto como la consabida jirafa que deja asomar un micro en el cuadro. He de reconocer que *Ornamento y delito* es uno de los mejores libros de cine que he leído; lo escribió Adolf Loos pero está hablando todo el rato de cine; incluso quizás sea más sencilla su aplicación al cine que a la arquitectura. El pasaje que dedica a la noción de falsificación es magnífico. No hay materiales bellos o feos, materiales nobles o desdeñables, sólo hay usos nobles y usos innobles de todos ellos; qué bello es el bronce o el cobre si son utilizados como lo que son, si no están utilizados para emular el oro. Es una idea que me gusta conservar en cine, qué feas son las películas que pretenden presentar una factura de Hollywood sin tenerla. Recuerdo también su enorme sentido del humor describiendo, por ejemplo, el sufrimiento de una anciana que se clavaba en la espalda los adornos de una silla, porque enseguida me hacía pensar en la retórica de tantas películas. Sin duda hay una belleza muy importante para el cine en lo que Rossellini decía: «*nada de imágenes bellas, sólo imágenes justas, imágenes necesarias*». Igual que Bresson desde otro punto de vista muy distinto, pues fue pintor antes que cineasta: «*La pintura me ha enseñado que un conjunto de bellas imágenes puede dar lugar a una película horrorosa*». Creo que muchos de los cineastas contemporáneos más ambiciosos parten de algunas premisas análogas a las ya enunciadas por los mejores arquitectos.

Como la película se fue haciendo a medida que se iba construyendo un edificio, el proceso de *En construcción* fue completamente distinto, puesto que había que dar cuenta de ese gran arco temporal que supo-

be easier than to architecture. The passage that he devotes to the notion of falsification is magnificent. There are no beautiful or ugly materials, no noble or contemptible materials, there are just noble and ignoble uses of them; how beautiful bronze and copper are if they are used as they are, if they are not used to emulate gold. This is an idea that I would like to preserve in cinema; how ugly films are that attempt to present a Hollywood style without truly possessing it. I also remember his great sense of humour when describing, for example, the suffering of an old lady when the adornments of a chair got stuck in her back, because it immediately made me think of the rhetoric of so many films. Without doubt, there is a beauty that is very important for cinema, as Rossellini said: «*fair images, not beautiful images*». The same as Bresson from another very different perspective said, as he was a painter before becoming a filmmaker: «*Painting has taught me that a set of beautiful images can lead to a terrible film*». I think that many of the most ambitious contemporary filmmakers begin from similar premises to those already expressed by the finest architects.

As the film was made while a building was being built, the process of *En Construcción* was completely different, because it was necessary to account for this great time span that the construction of the building represented. However, I managed to get its future tenants to visit the building before it was finished and, therefore, I was able to finish my building one year before the builders, get to know their reactions and put a face to them. Being able to make the film little by little allowed me to alternate shooting phases with staging phases; we shot for three weeks, we stopped and studied what we had filmed on the Moviola editing machine to find out what direction it was taking. We learnt, reflected on it, chose some characters, thought that we should develop them more in the coming weeks. We watched how the film grew and prepared the next shoots. The shooting was alive and allowed us to reconsider everything. We progressed without a definitive script, without having to execute a prior finalised plan. I did not want to know anything in advance; I even wanted to do away with any preconceived ideas. I wanted to be the first spectator surprised by the development of the film, I wanted to be able to witness the revelation of the film, and that is how it worked out. That is why I accepted to make it. The film cannot be understood except in the light of that experience, in what prevailed; first, the cohabitation and then, consequently, the shooting. I have always thought that one of the things that I can boast of with absolute impunity is the beauty of the dialogues. I did not write a single line. All of the dialogues were invented by the characters and were only possible because they had first lived together. If not, it would have been impossible to penetrate into the intimacy of all these people.

With them, I also discovered, for example, how short-lived architecture can be. I thought that celluloid was a very fragile format and that it did not stand the test of time well, and that architecture, in contrast, was rock-hard, solid and tough, and I have seen that no, that, ultimately,

Jacques Tati en Nueva York, Joel Yale para la revista LIFE, 1958.  
Joel Yale, Jacques Tati in New York, for LIFE magazine, 1958.



ne la construcción de un edificio. No obstante, conseguí que sus futuros inquilinos fueran a visitar el edificio antes de que estuviera acabado, y así pude acabar mi edificio un año antes que los constructores, al conocer sus reacciones y ponerles cara. Poder hacer la película poco a poco me permitió alternar fases de rodaje con fases de montaje; rodábamos tres semanas, parábamos y analizábamos en la moviola la naturaleza de lo filmado, para saber qué vocación tenía. Fuimos aprendiendo, reflexionando sobre ello, eligiendo unos personajes, pensando que debíamos desarrollarlos más en sucesivas semanas. Íbamos viendo cómo crecía la película y preparando los siguientes rodajes. El rodaje estaba vivo y nos permitía replantear todo. Avanzábamos sin un guion finalizado, sin tener que ejecutar un plan cerrado previo. No quería saber nada de antemano, incluso quería prescindir de cualquier idea preconcebida; quería ser el primer espectador sorprendido por el desarrollo de la película, quería poder presenciar la revelación de la película, y así fue. Por eso acepté hacerla. La película no se puede entender más que a la luz de esa experiencia, en la que prevaleció, primero, la convivencia y, luego, como consecuencia, el rodaje. Siempre he pensado que una de las cosas de las que me puedo jactar con



Joan Colom, Raval, 1958.

there are not many pieces of architecture that have experienced cinema's lifecycle of 120 years. Besides, what pieces of architecture are the ones that survive? What pieces of architecture are we talking about when we talk about heritage? Pyramids, cathedrals, fortresses, palaces, great colonnades, that is, the constructions that had the purpose of talking about power. And I therefore discovered, to my surprise and amazement and also with a certain feeling of powerlessness (because it was the story of my film), destructive impunity against a whole neighbourhood of collective memory. There is no collective memory for architecture or urban planning.

When I was preparing *En Construcción*, as well as reading books and talking to people related to the construction and residents, I also watched films. The ones that helped me most were those by Tati. Few directors have dealt with cinema and architecture like Jacques Tati, and he is the person who has taken their close relationship the furthest. His film *My Uncle (Mon Oncle)* deals with the extinction of a popular old neighbourhood before it is replaced by a new one. However, he does this through people; we hardly see the streets, squares and avenues. Their neighbourhood is a question of human morphology. Above all, I wanted the film that I imagined to bring together a human collection of stories during the construction of the building; until the neighbourhood burst into the film with extraordinary violence. In one scene, when human Roman remains –some skulls– are found in the foundations, the camera immediately films a series of fascinating pieces of testimony. The skull is the essential image for a human being, and what human beings say when faced with a skull is truly essential. What we say when faced with a corpse and what we say when faced with a skull are two entirely different things. What do we human beings see when we look at a skull? We see ourselves. It was incredible to be able to listen over ten days to so many statements about what an entire

Le Corbusier, Pilar Palacio, Barcelona, 1926.



absoluta impunidad es de la belleza de los diálogos. No escribí una sola línea. Todos esos diálogos los dieron los personajes, solo fueron posibles porque hubo una convivencia previa, de lo contrario hubiera sido imposible penetrar en la intimidad de todas aquellas personas.

Descubrí también con ellos, por ejemplo, lo efímera que acaba resultando la arquitectura. Pensaba que el celuloide era un soporte muy frágil y que resistía muy mal el tiempo, que la arquitectura por el contrario es pétreas, sólida y dura, y he ido viendo que no, que finalmente no son tantas las arquitecturas que han vivido el ciclo del cine de 120 años. Además, ¿qué arquitecturas son las que sobreviven, de qué arquitecturas estamos hablando cuando lo hacemos de patrimonio? Las pirámides, las catedrales, las fortalezas, los palacios, las grandes columnatas, es decir, las construcciones que tuvieron la vocación de hablar del poder. Y descubrí por tanto, asombrado, atónito, y también con cierto sentimiento de impotencia –pues era la crónica de mi película–, la impunidad destructora frente a todo un barrio de memoria popular. No existe la memoria popular para la arquitectura o el urbanismo.

Cuando preparaba *En construcción*, además de leer unos cuantos libros y de hablar con gente relacionada con la construcción y con vecinos, también vi películas. Las que más pistas me dieron fueron las de Tati. Pocos directores han tratado cine y arquitectura como Jacques Tati, es quien más lejos ha llevado su íntima relación. Su película *Mi tío (Mon oncle)* trata de la extinción de un viejo barrio popular ante la implantación de uno nuevo. Pero lo hace desde los personajes, apenas se ven sus calles, plazas y avenidas; su barrio es una cuestión de morfología humana. La película que imaginé quería recoger sobre todo el anecdotario humano durante la construcción del edificio; hasta que el barrio irrumpió en la película con una violencia extraordinaria. En una escena, cuando se encuentran restos humanos romanos en los cimientos, unas calaveras, de pronto la cámara asiste a una serie de testimonios

neighbourhood saw in those skulls: The children seeing death for the first time, what old people said when faced with death, the various religious sensibilities of the neighbourhood. There was a woman who was angry because it was permitted to build in a place that she considered sacred, someone who began to speculate about the past, another woman who said: «*Look, we all get so angry with each other and in the end we all end up in the same hole, everyone, rich and poor alike*». And historical memory appeared when a man, who was sceptical, doubted that they were Roman remains and confidently attributed them to the Spanish Civil War: «*Historical memory? The memory of the present*», he said. Everything surfaced when faced with those skulls. Since that moment, since those scenes, I began to think that it did not make so much sense to make a film about how a building was constructed, that we had to decide whether to include that scene or reject it, because if we accepted it then the construction of that house would have to be turned into a metaphor for the transformation of the neighbourhood and that the film would only make sense if everything that happened in the house was an echo of what was happening there.

*En Construcción* is a turn-of-the-century film; the century changed while we were filming. It really excited me, because I thought that it fitted very well with the history of the Chinese district that arose with the industrial revolution, with working people's housing surrounding the factories until they found their own character, their own appearance. It was a legendary neighbourhood from the 1920s onwards. Georges Bataille, Jean Genet, Pieyre de Mandiargues and many others wrote short stories and novels there. Le Corbusier himself, the least serious and the least publicised, had some beautiful drawings of prostitutes. And the last things that remained that were capable of evoking that scenario of the Chinese district were disappearing before our eyes, along with the century. Today, *El Raval* is the correct name for those who are searching for the proper city, the modern Barcelona, the Barcelona of the Forum. They wanted to erase an entire people's neighbourhood, they wanted to erase its architecture, our heritage.

fascinantes. La calavera es la imagen esencial para un ser humano, y lo que dice un ser humano frente a la calavera es verdaderamente esencial. No tiene nada que ver lo que decimos frente a un cadáver con lo que decimos frente a una calavera. ¿Qué vemos los seres humanos cuando miramos una calavera? Nos vemos a nosotros mismos. Fue impresionante poder escuchar durante diez días tantos testimonios de lo que todo un barrio veía en aquellas calaveras: los niños presenciando por primera vez la muerte, lo que decían los ancianos enfrentados a ella, las distintas sensibilidades religiosas del barrio. Hubo una mujer indignada porque estuviera permitido construir en un espacio que consideraba sagrado; alguien que empezó a especular sobre el pasado; otra mujer que dijo: «*Fíjate, tanto enfadarnos unos con otros y al final todos acabamos en el mismo agujero, todos, tanto ricos como pobres*». Y apareció la memoria histórica, cuando un hombre, escéptico, dudó de que fueran romanas atribuyéndolas, convencido, a la guerra civil: «*La memoria histórica? La memoria del presente*», dijo. Todo afloró ante aquellas calaveras. Desde aquel momento, desde aquellas escenas, empecé a pensar que no tenía tanto sentido hacer una película sobre cómo se construye un edificio; que debíamos decidir si incluir aquella escena o rechazarla, porque si la aceptábamos, la construcción de aquella casa debería convertirse en una metáfora de la transformación del barrio, y que sólo tendría sentido la película si todo lo que pasara en la casa fuera un eco de lo que en él estaba sucediendo.

*En construcción* es una película finisecular, cambiamos de siglo filmando. Me hizo mucha ilusión, porque pensaba que se ajustaba muy bien a la historia del barrio chino que fue surgiendo al filo de la revolución industrial, con vivienda obrera popular alrededor de las fábricas, hasta encontrar un carácter propio, una fisonomía propia. Fue un barrio mítico desde los años veinte. Georges Bataille, Jean Genet, Pieyre de Mandiargues, muchos otros escribieron ahí relatos, novelas. El mismo Le Corbusier, el menos serio, el menos publicitado, tiene unos dibujos preciosos de prostitutas. Y las últimas cosas que quedaban pudiendo evocar aquella realidad del barrio chino estaban desapareciendo delante de nosotros, con el siglo. Hoy, el Raval es el nombre correcto de los que buscan la ciudad correcta, la Barcelona moderna, la Barcelona del Fórum. Se quiso borrar todo un barrio popular, se quiso borrar su arquitectura, su historia, nuestro patrimonio.

José María Pérez González *Peridis*

*With José María Pérez González, Peridis, architect  
 Friday 10th July 2015, 1.30 pm  
 Santa María la Real Foundation  
 Calle Infantas 40, Madrid*

Why the Romanesque, José María? Where does the interest come from? Did you discover it at the School of Architecture, through a lecturer? Are you an architect thanks to the Romanesque?

The Romanesque is my childhood. I grew up living next to a monastery that in the beginning was Pre-Romanesque, later Romanesque, and then started to accept later styles. It was in ruins and I used to play there, to show it. That was my childhood environment, in Aguilar de Campoo, an area full of Romanesque churches. I have always loved drawing and I had to earn a living somehow, and to me, being an architect seemed an exciting job; it was a highly respected profession in those days. Although I was already working in an office in Madrid, I decided to do the degree while working because I liked it, I really liked architecture. At the School of Architecture, I didn't have any specific teacher who pushed me towards the Romanesque, no one related to that world, but I did have a great lecturer, Sáenz de Oíza. He was my teacher and also my friend. Francisco Javier Sáenz de Oíza was a real character. I learned a lot from him; above all, he conveyed to me his passion for architecture. Everything started a few years later when, with the passing of time, I organised a cultural association in an attempt to recover the Romanesque. Nowadays, it is national heritage. That is how my passionate dedication to recovering my childhood was born.

*Con José María Pérez González Peridis, arquitecto  
 Viernes 10 de julio de 2015, 13'30h  
 Fundación Santa María la Real  
 Calle Infantas 40, Madrid*

¿Por qué el románico, José María? ¿De dónde le viene, lo descubrió en la Escuela, se lo debe a algún profesor? ¿Es arquitecto gracias al románico?

El románico es mi infancia. Me crié junto a un monasterio que en principio fue pre-románico, después románico y luego fue admitiendo los estilos posteriores. Estaba en ruinas, jugaba en él, lo enseñaba. Ése fue el entorno de mi infancia, un entorno, el de Aguilar de Campoo, repleto de iglesias románicas. Siempre me gustó mucho dibujar, me tenía que ganar la vida en algo, y la de arquitecto me parecía una profesión apasionante. Ser arquitecto era el máximo en aquellos tiempos. Aunque ya estaba trabajando en Madrid, en una oficina, decidí hacer la carrera trabajando, a pesar del tiempo y el esfuerzo que me supusiera, porque me gustaba, me gustaba la arquitectura. En la Escuela no tuve ningún profesor que me empujara hacia el románico, ninguno relacionado con este mundo. Pero sí tuve un gran profesor, Sáenz de Oíza. Fue mi maestro y además fue mi amigo. Don Francisco Javier Sáenz de Oíza era un personaje. Aprendí mucho con él, me transmitió sobre todo su pasión por la arquitectura. Todo empezó años después, con el paso del tiempo, cuando organicé una asociación cultural para intentar recuperar el románico. Hoy es patrimonio del Estado. De allí nació una apasionada dedicación a la recuperación de mi infancia.



Aguilar de Campoo.



Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campoo.  
Monastery of Santa María la Real, Aguilar de Campoo.

How do you value architectural heritage? What qualities must architecture possess to be considered heritage? Is it just a question of memory?

Historical heritage, cultural heritage, is everything. It is our memory. Without memory we are no one. What are we without memory, if we are finished as soon as Alzheimer's arrives? The loss of heritage is the Alzheimer's of society. Heritage is the best of us; it is what remains from what our ancestors have bequeathed us. It is our life, our childhood. In Aguilar de Campoo, and thanks to its monastery, I have always understood that recovering heritage would mean recovering my memory and childhood and also the memories and childhoods of my grandparents, my great-grandparents and my great-great-grandparents, who lived there and had and experienced all that. Architectural heritage is the place that we walk through and is also the city, our great heritage. It is our culture, our customs, it is who we are, it is what allows us to be who we are, what nourishes us, and is much more important than what we wear or eat.

Although that is the case, society does not always share this consideration regarding heritage in this broad meaning and controversial cases often arise. Beyond mere conservation, should interventions have limits?

Yes, and I believe there is one limit on interventions on heritage. The law states it very clearly: we have to give life to buildings. Except for some that shouldn't have one: we must not insist upon giving Luxor a use, as much as our cathedrals have one. How to

¿Cómo valora el patrimonio arquitectónico? ¿Qué valores debe atesorar la arquitectura para ser considerada patrimonial? ¿Es sólo una cuestión de memoria?

El patrimonio histórico, el patrimonio cultural es todo. Es nuestra memoria. Sin memoria no somos nadie. ¿Qué somos sin memoria, si cuando viene el Alzheimer nos hemos acabado? La pérdida del patrimonio es el Alzheimer de la sociedad. El patrimonio es lo mejor, lo que queda de cuanto nos han legado nuestros antepasados. Es nuestra vida, es nuestra infancia. En Aguilar de Campoo y gracias al monasterio, he entendido siempre que recuperar el patrimonio supondría recuperar mi memoria e infancia, y también la memoria y la infancia de mis abuelos, de mis bisabuelos, de mis tatarabuelos, que vivieron por allí, y tuvieron y usaron todo aquello. El patrimonio arquitectónico es el lugar que transitamos, es también la ciudad, nuestro gran patrimonio. Es nuestra cultura, son nuestras costumbres, es lo que somos, lo que nos permite ser como somos, lo que nos nutre, mucho más importante que lo que vestimos y comemos.

Sin embargo, siendo así, no siempre la sociedad comparte esta consideración sobre el patrimonio en un sentido tan amplio, a menudo surgen casos polémicos. Más allá de la mera conservación, ¿deben tener límites las intervenciones?

Sí, yo creo que hay una limitación en la intervención en el patrimonio. La ley lo dice muy claro: hay que dar vida a los edificios. Salvo a algunos que no deben tenerla: no nos empeñemos en dar uso a Luxor, por ejemplo, por más que nuestras catedrales sí lo tengan. ¿Cómo intervenir en el patrimonio histórico que llega a nuestras manos? Siempre hay que darle un porvenir, al menos hay que mantenerlo. Creo que las lecciones de Ruskin fueron definitivas y dejaron sentadas las bases del cómo intervenir, aunque luego las interpretara Viollet-le-Duc a su manera, pues nunca habló de prístinaciones. Yo tampoco soy partidario ni la ley lo permite. Lo que sí debemos hacer es procurarle un uso respetuoso y decoroso.

El uso que queramos darle en el futuro a algo que lo ha perdido tiene que ser adecuado y razonable. Creo que demasiados arquitectos tenemos confundido el uso que debemos conferir al patrimonio con la necesidad de la impronta. Cuando oigo la palabra impronta, me pongo a temblar. Tenemos que tratar de no dejar nuestra impronta, porque inevitablemente ya lo hacemos cuando intervenimos. Cuando no tiene otro, cuando no queda más remedio que adecuar un edificio antiguo

intervene on the historical heritage that we receive? We always have to give it a future, or at least preserve it. I think that Ruskin's lectures were decisive and laid the foundations for how to intervene, although these were then interpreted by Viollet-le-Duc in his own style, who never spoke of reprimandations. I am not in favour of it, nor does the law allow it. What we must do is provide heritage with a respectful and dignified use. The future use that we wish to give something that has lost its use must be appropriate and reasonable. I believe that too many architects confuse the use that we must give to heritage with the need to leave their own stamp. When I hear the word "stamp", I start to tremble. We have to try not to leave our stamp, because that is what we always inevitably do when we intervene. When there is no other way, when there is no alternative but to adapt an old building so that it can take on a different, modern use, we introduce our installations through very extreme interventions to guarantee a present and future life. We should stop interventions where the presence of the architect starts to become overwhelming and we should begin by asking the building for permission to enter with the greatest respect. There is a difference between being discernible and being noticeable, and when we say that the stamp is noticeable we mean that we are showing off. Too often we wish to be modern and use modern materials when we have traditional materials available that, treated as God intended, make it possible to discern interventions without misleading anyone. We should apply the very relevant old saying «*When in Rome do as the Romans do*» to ourselves. Of course, if we had to install some new doors, it wouldn't make any sense to be obsessed with making an exact copy of the old ones, but it would make sense to think that by using very jarring, very different materials, they would age differently. Patinas are very important indeed and often we fail to respect them. Patinas change when materials change and they age differently. An old building should be old forever, including its wrinkles, grey hairs and scars, with unmistakable marks if it has survived a war, for example. We have to understand that monuments are also



Eugène Viollet-le-Duc. Félix Nadar, 1879.



John Ruskin, c.1857.

para que admita un uso distinto y actual, ya introducimos con intervenciones muy duras nuestras instalaciones para garantizarle una vida presente y futura. Debemos detener las intervenciones allí donde la presencia del arquitecto empieza a ser abrumadora, tendríamos que empezar pidiéndole permiso al edificio, entrar con el máximo respeto. Una cosa es que se distinga y otra distinta que se note, y cuando decimos que la impronta se nota es que estamos dando la nota. Demasiadas veces queremos ser modernos y utilizar materiales modernos cuando tenemos a nuestra disposición materiales tradicionales que, tratados como Dios manda, logran que se distingan las intervenciones sin engañar a nadie. Deberíamos aplicarnos el refrán español «*Donde fueres haz lo que vieres*», tan rotundo. Evidentemente, si tuviéramos que poner unas puertas no tendría sentido obcecarnos con una copia exacta de las que hubo, pero sí pensar que con materiales muy discordes, muy distintos, envejecerán de distinta manera. Las páginas son importantísimas, a menudo no las respetamos. Cambian las páginas cuando los materiales cambian, envejecen de distinta manera. Un edificio antiguo debería ser antiguo siempre, con sus arrugas, sus canas y sus cicatrices, con huellas profundas si por ejemplo pasó por él la guerra. Tenemos que entender que el monumento es también documento, y con frecuencia, cuando intervenimos en el edificio, ocultamos totalmente el documento que es, enmascarándolo con unas pieles envolventes modernas. Estoy totalmente en contra de pretender ser moderno a toda costa en las intervenciones arquitectónicas. Creo que las mejores acaban siendo las menores, las más respetuosas.

Sin embargo, parece inevitable construir sobre lo construido, superponer un tiempo al anterior. De hecho, siempre las fábricas han soportado un siglo sobre otro, sobre las románicas se construyeron las góticas...

No, claro, no podemos renunciar a construir para poder usar esas fábricas, no se trata de renunciar. Pero deberíamos hacerlo de acuerdo con lo que eran aquellos tiempos. Cada tiempo tiene una percepción. Cuando alguien construía una capilla gótica o quería una iglesia románica estaba en un tiempo determinado, que tenía un criterio determinado, pero que en general solía utilizar unos mismos materiales y unas transiciones entre

documents, and often when we intervene on a building, we totally hide the document that it is, masking it with modern enveloping skins. I am completely against trying to be modern at all costs in architectural interventions. I believe that the best interventions are the smallest, the most respectful ones.

However, building upon what has been built and superimposing one time on top of another seems unavoidable. Actually, brickwork has always supported one century on top of another; Gothic brickwork was built on top of Romanesque brickwork...

No, of course, we can't just stop building because we have to use one particular brickwork, it's not about stopping, but we should build in accordance with what those times were like. Each age has its own perception. When someone built a Gothic chapel or wanted a Romanesque church they were in a certain age, which had a certain criterion, but, in general, people used the same materials and made transitions between them, and although often they were extreme, they were always very respectful. We have a perfect example of this type of extreme, respectful intervention, the mosque of Cordoba. The contrast between the Muslim mosque and the Christian cathedral is tremendous, and yet the connection between them is perfect, because there was a lot of respect for the first building. It's true that one part was destroyed, but the transition using the system of arches is perfect. There was an enormous amount of respect. In contrast, I believe that, nowadays, too often we use old buildings as a pretext to leave behind our things. What can we join our things with? What can we mix it with? What are we trying to achieve? To leave our stamp? Or, above all, to ensure that what remains of a building stands out? Sometimes, due to pride, we reverse the value that old buildings have, and we make interventions shine so that they are noticed more than what came before them.

What value can retaining the original use have, such as in a cathedral you mentioned earlier, not to change it, not to introduce a new use?

Buildings change their uses because they lose the ones they used to have. There is no doubt that in Spain many convents and monasteries are being and will be left unused; fantastic monuments for which it will be very difficult to find other uses. And if we don't give them a use, they will end up falling into ruin. This



Monasterio de San Benito el Real, Valladolid.  
Monastery of San Benito el Real, Valladolid.

¿Qué valor puede tener el mantenimiento del uso original, como en una catedral decía antes, no cambiarlo, no introducir uno nuevo?

ellos, aunque a veces fueran violentas, siempre muy respetuosas. Tenemos una intervención ejemplar de esta violencia respetuosa, la mezquita de Córdoba. El contraste entre la mezquita musulmana y la catedral cristiana es tremendo, y sin embargo el ensamble entre ellas es perfecto porque el respeto hacia el edificio primero fue muy grande. Es verdad que destruyeron una parte, pero la transición con el sistema de arcos es perfecta. Tuvieron una enorme intención de respeto. Por el contrario, creo que hoy, demasiadas veces, utilizamos los edificios antiguos como un pretexto para dejar nuestras cosas. ¿A qué unimos lo nuestro, con qué lo mezclamos? ¿Qué es lo que pretendemos? ¿Dejar nuestra impronta? ¿O que el edificio, lo que pueda quedar, destaque por encima de todo? A veces, por soberbia, invertimos el valor que tienen, hacemos que brille más la intervención, que se aprecie mucho más la intervención que la preexistencia.

Los edificios cambian de uso porque pierden el que tenían. Qué duda cabe que en España muchos conventos y monasterios van a quedar y están quedando sin uso, monumentos fantásticos a los que va a ser muy difícil darles otro. Y si no les damos un uso, acabarán viniéndose abajo. Uno, casi cualquiera, me atrevería a decir. Cuando he tenido invitados para visitar alguna zona y han visto avergonzados iglesias románicas albergando pacas o acogiendo unas vacas, siempre les he dicho que mientras haya paja o ganado debajo, habrá tejas arriba. Cuando dejen de usarse, se vendrán abajo, y llegarán luego los sempiternos saqueadores... No olvidemos que fueron los cuarteles los que preservaron los conventos y colegios de Alcalá de Henares, hasta que llegó la universidad. Igual que al monasterio de San Benito lo salvó el cuartel de San Quintín, cuando se estableció allí, en Valladolid. En el momento en el que desapareció el cuartel, aquello se vino abajo. No siempre tenemos la posibilidad de hacer paradores en edificios conventuales o hacer universidades en edificios cuartelarios. Pero a veces sí, y sin embargo desaprovechamos oportunidades. No planificamos adecuadamente y somos



Maià de Montcal, Girona.

could happen to any convent or monastery, I would dare to say. When I have had guests to visit certain areas and they have been ashamed to see Romanesque churches housing bales or cows, I have always told them that as long as there are hay bales or cattle below, there will always be a roof above. When buildings cease to be used, they will fall into ruin and then the ever-present looters will arrive... We should not forget that it was the army barracks that preserved the convents and schools of Alcalá de Henares until the university arrived and that the San Quintín barracks, when they were established in Valladolid, saved the monastery of San Benito. As soon as the barracks disappeared, it fell into ruin. We do not always have the option of turning old convents into state-run luxury hotels or universities into barracks buildings. But, sometimes we do, and yet we waste these chances. We don't plan sufficiently and we are perfectly capable of building a new university for years when, next to it, there are buildings in disuse that need a present and a future. Being the use fundamental, they only require respect and that the new building be in keeping, be similar to the original, without the programme being forced. In the end, respect says everything. The greatest problem regarding the buildings where we intervene is that the requirements programme can destroy them, that it might be necessary to carry out an archaeological excavation, that we might have to raise them and remove an enormous cellar for parking spaces, for kitchens, for whatever... Too often we see them as an experimental mixed bag: "OK, that goes there, fine, that fits... let's put this here and that there..." We have the requirements, the legislation, the use, our own taste, but in the end, the building, which is the text, ends up being turned into a pretext. Of course I am a staunch supporter of respectful restoration, and never of a new addition that represents a drastic alteration. In any case, it's very difficult. I never forget the old saying that "you can't make an omelette without breaking eggs". Of course, to place new installations in a building you have to do things, and, rather than doing so floor by floor, you will think that it is better if they are covered, accessible,

capaces de construir durante unos años una universidad nueva teniendo al lado, en desuso, edificios que necesitan un presente y un futuro. Siendo el uso fundamental, sólo requiere decoro, que el nuevo sea acorde, semejante al original, sin que fuerce el programa. El decoro acaba diciéndolo todo. El mayor problema de los edificios en los que intervenimos es que el programa de necesidades pueda reventarlos, que haya que hacer una excavación arqueológica, que tengamos que levantarlos y sacar un sótano enorme para aparcamiento, para cocinas, para no sé qué más... Demasiadas veces los vemos como si fueran un cajón de sastre: "Está ahí, bien, me vale, cabe... meto esto, meto lo otro...". Tenemos las necesidades, la normativa, el uso, nuestro propio gusto, y al final el edificio, que es el texto, acaba convertido en un pretexto. Desde luego soy partidario acérrimo de la rehabilitación respetuosa, y nunca de una nueva implantación que suponga una alteración drástica. En todo caso, es muy difícil. No se me olvida ese dicho famoso, que para hacer una tortilla siempre hay que cascar algún huevo. Evidentemente, para meter instalaciones nuevas en un edificio hay que hacer cosas. Y mejor que hacerlo planta por planta, pensarás que es preferible que estén centralizadas y visitables bajo cubierta. Pero ¿y la cubierta de madera, qué hacemos con ella? Pensarás también en el relativo aprovechamiento que pueda tener, y en lo que la normativa contra incendios y las evacuaciones puedan condicionarla. No es fácil, nos movemos entre la voluntad, la necesidad, la normativa, la conveniencia...

¿Qué podemos hacer entonces con este ingenioso patrimonio?

Bueno, estamos abocados a una nueva desamortización, la de miles de iglesias a las que ya ni siquiera van los curas a decir misa. El mundo rural está desapareciendo, no tiene población, y al no tenerla, sus templos acabarán hundiéndose. Lo estamos viendo en el románico de toda España. Por eso estamos empeñados en la divulgación del románico y nos hemos lanzado a hacer la enciclopedia<sup>1</sup>, para ver cómo la sociedad lo valora y qué podemos hacer para mantenerlo. Porque, aunque sólo sea como un elemento del paisaje, resulta

centralised spaces. But what can we do with the wooden roof? You will also have to think about the relative usefulness that it could have, which could be limited by the legislation on fires and evacuations. It's not easy; we oscillate between our wishes, necessity, legislation, convenience...

What can we do with this enormous heritage?



Ermita de Nuestra Señora de Serosas,  
Montealegre de Campos, Valladolid.  
Hermitage of Our Lady of Serosas,  
Montealegre de Campos, Valladolid.

We can appreciate a fine collection in all of these landscape photos hanging on the walls. Do you share the view of landscape as another piece of heritage to be preserved and protected?

Well, we head toward a new expropriation of thousands of churches that not even priests visit to say mass. The rural world is disappearing, its population is shrinking and, therefore, its places of worship will end up falling into ruin. This is what we are seeing in the Romanesque throughout Spain. That is why we are focussed on raising awareness about the Romanesque and we have launched the encyclopaedia<sup>1</sup>, to see how society values it and what we can do to preserve it. Because, although it may be just one element of the landscape, it is essential. A Romanesque hermitage on a hill changes the landscape. With the hermitage, the landscape is beautiful, but without it, it is just another piece of scenery. The hermitage places the finger of man and the finger of God on that hill, so that an unassuming landscape becomes important, beautiful... «*The only place that is empty, with human solitude, is that through which no man has passed*» as a poem by César Vallejo says. The place through which man has passed is the only one free of solitude. If a fantastic work has also been left, with eight or ten centuries of life, of history, a visual and spiritual landmark for generations and generations of locals, then that landscape is a sign of an unforgettable identity.

Of course, landscape is essential. Our landscape is a landscape of man, made by man. For me, there are three essential parameters within which we have always worked in our foundation: adding value to heritage, adding value to the landscape and adding value to people. Santiago Amón said that monuments should be declared to those people who stayed in their towns and villages, especially those living in deserted areas, but that if they behaved



Ermita de Bermiego, Asturias.  
Bermiego Hermitage, Asturias.

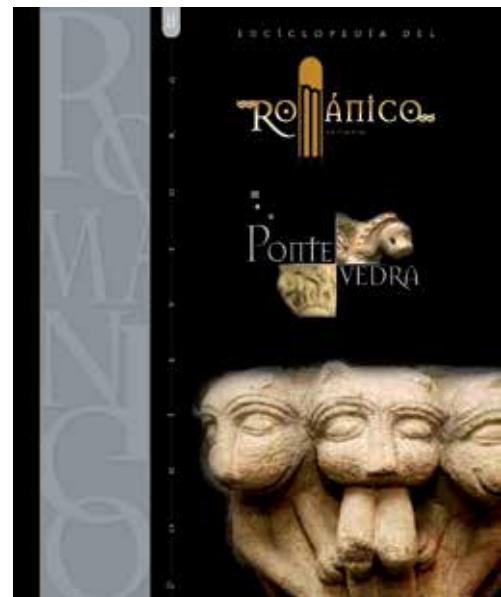
esencial. Una ermita románica en una colina cambia el paisaje. Ese paisaje, así, resulta hermoso, pero sin ella es un paisaje más. Lo que hace esa ermita es poner el dedo del hombre y el dedo de Dios en esa colina, para que un paisaje intrascendente se convierta en trascendente, en hermoso... «*El lugar por donde el hombre no ha pasado está sólo de soledad*» dice un poema de César Vallejo. Solamente no está solo el lugar por donde ya ha pasado el hombre. Si además ha dejado una pieza fantástica, con ocho o diez siglos de vida, de historia, referencia visual y espiritual para generaciones y generaciones de lugareños, ese paisaje es una seña de identidad imborrable.

Se aprecia bien en todas estas fotos de paisajes que tienen colgadas en las paredes, una buena colección. ¿Comparte la valoración del paisaje como otro patrimonio más a preservar y proteger?

Claro, el paisaje es fundamental. Nuestro paisaje es un paisaje del hombre, hecho por el hombre. Para mí hay tres parámetros esenciales con los que hemos trabajado todos estos años en nuestra fundación: añadir valor al patrimonio, añadir valor al paisaje y añadir valor a las personas. Santiago Amón decía que había que declarar monumentos a las personas que quedan en los pueblos, sobre todo a las que viven en zonas despobladas, pero que al que se comportara mal se le debería incoar un expediente de desafectación, “Usted ya no es monumento”. Y es verdad, la gente que

badly then decommissioning proceedings should be brought against them: "You are no longer a monument". And it's true, the people that remain in villages are monuments, because they know traditions that are being lost, because they possess memories that only they have, because they know how to do things in order to live in harmony with nature. We wouldn't know, we wouldn't be able to survive there, but they have done so for millennia.

Would it be good to have more foundations like yours? One for Gothic, another for...



Tomo dedicado a Pontevedra en la *Encyclopaedia del románico de la Península Ibérica*.

A volume dedicated to Pontevedra in the *Encyclopaedia del románico de la Península Ibérica*.

No, not necessarily. I advise against it, since it entails an enormous amount of work. Our foundation, Santa María la Real, is patrimonial; it is for all types of heritage. We have put the focus on the Romanesque because it is truly in danger. The Gothic is more urban. The Romanesque is very rural. If what is rural disappears, then obviously the Romanesque disappears. However, there is tourism, there are cultural options, and we are considering how we can continue to keep it alive, preserving it as best we can. Rather than suggesting other foundations, I would advise the public to be aware that our heritage can no longer continue just with the aid of the authorities. That time has gone and has gone for everyone, including the great museums of the world. The whole of society needs to become involved in order to help preserve our heritage, because if it doesn't disappear today, it will in the future. What is the solution? Public action based around associations, foundations, friends... but always for pleasure. That is the first rule. We have always gone out to enjoy our heritage and to share and enjoy it in situ, preserving it, organising cultural activities, concerts, pilgrimages... and also providing information on television, so that it can be enjoyed visually, so people can say: "Hey, this is a place where people have fun".

<sup>1</sup> With the three volumes dedicated to the Romanesque in Barcelona, the *Encyclopaedia del Románico en la Península Ibérica*, which the Santa María la Real Foundation has been working on for over two decades, now totals 45 volumes; a project that, together with the Románico Digital website, is used to help raise international awareness about the Romanesque in the Iberian Peninsula.

Convendrían más fundaciones como la suya, una para el gótico, otra...

queda en los pueblos son monumentos porque conocen tradiciones que se están perdiendo, porque atesoran recuerdos que sólo ellos tienen, porque saben hacer las cosas para vivir de acuerdo con la naturaleza. Nosotros no sabríamos, no seríamos capaces de sobrevivir allí, y ellos lo han hecho durante milenarios.

No, no necesariamente. Además lo desaconsejo, lleva muchísimo trabajo. Nuestra fundación, Santa María la Real, es patrimonial, para todo el patrimonio. Hemos puesto el foco en el románico porque verdaderamente está en peligro. El gótico es más urbano. El románico es muy rural. Si lo rural desaparece, el románico desaparece, es obvio. Pero hay turismo, hay posibilidades culturales, y estamos pensando a ver de qué manera podemos seguir dándole vida, manteniéndolo lo mejor posible. Más que aconsejar otras fundaciones, yo aconsejaría a la sociedad que tome conciencia de que el patrimonio ya no van a poder continuar salvándolo sólo las administraciones. Ha pasado el momento y ha pasado para todos, también para los grandes museos del mundo. Se tiene que implicar toda la sociedad para contribuir a conservar el patrimonio, porque si no desaparece hoy, lo hará en el futuro. ¿Cuál es la fórmula? Movilización social en torno a las asociaciones, a las fundaciones, sus amigos... pero sobre todo disfrutarlo. Esto es lo primero. Nosotros siempre hemos salido a disfrutar del patrimonio y a compartir su disfrute, *in situ*, manteniéndolo, haciendo actividades culturales, conciertos, romerías... Y también dándolo a conocer en televisión, para poder disfrutarlo visualmente, para poder decir: "Oiga, éste es un sitio donde se viene a pasarlo bien".

<sup>1</sup> Con los tres tomos dedicados al románico en Barcelona, la *Encyclopaedia del Románico en la Península Ibérica*, en la que la Fundación Santa María la Real lleva trabajando más de dos décadas, alcanza los 45 tomos; un proyecto que, unido al portal Románico Digital, está sirviendo para contribuir a la difusión internacional del románico de la Península Ibérica.

Cables y tuberías.  
Rehabilitaciones  
Wires and Pipes.  
Restorations

CARLOTA ÁLVAREZ BASSO  
ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA

Carlota Álvarez-Basso

With Carlota Álvarez Basso,  
Director of Matadero Madrid  
Thursday 23rd July 2015, 12.00 pm  
Matadero Madrid  
Plaza de Legazpi 8, Madrid

In the light of Matadero's experience, what can be understood as heritage nowadays? How far does your idea of heritage reach? What importance can activities and less-conventional uses have?



Matadero Madrid, vista aérea.  
Matadero Madrid, aerial view.

I think that the word "heritage" is very broad, especially from the point of view of a cultural manager, as in my case. I would talk about tangible heritage and, of course, intangible heritage, which is basically what we are working with here at Matadero, with a varied cultural programme that is open by nature and welcoming to public initiatives, proposals from the artistic fabric and proposals from the associative fabric. I believe that, in this sense, Matadero is a great success for Madrid City Council for two reasons: It has been the tool that has promoted the conservation and recovery for the public of some excellent examples of Madrid industrial architectural heritage, and, at the same time, it is the vehicle for the activation of the intangible heritage of the city, of its associative and creative fabric. That's why I believe that the success it is enjoying and its national and international visibility, which is truly exceptional, are proof of the good combination shown by the 1,092,096 visitors we had last year: we are successfully promoting a particular kind of architectural heritage and we have also been successful in its architectural recovery, which, in my opinion, has seen some memorable interventions.

Con Carlota Álvarez Basso,  
directora de Matadero Madrid  
Jueves 23 de julio de 2015, 12h  
Matadero Madrid  
Plaza de Legazpi 8, Madrid

Con la experiencia que supone Matadero, ¿qué cabe entender hoy por patrimonio? ¿Hasta dónde alcanza su idea de patrimonio? ¿Qué importancia pueden tener las actividades, los usos algo menos convencionales?

Creo que la palabra patrimonio es muy amplia, sobre todo desde el punto de vista de una gestora cultural, como es mi caso. Yo hablaría de patrimonio material y, desde luego, de patrimonio inmaterial, que es con lo que fundamentalmente estamos trabajando aquí en Matadero, con una oferta cultural variada, con una vocación de porosidad, de permeabilidad hacia la iniciativa ciudadana, a las propuestas de tejido artístico, a las propuestas del tejido asociativo. Creo que en ese sentido Matadero es un gran acierto del Ayuntamiento de Madrid por dos motivos: ha sido la herramienta que ha propiciado la conservación y recuperación para la ciudadanía de unos excelentes ejemplos del patrimonio industrial arquitectónico madrileño, pero, al mismo tiempo, es el vehículo de activación del patrimonio inmaterial de la ciudad, de su tejido asociativo y creativo. Por lo tanto, creo que el éxito que está teniendo, y su visibilidad nacional e internacional, con un crecimiento realmente exponencial, avalan esta buena combinación que evidencian los 1.092.096 visitantes que tuvimos el año pasado: estamos activando de forma acertada un particular patrimonio arquitectónico, y también hemos acertado en su recuperación arquitectónica, que a mi juicio ha tenido unas intervenciones memorables.

This is a splendid collection of interventions and the team of architects is amazing but, without doubt, its success is that it has become a benchmark for the culture of Madrid, that you have managed to interest and take the whole city along with you.

In my opinion, the success of Matadero Madrid and the international visibility we are achieving, which is truly amazing—I am presenting Matadero outside of Spain once a month, invited by different countries—, are due to three good decisions by Madrid City Council. One is that, in the DNA of the project, there is a desire for it to be a mixed institution, public-private. Today, this is public land, we are the Council, and yet, four public institutions and five ones that are private or are being managed by professional associations are living and working together; for example, there is the Design Centre managed by the Madrid Design Foundation of the Association of Madrid Designers (DIMAD), or the *Factoría Cultural Madrid*, part of the Association Supporting Entrepreneurship Initiatives in Cultural and Creative Industries, or the Production Centre for Plastic and Visual Artists of the Associated Visual Artists of Madrid (AVAM). This system has been a great success. In my opinion, the second decision is that this recovery and restoration work of buildings and of the former municipal slaughterhouse has been carried out as resources became available to do so. The process began in 2006 but has not finished yet; Matadero has not been 100% developed. What I mean is that we are thinking of projects, that we are an ever-changing institution, not just metaphorically, but literally too. We are involved in a very changeable programme, we are attempting to make social innovation through our programme, but also through the architectural interventions themselves, which are quite experimental and new. We are constantly changing. Matadero is not a fixed institution, nor do we want it to be. There is no definitive photo of Matadero. This is also a good decision, because its global cost today is 122 million euros, of which Europe has paid part, the Council has paid another part, the government another part and a private initiative has paid the substantial final part of 22 million euros. The Council could never have taken on this massive project without dividing it over 12 years, 12 financial years. And finally, the other good decision by the

La colección de intervenciones es espléndida, el conjunto de arquitectos magnífico, pero el éxito, sin duda, es haberlo convertido en referencia para la cultura de Madrid, haber logrado interesar y traer a toda la ciudad.

A mi juicio, el éxito de Matadero Madrid y la visibilidad internacional que estamos teniendo, que realmente es brutal —estoy presentando Matadero fuera de España una vez al mes, invitada por algún país—, se deben, a mi juicio, a tres aciertos del Ayuntamiento de Madrid. Uno es que en el ADN del proyecto está el deseo de que fuese una institución mixta, público-privada. A día de hoy, esto es suelo público, somos Ayuntamiento, y sin embargo conviven cuatro instituciones que son públicas y cinco que son privadas o están gestionadas por asociaciones profesionales, véase la Central de Diseño gestionada por la Fundación Diseño Madrid del DIMAD, o la Factoría Cultural Madrid de la Asociación de Apoyo al Emprendimiento en las Industrias Culturales y Creativas, o el Centro de Producción para artistas plásticos y visuales de la AVAM (Artistas Visuales Asociados de Madrid). Esta fórmula ha sido un grandísimo acierto. El segundo, a mi juicio, es que este trabajo de recuperación y rehabilitación de los edificios y del antiguo matadero municipal se ha hecho conforme se iban disponiendo recursos para hacerlo. Se inició el proceso en el año 2006 pero todavía no se ha terminado, Matadero no está desarrollado al 100%. Quiero decir que estamos permanentemente en obras, que somos una institución cambiante, no sólo metafórica, literalmente también. Estamos inmersos en una programación muy cambiante, estamos intentando hacer innovación social desde la programación, pero también desde las mismas intervenciones arquitectónicas, que son bastante experimentales y novedosas. Estamos cambiando permanentemente. Matadero no es una institución fija ni queremos serlo. No hay una foto fija de Matadero. Esto también es un acierto, porque su coste global, a día de hoy, es de 122 millones de euros, de los cuales Europa ha puesto una parte, el Ayuntamiento ha puesto otra, el Estado ha puesto otra y la iniciativa privada ha puesto otra parte sustancial, 22 millones. En ningún momento el Ayuntamiento solo hubiera podido asumir esta gran obra sin repartirla en 12 años, en 12 ejercicios. Y por último, el otro acierto del Ayuntamiento, a mi juicio,



Maria Langarita y Víctor Navarro, Red Bull Music Academy.  
Maria Langarita and Victor Navarro, Red Bull Music Academy.



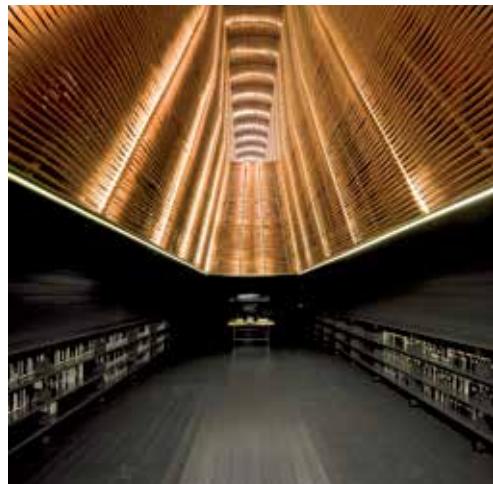
Matadero Madrid desde Madrid Río.  
Matadero Madrid from Madrid Río.

Council is having linked Matadero to Madrid Río Park, which without doubt has been a very important connection. We have a very good relationship. Matadero can't be understood without considering its relationship with Madrid Río Park and, in my opinion, nor can Madrid Río Park without Matadero. We have two doors opening directly onto Madrid Río Park and the footfall is enormous. Matadero is an enclosed space, but has five doors opening onto the street, which in practice makes it a public space. For the purposes of town planning, it was considered as the end of the recovery of the Manzanares river. Therefore, all of the development outside of the buildings was managed by the same team of architects of Madrid Río, Burgos & Garrido and Fernando Porras, because it makes absolute sense that we will be its continuation and end. In addition, as we are a centre for contemporary cultural creation and are connected to contemporary architecture, there is a constant flow of visitors. Normally, those who come to visit us end up at Madrid Río Park, and vice versa, those who have come to visit Madrid Río Park usually end their visit with us. And we also have our bicycle scheme, which we mustn't forget. At Matadero, we

es haber vinculado Matadero a Madrid Río, que sin duda ha sido un vaso comunicante muy importante. Tenemos una relación muy buena. No se puede entender Matadero sin la relación con Madrid Río y, a su vez, Madrid Río, a mi juicio, sin Matadero. Tenemos dos puertas abiertas directamente a Madrid Río y la afluencia de público es enorme. Matadero es un espacio acotado, pero con cinco puertas a la calle, por lo que resulta en la práctica un espacio público. A efectos del plan urbanístico, se consideró como finalización de la recuperación del río Manzanares. Por lo tanto, toda la urbanización exterior de los edificios ha estado dirigida por el mismo equipo de arquitectos del Madrid Río, Burgos & Garrido y Fernando Porras, porque tiene pleno sentido que seamos su continuación y finalización. Por otro lado, al tratarse, como he dicho, de un centro cultural de creación contemporánea y estar vinculado a la arquitectura contemporánea, el trasvase de visitantes es continuo, normalmente quienes vienen a visitarnos terminan en Madrid Río, y viceversa, quienes han venido a Madrid Río suelen terminar con nosotros. Y también tenemos el asunto de las bicicletas, imposible no considerarlo. Desde Matadero llevamos muchos años reivindicando la cultura de la bicicleta a través de nuestro Festibal con b de bici, que celebramos dos veces al año desde hace cuatro. Y también con una escuela de ciclistas asociada al alquiler de bicicletas que tenemos. Lo que realmente queremos es que la gente salga del metro, alquile la bicicleta en Matadero y salga hacia Madrid Río. Ese continuo ir y venir entre Madrid Río y Matadero es una realidad, afortunadamente, porque al principio no estaba tan claro que fuese a funcionar. En su día fue una decisión muy certera por parte de los políticos madrileños, y la fortuna de la ciudad ha sido que la rehabilitación y la puesta en marcha de ambos hayan coincidido en el tiempo. Fíjate, la semana pasada tuvimos una visita de unos arquitectos de Harvard porque, efectivamente, Madrid Río y Matadero son finalistas en un premio internacional importante, y venían precisamente a estudiar cómo es esta relación entre Madrid Río y Matadero.

have been supporting the culture of cycling for many years through our *Festibal* with “b” for bicycle, which we have been holding twice a year for four years. And there is also a cycling school associated with the bicycle rental that we offer. What we really want is for people to come out of the metro, rent a bicycle at Matadero and head towards Madrid Río Park. This constant coming and going between Madrid Río Park and Matadero is now fortunately a reality, because, at the beginning, it wasn't too clear that it was going to work. At the time, it was a very wise decision by Madrid politicians, and the city has been lucky in that the restoration and the putting into operation of both have happened at the same time. Just imagine, last week we had a visit from architects from Harvard because Madrid Río Park and Matadero are finalists in a major international competition and they came to study the relationship between Madrid Río Park and Matadero.

How important is the variety of interventions? The result offers great diversity.



Jose María de Churcichaga y Cayetana de la Quadra-Salcedo, Cineteca.

José María Churcichaga and Cayetana de la Quadra-Salcedo, Cineteca.

And above all, by having made public tenders so that each building was restored by a different architect or architecture studio. With the size of Matadero, currently 65,000 m<sup>2</sup> of net floor area, if it had been restored by just one architecture studio it would now be very dull indeed; it would have been a real shame. We can objectively say that it is an open-air museum about modern Spanish architecture, and that is how it is perceived by—and I'm not exaggerating here—hundreds of visits a year that we have from architects or schools of architecture or national and international students of architecture to see our buildings. These visits now form part of our work and we have a person from my team who is devoted exclusively to them. *In fact*, the first book about Matadero's architecture is going to be published in France in the next three months, at the end of the year, by the Lyon National School of Architecture. It's going to be published in French and English, and we are going to prepare the Spanish edition. Do you know that there are ten French students doing their doctoral theses on Matadero's architecture?



Antón García-Abril, Casa del Lector.

Antón García-Abril, the Reader's House.

Y sobre todo habiendo hecho concursos públicos para que cada edificio fuese intervenido por un arquitecto o estudio de arquitectura diferente. Con el volumen que tiene Matadero, actualmente 65.000 m<sup>2</sup> útiles, si hubiese sido rehabilitado por un solo estudio de arquitectura a día de hoy sería aburridísimo, hubiera sido realmente una lástima. Objetivamente, podemos decir que es un museo al aire libre de la arquitectura actual española, y así lo perciben, es cierto, no exagero, cientos de visitas anuales que tenemos de arquitectos o escuelas de arquitectura o estudiantes de arquitectura nacionales e internacionales para visitar nuestros edificios. Son ya parte de nuestro trabajo, tenemos una persona de mi equipo dedicada exclusivamente a estas visitas. *De facto*, el primer libro sobre la arquitectura del Matadero se va a publicar en Francia dentro de tres meses, a finales de año, editado por la Escuela de Arquitectura de Lyon. Va a estar publicado en francés e inglés, y nosotros vamos a hacer la versión española. ¿Sabes que hay diez estudiantes franceses haciendo su tesis doctoral sobre la arquitectura del Matadero?



Andrés Jaque, *Escaravox Populi*.

How far do you think this symbiosis of assets, of industrial architecture and the production of constantly-changing activities, can be taken? Is it this industrial architecture that makes it possible or helps to make these interior interventions able to easily accept new uses and activities? What does architecture win and lose by preparing its spaces so that, one hundred years later, any type of event can be held in them?

I believe that the architectural interventions that have been carried out at Matadero Madrid are very consistent with what we are doing regarding our programme, and, of course, the content and structure are consistent. Matadero is a centre for contemporary creation and it would have been absolutely illogical to have kept the buildings as they were at the beginning, completely unsuited to their new uses. We should also bear in mind that we are talking about contemporary architecture and it would also have been absurd not to have a dialogue between architectural languages separated by a century; for example, the Escaravox Populi by Andrés Jaque, which is a curious invention, includes built-to-order elements in order to bring the outside space alive for the public, and these are perfect for our context and work very well. I think that this is what interests people. They come expecting to see contemporary culture, contemporary creation in all disciplines, be that music, design, literature, film, the plastic arts, theatre, community art, and, of course, they expect to see it in a context of contemporary architecture. It wouldn't make any sense to do everything that we are doing regarding programmes suggested by the public and by

Esta simbiosis de activos, la arquitectura industrial y la generación de actividades cambiantes, ¿hasta dónde piensa que se puede llevar? ¿Es esta arquitectura industrial la que permite o favorece que estas intervenciones interiores puedan acoger con facilidad nuevos usos y actividades? ¿Qué gana y qué pierde la arquitectura preparando sus espacios para que en ellos, cien años después, pueda acontecer cualquier cosa?

Creo que las intervenciones arquitectónicas que ha habido en Matadero Madrid son muy acordes con lo que nosotros estamos haciendo en cuanto a programación, sin duda concuerdan contenido y continente. Matadero es un centro de creación contemporánea y hubiera sido absolutamente ilógico que se hubiesen mantenido los edificios como tal estaban al principio, ajenos por completo a los nuevos usos. Y además habría que tener en cuenta que estamos hablando de arquitectura contemporánea, también hubiese sido también absurdo que no hubiera existido diálogo entre lenguajes arquitectónicos que difieren un siglo. Por ejemplo, los Escaravox Populi de Andrés Jaque, un invento raro, unos elementos pedidos a medida para activar el espacio exterior con el público, son perfectos para nuestro contexto, funcionan muy bien. Creo que esto es lo que le interesa a la gente. Vienen esperando ver cultura contemporánea, creación contemporánea en todas las disciplinas, ya sea música, diseño, literatura, cine, artes plásticas, teatro, arte comunitario, y claro, esperan descubrirla inserta en un contexto de arquitectura contemporánea. No tendría ningún sentido hacer todo lo que estamos haciendo de programas propuestos por la ciudadanía y por los artistas en un marco de un teatro a la italiana, barroco. No parece que tenga sentido. Nuestro teatro es un fantástico cubo negro que se adapta perfectamente a los diferentes formatos teatrales de hoy en día, performativos, todos diversos entre sí. En el Fringe estamos haciendo representaciones teatrales en los sótanos, en los ascensores, en los cuartos de baño, en automóviles aparcados en mitad de la plaza, en el teatro también, con un escenario a la italiana, con un escenario circular. Siempre todo con la posibilidad de cambiar. Ha sido un grandísimo acierto de nuestros arquitectos puesto que las intervenciones han sido pocas. Tengo entendido que además, en muchos concursos, se les pidió la reversibilidad de las intervenciones arquitectónicas, y quizás, también por eso, han sido menores. La traza del edificio anterior y del uso anterior se percibe en todas las intervenciones y, sin embargo, se han adecuado perfectamente a los usos actuales de un centro de creación contemporánea.

artists within the context of an Italian-style, baroque theatre. That doesn't make sense. Our theatre is a fantastic black cube that is perfectly suited to different modern dramatic formats that are performative and all different from each other. At the Fringe, we are putting on theatrical performances in the cellars, in the lifts, in the bathrooms, in cars parked in the middle of the square, and in the theatre too, using a circular, Italian-style stage. And everything can change at any time. It was a great decision by our architects, as there have been few interventions. It is my understanding that also, in many tenders, the reversibility of architectural interventions was required and, perhaps for that reason, they have been minor. The outline of the previous building and signs of its previous use can be seen in all the interventions, but they have still been perfectly adapted to the current uses of a centre for contemporary creation. This is not an easy balance to achieve, as shown by many of the architectural heritage buildings that have been reconverted into cultural institutions, which we have many examples of in Spain.

Have the effects of the conservation and restoration of heritage made Matadero an example to be followed? Could the system be replicated? What conditions would its application require?

Your question about whether the system could be replicated is very interesting. Matadero is a model, from an architectural point of view and also regarding its programmes and content, not just for many national institutions but also international ones. Just last week, I had the pleasure of welcoming the mayor of Seville and the mayor of Malaga, and I returned from Mexico two days ago because they want to construct a Matadero in Guadalajara, and I am going to Quito in September because they want to construct another one there. We are an institution that is being replicated internationally. Of course, they are not just interested in the content, which obviously is the first thing they ask about. Matadero's content would be nothing without its structure, as I have said. People ask me lots of questions about the recovery of heritage, because that is nearly always seen as an essential ingredient. For example,



Iñaki Carnicero, Ignacio Vila, Alejandro Virseda, nave 16.

Iñaki Carnicero, Ignacio Vila and Alejandro Virseda, Nave 16 (Industrial Unit 16).

No es un balance tan fácil de conseguir, como demuestran muchos de los edificios de patrimonio arquitectónico que han sido reconvertisdos en instituciones culturales, y de los que tenemos tantos ejemplos en España.

Los efectos de la conservación y rehabilitación del patrimonio, ¿han hecho ejemplar al Matadero? ¿Podría repetirse la fórmula? ¿Qué condiciones exigiría su aplicación?

Es muy interesante esto que me preguntas sobre si podría repetirse la fórmula. Matadero está siendo un modelo, desde el punto de vista de arquitectura y también del de programación y de contenido, para muchas instituciones no solamente nacionales, sino internacionales. Sin ir más lejos, estos últimos días, acabo de recibir la semana pasada al actual alcalde de Sevilla, también estuvo el alcalde de Málaga, acabo de llegar de México hace dos días porque quieren hacer un Matadero en Guadalajara, me voy a Quito en septiembre porque quieren hacer otro en Quito. Somos una institución que está siendo replicada a nivel internacional. Evidentemente, no sólo

in Guadalajara they are recovering some old barracks in the centre of the city and we are the model they are following. I think it's going to be called *Cuartel* (Barracks), Centre for Contemporary Collaborative Culture. In Quito, they are also going to carry out the recovery of lost heritage. So yes, of course, Matadero can be replicated and we know that it is being replicated and we are cooperating on the transfer of the Matadero model to other cities. As far as we can, we advise everyone who rings our doorbell, and I can tell you that is a lot of people.

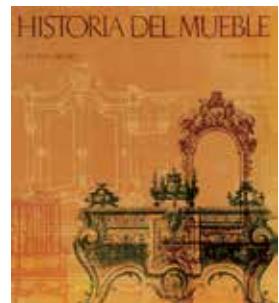
It's important to translate these municipal achievements, to be able to explain the reasons why they work, because failure is always more visible than success.

Well, I don't know how to make it more visible... Recently, I have been preparing a report for the new city councillor for culture including the results of the last four years, and the figures are amazing. But it's true, how can we convey this? If I don't explain it to you, it will pass you by unnoticed even though you see it working. One impressive indicator is the number of international visits that we receive, which has grown exponentially, or the number of invitations to present Matadero abroad, as we have gone from zero in 2012 to 20 last year. It's fantastic.

les interesa el contenido, que desde luego es lo primero por lo que preguntan. El contenido de Matadero no sería nada sin el continente, ya lo he dicho. Me hacen muchísimas preguntas sobre la recuperación patrimonial, porque casi siempre se considera un ingrediente esencial. Por ejemplo, en Guadalajara están recuperando un antiguo cuartel en el centro de la ciudad y el modelo que están siguiendo es éste. Creo que se va a llamar Cuartel, Centro de Cultura Contemporánea Colaborativa. En Quito también van a abordar una recuperación de patrimonio antiguo. Claro que sí, claro que se puede replicar Matadero, sabemos que se está replicando, y estamos colaborando con el traslado del modelo Matadero a otras ciudades. En la medida de nuestras posibilidades, estamos aconsejando a quienes llaman a nuestra puerta, y te aseguro que son muchos.

Es importante traducir estos logros municipales, poder explicar las razones de su funcionamiento, porque siempre nos llega con mucha más fuerza lo peor.

Pues no sé cómo lograr que se vea más... He preparado estos días un informe para la nueva concejal de cultura con los resultados de los últimos cuatro años y las cifras son brutales. Pero es cierto, ¿cómo se transmite esto? Si no te lo explico, te pasará inadvertido por mucho que lo veas funcionar. Un indicador impresionante es el número de visitas internacionales que recibimos, ha crecido exponencialmente. O el número de invitaciones que recibimos para presentar Matadero fuera, pues hemos pasado de cero en 2012 a 20 el año pasado. Es brutal.



*Historia del mueble*,  
Luis Feduchi.  
*History of World Furniture*,  
Luis Feduchi.

In *Nature and the Greeks*, the Viennese physicist Erwin Schrödinger highlighted the importance of the philosophy of the Greeks because nothing like their articulate system of knowledge existed before or after without the division that has hindered us for centuries and has become insufferable in our time. Back then, no limits restricted the subjects an educated man felt authorised to give an opinion on: atoms, the shape of the earth, the gods... Essentially, there was only one real problem, and conclusions on one aspect affected all the others in a universe of interconnections. Schrödinger's book, the output of a philosophising scientist, could be read as a manifesto in a century that was specialised. Architectural design as an integrating tool, unconnected with any other specialisation that is not architecture itself, is perhaps a Greek-style thought.

In his *History of World Furniture*, Luis Feduchi pointed out that, strictly speaking, only four types of furniture exist: the table, the chair, the bed and the chest. With a similar capacity for synthesis, we proclaim that all architecture is, in essence, an open or closed box whose purpose is to encompass some form of human activity; every design refers to the logic of a recipient—as if space was liquid—with varying hermetic levels, a container that tries to trap time as well as space. It is often said that all construction, in sublimation, moves between one of two types, home and temple: daily routine and the transcendental occasion, passageways between the earth and heaven, just as our lives play out from the cradle to the grave. This other conjecture would be equally valid: all buildings are museological. They display signs of our life in the world and their walls contain analogies and figures, which, through remains and works, reality and fiction, will explain our past, intervals of history and geography concentrated in a few metres, to whoever wishes to examine it in the future. A crossover of dialogues between occurrences takes place in any project, so different uses that never coexisted in the same period are brought together by architecture, the container of memory.

Along the same lines of integration, we posit that every architectural project comprises four basic elements: material, use, place and time. The

ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA

En *La naturaleza y los griegos*, el físico vienes Erwin Schrödinger destacaba la importancia de la filosofía de los griegos porque nunca antes, tampoco después, se había establecido nada parecido a su articulado sistema de conocimiento, sin la división que nos ha estorbado durante siglos y que ha llegado a hacerse insufrible en nuestros días. Entonces no había limitación de temas sobre los que un hombre cultivado se sentía autorizado para emitir una opinión, los átomos, la forma de la tierra, los dioses... el verdadero problema era esencialmente uno, y las conclusiones relativas a un aspecto afectaban a los demás, en un universo de interconexiones. Su propio libro, el de un científico filosofando, podía leerse como un manifiesto en un siglo, el suyo, especializado. El proyecto de arquitectura como herramienta integradora, ajena a ninguna otra especialización que no sea la propia arquitectura, quizás sea un pensamiento *a la griega*.

En su *Historia del mueble* Luis Feduchi señalaba que en puridad son sólo cuatro los tipos de muebles: mesa, silla, cama y arca. Con pareja capacidad de síntesis, enunciamos que toda arquitectura es en esencia una caja, abierta o cerrada, destinada a acoger alguna actividad humana, todo proyecto remite a la lógica de un recipiente, como si el espacio fuera líquido, con diversos grados de hermetismo, que intentara atrapar, además de este espacio, el tiempo. Suele decirse también que toda construcción, en sublimación, se mueve entre dos tipos, la casa y el templo: la rutina cotidiana y la ocasión trascendente, pasadizos entre la tierra y el cielo, igual que nuestra vida discurre entre la cuna y la tumba. Sería igualmente válida esta otra conjetura: toda edificación es museográfica, sobre ella se despliegan marcas de nuestro habitar en el mundo, y entre sus paredes, se contienen analogías y figuras, que a través de restos y obras, realidades y ficciones, explican nuestro pasado a quien quiera mirarlo en el futuro, concentrando en unos metros, intervalos de historia y geografía. En cualquier proyecto se establecen además diálogos cruzados entre aconteceres, así utilizaciones diferentes, que nunca coexistieron en el mismo periodo, pero que la arquitectura, recipiente de la memoria, logra fundir.

first refers to the corporeal nature of every structure, the construction ingredients forming its enclosure and guaranteeing compliance with all the requirements of physical laws. The second concerns what we refer to as programme or function. The third and fourth, in short, context, place every component in a fixed location, except in some exercises based on the idea of portability and in an instant in the long, relative scale of time.

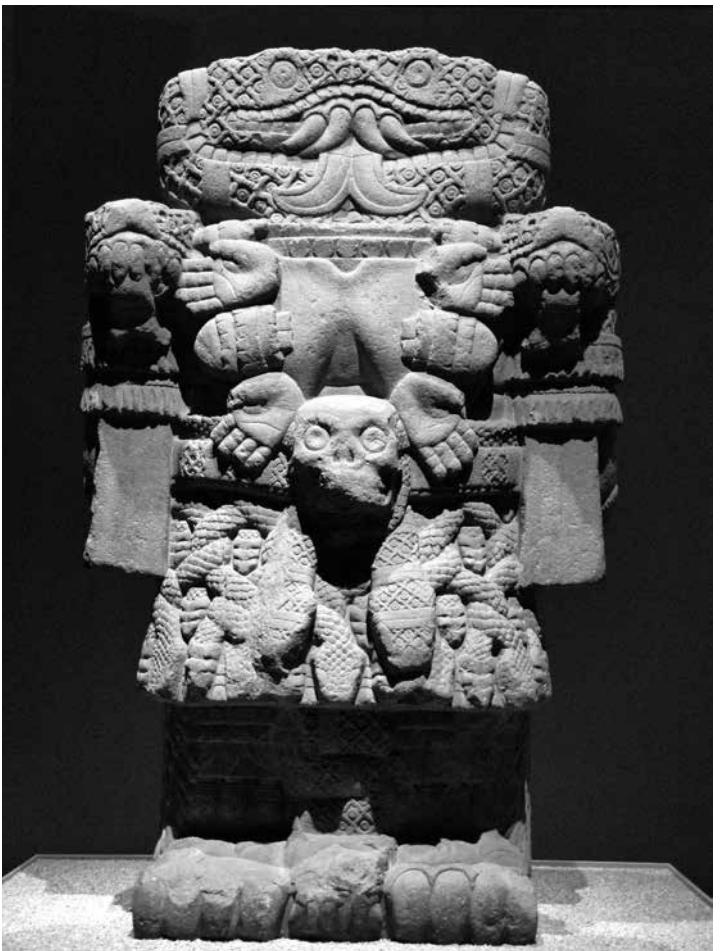
Some of the history of architecture can be based on the status of the dialogue over the centuries between form and function, from the Vitruvian ideal of decorum, one adapting to the other, to the functionalist paradigms of the last century, in which the motto of the former follows the latter. Each stage in human development has involved an increasing diversification of uses in pursuit of more specificity, and the range of forms has not always managed to keep pace; in the end, the formal repertoire is limited and architectural variations arise in response to man's problems, which, again, in overall terms, are basically the same and concern the need for shelter or the rites of sociability. It was Jorge Luis Borges who coined a plausible definition of literature as the history of the declension of metaphors. Sometimes, the same collection of materials has played a series of changing roles; this is the case of this compartment, "New uses", which our exhibition, *Stone on Stone*, has reserved, as if human ingenuity were capable of creating boxes with a proven capacity to be permanent despite, or perhaps as a result of, the varying fluids they contained. Other times, the continuity of the function has inhabited several skins, preserving the immortality of its spirit in the functional necessity of several reincarnations, as if water was the same in mutable vessels in this same liquid state. Time and place are and are not changeable: place does not move, except to the extent that the earth moves, and, therefore, every location is somehow different in the cycle of days and seasons; time might perhaps be unique, but in short bursts, and by comparison, it is different at every turn. As Bertolt Brecht's poetic thinking proclaimed, «*of these cities there will remain only that which passed through them: the wind*». In the life of all architecture, subject to this diachronic and synchronic air, context transforms, thus altering the interaction between one and the other.

In *That Mighty Sculptor*, Time, Marguerite Yourcenar wrote that «*On the day when a statue is finished, its life, in a certain sense, begins. The first phase, in which it has been wrought, by means of the sculptor's efforts, out of the block of stone into human shape, is over; a second phase, stretching across the course of centuries, through alternating phases of adoration, admiration, love, hatred, and indifference, and successive degrees of erosion and attrition, will bit by bit return it to the state of unformed mineral mass out of which its sculptor had taken it.*» And she adds that «*of all the changes caused by time, none affects statues more than the shifts of taste in their admirers*». Both alterations, the final consequence of variations in the human outlook, are effects of time.

Con el mismo afán de integración postulamos que todo trabajo arquitectónico se compone de cuatro elementos básicos: materia, uso, lugar y tiempo. El primero de ellos alude a la corporeidad de toda obra, los ingredientes constructivos que arman su envolvente y garantizan la solvencia frente a todos los requerimientos de las distintas leyes físicas. El segundo concierne a aquello que referimos como programa o función. El tercero y el cuarto, contexto en definitiva, sitúan toda pieza en un enclave, fijo salvo en ciertos ejercicios que operan sobre la idea de portabilidad, y en un instante, en la escala larga y relativa del tiempo.

Podría contarse una cierta historia de la arquitectura en virtud del rango de diálogo que a lo largo de los siglos han mantenido la forma y la función, desde el ideal vitruviano del *decorum*, adaptación de la una a la otra, a los paradigmas funcionalistas del siglo pasado, el lema de la primera siguiendo a la segunda. La evolución humana ha conllevado, a cada paso, una diversificación creciente de usos, en pos de una mayor especificidad frente a la cual, el abanico de formas no siempre corrió parejo; al cabo el repertorio formal es limitado y existen invariantes arquitectónicos en respuesta a los problemas de los hombres, que de nuevo en términos globales son básicamente los mismos, concernientes a las necesidades de refugio o los ritos del fuego de la sociabilidad. Fue Jorge Luis Borges quien acuñó una plausible definición de la literatura como la historia de la declinación de las mismas metáforas. En algunas ocasiones, un mismo acopio de materiales ha acogido sucesivos desempeños cambiantes, tal es el caso de este compartimento, "Nuevos usos", que nuestra exposición, *Piedra sobre Piedra*, ha reservado, como si hubiera cajas con capacidad demostrada, ingenio humano mediante, para permanecer a pesar, o quizás por esta causa, de la variabilidad de fluidos que fueron alojando; en otras, la continuidad de la función ha conocido distintas pieles que le dieron cobijo, conservando en la necesidad funcional de reencarnaciones diversas la inmortalidad del espíritu, como si en esta misma semejanza líquida el agua fuera la misma en vasijas mutables. Lugar y tiempo son y no son cambiantes: el lugar no se mueve, salvo en la medida en que la Tierra lo hace, y por tanto cada localización es a su manera distinta en el ciclo de los días y las estaciones; el tiempo acaso sea único, pero en enfoques cortos, y por comparación, es otro a cada vez. Aquel pensamiento de Bertold Brecht ya proclamaba que «*de las ciudades quedará lo que ha pasado a su través: el viento*». En la vida de toda arquitectura, sometida a este aire entre lo diacrónico y lo sincrónico, el contexto se transforma, alterando así la interacción entre una y otro.

En *El tiempo, gran escultor*, escribía Marguerite Yourcenar que «*el día en que una estatua está terminada, su vida, empieza. Se ha salvado la primera etapa que, mediante los cuidados del escultor, la ha llevado desde el bloque hasta la forma humana; una segunda etapa, en el transcurso de los siglos, a través de alternativas de adoración, de admiración, de amor, de desprecio o de indiferencia, por grados sucesivos de erosión y desgaste, la irá devolviendo poco a poco al es-*



Estatua de la diosa Coatlicue.  
Statue of the Coatlicue goddess.

Continuing with this Greek licence of simplifying and interrelating everything, architecture shares three of the four essential components with sculpture, and differs from it in the particular way they are used. For sculpture, use is unchangeable; meanings can shift as uses sometimes shift in architecture and perhaps part of the discourse might be transferable. In *Material and Meaning*, an essay on Mexican art, Octavio Paz described the curious case of the statue of the goddess Coatlicue, rediscovered in 1790 while work was being performed in the main square of Mexico City. It was decided to take it to the university as a monument to American antiquity. Charles III of Spain had donated a collection of gypsum copies of Greco-Roman works to the university and the Coatlicue was placed among them. Soon, the experts decided to rebury the goddess in the same place where she had been found. Not only could the Aztec image rekindle former beliefs in the memory of native Indians, but its presence at the faculty was an affront to the very idea of beauty. Today, it occupies a central position in the main hall of the National Museum of Anthropology dedicated to Aztec culture. «*Coatlicue's journey from goddess to demon, from demon to monster and from monster to masterpiece illustrates how*

*tado de mineral informe al que la había sustraído su escultor», y añadía que «de todas las mudanzas originadas por el tiempo ninguna hay que afecte tanto a las estatuas como el cambio de gusto de sus admiradores». Ambas alteraciones, la última consecuencia de las variaciones en la mirada humana, son efectos del tiempo.*

La arquitectura comparte con la escultura, prosiguiendo con esta licencia griega en lo simplificativo e interrelacionado, tres de las cuatro componentes esenciales, y tiene frente a ella la particularidad del uso. En la práctica escultórica el uso es inmutable, queda la mudanza de los significados como en arquitectura a veces la de los usos, el discurso acaso en parte es transferible. En *Materia y sentido*, ensayo a propósito del arte de México, describía Octavio Paz el curioso caso de la estatua de la diosa Coatlicue, redescubierta en 1790 mientras se ejecutaban unas obras en la Plaza Mayor. Se dispuso que fuese llevada a la Universidad como un monumento de la Antigüedad americana. Carlos III había donado a la Universidad una colección de copias en yeso de obras grecorromanas y la Coatlicue fue colocada entre ellas. Pronto los doctores decidieron que se volviese a enterrar en el mismo sitio en que había sido encontrada. La imagen azteca no sólo podía avivar entre los indios la memoria de sus antiguas creencias sino que su presencia en los claustros era una afrenta a la idea misma de la belleza. Hoy ocupa un lugar central en la gran sala del Museo Nacional de Antropología consagrada a la cultura azteca. «*La carrera de la Coatlicue, de diosa a demonio, de demonio a monstruo y de monstruo a obra maestra, ilustra los cambios de sensibilidad que hemos experimentado durante los últimos cuatrocientos años*». Concluía Paz: «*A pesar de todos estos cambios, la Coatlicue sigue siendo la misma*».

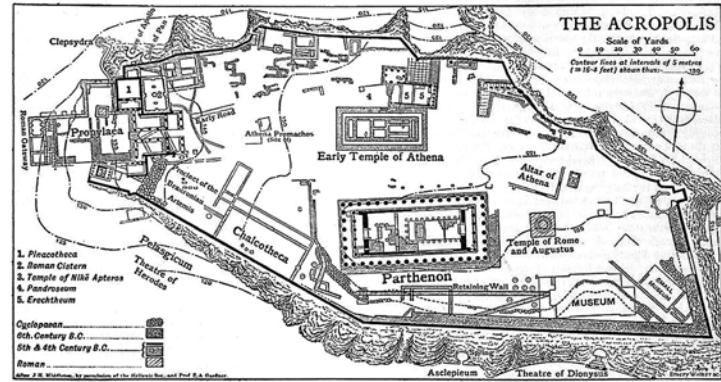
Con sabiduría y precisión, también aglutinante, en “Teorías de la intervención arquitectónica”, Ignasi de Solà-Morales acertaba a plantear el proyecto del patrimonio como una cuestión de pura arquitectura, venciendo el enredo taxonómico, dogmático o ideológico en que en muchos momentos nos hemos bloqueado. El profesor planteaba así su argumento: «*Una intervención es intentar que el edificio vuelva a decir algo y en una determinada dirección. Según la forma en que se produzca los resultados serán unos u otros. Intervención significa interpretación*». En la conceptualización generalizadora que emprendía subrayaba la importancia de la definición renacentista –el término es aquí para nosotros polisémico– de la arquitectura, porque en todo lo acaecido antes la relación entre intervención y edificio existente había sido impremeditada, sin consideración por la condición de lo heredado, más allá de la del edificio como una base material sobre la que instrumentar un nuevo uso. En su disertación citaba el mismo ejemplo de la Acrópolis de Atenas, donde se fueron superponiendo las edificaciones sin referencias previas de unas con otras. Es en el Renacimiento cuando surge esta conciencia de que existe un pasado y un presente que el proyecto ha de asumir, debatiéndose contra las estructuras existentes. Solà-Morales expresaba precisamente que «*los conservadores se presentan como especialistas, ya un motivo de sospecha, se destacan del trabajo de*

*our sensibilities have changed over the past four hundred years.*» Paz concluded: «*Despite all these changes, Coatlicue is still the same.*»

With wisdom and precision that was also cohesive, Ignasi de Solà-Morales was right in his *Theories on Architectural Intervention* to state that we should approach the design of heritage as an issue of pure architecture and overcome the taxonomic, dogmatic or ideological muddle that has so often stopped us in our tracks. According to the professor: «*An intervention means trying to get the building to say something again in a certain direction. Depending on how the results turn out, they will be one way or another. Intervention means interpretation.*» In the generalised conceptualisation he used, he highlighted the importance of the Renaissance—for us the term is polysemic here—definition of architecture because in everything that had gone before, the relationship between intervention and existing buildings had been unpremeditated, without any consideration for inheritance beyond seeing the building as a material base on which to orchestrate a new use. In his dissertation, he cited the example of the Acropolis in Athens, where buildings were built on top of others with no prior references between them. It was not until the Renaissance that people became aware that design should assimilate both the past and the present and fit in with existing structures. In fact, Solà-Morales said that «*conservationists introduce themselves as specialists, which already raises suspicions. They distinguish their work from architecture with no further explanation and they define themselves as such in the name of a specialisation that has no solid theoretical basis, a simplified version of the generic problems of architecture.*» He ended by saying: «*The problem we currently face is that we need to rethink our relationship with historic buildings. We have to change our evasive, increasingly distant attitude that is typical of protection and conservation, into an attitude of intervention as part of a design; we need to reconsider whether there is a specifically architectural way, without adjectives, to tackle historic architecture and respond to it by incorporating it coherently into a future design.*» And finally: «*Intervention problems in historic architecture are, first and foremost, architectural problems and not abstract problems or problems that can be solved once and for all, because they are specific problems concerning specific structures.*»

If we turned this integrative focus into a classification, we would again be trapped among lists of types, regulatory definitions of compatible uses and functional differentiations of details, as if this would result in better architecture. Due to the need to construct a modern canon in line with its age, modern architecture was forced to ignore some issues. Nuances aside, this can be observed in relation to its secondary idea of place or past time, and also to the categorical and prescriptive hierarchical structure of functions. By fragmenting the city into four main functions, residence, work, leisure and circulation, we forgot that the city has always been identified as an area of exchange. Throughout history, situations of interest have arisen from a series of uses and forms that have developed naturally,

Acrópolis de Atenas.  
Encyclopædia Britannica, 1911.  
The Acropolis in Athens.  
Encyclopædia Britannica, 1911.



la arquitectura sin más y se plantean como tales en nombre de una especialización que no tiene un cuerpo teórico sólido, versión simplificada de los problemas genéricos de la arquitectura». Acababa coligiendo: «El problema en el que nos encontramos en la actualidad es el de repensar nuestra relación con los edificios históricos. Es preciso pasar de una actitud evasiva y cada vez más distante, propia de la protección-conservación, a una actitud de intervención proyectual, reconsiderando si hay una manera específicamente arquitectónica, sin adjetivos, de enfrentarse con la arquitectura histórica y de responder ante ésta a partir de incorporarla a un proyecto de futuro con congruencia». Y finalmente: «Los problemas de intervención en la arquitectura histórica son, primero y fundamentalmente, problemas de arquitectura y no son problemas abstractos ni problemas que puedan ser formulados de una vez por todas, sino que se plantean como problemas concretos sobre estructuras concretas».

Si invirtiéramos este enfoque integrador hacia un alarde clasificatorio nos veríamos atrapados de nuevo entre listas tipológicas, definiciones normativas de usos compatibles, diferenciaciones funcionales al detalle, como si eso conllevara una mejor arquitectura. En su necesidad de construir un canon moderno, acorde a su época, la arquitectura moderna se vio emplazada a dejar de lado algunas cuestiones: puede advertirse esto, obviando matices, en relación a su concepción secundaria del lugar o del tiempo pasado, y también a la jerarquización categórica y taxativa de funciones. Fragmentada la ciudad en cuatro grandes funciones, residencia, trabajo, ocio y circulación, olvidamos que la ciudad siempre se ha distinguido por ser un ámbito de intercambio. A lo largo de la historia, las situaciones de interés han surgido de una concatenación de usos y formas desarrollada con naturalidad, sin preocupación por trazar lindes sobre si los usos eran o no nuevos, pues, como se ha indicado, los problemas son los mismos, y, otra vez al decir de Borges, el único tema es el hombre.

En sus *Paseos por Roma*, declaraba Stendhal, «en nuestros días, no se construyen ya palacios: ¿quién iba a habitarlos? Pero se construye una Bolsa, se hacen aceras; de aquí a veinte años, llegaremos a la arquitectura razonable». Mucho antes, la primera arquitectura paleo-

without bothering to define whether the uses were new or not, since, as mentioned above, the problems have not changed, and, according to Borges again, the only subject is man.

In *Walking in Rome*, Stendhal said that «*no one builds palaces any more. Who would live in them? But they build stock markets, they make footways. In twenty years' time we will achieve reasonable architecture.*» A long time ago, the first early Roman Christian architecture had already solved the issue of the continuity of forms in architecture effectively and with spatial emotion, despite changes in uses or context. In that flourishing cult, form had not been prescribed by faith and so they had to find a new form for the new use, which turned out not to be so new. In its infancy, the Christian church knew how to marry its solemn and celebratory congregational spaces with the pagan basilicas of the Roman cities as a construction type, and the sanctuaries of martyrs with the centralised forms of Roman bath complexes or imperial mausoleums, converting the challenge, sometimes literally, into a plethora of new uses.

When Goethe saw a gondola in the Venetian landscape, its rocking on the water reminded him of a cradle; when he then saw another, its shape led him to think of a coffin. In his *Venetian Epigrams* he said in Manrique style: «*Between the cradle and the coffin, we float carefree along the Grand Canal of life.*» Goethe defined his Italian Journey, between architectures, as an underwater open bottle filled by the flowing of things. When Le Corbusier was buried, his disciples buried him with a handful of soil from the Acropolis and a vessel of water from the Ganges, as if these two elements and references could condense all the materials, uses, places and times he employed in his architecture throughout his life.

cristiana romana ya había resuelto con eficacia, y emoción espacial, el asunto de la idea de continuidad de las formas en arquitectura, a pesar de los cambios en los usos o el contexto. En aquel culto floreciente, la forma no había sido prescrita por la fe y había pues que encontrar una nueva para el nuevo uso que resultó no ser tan nueva. La iglesia cristiana en sus albores supo emparentar sus espacios de congregación solemnes y celebrativos con las basílicas paganas de las ciudades romanas como tipo constructivo, y para los santuarios de mártires con las formas centralizadas de los conjuntos de baños romanos o de los mausoleos imperiales, convirtiendo el reto, a veces literalmente, en un expediente de nuevos usos.

Es referido el pasaje veneciano en el que Goethe vio una góndola y el balanceo sobre el agua le recordó una cuna, y luego, al ver otra, su forma le llevó a pensar en un ataúd. En sus *Epigramas venecianos*, lo diría en sintonía manriqueña: «*Entre la cuna y el ataúd, indiferentes, vamos flotando por el Gran Canal de la vida.*» Él mismo definió su *Viaje a Italia*, entre arquitecturas, como una botella abierta bajo el agua y rellenada por el fluir de las cosas. Cuando Le Corbusier fue sepultado, sus discípulos lo enterraron con un puñado de tierra de la Acrópolis y una vasija de agua del Ganges, como si entre estos elementos y referentes estuvieran contenidos por condensación el conjunto de materias, usos, lugares y tiempos que desplegó en su arquitectura a lo largo de su vida.

Grúas y andamios.  
Ampliaciones  
y nuevos edificios  
Cranes and Scaffolding.  
Extensions and New  
Buildings

ELENA HERNANDO GONZALO  
MAGÜI GONZÁLEZ

## Elena Hernando Gonzalo

*With Elena Hernando Gonzalo,  
Director of the Lázaro Galdiano Foundation  
Thursday 9th July 2015  
Lázaro Galdiano Foundation  
Calle Serrano 122, Madrid*

In the context of a case as exceptional as the Lázaro Galdiano Museum and collection, it would be a good idea to begin by defining the scope of what can be understood as heritage.

Indeed, in the context of the Lázaro Galdiano Museum, I think that we have to go a little beyond what is normally understood as heritage; everything that has an economic value. I think this criterion is easily exceeded here and that nowadays we also consider other intangible values associated with architectural heritage or artistic heritage. Here, in this museum, its own history mixes many elements that need to be considered: a building constructed specifically for José Lázaro Galdiano and his wife Paula Florido to live in—with a collection of art that they were acquiring and that they will add to in the future—and also to house the publisher's that José Lázaro Galdiano founded. All of this, in the end bequeathed to the Spanish state, comprises a heritage that goes far beyond the specific value of the mansion, which is by no means negligible. It was finished in 1908, and most of its features follow the typical architecture at the beginning of the 20th century in Spain, many of which, all original, are still concentrated here in this ballroom. If the mansion has a considerable value in itself, the art collection that was acquired at that historic time, and that represented his cultural work and patronage, surely stretches the definition of heritage, expanding it far beyond the building and its walls. I therefore believe that, in order to decide what historical

*Con Elena Hernando Gonzalo,  
directora de la Fundación Lázaro Galdiano  
Jueves 9 de julio de 2015  
Fundación Lázaro Galdiano  
Calle Serrano 122, Madrid*

Ante un caso tan excepcional como el del museo y la colección Lázaro Galdiano, convenía empezar delimitando el alcance de lo que cabe entender por patrimonio.

En efecto, aquí en este contexto del Museo Lázaro Galdiano, creo que tenemos que ir un poco más allá de lo que se entiende normalmente como patrimonio, todo aquello que tiene un valor económico. Creo que este criterio está superado ampliamente y que hoy también consideramos otros valores inmateriales asociados al patrimonio arquitectónico o al patrimonio artístico. Aquí, en este museo, su misma historia conjuga un buen número de elementos susceptibles de consideración: un edificio construido específicamente para que vivieran en él José Lázaro Galdiano y su mujer Paula Florido, con la colección de arte que estaban reuniendo y que seguirán completando en el futuro, y para albergar también la editorial que fundó José Lázaro Galdiano. Todo esto, al ser legado finalmente al Estado español, conforma un patrimonio que va mucho más allá de lo que es el valor concreto del palacete, que no es precisamente escaso. Se terminó de construir en 1908, responde a buena parte de las características de la arquitectura de principios de siglo XX en España, muchas de las cuales, todas originales, siguen concentradas en este salón de baile. Si ya de por sí el palacete tiene un valor considerable, la colección que formó en aquel momento histórico y lo que supusieron su labor cultural y su mecenazgo, efectiva-



Vista de Parque Florido, con el edificio de *La España Moderna* en primer término, 1909.

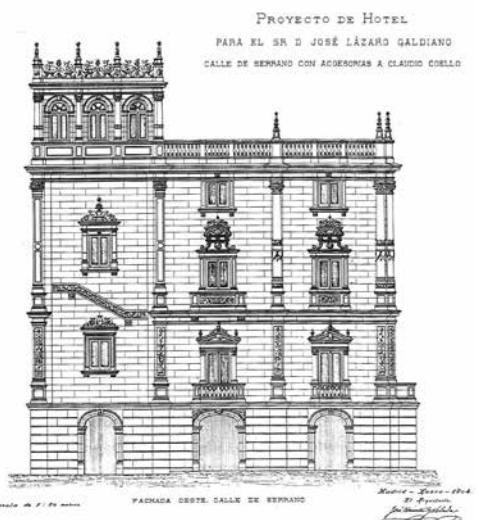
View of Parque Florido park with the *La España Moderna* building, 1909.

heritage we should preserve, we would have to consider many more values than just the strictly architectural. Undoubtedly, one of those should be its uniqueness. And certainly, no other building can compare to this.

What conditions does a building have to meet in order to decide to preserve it? What values must it possess for there to be a wish to protect it?

Not everything can be protected, above all because we don't have the resources to do so. It is clear that the financial question is a factor that we have to consider, even more so from now on, now that we all know how much we can achieve and how much will be impossible not only to restore but also to maintain. One of the other criteria to take into account, as well as the uniqueness that I have already mentioned, would be to consider what this building builds, what it helps to build; the identity of the landscape or of the city of which it is part. For example, as we are in Madrid, in Serrano Street, in a magnificent mansion, we should think about what the mansions of the La Castellana area were like, about all those that no longer exist, such as the one that Cánovas del Castillo and his wife had, more or less opposite here. Apart from the value that one of these might have, and despite knowing that they could not have an intrinsic value, we do know that the set of mansions that were slowly lost in La Castellana

¿Qué condiciones debe cumplir un edificio para decidir preservarlo? ¿Qué valores debe atesorar para querer protegerlo?



José Urioste y Velada, fachada a la calle Serrano del primer proyecto, 1904.

José Urioste y Velada, facade of Serrano Street from the first project, 1904.

mente alargan la consideración de patrimonio, extendiéndola mucho más allá de lo que son el edificio y sus paredes. Creo, por tanto, que para decidir qué patrimonio histórico debemos preservar, tendríamos que considerar otros muchos más valores que el estrictamente arquitectónico. Uno de ellos, sin duda, debería ser su singularidad. Y ciertamente, no cualquier edificio puede compararse a éste.

No se puede preservar todo, sobre todo porque no tenemos recursos para todo. Es evidente que la cuestión económica es un factor que tenemos que considerar y más a partir de ahora, cuando ya todos sabemos hasta dónde se puede llegar y hasta donde va a ser imposible no sólo rehabilitar sino también mantener. Otro de los criterios a tener en cuenta, además de la singularidad que ya he mencionado, sería considerar lo que ese edificio construye, lo que ayuda a construir, la identidad del paisaje o de la ciudad a la que contribuye. Por ejemplo, ya que estamos en Madrid, en la calle Serrano, en un palacete precioso, pensemos en lo que fueron los palacetes de la Castellana, en todos aquellos que ya no existen, como el que tenía Cánovas del Castillo y su mujer más o menos aquí enfrente. Al margen del valor que pudiera tener cada uno de ellos, aun sabiendo que podrían no tener un valor esencial, sí sabemos que el conjunto de palacetes que fuimos perdiendo en la Castellana ha supuesto una gran pérdida patrimonial, para la identidad de nuestra ciudad. Creo que Madrid se resiente de no tener los paseos y bulevares que sí tienen otras grandes capitales. Este sí es un valor que hay que considerar y tener siempre presente, dónde se enmarcan y qué es lo que están representando esos edificios, más allá de lo que uno por uno puedan suponer. Otro patrimonio que hemos visto cambiar estos años y que parece que se puede llegar a conservar, aunque de una manera distinta, pues hoy se está convirtiendo en otra cosa, es el que representan todos esos cines que hemos conocido abiertos a lo largo de la Gran Vía. Afortunadamente las fachadas se han mantenido –el interior no, ahí ha habido una pérdida inevitable–, y tenemos que reconocer que ya sólo ese patrimonio exterior está proporcionando un valor añadido a los



Salón del palacio de Parque Flordo.  
Hall in the palace of Parque Flordo park.



Museo Lázaro Galdiano, sala 8 de arte español de los siglos XV y XVI.  
Lázaro Galdiano Museum, exhibition room 8 on Spanish art from the 15th and 16th centuries.

represented a great loss of heritage for the identity of our city. I think that Madrid resents not having the promenades and boulevards that other great capital cities have. This is a value that should be considered and always borne in mind; their physical context and what these buildings represent, which is more than they can represent when considered individually. Another piece of heritage that we have seen change in recent years and that appears possible to conserve, although in a different way, because now it is being converted into other things, is the heritage represented by all the cinemas that we remember being open along the Gran Vía. Fortunately, the facades have been kept—not the interiors, which was an inevitable loss—and we have to recognise that now this external heritage provides added value to the businesses inside. For those who used to visit these cinemas, entering a shop belonging to a large international franchise nowadays is more than wanting something from that particular brand, in some way; it continues to be like going to the cinema that used to be there, with its name still proudly visible. We still associate our memory with the premises that a certain commercial brand now occupies. Heritage, therefore, enriches, and we should consider it this way, as a value that can be added. We need to work to raise awareness, to educate; this is essential in order to continue maintaining our heritage. Heritage has constructed the identity of our city, of those that live there, and continues to construct it.

Beyond the problem that new uses might represent, new technologies and materials force us to attempt to hide them, or, on the other hand, to emphasise their presence in order to show that our century is building on top of another earlier one. How do you see this relationship between different centuries? How do you see the difficulty of imposing these new technologies and materials upon an earlier time?

That's correct, technical advances force us to think about these differences. I'm not an architect and I think it should be the experts that consider them. But we need to be very careful from the point of view of the preservation of heritage, not only to ensure that this introduction of new materials always respects the original designs, the original buildings, but also to ensure that buildings do not become just another field of experimentation. We know that new proposals and criteria have often been introduced in historical buildings and have ended up not working, which in the end has just meant greater deterioration in the building. Therefore, I think that we have to be very careful

comercios que se instalan detrás. Para quienes acudíamos a esos cines, entrar hoy en una tienda de esas grandes franquicias multinacionales no sólo supone querer algo de esa marca, sigue siendo, de alguna manera, ir al cine que estaba allí, con su nombre aún bien presente. Seguimos asociando nuestra memoria al local que ocupa una determinada marca comercial. El patrimonio por tanto enriquece y tendríamos que considerarlo así, como un valor capaz de añadirse. Tenemos que hacer una labor de sensibilización, de pedagogía, es imprescindible para seguir manteniendo nuestro patrimonio. Ha construido la identidad de nuestra ciudad, de los que vivimos en ella, y la sigue construyendo.

Más allá del problema que puedan suponer los nuevos usos, las tecnologías y los materiales nuevos nos obligan a intentar esconderlos o, por el contrario, a resaltar su presencia para evidenciar que nuestro siglo está construyendo sobre otro anterior. ¿Cómo entiende esta relación entre siglos distintos, cómo entiende la dificultad de imponer estos materiales y tecnologías nuevos a un tiempo anterior?

Efectivamente, los avances técnicos nos obligan a pensar en estas diferencias. No soy arquitecto y creo que deben ser los técnicos quienes las midan. Pero hay que tener mucho cuidado, desde el punto de vista de la preservación del patrimonio, no sólo para que esta introducción de nuevos materiales respete siempre el proceso original, el edificio original, sino también para no convertir el edificio en un campo de experimentación más. Sabemos que muchas veces se han introducido propuestas y criterios nuevos en edificios históricos y que han terminado por no funcionar, lo que finalmente sólo ha supuesto un deterioro mayor del edificio. Por tanto, creo que hay que tener mucho cuidado para no convertir el edificio en un laboratorio y lograr el máximo respeto por el edificio original. También las nuevas tecnologías nos pueden facilitar, además de mejoras en el interior de los edificios, el descubrimiento de un patrimonio que, sencillamente, hoy no vemos. Cada vez resulta más habitual que los museos sobre todo utilicen la realidad aumentada para mostrar, por ejemplo, espacios que ya no existen. Con una determinada aplicación, podemos ver cómo eran las calles de Londres hace cien años. Esta versión de las nuevas tecnologías aplicadas al patrimonio nos permite unas posibilidades complementarias, muy importantes y valiosas, que no podemos despreciar porque también pueden contribuir a enriquecer lo que consideramos patrimonio.

not to change buildings into laboratories and to have the greatest respect for original buildings. New technologies can also help us with the discovery of a heritage that we simply cannot see today, as well as with the improvements inside the building. It is increasingly normal, for museums especially, to use augmented reality to show spaces that no longer exist, for example. Using a certain application, we can see what the streets of London were like a hundred years ago. These types of new technology, when applied to heritage, provide us with very important and valuable complementary options, which we cannot ignore, because they too can help to enrich what we consider heritage.

What should an extension provide? What should be required of a building that needs to be extended in order to accommodate a new use? What do you think we should expect from such an extension?

I think that when we are dealing with the extension of a historical building, respect for the building that you need to improve is essential; the respect that your intervention must show for a historical building that, to a certain degree, through a different use, will become a different building. Our museum is a good example of how the architect Fernando Borrego was able to intervene here without wanting anyone to notice what he had done. Here you do not notice the presence of the architect; in the building you can only see what used to be the home of José Lázaro and Paula Florida. Therefore, the architect worked with the greatest respect for the building and for what he believed was his mission; to turn the home into a museum without his undeniable identity becoming stamped upon the building. This has often not been the case in architecture in the 20th and 21st centuries, and I think it's because this essential respect for the heritage subject to an intervention has been missing.

In this case, the extension of the mansion is only half a century later. Chueca's pavilion is very respectful in its position, in its distance, its presence, although it also shows differences in the design of many minor elements: The brickwork, the locks... How can we objectively measure this required respect?

When we know that a cathedral took centuries to be built, we realise and assume that the construction processes were much slower than ours, that its financing also took time depending on kings and popes, wars and weddings, that the longevity of the project forced the involvement of successive master architects with different training... Until it was finished,

¿Qué cabe exigir entonces a una ampliación? ¿Qué cabe exigir al edificio que se necesita ampliar para alojar un uso nuevo? ¿Qué cree Ud. que deberíamos esperar de esa ampliación?

Creo que cuando se aborda una ampliación de un edificio histórico, lo primordial es el respeto hacia el edificio que debes mejorar, el respeto que debe mostrar tu intervención hacia un edificio histórico que, en cierta medida, con una función distinta, pasará a ser otro. Nuestro museo es un buen ejemplo de cómo el arquitecto Fernando Borrego fue capaz de intervenir aquí sin querer que se apreciara que lo había hecho. Aquí no se advierte la presencia del arquitecto, en el edificio sólo puedes ver lo que era la casa de José Lázaro y de Paula Florida. Por tanto el arquitecto trabajó con un respeto máximo, al edificio y a lo que creía que era su misión, convertir la casa en un museo sin que su indudable protagonismo quedara impreso en el edificio. Muchas veces esto mismo no ha ocurrido así en la arquitectura del siglo XX y del XXI, y creo que es porque ha faltado ese imprescindible respeto máximo por el patrimonio en que se ha intervenido.

En su caso, la ampliación del palacete difiere apenas medio siglo. El pabellón de Chueca es sumamente respetuoso en su posición, en la distancia que arbitra, en la medida de su presencia, pero también evidencia diferencias en el diseño de muchos elementos menores: los aparejos, las cerrajerías... ¿Cómo se puede medir y objetivar ese necesario respeto?

Cuando advertimos que una catedral tardó siglos en construirse, estamos comprobando y asumiendo que los procesos constructivos eran mucho más lentos que los nuestros, que su financiación también se alargaba dependiendo de reyes y papas, de guerras y bodas, que su longevidad obligaba a la participación de sucesivos maestros de diferente formación... Mientras no se considerara terminada, antes de entrar en cualquier otra disquisición, el objetivo era finalizarla, y no cuestionar el estilo en el que estuviera trabajando el maestro de turno. Es verdad que hoy seguimos construyendo la Sagrada Familia respetando los planos originales, pero al mismo tiempo vemos cómo un arquitecto introduce elementos muy actuales en algo que todavía no está acabado sin que suponga necesariamente un desatino inconveniente. Por ejemplo, ahora mismo, junto al Palacio de Oriente, el Museo de las Colecciones Reales está utilizando un lenguaje nuevo con elementos contemporáneos delante de una construcción que tenemos todos muy interiorizada. Evidentemente, acaba siendo una cuestión subjetiva, de pareceres. No creo que podamos decir nunca con absoluta certidumbre: esto es correcto,

before going into any kind of digression, the main objective was to finish it, and not to question the style in which the architect in charge was working. It's true that, nowadays, we are still building the Sagrada Familia respecting the original plans but, at the same time, we can see how an architect introduces very modern elements into something that is not yet finished without this necessarily representing an inconvenient nonsense. For example, right now, next to the Royal Palace, the Royal Collections Museum is using a new language with contemporary elements in front of a building that we are very familiar with. Of course, in the end, it's a subjective question; it's about opinions. I don't think that we will ever be able to say with absolute certainty: this is right, that is wrong. Although, from my point of view, it would be preferable *a priori* to respect historical heritage. Only if the planned building is not going to visually contaminate anything historical, can we propose a different building in keeping with the style of the times or that the architect deems appropriate. However, if it directly affects something that we consider heritage, that history has bequeathed to us and that we have already accepted as part of our cultural landscape, I particularly believe that it should not be built.

How should a hypothetical extension of the museum be designed today? How do you picture this project, its facades?

Well, if the Lázaro Galdiano Museum had to expand and we had to build a pavilion, without doubt the location would be the parking area. It's a piece of land where we could build and thereby cover the dividing wall. I think that the new building, in that location, would simply have to respect the main building and establish the necessary connections, but I don't think it would be necessary to limit its style. We wouldn't be talking about anything that is annexed, that is in front or that is behind. It would be a building on the same site but that, because of the respectful distance, could have its own architectural rules. In this case, I don't think that we would have to attempt to reproduce a style from one hundred years ago. If you are going to build a new building, do it in accordance with current criteria.



Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, Museo de Colecciones Reales, Madrid.

Emilio Tuñón and Luis Moreno Mansilla, Royal Collections Museum, Madrid.

esto es incorrecto. Aunque, a mi modo de ver, *a priori*, sería preferible respetar el patrimonio histórico. Sólo si el edificio que se propone no va a contaminar visualmente a ninguno histórico, sí se podría plantear una construcción distinta y acorde con el estilo del momento o que estimara conveniente el arquitecto. Pero si se incide directamente en algo que consideramos patrimonio, que nos ha legado la historia, y que además tenemos ya asumido como parte de nuestro paisaje cultural, particularmente, no creo que debiera hacerse.

¿Cómo se imagina que debería ser hoy una hipotética ampliación del Museo? ¿Cómo se imagina ese proyecto, sus fachadas?

Pues en el caso de que el Museo Lázaro Galdiano tuviera que crecer y debiéramos construir un pabellón, sin duda el lugar sería la banda de aparcamiento. Es un terreno donde se podría construir y así tapar la medianera. Creo que este nuevo edificio, en esa posición, sólo tendría que respetar al principal y establecer las relaciones necesarias, pero no creo que tuviera que limitar su estilo. No estaríamos hablando de algo que está anexionado, que está delante, o que está detrás. Sería un edificio en el mismo recinto, pero que, con esa respetuosa distancia, podría tener sus propias normas arquitectónicas. No creo que en este caso tuviera que intentar reproducir un estilo de hace cien años. Si vas a hacer hoy un edificio nuevo, hazlo conforme a los criterios actuales.

MAGÜI GONZÁLEZ

The concept of intervention in architectural heritage has been evolving from the most radical positions of the first modernists—for whom historical heritage, apart from cathedrals and medieval castles, was something to be considered only if it did not hinder the progress of the city—to the more purist positions, of some decades ago, of only intervening in heritage to consolidate it and avoid its disappearance, preserving it as if it were a mummy. Nowadays, the notion of heritage has broadened considerably to include rural and industrial heritage (factories, dams, bridges, etc.), meaning that some recent architectural interventions have more to do with the concept of recycling—understood as the reuse of all the historical layers that can be made use of—than with fundamentalist positions regarding the protection of heritage. Today, for example, leaving reinforcements and prostheses on show, even highlighting the effect of the passing of time on materials, is an aesthetic option as valid as any other—apart from the resulting economic savings—that is capable of injecting new life into old buildings so that they can begin a new cycle in their history, provided with new uses, being both informal and imaginative. The successive interventions at Matadero Madrid warehouses are an outstanding example.

#### Ways to intervene in historical buildings

Restoring (rehabilitating a deteriorated building), rebuilding (building again what once existed), recycling (beginning a new cycle based on the old)... More than restoring or rebuilding, recycling could be a new way of intervening in architectural heritage, compared to others that have now become obsolete. In our case, we could add extending as a way of prolonging, expanding and lengthening what previously existed. Historical buildings need new uses that will breathe new life into old stonework, and this often means extending them.

Extensions can be carried out in different ways. Some extensions are superimposed on the same building, using uplifts and overlappings, others complete or enclose and reuse existing interior spaces, gardens

El concepto de intervención en el patrimonio arquitectónico ha ido evolucionando desde las posiciones más radicales de los primeros modernos, para quienes el patrimonio histórico, salvando las catedrales y castillos medievales, era algo a tener en cuenta sólo si no entorpecía el progreso de la ciudad, hasta las posturas más puristas de hace unas décadas, de sólo intervenir en el patrimonio para consolidar y evitar su desaparición, conservándolo como si fuera una momia. En la actualidad la noción de patrimonio se ha ampliado notablemente, incluyendo el rural y el industrial –fábricas, presas, puentes...–, consiguiendo que algunas de las intervenciones arquitectónicas recientes tengan que ver más con el concepto de reciclaje, entendido como la reutilización de todas las capas históricas susceptibles de ser aprovechadas, que con posturas fundamentalistas respecto a la protección del patrimonio. Hoy, por ejemplo, dejar a la vista refuerzos y prótesis, resaltando incluso el efecto del paso del tiempo en los materiales, supone una opción estética tan válida como cualquier otra, al margen de lo económica que resulte, capaz de inyectar nueva vida en edificios antiguos para que puedan iniciar un nuevo ciclo en su historia, dotados de nuevos usos, desenfadados e imaginativos. Las sucesivas intervenciones en las naves de Matadero Madrid son un caso notable.

#### Formas de intervenir en edificios históricos

Rehabilitar (habilitar una construcción decadente), reconstruir (volver a construir lo que ya existió), reciclar (iniciar un nuevo ciclo a partir de lo antiguo)... Reciclar, más que rehabilitar o reconstruir, podría ser una nueva manera de intervenir en el patrimonio arquitectónico, frente otras que ya han quedado obsoletas. Y podríamos añadir en este caso nuestro el ampliar como un modo de prolongar, dilatar, extender lo ya previo. Los edificios históricos necesitan nuevos usos que insuflen vida a las fábricas antiguas, y esto muchas veces requiere ampliaciones de las mismas.

Las ampliaciones pueden producirse de diferentes maneras: unas superpuestas al mismo edificio, con remontes o encabalgamientos;

Erik Gunnar Asplund,  
restauración y ampliación  
del Tribunal Municipal de  
Gotemburgo, 1934-1937.

Erik Gunnar Asplund,  
restoration and expansion  
of the Municipal Court of  
Gothenburg, 1934-1937.



or patios and, finally, the most controversial and the most common extensions are carried out by demolishing adjacent buildings and constructing new ones that are then added to, encompass or absorb the old buildings. In some cases, the language of the new building is differentiated while respecting that of the original stonework, whereas in others, at the other end of the spectrum, the style of the original building is extended and imitated<sup>1</sup>. The subject is controversial, decisions are difficult, and there are no exclusive systems. Construct a new building that talks to the existing one? Or construct it so that it can encompass the existing one and, thereby, update it? How to ensure that the historical building and its extension will work as one? Through the abstraction of its figurative elements and the use of the same materials as the historical building? Or enveloping both in a new material?

I would want to agree with these two practically opposed options using two examples that could define both ends of the spectrum of possibilities. When we talk about intervention in historical heritage, rarely do we refer to modern architectural heritage<sup>2</sup> and, in this case, the posthumous work by Alejandro de la Sota, the extension of the headquarters of the Island Council of Gran Canaria, is a good example, as is the extension of Gothenburg's neoclassical city hall by Erik Gunnar Asplund to house the municipal court, one of the first and most important modern European works. Both buildings, with their similarities and differences, will enable us to study these points further.

### Gothenburg City Hall and the Council building of Gran Canaria

Almost 60 years of development of modernity took place between the extension of Gothenburg City Hall, which was finished in 1937, and that of the headquarters of the Island Council of Gran Canaria in 1995. In addition, the end of the construction works on the rationalist council headquarters<sup>3</sup> by the local architect Miguel Martín-Fernández de la Torre—which was delayed until 1937 by the Spanish Civil War—coincided with the end of the works in Gothenburg, one of the last

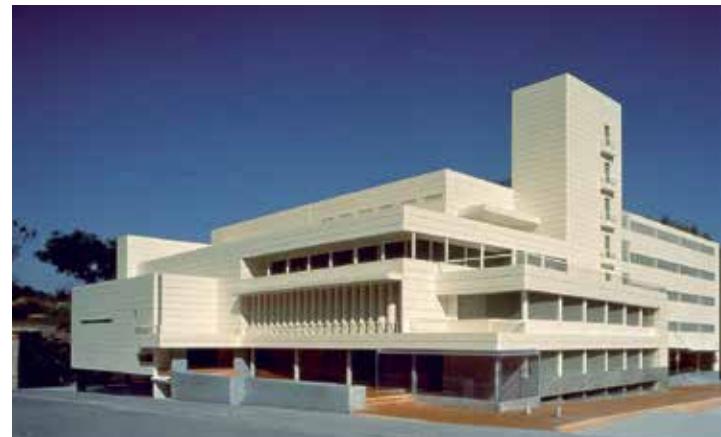
1 Rafael Moneo used this option very successfully in the extension of the Bank of Spain.

2 In the various restoration projects for Spanish architectural heritage carried out by the Ministry of Public Works, the appearance of modern architecture is quite rare. They are exceptions that, in most cases, contain structural displays (the Zarzuela Racecourse in Madrid, Abastos Market in Pola de Siero, etc.). But only recently have some local authorities begun to consider the high value that some buildings of the Modern Movement possess in terms of historical heritage, due in part to the work carried out by the Docomomo Ibérico Foundation.

3 In the Canary Islands, the term "rationalism" is used to describe the works of the Modern Movement, because of their strong German and Central European influence.

Alejandro de la Sota, maqueta de la restauración y ampliación de la casa palacio del Cabildo Insular de Gran Canaria en Las Palmas de Gran Canaria, 1993. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota.

Alejandro de la Sota, model of the restoration and expansion of the palatial home of the Island Council of Gran Canaria in Las Palmas de Gran Canaria, 1993. Archive of the Alejandro de la Sota Foundation.



otras completando o cerrando y reutilizando los vacíos existentes, jardines o patios interiores; y las más polémicas y de mayor alcance, las realizadas a costa de derribar edificaciones anexas, construyendo nuevos edificios que se añadan, engloben o absorban los antiguos. En unos casos se diferencia el lenguaje del nuevo respetando el de la fábrica inicial, mientras que en otros, en el extremo opuesto del arco, se prolonga y mimetiza el estilo del edificio original<sup>1</sup>. El tema es polémico, las decisiones difíciles y no caben fórmulas exclusivas. ¿Construir un nuevo edificio que dialogue con el ya existente? ¿O construirlo para que englobe el existente y así lo actualice? ¿Cómo conseguir que el edificio histórico y su ampliación funcionen como uno solo? ¿Mediante la abstracción de sus elementos figurativos y la utilización de los materiales del edificio histórico? ¿O envolviendo ambos con un nuevo material?

1 Rafael Moneo en la ampliación del Banco de España utilizó muy acertadamente esta opción.

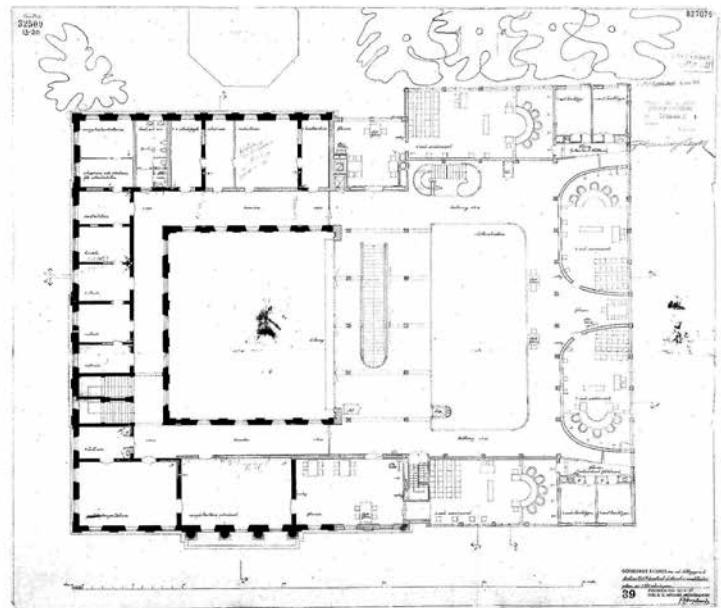
2 En los diversos programas de rehabilitación del patrimonio arquitectónico español acometidos por el Ministerio de Fomento es poco frecuente la aparición de arquitectura moderna. Son excepciones que contienen, la mayoría de las veces, alardes estructurales (el madrileño Hipódromo de la Zarzuela, el Mercado de Abastos de Pola de Siero...). Sólo recientemente algunas administraciones locales empiezan a considerar el alto valor que para el patrimonio histórico tienen algunos edificios del Movimiento Moderno, debido en parte a la labor realizada por el Docomomo Ibérico.

3 En Canarias se utiliza el término racionalismo para designar las obras del Movimiento Moderno por su marcada influencia alemana y centroeuropea.

Querría abundar en estas dos posibilidades, prácticamente opuestas, recurriendo a dos ejemplos que podrían marcar los extremos del arco de posibilidades. Cuando hablamos de intervención en el patrimonio histórico, es poco frecuente hacerlo refiriéndonos al patrimonio arquitectónico moderno<sup>2</sup>, y en este caso la obra póstuma de Alejandro de la Sota, la ampliación del Cabildo Insular de Gran Canaria, resulta ejemplar. Tanto como la ampliación del neoclásico ayuntamiento de Gotemburgo que realizó Erik Gunnar Asplund para alojar el Tribunal Municipal, una de las primeras y más relevantes obras modernas europeas. Ambos edificios, con sus similitudes y diferencias, nos permitirán profundizar en estas disquisiciones.

### El ayuntamiento de Gotemburgo y el cabildo de Gran Canaria

Entre la ampliación del ayuntamiento de Gotemburgo, finalizada en 1937, y la del Cabildo de Gran Canaria en 1995 transcurrieron casi 60 años de evolución de la modernidad. Además, la finalización de las obras de construcción del cabildo racionalista<sup>3</sup> del arquitecto canario Miguel Martín-Fernández de la Torre, que se retrasó hasta 1937 por la guerra civil, coincidió con la terminación de las de Gotemburgo,



Erik Gunnar Asplund, planta primera del Tribunal Municipal de Gotemburgo, con las salas de justicia.

Erik Gunnar Asplund, first floor of the Municipal Court of Gothenburg, with the courtrooms.

<sup>4</sup> Alejandro de la Sota finished the execution project and the creation of the mock-ups that appear on the foundation's website. However, the execution of the work was entrusted to other local architects, with the cultural building and the south façade still not finished, with some alterations to the public space concept of the tiered garden that used to connect the two streets, creating a path inside the building. The idea of an urban lounge, which he intended by using the pedestrianised street Pérez Galdós as a continuation of the inside of the building, has also been distorted.

<sup>5</sup> That is how Luis Fernández Galiano categorises Alejandro de la Sota's third period, one characterised by progressively immaterial boxes in a process of stripping and nudity that anticipates physical disappearance. See "Las Tres Vidas de Alejandro de la Sota", AV Monografías 68 (November–December 1997).

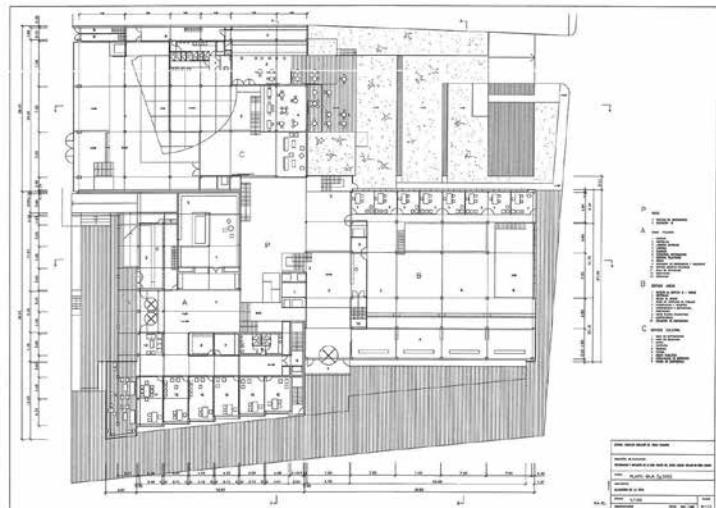
<sup>6</sup> Santiago de Molina, "El miembro fantasma", in *Múltiples Estrategias de Arquitectura*. "Those blind walls that try to alleviate the pain of what is absent are the same that forced Asplund in the extension of Gothenburg City Hall" (<http://www.santiagodemolina.com/search?q=miembro+fantasma>, 20th May 2013).

buildings by its architect. Both works represent two different ways of understanding modernity: one more moderate, due to following abstract classicism, and the other more Bauhausian, close to the more functionalist and orthodox approach of the Modern Movement. Sota and Asplund used similar project strategies, although with significant differences in their particular ways of seeing public elements and their relationship to the city, which is a good example of the Modern Movement's capacity for adaptation and relevance. Asplund's extension was one of the first modern interventions on a neoclassical building, while Sota's, his posthumous work<sup>4</sup>, was a late-modern intervention<sup>5</sup> on a rationalist building.

The rationalist council headquarters and Gothenburg's neoclassical city hall needed to acquire a complete overall identity, which Santiago de Molina calls phantom limb syndrome<sup>6</sup>, referring to the extension of the amputated body that some buildings demand, ones that, although in their day were attached to the existing building, now demand its extension as if they were missing a part. Both cases deal with the extension of administrative buildings, both with a strong institutional and representative character and a high profile in the city, which is why they caused so much public controversy at the time—one for changing the neoclassical work and the other for being considered to distort the rationalist work. Both buildings had party walls and required the demolition of existing buildings: in the case of the Gothenburg court, three freestanding façades with just one party wall, and in the case of the headquarters of the Council of Gran Canaria, just two corner façades. Both attempted to ensure that the pre-existing building and its extension would comprise one single volumetric unit—although respecting the difference between the parts—and that the building

Alejandro de la Sota, planta baja de la restauración y ampliación de la casa palacio del Cabildo. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota.

Alejandro de la Sota, ground floor of the restoration and extension of the palatial home of the Island Council of Gran Canaria. Archive of the Alejandro de la Sota Foundation.

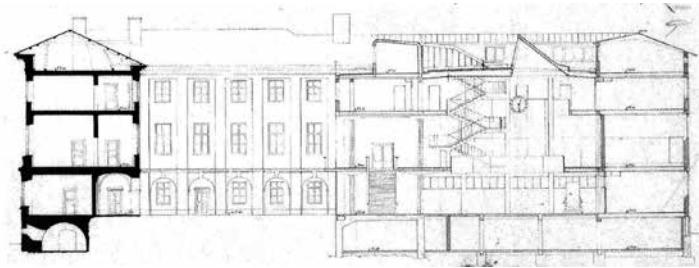


uno de los últimos edificios de su autor. Representan ambas obras dos formas diferentes de entender la modernidad, una más templada al adherirse a un clasicismo abstracto, siendo la otra más bauhausiana, próxima a la corriente más funcionalista y ortodoxa del Movimiento Moderno. Sota y Asplund utilizaron estrategias proyectuales similares, aunque con notables diferencias en su particular forma de concebir lo público y su relación con la ciudad, buena muestra de la capacidad de adaptación y vigencia del Movimiento Moderno. La ampliación de Asplund es una de las primeras intervenciones modernas sobre un edificio neoclásico, mientras que la de Sota, su obra póstuma<sup>4</sup>, es una intervención tardomoderna<sup>5</sup> sobre un edificio racionalista.

<sup>4</sup> Así califica Luis Fernández Galiano la tercera etapa de Alejandro de la Sota, un periodo caracterizado por cajas progresivamente inmateriales en un proceso de despojamiento y desnudez que anticipa su desaparición física. Véase "Las tres vidas de Alejandro de la Sota", AV Monografías 68 (noviembre-diciembre 1997).

<sup>5</sup> Santiago de Molina, "El miembro fantasma", en *Múltiples Estrategias de Arquitectura*. "Esos paños ciegos que tratan de serenar el dolor de lo ausente son los mismos que obligaron a Asplund en la ampliación del ayuntamiento de Gotemburgo" (<http://www.santiagodemolina.com/search?q=miembro+fantasma>, de 20 mayo 2013).

Erik Gunnar Asplund, sección del Tribunal Municipal de Gotemburgo, a través del patio y el acceso.



Erik Gunnar Asplund, section of the Municipal Court of Gothenburg, through the patio and the entrance.

would be free to redefine its public character. We will now review their relationship with the city, their entrances, the patio as a connecting mechanism between the new and the old and how to carry out the external envelope of the buildings, and the similarities and differences between the two interventions that we have mentioned.

### Relationship to the city

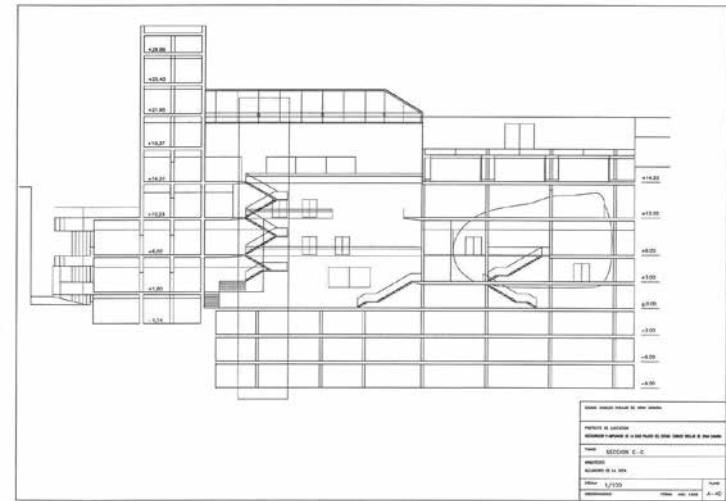
Both extensions sought that the buildings were free of party walls in order to reinforce their institutional character. This character was displayed differently in the two buildings, each of them with its own approach regarding the entrances, which respond to two different ways of understanding what is public in relation to the city at two different times of modernity's history.

Sota, being the good modernist that he was, decided to demolish all the buildings in the block<sup>7</sup>, not so much due to a need for space in order to successfully develop the extension programme, but rather to the chance to expand and open out that the urban fabric gave him. To this end, he divided the block into four parts: one corner was already occupied by the rationalist council headquarters, preserving its historical and institutional character; the cultural and administrative areas were located on both sides of the party walls; and, finally, the fourth part of the block was left as a free space, like an expansion of the urban fabric, a tiered garden that crosses through the building and connects the two opposing streets. Sota used the extension to create a new relationship between the building and the city, moving away from orthodox modernity so that the building could be crossed by multiple loads, thereby establishing a more open, more contemporary relationship with the urban fabric. Finally, maintaining the desired unity, he presented three differentiated buildings, each one with its own entrance, but allowing access through all parts on their ground floors. The only front access that the council headquarters had before, through Bravo Murillo Street—facing the new city of the 1930s—and that had a strong focal and hierarchical character, was modified in order to reinstate the rationalist entrance—tangential to the main façade—thus creating a Miesian architectural promenade. Sota expanded the Street and created a hitherto nonexistent public space to reinforce its institutional role—although with a closer and more local character—with outdoor wood decking, an awning and a few benches, thereby

<sup>7</sup> In the descriptive memory of the project, in section 2, Sota justifies the demolition of the existing housing by defining the location “as a plot of land that is currently occupied by some houses on the old style of the Canary Islands”, a remark that caused some local controversy. See Iñaki Ábalos, Josep Llinás and Moisés Puenten, *Alejandro de la Sota* (Barcelona: Fundación Arquia, “Arquia/Temas 28”, 2009), 535.

Alejandro de la Sota, sección de la restauración y ampliación de la casa palacio del Cabildo. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota.

Alejandro de la Sota, section of the restoration and extension of the palatial home of the Island Council of Gran Canaria. Archive of the Alejandro de la Sota Foundation.



su carácter público. Repasemos su relación con la ciudad, sus accesos, el patio como mecanismo articulador entre lo nuevo y lo viejo, y la forma de realizar la envolvente de los dos edificios, las similitudes y diferencias entre ambas intervenciones que hemos anunciado.

### Relación con la ciudad

Ambos buscaron conseguir con la ampliación que el edificio quedara exento de las medianeras con el fin de reforzar su carácter institucional, carácter manifestado de distinta manera en los dos edificios, con sendos planteamientos en los accesos que responden a dos maneras diferentes de entender lo público en relación a la ciudad en dos momentos diversos de la modernidad.

Sota, como buen moderno, decidió derribar la totalidad de los edificios de la manzana<sup>7</sup>, no tanto por necesidades de espacio para lograr desarrollar el programa de la ampliación como por la oportunidad de esponjamiento que la trama urbana le permitía. Para ello dividió la manzana en cuatro partes: una esquina la ocupaba ya el cabildo racionalista, preservando su carácter histórico e institucional; a ambos lados de las dos medianeras situó los volúmenes cultural y administrativo, dejando la cuarta parte de la manzana como un espacio libre, como una dilatación de la trama urbana, un jardín escalonado que atraviesa el edificio y une las dos calles opuestas. Sota aprovechó la ampliación para crear una nueva relación del edificio con la ciudad, alejándose de la modernidad ortodoxa para que el edificio pudiera ser atravesado por solicitudes múltiples, estableciendo así una relación más contemporánea con la trama urbana, más abierta. Finalmente, manteniendo una deseable unidad, presentó tres edificios diferenciados, cada uno con su acceso particular, pero dejándose penetrar en su planta baja por todas partes. El único acceso frontal por la calle Bravo Murillo que antes tenía el cabildo, orientado a la nueva ciudad de los años treinta, con un marcado carácter focal y jerárquico, quedó rectificado para restituir el acceso raciona-

<sup>7</sup> En la memoria del proyecto, en el punto 2, Sota justifica la demolición de las viviendas existentes definiendo el lugar “como un solar que en la actualidad ocupan unas casas de viejo estilo canario”, comentario que originó alguna que otra polémica local. Véase Iñaki Ábalos, Josep Llinás y Moisés Puenten, *Alejandro de la Sota* (Barcelona: Fundación Arquia, “Arquia/Temas 28”, 2009), 535.



Erik Gunnar Asplund, alzados del Tribunal Municipal de Gotemburgo a la plaza Gustaf Adolf, uno previo y el definitivo.

Erik Gunnar Asplund, elevations of the Municipal Court of Gothenburg to Gustaf Adolf Square, a preliminary version and the final one.

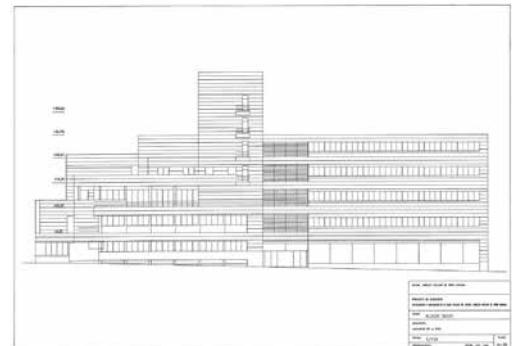
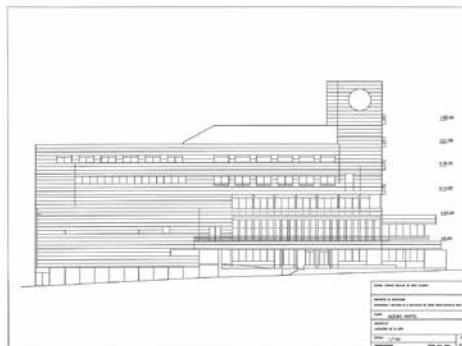
creating a large urban lounge that was more in keeping with the current perception that we have of public elements.

The final solution that Asplund provided for access was also decisive; it was the fruit of over 20 years' reflection on the same project. Asplund won the tender to expand the city hall in 1913 and, as he evolved as an architect, he developed several projects which served as trials for different architectural solutions and styles: the project that won the tender, which completely ignored the neoclassical building; a romantic one in 1920, with two buildings in the same style but with differentiated entrances; the academic solution in 1925, again with two buildings and two entrances; and later, the solution of 1934, with just one academic building, which was an extension of the original and with just one entrance. In the final version of 1937, his goal was to subject the new building to the old one, despite recognising its negligible architectural value. To do this, he kept the front entrance of the neoclassical building, focussing his attention on the frontality of the square, a concept that was still classicist regarding what a public institutional building is and represents. He, therefore, gave preference to its relationship with the square, using a solution ordered by the city and, therefore, classical. His mature architectural sensibility allowed him to understand that the context of Gustav Adolf Square was more important than the architectural quality of the neoclassical building that he had attempted to replace in his younger years.

#### **The patio as a connecting element in extensions**

The main aspect shared by both extensions is the use of a new patio as a mechanism to connect the new and old building, with the identical objective of achieving the unity of the ground floor. In both cases, they are enclosed patios—operations patios—where their authors placed the new communication hubs, the lift and the stairs in order to connect the existing building and its extension.

Sota enveloped and covered the existing patio and its mansard skylight in a new one, making it unique. In this, he wrapped a strong core area of lifts and stairs, leaving the rest free and extending towards the garden behind. The patio is more like a street that connects with the



Alejandro de la Sota, alzados norte y oeste, a las calles Pérez Galdós y Bravo Murillo, de la restauración y ampliación de la casa palacio del Cabildo. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota.

Alejandro de la Sota, north and west elevations to Perez Galdos and Bravo Murillo streets of the restoration and extension of the palatial home of the Island Council of Gran Canaria. Archive of the Alejandro de la Sota Foundation.

lista, tangencial a la fachada principal, creando un mésiano paseo arquitectónico. Sota dilató la calle y creó un nuevo espacio público, inexistente hasta entonces, para reforzar su papel institucional, aunque con un carácter más próximo y doméstico, con un pavimento de madera de exteriores, un entoldado y unos pocos bancos, creando un gran salón urbano, más acorde con la percepción actual que tenemos de lo público.

En la ampliación de Asplund también es decisiva la última solución que dio al acceso, producto de más de 20 años de reflexión sobre el mismo proyecto. Asplund ganó el concurso para ampliar el ayuntamiento en 1913, y desarrolló varios proyectos, paralelos a su evolución como arquitecto, donde fue ensayando diferentes soluciones y estilos arquitectónicos: desde el que ganó el concurso, que ignoraba totalmente el edificio neoclásico, pasando en 1920 por uno romántico nacional con dos edificios del mismo estilo pero con accesos diferenciados, siguiendo con la solución académica de 1925, también con dos edificios y dos accesos, y después, en la de 1934, con un solo edificio académico, prolongación del original, y un único acceso. En la versión definitiva de 1937 buscó que el edificio nuevo quedara sometido al antiguo, a pesar de reconocer su escaso valor arquitectónico. Para ello mantuvo el acceso frontal del edificio neoclásico, centrando su atención en la frontalidad de la plaza, una concepción todavía classicista de lo que es y representa un edificio público institucional. Antepuso, por tanto, su relación con la plaza con una solución dictada por la ciudad, clásica por tanto. Su madura sensibilidad arquitectónica le hizo entender que era más importante el contexto de la plaza Gustavo Adolfo que la calidad arquitectónica del edificio neoclásico que en sus años de juventud pretendió sustituir.

#### **El patio como mecanismo articulador de la ampliación**

La principal coincidencia entre ambas ampliaciones es la utilización de un nuevo patio como mecanismo para enlazar el nuevo edificio y el antiguo, con idéntico objetivo de conseguir la unidad de la planta. En ambos casos son patios cerrados, patios de operaciones, donde sus autores situaron los nuevos núcleos de comunicación, ascensor y escaleras, para articular lo existente y su ampliación.

outside public space and joins the three buildings; it also lengthens and connects the exterior with the new patio garden that occupies the position of the demolished houses. The street is where the three differentiated entrances to the building can be found: the institutional, the administrative and the cultural. This is a connecting patio that facilitates a separate access to the new office area, which is set back from the street to create a new pedestrianised area, thereby managing to clearly differentiate the original building from its extension. For Sota, the aim of the air<sup>8</sup> that connects the old with the new is not to unify but to facilitate passage, the modern aim of reducing the limits between inside and outside, of making the street outside become the inside and vice versa, of making the inside patio appear to be an outside street.

In contrast, the patio is static in Asplund's extension. It is a domestic lounge that is reached by crossing the open patio of the existing building. *Cul-de-sac*-shaped, it is the result of the aforementioned last decision to make only one entrance through the old building in order to ensure that the extension would be subjected to the existing building. This is not a mere passage in the connections of the building, like Sota's patio, it is static; its condition as an inside lounge is accentuated by the domestic character that its furnishing, carpets and tapestries provide, also designed by Asplund. He intervened mainly on the party wall, with the objective of achieving the unification of the ground floor of both buildings and, to do this, he created a new asymmetric patio, connected to the previous one. They are connected but, at the same time, they are not; at the limit where the party wall used to be, there is now a curtain wall that completes the existing "U" shape of the neoclassical patio<sup>9</sup> with its mirrored reflection. Therefore, while the "U" of the neoclassical building is an open patio, the "U" of the modern building is an enclosed patio, an internal operations patio where the functional elements for connection between floors—the stairs and the lift—are located. Both are designed as if they were pieces of furniture, with no presence. The glass lift is designed as if it were a display cabinet and the stairs are very steep, almost transparent, located at the boundary between patios—the open patio and the enclosed patio. Even the stairs on the two upper floors divert their path to continue floating and to avoid their presence in the patio lounge. The mechanisms of asymmetries in the composition of the patio maintain the complexity of the same set of compensated symmetries of the new facade compared to that of the main building.

### Frontality and envelope systems

<sup>8</sup> See the solution of the Centre for Contemporary Culture of Barcelona, where Piñón and Viaplana completed the patio with half of it reflected in the curtain wall.

<sup>9</sup> José Antonio Sosa Díaz-Saavedra and María Luisa González García, "El cabildo racionalista de Gran Canaria y el proyecto para su ampliación de A. de la Sota", *Arquitectura* 300 (1994): 42-48.

<sup>10</sup> Iñaki Ábalos. "Alcudia, León y la construcción de un arquitecto", in *Alejandro de la Sota* (Barcelona: Fundación Arquia, "Arquia/Temas 28", 2009), 23. Sota used an identical construction technique to that of the Post Office and Telecommunications building in León, a project that belongs to his mature period. As Iñaki Ábalos states, he used the most delicate and most precise techniques that the market would allow at the time, along with the most pragmatic, the most American, the quickest and least complicated, with an unequivocally modern nature. But he also contrasted these with traditional Mediterranean elements, such as the use of lattices, awnings etc. The terraces on the top floor are a homage to Coderch, with a hanging garden, an aromatic garden, a sheet of water, etc.

Sota enveloped the council headquarters<sup>10</sup>, unifying the building into one single volume with one single material, using Robertson panels<sup>11</sup>, following a horizontal division to emphasise the lines of the rationalist volumes, to which he added another floor—an action that was strongly criticised at the time by rationalist purists. Sota defended this decision as a logical progression of modernity, a progression that the rationalism of the Canary Islands could not develop due to a lack of resources and its isolation during the Spanish Civil War. However, it maintained the

Sota envuelve y cubre el patio existente y su lucernario amansardado en uno nuevo, convirtiéndolo en único. En él empaqueta un núcleo fuerte de ascensores y escaleras, dejando el resto libre prolongándose hacia el jardín posterior. El patio es más una calle que conecta con el espacio público exterior y articula los tres edificios; también prolonga y conecta la exterior con el nuevo patio jardín que ocupa el lugar de las viviendas demolidas; es la calle donde se encuentran los tres accesos diferenciados del edificio, el institucional, el administrativo y el cultural. Es un patio articulador que facilita un acceso independiente al nuevo volumen de oficinas, que se retranquea de la calle para crear un nuevo espacio peatonal, con lo que consigue diferenciar claramente el edificio original de su ampliación. Para Sota, el aire<sup>8</sup> que articula lo antiguo y lo nuevo no tiene la voluntad de unificar sino de facilitar el paso, la moderna voluntad de diluir los límites entre interior y exterior, de hacer que la calle exterior pase a ser interior y viceversa, que el patio interior parezca una calle exterior.

Por el contrario, el patio es estático en la ampliación de Asplund, es un salón doméstico, se llega a él después de atravesar el patio abierto del edificio existente. En fondo de saco, es resultado de la decisión última ya comentada de realizar un solo acceso por el edificio antiguo para conseguir que la ampliación se supedite al edificio existente. No es un mero paso en las comunicaciones del edificio, como el patio de Sota, es estático; su condición de salón interior se acentúa con el carácter doméstico que le da el amueblamiento, las alfombras y los tapices, también diseñados por él. Asplund actúa principalmente en la medianera, con el objetivo de lograr la unificación de la planta de ambos edificios, y para ello crea un nuevo patio asimétrico, unido al anterior. Están unidos pero no: en el límite donde antes existía la medianera proyecta un muro cortina que completa la U existente del patio neoclásico<sup>9</sup> con su reflejo especular. Así, mientras que la U del edificio neoclásico es un patio abierto, la del moderno es un patio cerrado, un patio de operaciones interno donde se sitúan los elementos funcionales de la comunicación entre plantas, la escalera y el ascensor. Ambos se proyectan como si fueran muebles, sin presencia, el ascensor de cristal como si fuese una vitrina y la escalera muy tendida, casi transparente, situada en el límite entre patios, el patio y el cerrado. Incluso la escalera de las dos plantas superiores desplaza su recorrido para continuar colgada y evitar su presencia en el patio salón. Los mecanismos de asimetrías en la composición del patio mantienen la complejidad del mismo juego de simetrías compensadas de la fachada nueva respecto a la del edificio principal.

### Frontalidad y envolventes

<sup>11</sup> Iñaki Ábalos. "Alcudia, León y la construcción de un arquitecto", in *Alejandro de la Sota* (Barcelona: Fundación Arquia, "Arquia/Temas 28", 2009), 23. Sota utiliza una técnica constructiva idéntica a la del edificio de Correos y Telecomunicaciones de León, obra ya de su etapa de madurez. Como indica Iñaki Ábalos –las más ligeras y precisas que el mercado le permitió en su momento–, también las más pragmáticas, las más americanas, las más veloces y poco complicadas, con una vocación inequívocamente moderna. Pero contraponiendo también elementos tradicionales mediterráneos, como la utilización de entoldados celosías etc., las terrazas de la última planta son un homenaje a Coderch, con el jardín colgante, el jardín de olores, la lámina de agua...

Sota envolvió el cabildo<sup>10</sup> unificándolo en un único volumen con un solo material, con unas chapas tipo Robertson<sup>11</sup>, siguiendo un despiece horizontal para remarcar las líneas de los volúmenes racionistas, a los que añadió una planta más, actuación muy criticada en su momento por los puristas del racionalismo. Sota defendió esta decisión como una evolución lógica de la modernidad, evolución que el racionalismo canario no pudo desarrollar por falta de medios y su

inalienable independence of the three functional volumes, joining to the only party wall a neutral white cube that would accommodate the cultural programme. It was raised from the floor and had a glass façade to emphasise its buoyancy, with a fine fissure marking the separation between the two parts and the façade also separated by another fissure—as if it were a lid—thereby creating a symmetry of compensation.

In Gothenburg City Hall, Asplund also attempted unification by using the abstraction of classical language, by maintaining the vertical rhythm and the tripartite composition and also by linking the two bodies through the lengthening of the horizontal lines of the skirting board, the slabs, the cornice and the roof. However, the most complicated operation of the annexation was the moving of the windows towards the entrance of the old building, thereby subtly stressing the union between two buildings that were so different. He subjected a totally modern façade, moving it towards the existing one in order to create one unit through a complex set of compensated symmetries, colours, materials and decoration, as José Manuel López Peláez<sup>12</sup> states.

If for Alejandro de la Sota enlarging meant extending, expanding, and simply adding to what already existed, the specific opportunity in Gran Canaria encouraged him to expand and open out the urban fabric and break down the limits between inside and outside and allow the multiple flows of the city to pass through the building. For Erik Gunnar Asplund, enlarging in Gothenburg meant giving priority to the existing building, being subjected to it through one single entrance that would focus on the frontality of the neoclassical building in relation to the outside public space. Two modern extensions—one in the first moments of Swedish modernity and another immersed in its international followers—and two opposing ways of connecting to the city by using similar design mechanisms: the patio, the setting back of buildings, fissures, links and entrances.

From the analysis of these two buildings, there arises a certain reflection about the need and opportunity to intervene and restore buildings from the Modern Movement, considering them also to be part of our architectural heritage, as we do with medieval castles, Gothic cathedrals and buildings from the 19th century. In addition, their possible extension allows us to go beyond mere functional need and strict compliance with a pre-determined programme and to intervene in the urban fabric so that, depending on the circumstances in each case, we can consolidate or improve it, perhaps enlarging, opening out and expanding its fabric to create new spaces or simply appreciate something that is already fine as it is. Perhaps our extensions should be open buildings, interior streets that lengthen the outside, external spaces configured as internal spaces, like domestic urban lounges, with gardens, awnings, decking, armchairs, and full of signs of everyday life. Perhaps too, at the other extreme, they should recognise and maintain the values of a nineteenth-century institutional programme that—direct, closed and impenetrable—dominates the nineteenth-century space in other Spanish cities.

<sup>12</sup> José Manuel López Peláez, "Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo", *Arquitectura COAM* 355 (2009): 54-61.



Alejandro de la Sota, vistas de la maqueta de la restauración y ampliación de la casa palacio del Cabildo. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota.  
Alejandro de la Sota, views of the model of the restoration and extension of the palatial home of the Island Council of Gran Canaria. Archive of the Alejandro de la Sota Foundation.

aislamiento en la guerra. Sin embargo, mantuvo la irrenunciable independencia de los tres volúmenes funcionales, adosando a su única medianera un neutro cubo blanco que alojara el programa cultural despegado del suelo con una fachada de vidrio para provocar su flotación y remarcando con una fina hendidura la separación de las dos partes, con la fachada también despegada con otra hendidura como si fuera una tapa, realizando una simetría de compensación.

En el ayuntamiento de Gotemburgo también Asplund intentó la unificación sirviéndose de la abstracción del lenguaje clásico, manteniendo el ritmo vertical y la composición tripartita y también enlazando los dos cuerpos mediante la prolongación de las líneas horizontales del zócalo, los forjados, la cornisa y la cubierta. Pero la operación más compleja de la anexión fue el desplazamiento de las ventanas hacia la entrada del edificio antiguo insistiendo sutilmente en la unión entre dos edificios tan diferentes. Supeditó una fachada totalmente moderna desviándola hacia la existente para convertirlas en una unidad mediante un complejo juego de simetrías compensadas, colores, materiales y ornamentación, como señala José Manuel López Peláez<sup>12</sup>.

Si para Alejandro de la Sota ampliar supone extender, dilatar, añadir sencillamente a lo existente, la específica oportunidad canaria le animó a esponjar la trama urbana y diluir los límites entre interior y exterior y dejar que el edificio fuera atravesado por los múltiples flujos de la ciudad. Para Erik Gunnar Asplund ampliar supuso en Gotemburgo dar prioridad al edificio existente, supeditándose a él mediante un único acceso que focalizara la frontalidad del edificio neoclásico en relación al espacio público exterior. Dos ampliaciones modernas, una en los primeros momentos de la modernidad sueca y otra inmersa en sus epígonos internacionales, dos maneras contrapuestas de relacionarse con la ciudad utilizando mecanismos proyectuales similares: el patio, los retranqueos, las hendiduras, los enlaces, los accesos.

Del análisis de estos dos edificios surge una determinada reflexión sobre la necesidad y oportunidad de intervenir y rehabilitar los edificios del Movimiento Moderno, considerándolos también parte del patrimonio arquitectónico, tanto como lo hacemos con los castillos medievales, las catedrales góticas o los edificios del siglo XIX. Por otro lado, su posible ampliación nos permite trascender la pura necesidad funcional y el estricto cumplimiento de un programa predeterminado e intervenir en el tejido urbano para, según las circunstancias que concurren, también consolidarlo o mejorarlo, quizás esponjando y dilatando su trama para crear nuevos espacios o, sencillamente, apreciando que ya está bien tal como está. Quizás nuestras ampliaciones deban ser edificios abiertos, calles interiores que prolongan la exterior, espacios exteriores configurados como interiores, como salones urbanos de carácter doméstico, con jardines, entoldados, tarimas, sillones, repletos de signos de cotidianidad; quizás también, en el otro extremo, deban reconocer y mantener los valores de un programa institucional decimonónico que, frontal, cerrado, impenetrable, preside el espacio público decimonónico en otra de nuestras ciudades.

Pliegos y presupuestos.  
Abierto por obras  
Specifications and  
Budgets. Open for works

JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON  
IZASKUN CHINCHILLA

José Manuel Sánchez Ron / Izaskun Chinchilla

Wednesday 15th July 2015, 7.00 pm  
Spanish Royal Academy  
Felipe IV 4, Madrid

Miércoles 15 de julio de 2015, 19h  
Real Academia Española  
Felipe IV 4, Madrid

**IZASKUN CHINCHILLA** If it's OK with you José Manuel, I would like to start by exploring the question of how restoration has changed in Spain, from a very broad social, cultural and political perspective and I would also like to speculate about how the concept we have today will change in the coming years. I would say that in the 20th century and so far in the 21st century there have been three important moments regarding these considerations. The first meant starting to think that restoration work should be carried out using current materials and technology, that restoring did not require searching for the same wood, the same technique and the same craftsman used in the original project, but should rather be carried out using the technology of the day, and also with the objective that the adaptation be clear and that the age when each part of the property was built could be distinguished, making the heritage of the future using the technology of each of the parties that had intervened in it. Another moment that was also important (after a series of various meetings between architects defending different theories) was to decide that in order for restoring certain heritage elements it would be necessary to change their use, because it was completely impossible to preserve medieval castles or monasteries with their

**IZASKUN CHINCHILLA** Si te parece bien, José Manuel, me gustaría empezar preguntándonos cómo ha cambiado la rehabilitación en España, desde un punto de vista muy abierto, social, cultural, político, y también por especular cómo va a cambiar en los próximos años la idea que hoy tenemos. Diría que en el último siglo, el XX, y lo que llevamos del XXI, ha habido en estas consideraciones tres momentos importantes. El primero supuso empezar a pensar que se debía rehabilitar con los materiales y la tecnología de cada momento, que rehabilitar no requería ir a buscar la misma madera, el mismo oficio y el mismo artesano con el que estaba hecha la obra primigenia, sino que debía abordarse con la tecnología del momento, y además con una vocación de que la adaptación fuera clara y pudiera distinguirse en qué época se había construido cada parte del inmueble, hacer el patrimonio del futuro con la tecnología de cada uno de los presentes en los que se había intervenido. Otro momento también importante –tras sucesivas y diversas reuniones entre diferentes arquitectos defendiendo diferentes teorías– fue decidir que para que tuviese sentido rehabilitar cierto patrimonio habría que cambiar su uso, pues resulta altamente imposible conservar un castillo medieval o un monasterio con el uso original, considerando su sostenibilidad económica y social,

original uses in view of their economic and social sustainability, and that, therefore, what had to be preserved was their symbolic strength. A type of architecture that was useful and important in its day must continue to play the same central role in modern society, although this may demand a relatively major change in its use. And, finally, there is the full agreement between architects and archaeologists not to attempt to rebuild anything, not to wish to reconstruct what might have been if the property is half destroyed. We have begun to use all types of technology, from graphic design to, of course, digital media, in order to help users understand the importance, the size, the life of buildings, without having to make a literal and, therefore, artificial reconstruction. Museographic and cultural means, and, of course, heritage dissemination and understanding have helped the various professions and visions involved provide an overall understanding of the problem.

**JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON** I understand the point well, Izaskun. I am not a professional in anything connected with architecture. I am just, let's say, a user, a member of the public who has a certain interested view about his environment and who appreciates, naturally, that in this environment there are restorations. For a historian, a science historian, but ultimately a historian, restoring has an intrinsic attraction because it means looking at the past. However, I've never wanted to be a historian whose interest was just the past, because, if so, it would be more fun reading a novel or going to the cinema. As Benedetto Croce said, I believe that, above all, history is an instrument to intervene in the present and guide the future. And my idea about all this subject agrees with your last assertion, since restoration also includes this aspect of guiding the future. I therefore believe that restoration is a way of having an identity, of consolidating it. Constructing a certain worldview is not something that can be built again, that can be created just like that. It has its conditions and limits because we have values, in environments that also have their history. And restoration, which is a way of emphasising important elements from that past, fulfils this function. This means that it is a way of helping

y que por tanto lo que habría que mantener es la fortaleza del símbolo. Una arquitectura que fue útil e importante en su tiempo tiene que seguir teniendo el mismo protagonismo en la sociedad actual, aunque pueda exigir para ello una transformación relativamente importante del uso. Y el último es la plena coincidencia de arquitectos y arqueólogos en no pretender reconstruir nada, no querer rehacer lo que pudo haber, si el inmueble está a medias. Hemos pasado a aplicar todo tipo de tecnologías, desde el diseño gráfico a evidentemente los medios digitales, para contribuir a que el usuario pueda comprender la importancia, la dimensión, la vida del edificio, sin necesitar una reconstrucción literal y por tanto artificiosa. También los medios museográficos, culturales, y evidentemente la difusión y la comprensión del patrimonio, han contribuido a que las diferentes profesiones y visiones intervinientes contribuyan a una comprensión integral del problema.

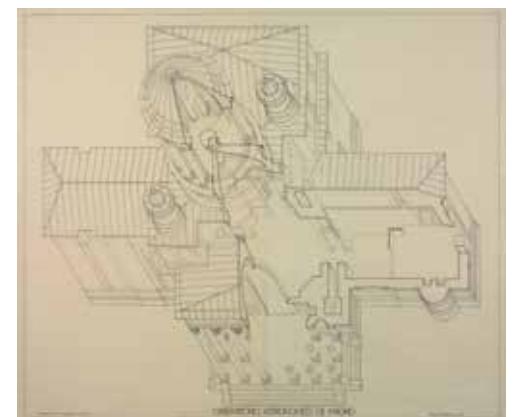
**JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON** Lo entiendo bien, Izaskun. Yo no soy un profesional de nada que tenga que ver con la arquitectura. Sólo soy, digamos, un usuario, un ciudadano que tiene una cierta mirada interesada acerca de su entorno, y que aprecia, naturalmente, que en ese entorno hay rehabilitaciones. Para un historiador, un historiador de la ciencia, pero historiador al fin y al cabo, rehabilitar tiene un atractivo intrínseco porque supone mirar hacia el pasado. Pero, sin embargo, nunca he querido ser un historiador cuyo fin fuese sólo el pasado, pues para eso puede ser más divertido leer una novela o ir al cine. Como decía Benedetto Croce, creo que la historia es sobre todo un instrumento para intervenir en el presente y orientar el futuro. Y mi idea sobre todo esto coincide con lo último que has dicho, pues la rehabilitación incluye también esta dimensión de proyección. Por tanto, creo que la rehabilitación es una manera de poseer una identidad, de consolidarla. Conseguir una cierta visión del mundo no es algo que pueda construirse de nuevo, que pueda crearse sin más, tiene sus condiciones y límites porque vivimos con valores, en entornos que tienen también su historia. Y la rehabilitación, que es una manera de resaltar elementos importantes de ese pasado, cumple esta función. De manera



El observatorio astronómico de Juan de Villanueva en el cerro de San Blas.  
The Juan de Villanueva Astronomical Observatory on the San Blas Hill.

us to look at the past, but then, as you said, I also understand restorations as a chance to generate culture by harmonising the materials and techniques that were used then with those that we have nowadays, without them clashing. I don't know the scope that this could have for an architect, but I think you know what I mean. Because, if we want to restore these achievements from the past, it's because we give them a meaning that I understand as cultural. I'll give you an example. We are now in the Spanish Royal Academy, in a very special setting. Very close to here is the *Cerro de San Blas* (San Blas Hill), the *Cerrillo de San Blas* as it was first called. The Juan de Villanueva Astronomical Observatory is located there, which was restored by Antonio Fernández Alba, a distinguished member of your profession, but without being limited to the restoration of existing buildings. The observatory suffered damages around 1800, at the beginning of the 19th century, when Spain was invaded by the French, and one of the losses was a large Herschel telescope, which was one of the best telescopes in the world, and only the casing was left. Therefore, in the restoration that was carried out, they prepared a new building in keeping with the old one that didn't clash by being too modern. As they also constructed a model of the original telescope, here we

que es una manera de ayudarnos a mirar al pasado, pero luego, como tú decías, entiendo las rehabilitaciones también como una posibilidad de generar cultura armonizando los materiales y las técnicas que se utilizaban entonces con los que tenemos ahora, por lo menos algunos, sin desentonar, armonizándolos. No sé el alcance que puede tener esto para un arquitecto, pero creo que me entiendes. Porque si queremos rehabilitar esos hitos del pasado es porque les damos un significado que yo entiendo cultural. Te voy a poner un ejemplo. Estamos ahora en el edificio de la Real Academia Española, en un entorno muy especial. Muy cerca de aquí está el Cerro de San Blas, el Cerrillo de San Blas como se decía inicialmente. Ahí está el Observatorio Astronómico de Juan de Villanueva, que fue rehabilitado por Antonio Fernández Alba, un distinguido miembro de vuestra profesión, pero sin limitarse a la rehabilitación de los edificios que existían. El observatorio sufrió devastaciones, hacia 1800, a principios del siglo XIX, cuando nos invadieron los franceses, y una de las pérdidas que tuvo fue un gran telescopio Herschel, uno de los mejores telescopios que había, y del que sólo quedó la carcasa. Pues bien, en la rehabilitación que llevó a cabo, preparó un nuevo edificio acorde, que no desentonara siendo claramente moderno. Como además se construyó un modelo del telescopio original, tenemos ahí un complejo que evidentemente permite una proyección cultural. Que permitiría, puesto que la rehabilitación en el sentido al que me refiero necesita un apoyo de difusión y publicidad para que ciudadanía pueda disfrutar de este esfuerzo. En mi opinión no siempre se hace así o no siempre se tiene un proyecto, al margen de la rehabilitación. También lo acabas de decir, necesitas un proyecto después de recuperar el edificio, incluso con un uso diferente, sin que tenga que mantenerse el que tuvo. Y además ahí por lo menos, y también en algunos otros lugares de Madrid, tienes un entorno, el de Atocha, que puede extenderse: la antigua estación de Atocha; la rehabilitación del Reina Sofía, un hospital antiguo, ligado también al hospital de San Carlos; el Museo Etnológico; la casa de Cajal en Alfonso XII... Cajal es nuestro Santiago Ramón y Cajal, la única gran gloria universal, con mayúsculas, que tenemos en la



El observatorio astronómico de Juan de Villanueva dibujado por Antonio Fernández-Alba.  
The Juan de Villanueva Astronomical Observatory drawn by Antonio Fernández-Alba.

have a monumental site that clearly allows a cultural projection; that would allow it because the restoration in the sense that I am talking about needs the support of dissemination and publicity so that the public can appreciate this effort. In my opinion, things are not always done this way and there aren't always projects like this, outside of restoration. As you just said, you need a project after recovering a building, even with a different use, without having to keep the old use. And there at least, and also in other places in Madrid, you have a setting like that of Atocha, which could be extended: The old station in Atocha; the restoration of the Reina Sofía Museum—an old hospital, also linked to the San Carlos hospital; the Ethnological Museum; Cajal's house in Alfonso XII Street... Cajal is Santiago Ramón y Cajal, the only great universal glory, in capitals, that the Spanish have in science. However, most people walk along Alfonso XII towards the *Cuesta de Moyano* and, in the best cases, will turn their heads and see a plaque, which means nothing. Even the facade is quite deteriorated. That's why I said that we need restorations with meaning, which are more ambitious than the strict restoration of a building. I think that this would be a way of promoting culture, something that, in my opinion, is essential in any country—but probably even more so in Spain—and promoting scientific culture, which is the great or a great unknown, if I now put my science historian cap on. This could be another programme for the “Cultural 1.5%” that the ministry devotes to restorations, even if our scientific past isn't like the one we can enjoy, for example, in Berlin, if we walk along the Unter den Linden boulevard, passing the public library on our left, arriving then at the university with its two statues of the Humboldt brothers and Meinhof, the great physiologist, between them, walking up then the stairs and finding photographs of the 23, I think, Nobel prizes. We don't have such an impressive scientific past, but we have our own, and it's worth recovering and restoring it.



El patio del antiguo Hospital General de Jose de Hermosilla convertido en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.  
The patio of the former Jose de Hermosilla General Hospital converted into the Queen Sofia Museum.

ciencia. Sin embargo la mayor parte de la gente pasará por Alfonso XII camino de la Cuesta de Moyano y, en el mejor de los casos, girará la cabeza para ver una placa, que no quiere decir nada. Incluso tiene bastante estropeada la fachada. Por eso digo que necesitamos rehabilitaciones con sentido, más ambiciosas que la estricta recuperación del edificio. Creo que sería una manera de fomentar la cultura, algo que en mi opinión es imprescindible en cualquier país, pero probablemente más aún en el nuestro. Y fomentar la cultura científica, que es la gran o una gran desconocida, si ahora me pongo el gorro de historiador de la ciencia. Podría ser otro programa para el 1'5% cultural que el Ministerio dedica a las rehabilitaciones. Aunque nuestro pasado científico no sea como el que podemos disfrutar, por ejemplo, en Berlín, paseando por Unter der Linden, dejando a la izquierda la biblioteca estatal, llegando después a la universidad con las dos estatuas de los hermanos Humboldt y Meinhof, el gran fisiólogo, entre ellos, subiendo luego por sus escaleras y encontrando fotografiados a los 23, creo, premios Nobel. No tenemos ese pasado científico tan deslumbrante, pero tenemos el nuestro, y también merece la pena recuperarlo, y rehabilitarlo.

**IC** That's right, you've given many examples that go in a direction that interests me a lot, which, in general, would identify the de-romanticisation of the idea of restoration. And, in some senses, I believe they can be

**IC** Sí, has puesto muchos ejemplos que van en una dirección que a mí me interesa mucho, que en general identificaría la desromantización de la idea de rehabilitación. Y además en varios sentidos, que creo se pueden constatar con los ejemplos que pones. Antes la rehabilitación se dedicaba casi exclusivamente a edificios culturales y tenemos una perspectiva asociada a rehabilitar teatros, rehabilitar museos... Y cuando no era así, trataba edificios —has citado el Reina Sofía, un hospital— que pasaban a tener un uso cultural. Me parece que esta tendencia a dejar de ser tan romántico es bien saludable en un país como España. A tenor del encargo que estoy realizando para rehabilitar un castillo medieval, hice la pequeña investigación de saber cuántas edificaciones fortificadas existen en España. Hay 6.000, mucho más de lo que la mayoría de la gente diría. De ellas sólo 600, el 10%, están en buen estado de conservación. Quiero decir con esto que, en países como España o Italia, tenemos una cantidad muy importante de patrimonio

confirmed using the examples you give. In the past, restoration used to be devoted almost exclusively to cultural buildings and we have a perspective associated with restoring theatres, museums etc. When this was not the case, they were buildings—you have mentioned the Reina Sofía Museum, a hospital—that took on a cultural use. It seems to me that this trend to cease being so romantic is very healthy in a country like Spain. Regarding the commission that I am now carrying out to restore a medieval castle, I did some research to find out how many fortified buildings there are in Spain. There are 6,000, many more than most people would say. Of those, only 600, 10%, are in a good state of repair. What I mean by this is that, in countries such as Spain or Italy we have a very large amount of unknown, unappreciated, “unactivated” heritage, useless in this sense. Therefore, preserving ruins as they are with a romantic vision does not seem to be the solution, especially if we only give them cultural uses. I don't believe that buildings that are to be restored have to necessarily be linked to a certain definition of culture associated with the fine arts. Because, indeed, you are right, science for example is a very important part of Spanish culture and is still not appreciated. So, what would we, who have been restoring for less time, do in Ramón y Cajal's house? Why would it interest us as a commission? We would want the experience of the property to go beyond its architectural structure, understood as a set of pillars, beams etc., and make it possible to understand and comprehend the thinking, the life, the cultural context of Ramón y Cajal, how Madrid influenced him... I am imagining that the restoration of his house should include videos, would have to have holograms, a whole series of technological devices capable of complementing the architectural infrastructure. It would have to offer the general public the greatest level of legibility and meaning, as you say. It would be one of those commissions that I would love to receive. It's very important to understand that restoration means reintroducing the property that we are entrusted with into a network of cultural, scientific and social networks so that it can be productive again.

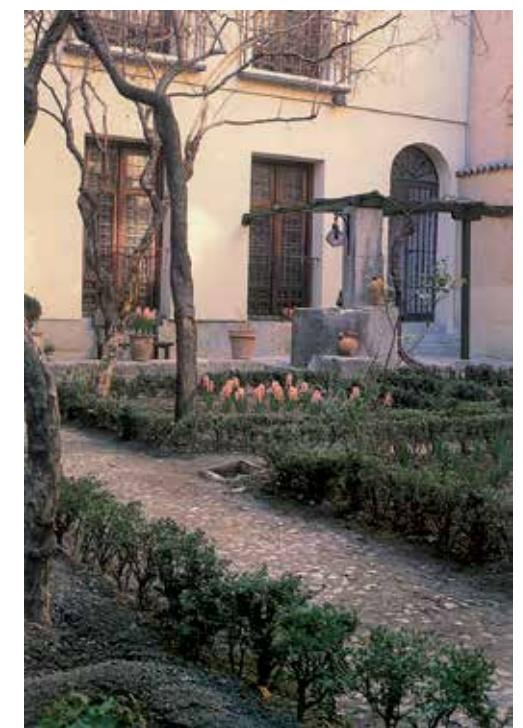
desconocido, no valorado, no activado, no útil en este sentido. Por lo tanto, conservar las ruinas tal como están, con una visión romántica, no parece que pueda ser la salida, asignándolas además exclusivamente usos culturales. No creo que los edificios a rehabilitar deban estar extraordinariamente vinculados a una determinada definición de cultura ligada a las Bellas Artes. Porque, en efecto, tienes razón, la ciencia, por ejemplo, es una parte muy relevante de nuestra cultura, todavía no valorada. Entonces, ¿qué haríamos en la casa de Ramón y Cajal quienes hemos entrado en la rehabilitación hace menos tiempo? ¿Por qué nos interesaría como encargo? Querríamos que la vivencia del inmueble fuera más allá de su soporte arquitectónico, entendido como un conjunto de pilares, vigas y demás, que se pudiera entender y comprender el pensamiento, la vida, el contexto cultural de Ramón y Cajal, cómo influyó Madrid en él... Estoy imaginando que la rehabilitación de su casa debería incluir vídeos, tendría que tener hologramas, toda una suerte de dispositivos tecnológicos capaces de apoyar la infraestructura arquitectónica. Tendría que ofrecer al ciudadano de a pie la mayor legibilidad y significación, como dices. Sería uno de los encargos que más me gustaría recibir. Es muy importante entender que la rehabilitación implica volver a introducir el inmueble que tenemos encargado en una red de infraestructuras culturales, científicas, sociales, que vuelva a ser productiva. No se trata de considerar al visitante sólo como un mero consumidor de cultura pasivo, se trata más bien de involucrarle, de activarle. Me gusta hablar de activación y de intensificación como palabras casi sinónimas de rehabilitación. Por ejemplo, en la casa de Ramón y Cajal, deberían producirse pequeños congresos de ciencia, de historia de la ciencia, de sociología de la ciencia, de divulgación científica, y también talleres infantiles o *tinkering*, donde los niños pudieran trabajar con la tecnología de otra manera. Cuanto más favorezcamos o hagamos para que el patrimonio pertenezca a esas redes activas mejor estaremos haciendo nuestro trabajo. Creo que los arquitectos tenemos esta asignatura pendiente: comprender que la rehabilitación no sólo es el picaporte, la

JS What you say is absolutely consistent with another example that I know, Lope de Vega's house, in the *Barrio de las Letras* (the Arts District) close to here, on the other side of the *Paseo del Prado*. The problem is that it's small. Should we do the same as in the house where Miguel de Cervantes was born in Alcalá de Henares, where the crowds do little more than a circuit? Lope's house is an example of these ideas and that something is being done. You don't just walk through various rooms and say 'there's a bed,' 'wow, how different from mine,' 'how small they were,' and things like that... They also put on exhibitions; I was the curator of a small one that the Spanish Royal Academy of Language staged there... And, sometimes, they also do a tour starting from the house, with guide notes prepared by Arturo Pérez Reverte that explain the setting and its historic context. The patio garden, where it is said Lope wrote some of his works, could be used to hold cultural events and thereby integrate it into a network that, in this case, is already configured, the *Barrio de las Letras*. Indeed, to summarise, if restoration is limited to repairing, to making sure that a building doesn't fall down, or that it is elegant, it will undoubtedly be a fantastic professional exercise, one where the building has to be discovered through the ideas and the ability of the architect or whoever, but it will be reduced

It's not about considering visitors as just mere passive consumers of culture; it's more about involving them, "activating" them. I like to talk about activation and intensification as words that are almost synonymous with restoration. For example, in Ramón y Cajal's house there should be small scientific conferences, about the history of science, the sociology of science, science dissemination, and also children's workshops or tinkering, where children can work with technology in another way. The more we encourage or make sure that heritage is part of these active networks, the better we will be doing our job. I think that we architects have yet to address this: to understand that restoration is not just the latch, the door, the beam..., that it must be the overall understanding of a network of events that have to be activated so that the public can find these buildings meaningful.

puerta, la viga..., que debe ser la comprensión integral de una red de sucesos que tienen que activarse para que la ciudadanía encuentre significativos estos edificios.

JS Lo que dices es absolutamente coherente con otro de los ejemplos que conozco, la casa de Lope de Vega, en el Barrio de las Letras, aquí cerca, al otro lado del paseo del Prado. Tiene la dificultad de que es pequeña. ¿Se trata de hacer lo mismo que, por ejemplo, la casa natal de Miguel de Cervantes en Alcalá de Henares, donde las hordas apenas hacen más que un recorrido? La casa de Lope es un ejemplo de estas ideas y de que algo se va haciendo. No sólo pasas por las diferentes salas para decir 'aquella es una cama,' 'pues qué distinta ala mía,' 'qué pequeñitos eran,' y cosas del estilo... Hacen además algunas exposiciones, fui comisario de una pequeña que hizo la RAE allí... Y partiendo de la casa algunos días hacen también un circuito, con un guion preparado por Arturo Pérez-Reverte, donde te van explicando el entorno y su contexto histórico. Podrían utilizar su patio ajardinado, donde dicen que Lope escribió algunas de sus obras, para que pudieran celebrarse en él algunos eventos culturales, y así integrarla en una red que en este caso ya está configurada, el Barrio de las Letras. En efecto, para resumir, si la rehabilitación se limita a rehabilitar, a conseguir que el edificio no se caiga, o que tenga una cierta galanura, podrá ser un ejercicio profesional magnífico, sin duda alguna, ante el que probablemente haya que descubrirse por las ideas y la habilidad del arquitecto o de quien sea, pero se verá reducido a eso. Creo que cualquier esfuerzo público, y también privado –pero estamos en lo público, estamos en las funciones de un ministerio como el de Fomento–, tendría que ir más allá en el sentido que tú decías, terminar haciéndonos mejores a todos. Se podrían mostrar por ejemplo los contrastes entre cómo vivían entonces y cómo vivimos ahora, cómo vivía Ramón y Cajal, ¿por qué vivía ahí, a 50m del laboratorio que tenía en el museo de etnografía?, mil cosas... Todo eso, insisto, nos haría mejores. Pero además creo que son muy importantes, decía al principio, los materiales con que se decide trabajar. No me parece mal, como en el ejemplo que he puesto del Observa-



Jardín de la casa de Lope de Vega en la calle Cervantes.  
The garden of Lope de Vega's house in Cervantes Street.

to that. I believe that any public or private effort—but we are in the public sphere, we are dealing with the duties of a ministry such as the Ministry of Public Works—would have to go further in the sense that you stated, ending up making us all better. For example, we could show the contrasts between how people used to live then and how we live now. How Ramón y Cajal used to live? Why did he live there, 50 metres from the laboratory of the Ethnological Museum? A thousand things... All of which, I repeat, would make us better. But I also think, as I said at the beginning, that the materials we choose to work with are very important. I don't think it's a bad idea, as in the example you gave of the Astronomical Observatory, for there to be some new buildings alongside old ones. I think it's fine, although this harmonious brotherhood between new and old materials is not easy to achieve, consideration is needed. I would take it further, to wider settings. If you go to Oxford or Cambridge you will find some new buildings that are perfectly in keeping with the rest, including new colleges. Churchill College in Cambridge is clearly new architecture that doesn't clash. This type of effort to unite the old with the new offers us many benefits, among them, it gives us an idea of the progress of history.

**IC** Yes, again you have touched on many subjects that we architects are working on, and all of them are interesting. I remember a booklet by the Dutch architect Rem Koolhaas, an interview by some students in around 1990. He said: «*A few years ago some politicians came to my practice with a commission, with a defined programme under their arms and they told me 'in this building we want a hospital, or a health centre, or an arts centre or a museum. After the last five or ten years, now they tell me 'we have this area of the city and what we want is to make it part of a set of international networks again, we want to activate it, we want it to be very visible for certain parties: investors, residents, tourists, for any type of person».* Before anything else, we must have this aspiration of an overall intervention. It doesn't make any sense to touch just one aspect because it wouldn't be very useful and it would be difficult to reactivate a communal



torio Astronómico, que coexisten algunos nuevos edificios con los antiguos, no me parece mal, pero esa hermandad armoniosa entre materiales nuevos y viejos no es fácil, da para reflexionar. Lo llevaría más lejos, a entornos más amplios. Si uno va a Oxford encontrará, y en Cambridge también, algunos nuevos edificios perfectamente coherentes con el resto, incluso *colleges* nuevos. El Churchill College, en Cambridge, es claramente arquitectura nueva y no desentonada. Ese tipo de esfuerzo de unir lo antiguo con lo nuevo nos ofrece muchos beneficios, entre otros darnos una idea del progreso de la historia.

El Churchill College de Cambridge, fundado en 1958 como tributo nacional y de la Commonwealth a Winston Churchill. Churchill College in Cambridge, founded in 1958 as a tribute from the nation and the Commonwealth to Winston Churchill.

**IC** Sí, de nuevo has tocado muchos temas sobre los que estamos trabajando los arquitectos, y todos muy interesantes. Recuerdo un librito del arquitecto holandés Rem Koolhaas, una entrevista que le hicieron unos estudiantes en 1990, más o menos. Decía: «*Hace unos años los políticos venían a mi despacho con un encargo, con un programa definido bajo el brazo, y me decían 'queremos en este edificio un hospital, o un centro de salud, o un centro cultural, o un museo'.* Despues de estos últimos cinco o diez años, ahora me dicen 'tenemos esta área de ciudad, lo que queremos es volverla a situar en un conjunto de redes internacionales, queremos activarla, queremos que sea bien visible para determinados agentes: inversores, vecinos, turistas, para cualquier tipo de persona».

Antes de cualquier otra, debemos tener esta

system of identity that, ultimately, is the origin of heritage. In order not to get bogged down in arguments about historical, or modern, or contemporary work, I like to define architectural heritage as those properties that are capable of producing benefits for more people than just their users and owners. If I have a house that is not officially declared as heritage, the owner can live very happily there, but that's where the benefits of the architecture end. If those benefits begin to extend to social groups that, in theory, do not have a direct tenancy or leasing relationship or any internal use of the building, the property becomes a symbol, an activator, an attractor. I believe that our definition of heritage should begin there, our duty to integrate a heritage intervention into a network of cultural institutions that will be the foundation of a city. We younger architects know that we are not going to have plots of land, that nobody is going to offer us an empty space, among other reasons, because in Europe there is practically no space left, and we know that our work will always be about completing something that already exists, completing something half done with its perfect other half, probably fairly small things, but with the power of the micro scale that has such a transformative capacity. This view of heritage as a value that affects more people than the owners and the natural users is very beautiful. It would also show us, as you said, other aspects of history that we are unaware of but that are just as important as the ones we know. The history of science, for example, is a great unknown for many cultured people, for people who know a lot about, or who are very interested in, the history of wars, of battles and treaties. The same as the history of a private life, which you referred to in the case of Lope's house. I think it's really important to understand how people cooked, how people ate and what hygiene was like in different eras. All of this would also give us a vision of ourselves that is not so easy to find in official historiography or in the books that we study at school or college. We must have a slightly more comprehensive view of heritage, one that is more multi-disciplinary and, of course, more strategic, don't you think? Design, architecture,

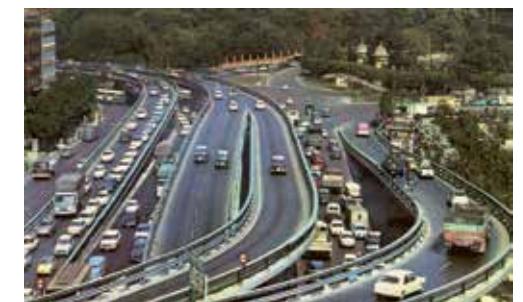
aspiración de intervención integral. No tiene sentido tocar sólo un aspecto porque sería muy poco hábil, y difícilmente reactivaría una lógica de identidad comunitaria que, al fin al cabo, es a la que se debe el patrimonio. Para no caer en discusiones sobre la obra histórica, o la moderna, o la contemporánea, me gusta definir patrimonio arquitectónico como aquellos inmuebles capaces de generar beneficios a más personas que a sus usuarios y propietarios. Si tengo una casita cuyo estatus no es patrimonial, el propietario podrá vivir muy bien en ella, pero ahí se acaban los beneficios de esa arquitectura. Si esos beneficios empiezan a extenderse a grupos sociales que en principio no tienen una relación directa de tenencia o de arrendamiento o de uso interno del edificio, ese inmueble se convierte en un símbolo, en un activador, en un atractar. Creo que ahí es donde debe comenzar nuestra definición patrimonial, nuestro deber de integrar la intervención patrimonial en una red de instituciones culturales que sean el soporte de la ciudad. Los arquitectos más jóvenes sabemos que no vamos a tener solares, que nadie vendrá a buscarnos con un espacio vacío, entre otras cosas porque en Europa prácticamente no quedan, y que nuestro trabajo va a ser siempre completar algo que ya existe, completar con otra media naranja la media ya existente, seguramente cosas bastante pequeñas, pero con el poder de la escala micro que tiene tanta capacidad de transformación. Resulta bien bonito esa visión del patrimonio como un valor que revierte en mucha más gente que los propietarios o los usuarios naturales. También nos mostraría, como decías, otras caras de la historia que desconocemos, tan importantes como las que más. La historia de las ciencias, por ejemplo, es una gran desconocida para mucha gente de la cultura, para gente que es conocedora o muy aficionada a la historia de las guerras, las batallas y los tratados. Igual que lo es la historia de la vida privada, que tú citabas con la casa de Lope. Me parece realmente relevante comprender cómo se ha cocinado, cómo se ha comido, en qué consistía la higiene en diferentes épocas. Todo ello nos daría también una visión de nosotros mismos que no es tan fácil de encontrar en la historiografía oficial ni en los libros que estudiamos en el instituto o el colegio. Debemos

restoration, the foundation, the resources, museography have to take us somewhere else... We should use history as a tool to catapult us to another time, another use, to a better positioning in countries and cities.

JS I completely agree. Another of the possible benefits of restoration is its regenerative capacity. Nowadays, we have improved due to the greater knowledge that we have, which is a universal gift, always better than in the past because we have learned more. However, throughout history, especially regarding interventions in places, cities, bridges, fields, castles, etc., many interventions weren't as successful as they should have been according to our criteria. That's why I say that restoration also has a regenerative function. Continuing in Atocha, an example could be the horrible "scalextric" junction that, in the end, was removed and that all of us, at least all of us of a certain age, remember. It was a disaster. Luckily, restoring doesn't just mean restoring unique buildings, but also broader environments. Without doubt, from my point of view, thanks to this option, it was possible to recover Carlos V square, by demolishing what probably would have helped the circulation of cars but that, in the end, had a negative impact, disastrous from all points of view. Restoration, therefore, also allows us to rectify unsuccessful interventions, or at least try to, within the limits that technological progress establishes. Technology always wins from my point of view, and not just once in a while, we should remember with gratitude that it has given us the railways, cars... I don't know, lots of things. We should not blame it, just try to live with it as humanly as possible. The boulevards have almost disappeared from our cities; they are a memory of the past. Not long ago, there was a discussion here, in Recoletos Boulevard, about whether the pavements close to the Thyssen Bornemisza Museum should be widened and trees removed, do you remember? I'm not sure how the discussion ended, but it has certainly ended. I think it's a good example of a discussion about a restoration intervention that affected important parts of the city: to give or not to give space, to first

tener una visión del patrimonio un poco más integral, un poco más multidisciplinar, y desde luego, un poco más estratégica, ¿no? El diseño, la arquitectura, la rehabilitación, el soporte, los medios, la museografía nos tienen que llevar a otro sitio... Deberíamos utilizar la historia como un instrumento para catapultarnos a otro momento, a otra utilidad, a un posicionamiento mejor en los países y las ciudades.

JS Estoy completamente de acuerdo. Otra de las posibles virtudes de la rehabilitación es su capacidad regeneradora. Ahora somos mejores por el mayor conocimiento que tenemos, esto es una regla universal, siempre se es mejor que en el pasado porque se ha aprendido más. Pero a lo largo de la historia, sobre todo en lo que se refiere a la intervención en lugares, ciudades, puentes, campos, castillos, etcétera, etcétera, muchas intervenciones no fueron para nuestros criterios todo lo afortunadas que deberían haberlo sido. Por eso digo que la rehabilitación también tiene una función regeneradora. Siguiendo en Atocha, el ejemplo podría ser aquel horrible *scalextric* que acabó desapareciendo y que todos, por lo menos los de una cierta edad, recordamos. Era un horror. Por suerte, rehabilitar no supone únicamente rehabilitar edificios singulares, sino también entornos más amplios. Sin duda alguna, desde mi punto de vista, gracias a esta posibilidad se pudo recuperar la glorieta de Carlos V, derribando aquello que seguramente facilitaría la circulación de los coches pero que, finalmente resultaba negativo, funesto desde todos los puntos de vista. La rehabilitación, por tanto, también nos permite recuperar acciones fallidas, o intentarlo al menos, dentro de las dificultades que el progreso tecnológico establece. La tecnología siempre gana, desde mi punto de vista, y en no pocos momentos, recordemos con agrado, nos ha dado los ferrocarriles, los automóviles... qué sé yo, muchas cosas. No la culpemos, sólo tratemos de convivir con ella de la manera más humana posible. Han desaparecido los bulevares de nuestras ciudades, o casi, son un recuerdo del pasado. Hace no mucho se estaba discutiendo aquí, en Recoletos, acerca de si se debían ensanchar las aceras en las proximidades del Museo Thyssen-Bornemisza,uitar o



El antiguo 'scalextric' de la glorieta de Carlos V.  
The former 'scalextric' junction in Carlos V roundabout.

restore roads for cars, widen the pavements... As I used to live in the Argüelles district, I remember that it was possible to walk along boulevards from the *Parque del Oeste*, up Marqués de Urquijo, to Francisco Silvela. Those boulevards no longer exist. One of the interventions on display in this exhibition, if I'm not mistaken, is the restoration of the Cathedral of Santa María in Vitoria-Gasteiz, which is a technological wonder. Well, now the time has come to excavate so that cars can circulate underground, as has been done in some stretches around Manzanares and thereby recover all those areas. And many more examples like this one. These types of restorations, although they probably don't fit within the "Cultural 1.5%" programmes, can be carried out within this broader concept that we are talking about. We should recover this rectifying option of restoration, which was absolutely impossible just a few years ago, as one of its best benefits. We always talk about the damaging effects of technological progress, about its negative aspects, but it is unquestionable, there is no doubt, that it also has this positive aspect that helps us to live better.



El antiguo bulevar de Alberto Aguilera, con la calle Princesa al fondo.

The old Alberto Aguilera Boulevard, with Princesa Street in the background.

no árboles, lo recuerdas, ¿no? No sé muy bien cómo terminó el debate, pero sí que ha terminado. Me parece un buen ejemplo de discusión sobre una rehabilitación que afectaba a elementos importantes de la ciudad: ceder o no ceder espacio, recuperar antes las calles para los coches, ampliar las aceras... Como vivía en Argüelles, recuerdo que se podía ir andando por bulevares desde el Parque del Oeste, subiendo Marqués de Urquijo, hasta Francisco Silvela. Ya no existen aquellos bulevares. Una de las intervenciones que muestra esta exposición, si no me equivoco, es la rehabilitación de la catedral de Vitoria, que es un prodigo de la tecnología. Bueno, pues ya ha llegado la hora de excavar para que los coches circulen por el subsuelo, como se ha hecho en unos tramos del entorno del Manzanares y así poder recuperar todas esas zonas. Y como este ejemplo otros más. Este tipo de rehabilitaciones, aunque probablemente no encaje en los programas del 1,5% cultural, sí lo puede hacer dentro de este concepto más amplio al que nos estamos refiriendo. Deberíamos recuperar esta posibilidad rectificadora de la rehabilitación, tan imposible hace sólo unos pocos años, como una de sus mejores virtudes. Siempre hablamos de lo nocivo que resulta el progreso tecnológico, de sus aspectos negativos, pero es incuestionable, no cabe duda, que tiene también esta dimensión positiva que nos hace vivir mejor.

## Conclusiones Conclusions

FRANCISCO JARAUTA  
JUAN DOMINGO SANTOS

FRANCISCO JARAUTA

I remember one of the final seminars given by Jacques Le Goff at Fontevraud Abbey about aspects of medieval history. It traced the map of a kind of emotional geography of an age that, according to him, lasted until the end of the 17th century. This map, like many others that illustrated all types of stories from the 12th century to the 15th, would include in its imaginary unity all those monuments that had been landmarks for travellers and pilgrims throughout the centuries. There would be the small Romanesque churches that have charted religious space since the 9th century, the silent monasteries that ran from Cluny to Citeaux—or the others that ran to the banks of the Rhine—and that had once been the centre of medieval spirituality and of its reforms—leading to a role almost similar to the one of the first Patrology—or the most beautiful cathedrals that, from Worms to Chartres, or from Notre Dame to Cologne or Burgos, had perfectly carried out a technical and stylistic search that had turned them into masterpieces of religious architecture, and that, as Ruskin would later say, were the very essence of western spirituality. There would also be the plans of many medieval cities, the *borgos* (boroughs), that since times as early as the 9th century had been defending the ways of life and the social organisation of the various villages that comprised them, as in Siena, under the protection of the benevolent government that nobody but Lorenzetti knew how to represent, and many other stories that could not be omitted that bore witness through their historical memory of military events of one side and another and that had left their fortifications, walls, strongholds—the roar of which still forms part of the echo of history. Not to forget, of course, the testimonies of those places that, from Byzantium to Umayyad Cordoba, make us remember the complexity of a time in which each age left a mark of its experience and of its cultures, from religious to political, those that continue narrating various events and that, as a whole, constitute history.

In 1901 Alois Riegl published *Spätromische Kunstdustrie* in Vienna, in an intellectual context that was defined by a wide-ranging debate about the history of forms and the unity of cultural history. This was

Recuerdo uno de los últimos seminarios de Jacques Le Goff en la abadía de Fontevraud sobre asuntos de historia medieval. Se trataba de trazar el mapa de una especie de geografía sentimental de una época que según él se prolongó hasta finales del siglo XVII. Este mapa, como uno de aquellos otros que ilustraron todo tipo de historias a partir del siglo XII hasta el XV, recogería en su unidad imaginaria todos aquellos monumentos que habían sido referencia para viajeros y peregrinos a lo largo de siglos: ahí estarían las pequeñas iglesias románicas que trazaron el espacio religioso desde el siglo noveno; los silenciosos monasterios que desde Cluny a Citeaux, o aquellos otros a orillas del Rin, habían sido el centro de la espiritualidad medieval y de sus reformas dando lugar a un papel casi homologado al de la primera Patrística, o las más bellas catedrales que desde Worms a Chartres, o desde Notre Dame a Colonia o a Burgos, habían llevado a la perfección una búsqueda técnica y estilística que las habían convertido en obras maestras de la arquitectura religiosa, y como Ruskin dirá más tarde en expresión máxima de la espiritualidad occidental; estarían también los planos de tantas ciudades medievales, los borgos que desde tiempos ya cercanos al siglo IX iban definiendo las formas de habitar y de organización social de las diferentes poblaciones que se agrupaban, como en Siena, bajo la protección del buen gobierno que nadie como Lorenzetti supo representar; como tampoco podrían faltar tantas otras historias que daban cuenta desde su memoria histórica de aconteceres militares de uno y otro lado y que dejaron el testimonio de sus fortificaciones, murallas y baluartes cuyo fragor todavía forma parte del eco de la historia; sin olvidar por supuesto los testimonios de aquellos extremos que, desde Bizancio a la Córdoba omeya, nos hacen recordar la complejidad de un tiempo en el que cada época ha dejado la marca de su experiencia y de sus formas culturales, desde las religiosas a las políticas, desde aquellas que nos siguen narrando acontecimientos varios que en su conjunto constituyen la historia.

En 1901 Alois Riegl publicaba en Viena su *Spätromische Kunstdustrie* en un contexto intelectual marcado por un amplio debate sobre la historia de las formas y la unidad de la historia cultural. Se trataba de

a discussion started by Jacob Burckhardt's work of 1850 about the civilisation of the Renaissance and that was mainly contrasted with a positivist tradition represented in the Germanic field by Gottfried Semper and in the French field by Hippolyte Taine. Riegl's position had already been put forward in his previous study, *Stillfrage*, in 1893, which critically reviewed the historiographic models of art history, leading to a new perspective that would very soon be adopted by the historians of the Vienna School. It was like continuing to develop these ideas that Burckhardt had applied to his studies on the Renaissance and to the processes that led each age to construct a complex system of signs and representations that were guided by a powerful *Kunstwollen*—an artistic will that ultimately connects the processes that underlie art history. The studies by Heinrich Wölfflin about the change from the Renaissance to the Baroque would very soon be recognised by Riegl as the interpretative model to be followed in order to construct a new discourse on art history. All the above led to a new study by Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus*, in 1903, focussed on what he called «*the modern cult of monuments*». Without detaining ourselves here in an interpretation that is suggested to us by a preference that a certain type of historicism had imposed and legitimised, based on the reputation of philologists, without doubt the most renowned social scientists of the 19th century, Riegl proposed other ideas that almost belonged to modern comparativism. He stated that of all the arts, architecture is the one that most effectively expresses the symbolic aspect of art and, consequently, the one that throughout history establishes a feeling of permanence in its various religious, political and cultural aspects. This observation by Riegl is especially relevant when the historian's gaze turns to the complex system of signs that art has left throughout history as testimony to its transient nature.

A gaze laden with fascinations that in turn guided the ways of interpreting the history of art. How can we forget the enthusiasm that accompanied travellers on the Grand Tour trapped by ancient art whose aura impregnated their view of the age with aesthetic and moral values? What do the *Gedanken* by Winckelmann mean if not a moral manifesto regarding the concept of the world ruled by the order that Goethe himself would discover in his contemplation of the temple of Paestum? An order that transcended the world of art and crossed over into the moral arena of a cultural ideal interpreted by Classicism in which a system of ideas would give order to the world through its various events. An ideal that would become strained after early Romanticism and that Lessing would prompt with his *Laocoonte*. This tension between form and experience would grow and the view of ancient times would be found in Piranesi's engravings with a new dimension: the effect of time on art. The idea of ruin would then develop in modern terms; there would be the footprint, the mark of time, of what was and no longer is. A new fascination that would open the door to a great debate about the restoration of monuments, without doubt one of the most enthralling stories. Viollet-le-Duc in

una discusión iniciada por la obra de Jakob Burckhardt de 1850 sobre la civilización del Renacimiento y que se confrontaba principalmente con una tradición de tipo positivista representada en el campo germánico por Gottfried Semper y en el francés por Hippolyte Taine. La posición de Riegl ya había sido planteada a partir de su anterior estudio *Stillfrage* de 1893, que revisaba críticamente los modelos historiográficos de la historia del arte dando lugar a una perspectiva nueva que muy pronto sería aceptada por los historiadores de la Escuela de Viena. Era como seguir desarrollando aquellas ideas que Burckhardt había aplicado a sus estudios sobre el Renacimiento y a los procesos que llevan a cada época a construir un sistema complejo de signos y representaciones guiada por una poderosa *Kunstwollen*, una voluntad de forma que en definitiva articula los procesos que subyacen la historia del arte. Los estudios de Heinrich Wölfflin sobre el paso del Renacimiento al Barroco serán muy pronto reconocidos por Riegl como el modelo de interpretación que habría que seguir cara a construir un nuevo discurso sobre la historia del arte. Todo esto para llegar a un nuevo estudio del mismo Riegl, *Der moderne Denkmalkultus* de 1903 centrado en lo que él llama «*el culto moderno de los monumentos*». Sin detenernos aquí en la lectura que nos propone del gusto que un determinado historicismo había impuesto y legitimado apoyándose en el prestigio de los filólogos, sin duda alguna los científicos sociales más reconocidos del siglo XIX, Riegl avanza otras ideas casi propias de un comparativista moderno. Viene a decirnos que la arquitectura es de todas las artes la que más eficazmente expresa la dimensión simbólica del arte y en consecuencia la que a lo largo de la historia fija el sentido de una permanencia en sus diferentes dimensiones, religiosas, políticas, culturales. Esta observación de Riegl posee una especial relevancia a la hora de orientar la mirada del historiador en el complejo sistema de signos que el arte ha ido dejando en la historia como testimonio de su temporalidad.

Una mirada cargada de fascinaciones que a su vez orientó los modos de interpretar la historia del arte. Cómo olvidar el entusiasmo que acompañó a los viajeros del Grand Tour atrapados por el arte antiguo cuya aura impregnaba de valoraciones estéticas y morales su reflexión sobre la época. Qué significan si no las *Gedanken* de Winckelmann sino un manifiesto moral acerca de una concepción del mundo regida por aquel orden que el mismo Goethe descubriera en su contemplación del templo de Paestum. Un orden que transcendía el mundo del arte para atravesar el espacio moral de un ideal de cultura interpretado por el Clasicismo en el que un sistema de ideas ordenaría el mundo en sus aconteceres varios. Un ideal que se irá tensando a partir del primer Romanticismo y que Lessing con su *Laocoonte* precipitará. Crecerá esa tensión entre forma y experiencia y la mirada sobre el tiempo antiguo se encontrará en los grabados de Piranesi con una nueva dimensión, la del tiempo sobre la obra. Nacerá entonces la idea de ruina en términos modernos, en ella se encuentra la huella, la marca del tiempo, de lo que fue y ya no es. Una fascinación nueva que abrirá la puerta al gran debate de la restauración de los monumentos,

Carcassonne, Toulouse or Notre Dame, the restoration of Cologne Cathedral, Ruskin with *The Stones of Venice* returning to the Middle Ages to see in it the spiritual source of the Western, Christian and Gothic world. A thesis that would bring with it a long and wide-ranging polemic not only in England but throughout Europe, through the works of Morris, Proust or Tolstoy, among others. These would be the times when a view of history could not be limited to art history, but needed to embrace all the facts of civilisation, religious and philosophical beliefs in their true cosmopolitan dimension, as Herder would state in his day, followed by Guizot, who, with his *Histoire de la Civilisation en Europe*, would open up new spaces and perspectives. Then, the theorists of the *zeitgeist* would appear, who would expand the space and time of the gaze to cover a voyage of relationships that ultimately weave the tapestry of history. From there, new methods and new forms of analysis have not ceased to grow, making possible an interpretation in which the different contexts illuminate the particular moment of this church, that palace or the most recognised monastery. Following them comes «*the rumour of time*», as Anna Akhmatova said.

Our approach to the exhibition *Stone on Stone*, dedicated to showing 30 years of public intervention in Spanish architectural heritage, suggests to us a long journey through Spanish history, through many moments when wishes, ideas and projects crystallised. Here, all types of situations that architecture has known how to interpret and that, with the passing of time, architecture now returns to restore have been brought together. Centuries have passed, and the gaze of the restorer oscillates between philological fidelities and those other liberties that, according to the age, were imposed as a way of understanding the passage of time. Nowadays, far from the romanticisations of the work (once again Viollet-le-Duc reinventing Carcassonne), the debate about restoration is approached like an open dialogue in which the relationship between times encourages the idea that has made possible a search for technical and formal solutions. It is an admirable example that responds to a well-adhered cultural policy regarding the protection of heritage and, consequently, of the historical memory. It is the journey through history that the historian Le Goff proposed as the most fascinating of voyages.

sin duda alguna, una de las historias más apasionantes. Viollet-le-Duc en Carcasona, Toulouse o Notre Dame, la restauración de la catedral de Colonia, Ruskin con *The Stones of Venice* regresando al medievo para ver en él la matriz espiritual del mundo occidental, cristiano y gótico. Una tesis que arrastrará una larga y generosa polémica no sólo en Inglaterra sino en toda Europa, ahí están los testimonios de Morris, Proust o Tolstói entre otros. Serán los tiempos en los que la mirada sobre la historia no puede limitarse a la historia del arte, sino que debe abrazar todos los hechos de la civilización, las creencias religiosas y filosóficas en su verdadera dimensión cosmopolita como indicara Herder en su día y ahora Guizot, quien con su *Histoire de la Civilisation en Europe* abrirá nuevos espacios y perspectivas. Aparecerán entonces los teóricos del *zeitgeist* que ampliarán el espacio y tiempo de la mirada para recorrer un viaje de relaciones que en definitiva tejen el tapiz de la historia. A partir de ahí, nuevos métodos, nuevas formas de análisis no han cesado de crecer haciendo posible una lectura en la que los diferentes contextos iluminan el momento particular de esta iglesia, aquel palacio o el más recogido monasterio. Tras ellos, «*el rumor de la tiempo*» como decía Anna Ajmátova.

Acercarnos ahora a la exposición *Piedra sobre piedra*, dedicada a mostrar 30 años de intervención pública en el patrimonio arquitectónico español, nos sugiere un largo viaje por nuestra historia, por tantos momentos en los que cristalizó la voluntad, la idea, el proyecto. Ahí se dan la mano todo tipo de situaciones que la arquitectura ha sabido interpretar y que con el paso del tiempo la misma arquitectura vuelve ahora a restaurar. Han pasado siglos y la mirada del restaurador oscila entre las fidelidades filológicas y aquellas otras libertades que según la época se impusieron como forma de entender el paso del tiempo. Lejos hoy de tradicionales romanticizaciones de la obra –de nuevo Viollet-le-Duc reinventando Carcasona– el debate sobre la restauración se plantea como un diálogo abierto en el que la relación entre los tiempos anima la idea que ha hecho posible una búsqueda de soluciones técnicas y formales. Se trata de un ejemplo admirable que responde a una mantenida política cultural de protección del Patrimonio y en consecuencia de la Memoria histórica. Es el viaje a la historia que el viejo Le Goff sugería como el más fascinante de los viajes.

JUAN DOMINGO SANTOS

*Sugar factory in San Isidro, Granada.*- I had decided that this old abandoned sugar factory, next to the train track, would become my architecture studio. A desire from my youth that became increasingly stronger inside of me as the years passed. In the factory, one can see everything connected to heritage: A space touched by history, exposed to the future and the past, a window onto our recent history where the world to come is experienced in advance.

Inside these old walls one can see the footprint of the passing of time, the construction techniques of the last one hundred and fifty years of the ingenious sugar makers, the inventiveness and the imagination of a world of progress and expectations, as well as the agricultural origins of the land where the factory stands. I wondered to what extent the modernity that progress had brought lived side by side with the traditional ways of the agricultural landscape and how much the transfers between these two apparently opposing worlds defined their landscape. Perhaps, in this space, a person can learn that love for heritage and for these places contains an air of nostalgia and of a passion to capture the power of certain things that are set free and are presented with the power of their own history and secrets. The factory soon became a testing ground and experimentation site where I learned that being aware of history and heritage did not mean being trapped by memories, and that it was necessary to deal with history and its meaning in a more natural, relaxed way that was less dramatic. I replaced my critical view with a series of experiences that enabled me to discover the relationships of the place and its constructions with the agricultural infrastructures and other parts of the landscape. I reconstructed its history, letting myself be led by intuition and a series of experiences through which I was able to decode that mysterious place, and even prepare a map of singular events, from its establishment to my arrival.

A place is not just the present, it is also that intricate line of different interwoven times and eras; the face is not just one moment, but all the moments that it has lived. Claudio Magris said that sometimes

*Fábrica azucarera de San Isidro, Granada.*- Había decidido que aquella antigua fábrica abandonada junto a la vía del tren se convertiría en mi estudio de arquitectura. Un deseo de juventud que se hacía presente cada vez con más fuerza en mi interior con el paso de los años. En la fábrica se advierte todo lo que concierne al patrimonio: un espacio tocado por la historia expuesto al devenir y al pasado, una ventana de nuestra historia más reciente donde se vive el futuro con antelación.

Entre aquellos antiguos muros se aprecia la huella del paso del tiempo, las técnicas constructivas de los últimos ciento cincuenta años de los ingenios azucareros, la inventiva y la imaginación de un mundo de progreso y expectativas, al mismo tiempo que los orígenes agrícolas del territorio sobre el que se asienta la fábrica. Me preguntaba hasta qué punto aquella modernidad que había traído el progreso convivía con las formas tradicionales del paisaje agrícola, y en qué medida las transferencias entre estos dos mundos aparentemente antagónicos determinaban su paisaje. En este espacio uno tal vez aprenda que en el amor al patrimonio y a estos lugares se encierra un aire de nostalgia y de pasión por aprehender el poder de ciertas cosas que se emancipan y se presentan con la fuerza de su propia historia y secreto. La fábrica pronto se convirtió en un campo de ensayo y experimentación donde aprendí que tener conciencia histórica y patrimonial no implicaba quedar atrapado por los recuerdos y que era necesario abordar la historia y su significado de un modo más natural y relajado, menos dramático. Reemplacé la mirada crítica por una serie de experiencias que me permitieron descubrir las relaciones de aquel lugar y sus construcciones con las infraestructuras agrícolas y otros elementos del paisaje. Reconstruí su historia dejándome llevar por la intuición y por una serie de experiencias con las que pude descifrar aquel misterioso lugar hasta confeccionar un mapa de acontecimientos singulares, desde su fundación hasta mi llegada.

Un lugar no es sólo el presente, también es esa intrincada línea de tiempos y épocas diferentes que se entrecruzan, el rostro no sólo



Vista de la torre alcoholera y chimeneas de la fábrica de azúcar de San Isidro y su entorno agrícola.

View of the alcohol distillery and chimneys of the San Isidro sugar factory and its agricultural setting.

places talk and other times they are silent, they have their epiphanies and their secrets. It is true that some places talk to us through the very evidence of what they tell us, while others only allow us to glimpse what they once were through a kind of secret diary. But perhaps, they are also witnesses to our neglect and inability to see and feel what they contain and wish to convey, to our limitations in revealing them. Approaching heritage is an exercise in sensitivity to recognising things that have been overlooked on occasions but unconsciously assumed as our own.

Heritage is not a journey into the past, it is a meeting that should lead us to the present and past possession of history, the ability to instantly experience a previous reality without sacrificing it to the future, simply one moment that passes in order to reach another that will perpetuate it. Nowadays, we are all concerned about ensuring a future without evil or distress, hoping that tomorrow will arrive without causing harm, but it is necessary to live convinced that heritage is fleeting, that it cannot be eternally possessed, that it is a legacy that before and after us will accommodate strangers. A place in which we participate in a window of time that is invaded by memories and by the remembering of these memories, without which it is impossible to walk through them. Vila-Matas wrote about the existence of a *Proustian* activity based around the idea of memory, about the unavoidable tendency we have to remember, an idea that is neither nostalgic nor melancholic, and that consists of sensitively and intelligently remembering the facts of the past, studying in detail the feelings that a place offers us.

de un momento sino de todos los momentos que le ha tocado vivir. Decía Claudio Magris que a veces los lugares hablan y otras veces callan, tienen sus epifanías y sus hermetismos. Es cierto que algunos lugares nos hablan con la evidencia misma de lo que nos cuentan, mientras que otros sólo dejan entrever lo que fueron en una especie de secreta agenda. Pero acaso también son testigos de nuestra dejadez e incapacidad para ver y sentir lo que encierran y quieren transmitirnos, de nuestras limitaciones para desvelarlos. Acercarse al patrimonio es un ejercicio de sensibilidad para reconocer cosas ignoradas en ocasiones pero asumidas como propias de manera inconsciente.

El patrimonio no es un viaje al pasado, es un encuentro que debería inducirnos a la posesión presente y pasada de la historia, la capacidad de vivir al instante una realidad anterior sin sacrificarla a un futuro, simplemente un momento que pasa para alcanzar otro que lo perpetuará. Andamos preocupados con un futuro sin perversiones ni sobresaltos, que llegue cuanto antes el mañana sin causar daños, pero es necesario vivir persuadidos de que el patrimonio es fugaz, imposible de poseer eternamente, una herencia que antes y después de nosotros albergará a desconocidos. Un lugar del que participamos por un espacio de tiempo invadidos por los recuerdos y por la memoria de esos recuerdos sin los cuales es imposible pasear por ellos. Escribió Vila-Matas sobre la existencia de una actividad proustiana en torno a la idea del recuerdo, sobre la inevitable tendencia que tenemos a recordar, una idea que no es nostálgica ni melancólica, y que consiste en recordar con sensibilidad e inteligencia los hechos del pasado profundizando en las intuiciones que el lugar nos ofrece.

El patrimonio es una prolongación en la que confirmamos nuestra identidad. Detrás de él está lo desconocido y lo conocido, una misma realidad misteriosa y familiar. Cada incursión en el patrimonio guarda una experiencia similar, a la vez distante y próxima. ¿Qué nos lleva a intervenir? Al igual que en la vida, intervenir significa salvar historias del olvido, leer signos ocultos bajo otros signos, desmontar y reajustar cosas, resignificar unos orígenes desdibujados sin caer en el desprecio del cambio, re establecer la continuidad con caminos perdidos, posibilidades olvidadas por la premura del tiempo y otros accidentes, episodios o destinos; intervenir es dejarse llevar por las contingencias, por los hallazgos y las sorpresas, es echar cuentas con la realidad y con la historia, pero también con otras alternativas que pudieron ser y quedaron rotas u olvidadas, historias interrumpidas que no vieron la luz pero siguen latentes en la memoria del lugar y de las gentes. Es posible llegar a pensar que los lugares no tienen una única historia sino muchas historias y que se puede alcanzar a través de la experiencia personal una visión más amplia de las mismas. La historia está hecha de lo acaecido pero también de sus potencialidades. No se puede llegar a comprender el patrimonio sin un relato, sin una narración en la que es probable que haya avances y retrocesos, progresos y regresiones. Si el recorrido de una historia se transfiere a un patrimonio, a las cosas, éste se prolongará en el traslado de la

Heritage is a continuation in which we confirm our identity. Behind it is the unknown and the known, the same mysterious and familiar reality. Each incursion into heritage contains a similar experience, both distant and close. What leads us to intervene? As in life, intervening means saving stories from obscurity, reading signs hidden under other signs, dismantling and readjusting things, redefining blurred origins without falling into the trap of contempt for change, re-establishing continuity with lost roads, possibilities forgotten due to the haste of time and other accidents, episodes or destinations. Intervening is allowing yourself to be carried away by possibilities, by discoveries and surprises; it is about settle accounts with reality and history, but also with other alternatives that might have been and that were broken and forgotten, interrupted stories that did not see the light of day but continue dormant in the memory of the place and of the people. It is possible to come to believe that places do not have one single history, but rather many histories and that it is possible to reach a broader view of them through personal experience. History is based on what happened, but also on its possibilities. It is not possible to understand heritage without a story, without a narrative in which it is possible for there to be advances and setbacks, progresses and regressions. If the trajectory of a history is transferred to a piece of heritage, to things, it will be prolonged in the transfer from reality to society. Each age establishes an annotation regarding history, thereby completing its story. We intervene in history and also in its destination.

Today we live immersed in the contradictions of the modern world, because modernity has always been contradictory. No age has ever called itself modern except our own, and at the same time has shown itself to be so conservative with remains from the past. Our culture has prepared a precise awareness of everything that happens based on the memory of our own past, but it also experiences the tradition of change, condemned to plurality and to being different to endure in the face of old traditions, which are always the same. The philosopher Charles Taylor said in an interview that we believe we are superior beings because ancient people were befogged and accepted the stories that their ancestors told them and that we do not, we are always busy rewriting them. The problem today lies in the way of seeing and understanding those stories in a society that is not sure about the meaning of things or the meaning of symbols from the past.

Talking about heritage is a subject that implicitly entails talking about alienation, about continuity and rupture, about identity, about homogeneity and about fidelity, about the original and the authentic. When the subject of respect for history is raised, the debate is always conflictive, even more so when it deals with elucidating the meaning of the past and the liberties that it offers us to intervene, the limits and the boundaries that we should not go beyond, but also when we wonder what is lost by intervening. Behind this question are the contradictions of architecture about what it gives and removes when

Infraestructuras industriales y naves de almacenaje de la fábrica de azúcar de San Isidro.  
Industrial infrastructures and warehouses of the San Isidro sugar factory.



realidad a una sociedad. Cada época establece una anotación sobre la historia completando su relato. Intervenimos en la historia y también en su destino.

Hoy vivimos sumidos en las contradicciones del mundo moderno porque la modernidad siempre ha sido contradictoria. Jamás ninguna época se ha denominado a sí misma moderna, salvo la nuestra, y a la vez se ha mostrado tan conservadora con los restos del pasado. Nuestra cultura ha elaborado una precisa conciencia de todo cuanto sucede basada en la memoria de su propio pasado, pero a la vez vive la tradición del cambio, condenada a la pluralidad y a ser distinta para pervivir frente a la antigua tradición, siempre la misma. Decía en un entrevista el filósofo Charles Taylor que creemos ser superiores porque los antiguos estaban obnubilados y aceptaban las historias que les contaban sus antepasados y nosotros no, siempre ocupados en reescribir las. La dificultad radica hoy en la manera de mirar y entender esas historias en una sociedad que no tiene claro el sentido de las cosas ni el significado de los símbolos del pasado.

Hablar de patrimonio es un asunto que lleva implícitamente apartado hablar del desarraigo, de la continuidad y de la ruptura, de la identidad, de la homogeneidad y de la fidelidad, del original y lo auténtico. Cuando se plantea el respeto a la historia, el debate no deja de ser conflictivo, más aún cuando se trata de dilucidar el significado del pasado y las libertades que nos ofrece para intervenir, los límites y fronteras que no deberíamos sobrepasar, pero también cuando nos preguntamos qué se pierde al intervenir. Detrás de este interrogante están las contradicciones de la arquitectura acerca de lo que da y quita intentando captar el pasado y el delirio narcisista del autor que rompe la hegemonía de la obra y su historia. Es difícil distinguir en ocasiones de qué parte está el progreso y qué debemos hacer para conectar con el pasado. Milan Kundera ha descrito nuestra historia

trying to capture the past and the deluded narcissism of the author who breaks the hegemony of the project and, with it, its history. It is sometimes difficult to distinguish which part is in progress and what we must do to connect it to the past. Milan Kundera has described our history as the history of the tradition of continuity, of cultural facts and events: of music, of painting, of architecture..., and not of the customs and rites of humankind, which are always the same. Awareness and continuity constitute the characteristic features of our evolution, although, paradoxically, progress can perhaps be made through a change in this path without surprises.



Vista interior del espacio principal de la fábrica de azúcar de San Isidro con algunas de las actividades realizadas.

Inside view of the main space of the San Isidro sugar factory with some of the activities carried out.

It appears that the path towards the past is a field that belongs to the disciplines of history and archaeology, when attention to an earlier age includes broader perspectives. Intervention in heritage is not a technical question or one of specialists, it is a more complex work that affects the emotions and feelings, a state where things reside that is beyond the discipline itself. Architecture has the duty of working on the redefinition of a heritage element, establishing connections with its values and events, keeping a latent energy that will make it alive and capable of conveying without evidence. Things must be full of life and there is no reason why architecture should be different from the other activities that humankind carries out. I am talking about the naturalness that must be achieved in all human actions, lost sometimes in the hands of technicians and specialists that would have us believe that both architecture and heritage require a great effort to be understood, when what is required is a greater awareness in order to protect and produce them and to achieve a state of simplicity that will make them understandable. Precisely because heritage enables us to understand our history, precisely for that reason, I devoted myself to enjoying the factory by discovering it for myself, attempting to reveal its past and future. Nearly always, the history of a place is told by prefabricated images and by facts that are collectively accepted, but sometimes that history changes because someone decides to look at things and tell them again, in a different way, or at least because there is the possibility of other hidden truths, perhaps arising from personal assessments and from disbelief about some events that are accepted as gospel. I believe that heritage is also an autobiographical action where we have just recognised ourselves in some way. Heritage, like tradition, does not talk about preserving or destroying, but about keeping a spirit alive.

Perhaps a more vital way of seeing heritage nowadays lies in its dual active and reversible role in time, in which it can become difficult to distinguish where the past begins and where the present ends. The relationship between different historical times seen at the same time allows us to make a reversible reading of history in both directions. On one side, there would be the contemplation of the past from the present, but there would also be the opposite at the same time; by entering into the past there arises a subjectivity in ourselves that, through a comparison with our time, makes us aware of the present and of the survival and the losses of the past, of the development and

como la historia de la tradición de la continuidad, la de los hechos y los acontecimientos culturales: la de la música, la de la pintura, la de la arquitectura..., y no la de las costumbres y ritos del hombre, siempre la misma. Conciencia y continuidad constituyen los rasgos característicos de nuestra evolución aunque paradójicamente el progreso pueda producirse por una alteración de ese camino trazado sin sobresaltos.

Parece que el camino hacia el pasado es un campo perteneciente a las disciplinas de la historia y de la arqueología, cuando la atención a una época anterior abarca perspectivas más amplias. La intervención sobre el patrimonio no es una cuestión técnica o de especialistas, es una labor más compleja que afecta a las emociones y al sentimiento, un estado en el que viven las cosas más allá de la propia disciplina. La arquitectura tiene el deber de trabajar en la resignificación de un patrimonio, estableciendo conexiones con sus valores y acontecimientos, mantener una energía latente que lo haga vivo, capaz de transmitir sin evidencias. Las cosas han de ser vitales y la arquitectura no tiene por qué ser diferente al resto de las actividades que realiza el hombre. Me refiero a la naturalidad que se debe alcanzar en toda acción humana perdida algunas veces en manos de técnicos y especialistas que nos hacen creer que la arquitectura, como el patrimonio, requieren de un gran esfuerzo para ser entendidos, cuando lo que hace falta es una mayor sensibilidad para protegerlos y producirlos, y para alcanzar un estado de sencillez que los haga comprensibles. Precisamente porque el patrimonio nos permite comprender nuestra historia, precisamente por eso, me dediqué a disfrutar de la fábrica descubriendola por mí mismo, intentando desvelar su pasado y su porvenir. Casi siempre la historia de un lugar está contada por imágenes prefabricadas y por hechos que son aceptados colectivamente, pero un día esa historia cambia porque alguien decide mirar las cosas y contarlas de nuevo, de otra manera, o al menos porque existe la posibilidad de otras verdades ocultas, quizás surgidas de apreciaciones personales y de la incredulidad hacia unos acontecimientos establecidos como canónicos. Creo que el patrimonio no deja de ser también un acto autobiográfico en el que acabamos por reconocemos de una u otra manera. El patrimonio, como la tradición, no habla de conservar ni de destruir, sino de mantener vivo un espíritu.

Quizás una forma más vital de ver hoy el patrimonio radique en su doble condición activa y reversible del tiempo en la que se haga difícil distinguir dónde empieza el pasado y dónde acaba el presente. La relación entre tiempos históricos distintos vistos al unísono permite una lectura reversible de la historia en ambas direcciones. Por un lado estaría la contemplación del pasado desde el presente, pero al mismo tiempo lo contrario, adentrándonos en el pasado surge una subjetividad en nosotros, que por reflejo con nuestro tiempo, nos hace conscientes del presente y de la pervivencia y de las pérdidas del pasado, del desarrollo y evolución experimentados con el paso del tiempo. Enfrentarse a la historia no es un proceso arqueológico ni estratégico.

Exposición colectiva de proyectos de arquitectura en la nave principal de producción de la fábrica de azúcar de San Isidro.  
Collective exhibition of architectural projects in the main production facility of the San Isidro sugar factory.



progress experienced with the passing of time. Dealing with history is not an archaeological or stratigraphic process ordered by different times, it is about capturing an entire life in the present moment, the emotion of the reunion and the pleasure of making ourselves participants in what we once were and are, making us feel at a time in the past and at home. It is possible to establish a more complicated, subtle relationship with the forgotten worlds of ruins by asking certain questions about the past in the present and about the present in the past; a restitution of the complexity of history that is different to an unambiguous view of progress. By being aware of the impossibility of recovering what is lost, we can reconstruct a scenario of evocations where things can reach us intuitively before any other critical or scientific recognition. A very revealing way of approaching heritage that will include personal aspects that are related to the subjectivity of individuals and their experience in the historical time and memory. Although the reconstruction in this process is never complete, a very suggestive and evocative state is reached including numerous relationships that help us to understand our past in a vital way. Lévi-Strauss spoke about "mythemes" or a set of narrative structures in which the elements form part of a set of historical and ahistorical relationships at the same time that should be recognised with the naked eye or be perceived through experience. His concept was for art, but it could equally be extended to architecture and to heritage.

Sometimes I wonder if the whole culture of restoration that we have created to preserve old historical centres and their buildings has not limited a broader, freer aspect of heritage, which is richer in possibilities and also more vital and less stereotyped. A certain rhetoric envelopes heritage, which has ended up becoming a bureaucratic chore, reduced to an administrative question and to a management problem that is regulated by planned rules, when in heritage each situation is different and needs to be treated by considering its own specific nature. All we need to do is refute the certainty of the regulations and combat them in order to take the drama out of heritage and open doors to other more vital roads.



fico ordenado por tiempos, se trata de captar toda una vida en el instante presente, la emoción del reencuentro y el disfrute de hacernos partícipes de lo que fuimos y somos, hacernos sentir a un tiempo en el pasado y en casa. Es posible establecer una relación más elaborada y sutil con los mundos olvidados de la ruina planteando ciertas cuestiones del pasado en el presente y del presente en el pasado, una restitución de la complejidad de la historia opuesta a una visión unívoca del devenir. Conscientes de la imposibilidad de recuperar lo perdido, podemos reconstruir un escenario cargado de evocaciones donde las cosas nos lleguen intuitivamente antes que cualquier otro reconocimiento crítico o científico. Una manera muy reveladora de acercarnos al patrimonio que incorpore al tiempo histórico y a la memoria aspectos personales relacionados con la subjetividad del individuo y su experiencia. Si bien la reconstrucción en este proceso nunca es completa, siempre se alcanza un estado muy sugerente y evocador con múltiples relaciones que ayudan a entender de una manera vital nuestro pasado. Lévi-Strauss hablaba de los "mythemes" o conjunto de estructuras narrativas en las que los elementos forman parte a la vez de un conjunto de relaciones históricas y ahistoricas que deben reconocerse a simple vista o ser percibidas a través de la experiencia. Su propuesta era para el arte, pero podría extenderse igualmente a la arquitectura y al patrimonio.

A veces pienso si toda la cultura de la restauración que hemos creado para preservar los viejos centros históricos y sus edificios no ha coartado una dimensión más amplia y libre del patrimonio, más rica en posibilidades a la vez que más vital y menos estereotipada. Una cierta retórica envuelve al patrimonio que ha acabado por convertirse en una tarea burocrática, reducido a una cuestión administrativa y a un problema de gestión regulado con normas previsibles, cuando en el patrimonio cada situación es distinta y requiere ser tratada con su propia especificidad. Basta desmentir la seguridad de la norma y combatirla para desdramatizar el patrimonio y abrir puertas a otros caminos más vitales. Acaso las decisiones más auténticas no procedan hoy de la teoría ni de la investigación, ni tan siquiera de la norma preventiva, sino de la experiencia directa de los acontecimientos, del deseo y la ilusión de quien vive unos hechos que permiten entender la historia con otra naturalidad más plausible. Nadie nos ha enseñado a disfrutar del patrimonio ni a convivir con lo heredado de una manera optimista, siempre andamos preocupados del porvenir, de lo que acaecerá con nuestro legado sin llegar a disfrutar del presente, coartados con las limitaciones y las prohibiciones que le imponemos.

La importancia de tratar creativamente la relación entre lo antiguo y lo nuevo en cualquier momento de la historia ha sido indispensable para preservar nuestro patrimonio. Hablar de restauración es hablar de creación arquitectónica, y no solo de métodos y de técnicas restauradoras. Actuar sobre el patrimonio supone asumir que no hay reglas ni soluciones a priori y que no es posible trabajar con ideas preconcebidas, cada caso requiere ser tratado de forma particular y única, lo que contradice la finalidad de la norma que tiende a la

Perhaps more authentic decisions do not today come from either theory or research, or even from preventive rules, but rather from a direct experience of events, from the desire and the wish of those who experience facts that make it possible to understand history with a different, more plausible naturalness. No one has taught us to enjoy heritage or to live with what we have been bequeathed in a joyful way; we are always concerned about the future, about what will happen to our legacy without managing to enjoy the present, restricted by the limitations and prohibitions that we impose upon it.

The importance of treating the relationship between the old and the new creatively at any time in history has been essential in preserving our heritage. Talking about restoration is talking about architectural creation, and not just about restoration methods and techniques. Intervening in heritage means accepting that there are no *a priori* rules or solutions and that it is not possible to work with preconceived ideas; each case needs to be treated individually and specifically, which contradicts the purpose of regulations that tend towards classification. The freedom to intervene in architecture is predetermined by the circumstances surrounding each situation, something that it is the responsibility of the architect to discover. It is one thing to observe the creative process of heritage and another to have control and to criticise it. Architectural projects, like all creative acts, are carried out based on experimentation and risk; the history of Western culture has been constructed this way, whether we like it or not. Figures such as Duchamp, Brunelleschi, Einstein, Palladio, Picasso, Schoenberg and Le Corbusier challenged the rules, each in his own art, in order to keep the artistic and scientific tradition of their times alive, accepting the risk that their ideas represented. Restoration owes the creative processes of architecture more than what critics and bureaucracy are willing to admit. A verse by Holderlin says that «*where there is danger, there salvation grows too*».

tipificación. La libertad para intervenir en el patrimonio está determinada por las circunstancias que rodean cada situación, algo que el trabajo del arquitecto debe descubrir. Una cosa es enfrentarse al proceso creativo del patrimonio y otra bien distinta ejercer el control y la crítica del mismo. El proyecto de arquitectura, como todo acto creativo, se hace desde la experimentación y el riesgo, lo queramos o no así se ha construido la historia de la cultura de Occidente. Figuras como Duchamp, Brunelleschi, Einstein, Palladio, Picasso, Schönberg o Le Corbusier desafían las reglas, cada uno en su arte, para mantener viva la tradición artística y científica de su tiempo, asumiendo el riesgo que sus ideas implicaban. La restauración debe bastante más a los procesos creativos de la arquitectura que lo que la crítica y la burocracia están dispuestas a admitir. Decía un verso de Holderlin que «*la salvación crece allí donde crece el peligro*».

NOTE: The film director Juan Sebastián Bollaín has directed the short film *Un Encuentro* (An Encounter), which tells the story of the sugar factory in San Isidro and the experiences of Juan Domingo Santos, a series of activities that also represented a recovery initiative for this abandoned industrial heritage. The short film and the story of his studio in the alcohol distillery can be found at this link: [www.youtube.com/watch?v=KFF5nXzHMv8](http://www.youtube.com/watch?v=KFF5nXzHMv8)

NOTA: El director de cine Juan Sebastián Bollaín ha dirigido el cortometraje *Un encuentro* donde relata la historia de la fábrica azucarera de San Isidro y las experiencias llevadas a cabo por Juan Domingo Santos, una serie de actividades que al tiempo se han revelado como una acción de rescate de este patrimonio industrial abandonado. El cortometraje y la historia de su estudio en la torre alcoholera de la fábrica pueden encontrarse en el enlace: [www.youtube.com/watch?v=KFF5nXzHMv8](http://www.youtube.com/watch?v=KFF5nXzHMv8)

**CARLOTA ÁLVAREZ-BASSO**

Directora de Mataadero Madrid desde 2013. Comisaria de exposiciones nacionales e internacionales, y autora de numerosos textos críticos. Diseño y puso en marcha el Museo de Arte Contemporánea MARCO de Vigo, del que fue directora hasta 2005, y trabajó en el Departamento de Obras de Arte Audiovisuales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

**CARLOS BAZTÁN**

Es arquitecto. Ha trabajado ininterrumpidamente en las tres administraciones públicas españolas desde 1981, siempre en el ámbito de la gestión cultural pública. Sus últimos cargos han sido coordinador general de Apoyo a la Creación del Área de Las Artes del Ayuntamiento de Madrid, y director general de Calidad del Paisaje Urbano del Ayuntamiento de Madrid.

**ANTÓN CAPITEL**

Es arquitecto, catedrático del Departamento de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid y autor de numerosos estudios sobre arquitectura moderna. Entre otros, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración* (1988), *Arquitectura española 1939-1992* (1995), *Alvar Aalto, proyecto y método* (1999), *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna* (2004), *Kenzo Tange y los meta-bolistas* (2010), entre tantos.

**IZASKUN CHINCHILLA**

Arquitecta y profesora de la Escuela de Arquitectura de Madrid, la École Spéciale d'Architecture en París, y Senior Teaching Fellow y Senior Research Associate en la Bartlett School de Londres. Cabe destacar su rehabilitación del castillo de Garcimúñoz (Cuenca) y de una casa solariega en Toledo, y la museografía del Parque de los Cuentos en el convento de la Trinidad en Málaga.

**MANUEL DELGADO**

Doctor en Antropología por la Universidad de Barcelona, y licenciado en Historia del Arte. Profesor titular de Antropología religiosa en el Departamento de Antropología Social de la misma. Entre sus libros destacan *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos* (1999), *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles* (2007), *El espacio público como ideología* (2011).

**JUAN DOMINGO SANTOS**

Arquitecto y profesor de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Granada y visiting professor en la Technischen Universität München. Entre otras, sus trabajos han sido expuestos en la Biennale di Architettura di Venezia (2000), y *On-Site, New Architecture in Spain*, MoMA New York (2006). Recientemente ha ganado con Álvaro Siza el concurso internacional Atrio de la Alhambra.

**MAGÜI GONZÁLEZ**

Arquitecta por la Escuela de Arquitectura de Las Palmas y profesora de Proyectos Arquitectónicos en la misma. Fue Premio Canarias de Arquitectura en 1996 y 2006. Sus principales obras, proyectos y escritos están recogidos en las monografías *Nred Arquitectos* (Barcelona, 2006) y *Abstract Natures* (Berlín, 2008). Es miembro de la comisión técnica del DoCoMoMo Ibérico.

**JOSÉ LUIS GUERÍN**

Director de cine, autor entre otras de las películas *Innisfree* (1990), *Tren de sombras* (1997), *En la ciudad de Sylvia* (2007) y la reciente *La academia de las musas* (2015). Su película *En construcción* (2001) fue Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de San Sebastián y Goya a la mejor película documental, ambos en 2001.

**ELENA HERNANDO**

Directora de la Fundación Lázaro Galdiano, es licenciada en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid y funcionaria de carrera del Cuerpo Superior de Administradores Civiles del Estado desde 1991. Fue subdirectora general de Promoción de las Bellas Artes (2001-2010), dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura.

**FRANCISCO JARAUTA**

Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia, aborda trabajos de la filosofía de la cultura, la historia de las ideas, la estética y la teoría del arte. Pertenece al grupo Géo-philosophie de l'Europe y coordina el Grupo Tánger y el Observatorio de Análisis de Tendencias de la Fundación Botín. Ha comisariado exposiciones internacionales (*Arquitectura radical*, 2002; *Micro-Utopias. Arte y Arquitectura*, 2003...).

**EVÀ LOOTZ**

Artista, Premio Nacional de Artes Plásticas en 1994. Recibió el Premio Arte y Mecenazgo 2013 para editar su último libro *Escultura Negative Sculpture*, ratificando su interés por la interacción entre materia y lenguaje. Ha expuesto en Ámsterdam, Barcelona, Colonia, Londres, Madrid, Nueva York, Oporto... Ha impartido cursos en Facultades de Bellas Artes de España, Suecia, EEUU y Chile.

**ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA**

Arquitecto y profesor del Departamento de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Sevilla. Es autor de *Sueños y polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura* (2009), *Tiempos de Central Park* (2011), *Variaciones circulares* (2013), y *Paseos en espiral* (2014). Dirige las colecciones "Transferencias" en Vibok Works y "La palabra y el dibujo" en Lampreave editor.

**JOSÉ MARÍA PÉREZ GONZÁLEZ, PERIDIS**

Arquitecto, impulsor de la Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, de las primeras Escuelas Taller y Casas de Oficio de España, y del programa Lanzaderas de Empleo y Emprendimiento. Dirige desde su Fundación la *Encyclopédia del Románico en la Península Ibérica*. Recientemente recibió el Premio Alfonso X el Sabio de novela histórica 2014 por *Esperando al Rey*.

**JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON**

Físico e historiador de la ciencia, es académico de la Real Academia Española, la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, la Academia Scientiarum et Artium Europaea y la Académie Internationale d'Histoire des Sciences. Entre sus últimos y numerosos libros, cabe destacar *El mundo después de la revolución. La física de la segunda mitad del siglo XX* (2014).

**ELÍAS TORRES**

Arquitecto y profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Autor de *Luz cenital* (2005) y *Hubiera preferido invitarles a cenar* (2006). Con José Antonio Martínez Lapeña ha construido, entre otras muchas obras, la Placa Fotovoltaica del Fórum de Barcelona, las escaleras de La Granja en Toledo, y rehabilitado las murallas de Palma de Mallorca.

Piedra sobre piedra  
30 años de intervención en el patrimonio arquitectónico español, 1985-2015  
Stone on Stone  
30 Years of Intervention in Architectural Heritage, 1985-2015  
Ministerio de Fomento  
Dirección General de Arquitectura, Vivienda y Suelo

TEXTOS/TEXTS

Carlota Álvarez-Basso, Carlos Baután, Antón Capitel, Izaskun Chinchilla, Manuel Delgado, Juan Domingo Santos, Magüi González, José Luis Guerín, Elena Hernando, Francisco Jarauta, Eva Lootz, Ángel Martínez García-Posada, José María Pérez Peridis, Ricardo Sánchez Lampreave, José Manuel Sánchez Ron, Elías Torres.

EDICIÓN/EDITION

Ricardo Sánchez Lampreave

TRADUCCIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS/TRANSLATION AND PROOFREADING OF TEXTS  
Trasluz

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN/GRAFIC DESIGN AND LAYOUT  
Manuel García Alfonso

EDITA/PUBLISHER

Ministerio de Fomento  
Paseo de la Castellana 67, 28071 Madrid  
[www.fomento.gob.es](http://www.fomento.gob.es)

Fundación Arquia  
Arcs 1, 08002 Barcelona  
[www.arquia.es/fundacion](http://www.arquia.es/fundacion)

© del texto, sus autores  
of the text, its authors  
© de las imágenes, sus autores  
of the images, their authors  
© de esta edición, Ministerio de Fomento y Fundación Arquia, 2016  
of this edition, the Ministry of Public Works and the Arquia Foundation, 2016

La edición de esta publicación ha sido patrocinada por Arquia Banca.  
The printing of this publication has been sponsored by Arquia Banca.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) [www.cedro.org](http://www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Any reproduction, distribution, public communication or adaptation of this work may only be made with the authorisation of its copyright owners, unless permitted by law. Please contact CEDRO (the Spanish Centre for Reprographic Rights) at [www.cedro.org](http://www.cedro.org) if you need to photocopy or scan any part of this work.

DL: B-5801-2016  
ISBN: 978-84-608-1524-2  
NIPO: 161-15-076-9

