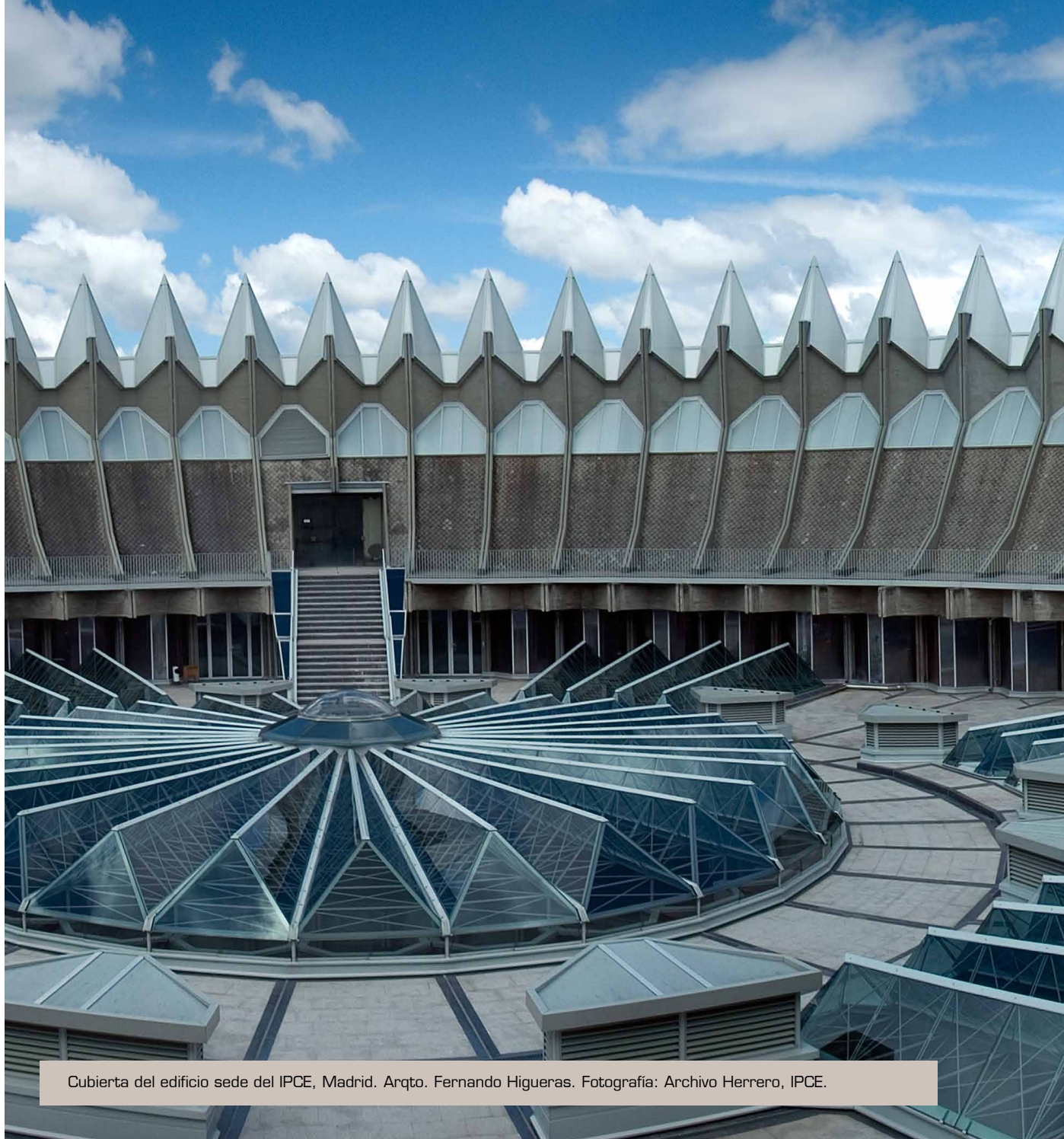


El patrimonio cultural del siglo xx, una riqueza en riesgo





Cubierta del edificio sede del IPCE, Madrid. Arqto. Fernando Higueras. Fotografía: Archivo Herrero, IPCE.



# Patrimonio Cultural de España N.º 10 – 2015

El patrimonio cultural del siglo xx, una riqueza en riesgo



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE

DIRECCIÓN GENERAL  
DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES  
Y DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS  
SUBDIRECCIÓN GENERAL  
DEL INSTITUTO DEL PATRIMONIO  
CULTURAL DE ESPAÑA

Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.mecd.gob.es](http://www.mecd.gob.es)  
Catálogo general de publicaciones oficiales: [publicacionesoficiales.boe.es](http://publicacionesoficiales.boe.es)

Edición 2015

Fotografía de la cubierta:

El misterio de la Puerta del Sol, 1929. Fotograma de la película antes y después de la restauración  
Fotografía: Centro de Conservación y Restauración, Filmoteca Española

Fotografía de la cubierta posterior:

Lanzador de martillo, 1930, Francisco Pérez Mateo  
Fotografía: Archivo Moreno, IPCE



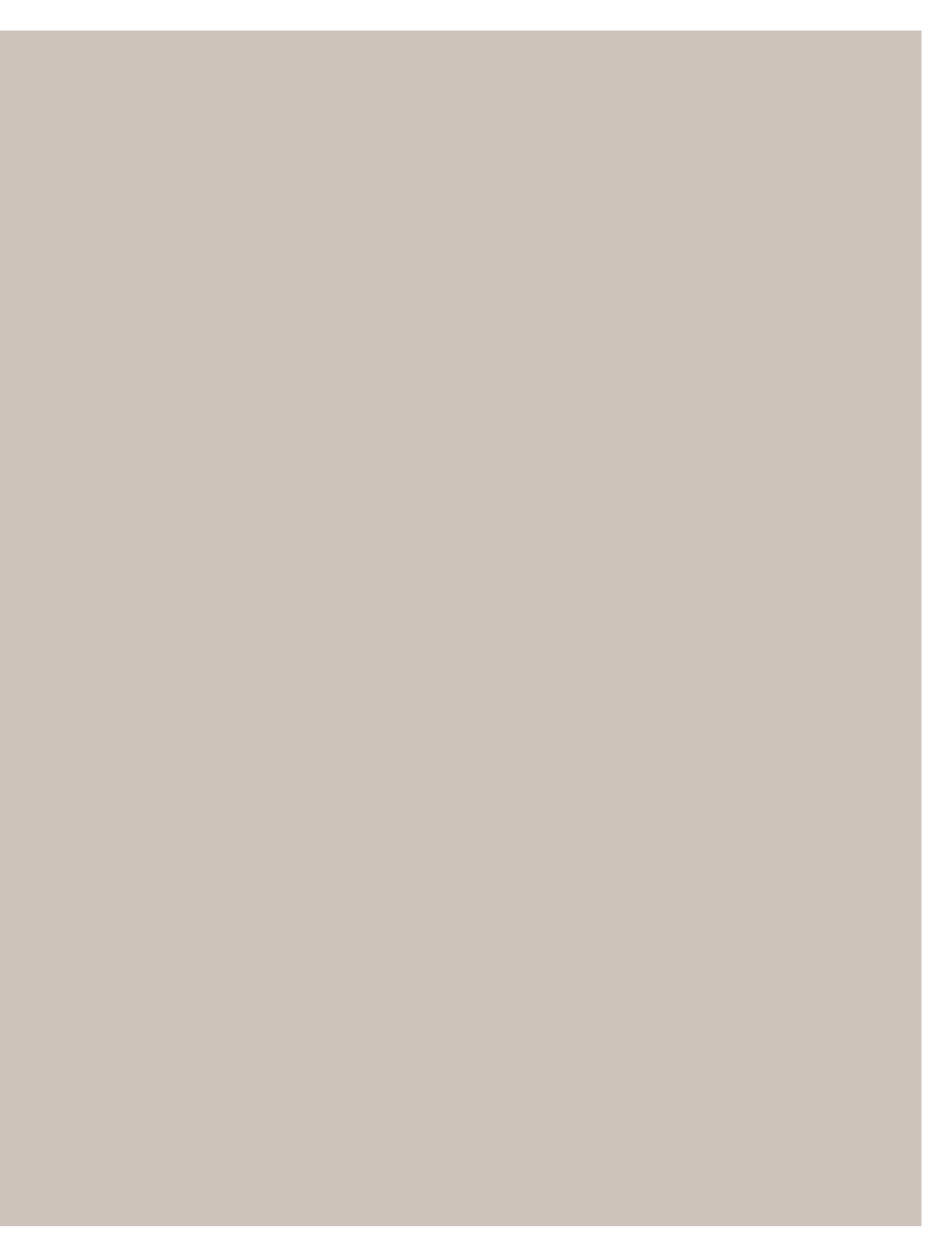
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE

Edita:  
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA  
Subdirección General  
de Documentación y Publicaciones

© De los textos e imágenes: sus autores

NIPO: 030-15-165-1  
ISSN: 2386-6586







**Patrimonio Cultural de España.  
N.º 10. 2015**

**DIRECTOR**

Alfonso Muñoz Cosme

**CONSEJO DE REDACCIÓN**

Isabel Argerich Fernández  
Alejandro Carrión Gútez  
Rosa Chumillas Zamora  
Soledad Díaz Martínez  
Adolfo García García  
Carlos Jiménez Cuenca  
Lorenzo Martín Sánchez  
Alfonso Muñoz Cosme  
José Vicente Navarro Gascón  
Mónica Redondo Álvarez  
María Pía Timón Tiemblo

**COORDINACIÓN DE LA PUBLICACIÓN**

Alejandro Carrión Gútez

**COORDINACIÓN CIENTÍFICA DEL N.º 10**

Isabel Argerich Fernández  
Óscar Muñoz Sánchez  
Plácido González Martínez

**WEB**

<http://ipce.mcu.es/difusion/publicaciones/revistas-patr.html>

**DISTRIBUCIÓN Y VENTA DE PUBLICACIONES**

Abdón Terradas, 7. 28015 Madrid  
Tel. 915 439 333. Fax. 915 493 418

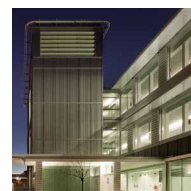


- 11** Editorial.  
La herencia de un siglo fascinante y terrible  
Alfonso Muñoz Cosme



## Artículos

- 17** Patrimonio cultural del s. xx. La compleja conservación de los testimonios de una sociedad de usar y tirar  
Emilio Ruíz de Arcaute Martínez
- 25** El arte contemporáneo: implicaciones teórico-prácticas de la conservación y restauración. Normativas y derechos asociados  
Joana Teixeira
- 35** El taller del artista, lugar de investigación  
Óscar Muñoz Sánchez
- 47** Artes decorativas para tiempos modernos (1919-1936).  
Juan José y *La Exposition Internationale Des Arts Décoratifs Et Industriels Modernes*, París, 1925  
María Antonia Herradón Figueroa
- 59** La conservación de los materiales fotográficos del s. xx en exposiciones temporales  
Juan Antonio Sáez Degano
- 73** El centro de conservación y restauración de la filmoteca española.  
Conservando nuestra memoria  
Mercedes de la Fuente
- 81** Estructuras para la preservación cultural de la cinematografía fotoquímica  
Alfonso del Amo García
- 97** Las salas de cine en España. Evolución histórica, arquitectura y situación actual  
Jesús Ángel Sánchez García
- 111** Los registros sonoros: un ejemplo de supervivencia  
Rosa Ariza
- 121** La iconografía gráfica en los fonogramas musicales españoles  
Miguel Ángel Sánchez Domínguez
- 137** ¿Qué derechos corresponden a los monumentos del s. xx?  
Hacia una jurisprudencia en materia de «soluciones de seguridad equivalentes»  
Roberta Grignolo
- 151** Intervenciones en arquitecturas del s. xx en España.  
Casos de estudio y consideraciones patrimoniales  
Victor Pérez Escolano  
Plácido González Martínez
- 163** Arquitectura moderna perdida  
Alberto Humanes
- 185** Inventarios de arquitectura, ingeniería y urbanismo del s. xx en España.  
Estado de desarrollo por las Comunidades Autónomas  
M.ª de los Llanos Gómez González
- 195** DoCoMoMo ibérico y el patrimonio arquitectónico moderno en España  
Celestino García Braña

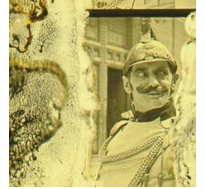




Jardín de cactus, César Manrique. Lanzarote (Islas Canarias). Fotografía: Archivo Herrero, IPCE.



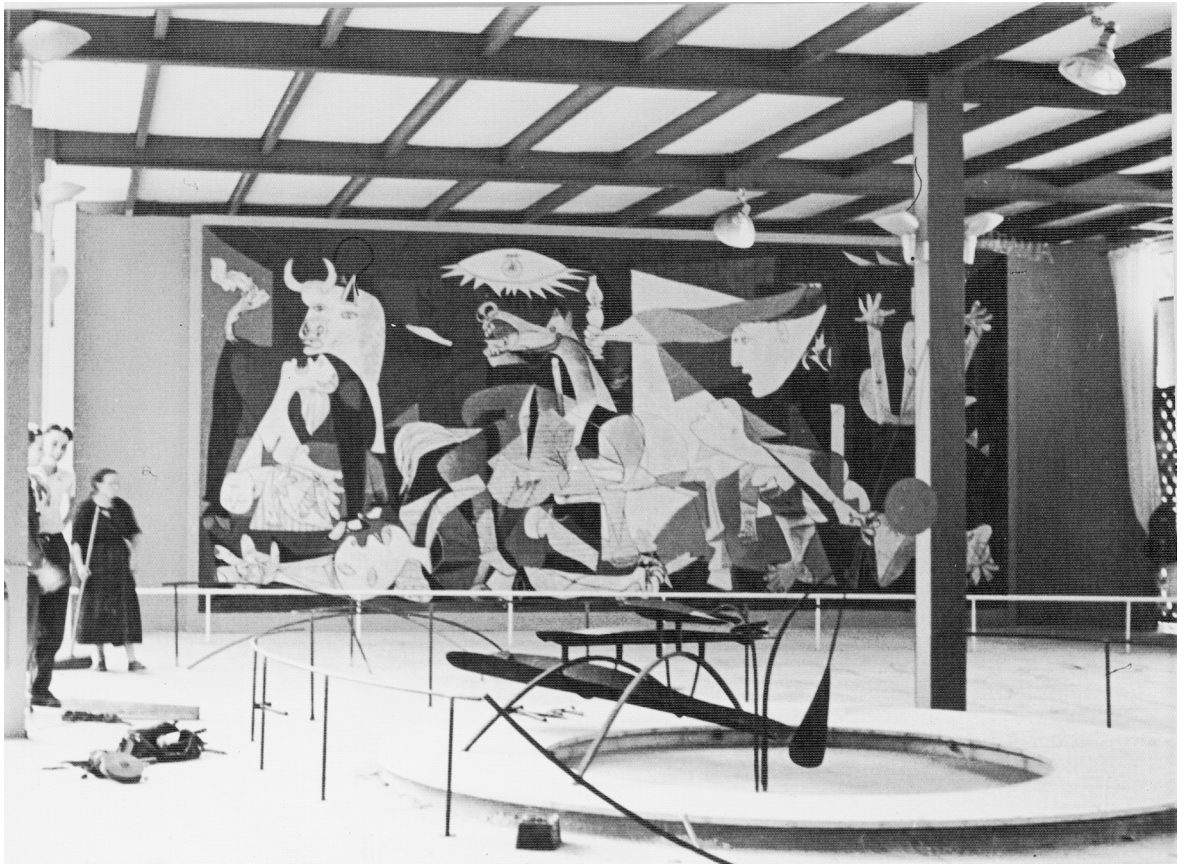
**207** Más allá del Movimiento Moderno. Otras dimensiones de la modernización en Andalucía, a partir del Registro andaluz de arquitectura contemporánea  
Plácido González Martínez



**217** La imagen silenciada. Arquitectura moderna española en el archivo fotográfico Pando del IPCE  
Beatriz S. González Jiménez

**227** La restauración de nueve carteles de inicios del s. xx  
Juan Sánchez Sánchez

**235** Las rutinas cotidianas y la conservación en los archivos actuales: la teoría puesta en práctica  
Pedro García Adán



Interior del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París, 1937. Arqts. Luis Lacasa y Josep Lluis Sert. En primer plano *Fuente de mercurio* de Calder, al fondo *Guernica* de Picasso. Archivo Vaamonde. IPCE.



Archivo PANDO N° PAN-061227 Edificio Capitol, entre Jacometrezo y Gran Vía, Madrid. Arqto. Luis Martínez Feduchi. Fotografía: 1953 Archivo Pando IPCE.



## Editorial

### La herencia de un siglo fascinante y terrible

«Siglo veinte, cambalache, problemático y febril...»  
Enrique Santos Discépolo. Letra del tango *Cambalache*. 1934.

Es el siglo del cine, de la aviación, de las comunicaciones, de la informática. También es el siglo de las guerras mundiales, de la bomba atómica, de los mayores genocidios de la historia. El s. xx nos ha dejado una herencia fascinante y unas secuelas terribles. Hemos recibido de él un patrimonio enormemente rico y diverso, pero también sustancialmente frágil y vulnerable.

Las creaciones del último siglo son de naturaleza muy frágil, como consecuencia de sus variados materiales y técnicas de producción, y porque están creadas para durar menos que la vida de una persona. También son especialmente vulnerables porque les acechan múltiples amenazas, muchas veces están desprotegidas y con frecuencia aún no están suficientemente valoradas por la sociedad.

Intentar conservar esta herencia es una labor ingente. Una civilización que fabrica para consumir, que construye para una generación, que crea para un instante, difícilmente puede dejar huellas indelebles.

Con estos condicionantes, llevar a cabo las labores de protección y conservación y del patrimonio del s. xx es una tarea compleja y difícil. A ello se une la naturaleza efímera de nuestra civilización moderna, que hace que en términos generales sigan teniendo vigencia unas palabras que escribí hace un cuarto de siglo:

«Nunca una civilización ha generado tantos productos culturales ni ha dedicado tantos esfuerzos a la conservación del patrimonio histórico como la actual, pero nunca una civilización fue tan efímera ni tuvo una huella tan deleznable como la nuestra. La enorme cantidad de objetos e ideas que estamos creando será muy pronto destruida y olvidada.

El arte actual, con sus infinitos materiales y técnicas diversas, se deteriora con gran celeridad; nuestra arquitectura está pensada para durar cincuenta años; los libros, revistas y periódicos desaparecen en algunos lustros, víctimas de su propia composición química; nuestras creencias, costumbres y rituales modernos se modifican y suceden sin que puedan ser recogidos y documentados.

De nuestra vida y nuestra cultura no quedará dentro de algunos siglos sino un vacío misterioso. Nada podremos comunicar al futuro porque nuestro arsenal de expresiones y medios de transmisión del arte, la cultura y el pensamiento será devorado por su propia naturaleza efímera.



Vista parcial del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París, 1937. Arquitectos Luis Lacasa y Josep Lluís Sert, fotomontajes Josep Renau. Fotografía: Archivo Vaamonde. IPCE.

Luchar contra ese destino de nuestra civilización es una empresa difícil y de una dimensión colosal. Conservar lo fugaz, hacer que perdure lo efímero tiene algo del encanto del dibujo de animales en movimiento o de la fotografía de cometas. Es una rebelión del ser humano contra la muerte, intentando congelar el torrente de la vida<sup>1</sup>».

Sin embargo, desde que escribí esas líneas algunas cosas han cambiado en la cultura de la conservación y en la visión del patrimonio del s. xx. Hoy en día la valoración del patrimonio reciente es una realidad incuestionable y numerosos bienes culturales han sido declarados bienes de interés cultural o protegidos con otras figuras de protección.

Cuando en el año 2010 planteamos la revisión de los planes nacionales existentes y la formulación de nuevos planes, se propuso incluir un Plan Nacional de Arquitectura Moderna. Acogimos con mucho entusiasmo e interés esta propuesta, aunque dado que los Planes Nacionales tienen un carácter transversal e interdisciplinar, sugerimos que se extendiera a todo el patrimonio del s. xx.

La idea de hacer un Plan Nacional de Patrimonio del s. xx puede parecer inabordable por la cantidad y la diversidad de los bienes culturales producidos en ese periodo temporal, pero es a la vez enormemente sugerente por la complejidad y la riqueza patrimonial que una empresa así entraña.

El Plan Nacional de Patrimonio del Siglo xx fue redactado por técnicos de la Administración General del Estado, de las Comunidades Autónomas y expertos independientes, bajo la coordinación de Carmen Hidalgo e Isabel Argerich. La elaboración de este Plan Nacional constituyó un difícil reto, pero también nos permitió adentrarnos en nuevos campos de la conservación.

Una vez concluida su redacción, el Plan Nacional de Patrimonio del Siglo xx fue aprobado en el Consejo de Patrimonio Histórico celebrado en Plasencia, el día 28 de marzo de 2014. Posteriormente se constituyó la Comisión de Seguimiento que trabaja fundamentalmente en tres áreas: la arquitectura moderna, el arte contemporáneo y los nuevos soportes.

Este número de la revista *Patrimonio Cultural de España* es un resultado más de este Plan Nacional. En él han colaborado grandes especialistas para aportar sus conocimientos y sus experiencias. Quiero agradecer su colaboración y la de todas las personas que desde el Plan Nacional están trabajando en este difícil y complejo reto que tenemos ante nosotros: la conservación del patrimonio del s. xx.

**Alfonso Muñoz Cosme**

Director del Instituto del Patrimonio Cultural de España

<sup>1</sup> Presentación. *Comunicaciones de la Segunda Reunión de Trabajo*. Grupo Español de Trabajo sobre Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo. Vitoria, Diputación Foral de Álava. 1990. Página 7.



Maruja Mallo rodeada de sus obras, 1936. Fotografía: Archivo Moreno, IPCE.



# Artículos





Imagen 1. Zona comercial de Tokio. Fotografía: Emilio Ruiz de Arcaute.



# Patrimonio cultural del s. xx. La compleja conservación de los testimonios de una sociedad de usar y tirar

**Emilio Ruiz de Arcaute Martínez**

Servicio de Restauración, Diputación Foral de Álava  
eruzdearcaute@alava.net

## Resumen

El arte del s. xx es hijo de su tiempo, de los cambios sociales y científicos. Las obras realizadas en ese periodo están marcadas y condicionadas por los modos de producción y por el estilo de vida de la sociedad de consumo. Por ello muchas de ellas tienen problemas de conservación de difícil solución. Lo que supone un reto para la conservación de la memoria del s. xx.

## Palabras clave

Sociedad de consumo, desarrollo científico, industrialización, obsolescencia programada, fecha de caducidad.

## Abstract

20<sup>th</sup> Century Art is a product of its time, of social and scientific changes. The works produced during this period are conditioned by the production ways and the lifestyle of the consumer society. As such, many of them pose great difficulties when conserving them. This, in turn, provides us with the challenge of conserving the memory of the 20<sup>th</sup> Century.

## Keywords

Consumer society, scientific development, industrialization, planned obsolescence, expiry date.

«Todos somos hijos de nuestro tiempo»  
Hegel.

En este texto pretendo solo hacer una serie de reflexiones generales sobre las consecuencias que, para la pervivencia de las creaciones del siglo pasado, han tenido, tienen y van a tener determinados aspectos de la sociedad en que se produjeron, sin entrar en una revisión global sobre su conservación.

Una de las cuestiones que han definido al s. xx es el desarrollo y el consumo. Hemos vivido en una sociedad creativa y despilfarradora. Una sociedad de usar y tirar. Y no somos del todo conscientes de cómo esta forma de vida se ha trasladado al mundo del arte, que refleja como un espejo lo positivo y lo negativo de la sociedad que tiene ante él.

Siguiendo la idea de Hegel, podemos afirmar que todas las producciones «artísticas» son hijas de su tiempo. Son un fiel testimonio de la sociedad y de las circunstancias que la caracterizaron. Aunque en muchos casos, al observar una obra de arte en concreto, nos cueste reconocerlo o entenderlo, este objeto no sólo refleja la intención o la capacidad plástica de su autor sino que, en cierto modo, representa la mentalidad o el modo de vida de la sociedad en la que se ha creado. El arte del s. xx, por tanto, es fruto de la evolución estética, filosófica, social y material de su época. Es un fiel testimonio de dicha sociedad y, como un notario, da fe de su modo de vida.

Efectivamente la evolución del arte en este periodo ha sido muy grande, sobrepasando los límites tradicionales de la pintura y la escultura, del decoro, de lo formalmente estético. Y para muchas personas

las creaciones modernas se han distanciado de la sociedad a la que iban destinadas. Pero este sentimiento, aunque comprensible, es fruto del desconocimiento del funcionamiento tradicional del arte.

Lo cierto es que en cada periodo histórico las producciones que consideramos «artísticas» se han creado en función de las necesidades y posibilidades del momento. Se han generado para unos usos específicos, con los materiales, sistemas de producción y contratación habituales en cada caso. Desde el punto de vista técnico los artistas siempre se han visto mediatizados por las condiciones del contrato, por la abundancia o escasez de materias primas, por los avances materiales y técnicos, etc. Teniendo el carácter funcional del objeto tanta importancia como la parte iconográfica o estética. Todo ello ha tenido consecuencias en la evolución de los estilos, los modos y las modas que se han ido sucediendo. En cualquier caso, a pesar de ser producciones propias de su tiempo, no siempre han sido bien aceptadas socialmente, ya que los cambios conceptuales o formales que suelen ir asociados, en muchos casos sólo gustan a las élites entendidas.

Por eso no es de extrañar la dificultad que tienen hoy muchas personas para reconocer, aceptar y valorar las producciones artísticas modernas. A pesar de que sean realmente creaciones concebidas y realizadas con la estética, iconografía, materiales, sistemas de producción y uso propios de la sociedad en la que viven, y con los que están familiarizados. Muchas veces se critica el arte contemporáneo, en vez de criticar la sociedad en la que se ha generado. «Matar al mensajero», en este caso al arte o a los artistas, es la reacción más fácil.

El concepto de arte como hoy lo entendemos es relativamente moderno, nacido en el s. XIX, heredero, por tanto, de la combinación de las ideas surgidas del Romanticismo, de la naciente historiografía del arte, de la ciencia moderna o de la revolución industrial. Por ello sus producciones se caracterizan por partir de concepciones creativas que priman la originalidad y el individualismo, pero además por estar realizadas con nuevos materiales, medios y técnicas.

En cualquier caso, el arte del s. XX presenta y representa, sin pretenderlo, los valores de dicho siglo, siendo por ello no sólo reflejo de sus concepciones estéticas sino también un documento histórico y social a preservar. Nos traslada en sus formas y en sus contenidos a través de los cambios políticos, sociales y tecnológicos acaecidos. Nos transmite las revoluciones cultural, científica e industrial y sus consecuencias globales.

### **Desarrollo científico e industrialización**

Esto es así porque la sociedad ha condicionado al arte más incluso de lo que el arte y todos los movimientos artísticos de las vanguardias del s. XX, con sus manifiestos políticos y estéticos, han podido cambiar la sociedad. La transformación técnica que trajo consigo el desarrollo científico y la industrialización producidos desde finales del s. XIX ha tenido múltiples consecuencias para la práctica artística, modificando sustancialmente la relación entre el proceso creativo del artista y la realización práctica de la obra.

Por un lado se ha impuesto la elaboración industrial de las materias y productos que usaba el artista. Su fabricación, al principio por pequeñas y medianas empresas nacionales y posteriormente por multinacionales, supuso para éste una paulatina liberación de tareas mecánicas y artesanales. Pero también implicó la pérdida del control sobre la calidad material de sus obras. La industria aplica criterios comerciales, procesos de fabricación en serie, acumulación de *stocks* o desarrollo de nuevas técnicas de producción, encaminadas a la reducción de costos y al aumento de beneficios.

Una de las consecuencias es que incluso en el caso de las obras realizadas con técnicas supuestamente tradicionales como el óleo presenten con frecuencia problemas asociados a la producción industrial. Se han variado los componentes básicos, aceites secativos y pigmentos naturales. Con respecto a los pigmentos, aunque persisten muchos de los tradicionales, se han ido incorporando e imponiendo otros sintéticos, que no siempre son compatibles con los aceites secativos clásicos. Por ello, la formulación de los óleos industriales es más compleja. Con frecuencia, al preparar algunos colores al óleo se añaden proporciones de





Imagen 2: Manolo Valdés: detalle de la obra *Dos minas*, 1982. ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.



Imagen 3: Rafael Canogar: detalle de la superficie de la obra *Pintura n.º 57*, 1960. ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

aceites semi-secativos o no secativos (aceite de ricino, de colza, de girasol, de cártamo, etc.). Además, para conseguir que estas pinturas se mantengan frescas en el tubo, sean fáciles de mezclar y aplicar, se sequen sobre el cuadro, etc., se añaden en distintas proporciones ceras u otros estabilizantes, emulsionantes, diluyentes, gelificantes, secativos y cargas diversas.

Esta diferente composición da lugar a que en ocasiones el óleo no termine de polimerizar y, en situaciones determinadas de estrés, se produzca un efecto de reblandecimiento e incluso fluidificación o licuación puntual de la superficie pictórica. Se producen exudaciones de aceite que, por la fuerza de la gravedad, fluyen sobre todo de las zonas de empastes, que paralelamente pierden volumen (imagen 2).

En otras ocasiones se aprecia la aparición de eflorescencias, por la migración de distintos componentes a la superficie.

También es frecuente la aparición de importantes craquelados prematuros o el agrietamiento y levantamiento de empastes, que no terminan de secar en su interior, seguramente por la inadecuada dosificación de los aditivos (imagen 3).

Muchos de estos problemas, aparte de distorsionar en gran medida la percepción de las obras afectadas, todavía no tienen solución, por lo que algunos autores y propietarios las consideran definitivamente perdidas.

### Sociedad de consumo y obsolescencia programada

Todos somos conscientes de cómo la aparición de nuevos materiales y productos ha transformado el estilo de vida de la sociedad moderna, haciéndola más confortable. Pero la sociedad moderna no sólo es una sociedad del confort, también es una sociedad de consumo. Hasta el punto de que para casi todo el mundo sería difícil vivir sin los avances del desarrollo. Creando una serie de dependencias, de «adiciones sociales», que no se justifican del todo por necesidades reales sino por un sistema que necesita producir y vender para sostenerse.

Esta transformación también ha repercutido en el campo creativo y los artistas se han visto igualmente condicionados por ello, reduciéndose en gran medida su capacidad para resistirse a las novedades que ofrecía la sociedad. Las técnicas y materiales tradicionales se han visto modificadas o sustituidas, en gran medida, por la aparición de nuevos materiales y por la dificultad para obtener los antiguos. Podemos decir que hay innovaciones artísticas que son fruto de la imposición de las condiciones del mercado de dicha sociedad de consumo.

Hay que destacar la incidencia de la incorporación de una ingente cantidad de materiales y técnicas, que se iban descubriendo como consecuencia del desarrollo científico e industrial, al repertorio de medios artísticos. Así podemos mencionar la aparición de nuevos pigmentos, colorantes, tejidos, aleaciones, plásticos, etc. que, aunque fueron originalmente creados para otros usos, se incorporaron rápida y masivamente al campo artístico (imagen 4). En unos casos, los artistas se han visto atraídos por las

posibilidades expresivas de estas novedades, integrándolas a sus procesos de trabajo, multiplicando así las fórmulas creativas personales. Con frecuencia la elección ha estado condicionada por la comodidad de aplicación de la nueva técnica, por la mayor velocidad de secado de los colores, la reducción de costos, etc. Otras veces, sin embargo, se han visto obligados a incorporarlos para sustituir materiales desaparecidos del mercado.

«Lo que es genial de este país es que América ha iniciado una tradición en la que los consumidores más ricos compran esencialmente las mismas cosas que los más pobres.

Puedes estar viendo la tele y ver la Coca-Cola, y sabes que el Presidente bebe Coca-Cola, Liz Taylor bebe Coca-Cola, y piensas que tú también puedes beber Coca-Cola. Una cola es una cola, y ningún dinero del mundo puede hacer que encuentres una cola mejor que la que está bebiéndose el mendigo de la esquina. Todas las colas son la misma y todas las colas son buenas. Liz Taylor lo sabe, el Presidente lo sabe, el mendigo lo sabe, y tú lo sabes» (Warhol, 1998).

Un caso que ejemplifica la traslación de la seducción del modo de vida de la sociedad de consumo al mundo del arte es el de Andy Warhol, que utilizó masivamente técnicas de reproducción en serie, la fotografía o el vídeo para representar la banalidad de la vida, con la estética de la publicidad comercial.

Desde que en las primeras décadas del siglo, algunos artistas como Moholy Nagy, Naum Gabo o Pevsner, empezaron a experimentar artísticamente con los primeros plásticos transparentes, hasta la incorporación masiva de los últimos avances de las telecomunicaciones, el arte del s. xx ha creado obras con resinas sintéticas, fotografía, vídeo, luces, motores, electrodomésticos, mecanismos eléctricos o electrónicos y todo tipo de objetos y utensilios producidos industrialmente. La gente a veces no sabe si está ante obras de arte o en unos grandes almacenes (imagen 5).

Pero la utilización de esta nueva gama de materiales lleva implícito un riesgo de deterioro a corto plazo, ya que no se han fabricado para el arte ni para que duren mucho tiempo, sino con fecha de caducidad. Se han creado para el consumo rápido y masivo.

Muchas de las primeras realizaciones artísticas con plásticos han desaparecido, se conservan en un estado lamentable o han sido reeditadas en alguna ocasión. Los materiales plásticos son sensibles a la luz, al oxígeno, a la humedad, a la temperatura, a los productos químicos y disolventes y en general a casi cualquier agente degradante. Aunque en su formulación incluyen inhibidores, antioxidantes, estabilizante, plastificantes y otros aditivos para prolongar las características físicas y estéticas deseadas, su duración es limitada. Una vez se han desencadenado los procesos de degradación, sólo podemos ralentizar la velocidad del deterioro, pero nunca recuperar el estado original.

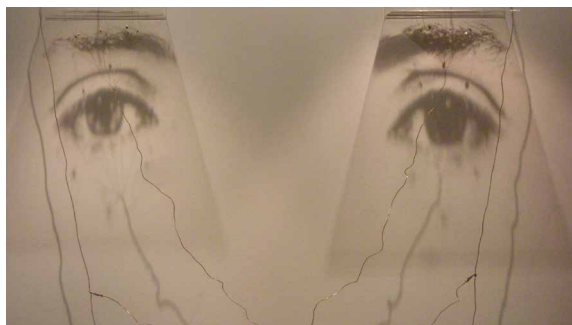


Imagen 4: Daniel Canogar, detalle de la obra *Mirada*, 1993. ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (fotolitos, metacrilato, lámparas, cables, transformador).

El caso de la fotografía es paradigmático. Se trata de una técnica que desde su origen implica fragilidad, ya que se genera y reproduce por sensibilidad a la luz, se observa con luz, pero ésta es uno de sus mayores agentes de deterioro. Pues bien, en este caso, la mayor parte de las transformaciones, que con el paso del tiempo ha ido introduciendo la industria en las técnicas fotográficas, han ido encaminadas a facilitar su uso. Cuanto más fácil fuera el manejo de las cámaras y de los negativos, más se ampliaría el número de potenciales usuarios consumidores. Pero paralelamente y de forma sistemática estas transformaciones han tenido como consecuencia la pérdida de alguna de sus mejores características estéticas. La generalización del uso llevaba consigo la disminución de la calidad.



Imagen 5: Benjamin Vautier, *Le magasin de Ben*, 1958–1973. Centre Georges Pompidou.

También son de sobra conocidos los problemas de conservación que presentan habitualmente las obras móviles, las instalaciones luminosas y en general todas aquellas que incluyen motores, elementos eléctricos o electrónicos, que requieren frecuentes reparaciones o repuestos (imágenes 6 y 7).

Algo parecido ocurre con las instalaciones que precisan de sistemas de reproducción, al presentar problemas de conservación complejos que afectan tanto a los soportes de imagen, sonido o datos, como a los equipos necesarios para su funcionamiento. Para muchas de estas obras no existe solución alguna. En otros casos sólo cabe la sustitución de elementos originales por otros más modernos y por lo general formalmente diferentes. En ocasiones, ante la imposibilidad de reemplazar el equipo y con la intención de respetar la forma del objeto, se recurre a la simulación de su apariencia superficial. Creando un objeto falso que da la sensación de ser el original. Lo que traiciona en cierto modo a la obra y engaña al espectador (imagen 8).



Imagen 6: Atsuko Tanaka, *Denkifoku (Rohe éltrectri)* 1956–1999. Centre Georges Pompidou.

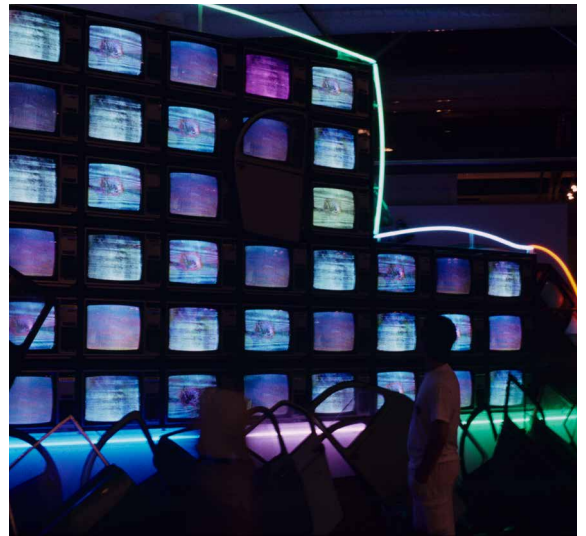


Imagen 7: Nam June Paik, *Bonjour M. Orwell*, 1984–1989. Centre Georges Pompidou.



Imagen 8: Juan Luis Moraza: detalles de la simulación de una bombilla de incandescencia descatalogada de la obra *Molde para la oscuridad*, 1987. ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.



Hoy sabemos que muchos de estos problemas son debidos a que, desde principios del s. xx, la industria estableció como un sistema de garantía de consumo la «obsolescencia programada» (London, 1932), llegando a acuerdos de limitación de la vida útil de sus productos. Esta estrategia comercial, que ha condicionado en gran medida el modo de vida de las personas, afecta de una manera dramática a la durabilidad de muchas producciones artísticas.

### **Problemas de conservación**

Por ello, debido a los condicionantes impuestos por la producción industrial, podemos reconocer la mayor fragilidad de muchas de las creaciones del s. xx.

Tradicionalmente las obras de arte se realizaban para que durasen y su conservación se veía condicionada por factores ajenos, como el mal uso, una mala manipulación, inadecuadas condiciones de exhibición o almacenamiento y, excepcionalmente, a defectos en su ejecución. Sin embargo, en el caso de las producciones del s. xx, nos encontramos con múltiples objetos concebidos para que duren, pero realizados con materiales o componentes producidos industrialmente y, por ello con una vida limitada. Estas obras nacieron con fecha de caducidad, aunque no se quiera reconocer de forma explícita. Van a desaparecer o se van a degradar de tal forma que pasarán a ser «restos arqueológicos» de la obra que fueron, sin que desde la conservación o la restauración tengamos con frecuencia recursos para evitarlo. Por otro lado están las obras que desde un principio el artista consideró como «efímeras», cuya caducidad es parte esencial de su naturaleza.

En resumen, gran parte de las producciones artísticas del pasado siglo que deseamos conservar están compuestas de objetos con una «caducidad provocada» al estar realizadas inadecuadamente, de obras con «caducidad natural», al realizarse con materiales perecederos, y de piezas con «caducidad deseada», al concebirse como efímeras.

Desde que, a mediados de los años sesenta de la pasada centuria, Althöfer (Althöfer, 1965) presentara los primeros planteamientos para desarrollar un nuevo enfoque de la conservación del arte contemporáneo, muchos hemos puesto el acento en salvaguardar los aspectos filosóficos o conceptuales de las nuevas creaciones, dejando en un segundo lugar los condicionantes materiales. Aceptando, de forma implícita, nuestra incapacidad para resolver los problemas planteados por los nuevos productos y medios incorporados en las creaciones. Como si nos rindiéramos ante las imposiciones materiales de la sociedad de consumo en que vivíamos.

Pero una de las bases de la teoría de la restauración, según Brandi, es que «solo se restaura la materia» (Brandi, 2002). Aunque en muchas expresiones del arte contemporáneo y en especial en el arte conceptual la idea, el concepto, sea realmente la materia de la obra de arte.

Lo habitual es ir estudiando, de forma individual, las características de cada obra, para entenderla y poder encontrar soluciones a los posibles deterioros que presente. En muchos casos se hace necesario ensayar sobre modelos, que reproducen técnicas y daños, antes de aplicar los tratamientos sobre la obra, aunque con frecuencia es necesario llegar a soluciones de compromiso, como aceptar el deterioro o reeditar el objeto.

Precisamente la importancia, que los cambios conceptuales y sobre todo materiales sufridos en la producción artística del s. xx, reside en que marcan en gran medida las posibilidades de conservación de estos testimonios.

Siempre ha habido una selección natural que ha reducido la cantidad de los testimonios que iban a pervivir para la posteridad, pero hoy esta selección está demasiado condicionada por el carácter material de dichas producciones.

Hoy somos conocedores del valor histórico y documental que las producciones de cada momento tienen para la conciencia cultural de la sociedad. Estamos influenciados por la moderna filosofía de la

conservación y queremos conocer y conservar nuestra cultura y nuestro pasado. Por ello nos sentimos responsables de la pervivencia de los testimonios representativos de la sociedad del s. xx.

Resulta inevitable admitir la pérdida de un porcentaje de estas producciones, pero no podemos asumir que ese proceso dependa de una selección natural, que injustamente podría dejar desaparecer grupos completos de objetos relevantes para nuestra cultura. Tampoco podemos limitarnos a hacer un ejercicio de arqueológica social, que permita sólo la preservación de los vestigios de nuestro pasado más reciente. Se hace necesaria una labor de clasificación, registro, selección y conservación selectiva, que permita dejar constancia documental y testimonio material de todos los hitos culturales de este siglo del desarrollo y del consumo, de esa sociedad caracterizada por «usar y tirar». Aunque no podemos dejar de reconocer las enormes dificultades y limitaciones de la tarea.

La conservación del arte contemporáneo es sin duda una labor compleja que debe ser asumida por toda la sociedad y dirigida o supervisada por instituciones especializadas, como museos, centros de conservación del patrimonio o universidades. Del correcto enfoque de este problema dependerá en gran medida la pervivencia de la memoria cultural del s. xx.

### **Bibliografía**

ALTHÖFER, Heinz (1965): «Wpływ stylu epoki i wzgl dy estetyczne w konserwacji malowideł». En *Ochrona Zabytków* 18/2 (69).  
Warszawie. pp. 23-34.

— (1972): «Les Problemas Esthetiques et de Retouche dans la restauration d'oeuvres d'Art Moderne». En *Actas del Congreso International Council of Museums. Committee for Conservation (ICOM-CC)*. Madrid, 2-8 octubre.

WARHOL, Andy (1998): *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Tusquets Editores.

LONDON, Bernard (1932): *Ending the Depression Through Planned Obsolescence*.

BRANDI, Cesare (2002): *Teoría de la restauración*. Alianza Editorial.

VAN DEN BERG, Klaas Jan *et al.* (ed.) (2014): *Proceedings of the Issues in Contemporary Oil Paint (ICOP) Symposium*. The Cultural Heritage Agency of the Netherlands, RCE. Springer. Amersfoort, 28-29 march, 2013.



Isaque Pinheiro, escultura *Em cima da Terra debaixo do Céu*, 2008. Madera y acero, 200 x 125 x 18 cm.



# El arte contemporáneo: implicaciones teórico-prácticas de la conservación y la restauración. Normativas y derechos asociados

**Joana Teixeira**

Doctorada en Conservación y Restauración  
del Patrimonio Pictórico  
joanacmteixeira@gmail.com

## Resumen

Este artículo parte del análisis de las implicaciones teórico-prácticas de la conservación y la restauración del arte contemporáneo ante la posibilidad y/o la necesidad de definir los límites relativos a la actuación del artista que restaura sus propias piezas. Así pues, será necesario comprender algunas de las características, conceptos y contextos del arte contemporáneo –tanto sociales como culturales– para llegar al artista como figura central de la creación, pero también como posible agente directo en la restauración de las obras. Es fundamental analizar los límites de tal actuación ante las exigencias y los criterios a seguir –no solo técnicos, sino esencialmente teóricos– en la conservación y restauración de las obras contemporáneas.

## Palabras clave

Arte contemporáneo, conservación, restauración, implicaciones teóricas y normativas.

## Abstract

This article presents the analysis of theoretical and practical implications in conservation and restoration of contemporary art, given the possibility and/or need to set limits on the role of the artists that restore their own artworks during their lifetime. In this sense, it will be necessary to understand some of the features, concepts and contexts of contemporary art, both social and cultural, to reach the artist not only as the central figure of creation, but also as a possible actor intervening directly in the restoration works. From the perspective of conservation and restoration, it is therefore crucial to analyze the limits of such action according to the demands and criteria, not only technical but essentially theoretical, of conservation and restoration of contemporary works.

## Keywords

Contemporary art, conservation, restoration, theoretical implications and regulations.

## Introducción

Comprender las implicaciones teóricas del arte contemporáneo en la conservación y la restauración implica entender realmente cuáles han sido los cambios operados en los contextos sociales, culturales y artísticos. En este sentido, las primeras señales de ruptura dentro del contexto artístico considerado tradicional se inician en el s. XVIII con la Revolución Francesa, pero la introducción acelerada de nuevos materiales y mecanismos de producción tiene lugar en el s. XIX con la Revolución Industrial, que dejará su huella en el arte por la introducción de materiales industriales, de lo cual es un buen ejemplo, entre otros, la facilidad para trabajar en el exterior del pintor gracias al uso de pinturas en tubo. El s. XX se verá marcado por la aparición de diferentes movimientos y corrientes que caracterizan las vanguardias artísticas y definen claramente una ruptura con la estética del pasado. Todo ello, con un acusado deseo de expresar la espontaneidad y riqueza de la vida interior después de las drásticas vivencias acaecidas durante las grandes guerras. Es visible la oposición a cualquier dogmatismo o concepto de autoridad y la imposibilidad de trazar límites precisos en la experimentación artística, caracterizada como un arte emergente que contraría todos los valores artísticos considerados válidos hasta entonces; un arte que parece repudiar los aspectos burgueses, que vive el presente e indaga en lo que es inmediato.

En este contexto, que evidencia y se caracteriza por marcas sociales y culturales de cambio y evolución, habita lo que se entiende por arte contemporáneo: un arte que desea romper con la tradición a través de una lucha contracorriente, con evidentes influencias tanto del pasado como del presente, sin límites, autónomo pero también autodestructivo, y aparentemente liberal, cuando es subordinado a la manipulación mercantil.

La actualidad creativa se caracteriza por un acto de creación efímero, veloz y perecedero, y, como tal, susceptible a la degradación y a lo efímero. Sin embargo, el excesivo valor dado a la materialidad crea un nuevo paradigma: el arte contemporáneo se convierte en sinónimo de nuevo. La noción tradicional de obra de arte exige estabilidad y permanencia. Pero con el arte contemporáneo, la noción actual de obra de arte representa una contradicción entre la vida y la muerte del objeto.

La propia figura del artista también acompaña a tales cambios y se define con nuevos estatutos sociales y culturales. Hablar de la figura del artista nos remite al Renacimiento. Entre los s. xiv y xv se produce la estructuración de la figura del artista como identidad independiente, dado que hasta entonces era considerado un artesano muy especializado que ejercía un oficio de gran perfección. En el s. xviii se produce el cambio de la propia condición social del artista y su separación definitiva del artesano. En el Romanticismo, el artista está considerado como un ser creador prácticamente dotado de forma divina. Con el s. xix y las influencias tecnológicas e industriales, el artista va más allá de la manipulación tradicional de las técnicas y métodos de creación, lo que le lleva en cierto modo a perder el conocimiento de las técnicas tradicionales y a ganar libertad y desenvoltura para iniciar un camino sin límites en la propia creación. El s. xx es, sin duda, el momento determinante para la definición de la figura del artista, el «padre» del arte contemporáneo: un profesional totalmente libre de cualquier norma, con la posibilidad de ejecutar un proyecto artístico encargando a terceras personas la ejecución de la propia obra. Por esta razón, es imposible definir un denominador común, ya que los artistas aparecen como casos aislados en los que todos los espacios y lugares son aptos para la creación y exposición. Ante esta evolución, resulta obvio que el artista del s. xxi debe ser original e innovador gracias a una actitud crítica llevada al límite de la ruptura y de lo marginal, y en la que la vida y la creación están cada vez más ligadas entre sí. Ser artista es, sin duda, un reconocimiento social que responde inevitablemente a un estereotipo de la propia estrategia social, como una figura comercial y mediática junto con su obra.

Pero dentro del contexto del arte contemporáneo y de sus creadores, también existe un mercado del arte que ejerce un papel o presión y que determina en cierta forma algunos de los caminos y opciones que se pueden seguir. Esta influencia se inicia en el s. xix con la creación y el crecimiento de un mercado concreto en el que surgen figuras como la del marchante, un agente intermediario entre el artista y el comprador. A partir de ese momento, el arte adquiere un estatus de mercancía, un bien de lujo y de inversión dentro de un triángulo que define el arte, el mercado y la realidad social.

En los s. xx y xxi, el artista y la obra son elementos y productos de esa red de consumo y comunicación ya bien definida, en la que interactúan otros agentes como los coleccionistas, los críticos, los comisarios, los asesores, los inversores, y todos los profesionales de los museos, centros de arte, ferias, galerías y casas de subastas. La obra sigue siendo una mercancía asociada a una imagen de consumo que provoca un cierto fetichismo social y placer por su adquisición, factores que llevarán al extremo la necesidad de conservar las obras tal cual fueron creadas para garantizar su progresiva revalorización económica.

La obra existe siempre dentro de un sistema de doble interpretación, e interpretar significa establecer una relación entre el concepto/lenguaje y lo que se materializa en la obra y su significado: un juego entre apariencia y esencia. En una primera instancia, surge la interpretación del artista y la obra tal como se presenta. En una segunda, coexisten todas las interpretaciones de quien observa la obra.

Concretamente, para percibir e interpretar una obra es necesario analizar tres elementos fundamentales: el primero está relacionado con el respeto al contexto de la obra, ya sea cronológico, histórico o estilístico; en segundo lugar, es necesario un análisis material en el que se pueden encuadrar de manera genérica las obras dentro del ámbito tradicional de producción o ser determinadas por materiales heterogéneos y por materiales tecnológicos; y en tercer lugar, en el que necesariamente se realiza un

análisis conceptual a través del binomio materia/significado, que evidencia que cada obra exhibe la intención del artista en un complejo juego entre lo aparente y lo oculto.

Es operando en esta realidad en la que se da la propia evolución del bien cultural, al cual se asocian los valores históricos, artísticos y culturales, siendo el interés primordial la unicidad del objeto con el estatus de obra de arte.

### **Las implicaciones en la conservación y restauración del arte contemporáneo**

No se puede hablar de la conservación y restauración del arte contemporáneo sin antes abordar algunos de los puntos fundamentales que las caracterizan como actividades científicas, y que condicionan una actitud crítica ante un determinado objeto que se va a conservar o restaurar. Esta exigencia teórica cobra una mayor importancia cuando se trata de obras de arte de carácter efímero, con materiales heterogéneos de rápido envejecimiento o basadas en las nuevas tecnologías, ya que la noción de que los materiales cambian con el tiempo no es un concepto introducido en el s. xx, pero, que los materiales se degradan en breves períodos de tiempo hasta perder su función, es una realidad introducida por el arte moderno y, de un modo definitivo, por el arte contemporáneo.

La conservación y la restauración tienen como objetivo conservar, preservar, mantener y transmitir al futuro, en su consistencia física y conceptual, los valores artísticos y estéticos de las obras de arte, por lo cual han de conocer necesariamente la obra desde el punto de vista estético e histórico a través de la interpretación y reconocimiento de una serie de señales y elementos que la constituyen. Por esta razón, la conservación y la restauración, como actividades de carácter crítico –tal como lo define teóricamente en el s. xx Cesari Brandi en su *Teoría de la restauración*, posteriormente subrayada por Umberto Baldini en su obra *Teoría de la restauración y unidad de metodología I y II*–, habrán de perseguir el objetivo de reconstruir el texto auténtico de la obra, mediante el acto crítico de tal análisis interpretativo y de una metodología clara y justificada. Tal metodología se ve determinada por la vertiente material de la obra, compuesta por aspecto y estructura y por la necesidad de restablecer su unidad potencial.

Pero, en definitiva, desde el punto de vista de la conservación y de la restauración, ¿qué hay que tener en cuenta para analizar e interpretar correctamente una obra de arte contemporáneo? Para responder a esta pregunta habrá que tener en cuenta tres consideraciones fundamentales, como son el tiempo sobre la materia, la materia propiamente dicha y el concepto.

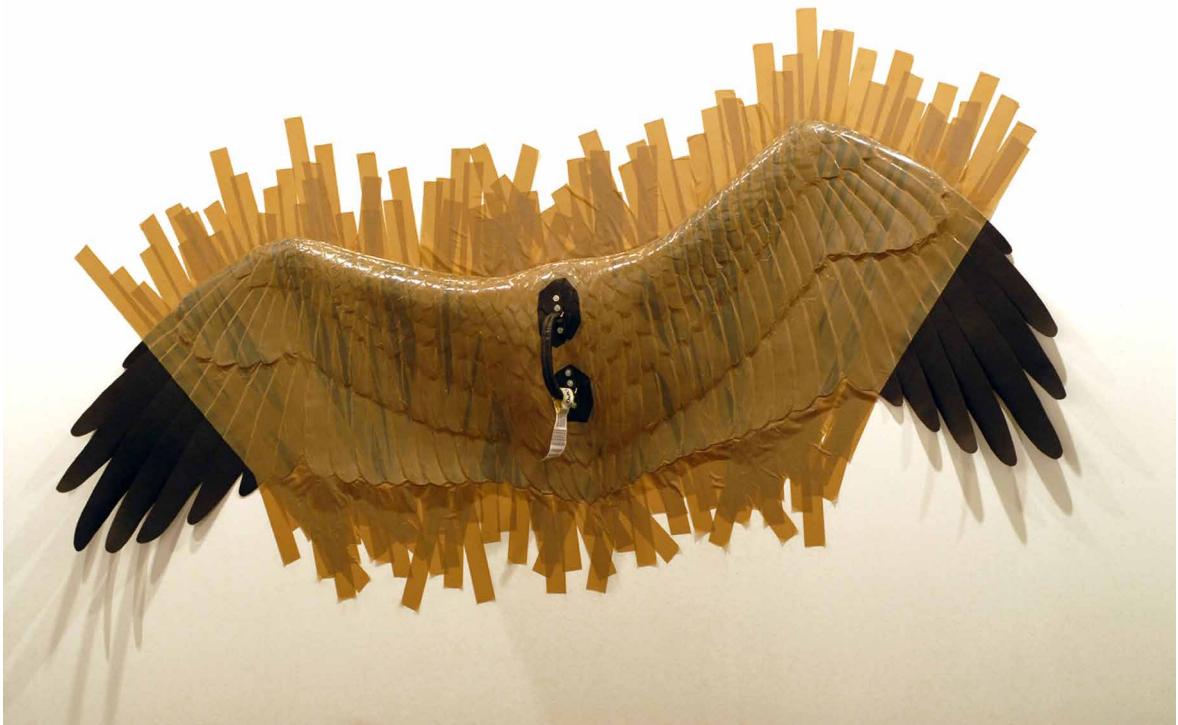
Dentro de la primera consideración, la referida a la cuestión relacionada con el tiempo sobre la materia, es necesario analizar tres situaciones diferentes. La primera está relacionada con el tiempo que abarca la creación de la obra y su exhibición: la obra se crea como objeto final, un objeto que necesita su integridad física y material para su correspondiente interpretación. La segunda situación abarca todas aquellas obras que evolucionan en el tiempo, o sea, las obras como ideas proyectadas, en las que se sigue un parámetro o modelo expositivo, pero que no necesitan obligatoriamente la materia original para existir: por ejemplo, las instalaciones. Y, por último, existen aquellas obras que son el resultado de una acción y posterior exhibición en las que la obra funciona como un proceso en el que lo que permanece es el concepto en el desarrollo de la acción: por ejemplo, las *performances*. En conclusión, en esta primera consideración, el tiempo sobre la materia es una red sin fin de causas y efectos, en la que la relatividad y la transitoriedad permanecen como elementos del análisis interpretativo.

La segunda consideración consiste en el análisis de la materia que constituye la obra. En este caso, y de forma genérica, se presentan tres situaciones diferentes: en el primer caso se encuentran las obras que se enmarcan dentro de las características de las obras tradicionales, en las que la materia tiene como objetivo existir según la intención del artista. Como tal, a la conservación y a la restauración sólo se les exige un mantenimiento o conservación preventivos. En la segunda situación nos encontramos las obras en las que la materia vive un ciclo de mutación, y en la tercera nos encontramos las obras efímeras; en ambos casos, la materia traza un ciclo mutante de deterioro material. La diferencia entre las obras que viven un proceso de mutación y las obras efímeras consiste en que, en la segunda situación, lo efímero no se desea y, en la tercera situación, la degradación material es el objetivo o la intención del propio artista.





João Pedro Rodrigues, *performace* perteneciente al *Projecto Casulo II*, realizada en la Galeria Craesbeeck, Porto 2003.



Isaque Pinheiro, instalación *Apego a um lugar*, 2007. Cuero, cinta adhesiva, papel y poliéster, 130 x 270 cm.

Por esta razón, en el caso de las obras en mutación, la conservación y la restauración deben realizar pequeñas intervenciones con el aviso previo y la autorización del artista, con vistas a supervisar el proceso de mutación y, si es posible, controlarlo. En el tercer grupo de obras, las efímeras, la intervención no se debe producir, ya que se debe dejar «morir» la materia para que la obra alcance su auge conceptual.

Por último, nos encontramos con la tercera consideración, que consiste en el análisis del concepto teniendo en cuenta la inmaterialidad de la obra de arte. En este caso, existe un primer grupo de obras en las que la materialidad y el concepto correspondiente a las nociones de estructura y aspecto de la obra –o sea, la materia– se sitúan al mismo nivel que la idea en términos de interpretación y, por esta razón, la conservación y la restauración deben respetar las pautas tradicionales en vigor. La segunda situación incluye las obras en las que la materia se encuentra al mismo nivel que la idea, pero en las que, a diferencia del primer grupo de obras, la estructura no sustenta la imagen, si bien la materia debe perdurar. En este caso, la conservación y la restauración deben definir un tratamiento que frene la degradación del material. Por último, nos encontramos ante la tercera situación, en la cual las obras existen según un concepto y la materia vive un ciclo evolutivo de degradación que conlleva que sea menos importante que la idea. Ante tal situación, la conservación y la restauración pueden seguir dos caminos: por un lado, la obra permanece en el proyecto, en el cual adquiere el estatus de reliquia. En este caso, la conservación y la restauración no deben intervenir en la obra propiamente dicha, ya que tiene un carácter efímero, pero sí documentar por completo su evolución; por el otro, la obra se presenta como un único acto creativo, y la conservación y la restauración deben actuar sobre lo que existe del registro del evento.

El análisis de tales consideraciones y de la multiplicidad de tipos, géneros y manifestaciones susceptibles de habitar en el mundo del arte contemporáneo, subraya y evidencia claramente los cambios introducidos por el arte contemporáneo que deben ser tenidos en cuenta a la hora de conservar y restaurar las obras: si bien por un lado el proyecto de una obra adquiere el estatus de obra de arte, por el otro, la noción de autenticidad no supone la permanencia de la materia original de la obra, por lo que conservar y restaurar pueden equivaler a momificar una obra de arte.

En resumen, la conservación y la restauración del arte contemporáneo constituyen una actividad interdisciplinar, con una metodología críticamente controlada, que se asienta sobre una base teórica consolidada en la que inevitablemente habrá que comprender la intención del artista y actuar en equilibrio entre el tiempo, la materia y el concepto.

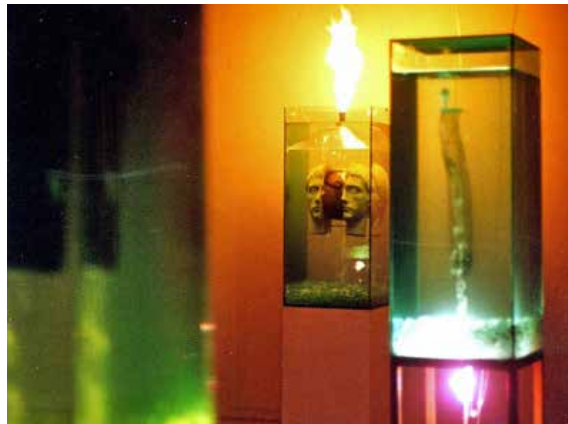
Los craquelados, agujeros, cambios de color, quemaduras, manchas etc. pueden ser elementos constitutivos de las obras y no señales de una alteración o degradación no deseada. Esto es así porque no conllevan necesariamente una pérdida de la calidad estética, pero sí condicionan la intervención de la conservación y la restauración, pudiéndose concluir que las señales de cambio de las creaciones artísticas no implican la eliminación o la exclusión de los valores teóricos en los que se desarrolla la conservación y la restauración.

El análisis de los conceptos estructura/aspecto se vuelve necesariamente más exigente y fundamental. La prioridad de la actividad deberá respetar lo material, ya que cualquier cambio físico puede conllevar un cambio total o parcial en el significado de la obra, además, por otra parte, no se puede partir del principio de que todas las obras necesitan una intervención. Respetar la obra no significa obligatoriamente mantener su materialidad, ya que hablar de restauración del arte contemporáneo puede equivaler sin más a conservar y preservar su idea. Por esta razón, solo tiene sentido hablar de restablecimiento de la unidad potencial de la obra cuando la intervención no prevalezca sobre sus contenidos históricos y estéticos.

Todas estas cuestiones parecen claras y evidentes. Sin embargo, las intervenciones incorrectas pueden seguir produciéndose. Así pues, ¿cuándo se puede hablar de una intervención incorrecta? Una intervención incorrecta puede ser el resultado de una mala interpretación y/o la ausencia de documentación e información sobre la pieza. También puede ser la consecuencia de una formación insuficiente por parte de quien realiza la intervención. Finalmente, una intervención se considera incorrecta cuando oculta el paso del tiempo y conduce a la creación de un falso histórico o artístico, intervención que puede haber sido realizada por un conservador/restaurador, el propietario o incluso el propio artista.



Isaque Pinheiro, detalle de *S/Título*, 2007. Cinta adhesiva, 60 x 70 x 20 cm.



João Pedro Rodrigues, instalación *Duplicidades*. Técnica mixta, dimensiones variables.

Recordemos el planteamiento teórico de Cesari Brandi cuando analiza la cuestión del tiempo asociado a las obras de arte, teniendo en cuenta el momento en que se debe realizar la intervención de conservación o restauración. Según Brandi, el primer tiempo es el momento en el que se realiza la obra, y el segundo tiempo abarca el puente temporal que va desde la conclusión de la obra hasta la visión «actualizada» de la misma. Por esta razón, es imposible realizar una intervención en los dos primeros tiempos, ya que conduciría a la creación de un falso histórico por la ocultación de un determinado espacio temporal. El tercer tiempo es el tiempo en el que la obra permanece en la conciencia humana, en el presente, siendo como tal el tiempo en que es posible una intervención, siempre y cuando ésta sea datada.

Un abordaje no menos interesante, y que sale al encuentro de lo presentado anteriormente, es la perspectiva de Enrico Crispolti sobre las reelaboraciones desde el punto de vista artístico, y no según una actitud de conservación o de restauración. En un primer momento, Crispolti afirma que una reelaboración es correcta cuando se pueden identificar intervenciones datadas. Se consideran incorrectas, o imitaciones, cuando las obras reelaboradas no presentan la fecha de su reelaboración, por lo que se consideran un falso histórico. Por último, las reelaboraciones incorrectas o reinventiones se producen cuando el artista crea nuevas obras, pero las sitúa en una fecha anterior. En este último caso, estaríamos ante la creación de un falso histórico y artístico.

A modo de conclusión de este análisis podemos afirmar que la reconstrucción y la repriminación y/o el restablecimiento y la reelaboración no se pueden incluir dentro de las actividades de conservación y de restauración, siempre y cuando tales intervenciones no estén correctamente identificadas.

Así pues, son varias las características y actitudes que diferencian al artista del conservador/restaurador. Si bien por un lado el artista muestra la intención, la expresión, la habilidad y la destreza técnicas que impiden un distanciamiento natural de la obra, en la cual se deben respetar los contenidos históricos según sus tiempos de vida, existiendo la posibilidad de que esta acción pueda dar lugar a una nueva obra y no a la restauración de la original o a una copia de ella, por el otro, el conservador/restaurador tiene la capacidad de interpretar el material de la obra con el objetivo de recuperar su legibilidad, carece de libertad para crear una nueva obra en sustitución de la original y es consciente de que no puede realizar una intervención arbitraria, sino una intervención que debe ser distinguible, ya que existen distintas formas de llevarla a cabo de modo que no haya lugar a ningún tipo de falsificación.

En última instancia, la intervención realizada por el propio artista debe respetar el contenido estético y mantener las características de la obra original sin cuestionar su contenido histórico, y tal actuación debe ser crítica y salvaguardar los aspectos materiales e inmateriales.



## Normativas y derechos asociados

Llegados a este punto, se pueden plantear otras cuestiones: ¿Cuáles son los límites legales de las intervenciones de conservación y de restauración? ¿Cuál es el papel del artista en la conservación y la restauración de sus propias obras? Y, por último, ¿existen límites para esta actuación?

Para hablar de la protección legal de los artistas y sus obras debemos retroceder hasta el s. XVIII, cuando se concibe la existencia de un derecho de autor que posteriormente acabaría protegiendo a los artistas plásticos, una legislación desarrollada y ampliada a partir de las leyes de protección de las obras literarias que acabará sentando las bases para la protección de las obras plásticas. Por esta razón, la Ley de Propiedad Intelectual (LPI) parte de la protección del creador/autor como titular de los derechos de autor por el simple hecho y desde el momento de su creación, siempre y cuando se observe la característica que ha de desembocar en la atribución de la paternidad, que es la originalidad. La obra es el objeto de la propiedad intelectual, y en ella se incluyen todas las creaciones artísticas originales expresadas a través de cualquier soporte y por cualquier medio.

El artista como autor es el poseedor de los derechos morales, que son derechos inalienables e irrenunciables, y de los derechos patrimoniales, que son exclusivos y excluyentes, lo cual lo convierte en la única persona con el poder y el deber de decidir en qué momento la obra se encuentra terminada y se puede exhibir al público. La LPI apunta la posibilidad de que existan modificaciones. Así pues, este tema no puede pasar inadvertido en este artículo, dada su posible relación con los criterios teóricos de la conservación y la restauración. No debemos olvidar que la LPI se creó para proteger los derechos de los autores relacionados con las obras literarias y que posteriormente amplió su ámbito de protección a los artistas plásticos y sus obras, entre otros. El término «modificación» comprende todas las correcciones y mejoras sustanciales o modificaciones accesorias introducidas en la obra, siempre que sean imprescindibles y respeten su esencia, y siempre que se mantenga el carácter original por el cual se exhibe. Es decir, «modificar» implica un cambio en el contenido y en las características esenciales de la obra, mientras que «transformar» supone realizar un cambio accidental en la forma que no introduce variaciones en los elementos sustanciales y definitorios de la obra, siendo por lo general una acción proveniente de alguien que no es el autor. En suma, el autor puede modificar su obra siempre y cuando respete los derechos adquiridos y las exigencias de los bienes de interés cultural, ya que el derecho moral establece que la atribución de la autoría consiente determinados derechos, como la exigencia de respeto integral por él y su obra, y a no sufrir ninguna modificación, mutilación o deformación.

Tal como dijimos anteriormente, los bienes de interés cultural gozan de total protección, ya estén asociados al interés público o al interés privado a través del derecho de propiedad intelectual, facultad a la cual se vinculan derechos y obligaciones. Por otra parte, la Constitución de 1931 reconoce la propiedad privada en todas sus formas como un derecho condicionado a su función social, es decir, los bienes culturales que pertenecen a un propietario privado también sirven a fines de interés social, por lo cual están sujetos a un régimen particular que armoniza los intereses privados y la tutela pública, existiendo un posible conflicto entre el autor y el propietario por la separación de los derechos morales de los derechos de explotación.

En este sentido, y ante la necesidad del propietario de restaurar una obra, se pueden presentar tres situaciones: la primera, en la cual el artista, de acuerdo con el propietario, interviene en la obra; la segunda, en la que el propietario decide por sí mismo solucionar el problema; y la tercera, en la que el propietario solicita los servicios de un especialista para que restaure la obra. Según la LPI, no importa quién realice la intervención, siempre que esta no modifique la integridad del mensaje de la obra, no afecte a la reputación del autor y no se oponga a los derechos adquiridos ni a las exigencias de protección de los Bienes de Interés Cultural.



Rui Pedro Fonseca, *Summer Delight*, 2007 (del proyecto Barbarybarbyzation). Caja de luz, 84 × 50 × 17 cm.

Partiendo del respeto mutuo, el propietario debe respetar los derechos morales y la integridad del artista, y el artista debe respetar los derechos de propiedad del comprador de su obra.

En resumen, una intervención en una obra que muestra degradación puede enmarcarse en diferentes circunstancias: por una parte, el artista asume la degradación o realiza o permite realizar la intervención; por otra parte, el propietario permite una intervención con el objetivo de detener la degradación, o no permite la intervención, ya que no está obligado a realizar una conservación exhaustiva ni la restauración de la obra si no se menciona tal degradación en el contrato; y por último, el conservador/restaurador realiza la intervención con el consentimiento del propietario y del artista. En tales situaciones, lo que prevalece es el derecho de autor, que conlleva la correspondiente limitación del derecho de propiedad, es decir, asistimos a la formulación de una propiedad condicionada y limitada.

Pero, en última instancia, ¿quién debe realizar la intervención, el artista o el restaurador?

La ley protege la intervención del artista en virtud de los derechos establecidos en la LPI, pero la intervención realizada por el artista puede que no sea la más acertada, e incluso se puede considerar una acción inadecuada según los códigos éticos y los criterios vigentes para la actividad, tal como se indica en documentos como la *Carta de Atenas* de 1931, la *Carta de restauración* de 1932, la *Carta italiana de restauración* de 1972, la *Carta de 1987 de Conservación y Restauración de objetos de arte y cultura* y los documentos *El conservador-restaurador: una definición de la profesión* de 1984, *el documento para definir la profesión* y el *Código de Ética, E. C. C. O.*, con ediciones en 2002, 2003 y 2004.

Sin embargo, la cuestión principal es que la ley no menciona la intervención del artista como una intervención de conservación y/o restauración, como tampoco limita su actuación.

## Conclusiones

Dentro del panorama de la conservación y la restauración del arte contemporáneo, es fundamental una aproximación firme a sus orígenes teniendo en cuenta sus manifestaciones singulares y su estructura no solo a nivel material, sino también a nivel conceptual. Aunque el arte contemporáneo aportó a la conservación y la restauración una asombrosa cantidad de dudas, muchas veces esas dudas se pueden aclarar directamente con el artista, quien proporcionará información primordial para conservar y restaurar las piezas. Lo cierto es que la obra debe existir hasta que pueda funcionar como realidad, y no como ficción, o tal vez deberá asumirse la paradoja de aceptar la degradación como un elemento constitutivo de la obra, puesto que poner freno a esta evolución de su autodestrucción daría lugar a la pérdida de la función resultado de la intención del artista, y, por consiguiente, a la momificación material de algunas creaciones.

Pero, en definitiva, ¿cuáles son las implicaciones teórico-prácticas de la conservación y la restauración del arte contemporáneo? que es la cuestión central de este artículo.

Tras el estudio de las normas jurídicas se concluye que en las diferentes leyes y normativas no se ponen límites a la actuación del artista ni a su papel como restaurador de su propia obra. Sin embargo, debería ser posible, siguiendo los criterios y los códigos de una ciencia y una profesión autónoma y capacitada, como es la de la conservación y la restauración, establecer los límites de tales actuaciones. En realidad, esta preocupación consiste únicamente en la intención de proteger valores como la originalidad y la autenticidad, a los cuales se enfrentan la copia, la imitación y la falsificación, por lo que tal intención resulta ser una forma de exaltar y valorar a lo largo de los años y siglos el mérito de la obra y la intención de su creador.

No obstante, la restauración por parte del autor es, en gran parte de los casos, una contradicción de acuerdo con los términos y conceptos definidos y presentados para una buena intervención, ya que parece imposible incluir las actividades de conservación y de restauración dentro de la actividad artística. El acto creativo se concibe como un momento concreto, único y verosímil, y el resultado de ese momento será

posteriormente reconocido y denominado como obra de arte durante el tiempo de vida de tal obra.

Las normas legales no otorgan al autor el poder de conceder a una obra la denominación de obra de arte o de bien cultural, ya que son atribuciones establecidas social e institucionalmente. El derecho de autor no protege la información transmitida, sino la expresión y el modo de transmitirla. En este sentido, quizá, lo que puede poner límites a la actuación pasa por esta denominación, ya que el objeto pertenece a alguien más que al propio creador, de acuerdo con el interés público.

Tal reconocimiento social obligará a mantener la obra tal cual fue creada y transmitida en el momento exacto de conciencia del presente. Así, el poder del artista para alterar y modificar su obra se ve reducido por el respeto a la propia obra, y al estatus que esta adquiere tras su reconocimiento social.

Más allá de este planteamiento teórico, que puede tener su lógica dentro del ámbito de la conservación y la restauración, lo cierto es que no se puede dejar de lado el hecho de que el arte contemporáneo vive rodeado de maniobras y presiones a diferentes niveles que exigen que las obras posean un aura de objeto bien conservado y bien restaurado, y el control de su autenticidad o de la integridad de su intervención es ejercido principalmente por la conciencia introducida en el código ético y deontológico por quien desempeña la función de restaurador, ya sea un profesional especializado, un artista o un interesado en el tema.

### **Bibliografía**

- ALTHÖFER, Heinz (1991): *Il restauro delle opera d'arte moderne e contemporanee*. Florencia. Nardini Editore.
- ARNHEIM, Rudolf (1992): *Ensayos para rescatar el arte*. Madrid. Cátedra.
- AUMONT, Jacques (1998): *La estética hoy*. Madrid. Cátedra–Signo e imagen.
- BALDINI, Umberto (1998): *Teoría de la restauración y unidad de metodología*. Volumen II. Florencia. Nardini Editore.
- BALDINI, Umberto (2002): *Teoría de la restauración y unidad de metodología*. Volumen I. Guipúzcoa. Editorial Nerea.
- BATTACOCK, Gregory (editor) (1977): *La idea como arte. Documentos sobre leer el arte conceptual*. Barcelona. Editorial Gustavo Gil.
- BERCOVITZ, Germán (1997): *Obra plástica y derechos patrimoniales de su autor*. Madrid. Editorial Tecnos.
- BRANDI, Cesari (2002): *Teoría de la restauración* (2.ª ed.). Madrid. Alianza Forma.
- CRISPOLTI, Enrico (2001): *Cómo estudiar el arte contemporáneo*. Madrid. Celeste Ediciones.
- POLI, Francesco (1976): *Producción artística y mercado*. Barcelona. Editorial Gustavo Gil.
- CHIANTORE, Oscar y RAVA, Antonio (2005): *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, material, ricerche*. Martellago. Electa.
- MACARRÓN Miguel, Ana M.ª y MOZO, Ana González (1998): *La conservación y la restauración en el siglo xx*. Madrid. Editorial Tecnos.
- ROGER Vide, Carlos y SERRANO Gómez, Eduardo (2008): *Manual de Derechos de Autor*. Madrid. Editorial Reus.
- SÁDABA, Igor (2008): *Propiedad Intelectual. ¿Bienes públicos o mercancías privadas?* Madrid. Los libros de la Catarata.
- SHINER, Larry (2004): *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona. Ediciones Paidós.
- VARAS González, Ignacio (2003): *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas* (3.ª ed.). Madrid. Ediciones Cátedra.
- VETTESE, Angela (2002): *Invertir en arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*. Madrid. Ediciones Pirámide.





Imagen 1: Estudio-taller del pintor Santiago Serrano, 2013 (Madrid). Fotografía: Óscar Muñoz.

# El taller del artista, lugar de investigación

Óscar Muñoz Sánchez

Conservador de museos. Instituto del Patrimonio Cultural de España  
oscar.muñoz@mecd.es

## Resumen

El interés en el taller del artista, como objeto de investigación y lugar de conservación, ha crecido considerablemente en las últimas décadas entre una variedad de profesionales dedicados al estudio del arte de los s. xx y xxi. El presente artículo recoge una selección de fuentes bibliográficas y electrónicas, señalando la importancia de la fotografía para testimoniar la existencia de los estudios-taller y ayudar en futuros intentos de reconstrucción de los mismos. El autor comenta el valor y la utilidad de los contenidos que aporta el taller al trabajo del historiador del arte, del conservador o del restaurador de bienes culturales – archivos personales, almacén, biblioteca, etc. -, y sugiere líneas de actuación encaminadas al inventario y preservación de estudios-taller de especial relevancia. Finalmente se esboza una tipología de estudios de artista, y de los distintos modelos que se han adoptado para convertir estos espacios privados en ámbitos museográficos abiertos al público.

## Palabras clave

Taller, Estudio de artista, arte contemporáneo, conservación, exposición.

## Abstract

Interest in artists' studios, as places for research and conservation, has grown considerably in recent decades among a variety of professionals dedicated to the study of 20th and 21st Century Art. This article gathers a selection of bibliographic and online sources, pointing out the importance of photography to bear witness to the existence of artists' studios and assist in future attempts to reconstruct them. The author comments on the value and usefulness of the studio and its contents – private archive and library, storage area, etc. - for the work of professionals like art historians, curators or conservators, and suggests several lines of action aimed at the inventory and preservation of studios of particular relevance. Finally, a certain typology of studios is outlined, along with the different approaches that have been adopted to transform these private spaces into museum facilities open to the public.

## Keywords

Workroom, Artist Studio, Contemporary Art, Conservation, Exhibition

Sin duda alguna, una de las experiencias más gratificantes e inspiradoras para cualquier estudioso del arte es la visita al taller de un artista; no la visita ocasional o superficial, sino la visita frecuente y programada, con objeto de profundizar en el conocimiento de la personalidad, trayectoria, modo de trabajar y obra del artista en cuestión.

El taller es un lugar de encuentro, de conversación e intercambio, pero sobre todo, es un espacio de trabajo y concentración del artista en solitario –sin excluir en muchos casos la participación de otros artistas, técnicos o colaboradores–; un lugar destinado al juego, la experimentación y la sorpresa. El taller es, primordialmente, un lugar de investigación para el propio artista, el escenario donde suele desarrollar su obra, donde imagina, proyecta, dibuja, aboceta y ejecuta; pequeño universo, a menudo abigarrado y lleno de cosas, que se nos abre como un reflejo directo e inmediato de la personalidad de su dueño o inquilino, el artista plástico o visual. También es el lugar donde aquellas obras que no llegan a ser vendidas van depositándose, almacenándose, y donde, con frecuencia, los materiales de trabajo y los excedentes del proceso técnico de ejecución van sedimentándose durante años y años, hasta formar una especie de caos del que continúan surgiendo obras nuevas (imagen 1).

El estudio-taller, considerado como objeto de investigación en sí mismo y por su relación con el artista que lo habita, ya cuenta con una abundante bibliografía –sobre todo en lo que atañe al arte del s. xx y

de principios del *xxi*–, que ha ido incrementándose notablemente en las últimas tres décadas a raíz del creciente interés que el asunto ha suscitado en un amplio abanico de profesionales vinculados al estudio y la conservación de los bienes culturales: arquitectos, historiadores, críticos de arte, conservadores de museos, restauradores, museólogos; y ocasionalmente, cineastas (Erice, 1992).

Este renovado interés por el estudio-taller se ha orientado, en los trabajos más recientes, hacia una comprensión de las condiciones materiales y sociales de los procesos de producción artística, averiguando cómo el artista construye su propia identidad e imagen al reaccionar a las expectativas y exigencias del mundo del arte –galeristas, ferias, críticos, coleccionistas, museos y centros de exposiciones–; un enfoque, en definitiva, que define al profesional del arte contemporáneo mediante una combinación de capacidades intelectuales, aptitudes manuales y un cierto espíritu de empresa (Esner, 2015).

Entre las más destacadas aportaciones materializadas en coloquios científicos, exposiciones y publicaciones diversas, señalaríamos aquellas que han tratado sobre la importancia del estudio-taller en el París de finales del *s. xix* (Milner, 1988) y en la pintura americana de la segunda mitad del *s. xix* y en el *xx* (Gregg, 1983; Colle, 1994); la serie de libros de Thalia Édition, sobre artistas franceses entrevistados y fotografiados en sus estudios: Daniel Buren, Jacques Villeglé, Pierre Soulages, etc.; la serie análoga editada por Tf en España, sobre figuras como Chillida, Miquel Navarro, Tàpies, Manolo Valdés, etc.; los catálogos de exposiciones que han explorado la función vital del estudio-taller en la producción de artistas como Giacometti (Wiesinger, 2007), Francis Bacon (Cappock, 2005) o Lucian Freud (Debray, 2010); o el reciente número (2014) que la revista del *Institut national d'histoire de l'art* ha dedicado de manera monográfica al tema del estudio-taller.

Abundante material sobre casos concretos, en España y en el extranjero, puede encontrarse en revistas de arquitectura –*Arte Hogar, Arquitectura, L'Architecture d'Aujourd'hui, The Architectural Review, Nueva Forma, Diseño Interior, The Architects' Journal, Architectural Record, Hogar y Arquitectura, The Japan Architect, The Architectural Design, Art et Decoration*, etc.– en las cuales, como es lógico, el taller es visto ante todo como un espacio que debe edificarse o reformarse para cumplir unas determinadas funciones y atender a las necesidades de su propietario, intentando reflejar en cierta medida su personalidad y el carácter de su propia obra artística. Tal es el enfoque desarrollado en algunos libros como *Artists' Studios*, de la arquitecta MJ Long, cuya trayectoria profesional incluye el diseño de estudios-taller desde los años setenta para artistas de renombre internacional como Frank Auerbach, Peter Blake o RB Kitaj, partiendo en cada proyecto de una concienzuda exploración previa de los métodos de trabajo y estilo de vida del artista a quien se destinará ese espacio (Long, 2009).

Actualmente, Internet constituye una fuente de primera magnitud en la búsqueda de información dispersa, sobre todo referente a talleres de artistas vivos. En los últimos años han surgido recursos que persiguen un acercamiento directo y personal entre el artista y su público, como la iniciativa *Open Studio*, que ofrece un programa de visitas a estudios de artistas. Dentro de su ámbito geográfico de actuación, algunas entidades privadas parecen haberse tomado con notable seriedad el empeño de preservar talleres que tienen o que podrían tener en el futuro una cierta importancia histórica. Tal sería el caso de la *Fondation Ateliers d'Artiste*, ubicada en Suiza, entre cuyos objetivos fundacionales destaca la promoción de seminarios que permitan a las personas en posesión de talleres de artista conservarlos en buenas condiciones, proporcionándoles formación acerca de cuestiones de almacenaje, conservación y restauración, seguro de obras de arte, relaciones con museos y galerías, coleccionistas, problemas de sucesión, asuntos fiscales, etc. (Fondation Ateliers d'Artiste, 2015). En los Estados Unidos, el organismo denominado HAHS, integrado por 30 museos que fueron los hogares y estudios-taller de artistas americanos, impulsa un programa entre cuyos objetivos centrales figura el de preservar la integridad histórica y material, así como el contenido y el entorno de los estudios-taller, manteniéndolos abiertos al público bajo unas normas de calidad que procuren al visitante una experiencia satisfactoria, tanto desde un punto de vista estético y sensorial como de adquisición de un nuevo conocimiento (Historic Artists' Homes and Studios, 2015).

Por otra parte, la conservación de los estudios-taller, o al menos de aquellos elementos materiales que testimonian su existencia presente y/o pasada, se halla íntimamente vinculada con un asunto de gran actualidad en la esfera de los museos de arte contemporáneo, como es el de la salvaguarda



y difusión de los archivos privados pertenecientes a artistas, coleccionistas, galeristas o críticos de arte; personajes, todos ellos, involucrados de diversas maneras en la producción y difusión de las artes visuales.

Muchos artistas poseen un copioso archivo que incluye cuadernos de trabajo –los cuales, a menudo, por la riqueza de sus dibujos o fotografías, o por la peculiar y significativa relación que el autor establece entre texto, imagen y formato, constituyen verdaderos libros de artista–, apuntes, bocetos sueltos o reunidos en carpetas, fotografías de su propia obra en proceso o ya acabada, ubicada en el taller o en montajes de exposiciones; correspondencia, recortes de prensa a propósito de cualquier tema que era de su interés en un preciso momento, textos sueltos –manuscritos o mecanografiados–, catálogos, invitaciones, carteles, etc. Asimismo, la biblioteca del artista, los títulos que la integran, la bibliografía de carácter técnico, literario, estético o filosófico que ha manejado y leído durante su vida, constituye una valiosa fuente de información para profundizar en su personalidad y proceso creativo.

El estudio-taller puede contener además una variedad de objetos cuyo examen es de gran utilidad al historiador o al conservador: obras de arte que no son de la autoría del artista, por las cuales guarda un especial aprecio; objetos personales y curiosos, vinculados a episodios o anécdotas significativas en su biografía, que pueden aparecer representados o transformados en algunas de sus obras; maquetas, bocetos, herramientas y materiales de trabajo –botes y tubos de pintura, tórculo, caballetes, pinceles, etc.–; obras fallidas o desechadas, cuya observación proporciona interesantes claves sobre los procedimientos del autor. Así ocurrió, por ejemplo, con las obras mutiladas –lienzos rajados con figuras decapitadas– que se hallaron en el taller londinense de Francis Bacon, cuyo análisis contribuyó a modificar la perspectiva que los historiadores habían tenido hasta aquel entonces sobre la obra del pintor irlandés.

Naturalmente, si toda esta documentación no es recabada a tiempo, más tarde o más temprano acaba por extraviarse, destruirse o dispersarse; con la pérdida irreparable que ello puede acarrear para la investigación. De vez en cuando, algunos artistas atraviesan situaciones de frustración o desencanto que les llevan a tirar a la basura o a quemar parte de su producción, provocando la destrucción de piezas verdaderamente valiosas. Tampoco debe olvidarse que, a menudo, para los familiares o herederos del artista, del historiador o del crítico de arte que poseen un acervo documental y/o artístico de tales características, guardado en sus casas o domicilios particulares, supone un auténtico desahogo ceder la responsabilidad de su custodia, puesto que a veces ni siquiera saben qué hacer o cómo disponer de ello; de ahí la importancia de establecer contacto con ellos, exponer la conveniencia de que el archivo ingrese en los fondos de una institución, donde será inventariado y puesto a disposición del público, y facilitar las gestiones conducentes a tal fin.

Por otra parte, el taller del artista ha sido uno de los asuntos recurrentes en la historia de la pintura, y recurso fundamental en la obra y procedimientos de trabajo de grandes maestros como Rembrandt y Picasso. Gustave Courbet utilizó la imagen del taller del pintor para articular su famosa «Alegoría real determinante de una fase de siete años de mi vida artística y moral»<sup>1</sup>. En los tiempos actuales, el estudio-taller continúa siendo motivo de reflexión y tema central en la pintura –véase *El taller de esculturas* (1993), de Miquel Barceló–, en el arte conceptual, la instalación<sup>2</sup> y en algunas propuestas museográficas que pretenden explorar la personalidad de determinados artistas a través de su coleccionismo y escenario de trabajo, considerando su estudio-taller como una instalación –Hanne Darboven–<sup>3</sup>.

Destacados fotógrafos profesionales han captado estos lugares, como atestiguan los archivos de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, especialmente los Archivos Moreno y Ruiz Vernacci, que contienen abundantes imágenes de estudios-taller de artistas españoles activos entre finales del s. XIX y la primera mitad del XX; por citar algunos ejemplos: Manuel Benedito (imagen 2), José María López Mezquita (imagen 3), Luis Bea (imagen 4), José Moreno Carbonero (imagen 5), etc. Algunas de estas fotos, como las que muestran con sumo detalle y profundidad de campo el mobiliario y la atmósfera modernistas del estudio de Néstor (figura 6), revelan un enorme potencial museográfico si imaginamos su posible aplicación a un diseño expositivo, incluso ampliadas hasta cubrir una pared entera, como elementos testimoniales que contribuyan a recrear un ambiente y a sumergir al espectador en el entorno cotidiano del artista.



Imagen 2: Estudio del pintor Manuel Benedito. Archivo Moreno. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

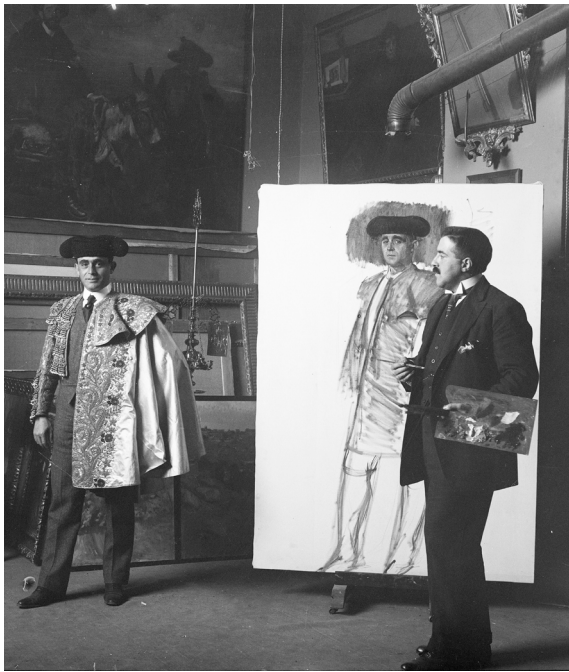


Imagen 3: El pintor López Mezquita, retratando al torero Machaquito en su estudio, ca. 1915. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.



Imagen 4: El pintor Luis Bea en su estudio con una modelo. Archivo Moreno. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.





Imagen 5: El pintor Moreno Carbonero en su estudio junto a un retrato de Alfonso XIII. Archivo Moreno. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.



Imagen 6: El estudio del pintor Néstor. Archivo Moreno. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

Dada la fragilidad y transitoriedad de estos espacios de trabajo, muchos de los cuales acaban inevitablemente desapareciendo cuando al artista deja de serle rentable mantener el taller abierto, o decide mudarse a otro lugar, acaso fuera útil instituir un programa orientado a la identificación e inventario de estudios-taller que todavía existan, pertenecientes a artistas relevantes del s. xx. También cabría la posibilidad de incluir, de manera diferenciada, aquellos talleres que ya fueron desmantelados pero de los que se conserva el lugar y el testimonio documental.

El objetivo de tal empeño sería preservar, si no la integridad física de estos espacios en todos los casos, sí al menos su memoria mediante la recopilación de una cumplida documentación escrita y gráfica, gran parte de la cual suele encontrarse en los propios talleres. Una línea de trabajo en la que colaborarían las administraciones, museos, fundaciones, investigadores que trabajen dentro o fuera del ámbito institucional, así como los propios artistas o sus herederos y familiares.

Una iniciativa así supondría el desarrollo de algunos de los puntos incluidos en el programa de actuación del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio del Siglo xx, concretamente aquellos que tienen por objetivo «completar el registro patrimonial de los bienes culturales del s. xx», donde, en lo que atañe a las artes plásticas, se afirma que: «se establecerá una búsqueda sistemática de información, fuentes documentales y bibliográficas sobre cada tema tratado, recurriendo en primer lugar al propio artista o autor, siempre que éste se encuentre vivo. Se buscará el contacto directo con el artista, o en caso de haber fallecido, se realizarán encuestas con familiares, mujer, hijos o con galeristas, comisarios e historiadores expertos vinculados a su figura» (Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2014).

Un hipotético plan de preservación de talleres de artista –o al menos, de su recuerdo– comprendería las siguientes actuaciones:

1. Promover un trabajo de campo que tuviera por objetivo la identificación de estudios-taller de especial relevancia, de acuerdo con los siguientes criterios de valoración:
  - a. Importancia –reconocimiento nacional y/o internacional– del artista en uno o varios campos de las artes visuales.
  - b. El interés arquitectónico, tanto si el taller se encuentra integrado en la vivienda del artista como si se halla en un local aparte o en un edificio creado específicamente a tal fin.
  - c. El peculiar diseño y carácter que puede presentar el espacio interno del taller, aunque el edificio que lo albergue carezca de especial interés arquitectónico.
  - d. La importancia histórico-social y cultural, dado que puede haber sido lugar de paso o reunión de otros personajes: críticos, escritores, intelectuales, científicos, otros artistas, etc. que hayan mantenido algún tipo de relación con el artista propietario o inquilino del taller.
  - e. La calidad e interés documental del contenido del taller: obras de arte, biblioteca y archivo personal.
  - f. La calidad y trascendencia de las actividades docentes y de colaboración que hayan podido tener ese taller por escenario, en el caso de que el artista haya impartido ahí clases o haya aceptado a otros colegas o discípulos como alumnos o como colaboradores.
2. Elaboración de una base de datos que recoja, para cada taller inscrito, una ficha técnica y documentos textuales, fotográficos y audiovisuales, ilustrativos del espacio arquitectónico y de sus contenidos.
3. Selección de aquellos estudios-taller cuya integridad física valdría la pena preservar –siempre que fuera viable– ya sea en su ubicación original o mediante su «relocalización» o «trasplante» a una institución museística, según las circunstancias de cada caso.

Una adecuada ponderación de estos factores sería necesaria a fin de construir un inventario o base de datos sobre estudios-talleres; una herramienta que, reuniendo una gran diversidad de información, fuera útil no sólo para un conocimiento a fondo de la trayectoria de los artistas, sino también para prever una adecuada conservación de su obra en el futuro.



En España, los estudios-taller más conocidos, entre los que se han conservado abiertos al público, se hallan normalmente integrados en museos, bajo la cobertura de una administración pública o de una fundación: Museo Sorolla (Madrid), Fundación Miró (Palma de Mallorca), Fundación César Manrique (Lanzarote), Casas Museo de Salvador Dalí –El taller de Portlligat y los otros (Aguer, 2013)–, etc. Con vistas a un hipotético inventario de estudios-taller, que comprenda una casuística amplia y vaya más allá de los contados ejemplos en que el taller es conservado por pertenecer a una casa-museo, se podría ensayar o intentar establecer una tipología orientativa, que comprenda categorías tales como: estudio-museo, estudio-edificio antiguo rehabilitado, estudio-nave de fábrica, estudio-caja blanca, estudio digital, estudio-vertedero, etc.

Un caso paradigmático de lo que puede denominarse «estudio-museo», es el que ocupó el pintor Gregorio Prieto en Madrid (Arte Hogar, 1966). Aquí, el artista concibe su estudio como exposición y museo de su propia obra y de otros objetos –artes decorativas y antigüedades–, que ha ido recolectando durante muchos años. El estudio es, por tanto, reflejo directo y elocuente de la vida de su habitante, de los viajes que ha realizado, de sus gustos y sus pasiones: pinturas que reinterpretan escenas y objetos de la Antigüedad griega, romana e ibera, cuadros de molinos, retratos que dibujó de los poetas del 27, artesanía y mobiliario tradicional, tallas de arcángeles y espíritus santos; una heterogénea y abigarrada colección que, en su distribución, parece seguir la estela de otros muchos estudios-taller de finales del s. XIX y primera mitad del XX, adornados con variedad de muebles y objetos antiguos, como podían ser los de Guido Caprotti (imagen 7) o Julio Romero de Torres (imagen 8).



Imagen 7: El estudio del pintor Guido Caprotti. Archivo Moreno. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

Como ejemplo de aprovechamiento y rehabilitación de una vivienda tradicional, citaríamos a Isidro Parra, quien en los años sesenta convirtió una cueva de Campo de Criptana en su estudio de pintor (Arte Hogar, 1967). El estudio-caja blanca, categoría en la que incluiríamos los últimos estudios de Luis Gordillo (Arquitectura, 2003) y Juan Genovés (Arquitectura, 2002), sería aquél que parece imitar el modelo espacial de caja blanca tan profusamente aplicado en los edificios de exposición del arte contemporáneo: un estudio amplio, bien iluminado, de paredes blancas y techos bastante altos, construido preferentemente con los más modernos materiales.

El estudio del escultor y diseñador Isamu Noguchi en Nueva York (The Architectural Design, 1966) –o el de otros escultores, como Anish Kapoor, cuya producción entraña la colaboración de técnicos ayudantes en procesos cuasi industriales–, ejemplificaría el denominado estudio-nave de fábrica, cuyas notas distintivas serían el suelo de hormigón, techos altos, vigas de acero, enormes puertas de aluminio que corren silenciosamente sobre raíles, dividiendo el espacio y separando diferentes ámbitos de trabajo, etc. El taller del artista digital se caracterizaría por una tendencia al nomadismo y a lo portátil, siendo un espacio inestable, donde lo material convive con lo virtual dando lugar a una realidad híbrida plasmada en el *Net.art*.

El estudio-vertedero quizás sea la tipología que mayor fascinación ha provocado, originando una mayor cantidad de literatura histórico-artística. Se define por el caos y el desorden en que se van sedimentando los recursos y sobrantes del trabajo, hasta tal punto que el artista acaba confundido, mimetizado con los propios materiales y restos del proceso. Ejemplos famosos, extensamente estudiados a través de ensayos, catálogos y exposiciones, son los estudios de Alberto Giacometti (Wiesinger, 2007) y Francis Bacon.



Imagen 8: Estudio del pintor Romero de Torres. Archivo Moreno. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.





Imagen 9: Estudio-taller del pintor Santiago Serrano, 2013 (Madrid). Fotografía: Óscar Muñoz.



Imagen 10: El pintor Fernando Delapiente en su estudio, 1963. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

Del estudio-taller de carácter puramente funcional, ubicado en un piso o en un local a pie de calle, podríamos citar un sinfín de ejemplos, tratándose del tipo de estudio más fácil de encontrar. En Madrid, mencionaríamos el taller de grabado de Dimitri Papageorguiiu, de indudable trascendencia para el desarrollo del grabado calcográfico y la litografía por parte de muchos artistas españoles en los años sesenta y setenta; el estudio-taller del pintor y artista gráfico Santiago Serrano, abierto desde principios de los años setenta (imagen 9); el nuevo taller de la escultora, dibujante y grabadora Laura Lio, o el del grabador Joaquín Capa, compartido con su mujer, la pintora María Luisa Sanz; el estudio del pintor José Beulas, ubicado en un moderno y céntrico piso reformado en los años sesenta por el arquitecto José García de Paredes (Arquitectura, 1962); el estudio del pintor Cirilo Martínez Novillo, ubicado en un sencillo piso, o el estudio del pintor Fernando Delapiente, cuyo aspecto podemos conocer gracias a una fotografía del Archivo Ruiz Vernacci (imagen 10), etc. Otros casos serían más peculiares y difícilmente clasificables, como el estudio-madriguera, excavado desde de plano del suelo hacia abajo, del arquitecto Fernando Higuera.

En las últimas décadas se viene observando una tendencia bastante fértil hacia la «musealización» del estudio-taller, la cual puede realizarse al menos de tres formas distintas:

1. Conservando el taller en su ubicación primigenia.
2. Recreándolo en otro lugar: a través de una reconstrucción apoyada fundamentalmente en documentación fotográfica, con un resultado más o menos semejante al aspecto y distribución que tenía el estudio en su lugar original.
3. Trasplantándolo, es decir, «reubicándolo» en otro lugar con absoluta exactitud y fidelidad al original (*Studio Relocation*) respetando y manteniendo las dimensiones del espacio; la colocación, apariencia y textura de los objetos; las distancias entre ellos, las fuentes de iluminación, etc.

Sea cual sea el método elegido, el objetivo es ofrecer al visitante una experiencia de inmersión en el espacio donde las obras de arte, esas mismas que ve expuestas en las salas de los museos, han sido concebidas.

Representarían la segunda opción los tres intentos sucesivos de reconstruir el taller del escultor Constantin Brancusi, los cuales constituirían la historia de un relativo fracaso, siendo cada uno de los proyectos un paso más hacia el objetivo, ya irrealizable, de restituir el verdadero aspecto que tuvo aquel mítico estudio en su ubicación original (Barthel, 2006). Casos distintos serían el proyecto, en ciernes, de recrear el taller de Alberto Giacometti en París (Nayeri, 2015), o la reconstrucción de la principal habitación del Merzbau de Kurt Schwitters en el Sprengel Museum, basada en la observación de la documentación fotográfica y en una cuidadosa lectura de cartas halladas en diversos archivos (Thomas, 2012); una reconstrucción que, al cobrar forma en una habitación estática e inmutable, nunca podrá ser completamente exacta, si bien permite al visitante hacerse una idea de cómo debía de ser una parte de aquel espacio-obra que Schwitters mantenía en continua expansión.

Ejemplo sin precedentes de la tercera opción fue el escrupuloso traslado del taller londinense de Francis Bacon a la Hugh Lane Gallery de Dublin, una compleja operación en la que se aplicaron técnicas propias de la arqueología; modelo de actuación que, probablemente, inspirará futuros y anunciados proyectos, tales como la «reubicación» del taller de Vance Kirkland (Historic Denver, 2015).

En definitiva, el estudio-taller del artista es el lugar donde inevitablemente confluyen las principales líneas de trabajo orientadas a la adquisición, conservación, documentación y exposición del patrimonio artístico contemporáneo. Es preciso saber acercarse con respeto y curiosidad al estudio del artista, un espacio privado donde hemos sido invitados a entrar. Conviene subrayar la importancia de recoger informaciones gráficas y escritas en el propio estudio-taller, ya que son éstas las que pueden arrojar verdadera luz sobre las intenciones, motivaciones, fuentes de inspiración, objetivos y trasfondo ideológico y estético en que el quehacer del artista se sitúa en cada momento de su trayectoria. Es necesario dialogar con el autor, y sobre todo, saber escucharle, para entender los procesos que ha seguido hasta materializar aquello que se podría llamar «la versión definitiva» de su obra, acaso después de una larga secuencia de bocetos, tanteos, pruebas, ensayos, obras fallidas, etc.

Finalmente, más allá de la mera preservación física de estos lugares, la mayoría de los cuales acaba inexorablemente desapareciendo, nos interesaría retener aquellos aspectos inmateriales que diariamente cobran vida en ellos; valores y actitudes, muchos de los cuales fueron admirablemente expresados por Bruce Mau entre los principios del Estudio de Diseño BMD, bajo el título *An Incomplete Manifesto for Growth* (Mau, 1998): recomendaciones tales como permitir que los acontecimientos te cambien, considerar el proceso más importante que el resultado, amar tus experimentos, estudiar y profundizar más y más en lo que se está realizando, capturar los accidentes, permitirte divagar sin propósito, permitir que el fracaso y la capacidad de cambio sean parte fundamental de tu práctica diaria, estar abierto a la colaboración con otros, trabajar en el valor metafórico de los objetos, saber asumir riesgos, inventar tus propias herramientas, etc.

## Bibliografía

AGUER TEIXIDOR, Montse (2013): «El taller de Portlligat y los otros». En *Dalí i els seus tallers*. Figueras: Centro de Estudios Dalinianos. Fundación Gala-Salvador Dalí.

«Ampliaciones de la casa y estudio de Juan Genovés» (2002) *Arquitectura*, n.º 330, pp. 34-35.

BARTHEL, Albrecht (2006): «The Paris Studio of Constantin Brancusi: A Critique of the Modern Period Room». *Future Anterior*, Vol. 3, n.º 2, pp. 34-45. Disponible en: [http://www.arch.columbia.edu/files/gsappp/imceshared/gjb2011/V3N2\\_Atelier\\_Brancusi\\_Barthel.pdf](http://www.arch.columbia.edu/files/gsappp/imceshared/gjb2011/V3N2_Atelier_Brancusi_Barthel.pdf). [Consulta: 10 de marzo de 2015].

CAPPOCK, Margarita (2005): *Francis Bacon's studio*. London: Merrell.

COLLE, Marie-Pierre (1994): *Latin American artists in their studios*. New York: Vendome Press; México, D. F.: Editorial Limusa.

— «Una Cueva de Campo de Criptana convertida en estudio del pintor Isidro Parra». (1967) *Arte Hogar*, n.º 265, pp. 30-32.

DEBRAY, Cécile (2010): *Lucian Freud: l'atelier*. Paris: Centre Pompidou.



ERICE, Victor (1992). *El sol del membrillo*. [DVD] Madrid: Rosebud, 2004.

ESNER, Rachel (2015): «Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais?», *Perspective. La revue de L'INHA*. Mayo de 2014. Disponible en: <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/perspective.html>. [Consulta: 1 de abril de 2015].

— «El Estudio de Isamu Noguchi». (1966). *The Architectural Design*. Octubre, pp. 522-523.

— «Estudio del pintor Beulas» (1962) *Arquitectura*, n.º 45, pp. 46-47.

— «Estudio Gordillo: Villanueva de la Cañada, Madrid» (2003). *Arquitectura*, n.º 331, pp. 4-7.

— «El Estudio museo de Gregorio Prieto» (1966). *Arte Hogar*, n.º 258. pp. 31-34.

FONDATION ATELIERS D'ARTISTE (2015): *Buts de la Fondation*. Disponible en: <http://www.ateliersdartiste.org/statuts.php> >. [Consulta: 27 de marzo de 2015].

GÖRGEN, Annabelle (2013): *Giacometti. Terrenos de juego*. Madrid: Fundación Mapfre.

GREGG, Richard N. (1983): *The Artist's studio in American painting, 1840-1983*. Allentown, Pa.: Allentown Art Museum.

HISTORIC ARTISTS' HOMES&STUDIOS (2015): *Why are Studios Special?* Disponible en: <http://artistshomes.org/about-us/why-are-studios-special>. [Consulta: 27 de abril de 2015]

HISTORIC DENVER (2015): *Relocation of Kirkland Museum of Fine & Decorative Art*. Disponible en: <http://www.historicdenver.org/programs/current-issues/kirkland-museum-relocation/> [Consulta: 2 de marzo de 2015]

INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA (2014): *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Siglo xx*. Disponible en: <http://ipce.mcu.es/pdfs/PNSigloXX.pdf>. [Consulta: 26 de febrero de 2015]

LONG, M.J. (2009): *Artists' Studios*. London: Black Dog Publishing.

MAU, Bruce (1998): *An Incomplete Manifesto for Growth*. Disponible en: <http://www.manifestoproject.it/bruce-mau/>. [Consulta: 4 de marzo de 2015].

MILNER, John (1988): *The studios of Paris: the capital of art in the late nineteenth century*. New Haven, London: Yale University Press.

NAYERI, Farah (2015): «Visitar el estudio de Giacometti en todo su desorden», *El País - The New York Times International Weekly*, 7 de mayo de 2015.

THOMAS, Elisabeth (2012): *In Search of Lost Art: Kurt Schwitters's Merzbau*. Disponible en: [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau](http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau). [Consulta: 14 de abril de 2015].

WIESINGER, Véronique (2007): *L'atelier d'Alberto Giacometti: collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti*. Paris: Centre Pompidou: Fondation Alberto et Annette Giacometti.

## Notas

<sup>1</sup> *L'atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale* (1854-1855) Musée d'Orsay (París).

<sup>2</sup> Instalación *El Estudio* (2011), de Juan Rey. Fue presentada en el MediaLab del Centro Cultural de España en Buenos Aires.

<sup>3</sup> Exposición «El tiempo y las cosas. La casa-estudio de Hanne Darboven». Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014.



Imagen 1: Fachada principal del pabellón español de la «Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes». París, 1925.

# Artes decorativas para tiempos modernos (1919-1936). Juan José y la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, París 1925

M.<sup>a</sup> Antonia Herradón Figueroa

Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico  
mantoniaherradon@mecc.es

## Resumen

El artículo reivindica la presencia de nuevas tendencias estéticas en las artes decorativas españolas con anterioridad a la celebración de la emblemática *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, que tuvo lugar en París en la primavera de 1925. Para ello analiza los trabajos realizados por Juan José García (1893-1962), un artista madrileño especializado en los metales, antes de la cita parisina, así como los ejecutados expresamente para el pabellón español. Más conocido como Juan José, esas obras ya se hacían eco de buena parte de las características formales que, durante las cuatro primeras décadas del s. xx, configuraron en toda Europa un gusto estético moderno: el *art déco*.

## Palabras clave

Artes decorativas s. xx, *art déco*, España, hierro. Juan José.

## Abstract

The article claims the presence of new aesthetic trends in the decorative Spanish arts before the celebration of the emblematic *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, which took place in the spring of 1925. For it the author analyzes the works that Juan José García (1893-1962), an artist specialized in metal works, presented in Paris. More known as Juan José, these pieces already were echoing good part of the formal characteristics that, throughout the first four decades of the 20<sup>th</sup> century, formed in the whole Europe an aesthetic modern taste: the *art déco*.

## Keywords

Fine Arts 20<sup>th</sup> Century, *art déco*, Spain, metal work. Juan José.

## Introducción<sup>1</sup>

Son cada vez más numerosos las investigaciones y los repertorios que evalúan y avalan la incidencia de la estética moderna en las artes españolas durante los años que transcurren entre la segunda década del s. xx y el estallido de la Guerra Civil. Por fortuna, el interés de los investigadores españoles por este período de la historia del arte no ha hecho sino crecer exponencialmente a modo de ondas concéntricas que, a partir de la centralidad de la pintura como reina de las artes mayores, han ido alcanzando poco a poco inexploradas orillas (ilustración, diseño gráfico, publicidad, vidrieras, arquitectura, etc.) a lo largo de los últimos cuatro o cinco lustros. Sin embargo, otros sectores de las artes como la platería, el mobiliario, el hierro, la cerámica o los textiles, no han corrido la misma suerte, de tal manera que esa omisión -unida, por un lado, a la escasa divulgación de lo ya estudiado y, por otro, a su imprecisa ubicación en el contexto general de la cultura española y europea- parece haber servido de pretexto para concluir que el conjunto de las artes decorativas españolas entre 1919 y 1936 se mantuvo al margen de una modernidad que, por el contrario, era patente en los países de nuestro entorno<sup>2</sup>.

La cronología propuesta en el título de este estudio enmarca la obra de Juan José García García (Madrid, 1893-1962), miembro de una generación que alcanzó su madurez artística en las décadas de los veinte y los treinta, y cuya trayectoria profesional se vio alterada por la Guerra Civil<sup>3</sup>. Artífice extraordinaria-

mente versátil, mantuvo sin embargo, una vinculación especial con el hierro, tanto que él mismo se autodenominó cincelador, un término quizás arcaico y trasnochado ante nuestros ojos que lo vincula a las antiguas y tradicionales técnicas del trabajo de los metales<sup>4</sup>. Precisamente, la primera etapa de la producción artística de Juan José transcurre entre 1916 y 1936. En esas dos décadas el madrileño realizó piezas partiendo de soportes y lenguajes historicistas, y piezas en las que transformó la tradición bien introduciendo nuevos soportes, bien poniendo en práctica nuevas fórmulas expresivas. Pero, al mismo tiempo, supo plasmar en sus trabajos el espíritu más acorde con su época, el de la modernidad que flotaba en el ambiente, lo que indica que supo y pudo adaptarse con comodidad al gusto de, al menos, cierto sector de su clientela (Herradón Figueroa, 2010: 77). Es por ello que la modernidad de la obra de Juan José guarda una muy estrecha relación con el medio artístico y social del tiempo que le tocó vivir, es decir, con el *campo artístico* del que nos habla Castelnuovo (Borrás Gualis, 2001: 99).

Hablar de modernidad en el período cronológico propuesto es, sin duda alguna, hablar de *art déco*, un estilo de carácter internacional, extraordinariamente difícil de definir debido a su carácter poliédrico. También, debido a su notoria capacidad para manifestarse en unas formas más relacionadas con la cultura de una época que con el concepto de arte más comúnmente utilizado en relación con esa misma época. Al mismo tiempo, hablar de *art déco* lleva implícita una inevitable referencia a la *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* que se celebró en París en 1925, escaparate de la más rabiosa actualidad del momento y, a la vez, cénit de un movimiento artístico que, entre otras cosas, consiguió que los cimientos de la historia del arte tradicional se tambalearan. Además, como señala Pérez Rojas, hablar de art déco en el contexto de nuestro país obliga a preguntarse acerca del verdadero alcance de su incidencia entre nosotros, máxime cuando en los catálogos y libros internacionales dedicados al tema (por ejemplo, en Benton; Benton, y Wood, 2003 o en Bréon, y Rivoiard, 2013) España ni se menciona (2015:189). Pero no es menos cierto que, en nuestra opinión, si hablamos de modernidad en España, de *art déco* y de la gran exhibición parisina, los trabajos que Juan José realizó en torno al emblemático año de 1925 encajan como como un guante.

### **España en la «Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes»**

A la hora de analizar el carácter de la presencia española en la decisiva «Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes», celebrada en París en 1925, resulta de particular interés el análisis del catálogo de la sección española, publicado en francés según señalaban las normas de los organizadores, y, por tanto, carta de presentación ante el mundo del estado de las artes industriales modernas en nuestro país. La primera pista la encontramos en la propia cubierta de la publicación, un diseño de autor no identificado que, sin duda, debió ser consensuado entre los miembros tanto del comité organizador como del ejecutivo, así como de los respectivos comités organizadores de Valencia, Sevilla y Barcelona. Como fondo de la composición se eligió uno de los símbolos españoles por excelencia: un mantón de Manila, con grandes y estilizadas flores en tonos azules y blancos, rematado con un largo fleco de macramé. Estaba rodeado de una fina línea sinuosa de color dorado –remedo de los trabajos de la rejería renacentista española–, en cuya parte superior se desarrollaban varios juegos de volutas y contravolutas que, a su vez, se prolongaban para sostener el escudo de España; en la parte inferior la misma línea acotaba un espacio en blanco destinado al título de la publicación, enmarcándolo también con espirales. En el centro del conjunto se erigía un albarello de Manises de la serie de las hojas de hiedra, ejemplo clásico de la loza valenciana dorada. Y finalmente, rodeando este tarro de estilo gótico se dispuso en cascada toda una sinfonía de pequeñas flores y hojas, caracterizadas por su potente geometría y por sus vivos tonos rojos, azules, amarillos y verdes. En resumen, la presentación visual elegida por España basculaba hacia la tradición, incluyendo algún guiño a la modernidad, un planteamiento muy acorde con los artículos que incluía el catálogo. Estos textos, uno anónimo y los otros firmados, respectivamente, por el crítico de arte José Francés, el subdirector del Instituto Valencia de Don Juan, Pedro M. de Artiñano, y por el arquitecto del pabellón español, Pascual Bravo Sanfeliú, ponían desde luego letra a la ilustración descrita, ya que en todos los casos incidían en la notable influencia de la tradición en las industrias españolas contemporáneas, que debían entenderse como el último escalón evolutivo de una industria nacional: como la forma nueva de una inspiración que viene del pasado (1925: 38).

Como sabemos, aunque la intención de organizar el magno evento parisino databa de los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, fue en 1923 cuando finalmente Francia promulgó la ley que regulaba



la convocatoria. Por otro lado, la participación de España, que no estuvo clara hasta el verano de 1924, adoleció de falta de organización, de lentitud en la toma de decisiones y de falta de un crédito económico específico, además de verse salpicada por las enconadas discrepancias entre los distintos comités. De ahí que tanto la construcción del pabellón nacional, como la selección de artistas y obras, sólo fueran definitivamente resueltas a partir de los primeros meses de 1925. El proceso de la concurrencia española fue tan singular, que incluso llamó la atención en el país vecino:

«Dès qu'il s'agit de l'Espagne, le romanesque apparaît. La participation de la nation voisine et amie a été incertaine jusqu'aux derniers mois. Généreuse, elle avait accordé d'emblée son adhésion. Encore embourbée dans les conceptions meridionales d'une administration hiérarchique, elle fit voter des crédits par les Finances, mais les Affaires étrangères oublièrent d'homologuer le vote. Finalement, on accorda en tout et pour tout 400 000 pesetas, soit un million de francs. La Tchéco-Slovaquie en eut 6 000 000 à sa disposition. Lenteur, délais, l'éternel miracle latin, tel fut une fois de plus le processus» (Falgairolle, 1925:119).

Finalmente nuestra representación se concretó en tres áreas del recinto expositivo: el controvertido pabellón del profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Pascual Bravo; la Galerie Saint-Dominique en les Invalides –ocupada en exclusiva por los artistas catalanes–, y varias salas del Grand Palais. Los trabajos de Juan José, ajustados a las correspondientes categorías de la clasificación general establecida por los organizadores, pudieron verse en el primero y en el último de estos espacios. Por una lado, en el pabellón nacional, donde se encuadraban en el denominado Grupo I: Arquitectura; Clase 4: Arte e industria del metal. Por otro, en el Grand Palais, donde se enmarcaban en el Grupo II: Mobiliario; Clase 10: Arte e industria del metal.

### **Juan José en la «Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes».**

Juan José mantenía desde el inicio de su carrera artística una estrecha relación con el crítico de arte José Francés, que venía manifestando un gran entusiasmo por sus trabajos desde que lo conociera en 1918, en el marco del IV Salón de Humoristas. Francés era, además, académico de Bellas Artes y un firme defensor de la necesidad de renovación de las artes decorativas españolas, siempre a partir de la tradición. Francés fue, por tanto, una figura capital sin la que, desde luego, no puede entenderse bien el perfil artístico de la presencia española en la exposición parisina. Miembro del comité organizador y vocal de la junta asesora encargada de la selección de piezas, no resulta extraño que, aunque por ahora no haya constancia documental de este extremo, Francés pidiera al maestro cincelador madrileño su colaboración en esta ocasión de tanta trascendencia, cuya repercusión internacional prometía ser notable. De ahí que Juan José fuera el artista encargado de realizar, en tiempo récord, las dos puertas de acceso al pabellón español (imagen 1).

Resolvió la de la entrada principal (2,5 m × 1,5 m) a modo de reja de doble hoja, dividida a efectos decorativos en tres calles, que presentaban un juego de espacios macizos y calados. Para la parte superior, rematada en forma de arco de medio punto, cinceló dos cuernos de la abundancia cargados con flores de loto y rodeados de volutas; por su parte, el tímpano presenta una decoración dentada. Decoró la parte central con un diseño geométrico, mediante una serie de tres octógonos inscritos, formados por cintas y acompañados de ondas y volutas (imagen 1). Por último, para la parte inferior diseñó dos figuras desnudas, femenina a la izquierda y masculina a la derecha, que, recostadas y contrapuestas, sostienen entre sus brazos sendas guirnaldas que se despliegan sinuosas a lo largo de sus cuerpos. Estas figuras, a pesar de su evidente referencia a la escultura de las civilizaciones clásicas, se caracterizan por sus líneas sintéticas, su elegante disposición y por la geométrica corporeidad de la guirnalda que les acompaña, todo muy acorde con la estética europea del momento. Por otro lado, llama la atención el hecho de que las partes macizas de esta puerta están pintadas: los cuernos, de color amarillo; las figuras, del mismo color, destacando sobre un fondo rojo, detalle que puede advertirse incluso en las fotografías en blanco y negro del pabellón español, publicadas en la época. Además, en la cerradura figura el nombre del artista: JVAN/JOSE. Cuando se desmontó el pabellón, esta pieza pasó a ser propiedad del madrileño, que siempre la conservó expuesta en su estudio-taller de la calle Maudes. En la actualidad forma parte de los fondos de la Fundación Juan José García, lo mismo que los dibujos de taller de las dos figuras comentadas (imagen 2).

Para la puerta trasera del pabellón español, delante de la cual estaba situada la conocida pantera negra tallada en diorita por Mateo Hernández, Juan José diseñó un plano de apertura lateral dividido en cinco paneles, a los que hay que sumar uno superior fijo. En la actualidad la Fundación Juan José conserva esta pieza (2,2 m x 1,2 m), a excepción del panel superior, en la cual se advierten aún restos de policromía amarilla (imagen 3). De arriba abajo el artista cinceló en primer lugar dos figuras de guerreros medievales vestidos con cota de malla, portando un escudo en la espalda y sosteniendo entre sus manos una gran espada: la figura de la izquierda presenta el cuerpo de frente y la cabeza inclinada hacia la derecha, mientras que su compañera se coloca de perfil hacia la izquierda. A continuación se disponen sendas cabezas de león de frente, inscritas en octógonos, un diseño que Juan José ya había utilizado en 1923 (imagen 4). Por último, tres grandes espirales, acompañadas por otras ocho menores, decoran el rectángulo inferior. Tanto el perfil exterior de la puerta como las cintas que enmarcan cada uno de los motivos presentan una sucesión de esferillas. El clasicismo contenido de las figuras, así como el tratamiento profundamente sintético de la cabeza del león y la geometría de las espirales, que evocan la rejería románica, dan forma a un relieve de estética muy original y decididamente moderna. Está firmada del mismo modo que la anterior en el lado inferior izquierdo.

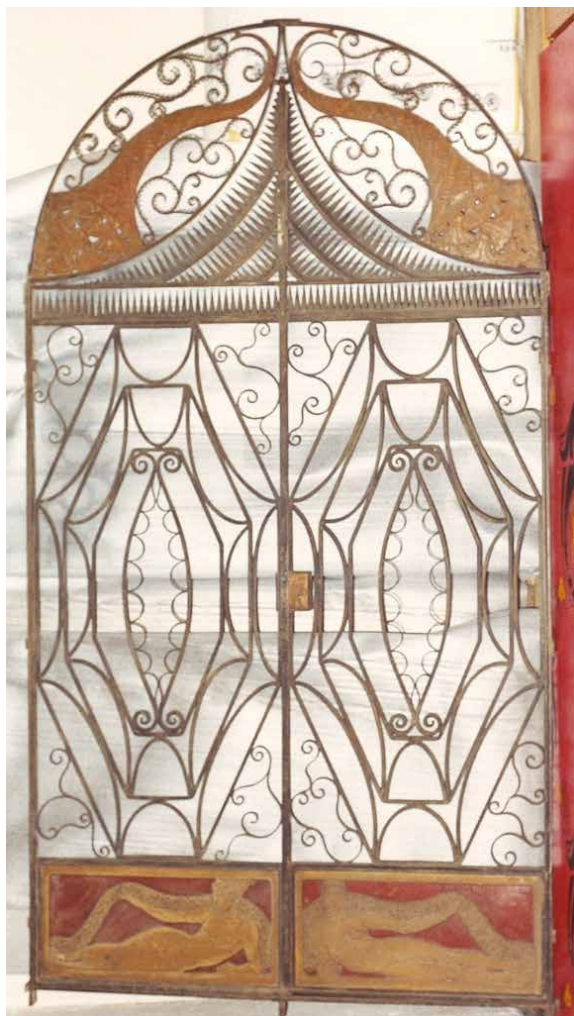


Imagen 1. Juan José: Puerta principal del pabellón español de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, 1925. Fundación Juan José (Madrid).

Ambos trabajos supusieron una excelente carta de presentación para Juan José en París y desde luego no pasaron inadvertidos entre los especialistas extranjeros: de hecho, fueron elogiadas sin excepción en todas las guías, catálogos y publicaciones alusivas a la exposición parisina que hemos podido consultar. Tenemos que señalar, además, que todos los críticos franceses se mostraron muy sorprendidos por la circunstancia de que el trabajo del hierro, una de las legendarias especialidades de las artes decorativas españolas, apenas estuviera representado en la muestra<sup>5</sup>. De ahí sin duda que las piezas que nos ocupan llamaran todavía más la atención y acabaran siendo premiadas con una medalla de oro<sup>6</sup>.

Por otro lado, Juan José también expuso un conjunto de sus obras en la sección española del Grand Palais<sup>7</sup>. El madrileño ya tenía por entonces una cierta experiencia en participar en exposiciones de artes decorativas, donde incluso había cosechado destacados éxitos. De hecho, en 1920 había realizado una muestra individual en el «Salón de Arte Moderno» de la madrileña calle del Carmen, mientras que en 1922 se había presentado a la sección de Arte Decorativo de la «Exposición Nacional de Bellas Artes», siendo galardonado con la primera medalla y un premio en metálico que ascendió a 3000 pesetas. En ambas ocasiones presentó un elevadísimo número de piezas, muy variadas en su forma y en su estilo, si bien tenemos que mencionar aquí la modernidad que destilaban algunas de ellas. Sabemos que muchas de las expuestas en 1920 lo fueron otra vez en 1922, de manera que, dada la premura con la que se decidió la concurrencia española a París, estamos convencidos que prácticamente todas las que pudieron verse en la capital francesa databan ya de años anteriores a 1925. Las descripciones de los catálogos son, en ese sentido, muy sucintas, de manera que resulta complicado establecer con exactitud las elegidas para la ocasión por el artista.

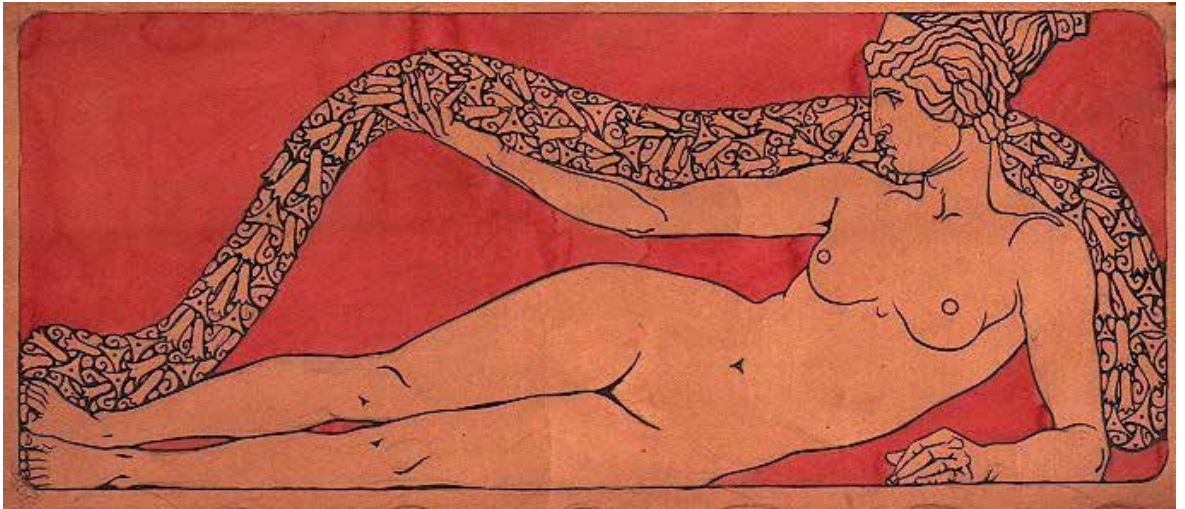


Imagen 2: Juan José: Dibujo de uno de los motivos decorativos de la puerta principal del pabellón español de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, 1925. Fundación Juan José (Madrid).

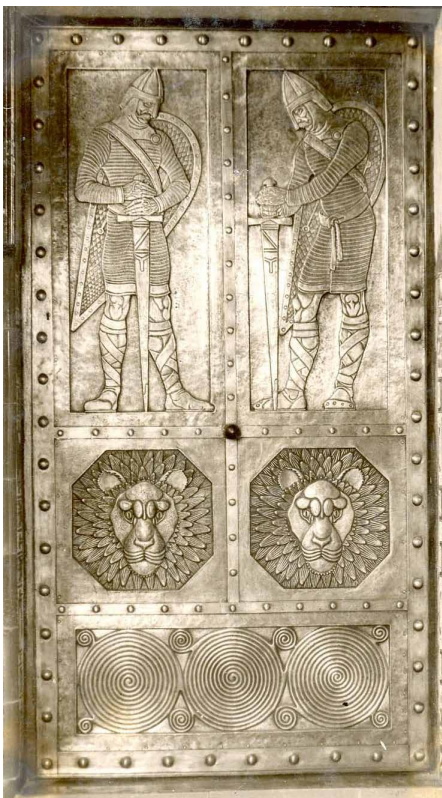


Imagen 3: Juan José: Puerta lateral del pabellón español de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, 1925. Fundación Juan José (Madrid).

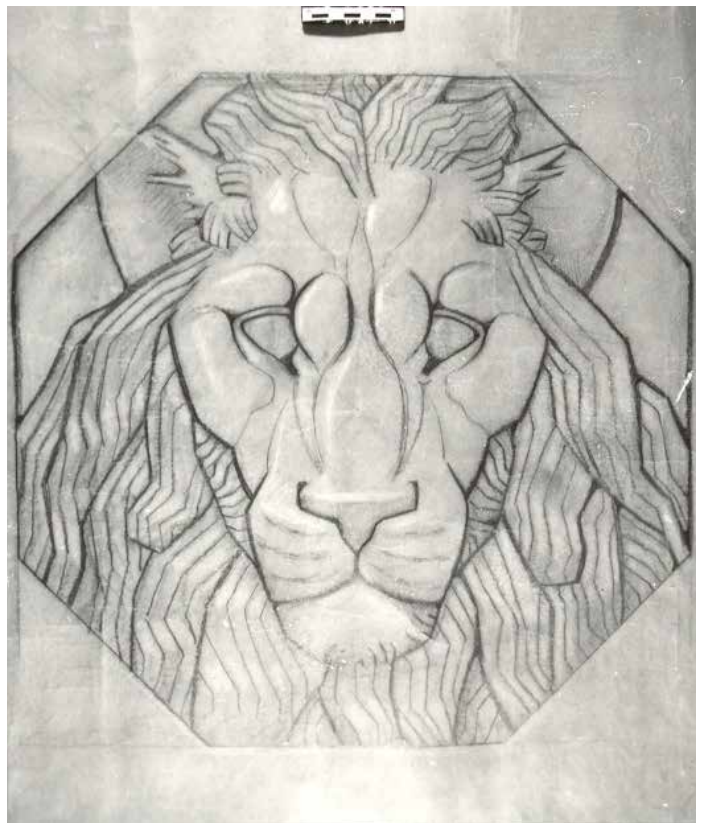


Imagen 4: Juan José: Dibujo de uno de los motivos decorativos de la puerta lateral del pabellón español de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, 1925. Fundación Juan José (Madrid).



Según el *Catalogue de la Section Espagnole* (1925: 55) fueron las siguientes:

- Cuatro vasos de plata repujada.
- Dos cubiertas para libros, una de hierro y otra de bronce.
- Una placa de hierro con motivos decorativos.
- Cinco vasos de bronce repujado.
- Un vaso de plata cincelada.
- Una bandeja de plata cincelada.
- Una pantalla de chimenea con la figura de una bailarina oriental.
- Una bombonera de plata y nácar.
- Tres platos de hierro cincelados con motivos geométricos.
- Una cubierta para libro de hierro cincelado.

Si contrastamos las fotografías de las piezas (Herradón Figueroa, 2006) con los dibujos de taller y los diseños, todos conservados en la Fundación Juan José, con los vasos de la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas, podemos obtener una idea de algunos los objetos firmados por el madrileño que pudieron verse en París. En dos de ellos, de plata y actualmente en paradero desconocido, (imagen 5) ciervos<sup>8</sup> y antílopes conforman el motivo decorativo del friso que los rodea, mientras que en otros dos, de latón y cobre, y conservados en el citado museo muestran, respectivamente, peces esquemáticos y motivos ondulados de inspiración japonesa. Todos ellos están fechados entre 1920 y 1922. Los ciervos constituyen asimismo el tema central de una bandeja de plata repujada y cincelada, fechada en 1924. Su parte central está decorada con una figura femenina desnuda, sentada, dando de comer a un ciervo; rodea este motivo un friso con animales en marcha: caballo, toro, ciervo, pantera, cierva y ciervo, todos alternando con árboles muy esquemáticos. Finalmente, en el ala la decoración se conforma a base de roleos y hojas muy estilizados. Esta pieza fue vendida en París en 1925 (imagen 6).



Imagen 5: Juan José: Vasos de plata, 1919. Fotografía. Fundación Juan José (Madrid).





Imagen 6: Juan José: Bandeja de plata, ca. 1924. Fotografía. Fundación Juan José (Madrid).

En cuanto a las encuadernaciones cinceladas en hierro, la información de que disponemos indica que una de las expuestas, en paradero desconocido, presentaba una decoración a base de espirales, aves y formas vegetales, todas de inspiración japonesa (figura 7). Pero si la estética japonesa estaba muy presente en la obra de Juan José, también lo estaba la egiptomanía, una corriente que se puso de moda en toda Europa a partir de 1922, tras el descubrimiento de la tumba de Tutankamón por el arqueólogo inglés Howard Carter. La plasmó en una encuadernación de hierro cincelado (figura 8), pieza que también fue vendida en París y que, precisamente, es una de los escasos trabajos de filiación española que hemos visto reseñado en los tratados dedicados al análisis del *art déco*. Así, Hillier (1997: 37), haciendo un repaso de las piezas de inspiración egípcia que pudieron verse en París señala que «una encuadernación de J. J. García presentaba una majestuosa esfinge». Por el momento, esta pieza está también en paradero desconocido.

No podía faltar en este conjunto de inspiraciones en culturas lejanas en el espacio y en el tiempo las relativas al exotismo oriental, tan asociado a la estética moderna la irrupción en los escenarios de toda Europa los Ballets Russes, un asunto que

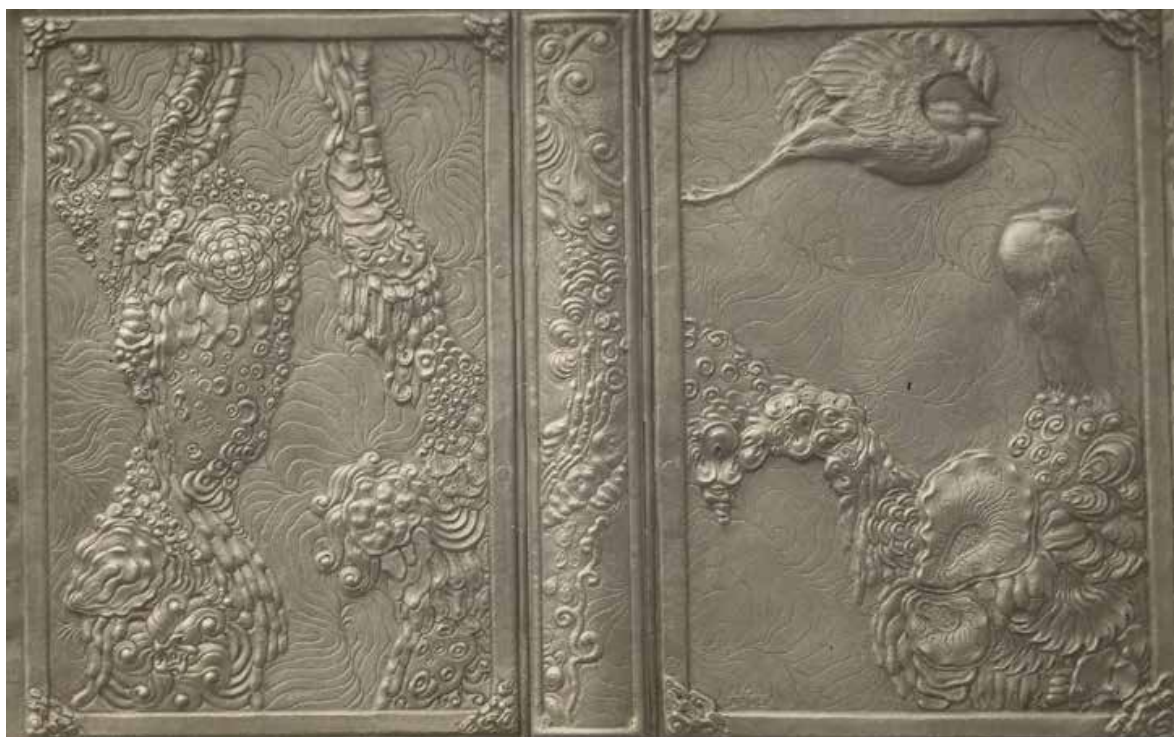


Imagen 7: Juan José: Encuadernación de hierro, ca. 1924. Fotografía. Fundación Juan José (Madrid).

Juan José conocía muy bien por haberlo plasmado en diversos diseños para la publicidad de la firma perfumera Floralia entre los años 1919 y 1923. Esta fuente decorativa estaba representada en París mediante una pantalla de chimenea, firmada por Juan José en 1923. Estaba ornamentada con un extraordinario cincelado que mostraba una bailarina oriental en actitud de salto, ataviada con una delicada indumentaria, un lujoso tocado y numerosas joyas; esta pieza, hoy en paradero desconocido, la conocemos una vez más gracias a la fotografía conservada en la Fundación Juan José. La nómina de la obra presentada por el madrileño se complementaba con varios platos ornamentados con los motivos decorativos misceláneos (imagen 9): unos inspirados en el mundo maya; otros en las formas más geométricas cultivadas por el cubismo y, finalmente, otros en la estética japonesa de la que ya hemos hablado. Por todo el conjunto de estos trabajos, entre los que figuraba también alguna pieza que mostraba su virtuosismo técnico a la hora de remedar los motivos decorativos renacentistas, Juan José recibió otra medalla de oro<sup>9</sup>.

Pero además de estar presente con obra propia en la gran exposición de París 1925, también se pudieron contemplar sus diseños en el pabellón de la Sociedad Mauméjean Hermanos de Vidriería Artística S. A. Juan José venía trabajando para esta empresa desde aproximadamente 1919, llegando incluso a diseñar una de sus tarjetas publicitarias. Sin embargo, no cabe duda de que su proyecto más importante en este campo es la vidriera que lleva por título *El dolor*, una composición ambientada en la Grecia clásica, caracterizada por sus llamativos colores, en la que el artista, jugando con la propia técnica de fabricación de la vidriera, diseña unas formas estilizadas y de acusada geometría. Si bien en ninguna de las publicaciones que se hicieron eco del evento se describe con detalle los asuntos religiosos y profanos de las obras allí ex-

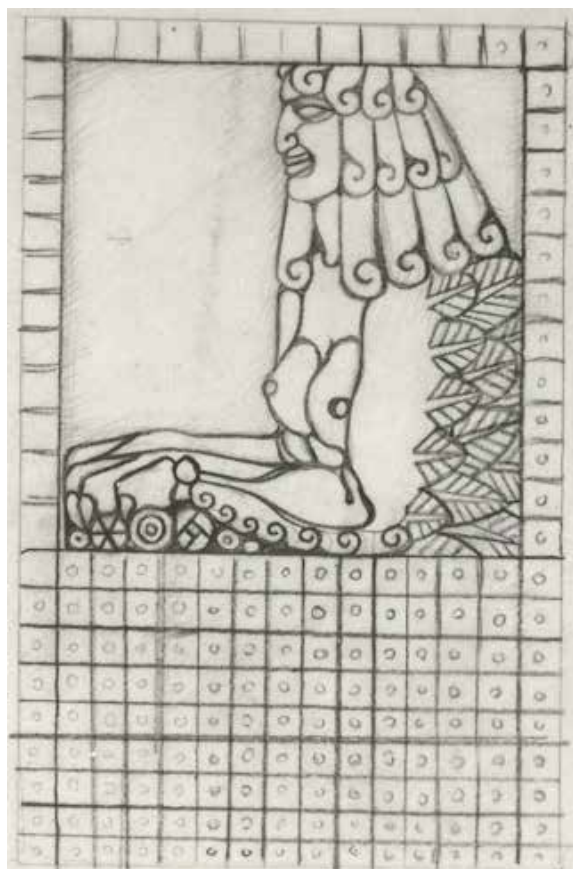


Imagen 8: Juan José: Diseño de encuadernación, ca. 1924. Fundación Juan José (Madrid).

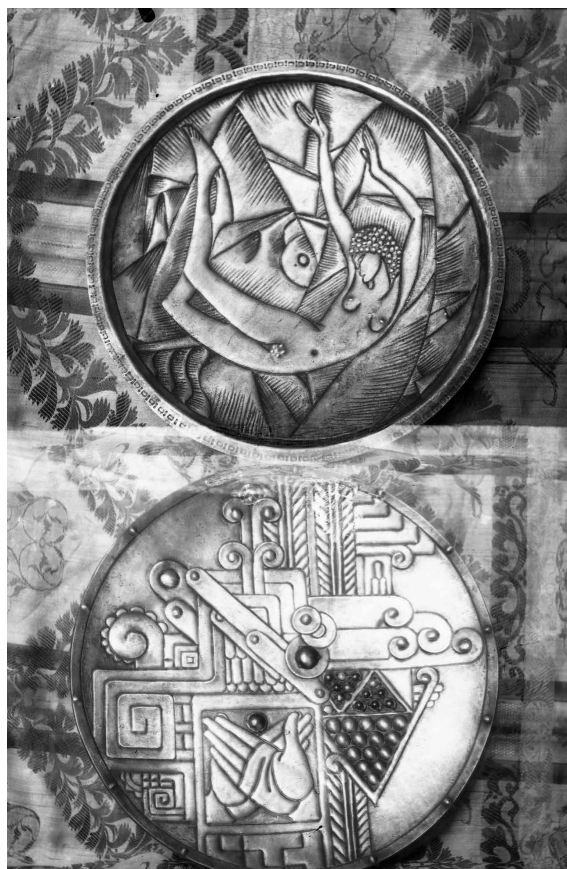


Imagen 9: Juan José: Platos de plata, 1919. Fotografía. Fundación Juan José (Madrid).



hibidas por Mauméjean Frères, en la sala dedicada a éstos últimos sabemos que destacaron las obras denominadas *El dolor* y *La melancolía*, tanto por su asunto como por su ejecución técnica. Precisamente Juan José también fue el autor del cartón del segundo de ellos, un mosaico de esmalte veneciano en el que también se reconoce con facilidad la síntesis de clasicismo y modernidad que destilan sus obras en esos momentos. El conjunto de los trabajos de la firma vidriera recibió entonces un Gran Premio (imagen 10).

En resumen, el balance de la presencia de Juan José en París fue muy positivo. No nos cabe ninguna duda, por tanto, que su aportación estaba en consonancia con las tendencias estéticas europeas del momento, reunidas entonces bajo el gran paraguas de la gran exposición que homenajeaba el arte y la industria modernos. Se confirma así que nuestro cincelador venía poniendo de manifiesto una voluntad expresa de cultivar una estética -como se decía entonces- moderna, situada al lado opuesto de los manidos historicismos de que, paralelamente, él mismo hacía gala en los ámbitos españoles, sociales y culturales, más conservadores. Pérez Rojas (1990: 14) advirtió hace tiempo esta faceta del madrileño, cultivada evidentemente ya en los años previos a 1925, al mencionar por primera vez en la bibliografía española sus trabajos de 1923 para el Monumental Cinema de Madrid. En esa ocasión la fuente y los ciervos -motivos arquetípicos del *art déco*- ya fueron los protagonistas del gran mural cincelado en metal que, coronado por una cúpula de inspiración oriental y enmarcado por apliques de luz de metal y vidrio translúcido, decoraba el bar del local.

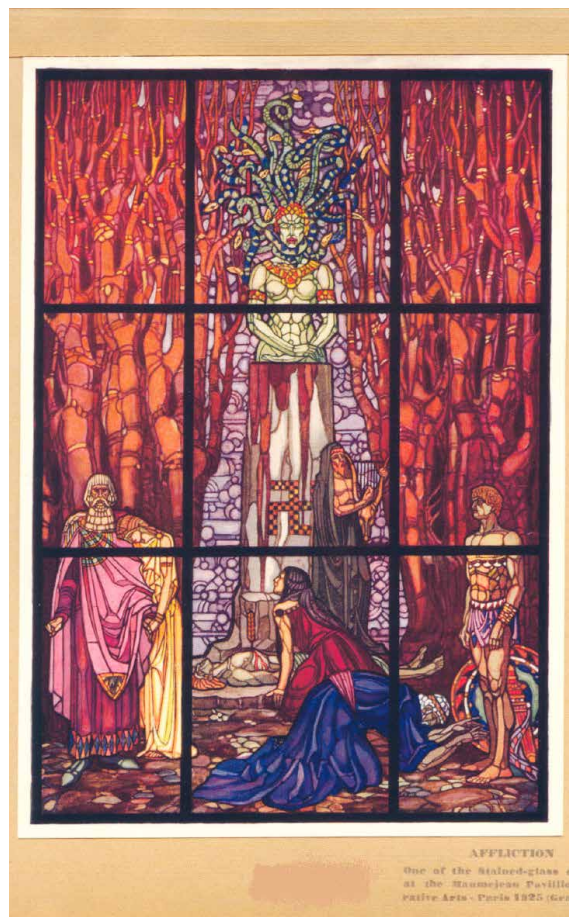


Imagen 10: Juan José: Vidriera El dolor, ca. 1924.  
Fotografía. Sociedad Maumejean de Vidrieras  
Artísticas (Alcalá de Henares, Madrid).

Pero no podemos terminar el análisis del vínculo de Juan José con la «Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes» sin mencionar, aunque sea de una forma breve, un último asunto. Nos referimos al hierro, materia prima que en palabras de Henry-René d'Allemagne (1925: 12) fue «el auténtico rey de la exposición». En consonancia con las ilimitadas posibilidades que el hierro ofrecía a las necesidades de la vida moderna, su presencia en los pabellones y en el propio recinto expositivo fue realmente abrumadora. El cincelador madrileño, que permaneció en París unas semanas tras el montaje del pabellón español, se encontró, pues, ante un inmenso catálogo de trabajos forjados repujados, soldados, cincelados, recortados y estampados en hierro, fruto de la inspiración artística y de la maestría de los *ferronniers* franceses, entre los cuales sobresalían ya por entonces los gloriosos nombres de Raymond Subes, Jules y Mike Nics, Charles Piguet o Émile Robert. Y sobre todos ellos, la extraordinaria figura de Edgar Brandt, capaz como pocos de sintetizar arte e industria.

No es difícil imaginar lo que supuso el encuentro entre Juan José, que había hecho del trabajo del metal su razón de ser como artista, y el hierro, materia prima mostrada en todo su esplendor en cuanto soberana absoluta de la Exposition Internationale. Pensamos que el madrileño debió sufrir un impacto extraordinariamente favorable. A partir de este encuentro, la influencia de los *ferronniers* franceses sobre su obra sería más que notable. Creemos también que su contacto con las obras de otros colegas debió actuar como un bálsamo que revalidó su dedicación, desde sus comienzos profesionales, a favor de las nuevas y modernas formas de expresión de los metales, en particular del hierro (Herradón Figueroa, 2010: 241).

Por eso no es casualidad que sus mejores trabajos, los más modernos formal y decorativamente hablando, fueran realizados entre 1925 y 1936, casi una década de apogeo creativo en la que el arte del hierro alcanzó entre sus manos elevadas cotas de excelencia. Pero esa es otra historia.

Un siglo después de que Juan José iniciara su andadura artística, todavía queda pendiente reconocer su aportación a la renovación estética de las artes decorativas españolas. Darlo a conocer es el primer paso para intentar en lo posible rescatar del olvido y la destrucción sus trabajos, que deben contribuir, junto a los de otros artistas todavía no estudiados, a reforzar la más que evidente relación que existió entre España y el *art déco*.

## Bibliografía

ALLEMAGNE, H. D'. (1925): *Le fer forgé à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de Paris, 1925*. Paris: Société d'encouragement pour l'industrie nationale.

BENTON, CH.; BENTON, T., y WOOD, G. (2003): *Art Déco 1901-1939*. London: V&A Pub.

BENTON, T.; FONTÁN DEL JUNCO, M., y ZOZAYA, M. (2015): *El gusto moderno. Art Déco en París 1910-1935*. Madrid: Fundación Juan March.

BRÉON, E. y RIVOIARD, P. (2013): *Quand l'Art Déco séduit le monde*. Paris: Norma.

BIZOT, Ch., y SAUTOT, D. (2009): *Art Déco 1925*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbelkian.

BORRÁS GUALIS, G. M. (2001): *Cómo y qué investigar en historia del arte: una crítica parcial de la historiografía del arte española*. Barcelona: Ed. del Serbal.

FALGAIROLLE, A. (1925): «L'Espagne décorative et livresque à l'exposition». En *Les arts décoratifs modernes, 1925*. Edición de Henry Favier, André Ventre, Edgar Brandt y Navarre. Paris: G. Crès&Cie., pp. 119-122.

FRANCÉS, J.; ARTIÑANO, P. M., y BRAVO, P. (1925): *Catalogue de la Section Espagnole. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925*. Madrid: Mateu.

HERRADÓN FIGUEROA, M.<sup>a</sup> A. (2006): «Raros y olvidados. Dos archivos fotográficos de artistas en el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico». En Cuartas Jornadas Imagen. Cultura y Tecnología. Edición de Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y María del Rosario Ruiz Franco. Madrid: Universidad Carlos III, pp. 61-70.

— (2010). *Sobre el arte y el artista. Juan José García (1893-1962)*. Tesis doctoral inédita Leida en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid en 2010.

HILLIER, B. y ESCRITT, S. (1997): *Art Deco Style*. London: Phaidon Presse.

PALLOL, D. (2012): *Madrid Art Déco*. Madrid: La Librería.

PÉREZ ROJAS, F. J. (1990): *Art déco en España*. Madrid: Cátedra.

— (1996): «La mirada deslumbrada. Iconografía de la vida moderna en el arte español 1901-1924». *Actas del congreso Las edades de la mirada*. Edición de M. P. Díaz Barrado. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 307-331.

— (2006): «La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925», *Artigrama*, n.º 21, pp. 43-84.

— (2008): «La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925 y la crítica española», *Aldaba*, n.º 33, pp. 17-101.

— (2015): «Presencia del art déco en España». En BENTON; FONTÁN DEL JUNCO, Y ZOZAYA, *El gusto moderno. Art Déco en París 1910-1935*. Madrid: Fundación Juan March, pp.189-203.

## Notas

<sup>1</sup> Este artículo desarrolla la conferencia «Artes decorativas para tiempos modernos (1919-1936)», impartida en junio de 2013 en el curso organizado por el Instituto del Patrimonio Cultural de España (Madrid) titulado «Arte contemporáneo: de la creación a la conservación».

<sup>2</sup> A esta opinión tan comúnmente extendida también ha contribuido, y mucho, la sostenida interpretación y valoración que se ha venido haciendo en nuestro entorno académico de las llamadas artes industriales, aplicadas o decorativas, considerándolas como una manifestación artística secundaria, incluso pseudo-artística, situada por tanto muy lejos de las artes mayores. Hay que tener en cuenta que las artes decorativas vienen ocupando esta difícil posición desde los mismos albores del s. xx. Y fue precisamente en las tres primeras décadas de la pasada centuria cuando el debate entre críticos, académicos, historiadores y artistas a propósito del carácter artístico de tales manifestaciones alcanzó uno de sus puntos más álgidos. El debate, para el que se abrieron claras vías de solución en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil, acabó entonces, sin embargo, cerrado en falso.



<sup>3</sup> Contemplando la dilatada trayectoria artística que recorrió a lo largo de casi cincuenta años de intenso trabajo, su figura es, todavía hoy, una de las grandes desconocidas no sólo del panorama artístico nacional, sino también del madrileño. El silencio que ha rodeado su obra sólo puede calificarse de sorprendente, y se hace todavía más patente al comparar su carrera con la de otros artistas que fueron sus contemporáneos: muchos de éstos vienen siendo estudiados desde hace décadas, sus obras se exponen en galerías y en los más destacados museos, también se subastan y se coleccionan, y sus biografías se incluyen con asiduidad en manuales universitarios y catálogos de exposiciones. El caso de Juan José es bien distinto, a pesar de haber compartido tiempo y, muchas veces, espacio, con una extensísima nómina de artistas españoles que en la actualidad gozan de una envidiable posición en nuestra historia del arte. Entre los pintores de su generación cabe citar a Federico Beltrán Masses (1885-1949), Néstor Martín Fernández de la Torre, Néstor (1887-1938), José Moreno Villa (1887-1955), Rafael Barradas (1890-1929), Celso Lagar (1891-1966), Joan Miró (1893-1983), José Togores (1893-1970), Francisco Domingo (1893-1974), Pancho Cossío (1894-1970), Benjamín Palencia (1894-1980), Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984), Carlos Sainz de Tejada (1897-1959), Gregorio Prieto (1897-1992), Francisco Bores (1898-1972), Eduardo Santonja Rosales (1899-1966), etc. Entre los escultores figuran José Capuz Manzano (1884-1966), Mateo Hernández (1885-1949), Victorio Macho (1887-1966), Julio Antonio (1889-1919), Ángel Ferrant (1891-1961), Alberto (1895-1962), Emiliano Barral (1896-1936) o Juan Cristóbal (1898-1961). Entre los dibujantes e ilustradores se encuentran nombres de la talla de Eduardo Jener (1882-1967), Salvador Bartolozzi (1882-1950), Rafael Penagos (1889-1954), José Zamora (1889-1971), Federico Ribas (1890-1952), Ricardo García López, K-Hito (1890-1984), Enrique Ochoa (1891-1978), Roberto Baldrich (1895-1959), etc. Entre los orfebres destacan Ramón Sunyer Clará (1889-1963), Jaime Mercadé Queralt (1889-1967), Osmundo Hernández Calzada (1893-1956) y Eloy Hernández Calzada (1897-1974), etc. Por último, otras notables figuras del panorama artístico del momento fueron los catalanes José María Gol (1897-1967), especialista en el trabajo del vidrio, y el lacador Luís Bracons (1892-1961).

<sup>4</sup> Estamos, pues, ante un cincelador convencido y reconocido, en la estela de los grandes maestros rejeros de otras épocas que, sin embargo, no se limitó a realizar rejas. Su producción fue mucho más allá, ya que al mismo tiempo fue dibujante, escultor, pintor, bronceista, esmaltador, platero, joyero, etc. En líneas generales, las piezas salidas de sus manos encajan con comodidad en el complejo universo de las artes decorativas.

<sup>5</sup> En efecto, además de las puertas firmadas por Juan José, en el capítulo del hierro relacionado con la arquitectura sólo figuraban las rejas de las ventanas del pabellón español, realizadas por el famoso artista toledano Julio Pascual y caracterizadas por su estilización, en línea con la verticalidad de la arquitectura propuesta por Pascual Bravo. Estas rejas se conservan actualmente en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.

<sup>6</sup> Recordamos aquí que, según el esquema organizativo de la muestra parisina, las puertas de hierro se encuadraban en el Grupo I: Arquitectura; Clase 4: Arte e industria del metal. Esta sección estaba dedicada al acero, hierro, cobre, zinc, plomo, aluminio o estaño. La nómina de objetos incluidos en ella era muy amplia: elementos metálicos de construcción, persianas, balcones, rejas, canalones, cerraduras, cerrojos, estufas, aparatos de calefacción y ventilación, veletas, rótulos, etc.

<sup>7</sup> En los distintos catálogos que recogen la participación española en la muestra parisina existe una discrepancia en lo que se refiere al lugar dónde expuso Juan José sus piezas. En unos casos se habla del propio pabellón español, mientras que en otros se ubican en el Grand Palais. No obstante, por nuestra parte nos inclinamos por esta última localización, dadas las reducidas dimensiones del edificio de Pascual Bravo.

<sup>8</sup> Entre todos los carteles que publicitaron la exposición de París, quizás el más famoso fue el firmado por Robert Bonfils, que presentaba el motivo de una muchacha ataviada al estilo clásico, llevando sobre la cabeza un gran cesto de flores, junto a la cual figuraba una cierva en actitud de salto.

<sup>9</sup> Recordamos aquí que, según el esquema organizativo de la muestra parisina, este tipo de objetos se encuadraban en el Grupo II: Mobiliario; Clase 10: Arte e industria del metal. Se incluían en ella objetos de platería civil, broncees de aplicación, monedas y medallas, esmaltes, cuchillería, elementos de iluminación, relojería, armería, quincallería, artículos de menaje, etc., realizados en oro, plata, platino, bronce, cobre, acero, estaño, zinc o hierro fundido.



Imagen 1: Vista de una de las salas de la exposición «Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad» en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015. Fotografía: Juan Antonio Sáez Décano.

# La conservación de los materiales fotográficos del s. xx en exposiciones temporales

**Juan Antonio Sáez Dégano**

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
jantonio.saez@museoreinasofia.es

## Resumen

Los materiales fotográficos, por su propia naturaleza, son uno de los tipos de objetos más vulnerables a la hora de su presentación en exposiciones temporales. Debido al auge que han experimentado los préstamos de obras de arte entre museos e instituciones de todo el mundo, se han de extremar las precauciones tanto durante el tiempo de la exposición, como durante la manipulación y el transporte, ya que es durante estos momentos cuando pueden ocurrir rápidos daños si no se toman las mínimas precauciones.

A lo largo de este artículo vamos a analizar brevemente desde el punto de vista de la conservación/restauración, y en cada una de las etapas de un préstamo temporal, cuales son las principales causas de deterioro, los posibles factores de alteración y las correctas condiciones de exhibición de este tipo de materiales.

## Palabras clave

Fotografía, preservación, restauración, exposición, s. xx.

## Abstract

Photographic materials, by its own unique nature, are among the most sensitive objects to handle during any sort of presentation on exhibitions. Due to the high increase of loans between institutions and museums around the world, have become imperative proper handling, transport, exposure conditions and special care because it is during this process of movement when the object is at its highest level of risk of damage if no minimal precautions are taken.

In this article we are going to analyze briefly, from the point of view of restoring and preservation, and within every stage of a short term loan, which are the primary reasons of deterioration, the possible factors of alterations and the correct environmental exhibit conditions during the actual exposure of the pieces.

## Keywords

Photograph, preservation, restoration, art exhibition, 20<sup>th</sup> century.

## El informe de estado de conservación

En cada institución la aceptación de un préstamo temporal conlleva una serie de trámites previos por parte de los distintos departamentos del museo (registro de obras de arte, colecciones, conservación/restauración, dirección, etc.). Entre la documentación necesaria para el préstamo, es imprescindible la realización de un informe de estado de conservación de cada pieza. Este documento resulta de extrema importancia porque en él no sólo se debe detallar toda la información posible sobre el estado físico, químico y biológico de la obra prestada, si no también, todas las condiciones de montaje, transporte, manipulación y exhibición de la pieza.

Estos informes de conservación deben ser de obligado cumplimiento desde el momento en que una pieza entra a formar parte de una colección. Además, deben actualizarse cada cierto tiempo en revisiones periódicas, tras cada intervención de restauración, y por supuesto antes y después de la salida de la pieza cuando se realiza un préstamo temporal.

## Formas de deterioro y factores medioambientales:

Los deterioros de los materiales fotográficos se pueden dividir en tres tipos principales.

- Daños físicos (estructurales y mecánicos): cortes, desgarros, abrasiones, pliegues, agujeros, etc. Este tipo de daños suelen venir provocados por una manipulación errónea o por unos métodos incorrectos de almacenamiento y exhibición.
- Daños químicos: desvanecimientos, cambios de color, metalizaciones, oxidaciones, etc. El origen de estos daños puede ser tanto por los componentes internos de la fotografía como por productos químicos externos: polución, contaminantes, materiales de enmarcado y almacenaje, etc.
- Daños biológicos (activos o inactivos): provocados por hongos, microorganismos, insectos, etc.

Frecuentemente las fotografías presentan una o la combinación de varios de los daños anteriores.

Es extremadamente importante para una exposición de fotografía que el medio ambiente se mantenga dentro de unos límites mínimos razonables. Existen cuatro factores medioambientales esenciales que deben ser considerados: temperatura, humedad relativa, luz y calidad del aire.

### 1. Temperatura:

Todos los materiales fotográficos son sensibles a temperaturas altas, bajas y a las fluctuaciones de la humedad relativa.

El calor es una forma de energía. Lo que nosotros llamamos calor es realmente la energía de la vibración y movimiento de los átomos y moléculas individuales dentro de los confines de sus lazos de unión entre ellos. Cuanta más alta es la temperatura, más rápido y energético es el movimiento y con ello aumenta el riesgo consecuente de vibración o colisión que puede conllevar una rotura de las uniones químicas, dando como resultado un reordenamiento estructural.

La velocidad del deterioro químico se incrementa y reduce gradualmente en función de la temperatura (ley de Arrhenius), por lo que si unas temperaturas altas aceleran la tasa de deterioro, la disminución de la temperatura es uno de los factores más importantes a la hora de prevenir y reducir el daño.

De lo anteriormente expuesto se deduce que cuanto más baja sea la temperatura mejor será la conservación de los materiales fotográficos a largo plazo. A modo de aproximación podríamos decir que el reducir 10° C la temperatura puede llegar a doblar la vida de los materiales. La mayoría de los estudios recomiendan que las fotografías no sean almacenadas o expuestas a temperatura ambiente (21-25° C).

Teniendo en cuenta estas premisas, habría que intentar alcanzar un equilibrio entre las necesidades de conservación de las fotografías y el confort del público durante la visita las salas de exposiciones.

### 2. Humedad relativa:

El segundo factor medioambiental más importante en el deterioro de los materiales fotográficos es la humedad relativa. Cuando es alta, los componentes como la gelatina, los papeles, plásticos y otros materiales orgánicos absorben vapor de agua. Cuando es baja, sucede lo contrario, la humedad contenida en los materiales se cede a la atmósfera y los materiales se desecan. Este contenido de agua en los materiales juega un papel clave de algunas reacciones químicas como la hidrólisis

A la hora de definir los niveles correctos de humedad relativa, valores entre el 30-40 % son apropiados para la mayoría de los soportes fotográficos, y en el caso de la fotografía en color los valores se situarían



# LÍNEAS MAESTRAS PARA EL ALMACENAMIENTO DE COLECCIONES MIXTAS

IDONEIDAD DE LOS MEDIOS AMBIENTES PARA EL ALMACENAMIENTO DE LOS DIFERENTES SOPORTES									
CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO	PLACAS DE VIDRIO	NITRATO	ACETATO		POLIESTER		POSITIVOS FOTOGRÁFICOS		IMPRESIONES DIGITALES
			B&N	COLOR	B&N	COLOR	B&N	COLOR	
AMBIENTALES (18-24°C)	JUSTO	NO	NO	NO	BUENO	NO	BUENO	NO	JUSTO
FRESCO (13-18 °C)	BUENO	NO	NO	NO	BUENO	NO	BUENO	NO	JUSTO
FRÍO (0 - 13°C)	MUY BUENO	BUENO	BUENO	BUENO	MUY BUENO	BUENO	MUY BUENO	BUENO	BUENO
CONGELADO (-18 - 0°C)	MUY BUENO	MUY BUENO	MUY BUENO	MUY BUENO	MUY BUENO	MUY BUENO	MUY BUENO	MUY BUENO	MUY BUENO

SISTEMA DE EVALUACIÓN CUALITATIVO	
NO	PUEDE LLEGAR A CAUSAR DAÑOS SIGNIFICATIVOS
JUSTO	NO ALCANZA LAS RECOMENDACIONES ISO PERO PUEDE SER SATISFACTORIO PARA PERÍODOS LARGOS DE TIEMPO
BUENO	COMPARABLE A LAS RECOMENDACIONES ISO
MUY BUENO	PROVEEN UNA MÁXIMA PERDURABILIDAD

RANGOS DE HUMEDAD RELATIVA				
0% HR	20% HR	50% HR	70% HR	100% HR
MUY SECO	DEMASIADO SECO	MODERADO	ALGO HÚMEDO	DEMASIADO HÚMEDO

Tabla 1: Cuadro de recomendaciones de temperaturas y humedades relativas óptimas para el almacenamiento de material fotográfico.

entre el 20 % y el 40 %. En cualquier caso, y por todo lo mencionado anteriormente, es recomendable no exceder un 50 % de humedad relativa.

Las fluctuaciones de temperatura y humedad relativa, o las variaciones «cíclicas», exponen las fotografías a cambios químicos (aceleración de las tasas de deterioro) y a degradaciones mecánicas (craquelado de la emulsión fotográfica –aunque técnicamente se debería hablar de suspensión fotográfica– llegando incluso a la completa separación de la misma respecto al soporte secundario).

Es recomendable por lo tanto limitar las fluctuaciones al máximo. Variaciones cortas (de menos de una hora) pueden tener poco impacto, lo importante es asegurar que las condiciones de humedad relativa permanecen estables durante largos periodos de tiempo, y aunque es posible llegar a variaciones mínimas de  $\pm 2\%$  lo más realista es no exceder un  $\pm 5\%$  en un período de 24h.

### 3. Luz:

Uno de los axiomas universales de la conservación fotográfica es limitar la exposición de los materiales a la luz. La causa más común de deterioro de las fotografías es la acción de la luz sobre los materiales que componen la imagen y sobre los productos de procesamiento residuales.

Hay que entender que la cantidad de luz que una fotografía puede recibir antes de su desvanecimiento parcial o total es limitada, y depende de nosotros el administrar esa pérdida, que en ningún caso es recuperable. Actualmente es imposible la restauración de fotografías cuya plata o tintes se hayan desvanecido.

La intensidad y la velocidad con la que se produce este desvanecimiento dependerá del tipo de fuente de iluminación (las lámparas fluorescentes afectan a los materiales de una manera más intensa y rápida que las de tungsteno), de la intensidad y del tiempo de exposición.

Dentro de las colecciones fotográficas, algunos tipos de imágenes son más sensibles a la luz que otros. Así, aunque las imágenes que tienen plata en su composición (fotografía en blanco y negro) son generalmente más estables, durante su exhibición en exposiciones temporales se sigue detectando regularmente deterioros en las mismas, los cuales se suelen manifestar con la aparición de un color amarillento acompañado de diversas manchas y craquelados, especialmente en el caso de los papeles RC.

En general toda la fotografía a color es más inestable (cuentan con la desventaja de que sufren procesos de deterioro incluso almacenados en la oscuridad). Su estabilidad fotomecánica dependerá del proceso fotográfico que se haya usado para su creación dado que cada proceso está asociado a una familia de tintes, los cuales son más o menos sensibles al desvanecimiento. Así, podemos encontrar desde procesos a color muy delicados como toda la fotografía cromógena a procesos más estables como las imágenes generadas por blanqueo de tintes (procesos Cibachrome/Ilfochrome).

Tanto en blanco y negro como en color, la calidad del procesado juega un importantísimo papel en la estabilidad final de la imagen. Dependiendo de si se ha procesado correctamente o no, una misma imagen puede ser altamente resistente o por el contrario especialmente vulnerable.

La primera acción preventiva en cualquier caso debe consistir en reducir e incluso eliminar la radiación ultravioleta (la inferior a los cuarenta  $0\text{ nm}$ ), la cual además de ser inútil para iluminar, es dañina para los materiales fotográficos. Con los filtros que se encuentran disponibles comercialmente en la actualidad, este límite puede ser reducido hasta los  $10\ \mu\text{W lm}$ . Todas las ventanas y las lámparas deben estar dotadas con dichos filtros.

Incluso una vez que se ha eliminado la radiación UV, la luz puede ser peligrosa y es necesario limitar su iluminancia y el tiempo de exposición de los objetos. Nuestro confort visual requiere un mínimo de aproximadamente  $50\text{ lx}$  para la buena visibilidad de las obras, y las recomendaciones que se han establecido para los museos y galerías están basados en este límite.

Mejor que determinar una intensidad o una duración de exposición en semanas o meses, lo más recomendable sería no exceder una cierta exposición total de luz anual, o dosis total de luz (DTL). Es un sistema que puede ser implementado para las exposiciones temporales ya que permite una cierta flexibilidad tanto en la duración de la exposición como en los niveles de iluminancia.

Está basado en dos leyes:

- La acción de la luz sigue una ley de reciprocidad, es decir una breve exposición a una fuente de iluminación muy intensa tiene los mismos efectos que una larga exposición a una intensidad baja. En el contexto de la exposición de fotografías,  $30\text{ h}$  de exposición a  $50\text{ lx}$  produce los mismos efectos de degradación que  $10\text{ h}$  de exposición a  $150\text{ lx}$ .
- El efecto destructivo de la luz es acumulativo: Seis exposiciones de  $10\text{ min}$  producen el mismo efecto que una hora de exposición.

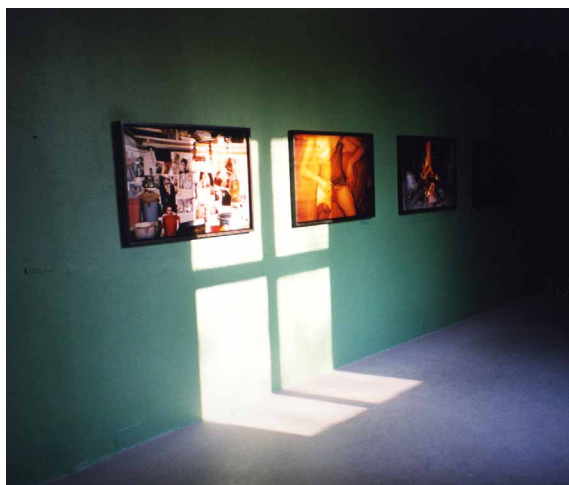


Figura 2: Ejemplo extremo de condiciones incorrectas de iluminación en las salas de un Museo. La luz solar incide de manera directa sobre varias piezas fotográficas. Fotografía: Juan Antonio Sáez Dégano.

## Recomendaciones de exposición anual a la luz de materiales fotográficos

Categoría	Proceso	Exposición luz anual
Categoría 1: particularmente sensibles	Fotografías del s. XIX, fotografías instantáneas, fotografías color cromógenas	12 000 Lx.H
Categoría 2: muy sensibles	Fotografías <i>dye transfer</i> , color <i>dye-bleach</i> ( <i>ilfochrome classic</i> ) y fotografías en blanco y negro en papeles rc	42 000 Lx.H
Categoría 3: sensibles	Fotografías blanco y negro en papel baritado, fotografías color pigmentarias monocromas	84 000 Lx.H

Tabla 2: Tabla de recomendaciones de exposiciones totales de luz anuales de material fotográfico.

De esta manera, cada vez que una fotografía se presta para una exposición, se puede determinar el tiempo de exposición, multiplicarlo por el valor de iluminancia y comprobar que el total no excede los valores de límite anuales totales. Ejemplo: una fotografía cromógena que se expone a la luz durante 40 h a la semana, no debería ser expuesta durante más de tres semanas por año a 100 lx ( $40 \times 3 \times 100$ : 12 000 lx/h).

Debido a la multitud de materiales fotográficos, productos comerciales y procesos, es imposible obtener unos datos experimentales exhaustivos concretos para cada tipo, por lo que es mejor asignar unos valores de dosis totales de luz a los diferentes conjuntos de tipos de fotografías.

En el caso de la exposición de materiales delicados, o imágenes históricas únicas y altamente vulnerables se deben considerar prevenciones adicionales como la toma de medidas control de referencia (colorimetría, densitometría), la posibilidad de exponer facsímiles o la iluminación limitada de las piezas mediante temporizadores o cortinas.



Imagen 3: Una de las opciones para la exhibición de materiales fotográficos delicados es el uso de cortinas que protegen la obra. Fotografía: Juan Antonio Sáez Dégano.

#### 4. Fuentes de contaminantes:

Este último factor de deterioro está formado por dos tipos de sustancias:

Las primeras, son de naturaleza gaseosa (polución atmosférica) y generadas por la combustión de derivados del petróleo o el carbón, aunque también pueden proceder de fuentes más cercanas como el edificio, la habitación o incluso de los materiales usados para el enmarcado.

Existen tres tipos principales de gases en las salas de exhibición:

1. Oxidantes: Contaminantes oxidantes aéreos como el ozono y el dióxido de nitrógeno comunes en las áreas urbanas.
2. Gases ácidos y Componentes Volátiles Orgánicos (V. O. C. S.): Se trata de vapores contaminantes ácidos, alcalinos, aldehídos, peróxidos y componentes sulfurosos que son generados/liberados por materiales aislantes, algunos recubrimientos de paredes y suelos así como procedentes de muebles, espumas sintéticas y resinas.
3. Finalmente la actividad humana es también una fuente de polución: mantenimientos generales o labores de construcción y productos de limpieza pueden introducir formaldehidos, amoniacos y otros contaminantes.

El segundo tipo, son las sustancias contaminantes en forma sólida (partículas en suspensión). El polvo es tanto un fenómeno natural como creado por la actividad humana. Existiendo dos categorías según el origen de las partículas:

1. Partículas de origen biológico/orgánico: polen, hongos, esporas, residuos de insectos, pelos, etc.
2. Partículas de origen inorgánico: hollín (humo), fibras (tejidos), partículas metálicas (plomo, hierro, etc.) nitratos, sulfatos y materiales de la construcción (cemento, escayola, etc.).

Todas estas partículas son sólidos de muy pequeño diámetro suspendidos en el aire que se depositan sobre las superficies de las zonas de almacenamiento. La degradación por contaminantes es a menudo considerada acumulativa y proporcional a su concentración y al tiempo.



Imagen 4: Imagen de una de las paredes de las salas de un Museo donde podemos apreciar los restos de suciedad provocados por la contaminación tras tres meses de exposición. Fotografía: Juan Antonio Sáez Décano.



En la práctica, las recomendaciones adoptadas para el control de los contaminantes gaseosos durante la exhibición de los materiales fotográficos, se basa en la toma de medidas preventivas razonables que impidan unas altas concentraciones de estos gases peligrosos.

### Montaje y enmarcado de las fotografías:

Aparte de los factores medioambientales, la mayoría de los daños y problemas observados en las fotografías vienen provocados por el uso de materiales inadecuados para el montaje, enmarcado, almacenamiento y condiciones de las salas donde se exponen dichos materiales.

Ejemplos de ello son el continuo uso que se hace de papeles, cartones ácidos, maderas y todos tipo de materiales que liberan agentes contaminantes nocivos y que dan como resultado problemas de degradación (manchas, friabilidad de los soportes, oxidaciones, etc.) o el empleo de algunos plásticos, principalmente el PVC, que puede causar daños químicos y físicos.

Lo mismo ocurre con el uso de todo tipo de adhesivos inapropiados o de baja calidad: cintas tipo celo, cintas de carroceros, siliconas de montaje, etc. que en la mayoría de las ocasiones generan manchas, oxidaciones y penetran y migran a través de los soportes pudiendo hacerse visibles por el anverso.

Para la exhibición del material fotográfico, y siempre que el formato lo permita, se debería usar la carpeta *passe-partout*. Se trata de un sistema reversible que dota a las piezas de un gran nivel de protección tanto para la exhibición como para su manipulación y almacenamiento. Una carpeta *passe-partout* está formada por dos láminas de cartón de conservación unidas en un lateral. Uno de los cartones sirve de base donde se va a montar la fotografía mientras que el otro tiene una ventana de tamaño igual o mayor al de la imagen.

La función del *passe-partout* no es solamente decorativa, sino que evita la manipulación directa de las piezas al dotarlas de un soporte rígido y además, impedimos que la imagen esté en contacto directo con el cristal durante su exposición así como daños físicos durante su almacenamiento.

El montaje de la fotografía a la base del *passe-partout* se puede realizar de diversas maneras, en función del tamaño de la fotografía o de la apariencia estética que se quiera obtener. Para ello se pueden usar desde esquineras de papel o poliéster a charnelas de papel japonés totalmente invisibles empleando adhesivos reversibles y neutros.

Tanto los marcos como el resto de los materiales en contacto directo con las obras deben ser escogidos con cuidado para que sirvan de protección



Imagen 5: Muestra de cómo los materiales ácidos empleados en el enmarcado de una fotografía afectan gravemente a la conservación de la misma. Fotografía: Juan Antonio Sáez Dégano.



Imagen 6: Obra montada sobre un *passe-partout* realizado con materiales de conservación y montado con esquineras de poliéster. Fotografía: Juan Antonio Sáez Dégano.

y no contribuyan al deterioro de la obra. Es importante destacar que todos los materiales tienen que cumplir los estándares fijados por el P. A. T. (Photography Activity Test), ANSI (American National Standards Institute) y las normas ISO (International Standard Organization).

Se deben usar siempre cartones de pH neutro con un alto contenido en alfacelulolsa (por encima del 87%) y que no tengan contenido de sulfuros, ligninas, partículas metálicas, ácidos, peróxidos u otros agentes dañinos. En el caso de utilizar cartones de color hay que estar seguros de que los tintes no sean una fuente de deterioro (acidez, migración, etc.).

De igual manera se debe evitar el uso del denominado papel glassine. Aunque durante mucho tiempo este material fue usado ampliamente, la mayoría de estos tipos de papeles tiene aprestos de colofonia, la cual se acidifica, decolora y se vuelve quebradiza con el tiempo. Además, en caso de altas humedades, el papel glassine se adhiere de forma permanente a la emulsión si se deja secar sin retirar. Por todas estas razones, el papel glassine ha sido eliminado como material recomendado para el almacenamiento de conservación (ISO Standard 18902).

En el caso de usar materiales plásticos, todos ellos deben ser inertes y de buena estabilidad química. No tienen que liberar agentes dañinos como ácidos, compuestos nitrosos, peróxidos, compuestos clorados, etc. además deben estar libres de plastificantes y no tener ningún tipo de acabado o tratamiento añadido como antiestáticos, etc. Materiales testados de confianza son el poliéster, polietileno, polipropileno. Por el contrario, se debe evitar el uso de materiales como el cloruro de polivinilo (PVC) o el acetato de celulosa.

Otras de las precauciones a tener en cuenta para la exhibición y almacenamiento de piezas a largo plazo, es el material empleado en la realización de los marcos. Es preferible el uso de marcos metálicos que los realizados en madera o de subproductos de la madera (madera prensada o laminada) ya que estos contienen lignina, peróxidos y aceites que pueden emitir gases que contaminan el ambiente y están en contacto con las fotografías.

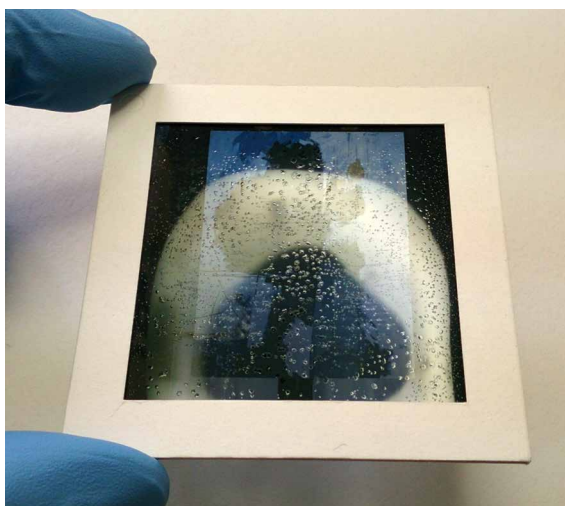


Imagen 7: Exudaciones plásticas generadas por envoltorios de PVC sobre una diapositiva. Fotografía: Juan Antonio Sáez Dégano.

La protección delantera, normalmente es realizada con cristal, el cual no plantea otros problemas de conservación a corto plazo excepto su fragilidad y peso, por lo que durante su traslado y transporte es necesario encintarlo con tiras adhesivas para reducir el movimiento de los fragmentos en caso de rotura.

En la mayoría de los casos, sobre todo en grandes formatos, como protección delantera es preferible el uso de materiales de polímeros plásticos (polimetilmetacrilato) que evitan los riesgos de rotura del vidrio pero que a cambio presentan algunos problemas como su tendencia a atraer el polvo por su alta capacidad electrostática y la facilidad con que se pueden arañar.

En ambos casos, y si no se está completamente seguro de cuáles son las condiciones de iluminación de las salas de exposición, se deben usar materiales que contengan filtros de radiación ultravioleta.

Igualmente, siempre que sea posible, la fotografía no debe estar en contacto directo con el vidrio/metacrilato de protección, ya que cuando se producen grandes fluctuaciones de humedad relativa, es muy común que el soporte fotográfico tienda a deformarse y la gelatina de la suspensión fotográfica pueda llegar a adherirse al vidrio o metacrilato en un proceso irreversible. Para evitar esto, se suele usar un *passee-*

*partout* o un espaciador convenientemente protegido, entre el cristal y la imagen. Es importante que el espacio creado entre la fotografía y la protección de vidrio o metacrilato sea suficientemente grande.

Igualmente importante es el uso de traseras de protección de materiales neutros (ciertos tipos de cartón pluma, policarbonato.) que protegen la obra frente a impactos y sirven de amortiguación frente a cambios de temperatura y humedad una vez que se sellan con cintas de aluminio tipo Marveseal 360.

Muchos artistas ya sea por razones prácticas o estéticas, y sobre todo en el caso de grandes formatos, prefieren laminar sus fotografías a segundos soportes (tanto por el reverso como por el anverso). Sin entrar en grandes detalles en cuanto a su forma de realización, ya que por su amplitud se sale del ámbito de este texto, diremos que existen para ello múltiples técnicas industriales de laminado con películas de cloruro de polivinilo, polietileno o metacrilato (Diassec) adhesivadas en frío mediante presión, activadas por presión y calor o mediante el uso de presión y siliconas e imprimaciones especiales sobre cartones, maderas, planchas de aluminio, PVC, metacrilatos, etc.

Aunque llevan realizándose desde hace muchos años, no existe una amplia información sobre el comportamiento a largo plazo de este tipo de montajes, cuya estabilidad depende esencialmente de los tipos de soportes y de los adhesivos usados. A nivel de conservación, el gran problema radica en la práctica irreversibilidad de este procedimiento. por lo que cuando es necesario realizar algún tipo de intervención debido a un deterioro químico o físico en la pieza, los tratamientos de conservación se convierten en algo problemático que no pueden llevarse a cabo sin poner en peligro la obra.

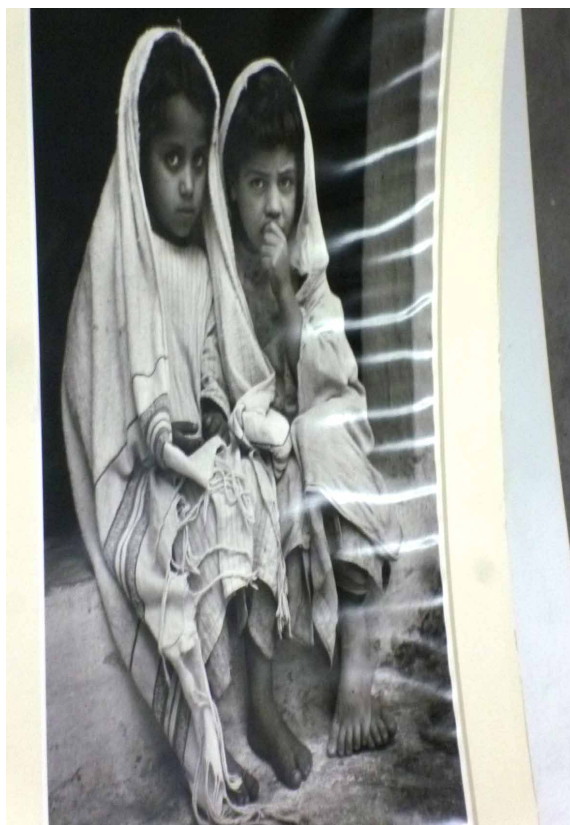


Imagen 8: Ejemplo de cómo unas altas humedades relativas han provocado deformaciones en el soporte de una fotografía. Fotografía: Juan Antonio Sáez Dégano.

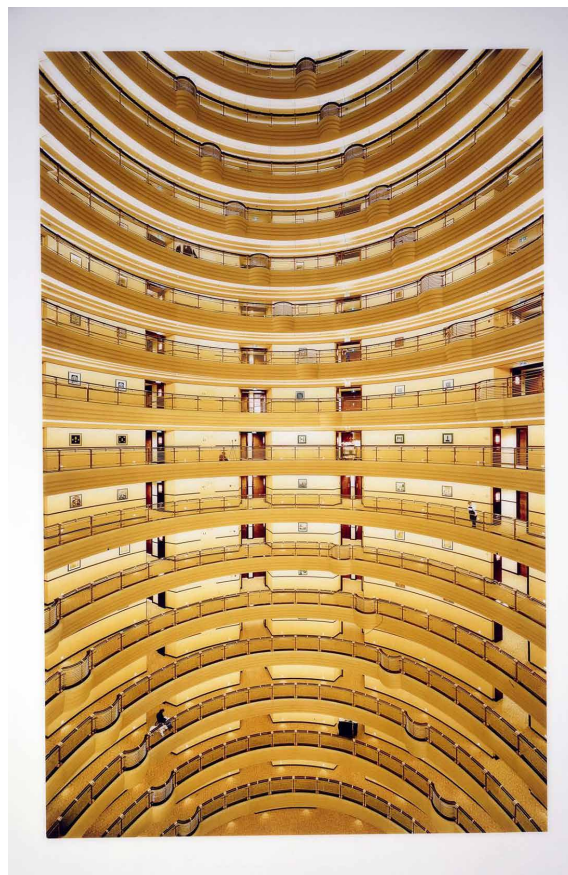


Imagen 9: Andreas Gursky. Shanghai, 2000. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



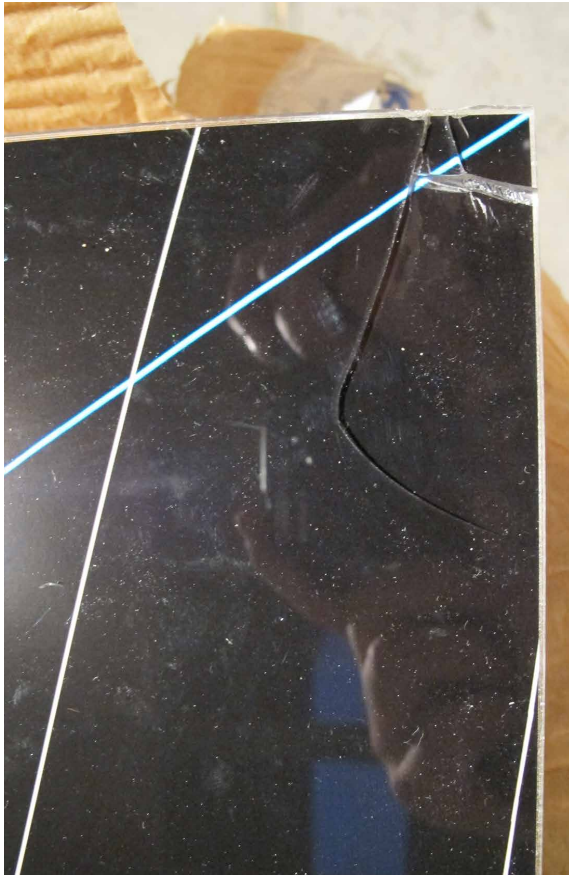


Imagen 10: Detalle de la rotura de un metacrilato en una fotografía laminada por el anverso. Las posibilidades de restauración en estos casos son casi imposibles.  
Fotografía: Juan Antonio Sáez Dégano.



Imagen 11: La limpieza de fotografías laminadas ha de realizarse con extrema precaución para evitar posibles arañazos irreversibles en la superficie del metacrilato.  
Fotografía: Juan Antonio Sáez Dégano.

En el caso de los laminados es importante tener en cuenta los sistemas de colgado, que deben ser resistentes y adaptados al gran peso que en muchas ocasiones pueden llegar a alcanzar este tipo de montajes.

Igualmente, y en el caso de los laminados por el anverso realizados sobre láminas de polimetilmetacrilato, hay que tener en cuenta que debido a la irreversibilidad del procedimiento dicha capa de protección forma parte intrínseca de la obra, por lo que deben extremarse las precauciones en cuanto a su manipulación y limpieza –estamos hablando de materiales plásticos, que por su carga estática tienen una alta tendencia a atraer el polvo– ya que cualquier posible arañazo o roce en el metacrilato supondría un daño irreversible en la obra.

### Manipulación

Uno de los factores principales de deterioro es la acción humana. Dejando de lado los posibles daños accidentales provocados por los visitantes, nos centramos en los causados por la mala manipulación. Hay dos puntos básicos que se deben tener en cuenta.

El primero es siempre manipular las fotografías con guantes (algodón o látex), los cuales deben estar limpios y cambiarse con frecuencia, ya que a menudo es normal ver como se manipulan obras con los mismos guantes con los que anteriormente se ha estado descargando cajas, trasladando mobiliario, etc.

El segundo, es el de dotar siempre a las piezas de un soporte secundario durante cualquier movimiento, especialmente si son de gran formato. Con ello evitaremos provocar dobleces, pliegues o arrugas difíciles de eliminar en muchos casos.

### El transporte

Las obras, siempre enmarcadas, deben ser trasladadas en cajas apropiadas que las protejan de los impactos físicos y las vibraciones propias de su manipulación y transporte, e igualmente sirvan para atenuar los cambios de temperatura y humedad relativa. Hay que tener en cuenta que durante los traslados de larga distancia (en las bodegas de carga de los aviones o camiones por ejemplo) así como los tiempos de almacenamiento en tránsito, pueden darse grandes variaciones en las condiciones climáticas que pueden provocar *shocks* térmicos y el peligro de condensaciones.



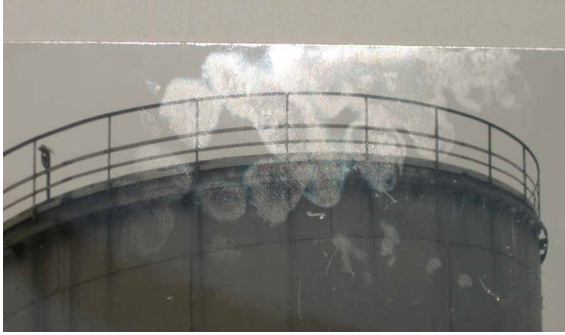


Imagen 12: Las huellas dactilares pueden no ser visibles en el momento, y sus efectos perjudiciales pueden parecer no tener consecuencias inmediatas, pero con el tiempo reaccionan dando lugar a deterioros irreversibles. Fotografía: Juan Antonio Sáez Dégano.



Imagen 13: Imagen de varias cajas con guías para el transporte de fotografías. Fotografía: Juan Antonio Sáez Dégano.

Los elementos más usados para la protección en estos casos son las cajas de madera, las cuales se adaptan al formato individual de cada pieza. En los casos de grupos de fotografías enmarcadas del mismo tamaño, pueden agruparse verticalmente mediante sistemas de guías protegidas para no dañar los marcos.

Estas cajas de transporte deben estar térmicamente aisladas interiormente mediante espumas de poliestireno expandido u otras sustancias con una baja conductividad térmica y que no generen emanaciones dañinas. Igualmente quedarán protegidas de los impactos y las vibraciones mediante el uso de acolchados y diferentes espumas sintéticas.

La humedad relativa puede regularse mediante el empleo de materiales como el gel de sílice o sustancias similares (Art Sorb®), aunque si la caja está correctamente diseñada suele ser más que suficiente para impedir o minimizar los posibles cambios de humedad. El control de los contaminantes se consigue mediante la impermeabilización del empaquetado de la pieza y asegurándose de que no existan fuentes internas de contaminación.

Para asegurarse de que las condiciones climáticas se han mantenido en el interior de las cajas durante el transporte, existen diferentes tipos de indicadores que pueden colocarse en el interior de las mismas y cuyos datos pueden ser descargados y revisados pormenorizadamente. Tipos de equipamientos similares existen para la comprobación de la existencia de golpes en las cajas.

### **Zonas de exposición**

El montaje de una exposición es una tarea compleja donde a menudo se trabaja con calendarios y horarios ajustados, lo cual hace que frecuentemente las piezas se desembalen o cuelguen cuando la pintura no está totalmente seca o los materiales expositivos (vitrinas, estructuras temporales, etc.) aún continúan emitiendo gases volátiles.

Hay que hacer hincapié en la necesidad de proveer de una buena ventilación y esperar a que los trabajos y el secado se hayan producido por completo antes de introducir obras en las salas. En cualquier caso y para evitar riesgos es obligatorio el uso de pinturas acrílicas o con base de látex.

### **Copias de exhibición/nueva producción**

Dentro del ámbito de las exposiciones temporales de fotografía, cada vez es más frecuente la realización de copias de exhibición. Dichas copias deben producirse siguiendo unos criterios que aseguren su

conservación a largo plazo. El deterioro más severo de la imagen de plata ocurre cuando las fotografías no son procesadas correctamente, es decir cuando se utilizan químicos pasados, o cuando el tiempo de fijado o el lavado no son suficientes, quedando residuos de fijadores en la superficie de la película o papel.

## Conclusión

A lo largo del artículo hemos visto someramente algunas de las cuestiones más relevantes en torno a la conservación y fragilidad del material fotográfico, así como cuales son las formas más correctas de enmarcado, manipulación, transporte, exhibición y condiciones medioambientales de exposición.

Pero todo ello no sirve de nada si estas normas no se mantienen de una manera continua a lo largo de la vida de las obras. Las medidas de conservación preventiva exigibles durante las exposiciones temporales han de ser vistas como una prolongación de las actuaciones que cada institución lleva a cabo dentro de sus políticas de conservación a largo plazo.

Los deterioros químicos que sufren las fotografías cuando se ven afectadas por daños de este tipo son en la mayoría de los casos irreversibles. Se trata en definitiva de un camino cuesta abajo sin apenas posibilidades de retorno.

## Bibliografía

ADELSTEIN, Peter Z. (2004): *IPI Media Storage Quick reference*. Image Permanence Institute Rochester Institute of Technology. Rochester, NY USA.

BALDWIN, Gordon (1991): *Looking at Photographs: A guide to Technical Terms*. The J.Paul Getty Museum, Malibu, CA.

BENSON, Richard (2008): *The printed picture*. The Museum of Modern Art, NY (USA).

Canadian Conservation institute. Note 16/4 Care of black and white Photographic Prints.

— Note 16/5 Care of Colour Photographic Materials.

— Note 16/6 Processing Contemporary Blackand White Photographic Films & Papers.

Eastman Kodak Company (1985). *Conservation of photographs. Photographic Products Group Eastman Kodak Company*. Rochester, NY (USA).

JÚRGENS, Martin C. (2009): *The digital print. Identification and preservation*. Getty Conservation Institute. Los Ángeles.

KEEFE, Laurence E; Inch, Dennis (1990): *The life of a photograph: archival, processing, matting, framing and storage*. Focal Press. Butterworth Publishers. Stoneham, MA.

LAVÉDRINE, Bertrand (2003): *A guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections*. Getty Conservation Institute. Los Ángeles.

LAVÉDRINE, Bertrand (2007): *(re)Connaitre et conserver les photographies anciennes*. CTHS. París.

PÉNICHON, Sylvie (2013): *Twentieth century colour photographs. The complete guide to processes, identification & preservation*. Thames & Hudson. Londres.

REILLY, James M. (2001): *Care and identification of 19<sup>th</sup> Century Photographic prints*. Eastman Kodak Company. Rochester, NY (USA).

REILLY, James M. (1998): *Storage Guide for Color Photographic Materials*. Image Permanence Institute. Rochester, NY (USA).

WILHEM, Henry (1993): *The permanence and care of color photographs: traditional and digital color prints, color negatives, slides, and motion pictures*. Preservation Publishing Company. Iowa, USA.



Supervisión del estado de conservación de fotografías antes del montaje de una exposición, 2013.  
Fotografía: Marta Jubera Ripa.



Vista nocturna del Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española.



# El Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española. Conservando nuestra memoria

**Mercedes de la Fuente**

Filmoteca Española

mercedes.delafuente@mece.es

## Resumen

El Centro de Conservación y Restauración, situado en el municipio de Pozuelo de Alarcón ha sido recientemente inaugurado. Este evento se considera un hito importante en la historia de la preservación fílmica en España. El edificio, que ha sido diseñado por el arquitecto Víctor López Cotelo, con un estilo singular y una fachada luminosa, se fundamenta en una forma estructurada de clasificación de los materiales fílmicos, según el formato fotoquímico, tipo de emulsión, el uso de estos y la importancia de su preservación. El corazón del centro es el bloque de archivos que consiste en tres niveles con 36 almacenes agrupados por sus condiciones ambientales en 7 archivos. El bloque de servicios administrativos y de comunicaciones, que ocupa tres plantas, es el lugar de trabajo del personal técnico. El bloque de instalaciones de climatización, fabricado totalmente de metal, está dividido en dos plantas y contiene todo la maquinaria necesaria para deshumectar, enfriar y calentar los archivos.

## Palabras clave

Conservación, restauración, Filmoteca Española, película, archivo.

## Abstract

The conservation and restoration facility of the Spanish Film Archive, located in the municipality of Pozuelo de Alarcón, has just been inaugurated. This event is considered as an important milestone in the history of the film heritage conservation in Spain. This building, that has been designed by the architect Víctor López Cotelo with a singular style and brilliant façade, it is based in a structural way of classification of film materials, according to photochemical format, emulsion, use of materials and importance of preservation. The heart of the Centre is the Archive block which consists of three underground floors with 36 vaults grouped by environmental conditions in 7 archives. The technical and administrative service and communication block, that occupies three floors, is the working place for the technical staff. The HVAC block, made entirely out of metal, is divided into two floors, and contains all the necessary machinery to dehumidify, cool and heat archives..

## Keywords

Conservation, restoration, film, archive, Spanish Film Archive.

La aparición del Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española supone un hito importante en la historia de la conservación fílmica de la Filmoteca Española. Después de años de reivindicar la necesidad de este centro y de demandar su construcción, el Centro de Conservación y Restauración se ha convertido en una realidad y en un futuro se consolidará, con toda seguridad, como uno de los pilares fundamentales sobre los que girará la preservación del patrimonio fílmico español.

La Filmoteca Española surgió en un momento necesario, en el que la mayoría de las películas de la etapa muda, casi todas ellas en soporte nitrato, se



Imagen 1. Entrada CCR. Filmoteca Española. 2014.

habían perdido totalmente. En esta coyuntura crecía considerablemente la preocupación por la conservación del legado filmico, y emergía una incipiente sensibilidad a nivel institucional. La Filmoteca Española sería creada por Orden Ministerial, el 13 de febrero de 1953, coincidiendo con la etapa de transición de los soportes de nitrato de celulosa a los de triacetato de celulosa, soporte mucho más estable y seguro.

De este modo, la Filmoteca Española se convertiría en la máxima responsable de salvaguardar el patrimonio cinematográfico español, función que ha venido desempeñado desde su creación con un gran compromiso y una vibrante ilusión por parte de los profesionales que allí trabajan.

La Filmoteca Española, Subdirección General del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales Fílmicos (ICAA), gestiona un archivo histórico que custodia el patrimonio filmico español y tiene, entre sus funciones, la recuperación, preservación, restauración, documentación, catalogación y difusión del patrimonio cinematográfico, así como de cualquier otro elemento relacionado con la práctica de la cinematografía.

Su sede está en el palacio de Perales, calle La Magdalena 10, pero también, dispone de otras dependencias, como el cine Doré y almacenes donde se han ido depositando los materiales fílmicos hasta hace poco tiempo.

### **El Centro de Conservación y Restauración**

Para las tareas encomendadas a la Filmoteca, ya en los años ochenta, se hacía evidente la necesidad de una sede física integradora para la conservación de los diferentes materiales que estaban depositados en ella. Durante mucho tiempo dichos materiales estuvieron repartidos por diferentes almacenes, no siempre en las mejores condiciones de conservación. Por otro lado, cada vez llegaba más material de depósito y era necesario disponer de mayor y mejor espacio para la custodia de las películas. También, se consideraba necesario que el lugar de trabajo técnico se situara lo más próximo posible a la localización de las películas para no romper la cadena de acondicionamiento térmico. Como el objetivo último de toda restauración es mantener las características de la obra, tal como fue exhibida originalmente, se consideraba fundamental la conservación de los materiales para que sus características fotográficas y sonoras se mantuvieran intactas.

A pesar de esta evidente necesidad, el camino recorrido hasta el actual CCR fue largo. Desde el concurso público abierto para el diseño y proyecto del edificio hasta la licitación para la construcción del mismo, han sido muchas las dificultades superadas por el equipo liderado por José M.<sup>a</sup> Prado para la realización de este Centro de Conservación y Recuperación de la Ciudad de la Imagen.

En esta nueva sede se desempeñan las tareas relativas a la recuperación, documentación, conservación y restauración para la preservación del patrimonio del cine español.

Las instalaciones del CCR de la Filmoteca Española se han construido sobre dos parcelas, cedidas en 1990 por Arpegio, empresa pública de la comunidad de Madrid, en el término municipal de Pozuelo de Alarcón, en la denominada Ciudad de la Imagen. Las obras comenzaron en octubre de 2009 y en octubre de 2012 se dieron por concluidas.

En la primera de dichas parcelas se levanta el archivo destinado a películas inflamables de nitrato de celulosa, comúnmente denominado «voltio», que entró en funcionamiento en 1992. Es una instalación subterránea de alta seguridad que consta de 20 celdas, climatizadas a 12-14° C de temperatura y al 50 % de humedad relativa, con una capacidad

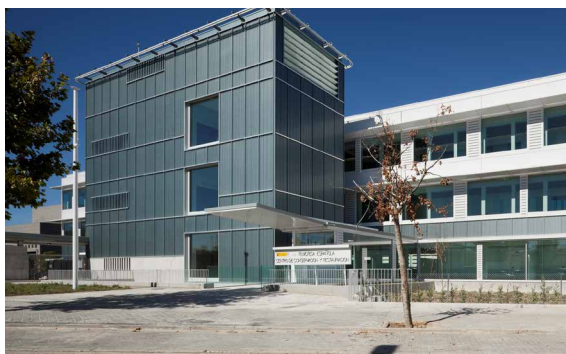


Imagen 2: Panorámica CCR. Filmoteca Española. 2014.

total de 10 000 rollos de película. Allí se depositan tanto materiales de la Filmoteca Española como de otras filmotecas regionales que carecen de instalaciones preparadas para este soporte.

En 1999, a través de un concurso abierto, la Filmoteca Española promovió la contratación del proyecto para el Centro de Conservación y Restauración, que fue adjudicado al equipo encabezado por el arquitecto Víctor López Coteló. El proyecto fue aprobado en el año 2000. La Gerencia de Infraestructuras y Equipamiento del Ministerio de Cultura, que coordinó la construcción del CCR, adjudicó la construcción a la empresa VIAS en el año 2009; las obras se iniciaron en el otoño de ese mismo año y el edificio construido fue finalmente entregado el día 1 de octubre de 2012.



Imagen 3: Solar ocupado por el CCR 2009.

El edificio se erige sobre una parcela de 8118 m<sup>2</sup> y cuenta con una superficie construida total de 15 429 m<sup>2</sup>, de los que 9885 m<sup>2</sup> corresponden a los sótanos y 5544 m<sup>2</sup> se levantan sobre el nivel de la calle. Está situado frente al archivo de seguridad para películas inflamables y contigua a las sedes de la televisión autonómica de Madrid y del a Escuela de Cine y Audiovisual de la Comunidad de Madrid.

Las claves para el diseño de este edificio partieron de investigaciones sobre conservación llevadas a cabo desde el Instituto de Ciencia y Tecnología de Polímeros (CSIC) a cargo del profesor Fernando Catalina, en colaboración con Filmoteca Española a través del restaurador Alfonso del Amo. De sus estudios se derivaron los parámetros que habrían de determinar las condiciones ambientales de los archivos entre los que deben moverse los archivos para garantizar la preservación fisicoquímica de las películas de triacetato. Estas condiciones establecen una climatización artificial asegurando la máxima estabilidad. En los resultados de la investigación se justificó la importancia de la temperatura y de la humedad relativa para la conservación. También, se llegó a la conclusión de que la estabilidad en los recintos que conservan material filmico constituía un requisito fundamental.

El Instituto de Permanencia de la Imagen también publicó un informe sobre la importancia de las condiciones de humedad y temperatura en la conservación filmica.

En dicho estudio se podía observar que las bajas temperaturas son un aspecto principal si se quiere garantizar las características primigenias de los materiales filmicos. La idea central del diseño del archivo consistió en establecer y controlar los parámetros de las 4 variables básicas que fundamentan la estrategia de conservación: temperatura, humedad relativa, ventilación y estabilidad.

Suitability of environments for storage of various media types.

Storage Conditions	Glass Plates	Nitrate	Acetate		Polyester		Photo Prints		Ink Jet Prints	Magnetic Tape		CDs DVDs
			B&W	Color	B&W	Color	B&W	Color		Acetate	Polyester	
ROOM	Fair	No	No	No	Good	No	Good	No	Fair	No	No	Fair
COOL	Good	No	No	No	Good	No	Good	No	Fair	Fair	Good	Good
COLD	Very Good	Good	Good	Good	Very Good	Good	Very Good	Good	Good	Good	Good	Good
FROZEN	Very Good	Very Good	Very Good	Very Good	Very Good	Very Good	Very Good	Very Good	Very Good	Good	Good	No

NOTE: Degrading acetate and nitrate should be frozen. The ratings for ink jet prints reflect their susceptibility to pollutants and contaminants.

Imagen 3: Tabla IPI. Instituto permanencia de la imagen. 2014.

Se puede afirmar que una pertinente clasificación de los materiales del archivo garantiza la preservación de las películas. Para ello los criterios de conservación establecidos deben considerar los atributos físicos y químicos de los materiales.

A lo largo de la historia del cine, los sistemas y los materiales con los que se han realizado las reproducciones han sufrido una continua evolución, de hecho, las características de los soportes, las emulsiones, el filmado, el procesado, el montaje, la reproducción y la proyección se han ido transformando, lo cual ha influido en las sucesivas generaciones de materiales, tanto en los problemas aparecidos como en la manera de abordarlos.

Los soportes inflamables de nitratocelulosa y los soportes de seguridad, triacetato y poliéster, exigen en cada caso unas condiciones climáticas de almacenamiento diferentes. De manera análoga ocurre con las emulsiones: blanco y negro, color o magnéticas.

Las características funcionales de los materiales, condicionan de igual manera la localización de los materiales en el archivo, de tal manera que se distingue entre materiales de preservación, de reproducción y de reserva y, de exhibición.

Al ser la estabilidad de la temperatura y de la humedad relativa una característica fundamental, se determina una variación máxima permitida para conseguir los resultados idóneos. La ventilación es crucial para evitar la proliferación de microorganismos (hongos y bacterias) en las gelatinas que componen gran parte de la emulsión fotográfica y que se tratan de productos orgánicos naturales. Garantizar la ventilación cuando no funcione el sistema de climatización es fundamental para frenar la degradación del material.

### **La dimensión de un archivo**

La capacidad de almacenamiento de este archivo es de 1 200 000 envases de película. Con esta capacidad está previsto que el CCR reúna todos los fondos filmicos fotoquímicos pertenecientes a la Filmoteca Española, cuyo volumen es, aproximadamente, de 600 000 rollos de película, pertenecientes a parte de sus 46 000 títulos y 260 000 materiales. Ese número está en continuo aumento por el creciente depósito de colecciones coincidente con la etapa final en uso del material fotoquímico para la producción audiovisual.

Por otro lado, en un Acuerdo firmado por el ICAA y RTVE en el año 2014 se estableció, entre otros puntos, que los fondos fotoquímicos de TVE pasarían a las instalaciones del CCR. El número aproximado del que se habla es de 250 000 envases, por lo que el conjunto de envases de película que reuniría el CCR sería de casi 900 000.

### **Diseño vanguardista**

Mucho se ha comentado hasta el día de hoy sobre el diseño de este edificio: un gran iceberg, del que sólo emerge una pequeña proporción en su superficie, un gran hospital de películas, por su apariencia estructurada y práctica de una ajustada funcionalidad. Lo cierto, es que el CCR es un edificio que impresiona por su volumen, por su diseño, por su luminosidad, por una presencia solemne entre el resto de edificios de la Ciudad de la Imagen, pero sobre todo por la funcionalidad de su planteamiento.

### **Se estructura en tres bloques**

El arquitecto encargado del diseño de este edificio, Víctor López Cotelo, proyectó una estructura en tres bloques: el bloque de archivos que ocupa las 2/3 partes del espacio total, compuesto de tres plantas, donde se encuentran los almacenes; el bloque de servicios técnicos donde se da entrada al material, se revisa, se inspecciona, se cataloga, etiqueta y, finalmente, se restaura; Y, por último el bloque de las instalaciones de climatización, construcción metálica, situada en el borde norte donde se encuentra un



diseño sofisticado de ingeniería compuesto por 2 plantas de humectadores, deshumectadores, climatizadores, bombas de calor, de frío, compresores, paneles solares, etc., que permiten preparar el aire que ventila los almacenes a las condiciones que requieren cada uno de los archivos.

### El bloque de archivos

El bloque de archivos se considera el núcleo del proyecto y ha sido diseñado como una caja dentro de otra caja para garantizar al máximo el aislamiento del terreno, que en esa localización presenta humedades por discurrir el arroyo Meaques a 12 m de profundidad, circunstancia que no fue detectada en la fase previa del proyecto. Si bien la elección de una estructura subterránea para la ubicación del archivo garantiza la estabilidad térmica de los almacenes, también supone la necesidad de afrontar las posibles filtraciones del terreno.

La cámara de separación entre la caja interior y la exterior es de más de 1 metro de anchura y se denomina cámara bufa, sirve también como medio por el que circulan los conductos de comunicación del aire. La posible humedad que se haya podido filtrar por la pared exterior discurrirá por las paredes hasta el foso, situado en la parte más profunda del conjunto. Allí será extraído por 2 grupos de bombas de extracción en permanente funcionamiento, asegurado por la conexión a un electrogenerador autónomo en caso de urgencia.

Esta estructura, según declara el arquitecto, Víctor López Cotelo está preparada para mantener la inercia térmica y así mantener bajos consumos energéticos. También, según sus palabras, «Es un edificio que está pensado para ir adaptándose a los continuos cambios que se producen en la ciencia de la conservación».

Gracias a su diseño, es posible garantizar la ventilación del aire para combatir el exceso de humedad de una manera natural a través de las cámaras de separación, de tal modo que mediante unas aberturas laterales en los laterales Norte y Sur del edificio se consigue la circulación del aire y por ende el secado y el saneamiento de las superficies. El camino de esta corriente procede del primer sótano y recorre las cámaras a través del tercer sótano hasta llegar al patio de instalaciones, desde donde sube impulsado por la diferencia de presiones hasta llegar al ático de la fachada Sur.

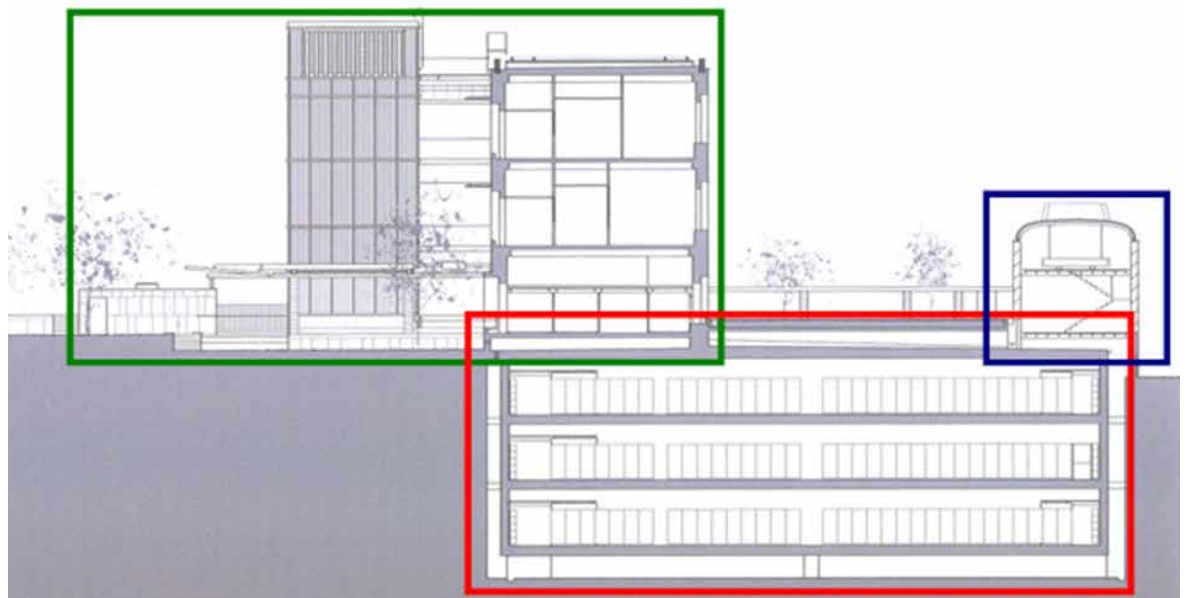


Imagen 4: Bloque de archivos. Filmoteca Española. 2014.



Imagen 5: Almacén 1. Filmoteca Española. 2014.

La sección de archivos se distribuye en 36 almacenes repartidos en tres plantas subterráneas, que a su vez se agrupan en 7 archivos, cada uno de los cuales está acondicionado para un tipo de material. Los archivos 2 y 3 en la planta -3 están destinados a materiales de máxima preservación, como negativos y duplicados. En el sótano -2 se encuentran los archivos 4, 5 y 6, de los cuales, el 4 y el 6 se dedican a los materiales de reproducción y reserva, mientras que el archivo 5 está compuesto por dos almacenes de congelación, destino de aquellos materiales que hayan atravesado el nivel autocatalítico de degradación acética. Por último, los archivos 7 y 8 están diseñados para albergar las copias fotoquímicas de proyección, así como materiales magnéticos y soportes digitales.

El archivo 2, con siete almacenes para materiales color, está climatizado para 5° C y 30% de humedad relativa. Las emulsiones en color son el elemento más sensible e inestable del material fotoquímico. El almacén 1 de este archivo fue el primero en ponerse en funcionamiento en Diciembre de 2012, cuando recibió los negativos en color del Noticiero No-Do. En la actualidad todos los elementos que las instalaciones de Joaquín Costa guardaban del No-Do se encuentran en las instalaciones del CCR, incluyendo los descartes que se almacenaban en Arganda del Rey.

El archivo 3 se destina a materiales de preservación con emulsiones en blanco y negro en soporte acetato. Se trata de 5 almacenes que mantienen 10° C y 35% de humedad relativa.

El 2.º sótano acoge a los archivos 4 y 6, para materiales de reproducción y copias de reserva o de uso restringido. En el Archivo 4, para color, sus 5 almacenes se sitúan a 10° C de temperatura y 35% HR. El Archivo 6, también con 5 almacenes, se destina a materiales en blanco y negro, situándose a 15° C y 35-40% de humedad relativa.

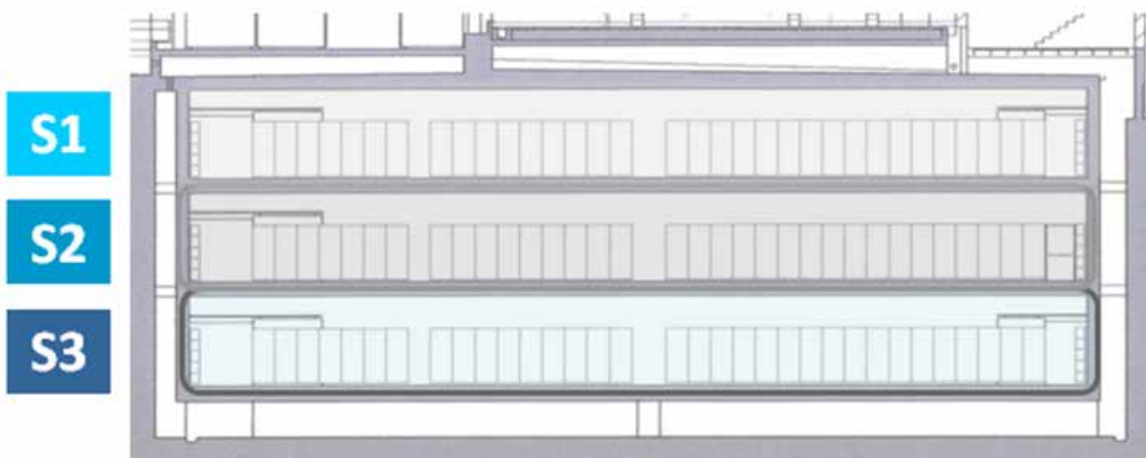


Imagen 6: Estructura de archivos. Filmoteca Española. 2014.

Es fundamental que las condiciones ambientales se mantengan estables en el tiempo con una variación no superior al 5%. El intercambio de humedad entre el soporte y la emulsión se reajusta con el tiempo hasta llegar a un equilibrio. Si se cambiaran estas condiciones se produciría un nuevo intercambio que afectaría a la integridad del soporte y de la emulsión. Las consecuencias serían tanto más graves cuantas más variaciones se produzcan en las condiciones ambientales.

Hoy día los archivos filmicos se enfrentan a un gran problema: la degradación de los soportes de acetato por la disociación del ácido acético. Por ello en el sótano 2, también se encuentra el Archivo 5, destinado a las películas afectadas por el síndrome de vinagre que se conservan en condiciones de congelación, a  $-5^{\circ}\text{C}$  de temperatura. Dispone de dos almacenes, uno en funcionamiento y otro como reserva. La congelación se presenta como una medida preventiva que evite el deterioro progresivo y, también, como una solución que permita retrasar una decisión de duplicación que, por diferentes cuestiones, entre ellas la económica, no se puede afrontar en la actualidad.

En el nivel superior, 1.º sótano, se ubicarían los archivos 7 y 8 para copias de uso y materiales magnéticos y digitales. El Archivo 7, se destina a copias fotoquímicas de uso en proyección, de color y de blanco y negro, y el Archivo 8, a materiales magnéticos. Cada uno de estos archivos dispone de seis almacenes, preparados para  $15^{\circ}\text{C}$  de temperatura y a 40-45% de humedad. Al plantearse las condiciones de estos almacenes se consideró el número de salidas periódicas de sus materiales. Al ser un número mayor que el resto, se fijaron unos parámetros menos exigentes, para reducir así los desequilibrios producidos por los cambios de humedad y, sobre todo, por la variación abrupta de temperatura producida por el haz de luz emitido por los proyectores. Por este efecto devastador que produce la propia proyección en la película, es por lo que se fue decidiendo reducir progresivamente la salida de estos materiales, sustituyéndolos, en la medida de lo posible, por elementos digitales.

En los vestíbulos de cada planta, junto con las comunicaciones verticales y otras instalaciones necesarias para el archivo, existen cámaras de acondicionamiento para la realización de los protocolos de entrada y salida de las películas.

En todos los archivos, excepto en los de congelación, el sistema está calculado para renovar completamente el aire 24 veces al día.

Los almacenes para materiales fotoquímicos disponen de estanterías móviles, compactables, con una capacidad de 38 000 rollos de película por almacén. Los almacenes para materiales magnéticos y digitales y los destinados a soportes con degradación acética tienen estanterías fijas y una capacidad de 20 000 rollos por almacén.

### **El bloque de servicios técnicos, administrativos**

En este sector se cuenta con los servicios de entrada, inspección, clasificación y catalogación de los materiales, talleres de reproducción y restauración, así como las oficinas de administración del archivo y una sala de proyección para control de calidad.

El bloque de servicios técnicos, administrativos y de comunicaciones se desarrolla en tres plantas situadas en el lado Sur del Centro. En la planta baja, junto a la recepción, la Jefatura de Fondos Filmicos, las oficinas de mantenimiento y Administración se encuentra el Área de movimiento y circulación de materiales que registra la entrada y



Imagen 7: Sala de proyecciones. Filmoteca Española. 2014.

salida de los rollos de película y otro tipo de materiales que integran los Fondos Fílmicos del CCR. En este espacio se ha situado el almacén de tránsito, un almacén de 250 m<sup>2</sup> destinado a la clasificación de entrada de películas.

En la planta baja, se encuentra la zona de recepción, tanto de visitas como de materiales. Para facilitar la entrada de importantes volúmenes de materiales y grandes equipos se ha construido un muelle en la zona de recepción próximo al almacén de tránsito, donde se dirigirán posteriormente. También, en la planta baja se encuentran las dependencias del personal de almacén, de mantenimiento, la dirección del centro y administración.

En la planta primera, se han establecido los departamentos de Inspección técnica, documentación, recuperación e informática a lo largo de un largo y luminoso pasillo que transcurre de este a Oeste del edificio. Al final de esta, se encuentra una pequeña sala de proyección, dotada con dos proyectores de 35/70 mm y un proyector digital, utilizada para la comprobación de los trabajos de restauración y de las entregas obligatorias.

En la planta segunda, se localizan los departamentos de Investigación, Restauración Física, Laboratorio Fotoquímico (aún sin montar) y Departamento Digital.

### **Cuerpo de instalaciones de climatización**

Es una construcción enteramente metálica, situada en el borde norte de la parcela, con 996m<sup>2</sup> útiles y 1160m<sup>2</sup> construidos, distribuidos en dos plantas. Alberga toda la maquinaria necesaria para la deshumectación, enfriamiento y calefacción de los archivos.

Cada almacén cuenta con su propio equipo de refrigeración, conectados entre sí mediante compuertas *by-pass*, para asegurar la continuidad de funcionamiento. Existen tres equipos de enfriamiento deshumectación, que sirven, respectivamente, al Archivo 2, a los archivos 3, 4 y 6 y a los archivos 7 y 8. Cada almacén de congelación dispone de equipamiento independiente.

En la parte superior se encuentra las 4 enfriadoras, 2 calderas que preparan el agua para el bombeo a la temperatura adecuada y dará servicio a los climatizadores. En los extremos se sitúan los 3 grupos de deshumectación compuestos por climatizador/deshumectador, que se encargan de tratar el aire que procede del exterior tanto aumentando como disminuyendo la temperatura y eliminando humedad.

En la planta baja se encuentran los 34 climatizadores destinados a cada uno de los almacenes estándar, se trata de los climatizadores de recirculación que terminan el proceso de acondicionamiento del aire antes de su entrada en el almacén.



Imagen 8: Instalación climatización Filmoteca Española. 2014.



## El CCR en cifras

- 124 170 documentos audiovisuales en soporte fotoquímico, de los cuales 53.654 son materiales de preservación, que corresponden a 173 655 envases. El resto son copias de proyección y otros materiales.
- 77 955 documentos audiovisuales en soporte electrónico.
- 1027 en formato digital.

## Bibliografía

ABRUSCI, C., del Amo, A., CORRALES, T. and Catalina, F. (2005): «Patrimonio cinematográfico histórico y cultural. Biodegradación de gelatina fotográfica por bacterias presentes en los archivos». En: *Revista de plásticos modernos* 583, FOCITEC, Madrid. 90-98.

CATALINA, F., CORRALES, T., COLLAR, P. y DEL AMO, A (1994): «Los materiales plásticos celulósicos en los soportes cinematográficos». En: *Revista de plásticos modernos* 457 y 458, FOCITEC, Madrid, julio y agosto.

CATALINA, F. y DEL AMO, A. (1999): *Los soportes de la cinematografía/Motion Picture Film Stock*, Filmoteca Española, Madrid.

DEL AMO, A. (2013): *El Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española*, En *Revista Archivos de la Filmoteca*, Madrid, 201-214,



Fotogramas de película muda severamente afectados por descomposición química del celuloide. Fotografía: Filmoteca Española.

# Para la preservación cultural de la cinematografía fotoquímica

**Alfonso del Amo García**

Investigación y conservación de Fondos Filmicos  
alfonso.delamo@hotmail.com

## **Resumen**

El texto aborda los condicionantes industriales y técnicos de las obras filmicas, tanto para su realización como para el acceso a las mismas, y establece la diferencia entre objeto y obra consustancial a la cinematografía. Explica las características de los diferentes materiales foto-químicos presentes en los rollos de película, así como los diversos parámetros ambientales que favorecen su conservación. Finalmente expone criterios esenciales para entender de modo correcto los requisitos culturales para la pervivencia de estas obras.

## **Palabras clave**

Obra cinematográfica, original, reproducción, materiales, sistemas, industria, acceso, conservación, versión.

## **Abstract**

This text addresses the industrial and technical conditions of film works, both regarding their realization and access, and establishes the difference between object and artwork, which is inherent to cinematography. The author explains the characteristics of the different photochemical materials present in the rolls of film, as well as various environmental parameters that favor their conservation. Finally, he presents essential criteria to correctly understand the cultural requirements for the survival of these works.

## **Keywords**

Cinematographic work, original, reproduction, materials, systems, industry, access, conservation, version.

## **Uno. Las obras cinematográficas**

### **1. En la industria audiovisual**

En la preservación cultural de las obras cinematográficas y audiovisuales en general, es necesario admitir que las características de sus imágenes y sonidos, así como su estabilidad, continuidad y accesibilidad, además de que puedan responder a las intenciones estéticas, narrativas y comerciales que tuvieran sus creadores, también dependen de los materiales y procedimientos utilizados para su creación; y que a lo largo de toda su historia, esos materiales y procedimientos, han sido desarrollados e introducidos, declarados obsoletos y retirados del mercado, atendiendo a criterios industriales, fundamentalmente dirigidos a conseguir la mayor rentabilidad económica.

Al relacionar las características de las imágenes y los sonidos de las obras cinematográficas con las de los materiales y sistemas empleados en su creación, se están planteando cuestiones que, como por ejemplo, la saturación o el espacio de color obtenidos en una imagen, o la resolución o la amplitud de una banda sonora, dependen, por lo menos en parte, de las emulsiones y sistemas que estuvieron disponibles para su creación; y que, cuando cambia la época y esos materiales y procedimientos son sustituidos por otros –quizá más desarrollados pero, sin duda, diferentes–, esos nuevos elementos, quizá permitan conseguir «cosas» anteriormente inalcanzables pero también es posible que no permitan hacer las mismas «cosas» que los materiales sustituidos; así, volviendo al ejemplo arriba señalado, el abaratamiento de las emulsiones cromogénicas –que permitiría la universalización de la cinema-

tografía en color-, dotó a la imagen de un grado de consistencia en la reproducción del color muy superior al que caracterizaba a las copias en Technicolor, el mejor sistema anteriormente existente, pero, simultáneamente, hizo imposible la conservación de la saturación del color que tenía ese mismo Technicolor, obligando, además, a la introducción de modificaciones importantes en los procedimientos de reproducción de las bandas sonoras.

Industrialmente, la introducción de nuevos materiales y procedimientos, siempre se ha justificado por la necesidad de ofrecer nuevas posibilidades técnicas al desarrollo del lenguaje y a la creación y difusión de la cinematografía; pero la industria produce los nuevos sistemas para su aplicación en las nuevas películas, dejando en segundo lugar las necesidades de preservación de las obras preexistentes; necesidades que ya están (o ya debieran estar) económicamente amortizadas. La industria trabaja con criterios de amortización a plazos predeterminados y no puede seguir manteniendo la fabricación de sistemas que ya no va a utilizar en nuevas producciones; o sólo puede mantenerla, restringidamente, para atender a las reproducciones necesarias para continuar comercializando las «viejas» películas, eso sí, transfiriéndolas y adaptándolas a los sistemas creados para los nuevos modos de acceso.

## 2. Conservar reproducciones

Que no sea posible seguir manteniendo la fabricación de los materiales y sistemas utilizados en épocas anteriores, es una situación normal en cualquier actividad industrial, incluso en las industrias culturales. De manera natural, la industria abandonó la producción de, por ejemplo, los colorantes y sistemas litográficos, utilizados en imprenta en épocas anteriores, y esto no fue especialmente dramático para la conservación de obras impresas. En contrario, en la cinematografía, la discontinuidad técnica puede impedir o condicionar el acceso a las obras. Los audiovisuales son obras a las que únicamente se accede a través de reproducciones y el resultado obtenible en cada reproducción, no sólo depende del original de que se disponga sino, también, de los materiales y sistemas utilizados en esa reproducción.

Los audiovisuales se construyen con imágenes y sonidos, y la alteración –intencionada o no– de esas imágenes o sonidos: del color, la intensidad, la saturación, la estabilidad, la continuidad, etc. –alteración que puede ser inevitable cuando se cambian los materiales y sistemas utilizados en la reproducción–, puede suponer la alteración de sus contenidos.

La conservación de reproducciones tiene muy escasa relevancia en las tradiciones culturales; pero la cinematografía funciona a través de reproducciones y la preservación de cada obra es la preservación de su reproducibilidad.

En la estructura funcional de la cinematografía fotoquímica –de la cinematografía de salas que de alguna manera, hoy día, consideramos como clásica– la realidad exterior es registrada (reproducida), fotografiándola, en negativo, sobre los soportes con los que se construirán/montarán los denominados negativos originales –que son elementos no aptos para el acceso y que no contienen todas las características de la obra–, desde los cuales, tras un proceso de homogeneización/etalonaje, será posible obtener (reproducir) los positivos aptos para la proyección (reproducción) sobre la pantalla. La experiencia acumulada por los archivos, culturales o comerciales, muestra que, en dicha estructura, la preservación de una obra –completa y en sus condiciones originales–, no sólo exige de la conservación de los negativos, sino, además, de la de una copia de proyección en el mejor estado posible, y de los duplicados de preservación que, para conservar las decisiones de homogeneización y facilitar la explotación, se hubieran obtenido tras el montaje y etalonaje del negativo.

En ese ámbito, la idea de un material original –un material único, asimilable, por ejemplo, al «manuscrito» de una novela– debe necesariamente repartirse entre una serie de elementos –los negativos originales, los duplicados de preservación y las copias de exhibición–, cada uno de los cuales poseerá alguna de las características de la obra y ofrecerá informaciones y posibilidades de reproducción no existentes en los otros materiales.



La localización del original sobre un material concreto, todavía puede complicarse más por la existencia de copias, de duplicados negativos e incluso de dobles negativos, reproducidos o filmados para versiones creadas para su difusión en medios o áreas diferentes, y que obligarían a aceptar la existencia de diferentes originales para una misma obra.

La relación entre cinematografía y reproducción, se ha acentuado notablemente con la introducción de las nuevas modalidades de acceso –distintas a las salas de proyección– desarrolladas mediante la creación de los sistemas electrónicos de imagen (vídeo) y la inmersión en el medio de los archivos de datos. En la práctica, esas modalidades de acceso, han acrecentado la importancia de la reproducibilidad en cada obra, llevando la idea de la existencia material de un original hasta la casi total desaparición.

En los sistemas electrónicos y de datos, el abandono de la inversión fotográfica negativa –característica básica de la estructura de reproducciones en el medio fotoquímico– no ha simplificado la estructura de reproducciones necesaria para facilitar los accesos en formatos de vídeo o digitales; en estos sistemas, entre la reproducción original (la filmación, el registro) y la reproducción de acceso en pantalla, se intercala una serie, cuantitativamente indeterminable, de reproducciones, a través de las cuales, primero se construye (monta, edita) la continuidad del «original» y posteriormente –y siempre mediante reproducciones acumuladas y sucesivas– se realizan todas las homogeneizaciones (etalonaje, masterización) necesarias para la obtención de cada uno de los «originales» finales (máster), adecuados para cada una de las modalidades de acceso previstas para la obra.

Porque, como ya había ocurrido con el sistema de exhibición mediante proyección y en la cinematografía de salas, los audiovisuales electrónicos y digitales, surgieron y se desarrollaron, precisamente, para crear/facilitar nuevas modalidades de acceso, cada una de las cuales tiene sus propias exigencias y características técnicas –y estéticas– y, por tanto, necesita disponer de un «original» adecuado para la obtención de esas características en sus reproducciones de acceso. En definitiva e interactuando entre sí, son las necesidades y posibilidades del modelo de acceso y de los sistemas de reproducción, las que seleccionan los materiales utilizados en la realización y determinan las posibilidades de preservación.

Los soportes de 35 mm y la cinematografía de salas, pudieron desarrollarse y se consolidaron a partir de que el Cinématographe Lumière, permitiera integrar la reproducción de imágenes en movimiento con la industria del espectáculo colectivo, «condición» que también tuvieron que cubrir los sistemas cinematográficos de reproducción sonora. Cuando llegó su momento, los registros de imagen electrónica se crearon atendiendo a las necesidades de las producciones para la televisión y del ámbito doméstico, y los sistemas digitales se han desarrollado para cubrir –y para generar– nuevas vías de acceso, en la casi ilimitada variedad de posibilidades de un medio, los archivos de datos, que abarca la realización y preservación de múltiples tipos de documentos, más allá de lo meramente audiovisual.

### 3. Objetos y obras

Hasta los últimos años del s. XIX, todos los elementos para los que era posible plantear la posibilidad de preservación cultural estaban sólidamente asentados sobre objetos; objetos cuya conservación y restauración coincide, casi totalmente, con la conservación o restauración de las obras en ellos contenidos.

Únicamente algunos elementos inmateriales que no admiten conservación directa– como el sonido de una composición musical–, deben ser transcritos sobre soportes (partituras, dispositivos de audio) materialmente aptos para la conservación.

En las relaciones entre objeto y obra, las ediciones impresas constituyen una excepción de reproducción de objeto múltiple –la conservación del objeto se separa de la conservación de la obra–, haciendo necesario (para las obras basadas en textos escritos) proclamar la existencia de un original «manuscrito» –con valor de contenedor original, único, de la obra completa– y regular la preservación cultural de la obra a través de la creación de elementos de interpretación que, como las ediciones críticas, relacionen la unidad, el «manuscrito», con las posibles variantes introducidas en cada edición.

En la preservación de la cinematografía la situación es aún más compleja; no sólo por la inexistencia de un material/objeto único que contenga la obra, sino porque el acceso se realiza a través de sistemas de reproducción, que condicionan totalmente las características de la transmisión y el acceso a la obra y que, además, también pueden no conservarse.

En la cinematografía, tanto la creación, como la preservación o el acceso a las obras, se efectúa mediante reproducciones, en procesos en los que intervienen equipos y sistemas, cuya introducción y obsolescencia depende únicamente de la industria audiovisual que actúa bajo criterios de rentabilidad económica, sin que los criterios culturales de preservación –ni los archivos– pueden intervenir en su elaboración.

## **Dos. Conservar los materiales<sup>1</sup>**

### **1. Los elementos originales y el cambio**

Aunque el acceso a la cinematografía realizada sobre soportes fotoquímicos, esté pasando a integrarse (depende) en el medio digital, por la inestabilidad industrial de dicho medio, su preservación y, sobre todo, la conservación de las características de imágenes y sonidos, va a seguir dependiendo de la conservación de los originales fotoquímicos, a los que habrá que volver, una y otra vez; y cuya conservación va a depender, de las condiciones de temperatura, humedad y ventilación en que estén almacenados y de las circunstancias y frecuencias en que se produzca su uso.

Atendiendo a su estructura física, las películas fotoquímicas, pueden ser descritas como cintas, largas, estrechas y muy finas, conformadas como un «sándwich», con dos capas principales, soporte y emulsión, más otras tres capas, muy finas, para protección superficial y adherencia de las principales. En ese «sándwich», la capa soporte, constituida en material plástico, ocupa más del 90 % del espesor total, mientras que la emulsión, una lámina de gelatina que mantiene en suspensión los componentes fotosensibles (que puede estar constituida por entre 1 y 23 capas), ocupa entre el 5 y el 9 % del espesor.

Como actividad industrial, la cinematografía se desarrolla en medio de un permanente proceso de cambios. Cambios que, en su mayoría, al ser resultado de procesos de «perfeccionamiento» técnico, son escasamente anunciados por los fabricantes y son frecuentemente ignorados en los medios donde se realiza la conservación cultural, sobre la cual, pese a dicha ignorancia, ejercerán la más profunda influencia.

Seguir la trayectoria de los espesores en las películas, puede servir de ejemplo de la importancia de estos cambios «nunca anunciados». Los espesores, tanto de soportes como de emulsiones, han ido variando con el tiempo, el fabricante y las características y funcionalidad de los materiales. Como puso de manifiesto un estudio, realizado por la Filmoteca Española y el Instituto de Ciencia y Tecnología de Polímeros, entre 1990 y 1995<sup>2</sup>, el espesor de las películas presenta variaciones muy importantes. Aunque en cada película el espesor es muy homogéneo, en el conjunto de las muestras consideradas (33 en el primer lote estudiado más otras 70 en el segundo estudio), el espesor total variaba hasta en un 10,5 % (de 143 a 128  $\mu\text{m}$ ) y, lo que sin duda es más significativo, el espesor de los filmes descendía claramente según estos eran más modernos, pasando desde un promedio de 138,2  $\mu\text{m}$  de espesor, en las muestras de años cincuenta, hasta los 130,5  $\mu\text{m}$  en las muestras de los años ochenta. Sería absolutamente imposible admitir que estas diferencias de espesor, nunca reseñadas por los fabricantes, que tienen amplias consecuencias sobre las características mecánicas de las películas, puedan no tener consecuencias sobre su estabilidad química.

### **2. Los soportes**

La conservación del soporte es el elemento crítico de la conservación cinematográfica. El soporte constituye más del 90 % de la masa de la película y su degradación química, alterando su dimen-

siones y sus características mecánicas, dificultará o hará imposible la reproducción y afectará a la conservación del resto de los componentes.

Para los soportes, se han utilizado 3 plásticos derivados de la celulosa y uno sintético.

El celuloide o nitrato de celulosa plastificado, fue el primer material utilizado como soporte en películas cinematográfico. Es un derivado del trinitrato de celulosa –un material explosivo, presentado bajo la denominación de «algodón pólvora»–, obtenido, en 1846, por el químico alemán Christian Friedrich Schömbein. En modificaciones posteriores, se le añadió alcohol y éter, para reducir su grado de saturación, y alcanfor para transformarlo en dinitrato y conferirle propiedades plásticas. El dinitrato plastificado no es explosivo pero continúa siendo inflamable, incluso autoinflamable. Bajo la marca «celuloide» fue comercializado a partir de 1872, y en 1889 George Eastman lo utilizaría como soporte para sus películas fotográficas y luego para las del Kinetoscopio de Edison. En 1951, Kodak suspendió la fabricación de celuloide y, a lo largo de esa década, poco a poco, este plástico fue abandonado como soporte cinematográfico en todo el mundo.

La elevada inflamabilidad del celuloide originó numerosos intentos de sustitución, presentados bajo la denominación genérica de «películas de seguridad»; denominación que sólo se justificaba porque los nuevos plásticos arden con dificultad y no son autoinflamables.

Hasta los años cuarenta, los fabricantes lanzaron diferentes tipos de diacetatos y triacetatos de celulosa, pero sus características mecánicas y ópticas, inferiores a las del Celuloide, les relegaron para películas de uso doméstico o semi-profesional, en soportes de 28, 16, 9,5 y 8 mm de anchura. En 1948, Kodak inició la fabricación del tipo de triacetato de celulosa plastificado con trifenil fosfato que llegaría a sustituir totalmente al celuloide.

También en los años cuarenta, tanto Kodak como Gevaert lanzarían películas, destinadas a sistemas de paso estrecho, utilizando soportes celulósicos esterificados con ácidos propiónico o butírico. Estos ésteres mixtos serían igualmente sustituidos por los triacetatos.

### PLÁSTICOS CELULÓSICOS<sup>3</sup>

Valores indicativos comparados entre los ésteres mixtos y el nitrato y acetato.

	A-Propianato	A-Butirato	Nitrato	Acetato
Peso específico	1,19 a 1,23	1,15 a 1,22	1,27 a 1,32	1,35 a 1,40
Índice de refracción	1,46 a 1,49	1,47 a 1,48	1,47 a 1,5	1,5
Resistencia a la tracción	24-50	17-52	24-76	35-70
Alargamiento hasta rotura	30-100	8-80	5-55	10-40
Absorción de humedad	1,5 a 2,8	0,9 a 2,4	0,6 a 2,0	1,0 a 3,0

Tabla 1.

Los plásticos basados en resinas de poliéster (Polietilentereftalato, PET), se elaboran desde 1941. En los años sesenta se utilizarían para películas de 8 mm, y al poco tiempo también como soporte para cintas magnéticas de audio y vídeo. Hasta los noventa no serían plenamente aceptados por el cine profesional. Tienen muy buenas características mecánicas, presentando entre 2 y 3 veces más resistencia a la tracción, y hasta 10 veces más resistencia al desgarro que el triacetato.

### 3. Soportes de Celuloide

Temperatura y humedad son los factores determinantes en la degradación química de los soportes. La conservación de los soportes de Celuloide, debe realizarse en construcciones aisladas, donde no haya puestos permanentes de trabajo. La ventilación es fundamental (la acumulación de gases puede llegar a ser explosiva). La climatización debe garantizar la renovación de aire, e incluso disponer de un electrogenerador propio para la ventilación.

Herbert Volkmann (antiguo presidente de la Comisión de Preservación de la FIAF), señala: «La cantidad de gases liberados por el celuloide, depende de la temperatura de almacenamiento. Reducir esta temperatura en 5° C representa una reducción del 50 % en la producción de dióxido de nitrógeno: esto es, reduciendo la temperatura de 20° C a 3° C la cantidad de gases liberados se reduce a menos de un décimo de la cantidad original»<sup>4</sup>. Partiendo de este criterio, la conservación de los nitratos se fundamenta en el control de las temperaturas y de la estabilidad en el almacenamiento.

El celuloide es mucho menos sensible al exceso de humedad que los acetatos; sin embargo, humedades muy bajas aceleran la contracción y reducen la resistencia mecánica, mientras que humedades superiores al 50-55 % HR ponen en peligro la conservación de los colorantes (teñidos, estarcidos) utilizados en las películas.

Por su peligrosidad y por la rapidez con que se desarrollan los procesos de contracción, los archivos fundamentan la preservación de las películas basadas sobre celuloide, en su reproducción en soportes de seguridad; sobre este aspecto, Jesper S. Johnsen, señala que, adecuadamente conservados, muchos originales de celuloide perdurarán más que los duplicados en soportes de acetato que fueron obtenidos desde originales nitrato<sup>5</sup>.

### 4. Triacetatos de celulosa plastificados.

Estos soportes de seguridad constituyen el grueso de las colecciones cinematográficas; no sólo conservan el cine originalmente realizado sobre acetato sino, además, mayoritariamente, las películas filmadas sobre otros soportes se conservan reproducidas sobre triacetato.

Los investigadores del Image Permanence Institute<sup>6</sup>, han denominado «punto auto catalítico» a la situación en que la energía liberada por la degradación, basta para mantener el proceso sin necesidad de aportación de calor exterior. Se considera que esta situación constituye un punto sin retorno en la degradación. Utilizando un pequeño programa informático, también desarrollada por el IPI, el «Preservation Calculator», es posible hacer predicciones sobre el número de años que tardará el material en alcanzar el punto irreversible.



Rollo de copia positiva de unos 300 m de longitud y 10 min de duración útil.



**Incremento de la durabilidad en función del descenso de la temperatura a 45% HR**

° C	Años	Incremento	° C	Años	Incremento	° C	Años	Incremento	° C	Años	Incremento	° C	Años	Incremento
20	50	–	15	95	13	10	182	27	5	360	54	0	729	113
19	57	7	14	108	15	9	209	30	4	414	62	–1	842	132
18	64	7	13	123	17	8	239	33	3	476	72	–2	974	163
17	73	10	12	140	20	7	273	37	2	548	84	–3	1127	179
16	83	12	11	160	22	6	314	46	1	632	97	–4	1306	208
Elaborada con datos obtenidos del «Prediction Calculator» del Image Permanence Institute												–5	1516	–

Tabla 2.

Esta tabla permite observar cómo, aproximadamente, cada 5° C de descenso en la temperatura se duplican las expectativas de durabilidad del material y que, también aproximadamente, cada 5° C se duplica el incremento de durabilidad que supondría la bajada de otro grado más en la temperatura de conservación.

La inflamación de los triacetatos sólo se produce por encima de los cuarenta0° C de temperatura y, además, el plastificante más utilizado, el trifenil fosfato, es un muy eficaz retardador de llama; así, estas películas arden peor que muchos otros materiales de archivo y el plastificante tiende incluso a extinguir las llamas en la película.

La degradación del triacetato actúa contra las emulsiones; pero tanto las gelatinas como la imagen de plata de las películas en blanco y negro, son más estables que el triacetato; en contrario, los colorantes utilizados para las emulsiones cromogénicas son más inestables que el plástico y, además, son muy sensibles a la acción de la degradación acética.

#### 5. Acetatos propionato y butirato.

Aunque sean mucho más sensibles a la humedad, la conservación de estos ésteres mixtos puede realizarse junto con los triacetatos; pero es importante considerar que casi todas las películas que emplearon estos plásticos, eran soportes de paso estrecho (16, 9'5 y 8mm) y que las deficiencias de humedad tienen mayores efectos sobre estas películas estrechas.

La temperatura de inflamación es tan elevada como en los triacetatos pero, al utilizar otros plastificantes, su conservación tendría que realizarse bajo sistemas parecidos a los utilizados para la documentación sobre papel.

#### 6. Poliéster.

La estabilidad química de los soportes de poliéster (PET) parece muy superior a la de otros plásticos utilizados en el cine. Si se atendiera exclusivamente a las necesidades de conservación de los sopor-

tes, las películas y cintas fabricadas sobre PVC o poliéster, podrían ser adecuadamente mantenidas en las temperaturas, humedades y condiciones de seguridad aceptadas para los archivos de papel.

## 7. Las capas sensibles.

En la cinematografía fotoquímica se han utilizado 3 medios para el registro de imágenes y sonidos: la propiamente fotoquímica, la magnética y la imbibición o estampación.

La cinematografía nació y se desarrolló sobre sistemas que registraban y fijaban la imagen modificando haluros metálicos, sensibles a la luz, situados en suspensión en una capa de gelatina. El medio fotográfico también se utilizaría para el registro de sonido pero serían los registros magnéticos, basados en la modificación de la orientación magnética de partículas de óxidos o metales, aglomeradas dentro de una capa de resina artificial, los que protagonizarían el gran desarrollo de los sistemas de registro, dejando el sonido fotográfico para la reproducción en copias. La impresión mediante moldeo, imbibición o estampación sólo es posible en la confección de reproducciones, siendo las copias Technicolor y los discos gramofónicos sus representantes más caracterizados en la cinematografía de salas.

## 8. Emulsiones fotográficas

En esta tecnología, imagen y sonido se registran en el interior de una o varias capas de gelatina que contienen los materiales fotosensibles y distintos tipos de filtros y productos para la formación del color.

## 9. Gelatinas

Las características de las gelatinas resultaron imprescindibles en la fabricación de películas. Permitieron realizar recubrimientos flexibles, resistentes y muy finos (incluso inferiores a 1  $\mu\text{m}$ ), aptos para contener distintos productos –desde los haluros de plata hasta las soluciones para la formación del color–, además son muy transparentes y estables, y su índice de refracción coincide con el de los plásticos del soporte.

La velocidad, y la capacidad, para absorber y ceder humedad que poseen las gelatinas (fundamental durante el procesado fotográfico, en el que pueden llegar a absorber varias veces su peso de agua), se constituiría en el elemento determinante para que –pese a ser un producto muy costoso– resultasen insustituibles en la fotografía. Las gelatinas son un material estable, incluso más estable que los soportes; pero esa tendencia a absorber humedad también se convertiría en su principal punto débil. Almacenadas en condiciones de humedad elevada y a temperaturas solo relativamente altas, las gelatinas pueden perder sus características mecánicas, llegando, incluso, hasta a deshacerse.

La combinación de temperaturas y humedades elevadas, representa una amenaza más destructiva en ambientes mal ventilados. En esa situación, los microorganismos –bacterias y hongos, inevitablemente presentes en el ambiente, procedentes, por ejemplo, de la respiración humana– encontrarán en las gelatinas un alimento de primera calidad, colonizándolas y deteriorando irreversiblemente su transparencia. La doctora Nieves Valentín y su equipo<sup>7</sup>, demostrarían que la proliferación microbiológica se disparaba con las deficiencias en ventilación y remitía rápidamente al restablecerse la ventilación adecuada.

## 10. Blanco y negro

La cinematografía fotoquímica funciona sobre la capacidad de ennegrecerse bajo la acción de la luz que presentan algunos metales, como la plata. Naturalmente, actuando sobre ese principio de ennegrecimiento, todas las imágenes que pueden obtenerse serán, por lo menos inicialmente, en blanco y negro. Y a la transformación de ese blanco y negro en imágenes en color se ha dedicado más de la mitad de los esfuerzos realizados para desarrollar la reproducción fotográfica de los colores.

## 11. Conservación de la imagen de plata

Cuando se termina el procesado de una película en blanco y negro, la plata metálica que forma la imagen se ha convertido en un magnífico material de conservación.

La plata es un metal estable y con poca propensión a combinarse. La oxidación y la acción de la luz producen diversas reacciones pero, en una emulsión correctamente procesada y en las condiciones en que se encuentra la plata metálica, dentro de la gelatina de una película revelada, estas reacciones carecen de importancia.

Las películas con imagen en blanco y negro, podrían conservarse indefinidamente en almacenes situados en condiciones aptas para documentos en papel, etc. si no fuera por la degradación de los soportes, que, como elemento más delicado, son los que fijarán las exigencias de conservación para esos materiales.

Las películas en blanco y negro con soportes de acetato necesitan de climatización artificial, en almacenes muy estables, en los que se realice un mínimo de 6 renovaciones completas de aire al día.

Para fijar las condiciones de humedad relativa y de temperatura, es necesario atender a las características de uso a que se destina cada elemento conservado. Así, tanto los elementos de blanco y negro como los de color, se pueden clasificar en 3 grupos:

- a. Elementos de preservación para los que sólo puede plantearse una conservación a plazo indefinido y no se prevé usos que comporten riesgo de daños. Es decir: negativos originales y de cámara, duplicados de preservación, copias de proyección que sean el material más original conservado o copias procedentes de las reproducciones de estreno, así como otros elementos que puedan aportar información para restauración de la película.
- b. Elementos máster para reproducción de copias de acceso y copias de uso restringido, para los cuales es necesario admitir frecuencias de uso relativamente altas con un cierto nivel de riesgo en cada uso. Es decir: duplicados destinados a la obtención de nuevas copias, copias de proyección reservadas para proyecciones especiales y muy controladas, y copias clasificadas como «en reserva» por existir otras en uso.
- c. Elementos de acceso que, como materiales consumibles, están destinadas a usos que, inevitablemente, conllevan un cierto riesgo de producir daños irreversibles en las copias.

Las películas, en blanco y negro o en color, gravemente afectadas por la degradación acética –que ya han atravesado el «punto auto catalítico» de la degradación–, constituyen una excepción para lo descrito arriba. Para estas películas, la única posibilidad de preservación a largo plazo radica en la congelación, para lo cual deben ser sometidas a un proceso de reducción de la humedad y acondicionadas en envases herméticamente sellados.

## 12. Conservación de películas de color

La cinematografía ha utilizado colorantes de casi todos los tipos (entre ellos algunos de los más inestables) y los ha introducido en las películas por múltiples sistemas. Los colorantes se han utilizado para modificar la transparencia de la película (teñidos, estarcidos, retículos), para cambiar la imagen de plata por una imagen monocroma (virados) o bicroma (dobles virados en sistemas sustractivos), para imprimir la imagen en las copias (imbibición) y, por último, en los sistemas cromogénicos, para formar durante el procesado una triple imagen de color, absolutamente proporcional a las formadas inicialmente, en blanco y negro, durante la filmación.

En general, los colorantes utilizados para teñidos, estarcidos y virados, así como para la impresión del Technicolor, son productos razonablemente estables; pero sus sistemas de elaboración no eran

lo suficientemente consistentes y es imposible de determinar las tonalidades exactas de los colores introducidos en cada copia, discriminándolas de los desvanecimientos y modificaciones que pudieran derivarse de malas prácticas o de envejecimiento.

Los colorantes más inestables se utilizan en los sistemas cromogénicos y la conservación de estos colorantes constituye el problema más grave de la cinematografía actual. Cualquier alteración, incluso no muy intensa, en una sola de las capas de color, desvirtúa completamente la imagen. Esos colorantes son muy sensibles a la degradación acética. Las temperaturas y humedades elevadas deterioran las imágenes cian o amarilla, mientras la imagen magenta es muy sensible a la luz. La obtención de tres duplicados de separación sobre soportes de poliéster, es una solución muy cara para este problema pero es técnicamente segura; pero, incluso utilizando este procedimiento, seguirá siendo necesario conservar, aparte, la información exacta sobre los colores creados para cada película, tal como los procesaron en las copias de estreno.

### 13. Emulsiones magnéticas

En la producción de emulsiones magnéticas se ha utilizado una gran variedad de resinas plásticas –en general, nunca informadas por sus fabricantes– así como tres materiales sensibles: óxidos metálicos, agujas de metal y cristales de metal evaporado.

En general, las resinas son productos estables y se «relacionan bien» con óxidos y partículas metálicas. Una cinta magnética, con soporte de poliéster o de PVC, podría conservarse adecuadamente en las condiciones de un archivo para papel.

Los óxidos metálicos tienen un comportamiento agresivo con el triacetato, acelerando su degradación y, dado que el almacenamiento a temperaturas inferiores a 8° C puede provocar la separación del lubricante (antiadherente) y la resina, para las películas que combinen triacetato y emulsión magnética no existe un método seguro de conservación.

## Tres. Conservar el conocimiento

### 1. El peso de las tradiciones

El profesor Lino García Morales<sup>8</sup>, realizando un planteamiento práctico de su concepción sobre la conservación evolutiva, introduce un concepto sumamente expresivo: «El tiempo... la dimensión que pasó»; concepto que proporciona un encuadramiento del preservacionismo cultural especialmente importante para la conservación de aquellas obras que fueron creadas con materiales o en situaciones absolutamente contingentes o, como ocurre en la cinematografía, para obras cuya creación, acceso y conservación están condicionados por las características de los materiales, procedimientos y equipos utilizados en su reproducción.

Plantear la preservación en un tiempo distinto –futuro– al de la creación, permite enfrentar la situación de obras creadas mediante reproducciones y que deben ser preservadas, también, mediante reproducciones, sin disponer de todos los materiales y sistemas originalmente utilizados; materiales y sistemas de los que –sobre ya no estar disponibles– podemos tener un conocimiento insuficiente –porque sus datos nunca no han sido correlacionados para la preservación patrimonial– o deformado por tradiciones culturales que parten de suponer la existencia de un original único.

### 2. Características de los materiales

Los materiales que fueron creados bajo criterios industriales y económicos, deben considerarse sometidas a un constante e incierto proceso evolutivo. Así, como se ha señalado, los fabricantes nunca comunicaron la introducción de variaciones de espesor en los soportes de acetato; variaciones que seguramente se derivaban de cambios en los procedimientos de fabricación, pero que nunca fueron



consideradas atendiendo a su posible influencia –negativa o positiva– sobre la conservación.

De manera similar, periódicamente, los fabricantes han ido variando características en las emulsiones. Por ejemplo, Kodak mantuvo la denominación «Eastman Plus-X Panchromatic Negative 5231», durante más 50 años pero modificó sus características en varias ocasiones; esas modificaciones/mejoras se indicaban en sucesivas ediciones de las hojas de características técnicas del producto, pero este tipo de documentación, destinada a los técnicos de cámara y de laboratorio, todavía no ha recibido atención suficiente en los archivos culturales. El primer trabajo publicado sobre este tema, lo fue en 1990, cuando Harold Brown, jefe técnico del archivo del BFI y presidente de la Comisión Técnica de la FIAF, presentó un brillante estudio<sup>9</sup> sobre las posibilidades que ofrecen las marcas marginales, y otras características técnicas de los materiales, para facilitar la identificación de las películas.

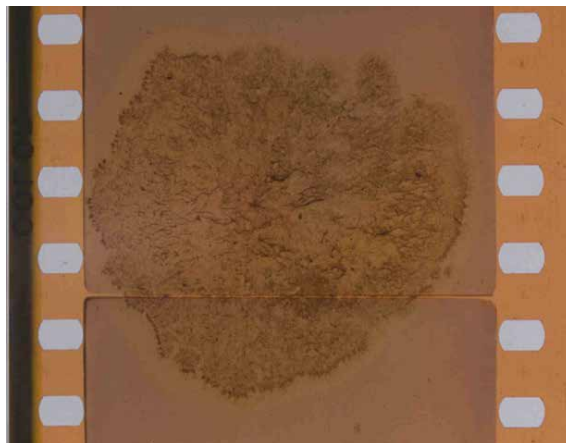
Con herramientas teóricas de este tipo se puede ir mucho más allá de la identificación de las películas. En los márgenes de los soportes y en los bordes de los fotogramas, aparecen múltiples códigos y huellas de reproducción –introducidos por los fabricantes de película o producidos por la maquinaria durante el procesado de cada elemento– que aportan (que podrían aportar si se recopilasen y correlacionasen con la preservación) informaciones únicas, sobre aspectos tan diversos como la sensibilidad de los originales, las fechas o las técnicas de reproducción del material estudiado, etc.

En la época actual, cuando tanto la industria como muchos archivos culturales están entrando en la realización de reproducciones sobre sistemas de archivos de datos, cada vez puede ser más dañino continuar sin dedicar atención a la recogida y organización de todo este tipo de informaciones.

### 3. Versiones y elementos

Reproducir para preservar el uso no es algo que tuvieron que inventar los archivos. Desde su inicio, la industria descubriría que el número de copias de buena calidad que pueden obtenerse desde un negativo, es muy limitado.

Repetir, incluso varias veces, la filmación del negativo para cada escena o para toda la película –sistema que ya utilizaron los Lumière para sus



Colonia de hongos sobre fotogramas encuadrados en una cola de protección.



Esquema macrofotográfico de la sección de una película de copia, filmada y procesada, mostrando las capas de color y los filtros y capas adherentes y de protección.

primeros temas– fue la respuesta inicial a la necesidad de prolongar la vida útil de los originales y de disponer de negativos de calidad, aptos para la exportación a diferentes mercados.

En los años veinte del siglo pasado (y, de nuevo, en los cincuenta para el color), se desarrollaron emulsiones especiales, de grano fino y bajo contraste, aptas para reproducir/duplicar, cuantas veces fuera preciso, el negativo original ya montado.

Por otro lado, la amplitud del comercio cinematográfico –incluso, aunque sólo se considere el fotoquímico– impondría la aparición de otra serie de versiones, con variaciones de imagen y de sonido, elaboradas mediante duplicación o directamente en las copias de proyección, dobladas en distintos idiomas o reproducidas en soportes de paso estrecho o sin color, etc., destinadas a diferentes áreas lingüísticas o a circuitos secundarios o, simplemente, más baratos.

Concebir la estructura material de las obras cinematográficas como compuesta por un negativo original que se reproduce sobre múltiples copias –estructura que podría ser una traslación aceptable del esquema de «original manuscrito»–, es una proposición absolutamente irreal.

En las «tablas de carga» de la base de datos «Arcadia», creada por la Filmoteca Española para catalogación de sus materiales, aparecen 16 clasificaciones de versiones que requieren de la existencia de un material «máster» de imagen fotoquímica, original para cada versión; más, naturalmente, de un «número muy competente» de versiones dobladas a idiomas o reproducidas sobre sistemas de película (soportes o formatos) diferentes al original.

Simultáneamente, el aumento de la complejidad en todas las áreas técnicas (rodaje, duplicación, distribución) ha llevado a la multiplicación de los tipos de material que, de una misma obra, pueden llegar a los archivos. En las tablas de la base «Arcadia», ya mencionada, se describen hasta 68 tipos de material distintos, todos los cuales pueden contener elementos singulares –originales– pertenecientes a la obra o relacionados con su preservación. En dicha bd, estos materiales aparecen agrupados en seis tablas: negativos de imagen y de sonido, originales reversibles, materiales de cabeceras y efectos, copias de trabajo y de exhibición, y elementos descartados o no utilizados.

#### 4. El original en cada momento

Sin duda, la cinematografía es una industria y, en cada época, los cineastas tienen que desenvolverse con los medios que les proporciona esa industria; pero, también en todo momento, los cineastas siempre han dispuesto de una, más o menos extensa, batería de posibilidades técnicas y, lo más importante, han adaptado y utilizado esas posibilidades de acuerdo a sus propios criterios.

Así, al igual que en cualquier otro sector del patrimonio cultural, en la preservación audiovisual, para valorar, organizar y reproducir el acceso de los elementos conservados de cada obra, estos deben ser considerados atendiendo a los materiales y sistemas empleados en su realización pero, simultáneamente, también a las costumbres, tendencias, ideología, necesidades, etc. de sus realizadores.

Y entender que, dado que una obra puede existir sobre múltiples versiones, con variaciones importantes en las imágenes y sonidos que la conforman, es posible que en unas y otras versiones se hayan adoptado decisiones distintas, incluso en ocasiones claramente erróneas o defectuosas, que también será necesario conservar.

Desde los puntos de vista del Patrimonio Cultural, no existe la posibilidad de realizar reproducciones masivas –por ejemplo: digitalizaciones– para preservación. Las reproducciones de preservación sólo pueden hacerse una a una, atendiendo a las características y singularidades propias de cada caso.

Luciano Berriatúa, al presentar la reproducción de la versión inglesa de «Chimes at Midnight / Campanadas a medianoche», señalaba: «Lo más importante ha sido reproducir el etalonaje, las sombras,

los contrastes elegidos por Welles, sin dejar que criterios técnicos actuales recreasen la obra y modificasen el trabajo». Este criterio expresa, clara y rotundamente, la única posibilidad existente para la conservación del Patrimonio Audiovisual: averiguar cómo se han construido los elementos de imagen y sonido que aparecen en la obra, reproduciéndolos con la máxima fidelidad y conservando –intactos– los materiales localizados y utilizados como originales en esa, nueva, reproducción. Porque, muy posiblemente, cuando se desarrollen nuevas investigaciones y aparezcan y se puedan interpretar datos nuevos, habrá que volver a los elementos originales conservados para reproducirlos con las nuevas ideas.

#### Notas

<sup>1</sup> En esta parte se utilizan elementos de: A. del Amo: «Clasificar para preservar». Cineteca Nacional de México, Filmoteca Española. México, D. F., 2007.

<sup>2</sup> Fernando Catalina y Alfonso del Amo: «Los soportes de la cinematografía/Motion Picture Film Stock», Filmoteca Española, edición bilingüe, Madrid, 1999.

<sup>3</sup> Elaboración propia, a partir de datos obtenidos de J. A. Brydson: «Plastics Materials», Butterworth Scientific, 1985.

<sup>4</sup> Volkmann, Herbert: «The structure of cinema films». En: *Preservation and restoration of moving images and sound-Chapter 1*. FIAF, Brussels, 1986.

<sup>5</sup> Jesper Stub Johnsen: «From condition assessment survey to a new preservation strategy for The Danish Film Archive». In: Dan Nissen, Lisbeth Richter Larsen, Thomas C. Christensen & Jesper Stub Johnsen: «Preserve then show». Copenhagen: Danish Film Institute 2002. ISBN 87-87195-55-0, pp. 115-124.

<sup>6</sup> Ver, entre otras publicaciones:

P. Z. Adelstein, J. M. Reilly, D. W. Nishimura and C. J. Erbland: *Stability Of Cellulose Ester Base Photographic Film: Part I - Laboratory Testing Procedures* (SMPTE Journal, May 1992); *Part II-Practical Storage Considerations* (SMPTE Journal, May 1992); *Part III-Measurement of Film Degradation* (SEMTE Journal, May 1995); *Part IV-Behavior of Nitrate Base Film* (SMPTE Journal, June 1995); *Part V-Recent Findings* (SMPTE Journal, July 1995).

J. L. Bigourdan and J. M. Reilly: «Effectiveness of Storage Conditions in Controlling the Vinegar Syndrome». In «Les enjeux du 3ème millénaire». C. S. T.-C. N. C. Paris, 2000.

<sup>7</sup> Ver: Nieves Valentín, Rafael García, Óscar de Luis y Shin Maekawa: «Microbial Control in Archives, Libraries and Museums». In *Restaurator*, n.º 19, pp. 92-114. SAUR. Munich, Germany, 1998.

Ver también; Nieves Valentín: «Assesment of biodeterioration process in organic materials. Control methods». International Conference on Conservation and Restoration for Archive and Library Materials, Erice, 22-29 April 1996.

<sup>8</sup> Ver: Lino García Morales: «Conservación evolutiva. El tiempo... la dimensión que pasó». En: [http://www.academia.edu/8141968/CONSERVACION\\_EVOLUTIVA\\_EL\\_tiempo\\_la\\_dimensi%3%B3n\\_que\\_pas%3%B3](http://www.academia.edu/8141968/CONSERVACION_EVOLUTIVA_EL_tiempo_la_dimensi%3%B3n_que_pas%3%B3)

<sup>9</sup> Harold Brown: «Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification». FIAF. Bruselas, 1990.

#### Nota autor

Alfonso del Amo García, ha sido jefe de la Sección de investigación de fondos fílmicos de la Filmoteca Española, también ha sido jefe de la Comisión técnica de preservación de la FIAF y miembro del GAMMA European Research Group of Film Archives and Laboratories, ha participado en redacción del Plan Nacional de Preservación Cultural del s. xx, y publicado diversos libros y artículos sobre conservación y catalogación cinematográfica.



Cine Avenida, Gran Vía, Madrid. Arqto: José Miguel de la Cuadra-Salcedo. Fotografía: 1953, Archivo Pando, IPCE.



# Las salas de cine en España. Evolución histórica, arquitectura y situación actual

**Jesús Ángel Sánchez García**

Universidad de Santiago de Compostela.

Investigador responsable del «Inventario y selección de salas cinematográficas» (IPCE, 2014)

jesusangel.sanchez@usc.es

## Resumen

El desarrollo de la arquitectura cinematográfica en España logró a lo largo del s. xx una de las cifras más altas de salas en activo entre todos los países europeos. Desde los pabellones cinematográficos y salones de variedades de comienzos de siglo a las grandes salas de los años cincuenta a 60, el negocio del cine desplegó una gran variedad de locales estables en los que se adoptaron los estilos de mayor novedad –en especial Art Nouveau, Art Déco y racionalismo–, con el fin de destacar los edificios en el paisaje urbano, e incluso convertirlos en reclamos para atraer al público. Este patrimonio arquitectónico, que fue clave para la modernización de la sociedad y las ciudades españolas, forma ya parte de la historia social del s. xx, como manifestación de la que en su momento fue la principal actividad de ocio colectivo.

## Palabras clave

Cines, arquitectura, patrimonio, s. xx, modernidad.

## Abstract

Such was the development of cinema architecture in Spain during the course of the 20<sup>th</sup> Century that the country boasted one of the highest number of functioning movie theaters in Europe. Founded on travelling cinemas and music halls in the early part of the century, the Spanish cinema industry eventually saw the emergence of a wide variety of permanent facilities, among them the large halls of the 1950s and 60s. Those buildings adopted the latest architectural trends, chief among them Art Nouveau, Art Deco and modernism, with the aim to stand out in the urban landscape and ultimately to attract people to venture inside. This architectural heritage, which played a key role in the modernising of Spanish society and its cities, is now an integral part of 20<sup>th</sup> Century social history, a manifestation of what was the most popular form of mass entertainment at the time.

## Keywords

Movie theaters, architecture, heritage, 20<sup>th</sup> Century, modernity.

Hubo una vez un país en el que existieron más de 8000 salas de cine. La España del año 1965, con 8193 salas en activo, alcanzaba la cifra más alta de cines registrada en todo el s. xx, una de las mayores, además, entre los principales países europeos. De las grandes ciudades a los pueblos, de las potentes cadenas exhibidoras a los empresarios que gestionaban su única sala como un negocio familiar, de los recintos con aforos por encima de las 1500 localidades, las catedrales del cine emplazadas en Madrid, Barcelona y capitales de provincia, a los estacionales cines de verano, en solares cerrados por tapias y con sillas de tijera, el negocio del cine había conseguido desplegar un variado abanico de locales que mostraban, sin género de dudas, la preponderante e indiscutible posición que todavía disfrutaba entre las manifestaciones de ocio colectivo.

Desde luego nada hacía presagiar este éxito en los primeros años del siglo, a la vista de los precarios inicios de un espectáculo relegado como relleno entre los números de variedades, o a encontrar un hueco entre las atracciones ambulantes de feria. Pero lo cierto es que desde el año 1900 a las décadas centrales del siglo el auge de los locales de cine fue sobrepasando el ámbito de los edificios permanentes y construidos ex-profeso, la arquitectura cinematográfica propiamente dicha, para extenderse

a las proyecciones realizadas en cafés, teatros, plazas de toros, salones de bailes, sociedades recreativas y culturales, asociaciones y sindicatos obreros, colegios, locales parroquiales, poblados mineros, colonias industriales, hoteles, balnearios, e incluso domicilios particulares. Teniendo en cuenta este diversificado panorama, el declive y desaparición de las salas de cine del s. xx, iniciado precisamente en torno al año 1965, sólo puede calificarse como una extinción de tintes dramáticos. Y más desde la perspectiva actual, cuando son menos de un centenar los cines comerciales de pantalla única que permanecen en uso, últimos ejemplares de una tipología que contribuyó de manera decisiva a la modernización de la sociedad y las ciudades españolas, pero que hoy se ha visto prácticamente erradicada de los centros urbanos y sustituida por los complejos multisalas alojados en las instalaciones comerciales de las periferias.

### **Evolución histórica y arquitectura de las salas de cine**

Superada la novedad de las primeras presentaciones del cine, las que a partir del año 1896 habían acogido recintos escénicos como los teatros y teatros-circo, pero también cafés y otros establecimientos comerciales, es conocido que las exhibiciones cinematográficas comenzaron a introducirse en los locales de espectáculos en vivo más populares. En torno al año 1900 fueron sobre todo los cafés cantantes y salones de variedades, cuyos cosmopolitas nombres –Varietés, Trianón, Apolo, Kursaal, etc.– aportaban un claro guiño a locales de referencia situados en París, Londres o Berlín. De su paso por estos recintos de transición, el negocio del cine asimiló recursos formales y publicitarios para denotar las primeras salas estables (Pérez Rojas, 1987), las que todavía portarán el prestigioso nombre de teatro, pero también el más a la moda de «salón»: Teatro Fontova de Calonge (1900), Salón Cataluña de Ribes de Freser (1900), Teatro Folies Bergère de Barcelona (1903), Teatro Santarúa de Carreño (1903) (imagen 1), Sala Mozart de Calella (1904), Salón Imperial de Sevilla (1906), Petit Palais de Madrid (1907), Salón París de A Coruña (1908), etc.

Otra parte del material genético incorporado a la formalización de las primeras salas de cine provenía de un ámbito bien distinto, el de las arquitecturas efímeras, en este caso por medio de las barracas y pabellones cinematográficos. Pese a su desaparición y olvido, fueron estos locales provisionales un soporte preferente para la temprana recepción de las novedosas formas del *Art Nouveau* internacional, constatando la vinculación entre modernismo y salas de cine que venía marcada desde la compartida cronología en su origen y eclosión (Sánchez García, 2013). Los pioneros de la exhibición cinematográfica, muchos habituados a la actividad ambulante por las ferias, pudieron ensayar en estos pabellones los reclamos visuales y sonoros para atrapar la atención del espectador urbano, abarcando desde los



Imagen 1: Teatro Santarúa de Carreño, 1903.  
Fotografía: Jesús A. Sánchez García (2014).

proscenios decorados con estucos y pinturas a los órganos de feria, carteles y voceadores que convertían el tratamiento externo de estas evolucionadas barracas en una especie de anuncio tridimensional para destacarlas entre el variopinto cortejo de tiouvivos, casetas y kioscos de los enclaves centrales del paseo y el ocio en las principales ciudades (Navascués Palacio, 1976; Rocha Aranda, 2009: 445-448).

Conviene tener en cuenta que el marco legal, con los requisitos fijados en las normativas de 1885 y 1908 para los recintos de espectáculos no permanentes, exigía un tipo de construcción exenta, con indudables ventajas frente a la ubicación entre medianeras de los salones de variedades, pero también un sencillo reparto de localidades, con un patio al que sólo se podía añadir un nivel más elevado. Los materiales permitidos, como la madera, las columnas de hierro, las lonas o las planchas de zinc, se enmascararon con los motivos decorativos a la última moda, como atestiguan las viejas fotografías que reflejan estos pabellones –Cinematógrafo Marcet de Barcelona (1903), Cinematógrafo Truyol de Palma de Mallorca (1903), Royal Cosmograph de Antonio Sanchís y Gran Cinematógrafo Modernista Leonés de Águeda García instalados en Gijón, Oviedo y Avilés en 1903, Pabellón de Antonio de la Rosa en Sevilla (1905), Cinematógrafo Farrusini y Palacio de Proyecciones de los Jimeno en Zaragoza (1905), Pabellón Modernista de Ramírez de Aguilera de Córdoba (1905), Coliseo Ena Victoria (1906) y Coliseo del Noviciado (1907) en Madrid, Pabellón Valle de Badajoz (1906), segundo y tercer Pabellón Lino de A Coruña (1906 y 1914) (Figura 2), Pabellón Pascualini de Málaga (1907), Real Cine Rocamora (1909) y Petit Palais Sanchís (1910) en San Sebastián, entre otros.

El aspecto ligero y festivo de los pabellones cinematográficos fue inspirador a la hora de significar algunas salas de teatro y cine estables, especialmente en aquellas fachadas presididas por el motivo del gran arco que cobijaba la entrada principal –Teatro Campos Eliseos de Bilbao (1902), Cinematógrafos Bohemia (1910) y Excelsior (1911) de Barcelona, Salón Olimpia de Bilbao (1905), Pabellón Iris de Avilés (1909), Salón Moderno de Salamanca (1909), Cine Moderno de Málaga (1913), Cine Royalty de Madrid

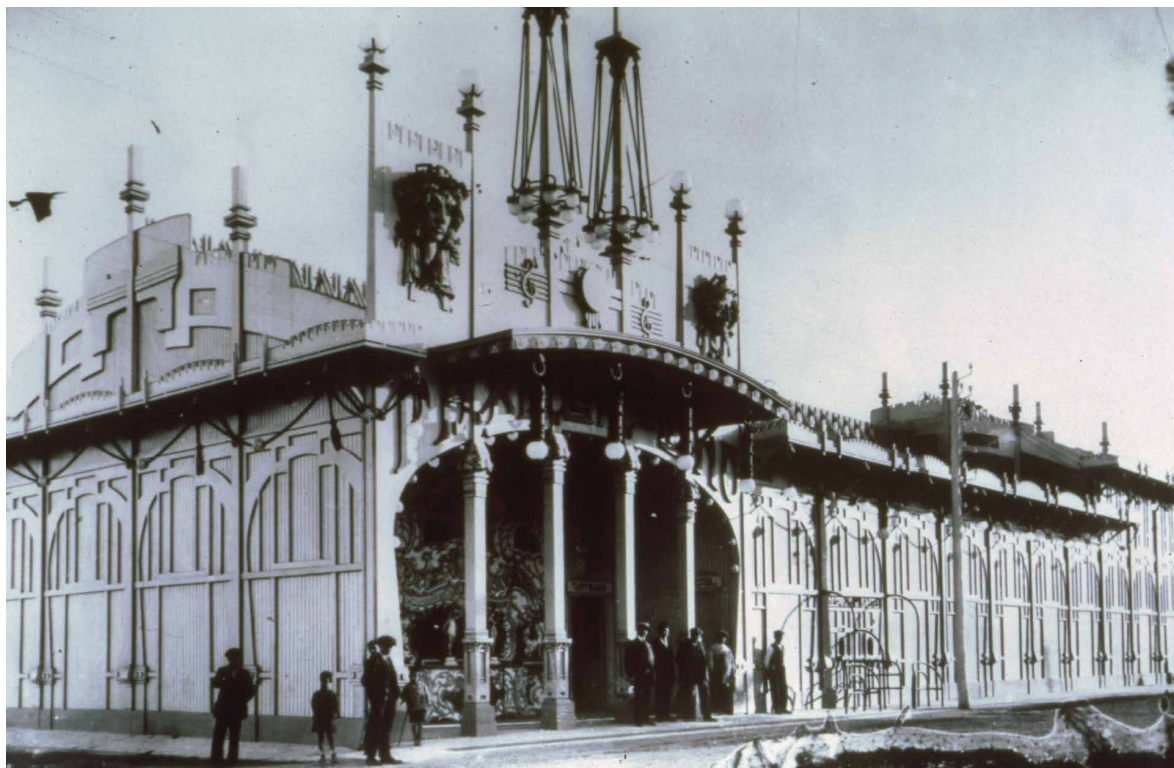


Imagen 2. Pabellón Lino de A Coruña, 1914. Cabo Villaverde y Sánchez García (eds.)(2012). Cines de Galicia. A Coruña: Fundación Barrié, p. 83.

(1914) o el primer Pabellón Narbón de Santander (1916)–, y en general en las vistosas decoraciones modernistas de los interiores –Cinematógrafo Diorama (1902) y Cinematógrafo Belio-Graph de Barcelona (1904 y 1906), Cine Picarol de Badalona (1911)–, entre las que descollaba la surreal ambientación como una gruta de la Sala Mercè de Barcelona (1904), en la que colaboró Antonio Gaudí.

La superposición de las tendencias de la arquitectura ecléctica finisecular con el *Art Nouveau* en auge llegó hasta los primeros cinematógrafos permanentes, a partir de los años 1905 a 1908, en conexión con el cambio en las estrategias comerciales, al imponerse el alquiler de películas y la más rápida rotación de copias, que favorecieron la sedentarización de los locales del nuevo espectáculo. Aunque las salas todavía mantuvieran los nombres de «teatro», «pabellón» o «salón», estos flamantes «cinemas» se resolvieron ya como edificios con fachadas de piedra, ladrillo o cemento, alternando las composiciones modernistas derivadas del mencionado gran arco central, que en ocasiones se sustituyó o completó con una marquesina de hierro y vidrio, con las soluciones tradicionales desde los teatros del s. XIX, al abrir un número impar de huecos y recurrir a ejes verticales marcados por elementos clasicistas como columnas o pilastras.

Estas primeras salas, en las que el cine todavía convivía con actuaciones de variedades, repartían sus localidades diferenciando las entradas de General –bancos–, y Preferencia –sillas o butacas–, a las que podían añadirse, como herencia de la tradición teatral, algunas líneas de palcos. Los graves siniestros con víctimas mortales, como los incendios del Cinematógrafo La Luz de Villareal y del Teatro Circo de Bilbao en 1912, derivaron en mayores exigencias constructivas, recogidas en el Reglamento de Espectáculos de 1913, que establecía fábricas de piedra o ladrillo para los muros medianeros y de separación del escenario con la sala, cabina de proyección aislada, armaduras metálicas, o un número mínimo de puertas de salida y escaleras independientes. Desde los locales más sencillos a los más suntuosos, a lo largo de los años 10 puede detectarse un indisimulado deseo de los empresarios por ganar protagonismo urbano y marcar distancias con respecto a los humildes orígenes de un espectáculo que ahora necesitaba conquistar al público burgués en exigencias como la comodidad de las localidades, la espaciosidad de vestíbulos y salones de fumar o descanso, o el confort en aseos, calefacción y ventilación. La cuidada estética con la que comenzaron a revestirse unos cinematógrafos ya incorporados a los enclaves más céntricos no fue ajena al objetivo de transmitir una imagen elegante y de gusto, que hiciera propaganda de la respetabilidad y buen tono del espectáculo que se ofrecía en su interior –Cine Alhambra de Zaragoza (1911), Ideal Cine (1911) y Salón Fregoli (1912) de Barcelona, Teatro Cervantes (1911) y Cine Doré de Madrid (1912 y 1923)–.

Los años de la Gran Guerra vieron alzarse los primeros «templos» para el cine, recintos monumentales promovidos en la etapa de prosperidad de un país que había evitado el desastre bélico, y como respuesta al creciente éxito de público ante la maduración alcanzada por el cine mudo. La consolidación industrial y de la narrativa fílmica en las grandes producciones de aquellos años podría trasladarse a la amplitud y solidez conquistadas por las nuevas salas, organizadas según la tradicional secuencia direccional de espacios de recepción, sala y pantalla, pero ahora solucionadas en volumen mediante las resistentes estructuras metálicas y de hormigón armado. Pese a las críticas de Teodoro Anasagasti, que en 1919 todavía aludía a las inercias y falta de definición propia de los locales para el cine –«El cinematógrafo, aún en mantillas, carece de carácter. Los salones donde se albergan son teatros, o, a lo más, construcciones híbridas, como los primeros automóviles, remedos de los carruajes» (Anasagasti, 1919; García Morales, 1993)–, los nuevos materiales estaban modificando irreversiblemente el corazón de las salas de cine gracias a la disposición de balcones o anfiteatros cada vez más desarrollados sobre el patio de butacas, lo que también estimuló la simplificación de las localidades al desplazar a esos niveles superiores las antiguas entradas de General. Frente a las evocaciones historicistas y excesos ornamentales de los aristocráticos teatros-cine, últimos representantes de un compromiso con la tradición de los teatros decimonónicos, la tendencia hacia la funcionalidad más acorde con las condiciones técnicas de las proyecciones progresaba en rasgos como la desaparición de los palcos, al imponerse las plateas «a la americana», o la reducción en el tamaño de las dependencias accesorias. Aquella misma etapa aportó una interesante renovación estilística, puesto que al margen del eclecticismo, en especial la tendencia del llamado estilo francés moderno, se desarrollaron las corrientes derivadas de la Secesión austríaca y los regionalismos, rasgos presentes en algunos proyectos del propio Anasagasti, entre los que sobresale el Real Cinema de Madrid (1920), con su aforo de 2500 butacas, comparable a los grandes cines europeos y americanos, presidido por su distintiva torre-faro de esquina (Pérez Rojas, 1986).



Al igual que había ocurrido durante la fase del *Art Nouveau*, la circulación de fotografías y planos de salas a través de las revistas ilustradas, desde las generalistas a las especializadas en arquitectura, sin olvidar la publicación de las primeras monografías dedicadas a la arquitectura de los cines –*Cinemas* (1909) de Eugène Vergnes, *Theatres and Motion Picture Houses* de Arthur S. Meloy (1916), *Theater und Lichtspielhäuser* de Paul Zucker (1926)–, ayudaron a difundir las nuevas orientaciones en la arquitectura teatral y cinematográfica internacional. Sin incurrir en los excesos neobarrocos de los grandes palacios del cine norteamericanos, los ecos de los más emblemáticos recintos internacionales se plasmaron en cines realmente lujosos y de notorio protagonismo urbano como el Palacio Bellas Artes de San Sebastián (1914), Cine Alhambra y Salón Teatro Olympia de Valencia (1915), Cine Ideal de Madrid (1916), Coliseo Albia de Bilbao (1916), Apolo Cinema de Ceuta (1916), Cines Royalty (1916) y Odeón (1917) de Vigo, Cine Robledo de Gijón (1917), Cine Ideal de Barcelona (1920), segunda Sala Narbón de Santander (1922), Gran Kursaal de San Sebastián (1922), Pathé Palace (1923) –«la catedral de la cinematografía»– y Coliseum (1923) –publicitado como «el mejor cine de Europa», con orquesta de 28 profesores y comodidades como las mesitas de té en los palcos (Munsó Cabús, 1995: 82-90)– ambos en Barcelona, Ideal Cinema de Alacant (1925) (imagen 3), Sala Pathé de Sevilla (1925), etc. Entre los cosmopolitas nombres adoptados en esta etapa, es muy reveladora la generalización del epíteto «Moderno», pero también los de «Nuevo», «Novedades» o «Ideal», en otra muestra de la modernización y ambición de unas salas que estaban desbordando los equipamientos habituales en las capitales de provincia para comenzar a hacerse presentes en las poblaciones y villas de mediana entidad –Cine Kursaal de Reus (1908), Teatro Cinema Moderno de Alcázar de San Juan (1909), Cinema Diana en Vilanova i la Geltrú (1910), Salón Pérez de Utiel (1911), Gran Salón Imperial de Sabadell (1911), Salón Villagarcía (1912), Cine Ideal de Olot (1912), Salón Moderno de Don Benito (1914), Cine Coliseum de Montcada i Reixac (1916), Salón Victoria de Maó (1917), Cine Sarasate de Los Arcos (1920), Salón Teatro Clarín de Soto del Barco (1921), Salón Apolo de Miranda de Ebro (1921), Cine Colón de Picassent (1925), Cine Apolo de Pola de Lena (1928), etc.



Imagen 3: L. Roisin: Cine Ideal de Alacant, 1925. Tarjeta postal. Colección Jesús A. Sánchez García.

El número de salas que se abrieron en España en los años veinte duplicó con creces las existentes al comienzo de la década, pasando de 1818 en 1925 a 4338 en 1930 (García Fernández, 2002: 224), todavía con una dominante presencia del eclecticismo, al que, como peculiaridad nacional, acompañaron las opciones historicistas del Renacimiento y el Plateresco, o las más vernáculas inspiraciones regionalistas. Lo cierto es que las imágenes de progreso y modernidad asociadas al espectáculo cinematográfico no tardaron en dejar atrás aquellas miradas nostálgicas y dar paso a las tendencias más vanguardistas, como se demostraría con la rápida asimilación del multiforme estilo *Déco* a partir de su puesta de largo en la «Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes» de París en 1925.

En pleno auge del *Déco*, la novedad del cine sonoro añadió desde el año 1929 un nuevo condicionante técnico para la depuración de unas salas en las que la desfasada ornamentación interior perjudicaba las exigencias acústicas. El nuevo reglamento sobre construcción de edificios de espectáculos aprobado en mayo de 1935 seguía insistiendo en las condiciones de seguridad en cuanto a salidas a la vía pública, anchos de escaleras y pasillos, distancia entre filas de butacas e instalaciones de calefacción y ventilación, si bien lo más determinante eran las obligaciones de disponer asientos fijos, con todas las localidades numeradas, salas en rampa para garantizar la perfecta visibilidad, o la prohibición de emplazar ningún cuerpo dedicado a otros usos sobre los volúmenes de sala y escenario en los locales de aforo superior a 500 plazas, lo que iba a favorecer tanto la edificación de cines exentos como el diseño de fachadas exclusivas para sus inmuebles; las terrazas de los cinematógrafos podrían emplearse para proyecciones, siempre que se tuvieran en cuenta unas medidas mínimas en sus escaleras, en tanto que todavía se admitía la instalación de barracas y pabellones de cine.

Los nuevos ritmos y armonías del jazz, en tiempos de la popularización de los primeros musicales producidos por Metro, Warner y RKO, con sus espectaculares escenografías (Pérez Rojas, 1990: 18), encontraron su paralelo arquitectónico en las dinámicas composiciones del *Déco*. Asumido como primer estilo de arquitectura cinematográfica internacionalmente reconocible, un lenguaje formal diferenciado que garantizaba el protagonismo urbano, buena parte del éxito del sofisticado *Déco* se debió a la asociación con los ideales de elegancia y refinamiento dominantes hasta entrados los años treinta, cuando España acusó el impacto de la crisis de 1929. Versión amable y aceptable de las vanguardias, la nueva estética reinterpretaba motivos de la *Secession*, Cubismo y Futurismo, en fachadas presididas por los característicos perfiles escalonados y superficies limpias animadas por estilizadas geometrificaciones. El cine, entronizado como espectáculo de masas entre las nuevas pautas de sociabilidad, fue campo preferente para su expansión (Pérez Rojas, 1990: 507-520), acercando a cualquier ciudad un abanico de formas que podían evocar las imágenes más utópicas de las metrópolis modernas –Cine San Carlos (1928) y Coliseum (1932) de Madrid, Cine Roxy de Gijón (1932), Teatro Cine María Lisarda Coliseum de Santander (1933), Cines Capitol (1931) y Rialto de Valencia (1936)–, depuradas versiones de los cines parisinos y británicos –Cine Fantasio de Barcelona (1931), Cine Savoy de A Coruña (1931), Cine Roxy de Valladolid (1936)–, arquitecturas-reclamo, con guiños maquinistas y ecos del *streamlined* americano –Cine Ortega de Palencia (1937), Gran Cine Ortigueira (1940), Gran Teatro de Lugo (1940)–, o las inspiraciones más eclécticas, e incluso exóticas –Teatro Nuevo Cinema de Torre vieja (1925), Cine Central de Cartagena (1926), Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera (1928), Cine Góngora de Córdoba (1932), Monumental Cinema Sport de Melilla (1932) (Figura 4), Teatro Josefina de Muros de Nalón (1935), Cine Callao de Ferrol (1935)... etc. El Cine Capitol o edificio Callao de Madrid, al compás de los nuevos tiempos en su comercial combinación de hotel, oficinas, apartamentos y cinematógrafo, encarna una de las realizaciones más interesantes por la adaptación que Eced y Martínez Feduchi lograron del expresionismo de Mendelsohn a un exigente emplazamiento urbano, sin olvidar los brillantes juegos de luces, exteriores e interiores, que en adelante sellarán el marchamo de una verdadera arquitectura publicitaria (Figura 5).

El Racionalismo vino a consolidar el papel de los cines como soporte para las nuevas iconografías de la modernidad, con hitos como la elección de los cinematógrafos para el tema del II Concurso Nacional de Arquitectura en el año 1931, o el número monográfico dedicado a los cines por la revista *Nuevas Formas* en 1935 (Muñoz Fernández, 2011: 244). Sin embargo, de forma similar a lo ocurrido en el panorama internacional, fueron contadas las obras en las que se profundizó en las soluciones más radicales en cuanto a las posibilidades constructivas del hormigón armado o los planteamientos volumétricos y fun-



Imagen 4: Antonio Passaporte: Cines Callao, Capitol y Casa de la Prensa, 1927-1936. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca del Patrimonio Histórico, n.º inventario LOTY01208.



Imagen 5. Monumental Cinema Sport de Melilla, 1932. Tarjeta postal. Colección Jesús A. Sánchez García.

cionales de espacios: Teatro Cine Echezarreta de Ordizia de Domingo Unanue (1928) (imagen 6), Cine Barceló (1931) de Luis Gutiérrez Soto y Cine-Teatro Fíguro de Madrid por Felipe López Delgado (1931) –saludado en la revista *A. C.* como «la primera sala de espectáculos de España que se ha llevado a cabo dentro de los principios que definen de el G. A. T. E. P. A. C.» (*A. C.*, n.º 5, 1932)–, Salón Cinema Goya de Zaragoza por Ignacio Mendizábal (1932), Cine Ercilla de Bermeo por Pedro de Izpizúa (1934), Cinema Salón de Beasain (1935), Cinematógrafo Actualidades de Bilbao por Ignacio María de Smith (1935), Málaga Cinema de Antonio Sánchez Esteve (1935), Teatro Cine Aranda por Alfonso Fungairiño (1935). Para la mayoría, la opción racionalista se limitó a una copia epidérmica de la abundante circulación de proyectos, adoptando rasgos formales entre los que los ojos de buey o los remates curvos y barandillas metálicas, siguiendo modelos de la construcción naval, tuvieron amplia recepción –Gran Coliseo de Fuenmayor (1931), Cinema Ferrol (1932), Cine La Llama de Mieres (1934), Cinema La Rambla de Terrassa (1935), Salón Cine de San Esteban de Gormaz (1938)–. La funcionalidad en el diseño interior de las salas fue generalizando las plantas desarrolladas en abanico o convergentes hacia la pantalla, concentrando en



esa blanca superficie toda la atención de unos espectadores ajenos a los complejos cruces de miradas de los antiguos teatros (Fernández Muñoz, 1988: 277). La divulgación de soluciones del ámbito internacional en las revistas españolas se certifica con el comentario sobre el cine Universum de Mendelsohn en el número de *Arquitectura* correspondiente a febrero de 1929.

Concluido el dramático paréntesis que marcó la Guerra Civil, el régimen franquista enarboló la reacción ante esta arquitectura racionalista de los años treinta como uno de sus ejes programáticos, aunque nunca se llegara a definir una verdadera alternativa basada en los modelos de estilo imperial o escurialense. La incapacidad de concretar una arquitectura propia (Bonet Correa, 1981: 11-46), se tradujo en simplificaciones volumétricas y escurtas citas clasicistas para unas salas de cine que ahora ostentarán los patrióticos nombres de «Victoria», «España» o «Imperial», junto al más reiterado de «Avenida». En líneas generales cabe valorar que la del estilo fue una cuestión secundaria frente al recurrente formato, sobre todo para los edificios ubicados entre medianeras, a un sencillo volumen de nave sobre el que era factible anteponer una fachada-telón, a veces un mero soporte para las carteleras y rótulos, con la característica peineta de remate escalonada (imagen 7), en lo que claramente debía leerse como una pantalla desde la que codificar y proyectar una mínima retórica arquitectónica.

La etiqueta de «generación *Déco*» aplicada al versátil grupo de arquitectos que dominó la arquitectura de los años treinta a 40 (Fullaondo, 1994: 240-246; y 1995: 307-328), permite comprender la persistencia del *Déco* más allá de la Guerra Civil, tanto en obras paralizadas durante la contienda como en los proyectos fieles a fórmulas de probada solvencia –Teatro Cine Sanjuán de Écija (1940), Gran Teatro de Lugo (1940), Cine Imperio de Toro (1941), Cine Avenida de A Coruña (1941), Cine Alcázar de Pamplona (1942), Cine Fantasio de Navia (1943), Cine Barrueco de Zamora (1943), Cinema Radio de Vigo (1943), Salón Cinema de O Valadouro (1945), Cine Ideal de Brañosera (1945), Cine Alameda de Laredo (1947), Cine Colón de Ribadeo (1949), etc.

Las más escasas derivaciones del Racionalismo –Cine Avenida de Pamplona por Víctor Eusa (1943), Cine Aramo de Oviedo por los Somolinos (1944), Cine Cervantes de Borja por Santiago Lagunas (1946), Cine Modelo de Zarautz por Félix Llanos (1952)– se diluyeron entre el academicis-



Imagen 6: Cine Echezarreta de Ordizia, 1928.  
Fotografía: Jesús A. Sánchez García (2014).



Imagen 7: Cine Avenida de Miranda de Arga, 1957.  
Fotografía: Jesús A. Sánchez García (2015).



mo e historicismos dominantes, en un monótono panorama del que también se evadieron los últimos edificios regionalistas –Cine Regio de Tudela (1943), Cine Albéniz de Málaga (1945), Cine Juan Yagüe de San Leonardo de Yagüe (1945), Teatro Cine Fraga de Vigo (1948), Cine Mahía de Brión (1949), Cine Herrero de Tarazona (1951), Cine Solvay de Siero (1954), Teatro Cine Monumental de Los Santos de Maimona (1956), etc.

Los intereses económicos de la burguesía más adpta al régimen, la que encontró en el cine un negocio seguro, explican el enorme auge en la construcción de salas para un espectáculo indispensable a la hora de recuperar las distracciones de una sociabilidad normalizada (Benet, 2012: 177), y por ello controlado por la doble censura civil-católica, y protegido con sistemas como el doblaje o las licencias de importación de filmes extranjeros (Gubern, *et al.*, 1995: 189-203). Los miles de cines que articulaban un sector declarado como «industria básica para la economía nacional» –4490 salas en 1956–, se hicieron omnipresentes en una geografía que abarcaba desde los cines de estreno con emplazamientos singulares en parcelas exentas o de esquina en los principales nodos y ejes de expansión urbana –Cine Aliatar de Granada (1942), Cine Avenida de Torrelavega (1945), Windsor Palace de Barcelona (1946), Teatro Colón de A Coruña (1948), Cine Avenida de Palencia (1955), cines Emperador (1951) y Triánón (1953) de León, Cine Astoria de San Sebastián (1961)–, a los cines de barrio y reestreno y, sobre todo, los humildes cines de pueblo, entre los que cabría significar casos como el de Camprodon (Girona), donde sus 3 cines –Rigat, Casino y Montblanc–, llegaron a ofrecer un aforo total para 1600 plazas, cuando el pueblo contaba con 1500 vecinos.

Los cambios normativos que permitieron los cines integrados en bloques de viviendas –Cine Gran Vía de Zaragoza (1943), Ideal Cinema de Torrelavega (1955), Teatro Amaya de Vitoria-Gasteiz (1955), Cine Montecarlo de Sabadell (1961)–, o en patios interiores de manzana –Palacio Cinema de Palma de Mallorca (1943), Cine Florida de Fraga (1948), Cines Norte (1953), Latino (1954) y París (1957) de Zaragoza, Cine Samoa de Valencia (1961)–, refrendaron el interés de los promotores inmobiliarios por contar con unos locales que, además de minorar los riesgos de inversión, servían como emblemas de prestigio y modernidad (Fernández Muñoz, 1988: 275). La reflexión arquitectónica encontró otra salida, superada la fase de mayor rigor de la autarquía, en los proyectos de recuperación o enlace con la modernidad a través de las articulaciones volumétricas, superficies acristaladas en la zona central de las fachadas, o el tratamiento expresivo de los materiales –Cine Palafox (1954) y Gran Teatro Fleta (1955) de Zaragoza por José de Yarza García, Cine Los Ángeles de Santander por Francisco de Asís Cabrero (1957), Cine Liceo de Barcelona por Antoni de Moragas (1959), Cine Felgueroso de Langreo por Juan José Suárez Aller (1959) (Figura 8). El contraste no podía ser mayor con la pervivencia de las últimas barracas, o incluso de los exhibidores ambulantes, como testimonian los recorridos del manresano Abdón Santesmases por Mura y otros pueblos de la comarca del Bagès hasta los años setenta.

Las últimas grandes salas abiertas en plena etapa del desarrollismo urbanístico, con aforos supe-



Imagen 8: Cine Felgueroso de Langreo, 1959.  
Fotografía: Jesús A. Sánchez García (2014).

rando las 1500 plazas, pantallas gigantes y plantas ovaladas adaptadas a formatos panorámicos como el cinemascope o el vista-visión –Cine Astoria de San Sebastián (1961), cines Novedades (1961), Regio Palace (1962), Urgel (1963), Fémima (1965), Palacio Balañá (1965), Verneda (1966) con 1900 localidades y Venecia (1968) de Barcelona, cines Stadium (1960) y Rívoli (1964) de L'Hospitalet de Llobregat, Cine Riazor de A Coruña (1965), cines San Blas (1963) y Garden (1970) de Madrid– ofrecen una engañosa apariencia de vigor para una arquitectura cinematográfica que ya transitaba por el camino hacia una presencia urbana cada vez más anodina con la inserción en las especulativas promociones inmobiliarias. Otra señal podría advertirse en las fachadas de los grandes cines de las décadas anteriores, que ahora se ocultaban tras las inmensas carteleras pintadas que se impusieron en los años cincuenta a 60. Lo cierto es que a partir de 1965 la llegada de la televisión, combinada con la posibilidad de desplazarse en automóvil para buscar otras modalidades de ocio, o para ver las películas de estreno en las poblaciones importantes, fue letal, sobre todo para los pequeños cines de pueblo. A esta primera crisis se unió, en los años ochenta y 90, el cierre o transformación de las salas urbanas de una pantalla en minicines. La cifra de 1307 salas clausuradas en sólo 5 años, entre 1985 a 1989, cuando desaparecieron el 42 % de las que estaban activas, es más que elocuente acerca de lo sucedido. De los cines de Arte y Ensayo autorizados en 1967, reservados para locales de menos de 500 localidades, a los minicines de los ochenta, se escalonaron una serie de alternativas que finalmente han terminado por sucumbir ante los grandes megaplex en los centros comerciales y de ocio, con su minimalista sucesión de cajas negras (Ramírez, 1998).

### Situación actual

Pese al enorme interés tipológico, y la mencionada importancia cuantitativa de este conjunto de arquitecturas para el cine, resulta llamativo el escaso número de recintos que hasta la fecha han sido declarados BIC o que figuran incluidos en los inventarios y catálogos de patrimonio autonómicos. En estrecha relación con el acelerado proceso de cierres y derribos acaecido en las últimas décadas (imagen 9), parece evidente que el de los cines es todavía un tema pendiente de conocer y valorar entre la arquitectura y patrimonio del s. xx.

A diferencia de lo ocurrido en otros países, los inventarios de salas cinematográficas abordados en España se habían limitado hasta la fecha a iniciativas autonómicas, ya fuera con la finalidad de establecer una primera figura de tutela (Fernández Gutiérrez y Álvarez Espinedo, 2014), ya como proyectos de investigación (Terrón Reynolds, 2010; Cabo Villaverde y Sánchez García, 2012). La carencia de un inventario exhaustivo de la arquitectura cinematográfica conservada en España se ha abordado por el Instituto del Patrimonio Cultural por medio del *Inventario y selección de salas cinematográficas* (Sánchez García y Calvo Mosquera, 2014), enmarcado dentro del Plan Nacional de Patrimonio del Siglo xx, en lo que, a estas alturas del s. xxi, no sólo ha buscado identificar las salas en uso, tanto explotadas por exhibidores privados como gestionadas por ayuntamientos, diputaciones, comunidades autónomas o fundaciones, como las más numerosas que están cerradas o reutilizadas, con todo el abanico de situaciones posibles en cuanto a sus valores de integridad y autenticidad.

Entre lo más llamativo del panorama actual cabe destacar que, según los datos cinematográficos correspondientes a 2015, entre los 679 locales de cine y 3558 pantallas existentes todavía se mantenga en activo un meritorio grupo de cines comerciales de pantalla única, ya menos de un centenar de salas, repartidas la mayoría por poblaciones de mediano y pequeño tamaño. Últimos representantes de aquella tipología monosala que dominó el sector de la exhibición en el s. xx, ahora se han convertido en resistentes frente a las nuevas pautas de ocio y consumo cultural, con casos tan excepcionales como el Cine Moderno de Caseres, funcionando en un pueblo de 300 habitantes gracias al tesón de su propietario Javier Escarcelle Puchol, el mismo que lo puso en marcha en el año 1951, sin haber conocido ninguna interrupción en esta longeva andadura.

Entre las salas mejor conservadas, todavía podemos disfrutar de muestras suficientes para evocar el eclecticismo de los salones y teatros-cines de los años diez a veinte –Teatro-Cine Cortés de Almoradí (1908), Cine Velasco de Astorga (1911)–, los acordes de fastuosidad arquitectónica de los cines en los años dorados del «mudo» y el «blanco y negro» –Cine Doré de Madrid (1923), Cine Coliseum de Bar-



Imagen 9: Cine Barrueco de Zamora, 1943. Fotografía: Jesús A. Sánchez García (2014).

celona (1923), Cine Central de Cartagena (1925)–, las sugestivas estilizaciones *Déco* –Teatro Casino de Puerto de Vega (1931), Cine Monumental de Melilla (1932), Cine Metropól de Valencia (1934)–, los locales de la posguerra, con su diversificado abanico desde el lujo urbano a la dignidad de los cines de pueblo –Cinema Elíseos de Zaragoza (1944), Cine Béaz de O Barqueiro (1947), Cine Colón de Cangas de Onís (1952), Cine Ideal de Cuéllar (1956)–, o los últimos destellos de modernidad hasta los años sesenta y 70 –Cine Felgueroso de Langreo (1959), Cine Navas de Alicante (1979).

La condición de los cines como un patrimonio vivo, refugiado en las últimas salas en activo, se aprecia en prácticas como la estrategia de compartir películas que el Cine Flotats de Tornabous sigue practicando con el cercano local de Barbens, intercambiando las bobinas al escalonar los horarios de proyección, tal como se hacía en cientos de cines de pueblos durante los años cuarenta a 50. Narrar las vivencias ligadas a los cines, a veces en el trance mismo de sus cierres, ha sido el objetivo de trabajos audiovisuales como el documental *La última proyección*, promovido en 2014 por el colectivo artístico Fuera de Campo sobre el antiguo Cine Pisa de Cornellà; los recuerdos familiares de Moncho Margareto en *Memorias de un cine de provincias*, dedicado al Cine Ortega de Palencia y galardonado como mejor corto en los premios Goya de 2011; o el reportaje fotográfico *Fila 7* de Juan Plasencia, recorriendo las últimas salas de pantalla única con el fin de captar a los propietarios y espectadores que todavía aseguran su actividad, en un retrato coral del amor incondicional al cine en tiempos de crisis.

Para concluir, es oportuno recordar que con el irreversible cierre de las salas tradicionales se han ido perdiendo también toda una serie de oficios vinculados al cine, entre los que se encontraban los taquilleros, porteros, acomodadores y encargados de bar o ambigú, que eran el personal más en contacto con el público, pero también los proyeccionistas, gerentes, viajeros de distribuidoras, laboratorios pequeños exhibidores y propietarios, personas que frecuentemente encadenaban la pasión por el cine



en generaciones que se sucedían en el ámbito familiar. La desaparición de este componente humano del espectáculo, más sensible en las pequeñas poblaciones, extiende el alcance del patrimonio del cine hacia el terreno de manifestaciones culturales encuadrables dentro del patrimonio inmaterial, ya que así habría que valorar costumbres y actividades como el control y alternancia de los proyectores en la cabina, el rebobinado de las cintas, el trasiego e intercambio de bobinas de unas poblaciones a otras, la incidencia de la censura, la publicidad de los estrenos, la pintura de carteleras... Por supuesto entre estas vertientes del patrimonio cinematográfico no se debe olvidar todo aquello que englobaba las actitudes de los espectadores y las costumbres del ritual de «ir al cine», que han pasado igualmente a la dimensión de los recuerdos y la memoria individual.

Desaparecida en la mayoría de los casos aquella actividad de exhibición que fue su razón de ser (Figura 10), clausurados o reformados como supermercados, bingos, discotecas y pubs, aparcamientos, almacenes, sucursales bancarias y locales comerciales, sobre todo tiendas de moda, la arquitectura de las salas cinematográficas integra un valioso patrimonio que sigue actuando como depósito de memoria de una de las vertientes centrales entre las manifestaciones culturales del s. xx. La expresión artística, el negocio, y sobre todo la pasión, forman parte de este patrimonio colectivo que urge reivindicar y proteger.



Figura 10. Cinema Castilla de la Horra, Burgos, 1953. Fotografía: Jesús A. Sánchez García [2014].



## Bibliografía

- ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel (ed.) (2010): *Patrimonio y Arqueología de la Industria del Cine*. Incuna. Col. Los ojos de la memoria, n.º 10. Gijón: CICEES.
- ANASAGASTI, Teodoro (1919): «Acotaciones: el cine Moderno», *La Construcción moderna*, año XVII, n.º 3, 15 febrero 1919, p. 25.
- ARQUITECTURA TEATRAL Y CINEMATOGRAFICA. *Andalucía 1800-1990 (1990)*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- BENET, Vicente J. (2012): *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- BONET CORREA, Antonio (coord.) (1981). *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra.
- CABO VILLAVERDE, José Luis, SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel (eds.) (2012): *Cines de Galicia*. A Coruña: Fundación Barrié.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, María Fernanda, ÁLVAREZ ESPINEDO, Roberto (2014): *Registro de cinematógrafos de Asturias*. Oviedo: Gobierno del Principado de Asturias-Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis (1988): *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid: El Avapiés.
- FULLAONDO, J. D. y MUÑOZ, M.ª T. (1994). *Historia de la arquitectura contemporánea española. Tomo I. Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces)*. Madrid: Kain.
- (1995). *Historia de la arquitectura contemporánea española. Tomo II. Los grandes olvidados*. Madrid: Munillalera.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos (2002). *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona: Ariel.
- GARCÍA MORALES, M.ª Victoria (1993). «Un nuevo edificio en la ciudad: el cinematógrafo». En *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA)*, Cáceres, 1990. Vol. II. Mérida: Universidad de Extremadura, pp. 973-979.
- GUBERN, R., et al. (1995), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Isaac (2015): *Historia de los cines tarraconenses. Un viaje de cine por la provincia, desde sus inicios hasta la actualidad*. Tarragona.
- MADRID, Juan Carlos de la (coord.) (1997). *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Gijón: Trea.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (1997): *Los cines de Zaragoza, 1896-1936*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.
- (2006): *Los cines de Zaragoza, 1939-1975*. Zaragoza: Elazar.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier (2011): *La arquitectura racionalista en Bilbao (1927-1950). Tradición y modernidad en la época de la máquina*. Tesis Doctoral UPV. Bilbao: UPV.
- MUNSÓ CABÚS, Joan (1995): *Els cinemes de Barcelona*. Barcelona: Proa-Ajuntament de Barcelona.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1976): «Opciones modernistas en la arquitectura madrileña», *Estudios Pro Arte*, n.º 5, pp. 21-45.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (1986): «Los cines madrileños del barracón al rascacielos». En *El Cinematógrafo en Madrid: 1986-1960*, VV. AA., Tomo II. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, pp. 69-87.
- (1987): «Sobre la arquitectura del cine en España. El cine Monumental de Melilla». En *Actas CEHA 1985. El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*. Málaga: Junta de Andalucía, pp. 275 a 290.
- (1990): *Art déco en España*. Madrid: Cátedra.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1998): «Especie en extinción. De las grandes salas cinematográficas a los multicines», *Arquitectura Viva*, n.º 60, mayo-junio 1998, p. 112.
- ROCHA ARANDA, Óscar da (2009): *El modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una opción ecléctica*. Madrid: CSIC.
- SAIZ VIADERO, José Ramón (ed.) (2009): *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine*. Santander: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel (2013): «Un desfile de máscaras. Pabellones cinematográficos y difusión del Art Nouveau en las ciudades españolas (1900-1914)». En *Actas Coup de Fouet International Congress*. Barcelona: cdf (en prensa).
- SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, CALVO MOSQUERA, I. (2014):. *Inventario y selección de salas cinematográficas. Plan Nacional de Patrimonio del siglo xx*. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España.
- TERRÓN REYNOLDS, María Teresa (2010): *El Cine y Extremadura: arquitectura, lugares y asociaciones vinculadas a su exhibición. Publicaciones y cronología*. Plan regional de investigación de Extremadura (PRI09A096). Junta de Extremadura.



Gramófono de salón, decorado en carey, con bocina dorada, principios de siglo. Fotografía: Radio Nacional.

# Los registros sonoros: un ejemplo de supervivencia

**Rosa Ariza**

Radio Nacional de España  
rosa.ariza@rtve.es

## Resumen

Indicación de los principales tipos de soportes sonoros con comentarios sobre sus características y problemas de conservación generales. Relación de las agresiones que ha sufrido este tipo de material a lo largo de su relativamente corta historia: políticas, la censura llegó incluso a destrozar los soportes; económicas, había que prestar los originales porque no había dinero para hacer copias; sociales, instalación en lugares inadecuados; culturales, trato indecente del material por usuarios sin conciencia del valor de los registros sonoros.

Reflexión sobre la inexistencia de una conciencia colectiva acerca de la importancia de la conservación del patrimonio sonoro, la falta de políticas culturales con directrices de actuación y la ausencia de un organismo que centralice esas políticas y sea un referente en cuanto a la restauración, intervención y conservación del material sonoro.

Como ejemplos de supervivencia, se ofrece un acercamiento a la situación de los principales recursos sonoros de España.

## Palabras clave

Soportes sonoros, patrimonio sonoro, conservación, política cultural.

## Abstract

The main types of sound recording mediums are indicated, with comments on their characteristics and general conservation issues. The aggressions suffered by this kind of material over its relatively short history are mentioned: political, the censorship even destroyed the mediums; economical, the originals had to be lent because there was no budget for copies; social, installation in inadequate places; cultural, dreadful handling of the material by users who were unaware of the value of the sound recordings.

A reflection is made concerning the inexistence of a collective conscience about the importance of preserving the sound heritage, the lack of cultural policies with behaviour guidelines and the absence of an institution to centralize those policies and to provide guidance regarding the restoration, intervention and preservation of the sound recording material. As survival examples, an approach is offered to the state of the sound recording resources in Spain.

## Keywords

Recording mediums, sound heritage, conservation, cultural policies.

## Presentación

Los registros sonoros son un tipo de documento muy joven, ya que nacieron hace poco más de 150 años. Hoy día la música y la información audiovisual están integradas en nuestra vida y nuestra cultura, y nos cuesta comprender que sólo forman parte de nuestra historia más reciente, la de nuestros padres y quizá la de nuestros abuelos. Y es que ¿alguna vez nos hemos planteado como sería escuchar a Mozart tocando el clave o disfrutar de las míticas interpretaciones de Paganini al violín?, o ¿cómo sería el sonido de una fiesta medieval, una misa en la época de la Contrarreforma, una obra de teatro en el s. xvii, o la voz del Rey Alfonso X, el Sabio? Habría mucha gente que gozaría escuchando a los cantantes y otros músicos que existieron a lo largo de décadas y que, al contrario de otros artistas, no han podido pasar a la posteridad, ni legarnos su sabiduría y arte. Sería asombroso y también maravilloso poder escuchar una obra de Shakespeare por los actores del s. xvi contemporáneos del autor o por los españoles del Siglo de Oro.



Imagen 1: *Fonógrafo de tres bocinas*. Fotografía: Radio Nacional.

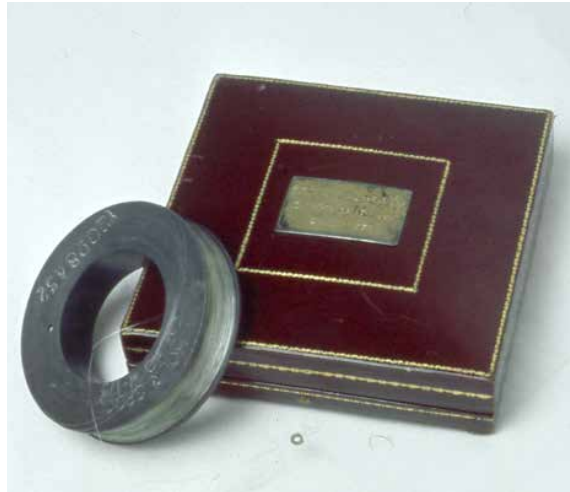


Imagen 2: *Hilo magnético*. Fotografía: Radio Nacional.

El deseo del hombre de grabar sonidos comienza a materializarse a mediados del s. XIX, época de otros muchos grandes inventos. El primer aparato de grabación de sonido fue el fononautógrafo, creado por el francés Leon Scott de Martinville, que intentaba registrar gráficamente el sonido. Después vinieron los rollos de pianola y los discos perforados y en el último cuarto del s. XIX Edison patentó el fonógrafo, aparato más antiguo de reproducción del sonido, y construyó los primeros ejemplares en los que quedó registrado este por medio de cilindros de cera. Hacia 1890 Emile Berliner inventó el gramófono y creó la primera empresa dedicada a la fabricación de discos para dicho aparato: la Berliner Gramophone Company. Esto, que supuso un paso importante porque abría nuevas formas de contener la música, de manejarla a nuestro antojo, de poder disfrutar de ella también a nuestra discreción, tuvo también algunos detractores que estaban en contra del fenómeno de grabación de discos. Incluso hubo compositores que se negaron a grabar sus músicas en ellos. En la primera grabación de la voz humana, que se llevó a cabo en casa del agente de Edison el 5 de octubre de 1888, sir Arthur Sullivan, un compositor de óperas, deja grabado este mensaje que dirige a Edison: «Estoy asombrado y algo aterrizado por los experimentos que se están realizando aquí esta noche. Asombrado con el maravilloso poder que usted ha desarrollado, y aterrizado porque pueda conservarse para siempre tanta música mala y deleznable».

Pero esta reacción, habitual ante cualquier avance científico, no tuvo muchos seguidores porque la industria discográfica se puso en marcha y su éxito fue imparable. A los discos de 78 rpm de zinc, laca o baquelita sucedieron en 1948 los discos microsurco recubiertos de acetato o de vinilo, y a estos los discos compactos que salieron al mercado en 1979 y permanecen en vigor hasta nuestros días. Conviviendo con ellos, las cintas magnetofónicas evolucionaron desde la bobina de hilo magnético de finales del s. XIX al DAT (Digital Audio Tape) de 1987, pasando por el carrete de cinta abierta, la casete y el vídeo.

A través de diversos soportes y formatos de grabación, con distintos y particulares problemas, las grabaciones sonoras nos acompañan en los viajes, en nuestros ratos de ocio, en nuestro estudio, y también en nuestros trabajos. A lo largo de décadas nos han informado, entretenido y formado.

### **Algunas particularidades de los registros sonoros**

Contenidos en diversos soportes que han evolucionado mucho con el paso del tiempo, los documentos sonoros se caracterizan en sí mismos por su gran inestabilidad, y por ser susceptibles de ser deteriorados y manipulados, tanto por los agentes físicos y el paso del tiempo, como por la agresión humana intencionada y también por la tergiversación de los contenidos, los distintos intereses de grupos de presión o los cambios de idea del creador de una obra musical, teatral o de cualquier tipo.



A las dificultades de su buena conservación por la fragilidad de los materiales en que están contenidos, hay que añadir el carácter opaco de su contenido, que es inasequible directamente y hay que acceder a él a través de un aparato de reproducción, cuyos entresijos y particularidades hay que conocer. Contenidos que no son directamente constatables, sino que hay que apreciar a través del oído y de las sensaciones que el sonido nos produce. Cuando escuchamos a través de la radio una obra de teatro o un concierto de música, estamos creando un mundo de sensaciones y una realidad que puede cambiar según la persona que interprete y la predisposición de quien esté recibiendo el mensaje.

La calidez, la proximidad que tienen los documentos de sonido no la tienen otros soportes. Si bien el goce que puede proporcionar al oyente una obra de música es muy grande y dilatado en el tiempo su disfrute, también puede ser mayor que en otras obras de arte la repulsa o el rechazo que lleguen a producir. Precisamente porque se extienden en el tiempo y alargan las sensaciones que producen en el ser humano.

Su condición de inasibles también ha facilitado mucho su difusión y transmisión sin tener en cuenta las fronteras: ni políticas, ni sociales, ni culturales. En los casos de conflictos, las radios han sido las transmisoras de información, consignas y entretenimiento. No necesitan distribución ni estar en el lugar para transmitir la noticia, simplemente que llegue la señal lo más lejos posible. En el caso de la música, como en cualquier otro arte, su lenguaje es universal.

Materiales de innegable igualdad social, permiten el libre acceso de todas las personas de forma equivalente, incluso a aquellas analfabetas o con discapacidad visual que encuentran más obstáculos con otros medios informativos, cumpliendo así una función social impagable.

### **Agresiones más corrientes**

Parece un auténtico milagro que hayan podido sobrevivir más de 100 años algunos de esos ejemplares toscos y a la vez delicados en que se realizaron las primeras grabaciones de sonido, sobre todo si se tienen en cuenta las variadas agresiones a las que han sido sometidos durante largos años. Estas pueden ser de varios tipos:

#### **1. Políticas**

La razón más importante de deterioro de los registros sonoros por motivos políticos en España fué la censura, implantada por el Régimen de Franco tras el fin de la Guerra Civil en 1939. Ejercida en un principio a través de la Sección de Censura, dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda (Orden del Ministerio de la Gobernación del 15 de julio de 1939, BOE de 30 de julio, n.º 211, pp. 4119 a 4200) y a partir de 1952, a través de la Dirección General de Información, dependiente del Ministerio de Información y Turismo (Decreto de 15 de febrero de 1952 orgánico del Ministerio de Información y Turismo).

La censura afectó a la información y a la publicación de obras escritas, espectáculos, trabajos cinematográficos y a partir de 1957, también a la edición fonográfica. Anteriormente había existido un control sobre los contenidos musicales, pero con la aparición de los familiares «vinilos» y su divulgación en espacios privados y públicos, se intensificó la lucha contra los discos comerciales. Esta censura fué una labor fundamentalmente del Estado, pero también la ejerció la Iglesia a través de sus consejos morales y las propias casas discográficas que llevaron a cabo una especie de «autocensura», que controló tanto los títulos como los diseños de las carpetas en que estaban contenidos los discos. (Valiño, 2012).

Según queda recogido en la Orden Ministerial de 6 de noviembre de 1959 (BOE n.º 278, de 20 de noviembre, p. 14 847): «Las personas naturales y jurídicas que fabriquen o expendan discos fonográficos de cualquier origen entregarán dos ejemplares de cada uno de ellos en el Ministerio de Información y Turismo, a efectos de comprobación y archivo».

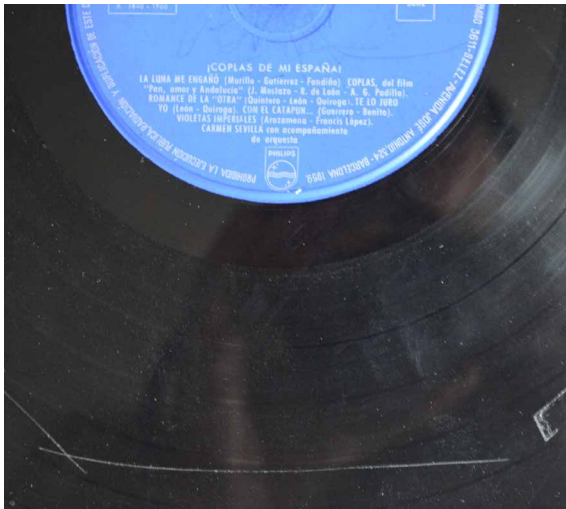


Imagen 3 y 4. Carlitos Romano. *La última copa* (interior y carpeta exterior). Fotografía: Rosa Ariza.

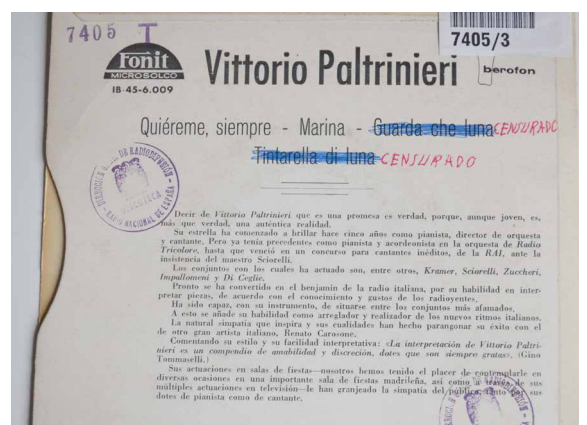
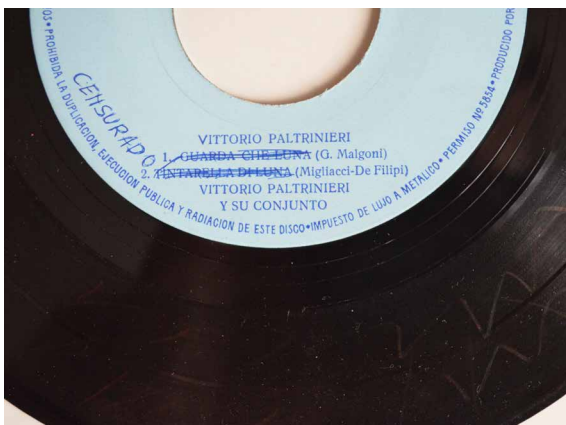
Unos días después, el 25 de noviembre de 1959, la Dirección General de Radiodifusión y Televisión remitió una comunicación a todas las emisoras de radio del Estado en la que se les comunicaba que era necesario contar con la comprobación y autorización previa de ese organismo antes de la difusión de una canción.

La censura de los discos consistía en la prohibición de su difusión pública, es decir, de la emisión radiofónica, su reproducción en espacios públicos e incluso su escucha en espacios privados. De esto se deduce que se debía impedir su edición y posterior venta. Se aplicó también a los ejemplares que ya se habían publicado y tenían censurada solo alguna de las canciones o cortes del disco. En las emisoras de radio se separaban los ejemplares censurados que estaban guardados en un lugar aparte. Si solamente tenían censurada una parte, se inutilizaba físicamente el soporte de grabación para que no pudiera ser reproducido. Los discos podían ser destrozados bien de forma permanente mediante la incisión de un punzón, bien de forma temporal con el uso de un lápiz blando o un trozo de papel celo.

A partir de 1958 existe constancia documental en Radio Nacional de la censura de los discos. En 1958 aparecen 39 discos censurados, entre los que se encuentran temas que debían sonar pecaminosos a los censores como *Sones de Asturias* interpretado por Encarnación López la Argentinita, *Regálame esta noche* de Lucho Gatica, *Es mi hombre* por Josefina Canales o *Bésame Mucho* de Consuelo Velázquez. En 1959 aumenta su número a 309 y entre ellas encontramos títulos considerados verdaderos atentados contra las buenas costumbres de la sociedad como *La última copa* de José Luis y su guitarra o *El puentecito* de Ramón Perelló. A partir de 1960 empieza su número a disminuir y ya son 244, entre ellos se encuentra *El preso número 9* en la interpretación de Ana María González o *Abrázame así* de Mario Clavell. En 1961 el número desciende a 33, con canciones francesas censuradas simplemente por ser interpretadas por Brigitte Bardot o de Lolita Garrido *Tu beso es como un rock*, otra aparece censurada porque en ella se menciona a Don Manuel Azaña. En 1962 son 24 las canciones censuradas, entre ellas *Ansiedad* en interpretación de Los Zafiros o *Esta noche me emborracho* de Carlos Acuña. En 1963 le tocó el turno a Nella Colombo y su *¿Por qué me dejas?.* A partir de 1964 y hasta 1970 no hay cons-



Figuras 5 y 6. Carmen Sevilla. *Romance de «La Otra»* (interior y carpeta). Fotografía: Rosa Ariza.



Figuras 7 y 8. Disco de Vittorio Paltrinieri, carátula y vinilo con las canciones *Guarda che luna* y *Tintarella di luna* censuradas.

tancia de discos censurados en los archivos de Radio Nacional, aunque es un hecho que la censura siguió funcionando durante esa época.

Las razones por las que se censuraba un disco podían ser de tipo político, más frecuente a partir de los años setenta que en los cincuenta o 60, aunque casi siempre son causas de tipo moral, para mantener el pecado fuera de la sociedad española. A veces las razones del censor eran tan subjetivas como las que se aplicaron a varios discos de Lorenzo González que contenían las canciones *Nunca*, *Pobre luna* o «*Quién lo va a saber*», simplemente censuradas porque tenía el cantante una voz apasionada (Rodríguez «Rodri», 2007).

A partir de los años setenta y finales de los sesenta fue muy corriente la censura política. En 1971 se censuró el disco *Sticky Fingers* de The Rolling Stones, ya que en la edición española el corte 3 de la cara B fue censurado y aparece sin sonido. En la edición original se encontraba el tema *Sister Morphine*. En 1972 fue censurado el disco de Cecilia *Dama, dama*.

## 2. Económicas

La falta de conservación y de buen mantenimiento de las grabaciones sonoras se debe, en buena medida, al alto coste de los soportes. Tanto la cinta magnetofónica como las cajas especiales y herméticas donde se guardaban eran caras y el país, sumido durante muchos años en una situación económica y social muy deteriorada, no se lo podía permitir.

Por ello, muchas de las grabaciones en cinta abierta o carrete de cinta que han sobrevivido estaban conservadas en cajas de cartón, que no cumplen de ninguna manera las más elementales normas de correcta conservación, especialmente por el riesgo de verse afectadas por el polvo, los cambios de temperatura y las plagas de insectos. A partir de los años setenta, empezamos a encontrar grabaciones que se guardan en cajas pensadas para la conservación de estos materiales tan delicados y sensibles, justo cuando la situación del país mejora en todos los aspectos.

## 3. Sociales y culturales

Esta es quizá la causa más dolorosa de todas: el desinterés absoluto por la conservación de estos materiales, tanto por los cargos de responsabilidad en empresas y Administración Pública como por los propios usuarios.

Por un lado, no hay ninguna conciencia social del interés de la pervivencia de las grabaciones en fonotecas y archivos de sonido, con lo cual, los usuarios han maltratado los soportes. En las emisoras de radio era frecuente encontrar restos de comida y bebida dentro de las carpetas de los discos o signos claros de haber sido utilizados como posavasos. Por otra parte, los responsables de las empresas no apoyaban a los archiveros que luchaban contra las prácticas de prestar los originales. La premura de la emisión radiofónica y la urgencia con que requerían la documentación los programas en directo han hecho que se tratase de una forma muy irregular los soportes. Afortunadamente, al menos en caso de la radio pública, de muchos ejemplares de música moderna y de todos los de música clásica, se hacían copias de seguridad o se conservaba un ejemplar resguardado del préstamo. En el caso de los documentos no musicales sólo se hacía en casos excepcionales, con lo que se prestaban casi siempre los originales.

La falta de consideración a las grabaciones como un bien cultural ha llevado a su uso descuidado y al deterioro grave de muchos ejemplares únicos

¿Cómo han podido sobrevivir tantos ejemplares en relativo buen estado? ¿Cómo todavía podemos escuchar voces de hace un siglo y distinguir su calidez, su cercanía, el ímpetu, la violencia verbal o la melancolía? Hay que reconocer que las grabaciones sonoras son unas supervivientes. Sin medios ni lugares idóneos para conservarlos, ¿cómo pudieron sobrevivir a temperaturas de más de 30° C en verano en la última planta de un edificio, donde por las tardes de verano era un auténtico horno y un mar de luz? Así estuvieron los fondos únicos de alguna importante institución española durante más de 20 años.

### Algunos ejemplos de supervivencia

Pese a tantos inconvenientes y dificultades como han tenido que sortear, hoy día contamos con algunos centros que albergan importantísimas colecciones de soportes sonoros conservados en buenas condiciones y observancia de adecuados criterios de conservación. Si bien la edición fonográfica es la procedencia más extendida y corriente de este tipo de materiales, son también muy numerosas las grabaciones que se han conservado en emisoras de radio, como Radio Nacional o la Cadena SER, en instituciones culturales públicas o privadas como la Biblioteca Nacional, la AECID o la Fundación Juan March, y en colecciones privadas.

- **Radio Nacional** posee una colección sonora que asciende a 902 300 soportes, conservada en unas condiciones óptimas, que se resume en este gráfico:



**A 31/12/2014**

<b>Soportes</b>	<b>Clásica/Trad.</b>	<b>Ligera</b>	<b>Palabra</b>	<b>Total</b>
Rollos de pianola	–	500		
Discos de pizarra	500	2056	15	2571
Elepés	38 746	290 903	1181	330 830
Singles	1	188 503	–	188 504
Maxisingles	–	6251	–	6251
Cintas magnetofónicas	62 439	19 380	73 776	155 595
Casetes	–	–	22 350	22 350
Dat	13 360	2227	6670	22 257
Magneto-ópticos	–	–	328	328
Videos	1349	506	–	1855
Cd's	58 925	99 163	7478	165 566
CD-ROM	–	–	3787	3787
DVD	117	894	728	1739

Todos estos soportes, salvo los rollos de pianola y los discos de pizarra, están actualmente digitalizados. Su procedencia es la producción comercial y la propia, siendo esta especialmente importante porque la conforman fondos únicos tanto musicales como de palabra.

Además posee unos fondos numerosísimos, pero mucho más incontrolados, repartidos por todas las sedes de las emisoras territoriales de RNE existentes en España. Dichos fondos están compuestos mayoritariamente por cintas magnetofónicas y discos de vinilo y se encuentran sin digitalizar.

- **La Cadena Ser.** Divide sus fondos históricos en dos categorías: música y palabra. Los fondos musicales comprenden la discoteca histórica en 3 soportes diferentes: pizarras, vinilos y discos compactos. Dicha discoteca puede ser una de las más importantes de España, al haberse ido conformando desde 1925, fecha de inicio de Unión Radio, hoy sede central de la Cadena SER. Otras emisoras SER conservan sus particulares discotecas históricas, si bien en algunos casos se han firmado convenios de cesión con universidades y centros culturales para su catalogación y almacenamiento. Toda la discoteca histórica se conserva en soporte analógico en los almacenes que la entidad tiene en Pozuelo. Paralelamente se ha creado una discoteca digital de libre acceso para toda la organización de PRISA Radio.

Respecto a la palabra, la fonoteca histórica está compuesta por unas 17 000 cintas magnetofónicas que albergan toda la producción propia de la SER, fundamentalmente dramáticos (seriales y radio-novelas), pero también entrevistas, programas, etc. En 1981 la SER comenzó a elaborar una fonoteca informativa en los diferentes soportes de cada época (cinta magnetofónica, cinta de casete, CD, DAT). Tras un proceso masivo de digitalización hoy día todos los fondos de la SER, tanto históricos como informativos, están digitalizados y se conservan los soportes físicos en los almacenes de Pozuelo.

- **Biblioteca Nacional.** La colección de registros sonoros en distintos soportes reúne unos 570 000 documentos ingresados por Depósito Legal, compra o donación. Este acervo documental de primer orden está integrado por diversos soportes: cilindros de cera, rollos de pianola, discos perforados, discos de pizarra, discos de vinilo, cintas magnéticas, cintas digitales y discos compactos.

A lo largo de los últimos años la colección de la BNE ha experimentado espectaculares cambios, relacionados con los avances tecnológicos que han acompañado el paso de los soportes analógicos

a los digitales y también con la profunda transformación que Internet ha impuesto a las industrias fonográficas y audiovisuales.

- **Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).** Creada en 2007 con los fondos, funciones e infraestructuras del Instituto de Cultura Hispánica (1945) y del Instituto de Cooperación Iberoamericana (1979). En noviembre de 1988 se creó la AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional). Paralelamente se crearon centros homólogos por Iberoamérica y capitales de provincia de España. Posee una colección de unas 2000 cintas magnéticas con testimonios de personas del ámbito latinoamericano. Poseen un gran valor documental por proceder de una época de muy pocos testimonios en el ámbito hispánico.
- **Fundación Juan March.** Posee una importantísima colección de audio y video con los recitales celebrados en la Fundación desde el inicio de su programación musical en 1975. El número de conciertos asciende a 3350. Además recoge recitales de poesía con las voces de los más importantes representantes de la literatura española.

Aunque los centros reseñados son muy destacados en el panorama de las fonotecas y custodian sus colecciones con rigor, todavía queda mucho por hacer en el ámbito de la protección del patrimonio sonoro. Quedan por investigar y analizar el estado en que se encuentran y el riesgo que corren las colecciones pequeñas. Falta legislación específica y un marco jurídico adecuado sobre su protección y conservación. Es imprescindible que se haga un inventario general de los recursos sonoros españoles y se elabore una normalización integral para su acceso, que facilite su localización, identificación y difusión. Debería existir un organismo que centralizara todos los procesos de conservación y gestión de los documentos sonoros a nivel nacional, sin dejarlos al arbitrio de los criterios dispares de las distintas administraciones y empresas. Falta un mayor reconocimiento y valoración social del patrimonio sonoro como parte fundamental del patrimonio cultural y que la política cultural se tome en serio los valores de este acervo documental.

#### **Bibliografía**

VALIÑO, Xavier (2012): *Veneno en dosis camufladas. La censura en los discos pop-rock durante el franquismo*. Lleida: Editorial Milenio.

RODRÍGUEZ «RODRI», José Manuel (2007): *Una historia de la censura musical en la radio española. Años cincuenta y 60*. Madrid: RTVE Música.

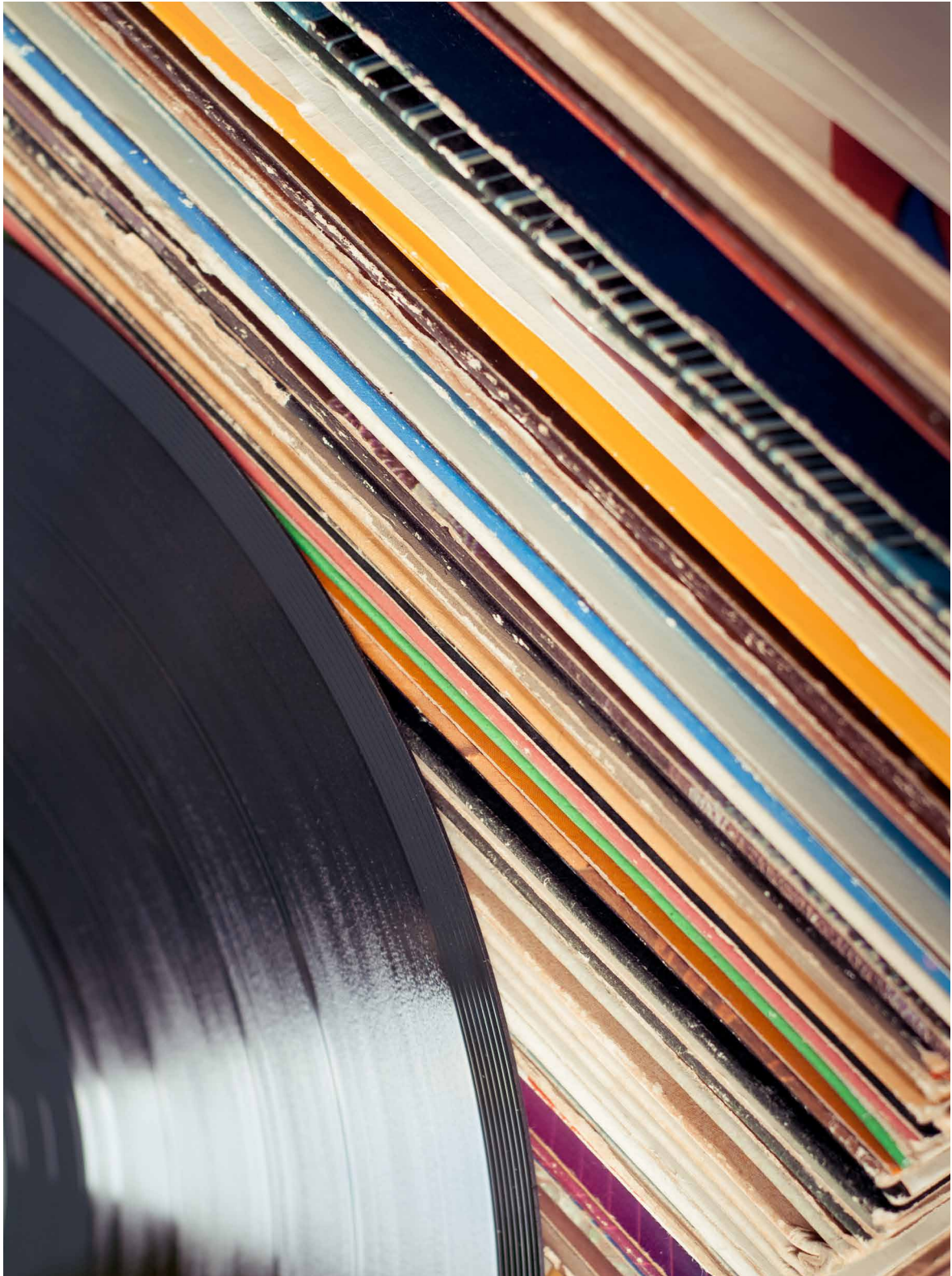


Tarjetas postales con grabaciones sonoras. Fotografía: Fernando Suárez, IPCE



Diferentes tipos de discos. Fotografía: Fernando Suárez, IPCE.





Detalle disco en vinilo y fundas.



# La iconografía gráfica en los fonogramas musicales españoles

Miguel Ángel Sánchez Domínguez

Instituto del Patrimonio Cultural de España  
mangel.sanchez@mecc.es

## Resumen

El disco fonográfico es un elemento del patrimonio cultural contenedor de música. Pero no solo contiene el patrimonio inmaterial de la misma grabación sonora, sino que su participación como parte del patrimonio del s. xx no se circunscribe a la grabación sonora y al soporte que lo contiene, tiene un aporte añadido con los contenidos gráficos que ilustran el disco, donde creadores como pintores, diseñadores, fotógrafos e ilustradores, han dejado muestras de cómo conjugar creación, vanguardia y comercialidad para dar visualización e imagen a la creación musical.

## Palabras clave

Soporte sonoro, diseño gráfico, carpeta, fonograma, ilustración, producción industrial, efímero, vanguardia.

## Abstract

The Phonographic disk is an element of the Cultural Heritage which contains music. Not only does it contain the intangible sound recording heritage, but also the disk as the physical support and the graphics, from artists such as painters, designers, photographers and illustrators who have shown how to combine avant-garde and commerciality in order to visualize and provide images for musical creation.

## Keywords

Audio Media, Graphic Design, File, Phonogram, Illustration, Industrial Production, Ephemeral, Avant-garde.

El concepto del diseño gráfico que envuelve, adorna y sirve como elemento distintivo y promocional a los fonogramas, es un elemento que tan solo dio el salto cualitativo y cuantitativo con el advenimiento del microsurco, a mediados de los años cuarenta del pasado s. xx. Desde que en 1940 el diseñador estadounidense Alex Steinweiss le propuso a los directivos de la disquera Columbia Records incorporar portadas a los discos musicales para incrementar su atractivo, el diseño ha formado parte fundamental del disco de música, pero, paradójicamente, juega un papel secundario en la historiografía sobre dicho arte, pues la atención se centra en la música, dejando de lado a los artistas encargados de transformar conceptos auditivos en visuales y estéticos.

## ANTECEDENTES EN SOPORTES FÍSICOS.

### Del cilindro Edison a la laca de 78 rpm

Los elementos mecánicos de reproducción de sonido se basaban en dos distintas formas de generarlos. Una de ellas, era la mera ejecución mecánica a través de instrumentos automáticos, como la pianola y otros que necesitaban de la participación de la ejecución humana, como el organillo. Pero si hablamos de reproducción, en lugar de ejecución, tenemos que esperar a septiembre de 1878, cuando se realiza la primera demostración en Barcelona del invento de Edison, con demostraciones de grabaciones sobre hoja de estaño de las que no han quedado muestras físicas en ningún archivo conocido. En 1885, Alexander Graham Bell rediseña el fonógrafo sustituyendo el estaño por un cilindro de cartón recubierto de cera y era el conjunto reproductor el que se desplazaba, en lugar del cilindro. Y es en agosto de 1893 cuando Enrique Hugens trae de París un fonógrafo evolucionado. Tres años después, se funda en Madrid la primera compañía fonográfica española: Hugens y Acosta.



Los primeros sistemas de reproducción mecánica del sonido eran presentados al consumidor en escuetos estuches de cartón, como los rollos de pianola y los cilindros sonoros. Fotografía: Fernando Suárez, IPCE.

Estos primeros cilindros comerciales realizados en España, siguen el patrón de los discos impresionados por Edison y Berliner: un recipiente de cartón, en algunos casos de latón, con una etiqueta adherida en la parte superior especificando el contenido e intérprete. Se realizaron grabaciones en Granada, Zaragoza, Gijón, Salamanca, Valencia, Euskadi y, principalmente, Madrid y Barcelona.

Todos esos primigenios productores etiquetaban sus discos con sencillas etiquetas circulares, pero hay casos como los de Hugens y Acosta, que con la marca Sociedad Fonográfica Española, editaban sus cilindros en latón impreso en color verde con una reproducción de una alegoría musical que decoraba los techos de su local de la calle Barquillo.

Aunque los discos fonográficos comenzaron su andadura con el s. xx, la diversidad de tamaños, velocidades de reproducción, formatos y sistemas de reproducción impidieron su difusión hasta que, a mediados de los años veinte, se acuerda el tamaño standard de 10» y una velocidad de rotación de 78 rpm. Los fonogramas de laca, conocidos habitualmente como «discos de pizarra», aunque dicho material no esté en su composición, fueron los reyes de la música grabada entre 1925 y 1948, cuando el microsurco de vinilo inicia su despegue como formato más económico, más duradero y con mayor capacidad de almacenar sonido, bien en su formato pequeño de 7» como en el grande de 12».

Es en 1939 cuando Columbia Records comienza a investigar el desarrollo de los discos microsurco de 12» y 33 1/3 rpm y descubre que las bolsas de papel usadas para los discos de laca eran tremendamente abrasivos con el nuevo formato. En una reunión de trabajo, el presidente de la compañía, Ted Wallerstein encarga al director de marketing, Alexander Steinweiss, que diseñe una forma de hacer llegar los discos a los clientes. Steinweiss y su cuñado localizan una imprenta dispuesta a realizar la inversión para adaptarse a lo que tienen pensado y es Alex quien tiene la idea de personalizar la portada con una ilustración



Los discos de laca de 78 rpm no tenían una cubierta gráfica, solamente la etiqueta adherida al disco y, en algunos casos, con unas primerizas impresiones publicitarias en las fundas de cartón. Fotografía: Fernando Suárez, IPCE.

que esté relacionada con el contenido musical y una parte trasera con la información sobre canciones, autores, intérpretes y la información legal sobre el propietario de la grabación. Así, en 1948, ve la luz *Smash Hits by Rogers & Hart*, que es el primer disco con portada personalizada, y que marcará el camino a todas las ediciones del nuevo formato en microsurco. Hasta 1973 fue el director creativo de Columbia y su forma de diseñar cubiertas fue esencial para los creadores que, en el mercado español, se encargaron de diseñar las cubiertas de los microsurcos a partir de 1953, cuando se comienzan a prensar las primeras ediciones en España de estos formatos.

## EL MICROSURCO Y LAS CUBIERTAS GRÁFICAS. Entre el concepto de arte gráfico y las cubiertas genéricas

Cuando el microsurco inicia su desarrollo en España, existen dos grandes empresas que concentran el negocio del fonograma. La Compañía del Gramófono Odeón y la Fábrica de Discos Columbia. Hay otras compañías de menor tamaño, ligadas esencialmente a empresas eléctricas, como Polydor, del grupo Siemens, Telefunken, RCA o Philips. No es hasta bien entrados los años cincuenta, cuando comienzan a florecer la discográficas españolas de capital local: Zafiro, Hispavox, SAEF. Los primeros microsurcos con cubiertas son de artistas extranjeros, como Bing Crosby, The Four Aces o Ethel Smith, pero pronto se extiende a los artistas locales. Primero con una serie de portadas genéricas, donde cambia la tipografía en función del contenido, pero con un arte gráfico común y, mas adelante, ya con cubiertas diseñadas específicamente para cada lanzamiento. Muchos de estos primeros diseños, enlazan más con el periodo vanguardista que supusieron los años treinta y sus vanguardias en España, que con la encorsetada creación de los años inmediatamente anteriores. Durante esos primeros años, las ilustraciones son una plétora de dibujos, curvas, perfiles de instrumentos, brochazos cubistas ó claramente expresionistas e incluso surrealistas. Hasta 1955, priman las orquestas sobre los vocalistas y es a partir de 1956 cuando se invierte la proporción, justo en el mismo momento en el que llega desde Francia los diseños en fotocolor que el sello de Eddie Barclay está dando marchamo a los vocalistas como ídolos. Rápidamente la producción local incorpora el fotocolor, con la RCA Española a la cabeza y los diseñadores deben adaptar sus conceptos a que la fotografía del intérprete gane presencia en detrimento del arte gráfico dibujado. En 1957 llegan los primeros discos de rock and roll con Elvis y Bill Haley a la cabeza y tan solo dos años después, la música moderna explota como dice la canción de Augusto Algueró, como una «tómbola de luz y de color». La música juvenil prende en la grandes



Las portadas genéricas fueron el primer recurso gráfico tras el nacimiento del microsurco. Fotografía: Fernando Suárez, IPCE.

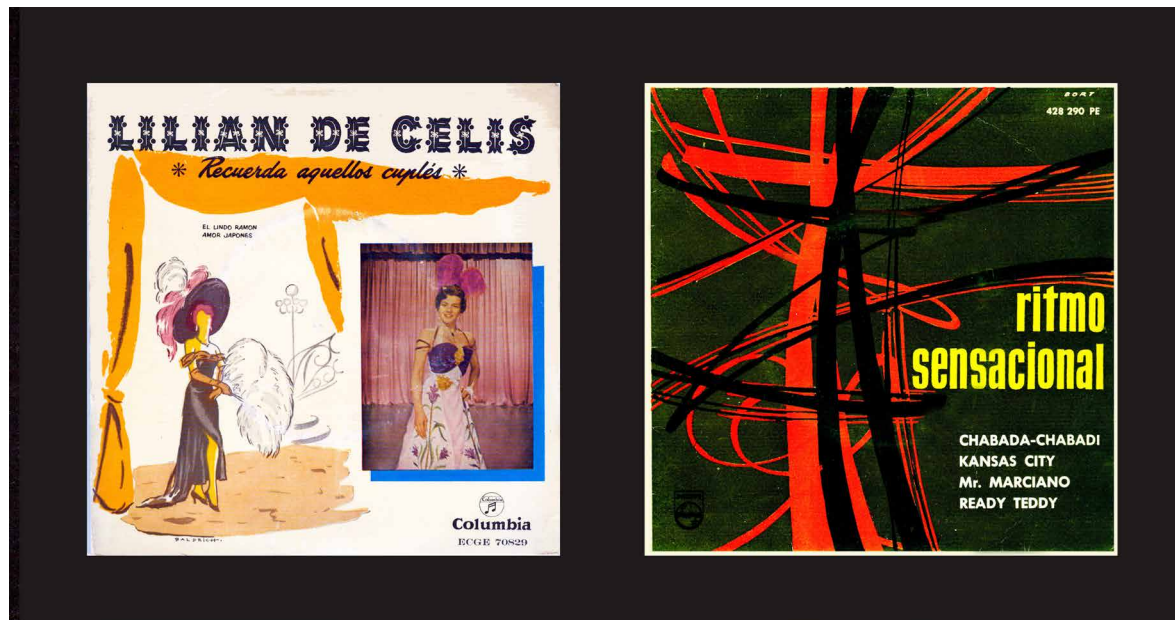


ciudades y en la costa mediterránea, donde varios veteranos franceses de la guerra del Argelia, abren las primeras *boîtes* donde se baila a Johnny Hallyday, Les Chaussettes Noires y hasta a Celentano, a pesar de ser transalpino.

En este periodo creativo, en todas las casas discográficas, el departamento de arte está formado por empleados de la casa, sujetos a nómina, que reciben los encargos de las ediciones españolas junto a las ediciones foráneas de las casas matriz y, así, encontramos dos vías de trabajo en estos primeros años del diseño gráfico asociado al fonograma. El primero de ellos viene dado por la influencia de los creadores extranjeros. Los equipos de diseño adaptan las cubiertas al mercado español y ese trabajo termina por influir en los diseños que se realizan para los artistas locales. Siguiendo la línea editorial, como ya hemos dicho son escasas las portadas en esos primeros años donde aparecen los intérpretes de las canciones, sino que, generalmente, son composiciones artísticas, con grandes influencias de los elementos creativos de Estados Unidos, Inglaterra y Francia.

Y, ¿quiénes eran esos creadores en nómina de las discográficas españolas? Labor difícil de realizar cuando muchos de los fonogramas que encontramos, carecen de firma, información ó datos sobre el diseño, algo que sí aparecerán con asiduidad en décadas posteriores. Pero podemos localizar en los departamentos de arte de la discográficas el trabajo de J. Espinosa y Gallardo en *La Voz de su Amo*, Baldrich para Columbia; Ballestar, Albert, Sagalés y Val en Belter; T. Manzano para Zafiro; E. Ponce de León para RCA; León y Rodas para Hispavox; Bueno y Fortún para Marfer; Olmos y A. Capear para Telefunken, el jerezano José Bort para Fontana; J. Cobo para Philips; S. Cañicares para Fontana y Montilla o quien firmaba simplemente como «Al para Discophon».

De las carreras más longevas podemos encontrar a Ponce de León quien permaneció hasta entrados los ochenta en RCA, donde localizamos sus últimos trabajos como el single de Pino D'Angio *Ma Quale Idea* y la serie de álbumes de *Música Española Contemporánea*. Por supuesto, de los más destacados por su trayectoria, hay que hacer mención especial a José Bort Gutierrez, nacido en Jerez de la Frontera en 1912, con una larga trayectoria como ilustrador de libros, cartelista, diseñador de discos, diseñador de animación, etc. Tras completar sus estudios y trabajar en distintas agencias publicitarias, recaló en Fontana donde realizó las recordadas portadas para los primeros discos de Los Cinco Latinos, Los Teen Tops, Billy Cafaro, Mike Rios ó Los Blue Diamonds, lo que ha dejado el recuerdo de sus creaciones en



Muy pronto surgió una línea de diseñadores inspirados en las vanguardias plásticas y las nuevas tendencias gráficas.



la retina de los primeros rockeros que hubo en España. Posteriormente se incorporó a los Estudios Moro, donde participó en el desarrollo creativo de la Familia Telerín. Como colofón, podemos añadir que, ya entrado el nuevo siglo, creó junto a su hija Ana Bort el diseño de los personajes infantiles «Los Lunnis».

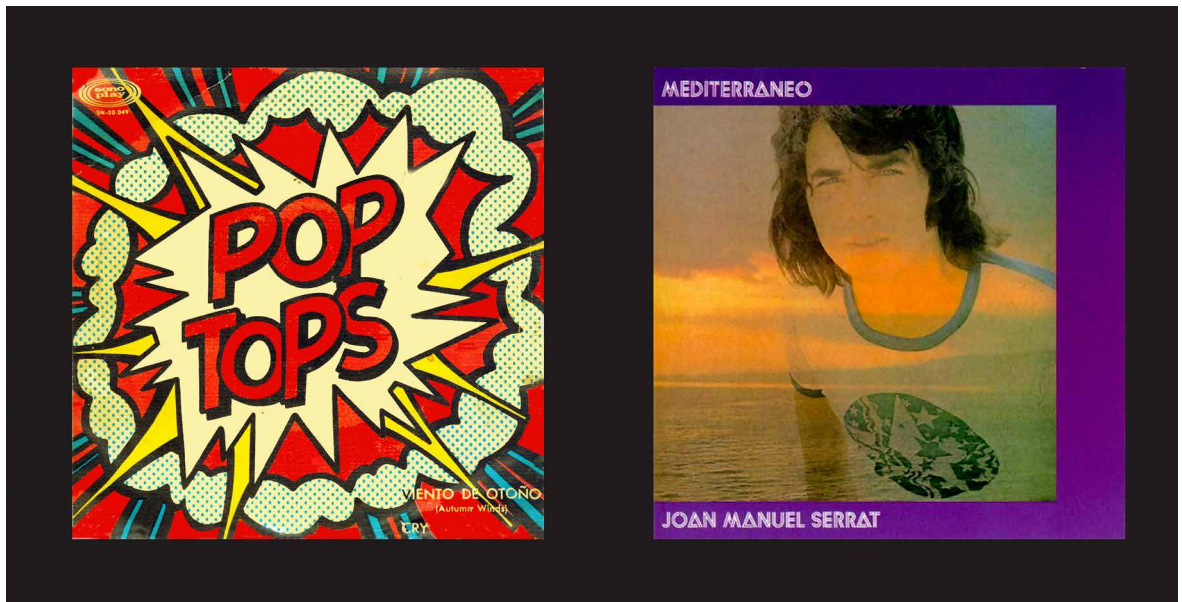
### **EXPLOSIÓN JUVENIL: Los años sesenta. De las chicas ye-yé a la psicodelia**

En 1959 hay un punto de inflexión en el concepto gráfico que genera un cambio en el diseño gráfico de las cubiertas fonográficas. Hasta ese momento, el mismo equipo creativo era el que realizaba las portadas de canción española, de música clásica, de folklore y de música popular, sea jazz, bailables o cantantes.

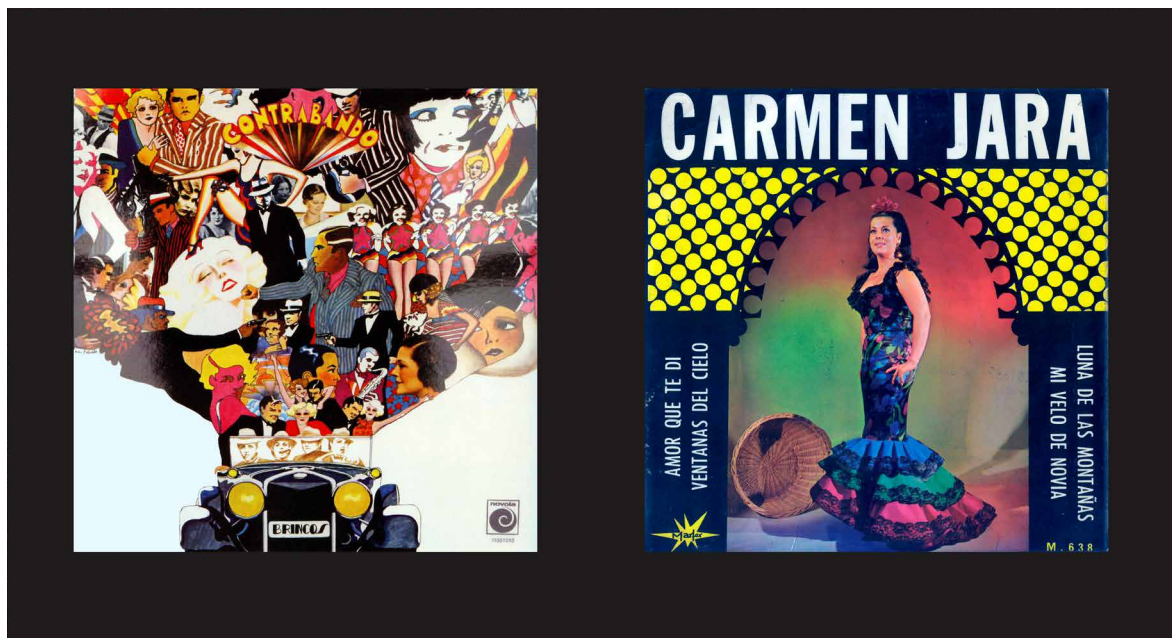
Pero de repente, un chileno llamado Raúl Matas aterriza en Radio Madrid y proclama en las ondas que la música moderna es «para vosotros los jóvenes» y esa proclama es seguida con entusiasmo por otros radiofonistas como Ángel Álvarez, Mariano Méndez de Vigo, Manuel Martín Ferrand ó Tomás Martín Blanco. Y lo joven requiere nueva imagen, nuevos ídolos, nuevas formas de comunicar y el disco popular, abre su propio camino, alejándose del academicismo de las portadas de jazz y música clásica y, por supuesto, de la línea mas tradicional que seguirán las grabaciones de flamenco, copla y canción española.

Muchos de los diseñadores en plantillas saben adaptarse al lenguaje actual. En especial el ya mentado Bort, quien comienza a colaborar con José Luis Moro en su estudio de animación y así, estará involucrado en la creación de la Familia Telerín. Posteriormente, los Hermanos Moro se involucrarían en la industria de la música creando en 1966 el sello Sonoplay a raíz de los discos publicitarios del licor «Fundador». En 1971, al incorporarse el grupo Movierecord de distribución cinematográfica pasaría a llamarse Movieplay, que cerraría sus puertas en 1983.

Es en estos años que van de 1962 a 1966 cuando todo lo joven está de moda, en el que la fotografía da un paso adelante y se apropia de las cubiertas de los fonogramas. Y el concepto gráfico se supedita



El arte pop irrumpió con fuerza en el diseño discográfico, de las ilustraciones inspiradas en Lichtenstein, a las fotografías filtradas y manipuladas.



Entre la modernidad y la tradición, las portadas reflejaban los cambios sociales, fueran con ilustraciones de Iván Zulueta o con nuevos coloridos para la copla a cargo de Pérez de León.

a la foto del intérprete: EMI Odeón, con sede en Barcelona, confiaba en fotógrafos locales como Baró, Figueres ó Alfredo las mejores instantáneas de sus estrellas. Belter, Marfer ó Hispavox confiaban a sus intérpretes de canción española y copla al trabajo de estudio de Luis Pérez de León, que con sus coloristas iluminaciones, fondos y decorados, sabía sacar el mejor partido a Lola Flores, Juanita Reina ó Pedrito Rico. Otros fotógrafos con estudios propios en calles como Gran Vía ó Fuencarral, son contratados para realizar fotografías de estudio e interior: J. Briones, Barahona o Ibañez, con sus fotos en color de Sara Montiel para Hispavox, Y los pioneros de la fotografía de exteriores, como Pedro Antonio Martínez Parra, que fotografió, por ejemplo, a Los Brincos y Juan&Junior para Zafiro; la tarrasense Joana Biarnés, que compaginaba su trabajo como reportera en Diario Pueblo con fotos tan recordadas como el primer álbum en castellano de Joan Manuel Serrat y una larga relación artística con Raphael. A Biarnés, la Generalitat de Catalunya le concedió el pasado año la Cruz de Sant Jordi por su carrera. No podía faltar como fotógrafo de exteriores a quien dio otro paso de modernidad con el uso de la diapositiva y los filtrajes: Alberto Schommer, vitoriano a pesar de sus ancestros centroeuropeos. Es el equipo creativo de Sonoplay quien comienza a utilizar tipografías deformadas, a basarse en el arte pop de Roy Lichtenstein, junto a otros pequeños innovadores como Compañía Española de Música, el equipo gráfico de la revista *Fonorama* y nuevos creadores plásticos como Iván Zulueta, con sus portadas, por ejemplo, para Brincos (*Contrabando*) o Vainica Doble, Jesús Rodríguez Parada-Cumella, autor de la portada de *Mundo, demonio y carne* de Los Brincos, Botía o Juan Carlos Eguillor donde se mezclan cómic, ilustración, collage y todas las nuevas vanguardias que marcaron el arte en el cambio de década hacia los hedonistas años setenta.

Mención aparte requieren las portadas de la *nova cançó* en Cataluña, por su trayectoria diferenciadora a través del uso de blanco y negro extremadamente contrastado, tipografías rectas y funcionales y claras influencias de la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* y el expresionismo italiano. Ahí encontramos, como principales representantes los trabajos que el fotógrafo Oriol Maspons, tras un juvenil periodo en Belter y el diseñador Jordi Fornás, realizaron en Ediphone y Edigsa, con la implicación esporádica de Julio Ubiña y otros colaboradores. Para Maspons y Ubiña posaron la *crème de la crème* de la música catalana: de Joan Manuel Serrat a Francesc Pi de la Serra; de Guillermina Motta a Raimon. Ocasionalmente, creadores como el creador plástico Andreu Alfaro; Equipo Crónica, nombre bajo el que concibieron Manuel Valdés y Rafael Solbes portadas tan impactantes como *El País Basc* ó *Cançó de la mare*

para Raimon y mucho más recientemente el cuádruple álbum *Homenaje a las víctimas del franquismo* en 1987. Colita, es decir Isabel Steva, es otra de las fotógrafas más importantes de la escena. Suya es la foto sobrepresionada de *Mediterráneo* de Joan Manuel Serrat pero también fotografía a María del Mar Bonet y Ovidi Montllor, entre otros.

Es en éste momento donde la rígida estética de las ediciones de música clásica y del jazz se separan de la vanguardia creativa de la música popular. La sobriedad del mundo del flamenco opta por la sobriedad, el jazz se divide entre los intérpretes clásicos, con diseños arcaicos y poco imaginativos y la creatividad de los músicos de *be-bop* y fusión, que merecen un capítulo aparte. La copla, a medio camino entre la estética *kisch* y el barroquismo y finalmente, las ediciones de clásica, normalmente estereotipada en la reproducción de una imagen de paisaje o cuadro célebre, con una rotulación de autor, obra e intérprete, siguiendo la norma no escrita marcada por los grandes sellos como Angel, Decca ó Deutsche Gramophon. Incluso podríamos hablar del disco publicitario y sus ediciones particulares, algunas de ellas inmensamente populares como las realizadas por refrescos Mirinda, licores Fundador ó el caldo de carne Starlux, con una estética característica, marcada por la imagen de la marca que financia la edición.

## HEDONISMO Y MERCANTILISMO EN LOS SETENTA.

### Dos caras y un objetivo: vender

Existen dos hechos empresariales que alteran el mercado discográfico en los primeros años setenta: el primero de ellos es el desembarco en 1970 de la todopoderosa Columbia norteamericana con el nombre de Discos CBS, asentando sus reales en Madrid, mientras que en Barcelona, son los alemanes del grupo Beltersmann quienes adquieren en 1969 Discos Vergara, pasando a llamarse Ariola Eurodisc. Se inician los tiempos de las grandes corporaciones y con ellos, se altera la concepción del diseño gráfico para los discos. La creatividad bascula hacia el disco grande, el LP de larga duración y el disco pequeño, ya solo con dos canciones, es un objeto comercial que reduce su vida útil en la tienda en detrimento del álbum. Por eso la inversión en diseño gráfico se reduce a la selección de una fotografía promocional del artista principal, la rotulación de nombre del mismo, el título de la canción y el logotipo de la empresa editora. Hay discográficas que usan la parte trasera para promocionar otros lanzamientos, como CBS ó EMI Odeón, para dar alguna información adicional, como RCA ó Columbia o bien, en el colmo de la economía, simplemente reproducir la misma portada en ambos lados, como hace generalmente Ariola.



Comercial en los años setenta, mientras los sonidos progresivos optaban por ilustraciones y soluciones estéticas más abigarradas.

Los departamentos gráficos se reducen dentro de las plantillas, llegando a desaparecer en algunos casos. Los antiguos empleados pasan a ser profesionales independientes que siguen trabajando desde fuera para sus antiguos patronos y son los departamentos de marketing y promoción quienes seleccionan de la oferta externa los encargados de realizar el concepto gráfico para el lanzamiento. Quedan algunos casos como el departamento de arte de Hispavox que, dirigido por Tony Luz, aguanta hasta entrados los ochenta, hasta que la británica EMI adquiere Hispavox en 1983.

Es el momento de fotógrafos directos y luminosos, creadores de imágenes que atrapan al posible comprador fotógrafos de estudio como Serapio Carreño, Martín J. Louis, César Lucas y Francisco Ontañón cuyas fotografías, son base de los diseños que Santiago Monforte ó Tony Luz, una vez dejadas las guitarras de Los Pekenikes en el baúl de los recuerdos, diseña en su despacho de Hispavox. De esos primeros tiempos del retoque fotográfico, todavía incipiente y hecho de forma artesanal e incluso de los trabajos de fotógrafos internacionales, que realizaron fotografías para artistas españoles como Ben Rose para Barrabás o el mismísimo Robert Freeman, fotógrafo de cabecera de Los Beatles. Máximo Monforte fue el creador de la portada del primer álbum de Veneno, que tuvo que ser retirada de la venta por aparecer una barra de hachís con el nombre del grupo en la cubierta. Tony Luz diseñó innumerables discos para Hispavox y, ya en los ochenta, se encargó de las cubiertas de los primeros discos de Nacha Pop, Ramoncín y el resto de la escudería madrileña. Suya es la portada de *Chica de ayer* sobre una foto de Juan Ramón Yuste.

La ilustración y el concepto gráfico ligado a ella, sigue el tránsito de la psicodelia hacia el rock progresivo, partiendo de cubiertas todavía semiancladas en los sesenta como el disco de Taranto's, obra del citado Tony Luz, a la doble cubierta realizada por Miguel Ángel López Parras, es decir Estudio Zen, para el disco *Soltad a Barrabás* del afamado grupo dirigido por Fernando Arbez, pero con proyección internacional.

Y de nuevo tenemos que mirar hacia Cataluña por la especial evolución del rock progresivo allí, que desembocaría en movimientos tan característicos como el *underground* y, más localmente, el «rock laietano». Los creadores son multidisciplinares y tenemos fotografías que colorean sus fotos, como Silvia Gubert, creadora de *Qualsevol nit pot sortir el sol* para Sisa; músicos que diseñan, como el reloj embutido en un croissant ó la berenjena que Jordi Batiste ideó para los discos de Máquina o la ola en tinta china basada en un grabado japonés del Monte Fuji de Katsushika Hokusai y que la vocalista de Música Dispersa, Selene, dibujó para el único y buscadísimo álbum del grupo seminal laietano; o también los conceptos gráficos que realiza Pau Riba para sus discos, como *Dioptria*, acompañado por el grupo Om y que es considerado el disco de rock en catalán más importante de la historia.

Más hacia el sur, concretamente entre Sevilla y Córdoba, surge un nuevo movimiento que aúna rock con las raíces de la tierra andaluza. Partiendo de las búsquedas que Smash realiza con Manuel Molina y Gualberto, surgen nuevas tendencias que requieren nuevas estéticas. Es el productor Gonzalo García-Pelayo quien impulsa esa escena y quien localiza y focaliza los encargados de dar imagen al rock andaluz. Hablamos del pintor y fotógrafo sevillano Máximo Moreno, autor de las más recordadas portadas de Triana: *Sombra y luz*, *El Patio* o su primer disco; de *Pasaje del Agua* y *Nuevo Día* para Lole y Manuel, *Memorias de un ser humano* de Miguel Ríos e innumerables cubiertas con nombres como Alameda, María Jiménez, Hilario Camacho, Manzanita o Luis Pastor. Del fotógrafo Mario Pacheco, que dió imagen al más importante disco de Camarón: *La leyenda del tiempo*, el disco en directo de Iceberg o Gabriela Ortega. Tomás Gómez y sus cuadros, portada para el disco de Imán Califato Independiente. Con *Canción de la Primavera*, de Cai, daba sus primeros pasos en España el bonaerense Juan Oreste Gatti a quien reencontraremos en los años ochenta.

Y conforme avanza la década, en el centro del país, en ese Madrid de aluvión y mixtura, los hijos de la emigración, desde distintos barrios, a veces periféricos, van creando un nuevo lenguaje musical, siguen a The Who y los Rolling Stones y con sus amplificadores, sus locales de moda, como el M&M, crean de nuevo una nueva vanguardia que de nuevo requiere un lenguaje visual propio, algo más trasgresor, algo más oscuro, algo más irreverente. El rock urbano está naciendo. Toman cosas del rock progresivo, pero tienen más conciencia social. Prefieren gritar una verdad que aguantar un solo de mellotrón de dos minutos y esas ganas de trasgredir coincide con el cambio de régimen político en España. Se abren las puertas de la libertad y la música no queda fuera de esos cambios. Ahora se



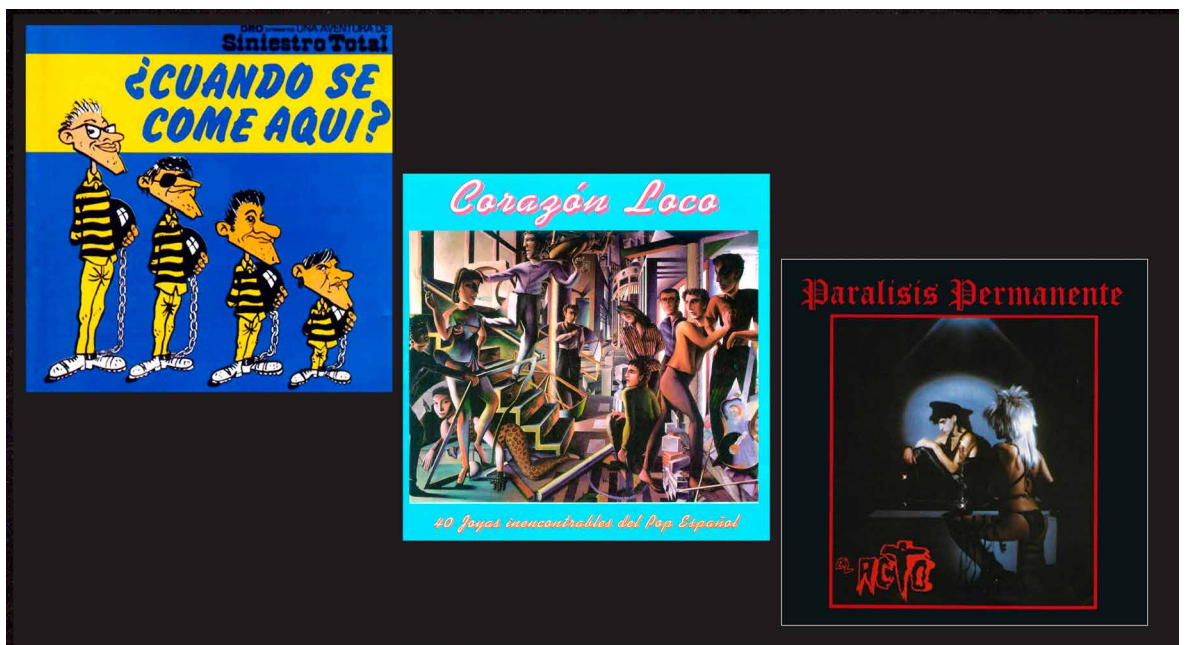
puede cantar sobre todo, pero también se puede fotografiar, se puede dibujar y se puede diseñar sin cortapisas gubernamentales.

Cortapisas que, durante años, como un efecto pendular, hizo que las ediciones españolas fueran distintas del resto de las ediciones europeas, donde los diseñadores españoles participaron creando nuevas obras, adaptando otras a los dictados de los censores del Ministerio de Información y Turismo y, en algunos gloriosos casos, obras nuevas creadas para el mercado español, como *Sticky Fingers* de The Rolling Stones con una portada única y distinta a cualquier otra edición, aunque encargado a un fotógrafo inglés. Otros casos similares acaecieron en las primeras ediciones del álbum de Blind Faith, de *Madman across the water* de Elton John, *New skin for the old ceremony* de Leonard Cohen ó el directo de Lou Reed, *Take no prisoners*, usando una anodina foto quizás para tratar de evitar que el dibujante español Nazario descubriera el plagio a su obra en la portada original sobre uno de sus cómics.

El productor Vicente Romero convierte el sello Chapa en el referente del rock cantado en español. Lanza discos que se han convertido en referentes de un nuevo lenguaje y de una nueva estética. El fotógrafo Óscar Vallina documenta las primeras grabaciones de Obús, Leño y Barón Rojo; pero también de Tequila, de Kaka de Luxe, de Mermelada, como un avance de la nueva ola que explotará con la nueva década con Gabinete Caligari, otro de los que han posado para su cámara.

### LOS Años ochenta. MUCHA TRASGRESIÓN O PUEDE QUE NO. Nuevos tiempos para la estética

Los años ochenta marcaron un punto de inflexión. Estéticamente, gráficamente, musicalmente, hay un antes y un después del cambio de década que supuso una ruptura con la línea creativa que venía de años anteriores. Los vocalistas se vieron sustituidos por los grupos de rock. La nueva ola, las baterías electrónicas, la música de baile, el tecno-pop, alteraron la forma de escuchar música y, lógicamente, mutaron también el envoltorio gráfico que los contenía. Nos encontramos con nuevas generaciones de fotógrafos, de corte mucho más personal e identificable, sea por su forma de usar la cámara, como es el caso de Pablo Pérez Minguez, de Gorka Duo. Del uso radical del blanco y negro, eminentemente en



Los ochenta fueron consecuencia del cambio de régimen: nuevas imágenes, nuevas estéticas, con una estética rupturista con lo anterior.

exteriores como Alberto García Alix, Salvador Costa e incluso Mario Pacheco. Las imágenes coloreadas de Ouka Lele para Ilegales, Los Burros ó Peor Impossible. Gorka Duo hizo, entre otros, las fotos que ilustraban los álbumes de Alaska y los Pegamoides (*Grandes éxitos*), Almodóvar & McNamara (*Cómo está el servicio... de señoras*), Zombies ó Parálisis Permanente. Pablo Pérez Mínguez es el autor de la sesión que ilustró *El acto* de Parálisis Permanente, *Hay amores que matan* de Rubi y los Casinos. Javier Vallhonrat es otro de los fotógrafos de referencia del momento. Sus fotografías ilustran *Deseo Carnal* de Alaska y Dinarama, con concepto gráfico de Juan O. Gatti; los discos de la época dorada de Victor Manuel y Ana Belén. De Pecos a Burning y de Miguel Bosé a Coz, algunas de sus mejores portadas han incluido sus fotos. De Alejandro Cabrera son las fotos de los primeros discos de Mecano, de *Dibujos Animados* de Nacha Pop y discos para Olé Olé ó Iván. De entre todos, quien fué testigo de la modernidad fué el recientemente desaparecido Pablo Pérez-Mínguez. Comienza en la fotografía para discos a través de sus amigos de Aguaviva: Luis Gómez Escolar, Honorio Herrero y su productor, Manolo Díaz. Pero es unos años después cuando por su estudio de la calle Montesquinza desfiló el «quien es quién» de los ochenta. Pedro Almodóvar, Radio Futura, Alaska, Paco Clavel, Bonezzi, Rubi, etc. En el mundo del pop más comercial sus portadas para *Viviendo deprisa*, el primer disco de Alejandro Sanz, *Bravo por la música* para Juan Pardo, *Física y Química* de Joaquín Sabina son algunas de sus creaciones más populares.

Hablemos de los ilustradores. ¿Quién no recuerda la portada de Óscar Mariné para el primer disco de Siniestro Total, *¿Cuando se come aquí?* con los gallegos emulando a los hermanos Dalton del cómic Lucky Luke del francés Morris. El dibujante de cómics Gallardo cedería una imagen de Makoki para el EP de Paraíso dedicado al personaje de sus cómics. Victor Abundancia, cantante y líder de Los Coyotes, también destaca como ilustrador; no solo de sus propios discos, como *Mujer y sentimiento*, sino de álbumes tan recordados como *Fan Fatal* para Alaska y Dinarama y los sucesivos que se editaron de este triple álbum con diseños de Pablo Sycet. Los dibujos de Ceesepe para los primeros discos de Golpes Bajos, de Pistones o *Seré mecánico por tí*, de Kiki Veneno; *Al calor del amor en un bar*, es obra de El Hortelano para Gabinete Caligari, los diseños de Costus para Alaska y los Pegamoides en *Horror en el hipermercado* o la escenografía para el lanzamiento de Los Pirañas de *Verano azul*, Guillermo Pérez Villalta para Zombies ó el recopilatorio *Corazón loco*, que reproduce una de sus obras fundamentales: *Escena a la salida de un concierto de rock* en la actualidad en el Reina Sofía y el propio Herminio Molero para los primeros pasos musicales de su grupo, Radio Futura. El aerógrafo irrumpe con fuerza, la última innovación analógica antes de la dictadura del photoshop, y Montxo Algora lo utiliza con fruición en sus ilustraciones para La Mode, en *El eterno femenino*; Aviadro Dro en *Selector de Frecuencias* o el disco de Cinemaspop, el proyecto de Julián Ruiz y Azul y Negro de homenaje al cine y las bandas sonoras. Tino Casal, cantante y compositor, es también recordado por el barroquismo de sus personalísimas portadas. Esta estética también influyó en la producciones que realizó para otros artistas y así, los discos de Goma de Mascar, Tacones o Tebeo, se nutren gráficamente de su creatividad. Un arquitecto metido a diseñador, Juan Navarro Baldeweg, crea una de las grandes cubiertas de la época: *La canción de Juan Perro* para Radio Futura.

A través de los músicos argentinos que se refugiaron en España con la dictadura militar en su país, en especial amigos como el productor Jorge Álvarez y el músico Joe Borsani, el diseñador Juan Gatti llegó a Madrid y rápidamente se hizo un hueco con sus portadas directas y comerciales: *Chicas* para Miguel Bosé, *Ana* para Ana Belén, *Rock and Roll* para Tequila, los discos para Coz y, en 1982, el primer disco de Mecano. El reloj que ocupa la portada eran las campanadas que marcaban que la modernidad había llegado para quedarse. Posteriormente, su carrera ha estado más ligada al diseño cinematográfico, con su larga colaboración con Almodóvar, sin por ello dejar de hacer algún que otro regreso al disco para amigos cercanos, como Fangoria.

## **EL FIN DEL MILENIO, EL MUNDO SE HACE PEQUEÑO.**

### **Globalización y visiones alternativas**

La globalización, la inmediatez de los mensajes, la homogeneización de tendencias, modas, mensajes y canciones. Inicialmente por la concentración de medios en cada vez más escasas manos y, consecutivamente, por la irrupción definitiva que ya previó Alvin Toffler en *La tercera ola* del acceso directo y universal a la información, primero a través de internet y, posteriormente, a través de los teléfonos inteligentes, que han transformado la forma de comunicarse, de interrelacionarse y de informarse.



En los años noventa, el formato en disco compacto simplifica diseños y aumenta tipografías, pero los diseñadores saben adaptarse al tamaño para seguir pergreñando pequeñas obras de creación.

Es también el final del ciclo del soporte físico para reproducir música que nació con el fonógrafo. A partir del nuevo siglo, los soportes digitales, las ilustraciones adaptadas a las pantallas de los terminales, sustituirán a las ya museísticas creaciones para discos y compactos. Puede que haya un minoritario grupo de coleccionistas que adquieran ediciones en soporte tangible, pero el consumo mayoritario de música, se hará de manera virtual.

Y esta última gran época del diseño gráfico sobre soporte, encontramos a los creadores de los ochenta aún realizando trabajos y una nueva pléyade de fotógrafos, diseñadores e ilustradores que han dado el salto al mundo digital. Los ordenadores personales, los programas de edición fotográfica, de diseño, de maquetación, alteran para siempre la forma de crear, de diseñar, de modular los espacios. El breve espacio de un libretto de 12 cm de lado, impone unas tipografías mucho más destacadas que en los 31 cm del vinilo. El comprador debe de sentirse atraído por el objeto, debe identificar intérprete, título y fotografía, por lo cual la proporción y volumetría de textos e imágenes, se adapta al nuevo tamaño y a su posicionamiento en los lineales de venta. De los ochenta nos reencontramos con Óscar Mariné, que vuelve a dar en la diana con *En beneficio de todos* de Siniestro Total, Tony Luz, creador del diseño de *Palabra de mujer* de Mónica Naranjo; Pablo Sycet diseña *La rosa de los vientos* para La Frontera, *La vida mata* de Los Enemigos y muchas cubiertas para Luz Casal mientras que Alejandro Cabrera aporta las imágenes para el debut de Rico.

La estética del *pop-art* es recuperada por diseñadores como Javier Aramburu, pero adaptada a los nuevos tiempos. Javier Aramburu, el diseñador y músico donostiarra, que comenzó en el grupo Family junto a Iñaki Gametxogoikoetxea pero que, tras editar su único disco, se ha centrado en su faceta de creador gráfico; discos como *El joven Bryan Superstar*, varios discos de Los Planetas, *La Buena vida*, *Fangoria*, y, por supuesto, los famosos recopilatorios de *La edad de oro del pop español* con sus warholianas portadas.

Pedro Delgado y su estudio de diseño han sido también claves en el diseño gráfico asociado al fonograma en los noventa. Suyos son *Senderos de traición* y *El espíritu del vino* para Héroes del Silencio; *Catalina*, de Danza Invisible, *Buena Suerte* de Los Rodríguez o *Atún y algas* de Ciudad Jardín, sin contar las innumerables recopilaciones que llevan su característico buen hacer entre lo comercial y lo creativo.

El fotógrafo Javier Salas toma instantáneas de Los Deltonos para *Calamar* ó con el nombre de Albert & The Blue Kings; *Ojalá estuvieras aquí* con Siniestro Total en un homenaje a *Wish You Where Here* de Pink Floyd; Jaime Navarro realiza las fotos de los discos de Burning y sitúa, según votaciones, a *No mires atrás* de los de La Elipa como una de las 10 portadas más sugerentes del pop español, según una encuesta de *El País*. Otros fotógrafos, como Juan Luis Vela, Domingo J. Casas y Paco Manzano, más cercanos al fotoperiodismo, también aportan su saber hacer en las ediciones de discos e incluso fotógrafos foráneos como el británico Fin Costello, se desplazan a España para realizar sesiones que ilustran, en el caso de Costello, discos tan emblemáticos como *Piedras* de Duncan Dhu, *Vámonos* de La Guardia ó *Doce canciones sin piedad* de 091. El fotógrafo de The Beatles, Robert Freeman, fotografía una vez afincado en España a José Bulevar en *Puñados de fe* o a Javier Vargas, Serrat ó Raimundo Amador.

Entre los ilustradores, reencontramos a Nazario realizando *Mala reputación* para Dogo y los Mercenarios; Javier López y la festiva y colorida imagen del debut de Los Especialistas, con una estética cercana a los dibujos de Keith Haring. Ramone, de la revista *Makoki* realizó el dibujo de *Ágila*, el disco que lanzó a la fama al grupo Extremoduro. Ramone también realizaría ilustraciones para Marea ó Albert Pla. El dibujante de cómics Jordi Bernet, aportó su famoso personaje de serie negra Torpedo, para la portada del primer álbum del grupo Callejones. Hasta Forges regresó para ilustrar un single de Sabina *Con un par*, algo que no hacía desde *Forgesound*, un disco grabado en los setenta.

Pero si hay un diseñador que está ligado a una discográfica hasta haberse convertido en referente del sello, ese es Miguel Ángel Martín, quien lleva colaborando con Subterfuge Records desde su fundación. Dibujante de cómic de contenido claramente «gore», Martín ha ilustrado álbumes como *Draining Your Brain* de Sexy Sadie, ha creado la mascota del sello, todo el concepto gráfico y los sucesivos recopilatorios, la colección *Stereoparty*, que ha realizado Subterfuge a lo largo de sus veinte años de funcionamiento. Otro popular ilustrador que ha colaborado con Subterfuge es el famoso diseñador catalán de origen uruguayo Jordi Labanda, que diseñó en los noventa *It's beautiful*, *It's Love* (Sexy Sadie) y el disco *The Crazy World Of Jess Franco*.

Y, por supuesto, la explosión indie de discográficas y artistas independientes que, en el último lustro del s. xx, crearon las más innovadoras propuestas musicales y, lógicamente, muchas de las estéticas. Diseños como los de Juan Hermida para Romilar-D, de Iñigo Pastor para Munster Records, las portadas de grupos como Dover, El Inquilino Comunista, Beef ó Radio Tarifa. Las sugerentes propuestas estéticas de Surfin' Bichos y Los Enemigos, que no dudaban en implicarse con los diseñadores y fotógrafos para colaborar en el diseño de sus obras. Así surgen *Fotógrafo del cielo* ó *Tras el último*. El *do-it-yourself* y la inspiración *trash-punk* regresan retomando a veces el blanco y negro, el cómic alternativo y la estética fanzine.

Con todos estos mimbres, un buen número de revisitaciones y reinterpretaciones a las décadas anteriores, arte digital y formatos nuevos, se tejó el diseño de la siguiente década, pero es algo que, ya inmerso en el s. xxi, supone salirnos de los términos cronológicos que establecen el patrimonio del s. xx, por mucho que sean, en muchos casos, una lógica evolución de éste.

## UN ÚLTIMO APUNTE

### Grandes pintores en pequeñas obras

He querido finalizar este artículo con la mención a algunas de las obras que grandes creadores plásticos, hicieron para este arte menor llamada la música popular.

Al primero que encontramos, innovador hasta en esto, es a Salvador Dalí, que en 1955, cuando el microsuroc daba sus primeros pasos, diseñó y dibujó la portada del álbum de Jackie Gleason *Lonesome Echo*, para Capitol. Muchos años después, *La canción del jinete* de Paco Ibañez, inspiró a Dalí a volver a dibujar para un disco, el que realizó Ibañez en 1964. En 1968, Pablo Picasso recibió la visita de Juan Pardo, para quién realizó el dibujo de una gaviota, que ilustraría la contraportada del single *Anduriña* de Juan & Junior. Se han usado algunas obras para otros discos e intérpretes catalanes, como Cobla Barcelona, pero esa *Anduriña* fué la única creación hecha para el mundo de la edición de discos; Antoni Tapiés ilustró discos de Raimon, Roberto Gerhard y Montserrat Martorell. Joan Miró realizó portadas para Raimon, *Cançons de la roda dels temps* o *Inici de campana* de María del Mar Bonet e incluso el logotipo





Los grandes creadores plásticos también aportaron al mundo musical, aquí tenemos diversas aportaciones de 4 grandes: Dalí, Picasso, Warhol y Miró.

de la compañía Nuevos Medios; Miquel Barceló ilustró *Potro de rabia y miel* de Camarón de la Isla y hasta Andy Warhol realizó una portada para Miguel Bosé y su disco *Made in Spain*. A finales de los setenta, una nueva generación de pintores noctámbulos, algunos de ellos encuadrados en el llamado «movimiento esquizo», irrumpen, esencialmente en Madrid, creando cubiertas demoleдорamente «post-modernas»: Costus, Herminio Molero, Guillermo Pérez Villalta, Sigfrido Martín Begué, Javier Mariscal. Como colofón, no podemos dejar a los músicos que pintaban. ¿O eran pintores que hacía música?: Luis Eduardo Aute, Manolo García, José María Cano y Carlos García Berlanga son algunos de los artistas que han ilustrado sus obras musicales con sus obras plásticas.

## CONCLUSIONES.

### Problemas en la catalogación y preservación del arte gráfico en ediciones fonográficas.

La problemática en la conservación del arte gráfico y plástico contenido en los bienes culturales fonográficos, tiene una doble vertiente: la de la condición de efímero de los artes gráficos originales, la de la custodia a cargo de la cadena de producción, desde el creador, a la fotomecánica hasta llegar a los archivos del productor fonográfico y de la necesidad de documentar, localizar, identificar y poner en valor los elementos creativos que hayan sobrevivido al paso del tiempo, los avatares empresariales y la falta de puesta en valor en el momento de la realización de la obra grabada.

La cadena de producción marca, como norma general, que el propietario de la obra es el productor fonográfico, que es quien encarga a los distintos creadores: diseñadores, fotógrafos, dibujantes, por una remuneración mensual o por trabajos realizados, la ejecución de los distintos elementos gráficos y tipográficos que conformarán la obra final, el elemento gráfico del fonograma. Como propietario, es el encargado de custodiar dicha obra y sus elementos de creación: bocetos, diseños, sesiones de fotografía, fotomecánicas, fotolitos, pruebas de imprenta y artes finales. Lamentablemente, los departamentos de diseño no han tenido la suficiente diligencia en esta labor y los avatares empresariales, con mudanzas, cierres, fusiones y adquisiciones, no han favorecido la custodia de dichos elementos de producción. La valoración de los cuadros directivos sobre esos elementos ha sido mayoritariamente escaso y en muchos casos los elementos de producción han quedado custodiados por la cadena de producción, es

decir, estudios de diseño, fotomecánicas, estudios de fotografía. Esto ha motivado que los productores, hayan custodiado únicamente una copia de archivo del fonograma resultante y los elementos de producción, tanto gráficos como documentales: encargos, partes de trabajo, etc., hayan desaparecido en la mayoría de los casos. Hay profesionales que, afortunadamente, han guardado copias de sus trabajos, sean fotógrafos, diseñadores, dibujantes, pero la guarda y custodia suele mantenerse mientras la actividad empresarial, el espacio físico y la propia trayectoria vital del creador lo ha permitido. Cesada dicha actividad, y sin un custodio público como podría ser una futura fonoteca del Patrimonio Cultural, dependiente del IPCE y el desinterés de los productores, terminan abocando a los profesionales o sus herederos, a desprenderse de esos bienes culturales, bien para su destrucción bien para acabar en el mercado de la segunda mano o el coleccionismo privado.

Es mucho más fácil, cuando lo reproducido es de un autor reconocido, sea Tàpies como creador plástico o el archivo personal de fotógrafos como Pablo Pérez-Minguez, donde la labor de conservación y archivo ya está garantizada por sus propietarios o custodios. Pero existen muchos casos en el que si los poderes públicos no se encargan de velar por la conservación, pidiendo la colaboración de los propietarios sean productores o creadores, para que tengan en cuenta que existe un centro público donde depositar estos bienes, fomentando las cesiones y donaciones, para evitar su destrucción, pérdida o deterioro, encargándose éste de su catalogación, identificación y puesta en valor, para posteriormente, y respetando la legalidad vigente sobre los derechos vigentes, poner a disposición de la ciudadanía esta parte del Patrimonio Cultural del Siglo xx, tan desconocida y, a la vez, tan popular y reconocible.

### **Bibliografía**

DE MAGALHAES, Manuel (2012): *Discos Españoles, portadas únicas*, Pantera Iribarne.

FERNÁNDEZ, Lluís (2004): *Guateques, tocadas y discos*, Aguilar.

MEMBA, Javier (2009): *Vinilos. Rock Español*, Somoslibros.

ORDOVÁS, Jesús (2013): *Viva el Pop*, Lunweg.

— (2012): *Los discos esenciales del Pop Español*, Lunweg.

PÉREZ-MÍNGUEZ, Pablo (2005): *Miradas*, Fundación Autor.

ÁNGEL SÁNCHEZ, Miguel (2008): *El Hit Parade en España*, Minoki Media.

PÉREZ-BRYAN, Paco (2012): *Pintores españoles y portadas de discos*, UNED.

SALAVERRI, Fernando (2015): *Solo éxitos 1959-2012*, Fundación SGAE.

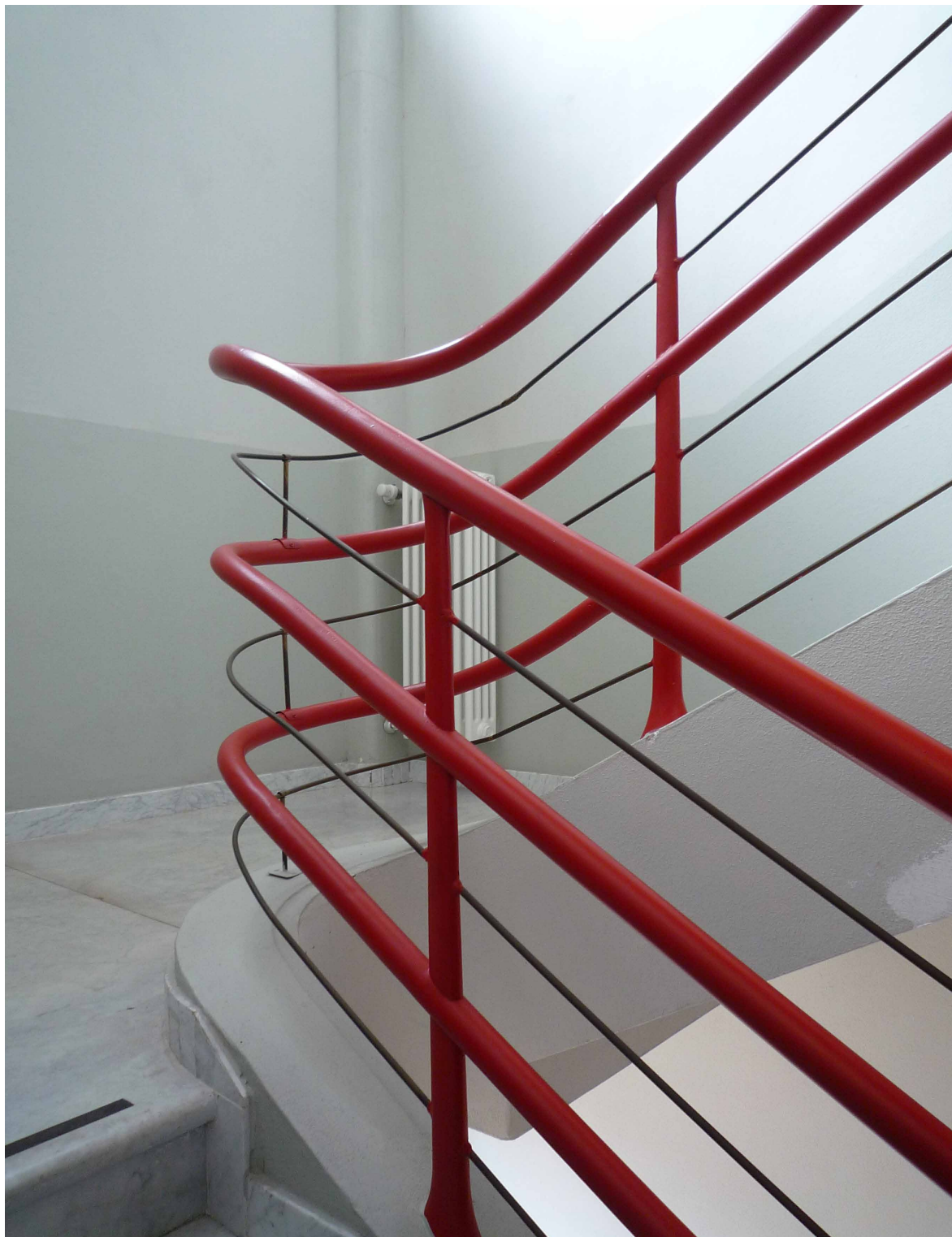
NUBLA, Víctor (2006): *Vinilos, discos y carátulas de artistas*, Exposición MACBA.

— (2014): *Vello, raro, novo*, Museo de Arte Contemporáneo de A Coruña, Sinsaludio.



Grupo familiar con tocadiscos, hacia 1925. Fotografía: Archivo Villanueva, IPCE.





Arnaldo e Ignazio Gardella, Sanatorio Borsalino, Alejandría 1931-1935. Barandilla de la escalera después de la intervención «Borsalino 2000» en la que se insertaron finas barras metálicas negras entre las barras rojas originales. Fotografía: Marco Di Nallo.



# ¿Qué «derechos» corresponden a los monumentos del s. xx?

## Hacia una jurisprudencia en materia de «soluciones de seguridad equivalentes»

**Roberta Grignolo**

Accademia di architettura, Università della Svizzera italiana  
roberta.grignolo@usi.ch

### Resumen

Las intervenciones en edificios del s. xx muestran que la forma en que se conceden exenciones a las normas aplicables varía en gran medida de un país a otro.

A través de varios casos, este artículo presenta una variedad de «buenas prácticas» en distintos campos —seguridad contra incendios, accesibilidad, seguridad sísmica, eficiencia energética, etc.— y los principios en que se basan. Tiene como objetivo demostrar que cuanto mayor sea el número de casos de conformidad con las normas que puedan servir de referencia, más fácil resultará encontrar alternativas a las soluciones prescritas garantizando niveles de «seguridad equivalente».

Por lo tanto, este artículo hace un llamamiento a comparar las costumbres y prácticas asociadas a los «derechos de los monumentos» con el fin de reducir la heterogeneidad en la aplicación de las normas nacionales.

### Palabras clave

Monumentos, normativa, legislación, disposiciones, cumplimiento, conformidad, solución equivalente, responsabilidad legal.

### Abstract

Interventions on 20<sup>th</sup> century buildings show that there is great variety from one country to another in how dispensations from applicable regulations are allowed.

Through several case-studies the article presents a number of «good practices» in several fields –fire safety, accessibility, seismic safety, energy efficiency, etc.– and their underlying principles. It aims to show that the greater the number of regulatory compliance cases one can refer to, the more easily one can find alternatives for prescribed solutions by assuring «equivalent safety» levels.

The article therefore calls for a comparison of customs and practices associated with the «rights of monuments», as a means to reduce heterogeneity in the application of national regulations.

### Keywords

Monuments, regulations, compliance, equivalent solution, liability.

La protección de la arquitectura del s. xx se ha convertido hoy en día en una parte completamente desarrollada de la disciplina de conservación, e incluso cada vez más se reconoce el patrimonio de la segunda posguerra como digno de ser conservado. Sin embargo, en la práctica, esta conciencia cultural todavía choca con las dificultades derivadas de adaptar los edificios a la normativa actual. Incluso cuando se trata de intervenciones en edificios reconocidos oficialmente como monumentos, la forma en que se conceden exenciones a las normas aplicables varía en gran medida de un país a otro y hasta entre diferentes regiones del mismo país.

### ¿Requiere el patrimonio del s. xx un enfoque individualizado?

Parece necesaria una aclaración preliminar: al leer el título de este artículo, sería concebible preguntarse si es adecuado limitar el alcance de la cuestión únicamente a los monumentos del s. xx. La forma

en que se aplican las normas al patrimonio del s. xx no difiere sustancialmente de su aplicación al patrimonio de los siglos anteriores. Pero esta es tal vez una de las cuestiones más delicadas, ya que el patrimonio del s. xx presenta características específicas que no se pueden ignorar cuando son necesarias medidas para garantizar la conformidad con las normas.

El primer aspecto que debemos observar es que, en comparación con la arquitectura de los siglos anteriores, las edificaciones del s. xx presentan mayor complejidad en muchas áreas. Basta con pensar en los edificios de muchas plantas, en los grandes complejos residenciales, en la variedad de tipos de edificios que la civilización moderna ha desarrollado para albergar un número elevado de personas o dar cabida a una gran afluencia de público (como los teatros o los aeropuertos). Además, requieren también atención algunas de las características intrínsecas de la arquitectura reciente: la complejidad espacial, una de las líneas conductoras de la investigación arquitectónica del s. xx (pensemos en la continuidad espacial que caracteriza muchas obras maestras de los años treinta y 50), y la pobre inercia térmica de las envolventes del s. xx, factor que afecta a la mejora de la eficiencia energética.

Otra buena razón para centrarnos en el siglo pasado al ocuparnos de la relación entre el derecho y el patrimonio es el hecho de que, a diferencia de lo que ocurre con la venerada arquitectura de los siglos anteriores, es mucho más difícil defender las obras arquitectónicas recientes ante las exigencias de las autoridades competentes. Todo el mundo acepta que no hay que elevar el pretil de la doble escalera de caracol del palacio de Chambord, del s. xvi, a pesar de no alcanzar la altura que requieren las normas, pero resulta difícil hacer comprender que se podrían distorsionar las proporciones del interior de un edificio de los años treinta del s. xx si se modifica un pretil para cumplir las normas de seguridad.

Por último, la proximidad temporal, formal y técnica del patrimonio del siglo pasado a la arquitectura contemporánea induce con frecuencia a las autoridades a esperar que los edificios del s. xx se adapten a los estándares aplicados a las nuevas edificaciones.

Por todas estas razones, parece adecuado limitar este estudio únicamente a los edificios del s. xx.

### **Cumplimiento de la normativa y «soluciones (de seguridad o eficiencia) equivalentes»**

Todos podemos recordar varios casos en los cuales el cumplimiento servil de la normativa y la aplicación de medidas convencionales –en materia de seguridad contra incendios, seguridad pública, accesibilidad, seguridad sísmica y eficiencia energética– han conducido a la deformación de edificios modernos. Esto justifica una preocupación específica por la cuestión de la conformidad con las normas, y de ahí el enfoque de esta aportación.

En el caso de los «monumentos» reconocidos por ley, se pueden presentar solicitudes para obtener una exención. Se trata de «soluciones equivalentes», que garantizan el mismo nivel de seguridad o eficiencia que las normas actuales, pero con un menor impacto sobre las características específicas del edificio protegido.

No obstante, es evidente –y esta es una de las razones que fomentaron la organización de un congreso internacional sobre «el derecho y la conservación de la arquitectura del s. xx» en Mendrisio (Suiza) en 2012<sup>1</sup>– que la obtención de exenciones varía mucho de un país a otro e incluso dentro del mismo país.

En Suiza, por ejemplo, el departamento de conservación de Berna ha colaborado con las autoridades locales de seguridad en la definición de alternativas para conseguir la homologación de los monumentos históricos respecto a las normas contra incendios. El resultado, un documento titulado *Protection contre les incendies dans les constructions à caractère historique* (Protección contra incendios en edificios históricos, 2005)<sup>2</sup>, contiene información general, pautas y ejemplos de intervenciones realizadas en edificios históricos para cumplir las normas de protección contra incendios. Se ha convertido en un punto de referencia para trabajar en edificios protegidos y ha salvado de la desfiguración muchos monumentos berneses, algunos de ellos modernos. A posteriori, sin embargo, uno de los especialistas del grupo de trabajo comentó con gracia: «¡El fuego no quema tanto en Berna como en Zúrich!».

De hecho, en algunos casos se consigue establecer un proceso de diálogo o negociación entre los arquitectos y las autoridades competentes, mientras que en otros es prácticamente inexistente.

Además, los expertos certificadores emplean diferentes criterios: por simplificar podríamos decir que los certificadores más jóvenes y menos «expertos» tienden a aplicar las normas de forma más estricta y literal, mientras que aquellos de mayor experiencia pueden resultar menos exigentes en el cumplimiento de los requisitos, pues serán capaces de encontrar soluciones alternativas o sencillamente hallarán argumentos más persuasivos en favor de soluciones más «respetuosas» con los monumentos.

Por estas razones parece crucial entender a fondo los principios subyacentes del proceso de exención y del enfoque de «soluciones equivalentes» y responder a preguntas como: en los edificios en que la probabilidad de que ocurran ciertos tipos de accidentes es mínima (por ejemplo, un incendio en un lugar en que no hay nada combustible), ¿cómo se puede requerir que se aplique el principio de proporcionalidad al riesgo real y a las intervenciones necesarias para cumplir la normativa? ¿Cómo se puede definir el equilibrio correcto entre el riesgo y la seguridad, tan difícil de cuantificar? ¿Podemos hacer referencia al sentido común –ese concepto de «lo que admita» o quanto basta típico de las recetas de cocina (Canziani, Pracchi, 2014: 156-169)– al adaptar los edificios a las normas existentes?

En Finlandia, la legislación actual y los requerimientos en el campo del ahorro energético parecen dar una respuesta afirmativa a esta pregunta. En este país, cuando se incluye un edificio en el patrimonio —y si el cumplimiento de las normas de eficiencia energética supone un problema— se pueden usar como referencia las normas aplicadas en el momento de su construcción e imponer únicamente intervenciones parciales de mejora que sean compatibles con su estatus de monumento. Un ejemplo de esto es la casa-estudio de Alvar Aalto en Helsinki (1935-1936), donde se redujo parcialmente la pérdida de calor a través de la envolvente del edificio gracias a la inserción de tantas capas de aislamiento como fue posible en los espacios de aire existentes en los muros exteriores, garantizando así la conservación de los materiales originales.

### **Complementariedad de las medidas preventivas y de protección**

Al buscar «soluciones equivalentes», puede resultar útil integrar intervenciones de protección, que dotan al edificio de características que permiten evitar riesgos (por ejemplo, puertas cortafuegos, compartimentación, etc.), y medidas preventivas, que reducen la probabilidad de que haya accidentes sin recurrir a modificaciones físicas, sino simplemente, por ejemplo, proporcionando instrucciones para el uso y la gestión del edificio (Della Torre, 2001).

Podemos ver un ejemplo de actuación preventiva en la estrategia seguida para abrir al público la Maison La Roche de Le Corbusier en París (1923-1925)<sup>3</sup>. Siguiendo el asesoramiento de un experto en seguridad contra incendios en monumentos del ministerio (volveremos a este punto más adelante), se decidió fijar en 20 el número máximo de visitantes al edificio, con el fin de que se le aplicasen a éste los criterios de clasificación de edificios que exigían el nivel más laxo de cumplimiento de la normativa<sup>4</sup>. Al proporcionar unas condiciones de uso que garantizan la seguridad de los visitantes –especificadas en un «manual de usuario» redactado al efecto–, esta actuación preventiva limitó dentro de lo posible la necesidad de medidas más radicales.

Por el contrario, podemos ver un ejemplo de actuación de protección en las medidas de seguridad contra incendios adoptadas en el convento de La Tourette, en Évieux (1953-1960), dentro de su reciente restauración<sup>5</sup>. En este caso, un sistema de detección de incendios muy sensible evitó el efecto negativo que habría tenido sobre el diseño original de Le Corbusier la instalación de puertas cortafuegos en los pasillos y la sustitución de todas las puertas originales de las celdas de los monjes. El sistema de detección de incendios es, en este caso, una medida alternativa que proporciona una solución de seguridad equivalente a las medidas requeridas por las normas de seguridad contra incendios aplicables a los edificios nuevos, como son la longitud de las rutas de evacuación, las superficies de los compartimentos resistentes al fuego, etc.

Los casos anteriores también demuestran cómo el cambio de paradigma, desde un enfoque prescriptivo por el cual se imponen las soluciones que hay que aplicar, a un enfoque centrado en los resultados

por el cual solo se indica el resultado deseado –es decir, garantizar la seguridad de los usuarios– sin prescribir cómo se ha de conseguir este objetivo, es lo más conveniente para el campo de la conservación del patrimonio, porque ofrece a los arquitectos restauradores una mayor libertad a la hora de responder a las normas, permitiéndoles diseñar soluciones compatibles con los monumentos.

### **Exenciones y responsabilidad legal**

Otro tema fundamental está relacionado con la palabra «exención», que a menudo tiene la connotación de buscar lagunas para evitar situaciones problemáticas. De ahí la relevancia de la responsabilidad legal, cuya importancia subestiman con frecuencia los arquitectos. En la mayoría de los sistemas jurídicos, en caso de producirse un accidente en un edificio, el propietario del inmueble es el responsable en última instancia de las lesiones provocadas, aunque pueda tener a su vez el derecho de recurrir contra terceros (el arquitecto, el ingeniero, el contratista, la autoridad competente, etc.)<sup>6</sup>. La responsabilidad legal del propietario se puede ver reducida únicamente en caso de que el visitante hubiese podido evitar el daño con un mínimo de precaución o si el daño ha sido causado por un uso inadecuado del inmueble o parte de él. En estas condiciones, si un particular es propietario de un edificio protegido, obviamente no le beneficiará buscar soluciones de seguridad equivalentes que no cumplan los estándares técnicos que servirán de criterio principal a los tribunales en caso de verse envuelto en un proceso judicial. En consecuencia, se podrían dar situaciones paradójicas en que el propietario del inmueble esté menos dispuesto a aceptar dispensas y alternativas que las propias autoridades de seguridad. En el caso de los edificios protegidos, ¿se podría concebir cierta protección estatal o asistencia a los propietarios, en forma de aceptación parcial de la responsabilidad legal? Este y otros aspectos clave requieren un replanteamiento radical de todas las estrategias que rigen los requisitos de conformidad con las leyes aplicados al patrimonio del s. xx.

### **Un planteamiento integral del diseño: integración temprana de las disposiciones legales**

A nuestro entender, la mayoría de los conflictos derivan del planteamiento del diseño. El concepto de diseño arquitectónico sobre el que se basa la proyección de construcciones nuevas implica una idea de creación artística que debe estar totalmente libre de restricciones para poder expresarse en toda su amplitud. De ahí que se considere a los requisitos normativos un elemento separado del trabajo de diseño arquitectónico en sí o, lo que es incluso peor, que solo se tengan en cuenta a posteriori. En consecuencia, se desarrollan medidas aisladas ad hoc con el fin de encontrar soluciones para cada problema, sin adoptar una estrategia de intervención global. Por el contrario, en los proyectos de reutilización y restauración debería implementarse la integración de los requisitos normativos desde el principio. Este planteamiento significaría que se considerase a los requisitos normativos como uno más de los diversos elementos del programa de diseño, en el mismo nivel que los requisitos funcionales, de eficiencia, técnicos, etc., que se han de integrar en un planteamiento estratégico global de restauración y reutilización (Canziani, Pracchi, 2014: 156-169). Todas las normas existentes tienen su fundamento y su validez, por lo tanto no se deberían considerar como restricciones opresivas que los arquitectos deben esforzarse en esquivar. Para evitar que les afecten de forma negativa, los arquitectos deben analizar su contenido y sus objetivos de forma crítica, completando así la transición antes mencionada de un enfoque prescriptivo a uno centrado en los resultados. Este tipo de planteamiento integral es también esencial desde el punto de vista medioambiental, especialmente en lo que respecta a las estrategias de intervención duraderas y sostenibles que incluyen la totalidad de los requisitos energéticos, los costes de construcción y demolición, los costes de gestión, etc.

### **En defensa de una comparación de las costumbres y prácticas asociadas a los «derechos de los monumentos»**

Dada esta situación, creemos que cuanto mayor sea el número de casos de conformidad con las normas que puedan servir de referencia al arquitecto, más fácil le será encontrar alternativas a las soluciones prescritas garantizando niveles de «seguridad equivalente».

Un aspecto crítico de la difusión de la experiencia y la práctica radica en el hecho de que al explicar sus intervenciones, los arquitectos restauradores no suelen hablar de cuestiones normativas: las consideran triviales y faltas de interés, a pesar de que en muchos casos la forma en que se encaran estas



«prácticas menores» es lo que marca la diferencia entre una intervención bien hecha y una que desfigure una obra maestra.

Por esta y otras razones, creemos que una comparación supranacional de las costumbres y prácticas asociadas a los «derechos de los monumentos» puede ayudar a reducir la heterogeneidad en la aplicación de las normas nacionales. Con el fin de ofrecer una muestra de la utilidad de esta acumulación de conocimientos en el ejercicio de la arquitectura y la conservación, el resto del artículo presentará varios ejemplos de las áreas normativas principales, destacando los principios subyacentes en cada caso.

### **Seguridad contra incendios**

Comencemos por las disposiciones de seguridad contra incendios. Todos los edificios abiertos al público tienen que garantizar la evacuación segura de sus usuarios.

El Colegio Neerlandés de la Ciudad Universitaria de París (Willem Marinus Dudok, 1938) es uno de los ejemplos más interesantes del movimiento De Stijl en Francia (imagen 1). Este edificio, incluido en el patrimonio desde 2005, cuenta con 7 plantas utilizadas exclusivamente como residencia de estudiantes, excepto la planta baja, cuyo gran salón se abre al público para actos sociales vespertinos. Según la normativa francesa para los edificios abiertos al público, el salón debería estar separado de la entrada a la residencia de estudiantes con unas puertas cortafuegos, pero las puertas acristaladas



Imagen 1: Willem Marinus Dudok, Colegio Neerlandés de la Ciudad Universitaria, París (1938). Fotografía: Het Nieuwe Instituut.

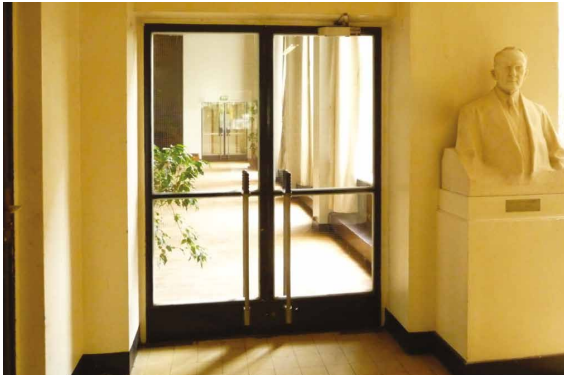


Imagen 2: Dudok, Colegio Neerlandés.  
Una de las puertas originales del gran salón.  
Fotografía: Bernard Bauchet.

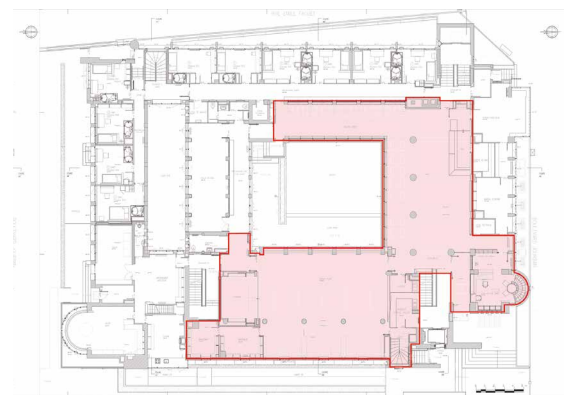
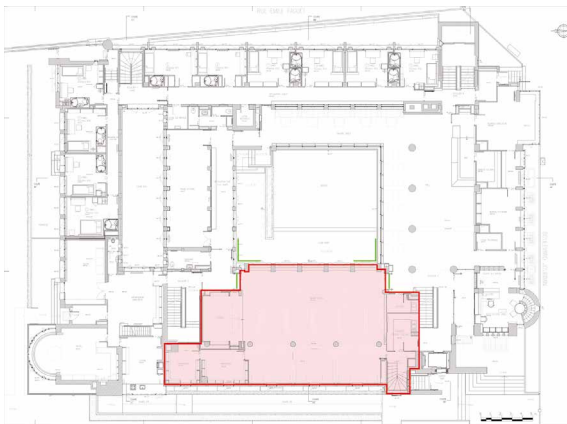


Imagen 3: Restauración del Colegio Neerlandés de Dudok. Arriba, plano de la planta baja con la primera propuesta de compartimentación; a la derecha, solución más «respetuosa». Amplió la zona compartimentada hasta un punto en que las puertas cortafuegos no perturban la percepción espacial, permitiendo conservar las puertas originales.  
Dibujos: Bernard Bauchet.

originales del salón diseñadas por Dudok –y no conformes con las normas– seguían en su sitio (imagen 2). Teniendo en cuenta que el edificio dispone de cuatro escaleras que comunican la planta baja con los pisos superiores (dos habrían bastado para satisfacer las normas actuales de seguridad contra incendios), los arquitectos encargados de la restauración consiguieron convencer a las autoridades competentes de retrasar la compartimentación del salón hasta los tabiques, que fácilmente se podrían hacer resistentes al fuego, incluyendo así una escalera en este espacio (imagen 3). De este modo se preservaron las puertas acristaladas originales de Dudok y se consiguió un aislamiento contra incendios compatible con el monumento<sup>7</sup>.

Otra solución que se puede adoptar de forma provechosa para la compartimentación de monumentos es instalar puertas cortafuegos correderas ocultas, montadas dentro de las paredes y conectadas con un sistema de detección que las cierre en caso de incendio. Este sistema se ha empleado en muchos edificios de Suiza –por ejemplo, en la Kunstgewerbeschule de Zúrich (arq. Karl Egender y Adolf Steger, 1933)<sup>8</sup> y la Schulanlage Dula de Lucerna (arq. Albert Zeyer, 1930-1933)<sup>9</sup>– y es especialmente útil en los pasillos largos ininterrumpidos.

También corren riesgo de deformación las puertas exteriores principales: de acuerdo con las disposiciones actuales contra incendios, las puertas deben abrir hacia fuera. En la Villa Necchi Campiglio de Milán, diseñada por el arquitecto Piero Portaluppi (1932-1935) y hoy convertida en casa museo, la espléndida puerta acristalada de la entrada, con sus lunas de vidrio curvas y enmarcadas en latón, abría hacia dentro. Las autoridades pidieron que se modificase para que abriese hacia fuera, o bien que se sustituyese por una puerta cortafuegos. La deliberación entre los arquitectos restauradores, los gestores del inmueble y las autoridades competentes tuvo como resultado una solución de seguridad equivalente –que la puerta estuviese atendida permanentemente mientras hubiese visitantes en el interior– y permitió conservar este «escaparate» de entrada con todos sus detalles (imagen 4).

Estos casos demuestran que una comprensión a fondo de las normas vigentes y un diálogo abierto con las autoridades competentes son las claves para conseguir la integración de la normativa sin perjudicar los monumentos.

Por último, en el caso de los edificios de reconocido valor arquitectónico que se desvirtuarían si se aplicasen las medidas actuales de seguridad contra incendios, la simulación dinámica de incendios o FDS (fire dynamics simulation) es una opción. Consiste en unos análisis tridimensionales detallados, realizados por ingenieros expertos, que permiten simular el comportamiento del fuego en un edificio usando una variedad de escenarios y que sirven como base para diseñar medidas de seguridad adaptadas a cada caso que constituyan una alternativa a las prescritas por las autoridades. Estos procedimientos son aún muy costosos, pero en el caso de espacios complejos que sean auténticos iconos de la modernidad lo que está en juego bien vale el gasto<sup>10</sup>.

## Seguridad personal

Otra cuestión es la seguridad de las personas dentro de los edificios. A este respecto, los pretilos son una de las preocupaciones principales de las autoridades. La negociación entre los arquitectos y las autoridades competentes está muy condicionada por la intención de eliminar todo tipo de riesgo. En consecuencia, los diseñadores y/o propietarios procuran garantizar unas condiciones de protección muy completas, cuyo alcance puede exceder lo estrictamente necesario.

Sin embargo, hay numerosos ejemplos de adaptaciones de pretilos existentes que son respetuosas con los monumentos –desde el perfil de metal añadido por dentro del pretil en la escalera principal del edificio del Consejo de Estado de Berlín (Staatsratsgebäude, arq. Roland Korn y Hans Erich Bogatzky, 1962-1964) hasta el tubo delgado de metal añadido por encima del pretil existente en el Institut für Geologie de Berna (arq. Otto Salvisberg, 1929-1931)– y en algunos casos, los arquitectos hallan argumentos inteligentes e incluso consiguen evitar toda intervención. En la Biblioteca Nacional de Suiza (en Berna), diseñada por Oeschger, Kaufmann y Hostettler (1931), se mantuvieron los pretilos en su estado original alegando que solo utilizan las escaleras los empleados –no el público en general– y nunca los niños (imagen 5).



Imagen 4: Piero Portaluppi, Villa Necchi Campiglio, Milán (1932-1935). A la izquierda, vista general de la casa. A la derecha, la espléndida puerta acristalada de la entrada, conservada gracias al diálogo constructivo que entablaron los arquitectos restauradores, los gestores del inmueble y las autoridades competentes en materia de incendios. Fotografías: izquierda, Fondazione Piero Portaluppi; derecha, Alessandra Castelbarco Albani.



Imagen 5: Pretilos adaptados. Izquierda: Roland Korn y Hans Erich Bogatzky, Staatsratsgebäude, Berlín (1962-1964); nuevo pretil interior añadido en la rehabilitación a cargo de HG Merz (2006). Centro: Otto Salvisberg, Institut für Geologie, Berna (1929-1931); nuevo perfil tubular añadido por encima del pretil original para adaptarlo a las normas durante la intervención de alb architektingemeinschaft ag (2003-2006). Derecha: Alfred Oeschger, Emil Hostettler, Josef Kaufmann, Biblioteca Nacional de Suiza, Berna (1929-1931); en la reciente restauración (1991-2009) se conservaron los pretilos originales alegando que solo utilizan las escaleras los empleados, nunca los niños. Fotografías: Roberta Grignolo.

## Accesibilidad

La demanda de accesibilidad ha crecido significativamente en las últimas décadas y hoy en día el acceso al patrimonio arquitectónico debería estar al alcance de todos, siempre que se puedan aplicar medidas que sean «razonables desde el punto de vista económico». Los edificios de varias plantas y el diseño de espacios fluidos que caracterizan la arquitectura del s. xx son, por ello, todo un desafío para los arquitectos restauradores. Las intervenciones necesarias pueden abarcar desde la instalación de ascensores, rampas o plataformas elevadoras hasta el diseño de formas alternativas de visitar el monumento. Un ejemplo de ello es la residencia del arquitecto Ernö Goldfinger en Londres (1939), una casa museo gestionada por el National Trust. La única comunicación vertical disponible en el edificio es una escalera de caracol metálica. La accesibilidad universal habría hecho necesario deformar completamente el edificio, por ello se decidió encontrar una manera alternativa de visitar la casa. Se creó una pequeña sala de cine con capacidad para diez personas en el antiguo garaje. Todo el público comienza aquí su visita viendo un vídeo sobre el contexto histórico en el cual se construyó la residencia; para aquellos interesados en recibir más información, el vídeo continúa con una visita guiada «virtual» de las habitaciones, de modo que todos tienen la oportunidad, aunque solo sea de forma indirecta, de experimentar estos modernos e insólitos interiores (imágenes 6 y 7).

## Seguridad sísmica

Otra cuestión incluida recientemente en el orden del día del arquitecto restaurador es la seguridad sísmica. Hasta los años setenta, los estándares de construcción no tenían en cuenta el riesgo sísmico, pero la aparición de métodos de cálculo más avanzados ha provocado la aplicación de disposiciones de seguridad sísmica cada vez más rigurosas, hasta culminar en el Eurocódigo actual. A pesar de que los edificios protegidos suelen estar exentos de cumplir los requisitos de seguridad sísmica –al menos en países en que el riesgo sísmico no es crítico–, permitir el acceso del público al patrimonio arquitectónico hace que este aspecto tenga igualmente importancia.

Las instalaciones recreativas para los empleados de Brown, Boveri & Cie (BBC) en Baden (1951-1954) están consideradas por la crítica comuna de las obras maestras del arquitecto suizo Armin Meili. Parte de





Imagen 6. Residencia de Ernő Goldfinger en el n.º 2 de Willow Road, Londres (1939). Fotografía cortesía de: Witor © National Trust Images/Dennis Gilbert.

este edificio descansa sobrepilotes finos de 3 pisos de altura, por lo tanto su seguridad sísmica suponía un desafío formidable. Con todo, al incluir este problema de conformidad en una fase temprana del proyecto de reutilización (2002-2006) fue posible minimizar el impacto que tendría que sufrir el edificio<sup>11</sup>. La posición de los tres muros continuos del suelo al techo, necesarios para cumplir las normas de seguridad sísmica, se integró de forma ingeniosa en los muros existentes (imagen 8 y 9). Estos y otros ejemplos demuestran cómo las intervenciones se deberían definir siempre desde un enfoque individualizado, hallando el equilibrio correcto entre los requisitos de seguridad sísmica y los de conservación del patrimonio.

### Eficiencia energética

Para terminar, un aspecto aún más reciente y de gran actualidad: las normas de eficiencia energética. En este campo, tal vez más que en ningún otro, parece esencial –tal como describimos anteriormente– pasar de un enfoque prescriptivo a uno que se centre en los resultados. Si no se consigue esta transición, será difícil encontrar alternativas a la sustitución de elementos de construcción disipadores de energía.

Esto es lo que presenciamos en el caso del Gymnasium Strandboden de Biel, diseñado por Max Schup (1975-1981), a pesar de las peticiones de varias asociaciones dedicadas a la conservación del patrimonio. En este caso, el concurso para el acondicionamiento energético del complejo (2005) solo permitía efectuar modificaciones en la envolvente, un intrincado sistema de secciones de chapas de acero plegadas diseñado por Schup. Siguiendo los requisitos del concurso, el proyecto

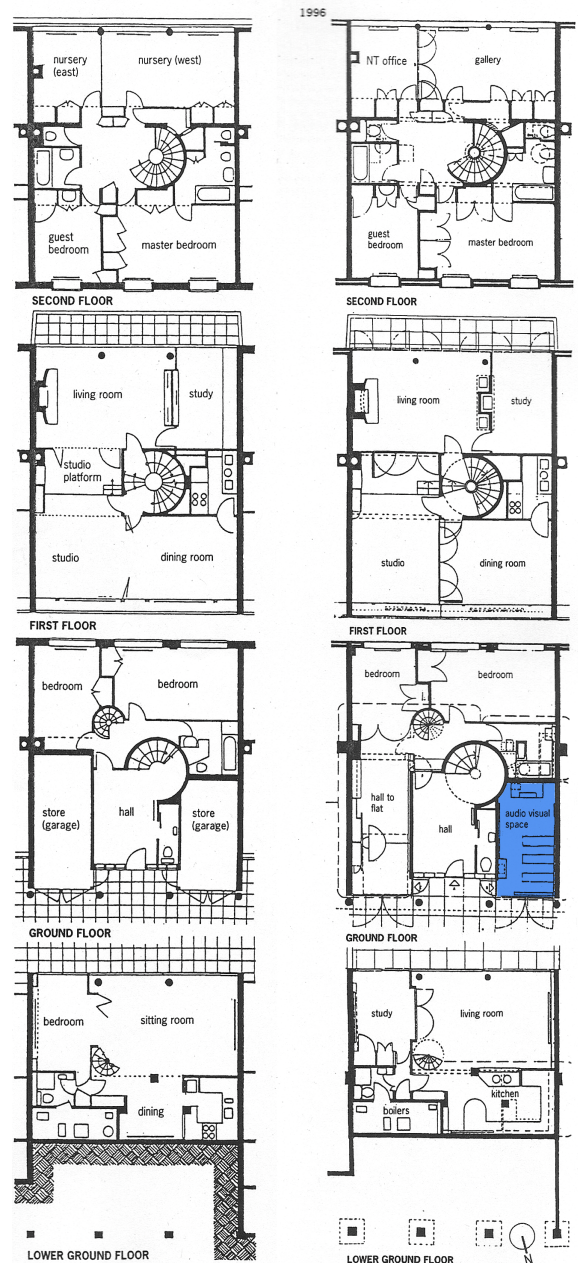


Imagen 7: Planos de la residencia de Ernő Goldfinger antes y después de la intervención. En azul, el cine añadido en el antiguo garaje. Fotografías planos cortesía de Avanti Architects.

ganador consistía en la sustitución completa de este valioso testimonio histórico con una envolvente nueva de perfiles con rotura de puente térmico. El contraproyecto (2011), desarrollado por un comité establecido para salvar el complejo<sup>12</sup>, se quedó en nada, a pesar de que demostraba que aislando las cubiertas y los forjados de la primera planta (los edificios tienen soportales en todo su perímetro) habría sido posible adaptar el edificio a las exigencias energéticas conservando los perfiles originales de la envolvente y sustituyendo solo el acristalamiento por lunas de vidrio de mayor eficiencia energética<sup>13</sup>.

En el caso de la Schulanlage Dula de Albert Zeyer en Lucerna (1930-1933) se eligió una estrategia completamente diferente. Cuando, a principios del s. XXI, se decidió transformar este edificio para albergar una escuela de música y una escuela para niños con discapacidad, los arquitectos comprendieron la importancia de conservar los finos marcos originales de las ventanas, que contribuían a las elegantes proporciones del edificio y que todavía estaban en buen estado. Aislando el forjado de la planta baja y la cubierta, que de todos modos iban a necesitar modificaciones para adaptar el edificio a sus nuevos usos, fue posible conservar los mecanismos de apertura y los herrajes dobles, cambiando solo las lunas interiores por vidrio aislante<sup>14</sup>.

Podemos encontrar problemas similares en el edificio de la Bauhaus de Walter Gropius, en Dessau (1925-1926), un símbolo del Movimiento Moderno en Alemania. En este caso, el desarrollo de una estrategia integral de acondicionamiento energético (2010-2011) permitió limitar la sustitución de herrajes. En el ala de los talleres se conservaron las ventanas de un solo cristal (que datan de 1976) y, para reducir la pérdida de calor, se añadieron unas cortinas aislantes en el interior. Además, se mejoró el balance total de energía del edificio mediante la integración de paneles solares en la cubierta del ala norte.

Estos casos demuestran cuán eficaces pueden ser las estrategias integrales de acondicionamiento energético al compensar las pérdidas de una parte del edificio con otras partes o con una combinación de diferentes sistemas, sin excluir la posibilidad de incorporar fuentes de energía solar u otras energías alternativas.



Figura 8: Armin Meili, Gemeinschaftshaus, instalaciones recreativas para los empleados de Brown, Boveri & Cie (BBC), Baden (1951-1954). Fotografía: Roberta Grignolo.



## Conclusiones

El presente artículo no pretende de ningún modo proporcionar soluciones concretas para procedimientos de adaptación a las normas. Sin embargo, la intención es demostrar que cuanto mayor sea el número de casos de conformidad con las normas que puedan servir de referencia al arquitecto, más fácil le resultará encontrar alternativas a las soluciones prescritas garantizando niveles de seguridad equivalente.

Una recopilación de casos recientes de restauración y reutilización de patrimonio en los cuales se hayan estudiado y resuelto de forma ingeniosa problemas relacionados con requisitos de conformidad (de las áreas de seguridad contra incendios, seguridad personal, accesibilidad, seguridad sísmica, eficiencia energética, etc.) puede convertirse en un instrumento útil para los arquitectos que trabajan en este campo, sugiriéndoles argumentos y soluciones que las autoridades locales puedan aprobar. Por ello, es crucial promover esta experiencia y permitir una mayor circulación de información y conocimiento entre los participantes: arquitectos, expertos en seguridad, autoridades y aseguradoras.

Además, algunos países cuentan con modelos de gestión del patrimonio que consiguen muy buenos resultados al enfrentarse a conflictos de cumplimiento de las normas. En el terreno de la eficiencia energética, algunos países como Finlandia presentan un nivel de tolerancia mayor —y también mayor previsión a largo plazo— comparados con otros y algunos de los cantones suizos han aprobado directrices de seguridad contra incendios que tienen en cuenta el estatus de monumento de los edificios; existe una gran diversidad de planteamientos. Estos ejemplos, al igual que otros, deberían contemplarse como precedentes útiles.

También deberíamos estudiar las figuras profesionales a las que ciertas legislaciones nacionales han dado carácter oficial. Los *architectes de sécurité* de París son un ejemplo de esto: su función consiste en dar seguimiento a los expedientes de proyectos de conformidad presentados por arquitectos independientes. Desempeñan un papel muy valioso debido a sus destrezas específicas, que aúnan un conocimiento profundo de las normas y experiencia profesional práctica. Siguen el proceso de aprobación del proyecto a medida que este avanza de un departamento de aprobación de solicitudes a otro y pueden proponer alternativas a las soluciones prescritas.

El Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia cuenta además con otra figura clave dentro del sistema global de dicho país para la conservación de los monumentos históricos: el *conseiller technique en sécurité incendie au Ministère de la Culture* (asesor técnico de seguridad contra incendios del Ministerio de Cultura), cargo ocupado por un antiguo jefe del cuerpo de bomberos. Su amplia experiencia de campo en la extinción de incendios permite que se convierta en un colaborador clave para los proyectos de conformidad de edificios protegidos: puede sugerir medidas alternativas, más respetuosas con los monumentos, cuando los diseñadores se enfrentan a requisitos técnicos.

### **Trabajar en la elaboración de un «catálogo» de modelos de gestión, argumentos y soluciones para conseguir que los edificios protegidos cumplan las normas actuales**

Diversas estrategias de intervención con visión de futuro, modelos de eficacia comprobada para gestionar proyectos de conformidad, argumentos fundados e ingeniosas soluciones prácticas para conseguir la adecuación de los edificios del s. xx a las normas, etc. Todos estos elementos forman un auténtico corpus de conocimientos aún por descubrir y aprovechar.

Sería inestimable tener todos estos conocimientos recopilados y organizados en forma de «catálogo»: aunque no se puedan incorporar directamente a las normas de otros países, gracias a su estatus de legislación aplicable en otro país, podrían al menos convertirse en un punto de partida para negociar con las autoridades locales competentes.



Idealmente, deberían asumir esta tarea organizaciones internacionales tales como ICOMOS o DoCoMoMo International. Si tales sugerencias pudiesen llegar a quienes toman las decisiones pertinentes —por ejemplo, en Europa, a la burocracia de la Unión Europea en Bruselas— podrían convertirse en un material valioso para contribuir al desarrollo de estrategias nacionales e internacionales más coherentes, lo cual, por fin, garantizaría la consideración que merecen los «derechos del patrimonio arquitectónico del s. xx». Sería deseable que, tomando como base experiencias de diferentes países, sea posible guiar las intervenciones en edificios existentes hacia un enfoque más realista, sin penalizar el uso y la reutilización de los recursos existentes.

## Bibliografía

*Protection contre les incendies dans les constructions à caractère historique. Documentation relative à la notice explicative concernant la protection contre les incendies NPI 5 / Brandschutz in Baudenkmälern. Dokumentation zur Brandschutz-Erläuterung BSE 5* (2005), Ittingen: Assurance immobilière Berne (AIB).

CANZIANI, Andrea, PRACCHI, Valeria (2014): «Q. B. (Quanto Basta). Deroga e 'sicurezza equivalente'», en GRIGNOLO, R. (ed.). *Diritto e salvaguardia dell'architettura del XX secolo / Law and the Conservation of 20<sup>th</sup> Century Architecture*, Mendrisio-Cinisello Balsamo: Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale.

DELLA TORRE, Stefano (2001): «La sicurezza equivalente è una realtà sperimentata. Intervista a Roberto Cecchi», *TeMa, Tempo materia architettura: rivista trimestrale di restauro*, número especial sobre «Sicurezza e Conservazione», n.º 1, pp. 62-65.

GRIGNOLO, Roberta (ed.) (2014): *Diritto e salvaguardia dell'architettura del xx secolo / Law and the Conservation of 20<sup>th</sup> Century Architecture*, Mendrisio-Cinisello Balsamo: Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale.

## Notas

<sup>1</sup> Congreso internacional «Law and the Preservation of 20th Century Architecture – Diritto e salvaguardia dell'architettura del XX secolo», Academia de arquitectura, Mendrisio, 18-19 de junio de 2012, organizado por Roberta Grignolo y Bruno Reichlin en el marco del proyecto *Enciclopedia critica per il restauro e il riuso dell'architettura del xx secolo* (Enciclopedia crítica para la restauración y la reutilización de la arquitectura del s. xx, sección de herramientas históricas y críticas para la conservación), financiado por la Conferencia Universitaria Suiza (CUS). Las actas del congreso se han publicado en el siguiente volumen: GRIGNOLO, R. (ed.) (2014). *Diritto e salvaguardia dell'architettura del xx secolo / Law and the Conservation of 20<sup>th</sup> Century Architecture*, Mendrisio-Cinisello Balsamo: Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale.

<sup>2</sup> El grupo de trabajo estaba formado por: Dr. Christoph Lienert y Rudolf Zenger (Assurance immobilière Berne – AIB, Ittingen); Alec von Graffenried (Préfecture de Berne); Dr. Bernhard Furrer (Conservation municipale des monuments historiques de Berne), Rolf Weber (Conservation cantonale des monuments historiques de Berne), Sigmund von Wattenwyl (Domus Antiqua Helvetica), Peter Gügi (Inspection des constructions de Berne), Hanspeter Jungi (Inspection des constructions de Nidau), Jürg Althaus y Kurt Moritz Gossenreiter (arquitectos, Berna), Dr. Peter Gerber (Emch + Berger S.A., Berna).

<sup>3</sup> La restauración fue ejecutada por el *Architecte en chef des monuments historiques* Pierre-Antoine Gatier, París.

<sup>4</sup> Tras su restauración (2008-2009), se volvió a abrir la *Maison La Roche* al público y ahora debe cumplir el *Règlement français pour les Etablissements Recevant du Public (ERP)*. Se ha incluido el edificio en el «tipo Y» de edificios abiertos al público y pertenece a la «5.ª categoría», lo que significa que se puede permitir la entrada a un máximo de cien personas al mismo tiempo. Los edificios de esta categoría están exentos de la inspección por parte de la *Commission de sécurité*, que haría necesarias medidas más rigurosas. Agradezco esta información a Bénédicte Gandini de la Fundación Le Corbusier.

<sup>5</sup> La restauración fue ejecutada por el *Architecte en chef des monuments historiques* Didier Repellin, Lyon.

<sup>6</sup> En Suiza, por ejemplo, según el Código de las Obligaciones (Codice delle Obligationi, art. 58): «El propietario de un edificio o cualquier otra estructura es responsable de todo daño causado por defectos de su construcción o diseño o por el mantenimiento inadecuado. Tiene derecho de recurso contra las personas que sean responsables ante él a este respecto».

<sup>7</sup> Su restauración fue ejecutada por el *Architecte en chef des monuments historiques* Hervé Baptiste, París, con el asesoramiento de Bernard Bauchet en calidad de *Architecte de sécurité*.

<sup>8</sup> La restauración fue ejecutada por Ruggero Tropeano en los años noventa.

<sup>9</sup> La restauración fue ejecutada por el estudio Lengacher Emmenegger, Lucerna (2004-2008).

<sup>10</sup> Recientemente, el uso de FDS en la restauración del edificio *Armée du Salut* de Le Corbusier, en París (1929-1933), hizo posible prescindir de las complejas medidas contra incendios requeridas por las autoridades de seguridad. Está ejecutando la restauración el *Architecte en chef des monuments historiques* François Chatillon, París.

<sup>11</sup> El proyecto de restauración y reutilización fue ejecutado por Burkard Meyer Architekten, Baden (2002-2006), mientras que el análisis técnico para diseñar las intervenciones necesarias por motivos de seguridad sísmica fue desarrollado por Bänziger Partner AG, Baden.

<sup>12</sup> El comité en cuestión es «Rettet den Gymer Strandboden!». Véase Jürg Graser, Patrick Thurston, «Kontroverse um die Erneuerung des Gymnasiums Strandboden in Biel», *TEC 21*, n.º 42-43, 2011, págs. 2 y 3.

<sup>13</sup> En 2012 se rechazó la petición presentada por la asociación *Heimatschutz* y en febrero de 2013 se concedió la aprobación final para el proyecto de ampliación y acondicionamiento de la escuela a las normas actuales.

<sup>14</sup> La restauración fue ejecutada por el estudio Lengacher Emmenegger, Lucerna (2004-2008).



Alejandro de la Sota, Gobierno Civil de Tarragona. Intervención a cargo de Alejandro de la Sota y Josep Llinás.  
Fotografía: © José Hevia.

# Intervenciones en arquitecturas del s. xx en España. Casos de estudio y consideraciones patrimoniales<sup>1</sup>

**Víctor Pérez Escolano**

Universidad de Sevilla  
vpe@us.es

**Plácido González Martínez**

Universidad de Sevilla  
placido@us.es

## Resumen

Las intervenciones en la arquitectura del s. xx se han convertido en objeto de discusión preferente en el ámbito del patrimonio cultural. En ello influye tanto la obsolescencia simultánea de gran parte del volumen edificado en las ciudades contemporáneas, como la especificidad material, técnica y tipológica de la arquitectura más reciente. A través de la presentación de una serie de ejemplos relevantes, este artículo reflexiona sobre la transformación de obras emblemáticas del s. xx, prestando especial atención a la arquitectura del Movimiento Moderno en España.

## Palabras clave

Intervención, arquitectura del s. xx, urbanismo, Movimiento Moderno.

## Abstract

The intervention on 20<sup>th</sup> Century architecture has attracted substantial attention in the realm of cultural heritage. This is due to the simultaneous obsolescence of a great part of the built environment in contemporary cities, as well as to specific material, technical and typological issues of recent architecture. This article provides an insight into the transformation of relevant 20<sup>th</sup> Century buildings, paying special attention to the case of the architecture of the modern movement in Spain.

## Keywords

Intervention, architecture of the 20<sup>th</sup> Century, urban design, Modern Movement.

## Introducción

La intervención patrimonial en la arquitectura del s. xx se ha convertido en una cuestión candente en el debate sobre la profesión en España, en base a la actual coyuntura económica. A este respecto, cabe hacer unas observaciones relativas respecto a la cualificación de sus agentes.

En la actualidad, no es exigible en España habilitación especial referida al patrimonio del s. xx, ni a los arquitectos, ni a las empresas que intervienen en la realización de proyectos de rehabilitación. Esto se hace extensivo al resto del patrimonio edificado, y se considera que puede ir en detrimento de la calidad de las intervenciones, por encima de las exigencias de cumplimiento de normativas técnicas, y la supuesta garantía de la tutela patrimonial de las administraciones.

En lo relativo a la intervención patrimonial en la arquitectura contemporánea, la terminología es análoga a la empleada en el resto de patrimonios. Por un lado, se encuentran actuaciones de conservación, destinadas a mantener la integridad de la arquitectura del s. xx como monumento, y por otro la práctica de la restauración, que implica la incorporación de nuevos usos y actividades.

Optaremos en este artículo por el empleo del término «intervención», en el sentido indicado por Ignasi Solá Morales para referirse a cualquier tipo de actuación que pueda efectuarse en un edificio

por encima de la conservación o la restauración, y que constituye, fundamentalmente, un problema de interpretación de la arquitectura preexistente<sup>2</sup>. Si bien, según otras posiciones doctrinales como las defendidas por Manfredo Tafuri, cabe diferenciar entre la conservación y la restauración, al entender que con frecuencia ésta última opera como un verdadero proyecto de intervención<sup>3</sup>.

### **La notoriedad de la intervención en la arquitectura del s. xx: la arquitectura antes del Movimiento Moderno**

A la hora de abordar el panorama de la intervención patrimonial en España, resulta clave la atención al Modernismo catalán, encabezado por el arquitecto Antoni Gaudí. Y es que se trata de una cuestión de carácter patrimonial que excede la dimensión nacional: no en vano, fue la obra de Gaudí la primera del s. xx en ser incluida en las Listas de Patrimonio Mundial de la Unesco en 1984.

En torno a la obra de Gaudí se han producido intervenciones de diferente tipo y alcance, algunas de las cuales no han estado exentas de polémica: baste recordar la controvertida propuesta de revestir interiormente la Capilla Güell a cargo de Antoni González Navarro, finalmente no ejecutada tras la suspensión de la obra en 2002<sup>4</sup>, o la prolongada empresa de terminación de la Sagrada Familia, que se ha extendido desde la muerte del arquitecto en 1926 hasta el año 2010.

Para la obra singular de Gaudí, cabe señalar cómo las intervenciones han estado inevitablemente mediadas por el peso imponente de la figura del arquitecto, por encima de la consideración a la materialidad de las obras, o a su evolución con el tiempo, por encima de su calidad. Baste señalar la desaparición, en una lamentable operación de «desrestauración» ejecutada en 1996, de los excepcionales apartamentos realizados en 1955 por Francisco Barba Corsini en los lavaderos de La Pedrera (imagen 1)<sup>5</sup>.

Igualmente, debe ser mencionada por su sensibilidad la intervención, entre 1992 y 1995, del arquitecto Josep Llinás en el Teatro Metropol, obra del colaborador de Gaudí, Josep Maria Jujol. La inexistencia de documentación original sobre el proyecto y su consideración como construcción dilatada, motivaron una aproximación enormemente intuitiva que hubo de atender a los exigentes requisitos funcionales de los programas de espectáculos contemporáneos<sup>6</sup>.

El carácter singular de la arquitectura modernista se muestra en la obra de un arquitecto singular como Lluís Domènech i Montaner, cuyo Palau de la Música Catalana, también incluido desde 1997 en las Listas de Patrimonio Mundial, fue intervenido entre 1982 y 1990 por Óscar Tusquets y Lluís Clotet<sup>7</sup>. Intervención sobre intervención, el edificio de la editorial Montaner i Simon, obra también del mismo Domènech, fue rehabilitado para sede de la Fundación Antoni Tàpies por los arquitectos Roser Amadó y Lluís Domènech entre los años 1986 y 1990<sup>8</sup>, y posteriormente vuelta a intervenir y ampliada por Iñaki Ábalos y Renata Sentkiewicz entre 2008 y 2010<sup>9</sup>. Ambas intervenciones, además de arquitectónicas, se completaron con sendas aportaciones del propio artista: la pieza *Núvol i Cadira*, que caracteriza la fachada principal del edificio tras su primera restauración, y la obra *Mitjó*, que corona la terraza del nuevo volumen de oficinas incorporado tras la segunda (imagen 2).



Imagen 1: Francisco Barba Corsini: apartamentos en La Pedrera, Barcelona. Estado original. Fotografía: *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 166 (1955).





Imagen 2. Lluís Domènech i Montaner, edificio de la editorial Montaner i Simó, Barcelona. Intervención a cargo de Óscar Tusquets y Lluís Clotet. Fotografía: Andy Cheung, con licencia Creative Commons de Flickr: <https://tiny.cc/71hu3x>.

Las intervenciones sobre la arquitectura modernista, si bien acaparan gran atención mediática, son sintomáticas de un esfuerzo redoblado por la recuperación de obras singulares de la arquitectura española de inicios del s. xx, y que tuvieron entre sus figuras más destacadas al arquitecto Antonio Palacios Ramilo. Dos edificios en Madrid, como son el Hospital de Maúdes y el Palacio de Comunicaciones, sirven de ejemplo de la obsolescencia programática y escalar de esta arquitectura, y fueron objeto de sendas intervenciones que han determinado su posterior uso administrativo: la realizada en Maúdes entre 1984 y 1986 a cargo del arquitecto Andrés Perea Ortega para albergar la sede de las Consejerías de Medio Ambiente, Vivienda y Ordenación del Territorio, y la de Transportes e Infraestructuras de Madrid<sup>10</sup>, y la finalizada en 2011 en el Palacio de Comunicaciones para su nuevo uso como sede del Ayuntamiento de la capital, a cargo del arquitecto Francisco Rodríguez de Partearroyo (imagen 3).



Imagen 3: Antonio Palacios Ramilo, Palacio de Comunicaciones de Madrid. Intervención a cargo de Francisco Rodríguez de Partearroyo. Fotografía: Patrick Dobeson, con licencia Creative Commons de Flickr. <https://tiny.cc/Q4hu3x>.

Estas intervenciones en la arquitectura más reconocida por su valor mediático e icónico a lo largo de los años ochenta e inicio de los noventa, han ofrecido un prolijo campo de ensayos en el que posteriormente se ha fundamentado el debate sobre la intervención patrimonial en la arquitectura del Movimiento Moderno, que cobró especial fuerza en España tras el inicio de las actividades de la Fundación DoCoMoMo Ibérico en 1993.

### **La intervención patrimonial en la arquitectura del Movimiento Moderno**

Muy atrás quedaron intervenciones de reparación de los daños de la Guerra Civil sobre la primera arquitectura moderna española una vez finalizada la contienda, como las realizadas en el madrileño Frontón de Recoletos, afectado por los bombardeos de la aviación franquista, o en el conjunto de la Ciudad Universitaria de Madrid<sup>11</sup>, que quedó notablemente afectado por encontrarse en pleno frente de guerra.

Ya transcurridos más de cincuenta años después de la desaparición de los grandes maestros de la arquitectura moderna, cabe hacer una reflexión sobre los valores que en ella se encuentran presentes, que sirvan de guía a su futura intervención. Partiendo de la hipótesis que describe al proyecto moderno como proyecto incompleto<sup>12</sup>, es posible pensar en la capacidad de la acción patrimonial para actualizarlo, de manera respetuosa con sus orígenes y coherente con el presente.

En virtud de ese juicio, la arquitectura moderna exhibe, en primer lugar, un valor compartido con otros patrimonios, como es el histórico. La atención al mismo pone en relieve, para la intervención, la importancia de la autenticidad y la integridad del bien, en su condición de documento transmisible al futuro. De igual manera, hay un valor disciplinar arquitectónico notorio, según el cual la estética abstracta de la arquitectura moderna va de la mano a la racionalidad de su organización tipológica, que constituye generalmente, y de manera muchas veces inesperada, un punto de apoyo fundamental para la actualización normativa de esta arquitectura.

En segundo lugar, la arquitectura moderna es depositaria de un valor económico, también basado en la racionalidad tipológica, como en el pragmatismo constructivo y cualidad material. En virtud del mismo, la idea de sostenibilidad implícita, si bien no directamente formulada, en la arquitectura moderna, es plenamente actualizable según criterios contemporáneos, evitando por injusto cualquier juicio retrospectivo. Aplicado al urbanismo y a la construcción de la ciudad moderna, la reflexión acerca del mismo valor económico plantea la pertinencia del debate sobre la movilidad, reivindicando su organización jerárquica, que incluye la atención a la escala humana de los desplazamientos peatonales y el alcance metropolitano de los sistemas públicos de transporte.

En tercer lugar, la arquitectura y el urbanismo modernos tuvieron la encomienda de la construcción de una nueva sociedad. Atendiendo a sus valores sociales, la intervención contemporánea en el patrimonio moderno ha de primar la atención hacia lo público, como soporte del buen funcionamiento de la democracia, el ejercicio ciudadano de la corresponsabilidad y reconociendo su fundamental aportación a la elevación de los estándares de salud y bienestar. También en esta esfera habremos de referirnos a los valores culturales de la arquitectura moderna, en especial por su trascendencia en la producción de nuevas tradiciones, así como en la reforma de viejas tradiciones materiales o constructivas. Igualmente, una dimensión fundamental de la arquitectura moderna reside en su vinculación a la naturaleza, y en la búsqueda de una interacción intensa con el medioambiente, de innegable interés contemporáneo.

A la hora de abordar la temática de la intervención en la arquitectura del Movimiento Moderno en la actualidad, es nuestra propuesta la atención a estos cinco valores, en base a los cuales puedan establecerse criterios coherentes. Con vistas a una revisión somera, puede resultar de interés el establecimiento de categorías relativas a la preponderancia de cuestiones relativas al proyecto, a las normativas y técnicas, y por último, a la materia.

Las intervenciones relativas al proyecto en la arquitectura del s. xx, plantean una cuestión de enorme calado, como es la relación que existe entre forma y función. No sólo por lo determinante que esta cuestión pudiera ser en su génesis, sino por la importancia crucial que el uso reviste en cualquier intervención patrimonial. Integrada de manera seguramente reductiva en la comprensión de la modernización como proceso, lo supuestamente determinante de las relaciones entre forma y función entra en cuestión para la flexibilidad de la arquitectura de la industria: tan válida sería la creencia de que la forma sigue a la función que planteaban los funcionalistas, como el dogma de que la función seguiría la estela de la forma, que fundamentaba el discurso de las vanguardias.

Un ejemplo de especial interés constituye la fábrica KAS en Vitoria (1962-1964), proyecto de Josep María Fargas y Enric Tous inicialmente concebido como planta embotelladora de refrescos, que tras el traslado de la producción a inicios de los años noventa a instalaciones más modernas ha sido transformada en tanatorio de la localidad. Según el proyecto redactado por el arquitecto Fernando Bajo en 1999, la estructura de parasoles de hormigón armado que antecede al edificio se convierte en pórtico de acceso, manteniendo el sentido a su monumentalidad.

Igualmente notorio, aunque tal vez más convencional en la práctica, es la asunción de un poder regenerador del entorno urbano de la intervención en el depósito de mineral de Aldea Moret en Cáceres. Se trata de una gran estructura de la década de 1940 que ha sido transformada en 2011 por los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano en nuevo centro creativo y vivero de empresas para la ciudad, inmersa en el cambio de su modelo productivo y en la regeneración de áreas urbanas degradadas y obsoletas. La intervención procuró potenciar la rotunda espacialidad del depósito, incor-





Imagen 4. Depósito de mineral de Aldea Moret, Cáceres. Intervención a cargo de Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano. Fotografía: Plácido González Martínez.

porando los nuevos usos en volúmenes de estructura metálica y en el espacio adicional que se obtenía a partir de la excavación bajo rasante (imagen 4).

La cuestión de la renovación técnica cuenta con destacados ejemplos recientes, y sacan también a la luz la enorme adecuación de la arquitectura moderna a las normativas actuales relativas a la accesibilidad o la protección contra incendios, consideradas comúnmente cuestiones de difícil resolución desde el punto de vista del patrimonio histórico no contemporáneo.

Especialmente significativo es el hecho de que el premio nacional Arquitectura Plus a la mejor obra sanitaria del bienio 2010-2012 en España recayera en la intervención en el antiguo ambulatorio Hermanos Laulhé (1954) en San Fernando, a cargo del estudio sevillano EDDEA. En esta intervención, la decisión inteligente de orientar el crecimiento del edificio en el subsuelo permitió mantener su integridad, incorporando nuevas soluciones técnicas que conllevaron la demolición de elementos estructurales deteriorados y la puesta en valor de materiales originales y elementos decorativos de gran interés (figura 5)<sup>15</sup>.





Imagen 5. Fernando Cavestany Pardo-Valcárcel, Ambulatorio Hermanos Lauhé, San Fernando. Intervención a cargo de EDDEA (Harald Schönneger e Ignacio Laguillo). Fotografía: © José Hevia.

Un antecedente claro de esta obra puede encontrarse en el Dispensario Antituberculoso de Barcelona (1938), obra emblemática de Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé y Joan Baptista Subirana, recuperada para su uso actual como centro de salud. La intervención que los arquitectos Mario Correa, Francisco Gallardo, Edgardo Mannino y Raimon Torres realizaron entre 1982 y 1983 se guió por criterios filológicos y menos invasivos que los aplicados al ambulatorio Hermanos Lauhé. En virtud de ellos, se procuró el mantenimiento de lo avanzado de las soluciones a las estancias de consulta médica, así como los recorridos originales y espacios singulares como la sala de conferencias y la biblioteca<sup>14</sup>.

En otro tipo de usos, es ejemplar también el caso del Cine Felgueroso (1959), obra original de Juan José Suárez Aller en Sama de Langreo, por la adecuación a la complejidad de los requerimientos de los usos contemporáneos dedicados a los espectáculos. De igual manera es destacable la preservación de la materialidad y la modestia de los sistemas constructivos propios de la arquitectura española de los años cincuenta presente en esta intervención, que llevó a cabo el arquitecto Jovino Martínez Sierra en 2007 (imagen 6).



Imagen 6: Juan José Suárez Aller, Cine Felgueroso en Sama de Langreo. Intervención a cargo de Martínez Sierra.  
Fuente: Fundación DoCoMoMo Ibérico.





Imagen 7: Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé y Joan Baptista Subirana, Casa Bloc, Barcelona. Intervención a cargo de Víctor Seguí. Fotografía: © José Hevia.

En lo relativo a la materialidad y a la recuperación formal de la arquitectura moderna, es necesario recordar la obra de des-restauración practicada por Juan Antonio Martín Trenor en 1983 sobre el emblemático Pabellón del Rincón de Goya en Zaragoza. Considerada obra fundacional del Movimiento Moderno en nuestro país, la actuación de Martín Trenor generó una importante controversia, que afectó a planteamientos más generales sobre la autenticidad en la restauración monumental en España<sup>15</sup>.

Un caso especialmente singular y emblemático es el de la rehabilitación de la casa Bloc en Barcelona, obra fundamental del Movimiento Moderno en España realizada por Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé y Joan Baptista Subirana. Se trata de un proyecto complejo, que fue vinculado a la toma de decisiones polémicas a nivel social por parte de Víctor Seguí, arquitecto de la rehabilitación entre 1997 y 2010, como el traslado de los vecinos que se instalaron en el bloque que cerró el conjunto *à redent* durante el franquismo, y que ha mostrado especial sensibilidad e interés hacia otros aspectos. La flexibilidad a la hora de recuperar imágenes de modernidad del edificio con las adaptaciones incluidas a lo largo del tiempo por los propietarios son especialmente notorias, incorporando incluso la musealización de un espacio como vivienda originaria de este experimento social, acorde con la función divulgativa y didáctica inherente a la declaración de BIC del inmueble en 1992 (imagen 7).

Esta atención a la materialidad desde la flexibilidad no es detectable en otro tipo de intervenciones como fue el caso del Cabildo Insular de Las Palmas (1932), obra de Miguel Martín Fernández de la Torre, que fue recientemente intervenido, si bien de manera polémica y paradójica, por Alejandro de la Sota, reconocido como uno de los grandes arquitectos de la modernidad española. La operación de aumento volumétrico desarrollada en el edificio, resultando notoria, no es tan cuestionable para la integridad del edificio como la aplicación del nuevo revestimiento, que en absoluto atiende a criterios de reversibilidad como los comúnmente exigidos a la intervención en patrimonio histórico.

En el otro extremo del respeto, nos encontramos con otra obra emblemática, como es el Casino Eslava de Pamplona, obra de Víctor Eusa (1930-1932), objeto de una reciente intervención absolutamente filológica, que incluyó la renovación material de ciertos elementos y piezas de mobiliario, así como la intervención sobre materiales preexistentes con un resultado óptimo.

El apartado de la renovación material tiene un episodio brillante en la renovación del antiguo Gobierno Civil de Tarragona (1956-1964), obra de Alejandro de la Sota, que fue realizada por el propio Sota junto a Josep Llinás entre 1985 y 1987 (figura 8)<sup>16</sup>. En un raro caso de la participación de un arquitecto para intervenir sobre su propia obra, este caso muestra los excelentes resultados de una aproximación integral al proyecto, desde su dimensión urbana para la apertura de nuevos huecos, hasta los detalles para la recuperación de mobiliario, pasando por la adecuación funcional de la planta. De esta forma se constata cómo, en la senda de Solá Morales, la pervivencia de este patrimonio ha de confiar en la sensibilidad de su interpretación, entendiendo el proyecto original de la arquitectura moderna como un marco de generosidad en el que todas las variaciones son posibles. Como recordaba Rafael Moneo a través de Paul Valéry, la máxima libertad a través del máximo rigor.

#### Notas

<sup>1</sup> Este artículo se basa en nuestra aportación sobre España al proyecto de investigación «Critical encyclopaedia of restoration and reuse of 20th century architecture», Accademia di Architettura Mendrisio (USI).

<sup>2</sup> SOLÁ-MORALES, Ignasi. «Teorías de la intervención arquitectónica», *Boletín PH* 37, 47-52.

<sup>3</sup> TAFURI, Manfredo. «Storia, Conservazione, restauro», en PEDRETTI, B (ed.). *Il progetto del pasato. Memoria, conservazione, storia, architettura*. Milano: Bruno Mondadori, 1997, 85-100.

<sup>4</sup> GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni. «La inacabada iglesia de la colonia Güell: qué había que hacer con ella». *Informes de la construcción*, Vol. 54, n.º. 481-482, 29-44.

<sup>5</sup> BARBA CORSINI, F. J. «Apartamentos en la planta desván de La Pedrera», *Revista Nacional de Arquitectura* n.º 166, 11-18 (1955).

<sup>6</sup> LLINÁS, Josep: «Restauración y reforma del Teatro Metropol de Jujol, Tarragona», *Arquitectura*, 318, 2.º trimestre 1999, 76-82.

<sup>7</sup> TUSQUETS, Óscar; DÍAZ, Carles: «Remodelación del Palau de la Música, Barcleona», *AV*, 1991, 27, 18-31.

<sup>8</sup> AMADÓ, Roser; DOMÉNECH, Lluís: «Fundación Antonio Tapiés», *AV*, 26, 1990. 35-41.

<sup>9</sup> *2G* n.º 56. *Ábalos + Sentkiewicz*, pp.110-123.

<sup>10</sup> PEREA ORTEGA, Andrés: «La rehabilitación», en *Antonio Palacios y el Hospital de Maudes en la Memoria Arquitectónica de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, s. d. (1985), vol. II. Ver también MOSTAZA, Carmina; PEREA ORTEGA, Andrés: «Rehabilitación del Hospital de Jornaleros», *Arquitectura*, 264-265. Enero-abril 1987, 6.

<sup>11</sup> De las primeras intervenciones quedan las publicaciones de la revista *RNA*, 6, junio 1941; y 7, julio 1941. En fecha más reciente, dos trabajos monográficos atendieron a la reconstrucción de la Ciudad Universitaria de Madrid. CHIAS NAVARRO, Pilar: *La Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización*. Madrid: Universidad Complutense, 1986, y DIÉGUEZ PATAO, Sofia.: «Construcción, reconstrucción y nuevo carácter de la Ciudad Universitaria. Años cuarenta», en *La Ciudad Universitaria de Madrid*, vol. I, Madrid, COAN-Universidad Complutense, 1988: 55-70.

<sup>12</sup> HABERMAS, Jürgen; «Modernity: an unfinished project», en D'ENTREVES, Maurizio Passerin; BENHABIB, Seyla (eds.): *Habermas and the Unfinished Project of Modernity*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1997, págs. 38-55.

<sup>13</sup> LAGUILLO DÍAZ, Ignacio. «Intervención en el patrimonio contemporáneo. Antiguo ambulatorio Hermanos Laulhé en San Fernando, Cádiz», *Boletín PH* 78, 98-113.



<sup>14</sup> TORRES, Raimon: «Dispensario Central Antituberculoso, c/ Torres Amat, Ciutat Vella, Barcelona», *Arquitectura*, 303, 3.º trimestre 1995, 85-91.

<sup>15</sup> HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. «La conservación de la arquitectura del Movimiento Moderno en Aragón: experiencias y perspectivas de futuro», En *Actas del VI Congreso DoCoMoMo Ibérico, Renovarse o morir? Experiencias, apuestas y paradojas de la intervención en la arquitectura del Movimiento Moderno*. Cádiz: DoCoMoMo Ibérico y Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz, 2007, pp. 99-105.

<sup>16</sup> DE LA SOTA, Alejandro; LLINÁS, José: «Restauración del Gobierno Civil de Tarragona», *Arquitectura*, 266, mayo-junio 1987, 89-106.



Interior Casa Arvesú, Madrid. Arqto. Alejandro de la Sota, construida en 1955, demolida en 1987.

# Arquitectura moderna perdida

**Alberto Humanes**

Arquitecto

alberto.humanes@google.com

## Resumen

Expone la evolución del concepto de patrimonio arquitectónico, y las dificultades que todavía persisten para que edificaciones relevantes del s. xx sean valoradas y, por tanto, consideradas parte del patrimonio cultural. Posteriormente hace un recorrido por numerosos y significativos ejemplos de arquitectura española del s. xx perdida, derribada, transformada drásticamente o cuya pervivencia está amenazada.

## Palabras clave

Arquitectura moderna, patrimonio, valoración, protección, permanencia, derribo, transformación.

## Abstract

The author presents the evolution of the concept of Architectural Heritage, and the difficulties which still persist concerning assessment of relevant xx century buildings, considered as part of the Cultural Heritage. Afterwards, he refers to significant and numerous examples of 20<sup>th</sup> Century Spanish Architecture that have been lost, demolished, transformed drastically or whose survival is threatened.

## Keywords

Modern Architecture, heritage, assessment, protection, permanency, demolition, transformation.

No son muchos pero si significativos, en el conjunto del territorio nacional, los ejemplos de arquitectura española del s. xx perdidos, derribados o transformados drásticamente. Casos como el Mercado de Olavide, el Frontón Recoletos, el Cine Barceló, los Laboratorios Jorba, o el Edificio Windsor, en Madrid, la Fabrica Myrurgia, los pabellones de la Exposición Internacional de 1929, los Edificios SEAT, en Barcelona, las Fabricas La Palmera y Chocolates Elgorriaga en Irún, la Casa Sobrino en San Sebastián, el Edificio Castromil y El Burgo de las Naciones en Santiago, el Club Náutico de Valencia, los Altos Hornos de Vizcaya, o el Estadio San Mames en Bilbao, etc. son los mas conocidos. A estos ejemplos habría que añadir los que ahora se encuentran gravemente amenazados como las Cocheras del METRO, el Palacio de la Música, la Central Lechera CLESA, el Pabellón de los Hexágonos, la UVA de Hortaleza, en Madrid, el Canódromo Meridiana, en Barcelona, el Banco de España, de Córdoba, o la Lonja de pescado, de Barbate, entre otros.

¿Por qué nos entristece y nos indigna que se derriben o se transformen hasta hacerlas irreconocibles, unas construcciones modernas que, en realidad, han nacido con esa condición de caducidad?. ¿Por qué nos empeñamos en aplicarles procedimientos de salvaguarda validos para otras arquitecturas y de difícil aplicación en estas?. Si reconocemos que tanto la arquitectura histórica como la moderna son portadoras de los valores culturales de su momento, ¿por qué no funcionan estos procedimientos al aplicarlos a ambas? Por otro lado: ¿qué es lo que hace monumento a una arquitectura o ingeniería de nuestro tiempo? ¿se puede considerar al Movimiento Moderno como patrimonio?, ¿qué valores patrimoniales pueden tener estas construcciones actuales? ¿por qué son consideradas por arquitectos, artistas, y, en general, por el mundo intelectual pero a nuestra sociedad todavía le cuesta valorarlas?

En los últimos años el concepto de patrimonio arquitectónico se ha ido incrementando de forma extraordinaria incorporando todo lo que, de alguna forma, ha podido suponer la herencia construida de nuestros antepasados. De la valoración exclusiva del monumento indiscutible del pasado y de su consideración como monumento aislado se ha ido pasando gradualmente a la valoración de su entorno, de los conjuntos históricos, de los jardines y parques, de la arquitectura popular, de la ingeniería,

de la arquitectura industrial, del paisaje, del territorio, etc., pasos decididos de la sociedad actual por extender su patrimonio cultural cada vez a un mayor número de parcelas de un pasado que desea mantener como testimonio del mismo. Y en estos momentos la arquitectura moderna se va incorporando a los inventarios, catálogos o listados que aseguran la conservación de un mas completo patrimonio arquitectónico<sup>1</sup>.

La consideración como patrimonio de gran parte del mundo moderno se debe entender como una nueva conquista de la sociedad postmoderna por conservar su memoria, etc. Es indudable que muchas arquitecturas modernas tienen valores históricos o artísticos considerables que sin embargo ha costado reconocer como patrimonio. Seguramente, el factor que más ha contribuido a ello haya sido, hasta nuestros días, la exclusiva consideración como tal a la arquitectura imperecedera, construida intencionalmente con solidez, con voluntad de permanencia. La arquitectura moderna, por el contrario, es en muchos casos perecedera y en casi todos extremadamente frágil. Sus valores son de orden espacial, innovador, técnico, de programa, etc. Estas y otras consideraciones de orden conceptual adquieren en nuestro momento un gran valor en el campo disciplinar pero de difícil traslado al patrimonial. No obstante en la década de los ochenta del s. xx, una vez asumida la herencia postmoderna que convirtió al Movimiento Moderno en un periodo más de la historia de la arquitectura, comienzan a tener consideración como monumento algunas construcciones modernas: Por acentuar solamente el ámbito europeo, en Francia se protegerán algunas arquitecturas de Le Corbusier, de Mallet-Stevens o de Sauvage, en Alemania algunas de Peter Behrens o Gropius y en España la Casa de las Flores y el Hipódromo de la Zarzuela, en Madrid, algunas obras de Gaudí y la Casa Bloc, en Barcelona o el Club Náutico de San Sebastián<sup>2</sup>.

La arquitectura del s. xx tiene, como afirmábamos antes, valores patrimoniales indiscutibles, como lo son sus valores estéticos, constructivos y espaciales intrínsecos, y sus valores específicos, como ejemplo de un movimiento arquitectónico determinado, de una tipología notable o como testimonio de un momento irrepetible.

La desaparición de las arquitecturas históricas, monasterios, conventos, colegios, iglesias, palacios, murallas, castillos, etc. y de las arquitecturas industriales, fábricas o conjuntos industriales, se produce cuando éstas arquitecturas, generalmente de extensión considerable, se encuentran en espacios urbanos que han llegado a tener una situación privilegiada en el conjunto de la ciudad o en el territorio. La presión inmobiliaria sobre estas áreas obsoletas, en casi todos los casos de propiedad única, lo que facilita cualquier operación especulativa, es muy grande y en algunos casos con probada agresividad como es ampliamente conocido. Las administraciones públicas, aunque estas arquitecturas cuenten con protección legal, después de una fase de defensa acaban por ceder en su protección inicial ante la magnitud de esta presión y ante los escasos recursos de todo tipo con que cuentan para su conservación<sup>3</sup>. Existen, desde luego, otros casos, en los que por el abandono de su función original, por alguna reforma urbana o por su situación de centralidad en la ciudad, o por otros motivos<sup>4</sup>, se han derribado piezas mas pequeñas de gran valor arquitectónico.

La desaparición de la arquitectura del s. xx creo que tiene otras causas. Si excluimos a los grandes conjuntos industriales, de transporte, docentes o de ocio, generalmente de propiedad única, que siguen los parámetros anteriormente explicados, nos encontramos que, la mayoría son edificios relativamente pequeños que sucumben cuando su uso ha acabado y se han adaptado mal a una nueva función, y en consecuencia, ha sido mas rentable su derribo. El patrimonio arquitectónico moderno, por su propia esencia, tanto tipológica, como programática o funcional es extremadamente perecedero. Cines, piscinas, industrias, mercados, gasolineras, oficinas, comercios, etc. «ven eclipsada su actividad, fagocitados por la rápida evolución de los mercados, los servicios y la sociedad del entretenimiento». Una gran mayoría de los edificios modernos españoles desaparecidos estaban dedicados al ocio. La pérdida de función, el abandono, el deterioro, la ruina económica y física, la falta de sensibilidad de los propietarios y usuarios, están provocando la transformación, mutilación, el derribo, en definitiva, la desaparición de parte del legado arquitectónico español<sup>5</sup>.

Haciendo un repaso de la arquitectura histórica e industrial desaparecida en nuestro entorno comprobamos que existe una proporción bastante equilibrada en todo el territorio nacional. Por el contrario la



desaparición de la arquitectura moderna tiene en Madrid un escenario de innegable protagonismo sobre el resto de España. 6 No es nuestra intención explicar el por qué. En este trabajo simplemente vamos a revisar los ejemplos mas significativos en todo el territorio nacional comenzando por las arquitecturas perdidas de principio del s. xx, y siguiendo por las del periodo racionalista, las de los primeros años franquistas, para terminar con las del desarrollismo.

Entre las primeras arquitecturas del siglo que tenían un valor considerable y que han ido desapareciendo podemos destacar los Templete del Metro de Madrid, proyectados en 1919 por Antonio Palacios en la Puerta del Sol (imagen 1) y en la Red de San Luis (imagen 2). Construidos como acceso a ambas estaciones de la Línea 1 en las que en vez de las tradicionales «bocas» de escaleras el acceso se hacía mediante ascensores. El de Sol se dismanteló a los pocos años pero el de la Gran Vía estuvo funcionando hasta 1970 cuando se suprimió y se desmontó trasladando parte de sus elementos a Porriño, lugar de nacimiento de Antonio Palacios, donde se encuentran, bastante desfigurados, en un parque. Este «templete» estaba compuesto por un muro de granito que albergaba una amplia escalera que rodeaba al ascensor, con una gran apertura en arco que enmarcaba la fachada metálica y se cubría por una atractiva marquesina de hierro y cristal. En la actualidad Metro ha restaurado la Nave de Motores de la Línea 1 en Pacífico y una de las estaciones históricas pero existe la amenaza de derribo de las espléndidas Cocheras de Cuatro Caminos, obra igualmente de Antonio Palacios.

De igual modo otro edificio abandonado y amenazado es la antigua Estación de San Bernardo en Sevilla. Construida a principio de siglo según proyecto del ingeniero Agustín Juberd fue la cabecera de la línea Sevilla-Cádiz. Abandonada cuando sus cometidos fueron absorbidos por la Estación de Santa Justa, a pesar de haber tenido diversos usos, se va deteriorando día tras día.

Una pérdida irreparable para la ciudad de Santiago de Compostela fue la del Edificio Castromil. Construido entre 1922 y 1926 por el arquitecto Rafael González Villar para el establecimiento Café Quiqui. Su situación en un lugar estratégico de Santiago, punto de conexión de la ciudad histórica y el ensanche, llevó a la compañía de autobuses Castromil a establecerse en el edificio en 1929 siendo parada de los mismos hasta su derribo en 1975. El edificio modernista se convirtió en un hito significativo de la ciudad y fue muy rechazado su derribo para la construcción de un aparcamiento subterráneo y el jardín de la actual Plaza Galicia<sup>7</sup> (imagen 3). En esos años otros edificios de Gonzales Villar se salvaron por poco del derribo como el pabellón «La Terraza» en la playa de Sada.



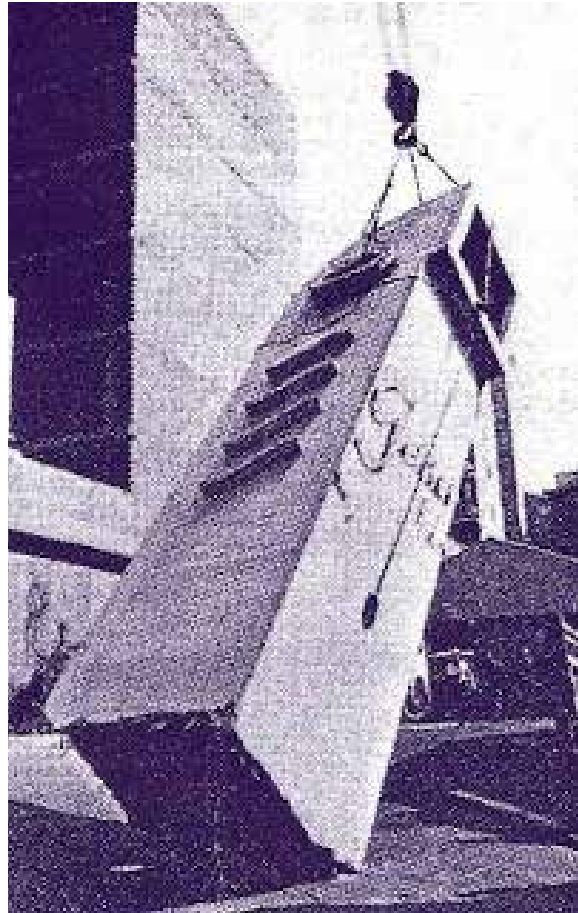
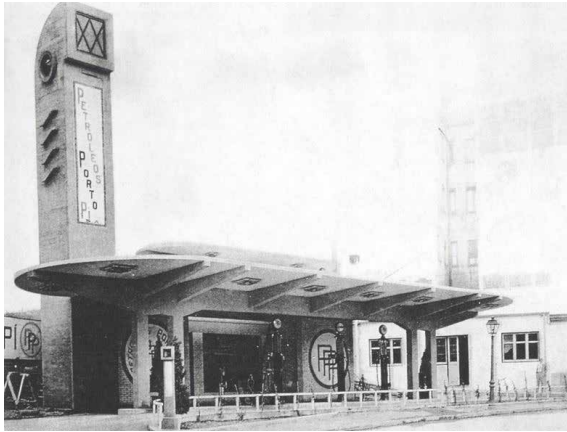
Imagen 1. A. Palacios. Templete del metro en la Puerta del Sol.



Imagen 2. A. Palacios. Templete del metro en la Red de San Luis.



Imagen 3. R. González Villar. Edificio Castromil. Santiago de Compostela.



Imágenes 4, 5 y 6. Casto Fernández Shaw. Gasolinera Porto Pi. Madrid. 1927.

La década de los veinte supone para la arquitectura española, como es bien sabido, su incorporación al mundo moderno. Para Carlos Flores los tres edificios que abrían la arquitectura moderna en España eran la Gasolinera Porto Pi, de Casto Fernández Shaw, la Casa del Marqués de Villora, de Rafael Bergamín, ambas en Madrid, y el Rincón de Goya, de Fernando García Mercadal, en Zaragoza, todos de 1927<sup>8</sup>. Pues bien, los tres edificios han sufrido abandonos, alteraciones, ampliaciones o restauraciones discutibles. El caso de la gasolinera es más llamativo. Construida por Fernández-Shaw en un estilo entre expresionista y futurista se convirtió pronto en un icono de la modernidad. Su incomprensible derribo en 1977, aun continuando su uso, provocó tal conmoción y rechazo social que el Ayuntamiento obligó en 1996 a reconstruirla (imágenes 4, 5 y 6).

Una de las primeras fábricas modernas será la Fábrica de Chocolates Elgorriaga en Irún. Construida en 1923 y ampliada en 1930 por el arquitecto José Ángel Fernández Casadevante. Edificio protorracionalista que ocupaba una situación excepcional en la ciudad, la colonia de Mendibil, la compañía francesa que adquirió la fábrica en los años ochenta la derribó en 1997, y en su lugar se ha construido un conjunto residencial (imagen 7).

La Fábrica Myrurgia, construida por Antoni Puig i Giralt entre 1928 y 1930 en el ensanche de Barcelona, es un buen ejemplo de un primer racionalismo. El edificio puede interpretarse como una síntesis de elementos del novecentismo clasicista, el art déco y el racionalismo<sup>9</sup>. La obra está incluida en todas las monografías y guías de la arquitectura moderna española, sin embargo su proceso de aniquilación parece imparables (imagen 8).





Imagen 7. José Ángel Fernández Casadevante. Fábrica Elgorriaga. Irún. 1923-1931.



Imagen 8. Antoni Puig i Giralt. Fábrica Myrurgia. Barcelona. 1928-1930.

Un espacio urbano perdido hace tiempo es la Plaza del Ayuntamiento de Valencia construida entre 1927 y 1933 por el arquitecto Javier Goerlich. Aun con un estilo desfasado tenía mayor valor que el espacio anodino que ha quedado desde su reforma en los años sesenta (imagen 9).

Otros edificios protorracionalistas perdidos serán los Laboratorios Ibys, construidos en 1928 por José Luis Duran de Cottés en la calle Bravo Murillo de Madrid y derribados en los años ochenta (imagen 10), la sede de la Fundación del Amo, obra de Luis Blanco Soler y Rafael Bergamín en la Ciudad Universitaria madrileña, también de 1928 y destruido en 1938 (imagen 11) y el Albergue de Carretera

en Manzanares, N-VI Km. 175, de Carlos Arniches y Martín Domínguez, de 1929, que incluido en la estructura del nuevo Parador de Turismo desde 1980 en la actualidad se encuentra a punto de cerrar.

Entre los locales comerciales de este periodo que han desaparecido el de mayor interés es el Studio Labayen/Aizpurúa fundado por los arquitectos Joaquín Labayen y José M.<sup>a</sup> Aizpurúa en 1928 en la calle San Martín de San Sebastián y que se desmanteló diez años después tras la muerte de Aizpurúa (imagen 12).

La Exposición Universal de Barcelona de 1929 proporcionó una estimable colección de edificios modernos aunque menor de lo que se esperaba. Pero por encima de todos proporcionó una obra maestra de la arquitectura: el Pabellón de Alemania (imagen 13). Proyectado y construido por Ludwig Mies van der



Imagen 9. Javier Goerlich. Plaza del Ayuntamiento de Valencia, 1927.

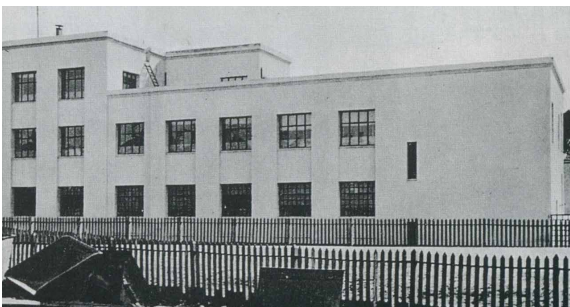


Imagen 10. José Luis Durán de Cottes. Laboratorios Ibsy. Madrid. 1928



Imagen 11. Luis Blanco Soler y Rafael Bergamín. Fundación del Amo. Madrid. 1928.



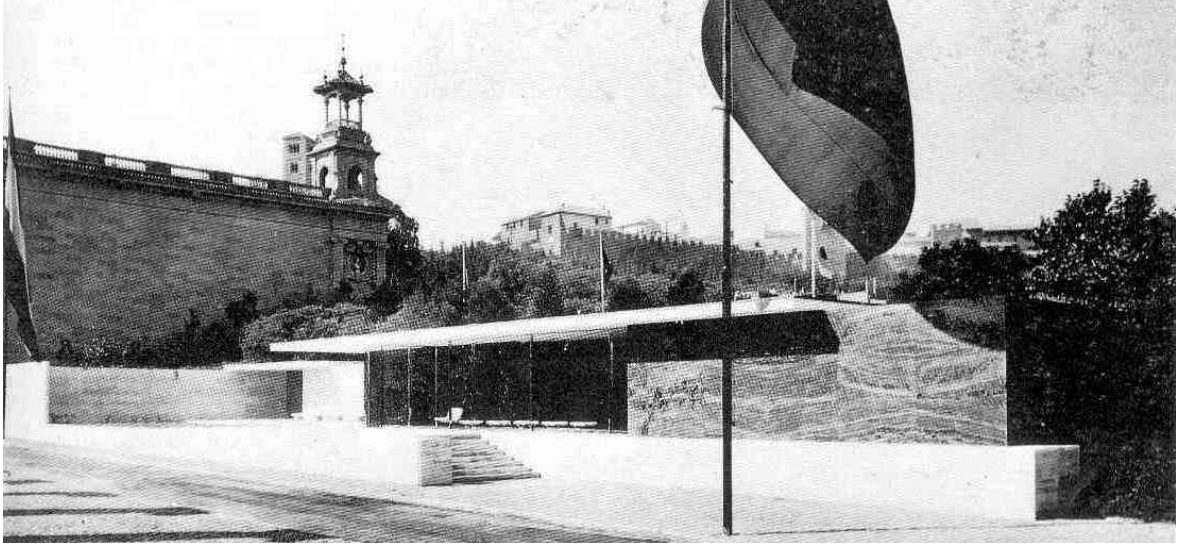


Imagen 13. Ludwig Mies van der Rohe. Pabellón alemán. Barcelona, 1929.



Imagen 12. Joaquín Labayen y José M.<sup>o</sup> Aizpurúa. Studio. San Sebastián. 1928.

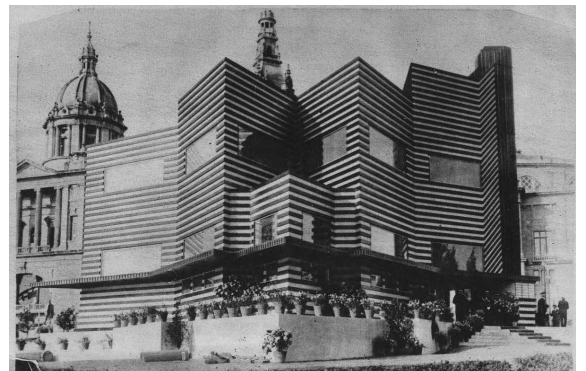


Imagen 14. R. Brassovan. Pabellón de los Reinos Serbio, Croata y Esloveno. Barcelona. 1929.

Rohe representa junto con el edificio de la Bauhaus de Walter Gropius y con la Villa Savoie de Le Corbusier uno de los tres máximos iconos del movimiento moderno. Después de varios intentos de reconstrucción del pabellón promovidos por el arquitecto Oriol Bohigas al final se llevo a cabo en 1986, siendo sus autores los arquitectos Cristian Cirici, Fernando Ramos e Ignasi Solá-Morales.

Mies construyó también el Pabellón del Suministro de Electricidad en Alemania. Ambos se derribaron al termino de la exposición al igual que otros entre los que destacamos el Pabellón de Artistas Reunidos de José Mestres y el Pabellón de los Reinos Serbio, Croata y Esloveno del arquitecto R. Brassovan (imagen 14).

La arquitectura racionalista de los años treinta es la que más ha sufrido demoliciones o transformaciones en todo el territorio. La caída de interés por el cine ha supuesto la desaparición de muchas salas de proyección, perdiéndose para el patrimonio moderno espacios esplendidos. La lista de ellos es innumerable, especialmente en Madrid y Barcelona, pero solamente vamos a señalar una de las pérdidas mas lamentables, el Cine Barceló de Madrid. Construido por Luis Gutiérrez Soto en 1930,

en un lenguaje expresionista de aires mendelsonianos, su mayor interés radica en la solución de ajustar un complejo programa en un solar de esquina que resuelve con gran habilidad tanto en su distribución como en la creación de espacios. Convertido en los años ochenta en una discoteca, aunque se ha mantenido el exterior, se ha perdido para siempre sus espacios interiores, ahora irreconocibles (imágenes 15 y 16).

Otros edificios de Luis Gutiérrez Soto que dejaron de existir son el primitivo Aeropuerto de Barajas de 1930 y derribado en los años sesenta para la construcción de la nueva terminal (imagen 17). La Piscina La Isla, construida en 1931, en medio del río Manzanares, que contaba en realidad con una piscina cubierta y dos al aire libre. En 1947 se desborda el río Manzanares y la isla se hunde parcialmente aunque se reconstruye, permaneciendo hasta 1954 en que se cierra y se derriba (imagen 18 y 19). Entre los espacios interiores de Gutiérrez Soto que se han perdido lamentablemente se encuentra la Sala de Fiestas Casablanca. Concluida en 1933 en la Plaza del Rey de Madrid, su época dorada fueron los años cincuenta, sin embargo siguió cumpliendo su función de entretenimiento hasta 1973 (imagen 20).

Un caso de especial significación por las circunstancias en que se realizó el derribo fue el del Mercado de Olavide. Construido entre 1931 y 1934 en la plaza del mismo nombre, de Madrid, por el arquitecto municipal Javier Ferrero constituyó el mejor ejemplo de la serie de mercados modernos emprendida por el ayuntamiento de entonces y llevada a cabo por el citado arquitecto, entre los



Imagen 15. Luis Gutiérrez Soto. Cine Barceló. Madrid. 1930. Estado actual.



Imagen 16. Luis Gutiérrez Soto. Cine Barceló. Madrid. 1930. Interior. Fotografía: Luis Lladó.



Imagen 17. Luis Gutiérrez Soto. Aeropuerto de Barajas. Madrid. 1929-1930.





Imagen 18 y 19. Luis Gutiérrez Soto.  
Piscina la Isla. Madrid. 1931.

que destacan el de la Puerta de Toledo y el de Legazpi y autor también del Viaducto de la calle Bailen. Aunque formalmente se puede adscribir a la arquitectura del expresionismo es un buen ejemplo de edificio racionalista. De planta octogonal, situado en el centro de la plaza, lo atravesaba un eje de circulación que permitía un abastecimiento racional a todos los puestos. Desde su inauguración en 1934 funcionó como mercado hasta 1974 en que se derribó, por un alcalde arquitecto, mediante voladura controlada para construir un aparcamiento subterráneo y recuperar la plaza (imágenes 21 y 22).

Otro edificio perdido será el Club Náutico de Valencia, construido en 1932 y demolido en 1982 (imagen 23). Es insólito el caso del Club Náutico de San Sebastián, construido en 1930 por José M.<sup>a</sup> Aizpurúa y Joaquín Labayen con tal extraordinaria

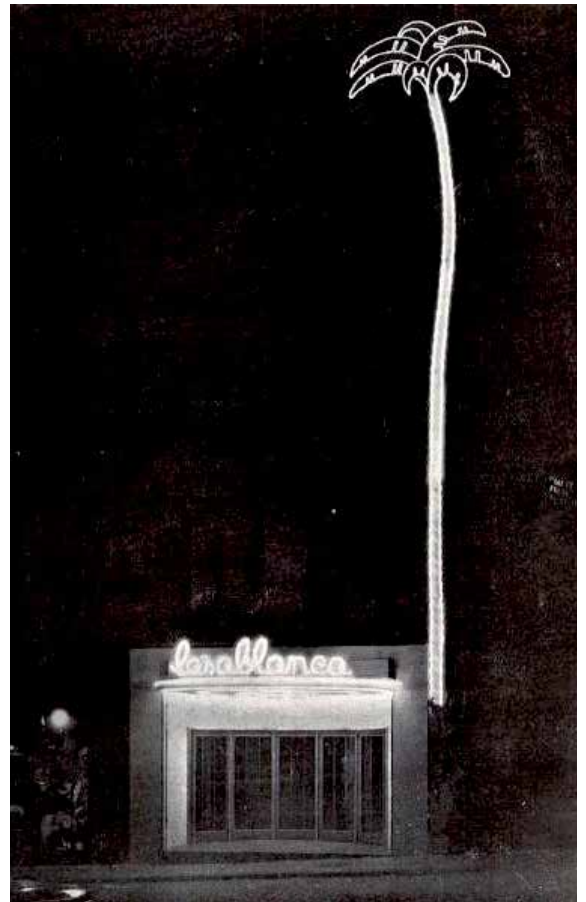


Imagen 20. Exterior Sala de Fiestas Casablanca.  
Arqto. Luis Gutiérrez Soto, 1933



Imagen 21. Javier Ferrero. Mercado de Olavide. Madrid. 1931-34. Fotografía de Díaz Casariego el día de su inauguración.



Imagen 22. Voladura del Mercado de Olavide el 2 de noviembre de 1974.



Imagen 23. Club Náutico de Valencia. 1932.



Imagen 24. José M.º Aizpurúa y Joaquín Labayen. Club Náutico de San Sebastián. 1930.

contundencia formal que llegará a ser un icono del estilo internacional en España. En la actualidad, una vez declarado monumento, ha sufrido una inexplicable reforma que desvirtúa su aspecto náutico y ligero (imágenes 24 y 25).

La obra más significativa de entre las que se han perdido de este periodo es sin duda el Frontón Recoletos en Madrid. Construido entre 1935 y 1936 por el arquitecto Secundino Zuazo y el ingeniero Eduardo Torroja en media manzana frontera con la Biblioteca Nacional se planteaba con extraordinaria valentía al cubrir toda la luz de la cancha y las gradas con una cubierta formada por dos bóvedas de cañón que se articulan en ángulo recto, apoyándose en los testeros extremos. El exterior mostraba desnudos esos volúmenes simples. La riqueza espacial del interior potenciada por la luz cenital y el delicado diseño del graderío, en tres plantas, la perfecta adecuación a su función y la inteligente solución estructural hicieron del Frontón Recoletos uno de los mejores ejemplos de la arquitectura racionalista española (imágenes 26, 27 y 28). Fue demolido en 1974 para construir en su lugar un edificio de oficinas y viviendas.

De la arquitectura del periodo autárquico, años cuarenta, también hay unos cuantos buenos ejemplos de arquitectura que se han perdido. Por ejemplo la Avinguda de la Llum, en el centro de Barcelona. La Avinguda de la Luz era una galería comercial subterránea abierta desde 1940 desde la esquina de Pelayo con Plaza Cataluña hasta la calle Vergara y la calle Balmaes. Con 175 metros de longitud y 10 de ancho albergaba 65 locales. Fue la primera galería subterránea de Europa. Se cerró el 21 de mayo de 1990 (imagen 29).

La Lonja de Pescado de Barbate, construida en 1940 por Casto Fernández-Shaw tras su cierre sufre año tras año una degradación feroz agravada por proximidad al mar (imagen 30).

Los Almacenes Mazón, construidos por Secundino Zuazo y Antonio de la Vega en 1945 en la Gran Vía madrileña destacaban por su enorme cristalería rehundida abierta a la calle. Derribado en los años ochenta en su solar se edificó un anodino edificio de oficinas (imagen 31).

El edificio de Talleres de Olivetti construido por el arquitecto municipal José Soteras en 1941 al comienzo de la Gran Vía de Barcelona es un magnífico ejemplo de arquitectura funcional. Cerrado desde 1992 se ha convertido en parte del Centro Comercial «Les Glories» (imágenes 32).





Imagen 25. El Club Náutico de San Sebastián en la actualidad.

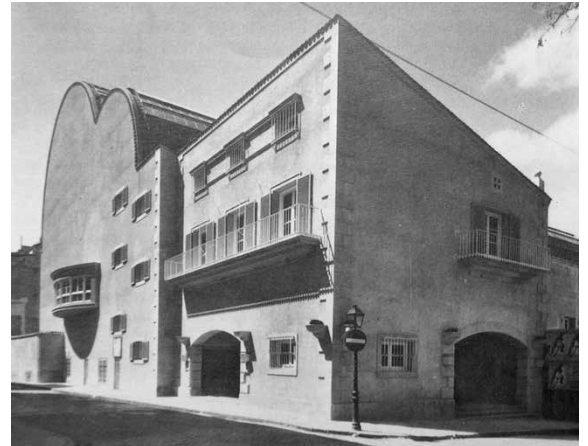


Imagen 26. Secundino Zuazo y Eduardo Torroja. Frontón Recoletos Madrid. 1935-1936. Exterior.



Imagen 27. Frontón Recoletos. Interior. Fotografía: García Moya.



Imagen 28. Frontón Recoletos. Interior.



Imagen 29. Avinguda de la Llum. Barcelona. 1940.



Imagen 30. Casto Fernández-Shaw. Lonja de Pescado. Barbate. 1940.

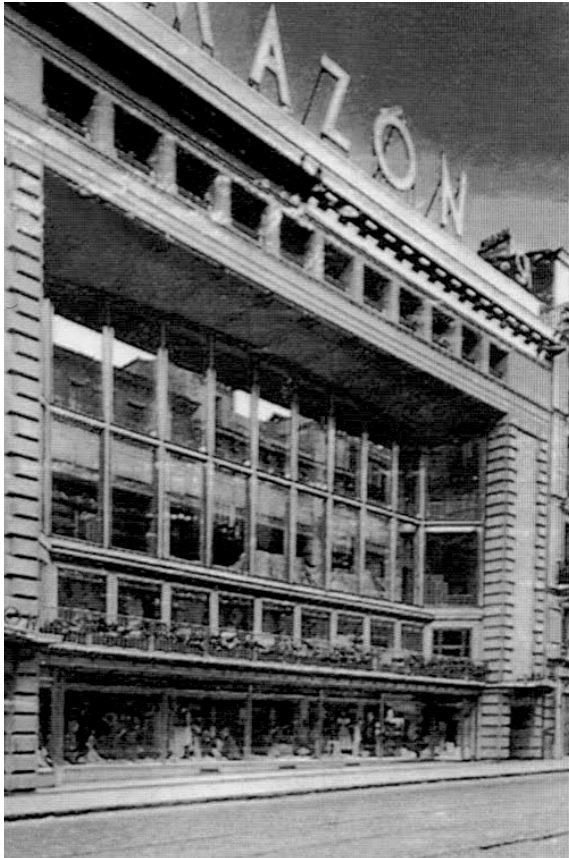


Imagen 31. S. Zuazo y A de la Vega. Almacenes Mazón. Madrid. 1945.

El Estadio Santiago Bernabéu construido a partir de 1944 por Manuel Muñoz Monasterio y Luis Alemany en la prolongación de la Castellana, en una de las manzanas cerradas que proponía el Plan Bidagor para la ampliación de Madrid. Resolvía la composición de fachada con la propia estructura de hormigón consiguiendo un aspecto noble, entre clásico y moderno. Ampliado varias veces, en la actualidad es irreconocible en relación con su estado primitivo (imágenes 33 y 34).

El Centro de Investigación de la Empresa Nacional Calvo Sotelo, luego Centro de Investigación REPSOL, fue construido por Fernando Moreno Barberá entre 1947 y 1952 al final de la calle Embajadores de Madrid. El centro estaba formado por los edificios de laboratorios, un edificio para la administración y la dirección, la central térmica, los almacenes, los talleres, los apeaderos de ferrocarril, una escuela de aprendices, etc. Fue ampliado en varias ocasiones hasta su derribo hace unos años (imagen 35).



Imagen 32. José Soteras. Edificio Olivetti. Barcelona. 1941-1942.



Imágenes 33 y 34. Manuel Muñoz Monasterio y Luis Alemany Estadio Santiago Bernabéu. Madrid 1944.





Imagen 35. Fernando Moreno Barberá. Centro de Investigación REPSOL. Madrid. 1947-1952.



Imagen 36. C. de Miguel, J. A. Domínguez, R. Magdalena y C. Fernández Casado. Tribuna del Estadio de San Mames. Bilbao. 1953.

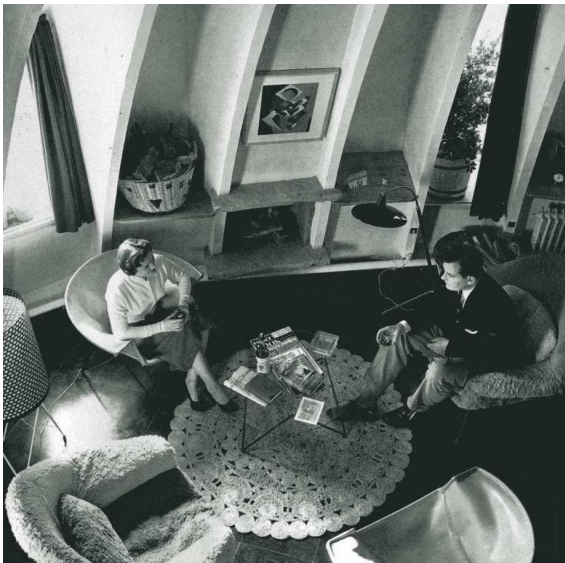


Imagen 37. Francisco Barba Corsini. Apartamentos en La Pedrera. Barcelona. 1953-55. Fotografía: Catalá-Roca.



Figura 38. Alejandro de la Sota. Casa Arvesú. Madrid. 1955.

Comenzamos el repaso de la arquitectura perdida del momento del desarrollismo con otro símbolo deportivo, el Estadio de San Mames en Bilbao, conocido por la «Catedral». El estadio se construyó en 1913 por el arquitecto bilbaíno Manuel María Smith. Sin embargo, su imagen icónica se origina cuando de febrero de 1952 a marzo de 1953 se realizan las obras de remodelación de la tribuna central por los arquitectos Carlos de Miguel, José Antonio Domínguez y Ricardo Magdalena y por el ingeniero de caminos Carlos Fernández Casado. Una revolucionaria estructura metálica que permitía la ausencia de columnas, el arco que fue desde entonces su seña de identidad. Su derribo se produce en 2013 desmontándose el arco con intención de reutilizarlo (imagen 36).

Una iniciativa lamentablemente perdida fue la rehabilitación de catorce Apartamentos en La Pedrera de Gaudí entre 1953 y 1955 en Barcelona. Construidos por Francisco Barba Corsini en los desvanes, «les golfes», de la conocida Casa Milá serán desmantelados cuando a mitad de los ochenta la Caixa de Catalunya remodela el edificio en su totalidad devolviéndolo a su aspecto «gaudi» original. Es una pena no haber dejado al menos un apartamento de muestra con el mobiliario diseñado por el propio arquitecto (imagen 37).



Figura 39. Alejandro de la Sota. Casa Arvesú. Interior. Fotografía: A. de la Sota.



Imagen 40. César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide. Edificio de exposición SEAT. Barcelona 1956-1958.



Imagen 41. César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide. Edificios SEAT. Barcelona. 1956-1958. Fotografía: Catalá-Roca.



Imagen 42. Josep María Sostres. Hotel María Victoria. Puigcerdà. 1956.

Una vivienda unifamiliar interesante que hemos perdido será la Casa Arvesú construida por Alejandro de la Sota en 1955 en la calle Doctor Arce de Madrid. Aunque el programa de la vivienda se desarrollaba de forma tradicional, –zonas principales en planta baja en comunicación con el jardín, dormitorios en planta primera y servicio en semisótano–, su formalización era muy atractiva, planteando un gran muro de ladrillo macizo a norte que la aislaba del ruido procedente de la calle y abriendo al sur los espacios de la vivienda. Se derribó en 1999 para la construcción de un bloque de viviendas de lujo (imágenes 38 y 39).

Un prodigio de la arquitectura moderna española era la antigua sede de Edificios SEAT en Barcelona, obra de César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide de 1956-58, situada en la plaza Ildefons Cerdà. Unos edificios que se organizaban libremente en la manzana y cuyas referencias no solo estilísticas a la arquitectura de Mies van der Rohe eran mas que evidentes. Su programa consistía básicamente en un taller para reparación de automóviles, una zona de almacenamiento de vehículos, un almacén de recambios,





Imagen 43. J. A. Corrales y R. Vázquez Molezún. Pabellón de España. Bruselas. 1958.

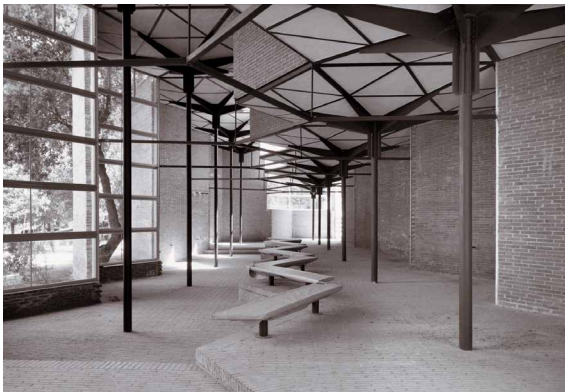


Imagen 44. El Pabellón en la Casa de Campo de Madrid. 1959.



Imagen 45. El Pabellón en la actualidad.

un edificio de exposición y venta de automóviles y una zona de oficinas generales resuelta en torre de 15 plantas. Desgraciadamente su transformación en viviendas, eliminando las grandes fachadas acristaladas, ha anulado para siempre su gran interés arquitectónico (imágenes 40 y 41).

Del mismo modo los Edificios SEAT en Madrid, de 1961-66, situados en la Castellana y en la que intervinieron además de Ortiz-Echagüe y Echaide, Manuel Barbero y Rafael de la Joya se perdieron al transformarse en 1991 en las oficinas y talleres de Repsol.

El Hotel María Victoria de Puigcerdà, obra de Josep María Sostres, construida en 1956, situado en un solar con tres fachadas en el límite del casco antiguo de Puigcerdà, casi al borde de un fuerte desnivel de la montaña al que se ajusta mediante patios traseros. El edificio es un magnífico ejemplo del acercamiento de la arquitectura moderna a las características del lugar. Cerrado y abandonado desde hace tiempo amenaza su desaparición (imagen 42).

Otra de las obras maestras de la arquitectura moderna que se encuentra en un estado de abandono y degradación tremendo es el Pabellón de los Hexágonos. Construido en 1958 por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún en la Exposición Universal de Bruselas como Pabellón de España. Ganado en concurso en 1956, el edificio se resuelve mediante la repetición de un único módulo hexagonal, de altura variable, consistente en una cubierta de seis metros de diámetro y una columna hueca central que sirve de apoyo y de bajante, que puede formar múl-



Imagen 46. Javier Carvajal. Tienda Loewe. Madrid. 1958.



Imagen 47. César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide. Sucursal del Banco Popular. Madrid. 1959. Fotografía: Pando.

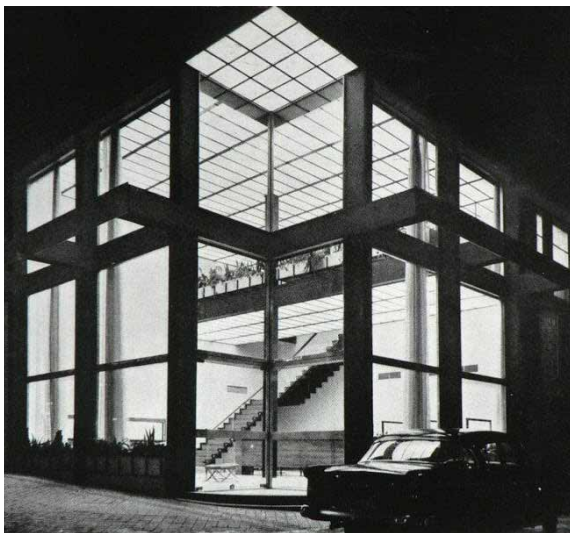


Imagen 48. César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide. Sucursal del Banco Popular. Madrid. 1959. Exterior. Fotografía: Pando.

tiples ordenaciones. El cerramiento era vidrio montado en bastidores de aluminio anodizado. El edificio que obtuvo la Medalla de Oro de la Exposición una vez acabada ésta, se trasladó a la Casa de Campo de Madrid para el Ministerio de Agricultura con otra configuración para su adaptación a las nuevas condiciones de lugar y programa. Desde hace ya demasiado tiempo está sufriendo una degradación de tal calibre que considero que es una de las joyas arquitectónicas más amenazadas del momento (imágenes 43, 44 y 45).

Entre los numerosos locales comerciales de la época que han desaparecido recordamos dos de especial interés<sup>10</sup>. La Tienda Loewe fue resuelta en 1958 por Javier Carvajal en su local de la calle Serrano de Madrid con una limpieza de diseño estimable. Reformada varias veces, se puede considerar que no queda nada de su aspecto original. (imagen 46). La Sucursal del Banco Popular en la Gran Vía de Madrid realizada en 1959 por César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide es resuelta con la



Imagen 49. Rafael Aburto. Edificio del Diario Pueblo. Madrid. 1959. Fotografía: Kindel.



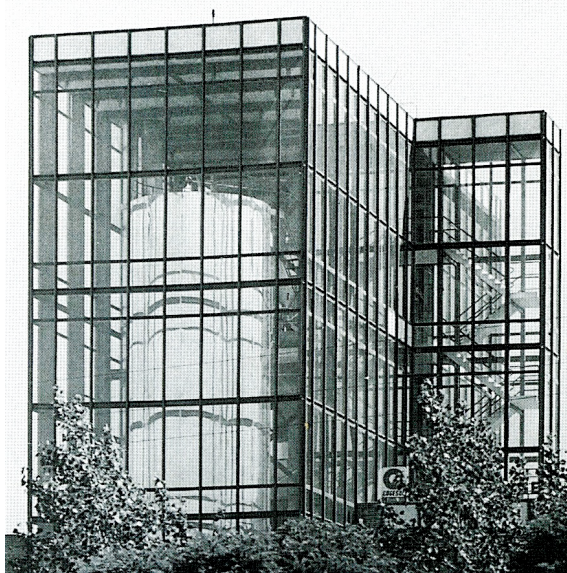


Imagen 50. Genaro Alas y Pedro Casariego.  
Fabrica Monkey. Madrid. 1960-62. Fotografía: Uria.

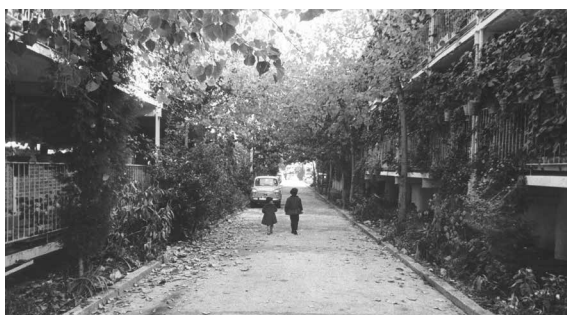


Imagen 51. F. Higuera, A. Miró, L. Espinosa,  
F. Cabrera, L. Crespi y A. Weber. UVA de  
Hortaleza. Madrid. 1963. Fotografía: F. Higuera.



Imagen 52. Abandonada, ocupada, tugurizada,...  
¡condenada!

maestría acostumbrada por estos arquitectos. La esquina de un edificio de corte ecléctico se rompe en planta baja y primera para introducir una fachada moderna de cristal que deja vista la estructura metálica como elemento de composición. En 1985 se destruye para reconstruir la fachada original (imágenes 55 y 56).

El edificio del Diario Pueblo en Madrid es uno de los muchos ejemplos de reformas negativas que se han realizado en la arquitectura moderna de calidad. Construido en 1959 por Rafael Aburto se compone de dos cuerpos, uno bajo macizo y pétreo, que contiene las rotativas y una torre ligera y abstracta de las oficinas y redacción. En 1992 se remodeló reformando completamente la fachada a imitación del vecino Edificio de Sindicatos (imágenes 49).

La Fabrica Monkey, construido por Genaro Alas y Pedro Casariego entre 1960 y 1962 en la autopista A II a la salida de Madrid hacia el aeropuerto, era un edificio anuncio, pensado para ser visto desde el coche. Compuesto básicamente por tres volúmenes, dos bajos de ladrillo visto dedicados a oficinas y almacén y otro alto que tras una estructura de acero y cristal se asomaba el cilindro de acero inoxidable del atomizador pieza central de la fabrica de café". Se derribó en los primeros años noventa para sustituirlo por un gran y post-moderno edificio de oficinas (imagen 50).

Las Unidades Vecinales de Absorción fueron propuestas por el Instituto Nacional de la Vivienda a principios de los años sesenta para absorber el chabolismo en la periferia de Madrid. Se planificaron prefabricadas, de carácter provisional, para cinco años de vida. La UVA de Hortaleza, proyectada en 1963 por Fernando Higuera, Antonio Miró, Lucas Espinosa, F Cabrera, L Crespi y Arturo Weber, se destacó de las demás por construirse de forma permanente y no provisional, utilizando materiales tradicionales, proporcionado cuartos de baño a cada vivienda pero sobre todo, por su organización que ha demostrado proporcionar unas buenas condiciones de vida. Esta formada por largos bloques paralelos, en dos alturas, rodeados de corredores abiertos y ajardinados que dan acceso a las viviendas. Fue premiada en el X Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos en Buenos Aires de 1969 por un jurado del que formaron parte Louis Kahn y Le Corbusier. En la actualidad se ha derribado en parte y el resto se encuentra muy degradado, en parte abandonada, en parte ocupada, tugurizada, etc. ¡condenada! (imágenes 51 y 52).



Imagen 53. Miguel Fisac. Laboratorios Jorba. Madrid 1965-1967.

Los laboratorios Jorba, la celebre «Pagoda», fueron construidos por Miguel Fisac entre 1965 y 1967 en la autopista de Barajas también como edificio anuncio tal y como lo declara el propio autor: «El cliente quería que el edificio llamara la atención y yo hice una torre anuncio, que la gente acabó llamando La Pagoda porque tenía esa combinación de curvas y ángulos en la fachada y un remate de puntas sobre la cubierta»<sup>12</sup>. El edificio se formaba por dos naves rectangulares destinadas a fabrica y almacén, cubiertas por «vigas hueso» patentadas por Fisac y la torre en el extremo más visible, en que las plantas cuadradas se van girando 45° alternadamente dando origen a su afamada geometría. Su inesperado derribo en 1999 tuvo una indignada reacción profesional y ciudadana como nunca se había producido hasta entonces (imágenes 53, 54 y 55).

Dos grandes complejos religiosos modernos en Andalucía, los dos de propiedad pública, se encuentran abandonados degradándose por días. El Convento y Teologado de los Dominicos en La Armilla, obra de Fray Curro Coello de Portugal, del año 1962 y el Seminario de los PP Paules en Andújar, obra realizada en 1965 por Luis Lahor-



Imagen 54. Miguel Fisac. Laboratorios Jorba. Madrid 1965-1967. Torre.

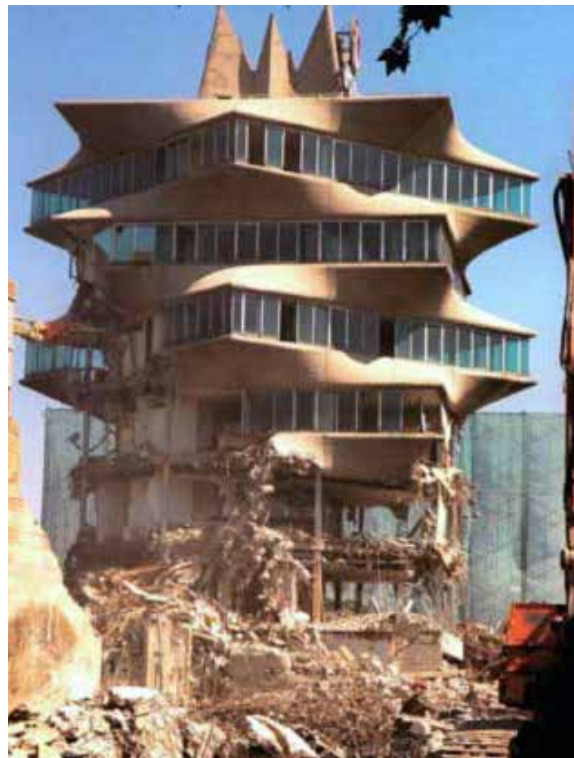


Imagen 55. Demolición.

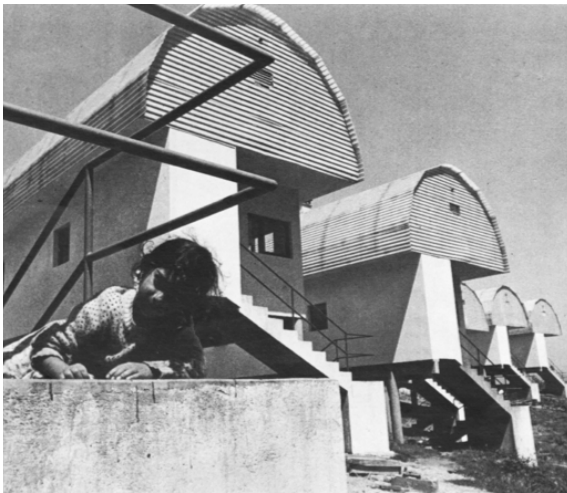




Imagen 56. Javier Carvajal. Casa Sobrino. San Sebastián. 1971.

ga. En ambos casos todavía estamos a tiempo de salvarlos.

La Casa Sobrino en San Sebastián fue construida en 1971 por Javier Carvajal frente a la playa de Ondarreta. En este caso Carvajal renuncia a su arquitectura de volúmenes duros y geométricos para realizar un intento de reinterpretar en moderno el caserío vasco. Fue demolida el año 2007. (imagen 56).



Una experiencia mas que interesante fue la realizada entre 1972 y 1974 por Cesar Portela y Pascuala Campos en el Poblado gitano de O Vao, Poio, en una pequeña elevación desde la que se domina la ciudad de Pontevedra. Se pretendió realizar un conjunto de viviendas para una comunidad de gitanos en dos fases una de ocho viviendas y otra, no construida, de doce más un pequeño centro de reuniones. Cada vivienda se distribuía en planta como un vagón de literas. La imagen del conjunto recuerda, entre un campamento de carromatos y un conjunto de hórreos. En la actualidad se encuentra muy transformado y han comenzado algunos derribos (imágenes 57 y 58).

Como colofón a esta serie de infortunios un edificio cuya pérdida se debe a un fortuito incendio todavía sin aclarar. El Edificio Windsor en el complejo AZCA de Madrid fue construido entre 1975 y 1979 por los arquitectos de los estudios Genaro Alas / Pedro Casariego y Manuel del Río



Imágenes 57 y 58. C. Portela y P. Campos. Poblado de O. Vao. Poio. 1972-1974. Fotografía: Anna Turbau.



Imagen 59. Alas / Casariego y Del Rio / Ferrero.  
Edificio Windsor. Madrid. 1974-1979.



Imagen 60. Incendio del Edificio Windsor la noche  
del sábado 12 de febrero de 2005.

/ Ignacio Ferrero. Estaba compuesto por una torre de oficinas, una base de locales comerciales, una discoteca y sótanos de aparcamientos. La torre se organizaba en base a un potente núcleo estructural que contenía las comunicaciones verticales. Las fachadas estaban resueltas en acero y cristal con una sencilla geometría que proporcionaba al edificio una presencia muy elegante. Un grave incendio destruyó en 2005 gran parte del edificio que posteriormente hubo que derribar (imágenes 59 y 60).

#### Notas

<sup>1</sup> HUMANES BUSTAMANTE, Alberto (2009): «Arquitectura Moderna y Patrimonio Mundial» Revista *Patrimonio Cultural* n.º 2.

<sup>2</sup> HUMANES BUSTAMANTE, Alberto. Óp. cit.

<sup>3</sup> HUMANES, Alberto. «La necesidad de un Plan para el Patrimonio Industrial» Revista «Bienes Culturales» n.º 7, 2007.

<sup>4</sup> En 1892, en Zaragoza se derribó la espléndida Torre Nueva, mudéjar, a instancia de un ciudadano por que daba sombra a su comercio de la plaza de San Felipe. GAYA NUÑO, Juan Antonio. «La Arquitectura española en sus Monumentos desaparecidos» Madrid, 1961.

<sup>5</sup> VV. AA: «Arquitectura S. XX. España. France. Gibraltar» Barcelona. 2007.

<sup>6</sup> AREAN FERNÁNDEZ, Antonio; VAQUERO GÓMEZ, José Ángel; CASARIEGO CÓRDOBA, Juan: «Madrid. Arquitecturas perdidas 1927-1986» Madrid, 1995.

<sup>7</sup> VV. AA: «R. González Villar e a sua época» Vigo, 1975.

<sup>8</sup> FLORES, Carlos. «Arquitectura Española Contemporánea». Madrid, 1961.

<sup>9</sup> BOHIGAS, Oriol. «La arquitectura española de la Segunda República», Barcelona 1978.

<sup>10</sup> BERGERA, Iñaki. «Ensayar la arquitectura: Locales Comerciales 1949-1961», Pamplona. 1998.

<sup>11</sup> Ver nota 6.

<sup>12</sup> AV Monografías n.º 101. 2003. Miguel Fisac.



Interior de la sala de Fiestas Casablanca, arqto. Luis Gutierrez Soto, 1933.



Ciudad Universitaria, Bien de Interés Cultural. En primer plano Colegio Cesar Carlos de Alejandro de la Sota, restauración de la fachada Kalam. Foto: Kalam.



# Inventarios de arquitectura, ingeniería y urbanismo del s. xx en España. Estado de desarrollo por las Comunidades Autónomas

**Llanos Gómez González**

Arquitecta. Desarrollo de Proyectos y Responsable de Relaciones Institucionales en Kalam  
llgomez@kalam.es

## Resumen

El «Estudio y Adaptación al Plan Nacional del Patrimonio del Siglo xx de los Inventarios de Arquitectura de ese siglo en España» se realiza por encargo del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Recoge su estado de desarrollo y los propios inventarios de arquitectura, ingeniería civil y urbanismo realizados por las instituciones autonómicas españolas.

## Palabras clave

Inventarios, s. xx, arquitectura, documentación, protección.

## Abstract

The «Study and Adaptation to the National Plan of 20<sup>th</sup> Century Heritage of the Inventories of Architecture of this century in Spain» is done as an order from the Institute of Cultural Heritage of Spain. It collects its state of development and architecture, civil engineering and urbanism inventories themselves carried out by the different Spanish regional institutions.

## Keywords

Inventories, 20<sup>th</sup> Century, architecture, documentation, protection.

El «Estudio y Adaptación al Plan Nacional del Patrimonio del Siglo xx de los Inventarios de Arquitectura de ese siglo en España» se realiza por encargo del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Tiene como objeto el estudio, recogida y adaptación al Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo xx, PNCPCsXX en adelante, de los inventarios de arquitectura, ingeniería y urbanos de ese siglo en España. Se enmarca en el primero de los tres ámbitos disciplinares que abarca el Plan.

## El Estudio. Antecedentes

Al inicio del estudio se contaba con una serie de antecedentes destacables que fueron tenidos en cuenta para enfocar el alcance y la metodología del trabajo. La comisión de redacción del PNCPCsXX disponía del estudio «Catálogo inicial de edificios. Plan Nacional del Patrimonio del Siglo xx» realizado por la Fundación DoCoMoMo Ibérico por encargo del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Para su elaboración la Fundación contó con una comisión técnica y una externa que partieron de la revisión de 1144 edificios recogidos en sus registros y publicaciones, para seleccionar 256 como propuesta inicial en base a unos criterios de valoración consensuados. El catálogo incluye datos básicos de los bienes seleccionados junto con alguna imagen y plano<sup>1</sup>. Su alcance temporal se acota al intervalo entre 1925 y 1965 y sus obras al Movimiento Moderno.

Otro estudio previo de gran valía e indispensable como referencia, es la selección de bienes elaborada por el proyecto «La Arquitectura del siglo xx en España, Gibraltar y las regiones francesas de Aquitaine, Auvergne, Languedoc-Roussillon, Limousin, Midi-Pyrénées y Poitou-Charentes», enmarcado dentro del Programa de Cooperación Territorial del Espacio Sudoeste Europeo, SUDOE, que apoya el desarrollo regional a través de la cofinanciación de proyectos transnacionales por medio del Fondo Europeo de

Desarrollo Regional, FEDER. Este proyecto ha elaborado un catálogo de más 5500 edificios recogidos en una base de datos<sup>2</sup>. El estudio se ocupa de todo el marco temporal y temático de la parte de arquitectura, ingeniería y urbanismo del Plan. El trabajo se encuentra publicado y es también accesible y consultable a través de internet<sup>3</sup>.

Algunas de las CC. AA. invitadas a la comisión de redacción habían avanzado ya información sobre el estado de sus inventarios:

- La C. A. de Aragón a través de un informe con una síntesis del proceso iniciado en 2005 por su Dirección General de Patrimonio, a través del Servicio de Prevención y Protección del Patrimonio Cultural, para establecer criterios de selección y elaborar una propuesta de bienes a declarar que incrementaran el número de edificios representativos de arquitectura contemporánea de su censo. Entregaron además la relación de bienes protegidos a nivel comunidad y por los ayuntamientos.
- La C. A. de Andalucía mediante un documento donde recogía el conjunto de experiencias y reflexiones en torno a criterios y metodologías realizadas en tres ámbitos: el de la propia comunidad, el nacional y el internacional. Entre ellas, fueron de interés al objeto del desarrollo del estudio las relacionadas con la documentación del patrimonio incluyendo la referencia a algunos trabajos elaborados hasta ese momento y los agentes que los habían realizado. En el apartado de protección de este informe se recogían las dos principales figuras de la Ley andaluza de 2007 para la protección del patrimonio arquitectónico y urbano del s. xx y el número de bienes protegidos.
- La C. A. de Castilla-La Mancha facilitando un listado con los Bienes de Interés Cultural del s. xx y su localización por provincia y municipio.

## **Alcance y metodología**

El estudio se ha centrado en el grado de desarrollo de los inventarios y los bienes actualmente protegidos por las instituciones autonómicas españolas responsables de su salvaguarda. Sin embargo, aunque no haya sido abarcada en él, hay que destacar y reconocer como una fuente muy valiosa de conocimiento de los bienes del s. xx la labor de registro y documentación realizada por instituciones privadas, fundaciones, colegios de arquitectos y universidades. Acotando el alcance del estudio se ha buscado profundizar en el conocimiento del trabajo realizado por las administraciones como información complementaria a la anteriormente citada.

### **1. Proceso de trabajo**

En una primera fase, se analizó la información aportada por las CC. AA. y los expertos de la Comisión de Redacción del Plan, el trabajo previo encargado a la Fundación DoCoMoMo Ibérico «Catálogo inicial de edificios Plan Nacional del Patrimonio del Siglo xx» y la base consultable de forma *online* realizada por el proyecto «La arquitectura del siglo xx en España, Gibraltar y las regiones francesas de Aquitaine, Auvergne, Languedoc-Roussillon, Limousin, Midi-Pyrénées y Poitou-Charentes» así como la publicación asociada a este proyecto<sup>4</sup>.

Para la recogida de información proveniente de las Comunidades Autónomas se trabajó en identificar qué cuestiones eran pertinentes formular y qué podíamos esperar obtener, así como en identificar a las personas de contacto en las instituciones. Se decidió elaborar una encuesta, conociendo su carácter genérico de base común para el estudio, y la necesidad de recoger sus respuestas mediante entrevistas en las que matizar las particularidades de cada institución.

Fue de gran utilidad para estas acciones y para evaluar cierta información previa sobre la labor realizada por las instituciones autonómicas, la consulta de un estudio de características similares a este desarrollado para el Plan de Patrimonio Industrial, el «Estudio de la situación del Patrimonio Industrial en España».

La encuesta se estructuró en dos apartados. El primero recogía un total de 12 preguntas y estaba enfocado al conocimiento, documentación, estudio y protección de los bienes. El segundo con un total de nueve, se destinaba a recabar información sobre la administración, gestión y difusión de los inventarios. Las cuestiones incluían cuatro posibles respuestas para facilitar su cumplimentado, así como un apartado de observaciones vital para recoger los matices que podían darse en una encuesta de carácter general como la formulada. Completaban a la estructura anterior dos tablas enfocadas a recopilar información directa sobre el proceso de inventariado, la accesibilidad para su consulta o específica sobre sus contenidos.

La encuesta se utilizó como un instrumento de diálogo con los técnicos de cada institución, a partir del cual recoger información y comenzar a comprender mejor el proceso de realización de sus inventarios. Se obtuvieron datos sobre cada uno de los inventarios ya desarrollados como su alcance temporal y geográfico, los tipos de bienes recogidos, los agentes implicados en su elaboración, su grado de accesibilidad y de actualización, el sistema usado para su registro o, si además de funcionar como instrumento de documentación y/o identificación, establecían algún tipo de protección sobre los bienes.

Finalmente se solicitaba que se pudieran entregar los listados de bienes disponibles para anexarlos al estudio y ponerlos en conocimiento del Plan, así como ejemplos de los modelos de fichas u otro sistema de recogida usados para tal fin. Se trató de conseguir al menos los listados de los bienes del s. xx protegidos.

Toda esta información se procesó para presentarse en tablas resumen, de forma que fuera más fácil su lectura comparada y de conjunto (tabla 1). De nuevo se trató de dar cabida a las especificidades de cada administración con las debidas anotaciones al pie de cada tabla. Para la primera fase de recogida, fue fundamental la colaboración de los técnicos y sus instituciones que facilitaron la información y disposición necesaria para la realización del estudio.

## 2. Resultados

En un cuerpo central principal se presenta comunidad a comunidad, información resumida sobre sus instrumentos de protección; de conocimiento, documentación y estudio; de administración, gestión y difusión; así como específica de cada inventario. Adicionalmente se incluyen dos tablas en las que se reúne información comparada de todas las comunidades (tablas 2 y 3) y finalmente dos últimas con datos solo cuantitativos extraídos de las bases mencionadas en la introducción: la elaborada por el proyecto «La arquitectura del siglo xx en España, Gibraltar y las regiones francesas de Aquitaine, Auvergne, Languedoc-Roussillon, Limousin, Midi-Pyrénées y Poitou-Charentes» y de la selección del estudio «Catálogo inicial de edificios. Plan Nacional del Patrimonio del s. xx» (tabla 4). Estos mínimos datos, pese a ser solo cuantitativos, buscaban complementar la información central que recoge el estudio proveniente de las instituciones autonómicas, con parte de los resultados fruto del trabajo de estos agentes que desde hace años también se interesan y llevan a cabo labores de reconocimiento, identificación y documentación del patrimonio arquitectónico, ingenieril y urbano del s. xx.

En relación a los listados de bienes protegidos aportados por cada institución, se incorporaron todas las entradas en una única base homogeneizando en la medida de lo posible los contenidos. Esta información se encuentra disponible *online* en la página del Instituto del Patrimonio Cultural de España<sup>5</sup>.

## 3. Conclusiones

De la realización de este estudio, además de la información directamente obtenida y procesada para su mejor comprensión y manejo, se pueden extraer una serie de conclusiones, datos o síntesis.

Sólo tres comunidades han desarrollado inventarios o registros específicos del patrimonio del s. xx (abarcando todos los movimientos, estilos y el ámbito cronológico del siglo) Andalucía, Cataluña y Valencia<sup>6</sup>. Seis han realizado inventarios parciales de temáticas o ámbitos temporales dentro del alcance del estudio<sup>7</sup>: Asturias, Baleares (Ibiza y Formentera), Castilla y León, Extremadura, Madrid y Murcia. El resto de comunidades cuentan con declaraciones de protección de bienes del s. xx que han pasado a estar

**RESUMEN DE INFORMACIÓN DE LOS INVENTARIOS:<sup>1</sup>**  
**Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés, SIPCA<sup>2</sup>**

<b>1. Tipo de inventario:</b>	<b>Localización</b>	<b>Documentación</b>	<b>Protección</b>
<b>2. Sistema de registro:</b>	Papel	Digital	<b>Base de datos</b>
<b>3. Tipo de bienes recogidos y tipologías:</b>			
<b>3.1. Bienes inmuebles:</b>			
<b>Edificio de oficina</b>	<b>Equip. Comercial</b>	<b>Equip. Cultural</b>	Equip. Deportivo
<b>Equip. Escolar</b>	<b>Equip. Industrial</b>	Equip. Judicial	Equip. Militar
<b>Equip. Público</b>	<b>Equip. Religioso</b>	<b>Equip. Sanitario</b>	<b>Equip. Social</b>
<b>Equip. Transporte</b>	<b>Equip. Turístico</b>	Espacios públicos	Exposiciones, celebraciones y parques temáticos
<b>Infraestructuras</b>	<b>Viviendas</b>	Paisaje construido	<b>Conjunto urbano</b>
<b>3.2. Bienes muebles: No se recogen.</b>			
Mobiliario	Obras artísticas	Archivos de arquitectura e ingeniería	Instrumentos, herramientas y medios auxiliares de construcción
<b>3.3 Patrimonio inmaterial: No se recogen.</b>			
-			
<b>4. Agentes responsables de su elaboración:</b>			
Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón e Instituto de Estudios Altoaragoneses de la Diputación Provincial de Huesca.			
<b>5. Estado actual de elaboración:</b>			
Concluido	<b>Sin concluir</b>	<b>Año inicio: 2002</b>	Año fin:
<b>6. Alcance temporal:</b>			
Desde la Prehistoria hasta la actualidad.			
<b>7. Alcance geográfico:</b>			
Toda la Comunidad.			
<b>8. Sistema de consulta:</b>			
Petición en centro	Petición en web	<b>Información resumida en web</b>	Información completa en web
<b>9. Referencia de acceso a la información vía web u otras formas: <a href="http://www.sipca.es">www.sipca.es</a></b>			

**Notas**

<sup>1</sup> Se señalan las respuestas con negrita.

<sup>2</sup> Desde el año 2002 el Gobierno de Aragón dispone de un sistema de información del patrimonio cultural, denominado SIPCA (Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés). Se trata de un sistema de gestión de bases de datos sectoriales integradas o relacionadas entre sí gracias a la existencia de unos campos coincidentes, hecho que permite optimizar las labores de introducción, gestión y recuperación de la información contenida en dichas bases de datos, proporcionadas por las diversas administraciones implicadas hasta la fecha en este proyecto (Gobierno de Aragón, Diputaciones Provinciales de Huesca y Zaragoza y 22 de las 33 comarcas existentes en la Comunidad Autónoma). Información recopilada en mayo de 2013.

Tabla 1: Ejemplo de tabla resumen de inventario. Caso de la C. A. de Aragón. El informe recoge además y de forma sintética información adicional sobre cada C. A. en tres apartados: protección; conocimiento, documentación y estudio; y administración, gestión y difusión.



CC. AA.	Instrumentos de protección				N.º de inventarios		N.º de bienes recogidos	
	N1	N2	N3	Otros	Documental	Protección	Inventariados	Protegidos
Andalucía	Bienes de Catalogación	Bienes de Catalogación General	-	-	4	-	1111	132
Aragón	Bienes de Interés Cultural	Bienes Catalogados	Bienes Inventariados	Catálogos municipales (Ayuntamientos)	1 <sup>1</sup>	1 <sup>2</sup>	603	76
Principado de Asturias	Bienes de Interés Cultural	Bienes Inventariados	-	Catálogos municipales (Ayuntamientos)	7 <sup>3</sup>	1 <sup>4</sup>	1179	59
Islas Baleares	Bienes de Interés Cultural	Bienes Catalogados	-	Catálogos municipales (Ayuntamientos)	2	2	111 <sup>5</sup>	7 <sup>6</sup>
Canarias	Bienes de Catalogación	-	-	Catálogos municipales (Ayuntamientos)	-	-	-	14
Cantabria	Bienes de Interés Cultural	Bienes de Interés Local	Bienes Inventariados	Catálogos municipales (Ayuntamientos)	1	-	-	26
Castilla-La Mancha	Bienes de Interés Cultural	Bienes de Interés Patrimonial	Elementos de Interés Patrimonial	Cartas Arqueológicas	1	-	-	26
Castilla y León	Bienes de Interés Cultural	Bienes Inventariados	Bienes Integrantes	Catálogos municipales (Ayuntamientos)	3	-	-	15 <sup>7</sup>
Cataluña	Bienes de Interés Cultural	Bienes de Interés Local	-	Catálogos municipales (Ayuntamientos)	1	-	6000-6300	1291
Comunidad Valenciana	Bienes de Interés Cultural	Bienes de Relevancia Local	-	-	2	1	218 <sup>8</sup>	155
Extremadura	Bienes de Interés Cultural	Bienes Inventariados	-	Catálogos municipales (Ayuntamientos)	-	1	-	8
Galicia	-	-	-	-	-	-	-	-
La Rioja	Bienes de Interés Cultural	Bienes de Interés Cultural Regional	-	Catálogos municipales (Ayuntamientos)	1	-	46	0
Comunidad de Madrid	Bienes de Interés Cultural	Bienes de Interés Patrimonial	-	Catálogos municipales (Ayuntamientos)	1	1	-	33/47 <sup>9</sup>
Navarra	Bienes de Interés Cultural	Bienes Inventariados	-	Catálogos municipales (Ayuntamientos)	-	1 <sup>10</sup>	-	-
País Vasco	Bienes Culturales Calificados	Bienes Culturales Inventariados	-	Catálogos municipales (Ayuntamientos)	-	-	8000 <sup>11</sup>	411
Región de Murcia	Bienes de Interés Cultural	Bienes Catalogados por su Relevancia Cultural	Bienes Inventariados	-	6	-	1102	525
Ceuta	Bienes de Interés Cultural	-	-	Catálogos municipales (Ayuntamientos)	-	-	70 <sup>12</sup>	73 <sup>13</sup>
Melilla	Bienes de Interés Cultural	-	-	Catálogos municipales (Ayuntamientos)	1	-	300-400	3

## Notas

<sup>1</sup> Todos los registros están siendo recogidos y unificados en el Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés, SIPCA.

<sup>2</sup> Ver nota 1.

<sup>3</sup> Los Inventarios de Asturias desde su nueva Ley de Patrimonio de 2001 llevan asociados un nivel de protección. Todos los bienes recogidos en estos inventarios deben incluirse al menos en los Catálogos Municipales. A nivel de esta tabla solo se le ha querido relacionar con el nivel de protección el Inventario del Patrimonio Cultural de Asturias que asigna el segundo nivel posible de protección. Se consideran los demás documentales aclarando que llevan asociados un nivel de protección municipal.

<sup>4</sup> Ver nota 3.

<sup>5</sup> Solo se tienen datos de Formentera.

<sup>6</sup> Suma de los bienes protegidos de Menorca (3) y Formentera (4).

<sup>7</sup> Tres de los 15 bienes son muebles declarados de Interés Cultural.

<sup>8</sup> Cifra del encargo específico «Inventario del Patrimonio Arquitectónico del s. xx» realizado al Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

<sup>9</sup> 14 de estos bienes protegidos son propiedad del Estado y no son gestionados por la Comunidad.

<sup>10</sup> En estos momentos se encuentra en proceso de finalización, prevista en 2014, el Inventario del Patrimonio Arquitectónico de Navarra, que por lo general no contemplará bienes del s. xx. Adoptan el criterio de no hacer declaraciones de bienes con menos de cien años de antigüedad por lo que en todo caso podrían aparecer unas pocas entradas de comienzo del s. xx.

<sup>11</sup> Aparecen más de 8000 entradas al realizar una búsqueda delimitando el intervalo de fechas que afectan a este estudio: 1900-2000. Esta búsqueda habría que refinarla eliminando aquellos bienes que, aunque tengan algún tipo de ampliación, reforma o reconstrucción en el s. xx, no se deberían de considerar como bienes pertenecientes a este siglo.

<sup>12</sup> Número de bienes incluidos en el Catálogo Municipal.

<sup>13</sup> 2 Bienes de Interés Cultural del s. xx. 1 Bien de Interés Cultural previo al s. xx pero con importantes reformas en este siglo que le confieren su estado actual, la Catedral de Ceuta. Además aproximadamente 70 bienes más protegidos en el Catálogo Municipal.

Tabla 2: Tabla resumen con información comparada sobre los instrumentos de protección, el número de inventarios y de bienes protegidos por CC. AA.

incluidos en sus listados generales. En el caso de la Comunidad Foral de Navarra es reseñable que por criterio general no protegen bienes de menos de 100 años de antigüedad, por lo que en su Inventario del Patrimonio Arquitectónico, todavía en desarrollo, solo se incluirán bienes de principio del s. xx.

Algunas de las preguntas de la encuesta se enfocaron a conocer si las comunidades contaban con elementos de difusión de los bienes con interés patrimonial del s. xx, ya fuera directamente dando a conocer los bienes recogidos en los inventarios o solo de aquellos que tienen algún grado de protección. En este sentido, comunidades como Andalucía cuentan con webs que permiten visualizar parte de la información recogida en sus inventarios, no solo la localización y el tipo de protección. Otras comunidades solo permiten acceder a una breve información sobre el bien o directamente a la relación de bienes protegidos con un enfoque más próximo al de la gestión. Sólo once de las instituciones de las diecisiete comunidades más las dos ciudades autónomas disponen de algún instrumento de difusión de sus inventarios.

En relación a los sistemas de gestión de los inventarios, sobre los que también se ha dedicado alguna cuestión, se observa cómo aquellas que utilizan modelos de gestión más avanzados tienen una mayor facilidad para difundir los bienes por ejemplo a través de herramientas de geolocalización. En el lado opuesto, nos encontramos con casos en los que el diseño de la base de datos y los campos que recoge o el criterio con el que se ha introducido cierta información ha dificultado el poder encontrar los bienes del alcance de este estudio.

En general se puede concluir que una apuesta por sistemas de gestión de los inventarios más abiertos, con posibilidad de actualización, apoyados en la geolocalización e interoperables contribuirían a una optimización de la información recogida sobre los bienes, la actualización de esta, facilitarían su difusión y conocimiento y posibilitarían en un futuro una mayor interacción con otras bases de datos de ámbito local o específicas (proyectos de investigación, estudios, etc.), que ayudarían en la labor de conocimiento e inventariado de nuestro patrimonio.

Asimismo sería necesario incentivar el desarrollo de inventarios específicos, en las comunidades que aún no lo hayan hecho, para completar a los inventarios parciales ya realizados o a los bienes puntuales protegidos y recogidos en listados generales. Durante la realización del estudio se constató cómo la puesta en marcha de otros planes, como el Plan de Conservación del Patrimonio Industrial, ha contribuido positivamente en este sentido.

CC. AA.	Título del inventario /Sistema de Gestión	Tipo de inventario	N.º de bienes recogidos	Enlace para su consulta
Andalucía	Base de datos de Arquitectura Contemporánea de Andalucía.	Documental	1111	<a href="http://www.iaph.es/arquitectura-contemporanea-andalucia/frmSimple.do">http://www.iaph.es/arquitectura-contemporanea-andalucia/frmSimple.do</a>
Aragón	Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés, SIPCA	Sistema de gestión	603	<a href="http://www.sipca.es">http://www.sipca.es</a>
Asturias	Inventario del Patrimonio Cultural de Asturias	Protección	52	<a href="http://tematico.asturias.es/cultura/cultura_web/">http://tematico.asturias.es/cultura/cultura_web/</a>
	Registro de la Arquitectura de la Industria de la Fundación DoCoMoMo Ibérico.	Documental	29	<a href="http://www.DoCoMoMoiberico.com">http://www.DoCoMoMoiberico.com</a>
	Registro de Fuentes y lavaderos de Asturias.	Documental	80	Carece de enlace
	Inventario de Edificios Cinematográficos de Asturias	Documental	50	Carece de enlace
	Registro de la Guerra Civil en Asturias	Documental	500	Carece de enlace
	Registro de Pozos Mineros de Asturias	Documental	85	Carece de enlace
	Inventario del Patrimonio Industrial de Asturias	Documental	85	Carece de enlace
Islas Baleares	Inventario del Patrimonio Cultural de Formentera	Documental	9	<a href="http://www.consellinsulardeformentera.cat/images/stories/descarregues/urbanisme/publicacio_nnss_2010_cat/B%20-%20patrimoni/1.2_llista_inventari.pdf">http://www.consellinsulardeformentera.cat/images/stories/descarregues/urbanisme/publicacio_nnss_2010_cat/B%20-%20patrimoni/1.2_llista_inventari.pdf</a>
	Catálogo del Patrimonio Cultural de Formentera	Documental	102	<a href="http://www.consellinsulardeformentera.cat/images/stories/descarregues/urbanisme/publicacio_nnss_2010_cat/B%20-%20patrimoni/3.0_inventari.pdf">http://www.consellinsulardeformentera.cat/images/stories/descarregues/urbanisme/publicacio_nnss_2010_cat/B%20-%20patrimoni/3.0_inventari.pdf</a>
	Registro Insular de Bienes de Interés Cultural	Protección	1	Carece de enlace
	Catálogo Insular de Patrimonio Histórico	Protección	2	Carece de enlace
Canarias	Registro de Bienes de Interés Cultural. del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes	Protección	14	<a href="http://www.mcu.es/bienes/cargarFiltroBienesInmuebles.do?layout=bienesInmuebles&amp;cache=init&amp;language=es">http://www.mcu.es/bienes/cargarFiltroBienesInmuebles.do?layout=bienesInmuebles&amp;cache=init&amp;language=es</a>
	Inventario General del Patrimonio Cultural de Cantabria	Protección	26	Carece de enlace
Castilla-La Mancha	Cartas Arqueológicas	Documental	---	Carece de enlace
Castilla y León	Inventario del Patrimonio Industrial	Documental	---	Carece de enlace
	Inventario del Patrimonio Etnográfico	Documental	---	Carece de enlace
	Inventario de Puentes Históricos y Singulares	Documental	---	Carece de enlace
Cataluña	Bases de datos Gaudi + Pat.mapa + Egipci	Base de gestión	6000-6300	<a href="http://cultura.gencat.cat/invarquit/cerca.asp">http://cultura.gencat.cat/invarquit/cerca.asp</a> <a href="http://cultura.gencat.cat/mapinvarquit/">http://cultura.gencat.cat/mapinvarquit/</a> <a href="https://extranet.cultura.gencat.cat/EGIPCI/">https://extranet.cultura.gencat.cat/EGIPCI/</a>
	Inventario del Patrimonio Arquitectónico del s. xx	Localización y Documental	+600	Carece de enlace
	Registro de Arquitectura del s. xx de la Comunidad Valenciana	Localización y Documental	+4300	Carece de enlace
Extremadura	Listado de Bienes Protegidos del s. xx de la Comunidad Valenciana	Protección	155	<a href="http://www.cult.gva.es/dgpa/index_c.html">http://www.cult.gva.es/dgpa/index_c.html</a>
	Registro de Bienes de Interés Cultural de Extremadura	Protección	8	<a href="http://www.culturaextremadura.com">www.culturaextremadura.com</a>
Galicia	---	---	---	---
La Rioja	Inventario de bienes inmuebles del Patrimonio del Patrimonio Histórico Artístico de La Rioja	Documental	46	Carece de enlace
C. de Madrid	Catálogo Geográfico de Bienes Inmuebles de la Comunidad de Madrid	Protección	33/47	Carece de enlace
Navarra	Inventario del Patrimonio Arquitectónico de Navarra	Protección	---	Carece de enlace
País Vasco	Inventario General del Patrimonio Vasco	Documental	8000	<a href="http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-12962x/es/n52MonumentosWar/n52InicioServlet?id=c">www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-12962x/es/n52MonumentosWar/n52InicioServlet?id=c</a>
Murcia	Base de datos GICTUR: Gestión Integral de la Consejería de Turismo	Base de gestión	1102	<a href="https://aplicacionesturismo.carm.es/forms/firmservlet?config=gictur_3">https://aplicacionesturismo.carm.es/forms/firmservlet?config=gictur_3</a> <a href="http://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=c.522,m.2019">http://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=c.522,m.2019</a>
Ceuta	Catálogo Municipal y Registro de Bienes de Interés Cultural del Ministerio	Protección	73	<a href="http://web.ceuta.es:8080/patrimoniocultural/bienes/controlador?cmd=inicio">http://web.ceuta.es:8080/patrimoniocultural/bienes/controlador?cmd=inicio</a>
Melilla	Catálogo de la Arquitectura de Melilla (1895-1961)	Documental	300-400	Carece de enlace

Tabla 3: Tabla resumen con información recogida sobre los inventarios y/o sistemas de gestión usados por las instituciones autonómicas.

## Notas

<sup>1</sup> 205 de estos registros pertenecen al Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea.

<sup>2</sup> Además de los 52 bienes protegidos como Bienes Inventariados existen 6 Bienes de Interés Cultural y 1 incoado. Se recogen en los listados adjuntos.

<sup>3</sup> El registro en la web de DoCoMoMo solo recoge 28 bienes.

<sup>4</sup> En su mayoría pertenecen al s. xx.

<sup>5</sup> Número estimado.

<sup>6</sup> Se puede consultar una mínima información en: [www.culturadecantabria.com](http://www.culturadecantabria.com). En ella se pueden consultar información básica de bienes culturales georreferenciados. Muestra una pequeña descripción del bien y de sus características, la época, propiedad y si es visitable.

<sup>7</sup> Es difícil dar una cifra de bienes registrados ya que en estos momentos no existe una base de datos informática que permita realizar búsquedas. Existe un programa creado por la Junta llamado AMADIS, pero se trata de una interfaz de carga, por lo que no puede utilizarse como buscador, ni para hacer consultas. Se compone de una serie de pestañas que los arqueólogos que redactan las Cartas tienen que rellenar obligatoriamente, por lo que si hay una normalización de esos bienes. La Junta ha desarrollado parcialmente un SIG para volcar todos estos datos de AMADIS. Este proyecto se canceló cuando casi estaba acabado por falta de presupuesto. Hay 919 municipios en Castilla-La Mancha, no todos realizan las Cartas. Se estima que los bienes del alcance del estudio no superaran el 1 % del total de bienes recogidos en las Cartas. Si se ha conseguido el número de Bienes de Interés Cultural, 25. Se adjuntan en los listados anexos.

<sup>8</sup> Solo listado de Bienes de Interés Cultural.

<sup>9</sup> 14 de estos bienes protegidos son propiedad del estado y no son gestionados por la Comunidad.

<sup>10</sup> Aparecen más de 8000 entradas al realizar una búsqueda delimitando el intervalo de fechas que afectan a este estudio: 1900-2000. Esta búsqueda habría que refinarla eliminando aquellos bienes que, aunque tengan algún tipo de ampliación, reforma o reconstrucción en el s. xx, no se deberían de considerar como bienes pertenecientes a este siglo.

<b>Registro: La arquitectura del s. XX en España, Gibraltar y las regiones francesas de Aquitaine, Auvergne, Languedoc-Roussillon, Limousin, Midi-Pyrénées y Poitou-Charente.</b>	<b>Edificio de Oficinas</b>	<b>Equip. Comercial</b>	<b>Equip. Cultural</b>	<b>Equip. Deportivo</b>	<b>Equip. Escolar</b>	<b>Equip. Industrial</b>	<b>Equip. Judicial</b>	<b>Equip. Militar</b>	<b>Equip. Público</b>	<b>Equip. Religioso</b>	<b>Equip. Sanitario</b>	<b>Equip. Social</b>	<b>Equip. Transportes</b>	<b>Equip. Turístico</b>	<b>Espacio Público Exp., celeb. y parques temáticos</b>	<b>Infraestructuras</b>	<b>Paisaje construido</b>	<b>Viviendas</b>	<b>Otros</b>	<b>Total por CCAA</b>	
Andalucía	0	0	0	0	6	26	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1031	1063	
Aragón	6	3	5	3	10	2	1	0	6	10	2	0	2	1	2	1	2	0	35	2	93
Asturias	6	2	2	1	5	21	1	0	16	0	1	1	0	0	0	0	8	0	77	26	167
Baleares	3	5	6	3	11	2	0	2	2	6	2	0	0	5	1	0	0	0	52	10	110
Canarias	11	12	17	2	16	8	1	1	10	1	7	0	5	13	8	0	1	1	81	54	249
Cantabria	8	3	7	6	4	3	1	0	2	10	5	1	3	3	5	1	4	0	49	1	116
Castilla-La Mancha	10	8	13	2	27	3	4	1	12	7	9	0	1	6	2	0	2	0	38	7	152
Castilla y León	1	1	0	0	8	9	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	6	290	318
Cataluña	7	11	7	2	42	22	0	2	2	4	5	2	3	6	2	0	4	0	55	828	1004
Extremadura	3	3	13	1	10	4	0	1	3	7	3	1	4	3	3	0	8	0	19	3	89
Galicia	9	7	17	6	28	12	1	0	7	8	8	3	2	4	1	0	0	0	64	20	197
Madrid	2	0	0	0	5	20	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	8	1188	1225
Murcia	4	3	9	1	8	1	0	1	6	1	0	0	1	4	0	0	1	0	16	3	59
Navarra	3	5	10	4	17	6	0	0	1	6	9	1	0	4	4	0	3	0	44	16	133
País Vasco	6	0	1	2	8	12	0	0	3	2	1	2	0	1	0	0	0	0	10	254	302
La Rioja	4	1	4	1	9	5	0	1	2	5	1	2	1	0	1	0	1	0	32	2	72
C. Valenciana	13	5	19	7	32	12	0	0	7	7	11	1	6	3	15	0	4	0	60	8	210
Ceuta	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3
Melilla	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	8	10
-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	18	18
<b>Total por tipología</b>	96	69	130	41	246	168	9	10	80	75	66	14	28	53	44	2	38	1	648	3772	5590

Tabla 4: Tabla resumen con información cuantitativa sobre los bienes recogidos en el Registro de arquitectura elaborado en el programa SUDOE.



## Bibliografía

AA.VV. (2007): *La arquitectura del siglo xx en España, Gibraltar y las regiones francesas de Aquitaine, Auvergne, Languedoc-Roussillon, Limousin, Midi-Pyrénées y Poitou-Charentes*. Barcelona: Fundación DoCoMoMo Iberico, Fundación Caja de Arquitectos, Fundación Mies Van der Rohe.

—(2014): «Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo xx». Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España. Disponible en: <http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/sxx.html> [Consulta: 17 de mayo de 2015 ].

—(2014): «Redacción de la documentación de 256 elementos del Catálogo Inicial de edificios del Plan Nacional del Patrimonio del siglo xx». Barcelona: Fundación DoCoMoMo Ibérico. Disponible en: <http://ipce.mcu.es/portada/destacado01-15.html> [Consulta: 17 de mayo de 2015 ].

MUÑOZ COSME, ALFONSO (2012): «Catálogos e inventarios del Patrimonio en España» en *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, pp. 15-37. Disponible en: <http://es.calameo.com/read/000075335c05d3862c772> [Consulta: 17 de mayo de 2015 ].

## Notas

<sup>1</sup> Este mismo catálogo más desarrollado está disponible en <http://ipce.mcu.es/portada/destacado01-15.html>. Consultado el 17/05/2015.

<sup>2</sup> La base contempla distintos tipos de edificaciones y escalas. Sus entradas se subdividen en varios grupos de equipamientos (Oficinas, comercial, cultural, deportivo, escolar, industrial, judicial, militar, público, religioso, sanitario, social, transportes y turístico), un apartado para las exposiciones, celebraciones y parques temáticos, y otros dos para espacios público e infraestructuras, en los que se incluye paisaje construido y viviendas (unifamiliar, conjunto urbano y colectiva).

<sup>3</sup> Disponible en: <http://fundacion.arquia.es/otrasactividades/sudoe>. Consultado el 17/05/2015.

<sup>4</sup> De la lectura de la publicación y de sus artículos se puede extraer información del proceso seguido, los estudios que les han parecido más relevantes, el estado de la cuestión en relación al trabajo de catalogación del patrimonio arquitectónico del s. xx, las lagunas en los estudios previos consultados y finalmente un posicionamiento a la hora de elaborar el catálogo.

La publicación recoge además un índice onomástico de los arquitectos citados en la catalogación y una extensa bibliografía que incluye: actas, catálogos, documentación de archivo, guías, memorias, tesis y trabajos de investigación inéditos, libros específicos y genéricos y publicaciones periódicas españolas.

<sup>5</sup> Disponible en: <http://ipce.mcu.es/portada/destacado01-15.html>. Consultado el 17/05/2015.

<sup>6</sup> Cataluña los introduce después en su base de datos general. Andalucía además de esto cuenta con y difunde un registro propio, el Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea y la base de datos de arquitectura contemporánea. En la Comunidad Valenciana han colaborado con otras instituciones para la realización de inventarios específicos como el «Registro de Arquitectura del siglo xx de la Comunidad Valenciana».

<sup>7</sup> Es frecuente que las comunidades cuenten con inventarios o registros sobre bienes incluidos en el ámbito de interés del Plan como son los bienes industriales construidos en el s. xx o los bienes del Movimiento Moderno.



Iglesia en Incio (Lugo). Arqto. Jose Luis Fernández del Amo. 1960. Fotografía: Luis Argüelles.

# DoCoMoMo Ibérico y el patrimonio arquitectónico moderno en España

**Celestino García Braña**

Arquitecto, Presidente de la Fundación DoCoMoMo Ibérico  
cgb@coag.es

## Resumen

El artículo esboza las bases para considerar un bien inmueble como patrimonial, a partir de la experiencia adquirida en el ámbito de la definición, consideración y protección de la arquitectura del Movimiento Moderno llevada a cabo por la Fundación DoCoMoMo Ibérico. Plantea la especificidad de la arquitectura durante ese período en España, y explica los criterios para la elaboración de los diferentes Registros que DoCoMoMo ha publicado, así como otras actividades tendentes al reconocimiento y valoración de esta arquitectura.

## Palabras clave

Arquitectura moderna, patrimonio, valoración, criterios, selección, registros, cronología, difusión.

## Abstract

The article outlines the bases to consider real property as cultural heritage, based on the experience gained in the field of definition, consideration, and protection of the Modern Movement Architecture carried out by the Iberian DoCoMoMo. It raises the specificity of architecture during this period in Spain, and explains the criteria for the elaboration of different records that DoCoMoMo has published, as well as other activities aimed to the recognition and assessment of this architecture.

## Keywords

Modern Architecture, Heritage, Assessment, Criteria, Selection, Records, Chronology, Dissemination.

Ha sido hecho harto frecuente en la cultura occidental reconocer, como valiosos y dignos de conservación, determinados edificios de remotos pasados. Desde el Renacimiento, esta circunstancia no ha dejado de manifestarse y, en el presente, de modo especialmente acrecentado y extendido a panoramas más amplios que el estrictamente arquitectónico. En esta situación se fija G. Steiner, cuando señala como «La obsesión por la conservación es paradójicamente determinante para la modernidad». (Steiner, 2001: 297).

Esta dilatada sensibilidad ha traído la inevitable consecuencia de ir acercando a nuestros días las fechas de lo que ha de considerarse sujeto de conservación y, de modo simultaneo, un rápido sucederse de teorías que tratan de explicar el valor del patrimonio y su adecuado tratamiento. En lo arquitectónico, por su consideración física y presencia espacial, los debates se han extendido hacia los criterios oportunos acerca de su conservación y nueva puesta en valor. Efectivamente, el pasado se convierte en piedra de toque para la modernidad.

De aquel modo, muchos edificios han llegado a ser considerados patrimonio cultural debido a que sobre ellos una determinada sociedad o un tiempo histórico, han depositado una mirada nostálgica de aprecio, también de deseo, para que sigan contando como parte del entorno cotidiano. Ha sido esa mirada intencionada la que, al reconocer sus valores, demanda, simultáneamente, esfuerzos hacia su conservación. Una mirada de cultura, precavida, que parece advertirnos que si perdemos aquello que constituye nuestra memoria estaremos en las mejores condiciones para extraviar nuestro futuro.

En esto consiste el primer paso para crear un Patrimonio: en el reconocimiento de unos valores culturales. Primer paso, sí, pero no suficiente. Crear Patrimonio exige, además, su incorporación a una voluntariosa memoria de la sociedad que haga que sea asumido colectivamente, desarrollando, al mis-

mo tiempo, las estrategias adecuadas para su conservación. Si no existe este reconocimiento colectivo podemos entender que no existe Patrimonio. He aquí, por tanto, la cuestión fundamental: crear una conciencia pública que valore unos determinados edificios y decida seguir contando con ellos.

### **DoCoMoMo Ibérico**

En el marco de DoCoMoMo Internacional (Documentation and Conservation of building, sites and neighbourhoods of the Modern Movement), DoCoMoMo Ibérico, viene funcionando, con sede en Barcelona, desde 1993. Forman parte de él, colegios de arquitectos y diversas instituciones<sup>1</sup>. Su objetivo era claro; inventar, divulgar y lograr protección para el patrimonio arquitectónico moderno, inicialmente el comprendido entre los años 1925-1965, en España y Portugal.

Sin embargo esta tarea que, con naturalidad, se ha hecho costumbre respecto a los tiempos lejanos, se torna más difícil de aceptar a medida que nos aproximamos a nuestro presente. Ocurre, cuando nos referimos a la arquitectura moderna, como si sus funcionalidades o los materiales que la constituyen fueran elementos de disuasión y disentimiento en aquella aceptación colectiva. ¿Una fábrica patrimonio a conservar o una iglesia de hormigón?

Se trata, además, de un patrimonio que corre serios riesgos, fundamentalmente por tres razones: la fragilidad de unas materialidades que con ellos comenzaron, en buena medida, a experimentarse; la segunda, debida al lugar que actualmente ocupan en el desarrollo urbano. Si en origen se instalaron en lugares periféricos de las ciudades, hoy, a consecuencia de su crecimiento, con frecuencia están en plena centralidad, lo que genera expectativas urbanísticas y económicas atrayentes que presionan hacia su demolición. Una tercera amenaza proviene de las dificultades derivadas de hacer compatible la continuidad arquitectónica y las exigencias que imponen recientes y crecientes normativas técnicas; superar esta cuestión en adecuada síntesis y equilibrio es tarea urgente.

Como bien se sabe, la mirada hacia el pasado está teñida siempre por las cualidades, y los prejuicios, de cada presente. Toda época ha interpretado a sus precedentes de manera diversa, dependiente de los valores de su propio tiempo y de aquello que trataba de comprender. En lo referente a lo arquitectónico lentamente, aunque de modo inexorable, el aprecio hacia arquitecturas temporalmente próximas se va abriendo paso y, derivado de sus características físicas, no solo se suceden criterios acerca de su valor patrimonial sino, además, sobre el cómo correspondería orientar el sentido de su conservación y, en su caso, la reutilización que supone, a su vez, un nuevo ejercicio constructivo.

Aproximándonos a nuestro caso, se trataría de entender cómo valoramos nuestros pasados arquitectónicos. De modo específico, cómo interpretamos esas arquitecturas que en términos generales entendemos por Movimiento Moderno, aplicadas a la experiencia española y portuguesa y desde las condiciones de nuestro presente: inicios del s. XXI. Esta puntualización parece importante pues nos sitúa en una perspectiva específica, alejada de los tiempos de las vanguardias modernas en los que surgieron.

Justamente es aquella distancia cultural y civilizatoria la que debe y puede enriquecer nuestro punto de vista, ya que el trecho temporal que nos separa posibilita e impulsa nuevas interpretaciones que, junto al conocimiento exhaustivo de sus edificios y la abundante documentación de que se dispone, son puntos de apoyo para exegesis más actualizadas.

Buscamos, por tanto, que los más valiosos de aquellos edificios, españoles y portugueses, una vez que nuestra sensibilidad ha reconocido su valor, tengan asegurada su permanencia. También, definir qué estrategias operativas serían las adecuadas para que aquella intención quede asegurada por el reconocimiento público, lo que exige investigación y debate que se han materializado en diversas líneas de actuación<sup>2</sup>.

De cada uno de esos propósitos han de sucederse múltiples derivadas que, en sus inevitables entrecruzamientos geográficos, temporales y culturales articularan una complejidad caleidoscópica que aleja las que podrían ser fáciles interpretaciones simplificadoras como, con frecuencia, ha sucedido.



## Puntos de partida

La primera cuestión en la que cabe entrar es la definición del ámbito que se trataba de documentar y conservar y, por tanto, qué debería entenderse al hablar de «arquitectura moderna en España y Portugal».

Dos cuestiones han requerido una delicada atención. Por un lado se trataba de la definición del término «Arquitectura Moderna» y, de modo inmediato aunque no evidente, de la cuestión de sus límites temporales. «Inmediato aunque no evidente» porque si realmente tuviéramos una definición precisa, exacta, de lo se entiende por «arquitectura moderna», de ella misma derivarían los límites y, en pureza, no sería necesario determinarlos. Si se hace necesaria la acotación temporal es porque la definición misma no es suficientemente exacta, viniendo los límites temporales a precisar, en algo, aquel concepto evanescente a efectos de concretar su estudio.

No podría ser de otra manera dada la categoría específica de lo que se aspiraba a analizar y «patrimonializar»: la arquitectura del Movimiento Moderno en España y Portugal. Una concepción mental que solo de manera aproximada, de ningún modo exacta, se relaciona con una realidad arquitectónica. Esta idea debe estar siempre presente, de lo contrario estériles dogmatismos aguardan a la vuelta de la esquina.

Parecen necesarias estas reflexiones a fin de comprender la naturaleza de lo estudiado y también definir instrumentos de análisis que fundamenten la conveniencia de su conservación. Más adelante se comprenderá mejor esta cuestión y de cómo y por qué, por ejemplo, DoCoMoMo Ibérico está trabajando, actualmente, en la revisión de sus límites temporales de estudio.

Si se observa la disparidad de criterios que las diferentes secciones de cada país, vinculadas a DoCoMoMo Internacional, han aplicado en la elaboración de sus registros, se hace imprescindible precisar los términos en que nosotros hemos interpretado la idea de arquitectura moderna, en España y Portugal.

Sería válido remitirse a lo que por «arquitectura moderna» han entendido, en términos generales, cuantos autores han estudiado el tema y que se relaciona con la idea de racionalidad, como respuesta a unas necesidades funcionales con el recurso a materialidades que tienen que ver con la producción industrial. La técnica, como capacidad de realizar o como idea fundacional de lo moderno juega, entonces, un papel fundamental en la acotación de la idea de «arquitectura moderna», no asociable estrictamente, a la de Movimiento Moderno.

Si bien aquella aproximación es fructífera, no explica por sí sola la realidad «moderna» construida en nuestros países. En España, quedarse en la mera condición técnica derivada de lo industrial equivaldría a ignorar algunas experiencias arquitectónicas que, recurriendo a elementales materialidades alejadas por completo de la producción mecánica, han tenido un relevante papel modernizador. Supondría no hablar de arquitectura moderna hasta bien trascurridos algunos años de la década de los cincuenta y, simultáneamente, ignorar singulares propuestas de los mismos tiempos. Incorporar estos edificios como patrimonio moderno es, desde nuestro punto de vista, de vital importancia para el entendimiento de la modernidad en España y como se ha desarrollado su trayectoria. No siempre ha sido valorado así por todos quienes, hasta ahora, han comentado y valorado estos años de la arquitectura ibérica.

Aquellas interpretaciones han sido argumentos con los que fundamentar el listado de edificios seleccionados para su incorporación en los Registros del DoCoMoMo Ibérico, que fueron elaborados en un ámbito de discusión ampliamente colectivo y, quizá por eso, no pueden tener la precisión de un bisturí. Es por ello que, aunque haya que diseccionar, la ambigüedad de los conceptos deja margen a la disidencia. Pero, precisamente, en ese difícil equilibrio puede residir el interés de la aventura cultural. Ayuda a entender la riqueza arquitectónica que la experiencia moderna encierra en nuestro ámbito geográfico. A fin de cuentas de eso se trata.

Lo que no está pensado para ser encasillado se revuelve frente a cualquier intento de reducirlo a esquemas; y lo arquitectónico, como «fenómeno de la vida» soporta mal las rígidas clasificaciones. Pero esto

no invalida el, necesario, esfuerzo por depurar los argumentos que ayuden a la comprensión del pasado, más si estamos previamente advertidos de los límites de su «cientificidad».

Conocer un tema en profundidad requiere no quedarse en la ortodoxia. Acercarse a trasgresiones y ambigüedades es tan enriquecedor como descubrir pretendidas «purezas». Conviene recordar a E. Morin: «Hay que enseñar la diferencia entre teoría y doctrina» (Morin, 2011: 148).

### **Algo acerca de la especificidad española**

La arquitectura moderna en España está dividida en dos épocas radicalmente diferentes ya que, lamentablemente, la Guerra Civil (1936-1939) supuso una ruptura de continuidad, no solo en lo político y lo económico sino en lo cultural. Y la arquitectura, como toda expresión artística, se vería sometida a esta dramática circunstancia. Una guerra, no de intereses nacionales sino ideológicos, habría de traer pesadas consecuencias para la arquitectura, en la medida que esta siempre responde a unas determinadas relaciones de poder. Ninguno de los valores del campo derrotado podía ser reconocido por los vencedores; es más, debían ser contundentemente rechazados. De esta batalla ideológica quedaron muchos testimonios escritos, también muchos dramas personales, algunos personificados en quienes, exilados, encontrarían acomodo vital y profesional, fundamentalmente en los países iberoamericanos que generosamente los acogieron<sup>5</sup>.

El resultado fue contundente: toda la arquitectura moderna de la década de los veinte y, desde luego, la identificable con la República, sería automáticamente excluida de toda valoración positiva, furibundamente excomulgada. La arquitectura que se impondría recurriría a ideas radicalmente opuestas, favorecidas por el clima de aislamiento, carencia de recursos materiales y programas constructivos de inspiración pública muy centrados en lo rural, rechazando, ideológicamente, una apuesta por la renovación urbana cuyos nuevos edificios, tanto públicos como privados, se instalaron en criterios eclecticismos.

De este modo, si antes de la guerra se pueden reconocer un buen número de edificios que siguen los parámetros europeos, con mayor o menor intensidad, pero de indudable filiación moderna, finalizada la tragedia bélica nada de aquello tendrá ya continuidad.

Conocer cómo aquellos jóvenes arquitectos hubieron de recuperar la pulsión de una arquitectura comprometida con necesidades perentorias y, muy lenta y progresivamente, servirse de las escasas posibilidades de materiales industrializados, sorteando impositivas restricciones ideológicas y económicas, es, desde todo punto de vista, apasionante.

Y es que la historia de la arquitectura española, después de nuestra guerra, más allá del valor de los edificios señeros, pone de relieve el apasionado coraje personal y la decidida voluntad de aquellos jóvenes arquitectos de servir a la reconstrucción de un país, en las terribles circunstancias políticas y económicas del momento. La condición ético-profesional de aquellos protagonistas, margen aparte de sus conservadoras ideologías políticas, fue el establecimiento en que se apoyaron las notables arquitecturas que llegaron a levantar cuando, quizá, nadie podía imaginar alguna posibilidad real de ser llevadas a cabo.

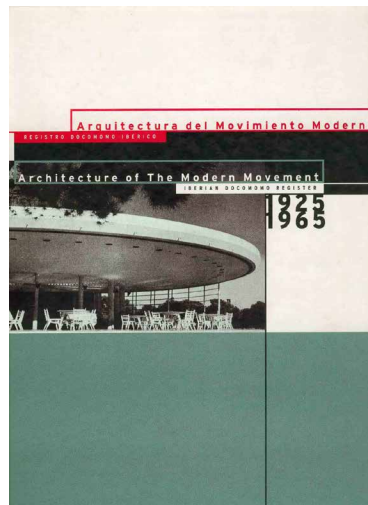
Observada desde fuera, aquella España de la postguerra, fácilmente podía inducir a engaño. Era difícil conocer en profundidad lo que dentro ocurría. Puede que eso explique, en parte, el desconocimiento que ha habido de esta arquitectura, hasta que críticos e historiadores, como Kenneth Frampton o William Curtis, repararon en el altísimo valor contenido en algunos de aquellos edificios contribuyendo, con ello, a instalarlos en el concierto internacional.

En aquel contexto, las «primeras» arquitecturas modernas que al final lograrían abrirse paso con una identidad propia, al margen de las ideologizadas arquitecturas de retóricas imperiales o de inmediatas acomodaciones al régimen franquista, tienen el enorme atractivo del realismo. Se construyeron para resolver necesidades acuciantes, buscando la idoneidad constructiva en la obligada austeridad, exaltando principios éticos y donde la belleza se colaba entre los entresijos del oficio.

Por todo ello sus mejores edificios son complejos, cargados de intencionalidades contrapuestas, pero rotundos y bellos. Causa hoy un enorme placer visitarlos pues su arquitectura, pasadas varias décadas, mantienen integra su capacidad de emocionar.

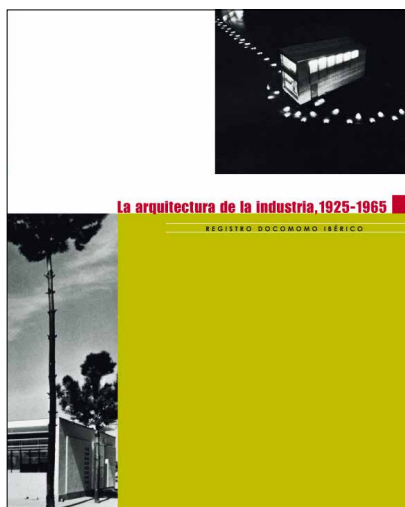
### La elaboración de los Registros

Ahora bien, para que la arquitectura moderna ibérica llegue a ser reconocida como bien patrimonial, valorada y protegida por la sociedad, necesita dotarse de un marco descriptivo de conjunto. Esta cuestión es fundamental para el propósito que nos ocupa pues estos edificios deben verse, con sus grandes cualidades, más como parte de un todo que como notables singularidades.



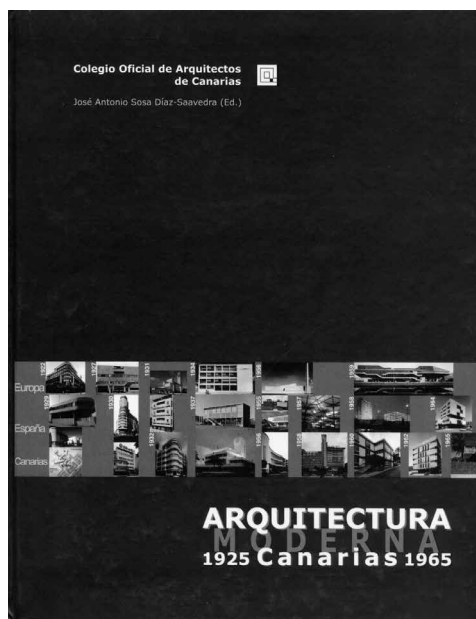
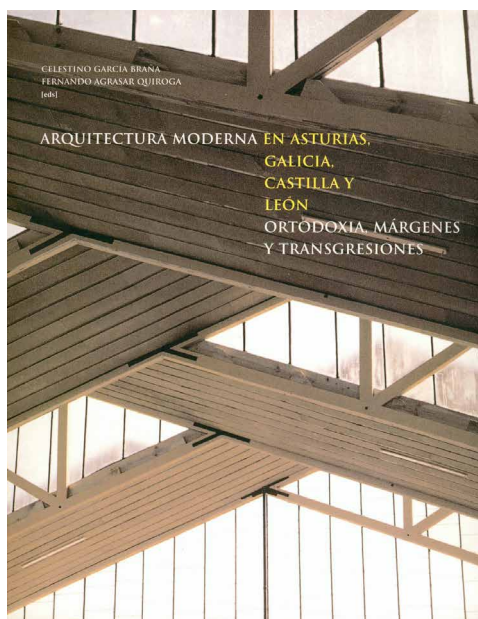
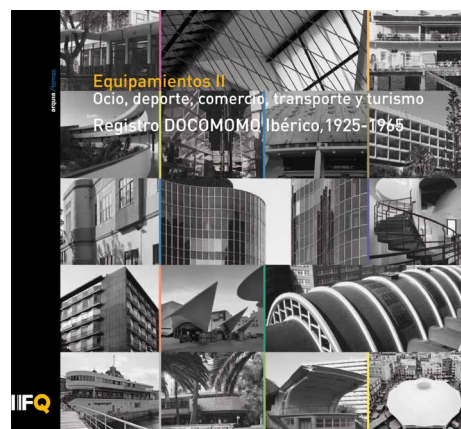
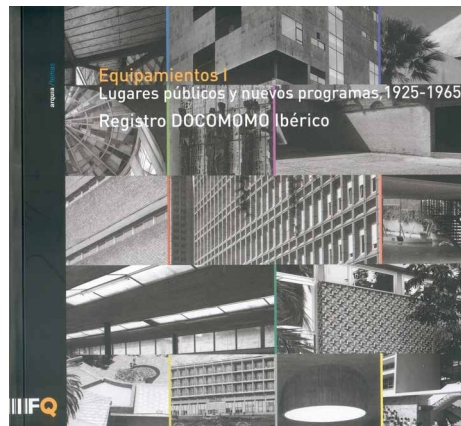
El primer empeño del DoCoMoMo Ibérico que había iniciado su andadura en setiembre de 1993, en una memorable reunión en el Pabellón Mies van der Rohe y bajo los auspicios de esta Fundación y de su director Luis Hortet<sup>4</sup>, consistió en la elaboración del Primer Registro DoCoMoMo Ibérico 1925-1965, realizado por la que se denominó Comité de Registro, cuyos componentes estaban vinculados a las demarcaciones de los colegios de arquitectos, sin cuyo apoyo cultural y económico nada hubiera sido posible.

Fue aquel un empeño importante, en la medida en que aportaba una imagen de conjunto de estas arquitecturas en toda la geografía ibérica, España y Portugal. Sus criterios de partida estaban ligados a dos ideas básicas: sus límites temporales y una selección de «inequívoca» filiación moderna. Criterios que ya desde un primer momento suscitaban serias dudas. Víctor Pérez Escolano, en su importante texto introductorio señalaba: «Se hace necesario añadir algo, aunque implícitamente ya está expresado: esta labor de catalogación es solidaria con un proceso instituido por el DoCoMoMo Internacional. Ha seguido sus pautas de carácter técnico en la elaboración básica, pero ha sido libre en el marco de la autonomía intelectual que la misma institución procura. Pero la primera consecuencia de esta libre incardinación es la naturaleza MoMo asignada al Registro. Posicionados desde el primer momento en tales límites, somos todos conscientes de que muy importantes ejemplos de arquitectura definible como de una modernidad «otra», de la que solo algunos han sido citados anteriormente, reclaman igual consideración, conocimiento y protección, documentación y conservación (Do. Co.), y en definitiva la salvaguarda que reclamamos para este Registro» (V. Pérez Escolano, 1996: 8-12).

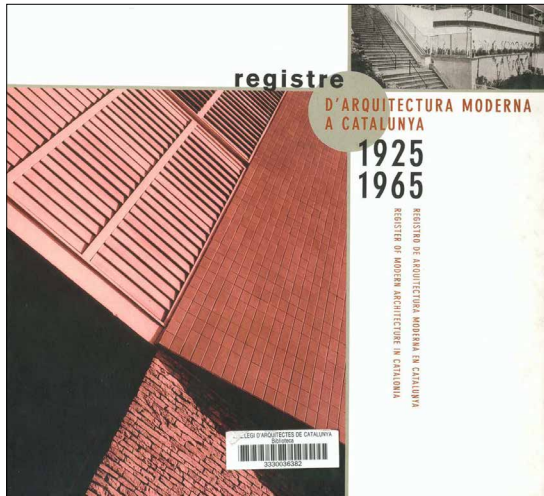


Publicado aquel Registro en 1996, parecía que conocer de modo exhaustivo el conjunto de los edificios que podían asociarse a la «arquitectura moderna» era la tarea fundamental. Sin duda, en valiosas publicaciones realizadas hasta 1993 había constancia de muchos de ellos, pero también se intuían importantes zonas oscuras. La realidad del mundo industrial, importantes construcciones de raíz ingenieril y algunos territorios geográficos sabíamos que estaban por explorar.

Con aquellos criterios establecidos fue desarrollándose el trabajo de recogida de documentación, visitas a los edificios y, en último término y después de numerosas reuniones de la Comisión Técnica la elaboración de los Registros DoCoMoMo que se agruparon en cuatro volúmenes, Industria, Vivienda y Equipamientos I y II, en los que están contenidos 1144 edificios, después de analizar cerca de 4000. Catálogo que puso de manifiesto algunas cuestiones de interés: primero, que tal y como se había supuesto, la totalidad de edificios «modernos» era bastante más rica que la conocida hasta ese momento. Segundo, que algunos territorios escondían edificios y arquitectos muy notables. Tercero, que además de los edificios especialmente significativos existía un amplio conjunto que soportaba, como base firme, aquellos más singulares. Cuarto, y digno de subrayar, cómo muchos edificios, a veces los más sugerentes, se acercan a lo inclasificable. En fin, se ha alcanzado una comprensión de la totalidad que, desde luego, aún se sigue completando en la medida que se conocen nuevos datos.







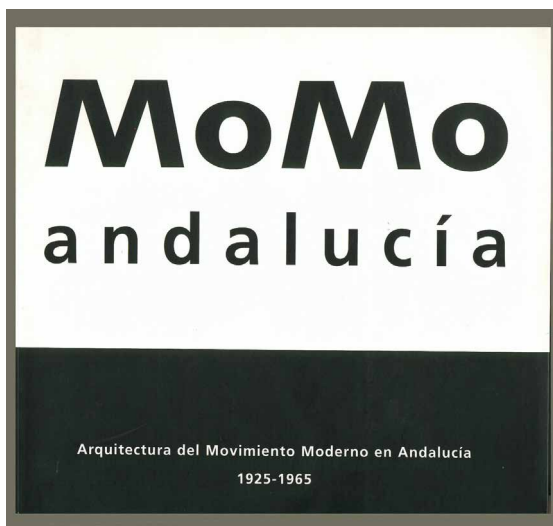
Conectada con esta labor de los registros temáticos, se ha desarrollado por iniciativa de los colegios de arquitectos e instituciones vinculadas a la Fundación DoCoMoMo Ibérico, la elaboración de registros Territoriales que han profundizado en el conocimiento específico de la arquitectura en sus respectivos espacios geográficos y contribuido a su conocimiento y divulgación y, en algún caso, a que sean incluidos en catálogos de protección patrimonial en sus respectivas comunidades autónomas<sup>5</sup>.

### Los registros como cuerpo de conocimiento científico

La elaboración de los Registros como marco descriptivo de un conjunto, en el sentido que a ello da Françoise Choay, fue el primer objetivo, por demás indispensable, para entender la amplitud y complejidad de aquellas arquitecturas. Al posibilitar un conocimiento preciso del momento en que cada una se construyó, se hacen indispensables para su valoración, situándola en el contexto de la arquitectura internacional. Dicho de otro modo, posibilitan interpretar la arquitectura moderna en España y Portugal en una perspectiva histórica.



Una segunda valoración permite afirmar que, los Registros elaborados, avanzan en la creación de un marco cultural específico, como antes se indicó, superando la interpretación aislada del edificio, y la «autoridad científica» que adquieren es imprescindible para movilizar a la opinión pública y las administraciones. De tal modo que la presencia en ellos de un edificio facilita su incorporación en el planeamiento urbano, asignándole un valor de protección singular, como la lograda por tantos edificios de anteriores siglos. Esta estrategia es, en muchos casos, la única garantía para su conservación y adecuada rehabilitación.



El argumento más significativo en esta dirección y que, sin duda, tendrá decisiva importancia tanto para su conservación como para su valoración por la opinión pública, ha sido la recientísima inclusión de los 256 edificios más significativos en el listado inicial de los edificios a proteger en el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del s. XX, elaborado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

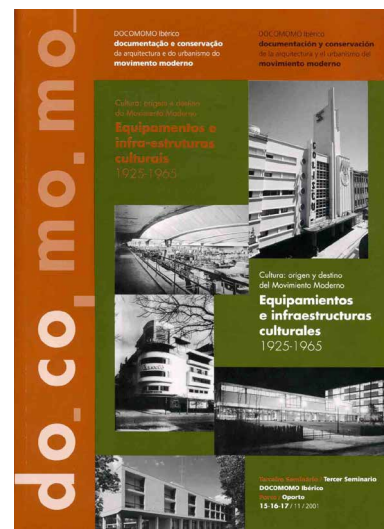
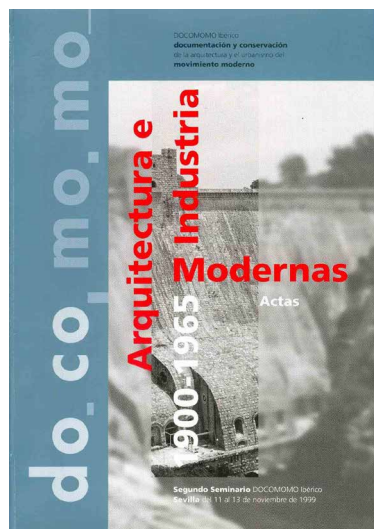
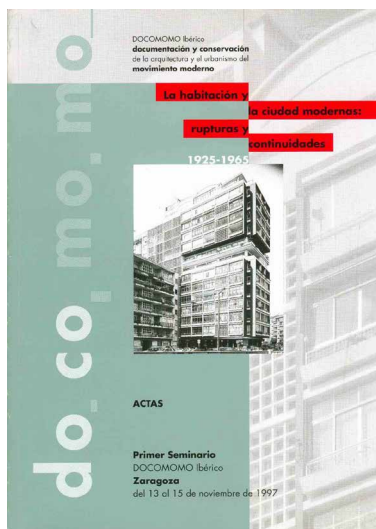
### Contribución teórica: Los Seminarios

La labor del DoCoMoMo se completa con la exploración y debate en torno a los temas que la arquitectura moderna suscita, propiciando las interpre-

taciones que edificios y temas sugieren entre los estudiosos y profesionales, no solo de la arquitectura, sino abiertas a expertos provenientes de la ingeniería o de las historias. En todos los seminarios que han tenido lugar, se ha buscado la participación internacional, tanto con invitados como en la composición de los respectivos comités científicos.

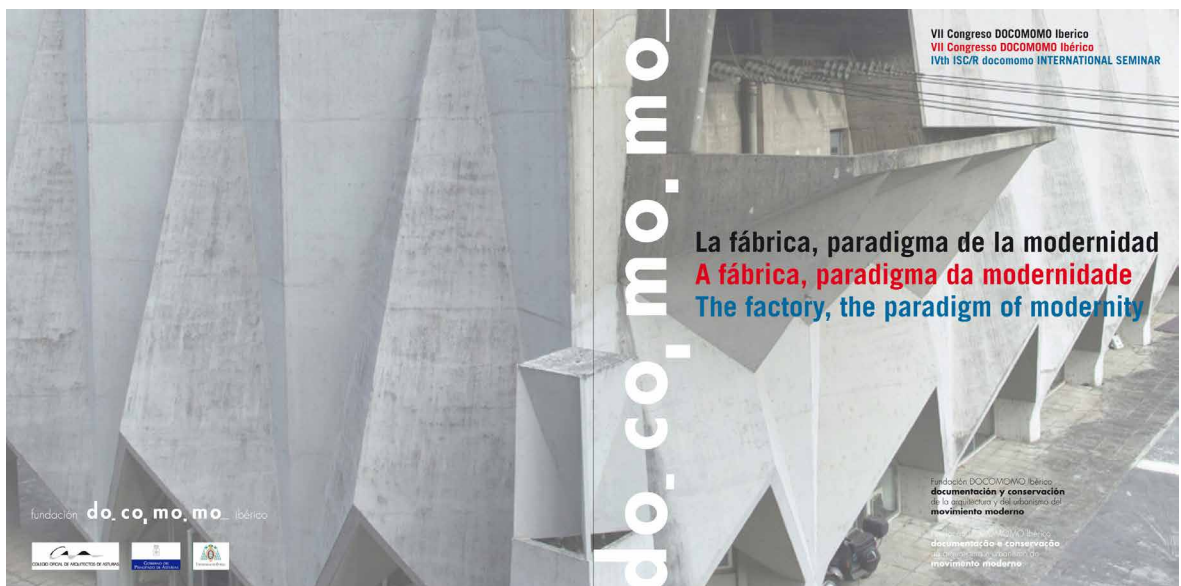
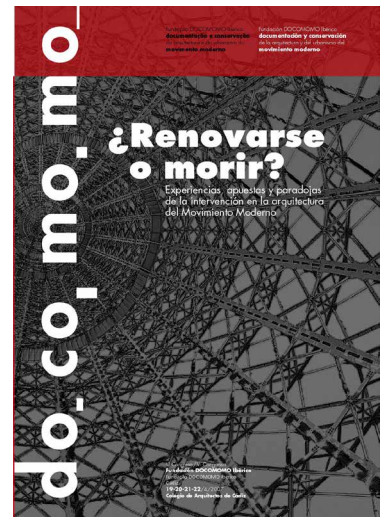
Así se han sucedido periódicamente y con carácter bianual en toda la geografía ibérica y con diversos argumentos teóricos:

- *La habitación y la ciudad modernas: rupturas y continuidades, 1925-1965.* Zaragoza 1997.
- *Arquitectura e Industrias Modernas.* Sevilla 1999.
- *Cultura: origen y destino del Movimiento Moderno, Equipamientos e Infraestructuras Culturales, 1925-1965.* Oporto 2001.
- *Arquitectura moderna y turismo; 1925-1965.* Valencia 2003.
- *El GATEPAC y su tiempo.* Barcelona 2005.
- *¿Renovarse o morir? Experiencias, apuestas y paradojas de la intervención en la arquitectura del Movimiento Moderno.* Cádiz 2007.
- *La Fábrica: paradigma de la modernidad.* Oviedo 2010.
- *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación.* Málaga 2013<sup>6</sup>.



## Divulgación de los Registros. Presentación de la web

Los Registros son también la base indispensable para una difusión cultural, inicialmente apoyada en publicaciones y que, en cuanto fue posible, se extendió a las nuevas tecnologías de la comunicación, aprovechando sus capacidades de inmediatez y transportabilidad. Facilitar su inmediata consulta sin necesidad de acudir a especializadas bibliotecas era indispensable.



La disposición de los Registros en la página Web [www.DoCoMoMoiberico.com](http://www.DoCoMoMoiberico.com) ha sido un paso fundamental en esta dirección. Aparte de facilitar su inmediata consulta, es instrumento de aprendizaje que permite acercar el conocimiento a cuantos investigadores y estudiantes estén interesados en estas arquitecturas en cualquier parte del mundo. Las más de 100 000 visitas anuales a la base de datos así lo avalan e importantes escuelas de arquitectura, entre ellas la de Harvard, están suscritas a la Web de DoCoMoMo Ibérico, con un contenido fotográfico, planos, textos y referencias bibliográficas que va más allá de los 27 000 documentos.

Los Registros son soporte y punto de partida para una dimensión económica a través del turismo. Las condiciones en que hoy se desarrolla esta actividad derivan en un valor económico incuestionable. Puede y debe ser aprovechado en la difusión de la arquitectura a partir de dos estrategias básicas: las guías virtuales, que DoCoMoMo Ibérico ya ha puesto en marcha y las «apps de geo-referenciación». Su contenido y ordenación permitirán superponer diferentes datos propiciando nuevas lecturas de territorios culturales y geográficos.

Se trata de la liberación de lo «local» frente a una nueva capacidad de «estar» en el mundo, ahora que el patrimonio arquitectónico ha adquirido una dimensión global, por su capacidad de atracción y, en consecuencia, de movilización de personas y recursos.

Aquí germina una circunstancia radicalmente nueva y a la que parece necesario prestar atención. Los nuevos modos de almacenaje y de accesibilidad no son neutrales y encierran posibilidades aún no exploradas. Propiciarán nuevos modos de lectura e interpretación, como siempre que una nueva tecnología se ha instalado en el ámbito de lo humano.

En todo caso parece lógico sacar una conclusión: difundir el patrimonio en todas sus posibilidades es la mejor garantía para su conservación.

### **Ideas que surgen. La cuestión de los nuevos límites**

Como ya hemos comentado anteriormente, una cuestión que parece fundamental es la reformulación de los límites temporales en los que enmarcar la tarea de los Registros. Se han tomado los años comprendidos entre dos fechas significativas 1925 y 1965, apenas cuarenta años. Trascurrido el tiempo, completado el trabajo inicial, hemos llegado a una conclusión: estos límites son demasiado estrechos. Han quedado cortos y no dan una cabal explicación de todos los edificios que pueden incluirse en el ámbito de nuestros objetivos.

En el origen, los límites temporales propuestos tuvieron más que ver con referencias internacionales que con el acontecer propio de las arquitecturas ibéricas, comprobando que restringen mucho la amplitud de «nuestra» modernidad.

Los límites temporales hasta ahora adoptados 1925-1965, obligan a excluir edificios como: el Banco de Bilbao (1971-1981, Madrid, F. J. Sáenz de Oiza), edificio de Correos y Telecomunicaciones (1981-1984, León, A. de la Sota), el Peine de Viento, (1968-1976, San Sebastián, L. Peña Ganchegui), la Fundación Joan Miró (1972-1975, Barcelona, J. Ll. Sert y J. Freixa) o las Universidades Laborales de Cano Lasso, por citar solo algunos de los más importantes. La pregunta resulta obvia, ¿cómo dejar fuera del entendimiento de una arquitectura moderna edificios como los que hemos señalado?

Creemos poder convenir, sin demasiados riesgos que, ciertamente, no parece razonable.

Los «límites» debemos definirlos en razón de la evolución de la propia arquitectura moderna en España y Portugal. En consecuencia, han de ser aquellos surgidos de las propias circunstancias y no tanto en razón de acontecimientos internacionales, por más que se hayan de tener en cuenta. Resulta más útil, más inclusivo y bastante más coherente. Es algo que comprendimos con el tiempo y ahora hemos iniciado las tareas para la ampliación temporal.

Han sido útiles los límites iniciales, han dado coherencia; quizá ahora en la medida que exploremos los bordes nos adentremos en territorios más heterodoxos pero, a fin de cuentas, de ello se trata. Comprender es algo que suele estar alejado de dogmatismos intransigentes.

¿Dónde situar los límites adecuados? Allí donde la sensación de irrecuperabilidad de los valores «modernos» se haga manifiesta, allí donde las circunstancias que lo propiciaron se hayan vuelto irreconocibles para los principios del Movimiento Moderno. Allí donde hayan surgido edificios relevantes que hayan conducido su contenido por derroteros ajenos a los que inspiraron a los del Movimiento Moderno.

Se trata de hacer cada vez más comprensible este pasado arquitectónico, de valorarlo mejor, de manejar las claves que, llegado el caso, justifiquen su conservación. Igualmente de hacerlo accesibles al disfrute ciudadano.



## Bibliografía

CHOAY, Françoise (2007): *Alegoría del Patrimonio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Martin Frechilla, J. J.; Sambricio, C. (2014): *Arquitectura española del exilio*. Madrid: Editor. Lampreave.

MORIN, Edgar (2011): *La vía. Para el futuro de la humanidad*. Barcelona: Paidós.

STEINER, George (2001) *Gramáticas de la creación*. Madrid: Editorial Siruela.

PEREZ ESCOLANO, Víctor (1996): *El registro de Arquitectura del Movimiento Moderno. En Arquitectura del Movimiento Moderno*. Registro DoCoMoMo Ibérico. Barcelona. Edición Fundación Mies van der Rohe.

## Notas

<sup>1</sup> COA de Aragón. COA de Asturias. COA de Canarias. COA de Cantabria. COA de Castilla y León. COA de la Mancha. COA de Extremadura. COA de la Comunidad Valenciana. COA de León. COA de Madrid. COA de Murcia. COA del País Vasco. COA de les Illes Balears. COA de Galicia. Consejo Andaluz de COA. CSCAE. Fundació Mies van der Rohe. Fundación Caja de Arquitectos. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Ordem dos Arquitectos (Portugal).

<sup>2</sup> DoCoMoMo Ibérico tiene como líneas fundamentales de trabajo:

- Creación de un registro de la arquitectura del Movimiento Moderno en España.
- Realización de un inventario de la arquitectura del s. xx de España.
- Formación de un archivo documental.
- Realización de congresos y seminarios.
- Edición de publicaciones.
- Producción de exposiciones.
- Participación en iniciativas públicas para la conservación del patrimonio arquitectónico moderno.
- Participación en programas europeos para la arquitectura del s. xx.
- Promoción del estudio de criterios y técnicas de intervención sobre patrimonio arquitectónico moderno.
- Promoción de campañas de protección de edificios.
- Creación de bases de datos de arquitectura moderna accesibles en internet.
- Edición de un newsletter.
- Aplicación de nuevas tecnologías al conocimiento y difusión del patrimonio arquitectónico moderno.

<sup>3</sup> Hay buena y abundante bibliografía sobre esta cuestión. Remito a la más reciente y, a mi modo de ver, muy apreciable:» Arquitectura española del exilio». Juan José Martin Frechilla y Carlos Sambricio (eds). Edición: Ricardo Sánchez Lampreave. Madrid 2014.

<sup>4</sup> A partir de 2009 la directora de la Fundación DoCoMoMo Ibérico es Susana Landrove Bossut.

<sup>5</sup> - COA de Catalunya junto al Departament de Cultura y al Departament de PolíticaTerritorial de la Generalitat de Catalunya publican en 1996 el *Registro de arquitectura moderna de Catalunya 1925- 1965* Costa, G. (coord.)

- COA de la Comunidad Valenciana y de la Conselleria d'Obres Públiques, Urbanisme i Transports de laGeneralitat Valenciana publican en 1997: *20x20, Siglo xx, Veinte obras de arquitectura moderna* Jordà Such, C. (dir.)

- COA de Galicia, COA de Asturias, COA de Castilla y León Este y COA de León, publican en 1998 *Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León, ortodoxia, márgenes y transgresiones* García Braña, C. y Agrasar Quiroga, F.

- Consejerías de Obras Públicas y Transportes y de Cultura publican *MoMo Andalucía, Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía, 1925-1965* García Vázquez, C. y Pico Valimaña, R.

- COA de Canarias publica en 2002 *Arquitectura Moderna en Canarias, 1925-1965* Sosa Díaz-Saavedra, J. A.

<sup>6</sup> Fueron sus Comités Científicos:

- 1997, Zaragoza: Víctor Pérez Escolano. Ignasi de Solà-Morales. Carlos Sambricio.

- 1999, Sevilla: Celestino García Braña. Manuel Mendes. Antonio Pizza.

- 2001, Oporto: Aleixandre Alves Costa. Manuel Graça Dias. Víctor Pérez Escolano.

- 2003, Valencia: Nuno Portas. Carmen Jordá. José Antonio Sosa.

- 2005, Barcelona: Antonio Pizza. Josep Rovira. Carlos Sambricio. Jose Angel Sanz. JodiSardà. Ana Tostões.

- 2007, Cádiz: Gonzalo Byrne. Víctor Jimenez Muñoz. Fernando Ramos.

- 2010, Oviedo: Miguel A. Álvarez Areces. Celestino Garcia Braña. PanayotisTournikiotis. JoãoVierira Caldas.

- 2013, Málaga: LuizFernando Almeida, Juan Calatrava Escobar, Carmen Jordá Such, Jorge Raedo Alvarez, Michael Toussain, T. Alves Pereira, Santiago Quesada García.



Enrique García Sanz: Casa urbanización en Córdoba, 1925. Fotografía: Plácido González Martínez.

# Más allá del Movimiento Moderno. Otras dimensiones de la modernización en Andalucía, a partir del Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea

Plácido González Martínez  
Universidad de Sevilla  
placido@us.es

## Resumen

El presente artículo describe el Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea (RAAC), situándolo en el contexto de la atención que reciben los patrimonios emergentes desde el último cuarto del s. xx e inicios del s. xxi. Entendiendo a la acción patrimonial como complemento al frustrado proyecto moderno, se presenta el RAAC como iniciativa del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) para avanzar en el conocimiento de la modernización en Andalucía, en un contexto del interés por las manifestaciones que este proceso tuvo en la arquitectura. A partir del desarrollo de los criterios del registro, se hace una lectura sobre la relevancia de la arquitectura no moderna en el RAAC, y se describen las iniciativas puestas en marcha para su necesaria valoración como patrimonio contemporáneo andaluz.

## Palabras clave

Patrimonio arquitectónico, patrimonio contemporáneo, arquitectura del s. xx, modernización.

## Abstract

This paper describes the Register of Contemporary Architecture in Andalusia (RAAC), putting it in a general context of increased awareness on heritage during the last quarter of the 20<sup>th</sup> century and the early 21<sup>st</sup> century. The departure point is an interpretation of patrimonialisation as complementing the frustrated goals of the modernity, from which the necessity to know about the process of modernization in Andalusia emerges. Particularly, the RAAC appears as an initiative from the Andalusian Institute of Historic Heritage (IAPH) to offer an insight on the architectural outcomes of modernization. Starting from the definition of register criteria, the article offers a brief interpretation of the relevance of non-modern architecture in Andalusia, highlighting its important character as a contemporary heritage in the region.

## Keywords

Architectural heritage, contemporary heritage, 20<sup>th</sup> century heritage, modernization.

## Introducción

Corrían los años veinte del pasado siglo, y Martin Wagner, *Stadtbaurat* (director de urbanismo) de la ciudad de Berlín, limitaba la vida útil de los edificios de la metrópolis más dinámica de Europa a un período de amortización de escasos veinticinco años. Según presuponía Wagner, la nueva arquitectura, impulsada por el proceso histórico de la modernización, había de instalarse en un ciclo de obsolescencia y renovación sostenidas que desafiara el paso del tiempo.

A pesar de su oposición inicial a la historia, el proyecto moderno tenía memoria, y terminó adquiriendo naturaleza de patrimonio. El primer reclamo fue su valor artístico: tan pronto como en los años cincuenta, la Associazione Anni Trenta de Lugano inició la defensa de la primera arquitectura racionalista, como expresión estética en declive frente al llamado estilo internacional, hegemónico a partir de la posguerra. La tendencia de la modernidad a la renovación constante dejaba muestras de los cambios del gusto, y con ellos un rastro inevitable en la memoria colectiva, modas antiguas que volvían al paso de una generación.

Esta apreciación se confirmó con el enriquecimiento de la conciencia patrimonial que se inició en la década de los años setenta del siglo pasado. Por un lado, una nueva cultura de la democracia y el consumo centró su interés en lo popular y consideró potenciar los valores encontrados en lo vernáculo y lo cotidiano. Por otro, el final de la dialéctica entre Bloques y el colonialismo, que habían marcado el s. xx, desveló un panorama geopolítico multipolar, en el que la atención a la diversidad invalidaba cualquier perspectiva eurocéntrica. Al mismo tiempo, la inmediatez de los nuevos medios de comunicación devino en la hegemonía de lo instantáneo, arrastrando los límites temporales del patrimonio a la inmediata actualidad.



Imagen 1. Martin Wagner: Siedlung Britz en Berlín, 1925-1933. Fotografía: Plácido González Martínez.

La evolución de la composición de las listas de Patrimonio Mundial de la Unesco desde 1972 ha sido solidaria con este proceso. Junto a la creciente atención a culturas y geografías no occidentales, el avance de los límites temporales ha supuesto el reconocimiento como Patrimonio Mundial de la Unesco de ejemplos destacados de la arquitectura del s. xx. Esto significó la ruptura de tabús como la inclusión de obra de autores vivos (el arquitecto danés Jorn Utzon con la Ópera de Sidney, inscrita en 2007, y el brasileño Óscar Niemeyer con Brasillia, inscrita en 1987), e innovaciones como la valoración patrimonial de la vivienda social, con la incorporación en 2008 de las Siedlungen berlinesas (imagen 1), que por paradojas del destino, habían sido promovidas por el mencionado Martin Wagner que abría la introducción.

### **El patrimonio frente al proyecto incompleto de la modernidad. Los antecedentes del Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea**

El tiempo transcurrido entre la crisis económica de 1973 y la crisis actual ha demostrado el fundamento de la denuncia de Jürgen Habermas sobre la cancelación del proyecto moderno<sup>1</sup>. En el ámbito de la cultura, la acción patrimonial ha supuesto una de las vías de prolongación y actualización de dicho proyecto, que para recobrar su vigencia requiere de una reflexión profunda acerca de sus implicaciones, más allá de las puramente artísticas.

Esto se hace evidente cuando el estudio de la cultura moderna mira hacia fuera de los lugares centrales de producción y se orienta hacia las periferias: urbanas, regionales y globales. Los efectos de la modernización se comprueban de forma genuina en las microhistorias regionales, las que no aparecen en los grandes relatos de progreso en los países avanzados, o en las hagiografías de los grandes maestros de la arquitectura. Sobre estas pequeñas historias empieza a desarrollarse una lectura crítica, que ofrece las claves para una conciencia patrimonial auténtica.

Una de estas primeras pequeñas historias fue el trabajo dirigido por el profesor Víctor Pérez Escolano con el título *50 años de arquitectura en Andalucía*<sup>2</sup>, que situó en primera línea al patrimonio arquitectónico contemporáneo en el marco andaluz de la primera mitad de la década de los ochenta. Este estudio colectivo registró la evolución de la arquitectura andaluza desde el año 1936, año del inicio de la Guerra Civil, hasta 1986, fecha del ingreso de España en la Comunidad Económica Europea. *50 años de arquitectura en Andalucía* tuvo la virtud de hacer una selección inclusiva y representativa, recogiendo sensibilidades completamente diversas, dentro y también «más allá» de la arquitectura del Movimiento Moderno.

Para definir esos límites del Movimiento Moderno, resulta útil la definición de David Harvey: «lo moderno es una respuesta estética atribulada y fluctuante a las condiciones de modernidad determinadas por un proceso particular de modernización»<sup>3</sup>. Tratándose de una respuesta estética, cualquier descripción



del proceso de modernización experimentado en Andalucía en esos 50 años requería del estudio de todas las respuestas producidas a las condiciones de modernidad descritas. Con este objetivo, se incorporaron a este estudio un total de 594 obras, desde muestras ya maduras de la arquitectura moderna hasta la arquitectura más reciente, haciendo además una apuesta por profundizar en el entendimiento de la etapa franquista, en la línea iniciada en España poco años antes por los profesores Ignasi de Solá Morales y Carlos Sambricio, entre otros.

Tras *50 años de arquitectura en Andalucía*, los esfuerzos de las administraciones públicas, que en Andalucía han liderado el conocimiento sobre la arquitectura del s. xx, se centraron en el estudio específico del Movimiento Moderno, por encontrarse aún falta de reconocimiento por parte de la sociedad y necesitado de medidas de protección. Resultado de ello fue la publicación del estudio *Movimiento Moderno en Andalucía, MOMO Andalucía*,<sup>4</sup> desarrollado entre 1996 y 1999 por el Centro de Documentación del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), y posteriormente divulgado en colaboración con la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía. Igualmente importante fue la inclusión, a partir de este trabajo, de una selección de 16 bienes representativos de la arquitectura moderna andaluza en el Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía (CGPHA).

A partir del trabajo del MOMO, se planteó la necesidad de una revisión más amplia de la producción arquitectónica del s. xx en Andalucía, que dio origen al Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea (RAAC). El IAPH empezó a planificar los trabajos en 2004, en colaboración con el grupo investigación HUM-666 «Ciudad, patrimonio y arquitectura contemporánea en Andalucía» de la Universidad de Sevilla. Con el mismo objetivo que el marcado por *50 años de arquitectura en Andalucía*, el RAAC propuso registrar todas las manifestaciones estéticas de la modernidad como condición y la modernización como proceso en curso, abarcando la arquitectura de interés patrimonial producida en Andalucía entre los años 1900 y 2000.

### **La inclusividad de la selección. Criterios y métodos para el Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea**

La selección de bienes integrantes del RAAC fue inclusiva en lo tipológico, abordando arquitectura, jardines, elementos urbanos, barrios, pueblos y ciudades, además de la obra civil producida en el s. xx en la región. En la valoración de propuestas, se consideraron aspectos arquitectónicos, históricos, culturales, económicos y sociales. Contando con estos criterios, el equipo de registro, integrado por arquitectos e historiadores del arte, definió seis etapas históricas a lo largo del s. xx, delimitadas entre sí por los siguientes hitos:

- Etapa 1: entre 1900 y la Exposición Iberoamericana de 1929, que marcó un punto de inflexión con la apoteosis del regionalismo y el eclecticismo, y cuyo final coincidió con el desencadenamiento de la crisis económica global.
- Etapa 2: entre 1930 y la conclusión de la Guerra Civil en 1939, que incluyó la eclosión de la arquitectura moderna durante la República, y el inicio del revisionismo histórico del primer Franquismo.
- Etapa 3: entre 1940 y la aprobación del Primer Plan de Estabilización de 1959, que vio el desarrollo de la arquitectura de la Autarquía de posguerra y la apertura gradual de la arquitectura española a las influencias del resto de Occidente,
- Etapa 4: entre 1960 y la muerte de Franco en 1975, que engloba un ciclo completo de desarrollo económico y la llegada a la arquitectura española de nuevos paradigmas de pragmatismo y eficiencia,
- Etapa 5: entre 1976 y la celebración de los fastos de 1992, que acompañaron la consolidación del cambio político y social en España, concretado en la construcción del Estado de las Autonomías,
- Etapa 6: entre 1993 y 2000, que significó la plena integración económica y cultural en la Unión Europea y la culminación de un proceso de transformación urbana e infraestructural sin precedentes en Andalucía.

A nivel metodológico, las seis etapas temporales y las ocho provincias andaluzas formaban una matriz de selección cuya investigación estuvo a cargo de equipos radicados en cada provincia. Los resultados se enriquecieron con lecturas transversales expertas en materia de jardinería y paisajismo, arquitectura industrial, arquitectura de las explotaciones agrarias, y la arquitectura de colonización, entre otras. De esta manera, se integraron perspectivas diversas, que abrieron la posibilidad de reconocer en un foro común obras de arquitectura cuyos orígenes ideológicos, niveles de sofisticación tecnológica y riqueza material fueron diversos: un total de 1111 bienes, cuya documentación se encuentra disponible en la web <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/>

### **Más allá del estilo: de la compleja valoración del Movimiento Moderno al reconocimiento de la multiplicidad estética de la modernización**

En correspondencia con la definición de Harvey, y en un contexto de polémica confrontación con el postmodernismo, la primera valoración global sobre la arquitectura del Movimiento Moderno, que se desarrolló a partir de los años ochenta desde en ámbitos como DoCoMoMo, fue como se mencionó en la introducción de este artículo, de índole fundamentalmente estética. En ella pesaba también la cronología, que determinaba el mayor o menor compromiso de la arquitectura con la vanguardia en función del momento de redacción del proyecto y su construcción.

Sin embargo, la mayor controversia que suscitaba esta atención temprana a la arquitectura moderna atañía a la figura del canon. El espejo en el que se miraban las obras devolvía referencias localizadas en Centroeuropa, de la mano de figuras míticas como Walter Gropius, Mies van der Rohe, Alvar Aalto y Le Corbusier; y la no adscripción al canon, «al no dar la talla», penalizaba cualquier manifestación heterodoxa de la modernidad. En España, fue especialmente interesante el debate en el seno de la Fundación DoCoMoMo Ibérico, al plantearse la conveniencia de la inclusión de la arquitectura de los pueblos de colonización españoles en el primer Registro DoCoMoMo Ibérico de 1996.

La comisión técnica de aquel primer Registro DoCoMoMo Ibérico decidió finalmente descartar estos magníficos ejemplos de la modernización del territorio rural en España. No obstante, la ampliación de los límites del patrimonio a la que anteriormente nos hemos referido ha servido para que a día de hoy, la presencia de la arquitectura de la colonización agraria sea significativa en los registros temáticos de la Fundación DoCoMoMo Ibérico sobre la vivienda moderna y los equipamientos.<sup>5</sup> La apreciación de la modernidad se ha hecho más compleja y completa, y en virtud de la misma, también es posible señalar con rigor y visión histórica el papel fundamental que ha jugado toda aquella arquitectura considerada como «no moderna» en la construcción del hábitat de nuestro país a lo largo del siglo.

Esto es especialmente conveniente, cuando en las Escuelas de Arquitectura españolas de los años noventa e inicios del s. xx ha sido posible reconocer una tendencia a la minusvaloración de estas y otras arquitecturas situadas «más allá» del Movimiento Moderno. El resultado ha sido una la construcción de una imagen nostálgica del Movimiento Moderno, que se apropió por completo del concepto de progreso y modernidad. Si bien esta anomalía podía explicarse a nivel generacional como eco de la intensa confrontación ideológica que marcó la historia reciente en España, ha permanecido fijada por defecto en la enseñanza de arquitectura hasta entrado el s. xxi. Afortunadamente, esta visión parece ser superada, contribuyendo al enriquecimiento de la visión sobre nuestra historia reciente. De ello da fe el RAAC, atendiendo al resultado del trabajo, cuya metodología fue impecablemente descrita por la profesora Mar Loren Méndez, coordinadora del equipo de investigación de la provincia de Málaga<sup>6</sup>.

Una revisión a la selección final del RAAC depara datos interesantes en una lectura según las 6 etapas definidas como muleta metodológica del Registro. ¿Cómo caracterizar esta visión? Según el criterio cronológico aplicado por DoCoMoMo, que se refiere en la Península Ibérica a los cincuenta años transcurridos entre 1925 y 1975, la presencia de la arquitectura moderna se limitaría a los cuatro últimos años de la primera etapa, más las etapas segunda, tercera y cuarta del RAAC. Esto nos permite valorar la presencia de la arquitectura «no moderna» en el RAAC haciendo uso de las estadísticas: de los 1111 bienes seleccionados, un total de 326 (un 30 %) corresponden a edificios de la primera etapa (1900-1929), mientras que 157 (un 14 %) corresponden a la quinta (1976-1992), y 82 edificios (un 7,3 %) a la

sexta (1993-2000). Con estos resultados, podemos decir que aproximadamente el 50 % de la arquitectura registrada en el RAAC queda «más allá» en lo cronológico de los límites temporales del Movimiento Moderno. Un porcentaje realmente importante, que se considera por lo demás ajustado a la intensidad de la producción edilicia durante el arranque y la conclusión del s. xx.

### **Una lectura de la historia andaluza reciente, a través de la arquitectura «más allá» del Movimiento Moderno**

Esta visión cuantitativa se completa con una revisión cualitativa de los bienes registrados en relación a las etapas mencionadas. Esto hará que por encima de los bienes inmediatamente reconocibles como parte del patrimonio andaluz, como la Plaza de España de Sevilla, podamos avanzar una lectura rápida de la arquitectura andaluza del siglo pasado como reflejo de los procesos socioeconómicos que la originaron, lo que se hace a falta de una visión global sobre el s. xx en Andalucía y España, que aún queda por venir. Buscando la máxima representatividad, nos centraremos en los elementos del RAAC que se encuentran declarados como Bienes de Interés Cultural, bien inscritos en el CGPHA o bien propuestos para la inscripción en el CGPHA a partir de la realización del RAAC.

#### **1. La modernidad nostálgica**

Con los valores estadísticos de referencia, se muestra el variado peso específico de la arquitectura de las diferentes etapas en cada provincia, oscilando para la primera etapa (1900-1929) entre el 16 % de los bienes seleccionados en la provincia de Cádiz, y el 39 % de los edificios que forman parte del RAAC en la provincia de Sevilla, reconociendo a esta última el peso enorme de la producción regionalista.

Una revisión a la selección en esta primera etapa en Andalucía pone en relieve la importancia de la industrialización en la región, con ejemplos como la fábrica azucarera Nuestra Señora del Pilar en Motril (Francisco Giménez Arévalo, 1900), o la de San Isidro en Granada (Modesto Cendoya y Felipe Giménez Lacal, 1900), la fábrica de ácido sulfúrico y abonos de Atarfe (1920) y la fábrica de vidrio La Trinidad en Sevilla (Ramón Balbuena, José Luis Rodríguez Casso, Vicente Traver, 1902). Por su estado de abandono, todas ellas expresan claramente el largo camino que queda por recorrer para la salvaguarda del patrimonio industrial. Al mismo tiempo, obras de infraestructuras como el Salto del Jándula (Casto Fernández-Shaw, 1929), la presa y central eléctrica de El Carpio (Casto Fernández-Shaw, 1925) (figura 2), o el conjunto hidroeléctrico de El Chorro en Ardales (Rafael Benjumea, 1921), han mostrado una notable capacidad de integración en el paisaje y de adaptación a los cambios tecnológicos, que ha permitido que sigan en funcionamiento sin que su integridad se encuentre a día de hoy en peligro.

Resulta también de interés señalar la presencia de la arquitectura del paisaje, de indudable valor ambiental, con los ejemplos del parque de Las Piletas en Sanlúcar de Barrameda (1900), los jardines de los cármenes de Los Cipreses (1900) y de la Fundación Rodríguez Acosta en Granada (Ángel Casas, Ricardo Santa Cruz, Modesto Cendoya, Teodoro de Anasagasti, José Felipe Jiménez Lacal, Pablo Loyzaga y José María Rodríguez-Acosta, 1914), junto a los de la Heredad de Nuestra Señora de los Dolores en Ronda (1912). En esta selección, es necesario señalar la trascendental presencia de la figura del jardinero y urbanista francés Jean-Claude Nicholas Forestier en Andalucía y en su proyección hacia América, quien además del conocido Parque de María Luisa en Sevilla (1915), construyó los excepcionales jardines de la Casa del Rey Moro en Ron-



Imagen 2. Casto Fernández-Shaw: Presa de El Carpio, 1925. Fotografía: Juan Carlos Cazalla Montijano.

da (1912) y los del Buen Aire en Castilleja de la Cuesta (1927) (imagen 3).

Estos conjuntos, de reducido tamaño aunque de gran riqueza espacial, se consideran esenciales para caracterizar la imagen pintoresca que se proyectó sobre Andalucía en los albores de su modernización desde finales del s. XIX a inicios del XX. También es ése el tópicos de la Andalucía rural, que se incorpora en el RAAC a través de la rica arquitectura de las haciendas, cortijos y lagares. Se trata de ejemplos de arquitectura de indudable sabor nostálgico, aunque su complejidad funcional y escala permiten hablar de auténticas fábricas agrícolas, como son el cortijo San Juan de Antequera (Juan Muñoz González, 1903), o la casería de Mata-Bejid en Cambil (Manuel Eyres Ruy Pérez, 1922).

En su vertiente urbana, las arquitecturas regionalistas de Anibal González Álvarez-Ossorio en Sevilla, o de Fernando Guerrero Strachan en Málaga muestran idéntica querencia a lo nostálgico en manifestaciones de la modernidad regional. Por su sabor popular, esta arquitectura ha recibido un notable reconocimiento, lo cual lo nos invita a mirar hacia otras arquitecturas, más modestas y cercanas a la sencillez de lo vernáculo, que también hizo acto de presencia en las capitales, como es el caso de la llamada «casa urbanización» de Córdoba (Enrique García Sanz, 1925). Este conjunto de residencia colectiva muestra la altísima cualificación ambiental que pudo alcanzar la vivienda obrera, por su atención a la pequeña escala de la edificación y el cuidado de su decoración vegetal y floral.

## 2. El reverso del Movimiento Moderno

Durante las tres etapas centrales del RAAC, la arquitectura que huyó de la estética moderna se localizó en los estertores del regionalismo y el eclecticismo, así como en la severidad de la autarquía franquista. Esto se hace presente en la arquitectura oficial de la recién instaurada dictadura, con el ejemplo de la precisión filológica de Secundino Zuazo para las sedes del Banco de España en Granada y Córdoba (respectivamente en 1936 y 1939). De igual manera, es notorio el valor histórico de operaciones que trascendían la escala del edificio y aspiraban a la cualificación ambiental urbana con el mismo sabor monumental, como muestra el conjunto de la Plaza de España y el edificio de Correos y Telégrafos de Andújar (Francisco López Rivera, Ramón Pajares Pardo, Francisco Prieto Moreno, 1945) (imagen 4). A esto habría que añadir la arquitectura pública de algunos pueblos de colonización de los años cuarenta, como es el caso de Tahivilla (Fernando de la Cuadra, 1946), donde se hacen presentes todos los tópicos derivados de una interpretación nostálgica de la historia. Este constituye el reverso menos difundido de la colonización agraria en España, ya que los arquitectos investigadores que se acercaron a ella a partir de la década de los noventa, lo hicieron generalmente para valorar su estética moderna.

Las contradicciones en torno a la atención a la historia en esta etapa tienen una vertiente que supera la nostalgia, para instalarse en la melancolía por la pérdida del carácter de la arquitectura y la ciudad histórica. Esta visión, que es absolutamente moderna, fue puesta en práctica especialmente por arquitectos



Imagen 3. Jean Claude Nicholas Forestier: Jardines de Nuestra Señora del Buen Aire en Castilleja de Guzmán, 1927. Fotografía: Plácido González Martínez.



Imagen 4. Francisco Prieto-Moreno Pardo: Plaza de España y edificio de Correos y Telégrafos en Andújar, 1945. Fotografía: Juan Carlos Cazalla Montijano.



que hicieron avanzar la práctica de la restauración monumental a niveles equiparables al resto de Europa. Como ejemplo, esta vertiente patrimonial se reflejó en el RAAC con la inclusión de la intervención en el Corral del Carbón de Granada (1931), una de las obras de referencia del insigne Leopoldo Torres Balbás (imagen 5).

### 3. La modernidad revisitada y la modernidad interrumpida

La arquitectura más reciente del RAAC muestra también diferencias en su reparto geográfico. En el caso de la quinta etapa (1976-1992), es significativo el porcentaje del 24 % de las obras seleccionadas en la provincia de Cádiz, vinculada especialmente al desarrollo urbanístico de los municipios de costa y al auge de la conurbación de la Bahía alrededor de la capital, mientras que la provincia de Córdoba solamente adscribe el 8 % de sus registros a este periodo. El escenario que dibuja la sexta etapa (1993-2000) es también desigual, oscilando entre el 14 % de las obras registradas en la provincia de Almería y el 3,7 % de las obras presentes en la provincia de Córdoba<sup>7</sup>.

Tratándose de un momento histórico en que el Movimiento Moderno se consideró ya superado, la herencia de la modernidad en Andalucía se manifestó en la influencia de la corriente arquitectónica de la Tendencia, proveniente de Italia. De ella llegó una renovada atención a las implicaciones de la nueva arquitectura en el patrimonio urbano, en la que situamos dos obras como son el Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla (Gabriel Ruiz Cabrero, 1983) (imagen 6) y el edificio de Previsión Española en Sevilla (Rafael Moneo, 1987). A partir del diálogo que ambas establecen con el entorno preexistente, recibieron el reconocimiento de la crítica especializada del momento, y a día de hoy siguen sirviendo de ejemplo en el estudio de la integración de la arquitectura contemporánea en centros históricos.

De igual manera, se comprueba la paradoja de cómo el peso de la historia en la práctica de la arquitectura aumentó en pleno auge de la conciencia posthistórica implantada en Occidente desde los años setenta en adelante. La intervención en patrimonio, que fue testimonial para la arquitectura del Movimiento Moderno, se convirtió en tema preferente de actuación, impulsada por los poderes públicos desde una nueva óptica de sostenibilidad aliada con su aprovechamiento cultural, social y económico.



Imagen 5. Leopoldo Torres Balbás: Intervención en el Corral del Carbón en Granada, 1931. Fotografía: David Arredondo Garrido y Alberto García Moreno.



Imagen 6. Gabriel Ruiz Cabrero: Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla, 1983. Fotografía: Ignacio Capilla Roncero, Amadeo Ramos Carranza, José Ignacio Sánchez-Cid Endérez.

El fruto de estas políticas en Andalucía fueron intervenciones patrimoniales de gran interés, como la realizada en el Baluarte de la Candelaria en Cádiz (Antonio Cruz y Antonio Ortiz, 1989), la rehabilitación de la antigua Cartuja de Santa María de las Cuevas como Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, 1991) y sede del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Guillermo Vázquez Consuegra, 1991) (imagen 7). En esta misma línea, durante la sexta etapa fueron relevantes actuaciones en BIC como el Palacio de Altamira en Sevilla (Francisco Torres, 1999), la antigua Casa de Comedias de Andújar (Daniel Gómez Valcárcel, 2000), y la obra del Museo Provincial de Bellas Artes en el Palacio de Carlos V de Granada (Juan Pablo Rodríguez Frade, 1995), que fue merecedora del Premio Nacional de Restauración y Conservación de Bienes Culturales.



Imagen 7. Guillermo Vázquez Consuegra: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en Sevilla, 1991. Fotografía: Juan Carlos Cazalla.

## Conclusión

Dos particularidades cabe reseñar del RAAC, que atañen a las vías complementarias al trabajo de documentación realizado. En primer lugar, su aplicación práctica a la protección patrimonial, en el marco de la Ley 14/2007 de Patrimonio histórico de Andalucía, y haciendo uso de las figuras que provee, como son el Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía (CGPHA), y el Inventario de Bienes Reconocidos del Patrimonio Histórico de Andalucía (IBRPHA).

Para ello fue fundamental la integración en el RAAC del Servicio de Protección de la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía (DGBC), sumando esfuerzos en la selección de bienes y promoviendo la redacción de expedientes de catalogación genérica para el patrimonio arquitectónico más reciente. De esta manera, 200 elementos correspondientes al s. xx han sido incluidos en el CGPHA, estableciéndose para la selección un límite temporal en 1992.

De igual manera, es importante señalar la implicación del Servicio de Protección de la DGBC en la redacción del IBRPHA, que facilitará la futura preservación de este patrimonio por la obligatoriedad que se establece en la Ley 14/2007, para la inclusión de los bienes que lo componen en los catálogos municipales de planeamiento de los 771 municipios andaluces. En un camino teóricamente definido como de ida y vuelta, los contenidos del IBRPHA se alimentarán a su vez de los que incorporen los catálogos municipales. Se trata de un proceso lento, que de llevarse a buen término, asegurará la protección integral sobre el patrimonio.

En segundo lugar, para la construcción de una identidad andaluza del s. xx, se han realizado importantes esfuerzos en el marco del RAAC encaminados a la difusión de este patrimonio, empleando tanto los canales institucionales habituales del IAPH, como apostando por la creación de nuevas herramientas. Entre otros productos y junto a la mencionada base de datos, se realizaron aplicaciones web específicas como el portal de patrimonio contemporáneo (<http://www.iaph.es/patrimoniocontemporaneo/Documentacion/documentacion.jsp>), exposiciones como *Cien años de arquitectura en Huelva*, celebrada en 2009, o itinerarios culturales sobre patrimonio arquitectónico contemporáneo, desarrollados en el marco de la publicación Revista PH. También en este sentido, cobra importancia la realización de actividades de formación específica en conservación, dirigidas a profesionales y al ámbito académico, como fueron los tres cursos sobre intervención en patrimonio contemporáneo, desarrollados en cooperación con la Fundación DoCoMoMo Ibérico entre 2010 y 2012.

Especial valor tuvo la publicación de cierre del RAAC, *Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000* ([http://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/RAAC-WEB\\_0.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/RAAC-WEB_0.pdf)) (imagen 8)<sup>8</sup>, a la que contribuyeron un nutrido grupo de expertos en arquitectura, urbanismo y paisajismo contemporáneos, así como los investigadores vinculados al desarrollo del proyecto

desde sus inicios. A día de hoy, esta publicación constituye la primera aproximación integral a la arquitectura del s. xx en Andalucía, en lo que se espera que sea el inicio de una necesaria reflexión sobre las vicisitudes ocurridas y su proyección en el futuro.

En lo relativo a la divulgación, es necesario señalar también los esfuerzos realizados en pos del acercamiento de este patrimonio a la ciudadanía. Entre ellos, cabe destacar el VIII Congreso DoCoMoMo Ibérico, que puso un broche a estas iniciativas desarrolladas por el IAPH en materia de patrimonio contemporáneo, y cuya temática se dedicó a la educación. El interés de los diferentes proyectos que en este Congreso se presentaron, en especial los que describieron experiencias recientes en educación infantil y secundaria, muestran caminos interesantes en la futura transmisión y fomento de la corresponsabilidad en el cuidado de este patrimonio.

La importancia de la formación en arquitectura de calidad se considera vital, y no solo es patrimonio de los profesionales de la arquitectura. Solamente a partir de la transmisión de estos valores a la ciudadanía podrá garantizarse la perspectiva crítica sobre el hábitat, que tanto necesitamos como sociedad. Esto va tanto para apreciar y mejorar el patrimonio arquitectónico del s. xx, como para ofrecer soporte a la arquitectura que aún está por venir.



Imagen 8. Portada de *Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2012.

#### Notas

<sup>1</sup> HABERMAS, Jürgen. «Modernity: an unfinished Project», en PASSERIN D'ENTREVES, Maurizio; BENHABIB, Seyla (eds.). *Habermas and the Unfinished Project of Modernity*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1997, pp. 38-55.

<sup>2</sup> PÉREZ ESCOLANO, Víctor (et al.) *50 años de arquitectura en Andalucía: 1936-1986*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986.

<sup>3</sup> HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998 (1990), p.119.

<sup>4</sup> GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos; PICO VALIMAÑA, Ramón (coords.) *Momo Andalucía: arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía, 1925-1965*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999.

<sup>5</sup> Landrove, Susana (Ed.). *La vivienda moderna. Registro DoCoMoMo Ibérico 1925-1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009.

Landrove, Susana (Ed.). *Equipamientos I. Lugares públicos y nuevos programas, 1925-1965*. Registro DoCoMoMo Ibérico. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010.

<sup>6</sup> LOREN MÉNDEZ, Mar. «Labor investigadora en el Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea», en *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* n.º 64, Nov. 2007, pp. 74-77.

<sup>7</sup> Los datos estadísticos se encuentran recogidos en GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Plácido. *Dossier del Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea* (documento de trabajo no publicado) Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2008.

<sup>8</sup> AA. VV. *Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2012.





Juan Pando: Estudio de Fernando Moreno Barberá, 1974.



# La imagen silenciada. Arquitectura moderna española en el Archivo Pando del IPCE

**Beatriz S. González Jiménez**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid  
Beatriz.s@gmail.com

## Resumen

Las imágenes de la arquitectura difundidas a través de los medios especializados constituyen, junto con el material inédito contenido en los archivos fotográficos, una herramienta fundamental para la construcción de la historia de la disciplina. La valoración del papel del fotógrafo resulta crucial para entender el discurso arquitectónico moderno y contemporáneo. Este texto pretende poner en valor la figura de Juan Pando Barrero y su producción (a partir de 1950), como exponente imprescindible de la fotografía de arquitectura moderna en España. La cantidad de documentación que se conserva en su archivo le señala como uno de los principales autores de la fotografía de arquitectura moderna en España y, por tanto, un referente substancial en la revisión crítica de esa arquitectura, a menudo ya desaparecida.

## Palabras clave

Fotografía, reportaje, arquitectura moderna española, archivos, Juan Pando Barrero, análisis, interpretación, representación, publicaciones, revistas, imagen publicada.

## Abstract

Photographic vision and critical approach to media, besides the unknown material found in photographic archives, have shaped our knowledge of built architectures and gives us one of the most important tools to configure architectural history. A proper reading of the photographer's function is crucial to understanding modern/contemporary architectural discourse. The present research analyses Spanish photographer Juan Pando Barrero's legacy from 1950s onwards, through an introspective reading of his photographic archives. Considered as a leading character in Spanish modern architectural photography, his work, largely undisclosed, is called to play a central role in any critical review of that quite often disappeared architecture.

## Keywords

Photography, Photographic Report, Spanish modern architecture, photographic archive, Juan Pando Barrero, architectural review, published image, analysis, architecture magazine, media, architectural discourse

«El fotógrafo de arquitectura debe poseer sustancialmente dos cualidades, aquellas del fotógrafo y las del crítico, pues será el único juez de la arquitectura que describa el objeto con su equipo fotográfico. No basta que sea un buen fotógrafo si no tiene un adecuado conocimiento y conciencia crítica e histórica» (Zannier, 1969: 9).

Durante la mayor parte del s. xx, las publicaciones especializadas dictaron la configuración de la imagen de la arquitectura moderna. Un edificio que no hubiese aparecido en las páginas de algún medio, no existía. Las construcciones cuyas imágenes nunca se habían mostrado quedaban condenadas a su desaparición. Sin embargo, las publicaciones nos ofrecen siempre visiones parciales de una realidad mayoritariamente «novedosa». De hecho, una vez superada la expectativa inicial sólo en ocasiones excepcionales, como las efemérides, se vuelve a hablar de ciertos proyectos.

El acceso a los archivos fotográficos permite visualizar muchas de las fotografías que no llegaron a difundirse, desechadas por su menor calidad formal o, simplemente, por motivos de falta de espacio. Así, pueden localizarse arquitecturas anónimas de valor considerable que nunca llegaron al papel o reportajes que muestran la evolución de un determinado edificio. En este camino de ida y vuelta entre las publicaciones y el legado recogido en el archivo fotográfico es donde puede hallarse la clave para completar la información y reconstruir la imagen de una época.

Juan Pando construyó a lo largo de su carrera uno de los archivos fotográficos de arquitectura del s. xx en España más extenso. Entre sus miles de negativos se cuentan no sólo los retratos icónicos de los edificios de la arquitectura moderna española, sino numerosas instantáneas de otro tipo de construcciones: imágenes inéditas que retratan arquitecturas olvidadas por los medios, pero de gran calidad, y capturas del desarrollo de sus entornos urbanos, que retratan su proceso de construcción y la vida de aquellas obras.

Además, las imágenes que en su día no fueron seleccionadas por las publicaciones superan a las publicadas en número e, incluso, calidad. La inmersión en el Archivo Pando ofrece la posibilidad de replantear la relevancia de aquellos edificios que no tuvieron apenas espacio en los medios y que, sin embargo, son también actores en el escenario moderno, para completar una historia nunca antes contada (imagen 1).



Imagen 1: Juan Pando: Fundación Gil Gaiarre, 1970. Severino González Fernández, Salvador Gaiarre Galvete, Salvador Gaiarre Ruiz. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

## Archivo Pando

El primer acercamiento al Archivo Pando surgió tras consultar el libro *Arquitectura Española Contemporánea* (AEC). Publicado por Carlos Flores en 1961, se trata ya de un clásico de la historiografía de la arquitectura española, donde se describe con profundidad el panorama del s. xx y cuya segunda mitad se aborda únicamente a través de fotografías. Durante mucho tiempo fue la mayor compilación fotográfica de la arquitectura moderna española.

En 1960 Juan Pando recibió el primer encargo del arquitecto Carlos Flores para retratar una gran cantidad de obras que serían publicadas en AEC, lo que provocaría que fuese el segundo fotógrafo con más obras publicadas en el libro. Dicha colaboración daría como resultado una fructífera relación, tanto personal como profesional, que se extendería a lo largo de muchos años y cuya principal muestra se vería reflejada en las páginas de la revista *Hogar y Arquitectura*, dirigida por el propio Carlos Flores. Junto a él, Pando captaría algunas de las obras maestras de esta época, como los poblados de Entrevías, Caño Roto y Batán o el Gimnasio del colegio Maravillas. Flores ya conocía la calidad y profesionalidad del fotógrafo y por eso decidió recurrir a él. Las imágenes recogidas en AEC suscitaron rápidamente el interés por la figura del fotógrafo, quien, a partir de ese momento, ganó numerosos encargos entre los medios de difusión y entre el gremio. La cantidad ingente de instantáneas que captó invitan a profundizar en el material que contiene su archivo.

La obra de Juan Miguel Pando Barrero se conserva desde 2004 en el denominado Archivo Pando del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). Contiene uno de los testimonios gráficos más voluminosos de España entre 1936 y 1992, casi un siglo repleto de acontecimientos que forman parte ya de nuestra historia más reciente. Sus más de 140 000 imágenes constituyen un referente de la arquitectura, las obras públicas, las industrias hidroeléctrica y petroquímica, la publicidad y las artes. Incluye reportajes encargados por grandes empresas como Agromán, Iberia o SEAT e instituciones como la Dirección General de Regiones Devastadas o la Sección Femenina. Además, se considera el principal testimonio gráfico de Marruecos entre los años 1949 y 1977, durante los cuales Pando viajaría en numerosas ocasiones recorriendo y registrando la vida en sus principales ciudades.

Pese a la dedicación y devoción con las que trabajaba y a la calidad de sus fotografías, que como se decía estuvieron presentes en la mayor parte de los medios de difusión de la época, hasta la fecha la crítica no ha considerado en su magnitud la obra de Juan Pando, por lo que no se le ha incluido entre los fotógrafos pioneros en la difusión de la arquitectura moderna en nuestro país.

«Las ciudades, los monumentos, los objetos y personajes fotografiados a lo largo de los años han ido desapareciendo, pero sus imágenes permanecen inalterables gracias al milagro de la fotografía, que alcanza así su cualidad de certificado utilísimo del pasado, de una credibilidad y fidelidad superior a la de cualquier otra forma de expresión» (López Mondéjar, 2008:24).

Gracias a la cualidad innegable de su fotografía, el Archivo Pando adquiere una gran relevancia, ya que permite obtener una visión concreta de aquella época. Por otra parte, su trabajo desvela la trascendencia que adquiere la fotografía, convertida en una potente narración visual del período (imagen 2).

La vida profesional de Juan Pando, nacido en Madrid en 1915 y cuyo centenario celebramos este año, transcurrió a través de tres etapas muy claras: la primera, de aprendizaje en el estudio del fotógrafo Mariano Moreno; la segunda, marcada por la Guerra Civil, en la que trabajó como fotoreportero para la Associated Press; y la tercera, posterior a la contienda, y en la que llegó a fundar su propia agencia: «Agencia de Informaciones Gráficas Foto-Pando».



Figura 2: Juan Pando: Poblado de Calero en el barrio de la Quintana, 1959. Luis Cubillo, José Luis Romany, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Manuel Sierra. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Con sólo 16 años comenzó a trabajar para Mariano Moreno. Junto a él aprendió el oficio que desempeñaría durante toda su vida y la fotografía se convertiría desde entonces en su compañera de viaje. En 1935 instaló su propio estudio/taller en la calle Manzanares 5, la misma donde nació. El inicio de la guerra hizo que Pando saliese a la calle para documentar los sucesos desde el lado republicano, lo que le permitió ser testigo directo de los acontecimientos relacionados con la llamada «Defensa de Madrid», desde la formación de escuadrillas populares al efecto de los bombardeos sobre la población civil. Así, Pando construyó uno de los testimonios más elocuentes y limpios de esa guerra (Trapiello, 2002).

Finalizada la contienda, se refugió en su agencia (situada ahora en el número 4 de la calle Pedro Muñoz Seca), donde desarrolló su oficio como fotógrafo en campos tan diversos como la arquitectura, la industria, la publicidad y las artes. Su último taller, en la calle Barquillo 29, clausuró sus actividades oficiales en 1992, año del fallecimiento de su fundador. Su único hijo, el historiador Juan Pando Despierto, prosiguió en solitario durante 3 años más la labor que había desarrollado junto a su padre durante los últimos 15 años. El archivo contaba entonces, según los libros de registro que él mismo rellenaba, con 143 663 negativos. De éstos, 94 585 eran en blanco y negro (tanto placas de cristal como película) y 49 078 en color (originales cuatricrómicos). Por desgracia, apenas se conservan copias originales de época.

Su equipo fotográfico, cedido por su hijo Juan al IPCE junto con los negativos, era extenso y de una alta calidad profesional, condición que permitió que su trabajo destacase técnicamente sobre el de sus compañeros. Trabajaba tanto con cámaras de gran formato, cuyos objetivos descentrables le permitían la necesaria corrección de perspectivas a la hora de realizar tomas arquitectónicas, como de medio formato o compactas. Los formatos más utilizados en sus fotografías fueron: 9 × 12 cm, 10 × 12,5 cm (correspondiente al clásico 4 × 5»), influencia técnico-formal que adquirió de su paso por la Associated Press, y 6 × 6 cm (tanto en blanco y negro como en color).

Todo el Archivo Pando se encuentra ordenado por dos vías registrales: los Libros de Registro y las Fichas de Clientes. Los Libros de Registro, 17 grandes tomos en formato 64 × 22 cm, están divididos en

dos bloques: once libros para negativos en blanco y negro y seis libros para negativos en color. En estos libros se registraban día a día las incorporaciones de negativos, en general coincidentes con la entrega simultánea de sus copias al cliente. Sólo existen desfases temporales en los viajes particulares del autor por España y Marruecos, colecciones que se positivaban con posterioridad para dar prioridad a los encargos.

Para el fondo de negativos en blanco y negro, el orden de registro se corresponde con la finalización de cada serie numérica. A partir de julio de 1965, al llegar a la cifra de 99.999, se abrió una nueva serie, con la letra «B» antepuesta y que se extendería hasta el B-37.892 (una imagen tomada en abril de 1994). Para el fondo de negativos en material cuatricrómico, cuya primera instantánea corresponde al año 1976, toda la serie lleva antepuesta la letra «C» (color). La numeración es correlativa desde su arranque hasta su finalización: C-1 a C-49.078.

El personal del IPCE ha volcado toda la información contenida en los Libros de Registro a una base de datos digital que respeta las anotaciones contenidas en dichos tomos, que incluyen la nomenclatura del negativo, fecha de realización del reportaje, identificación y procedencia del encargo. Todos estos datos, igual que las fotografías, van anotándose poco a poco en un catálogo digital cuya consulta está abierta a cualquier usuario a través de Internet.

La otra fuente informativa son las Fichas de Clientes. En ellas, bajo la titulación empresarial o particular, figuran aquellas entidades o personas con las cuales se trabajaba con regularidad. En cada una de esas fichas se incluían los números o series de negativos y en algunos casos se anotaba la fecha.

El conjunto de las piezas contenidas en el archivo constituye un registro preciso de acontecimientos que relatan el desarrollo de nuestra sociedad desde muy diversos puntos de vista. Dicho relato se centra, a partir de aquí, en su retrato de la evolución de la arquitectura española, claramente perfilada por su mirada certera. El Archivo Pando no sólo contiene la visión personal del fotógrafo, sino que ofrece un análisis crítico de aquellas obras a cuya representación se enfrentó, sin otro filtro que el de la oportunidad de recibir en su estudio el encargo fotográfico (imagen 3).

### Fotografía de arquitectura

Sus primeros encargos arquitectónicos se remontan a 1948, año en el que realizaría su primer reportaje en este campo para la constructora Agromán. La empresa se convirtió rápidamente en su principal cliente, lo que le llevaría a recorrer el país fotografiando los avances más importantes de la industria y las obras públicas. Pero también le dieron la oportunidad de captar imágenes de la construcción de edificios de la talla del conocidísimo Hipódromo de la Zarzuela (Carlos Arniches, Martín Domínguez y Eduardo Torroja), la Universidad Laboral de Córdoba (Fernando Cavestany, Francisco Robles, Miguel de los Santos y Daniel Puch), la Torre de Madrid (Julián Otamendi y José M.<sup>a</sup> Otamendi), el colegio de las Teresianas en Córdoba (Rafael de La Hoz Arderius) o la Universidad Laboral de Cheste (Fernando Moreno Barberá), todos ellos catalogados en el registro DoCoMoMo con el fin de lograr su reconoci-



Figura 3: Juan Pando: Edificio España en construcción, en la foto, ¿Carlos Mendoza?, 1952. Julián Otamendi y José M.<sup>a</sup> Otamendi. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.



miento como parte vital de nuestra cultura del s. xx, su protección patrimonial y conservación, a la que sin duda contribuirán las magníficas imágenes tomadas por Pando (imagen 4).

Su trabajo para las instituciones públicas fue otro de los pilares fundamentales de su labor fotográfica arquitectónica. Posiblemente a raíz de estas colaboraciones conoció a muchos de los arquitectos que posteriormente confiaron en él para retratar su obra. Su primer encargo para la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, organismo que se creó 1938 con la finalidad de dirigir e inspeccionar los proyectos de reconstrucción de viviendas, monumentos e infraestructuras dañadas por la Guerra Civil, se remonta al año 1950. Trabajaría con dicha institución de forma continua hasta el año 1958.

Desde que en mayo de 1958 la Comisaría General de Ordenación Urbana le encomendase el reportaje de las viviendas experimentales de la Colonia Puerta Bonita, los encargos y apariciones en publicaciones periódicas no cesaron. Como piezas de un puzzle que necesitan de la siguiente para completar la figura total, así se sucedían las llamadas a su estudio. La colaboración entre Pando y la citada institución se prolongaría hasta 1971, con algunos encargos esporádicos posteriores. Tomaría algunas de las más conocidas instantáneas de los Poblados Dirigidos, que se construyeron durante esos años en Madrid como respuesta a la masiva llegada a la ciudad de inmigrantes procedentes del entorno rural, con resultados tan reconocidos como Canillas, Orcasitas, Calero, San Antonio o San Blas. La iniciativa de construcción de estos poblados se enmarcaba dentro del Plan Nacional de Vivienda del año 1955 y de ella formó parte un grupo de arquitectos que en muy pocos años encabezó la producción arquitectónica del país, entre los cuales estaban Francisco Javier Sáenz de Oiza, Luis Romany o Miguel Fisac, que pasarían también a formar parte de la lista de arquitectos que confiaron en la mirada de Pando (imagen 5).

Entre los encargos para Explotación de Industrias se encuentra uno de los reportajes más conocidos y de mayor calidad de Pando: el de la Residencia para hijos de trabajadores de la Cristalera Española en Miraflores de la Sierra, tomado en 1959 y cuyas imágenes aparecerían tanto en *AEC* como en revistas españolas y foráneas, entre las que destacan *Arquitectura* y *L'Architecture d'aujourd'hui* (imagen 6).

A mediados de 1960, recibió el primer encargo por parte del arquitecto César Ortiz-Echagüe, con



Figura 4: Juan Pando: Universidad Laboral de Cheste, 1970. Fernando Moreno Barberá. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Figura 5: Juan Pando: Poblado dirigido de Caño Roto, 1964. José Luis Íñiguez de Onzoño Angulo y Antonio Vázquez de Castro Sarmiento. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Figura 6: Juan Pando: Hogar infantil de Cristalera Española, 1959. Ramón Vázquez Molezún, José Antonio Corrales, Alejandro de la Sota. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Figura 7: Juan Pando: Filial SEAT, 1964. César Ortiz-Echagüe, Rafael Echaide. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

quien mantendría un relación profesional durante muchos años, que le llevaría a convertirse en el fotógrafo de la marca SEAT, tanto en lo arquitectónico, al retratar sus edificios icónicos, entre los cuales cabría destacar el de los comedores para obreros en Barcelona, como en sus campañas publicitarias, donde mostraba al público cada uno de los nuevos modelos de vehículos lanzados al mercado (imagen 7).

Después de fotografiar los comedores y talleres de la firma, en los que Ortiz-Echagüe colaboró con Rafael de la Joya, Manuel Barbero y Rafael Echaide, Pando continuó retratando las obras de todos ellos, entre otras el instituto Veritas en Somosaguas o el Colegio Tajamar.

Gracias a sus capacidades y su mirada experta, por el estudio de Pando pasaron muchos más arquitectos afamados, como Luis Gutiérrez Soto, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Julio Cano Lasso, Miguel Fisac, Antonio Lamela, Juan Daniel Fullaondo y Rafael de la Hoz.

Como ya se ha mencionado, sus fotografías tuvieron una gran presencia no sólo entre las principales publicaciones nacionales, como *Arquitectura*, *Revista Nacional de Arquitectura*, *Hogar y Arquitectura* o *Cuadernos de Arquitectura*, sino también en las internacionales, como *L'Architecture d'Aujourd'hui* o *The Architectural Review*. Además, sus reportajes ilustraron las páginas de varias de las publicaciones más importantes de la historiografía de la arquitectura moderna en España, como *Arquitectura española contemporánea* (1968), de Lluís Domènech Girbau, o *The New Architecture of Europe* (1961), del norteamericano G.E. Kidder Smith.

Pero, ¿qué tienen en común todos aquellos reportajes? El nexo entre ellos es lo que hasta ahora no se ha visto. Cientos de imágenes inéditas que no fueron seleccionadas por las publicaciones y que, en la mayoría de los casos, superan en número y calidad a las publicadas. ¿Qué ocurrió entonces con aquellas fotografías que no llegaron a superar los filtros impuestos por las publicaciones? La realidad es que han permanecido todos estos años olvidadas en los cajones de un archivador, a la espera de ser descubiertas y valoradas. La inmersión en el archivo Pando ha permitido rescatar muchas de aquellas malogradas instantáneas y replantear la relevancia de aquellos edificios que apenas tuvieron espacio en los medios.

### La imagen no publicada

Tanto en las publicaciones periódicas como en los libros de arquitectura, las imágenes seleccionadas por los editores tendían a ser aquellas que podrían denominarse como las más neutras, sin excesivas concesiones a lo estético. Esto hizo que sus fotografías pudieran entenderse en un primer momento como una pura constatación documental (Alcolea, 2004: 158). Sin embargo, la aparente menor potencia plástica de Pando frente a la de Català-Roca o Kindel sólo se produjo en las publicaciones, debido a que las fotografías publicadas de Pando no son precisamente las de mayor calidad. En sus reportajes completos hay vida, plasticidad, contraste, incluso la belleza imperfecta de las obras en construcción.

La presencia humana, un recurso notable en las fotografías de Juan Pando, es uno de los elementos eliminados por casi todas las publicaciones. Los usuarios de los edificios tuvieron siempre un papel relevante en sus composiciones. Componía las imágenes de forma muy hábil, situando a las personas en aquellos lugares donde su silueta podía ayudar a una correcta lectura de la escala, profundidad o estructura de los espacios (imagen 8).



Imagen 8: Juan Pando: Hogar infantil de Cristalera Española, 1970. Ramón Vázquez Molezún, José Antonio Corrales, Alejandro de la Sota. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Imagen 9: Juan Pando: Hotel Meliá Madrid, 1969. Antonio Lamela Martínez. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Pando buscaba siempre la sencillez compositiva en sus imágenes. No aislaba elementos, sino que presentaba encuadres abiertos donde podía reconocerse todo el conjunto. En muchos de sus reportajes se apropiaba del lenguaje cinematográfico: efectuaba un gran número de tomas con una aproximación progresiva a la obra, con lo que lograba acompañar al espectador en un recorrido por el edificio (imagen 9).

La utilización de recursos compositivos es otra de las claves de su estilo. Buscaba siempre incluir elementos de apoyo en sus composiciones, entre los cuales destaca la presencia frecuente de vehículos, que le ayudaban a proporcionar escala a la escena y añadían un factor temporal a la imagen (imagen 10).

Como ya se ha mencionado, una de las mayores diferencias de las fotografías de Pando respecto a sus coetáneos es la utilización de cámaras técnicas con objetivos descentrables, que le permitían corregir la perspectiva en el momento de la toma, lo que aportaba una calidad formal y visual a sus imágenes que las hace distinguirse del resto. Este es uno de los valores que más llama la atención cuando se estudia su obra a través de sus negativos: su trabajo de postproducción de las tomas en el cuarto oscuro era mínimo. Enemigo radical del fotomontaje, sus negativos, al no haber sido manipulados, sirven como documentos fieles de una determinada situación lumínica y climatológica presente en el momento de la toma.



Imagen 10: Juan Pando: Viviendas en El Batán, 1961. Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romany, Manuel Sierra. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España.



El trabajo de Pando podría encajar en las opiniones que en su momento expresó en la revista *Camera Work* (1908) Henri Matisse, quien pensaba que la fotografía en manos de un hombre de gusto podía considerarse arte, pero el fotógrafo debía intervenir lo menos posible, de modo que la fotografía no perdiese el encanto objetivo que posee de manera natural.

## Conclusiones

El legado fotográfico de Juan Pando Barrero constituye un documento esencial para profundizar en el desarrollo y evolución de la arquitectura moderna en España, con especial hincapié en el ámbito madrileño. En su archivo se encuentran retratadas muchas de las propuestas arquitectónicas más relevantes del siglo pasado y, a través de ellas, los valores e ideales que pretendían transmitir sus autores.

Los reportajes fotográficos ofrecen la posibilidad de una relectura del mundo a través de diversos filtros. Inicialmente, el autor del proyecto elige un fotógrafo, una mirada que represente a su edificio. En segundo lugar, el fotógrafo escoge los puntos de vista, detalles, encuadres, etcétera. Por último, el editor de la revista selecciona de ese reportaje las instantáneas que más le interesan, manipula encuadres y combina las fotografías para presentar el resultado final que llega al lector.

A través de la selección y agrupación de imágenes, los medios impresos generan una nueva lectura de la obra arquitectónica que, en ocasiones, deja al margen al fotógrafo. Este es el punto donde adquiere una importancia vital el acercamiento a los archivos, como lugares depositarios de la totalidad del trabajo de los fotógrafos y ajenos a la visión muchas veces manipulada por los medios.

Juan Pando, como generador de nuevas realidades, emprendió el reto de explorar distintas formas de pensar y representar la arquitectura. Su fotografía no sólo mostraba, sino que «re-significaba» lo que retrataba. Asimiló e interpretó el trabajo de los arquitectos y estableció un discurso visual en el que destacan los valores y los elementos más significativos de la obra.

A pesar de que hasta ahora Pando no había sido debidamente valorado como uno de los grandes fotógrafos de la arquitectura española reciente, los trabajos de digitalización y catalogación realizados en el archivo, con la ayuda del proyecto de investigación FAME - Fotografía de Arquitectura Moderna en España, 1925-1965, intentan devolver su figura y obra al lugar que le corresponde. Dicho proyecto (<http://blogfame.wordpress.com>) pretende acometer un primer estudio de la etapa moderna exclusivamente desde el papel y el valor de la fotografía y Pando es uno de los personajes clave para lograrlo.

La pasión y dedicación con las que Pando se implicó durante toda su carrera con la disciplina arquitectónica obligan a situarle junto a los otros grandes intérpretes de los valores de la arquitectura de su tiempo. Su mirada es un gran testimonio del panorama global de una época y su fotografía consagró definitivamente grandes obras retratadas por su objetivo. El legado fotográfico conservado en el Archivo Pando no debería permanecer en el olvido, sino ser adecuadamente preservado, catalogado y difundido. Su obra constituye un documento indispensable para el estudio de una etapa especialmente relevante de la arquitectura española.

## Bibliografía

AA. VV. (2004): *España años cincuenta: una década de creación*. España: SEACEX.

— (1965): *Zodiac: rivista internazionale d'architettura contemporanea*, n.º 15.

ALCOLEA, Rubén A. (2004): «Kindel en Caño Roto, sobre el fondo de una síntesis panorámica de la arquitectura moderna española», en AA.VV.: *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, Actas del IV Congreso Internacional de la *Arquitectura Moderna Española*, Pamplona: T6.

BENJAMIN, Walter (2008): *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.

BUSCH, Akiko (1986): *The photography of architecture. Twelve views*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2010): *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: MNCARS.

DOMÈNECH GIRBAU, Lluís (1968): *Arquitectura española contemporánea*. Barcelona: Blume.

FLORES, Carlos (1961): *Arquitectura española contemporánea*. Madrid: Aguilar.



KRAUSS, Rosalind (2002): *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

LATORRE, Jorge y Rubén A. ALCOLEA (2008): *La alianza entre fotografía y arquitectura moderna. ¿la resurrección del autor?. Actas Tercer Congreso Historia de la Fotografía*, Zarauz: Photomuseum.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (2005): *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg.

MEDINA ESTUPIÑÁN, Gemma (2012): *Arquitectura contemporánea y fotografía en Canarias (1960-1975): la obra de Francisco Rojas Fariña. Tesis doctoral U. La Laguna, La Laguna: «G. Medina Estupiñán»*.

MÉNDEZ, Patricia (2012): *Fotografía de arquitectura moderna. La construcción de su imaginario en las revistas especializadas. 1925-1955*. Buenos Aires: CEDODAL.

SMITH, G. E. Kidder (1961): *The New Architecture of Europe*. Australia: The World Publishing Company.

TRAPIELLO, Andrés (2002): «Testigo de guerra. Salen a la luz las fotos del Madrid sitiado que captó Juan Pando». *La Vanguardia* (27.10.2002).



Gran Feria que celebra el Excmo. Ayto. de Valencia. Autor: H. Romero Orozco. 1901. Cromolitografía: Lit. Hijos S. Pablo Valencia. Dimensiones: 182 x 76 cm. Procedencia: Museo del traje. CIPE.

# La restauración de nueve carteles de inicios del s. XX

**Juan Sánchez Sánchez**

Instituto del Patrimonio Cultural de España  
juan.sanchez.sanchez@mecd.es

## Resumen

La aparición de nuevas formas de impresión a finales del s. XIX y el gran desarrollo experimentados por éstas a lo largo del XX posibilitó la edición de formatos de grandes dimensiones de forma más habitual. Esta circunstancia nos ha hecho adoptar un nuevo enfoque en la aplicación de la metodología tradicional en la restauración de papel.

Las peculiaridades de la técnica litográfica y sus dificultades, y, sobre todo, el tamaño de las mismas y sus alteraciones específicas suponen un mundo aparte en la intervención de la obra gráfica.

El presente artículo pretende hacer una mención de los aspectos inherentes a este tipo de obras y algunas de las posibles soluciones emprendidas durante su intervención.

## Palabras clave

Cartel, impresión, gran formato, restauración, laminación.

## Abstract

The emergence of new forms of printing at the end of the 19<sup>th</sup> century and the development experienced by these throughout the 20<sup>th</sup> enabled the editing of large format works on a more regular basis. This circumstance has made us adopt a new approach in the application of the traditional methodology for the restoration of paper.

The peculiarities of the lithographic technique and its difficulties, and, above all, the size of them and their specific alterations, are a world apart in the restoration of graphic works.

This article is intended to make mention of the aspects inherent to this type of artworks and some of the possible solutions undertaken during the restoration process.

## Keywords

Poster. Printing. Large format. Restoration. Lamination.

El cartel es un elemento que presenta una información mediante imágenes y textos concisos en lugares públicos como medio para llegar a las masas o en ámbitos privados para determinados grupos. Suelen ser de grandes formatos ya que es necesario que sea visto desde diferentes distancias.

El cartel se da normalmente en superficies planas, teniendo principalmente como soporte el papel. Éste, por lo efímero de la información, suele ser de baja calidad. No tiene intención de permanecer más allá de un corto período de tiempo. Además suele exhibirse al aire libre, viéndose afectado tanto por los paramentos en los que se soporta, como por las diferentes condiciones ambientales y climatológicas a las que está expuesto.

El cartel moderno empieza a desarrollarse con el uso de la litografía. Con esta técnica, el artista dibuja directamente en la piedra con sus utensilios habituales de dibujo y puede ver los resultados impresos rápidamente. Este sistema permitió aplicar una policromía que enriquecía mucho los resultados de la información. El gran inconveniente era el enorme peso de las piedras litográficas. Hecho que se solucionó con el uso de planchas de zinc graneado<sup>1</sup>. El desarrollo tecnológico dirigió la producción de carteles hacia el uso de métodos fotográficos como la fotolitografía para grandes estampaciones a todo color, y posteriormente hacia el offset y la impresión láser actual.



En 1869, Luis Chéret empieza la cartelería en color mediante la técnica litográfica a base de formas planas, sentando las bases del cartelismo europeo. Posteriormente otros artistas como Toulouse-Lautrec y Pierre Bonnard lo desarrollan, dando paso a los primeros carteles del *Art Nouveau*. En este periodo se siguió las mismas características de esta corriente artística, mostrando una cartelería de un aspecto mucho más decorativo y ornamental, teniendo en Alphonse Mucha uno de sus más destacados representantes. En España este movimiento recibe el nombre de Modernismo, con Ramón Casas y Pablo Picasso como autores más destacados.

Las dimensiones de los carteles en un inicio parten del «doble marca mayor»<sup>2</sup> y sus divisiones o múltiplos, uniendo varios entre sí hasta obtener el tamaño deseado. El desarrollo de la manufactura del papel permitió diversificar los formatos de los carteles.

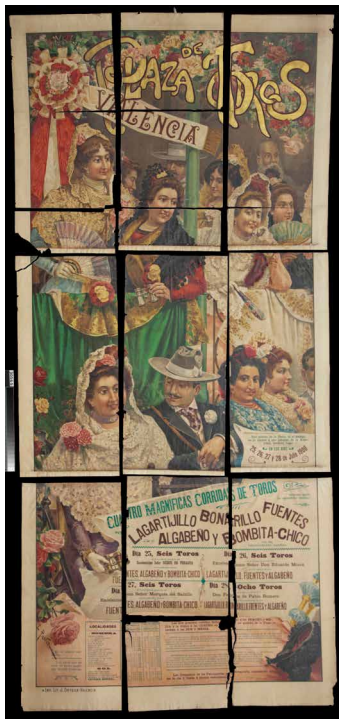
De forma sintética, la generación del cartel empieza con la necesidad de materializar una información o idea sobre un soporte que sea accesible para un gran número de personas. El artista o creativo plasma esta idea en una serie de bocetos que una vez aceptados y con las posibles modificaciones, los ejecuta en un tamaño mayor y un soporte distinto, con diferentes medios como puedan ser témperas, acuarelas, óleo, etc. De aquí pasaría a la fase de impresión para hacer múltiples copias y posteriormente a su distribución y exposición.

La impresión se podía realizar en dos partes. En una se imprimía el motivo que podía servir para diferentes eventos del mismo tipo, en otra parte se imprimía el texto con la información específica en una imprenta. En el caso sobre un cartel con motivos taurinos se ponía texto en una imprenta local personalizándolo para el evento local.

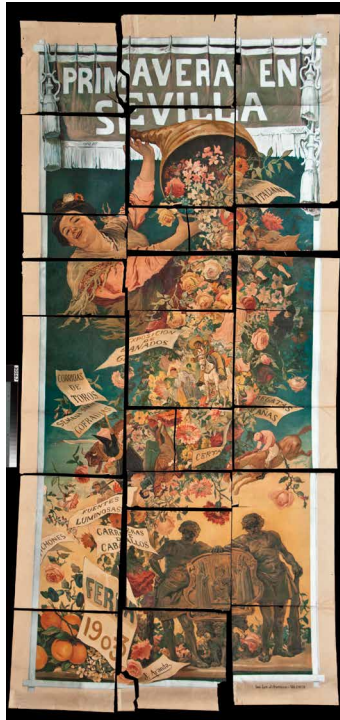


Título: Cartel de toros. Dimensiones: 162 x 105 cm. Autor: Rivas Sevilla. Año: 1941. Litografía: Ortega. Valencia. Imprenta: Gutenberg, 161. Barcelona. Museo del Traje. CIPE.





Título: Plaza de toros. Dimensiones: 277 x 128 cm. Autor: E. Pastor. Año: 1900. Litografía: R. Pérez. Imprenta: J. Ortega. Valencia. Museo del Traje. CIPE.



Titulo: Primavera en Sevilla. Dimensiones: 273 x 129 cm. Autor: J. Z. Aranda. Año: 1903. Litografía: J. Ortega. Imprenta: J. Ortega. Valencia. Museo del Traje. CIPE.

Los temas podían ser muy diversos y especializados. Así tenemos carteles con temas comerciales, festivos, políticos, de espectáculos, viajes, entre otros evolucionando la estética y los mensajes a lo largo del tiempo, influenciados por los diferentes movimientos artísticos y las modas.

El conjunto de carteles que se presentan en este texto, forman parte de la extensa colección que tiene el Museo de Traje CIPE. Estos nueve carteles tienen diferentes tamaños que van desde 197 x 69 cm a 277 x 129 cm. En ellos vemos que a pesar de llegar a tener casi 3 m de longitud, están mayoritariamente formados por dos o cuatro hojas, excepto un cartel de temática taurina que en una sola hoja de 162 x 105 cm tiene el mayor formato.

El período que abarca este conjunto va desde 1900 hasta 1941, y se observa de forma clara la evolución de los estilos artísticos, tipografías y métodos de impresión. Podemos ver en los carteles de principio de siglo un estilo modernista, distintos totalmente del producido en 1941. En cuanto a los motivos reflejados podemos observar la forma de mostrar la fiesta de los toros. En ellos se representa a las personas con sus mejores galas y toda la simbología asociada a una celebración festiva, donde no aparecen el toro ni los toreros. En los carteles de fiestas hay alusiones a los motivos regionales, religiosos, simbólicos o de actos culturales. En el cartel más contemporáneo el enfoque cambia totalmente y el motivo central es el toro y los toreros o rejoneadores, quedando el público o las personas desdibujadas al fondo, estilo que aún perdura.

El método de impresión que predomina es la cromolitografía, técnica que presenta especial dificultad ya que hay que hacer una impresión litográfica por cada color, debiendo tener especial cuidado para hacer coincidir las marcas de registro de impresión, además del tamaño y peso de las piedras litográficas, mencionado en párrafos anteriores

Se puede observar en ellos cómo los motivos eran impresos por una empresa cromolitográfica y en algunos la adición posterior del texto del evento por una imprenta más local. De ello se puede inferir que había empresas con catálogos de diferentes actividades que a posteriori se personalizaban a petición del comprador.

### **Estado de conservación**

Los daños que en general presentan han sido generados por su formato, la mala manipulación y el almacenaje que han sufrido a lo largo de su recorrido vital, dado que dichos fondos provienen de diferentes adquisiciones y colecciones, algunas de ellas particulares. Esto ha implicado diferentes sistemas de conservación que, en algunos casos, ha adaptado el formato de la obra a un sistema de almacenaje inadecuado

El soporte de papel presenta en general signos evidentes de acidez, amarilleamiento y rigidez.

Sobre la superficie se observa una capa considerable de suciedad, tanto en el anverso como en el reverso. Tres de ellos presentan en el borde superior y, en algún caso, en el borde inferior, una tira de cartón con dos orificios, adherida cuya función ha sido facilitar la suspensión de la obra. Esta tira de cartón tiene unas dimensiones de 28 x 650 mm, y sus perforaciones afectan también a la pieza.

Sobre el reverso de alguno de ellos hay restos de parches, cintas adhesivas o restos de laminaciones que junto a restauraciones anteriores, generan tensiones en el soporte.

Los desperfectos en el color o las grietas fueron reintegradas por el anverso con témperas o lápiz bicolor rojo-azul.

En el reverso se observan anotaciones a lápiz, bolígrafo, así como pequeñas etiquetas, que hacen referencia a un número de registro, fecha, lugar o incluso garabatos.

Observamos en uno de ellos un sello tampón de permiso del Ministerio de la Gobernación, encima de la impresión y en otro cartel otro sello del coleccionista «Vilamitjana» con anotaciones de fecha, tipo, lugar y referencia.

Otro de los problemas del soporte es su bajo nivel de pH con una media de 5,27, lo que ha provocado una gran fragilidad del soporte y su consiguiente fragmentación, muy acusada en algunas obras.

Los restos de cola con que estaban unidas las hojas de algunos carteles han provocado tensiones, arrugas y deformaciones en aquellas zonas en que se aplicaron.

Otras alteraciones habituales en este tipo de obra son los pliegues, arrugas, fragmentos, zonas perdidas, algunas zonas con manchas de foxing, y otros tipos de manchas.

### **Proceso de restauración**

La primera actuación sobre la obra fue documentar fotográficamente el en el que llegó, tanto en su conjunto como en los detalles pormenorizados. Esta primera fotografía sirve tanto para identificar la obra al ser asignada a un número de entrada en el Instituto, como para registrar en qué condiciones se encontraba a su llegada. Dado su gran formato y que el plano de la cámara ha de estar paralelo al plano en que se encuentra la obra, se requirió hacer la toma desde un espacio en el que la altura de techos permitiese la perspectiva necesaria adecuada al tamaño de las obras.

Las fotos de detalle se realizaron, tanto por el fotógrafo como por el restaurador en el propio taller, y según las necesidades que van surgiendo a lo largo del proceso de restauración.

Una vez realizado el registro fotográfico, la primera intervención es una limpieza mecánica con brocha para eliminar el polvo, con esponjas de humo o gomas blandas según precisen las diferentes zonas y su estado de conservación.

Llegados a este punto se midió el pH en cada una de las hojas y en diferentes puntos de su superficie.

Para evitar que durante el tratamiento, la manipulación incremente los daños mecánicos, por el reverso de la obra se dieron unos puntos de fijación con la espátula termostática y un tisú junto con un adhesivo termoplástico tipo Archibond® al final de los desgarros.

Se realizaron las correspondientes pruebas de solubilidad de tintas en medio acuoso, aunque al ser tintas de impresión suelen ser muy estables.

En una cubeta de grandes dimensiones con desagüe se preparó un bastidor sobre el que se dispuso un polietileno, para crear una cubeta con menos fondo que permita un menor consumo de agua.

Para introducir y sacar la obra del baño con el menor riesgo para ésta se utilizó un marco menor al que se aseguró un soporte de reemay mediante grapas latonadas.

La desacidificación de la obra se realizó mediante un baño en hidróxido cálcico, usando 200 cc de disolución saturada de hidróxido cálcico  $\text{Ca(OH)}_2$  en 10 litros de agua, partiendo así de un pH 9, manteniéndolo durante 20'.

Una vez sacado del baño con ayuda del bastidor, se escurrieron sobre secantes, para su oreo y completo secado. Se volvió a medir el pH en los mismos puntos y dado que seguía bajo, se volvió a realizar otro baño desacidificador para conseguir un pH mínimo de 7.

Se aprovecharon los baños en medio acuoso para desprender las cintas y parches, así como para eliminar los restos de cola y adhesivos.

Una vez oreados, secados y alisada su superficie entre tableros, se procedió a unir las grietas y desgarros mediante tisú y una mezcla de metilcelulosa con un 1 % de Evacon, y ayudándose con elementos auxiliares como la espátula caliente, *reemay* y papel secante. Para preservar la obra de daños por una mala manipulación, en algunas grietas y bordes más deteriorados se utilizó nylon tissue como soporte de refuerzo, dada su gran resistencia mecánica.



Las zonas perdidas fueron reintegradas con papel de similares características al original con respecto al grosor y color, fabricado en la reintegradora mecánica.

La laminación mecánica se realizó en dos fases. Una primera en la que se ha adherido tan sólo una lámina de Archibond® en el reverso de la obra (3' a 90° C con presión negativa), y una segunda fase en la que se adhirió por el reverso una lámina de tisú con el mismo adhesivo termoplástico comercial. A continuación se unieron mediante otra laminación, enfrentando las capas de adhesivo. La finalidad de esta doble laminación es aportar un mayor refuerzo, dado el carácter de las piezas.

Para finalizar, la reintegración cromática se realizó con colores acuarelables Winsord & Newton. Dado que en este tipo de documento la estética juega un papel muy importante y no hay grandes zonas perdidas se ha buscado la mayor aproximación al original. A pesar de ello, las características superficiales de las obras hacen que zonas reintegradas sean fácilmente diferenciables del original.

### **Bibliografía**

BARNICOAT, John (1976): *El cartel en España*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

EGUIZÁBAL, Raul (2014): *Los carteles. Su historia y lenguaje*. Madrid. Ediciones Cátedra.

### **Notas**

<sup>1</sup> RAE.

<sup>2</sup> Formato.



Vista del depósito del Archivo General del IPCE. Fotografía: J. L. Mucio IPCE.

# Las rutinas cotidianas y la conservación en los archivos actuales: la teoría puesta en práctica

**Pedro García Adán**

Instituto del Patrimonio Cultural de España  
pedro.garcia@mecd.es

## Resumen

Responsabilizarse de la conservación del ingente patrimonio documental acumulado en los grandes centros depositarios supone asumir retos permanentes y adoptar nuevos enfoques más racionales y sostenibles, en un momento donde los recursos económicos y humanos son cada día más escasos.

Implantar rutinas y formas de trabajo que supongan una mejora en la conservación de los fondos documentales y prolonguen su vida útil forma parte de un proyecto que concierne no solo a la gestión interna de las instituciones, sino también a los usuarios e investigadores que demandan cada día un mayor uso de sus servicios. Con una visión objetiva de la realidad y una determinación coherente de las necesidades podremos emprender un conjunto de acciones que mejoren nuestro patrimonio documental a largo plazo.

## Palabras clave

Archivo, Conservación, Evaluación, Rutina, Patrimonio.

## Abstract

Taking responsibility for the conservation of the huge documentary heritage accumulated in major depositary centers involves assuming permanent challenges and adopting new and more rational, sustainable approaches, at a time where economic and human resources are increasingly scarce.

Implementing routines and forms of work that involve an improvement in the conservation of the documentary resources and prolong their useful life, is part of a project that concerns not only the internal management of institutions, but also users and researchers who require greater use of their services every day. Provided with an objective view of reality and a coherent definition of needs, we will be able to undertake a set of actions that will improve our documentary heritage in the long term.

## Keywords

File, Conservation, Evaluation, Routine, Heritage.

## Consideraciones previas

Del mismo modo que en nuestra sociedad se incrementa la actividad administrativa y profesional especializada, crece a la par la cantidad de documentación asociada. Como consecuencia, también aumenta la demanda de esta información, cuyo destino final acaba siendo su depósito en los archivos como centros de gestión, conservación y consumo cultural, haciendo de estas instituciones unos auténticos contenedores del patrimonio documental.

Sea cual sea el carácter del archivo, –de oficina, central, intermedio o histórico, público o privado– el papel junto con el pergamino han sido desde hace siglos los soportes más habituales para el registro y la transmisión de la información (imagen 1).



Imagen 1. Estanterías de alta densidad en el archivo municipal de Herford. Autor: Krüger Sven. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rollregale\\_im\\_Kommunalarchiv\\_Herford.jpg?uselang=es](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rollregale_im_Kommunalarchiv_Herford.jpg?uselang=es)

Sin embargo, desde la segunda mitad del s. XIX han hecho aparición otro tipo de documentos generados con técnicas, medios, soportes, formatos y modo de decodificar la información que no tienen nada que ver con esos denominados soportes «tradicionales». Los hilos metálicos magnetizados, cilindros de cera y celuloide, los discos sonoros, las impresiones fotográficas, una auténtica revolución en el ámbito artístico y documental de la que derivaron técnicas como el cinematógrafo y el microfilm, y los nuevos elementos vinculados al mundo de la informática, cintas y discos magnéticos de almacenamiento y multimedia, y discos ópticos, son algunos ejemplos de los otros documentos presentes en casi todos los archivos, sean históricos o contemporáneos.

Su introducción paulatina en el mundo archivístico y la heterogeneidad de sus naturalezas y formatos ha implicado el incremento de atenciones y dificultades, tanto de gestión y procesado como de conservación a largo plazo de los soportes e información que contienen, y ha obligado a los profesionales de este campo a una continua actualización de planteamientos.

La gran diversidad de tareas que hay que atender en las instituciones depositarias, la merma inversión económica y la escasez de equipos humanos especializados que se enfrenten a todas las necesidades de una forma satisfactoria hace imposible continuar con el viejo concepto de intervención directa o restauración sobre los materiales como única forma de conservación.

Durante mucho tiempo, casi todas las labores de conservación desarrolladas en los archivos han estado restringidas a estas intervenciones directas «reparadoras» sobre los documentos, y ceñidas a aquéllos considerados «más relevantes», en detrimento del resto de la documentación «menor», mantenida en un limbo en el que han sobrevivido de forma casi espiritual.

Los documentos, una vez restaurados, eran reintegrados a su entorno y uso habitual, careciendo la mayoría de las ocasiones de una somera atención o seguimiento que verificase su posterior conservación.

La restauración sigue un proceso largo y costoso debido fundamentalmente a la gran cantidad de horas dedicadas por personal especializado, y sólo resuelve una ínfima parte de las necesidades reales de los archivos, donde el movimiento diario de la documentación genera incidencias mucho más vastas y que no pueden resolver la atención personalizada de un grupo, cada vez más reducido si no inexistente, de restauradores.

Asumir que es mucho más útil atender las necesidades de todo el conjunto de fondos depositados en los archivos y restringir las intervenciones personalizadas a casos concretos no es una tarea fácil. Significa un cambio de mentalidad al que cuesta enfrentarse, llevados por la inercia casi secular de los tratamientos de restauración, «milagros» más fáciles de vender y mostrar (imagen 2).



Imagen 2. Universidad Estatal de los Urales – archivo.  
Autor: Andriij Bulba. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ural\\_State\\_University\\_-\\_archive.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ural_State_University_-_archive.jpg).

Cualquier acción que suponga un cambio en las rutinas adquiridas a lo largo de siglos de administración pasa inevitablemente por un cambio de actitud. No siempre es sencillo, pero la perseverancia puede hacerlo posible. Convertir esos cambios de actitud y funcionamiento en rutinas cotidianas, integradas en la gestión habitual del archivo, nos ayudarán a conseguir unos objetivos marcados, que siempre serán prolongar la vida útil de los documentos, evitando el deterioro inducido y estabilizando aquél que se encuentra ya presente.

Como en cualquier otro ámbito, las teorías son sencillas de formular, pero complejas en su aplicación. Si se trata de huir de intervenciones arbitrarias que no suponen ningún avance en la con-



servación general de los fondos, la puesta en marcha de pautas de conservación preventiva sin orden ni concierto también puede llevarnos a resultados tan desafortunados como ineficaces y frustrantes.

La escasez endémica de medios económicos y humanos dedicados a estas tareas tampoco ayudará a una buena práctica. El personal disponible no puede multiplicarse y puede llegar a ser desesperante el cúmulo de trabajo pendiente de realizar sin tiempo material para resolverlo.

Pese a ello, también hay que ser consciente que siempre se puede hacer algo útil relacionado con el mantenimiento de nuestros papeles, y que una parte esencial del establecimiento de un programa de conservación sensato consistirá en compensar la disponibilidad económica y humana con las necesidades reales de la institución.

## Planteamiento

Resulta difícil aseverar sobre determinados aspectos que siempre difieren según el carácter y contexto de la institución de que se trate. Hay asuntos fundamentales que intervienen de forma directa en la conservación general de los fondos y que van a condicionar el planteamiento de cualquier proyecto integral de conservación en su diseño. Estos parámetros nos permitirán actuar de forma precisa y coordinada para que el resultado sea el pretendido y no caigamos en la desmoralización.

¿Por dónde empezar? Es el primer gran escollo que hay que salvar para iniciar nuestro planteamiento. En estas líneas no se puede determinar de forma precisa qué tareas tenemos que asumir y en que orden, ya que habrá que ajustarlas a la peculiaridad de nuestro archivo.

Obviamente, conocer la naturaleza de la documentación que se encuentra en el archivo y el envejecimiento que sufre con el consiguiente deterioro, resulta fundamental. Pero no es todo. La trayectoria, el entorno y el uso que ha podido sufrir a lo largo de su vida, y el que va a soportar en nuestro centro, también son datos esenciales para emprender nuestro trabajo.

Tratando de alejarnos de conceptos enmarañados, podemos tratar de estructurar qué puntos pueden considerarse un mínimo imprescindible en el establecimiento de un programa de conservación consecuente, y que con toda seguridad, atenderán los siguientes pormenores básicos:

1. El estado de conservación en que se hallan los documentos, las posibles causas de su deterioro, tanto ajenas al documento como las propias de su naturaleza, y las consecuencias que han provocado en ellos (imagen 3).
2. La configuración morfológica del edificio y las instalaciones con que cuenta, su estado de conservación y las posibilidades de solventar las posibles incidencias existentes.
3. La potencial entrada y salida de los documentos –transferencias– como parte del flujo natural de documentación presente en los archivos.
4. El movimiento interno de los documentos, su manejo y forma de consulta.
5. La proyección externa del archivo, refiriéndonos a la actividad de préstamos y exposiciones, y las condiciones en que se realizan.



Imagen 3. Archivo de mapas y planos antiguos (Schulhistorische Sammlung, Bremerhaven). Autor: Hannes Grobe. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plate-archiv\\_hg.jpg?uselang=es](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plate-archiv_hg.jpg?uselang=es).

6. Aunque es un asunto complicado, la disponibilidad económica con que se puede contar para la inversión en instrumental propio de conservación y consumibles.
7. Por último, los recursos humanos disponibles, cualificados y sin especializar, además de la posibilidad de disponer de una posible ayuda externa.

La evaluación de estos aspectos, unidos a todos aquéllos que consideremos necesarios, nos permitirá realizar un análisis sosegado de los resultados, nos mostrará cuál es la realidad de los fondos que se custodian y de su entorno, detectaremos los focos de riesgos y nos permitirá establecer cuáles son las tareas prioritarias que hay que emprender para poder mejorar la situación, incluyéndolas en la actividad cotidiana desarrollada por el archivo.

## **Rutinas**

Como ya se ha mencionado, los datos obtenidos en el proceso de evaluación y el conocimiento de la situación nos permitirán determinar las necesidades y urgencias que requiere nuestra documentación.

Si se introducen nuevas tareas o se modifica alguna de las ya existentes, es imprescindible intentar no alterar el normal funcionamiento del archivo, o que la ejecución de las tareas no produzcan interferencias entre sí.

Estas nuevas operaciones pueden alterar el «equilibrio laboral» habitual, por lo que deberían ser explicadas de forma conveniente al personal implicado, buscando su complicidad y razonando las mejoras que estos cambios van a suponer en la conservación de los fondos.

Como seguramente en la institución no vamos a contar con recursos económicos y humanos ilimitados, nos daremos cuenta que va a ser imposible atender de forma inmediata todas las necesidades que nos apremian en el archivo para una conservación armónica satisfactoria y, por lo tanto, tendremos que decidir qué acciones requieren más urgencia y cuáles pueden esperar. La planificación del trabajo conjugando la urgencia con el personal disponible supondrá otra dificultad que habrá que sortear.

Como planteamiento previo se debe precisar que estas acciones no dan fruto de forma inmediata. Los resultados, lejos de la espectacularidad de algunos tratamientos de restauración, se muestran a medio-largo plazo. Es un hecho que habrá que tener presente, ya que el personal involucrado puede adquirir la impresión de estar realizando trabajos que no conducen a ninguna consecuencia positiva palpable, cayendo en la sensación de impotencia y desánimo prematuro.

Ya hemos mencionado que otro asunto importante será lograr transmitir la idea de que la conservación de los fondos es un asunto que nos concierne a todos, trabajadores del archivo y usuarios que hacen uso de sus recursos. Desde los organismos que generan la documentación, la forma de guardarla y protegerla, su instalación en las estanterías del depósito, la forma en que el personal la sirve después a los investigadores, la manipulación que soporta y acumula, todos tenemos algo que ver con que la vida de los documentos sea más o menos prolongada.

Obviamente, muchos de los trabajos precisarán de personal técnico con una formación determinada. Saber si la documentación de un fondo documental tiene tal grado de acidez que no permite su manipulación, o evaluar si las condiciones ambientales de una sala de exposiciones son las óptimas para la conservación de los documentos prestados, entre otras, requerirán de unos conocimientos específicos que no podrán ser sustituidos por otros perfiles.

Sin embargo, hay muchas tareas diarias que no precisarán de personal con una cualificación determinada. Sólo una pequeña preparación puede hacer que otro personal no específico, quizás de más fácil disposición, pueda perpetrar alguna de las numerosas tareas pendientes de realizar.

No podemos olvidar que no existen ni archivos, ni problemas, ni soluciones únicas, es decir, tenemos que asumir la particularidad de estas cuestiones. Sin embargo, podemos tratar de aglutinar las tareas que sería necesario incluir entre las rutinas cotidianas desarrolladas en la gestión de la institución, y sintetizarlas en el siguiente esquema básico.

Si comenzamos por el ámbito más general, y vamos descendiendo hacia aspectos más singulares, tendremos que observar primero el estado general del edificio y los depósitos donde se halla la documentación almacenada.

Evidentemente, el aislamiento de los edificios y recintos utilizados como archivo con respecto a las variables exteriores es un elemento fundamental. De nada servirá mantener los equipos de climatización en marcha todo el día si se nos escapa toda esa energía a través de fisuras en los muros o ventanas que no ajustan de la forma debida. Revisar el estado de conservación del edificio, localizando grietas, orificios o ventanas mal selladas, entre otras cosas, se tendría que convertir en un hábito periódico, que debe tener como consecuencia la realización de las labores consiguientes de mantenimiento.

Dentro del mantenimiento cotidiano también se encuentra el estado de conservación del depósito como contenedor general de documentos. El deterioro y rotura de bajantes y conducciones de agua interiores, si las hubiese, pueden suponer un riesgo de inundación con las consecuencias que todos conocemos, por lo que su vigilancia y cuidado debería ser prioritaria (imagen 4).

La pulcritud del recinto, sobre todo en rincones y espacios donde el acceso con el utillaje de limpieza resulta más complicado y dentro de unas pautas adaptadas a la conservación de los documentos, la acumulación de trastos inútiles ajenos a la documentación que imposibilita la circulación fluida por estos espacios, las losetas del pavimento interior sueltas o deterioradas como fuentes productoras de polvo o posible refugio de insectos, son algunas de las incidencias que también merecen nuestra atención.



Imagen 4. Archivo cartográfico del Instituto Geográfico Nacional Francés durante la celebración de su 70 aniversario, Saint-Mandé, Francia. Autor: Rémi.h. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cartographic\\_archive\\_IGN\\_2.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cartographic_archive_IGN_2.JPG)

Es obvio que convertir los depósitos en auténticos bulevares de tránsito sin motivo justificado o mantener las puertas cerradas cuando no se tenga que acceder a los mismos nos ayudará a mantener esa estabilidad ambiental tan añorada como difícil de conseguir.

Estar al tanto de las características y el estado del mobiliario y las instalaciones donde se guardan los fondos, estanterías, planeros, ficheros, armarios, para tener localizadas las incidencias y proceder a su reparación o, en el mejor de los casos y si la capacidad económica lo permite, su sustitución, requiere poco esfuerzo anual y mejora sensiblemente las condiciones de aquello que pretendemos proteger.

No está de más recordar que hay que abandonar, aunque cueste, actividades poco saludables en este tipo de instituciones. Comer, beber, fumar, puede ser, cuanto menos, foco de atracción para los insectos que acudan seducidos por los restos alimenticios. No hace falta aclarar las nefastas consecuencias que puede conllevar un incendio en el interior de un depósito.

El control de insectos bibliófagos suele quedar restringido a las operaciones que realizan las empresas especializadas contratadas para esta función, y que suelen limitarse a la disposición de cebos y posibles fumigaciones con más o menos periodicidad de los espacios del archivo.

A pesar de ello, el personal trabajador puede también contribuir con su comportamiento diario a evitar plagas de este tipo. Una forma, como ya se ha indicado, es con la limpieza del recinto y de las instalaciones, que eliminará el cúmulo de suciedad en rincones poco accesibles con los aspiradores, evitando espacios propensos a la creación de nidos confortables para estos habitantes.

La información de cualquier rastro de presencia de estos agentes –detritus, restos de insectos muertos– al responsable de conservación también nos pondrá en alerta sobre una posible invasión y se podrán establecer las medidas adecuadas.

Si continuamos descendiendo en el nivel de protección, hay más tareas que podemos emprender para mejorar la conservación de los documentos.

Una de ellas es la reinstalación de los documentos en cajas adecuadas para la conservación definitiva. Un legajo de documentación sin proteger implica la acumulación directa de suciedad y partículas contaminantes sobre el documento, además de acusar la incidencia más o menos directa de la luz, con el deterioro consecuente. Seguro que si se mantiene la documentación protegida de las «inclemencias externas», las intervenciones de restauración y limpieza serán mucho menores y el ahorro económico notable (imagen 5).



Imagen 5. Adquisición de medios de almacenamiento adicional para el Archivo de Internet. Autor: Jason Scott.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Incoming\\_additional\\_storage\\_at\\_Internet\\_Archive.jpg?uselang=es](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Incoming_additional_storage_at_Internet_Archive.jpg?uselang=es)

Si la documentación ya se encuentra protegida en cajas, éstas también se deterioran con el uso, o pueden no ser las más adecuadas para cumplir las funciones que se precisan en un archivo. Una revisión general, otra más, registrando las incidencias que se puedan encontrar –deterioro mecánico, tamaño inadecuado para el contenido, foto-oxidación, etc.– nos será muy útil para elaborar futuros proyectos de sustitución.



Conocer el deterioro que sufre la documentación que conservamos en el archivo es un asunto más delicado que requerirá un personal con un perfil más determinado y muchas dosis de ánimo. Como resulta evidente, no podremos programar ninguna tarea de intervención sobre un grupo de fondos sin conocer de forma objetiva el estado de conservación en que se encuentra. Esta valoración deberá desarrollarse en toda la documentación o, dependiendo del tamaño de la institución, realizando un muestreo que resulte representativo. En cualquier caso, una llamada de atención por parte de la sala de consulta, punto neurálgico donde se concentra un importante movimiento de documentos, nos alertará también de cualquier posible incidencia detectada.

¿Qué datos queremos obtener con esta revisión? Todos aquéllos que podamos estimar como significativos para conocer la situación y que variarán dependiendo de la personalidad y forma de deterioro de los documentos en cuestión. No es igual ni se deteriora de igual forma un expediente manuscrito que uno impreso, los soportes de origen proteínico que aquéllos con una base liberiana o lignaria, la naturaleza de las impresiones fotográficas que un grabado calcográfico, por citar algunos ejemplos. Partiendo de la deducción de una serie de datos iniciales, la práctica y el desarrollo del trabajo nos irán determinando las modificaciones que se vayan precisando para adaptar ese registro a nuestras exigencias.

Pero, una vez obtenidos los datos que precisamos ¿cómo establecer las prioridades de intervención? ¿Qué presenta más urgencia? ¿La documentación sin protección? ¿La documentación más deteriorada? ¿La documentación con mayor riesgo de deterioro?

Una vez más, un análisis reflexivo y sosegado sobre las necesidades de preservación, la disponibilidad de recursos humanos, los riesgos reales o potenciales y la frecuencia de uso de los fondos nos irán marcando las prioridades de actuación.

Otro aspecto trascendental en los archivos del que no hemos hablado todavía es la consulta por parte de los investigadores.

Tarea primordial junto a la conservación de los fondos, es una fuente latente de deterioro a la que hay que prestar una atención casi exclusiva. Si a la degradación natural de los documentos añadimos una mala o excesiva manipulación, la vida de éstos se verá significativamente mermada.

La consulta restringida de determinados documentos, su protección especial para los casos que más lo precisen e informar a los usuarios con unas normas sencillas de uso mejorarán las condiciones generales de conservación. Fundas y carpetas protectoras, guantes plásticos, folletos divulgativos sobre conservación, son elementos que añaden una protección extra y que deberían estar a disposición de trabajadores y usuarios como forma de salvar muchos daños mayores.

Pero desde el área de depósitos a las otras zonas del archivo involucradas con la manipulación de los documentos existe un trayecto que puede presentar ciertos inconvenientes. Me refiero al movimiento interno de los documentos para su gestión y difusión, tareas que también requieren cuidados sencillos.

La forma de retirar y reponer las unidades de instalación influirá en su cuidado, sin olvidarnos de los instrumentos empleados para el traslado por las diferentes áreas, como los carros y carpetas de protección utilizados para el transporte de la documentación.

Por último, los nuevos ingresos de documentación, más o menos frecuentes en los archivos, pueden suponer un riesgo que puede alterar el ecosistema más o menos equilibrado de nuestra institución y que tanto nos va a costar mantener.

Sin duda, la conservación debería comenzar en los organismos productores de los documentos. Una buena práctica cotidiana ahorrará problemas consiguientes más complicados y costosos de abordar.

Suciedad, contaminación biológica, elementos metálicos perjudiciales, cintas y cordeles de sujeción nocivos, carpetillas de protección inadecuadas, cajas o estuches que no se adapten a nuestras estanterías, son algunas de las incidencias que pueden presentarse y que deberían solventarse en origen por parte de la institución transferente. De esta forma nos libraremos de un trabajo que nos va a requerir mucho esfuerzo y tiempo que seguro no nos sobra.

Eliminar las grapas anteriores antes de colocar una nueva, limpiar de clips y enlaces metálicos innecesarios los documentos que van a archivarse, guardar los documentos desdoblados, evitar siempre que sea posible el uso de cintas adhesivas plásticas, retirar las etiquetas repositionables cuando ya hayan cumplido su función, proteger los expedientes con carpetillas, entre otras cosas, son acciones al alcance de cualquiera y que no suponen esfuerzos titánicos. Operaciones que, a fuerza de repetirse, se llegarán a normalizar y convertir en una mera rutina.

¿Cómo podemos detectar estos problemas? Pues como siempre, revisando la documentación que se pretende transferir antes de su entrada en nuestro centro, sin olvidarnos de las instalaciones donde está instalada y que habrán condicionado el estado en que se encuentren los documentos albergados. La generación de un informe descriptivo de las alteraciones junto con unas medidas correctivas oportunas, sencillas y claras, solventará posiblemente este problema.

### **Reflexiones finales**

Hay que insistir, aun a riesgo de ser repetitivo, que los asuntos tratados en los puntos anteriores sólo pretenden ser un esbozo en el conjunto de tareas que hay que plantearse dentro de la actividad de un archivo. Con toda probabilidad tendremos la necesidad de modificarlos o incrementarlos con muchas otras operaciones que completen y se adapten a la propia peculiaridad de nuestra institución.

La integración de acciones en la gestión general de la institución con el fin de mejorar la conservación de nuestros fondos, de tal forma que su realización se normalice y no suponga un «esfuerzo complementario» debe ser uno de nuestros propósitos primordiales.

Otro aspecto determinante será transmitir la idea de que el esfuerzo individual coordinado es de suma importancia para lograr con éxito nuestros objetivos, y que todos formamos parte de la maquinaria que tercia en la vida de los documentos que se custodian.

Las rutinas cotidianas, más o menos complejas, junto con las intervenciones extraordinarias que siempre van a surgir, van a suponer un incremento importante de trabajo que deberíamos priorizar según las necesidades de la institución y delegar, siempre que los recursos lo posibiliten.

Queda en la intención que estas pautas puedan servir de aliento cuando se pretenda encontrar alguna solución en el mundo de la conservación en archivos, no tan oscuro como a veces parece mostrarse. No obstante, siempre existe la posibilidad de conseguir una ayuda externa utilizando los recursos oficiales existentes. El auxilio de las instituciones especializadas puede significar un buen soporte donde descargar nuestras dudas y necesidades más acuciantes.



Sala de trabajo en un archivo de fotografía, 2007. Fotografía: Marta Jubera Ripa.



Estudio de Joan Miró, Fundación Miró, Palma de Mallorca. Fotografía: 2009, Archivo Herrero, IPCE.







## Sumario N.º 10

### Editorial

La herencia de un siglo fascinante y terrible.

### Artículos

Patrimonio cultural del s. xx. La compleja conservación de los testimonios de una sociedad de usar y tirar.

El arte contemporáneo: implicaciones teórico-prácticas de la conservación y restauración. Normativas y derechos asociados.

El taller del artista, lugar de investigación.

Artes decorativas para tiempos modernos (1919-1936). Juan José y la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, París, 1925.

La conservación de los materiales fotográficos del s.xx en exposiciones temporales.

El centro de conservación y restauración de la Filmoteca Española. Conservando nuestra memoria.

Estructuras para la preservación cultural de la cinematografía fotoquímica.

Las salas de cine en España. Evolución histórica, arquitectura y situación actual.

Los registros sonoros: un ejemplo de supervivencia.

La iconografía gráfica en los fonogramas musicales españoles.

¿Qué derechos corresponden a los monumentos del s.xx? Hacia una jurisprudencia en materia de «soluciones de seguridad equivalentes».

Intervenciones en arquitecturas del s.xx en España. Casos de estudio y consideraciones patrimoniales.

Arquitectura moderna perdida.

Inventarios de arquitectura, ingeniería y urbanismo del s.xx en España. Estado de desarrollo por las Comunidades Autónomas.

DoCoMoMo ibérico y el patrimonio arquitectónico moderno en España.

Más allá del Movimiento Moderno. Otras dimensiones de la modernización en Andalucía, a partir del registro andaluz de arquitectura contemporánea.

La imagen silenciada. Arquitectura moderna española en el archivo fotográfico pando del IPCE.

La restauración de nueve carteles de inicios del s.xx.

Las rutinas cotidianas y la conservación en los archivos actuales: la teoría puesta en práctica.



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE