

La arquitectura del Movimiento Moderno: entre la desaparición y la reconstrucción

Un impacto cultural de larga proyección

Ascensión Hernández Martínez

Este artículo surge de las investigaciones realizadas en el marco del curso de doctorado que la autora imparte en la Universidad de Zaragoza sobre restauración de monumentos en España e Italia, desde el año 2004, en el que documenta y analiza críticamente intervenciones en edificios históricos, entre ellos importantes obras del siglo xx. Se trata de un trabajo cuyos resultados han sido avanzados y presentados parcialmente en otras publicaciones y en el congreso del DOCOMOMO Ibérico celebrado en Cádiz en 2007. La autora desea agradecer a Alberto Cabeza, Antón Capitel, Jean Louis Cohen, Sofía Dieguez, Martha Ortiz, María Rosón y Sergio Sebastián Franco, sin cuya ayuda hubiera sido imposible localizar y recoger algunas de las imágenes reproducidas en este artículo.

Las figuras que no tienen especificada la fuente son propiedad de la autora.

Figura página opuesta:
Pabellón de la República para la Exposición de París de 1937, reconstruido en Barcelona, estado actual.

Autor:
Martha Ortiz.

La arquitectura del Movimiento Moderno: un corpus patrimonial reciente

La progresiva ampliación del concepto de patrimonio a lo largo del siglo pasado ha beneficiado positivamente a la arquitectura de dicha centuria, como ponen de manifiesto algunas declaraciones de la Lista del Patrimonio Mundial realizadas desde mediados de los años ochenta (Conti, 2002). Las primeras obras del siglo xx incluidas en la famosa lista redactada por la UNESCO fueron los edificios modernistas de Gaudí en Barcelona (1984, ampliados en 2005), a los que seguirían el conjunto de edificios de la ciudad de Brasilia (1987), los edificios de la Bauhaus en Dessau (1996), la Casa Schroeder en Utrecht (2000), la Ciudad Universitaria de Caracas (2000), la villa Tugendhat en Brno (2001) y la Ciudad Blanca de Tel Aviv (2003) en Israel, hasta la más reciente incorporación del Campus Universitario de la UNAM en Ciudad de México (2007). Lo decisivo de esta iniciativa, que hasta ahora se ha centrado en obras clave para la historia del arte y la arquitectura, ha sido su alcance internacional, puesto que el reconocimiento mundial que implica la declaración constituía una llamada de atención hacia un conjunto que por sus peculiaridades estaba en peligro real de desaparición. La introducción en la lista de Patrimonio Mundial consiguió hacer visibles unas obras que, hasta entonces, no habían salido del reducido circuito de los investigadores y del ámbito profesional de

la arquitectura, llamando la atención de colectivos sociales que no reconocían su calidad por tratarse de una arquitectura demasiado próxima en el tiempo –no tenía esa pátina de antigüedad que tradicionalmente el público asocia con el patrimonio– y en el espacio –son obras que, en muchos casos, están todavía en uso o que han sido profundamente transformadas y vividas, por lo que no se les reconoce un valor excepcional de calidad arquitectónica o artística–.

Sin duda alguna, estas declaraciones no se hubieran materializado sin la labor previa y continua de ciertos profesionales e instituciones empeñados en el estudio, documentación y conservación de esta arquitectura. Un primer paso se dio a mediados de los años sesenta cuando surgió una cierta manera de ver la arquitectura del movimiento moderno como algo “heroico”, casi como una edad de oro irreplicable en la historia reciente (Smithson, 1965), idea que ha condicionado sin duda las intervenciones realizadas en las décadas siguientes, puesto que –como veremos– muchas de ellas buscarán la recuperación, a través de la reconstrucción, de los íconos de la arquitectura del siglo xx (Hernández, 2007a). Pero los esfuerzos más notables se deben a la tarea desarrollada desde el DOCOMOMO International –International Working Party for the Documentation and Conservations of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement– constituido en Holanda en 1988, y sus diversas delegaciones nacionales, materializada en la realización de congresos y



La arquitectura del Movimiento Moderno: entre la desaparición y la reconstrucción Un impacto cultural de larga proyección.

The Architecture of the Modern Movement: Between Disappearance and Reconstruction. A Long-Term Cultural Impact

Ascensión Hernández Martínez

Universidad de Zaragoza, España
ashernan@unizar.es

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, realizó su tesis doctoral sobre la figura del arquitecto municipal Ricardo Magdalena (1849-1910), orientando desde ese momento su investigación hacia el estudio de la arquitectura aragonesa contemporánea, tema sobre el que ha publicado numerosos artículos y libros. Desde el año 2000 es Profesora Titular de las asignaturas Técnicas Artísticas y Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico en la Licenciatura de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, y co-directora del Máster de Gestión del Patrimonio Cultural de esta universidad, desarrollando en este último campo una segunda línea de investigación en paralelo a la antes citada, investigando tanto la teoría e historia de la restauración monumental, tema sobre el que publicó una antología crítica y comentada de fuentes titulada *Documentos para la Historia de la Restauración* (Universidad de Zaragoza, 1999), como en particular la historia de la restauración de monumentos en Aragón y en España. Por último, también ha investigado la conservación y restauración de la arquitectura del movimiento moderno, tema sobre el que ha presentado trabajos en varias revistas y conferencias.

Resumen

Desde hace varias décadas, la arquitectura del movimiento moderno ha adquirido un nuevo valor patrimonial como bien cultural en su condición de elemento clave para la sociedad y la cultura del siglo xx. Desde el surgimiento de la posmodernidad a finales de la década de los sesenta del siglo pasado, el movimiento moderno adquiere la condición de histórico y comienza a experimentar un profundo proceso de mitificación que se materializará en los diversos intentos de reconstrucción de obras clave desaparecidas – Pabellón alemán de Mies van der Rohe, Pabellón L'Esprit Nouveau de Le Corbusier y Pabellón de la URSS de Melnikov, entre otros –, fenómeno que se produce simultáneamente con las restauraciones de edificios paradigmáticos como la casa de Rietveld en Utrecht, la Maison Double de Le Corbusier o la villa del Dr. Müller de Adolf Loos en Praga, donde se ha buscado conscientemente la vuelta al original. Este tema, prácticamente ignorado en la historiografía contemporánea, es abordado en este artículo desde una triple perspectiva: en primer lugar, la ineludible recopilación de las fuentes y estudios publicados sobre la conservación y restauración de la arquitectura del movimiento moderno, con particular atención a la bibliografía italiana; en segundo lugar, el debate en torno a los criterios de restauración en el que necesariamente debe contextualizarse el fenómeno de la reconstrucción de obras desaparecidas y, por último, el análisis detallado de los casos más significativos, con especial detenimiento en los realizados en España.

Palabras clave

España, Europa, arquitectura racionalista, conservación, restauración, reconstrucción.

Descriptores*

Racionalismo (Arquitectura), Arquitectura moderna – Conservación y restauración – España – Siglo XX, Conservación y restauración de sitios históricos.

Abstract

For several decades the architecture of the Modern Movement has acquired a new value as new element in our cultural heritage in its condition of relevant testimony for the society and culture of 20th century. From the emergence of the postmodern era at the end of the sixties's decade in the last century, the Modern Movement reaches the condition of historically and, bathed in a kind of glory, begins to be longed for many contemporary architects. From this fascination there will arise the diverse attempts of reconstructions of key disappeared masterpieces, phenomenon reinforced by the simultaneous restoration of paradigmatic buildings as the house of Rietveld in Utrecht, the Maison Double by Le Corbusier or the Villa of Adolf Loos's Dr. Müller in Prague.

This topic practically ignored in the contemporary historiography, is approached in this essay from a triple perspective: first, the unavoidable summary of the sources and studies published on the conservation and restoration of the architecture of the Modern Movement; secondly, the discussion around the criteria of restoration that is the context where could be understood the phenomenon of the reconstruction of missing Works and, concluding, the detailed análisis of the most significant cases, with special attention to those realized in Spain.

Author Key Words

Spain, Europe, Rationalist Architecture, Conservation, Restoration, Reconstruction.

Key Words Plus*

Rationalism (Architecture), Architecture, Modern– Conservation and Restoration – Spain – 20th Century, History Sites - Conservation and Restoration.

Recepción: 21 de febrero de 2008 • Aceptación: 4 de agosto de 2008

* Los descriptores y key words plus están normalizados por la Biblioteca General de la Pontificia Universidad Javeriana.

seminarios, registros, inventarios y publicaciones que han ayudado a conocer mejor la arquitectura del movimiento moderno, así como a difundir socialmente una mayor sensibilidad hacia él, un factor decisivo para su transmisión al futuro.

La puesta en valor de este nuevo corpus patrimonial condujo de manera natural al paso siguiente: la identificación llevó a la catalogación y la declaración, puesto que sin esta última no puede haber protección. Desde hace ya casi dos décadas, los expertos son conscientes de la importancia de identificar, estudiar e inventariar este patrimonio, puesto que aquello que no esté declarado o protegido a escala nacional e internacional está en peligro real de desaparición, como se puso en evidencia en el coloquio internacional organizado por el Consejo de Europa sobre la arquitectura del siglo xx en Viena en 1989 (AA.VV., 1994). En este sentido hay que destacar los esfuerzos realizados por las secciones nacionales del DOCOMOMO, en el inventariado completo y exhaustivo de las principales obras del movimiento moderno en Europa (AA.VV., 1996; AA.VV., 2005).

Lógicamente, una vez asumida la existencia de estos bienes culturales, se planteaba la necesidad de su conservación, abriéndose con ello un nuevo frente en el ya complejo panorama actual de la restauración del patrimonio monumental. Curiosamente, las intervenciones en la arquitectura racionalista se habían iniciado antes de su reconocimiento internacional –por ejemplo la restauración de la Bauhaus de Dessau se había comenzado ya en 1976–, pero fueron los criterios empleados en la restauración, iniciada en 1983, de la Colonia Weissenhof en Stuttgart (Alemania), una obra clave para la arquitectura racionalista europea, los que levantaron la polémica (AA.VV., 1984; Alfani *et. al.*, 1992; Cohen, 1989), abriendo un debate que todavía hoy no parece estar cerrado a juzgar por las numerosas discusiones y publicaciones realizadas.

Fue precisamente el DOCOMOMO Internacional la primera institución en plantear foros de reflexión donde debatir los criterios, compartir experiencias y reflexionar sobre las dificultades planteadas ante una arquitectura que se resistía a la aplicación de las normas científicas aceptadas comúnmente en la disciplina de la conservación. En 1990 se celebró la Primera Conferencia Internacional del DOCOMOMO (Eindhoven, 1990), centrada en los problemas de conservación de



Figura 1:
Universidad Nacional
Autónoma de México,
UNAM, Ciudad de México,
declarada Patrimonio de
la Humanidad en 2007;
estado actual.

la arquitectura del movimiento moderno, analizándose en este foro, entre otros casos, la reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona y la restauración de la casa Tugendhat en Brno, dos obras de Mies van der Rohe, la restauración del edificio de la Bauhaus de Dessau de Walter Gropius y de algunas obras de Le Corbusier como la villa La Roche (Henket, 1991). Al año siguiente, continuaba profundizándose en el tema en la Segunda Conferencia Internacional (Dessau, 1992), añadiéndose más casos de estudio que enriquecerían el ya controvertido panorama; nos referimos a las restauraciones de la Casa del Fascio en Como y la Casa Rustici en Milán del arquitecto Giuseppe Terragni, dos significativos ejemplos italianos, así como la intervención en la Unidad Habitacional de Le Corbusier en Marsella (AA.VV., 1992).

Simultáneamente, comenzaban a aparecer publicaciones monográficas en diversos países: Francia (AA.VV., 1980; Cohen, 1989), Inglaterra (Cunningham, 1999; MacDonald, 1996), España (Cortés, 1999; Pérez, 1999), destacándose entre todos ellos Italia, país a la vanguardia de la teoría e historia de la restauración monumental desde el siglo XIX, donde han sido numerosos y notables los aportes que se han realizado sobre el tema. La reconstrucción del Pabellón Alemán de Mies causó gran interés también en este país, suscitando los primeros comentarios críticos por parte de un sector de la profesión (Koenig, 1986 y 1987), pero la primera visión de conjunto debería esperar hasta pocos años después,



Figura 2:
Escuela Bauhaus en
Dessau, después de la
restauración.

Fuente:
Imagen reproducida en
[http://www.bauhaus-
dessau.de](http://www.bauhaus-
dessau.de)

en 1989, cuando la revista *Recuperare Edilizia Design Impianti* dedicó un número monográfico al “restauo del moderno”, en el que destacaba un artículo del arquitecto Maurizio Boriani, donde ya se planteaban muy lúcidamente los principales problemas y retos de esta disciplina recién nacida al amparo de la centenaria tutela del patrimonio monumental (Boriani, 1989); este mismo autor años después, en 1997, volvería a ocuparse del asunto en otro interesante trabajo publicado en la revista *Costruire in Laterizio* (Boriani, 1997). A continuación, la década de los noventa vería la realización de sucesivos congresos y seminarios que pusieron de manifiesto el interés y actualidad del tema –Roma, 1992; Milán, 1993; Florencia, 1995; Roma, 1998; Florencia, 1998–, un interés que se ha prolongado hasta la actualidad, como evidencian los seminarios y congresos celebrados en esta primera década del siglo XXI –Venecia, 2000; Stresa, 2004, 2006 y 2007– y los últimos números monográficos a él dedicados por importantes revistas especializadas como *Parámetro* (Carbonara, 2006). Italia ha sido, además, el escenario en el que se han celebrado congresos internacionales sobre la restauración de obras clave del movimiento moderno que habían provocado gran interés y polémica, como la Biblioteca de Viipuri (1927-1935) de Alvar Aalto (Dezzi, 1998; Kravchenko, 1997).

Esta intensa actividad científica en torno a la restauración del moderno, tema nuevo en el ámbito de la disciplina, tradicionalmente orientada a la restauración de la arquitectura histórica o antigua, ha incluido, además de polémicas, la redacción de interesantes documentos públicos como el *Manifiesto per l’architettura moderna e*

contemporánea, lanzado desde el Istituto Nazionale di Architettura (sezione Lombarda, Italia). En este documento se defendía el valor documental e histórico de esta arquitectura como testimonio del mundo contemporáneo, a la vez que se reclamaba para ella la aplicación de los mismos criterios de conservación y restauración que para el resto de arquitectura histórica (Caputo, 1994).

El panorama historiográfico italiano, en este básico recuento de las principales publicaciones sobre el tema, debe completarse con los ciertamente numerosos artículos publicados en diversos medios, siempre revistas especializadas en arquitectura, construcción o restauración, así como los primeros ensayos monográficos sobre la materia. Resulta curioso y reseñable observar que una parte importante de los más importantes estudiosos y teóricos italianos se han interesado vivamente por este argumento, como muestra la dedicación prestada a él en diversos trabajos a lo largo de los diez últimos años (Carbonara, 1992, 1999 y 2006; Dezzi, 1995, 1998; Portoghesi, 1995), y todo ello sin evitar la polémica en los casos que se ha planteado como evidencia el vivo debate suscitado en torno a la restauración de la Colonia Weissenhof en Stuttgart (Alfani et. al., 1992). Por otro lado, ha habido un notable esfuerzo por ofrecer instrumentos operativos al servicio de los investigadores, como es la guía bibliográfica realizada por Fiorini y Conti, donde se recogían todas las referencias bibliográficas publicadas desde 1957 hasta 1992 (Fiorini, 1993), una obra básica para comenzar cualquier investigación sobre el tema, que debería ser completada con su lógica continuación, una segunda parte donde recoger el extenso elenco de textos producidos desde 1992 hasta la actualidad.

En cuanto a las monografías, fue necesario que pasara un poco de tiempo para poder tener una cierta perspectiva y, sobre todo, un repertorio de intervenciones para analizar suficientemente significativo, que permitiera, a partir de la praxis, elaborar una teoría sobre los problemas que plantea la disciplina. Si las primeras restauraciones se iniciaron en Centroeuropa a mediados de los setenta –en 1974 se inició la restauración de la Casa de Rietveld en Utrecht y dos años después, en 1976, se comenzaban las restauraciones de la Bauhaus en Dessau y de la Casa Schau de Adolf Loos en Viena (Sickinger, 2007)–, la primera obra especializada no se publicaría sino veinte años después bajo el sugerente título *Rifare il nuovo*

(Marcosano, 1996), a la que seguirían otras interesantes obras como *Il restauro dell'architettura moderna* (Pirazzoli, 1999), *Progettare il costruito* (Callegari, 2001), *Conservare il transitorio* (Oddo, 2005), hasta el más reciente aporte, *Il restauro dell'architettura contemporanea como tema emergente* (Salvo, 2007), incluido en el excelente volumen de actualización del ejemplar *Trattato di restauro architettonico* dirigido por el arquitecto Giovanni Carbonara, director de la famosa Scuola di Specializzazione di Restauro dei Monumenti de la Universidad de Roma La Sapienza. Un interesante elenco de estudios, en el que se incluye el análisis de casos de dentro y fuera de Italia, de conocimiento obligado para quien quiera iniciarse en el estudio de la materia.

El debate en torno a los criterios de restauración de la arquitectura contemporánea

Desde las primeras publicaciones sobre el tema, el “restauro del moderno” se ha manifestado como un campo complejo, lleno de problemas y matices. Ya Maurizio Boriani reflexionaba sobre ello en uno de los primeros artículos publicados en Italia, analizando en primer lugar el “dramático envejecimiento de la arquitectura racionalista”, tanto en relación con los materiales como con los problemas funcionales que planteaba una arquitectura de vanguardia a menudo concebida para un uso provisional, cuyas instalaciones, décadas después, eran claramente obsoletas y mejorables desde la actual normativa de seguridad, por no mencionar el tema del valor documental e histórico de las superficies arquitectónicas, una piel a menudo sacrificada en restauraciones apresuradas que tenían como objetivo fundamental devolver el edificio a su imagen original (Boriani, 1989). Cuestiones fundamentales que surgían ya a finales de la década de los ochenta, cuando se había adquirido una cierta perspectiva panorámica tras haberse llevado a cabo restauraciones de obras significativas como la casa de Rietveld en Utrecht (1976), la casa Schau de Adolf Loos en Viena (1976-1980), o las intervenciones realizadas en barrios completos como el Werkbund de Viena (1983-1985) o el Weissenhof de Stuttgart (1983-1986).

Si conservar el valor histórico de las superficies o eliminarlo a favor de la recuperación de una imagen congelada de la arquitectura –la



original, en razón de su valor como ícono del siglo xx– ha sido uno de los dilemas fundamentales a los que se han enfrentado los arquitectos actuales (Danzl, 1999-2006), otro reto decisivo ha sido conciliar las exigencias impuestas por la conservación de bienes culturales de valor universal con las comodidades exigidas por los usuarios contemporáneos, algo que se ha presentado casi de manera dramática en las profundas alteraciones experimentadas en las viviendas de vanguardia planteadas por la arquitectura racionalista. El caso del Quartiere Frugès a Pessac –Burdeos, Francia– diseñado por Le Corbusier en 1925, es especialmente significativo al respecto (AA.VV., 2000, pp. 78-79; Ferrari, 2000).

Estos y otros aspectos concretos han acabado por conducir a la consideración de que la arquitectura del siglo xx en general y la racionalista en particular exigían un método específico de restauración al margen de los criterios aceptados para la arquitectura histórica. Así, si en ésta se asume la conveniencia de respetar las muestras del tiempo –pátina– y los cambios producidos en ella, la escasa distancia temporal entre nosotros y la arquitectura contemporánea ha llevado a la generalización de una restauración filológica, porque conocemos cómo era el estado original, aplicando cuando es posible incluso las técnicas y los materiales constructivos originales, es decir, devolviendo el edificio “com’era e dov’era” –“como estaba y donde estaba”, frase empleada a partir de la reconstrucción del Campanile de Venecia en 1912, para aludir a restauraciones que devuelven el edificio a su situación primigenia–. En bastantes casos esta restauración filológica

Figura 3:
Villa en Utrecht,
arquitecto G. Rietveld.

Fuente:
Publicada en 1927 en la revista *Arquitectura*, 98, Madrid: Sociedad Central de Arquitectos.

Figura 4:
Maison Double en
Weissenhof, Stuttgart,
Le Corbusier, estado
original, 1927.

Fuente:
Foundation Le Corbusier,
FLC, L1 (2) 28, copyright
FLC/ADAGP, 2008.



se ha justificado por el carácter emblemático de las obras que, tras la restauración, acaban musealizándose, situación que se ha repetido en particular en edificios de Le Corbusier: la Maison Blanche, la Maison Double de Weissenhoff, la Ville Savoye y la Ville Roche (Hernández, 2007a, p. 109). En dichas intervenciones, la recuperación del estado original del edificio implicó el desmantelamiento de las pequeñas o grandes modificaciones que pudo haber experimentado a lo largo del tiempo y la recuperación de la policromía exterior y del amueblamiento interior, en algunos casos debiendo realizarse réplicas a su vez de los muebles originales. Lo curioso es que a veces esta búsqueda del estado inicial no se ha extendido a toda la obra, sino que se mezcla con otros criterios como la inserción de nuevos usos –por ejemplo, espacios dedicados a función expositiva– usando lenguajes arquitectónicos diferentes que crean una cierta confusión en el espectador (Chiorino, 2006).

Un argumento interesante es el aportado por los arquitectos españoles Juan Francisco Noguera y Fernando Vegas, quienes recuerdan que el valor de novedad, ya formulado por el historiador austriaco Alois Riegl, justificaría este tipo de restauración. El carácter vanguardista de estas obras, verdaderos paradigmas de la arquitectura del movimiento moderno, es incompatible, si seguimos el razonamiento de Riegl, con cualquier tipo de “desgaste, deterioro o ruina”, y en este sentido, la restauración de la arquitectura moderna es “un fenómeno cultural específico de nuestro tiempo, con unas características particulares que lo diferencian en algunos aspectos de la restauración de la arquitectura histórica anterior al siglo xx” (Noguera, 1997, p. 30).

Frente a esta posición se han producido fuertes reacciones, como demuestra la extensa bibliografía sobre el tema (Carbonara, 1992, 1999 y 2006; Dezzi, 1995 y 1996; Poretti, 1997). En particular destaca la apasionada opinión del arquitecto milanés Marco Dezzi Bardeschi, quien calificaba como “adoradores de imágenes” a los restauradores del Weissenhof de Stuttgart, por privilegiar el valor formal de la imagen de esta arquitectura recuperado a través de la repriminación, en detrimento de su valor histórico y documental (Dezzi, 1995, p. 12). Sin embargo, no puede generalizarse un rechazo absoluto a todos los casos de este tipo, ya que en algunos ejemplos la repriminación en realidad es más un desmascaramiento de estructuras conservadas tras múltiples reformas descontextualizadoras del edificio original, como muestra lo sucedido con la Casa Steiner (1910) de Adolf Loos en Viena, recuperada hoy tras la restauración realizada por el arquitecto Burkard Rukschcio en 1994 (Marcosano, 1998).

¿Es esta la única posibilidad de actuación? Lo cierto es que no, como reclama Carla Icardi, puesto que existe la posibilidad de respetar la autenticidad material de la arquitectura del siglo xx, conservando también sus transformaciones y deterioros, para no falsificar su historia (Icardi, 1998), algo que ya había sido planteado por especialistas como Giovanni Carbonara. El profesor Carbonara, que se ha ocupado del tema repetidas veces a lo largo de la última década, frente a los partidarios de separar el “restauro del moderno” de la disciplina general de la conservación de bienes culturales, considera que la restauración de la arquitectura del siglo xx, pese a plantear algunas

dudas metodológicas y de criterio propias de una disciplina nueva –como la arqueología industrial–, no puede separarse de la “unidad metodológica del resto de la disciplina” (Carbonara, 1999, p. 82), e insiste en que el objetivo de cualquier intervención es la transmisión al futuro del objeto –el edificio– heredado, y por tanto ya histórico, en las mejores condiciones posibles de perdurabilidad material, legibilidad histórica y goce estético (Carbonara, 2006, p. 24). Para Giovanni Carbonara, los criterios científicos actualmente admitidos para el resto de la arquitectura histórica deberían regir también la restauración de la arquitectura contemporánea: la reversibilidad, la mínima intervención, la notoriedad visual, la compatibilidad y el respeto a la autenticidad material del edificio. Intervenciones como la restauración del Pirellone, el famoso edificio Pirelli de Milán construido por Gio Ponti entre 1956 y 1960, dañado por un accidente aéreo –un avión chocó contra el piso 26 el 18 de abril de 2002– (Trivella, 2004) o del *piazzale* del Foro Itálico en Roma, dirigida por el arquitecto Claudio Varagnoli (Varagnoli, 1995), ponen de manifiesto cómo tales criterios pueden aplicarse con rigor y calidad, demostrando que no existe una única manera de intervenir en la arquitectura contemporánea, aunque una de las dos tendencias –la filológica– haya sido la más publicitada.

Entre esta actitud de restauración conservativa heredera del pensamiento de Cesare Brandi y la del “represtino filológico”, aparecen tendencias intermedias como la rehabilitación con la introducción de nuevos usos o una restauración próxima a la filología, pero que cuida en extremo la calidad técnica de la construcción, aprovechándose de los nuevos materiales y tecnologías para conservar y legar en mejor estado el edificio por restaurar. Para otros especialistas, la relación entre la conservación del patrimonio y la arquitectura del movimiento moderno acaba siendo “inverosímil”, por no decir “esquizofrénica”, cuando por un lado se utiliza para proteger edificios que no tienen valor, mientras por otro se instiga a la reconstrucción del estilo original (Hoffmann, 2006, p. 122).

Lo cierto es que estamos lejos todavía de considerar que ciertas obras de la arquitectura del siglo xx tienen tan elevado valor cultural como *Las señoritas de Aviñón*, cuadro de Picasso que nadie osaría retocar o repintar, mientras que se asume con cierta naturalidad la posibilidad de

restaurar rehaciendo completamente –cuando no reconstruyendo de nuevo– como si no se hubiera teorizado nada al respecto en los últimos doscientos años. La existencia de tendencias tan contrapuestas respecto a la intervención en la arquitectura del siglo pasado pone en evidencia lo mismo que está sucediendo en el resto de la arquitectura histórica: la existencia de agudas tensiones que muestran la disciplina como un campo de debate lejos de estar pacificado y en el que prevalece la casuística –el caso por caso–.

A la búsqueda del tiempo perdido: la reconstrucción de edificios desaparecidos del Movimiento Moderno en España y Europa

Como acabamos de comentar, un sector importante del mundo de la arquitectura no sólo justifica sino que considera necesaria la repriminación –es decir, una restauración que devuelva el edificio a su forma original– de los ejemplos más significativos de la vanguardia arquitectónica del siglo xx. Pero lo cierto es que, en las últimas décadas, este deseo de recuperar las obras maestras del primer racionalismo ha dado un paso más, puesto que en diversos lugares de Europa estos edificios han cobrado vida de nuevo, han sido literalmente reconstruidos *ex novo*.

Sin duda ha influido en ello el valor de novedad de estas piezas, lo que, añadido a una cierta crisis de valores culturales experimentada en la sociedad posmoderna en la que estas obras y arquitectos aparecen como un reconfortante ejemplo de calidad frente al caos de tendencias contemporáneo –como lo expresan algunos autores–, produce un contexto que explica que el lógico impacto inicial producido por estas obras se haya alargado de tal manera que la reconstrucción se convertía en algo necesario y urgente. La falta de fe en la arquitectura actual, que justificaría en parte el refugio en estas reconstrucciones de la arquitectura del pasado reciente, parece una patología característica de nuestra sociedad, como evidencia la polémica reconstrucción de La Fenice (Hernández, 2007a) cuando, ante la posibilidad de levantar un nuevo teatro frente a la reconstrucción mimética del antiguo –opción finalmente desechada–, muchos profesionales expresaron sus dudas. Así, en 1995, el historiador Bruno Zevi (1995) manifestaba que “no consideraba madura la cultura arquitectónica del

Figura 5:
L'Esprit Nouveau, pabellón original, Exposición de Artes Decorativas, París, estado original, 1925.

Fuente:
Fondation Le Corbusier,
FLC L2 (13) 15, copyright
FLC/ADAGP, 2008.

Figura 6:
L'Esprit Nouveau, estado original al interior.

Fuente:
Fondation Le Corbusier,
FLC L2 (13) 40, copyright
FLC/ADAGP, 2008.



presente” para tal empresa. No es el único caso; la percepción de que la arquitectura londinense de los años 60 y 70 tenía escaso valor, condujo a la reconstrucción de un teatro renacentista, el Globe Theatre de Londres, realizada en la década de los 90 del siglo pasado (Hernández, 2007a), con el siguiente argumento:

Hemos construido tanto desde 1945 que los edificios antiguos son ahora una minoría. Aquello que hemos construido es tan feo, sin orden ni calidad, que la necesidad de aferrarse a cualquier fragmento del mundo pre-moderno se convierte en un imperativo (Crosby, 1989, p. 94).

Es en este ambiente en el que hay que situar las diversas iniciativas surgidas en Italia, Francia y España, que han conducido a la controvertida

recuperación de estas construcciones clave para la primera modernidad del siglo xx.

El Pabellón de L'Esprit Nouveau de Le Corbusier en Bolonia (1979)

L'Esprit Nouveau era el nombre de una revista cultural francesa cofundada por Le Corbusier y editada entre 1920 y 1925, pero también se llamó así el pabellón diseñado por el mismo arquitecto para la Exposición de Artes Decorativas celebrada en París el año de 1925. A pesar de que la invitación de los organizadores a Le Corbusier especificaba que éste debía diseñar la casa para un arquitecto, Le Corbusier presentó una construcción desmontable construida por piezas prefabricadas como respuesta al problema de la vivienda moderna y la ciudad contemporánea. El prototipo, una “machine à habiter”, en palabras del mismo arquitecto, pretendía demostrar que era posible la estandarización y la precisión funcional, la producción de “máquinas habitables”, y de acuerdo con la opinión de Walter Gropius, que estas construcciones industriales formadas a partir de piezas prefabricadas no eran sólo la solución para lograr viviendas económicas y funcionales, sino también una opción estilística, poniendo de manifiesto que “el viejo sueño de una estética de la edad del maquinismo era ya una realidad” (Gresleri, 1979, p. 32), una estética en la que los conceptos de serialidad, modularidad y repetición no eran considerados como algo negativo, sino en sí mismos expresión de un nuevo concepto de belleza.

En el caso de *L'Esprit Nouveau*, el contexto histórico y artístico permite comprender el valor de vanguardia de la obra de Le Corbusier, quien con este pabellón rechazaba la estética decimonónica que dominaba las artes decorativas, proponiendo unas formas más modernas de acuerdo con una nueva etapa y una nueva sociedad, a la vez que buscaba la manera de solucionar de modo racional, económico y funcional, sin perder de vista la belleza entendida según unos nuevos cánones, el problema de la vivienda contemporánea mediante construcciones con módulos prefabricados. Una lección que tiene validez todavía hoy a pesar de que el pabellón, inicialmente concebido como el primero de una serie, quedara en un prototipo aislado.

L'Esprit Nouveau suponía también un hito en el personal proceso de reflexión arquitectónica

en torno al problema de la “unidad de habitación” realizado por Le Corbusier, en colaboración con Pierre Jeanneret, en proyectos anteriores como la Maison Citrohan (1922), la Maison Ribot (1923) o la Maisson N° 14 en Pessac (1924). En este sentido, según Giuliano Gresleri, el pabellón de 1925 constituye una gran novedad al intentar aplicar a la vivienda de bajo coste el lenguaje y la calidad arquitectónica que la vanguardia reservaba para obras de mayor entidad (Gresleri, 1979, p. 30).

En la historiografía artística posterior, L'Esprit Nouveau se convierte en un símbolo de la modernidad y es precisamente este aspecto el que condujo, hacia finales de los años 70 del siglo pasado, a un grupo de arquitectos italianos reunidos en torno a la revista *Parámetro* a proponer la reconstrucción de este prototipo. La iniciativa surgió al cumplirse cincuenta años de la construcción del Pabellón en París, con motivo de la participación de Francia en el Salón Internacional de la Construcción de Bolonia (1977).

Tras un largo estudio previo que incluyó la consulta de fondos y el archivo de la Fundación Le Corbusier, quien concedió el permiso para la realización de una copia que estaría situada a las afueras de Bolonia, dentro del recinto ferial de la ciudad italiana, se llegó a la reconstrucción filológica de la obra *Com'era, ma non dov'era*, instalándose en el edificio la Sociedad Oikos –Centro Studi dell'Abitare– para el estudio y divulgación de la arquitectura contemporánea, institución que tuvo una actividad notable en especial el año 2000, con motivo de la capitalidad europea de la cultura celebrada por Bolonia, habiéndose realizado aquel año varias exposiciones tanto sobre la historia y reconstrucción del propio pabellón como sobre diversos arquitectos contemporáneos –Mario Botta, Oriol Bohigas, Massimiliano Fuksas, Souto de Mora, etc.–. Años después el edificio estuvo cerrado y sufrió una etapa de abandono y degradación que parece haberse solucionado en los últimos tiempos. Sin embargo, es de advertir que no existe conciencia siquiera de su presencia en la ciudad puesto que prácticamente ninguno de sus habitantes sabe que está allí. Así, a la descontextualización temporal y geográfica de la copia, se une el desconocimiento social, factores todos ellos que minusvaloran y deprecian la obra frente al éxito social y turístico de otras reconstrucciones como el Pabellón de Mies en Barcelona.

En cuanto a los aspectos técnicos y los criterios de reconstrucción, un análisis detallado



Figura 7:
Reconstrucción de
L'Esprit Nouveau en
Bolonia, Italia, estado
actual.

de las fuentes que nos relatan el proceso pone de manifiesto cómo de nuevo la reconstrucción filológica no fue tal, sino que se introdujeron numerosas modificaciones respecto a la obra original (AA. VV., 2000; Gresleri, 1979). Uno de los primeros obstáculos fue que los diseños de Le Corbusier eran, según los arquitectos autores de la reconstrucción, “abiertos”, puesto que muchas cuestiones se definieron en la misma obra; además, fue necesario cambiar algunos materiales usados en origen ya que la copia estaba destinada a ser una obra definitiva, no desmontable. Esto llevará a José Oubrière a afirmar que si bien “el principio de construcción del edificio original fue respetado, la traducción no se hizo palabra a palabra”, es decir, que no se trataba de una traducción literal del edificio original (Oubrière, 1980). ¿Cómo justificaban, entonces, los autores estos cambios? De nuevo se recurre a Walter Benjamin redundando en su idea de que “una obra para ser verdaderamente comprendida debe ser poseída, es decir reproducida de algún modo” (Gresleri, 1979, p. 49). Otros argumentos expuestos eran que la copia utilizaba el mismo lenguaje y tenía el mismo significado que el original, aunque sustancialmente su naturaleza fuera diferente; por último, defendían la reproducción con el argumento de que Le Corbusier había diseñado un pabellón cuyo destino era la reproducción; por tanto, “implícitamente”, siempre según los autores, la copia estaría legitimada por el propio arquitecto autor del prototipo original. La dificultad de definir la naturaleza de este objeto llevaba a los responsables de la reconstrucción a definirla como “la imagen especular de un objeto que existió durante tres meses hace 70 años” (Gresleri, 1979, p. 59).

El Pabellón de la URSS para la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París (1986)

La Exposición Internacional de Artes Decorativas de París (1925) ha pasado a la historia de la arquitectura como un evento especialmente significativo en el que se mostraron dos verdaderos íconos del movimiento moderno: L'Esprit Nouveau de Le Corbusier y el Pabellón de la URSS de Melnikov, que escandalizaron por igual a público y crítica del momento (Cohen, 1986). A pesar de

que ambos han alcanzado conjuntamente la situación de mitos, lo que ha justificado su posterior reconstrucción, son sin embargo dos piezas bien diferentes entre sí. Mientras la primera es una propuesta tipológica de unidad de habitación, el Pabellón de Melnikov ha sido considerado como un ejercicio de libertad compositiva dentro del constructivismo ruso, pero no es éste su principal valor sino que estaba cargado además de una serie de complejos valores que se explican en virtud de su contexto histórico.

En primer lugar, el Pabellón de la URSS tenía un profundo sentido político, ya que se presentaba al mundo como el símbolo del nuevo orden político, el estado de obreros y ciudadanos, surgido tras la Revolución Rusa. En segundo lugar, se trataba de la primera aparición en Occidente de la arquitectura de vanguardia rusa, con el consiguiente efecto en los artistas y arquitectos europeos de vanguardia quienes se encontraron con profesionales e intelectuales con los que compartían intereses comunes. Desde el punto de vista estético, Melnikov –como Le Corbusier– rechazaba la estética decorativa que dominaba la exposición a favor de una arquitectura desnuda, produciéndose una histórica ruptura entre el ornato y la estructura arquitectónica a partir de este momento. Otros elementos de interés de esta obra son la atracción por el movimiento –inspirada en el célebre *Monumento a la 3ª Internacional* de Vladimir Tatlin (1919)– que manifiesta la escalera diagonal generadora del Pabellón, la desmaterialización de las formas comunes a otros constructivistas rusos, la transparencia del espacio –el concepto de espacio fluido que vemos en arquitectos contemporáneos y que también estará presente en el Pabellón de Alemania de Mies– y la importancia concedida por Melnikov al valor de la experiencia espacial –el impacto que la arquitectura produce en el espectador–. Todo ello hizo del Pabellón de la URSS el gran escándalo de la Exposición, pero la fortuna crítica posterior lo consagró, junto con L'Esprit Nouveau, como el símbolo de la modernidad del siglo XX, la muestra de la irrupción de una nueva arquitectura, y por tanto de una nueva estética, cambiando decisivamente la imagen que hasta entonces tenía el mundo occidental de la arquitectura y el arte soviéticos.

Concluido el evento, el destino del Pabellón fue similar al del resto de construcciones efímeras que integraron la muestra, si bien su historia se

Figura 8:
Pabellón de la URSS, Melnikov, Exposición de Artes Decorativas, París, 1925. Archivos de la familia Melnikov, Moscú.

Fuente:
Imagen reproducida en *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte* de Anatole COP (Barcelona, Lumen, 1974).



Figura 9:
Pabellón de la URSS, Melnikov, Exposición de Artes Decorativas, París, 1925. Archivos de la familia Melnikov, Moscú.

Fuente:
Imagen reproducida en *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte* de Anatole COP (Barcelona, Lumen, 1974).



prolongó un poco más en el tiempo, ya que fue donado al Partido Comunista Francés, por lo que se desmontó, trasladó y reconstruyó en otro punto de París, desapareciendo definitivamente hacia el final de la guerra.

Tal y como sucedió con el pabellón de Le Corbusier, desde finales de los años 70 del siglo pasado existieron diversas iniciativas orientadas a la reconstrucción de esta pieza clave de la arquitectura del siglo xx –*París-Moscú*, una exposición organizada en 1979 por el Centro Georges Pompidou, o la exposición *De Stijl y la arquitectura en Francia* en 1985–, pero fue el diseño del Parc de la Villette en 1982, un parque urbano de 55 hectáreas en la capital francesa, el que proporcionó la oportunidad para llevarlo a cabo. Dos circunstancias concurrían a ello: el proyecto de Bernard Tschumi –finalmente ganador– incluía una articulación del parque según una retícula de construcciones –denominadas *follie* por Tschumi–, inspiradas en la arquitectura constructivista, que permitía una amplia gama de arquitectura menor o de escala reducida; mientras el proyecto de Chemetoff-Cohen-Althabégoity-Bardsley –premiado en la primera fase– proponía explícitamente la reconstrucción del Pabellón de Melnikov. Por otro lado, existía la sensación de que había que reparar una injusticia: el hecho de que la Exposición de Artes Decorativas de 1925, a diferencia de las precedentes, no hubiera dejado huella alguna en la arquitectura ni en el espacio urbano de París, y ello a pesar de tratarse de un hito fundamental en la cultura artística del siglo xx. Esta fue la razón fundamental que condujo a incluir en el proyecto del parque la reconstrucción de los dos íconos de 1925: los pabellones de Melnikov y Le Corbusier, algo que finalmente no se llevaría a cabo. A pesar de ello, interesa conocer los argumentos y el trabajo previo realizado –de los que significativamente queda como único testimonio un magnífico artículo del historiador francés Jean-Louis Cohen (1986)–, ya que ilustran de manera perfecta acerca de las dificultades que entraña un proyecto de este tipo.

El principal problema al que debía enfrentarse la reconstrucción era, como en casos similares, la falta de documentación, por lo que fue necesario acudir a fuentes y archivos rusos. Las familias de Melnikov y Alexandr Rodcenko –artista responsable del color del pabellón y de su decoración interior– proporcionaron diseños y fotos que aclararon aspectos muy confusos como el aspecto

interior del edificio, si bien algunos otros quedaron sin precisar. Es una incógnita, por ejemplo, si llegó o no a realizarse una escalera que aparece en los diseños ejecutivos de una de las fachadas laterales, y tampoco se conservaron demasiadas imágenes de la disposición de las salas en sus dos plantas.

No menos importantes resultaban los problemas estructurales. El edificio, diseñado en origen como una arquitectura efímera, fácil y rápida de construir y desmontar, debía ahora convertirse en una arquitectura permanente con una nueva función: un centro cívico que daría servicio a uno de los barrios adyacentes al parque. Esto implicaba necesariamente la adecuación de materiales, instalaciones y sistemas de construcción a los nuevos fines y a las imposiciones y limitaciones de las ordenanzas actuales. De nuevo, como en el resto de casos analizados, encontramos que el lema “*com'era e dov'era*” no podía respetarse estrictamente y la réplica, en realidad, acabaría convirtiéndose en una copia mejorada, transformada por tanto, respecto al original. No obstante, en el proyecto se preservaban con fidelidad la estructura, las formas, los colores y el espacio originales, llegando incluso a plantearse la reconstrucción de elementos del mobiliario –estanterías, bancos y lámparas de Rodcenko– de los que se tenía constancia gráfica y documental.

Según Jean-Louis Cohen, además de reparar un agravio histórico, la reconstrucción del Pabellón ruso diseñado por Melnikov habría favorecido el diálogo directo entre el presente y el pasado, entre la arquitectura contemporánea de Tschumi, que planteaba un modelo diferente de parque, subrayando el aspecto artificial frente



Figura 10:
Pabellón alemán de Mies van der Rohe, Barcelona, estado original, 1929.
Fuente:
Álbum oficial de la exposición internacional (Barcelona, 1929). Colección particular.



Figura 11:
Palacio Nacional de la
Exposición Internacional
de Barcelona –actual
Museo Nacional de Arte
de Cataluña, MNAC–,
estado original, 1929.

Fuente:
Álbum de la exposición
internacional (Barcelona,
1929). Colección
particular.

Figura 12:
Reconstrucción del
Pabellón alemán de Mies
van der Rohe, Barcelona,
estado actual al interior.



al natural a través de las *folie* y sus fuentes –el constructivismo ruso–.

El Pabellón de Alemania para la Exposición Internacional de Barcelona (1985)

España acoge en la actualidad dos de los ejemplos más singulares de la tendencia que venimos analizando. Se trata del Pabellón de la Exposición Universal de 1929, obra del famoso arquitecto Mies van der Rohe, reconstruido bajo la dirección de Cristian Cirici, Fernando Ramos e Ignasi de Solá-Morales entre 1983 y 1986, y el Pabellón de la Exposición de París de 1937, obra de José Luis Sert y Luis Lacasa, reconstruido en 1992 por iniciativa del Instituto Municipal de Promoción Urbanística de Barcelona, bajo la dirección de los arquitectos Miguel Espinet y Antoni Ubach, con Juan Miguel Hernández León. Como venimos comentando, en ambos casos se trata de reconstrucciones realizadas por el valor icónico

de estos edificios para la arquitectura del movimiento moderno, aunque algunos críticos no dudan en calificarlas de falsas maquetas porque, de acuerdo con la opinión expresada por el eminente restaurador belga Paul Philippot (2002), carecen de la autenticidad definida como el acto creativo y, por tanto, histórico que da lugar a la obra de arte y que no puede reproducirse.

En el primer caso, la recuperación del Pabellón de Mies se realiza en el mismo sitio en el que estuvo emplazado el original, en el entorno del actual Museo Nacional de Arte de Catalunya, MNAC, originalmente uno de los palacios de la Exposición, dentro de una operación de revitalización de la zona, ya que también el MNAC fue restaurado y reorganizadas sus colecciones en la década de los ochenta del siglo xx bajo la dirección de la arquitecta italiana Gae Aulenti –a quien también se debe la transformación de la estación de ferrocarril Quay D’Orsay de París en museo–. Pocos años después, con motivo de las Olimpiadas celebradas en Barcelona en 1992, en esta zona se situaron algunas de las más llamativas e importantes instalaciones deportivas, como es el Palacio de Deportes diseñado por el arquitecto japonés Arata Isozaki o la torre de comunicaciones de Santiago Calatrava. Cerrando el capítulo de recientes intervenciones en el entorno del Pabellón, hace unos años –en mayo de 2003– se inauguró CaixaFórum Barcelona, un centro cultural instalado en la antigua Fábrica Casarramona, cuyo acceso ha sido diseñado también por Isozaki (Hernández, 2004/2006) .

La reconstrucción de este pequeño y delicado pabellón –quizás el edificio más importante de la arquitectura del siglo xx en opinión de Peter Behrens– con los mismos materiales y dimensiones con que estuvo realizado, ha devuelto a la ciudad una obra de quien fuera uno de los arquitectos más destacados del movimiento moderno, el alemán Mies van der Rohe. Además de la trascendencia que tuvo para la arquitectura internacional, este pabellón constituyó un auténtico hito para la cultura catalana de 1929, dominada entonces por los eclecticismos y los epígonos del modernismo. Para Daniel Giralt Miracle, el Pabellón Alemán

... ha sido recordado como una pieza innovadora en el diseño y en la incorporación de nuevas ideas y nuevos materiales. Aquella primera voz del Funcionalismo, que defendía la elegancia desnuda y racional y se planteaba

cuestiones como la desmaterialización del muro y una nueva concepción del espacio, aunque consiguió una mínima audiencia, supuso una auténtica revolución en los ámbitos estrictamente profesionales afines al Cubismo y al Constructivismo (Giralt, 1992, p. 79).

En la actualidad es sede del docomomo Ibérico y curiosamente, por su valor simbólico como emblema de la modernidad, es utilizado con mucha frecuencia como escenario de numerosos anuncios publicitarios, lo que por cierto produce una cierta melancolía, a la vez que resulta revelador de la potencia que tiene esta obra como símbolo de la modernidad del siglo xx en el imaginario colectivo. No es de extrañar, por tanto, que fuera precisamente el valor simbólico de la obra, considerada casi un fetiche del movimiento moderno –Oriol Bohigas (1954) habla de “la alucinante poesía de la obra maestra de la arquitectura purista” (p. 57)–, el que asociado con la voluntad de Barcelona de presentarse en España y Europa como la capital del diseño moderno, impulsó su reconstrucción. Así lo reconocía Ignasi de Solà-Morales (1986), quien lo calificaba de ícono, a la vez que defendía la reconstrucción no como una copia sino como una “reinterpretación” de un edificio (p. 76) que –en opinión de algunos arquitectos, entre ellos los responsables de la reconstrucción– no era una construcción provisional (Cirici, De Solà-Morales y Ramos, 1986). Subyacía aquí el deseo de los arquitectos del presente de apropiarse, hacer suya y reinventar la arquitectura del pasado, un modo de apropiación un tanto discutible si lo consideramos desde nuestra perspectiva como historiadores del arte, que nos induce a tener en cuenta la irreversibilidad del tiempo pasado, a pesar de la indudable atracción que producen las hermosas formas arquitectónicas de esta copia.

Otros casos interesantes: el Pabellón de la República en la Exposición de París de 1937 (1992)

El impacto provocado por la reconstrucción del Pabellón de Mies tuvo un rápido efecto, puesto que a los pocos años –en 1992– se levantaba en Barcelona una nueva copia; en este caso se trataba del Pabellón de la República en la Exposición de París de 1937, una compleja obra de gran valor arquitectónico en el contexto del racionalismo español y de fuerte carga simbólica debido



a todos los episodios históricos posteriores: la derrota de la II República y el triunfo del levantamiento del General Franco, responsable de la instauración de una dictadura que duraría 40 años (Alix, 1987; Martín, 1983).

Diseñado por los arquitectos Luis Lacasa y José Luis Sert –cuyos herederos han promovido la reconstrucción del edificio–, el Pabellón, además de ser “una gran contribución a la arquitectura racionalista, a la técnica expositiva y al arte contemporáneo” –según los expertos– por su claridad y sencillez dentro del código de este estilo (Muñoz, 1992), representaba las ansias de modernidad de un pueblo atrasado y dividido por la contienda bélica.

Una pieza capital en el conjunto de la obra arquitectónica de Josep Lluís Sert, que reúne todo el impulso renovador del GATCPAC y concentra toda la fuerza de un manifiesto contra el fascismo. (...) un pabellón pequeño,

Figura 13:
Pabellón de la República para la Exposición de París de 1937, vista exterior.

Fuente:
Foto Kollar, París, publicada en 2007 por María Rosón en la revista *Goya*, 319-320, Madrid.

Figura 14:
Pabellón de la República para la Exposición de París de 1937, fotomural dedicado a la salvaguarda y protección del patrimonio artístico y cultural.

Fuente:
Foto Kollar, París, publicada por María Rosón en 2007 en la revista *Goya*, 319-320, Madrid.



Figura 15:
 Pabellón de la República
 para la Exposición
 de París de 1937,
 reconstruido en
 Barcelona, estado actual.
 Autor:
 Martha Ortiz.



situado ante la gran explanada del Trocadero, que supuso un impacto revolucionario, tanto por la calidad del edificio como por la fuerza del discurso que su contenido defendía (Giralt, 1992, p. 111).

El esfuerzo de la República por tener una representación digna en París a pesar de la guerra, poniendo de manifiesto que ésta se consideraba un accidente a superar, se tradujo en la participación de numerosos artistas que hicieron de esta arquitectura efímera “una Gesamtkunstwerk, una obra de arte total en la que arquitectura, escultura, pintura y fotomontaje configuraban un recorrido lleno de movimiento por la realidad de una España desgarrada y esperanzada” (Muñoz, 1992, p. 43). Junto con la escultura de Alberto *El español tiene un camino que conduce a una estrella* – hoy reproducida en el exterior del Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid –, el Pabellón mostraba la *Fuente de mercurio* de Alexander Calder, la *Montserrat* de Julio González, *El payés catalán* y *la revolución* de Joan Miró, la *Cabeza de Mujer* y el *Guernica* de Picasso. Una consciente operación de imagen en la que resultaron fundamentales los fascinantes carteles y fotomontajes del diseñador valenciano José Renau, coordinador artístico de la muestra gráfica, como tan magníficamente han estudiado los historiadores Miguel Cabañas (2007) y María Rosón (2007).

Como en el caso del Pabellón alemán, la reconstrucción de este edificio se realizó con absoluto respeto a los materiales y métodos constructivos originales, algunos en desuso, para conseguir una réplica exacta; asimismo, se intentó recuperar la misma disposición del terreno e idéntica orientación del edificio original. Sin embargo, el hecho de que la obra se encuentre fuera de su contexto geográfico a diferencia del Pabellón de Mies – puesto que el Pabellón de la República se encontraba originalmente en París –, no hace sino evidenciar algunos de los problemas antes planteados respecto a este tipo de proyectos. Recogiendo las ideas expresadas por el arquitecto Alfonso Muñoz, “En esta época de la reproductibilidad de la obra de arte, parece que le ha llegado el turno a la arquitectura” (1992, p.45), lo que sucede es que esta copia – para ciertos críticos y arquitectos – ya no tiene el aura de la obra original; de ahí que Muñoz califique este edificio como “un contenedor sin alma, una maqueta a escala 1:1” (1992, p. 45). La pregunta que podemos hacernos, como implícitamente sugiere este arquitecto, es si tiene sentido una operación de este tipo cuando el edificio reconstruido es una hermosa pieza de arquitectura contemporánea que ha perdido quizás lo más valioso: su valor simbólico y cultural, puesto que ni está en el lugar que estuvo ni contiene las obras que le daban sentido, por no mencionar que tampoco se

conserva el resto de pabellones de la Exposición Internacional con los que se debería relacionar y medir su calidad artística –algo que también se ha perdido en parte en el caso del Pabellón alemán de Mies–.

Pese a las críticas, un sector de la opinión pública aprueba decididamente estas iniciativas porque con ellas la Barcelona postolímpica cuenta

no sólo con toda una colección de ejemplos de arquitectura actual, sino también con dos obras míticas del periodo heroico del Movimiento Moderno, una a escala internacional (el pabellón de Mies) y otra a escala nacional (nuestro revivido estandarte republicano) (Sainz, 1991, p 51).

Como vemos, la fetichización de la arquitectura de la primera modernidad continúa todavía hoy en nuestro país, sin que podamos intuir qué otros edificios serán resucitados en los próximos tiempos.

Un ejemplo más refuerza nuestra opinión: la reconstrucción de la Gasolinera de Porto Pi en Madrid, una obra emblemática del comienzo de la arquitectura moderna en España (Díeguez, 1997). Construida por el arquitecto Casto Fernández Shaw en 1927, esta gasolinera es uno de los escasos ejemplos españoles de racionalismo de raíz expresionista-futurista. El edificio había llegado en buen estado hasta 1977, cuando se destruyó en parte –demolición de la marquesina y de la torre del edificio–, reconstruyéndose en 1996 bajo la dirección del arquitecto Carlos Lorén Butragueño, por acuerdo entre la administración y los propietarios que querían construir otros edificios en la zona. La reconstrucción se hizo “com’era y dov’era”, de acuerdo con esta moda internacional que parece haberse extendido por toda Europa.

La réplica de Porto Pi se suma así al catálogo de facsímiles de ilustres edificios modernos del que forman parte el Pabellón de BNA de Mies Van der Rohe, el Café Unie de J.J.P. Oud, el Pabellón del L’Esprit Nouveau de Le Corbusier y el Pabellón de la República de 1937, de Sert y Lacasa (s. a., 1996).

La imposibilidad del clon arquitectónico...

Al final, la duda que nos queda es para qué sirven estas reconstrucciones. A juzgar por la historia



Figura 16: Gasolinera Porto Pi en Madrid, arquitecto Casto Fernández Shaw, estado original.

Fuente: Imagen publicada en la revista *Arquitectura*, 100 (agosto, 1927). Madrid: Sociedad Central de Arquitectos.

reciente de estas copias, podríamos avanzar que acaban sirviendo para varios fines: en primer lugar, como parte de una floreciente industria cultural en la que despunta un turismo muy especializado –arquitectos, historiadores y amantes del arte en general– que se mueve alrededor del mundo en busca de los fetiches del arte antiguo y contemporáneo (Di Marco, 2004), en una versión reciclada del clásico *grand-tour* de los siglos XVIII y XIX. En segundo lugar, como imagen usada en los medios por la fuerza icónica de estas obras, ya que si lo analizamos desde un punto de vista publicitario la arquitectura racionalista es considerada un símbolo de la modernidad, pero una modernidad ya con el toque de seguridad que da algo convertido en clásico y, por tanto, perfectamente aplicable –consumible y con estilo– sobre todo al diseño urbano y de mobiliario, tal y como revelan los numerosos anuncios realizados en el

Figura 17: Reconstrucción de la Gasolinera Porto Pi en Madrid, estado actual.

Autor: Sergio Sebastián Franco.





Figura 18:
Café De Unie, estado original del edificio en 1924, reconstruido en 1985 en Rotterdam, Holanda.

Fuente:
Foto de época reproducida en la revista *Bouwkundig weekblad*, XLVI (31) (1925).

Pabellón de Mies de Barcelona. En tercer y último lugar, estas reconstrucciones –al margen de su uso inicial– se han destinado a usos culturales como sede de fundaciones, generalmente relacionadas con el mundo de la arquitectura, que tienen como objetivo difundir un mayor conocimiento y sensibilidad hacia la propia arquitectura, de tal manera que acaban convirtiéndose en una especie de monumentos de sí mismos. No obstante, la falta de conexión entre la copia y el territorio donde se inserta, ya que se trata de obras trasplantadas de su lugar de origen o que han perdido las referencias que las explicaban –tal es el caso de estos pabellones efímeros que, convertidos en permanentes, aparecen hoy aislados del contexto físico en el que se levantaron–, se convierte en un obstáculo insalvable ya que este conocimiento no se llega a producir al no existir una relación histórica real entre la arquitectura y el emplazamiento, el lugar donde se encuentra, y,

en consecuencia, los ciudadanos que lo habitan no la sienten como suya, sino como un artefacto extraño del que no saben muy bien ni época ni autor. Esta situación puede acabar conduciendo al abandono y a la paradójica necesidad de restaurar la reconstrucción como acaba de suceder en Bolonia.

Otra cuestión pendiente, que tan sólo ha sido apuntada en algún momento, es que la reproducción se autodescalifica desde el mismo momento en que atenta contra la naturaleza conscientemente efímera de estas obras –y ello a pesar de constatar que resulta difícil, sobre todo en algunos casos, escapar a la belleza y la capacidad de sugestión que nos producen estas réplicas–, puesto que los cuatro pabellones hasta ahora comentados fueron construidos en el contexto de exposiciones temporales, es decir, que su vida desde el momento de su concepción estaba temporalmente limitada; sin embargo, el reconocimiento posterior obtenido por la crítica y la historia los ha dotado de un impacto cultural mucho mayor de lo que cabría esperar en unos edificios de este tipo. Y esta reproducción que se defiende con el argumento de la existencia de documentos –planos, fotos y diseños originales– que permiten la fidelidad al modelo reproducido, se realiza por supuesto sin el control ni el permiso de los autores de dichas obras, quienes las diseñaron como obras provisionales, y, como hemos visto, con numerosas alteraciones respecto a la obra original debidas a la rígida normativa actual en materia de construcción. Un símil en el campo de otra práctica artística, la escultura, sería el vaciado en bronce de modelos sin el control del autor, algo que sabemos ha sucedido ya en la historia del arte, causando serios problemas desde el punto de vista de autenticación de la pieza. ¿Cómo juzgar estética y críticamente entonces estas obras? Yendo más allá, ¿podríamos decir que existe una diferencia cualitativa entre estas réplicas y otras con intereses claramente comerciales pero formal y técnicamente similares a las primeras como, por ejemplo, el Hotel Venetian de Las Vegas donde se reproducen canales y palacios de Venecia? ¿Deberíamos, entonces, diferenciar entre réplicas cultas –aceptables– y réplicas populares –denostables–?

Más allá de las cuestiones hasta ahora planteadas, ¿la vuelta a la historia que manifiestan estas reconstrucciones revelaría, por tanto, la incapacidad creativa de la arquitectura actual? ¿O

debería comprenderse mejor como la respuesta de un gusto fetichista por ciertos íconos del siglo xx? En cualquier caso, es en este contexto donde hay que comprender la sorprendente subversión que ha sufrido la teoría de la negación del aura de la obra de arte como efecto de su reproducción, expuesta por Walter Benjamin (1936/2004). Pues bien, si según el filósofo alemán la copia anulaba el carácter original de la obra –lo que Benjamin denomina aura–, la reconstrucción de ciertas obras arquitectónicas en la actualidad ha conseguido justo lo contrario: reforzarla, puesto que ha hecho que ciertas obras que se conservaban sólo en la memoria colectiva a través de documentos gráficos, se materializaran trascendiendo el valor documental e histórico para convertirse en mitos de un pasado que se evoca para ocultar o cubrir las desilusiones que provoca el presente. Este proceso se realiza de acuerdo con una visión extremadamente simplista y heroica de la historia de la arquitectura del siglo xx, que estaría integrada por una serie de personajes míticos –Le Corbusier y Mies van der Rohe–, los “arquitectos estrella”, los “maestros inalcanzables”, en detrimento de la comprensión de procesos y situaciones más ricas y complejas, como bien advierte el arquitecto italiano Eugenio Vassallo (1985): “Una historia hecha de gestas a emular más que de acontecimientos a comprender” (p. 172). De este modo, la arquitectura del siglo xx queda reducida a unas pocas obras y a unas pocas figuras, eliminándose la dificultad –y el beneficio intelectual– de abordar el estudio de una centuria contradictoria, extraordinariamente rica y diversa. Más aun, podríamos establecer un paralelismo entre la copia arquitectónica y la cita literaria, ya que la primera como la segunda podrían ser tomadas como “la parte por el todo”, reduciendo la producción de un artista, escritor o arquitecto, a un poema, al fragmento de un texto o a un edificio singular, una obra extraordinaria que le hace pasar a la posteridad y pervivir en la memoria colectiva, olvidándose del resto de su obra. Un buen ejemplo de ello es la asociación entre el concepto de modernidad arquitectónica, la figura de Mies van der Rohe y el Pabellón de Barcelona de 1929, calificado por la crítica como “la más famosa y paradigmática obra maestra del movimiento moderno” (Koenig, 1987).

Un hecho fundamental ha justificado esta serie de operaciones: las cinco joyas –según la



Figura 19:
Laboratorios Jorba,
Madrid, arquitecto
Miguel Fisac, estado
original.

Fuente:
Cuadernos de
Arquitectura, 73 (anuario
1969).

crítica– del movimiento moderno son obras desaparecidas. Se trata de L'Esprit Nouveau de Le Corbusier (París, 1925), el Pabellón de la URSS de Melnikov (París, 1925), el Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe (Barcelona, 1929), la “casa teórica” del mismo arquitecto (Berlín, 1931) y, finalmente, el Pabellón de Finlandia de Alvar Aalto (Nueva York, 1939). Sorprendentemente, de ellas, dos –L'Esprit Nouveau y el Pabellón alemán– han sido recuperadas en los últimos veinte años, sin contar el malogrado proyecto de reconstruir el Pabellón soviético. Obras consideradas “verdaderos y propios teoremas demostrativos del movimiento moderno a través de las cuales se han formado



Figura 20:
Laboratorios Jorba,
Madrid, demolición en
1999.

Autor:
Manuel Escalera, archivo
del periódico El País,
Madrid.

generaciones enteras de arquitectos” (Koenig, 1986), lo que justificaría cualquier intento de recuperación de ellas. Estas iniciativas, curiosamente, también se justifican con argumentos expuestos en su momento por Walter Benjamin, que consideraba la copia como un medio de apropiación del objeto (Benjamin, 2000, p. 100). En este mismo sentido, algunos arquitectos actuales han reivindicado el derecho a la réplica como medio legítimo de apropiación de la arquitectura histórica: para el arquitecto catalán Ignasi Solà-Morales, “la cultura del pasado ha de estar al servicio del presente” (s.a., 1999, p. 94).

Otros argumentos en defensa de los facsímiles arquitectónicos se han apoyado en una nueva lectura del concepto de autenticidad. Así, mientras Walter Benjamin consideraba que la autenticidad no era susceptible de repetición (Benjamin, 2000, p. 96), el arquitecto catalán Antoni González, Director del Servicio de Patrimonio de la Diputación de Barcelona y, como tal, responsable de muchas de las restauraciones realizadas desde esta institución, defiende un sentido de la autenticidad arquitectónica que justifica y exige la reconstrucción de partes o edificios desaparecidos. Para González, y como él para muchos otros arquitectos, el concepto de autenticidad en arquitectura debe concebirse en relación con el mantenimiento de las formas, los espacios, los materiales –sin que necesariamente sean los originales–, las texturas y los sistemas constructivos que caracterizan una obra arquitectónica. En razón de este concepto, la arquitectura histórica podría ser reinterpretada desde la actualidad eliminando añadidos considerados como “excrecencias históricas” o completando las partes faltantes; de esta manera, resulta obvio que para este grupo de profesionales la reconstrucción está más que justificada. El mismo Antoni González se expresaba en este sentido respecto al Pabellón de Mies:

... Y qué decir del Pabellón de Alemania de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, derruido en 1930 y reconstruido entre 1981-1986. Si su ubicación y materialidad actual responden con fidelidad al proyecto de Mies van der Rohe y la fábrica recuperada ha heredado la significación cultural que tuvo la primitiva, ¿quién va a dudar de su autenticidad? (González, 1996, p. 19).

Una opinión que consagraba el proceso de suplantación del original por parte de la copia.

Por el contrario, son muchos los historiadores, críticos y arquitectos que rechazan las copias arquitectónicas por considerar irreversible la historia e imposible la recuperación material exacta de los monumentos y de su “aura”, un término que algunos conciben como esa estrecha relación de la obra con el contexto cultural que le dio origen y sentido (Brandi, 1994). Frente a la autenticidad arquitectónica esgrimida por González, otros arquitectos como Giovanni Carbonara (1994) o el famoso arquitecto y crítico Renato de Fusco (1994), presentan la autenticidad histórica entendida como la suma de autenticidad y de historias de la obra: la obra en su momento original, la estratificación histórica –el proceso que ha vivido y por el cual llega hasta nosotros– y la historicidad actual –nuestro gusto y nuestros conocimientos que condicionan una particular mirada sobre ella–. De acuerdo con estas ideas, una copia, para estos autores inaceptable en cuanto que imposible es rescribir la historia, empobrecería la obra, falseando la complejidad y verdad histórica de ella.

Significativamente, al analizar la reciente historia de las réplicas de la ya mítica –y mitificada– arquitectura de la primera modernidad, se advierten ciertas contradicciones que reforzarían el rechazo hacia ellas. En primer lugar, está la constatación de la simplificación y empobrecimiento de los valores de estas obras; por ejemplo, L'Esprit Nouveau, el prototipo de vivienda moderna estandarizada presentado por Le Corbusier en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, queda reducido en manos de sus reconstrutores a los valores formales de la arquitectura racionalista –simplicidad geométrica, potencia y fuerza de sus volúmenes y desnudez ornamental–, cuando la lectura de esta efímera pieza es mucho más rica y múltiple desde el punto de vista constructivo, material, espacial, urbanístico y social. En cuanto a la fidelidad respecto al original, los procesos de reconstrucción ponen en evidencia su imposibilidad, puesto que se trata de obras que estaban destinadas en su mayor parte a ser construcciones temporales, realizadas con algunos materiales hoy en desuso, de las que carecemos de suficientes documentos y testimonios que permitan esa “clonación”, esa exactitud en la reconstrucción. Estas circunstancias han conducido a introducir numerosas modificaciones en las copias. Debe tenerse también en cuenta que la normativa actual en materia de construcción y

la necesidad de introducir instalaciones que satisfagan nuevas funciones –el Pabellón de Mies en Barcelona es la sede del docomomo Ibérico, L'Esprit Nouveau acoge la Fundación Oikos y la reconstrucción del Pabellón de Melnikov estaba concebida como un centro cívico de barrio–, han llevado necesariamente a alteraciones del proyecto. Por último, no menos importante ha sido la necesidad de escoger entre la fidelidad a los planos o al edificio realizado.

Al respecto, resulta especialmente ilustrativo el caso del Pabellón de Mies en Barcelona, puesto que del mismo no quedaba excesiva documentación, poco más de unas hermosas fotos en blanco y negro tomadas durante la Exposición Internacional –en algunas de ellas se observa al monarca español Alfonso XIII visitando el edificio– y unos sencillos diseños –nunca unos diseños ejecutivos– del arquitecto alemán realizados años después de la construcción. Como revela el arquitecto Giovanni Klaus Koenig, estos documentos no eran suficientes y para la reconstrucción hubo de consultarse al arquitecto director de las obras, S. Ruegenberg, quien puso de manifiesto las diferencias entre el proyecto original y la obra finalmente ejecutada (Koenig, 1987, p. 584). Entre otras disimilitudes, resulta que los pilares no eran de acero cromado como parecía en las fotos, los muros no estaban contruidos por lastras de mármol de 10 cm de espesor y el techo plano de cemento armado apoyado en exclusiva sobre los pilares de acero ni era plano ni de cemento y se apoyaba también en los muros. Es decir, todo aquello por lo cual el Pabellón de Mies había sido exaltado en la crítica posterior como el conjunto de rasgos que caracterizaba a la arquitectura del movimiento moderno era, en realidad, un falso, una apariencia.

Según el mismo Koenig, Mies van der Rohe se habría despreocupado de la construcción, al fin y al cabo de efímera vida y destinada a desaparecer, dirigiendo en especial su atención a controlar las fotografías que de él se tomaran puesto que serían éstas el único documento que quedaría de ella (Koenig, 1986, p. 32). Es significativo que tras la extraordinaria fortuna crítica posterior de esta obra, probablemente insospechada para su autor, basada más en las imágenes que circularon que en el conocimiento directo de él, Mies no hubiera querido contradecir a los críticos que ponían el Pabellón alemán a la altura mítica del Partenón. Por tanto, ¿a qué criterios debía

atenerse la reconstrucción en 1986?, ¿se debía reconstruir el Pabellón como había sido realmente? La decisión de los arquitectos responsables del proyecto fue, sin embargo, reconstruirlo de acuerdo con los diseños posteriores de Mies, dando lugar a un edificio que materialmente no había existido. Las reconstrucciones de L'Esprit Nouveau y el proyecto de reconstrucción del Pabellón de la URSS de Melnikov plantean similares discrepancias entre la obra original efímera y la copia actual permanente.

Las objeciones de Koenig no han sido las únicas. Ya en 1989, Maurizio Boriani (1989) mostraba su perplejidad ante “la frenética actividad reconstructiva” desarrollada en torno a la arquitectura del movimiento moderno (p. 583), citando los mencionados casos, además del Café de Unie en Rotterdam. Atribuía Boriani estas reconstrucciones a la incapacidad creativa de la arquitectura contemporánea, así como a la presión del creciente turismo cultural especializado. Otros estudios han profundizado en esta misma línea argumental, buscando las razones de la proliferación de este tipo de fenómenos que van más allá de la estricta conservación del patrimonio cultural (Hernández, 2007a), llegando incluso a formularse el concepto del “culto a la arquitectura racionalista” como una especie de religión secularizada contemporánea en la que los edificios restaurados ejercerían el rol de santuarios; el culto a la Bauhaus sería, en este sentido, un perfecto ejemplo de lo expresado (Hoffmann, 2006).

Epílogo

Como hemos visto, las tres últimas décadas han contemplado la proliferación de “clones” –el uso de esta palabra es nuestro– (Hernández, 2007a) de valiosos edificios del movimiento moderno en España y Europa, lo que nos conduce a pensar que no se trata de algo fragmentario ni episódico, sino que constituye una verdadera tendencia ligada al impacto cultural y emocional que esta arquitectura ha producido en nuestra época.

Paradojas de la sociedad contemporánea: bajo la fascinación de los arquitectos mitos del siglo XX se reconstruyen obras desaparecidas y se levantan otras que nunca llegaron a realizarse en vida de sus autores, como la iglesia de San Pedro en Firminy, Francia, de Le Corbusier, pero al mismo tiempo nos manifestamos incapaces

para conservar la arquitectura original heredada de aquellos tiempos, como muestra la lamentable demolición del fascinante edificio de Laboratorios Jorba de Madrid, obra de 1965 del arquitecto Miguel Fisac, derribado salvajemente en 1999 con la aquiescencia de las autoridades madrileñas (Hernández, 2007a, p. 119).

En todo el mundo son muchas las voces que alertan sobre la situación de peligro real de desaparición que afecta a singulares testimonios y a conjuntos completos de la arquitectura del siglo pasado. Muestra de ello son las repetidas denuncias de organismos internacionales, por ejemplo, Save Europe's Heritage, que junto con Moscow Architecture Preservation Society, MAPS, han llevado a cabo continuas campañas de sensibilización hacia la desaparición de obras clave de la arquitectura moscovita de vanguardia (Cecil, 2007, p. 12; Hernández, 2007a), o la llamada de atención realizada hace cinco años por expertos italianos del mundo de la arquitectura exigiendo a las autoridades nacionales y locales la conservación de las obras del arquitecto Adalberto Libera en Roma (s. a., 2003). En el caso español, hacemos nuestras las palabras del arquitecto Antón Capitel, experto conocedor del período:

No resulta ninguna novedad afirmar la condición patrimonial de toda esta arquitectura, como tampoco lo es el denunciar que se encuentre cada vez más deteriorada, sometida a reformas indignas y abandonada. Muchos de los edificios citados están protegidos, pero ello no parece evitar su degradación y su destrucción (Capitel, 2007, p. 33).

Es necesario, por tanto, un esfuerzo todavía mayor que consiga, más allá del reconocimiento historiográfico que merece la indudable calidad de esta arquitectura, su efectiva protección para poder legarlo al futuro de la mejor manera posible, como una de las contribuciones más significativas del controvertido, convulso y a la vez fascinante siglo xx.

Referencias

- AA.VV. (1980). "Héritages anciens et modernes: l'héritage moderne". *Techniques & Architecture*, 331.
- AA.VV. (1984). "La conservazione del moderno". *Domus*, 649, 2-13.
- AA.VV. (1994). "Twentieth-century architectural heritage: strategies for conservation and

promotion". *Proceedings of the colloquy organized by the Council of Europe with the Austrian Ministry of Science and Research and the Bundesdenkmalamt, Vienna (Austria), 11-13 December 1989*, Strasbourg: Council of Europe.

- AA.VV. (1992). *Second International DOCOMOMO Conference, Dessau, september 16-19, 1992. Conference proceedings*. Dessau, Alemania: DOCOMOMO International.
- AA.VV. (1996). *Arquitectura del movimiento moderno, 1925-1965. Registro DOCOMOMO Ibérico*. Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico, Actar.
- AA.VV. (1999). *La arquitectura moderna en Andalucía: un patrimonio a conservar. La experiencia DOCOMOMO*. Granada: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.
- AA.VV. (2000). *Les monuments et leur abords, entre conservation et développement, L'exemple des villes de Bourdeaux, Louxembourg, Mons et Valladolid*. Bruxelles: Programme Culture 2000 de l'Union Européenne.
- AA.VV. (2000). *Il Padiglione dell'Esprit Nouveau e il suo doppio. Cronaca di una ricostruzione*. Firenze: Alinea Editrice.
- AA.VV. (2003). *Identification and Documentation of Modern Heritage. World Heritage Papers, 5*, París: UNESCO.
- AA.VV. (2005). *La arquitectura de la industria, 1925-1965. Registro DOCOMOMO Ibérico*. Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico, Actar.
- Alix, J. (1987). *Pabellón español en la exposición internacional de París 1937*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura.
- Alfani, A., Carbonara, G., Pinci, F. y Severati, C. (Eds.) (1992). *Costruire e abitare. Gli edifici e gli arredi per la Weissenhofsiedlung di Stoccarda*. Roma: Edizioni Kappa.
- Benjamin, W. (1936/2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos.
- Bohigas, O. (1954). "La obra barcelonesa de Mies van der Rohe". *Destino*, 896, Barcelona, 9 octubre 1954, 27-28; recogido en (1987). *El Pavelló Alemany de Barcelona de Mies Van der Rohe 1929-1986*. Barcelona: Fundació Pública del Pavelló Alemany de Barcelona de Mies Van der Rohe y Ajuntament de Barcelona.
- Boriani, M. (1989). "Restauro e 'moderno'. Conservazione, ripristino, copia". *Recuperare Edilizia Design Impianti*, 43, 580-587.

- Boriani, M. (1997). "Restaurare il 'moderno'? Difficoltà tecniche e teoriche di un tema di attualità". *Costruire in laterizio*, 60, 392-401.
- Brandi, C. (1994). "L'archeologia e il rudere: L'ipotesi di ricostruzione del tempio di Giove a Selinunte". *Il restauro Teoria e Pratica. A cura di Michele Cordaro*. Roma: Editori Riuniti, 178-179.
- Cabañas Bravo, M. (2007). "Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí". En Brihuega S.J., (Ed.). *Josep Renau (1907-1982) Compromís i cultura* (pp. 141-167). Valencia: Universitat de Valencia.
- Callegari, G. y Montanari, G. (Eds.) (2001). *Progettare il costruito. Cultura e tecnica per il recupero del patrimonio architettonico del xx secolo, con scritti di Anna Maria Zoragno Triscioglio. Ricerche di Tecnologia dell'architettura*. Milano: FrancoAngeli.
- Carbonara, G. (1992). "Il restauro del nuovo e il caso del Weissenhof di Stoccarda". En A. Alfani; G. Carbonara; F. Pinci y C. Severati (Eds.) (1992), *Costruire e abitare. Gli edifici e gli arredi per la Weissenhofsiedlung di Stoccarda*. Roma: Edizioni Kappa.
- Carbonara, G. (1994). "Autenticità e patrimonio monumentale. Riflessioni sul saggio di R. Lemaire". *Restauro. Quaderni di restauro di monumenti e di urbanistica dei centri antichi ("Autenticità e patrimonio monumentale")*, 129, 81-88.
- Carbonara, G. (1999). "Il restauro del moderno". *Trattato di restauro architettonico* (vol. 1, pp. 77-84). Torino: UTET.
- Carbonara, G. (2006). "Il restauro del moderno. Problema di metodo". *Parametro. Rivista Internazionale di Architettura e Urbanistica*, 266, 21-26.
- Caputo, P. (1994). "Oltre la punta dell'iceberg: la salvaguardia del patrimonio del xx secolo". *Anatke*, 5, 6-8.
- Capitel, A. (2007). "Racionalismo arquitectónico y diversidad moderna en el Madrid de 1925 a 1936". *Lars*, 8, 28-33.
- Cecil, C. (2007). "Campagne di tutela: Mosca. Demoliti duecento edifici vincolati". *Il Giornale dell'Arte*, 48, 12.
- Chiorino, C. (2006). "Le Corbusier rinasce a Stoccarda". *Il Giornale dell'Architettura*, 42, 14.
- Cirici, C., De Solà-Morales, I. y Ramos, F. (1986). "La ricostruzione del Padiglione di Mies a Barcellona". *Casabella*, 526.
- Cohen, J. L. (1986). "Il padiglione di Mel'nikov a Parigi: una seconda ricostruzione". *Casabella*, 529, 40-51.
- Cohen, J. L. (1989). "Les neues Bauen restauré". *Monuments Historiques*, 166, 22-25.
- Conti, A. (2002). "Algunas cuestiones referidas al patrimonio del siglo xx". En AA.VV., *ICOMOS. XIII Asamblea General*: (pp. 13-15) Madrid: ICOMOS.
- Cortés, J. A. (1999). "La actuación en edificios del movimiento moderno: problemas y ejemplos". En AA.VV., *La arquitectura moderna en Andalucía: un patrimonio a conservar. La experiencia DOCOMOMO* (pp. 168-179). Granada: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.
- Crosby, T. (1989). "Il Globe Theatre: la ricostruzione del teatro di Shakespeare a Londra". *Zodiac*, 2, 94-111.
- Cunningham, A. (Ed.). (1999). *Modern Movement Heritage*. London: Routledge.
- Danzl, T. (1999/2006). "Ricostruzione versus conservazione? Sulla gestione dei restauri di intonaci e di tinteggiature colorate storici, negli edifici della Bauhaus di Dessau". En D. Fiorani, *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca. Fondamenti, dialettica, attualità*. Roma: Scuola Di specializzazione per lo studio ed il restauero dei monumenti, Università degli studi di Roma La Sapienza, Bonsignore Editore.
- Dezzi Bardeschi, M. (1995). "Adoratori d'immagini". *Anatke*, 12, 2-3.
- Dezzi Bardeschi, M. (1996). "Alvar Aalto nella rete del restauro: contro i seducenti fantasmi del ripristino". *Anatke*, 15, 1-5.
- Dezzi Bardeschi, M. (1998). "Viaggio nell'architettura di Alvar Aalto". *Anatke*, 21, 82-95.
- Diéguez Patao, S. (1997). *La Generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- De Fusco, R. (1994). "Autenticità e restauro". *Restauro. Quaderni di restauro di monumenti e di urbanistica dei centri antichi ("Autenticità e patrimonio monumentale")*, 129, 89-94.
- De Solà-Morales, I. (1986). "Ludwig Mies van der Rohe. Barcellona 1929-1986". *Domus*, 674, 76-79.
- Di Marco, T. y Ortoleva, P. (2004): "Viaggiare creando miti. Nomadismo architettonico. Un altro grand tour". *Il Giornale dell'Architettura*, 19, 3.

- Ferrari, E. M. (2000). "Il quartiere Frugès a Pessac. Conservate il Moderno!" *Recuperare l'edilizia*, 16, 73-77.
- Fiorini, L., y Conti, A. (1993). *La conservazione del moderno: teoria e pratica. Una guida bibliografica*. Firenze: Alinea Editrice. Boriani, M.
- Giralt Miracle, D. (1992). "Caminos de las vanguardias. Recorrido de una exposición". *Las Vanguardias en Cataluña 1906-1936. Catálogo de la exposición celebrada en Barcelona (La Pedrera, julio-septiembre 1992)*, 79. Barcelona: Fundación Caixa-Catalunya.
- González, A. (1996). "Falso histórico o falso arquitectónico, cuestión de identidad". *Loggia*, 1, 16-23.
- Gresleri, G. (1979). *L'Esprit Nouveau. Parigi-Bologna. Costruzione e ricostruzione di un prototipo dell'architettura moderna*. Napoli: Electa.
- Henket, H. y De Jonge, W. (Eds.) (1991). *Proceedings of the First International DOCOMOMO Conference, Eindhoven, september 1990*. Eindhoven: University of Technology.
- Hernández, A. (2004/2006). "La musealización de la arquitectura industrial. Algunos casos de estudio". *Restaurar la memoria. IV Congreso Internacional AR&PA, Arqueología, Arte y Restauración. Valladolid, 12-14 de noviembre de 2004*, 533-556. Valladolid: Junta de Castilla León.
- Hernández, A. (2007a) *La clonación arquitectónica*. Madrid: Editorial Siruela.
- Hoffmann Axthelm, D. (2007). "Modernist Heritage". *Icons of Modernism: 80 Years of the Bauhaus Building in Dessau*. Catálogo de la exposición, Fundación Bauhaus Dessau, diciembre 2006-marzo 2007, 120-125.
- Icardi, C. (1998). "Recuperare l'edilizia moderna: necesita o utopia?" *Recuperare l'edilizia*, 6, 56-59.
- Koenig, G. K. (1986). "Note sul restauro dell'architettura contemporanea". En F. Perego, *Anastilos. L'antico, il restauro, la città* (pp. 28-32). Bari: Editori Laterza.
- Koenig, G. K. (1987). "Il restauro dell'architettura moderna". *Saggi in onore di Guglielmo de Angelis D'Ossat. Quadern dell'Istituto di Storia dell'Architettura. Fascicoli 1-10 (1983-1987)*, 583-584. Roma: Università degli Studi di Roma La Sapienza.
- Kravchenko, S. (1997). "Restauración de la biblioteca de Viipuri". *Loggia*, 4, 32-49.
- MacDonald, S. (Ed.) (1996). *Modern Matters. Principles and practice in conserving recent architecture*. Shafsbury, Ingraterra: Donhead Publishing.
- Marcosano Dell'Erba, C. (1996). *Rifare il Nuovo*. Roma: Gangemi.
- Marcosano Dell'Erba, C. (1998). "La Casa Steiner di Adolf Loos a Vienna". *Recuperare l'edilizia*, 5, 26-29.
- Martín Martín, F. (1983). *El pabellón español en la exposición universal de París 1937*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Muñoz, A. (1992). "Lo efímero permanente. El pabellón de 1937: de París a Barcelona". *Arquitectura Viva*, 25, 42-45.
- Noguera, J. F. y Vegas, F. (1997). "La biblioteca municipal de Viipuri y la restauración de la arquitectura del movimiento moderno". *Loggia*, 4, 30-31.
- Oddo, M. (2005). *Conservare il transitorio. Il restauro dell'architettura contemporanea tra storia e progetto*. Padova: Il Prato.
- Oubriere, J. (1980). "Le Pavillion de L'Esprit Nouveau, un remake a Bologna". *Techniques et architecture*, 331, 57-59.
- Pérez Escolano, V. (1999). "Arquitectura moderna como patrimonio". En AA.VV, *La arquitectura moderna en Andalucía: un patrimonio a conservar. La experiencia DOCOMOMO* (pp. 12-17). Granada: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.
- Philippot, P. (2002). "La teoria del restauro nell'epoca della mondializzazione". *Arkos*, 1, 14-17.
- Pirazzoli, N. (1999). *Il restauro dell'architettura moderna*. Ravenna: Edizioni Essegui.
- Poretti, S. (1997). "Il dibattito sul restauro dell'architettura moderna". *I beni culturali Tutela e Valorizzazione*, 4-5, 76-78.
- Portoghesi, P. (1995). "Il restauro del moderno a Roma". *Il progetto di restauro ee i suoi strumenti*. Venecia: Istituto Universitario di Architettura (251-261).
- Rosón, M. (2007). "Fotomurales del pabellón español de 1937. Vanguardia artística y misión política". *Goya, Revista de Arte*, 319-320, 281-298.
- s. a. (1996). *Arquitectura Viva*, 50.
- s. a. (2003). "Un appello, salviamo l'architettura moderna". *Recupero e conservazione*, 51.
- s. a. Entrevista a Ignasi Solá-Morales publicada en el suplemento *ABC Cultural*, 2-10-1999, 49.
- Salvo, S. (2007). "Il restauro dell'architettura contemporanea como tema emergente". En G.

- Carbonara, *Restauro Architettonico, Primo Aggiornamento* (pp. 265-336). Torino: UTET.
- Sainz, J. (1991). "Reconstruir un mito. El pabellón de 1937, de París a Barcelona". *Arquitectura Viva*, 21, 49-51.
- Sicklinger, A. (2007). "Bauhaus di Dessau. Ottant'anni e non li dimostra. Una mostra e un convegno celebrano la conclusione dei restauri di una delle icone del movimento moderno, progettata da Walter Gropius". *Il Giornale dell'Arte*, 47, 24.
- Smithson, A. y Smithson P. (1965). "The heroic period of Modern Architecture". *Architectural Design*, xxv, 12.
- Trivella, F. (2004). "Un sito per il restauro del Pirellone". *Arkos*, 5, 7.
- Varagnoli, C. (1995). "Marmora moderna: Il piazzale del Foro Itálico a Roma tra restauri e vandalismo". *Conservazione: ricerca e cantiere, I Saggi di Opus, Quaderni di storia architettura restauro*, 4, 171-188.
- Vasallo, E. (1985). "Restauro, ricostruzione, riproduzione". *Storia architettura*, 8, (1-2), 171-178.
- Zevi, B. (1995). "Notiziario, a cura di Sergio Pratali Maffei". *Tema*, 4, 76.

