

**Alberto Rubio Garrido**

Institut Valencià de l'Edificació  
arubio@five.es

**Begoña Serrano Lanzarote**

Institut Valencià de l'Edificació  
bserrano@five.es

## José Luis Romany, *in memoriam*. L'actualitat d'una pregunta irredempta

**Resum:** Durant cinc anys de la dècada dels 70, José Luis Romany va fotografiar, dibuixar i mesurar desenes d'habitatges vernacles de l'entorn de Dénia. L'objectiu principal era identificar sistemes constructius i tipus arquitectònics propis de la casa popular en aquesta zona. Els seus dibuixos i anotacions van ser presos a llapis a mà alçada durant les visites en petits quaderns escolars de dibuix. Va repassar algun d'aquests dibuixos a tinta durant les llargues absències a Madrid. Tenia al cap realitzar un estudi en profunditat, però aquest projecte va quedar truncat. Tot això va ser objecte de sengles exposicions, el 2007 i 2016. La seva mort recent ens commina a recuperar no només la seva feina. Ens obliga a repensar el nostre lloc respecte d'aquell patrimoni a què tanta atenció va dedicar i del que queda tan poc. Més enllà del valor del seu testimoniatge, avui s'imposa la pregunta per la relació del nostre present amb un passat no tan llunyà amb el qual amb prou feines compartim gairebé res. Què fer amb aquella límpida arquitectura vernacle que avui, davant de la dignitat d'una ruïna o la humiliació de veure's transformada en vulgar xaletàs, reclama ser partícip del present?

**Paraules clau:** José Luis Romany; arquitectura popular; la Marina; fotografia; memòria

## José Luis Romany, *in memoriam*. The topicality of an unredeemed question

**Abstract:** For five years in the 1970s, José Luis Romany photographed, drew, and measured dozens of vernacular dwellings around Dénia. The main objective was to identify construction systems and architectural types typical of the popular houses in that area. His drawings and notes were taken freehand in pencil during the visits in small school sketchbooks. He reviewed some of these ink drawings during his long absences in Madrid. He planned to carry out an in-depth study, but this project was never completed. All this was the subject of two exhibitions, in 2007 and 2016. His recent death compels us to recover not only his work. It forces

us to rethink our place concerning that heritage to which he devoted so much attention and of which so little remains. Beyond the value of his testimony, today, we must ask ourselves about the relationship of our present with a not-so-distant past with which we hardly share anything anymore. What can we do with that limpid vernacular architecture that today, faced with the dignity of ruin or the humiliation of being transformed into a vulgar villa, claims to be part of the present?

**Keywords:** José Luis Romany, popular architecture, la Marina, photography, memory

## José Luis Romany, *in memoriam*. La actualidad de una pregunta irredenta

**Resumen:** Durante cinco años, en la década de los 70, José Luis Romany fotografió, dibujó y midió decenas de viviendas vernáculas del entorno de Dénia. El objetivo principal era identificar sistemas constructivos y tipos arquitectónicos propios de la casa popular en esa zona. Sus dibujos y anotaciones fueron tomadas a lápiz a mano alzada durante las visitas en pequeños cuadernos escolares de dibujo. Repasó alguno de estos dibujos a tinta durante sus largas ausencias en Madrid. Tenía en mente realizar un estudio en profundidad, pero este proyecto quedó truncado. Todo ello fue objeto de sendas exposiciones, en 2007 y 2016. Su reciente fallecimiento nos

conmina a recuperar no solo su trabajo. Nos obliga a repensar nuestro lugar respecto de aquel patrimonio al que tanta atención dedicó y del que tan poco queda. Más allá del valor de su testimonio, hoy se impone la pregunta por la relación de nuestro presente con un pasado no tan lejano con el que ya apenas si compartimos nada. ¿Qué hacer con aquella límpida arquitectura vernácula que hoy, frente a la dignidad de una ruina o la humillación de verse transformada en vulgar chaletón, reclama ser partícipe del presente?

**Palabras clave:** José Luis Romany; arquitectura popular; la Marina; fotografía; memoria

## José Luis Romany, *in memoriam*. L'actualité d'une question non rattachée

**Résumé :** Pendant cinq ans de la décennie des 70, José Luis Romany a photographié, dessiné et mesuré des dizaines de logements vernaculaires aux alentours de Dénia. Son objectif principal était d'identifier des systèmes constructifs et des types architecturaux propres à la maison populaire de cette zone. Ses dessins et notations ont été pris en crayon et à main levée, pendant ses visites, sur des petits cahiers de dessin d'écolier. Quelques-uns de ces dessins ont été révisés à l'ancre pendant ses longues absences à Madrid. Il avait en tête d'en réaliser une étude en profondeur, mais ce fut un projet brisé. Tout cela a fait l'objet d'expositions : en 2007 et 2016. Sa mort récente nous demande

de récupérer non seulement sa tâche, mais nous oblige aussi à repenser notre place par rapport à ce patrimoine, auquel il a dédié une grande attention et duquel ne reste que peu. Au-delà de la valeur de son témoignage, une question s'impose sur le rapport entre notre présent et un passé si peu lointain, avec lequel on ne partage presque rien. Quoi faire de cette limpidité architecturale vernaculaire qu'aujourd'hui, face à la dignité d'une ruine ou l'humiliation d'être transformé en « grosse villa », réclame faire partie du présent ?

**Mots-clés :** José Luis Romany ; architecture populaire ; la Marina ; photographie ; mémoire

*Si alguna cosa he après és que l'home no és exactament amo dels seus actes. Intentava dir-t'ho abans, Silvia. Hi ha en la humanitat, com en la naturalesa, cicles, moviments que tothom veu que es produeixen i que ningú sap com impedir.*

Rafael Chirbes, *Crematorio*

El 2 de febrer de 2007 s'inaugurava en el Palau Joan de Valeriola de València l'exposició *Raíz, construcción y vida*. En ella es reunien 106 fotografies i plans de cases rurals de l'antic marquesat de Dénia realitzats per José Luis Romany a principis dels 70. Sis mesos després, el 2 d'agost de 2007, la companyia estatunidenca Blackstone anunciava la seua fallida. A això es van succeir en cascada una sèrie d'esdeveniments en el mercat financer que va desestabilitzar l'economia mundial i va afectar especialment l'espanyola... Havia esclatat la bombolla immobiliària.

És evident el vincle entre tots dos esdeveniments. En el primer, un reconegut arquitecte, Premi Nacional en 1954, estudia i posa en valor l'arquitectura vernacle d'una de les àrees més afectades per l'imparable procés de depredació del territori esdevingut des de mitjan anys 90, procés que culminarà de manera dramàtica amb el segon dels esdeveniments esmentats. Presenciar la pèrdua accelerada del patrimoni que trenta anys abans amb cura havia fotografiat, dibuixat i mesurat va afavorir, sens dubte, que prosperara la proposta de Josep Ivars de fer públic eixe valuós material.

Han passat quasi 20 anys més des d'aquella exposició. 50 des que Romany visitara les architectures populars de la zona durant cinc estius seguits acompanyat d'un xaval d'una localitat pròxima. Entremig, allò que va motivar l'esforç inicial de realitzar l'exposició ha continuat desbocat. De les 10 cases que es van reunir en aquella exposició, almenys una ha sigut substituïda per una recent construcció, dues es troben en estat de ruïna i quatre han sigut sotmeses a reformes de millor o pitjor factura. La pèrdua irreparable que això suposa a nivell patrimonial es veu dramàticament amplificada per la deterioració de l'entorn.

*If there's one thing I've learned, it's that man is not exactly the master of his own actions. I was trying to tell you that before, Silvia. There are cycles in humanity, as in nature, cycles, movements that everyone sees happening and no one knows how to prevent them.*

Rafael Chirbes, *Crematorio*

On 2 February 2007, the exhibition *Roots, construction and life* was inaugurated at the Palau Joan de Valeriola in Valencia. It brought together 106 photographs and plans of rural houses of the old Marquisate of Dénia taken by José Luis Romany in the early 1970s. Six months later, on 2 August 2007, the American company Blackstone announced its bankruptcy. This was followed by a cascade of events in the financial market that destabilized the world economy and affected the Spanish economy in particular... The real estate bubble had burst

The link between the two events is evident. In the first, a renowned architect, winner of the National

Prize in 1954, studies and highlights the vernacular architecture of one of the areas most affected by the unstoppable process of territorial depredation that has been going on since the mid-1990s, a process that will culminate in a dramatic way with the second of the events mentioned above. Witnessing the accelerated loss of the heritage that thirty years earlier he had painstakingly photographed, drawn, and measured undoubtedly favored the success of Josep Ivars' proposal to make this valuable material public.

Almost 20 more years have passed since that exhibition. Fifty since Romany visited the popular architecture of the area for five summers in a row accompanied by a boy from a nearby village. In the meantime, what motivated the initial effort to make the exhibition has continued to run amok. Of the 10 houses that were brought together in that exhibition, at least one has been replaced by recent construction, two are in a state of ruin, and four have undergone renovations of better or worse. The irreparable loss that this represents in terms of heritage is dramatically amplified by the deterioration of the surrounding area.

La recent defunció de Romany sembla una bona ocasió per a recuperar el seu llegat i tornar a preguntar-nos, insistentment, sobre què podem fer amb aquesta valuosa herència (el seu treball, les cases, el paisatge) en el present. Sens dubte sostindre aquesta pregunta suposa el millor dels homenatges que puguem rendir-li.

## Romany i l'arquitectura vernacla de l'antic marquesat de Dénia

Aquest article forma part d'un projecte de recerca en curs de tres anys amb l'objectiu de José Luis Romany Aranda va nèixer en 1921 a Dénia. Prompte va partir a Madrid, on va estudiar arquitectura. Allí es va assentar, encara que mai va perdre el vincle amb la terra que li va veure nèixer, passant estius i, en els seus últims anys, mesos en una casa en els voltants de Dénia.

Va formar part del grup d'arquitectes conegut com la "avantguarda arquitectònica de l'autarquia", al qual pertanyien igualment Sáenz de Oiza, Luis Cubillo d'Arteaga, Adam Milczynski o Manuel Sierra. Van desenvolupar complexos com la Unitat Veinal Erillas, el barri de Batán (al costat de l'Estació de Batán), Porta de l'Àngel (Madrid) i el projecte de 600 habitatges al costat del riu Manzanares en 1952. Romany va ser responsable del poblat dirigit de Fuencarral, que compta amb 2039 habitatges en edificis de diversos tipus arquitectònics, a més d'altres promocions residencials en els barris de Joan XXIII i Loyola, en col·laboració amb Carlos Ferrán i Eduardo Mangada; 760 habitatges en Orcasitas al costat d'Alfonso Valdés Ruiz de Assin i altres; dos super-illes en Palomeras Sud-est; i la casa de cultura en Tres Cantos en els anys noranta. Entre els premis obtinguts per Romany, destaquen el Premi Nacional d'Arquitectura de 1954 per la Capella del Camí de Santiago, amb un jurat compost per Luis Moya Blanco, Modest López Otero i José Luis Fernández de l'Amo, realitzat en col·laboració amb Sáenz de Oiza i Jorge de Oteiza, així com el primer premi en el concurs d'habitatges experimentals de 1956, en el barri conegut actualment com a Colònia Porta Bonica, situat en el districte de Carabanchel.<sup>1</sup> Pertany a aquella generació d'arquitectes que van exercir a l'empara de les grans promocions públiques, amb una sòlida formació constructiva i en un context d'escassetat de recursos.

Romany's recent death seems a good occasion to recover his legacy and to ask ourselves again, insistently, what we can do with this valuable inheritance (his work, the houses, the landscape) in the present. Undoubtedly, sustaining this question is the best tribute we can pay to him.

### Romany and the vernacular architecture of the former Marquisate of Dénia

José Luis Romany Aranda was born in 1921 in Dénia. He soon left for Madrid, where he studied architecture. He settled there, although he never lost the link with the land where he was born, spending summers and, in his last years, months in a house near Dénia.

He formed part of the group of architects known as the 'architectural avant-garde of the autarchy', to which Sáenz de Oiza, Luis Cubillo de Arteaga, Adam Milczynski and Manuel Sierra also belonged. They developed complexes such as the Unidad Vecinal Erillas, the Batán neighbourhood (next to

Batán Station), Puerta del Ángel (Madrid) and the project for 600 dwellings next to the Manzanares River in 1952. Romany was responsible for the Fuencarral settlement, which has 2039 homes in buildings of various architectural types, as well as other residential developments in the Juan XXIII and Loyola neighbourhoods, in collaboration with Carlos Ferrán and Eduardo Mangada; 760 homes in Orcasitas together with Alfonso Valdés Ruiz de Assin and others; two superblocks in Palomeras Sureste; and the house of culture in Tres Cantos in the nineties. Among the prizes won by Romany is the 1954 National Architecture Prize for the Chapel on the Camino de Santiago, with a jury composed of Luis Moya Blanco, Modesto López Otero and José Luis Fernández del Amo, built in collaboration with Sáenz de Oiza and Jorge de Oteiza, as well as the first prize in the 1956 competition for experimental housing in the neighbourhood now known as Colonia Puerta Bonica, located in the district of Carabanchel.<sup>1</sup> He belongs to that generation of architects who practised under the protection of large public developments, with solid constructive training and in a context of scarce resources.

Durant cinc anys, en la dècada dels 70, Romany va fotografiar, va dibuixar i va mesurar desenes d'habitatges vernacles de l'entorn de Dénia. Les fotos realitzades amb la seua màquina Hasselblad, en paraules de Romany, eren material de suport. L'objectiu principal era identificar sistemes constructius i tipus arquitectònics propis de la casa popular.<sup>2</sup> Els seus dibuixos i anotacions van ser preses al llapis a mà alçada durant les visites en xicotets quaderns escolars de dibuix. Va repassar algun d'aquests dibuixos a tinta durant les seues llargues absències a Madrid. Tenia al cap realitzar un estudi en profunditat, però aquest projecte va quedar truncat.<sup>3</sup>

Part d'eixe material va ser exposat en el Palau Joan de Valeriola del 2 de febrer al 30 de març de 2007. Principalment les seues fotografies. L'arquitecte de Dénia Josep Ivars va anar en aquells dies la figura clau per a la recuperació d'aquestes peces. Va comissariar l'exposició, coorganitzada per la Fundació Xirivella Soriano, l'Institut Valencià de l'Edificació i el Col·legi Oficial d'Arquitectes de la Comunitat Valenciana. Per a aquella ocasió van comptar amb la complicitat de Romany, que es va implicar notòriament: ell mateix va seleccionar les 10 cases objecte de l'exposició, els extractes de cites reproduïts en el catàleg i es va prestar igualment a una entrevista.

Aquella exposició, va comptar amb un total de 96 fotografies de José Luis Romany i 10 alçaments de plans de sengles habitatges de José Luis Romany i Vicente Puig Casas. Tot aquest material es va produir en format 70x70. Adicionalment es van exposar en vitrines alguns dels quaderns de dibuix de Romany. Almenys 16 folis d'aquests quaderns es van reproduir en grups de 4 en el mateix format que les fotografies i plans. Tot això va quedar plasmat en un complet catàleg, *José Luis Romani. Raíz, construcción y vida*, que pot consultar-se en línia.<sup>4</sup>

Anys més tard, es va realitzar una segona exposició que portava per títol *Una mirada a l'arquitectura popular de la Marina Alta*, celebrada des de l'11 de març al 17 d'abril de 2016 en el Centre d'art l'Estació de Dénia. En aquella ocasió es va exposar només part del material fotogràfic de l'exposició de 2007.

For five years in the 1970s, Romany photographed, drew, and measured dozens of vernacular dwellings around Denia. In Romany's words, the photos taken with his Hasselblad machine were support material. The main objective was to identify construction systems and architectural types typical of the popular house.<sup>2</sup> His drawings and notes were taken freehand in pencil during the visits in small school sketchbooks. He reviewed some of these ink drawings during his long absences in Madrid. He planned to carry out an in-depth study, but this project was never completed.<sup>3</sup>

Part of this material was exhibited at the Palau Joan de Valeriola from 2 February to 30 March 2007. Mainly his photographs. The architect Josep Ivars was, at that time, the key figure in the recovery of these pieces. He curated the exhibition, co-organized by the Fundación Chirivella Soriano, the Instituto Valenciano de la Edificación, and the Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. On that occasion, they counted on the complicity of Romany, who was very involved:

he himself selected the 10 houses that were the subject of the exhibition, the extracts of quotations reproduced in the catalog, and also lent himself to an interview.

That exhibition included a total of 96 photographs by Romany and 10 drawings of plans of dwellings by José Luis Romany and Vicente Puig Casas. All this material was produced in 70x70 format. In addition, some of Romany's sketchbooks were exhibited in showcases. At least 16 sheets of these notebooks were reproduced in groups of 4 in the same format as the photographs and plans. All of this was included in a complete catalog, *José Luis Romani. Raíz, construcción y vida*, which can be consulted online.<sup>4</sup>

Years later, a second exhibition entitled *Una mirada a la arquitectura popular de la Marina Alta* was held from 11 March to 17 April 2016 at the Centre d'art l'Estació in Dénia. On that occasion, only part of the photographic material from the 2007 exhibition was exhibited.

En les seues peces, Romany estava interessat a analitzar constructivament un patrimoni popular que, en aquells dies, a principis dels 70, ja "començava a desaparèixer", tal com va referir durant la roda de premsa de la inauguració.<sup>5</sup> Amb el pas del temps, la situació va empitjorar. Es va accelerar la deterioració a partir de començaments dels anys 90, fins al punt que, en ocasió de l'exposició de 2007, Ivars ja denunciava que de les 10 cases retratades per Romany, només dues es mantenien en bon estat: la Casa Ventura a Pedreguer i la Casa Mateu en Jesús Pobre (Figura 1).<sup>6</sup> Hui, la Casa Mateu és ja una ruïna... (Figura 2).

La recent defunció de José Luis Romany ens commina a recuperar no sols el seu treball. Ens obliga a repensar el nostre lloc respecte d'aquell patrimoni al qual tanta atenció va dedicar i del qual tan poc queda. Més enllà del valor del seu testimoniatge, hui s'imposa la pregunta per la relació del nostre present amb un passat no tan llunyà amb el qual ja a penes si compartim res.



Figura 1. Romany, Casa Mateu, 1971 aprox.

Figure 1. Romany, Casa Mateu, ca. 1971.



Figura 2. Romany, Casa Mateu, 2024

Figure 2. Romany, Casa Mateu, 2024

In his pieces, Romany was interested in analyzing constructively a popular heritage which, at that time, in the early 1970s, was already 'beginning to disappear', as he said during the press conference at the inauguration.<sup>5</sup> As time went by, the situation worsened. The deterioration accelerated from the early 1990s onwards to the point that, on the occasion of the 2007 exhibition, Ivars already denounced that of the ten houses portrayed by Romany, only two remained in good condition: Casa Ventura in Pedreguer and Casa Mateu in

Jesús Pobre (Figure 1).<sup>6</sup> Today, the Casa Mateu is already a ruin... (Figure 2).

The recent death of José Luis Romany compels us to recover not only his work. It forces us to rethink our place concerning that heritage to which he devoted so much attention and of which so little remains. Beyond the value of his testimony, today, we must ask ourselves about the relationship of our present with a not-so-distant past with which we hardly share anything anymore.

## El passat es un estrany per al present<sup>7</sup>

En realitat, la consciència històrica és una cosa relativament recent. Abans de l'existència de la Història com a disciplina, qualsevol reflexió sobre el passat es feia assumint la seua continuïtat amb el present. Encara que es reconeixien canvis al llarg del temps, aquests s'atribuïen a les mateixes passions, aspiracions i motivacions humanes. La naturalesa humana es considerava una constant que travessava sense alteracions els esdeveniments històrics, garantint així una continuïtat temporal. Per això, el passat es veia com una cosa pròxima i es tractava amb la familiaritat d'una relació íntima. Per a il·lustrar el considerable canvi en la nostra percepció del temps, n'hi ha prou amb recordar moments clau en l'arquitectura.

Durant el Renaixement, l'antiguitat clàssica es reverenciava com una promesa de millora del present, ja que els renaixentistes es veien reflectits en aquell període històric. Per a ells, la humanitat de l'antiguitat no era substancialment diferent de la del seu present, salve per alguna anomalia conjuntural. Per això, els vestigis antics s'integraven de manera natural en el seu entorn. Les ruïnes es mantenien com a tals o es reutilitzaven creativament, formant part del present. Aquesta operació de resurrecció assumia la continuïtat del projecte cultural, permetent absorbir fins i tot les anomalies històriques, com en el cas del Temple Malatestià. Qüestions com la fidelitat o l'autenticitat no eren prioritàries; buscaven un model atemporal i universal, hereu del llegat antic.

Durant l'Època de les Llums, exemplificada en l'arquitectura per la disputa entre els Antics i els Moderns, les tensions en la relació amb el passat es van intensificar. Per primera vegada es va qüestionar la continuïtat entre passat i present, que fins llavors s'havia donat per descomptada. La fragmentació de les esferes del coneixement va propiciar l'allunyament entre ciència i art, creant dos camins divergents que encara continuem transitant. En la ciència i disciplines afins, el progrés acumulatiu es va convertir en un consens indiscutible, consolidant-se la idea que la humanitat havia absorbit i superat el passat. En les arts, en canvi, les glòries de l'antiguitat continuaven sent una font d'inspiració, però ara des

### The past is a stranger to the present<sup>7</sup>

In reality, historical consciousness is a relatively recent development. Before history as a discipline existed, any reflection on the past was done on the assumption of its continuity with the present. Although changes over time were recognized, they were attributed to the same human passions, aspirations, and motivations. Human nature was seen as a constant that ran unchanged through historical events, thus guaranteeing temporal continuity. Thus, the past was seen as close and treated with the familiarity of an intimate relationship. To illustrate the considerable change in our perception of time, one need only recall key architectural moments.

Classical antiquity was revered during the Renaissance as a promise for the betterment of the present, as Renaissance artists saw themselves reflected in that historical period. For them, the humanity of antiquity was not substantially different from that of their present, except for some

circumstantial anomaly. Therefore, ancient remains were naturally integrated into their environment. The ruins were kept as such or creatively reused, becoming part of the present. This operation of resurrection assumed the continuity of the cultural project, allowing even historical anomalies to be absorbed, as in the case of the Malatesta Temple. Fidelity or authenticity were not a priority; they sought a timeless and universalisable model, heir to the ancient legacy.

During the Age of Enlightenment, exemplified in architecture by the dispute between the Ancients and the Moderns, tensions in the relationship with the past intensified. For the first time, the continuity between past and present, which had hitherto been taken for granted, was questioned. The fragmentation of the spheres of knowledge led to a separation between science and art, creating two divergent paths that we are still treading. In science and related disciplines, cumulative progress became an indisputable consensus, consolidating the idea that humanity had absorbed and overcome the past. In the arts,

de la perspectiva d'un passat irrecuperable. La imitació es va tornar incompatible amb la innovació. Si en el Renaixement seguir als precursors havia sigut una opció creativa, en l'Època de les Llums es veia amb sospita, considerant-se una forma de subordinació. Des de llavors, en les arts, la relació amb el passat i els seus vestigis es va establir en una polèmica irresoluble, combinant una cega confiança en el progrés, fortament influenciada per la irrupció de la ciència moderna, i una ambivalència respecte al paper adequat del passat en el present. En aquest context de tensió van sorgir les teories de la conservació. Enfront dels relats optimistes sobre els avanços polítics, tecnològics i econòmics, primer en el romanticisme continental i després a l'Anglaterra victoriana, es va instal·lar una desconfiança cap al progrés de la humanitat, o almenys cap a uns certs aspectes d'aquest progrés. En múltiples àmbits de la cultura europea van sorgir reaccions que abraçaven el principi d'incertesa. Exemples d'això són el nacionalisme, el folklorisme i el col·leccionisme, que responien a aquesta motivació. El passat es veia com una alternativa a un present insatisfactori, oferint refugi en el culte a la ruïna, l'autenticitat dels modes de vida antics i la poètica de l'absència irreparable.

La França del segle XIX es trobava en un període convuls de canvis polítics i socials, caracteritzat per polaritzacions extremes, almenys aparents. D'una banda, estaven els defensors de l'arquitectura d'estat, alineats amb les tesis revolucionàries de la societat liberal, representada esquemàticament pel classicisme Beaux Arts d'inspiració grecollatina. Enfront d'ells, va sorgir un moviment romàntic i nacionalista, encoratjat per literats com Chateaubriand i Victor Hugo, que trobaven refugi en les ruïnes amenaçades per les polítiques anticlericals i renovadores. Aquest moviment es rebel·lava contra la visió il·lustrada d'un futur progressista i esperançador. No és casualitat que l'estil gòtic, cim de la gran França de l'alt edat mitjana, els servira d'inspiració

Un dels representants més destacats d'aquest moviment va ser Viollet-le-Duc, la teoria del qual de la restauració en estil és d'especial rellevància. En el seu famós *Dictionnaire raisonné*, va defensar que "Restaurar un edifici no consisteix a dur a terme treballs de manteniment, reparació o reconstrucció, sinó restablir íntegrament un estat que pot no

on the other hand, the glories of antiquity remained a source of inspiration, but now from the perspective of an irretrievable past. Imitation became incompatible with innovation. If, in the Renaissance, following the precursors had been a creative option, in the Age of Enlightenment, it was viewed with suspicion and considered a form of subordination. From then on, in the arts, the relationship with the past and its vestiges was set in an irresolvable polemic, combining a blind confidence in progress, strongly influenced by the irruption of modern science, and an ambivalence regarding the proper role of the past in the present. It was in this context of tension that conservation theories emerged. In the face of optimistic accounts of political, technological, and economic progress, first in continental romanticism and then in Victorian England, a distrust of human progress, or at least certain aspects, took hold. Reactions embracing the uncertainty principle emerged in many areas of European culture. Examples are nationalism, folklorism, and collecting, which responded to this motivation. The past was seen as an alternative to an unsatisfactory present, offering refuge in the cult

of ruin, the authenticity of ancient ways of life, and the poetics of irreparable absence.

In the nineteenth century, France was in a convulsive period of political and social change characterized by extreme, at least apparent, polarisations. On the one hand, the defenders of state architecture were aligned with the revolutionary theses of liberal society, represented schematically by Greco-Latin-inspired Beaux-Arts classicism. Opposing them was a romantic and nationalist movement encouraged by writers such as Chateaubriand and Victor Hugo, who found refuge in ruins threatened by anti-clerical and renovation policies. This movement rebelled against the Enlightenment vision of a progressive and hopeful future. It is no coincidence that the Gothic style, the height of the great France of the early Middle Ages, inspired them.

Viollet-le-Duc was one of the most prominent representatives of this movement. His theory of restoration in style is of particular relevance. In his famous *Dictionnaire raisonné*, he argued that



haver existit mai”.<sup>8</sup> Les formes del passat, enteses racionalment i com a expressió de la racionalitat, servirien per a comprendre els problemes contemporanis de l’arquitectura: “[la construcció gòtica] és la iniciació més segura per a eixe art modern que no existeix encara, però que busca el seu propi camí perquè ella posa els veritables principis al que encara hui hem de seguir subjectes”.<sup>9</sup>

El gòtic, en aquest context, es va dignificar com un estil de “desenvolupament regular i lògic” dels “principis arquitectònics d’unitat”,<sup>10</sup> que posava en pràctica un procediment constructiu veraç en emprar els materials segons les seues qualitats i propietats.<sup>11</sup> Així, el gòtic es veia com una expressió directa d’una determinada estructura social i, al seu torn, de la seua pròpia lògica interna. L’arquitectura, i d’igual forma la intervenció en ella, havia de mostrar una transparència interna necessària. Dit de manera hegeliana, la forma havia de ser identificable amb el seu contingut.

A l’altre costat del canal, John Ruskin va desenvolupar una teoria de la intervenció que, igual que la de Viollet-le-Duc, considerava la història com un valor aclaridor per al present. No obstant això, una bretxa significativa els separava: mentre que Viollet-le-Duc enaltia el gòtic per motius formals, Ruskin ho feia per raons ètic-socials. Encara que tots dos coincidien que l’arquitectura és la història viva dels pobles, per a Ruskin, el gòtic representava una utopia social en la qual es gaudia d’una harmonia entre l’art i el seu entorn, harmonia que va ser interrompuda per la industrialització anglesa. D’ací la seua vehement oposició als restauradors, que més tard es consolidaria com la crítica al fals històric: “Mai podrà ser restituïda la vida del conjunt ni l’esperit que només va poder donar-li la mà i l’ull de qui fora el seu creador. Un altre temps donarà un altre esperit al conjunt, mes es tractarà d’un nou edifici”. Ruskin argumentava que la falta de continuïtat entre el passat i el present no podia superar-se forçant al passat per a fer-lo present, sinó assumint els valors del passat que la modernitat posava en perill. Per a ell, la restauració significava destrucció, ja que una determinada arquitectura només podia concebre’s sota les condicions del moment en què va ser realitzada.

‘Restoring a building does not consist in carrying out maintenance, repair or reconstruction work, but in re-establishing in its entirety a state that may never have existed’.<sup>8</sup> The forms of the past understood rationally and as an expression of rationality, would serve to understand the contemporary problems of architecture: ‘[Gothic construction] is the surest initiation for that modern art which does not yet exist, but which is seeking its own path because it lays down the true principles to which we must still be subject today’.<sup>9</sup>

In this context, Gothic was dignified as a style of ‘regular and logical development’ of the ‘architectural principles of unity’. The Gothic style was seen as a ‘regular and logical development’ of ‘architectural principles of unity’,<sup>10</sup> which used materials according to their qualities and properties.<sup>11</sup> Gothic was thus seen as a direct expression of a particular social structure and, in turn, of its own internal logic. The architecture, and likewise the intervention in it, had to show a necessary internal transparency. In Hegelian terms, the form was to be identifiable with its content.

Across the Channel, John Ruskin developed a theory of intervention which, like Viollet-le-Duc’s, regarded history as an enlightening value for the present. However, a significant gap separated them: while Viollet-le-Duc extolled the Gothic for formal reasons, Ruskin did so for social-ethical reasons. While both agreed that architecture is the living history of peoples, for Ruskin, the Gothic represented a social utopia in which a harmony between art and its environment was enjoyed, a harmony that was interrupted by English industrialization. Hence, his vehement opposition to the restorers would later be consolidated as criticism of the historical fake: ‘The life of the whole, and the spirit which could only be given it by the hand and eye of its maker, can never be restored. Another time will give another spirit to the whole, but it will be a new building’. Ruskin argued that the lack of continuity between the past and the present could not be overcome by forcing the past into the present but by taking on the values of the past that modernity endangered. For him, restoration meant destruction since a given architecture could only be conceived under the conditions of the time it was made.

En tots dos casos, s'associa el canvi arquitectònic al canvi social, amb una diferència substancial: per a Viollet-le-Duc, l'arquitectura pot per si mateixa exemplificar la idea de progrés, mentre que per a Ruskin, només les reformes morals i socials, en manifestar-se en una nova arquitectura, poden donar lloc a un art de qualitat. Tots dos accepten la crisi de l'arquitectura, deixant-la a la mercè d'un futur que es manifestarà en un nou codi estilístic. És precisament aquesta esperança en un ordre perdut, enfront de la casualitat i inconsistència del present, la qual cosa porta a tots dos a deixar d'entendre la creació artística com una acció del present.

## Conservació, substitució i memòria

*Com va ser possible que qualsevol senzill granger poguera fer una casa mil vegades més bella que les dels esforços arquitectes dels últims cinquanta anys?*

Christopher Alexander<sup>13</sup>

Aquesta tensió i les seues polaritzacions constitueixen la matriu de la nostra manera actual de relacionar-nos amb el passat. Per exemple, el sentit de la conservació va arrelar en un context de nostàlgia historicista que encara arrosseguem fins ara, encara que amb substancials canvis. Això queda evidenciat quan, per exemple, es contempla la Llotja de València. El vincle amb un passat gloriós de la nostra història, de donar-se, és merament simbòlic, alié a la Llotja mateixa. De fet, no es busca refugi en els seus interiors enfront d'un món que es presenta agressiu o decebedor. És més, la Llotja ha deixat de ser de facto patrimoni dels valencians. Ara és Patrimoni de la Humanitat, la qual cosa, amb massa freqüència, suposa assumir que ha passat a ser patrimoni dels turistes. La majoria d'aquests visitants a penes senten ja el salt temporal que tant va fascinar als romàntics. Però, curiosament, mai abans s'ha sigut tan polític a l'hora de

In both cases, architectural change is associated with social change, with a substantial difference: for Viollet-le-Duc, architecture can itself exemplify the idea of progress, while for Ruskin, only moral and social reforms, when manifested in new architecture, can give rise to quality art. Both accept the crisis of architecture, leaving it at the mercy of a future that will manifest itself in a new stylistic code. It is precisely this hope in a lost order, in the face of the casualness and inconsistency of the present, that leads both to stop understanding artistic creation as an action of the present.

## Conservation, replacement and memory

*How was it possible that any simple farmer could make a house a thousand times more beautiful than those of the hard-working architects of the last fifty years?*

Christopher Alexander<sup>13</sup>

This tension and its polarisations constitute the matrix of our current way of relating to the past. For example, the sense of conservation took root in a context of historicist nostalgia that we still carry today, albeit with substantial changes. This is evident when, for example, we contemplate the Lonja de Valencia. The link with a glorious past in our history, if it exists, is merely symbolic, alien to the Lonja itself. One does not seek refuge in its interiors in a world that appears aggressive or disappointing. What is more, the Lonja is no longer de facto the heritage of the Valencians. It is now a World Heritage Site, which, all too often, means assuming that it has become the heritage of tourists. Most of these visitors hardly feel the time leap that fascinated the romantics. But, curiously enough, the preservation of these testimonies has never been so neat and tidy. In other words, we are living in a time of maximum demand for the authenticity of the monument and minimum sensitivity for its past character.

Only recognizing the difference with the past stimulated its preservation, and the very act of preservation further sharpened the difference.

conservar aquests testimoniatges. És a dir, vivim en un moment de màxima exigència per l'autenticitat del monument i de mínima sensibilitat pel seu caràcter pretèrit.

Només el reconeixement de la diferència amb el passat va estimular la seua conservació i el propi acte de conservar va aguditzar encara més la diferència. Fins al punt que, reverenciat com a font d'identitat durant el romanticisme o com un valuós recurs a protegir en l'actualitat, el passat es va convertir cada vegada més en una cosa aliena al present. La conservació ha incrementat el nostre coneixement del passat, però ha limitat la nostra apropiació d'aquest. El caràcter creatiu d'un tracte directe amb ell, que obriria les portes a un futur que l'incloguera, ha quedat impossibilitat per la nostra desesperada necessitat de conservar-lo. I és que en l'actualitat la distància que ens separa sembla insalvable. Sabem més que mai sobre el nostre passat. El nostre passat té una presència inèdita en la història de la humanitat. Però al temps, tràgicament, som incapaçs ja de rebre missatges dels nostres ancestres. Els testimoniatges del passat han patit les conseqüències de la seua desbocada popularitat. Com més se'ls aprecia, com més li'ls enalteix i protegeix, tant menys real ens resulten i menys rellevants són en les nostres vides quotidianes.

Així, en l'actualitat hi ha dues maneres d'abordar la nostra relació amb el passat. En aparença i, especialment, des del punt de vista normatiu, aparentment antagòniques. Però responen totes dues a la mateixa lògica i tenen conseqüències homologables. La conservació fetixista d'uns certs vestigis, als quals atorguem valor patrimonial, d'una banda. I, per una altra, la substitució més o menys respectuosa, més o menys timorata o avassalladora, d'altres vestigis que en major o menor mesura no aconsegueixen eixe "valor patrimonial". Dues estratègies que semblen divergir, però que, pel seu origen comú, és a dir, pel fet d'assentar-se en la ruptura de la continuïtat amb el passat, convergeixen en última instància. En tots dos casos el passat ja no és tingut en consideració més que pel seu valor present, en un sentit cruament econòmic les més de les vegades. Ni reverenciat ni temut ja, el passat és engolit per un present en contínua expansió, que el redueix a un pròsper negoci turístic o a una nova veta de mercat.

So much so that, revered as a source of identity during romanticism or as a valuable resource to be protected today, the past became increasingly alien to the present. Conservation has increased our knowledge of the past but limited our appropriation of it. The creative nature of direct engagement with it, which would open the door to an inclusive future, has been made impossible by our desperate need to preserve it. Today, the distance between us seems insurmountable. We know more about our past than ever before. Our past has an unprecedented presence in human history. But at the same time, tragically, we can no longer receive messages from our ancestors. The testimonies of the past have suffered the consequences of their unbridled popularity. The more they are appreciated, the more they are extolled and protected, the less real they seem to us, and the less relevant they are in our daily lives.

Thus, there are currently two ways of approaching our relationship with the past. On the surface, and especially from a normative point of view, they

appear to be antagonistic. But both respond to the same logic and have homologous consequences. On the one hand, the fetishistic preservation of certain vestiges, to which we attach heritage value. On the other hand, the more or less respectful, more or less timorous, or overbearing substitution of other vestiges that, to a greater or lesser extent, do not attain this 'heritage value.' Two strategies seem to diverge, but because of their common origin, that is, because they are based on the rupture of continuity with the past, they ultimately converge. In both cases, the past is no longer taken into consideration except for its present value, in a crudely economic sense more often than not. No longer revered or feared, the past is swallowed up by an ever-expanding present, which reduces it to a thriving tourist business or a new niche market.

The blurred boundary between conservation and replacement is clearly evident when faced with situations that do not arouse either subjectivist or objectivist consensus, that is when there is neither

El difús límit entre la conservació i la substitució queda palmàriament evidenciat quan s'afronten situacions que ni susciten consens "subjektivist", ni "objektivist", és a dir, quan ni hi ha pròpiament una mobilització ciutadana en defensa del seu valor cultural ni un dictamen expert en defensa del seu valor patrimonial. Aquest és el cas, per exemple, de qualsevol de l'abundant arquitectura vernacle que, en preocupant estat la majoria de les vegades, roman arrelada a un territori esdevingut alié. Alguna cosa d'eixa ambigüitat queda reflectida en les fotografies de Romany.

Durant aquells cinc estius Romany va mostrar una sincera complicitat amb els calius d'un estil de vida ja en aquells dies anacrònic. En les seues fotografies pot clarament distingir-se dos tipus d'aproximacions. Estan, en primer lloc, les captures de trobades entre materials, les vistes frontals de les edificacions... una fotografia arquitectònica, en suma. Però abunden igualment captures d'instants de la domesticitat (Figura 3). Anècdotes d'un moment que Romany ja percebia com a caduc. Podria dir-se, en contra de la seua insistència enfront del valor instrumental de les fotografies, que no sols va radiografiar la senzillesa i claredat constructiva d'aquestes cases, sinó que va voler retratar un ambient, una trobada. D'aquí ve que inevitablement les seues fotografies hui se'ns manifesten com a memòria (Figura 4).



Figura 3. Romany, Casa Fornés, 1971 aprox.

Figure 3. Romany, Casa Fornés, ca. 1971.



Figura 4. Romany, Casa Fornés, 2024

Figure 4. Romany, Casa Fornés, 2024

citizen mobilization in defense of their cultural value nor an expert opinion in defense of their heritage value. This is the case, for example, of any of the abundant vernacular architecture that, in a worrying state most of the time, remains rooted in a territory that has become alien. Some of this ambiguity is reflected in Romany's photographs.

During those five summers, Romany showed a sincere complicity with the embers of a lifestyle that was already anachronistic at the time. Two types of approach can be clearly distinguished

in his photographs. Firstly, there are the shots of encounters between materials, the frontal views of buildings... architectural photography, in short. But there is also an abundance of shots of moments of domesticity (Figure 3). Anecdotes of a moment that Romany already perceived as obsolete. It could be said, contrary to his insistence on the instrumental value of photographs, that he not only X-rayed the simplicity and constructive clarity of these houses but that he wanted to portray an atmosphere, an encounter. Hence, inevitably, his photographs today appear to us as memory (Figure 4).

Segur que tenim al cap espais en els nostres barris, a les nostres ciutats o pobles, que ens remet en a altres èpoques. Espais que han quedat oclusos en el temps, aliens a l'agitació de la nostra contemporaneïtat. Són espais urbans que de per si mateix no tenen un valor patrimonial destacat. Són un parell d'alqueries incrustades entre finques. Un grup de naus industrials anara d'ordenació. Una carreró del qual encara queden cases flanquejant-ho... Remeten a un passat agrícola, artesanal, industrial o de caràcter més rural. Tenen uns atributs que li són propis i que transcendeixen el caràcter merament subjectiu de la nostra experiència en ells. No és una qüestió de sentiment de patrimoni, ni d'arrelament cultural, sinó de memòria. De relació amb el passat, això és, allí on ens juguem la nostra constitució existencial, històrica i finita.

La distància que ens separa enfront d'aquestes ruïnes és la mateixa que enfront dels monuments que presumptament glorifiquen el nostre passat i que ens afanyem per preservar. Tant l'un com l'altre han deixat de pertànyer-nos, no formen part del present com a testimoniatge, sinó que han sigut engolits pel present. Uns per mitjà de l'enderrocament o l'amenaça d'enderrocament, uns altres per mitjà de la conservació. Però tots dos són recuperables en la mesura en què actualitzem la nostra relació amb el passat, introduint les nostres aspiracions des del reconeixement de la seua presència i fent justícia al seu llegat material. Casos com el de l'arquitectura vernacla constitueixen en si mateixos una oportunitat per a l'establiment de nous codis relacionals amb els vestigis del passat. Precisament per no ser patrimoni, precisament per no posseir un consens social, en definitiva, precisament per la seua condició de marginalitat, obrim la possibilitat d'una relació *ex novo* no afectada per les tradicions conservacionistes o desenvolupistes

De fet, quan es confon la seua marginalitat amb un cert valor de mercat l'antihistoricisme propi de la modernitat es veu dramàticament potenciat. És difícil en aquests casos d'intervenció trobar algun vincle material pel qual transitar cap a una relació conscient amb el passat.

Surely we have in mind spaces in our neighborhoods, in our cities or towns, that take us back to other times. Spaces that have remained occluded in time, oblivious to the turmoil of our contemporaneity. They are urban spaces that, in themselves, do not have an outstanding heritage value. There are a couple of farmhouses embedded between estates. A group of industrial warehouses is out of order. A small street of which there are still houses flanking it... They refer to an agricultural, artisan, industrial, or more rural past. They have their own attributes that transcend the merely subjective character of our experience of them. It is not a question of heritage, nor of cultural roots, but of memory. Of a relationship with the past, that is, where our existential, historical, and finite constitution is at stake.

The distance that separates us from these ruins is the same as that which separates us from the monuments that supposedly glorify our past and which we strive to preserve. Both have ceased to belong to us; they no longer form part of the

present as testimony but have been swallowed up by the present. Some through demolition or the threat of demolition, others through conservation. But both are recoverable to the extent that we update our relationship with the past, introducing our aspirations from the recognition of its presence and doing justice to its material legacy. Cases such as vernacular architecture are in themselves an opportunity for the establishment of new relational codes with the vestiges of the past. Precisely because they are not heritage, precisely because they do not hold a social consensus, in short, precisely because of their marginal condition, they open up the possibility of an *ex novo* relationship unaffected by conservationist or developmentalist traditions.

In fact, when their marginality is confused with a certain market value, the anti-historicism of modernity is dramatically enhanced. It is difficult in these cases of intervention to find any material link through which to move towards a conscious relationship with the past.



Figura 5. Romany, Casa Pinella, 1971 aprox.

Figure 5. Romany, Casa Pinella, ca. 1971.



Figura 6. Romany, Casa Pinella, 2024

Figure 6. Romany, Casa Pinella, 2024

## Rehabilitat front a restaurar

La modernitat arquitectònica va pretendre dominar el futur amb les armes de la raó instrumental, instaurant així un antihistoricisme que va derivar en el que Tafuri va batejar com “l’eclipsi de la història”.<sup>14</sup> L'impossible intent romàntic de fusió entre un present del qual es pretén fugir i un passat que s'interpreta des dels criteris del present, unit a l'exalçament del progrés caracteritzarà aquest revolucionari període i acabarà plasmant-se en l'assassinat definitiu de la història per a aconseguir l'elevació definitiva de l'arquitectura com a construcció de futur (Figura 5). En refutar la trobada dialèctica entre el nou i la preexistència, en evitar-lo les avantguardes i no ser corregit per la postmodernitat,<sup>15</sup> la història va quedar al marge (Figura 6).

De resultes d'aquest procés, allò que va esdevindre mite amb la modernitat ha romàs mite en l'actualitat: de l'antihistoricisme es va passar a la neutralitat enfront de l'històric, negant de nou la possibilitat de llegir críticament l'antic com a estructura carregada de significat. Només l'intent d'implicar el passat amb el present, entesos com un conjunt

## Rehabilitation versus restoration

Architectural modernity wanted to dominate the future with the tools of instrumental reason, thus establishing an anti-historicism that led to what Tafuri called “the eclipse of history”. The impossible romantic attempt at fusion between a present from which one seeks to escape and a past interpreted from the present criteria, together with the exaltation of progress, will characterize this revolutionary period. So, it will end up being embodied in the definitive murder of history to achieve the definitive

elevation of architecture as a construction of the future (Figure 5). History was left on the sidelines by refuting the dialectical encounter between the new and the pre-existence, avoiding it by the avant-garde, and not being corrected by postmodernity (Figure 6).

As a result of this process, what became a myth with modernity has remained a myth today: anti-historicism has led to neutrality concerning the historical, again denying the possibility of critically reading the ancient as a structure including

dialèctic de significats consolidats que s'entrellacen i generen mútues dependències, permetrà obrir-lo a la recepció de noves càrregues semàntiques i evitar així l'estranyament o l'ús despreocupat de la preexistència. És urgent, doncs, elaborar una teoria de la intervenció que incorpore el valor que se li va atorgar en la Il·lustració en una nova accepció crítica des de les seues conceptualitzacions però portant-les més enllà de simatèixes, secundant-se en una dialèctica crítica entre el present i el passat amb base en, almenys dues claus.

En primer lloc, la conservació en si mateixa no és una garantia de permanència. El mer fet de conservar és ja de per si mateix una alteració i no assumir-lo implica traïr el sentit històric del passat, fingint que podem conviure amb ell sense atendre la seua herència. Per a superar-ho, no ens n'hi ha prou amb un passat cristal·litzat. Necessitem un passat que s'aconsegueisca fondre creativament amb el present. Però perquè això es faça de manera conscient, hem d'atendre els reclams del passat i a la necessitat de fer justícia amb ells. En segon lloc, cal insistir en la desconfiança cap al desenvolupisme. La promesa d'un futur millor no pot condicionar el present i obviar el passat. És necessari establir un nou criteri que siga capaç de recuperar el llegat del passat en la mesura en què ens immunitze contra els errors que ja hem comés anteriorment. I, en aquest sentit, convé recuperar els fonaments del *restauro crítico*, principal corrent de conservació que va afrontar aquestes tensions frontalment. Encara que siga assenyalant principalment les seues limitacions.

Desenvolupada per l'arquitecte italià Camillo Boito<sup>16</sup> en el segle XIX i perfeccionada més tard per figures com Gustavo Giovannoni i Cessara Brandi, aquest enfocament busca equilibrar la preservació del patrimoni amb una intervenció conscient i crítica, tenint en compte tant el respecte per l'autenticitat històrica com la interpretació contemporània i el judici crític de qui restaura. La restauració crítica estableix que la intervenció ha de ser acurada, reflexiva i respectuosa, però admet uns certs afegits o ajustos estilístics si es consideren essencials per a la comprensió i la integritat del monument en el seu

meaning. Only the attempt to involve the past with the present, understood as a dialectical set of consolidated meanings that intertwine and generate mutual dependencies, will allow it to be opened to the reception of new semantic load and thus avoid estrangement or the careless use of preexistence. It is urgent, therefore, to develop a theory of intervention that incorporates the value that was given to it in the Enlightenment in a new critical meaning from its conceptualizations but taking them beyond themselves, relying on a critical dialectic between the present and the past based on at least two keys.

Firstly, conservation in itself is not a guarantee of permanence. The fact of conserving is already an alteration in itself, and we should not assume that it implies betraying the historical meaning of the past, pretending that we can live with it without paying attention to its legacy. To overcome it, a crystallized past is not enough. We need a past that can be creatively fused with the present. But for this to be done consciously, we must pay attention to the claims of the past and the need to do justice

to them. Secondly, we must insist on distrusting developmentalism. The promise of a better future cannot condition the present and ignore the past. It is necessary to establish a new criterion capable of recovering the legacy of the past to the extent that it immunizes us against the errors we have already committed. In this sense, it is appropriate to recover the foundations of *restauro crítico*, the main current of conservation that faced these tensions head-on. Even if it is mainly by pointing out its limitations.

Developed by the Italian architect Camillo Boito in the 19th century and later refined by figures such as Gustavo Giovannoni and Cesare Brandi, this approach seeks to balance heritage preservation with conscious and critical intervention, taking into account both respect for historical authenticity and contemporary interpretation and critical judgment of the restorer. Critical restoration establishes that intervention must be careful, thoughtful, and respectful but allows for certain additions or stylistic adjustments if they are considered essential to the understanding and integrity of the monument. This approach has the virtue of overcoming essentialist

conjunt. Aquest enfocament té la virtut de superar les teories essencialistes subratllant, per exemple, que els signes de deterioració o les modificacions que s'han acumulat al llarg del temps formen part de la seua història. Cessara Brandi, un dels majors exponents d'aquest enfocament, sosté que la intervenció ha de realitzar-se "sense ocultar les petjades del temps, i respectant el testimoniatge històric en la seua integritat".<sup>17</sup> En el que segueix, s'al·ludirà a quatre claus de la restauració crítica: el monumentalisme, la reversibilitat, la distingibilitat i l'esteticisme. Quatre limitacions, quatre espais d'oportunitat.

En centrar-se quasi exclusivament en la preservació dels valors patrimonials i en la intervenció mínima per a mantindre l'autenticitat i valor simbòlic de l'edifici, la restauració crítica tendeix a ignorar els valors culturals i funcionals de l'arquitectura vernacle. Aquesta desconexió amb el paisatge cultural, fent la falsa impressió que només els monuments mereixen preservar-se, pot portar a l'arquitectura anònima a un terreny d'absoluta desprotecció. Però, d'altra banda, l'elusió de les rigideses imposades pels criteris de conservació, fan de l'arquitectura vernacle un terreny adobat a l'experimentació. En segon lloc, en l'arquitectura vernacle, que sovint usa materials efímers i mètodes constructius específics del lloc, el principi de reversibilitat resulta moltes vegades inaplicable o innecessari. Les intervencions en l'arquitectura vernacle requereixen adaptar-se a les tècniques locals i a les necessitats funcionals de la comunitat, la qual cosa no sempre permet intervencions mínimes ni la possibilitat de revertir els canvis. En tercer lloc, la restauració crítica exigeix que les intervencions es distingisquen clarament dels elements originals. No obstant això, en l'arquitectura vernacle, que sol evolucionar amb el temps i adaptar-se als canvis socials i funcionals, aquesta rigidesa pot resultar perjudicial. Restringir la intervenció en aquests termes podria portar a una falsa immobilitat de l'arquitectura vernacle, que és essencialment dinàmica i adaptativa. Finalment, la restauració crítica posa un gran èmfasi en la conservació estètica i no atén, per tant, com a prioritàries les necessitats funcionals de les edificacions. Aquest enfocament limita la possibilitat d'adaptar les edificacions vernacles a les necessitats actuals dels seus habitants, la qual cosa pot portar a l'abandó d'aquestes edificacions per part de les comunitats.

theories by emphasizing, for example, that signs of deterioration or modifications accumulated over time are part of its history. Cesare Brandi, one of the greatest exponents of this approach, maintains that intervention must be carried out "without hiding the traces of time, and respecting the historical testimony in its integrity". In what follows, four key elements of critical restoration will be referred to: monumentalism, reversibility, distinguishability and aestheticism. Four limitations, four spaces of opportunity.

By focusing almost exclusively on the preservation of heritage values and on minimal intervention to maintain the authenticity and symbolic value of the building, critical restoration tends to ignore the cultural and functional values of vernacular architecture. This disconnection from the cultural landscape, giving a false impression that only monuments deserve to be preserved, can lead anonymous architecture into a terrain of absolute lack of protection. On the other hand, however, avoiding the rigidities imposed by conservation criteria makes vernacular architecture fertile ground

for experimentation. Secondly, in vernacular architecture, which frequently uses ephemeral materials and site-specific construction methods, the principle of reversibility is often inapplicable or unnecessary. Interventions in vernacular architecture require adaptation to local techniques and the functional needs of the community, which does not always allow for minimal interventions or the possibility of reversing changes. Thirdly, critical restoration requires that interventions be distinguished from the original elements. However, this rigidity can be detrimental in vernacular architecture, which often evolves and adapts to social and functional changes. Restricting intervention in these terms could lead to a false immobility of vernacular architecture, which is essentially dynamic and adaptive. Finally, critical restoration places great emphasis on aesthetic conservation and, therefore, does not address the functional needs of buildings as a priority. This approach limits the possibility of adapting vernacular buildings to the current needs of their inhabitants, which can lead to the abandonment of these buildings by communities.



## Últimes reflexions

El fet d'haver d'abordar aquesta paradoxal relació entre la pulsó conservadora i el reconeixement de la necessitat de portar al present aquests testimoniatges en l'estricta context d'una arquitectura anònima que no reuneix les condicions per a ser considerada monumental obri la possibilitat d'explorar la reivindicació de la rehabilitació enfront de la restauració. I de tot això dona compte l'obra de Romany, que ens espenta a actualitzar els nostres posicionaments. Què fer amb aquella límpida arquitectura vernacle que hui, amb la dignitat d'una ruïna o la humiliació de veure's transformat en un xalet, ens reclama ser partícip del present? Durant aquells estius, Romany no sols va quedar captivat per la rudes dels detalls constructius o l'harmonia mètrica de les construccions. Va veure i va capturar amb el seu Hasselblad un món inseparable d'aquelles construccions. Revivre-ho gràcies a ell pot ajudar a portar-ho una vegada més al present i convida amb honestat amb els testimonis d'una època passada. Aquesta arquitectura anònima és possiblement la millor de les oportunitats de les quals disposem en l'actualitat per a repensar la nostra relació amb el passat. Qüestions com el paisatge cultural, el mestissatge constructiu i compositiu o la funció social de l'arquitectura vernacle afluïren com a espais d'oportunitat per a la reivindicació d'una altra manera d'entendre la nostra relació amb els vestigis del passat. Són aquestes preexistències el lloc més fecund de l'experimentació.

## Notes

- <sup>1</sup> Malgrat la seua innegable rellevància, l'obra de José Luis Romany no ha sigut encara objecte d'un estudi en profunditat. Poden trobar-se, no obstant això, recents estudis puntuals com el de Jesús García Herrero, "El jardín secreto de José Luis Romany. El Poblado Dirigido de Fuencarral (Madrid)", *ZARCH* 17, 184-197, que apunten cap a un renovat interès per la seua obra.

## Final thoughts

The fact of having to address this paradoxical relationship between the conservative impulse and the recognition of the need to bring these testimonies to the present in the strict context of an anonymous architecture that does not meet the conditions to be considered monumental opens the possibility of exploring the claim for rehabilitation versus restoration. And all of this is reflected in Romany's work, which pushes us to update our positions. What can we do with that limpid vernacular architecture that today, with the dignity of a ruin or the humiliation of being transformed into a chalet, demands that we participate in the present? During those summers, Romany was not only captivated by the roughness of the construction details or the metric harmony of the buildings. He saw and captured with his Hasselblad a world inseparable from those buildings. Reviving it thanks to it can help bring it once again to the present and coexist honestly with the witnesses of a bygone era. This anonymous architecture is possibly the best opportunity to rethink our relationship with the past. Questions such as the cultural landscape, the fusion of construction and composition, or the

social function of vernacular architecture emerge as spaces of opportunity to demand another way of understanding our relationship with the vestiges of the past. These pre-existing elements are the most fertile place for experimentation.

## Footnotes

- <sup>1</sup> Despite its undeniable relevance, the work of José Luis Romany has not yet been the subject of an in-depth study. However, recent specific studies can be found, such as that of Jesús García Herrero, "El jardín secreto de José Luis Romany. El Poblado Dirigido de Fuencarral (Madrid)", *ZARCH* 17, 184-197, which point to a renewed interest in his work. PDF/?uri=CELEX:52021DC0082, accessed 05 June 2023.
- <sup>2</sup> V. X. C. Valencia, "Una exposición revisa la arquitectura popular valenciana desaparecida", 03 febrero 2007, <https://www.levantemv.com/sociedad/2007/02/03/exposicion-revisa-arquitectura-popular-valenciana-13614310.html>, acceso 11 julio 2024.
- <sup>3</sup> Soriano, Alicia (dir.) (2007). "Raíz, construcción y vida", *José Luis Romany*. València: Fundación Chirivella Soriano, p. 21. In his introductory text, Ivars says: "Romany wants to systematize the popular architecture of La Marina Alta, to make a manual of architectural and construction details within everyone's reach,

- <sup>2</sup> V. X. C. Valencia, "Una exposición revisa la arquitectura popular valenciana desaparecida", 03 febrero 2007, <https://www.levante-emv.com/sociedad/2007/02/03/exposicion-revisa-arquitectura-popular-valenciana-13614310.html>, accés 11 juliol 2024.
- <sup>3</sup> Soriano, Alicia (dir.) (2007). "*Raíz, construcción y vida*", José Luis Romany. València: Fundación Chirivella Soriano, p. 21. En el seu text introductori, Ivars diu: "Romany vol sistematitzar l'arquitectura popular de La Marina Alta, fer un manual de detalls arquitectònics i constructius a l'abast de tot el món, publicar un llibre. Conscient de les malifetes i de les destrosses del temps i, sobretot, dels homes -any rere any les cases que documentava anaven patint carnis irreparables- es va plantejar un programa ambiciós i amb escassa ajuda i molta il·lusió va començar a valorar amb obsessió malaltissa aquelles cases que considerava representatives de l'arquitectura popular. Estiu rere estiu durant 5 anys va treballar dibuixant i fotografiant cada casa. Passant en net durant l'hivern els croquis presos a l'estiu."
- <sup>4</sup> Ídem., <https://www.chirivellasoriano.org/wp-content/uploads/2022/11/06-ROMANY.pdf>, accés 11 juliol 2024. Hi ha un segon catàleg de menor entitat en el qual s'arreglegen dues fotografies per cadascuna de les 10 cases seleccionades i el text introductori de Josep Ivars. Josep Ivars Pérez, *10 cases. Una arquitectura popular de la Marina Alta* (Coedició de Generalitat Valenciana, Instituto Valenciano de la Edificación y Col.legi d'Arquitectes de la Comunitat Valenciana, 2006).
- <sup>5</sup> Europa Press C. Valenciana, "Cultura.- La Fundación Chirivella extrae la esencia de la arquitectura popular a través de la obra de José Luis Romany", 2 febrero 2007, <https://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-fundacion-chirivella-extrae-esencia-arquitectura-popular-traves-obra-jose-luis-romany-20070202131504.html>, acceso 11 julio 2024.
- <sup>6</sup> V. X. C. Valencia, "Arquitectura de raíz agrícola", 18 febrero 2007, <https://www.levante-emv.com/alicant/2007/02/18/arquitectura-raiz-agricola-13608242.html>, acceso 11 julio 2024.
- <sup>7</sup> David Lowenthal, *El pasado es un país extraño* (Madrid: Akal, 1998). És ineludible la referència a aquesta obra. En ella Lowenthal exposa com la resistència a les limitacions del passat i la falta de respecte per la tradició han portat a la propagació de l'amnèsia cultural i al sorgiment d'un culte específic a la conservació combinada amb un essencialisme cultural brunyit de nostàlgia.
- <sup>8</sup> Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XIVème siècle* (Paris: Balance), 1868, vol. VIII, p. 14. Traducció pròpia.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 58.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. III.
- <sup>11</sup> Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* (Paris: Morel, 1877), Vol. I, p. 451.
- <sup>12</sup> John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura* (Barcelona: Alta Fulla, 2000), cap. VI, párrafo 18.
- <sup>13</sup> Aquesta cita es troba entre les seleccionades per Romany per a ser incloses en el catàleg de l'exposició de 2007. Véase Soriano (2007), *op. cit.*, p. 111.
- <sup>14</sup> Manfredo Tafuri, *Teorías e Historia de la Arquitectura* (Madrid: Celeste, 1997).

to publish a book. Aware of the misdeeds and the ravages of time and, above all, of men - year after year the houses he documented were undergoing irreparable changes - he set himself an ambitious program and with little help and a lot of enthusiasm he began to evaluate with a sickly obsession those houses that he considered representative of popular architecture. Summer after summer for 5 years he worked drawing and photographing each house. During the winter he made a clean copy of the sketches taken in summer."

- <sup>4</sup> Ídem., <https://www.chirivellasoriano.org/wp-content/uploads/2022/11/06-ROMANY.pdf>, acceso 11 julio 2024. There is a second, smaller catalogue containing two photographs for each of the 10 selected houses and the introductory text by Josep Ivars. Josep Ivars Pérez, *10 cases. Una arquitectura popular de la Marina Alta* (Coedición de Generalitat Valenciana, Instituto Valenciano de la Edificación y Col.legi d'Arquitectes de la Comunitat Valenciana, 2006).
- <sup>5</sup> Europa Press C. Valenciana, "Cultura.- La Fundación Chirivella extrae la esencia de la arquitectura popular a través de la obra de José Luis Romany", 2 febrero 2007, <https://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-fundacion-chirivella-extrae-esencia-arquitectura-popular-traves-obra-jose-luis-romany-20070202131504.html>, acceso 11 julio 2024.
- <sup>6</sup> V. X. C. Valencia, "Arquitectura de raíz agrícola", 18 febrero 2007, <https://www.levante-emv.com/alicant/2007/02/18/arquitectura-raiz-agricola-13608242.html>, acceso 11 julio 2024.
- <sup>7</sup> David Lowenthal, *El pasado es un país extraño* (Madrid: Akal, 1998). Reference to this work is unavoidable. In it, Lowenthal exposes how resistance to the limitations of the past and a lack of respect for tradition have led to the spread of cultural amnesia and the emergence of a specific cult of conservation combined with a cultural essentialism tinged with nostalgia.
- <sup>8</sup> Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XIVème siècle* (Paris: Balance), 1868, vol. VIII, p. 14. Traducció pròpia.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 58.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. III.
- <sup>11</sup> Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* (Paris: Morel, 1877), Vol. I, p. 451.
- <sup>12</sup> John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura* (Barcelona: Alta Fulla, 2000), cap. VI, párrafo 18
- <sup>13</sup> This quote is among those selected by Romany to be included in the catalogue of the 2007 exhibition. See Soriano (2007), *op. cit.*, p. 111.
- <sup>14</sup> Manfredo Tafuri, *Teorías e Historia de la Arquitectura* (Madrid: Celeste, 1997).
- <sup>15</sup> Given the avowed anti-historicism of the avant-garde, it is not surprising that theories of intervention passed surreptitiously before its eyes, first insinuating themselves in the *Athens Charter* of 1931 and later consolidating themselves in 1964 in the *Venice Charter* with hardly any changes or additions. Be that as it may, what is relevant to highlight at this point is

- <sup>15</sup> Donat el confés antihistoricisme d'avantguarda, no és d'estranyar que les teories de la intervenció passaren subreptíciament davant els seus ulls insinuant-se primer en la *Carta d'Atenes* de 1931 i consolidant-se més tard en 1964 en la *Carta de Venècia* sense tot just canvis ni addicions. Siga com siga, el que en aquest moment és rellevant posar de manifest és que, donada la marginació del discurs històric per part de l'avantguarda, aquestes teories de la intervenció d'origen romàntic es van consolidar com a estereotips de la conservació, entesa aquesta *in nuce* com l'estranyament enfront de l'històric.
- <sup>16</sup> Camillo Boito, *I Restauri dei Monumenti* (Milán: Casa Editrice Italiana, 1893).
- <sup>17</sup> Cesare Brandi, *Teoría de la restauración* (Madrid: Alianza Editorial, 1963).

## Referències de les imatges

Figura 1. Soriano, *op. cit.*, p. 145

Figura 2. Fotografia propia

Figura 3. Soriano, *op. cit.*, p. 183

Figura 4. Fotografia propia

Figura 5. Soriano, *op. cit.*, p. 69

Figura 6. Fotografia propia

that, given the marginalization of historical discourse by the avant-garde, these theories of intervention of romantic origin were consolidated as stereotypes of conservation, understood *in nuce* as estrangement from the historical.

- <sup>16</sup> Camillo Boito, *I Restauri dei Monumenti* (Milán: Casa Editrice Italiana, 1893).
- <sup>17</sup> Cesare Brandi, *Teoría de la restauración* (Madrid: Alianza Editorial, 1963).

## Image references

Figure 1. Soriano, *op. cit.*, p. 145

Figure 2. Own photograph

Figure 3. Soriano, *op. cit.*, p. 183

Figure 4. Own photograph

Figure 5. Soriano, *op. cit.*, p. 69

Figure 6. Own photograph

## Bibliografía

### Bibliography

- Boito, Camillo. *I Restauri dei Monumenti*. Milán: Casa Editrice Italiana, 1893.
- Brandi, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 1963.
- García Herrero J. “El jardín secreto de José Luis Romany. El Poblado Dirigido de Fuencarral (Madrid)”, *ZARCH* 17, 184-197.
- Ivars Pérez, Josep (com.). *10 cases. Una arquitectura popular de la Marina Alta*. Coedición de Generalitat Valenciana, Instituto Valenciano de la Edificación y Col.legi d'Arquitectes de la Comunitat Valenciana, 2006.
- Lowenthal, David. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal, 1998.
- Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla, 2000.
- Soriano, Alicia (dir.). “*Raíz, construcción y vida*”, *José Luis Romany*. València: Fundación Chirivella Soriano, 2007.
- Tafuri, Manfredo. *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Madrid: Celeste, 1997.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XIVème siècle*. París: Blance, 1868.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel. *Entretiens sur l'Architecture*. París: Morel, 1877.