



# Patrimonio etnológico construido: de la democratización a la democracia<sup>1</sup>

Javier Pérez-Gil<sup>2</sup>

Recibido: 8 de marzo 2021 / Aceptado: el 16 de julio 2021

**Resumen.** El patrimonio etnológico construido está adquiriendo un sentido cada vez más participativo y abierto, en correspondencia con la nueva conceptualización del patrimonio cultural y el entendimiento de la tradición como proceso dinámico. Sin embargo, existe una contradicción entre los documentos normativos y patrimoniales que propugnan esos principios y el tipo de expresiones o bienes que reconocen e instan a salvaguardar. Esta aportación pretende llamar la atención sobre esas incoherencias y propone la sustitución del tradicional paradigma comprensivo de la arquitectura vernácula —eminente mente constructivo y formalista— por otro más inclusivo y cultural, donde se reconozcan las expresiones realizadas con medios de la actual cultura industrial y donde la participación de la comunidad se haga efectiva también como sujeto agente de la misma. Se propone así integrar sin titubeos el entendimiento de este patrimonio en las estructuras democráticas de nuestras sociedades y, para ello, se relacionará este proceso con el experimentado con anterioridad por otros sectores culturales, como el artístico.

**Palabras clave:** Patrimonio Cultural; Arquitectura vernácula; Teoría de la Arquitectura; Etnología.

## [en] Built Ethnological Heritage: from democratization to democracy

**Abstract.** Built ethnological heritage is acquiring an increasingly participatory and open sense, in correspondence with the new conceptualization of Cultural Heritage and the understanding of tradition as a dynamic process. However, there is a contradiction between the normative and cultural heritage documents that advocate these principles and the type of expressions or assets that they recognize and urge to safeguard. This contribution aims to draw attention to these inconsistencies and proposes the replacement of the traditional comprehensive paradigm of vernacular architecture —eminently constructive and formalistic— with a more inclusive and cultural one, where industrial expressions of current culture are recognized and where community participation is also made effective as its agent subject. It is thus proposed to integrate without hesitation the understanding of this Heritage into the democratic structures of our societies and, for this, this process will be related to that previously experienced by other cultural sectors, such as the artistic sector.

**Keywords:** Cultural Heritage; Vernacular architecture; Architecture Theory; Ethnology.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. El tópico de la participación. 3. La arquitectura vernácula a revisión. Los precedentes del arte. 4. Contradicciones de ida y vuelta. 5. El cambio de paradigma y la legitimidad del vernáculo actual. 6. A modo de conclusión. Las pautas democráticas. Referencias.

<sup>1</sup> Fuente de financiación: Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación “El Paisaje Urbano Histórico como recurso de planificación en los conjuntos históricos menores de la España interior” (ref. PGC2018-097135-B-I00), financiado por Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MCIU), Agencia Estatal de Investigación (AEI) y Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). IP: Juan Luis de las Rivas Sanz y Javier Pérez Gil. Plan Estatal de I+D+i 2017-2020. Su traducción ha sido financiada por el Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid.

<sup>2</sup> Universidad de Valladolid (España)

E-mail: [jpgil@tap.uva.es](mailto:jpgil@tap.uva.es)

<https://orcid.org/0000-0001-8803-9847>

**Cómo citar:** Pérez-Gil, J., (2022). Patrimonio etnológico construido: de la democratización a la democracia. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (2), 479-498, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.74451>

## 1. Introducción

En tanto que fenómenos culturales —y la Cultura una producción intrínsecamente humana—, nuestros conceptos de arte y patrimonio han transmutado al ritmo de los cambios sociales hasta convertirse en algo muy diferente de lo que eran hace poco más de un siglo, diferencia que se magnifica si la comparamos con el lento movimiento —movimiento existente, aunque casi imperceptible, geológico— que esos mismos conceptos habían experimentado con anterioridad y hasta entonces. En ambos casos, arte y patrimonio se han adaptado al marco político democrático de nuestras sociedades contemporáneas para explicarse desde ellas, y no desde el antiguo paradigma autosuficiente donde eran las reglas del arte, o la dialéctica históricocartística del monumento decimonónico, los que daban carta de naturaleza a cada uno de ellos.

Sin embargo, a pesar de ese nuevo marco estructural que ya es histórico, no todos los ámbitos de la Cultura parecen haberlo asumido, y ese estado provoca inevitables conflictos a la hora de tratar sus producciones. Tal es el caso —no el único— del denominado patrimonio etnológico (Agudo, 2016). A pesar de estar inequívocamente referido a la producción de una comunidad humana y de abarcar tanto valores materiales como inmateriales, lo cierto es que en su tratamiento real parece ignorarse a los propios autores para interpretarse desde fuera de esa instancia, según un modelo que parecía haberse dejado atrás, donde es el observador externo quien examina, interpreta y juzga las manifestaciones de esas personas o, si acaso, introduciendo en dicha experiencia el principio del relativismo cultural.

Probablemente esa incoherencia tiene su origen en los fundamentos epistemológicos de ese patrimonio, que no son tan maduros o sólidos como debieran y que se manifiesta, de hecho, en la propia denominación del mismo (Agudo, 1997; Moncusí, 2005). Las distintas nomenclaturas con que se le designa en la legislación, tales como patrimonio etnológico o etnográfico, lejos de adscribir los bienes a la metodología de dichas disciplinas, dejan clara la inconsistencia de su patrimonialización (Tornatore, 2011). En España, aunque desde la década de 1990 todas las sucesivas normativas autonómicas han incluido un sitio para este patrimonio (Alegre, 2012), se ha hecho por lo general sin apenas acotación conceptual ni medidas específicas para los bienes muebles —incluso en leyes específicas de “cultura popular y tradicional”, como la catalana (2/1993) o la balear (1/2002)—, cuando no maridando este patrimonio con el industrial, como sucede en las leyes castellano-manchega, aragonesa o extremeña.

Esta aportación pretende llamar la atención sobre las incoherencias de la actual visión hegemónica —académica y normativa— del patrimonio etnológico construido, reclamando la democratización efectiva de su entendimiento, conservación y gestión; democratización que tiene que ir más allá de su presentación despótica ilustrada y que, aunque todavía no ha sido reconocida más que nominalmente en las normativas, ya está presente en nuestras sociedades. Para ello se relacionará este proceso de adaptación con el que experimentó el arte décadas atrás y donde cobran protagonismo el individuo —no solo como espectador, sino como creador y usuario de los bienes— y la sociedad, intérprete de unos valores con los que se ha de identificar.

## 2. El tópico de la participación

Al igual que sucede en el arte, nuestro actual concepto de patrimonio cultural tiene unas características comunes que lo diferencian de los anteriores. Entre ellas, señalaré ahora su amplitud —que les permite abarcar un sinfín de formatos y expresiones, incluidas las inmateriales— y su sentido democrático, que sitúa al espectador-ciudadano en una posición protagonista y no meramente pasiva.

En cuanto a la primera característica, es obvio que los antiguos soportes, categorías, tipologías o escalas han sido superados, abarcando hoy el patrimonio manifestaciones no solo pertenecientes a la superestructura ideológica de la Cultura o lo que la Antropología norteamericana y antropólogos como Alcina Franch (1989, p. 43) denominan “subsistema ideológico” —donde se relacionan arte, religión y valores—, sino también otros testimonios materiales o inmateriales de la estructura e infraestructura culturales (González-Varas, 2015, p. 31). Pero igual de trascendente es para el ámbito patrimonial la reciente introducción de lo inmaterial, categoría que puede generar alguna confusión con la de “intangible”, exportada del empleo normativo internacional anglosajón y a veces utilizada como sinónima. Lo inmaterial, más que a una idea o a algo difuso, está referido a “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural” (UNESCO, *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, 2003, art. 2.1). Como señala Chiara Bortolotto (2007a), su principal novedad no radica tanto en la introducción de ese tipo de expresiones como en su entendimiento “en términos de tiempo (como un proceso en evolución) y uso (no con un fin de contemplación estética)” (p. 40). Se trata, pues, como observa Ramón Corzo (2008), de una significación “acorde con las inquietudes artísticas contemporáneas, en las que tienen cada vez mayor presencia las tendencias activas y no permanentes como las ‘instalaciones’, las ‘performances’ o la ‘Action Painting’” (p. 11).

En cuanto al sentido democrático, como expresión de nuestras sociedades, arte y patrimonio son construcciones sociales que además han pasado a interpretarse desde las primeras, como genuino producto suyo y al servicio de las mismas. En el ámbito patrimonial, esta visión se ha acentuado las últimas décadas, pasándose del antiguo paradigma monumental —enmarcado en las instancias histórica y artística— a otro más abierto y complejo, definido por valores más variados que identifica la propia sociedad. La terminología UNESCO ha impuesto la relación entre atributos y valores, a partir de los cuales se verifican las condiciones de integridad y autenticidad, la primera referida al atributo y la segunda —caballo de batalla de las teorías de intervención sobre los bienes culturales— al proceso (WHC, 2008). Y documentos como la *Carta de Cracovia* (2000) definen el patrimonio como “el conjunto de las obras del hombre en las cuales una comunidad reconoce sus valores específicos y particulares y con los cuales se identifica” (s.p.).

Esta última definición ilustra muy bien el cambio de paradigma, que podríamos explicar como el paso de la identificación autónoma o especializada de los bienes a la identificación social o democrática de sus valores. Al igual que sucede con el arte contemporáneo, ya no son los valores intrínsecos y “objetivos” del bien los que le otorgan su estatus (patrimonial), sino que es la comunidad —agente externo o participante— quien los reconoce, según un proceso que antepone la interpretación del

sujeto —colectivo— a las propiedades del objeto, propiedades que no son intrínsecas, sino extrínsecas, aportadas por esa comunidad.

Obviamente, esta forma de entender el patrimonio ha cambiado también la manera de intervenir en él. Hoy se habla de conceptos como “Restauración democrática” (Lagasabáster, 2004), incidiendo en su carácter holístico e integrador, donde el papel de las comunidades es fundamental en todos los pasos de la intervención. Y la citada *Carta de Cracovia* relaciona la Restauración —entendida en términos brandianos como *intervención directa*— directamente con estas, incluyéndolas expresamente en sus objetivos al definirla como una “intervención dirigida sobre un bien patrimonial, cuyo objetivo es la conservación de su autenticidad y su apropiación por la comunidad” (s.p.).

Por otra parte, la Cultura es un derecho universal, entendido este como participación por la *Declaración de Derechos Humanos* de las Naciones Unidas (1948, art. 27.1) y como acceso a la misma por Constituciones como la española (1978, art. 44.1). Ese reconocimiento dio lugar en la segunda mitad del siglo pasado a la denominada “democratización cultural”, que consistía en el intento de universalizar el acceso a la Cultura, en concreto a lo que Hervé Carrier (1992, pp. 101-102) definía como las manifestaciones altoculturales de la misma. Este concepto clásico de cultura fue posteriormente superado y ampliado por el antropológico, del que emanaría el de “democracia cultural”, donde los ciudadanos cambiaban su papel de “consumidores” por otro bien distinto de “creadores-productores de una cultura singularizada” (Caride, 2005, p. 77), prestando más atención a los procesos que al producto en sí. Según esta, cada persona y comunidad tienen una serie de derechos culturales, entre los que se incluye la promoción de la diversidad cultural, la participación activa en la vida cultural, la facilitación del acceso a los procesos de toma de decisiones y un acceso igualitario a los servicios culturales, promoviéndose para ello desde las instituciones actividades que estimulen la cohesión social y la identidad cultural (Laaksonen, 2010, p. 11).

En el campo del patrimonio cultural, en las últimas décadas tanto los textos legales como las Cartas y Recomendaciones internacionales han enfatizado la importancia de las comunidades —especialmente las anfitrionas— en todo lo referente a la identificación, conocimiento, conservación y difusión de los bienes<sup>3</sup>. El *Documento de Nara sobre autenticidad* (ICOMOS, 1994) sentenció que los juicios de valor y autenticidad no podían basarse en criterios fijos, sino que las propiedades del patrimonio debían ser consideradas y juzgadas en su propio contexto cultural (art. 11). Se instauraba así un principio de relativismo cultural que privilegiaba la perspectiva de la comunidad afectada, que debía reconocer la naturaleza específica de los valores de su patrimonio a través de fuentes de información fiables; fuentes que podían ser muy variadas y con aspectos tan diversos como “concepto y forma; materiales y

<sup>3</sup> “Paralelamente a esta evolución conceptual, se ha ido instalando en la sociedad una nueva idea sobre la gestión pública que implica cada vez más a la ciudadanía en esta labor. Así, la gestión del patrimonio cultural requiere que sea integral, sostenible y participativa, y que el mantenimiento y valoración del patrimonio cultural sea fruto de la acción de los colectivos sociales y no solamente labor de los poderes públicos, siendo cada vez más importante la implicación de la ciudadanía en la gestión continuada y sostenible de los bienes” (Anteproyecto de Ley de Patrimonio Cultural de Castilla y León, exposición de motivos, III, 2020). El autor ha elevado varias enmiendas a este anteproyecto de Ley con el fin de hacer efectivo ese papel de las comunidades en el sentido que propone este artículo.

sustancia; uso y función; tradición y técnicas; situación y emplazamiento; espíritu y sentimiento; y otros que pueden ser internos o externos de la obra” (art. 13).

La participación expresa de las comunidades, grupos e individuos en la salvaguardia de aquellas vertientes patrimoniales de las que son parte activa es hoy unánimemente reconocida. El artículo 15 de la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* (2003) exhorta a los Estados a lograr una participación “lo más amplia posible de las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio y de asociarlos activamente a la gestión del mismo”, precisamente por considerar que ese patrimonio es expresión de su identidad (art. 2.1). E, igualmente, los documentos internacionales están asumiendo la naturaleza dinámica de los conjuntos históricos junto con la necesidad de admitir transformaciones en los mismos. Empleando la terminología de González-Varas (2016, pp. 21-62), se puede decir que la antigua etapa *culturalista* de conservación de los centros históricos ha sido desterrada por la *socio-económica* de décadas atrás y esta, a su vez, está dando paso a otra *holística e incluyente* que se aproxima a la noción de Paisaje Urbano Histórico.

En efecto, documentos ya lejanos en el tiempo como la *Carta de Washington* de ICOMOS (1987) abogan por la participación y compromiso de los habitantes para conservar las ciudades y áreas urbanas históricas (art. 3), mientras que los *Principios de La Valeta* (ICOMOS, 2011), que son una actualización de la anterior, añaden entre otras novedades los “valores inmateriales, como la continuidad en el tiempo y la identidad”, siempre con la vocación de “salvaguardar los valores de las poblaciones históricas y de sus entornos territoriales, así como su integración en la vida social, cultural y económica propia de nuestro tiempo” (s.p.).

### **3. La arquitectura vernácula a revisión. Los precedentes del arte**

El nuevo valor otorgado a la sociedad —especialmente a la anfitriona— coincide con el enfoque cultural que desde algunas instancias estamos aplicando a la arquitectura vernácula con el fin de superar la tradicional visión de la misma, prácticamente limitada a sus intrínsecos aspectos constructivos y formales. Desde hace más de un siglo, el estudio de la arquitectura vernácula en España, pero también en el contexto europeo, se ha asentado sobre unos principios axiomáticos con los que se trataba de definir un tipo de arquitectura sin apenas base teórica. Estos axiomas —como el anonimato, la condición popular, la atemporalidad o el empleo de materiales preindustriales— se instituyeron en un momento en el que la arquitectura preindustrial era todavía una arquitectura viva (Fig. 1), pero hoy han quedado obsoletos y son fácilmente rebatibles (Pérez-Gil, 2018a).

De partida, se podría decir que no tiene mucho sentido hablar de una arquitectura vernácula como opuesta a otra “culto”, sino que desde una perspectiva patrimonial nos encontramos ante una única arquitectura como expresión cultural, si bien, como apunta Henri Glassie (2000, p. 21), la mantenemos porque es una categoría que sigue resultando útil. Sobre ella, personalmente defiendo una lectura cultural, antropológica o humanística en la que la arquitectura vernácula ocupa su propio lugar como tal y en el patrimonio cultural, aquí como el conjunto de obras construidas o arquitectónicas en las cuales una comunidad reconoce los valores —materiales e inmateriales— específicos y genuinos que caracterizan su identidad cultural (esta en el sentido antropológico de nuestro concepto de patrimonio) a lo largo del tiempo (Pérez-Gil, 2016, 2018b).



Fig. 1. Murcia (España), paisaje de huerta hacia 1870. Fotografía de J. Laurent (BNE, 17/3/46).

Según este enfoque, el entendimiento de esta arquitectura pasaría por reconocer la naturaleza cultural del bien en tanto que producto cultural de una comunidad determinada; producto material y arquitectónico, pero que ante todo remite a dicha comunidad (a sus estructuras sociales y económicas, sus tradiciones, su mentalidad, su relación con el medio...), tanto desde una perspectiva histórica —que podemos llamar “vernáculo histórico”— como actual (“vernáculo actual”), esta última bien con casos plenamente actuales o híbridos, y sin hacer objeción al empleo de materiales industriales, en tanto que medios legítimos y auténticos de la expresión de la cultura contemporánea.

De esta forma, pues, se antepone el proceso a la materia (Pérez-Gil, 2019). Es el primero el que otorga a la arquitectura vernácula su especificidad, ya que su valor patrimonial no descansa en el resultado material o formal. Dicho resultado no es el valor cultural, sino el atributo por medio del cual se manifiesta el valor. La materialidad, en fin, es el medio que nos permite conocer y entender a sus creadores y usuarios, su cultura. Y esto sin ignorar todos los valores arquitectónicos y su relación con el medio, que deben seguir siendo valorados.

Este enfoque encaja con la definición de patrimonio cultural inmaterial de UNESCO, según la cual este incluye:

los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes”, mientras que su carácter procesual y dinámico deja claro que “este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su inte-

racción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2003, art. 2.1)

La arquitectura vernácula, pues, combinaría tanto los evidentes valores materiales como estos otros inmateriales, y no debería haber problema en que esas comunidades se valiesen también de los materiales industriales para seguir recreando sus usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, transmitiéndolos de generación en generación con los medios de su propio tiempo histórico, en un ejercicio de respeto hacia “la diversidad cultural y la creatividad humana” (UNESCO, 2003, art. 2.1).

Por otra parte, esta nueva forma de entender la arquitectura vernácula no es más que la incorporación de esa parcela de la arquitectura y del patrimonio a los cauces de nuestras estructuras contemporáneas, según un proceso que ya experimentaron otras expresiones culturales antes, como el arte.

A mediados de la década de 1960 las segundas vanguardias o *neovanguardia* dieron un nuevo cambio de rumbo al mundo del arte. En un trascendente artículo, Arthur Danto (1964) expuso entonces cómo la historia del arte había evolucionado desde una primera fase mimética, pasando por la ruptura de las —primeras— vanguardias hasta el momento actual, en el que la Estética se había convertido en un ámbito de conocimiento autónomo. El nuevo escenario, donde se habían subvertido definitivamente las reglas tradicionales, debía generar una nueva teoría del arte, una “teoría de la realidad” (*Reality Theory of Art*) que reemplazase a la desfasada «teoría de la imitación» (*Imitation Theory of Art*) y que permitiese la comprensión del trabajo de artistas como Roy Lichtenstein, Barnett Newman o Jasper Johns. Afirmaba entonces que la Historia del arte estaba emulando ciertos episodios de la científica. Hoy, quizás podríamos decir lo mismo sobre la Arquitectura vernácula.

(...) where a conceptual revolution is being effected and where refusal to countenance certain facts, while in part due to prejudice, inertia, and self-interest, is due also to the fact that a well-established, or at least widely credited theory is being threatened in such a way that all coherence goes. (p. 573)

Como han señalado Lucy R. Lippard (2004, p. 10) y otros autores, una de las características de ese nuevo arte que había que reinterpretar era el progresivo alejamiento de la representación y técnicas clásicas en favor de una expresión conceptual que se confundía con los artefactos cotidianos y que podía llegar incluso a desmaterializarse, manifestándose como idea y como acción. Aunque, como advierte Robert Morgari (2003, p. 12), ese “momento de transición en la penumbra que se extiende entre las postrimerías de la modernidad y la posmodernidad, como el desvanecimiento de aquella o como una indicación de ésta”, no era tanto una postura antiformalista como ultraformalista.

En efecto, a partir de entonces el interés por el proceso se equiparó e incluso superó al resultado material a la hora de valorar una obra de arte. Resultan muy elocuentes a este respecto las palabras de Simón Marchán (1994), no solo para disecar aquella evolución, sino para tomarla como referencia del caso que ahora tratamos. En términos patrimoniales, apenas bastaría con sustituir el concepto de arte

por el de arquitectura vernácula, el resultado material por los atributos de esta última y la idea artística por sus valores, para encontrarnos con una problemática similar:

En la alternativa objetual-antiobjetual asistimos más a un cuestionamiento del objeto artístico tradicional que a una superación absoluta del objeto. Frente a un reduccionismo y concepto estrecho de arte, ligado al arte de caballete de un modo casi exclusivo, se aboga por la *expansión* de los dominios del arte (...)

La hostilidad al objeto artístico tradicional, la extensión del campo del arte, la des-estetización de lo estético, la nueva sensibilidad en sus diferentes modalidades, se insertan en la dialéctica entre los objetos y los sentidos subjetivos, en la producción no sólo de un objeto para el sujeto sino también de un sujeto para el objeto, y en la *práctica teórica de los sentidos*, reivindicando los *comportamientos perceptivos* y creativos de la generalidad. (pp. 154-155)

#### 4. Contradicciones de ida y vuelta

A priori, parecería que los principios participativos enunciados por documentos patrimoniales como los antes citados encajan bien y aun exigen una visión de la arquitectura vernácula como la que acabamos de defender. Sin embargo, esto no es así. Se da la paradoja de que la visión tradicional de la arquitectura vernácula se contradice con la instancia participativa, pero, a su vez, los documentos que propugnan esa instancia imposibilitan el paradigma cultural de la arquitectura vernácula, permitiendo solo el tradicional.

En efecto, aunque la propia *Carta del patrimonio vernáculo construido* de ICOMOS (1999) dice que este “forma parte de un proceso continuo, que incluye cambios necesarios y una continua adaptación como respuesta a los requerimientos sociales y ambientales”, acto seguido afirma que “la continuidad de esa tradición se ve amenazada en todo el mundo por las fuerzas de la homogeneización cultural y arquitectónica” (s.p.). Es decir, se reconoce el inherente carácter dinámico de la cultura y de la propia tradición (del latín *tradere*: entregar), pero a su vez se niega ese mismo dinamismo acorde con los nuevos y auténticos tiempos, esto es, lo que antes he denominado “vernáculo actual”. Y esta negación queda clara en los criterios de intervención, de modo que a la par que se propone restaurar con sistemas tradicionales de construcción y se fomentan los oficios, materiales y técnicas locales (tal y como loablemente se ha aplicado incluso en la arquitectura contemporánea por arquitectos como Hassan Fathy o Anupama Kundoo), se indica que la sustitución de partes o elementos por otros de uso contemporáneo debe efectuarse “mediante la introducción de técnicas y materiales que mantengan un equilibrio de expresión, apariencia, textura y forma con la estructura original” (arts. 3-4).

En su afán por salvaguardar los valores, parece que textos como los antes citados no solo restringen el desenvolvimiento de la arquitectura vernácula actual en lo referente al cómo —los medios— sino incluso al *quién* —la propia comunidad—, contradiciéndose así con esos principios participativos (Fig. 2). A pesar de ese protagonismo otorgado a la sociedad, del reconocimiento del inherente dinamismo de los conjuntos históricos y de la necesidad de admitir transformaciones en los mismos,

dichas transformaciones parecen quedar referidas únicamente a la “arquitectura contemporánea” o “nueva arquitectura”, sin participación de dicha comunidad. *La Carta de Washington* (ICOMOS, 1987) propone conservar el carácter histórico y todos aquellos elementos materiales e inmateriales “que determinan su imagen”, como la forma y aspecto de los edificios (art. 2). Se dice que “cualquier amenaza a estos valores comprometería la autenticidad de la población o área urbana histórica” y se delega cualquier intervención a un plan de conservación específico que, de no existir, sería sustituido por los principios y normas de la *Carta de Venecia* (ICOMOS, 1964). Sin embargo, el citado *Documento de Nara* vino precisamente a deslegitimar y corregir la *Carta de Venecia* por la asunción materialista que hacia del concepto de autenticidad, introduciendo entonces otras fuentes de información diferentes, como el uso y la función, las tradiciones y técnicas o el espíritu y los sentimientos.



Fig. 2. Palomar en Pozuelos del Rey (Palencia, España). Su moderna intervención sobre el vernáculo histórico representa la versión auténtica de la cultura actual del lugar. Realizada por su propietario, da forma a un palomar funcional, no a un atrezo paisajístico. Fotografía del autor.

Y en el caso de los *Principios de La Valeta* (ICOMOS, 2011) se relaciona la autenticidad de las poblaciones y áreas históricas con la coherencia entre elementos materiales e inmateriales, aunque entre esos elementos que deben ser preservados se establece “la forma y el aspecto de los edificios (interior y exterior), definidos a través de su estructura, volumen, estilo, escala, materiales, color y decoración” (art. 4.1). Las nuevas obras, entendidas como arquitectura contemporánea, deberán expresarse por medio de proyectos respetuosos con la escala y preexistencias, según algunos de los criterios formales ya adelantados en la *Recomendación de Nairobi* (art. 28).

Como norma, las transformaciones contemporáneas a partir de la tradición de la comunidad afectada ni se plantean ni se conciben si alteran la imagen predefinida

de la misma. Pero esa imagen, si es estática, no es tradición, sino tradicionalismo. La *Declaración de San Antonio* (ICOMOS, 1996) elevó una serie de enmiendas al *Documento de Nara* (ICOMOS, 1994), entre ellas que “para el conocimiento de la autenticidad es crucial tener en cuenta la naturaleza dinámica de los valores culturales, y que para alcanzar este conocimiento hay que evitar los criterios estáticos e inflexibles” (art. 10). En su articulado se dio un mayor peso a la participación efectiva de las comunidades, distinguiendo entre sitios culturales estáticos (como los sitios arqueológicos) y dinámicos (como ciudades y paisajes históricos). Y de estos últimos se especifica lo siguiente:

pueden ser considerados como el producto de muchos autores durante un largo plazo de tiempo, y su proceso de creación está, en ocasiones, sin finalizar. Esta adaptación constante a las necesidades humanas, puede contribuir activamente al mantenimiento del continuum entre la vida pasada, presente y futura de nuestras comunidades. A través de ellas, nuestras tradiciones se mantienen y se desarrollan para responder a las necesidades de la sociedad. Esta evolución es normal y forma parte intrínseca de nuestro patrimonio. Algunos cambios físicos asociados con el mantenimiento de modelos de uso tradicionales, no disminuyen necesariamente su significado, sino que pueden, de hecho, ampliarlo. Por lo tanto, estos cambios materiales pueden ser aceptables como parte del proceso evolutivo (art. 5)

Este dinamismo está en sintonía con otros documentos más recientes. En 2004 la *Declaración de Yamato* rechazó incluso el concepto de autenticidad, alegando que dado “que el patrimonio cultural inmaterial es recreado constantemente, el término ‘autenticidad’, tal y como se aplica al patrimonio cultural material, no es adecuado cuando se trata de identificar y salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial” (art. 6). Y, en esa línea, la *Declaración de Quebec sobre la preservación del espíritu del lugar* (ICOMOS, 2008) está referida a un concepto relacional dotado de un carácter plural y dinámico que busca entender lo material e inmaterial no como opuestos, sino como interactuantes. Intenta proporcionar, en fin, una comprensión “más amplia del carácter vivo — y a la vez permanente — de los monumentos, sitios y paisajes culturales... una visión más enriquecedora, dinámica e inclusiva del patrimonio cultural” (s.p.).

Entonces, ¿a qué se debe ese desencuentro tan flagrante entre los principios promovidos desde los textos patrimoniales y la realidad de la producción que permiten? Posiblemente la causa principal radique en los citados conflictos epistemológicos, que en un ámbito amplio afectan al actual debate sobre el concepto mismo de patrimonio, donde la emergencia de lo inmaterial, con su inherente dinamismo, está sacudiendo las bases del consenso al que parecía haberse llegado en cuestiones como la autenticidad.

En el caso concreto de la arquitectura vernácula, su entendimiento se sigue realizando desde unos supuestos muy similares a los de hace un siglo y están obsoletos porque ni el mundo ni nuestro concepto de patrimonio son como entonces. Se siguen primando los valores estrictamente materiales, desde un enfoque formalista propio de los monumentos decimonónicos y olvidando además que en buena parte del planeta los medios preindustriales hace mucho tiempo que fueron complementados con los industriales. Se intenta salvaguardar así la arquitectura vernácula restringiéndola

al vernáculo histórico y este, a su vez, es anquilosado coartando el sentido dinámico de la tradición.

Pero, además, parece que existen otras razones que dificultan ese reconocimiento más extensivo de la arquitectura vernácula, al menos como patrimonio, razones que parten no solo del prejuicio de lo vernáculo como preindustrial, sino también de un cierto sesgo ideológico. El hecho de que buena parte de las expresiones arquitectónicas actuales llevadas a cabo según lo que Caniggia y Maffei (1995, pp. 24-25) denominaron “conciencia espontánea” sean, además de obras participadas con medios industriales, testimonio de pobreza y aun de precariedad, parece reprimir su reconocimiento patrimonial por parte de las autoridades, incluso aunque los usuarios se identifiquen con ellas.

Podemos aproximarnos a este prejuicio aporofóbico en casos como la declaración en 2012 de Río de Janeiro como Patrimonio Mundial con la categoría de paisaje cultural (WHC, 2012). Aunque UNESCO ya reconoce expresiones urbanas como las “ciudades nuevas del siglo XX” (WHC, 2008), en esa declaración no se incluyeron los barrios de favelas, situados algunos en sus bordes y en las zonas de amortiguamiento. Ni el Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de Brasil ni UNESCO los citan en sus informes más que de forma indirecta como asentamientos irregulares. Sin embargo, en una declaración como esta parecen echarse de menos, por su valor icónico como telón de fondo del paisaje carioca y por representar mejor que otros lugares algunos de los valores más universales de la ciudad, como la samba o el carnaval.



Fig. 3. Casa de labranza y vallado en San Pedro de las Dueñas (León, España).  
Fotografía del autor.

Más allá de su evidente carácter pauperizado, en tanto que asentamientos irregulares y espontáneos (al margen muchas veces de cualquier normativa) los barrios de favelas son un claro testimonio del vernáculo actual (no necesariamente patrimo-

nio). Trascendiendo la categoría de “vernáculo moderno” (*High-style y modern*) de Amos Rapoport (1972, p. 18), el interés por las producciones espontáneas, como los denominados asentamientos informales, es cada vez mayor (Gómez, 2010; Dovey & King, 2011), así en contextos no occidentales como el árabe, donde este tipo de obras pueden ser la única salida a la expresión cultural autóctona de la comunidad (Mahdy, 2009), como en otros más cercanos (Fig. 3), tal cual sucede con las “casas de emigrante” portuguesas, que con independencia de su discutible estética y falta de armonía en el contexto urbano y paisajístico, se entienden ya como testimonio del proceso histórico del territorio rural (Raposo, 2016).

Pero, además, es que se olvida que la arquitectura vernácula, incluida la histórica de nuestros entornos más inmediatos y que tanto ensalzamos, fue siempre la arquitectura de la pobreza (Fig. 4). En pleno éxtasis de exaltación de los valores de la arquitectura popular como referente de la arquitectura del Movimiento Moderno, autores como Moreno Villa o Torres Balbás advirtieron la distancia de base existente entre la austeridad —obligada— de la primera y la —consciente— de la segunda:

Reconocemos al pensar así que la diferencia entre lo popular y lo puritano es como la diferencia entre la miseria y la limpieza. A la pobreza le podemos llamar también incapacidad y la limpieza capacidad. Porque no está dicho que el pueblo ame la eliminación del lujo (al revés), es que no puede usarlo; mientras que el que llamamos “limpio” ama, se deleita en esa eliminación. (Moreno, 1931, p. 190)

Como ha dicho David Lowenthal (1998, p. 476) al referirse a los procesos de modelaje de la memoria histórica, “el pasado aparece bajo una luz más favorable en las reliquias renovadas de las actividades diarias”.



Fig. 4. Hogar en casa keniana (Kenia). Fotografía del autor.

## 5. El cambio de paradigma y la legitimidad del vernáculo actual

Para manejar un concepto más moderno y coherente con el de patrimonio cultural, donde la participación por parte de la comunidad pueda hacerse efectiva no solo como beneficiaria de ese patrimonio, sino también y en primer lugar como sujeto agente del mismo, es necesario cambiar el antiguo paradigma constructivo y formalista por otro más inclusivo y cultural. Esto supone, entre otras cosas, dejar de limitar la identificación de esta arquitectura a bienes del vernáculo histórico (o del vernáculo actual desarrollados con medios preindustriales) para ampliarla sin prejuicios al vernáculo actual.

Tal enfoque se integraría en la deriva que está siguiendo la conceptualización del patrimonio en los últimos años, cada vez más abierta e integradora, donde los antiguos resabios monumentalistas pierden fuerza ante la idea de un patrimonio vivo y dinámico. Conceptos UNESCO como el de “Valor universal excepcional” comienzan a cuestionarse para dar cabida a otro tipo de obras menos rutilantes.

La arquitectura vernácula actual es una expresión legítima de la Cultura y la única auténtica de nuestras sociedades, con independencia de la mediación de técnicas o materiales de carácter industrial. Como señalan autores como Upton (1990) o Vellinga, las tradiciones tienen un carácter dinámico y se adaptan a los cambios del entorno (“a continuous creative process through which people, as active agents, negotiate, interpret and adapt knowledge and experiences gained in the past within the context of the challenges, wishes and requirements of the present”; Vellinga, 2006, p. 89).

Los materiales —industriales— son tan solo el instrumento a través del cual se plasman las ideas, el resultado material de los principios inmateriales, que es lo específico de esta arquitectura. Más importante que la composición material de los elementos constructivos es el grado de participación de la comunidad o individuos a los que representa, y esta participación puede manifestarse y se manifiesta incluso en obras estandarizadas y creadas al margen de la comunidad, porque esta acaba haciéndolas suyas con el tiempo y modificándolas de alguna u otra manera en función de sus esquemas culturales y personales (Fig. 5). Incluso desde UNESCO se advierte de que ciertos ámbitos como el del diseño arquitectónico, a priori de escasa relevancia para la participación cultural, pueden también manifestarla por medio de arreglos domésticos y tradiciones vernáculas que reflejen la estructura familiar y las prácticas tradicionales (UNESCO, 2012, p. 17). Y numerosos estudios dan buena cuenta de ello, como han constatado los de Francisca Márquez (2005) en las viviendas sociales chilenas o Luis Silva (2019) en el pueblo de colonización de San Bernardo (Valladolid, España).

Peter Burke, siguiendo a otros autores como Nederveen Pieterse, ha explicado en un inteligente ensayo sobre hibridismo cultural cómo el inexorable proceso de Globalización, más que a un desenlace de homogeneidad nos lleva a otro de hibridación, donde lo autóctono sigue manifestándose en adaptación a las influencias externas. Aplicando modelos lingüísticos, podría decirse que las comunidades e individuos llevan a cabo un proceso consciente de *traducción cultural* a través del cual aplican tácticas y estrategias para hacerse con lo ajeno, o inconsciente de *creolización*, donde las distintas fuerzas dan lugar a una nueva cultura. En opinión de este historiador británico, “las formas híbridas actuales no forman parte necesariamente de un estado evolutivo que conduzca, indefectiblemente, a una cultura global homogénea”, sino a un orden nuevo con la cristalización de formas novedosas: a la “creolización del mundo” (Burke, 2010, pp. 150-151).



Fig. 5. Valladolid (España), barrio de San Pedro. La uniformidad de casas sociales con balcón ha sido difuminada medio siglo después por las particularidades sus propietarios. Fotografía del autor.

Sin embargo, la *Carta del patrimonio vernáculo construido* (ICOMOS, 1999), a pesar de afirmar que este patrimonio “forma parte de un proceso continuo, que incluye cambios necesarios y una continua adaptación como respuesta a los requerimientos sociales y ambientales”, sostiene que la tradición se ve amenazada por las “fuerzas de la homogeneización cultural y arquitectónica”, las cuales —junto a la “globalización socio-económica”— hacen que las estructuras vernáculas sean, “extremadamente vulnerables y se enfrentan a serios problemas de obsolescencia, equilibrio interno e integración” (s.p.).

Conviene matizar esa idea generalizada y ya histórica de que la arquitectura vernácula es una arquitectura en peligro de extinción. No es la arquitectura vernácula lo que está en peligro de extinción, sino la arquitectura vernácula histórica, la cual, de hecho, pertenece a un tiempo ya extinguido (Fig. 1). Pero hoy, como siempre, las comunidades e individuos siguen plasmando en la arquitectura su cultura. Porque la cultura ni se crea ni se destruye, solo se transforma. Los procesos de endoculturación persisten a pesar del vigente abismo generacional.

Obviamente, esta nueva arquitectura está menos diferenciada que la histórica. Pero, como señala Albert Moncusí, a pesar de la tendencia de los gobiernos por seguir desarrollando modelos de folklorismo decimonónico, centrados en identidades territorializadas, la Etnología moderna avanza en otro sentido bien diferente, en la línea de desterritorializar identidades y patrimonios, considerando el carácter dinámico y transformador de la tradición (Moncusí, 2005). También en esa línea parece ir la conceptualización del patrimonio cultural empujada por el reconocimiento de lo inmaterial, donde “the removal of the notion of authenticity and its accompanying vocabulary is doubtless a significant measure toward conceptualizing the approach to culture in the age of globalization and trans-culturation” (Bortolotto, 2007b, p. 41).

Sin menoscabo de valorar y salvaguardar las identidades locales, lo cierto es que, en el caso de la arquitectura vernácula, se ha tendido —y se tiende— a considerarla como un producto del territorio (la arquitectura popular de tal pueblo, comarca o región). Pero esto no es así. La arquitectura como expresión cultural no es producto de los territorios, sino de las personas que lo habitan. Y cuando se valoran los resultados de armonía formal con el entorno o su integración en el paisaje (cromatismo de materiales, texturas...) se confunde el efecto con la causa. No es que esas obras se mimeticen con el lugar por surgir de allí; se mimetizan porque las gentes toman los recursos más accesibles: los del lugar.

¿Y qué pasa cuando los recursos mejor dispuestos son de otro lugar y/o industriales? Pues que se emplean. Y son medios tan legítimos como los del vernáculo histórico, porque son igualmente propios de esa cultura. Es más, pueden ser incluso más eficientes y sostenibles pues, como han advertido AlSayyad y Arboleda (2011), algunas de las soluciones tradicionales tan ponderadas por los profesionales de la arquitectura ya no son válidas o han perdido eficacia, al haber cambiado las circunstancias —políticas, medioambientales, económicas...— que les daba pleno sentido práctico. Afirman que el “mito” de la sostenibilidad se ha forjado y sigue sustentando en principios erróneos o desfasados y al pasarse por alto las condiciones de cambio “the discussion on sustainability and the indigenous vernacular has limited itself to purely formal attributes, hence becoming for the most part a discussion on aesthetics” (p. 151). Una vez más, pues, la interpretación preestablecida de lo vernáculo parece condicionada por el formalismo.



Fig. 6. Distintos aparejos preindustriales e industriales en una construcción en Santo Domingo de las Posadas (Ávila, España). Fotografía del autor.

Censurar la arquitectura vernácula actual por el origen o consistencia de sus materiales remite a una posición materialista, no cultural, y difícilmente sostenible. En primer lugar, porque con frecuencia se olvida que buena parte de las arquitecturas históricas fueron trabajadas por especialistas foráneos, no siendo autoconstruidas por los propios dueños y usuarios del lugar. Y lo mismo cabe decir de determinados

materiales —como la sillería— que exigían un trabajo sumamente especializado. Pero, además, es que muchos de los materiales denominados preindustriales —como el ladrillo, la teja o el adobe— son fruto de un trabajo estandarizado que podríamos considerar cuasi-industrial, así como que su condición industrial puede no condicionar en absoluto su procedimiento constructivo (Fig. 6), como podría ser el caso del trabado de aparejos paralelepípedos (un adobe, un ladrillo antiguo o industrial...).

Hace más de un siglo también el mundo convencional del arte se mostró reticente e incluso violentado por la aparición de obras con materiales ajenos a su tradición, como los *ready-mades* de Marcel Duchamp. Pero, para su sorpresa, este decía en 1962 del Neodadaísmo: “Yo les lancé a la cara botellas y el urinario (*La Fuente*, 1917) como una provocación y ahora los admiran por su belleza estética” (Duchamp, citado en Crowther, 2019, p. 15).

## 6. A modo de conclusión. Las pautas democráticas

¿Qué supondría ampliar el concepto de arquitectura vernácula y, en virtud de la importancia de sus significados inmateriales, aceptar como tal también el vernáculo actual?

En primer lugar, debo decir que dicho reconocimiento no significaría que todas las obras fuesen patrimonio. El de la patrimonialización es un proceso crítico que, como en cualquier otro campo o categoría, pasa por el reconocimiento de los valores del bien por parte de la comunidad implicada. Y, en este sentido, el vernáculo actual tendría más dificultades para ser reconocido como tal por su comunidad, pues la identidad debe mucho a la diferenciación (nos identificamos en contraposición a algo) y en una cultura globalizada las diferencias se atenúan (Pérez-Gil, 2016, p. 149). Sería, pues, una categoría patrimonial mucho más selectiva que la del vernáculo histórico.

Y, como arquitectura, ¿debemos permitirlo todo en aras de esa libertad expresiva? Obviamente, no parece lógico ni sensato. Aceptar la expresión actual de la arquitectura vernácula no supone abogar por el *feísmo* ni permitir cualquier obra, mucho menos si esta pone en peligro los valores de otros bienes de su entorno o paisajísticos (Fig. 7). Como dije al principio de este escrito, nuestro vigente concepto de patrimonio cultural es democrático porque emana de sociedades democráticas. Pero también estas están regidas por un marco de convivencia que establece, a la vez que una seguridad jurídica, unos límites a nuestras acciones. Así pues, no todo vale y el desafío, en este como en otras arquitecturas y patrimonios, estriba en controlarlos salvaguardando sus eventuales valores.

Obviamente, en la arquitectura vernácula actual ese desafío es si cabe más difícil, por cuanto hay que respetar la libertad o *conciencia espontánea* de los creadores, de modo que el proceso de salvaguardia se desarrolla de abajo a arriba, con una participación doble por parte de la comunidad e individuos. No es que el papel de los administradores patrimoniales desaparezca; antes bien, adquiere más importancia porque exige una mayor sensibilidad y juicio crítico. Además, como ha señalado Paola Jacques (2001, p. 150) para el caso de las favelas brasileñas, considerando la raíz dinámica de la tradición, esos responsables tendrían la difícil y paradójica tarea de conservar y patrimonializar el movimiento. Por eso mismo la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* se enfoca hacia

eso —la salvaguardia (entendida como medidas enfocadas a garantizar la salvaguardia)— en lugar de la protección, con el fin de reconocer mejor la naturaleza dinámica de las expresiones culturales inmateriales (Bortolotto, 2014).



Fig. 7. Intervención en un corredor de una casa de Poiares (Portugal). Fotografía del autor.

En auxilio de ese cometido quizás habría que emplear nuevas herramientas de visión integradora como la noción de *Paisaje Urbano Histórico* (2011), capaces de superar concepciones estáticas y tradicionalistas, aunque su aplicación sea difícil y quizás menos apropiada para determinados contextos no urbanos (Azpeitia, Azkárate y de la Fuente, 2018; Lalana y Pérez, 2018). El objetivo estribaría en contemplar esta arquitectura como parte de un paisaje complejo y dinámico, como un elemento del mismo que testimonia el modo de vida y valores de una comunidad a lo largo del tiempo.

## Referencias

- Agudo Torrico, J. (1997). Patrimonio Etnológico. Problemática en torno a su definición y objetivos. *PH*, 18, 97-108.
- (2016). Antropología y patrimonio. De los folcloristas decimonónicos al patrimonio etnológico. En F. Mantecón, F. Quiles y J. Reina (coords.) *Investigación y gestión del patrimonio cultural en la provincia de Sevilla: perfiles y evolución* (pp. 105-126). Diputación de Sevilla.
- Alcina Franch, J. (1989). *Arte y Antropología*. Alianza.
- Alegre Ávila, J. M. (2012). El patrimonio etnológico: un patrimonio cultural sin régimen jurídico. *PH*, 82, 83-99.
- AlSayyad, N. & Arboleda, G. (2011). The sustainable indigenous vernacular: interrogating a myth. En S. Lee, (ed.) *Aesthetics of sustainable architecture* (pp. 134-151). 010 Publishers.

- Azpeitia, A., Azkarate A. y de la Fuente, A. (2018). Historic Urban Landscapes: A Review on Trends and Methodologies in the Urban Context of the 21st Century. *Sustainability*, 10, 2603. <https://doi:10.3390/su10082603>
- Bortolotto, C. (2007a). From objects to processes: UNESCO's 'intangible cultural heritage. *Journal of Museum Ethnography*, 19, 21-33.
- \_\_\_\_\_. (2007b). From the 'monumental' to the 'living' heritage: a shift in perspective. En J. Carman & R. White (eds.), *World Heritage: global challenges, local solutions* (pp. 39-45). British Archaeological Reports International Series, Archeopress.
- Bortolotto, C. (2014). La problemática del patrimonio cultural inmaterial. *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, 1, 1-22. <https://doi.org/10.4995/cs.2014.3162>
- Burke, P. (2010). *Hibridismo cultural*. Akal.
- Caniggia, C. y Maffei, G. L. (1995). *Tipología de la edificación. Estructura del espacio antrópico*. Celeste.
- Caride Gómez, J. A. (2005). La animación sociocultural y el desarrollo comunitario como educación social. *Revista de Educación*, 336, 73-88.
- Carrier, H. (1992). *Lexique de la Culture pour l'analyse culturelle et l'inculturation*. Desclée.
- Carta de Cracovia 2000. *Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido* (2000). Universidad de Alcalá.
- Constitución española (1978). Recuperado de: <https://www.boe.es/legislacion/documentos/ConstitucionCASTELLANO.pdf>
- Corzo Sánchez, R. (2008). El Patrimonio inmaterial no es intangible. *Revista de la CECEL*, 8, 7-21.
- Crowther, P. (2019). *Geneses of postmodern art. Technology as iconology*. Routledge.
- Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, vol. 61, 19, 571-584.
- Dovey, K. & King, R. (2011). Forms of informality: morphology and visibility of informal settlements. *Built Environment*, 37/1, 11-29. <https://doi.org/10.2148/benv.37.1.11>
- Glassie, H. (2000). *Vernacular Architecture*. Indiana University Press.
- Gómez, J. E. (2010). Vivienda efímera urbana: ¿arquitectura vernácula?. *Dearq*, 7, 136-143.
- González-Varas, I. (2015). *Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas*. Cátedra.
- González-Varas, I. (2016). *Ciudad, paisaje y territorio. Conceptos, métodos y experiencias*. Munilla-Lería.
- ICOMOS (1987). *Carta internacional para la conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas*. Recuperado de [https://www.icomos.org/charters/towns\\_sp.pdf](https://www.icomos.org/charters/towns_sp.pdf)
- ICOMOS (1994). *Documento de Nara sobre autenticidad*. Recuperado de <http://www.icomos.org/doc/teoria/DOC.1994.nara.documento.sobre.autenticidad.pdf>
- ICOMOS (1996). *The Declaration of San Antonio*. Recuperado de <http://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/188-the-declaration-of-san-antonio>
- ICOMOS (1999). *Carta del Patrimonio vernáculo construido*. Recuperado de [https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/vernacular\\_sp.pdf](https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/vernacular_sp.pdf)
- ICOMOS (2008). *The Quebec Declaration on the Preservation of the Spirit of the Place*. Recuperado de <https://icomos.es/wp-content/uploads/2020/01/13.DECLARACI%C3%93N-DE-QUEBEC.pdf>
- ICOMOS (2011). *Principios de La Valeta para la salvaguardia y gestión de las poblaciones y áreas urbanas*. Recuperado de <http://www.icomos.org/charters/CIVVIH%20Principios%20de%20La%20Valeta.pdf>
- Jacques, P. B. (2001). *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Casa da palavra.

- Laaksonen, A. (2010). *Making culture accesible. Access, participation and cultural provision in the context of cultural rights in Europe*. Council of Europe.
- Lalana Soto, J. L., y Pérez Gil, J. (2018). El concepto de paisaje urbano histórico como herramienta de aproximación al patrimonio urbano. En M. D. Campos y J. Pérez Gil (coords.), *El conjunto histórico de Grajal de Campos*. Universidad de León.
- Lasagabáster Gómez, J. I., (2004). La restauración democrática: principios, metodología y aplicaciones. *PH*, 50, 44-55.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal.
- Lowenthal, D. (1998). *El pasado es un país extraño*. Akal.
- Mahdy, H. (2009). Preliminary Notes on the Vernacular Heritage in Egypt. En: *Shali. A Matter of Conservation*. Il Prato.
- Marchán, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Akal.
- Márquez, F. (2005). De lo material y lo simbólico en la vivienda social. En A. Rodríguez y A. Sugranyes (eds.), *Los con techo. Un desafío para la política de vivienda social* (pp. 165-178). Ediciones Sur.
- Moncusí Ferrer, A. (2005). El patrimonio etnológico. En *La memoria construida: patrimonio cultural y modernidad* (pp. 225-260). Tirant lo Blanch.
- Moreno Villa, M. (1931). Sobre arquitectura popular. *Arquitectura*, 146, 187-193.
- Morgari, R. C. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Akal.
- Pérez Gil, J. (2016). ¿Qué es la arquitectura vernácula? Historia y concepto de un patrimonio cultural específico. Universidad de Valladolid.
- \_\_\_\_\_. (2018a). La arquitectura vernácula en los territorios de baja densidad: una perspectiva cultural. *A obra nasce*, 13, 71-89.
- \_\_\_\_\_. (2018b). Un marco teórico y metodológico para la arquitectura vernácula. *Ciudades*, 21, 1-28.
- \_\_\_\_\_. (2019). El hábito no hace al monje. Materia y proceso en la Arquitectura vernácula. En R. Payo, E. Martínez, J. Matesanz y M. Zaparaín (eds.), *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. 2 (pp. 1521-1526). Universidad de Burgos.
- Rapoport, A. (1972). *Vivienda y Cultura*. Gustavo Gili.
- Raposo, I. (2016). Transformação da habitação popular em meio rural em Portugal na segunda metade do século XX. En André, P. y Sambricio, C. (coords.), *Arquitectura popular. Tradição e vanguardia* (pp. 193-254). DINÂMIA'CET-IUL.
- Silva Velasco, L. (2019). *Pueblos de colonización en la provincia de Valladolid, el caso de San Bernardo, análisis y evolución*. Recuperado de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/45231>
- Tornatore, J.-L. (2011). Du patrimoine ethnologique au patrimoine culturel immatériel: suivre la voie politique de l'immématérialité culturelle. En C. Bortolotto (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie* (pp. 213-233). Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- UN (1948). *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Recuperado de: [https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR\\_Translations/spn.pdf](https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/spn.pdf)
- UNESCO (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Recuperado de: [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=17716&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)
- UNESCO (2004). *Declaración de Yamato sobre enfoques integrados para salvaguardar el Patrimonio material e inmaterial*. Recuperado de <https://conservacion.inah.gob.mx/normativa/wp-content/uploads/Documento45.pdf>

- UNESCO (2011). *Recommendation on the Historic Urban Landscape*. Recuperado de: [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=48857%26URL\\_DO=DO\\_TOPIC%26URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=48857%26URL_DO=DO_TOPIC%26URL_SECTION=201.html)
- UNESCO (2012). *Measuring cultural participation*. Montreal.
- Upton, D. (1990), Outside the Academy: a century of vernacular architecture studies, 1890-1990. En E. B. MacDougall (ed.), *The Architectural Historian in America* (pp. 199-213). National Gallery of Art.
- Vellinga, M. (2006). Engaging the future. Vernacular architecture studies in the twenty-first century. En L. Asquith & M. Vellinga, (eds.), *Vernacular Architecture in the Twenty-First Century: Theory, Education and Practice* (pp. 81-94). Taylor & Francis Group.
- WORLD HERITAGE CENTRE (2008). *Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*. Recuperado de <http://whc.unesco.org/archive/opguide08-es.pdf>
- WORLD HERITAGE CENTRE (2012). *Rio de Janeiro: Carioca Landscapes between the Mountain and the Sea*. Recuperado de <http://whc.unesco.org/en/list/1100>