

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
Departamento de Arte y Arquitectura



TESIS DOCTORAL

ESPACIALIDAD Y PATRIMONIO

Autor de la tesis: Ciro S. de la Torre Frago

Codirectores: Profesor Dr. Juan Calatrava Escobar
 Profesor Dr. Javier Boned Purkiss

Málaga 2015



Publicaciones y
Divulgación Científica

AUTOR: Ciro Sebastian de la Torre Fragoso

 <http://orcid.org/0000-0003-0287-4214>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

El Prof. Dr. **Juan Calatrava Escobar**, Catedrático de Composición Arquitectónica de la E.T.S. de Arquitectura de la Universidad de Granada, y el Prof. Dr. **Javier Boned Purkiss**, Profesor Contratado Doctor de la E.T.S. de Arquitectura de la Universidad de Málaga:

HACEN CONSTAR:

Que habiendo codirigido la tesis doctoral titulada "Espacialidad y Patrimonio", realizada por D. **Ciro S. de la Torre Frago**, dentro del "Departamento de Arte y Arquitectura" (R.D. 778/1998), ésta cumple las condiciones para que su autor pueda optar al Grado de Doctor por la Universidad de Málaga

En Málaga, a 5 de Noviembre de 2015

LOS DIRECTORES

Juan Calatrava Escobar

Javier Boned Purkiss

A la memoria de mis padres.
A Ana y a mi hijo Ciro.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
Departamento de Arte y Arquitectura

TESIS DOCTORAL

ESPACIALIDAD Y PATRIMONIO

Autor de la tesis: Ciro S. de la Torre Frago.

Codirectores: Profesor Dr. Juan Calatrava Escobar.
 Profesor Dr. Javier Boned Purkiss

Málaga 2015

INDICE

Prólogo prestado	5
Prólogo	7
Agradecimientos	9

I INTRODUCCIÓN GENERAL.

Antecedentes, Justificación, Metodología y Objetivos	11
1 Antecedentes y reflexiones iniciales	13
2 Razones para la Investigación	15
3 Metodología y objetivos	17
3.1 Metodología	
3.2 Objetivo	
4 Contenido de la tesis.	19



Eduardo Chillida. Mano. s/f

II ESPACIALIDAD Y PATRIMONIO

Espacio, Arquitectura y Patrimonio	25
1 Introducción	27
2 El espacio físico, psicológico, filosófico, estético,...	
EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO	37

III EL ESPACIO DE LA CIUDAD HISTÓRICA.

El espacio urbano de la ciudad histórica.	59
1 Introducción	61
2 El espacio urbano en los cascos históricos	63
3 Roma Interrotta.	
Ejemplo de posiciones teóricas ante el casco histórico	65
4 La manzana entre Ruavieja y San Gregorio en Logroño o la recuperación de la memoria histórica	73
5 El Perchel de Málaga.	
El PERI C2 o la pérdida de la memoria	75
6 Talavera de la Reina. Un caso de estudio Chollet, Ruipérez y de la Torre Arqt ^{os}	79

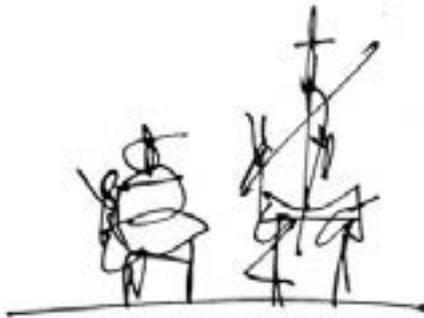
IV EL ESPACIO DE LOS EDIFICIOS HISTÓRICOS.		91
1	Introducción	93
2	El Museo de Moritzburg, Alemania Nieto y Sobejano Arqt ^{os}	97
3	Hedmark Museum en Harmor, Noruega Vs Museo de Castelvecchio en Verona Sverre Fehn y Carlo Scarpa	105
4	La Pinacoteca de São Paulo, Brasil Mendes da Rocha, Ricoy y Colonelli Arqt ^{os}	109
5	La Casa del Gigante de Ronda. Málaga Ciro de la Torre Arqt ^o	113
V EL ESPACIO DE LOS RESTOS ARQUITECTÓNICOS.		137
1	Introducción	139
2	Las Escuelas Pías de Madrid Primer concurso - 1991 Segundo concurso - 1996	143 151 160
3	Teatro Romano de Sagunto Giorgio Grassi y Manuel Portaceli	171
4	El castillo de Garcimuñoz Vs el Monasterio de Sant Pere de Roda, Gerona Izaskun Chinchilla Vs M. Lapeña y E. Torres	175
5	La ruina per se. Habitar la ruina	179

VI	EL ESPACIO PRESTADO.	185
1	Introducción	187
2	Museo Kolumba, Colonia, Alemania Peter Zumthor, Arqtº	190
3	Cubierta para el parque arqueológico de El Molinete, Cartagena, Murcia Amann, Cánovas y Maruri, Arqtºs	194
4	Villa Romana de La Olmeda. Pedrosa de la Vega, Palencia. Paredes y Pedrosa, Arqtºs	197
5	Villa Romana del Casale. Piazza Armerina, Sicilia, Italia. Franco Minissi Arqtº	203
6	Mezquitas Funerarias de la Calle Aguas, Málaga. Ciro de la Torre Arqtº	207
7	Termas Romanas de Santa María. Antequera, Málaga Ciro de la Torre Arqtº	212
VI	CONCLUSIONES	219
	BIBLIOGRAFÍA	245

PROLOGO (prestado)

“Desocupado lector, sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento. Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires. Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padraastro de Don Quijote, no quieroirme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, pues ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que debajo de mi manto, al rey mato. Todo lo cual te exenta y hace libre de todo respecto y obligación, y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calumnien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della.”

Miguel de Cervantes Saavedra. (Prólogo del Quijote. 1605)



Antonio Saura. Don Quijote y Sancho. 1987

PRÓLOGO

Un profesor amigo y muy docto en tesis doctorales, hablando sobre este trabajo de mi tesis me dijo que copiara el prólogo del Quijote, confieso que había leído partes sueltas del Quijote y entre ellas, nunca antes el prólogo. La verdad es que el prólogo del Quijote expresa magistralmente parte de los sentimientos ante la presentación de este texto al tribunal y mis compañeros, sentimientos que en mí son sinceros, no considerándolos así en Cervantes, en el que creo que existió, o una gran dosis de ironía al escribirlo, o un error grave al considerar el Quijote como un “hijo seco, avellanado, antojadizo,…”

La tesis es fruto del trabajo, interrumpido multitud de veces, a lo largo de muchos años, quizás demasiados. Dicen que los escritores publican sus libros para no seguirlos corrigiendo, en el caso de las tesis se

entregan para darlas por concluidas. Cuando estoy a punto de entregar la mía me doy cuenta de la importancia de esta para la formación de una persona que quiera dedicarse a la investigación o a la docencia. Esta tesis, como una gran parte de las que se presentan, no es más que el principio de una línea de investigación, en este caso inagotable, ya que cada proyecto de intervención en un elemento arquitectónico de valor histórico o patrimonial es susceptible de ser estudiado desde el punto de vista de su Espacio; del original del edificio y del nuevo creado por el autor de la intervención y las interrelaciones entre ambos.

Me gustaría añadir una reseña respecto al formato utilizado para su presentación, corresponde con la proporción de los formatos “Figura” de la pintura francesa del siglo XIX. Le Corbusier, durante la década de



Le Corbusier. Bodegón. 1960

los años 20's, se dedicó al 50% a la pintura y a la Arquitectura. De su producción pictórica, -144 cuadros según algunos de sus estudiosos- la mitad de los realizados fueron en un formato Figura, formato utilizado tradicionalmente para representar escenas estáticas, bodegones, retratos, etc. Pero Le Corbusier no sólo lo usa para sus pinturas, sino cuando se plantea la edición de su libro “Œuvre complète” en 1930, es el formato que utiliza y cuando a finales de la década comienza con los primeros croquis para la Villa Savoye es la proporción que le da desde el principio a su planta. La utilización por mi parte de este formato es un homenaje a la figura de Le Corbusier y a esos años fundamentales en la arquitectura del siglo XX y el Espacio.

Málaga, Septiembre del 2015

Agradecimientos

Después de de más de diez años es difícil redactar un párrafo de agradecimientos sin tener la sensación de que te vas a dejar muchas personas en el tintero. Primero agradecer sinceramente a mis directores de la tesis, Juan Calatrava y Javier Boned, al primero por estar ahí siempre que le he solicitado ayuda, a pesar de los años transcurridos, animando y nunca reprochando, a pesar de tener razones para ello; y al segundo por ayudarme en estos últimos meses a lanzarme a dar por terminado el documento. A todos los compañeros y amigos que me han atendido cuando les he llamado en solicitud de información, un lista extensa, María José Aranguren y Pepe González Gallego, Nacho Vicens, Francisco Jurado, Ignacio Pedrosa, Aitor Goitia, José Ignacio Linazasoro, Pablo Fernández, Fuensanta Nieto, Izaskun Chinchilla, Raquel Lacuesta y Antoni González, Andrés Cánovas, ...

Y por último agradecer a Ana su ayuda y ánimo, no por cercanos y cotidianos menos importantes.

I.- INTRODUCCIÓN GENERAL

I Introducción

Antecedentes, Justificación, Metodología y Objetivos

1 Antecedentes y reflexiones iniciales



Eduardo Chillida. "Manos" 1984.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, como consecuencias de la aparición de nuevas técnicas de representación de la realidad con la fotografía y posteriormente con el cine, el arte en general sufre una transformación radical, convirtiendo la representación del espacio y el tiempo, entre otros elementos, uno de sus pilares más importantes. La llegada a la pintura de la representación del factor Tiempo, cuando este ya llevaba implícito el Espacio, y posteriormente a la escultura y al resto de las artes, produce una convulsión muy importante en la Arquitectura, el único "Arte del Espacio" hasta ese momento. La Arquitectura sigue haciendo lo que

tradicionalmente hacía, crear espacios para la vida, pero sin la conciencia plena de ello, aunque arquitectos de finales de siglo ya teorizaban sobre la importancia del espacio en la arquitectura, como Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) que afirmaba en 1908 que *"El objeto de nuestras creaciones, es el arte del espacio, la esencia de la arquitectura"*.

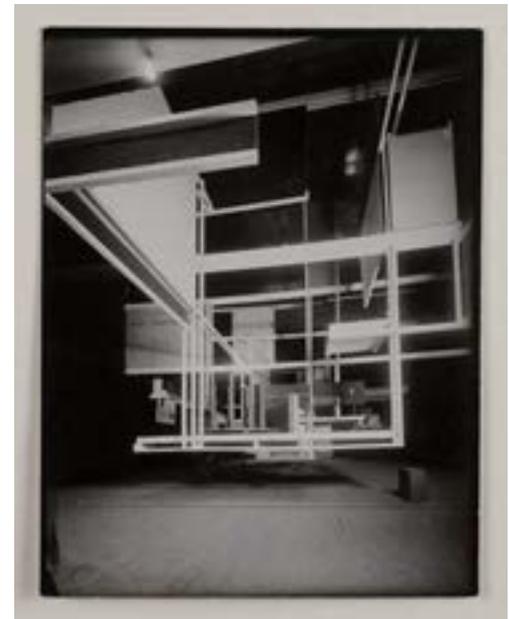
La aparición de nuevos materiales de construcción y nuevas tecnologías en estructuras, introducen nuevos factores en la Arquitectura con nuevos conceptos que son objetos de teorización por estudiosos como el arquitecto y profesor Gottfried Semper (1803-1879), introduciendo

conceptos que hasta ese momento no se manejaban, como el antagonismo entre lo estereotómico y lo tectónico, entre la arquitectura tradicional (estereotómica) y la nueva arquitectura del hierro (tectónica).

No es hasta finales de la segunda década del siglo veinte cuando la arquitectura toma conciencia de la importancia del Espacio, rompiendo la tradicional rigidez de éste como consecuencia de las nuevas tecnologías, empieza algo antes con arquitectos americanos como Frank Lloyd Wright (1867-1959) y sigue luego en Europa, con arquitectos como Le Corbusier (1887-1965), y escuelas como la Bauhaus, en el que la convivencia de artistas y arquitectos lleva a una transversalidad en la concepción y utilización del espacio, o artistas integrales como El Lissitzky (1890-1941) o Kazimir Malevich (1878-1935) en Rusia. Los arquitectos, en contacto con el resto de las artes, descubren lo que siempre había estado ahí, el Espacio y el Tiempo, los recorridos, en palabras de Le Corbusier la *"Promenade Architecturale"* (1917), en la obra de Laszlo Moholy-Nagy, un *"Sistema Constructivo Cinético"* (1922), o en el proyecto de escenografía para la obra *"Quiero un niño"* (1928) de El Lissitzky.

Desde antes de que el hombre tuviera conciencia de ello, su vida se desarrollaba en el "espacio", dando origen a multitud de teorías filosóficas, desde los primeros filósofos griegos hasta las tendencias más actuales que hablan de él. Por otro lado nadie puede negar la importancia del Espacio en monumentos esenciales de la antigüedad como el Panteón de Roma, Santa Sofía de Constantinopla o las catedrales góticas, espacios atravesados por luces sólidas o penumbras, y sin embargo pocos teóricos de la arquitectura y de lo patrimonial hablan de este material de la Arquitectura, fundamental en todos los tiempos, pero al que se le presta poca o ninguna atención.

La intervención en el Patrimonio, entendido desde la Arquitectura, con el concepto de aquello que hemos heredado de generaciones anteriores y debemos transmitir a las futuras para el entendimiento de nuestra cultura, históricamente se entendía más desde el punto de vista material; el Patrimonio era la Materialidad de los Bienes Culturales de carácter arquitectónicos y no la Espacialidad, verdadera esencia de la Arquitectura.



Frederck Kiesler. "La Cité dans l'Espace", Paris. 1925.

2 Razones para la investigación

Se aborda esta investigación como resultado de una trayectoria profesional de reflexiones sobre este importante aspecto de la Arquitectura, ya incluso desde mis años de estudiante. Tras acabar mis estudios de licenciatura realicé lo que se llamó el “1^{er} Curso de Intervención en el Patrimonio Histórico-Artístico” (1983), curso dirigido por el profesor Salvador Pérez Arroyo y auspiciado por el Ministerio de Cultura y el M.O.P.U. años de gestación de la “Ley del Patrimonio Histórico Español” de 1985. Es en esos momentos, 1983, cuando realizo para el M.O.P.U., en colaboración con otros dos compañeros el “Estudio del 1^{er} Recinto Amurallado de Talavera de la Reina” en la provincia de Toledo. Aplicando la Ley de 1933 se había procedido a la destrucción de una parte del conjunto histórico de la ciudad para la liberación de la Muralla. Esta liberación llevaba aparejada la demolición de ejemplos posteriores de arquitecturas de indudable interés y la pérdida de espacios urbanos fundamentales en el entendimiento de la ciudad. Desde ese momento surgió en mi interés por la relación entre

Arquitectura y Patrimonio, no solo por sus valores históricos, artísticos o funcionales, sino como generadores de espacios con un valor importante en sí mismo.

La vida profesional me ha llevado a un contacto muy importante y casi continuado con el Patrimonio, en algunas ocasiones directamente en obras propias, y en otras en observador privilegiado, por mi contacto directo con profesionales; arquitectos, arqueólogos, historiadores, etc. que han estado implicados en elementos del patrimonio arquitectónico.

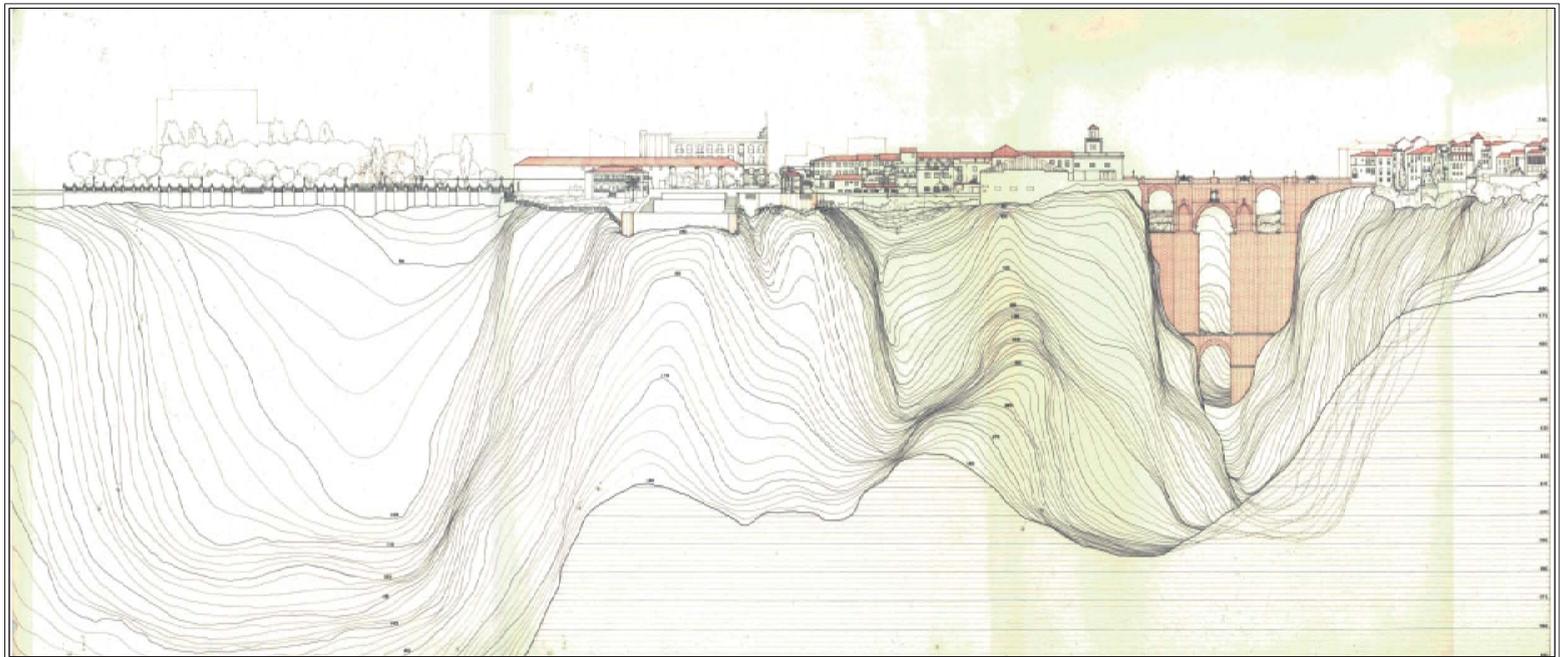
El estudio de algunos proyectos de intervención en el patrimonio me ha llevado a la convicción de que en algunos de los casos, los autores se habían dejado llevar, a veces por un excesivo intento de recuperar el espacio original con lo que habían llegado a la pérdida de lo que quedaba de ese espacio y a la creación de uno nuevo reinterpretación del original, pero que poco tenía que ver con él. En otras se habían servido del patrimonio como objeto de investigación formal;

el elemento original era un material más del nuevo proyecto del autor. En estos casos, y respetando totalmente la materialidad del monumento, e incluso con escrupuloso cumplimiento de las leyes de protección, el Monumento quedaba relegado a mero elemento de un nuevo proyecto. En otros casos, el monumento a restaurar había perdido su condición original de Arquitectura por la pérdida de su Espacio Original, quedando reducido a meros restos con indudable interés, pero no ya desde la

Arquitectura construida, sino como Documentos de un pasado perdido.

Todas estas inquietudes me llevaron a plantear una investigación basada en el estudio de ejemplos puntuales, unos tomados de proyectos conocidos de diversos autores, y en otros casos de proyectos propios donde analizar la posición de sus autores y la mía propia ante el espacio Arquitectónico existente, bien real, latente o destruido. Con un objetivo de ordenar, clarificar y

en lo posible clasificar las intervenciones en el patrimonio, de tal forma que supongan una revalorización del espacio arquitectónico y como consecuencia de la Arquitectura y el oficio del arquitecto.



Ana Rojo, Ignacio Sierra y Ciro de la Torre. "Estudio de la Cornisa del Tajo de Ronda. Málaga. 1985

3 Metodología y objetivos

3.1 Metodología

La metodología del trabajo realizado se basa en el estudio de casos concretos de proyectos sobre bienes patrimoniales. Los ejemplos se han clasificado, en un primer estadio por su dimensión, bien sea paisajística, urbana o edilicia y dentro de esta tercera categoría la diferenciación por el estado de conservación del espacio del propio edificio o conjunto de edificios.

Comenzamos el estudio de las relaciones entre el Espacio y el Patrimonio con reflexiones y datos sobre el propio concepto del Espacio, fundamentalmente desde finales del siglo XIX. Es interesante fijar este momento, porque es en las primeras décadas del siglo XX cuando se re-descubre este concepto y hay un desarrollo a partir de 1905 con teorías como la de la Relatividad por parte de Albert Einstein y Ernst Mach que sin duda influyen con el resto de las artes, provocando en ellas la representación del espacio como elemento o material. El interés del resto de las artes en la representación

o la utilización del espacio como material, llevaron a un despertar de inquietudes nuevas en los arquitectos que produjo una profunda revolución en la concepción de la arquitectura y originó la creación de lo que Philip Johnson, en la exposición del MOMA del año 1932 bautizó con el nombre de “Estilo Internacional” o “Movimiento Moderno”. Los arquitectos del Movimiento Moderno estudiaban la arquitectura histórica desde puntos de vista muy determinados, tales como estudios de proporciones, composición y alguna vez incluso funcional. Ejemplos como Le Corbusier visitando las ruinas clásicas o estudiando a conciencia en 1907 la Cartuja de Ema en los alrededores de Florencia, que la califica en sus conferencias de Buenos Aires del año 1929 como “*Ciudad Moderna*”, las celdas de los monjes como “*interpretación alegre de una vivienda*” y él mismo considera esta Cartuja del siglo XV como origen de los “*Inmuebles-Villas*”, de la “*Ville Radiense*” o de la “*Promenade*” de la Villa Savoye.

Tras este primer desarrollo teórico del concepto de Espacio



Pablo Picasso. Dibujando con luz en el espacio. Rev. Life. 1949.

en la Arquitectura y su evolución, analizamos ejemplos de intervención en el patrimonio a distintas escalas, en algunos casos en contraposición de unos ejemplos con otros de parecidas características o simplemente ejemplos de actuaciones que han sido objeto de concursos de arquitectura. A través de estos ejemplos muy seleccionados se produce una aproximación al estudio de las diferentes actitudes proyectuales sobre un mismo soporte-elemento espacial de carácter patrimonial. Con esta metodología de comparaciones, se detectan posturas contrapuestas; desde el respeto del espacio original latente en el monumento hasta la ocupación de este por arquitecturas extrañas que nos imposibilitan la percepción y el entendimiento del propio monumento.

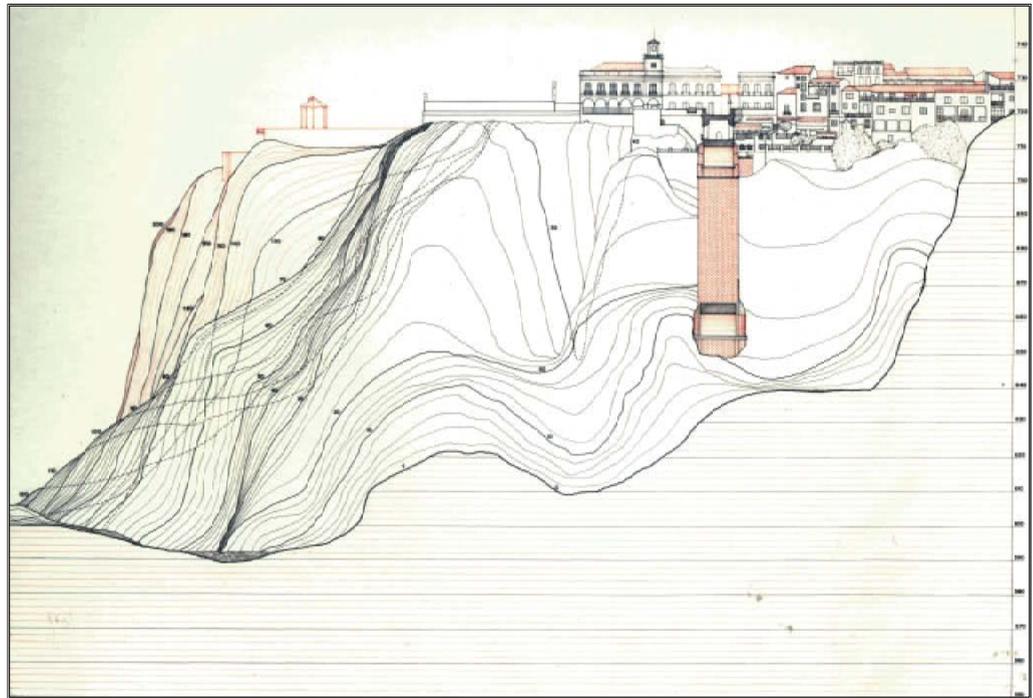
3.2 Objetivos

El objetivo de la tesis es constatar que a lo largo de la historia, pero centrándonos en los últimos años, ha habido intervenciones que han llevado a la desintegración del propio monumento, incluso aunque en sí mismas tengan indudable interés. Esta pérdida de su esencia, a veces de Arquitectura recuerdo de lo que fue en otro momento. Para mí un ejemplo claro de esto es el Teatro Romano de

Sagunto, obra emocionante en si misma pero que es en la actualidad, un recuerdo de lo que fue, o como lo denomina irónicamente el profesor Navascués en Teatro No Romano de Sagunto. Las vivencias y sensaciones que se tenían en el viejo Teatro tienen poco que ver con las del nuevo Teatro, que por otro lado sirve de modelo de teatro Romano para ser usado y vivido.

El objetivo también es el constatar que existen grados de intervención en el Espacio Patrimonial y

por lo tanto de respeto a la Arquitectura del propio monumento. Cuanto mayor es el grado de conservación del espacio del monumento, menor debe ser el grado de intervención en este y mayor el respeto a su integridad y viceversa. Puede llegarse el caso de que el espacio del propio monumento haya desaparecido y por lo tanto nuestra intervención en el monumento sea el de prestarle un nuevo espacio que colabore con su interpretación.



Ana Rojo, Ignacio Sierra y Giro de la Torre. "Estudio de la Cornisa del Tajo de Ronda. Málaga. 1985

4 Contenido de la tesis.

La tesis se divide en tres partes diferenciadas. Un primera parte que se ha denominado como “Arquitectura, Patrimonio y Espacio” intenta exponer, de forma sucinta el nacimiento del concepto de Espacio pasando muy someramente por los aspectos filosóficos e históricos anteriores al siglo XIX ya que está sobradamente estudiado por autores como Cornelis van de Ven en su libro “*El Espacio en Arquitectura*”, Juan Calduch en “*Espacio y Lugar*”, Gastón Bachelard, Josep Muntañola, Christian Norberg-Schulz, Giulio Carlo Argan, Sigfried Giedion, etc. En este capítulo se intenta explicar el descubrimiento del Espacio y el Tiempo en la Arquitectura que viene auspiciada por el descubrimiento en el resto de las artes. Incluso en artes tan cargadas del concepto del Tiempo y el Espacio como la danza y en la que autores como Rudolf von Laban (1879-1958) llegan a inventar un sistema de representación gráfica de los movimientos y ocupación de los bailarines en el espacio. O en la música con compositores como John Cage (1912-1992) en el que tan importantes son los silencios y el tiempo.



Henry Matisse. “La Danza”. 1909.



Rudolf von Laban y sus bailarines. Vuelta a la naturaleza. 1914.

Esta constatación del espacio en la Arquitectura y el descubrimiento para muchas de las otras artes, llevan a la creación del movimiento moderno que en palabras de Rafael Moneo, convirtió el Espacio en su sustancia y su justificación. La propia teoría de Moneo expresada en la conferencia dictada en el Circulo de Bellas Artes de Madrid en el 2005 y titulada “Otra Modernidad” es que en la Arquitectura de muchas de las obras de los maestros actuales, el Espacio es el resultado y no el origen de la acción y el gesto proyectual. Y en este trabajo presentado para la tesis doctoral, se intenta ahondar en la teoría de que este abandono del espacio como sustancia y justificación claramente tiene una influencia en las intervenciones en el Patrimonio.

Un segunda parte de la Tesis se desarrolla en cuatro capítulos de análisis de obras y proyectos concretos. En un primer capítulo se analizan actuaciones y propuestas a escala urbana. Se trabaja sobre cuatro casos, dos teóricos y dos construidos. El primero de los casos es la exposición de “*Roma Interrotta*”, organizada por Giulio Carlo Argan

como alcalde de Roma y Graziella Lonardi como secretaria general de la asociación *“Incontri Internazionali d’Arte”*, absolutamente teórica y sin visos de realidad ya que se trataba de hacer propuestas sobre una Roma interrumpida en el siglo XVIII en el momento de la realización del plano de Giovanni Battista Nolli (1701-1756) pero que de alguna forma muestra posturas de arquitectos de reconocido prestigio ante el diseño en la ciudad histórica.

También se analiza el caso de la manzana de Ruavieja en Logroño, proyecto coordinado por Rafael Moneo y que se enfrenta a la ruina de una parte importante de un casco histórico pequeño con lo que dicha ruina desfigura y rompe la unidad de dicho casco, en esta actuación participaron muchos arquitectos jóvenes de la ciudad. El tercer caso analizado es la intervención en el río en la zona del Perchel, fruto de operaciones urbanísticas que llevaron a la práctica desaparición de unos de los barrios más populares de la ciudad de Málaga. Y por último el caso del primer recinto amurallado de Talavera de la Reina, trabajo teórico realizado por un equipo de arquitectos entre los que estaba el autor de la tesis sobre la recuperación de la imagen urbana de la

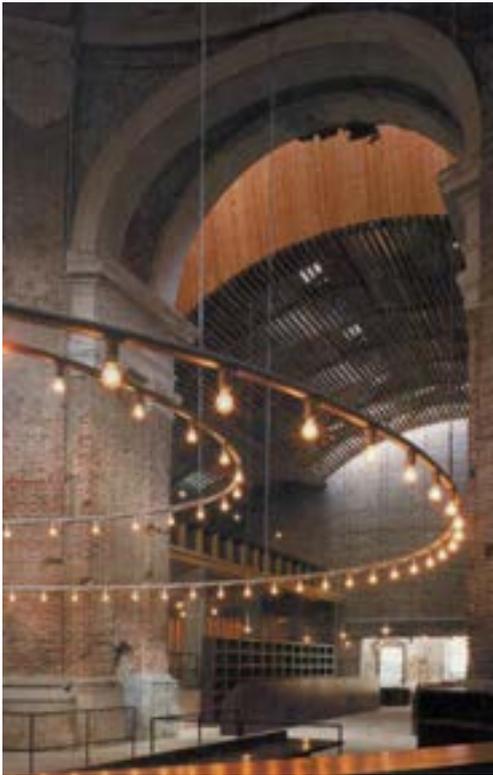
Ciudad en un centro histórico con un alto grado de abandono.

En el capítulo cuarto se estudian casos de intervenciones en edificios que pertenecen al Patrimonio Histórico y que están en mal estado de conservación. Estos edificios conservan su estructura completa pero requieren una gran intervención para ponerlos en carga de uso y se analiza la capacidad de la intervención en relación a la interpretación de su espacialidad. Empezamos estudiando la intervención de Nieto y Sobejano sobre los restos del Castillo de Moritzburg en Alemania, ejemplo de ruina consolidada desde muchos años antes y que rehabilitan para ser usada como museo de la ciudad. Después se comparan las intervenciones de Sverre Fehn en las ruinas del Palacio Arzobispal de Hørmær en Noruega con la intervención de Carlo Scarpa sobre las de Castelvecchio en Verona, Italia; dos rehabilitaciones para museo pero con distintas formas de abordar el problema. Se analiza la intervención de Paulo Mendes da Rocha en la Pinacoteca de São Paulo de Brasil; en esta obra el edificio nunca ha estado arruinado pero los arquitectos aprovechan la imagen casi de ruina clásica para realizar una intervención de adaptación para el uso de museo. Y por último se analiza, con

mayor profundidad, la intervención del autor de la tesis sobre la Casa del Gigante de Ronda, Málaga, es un ejemplo de recuperación espacial de un edificio muy transformado por su uso a lo largo de los últimos quinientos años y que consistió fundamentalmente devolverle la claridad espacial a pesar de un programa fruto de un acuerdo con unos condicionantes externos muy duros, y bajo mi punto de vista, mejorable en los términos de gestión patrimonial.

En el quinto capítulo se analizan ruinas que han perdido su función como edificios por su estado pero que siguen conservando parte de su espacialidad latente. Muchas veces, esta espacialidad, la actual, no es más que el recuerdo de la suya original pero hace vibrar al espectador por su belleza, o en palabras de Antoni González, transmiten algo más que nostalgia. En primer lugar estudio el caso de las Escuelas Pías de San Fernando en el barrio de Lavapiés de Madrid. Las ruinas fueron consecuencia de la quema de iglesias en los primeros momentos de la guerra civil de 1936 y desde entonces, la ruina de lo que fue la iglesia del colegio se consolidó como una imagen seña de identidad del barrio. Tras un uso, en los primeros años, como

corrala de chabolas y posteriormente como ruina romántica con un jardín en su interior, el Ayuntamiento de Madrid plateó dos concursos, uno primero abierto y el segundo restringido para su rehabilitación con usos diversos. La documentación encontrada nos permite analizar diversas formas de abordar la intervención en un espacio con unas proporciones muy importantes hasta la realización del proyecto de José Ignacio Linazasoro en el 2004. La siguiente intervención analizada es el Teatro Romano de Sagunto en Valencia, obra de Giorgio Grassi y Manuel Portaceli Roig. Fue muy polémica tras su realización, llegando incluso a ordenarse su demolición por parte de la justicia. Bajo mi punto de vista es un ejemplo de sobre-intervención en el espacio de la que de alguna manera ha surgido uno nuevo fantástico pero hemos perdido el original. Las siguientes intervenciones que se analizan son contrapuestas en filosofía; por un lado la reciente intervención de Izaskun Chinchilla en el Castillo de Garcimuñoz en la provincia de Cuenca, una intervención respetuosa con la Ley del Patrimonio pero demoledora del espacio interior del Castillo. Es un proyecto complicado en sus premisas, ya que el Castillo se encuentra desde el siglo XVII, ocupado parcialmente por la iglesia del pueblo y



José Ignacio Linazasoro. Vista de la nave de las escuelas Pías.

la topografía de la calle de acceso ha sido modificada fuertemente para eliminar cuestas en las calles. En contraposición se comenta la intervención casi minimal de Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña en el Monasterio de Sant Pere de Roda de Gerona, para la recuperación espacial de un Monasterio abandonado. Ya en 1971 Josep Pla en su “Guía de Catalunya” decía que en el Monasterio estaba todo “molt malmenat” (muy estropeado), pero estaba todo. La recuperación viene por pequeñas intervenciones puntuales que permiten el uso del monumento. En este capítulo introducimos un apartado dedicado a las Ruinas como valor en sí misma; a ruinas que sin tener un alto valor patrimonial, los arquitectos autores o la propiedad han decidido su conservación haciéndolas el tema central de los distintos proyectos. Estudiamos el caso de la vivienda en Alenquer en Portugal, de los hermanos Aires Mateus, el cementerio de Castellnou de Bages en Barcelona del arquitecto Antoni González Moreno-Navarro y la vivienda en las ruinas del castillo de Astley cerca de Birmingham en el Reino Unido. En los tres ejemplos se vive la ruina por la belleza de sus espacios, sin tener un carácter patrimonial.

El sexto capítulo, se dedica a estudiar aquellos elementos del patrimonio arquitectónico que han perdido su espacialidad, normalmente por ruina total. La mayoría de los ejemplos estudiados son restos arquitectónicos sacados a la luz con métodos arqueológicos y que por necesidades de conservación se realiza una cubierta que crea un nuevo espacio arquitectónico que se presta a los restos para su visita, interpretación, protección, etc. según el caso. El primer ejemplo que se estudia es el Museo Arzobispal de Kolumba en Colonia, Alemania. Sobre los restos de una antigua iglesia destruida por los bombardeos de la segunda guerra mundial y sobre una intervención anterior del arquitecto Gottfried Bohm, Peter Zumthor realiza una intervención compleja pero respetuosa con muchos factores preexistentes. El segundo ejemplo es la cubierta para el parque arqueológico de El Molinete, en Cartagena, Murcia. En este caso los arquitectos Amann, Cánovas y Maruri realizan una cubierta independiente que permite el uso y la protección, con características casi escultóricas. El tercer caso es la Villa Romana de La Olmeda, en la provincia de Palencia por parte de Ángela García de Paredes e Ignacio García Pedrosa, en este caso la intervención colabora en la



Peter Zumthor. Interior del Museo Kolumba. Colonia.

interpretación de los restos y el paisaje, este último hecho, diferencial frente a otras propuestas del concurso. Otro caso de estudio es la Villa Imperial Romana del Casale en Piazza Armerina en la isla de Sicilia. Esta Villa es objeto de estudio por ser uno de los primeros ejemplos de cubierta de restos arqueológicos que de forma sistemática se hicieron; dada la importancia, en su momento, del autor, tuvo una repercusión entre los expertos en restauración muy importante. Este capítulo finaliza con la exposición y explicación de dos obras más. La primera

es una obra sobre la recuperación de las Mezquitas Funerarias de la c/ Agua de Málaga. Se trata del acondicionamiento de un espacio residual sobre unos restos encontrados dentro del programa de Arqueología Urbana que lleva el Ayto. de Málaga. Los restos quedaban en los sótanos de un edificio, a cuyo promotor se obligó a reservar dichas estructuras en un recinto delimitado. Posteriormente dicho local fue adquirido por la Administración competente en materia de Patrimonio Histórico. Es un ejemplo de intervención sobre un espacio

existente para adecuarlo para permitir la visita del público y los especialistas. Por último se ha tomado el ejemplo de intervención sobre las Termas Romanas de Santa María de Antequera, unos restos al aire libre pero en un espacio singular por su situación en el casco histórico entre otros monumentos y bajo uno de los miradores de la ciudad más importante.

El capítulo VII y a modo de epílogo se resumen las conclusiones que sobre cada ejemplo estudiado se extraen. Por la diversidad de ejemplos y la complejidad de las intervenciones, como no podía ser de otra forma, existen unas conclusiones que no son válidas para todos los ejemplos, estando el proceso proyectual ligado a la finalidad de propio proyecto y la existencia del espacio original del edificio o restos de edificio a tratar, pero hay un principio de sistematización que hace de eje vertebrador de las mismas.



Ciro de la Torre. Fachada del Palacio Episcopal. Dibujo del proyecto. Colb. Ana Rojo. 1989.



Real Monasterio de El Escorial - Vista general, que lo muestra navegando por la estepa. Al paso de su quilla saltan las piedras y se fijan en el techo azul como lloronas estrellas. Todo es culpa de la cerveza, que tomaban Felipe, el Greco y Herrera.

Postal del poeta y pintor malagueño José Moreno Villa a Federico García Lorca. 1922.

II.- ESPACIALIDAD Y PATRIMONIO

COMPENDIO DE LOS DIEZ LIBROS DE ARQUITECTURA DE VITRUVIO

Escrito en Francés.

POR CLAUDIO FERRAULT
De la Real Academia de las Ciencias de París.

Traducido al Castellano

POR DON JOSEPH CASTAÑEDA
TENIENTE DIRECTOR DE ARQUITECTURA
DE LA REAL ACADEMIA DE S. FERNANDO.



En Madrid: En la Imprenta de D. GABRIEL RANZANO,
Imprer de la Academia.
Año de M. DCC. LXI

Tratado de los 10 Libros de Arq. Vitruvio. Parrault, Paris 1761.



Tratado de los 10 Libros de Arq. Alberti. Espinola 1581.

II ESPACIALIDAD Y PATRIMONIO

...
*Tracé, no con ideas ni con piedras,
con aire y luz, la forma de mi tránsito.*
...

Octavio Paz. "Hijos del aire"

1 Introducción

El concepto de ARQUITECTURA ha evolucionado mucho desde la antigüedad hasta nuestros días. Es a finales del siglo XIX cuando dicho concepto se liga a la idea de espacialidad. En todos los tratados del mundo clásico, desde el de Marco Vitruvio (80-70 a.C. – 15 a.C.), pasando por el Renacimiento, con León Battista Alberti (1404-1472), el Manierismo, con Andrea Palladio (1508-1580), o por el Neoclasicismo Español, con Diego de Villanueva (1715-1774), y en otros tratados posteriores, la visión era puramente formal. Solían ser estudios de las proporciones, aspectos formales, compositivos..., no entrando en ningún

caso al estudio de sus características espaciales y en concreto, las cualidades de los espacios y la luz.

La espacialidad era un concepto asumido pero no patente en



Panteón de Roma.



Portadas de Tratados de Arquitectura.



Apunte de Le Corbusier sobre el Partenón de Atenas.



Le Corbusier

Rudolf Schindler



R.Schindler. Casa Victoria McAlmon. Los Angeles. 1936



Buckminster Fuller. Dymaxion House. 1941

todas las teorías de Arquitectura. Es indudable la calidad espacial de algunos de los monumentos de la antigüedad clásica como el Panteón de Roma o el Coliseo; en toda la obra de Palladio, autentico manipulador del espacio en su concepción más moderna, o de multitud de arquitectos, que de una forma consciente o como mera experimentación han creado edificios ejemplos de la mejor Arquitectura.

Con el final del siglo XIX y el inicio del XX, se abandonan los Tratados; las Academias; las unidades de medidas en su relación con el hombre; el codo, la pulgada, el pie, la vara, etc.; e incluso en parte la Historia, como demuestra el profesor Bruno Zevi en su libro “*ARCHITECTURE IN NUCE*” (Roma-1962), pero se empieza a tener conciencia de que el verdadero valor de la Arquitectura reside en su espacialidad, en su luz, en resumen en la percepción de su espacio y su funcionalidad al servicio del hombre. La Arquitectura Moderna se disocia de la Historia, los arquitectos aprenden de los monumentos pero no se implican en ellos, la Restauración es tema de especialistas que trabajan en solitario, sin el apoyo de equipos multidisciplinares. No se habla en los libros de Arquitectura de ellos. De los monumentos se ocupan los libros de

Historia del Arte y los Historiadores, con una visión antigua; los libros nos siguen hablando de sus fachadas, de sus leyes compositivas, de sus significados; pero en contadas ocasiones de su interior, de su espacio. Solamente algunos de los Maestros de la Arquitectura nos hablan de la lección de los Monumentos como Arquitectura, por ejemplo Le Corbusier en su “Viaje a Oriente”², publicado póstumamente en 1965 sobre sus notas de los viajes de 1911; o en “Precisiones respecto a un estado de la Arquitectura y el Urbanismo”³ donde él expresamente dice “*Me tildan hoy de revolucionario. Voy a confesaros que no he tenido nunca más que un maestro: el pasado; una sola formación: el estudio del pasado*”⁴.

Rudolf Schindler (1887-1953), en su artículo sobre “El Espacio en la Arquitectura”⁵ de 1934, nos dice como, en las mismas fechas que Le Corbusier realiza el Viaje a Oriente, él llega a la conclusión de que en esta profesión “*realmente, lo que intentaba el arquitecto era reunir y apilar material de construcción, dejando agujeros para el uso humano*”⁶ aplicando sus esfuerzos por darles formas a través de tallar y decorar las capas superficiales de la masa apilada. Schindler se distancia de los funcionalistas, que según sus propias palabras, tratan de que olvidemos la Arquitectura como arte,

ciegos al descubrimiento de un medio nuevo, el “Espacio”. Afirma de ellos que quieren construir como los ingenieros, produciendo “Tipos” sin otro significado que el de la “Función”, olvidando el valor como agente cultural de la Arquitectura.

Por otro lado, en una postura casi antagónica, los escultores, hasta los principios del siglo XX quitan materia para descubrir la forma. Ya en el Siglo XVI, Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) expresaba, respecto a la escultura, que “dentro del bloque está la figura, lo único que hago es arrancar con la herramienta la piedra que sobra alrededor de ésta, hasta que la figura queda liberada de su envoltura”. Posteriormente, ya en el siglo XX, artistas como Pablo Picasso (1881-1973) en el “Monumento a Apollinaire” de 1928, en colaboración con Julio González (1876-1942) investiga sobre la escultura en el espacio y con el espacio.

Durante gran parte del siglo XX la Arquitectura se desarrolla entre los Funcionalistas y aquellos que sin olvidar la función tratan el Espacio como su materia fundamental, aunque en algún caso de forma inconsciente.

El gran desarrollo tecnológico de los últimos 30 años, ha contribuido a una explosión formal en la Arquitectura

sin parangón en la Historia del Arte. El desarrollo informático que permite calcular, dibujar con absoluta exactitud, reproducir con realidad virtual, replantear en obra, etc. las más complicadas estructuras, han dado al Arquitecto la mayor libertad formal que nunca antes había disfrutado; no coincidiendo esa mayor libertad formal con un mayor rigor. Se desdibuja la función social de la Arquitectura. La economía y la función pasan a un segundo orden, primando en muchas obras el formalismo y la espectacularidad, en resumen la “Forma”.

Ante esta situación es fácil percibir que el concepto de Patrimonio Histórico evoluciona con un claro paralelismo con el concepto de Arquitectura y sin embargo no se incorpora la idea o definición del Espacio como valor fundamental de la Arquitectura. El Patrimonio Histórico está en manos de especialistas, conservadores y de *re-construidores*, trabajando en solitario, sin equipos multidisciplinares hasta bien entrados los 70. Los edificios no se rehabilitaban porque no se habían dejado de habitar, las iglesias tenían culto, los cascos históricos estaban habitados y con vida, los palacios con sus inquilinos, etc.



Miguel Angel. Esclavo despertándose.



Miguel Ángel Buonarroti.



Pablo R. Picasso.



P. Picasso. Monumento a Apollinaire. 1928.



Frank Gehry. Museo Guggenheim. Bilbao. 1997.



L. Moretti. Ilustración del artículo en la Rev. "SPAZIO". Pág. 11. 1952.



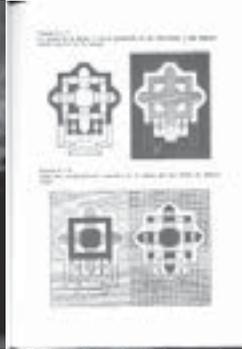
Luigi Moretti.



L. Moretti. Artículo en la Rev. "SPAZIO". 1952.



Bruno Zevi.



B. Zevi. Pág. de "Saber ver la Arquitectura". 1948.

Es paradigmático el artículo que Luigi Moretti (1906-1973) publica en 1952, en la revista fundada por él, SPAZIO, y titulado "*Strutture e sequenze di spazi*"⁸. En él, analiza el espacio interior de edificios tan dispares, existentes y/o en ruina, como la Iglesia de San Felipe Neri de Roma, la casa McCord de Frank Lloyd Wright, la Villa Adriana en Tívoli o la Basílica de San Pedro en el Vaticano, entre otros. Años antes, Bruno Zevi (1918-2000), en su libro "*Saper vedere l'architettura*"⁹ (Roma 1948), traducido



L. Torres Balbás, J. Martorell y Félix Hernández.

a más de 15 lenguas, analiza de forma similar el espacio arquitectónico de varios edificios históricos.

En España, desde 1933 hasta 1985 permanece vigente la Ley del Patrimonio Artístico Nacional promulgada por la República y que dio magníficos frutos. A la luz de dicha Ley profesionales de la talla de Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), Jeroni Martorell i Terrats (1877-1951), Félix Hernández Giménez (1889-1975), etc. y servicios como el de Ciudades de Interés Histórico Artístico al cargo de Francisco Pons Sorolla (1917-2011) o el Servei de Patrimoni Arquitectònic Local (SPAL) bajo la dirección del antes mencionado Jeroni Martorell, hacen una labor ingente de rescatar Patrimonio de incalculable valor muchas veces en el olvido. Los arquitectos provinciales del Patrimonio, gestionaban este de forma casi autónoma y con criterios, muchas veces muy personales, recreando en algunas ocasiones los monumentos hasta su pérdida de autenticidad.

Con la llegada de la Democracia a España, se plantea la reforma de la Ley de 1933 y la apertura del mundo de la Restauración a la profesión liberal. Se aprueba la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, se transfiere la gestión del Patrimonio a las Autonomías y desaparecen las figuras de los Arquitectos provinciales y los Comisarios de Patrimonio. Se considera que un buen Arquitecto es siempre un buen restaurador, binomio que no siempre es cierto. Recuerdo al profesor Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918-2000), magnífico arquitecto y mejor profesor comentando que le habían encargado la restauración de la Catedral de León y que él había declinado el encargo porque consideraba que dicho trabajo era objeto de un especialista. En aquel momento, principio de la década de los 80, se encargaron la restauración de grandes monumentos españoles a grandes arquitectos del momento, a Oíza, como ya hemos comentado, la Catedral de León; a Rafael Moneo, la Mezquita de Córdoba; a Juan Navarro Baldeweg, Medina Azahara; etc., ejecutando muchos de ellos magníficos trabajos y abandonándolos otros, pronto en manos de sus colaboradores.

El desembarco en el Patrimonio de algunos de los “Arquitectos Estrellas”

o peor, con ánimo de llegar a serlo, hacen de este, un campo de experimentación formal de desiguales resultados. En muchos casos, el edificio a restaurar o rehabilitar es un material más con el que realizar una obra de autor, escudándose en indicaciones de leyes y cartas como la de Venecia del 1964 que en su artículo 9, dice textualmente “... *todo trabajo de complemento reconocido como indispensable por razones estéticas o técnicas aflora de la composición arquitectónica y llevará la marca de nuestro tiempo...*”¹⁰, lo que tendría que aclarar es que si esa “composición arquitectónica” de la cual aflora la obra complementaria necesaria en el edificio es la composición original de este o de un nuevo orden compositivo impuesto por el autor del proyecto.

Según el profesor Joaquín Arnau, en su libro “*72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*”¹¹ (Madrid 2000), la restauración genuina conjuga la devoción de lo antiguo y su reverencia con la necesidad de gozarlo por la única vía que consiente un gozo pleno: la de usarlo. Sus criterios oscilan, sin embargo, a la hora de compaginar lo viejo, que se conserva, con lo nuevo, que se habilita. Según el profesor Arnau, en la restauración se distinguen tres tipos, la “*Restauración Hipócrita*”, que aspira



Giovanni Battista Piranesi. Carcere XVI. 1750.



Giovanni Battista Piranesi. Carcere XII. 1750.



Giovanni Battista Piranesi. Carcere XI. 1750.



E. Chillida. Montaña de Tindaya. Fuerteventura. Dibujo del proyecto. 1993.



E. Chillida. Montaña de Tindaya. Fuerteventura. Dibujo del proyecto. 1993.



Eduardo Chillida Juantegui y Pilar Belzunce.

a que el objeto restaurado se asuma como intacto, la “Cínica”, que destaca la incidencia de lo nuevo sobre lo viejo y la “Discreta”, en la búsqueda de un justo medio, distinguiendo lo apócrifo de lo original con señales que el avisado pueda advertir.

El profesor Sigfried Giedion (1888-1968), llega a afirmar que “*el contacto con el pasado llega a ser sólo auténticamente creador cuando el arquitecto vislumbra su contenido, su íntimo significado, y se transforma, no obstante, en un peligroso engaño cuando se limita a una pura búsqueda de formas*”¹².

Los Arquitectos, tradicionalmente se han formado en el adiestramiento geométrico y el conocimiento de los materiales de construcción para la creación del espacio arquitectónico, o como definía Mies van der Rohe la Arquitectura, “*la arquitectura siempre es la consumación espacial de una decisión intelectual*”¹³.



Sigfried Giedion y Ludwig Mies van der Rohe.

Por todo lo anterior, tenemos que tener claro que no hay Arquitectura sin Espacio y por lo tanto, todo resto construido en el que no lata y se manifieste su espacialidad, sea interior o exterior, no es Arquitectura. También es posible que su Espacio original se haya degradado, perdiendo parte de su valor y sufriendo un deterioro importante; para nosotros, los Arquitectos, más importante, en la mayoría de los casos, que el propio deterioro físico de la materia. Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) en muchos de sus múltiples grabados representa, espacios arquitectónicos en un alto grado de deterioro físico, pero con indudables valores espaciales y por lo tanto, arquitectónicos. Son Arquitecturas con toda su vida latente a pesar de su estado. Quien no ha vibrado con la espacialidad del Coliseo, de las Termas de Caracalla o en Stonehenge. Me gusta recordar la anécdota que contaba Eduardo Chillida (1924-2002)¹⁴ en la que decía que la primera vez que había entrado en Santa Sofía de Estambul, tuvo una visión, que calificaba de tremenda, de

“*ESPACIO MUSICAL*”, decía que tuvo la impresión de estar entrando en los pulmones de Juan Sebastián Bach. Para mí, la persona que ha escrito las palabras más bellas sobre el espacio ha sido Chillida; él, que en su juventud estudió en la Escuela de Arquitectura de Madrid aunque no terminó los estudios, decía que los espacios interiores, que han sido siempre el problema y la preocupación de los arquitectos, suelen ser espacios de tres dimensiones definidos por superficies de dos. Chillida aspiraba a definir lo tridimensional (hueco) por medio de lo tridimensional (pleno) estableciendo al mismo tiempo una especie de correlación y diálogo entre ellos. En el Patrimonio Histórico, los espacios se aproximan más a esta apreciación espacial de Chillida. Para él, lo material, lo macizo, lo “*PLENO*”, es espacio de tiempo más lento. En sus obras hay más Arquitectura que en muchas de las obras arquitectónicas modernas más celebradas.

No estoy de acuerdo con la afirmación de Bruno Zevi (1918-2000), tanto en su publicación “*Saper vedere l'architettura*” (Roma 1948), como “*Architettura in nuce*” (1962), de que “...lo importante es establecer que todo lo que no tiene espacio interno, no es arquitectura”¹⁵. Estoy más de acuerdo con Adolf Loos (1870-

1933), cuando en su célebre artículo *ARCHITEKTUR*, publicado en *DER STURM* el 15 de diciembre de 1910, fijó de una vez por todas los términos del problema con el siguiente enunciado: “*La Arquitectura despierta sentimientos en el hombre. Por ello, el deber del arquitecto es precisar ese sentimiento (...) Cuando encontramos en el bosque una elevación de seis pies de largo y tres pies de ancho, moldeada con la pala en forma piramidal, nos ponemos serios y algo dentro de nosotros nos dice; aquí ha sido enterrado alguien. Eso es Arquitectura*”¹⁶. Una mera elevación de tierras con una forma determinada nos provoca un sentimiento cargado de significados y por lo tanto, este pequeño gesto, está cualificando un espacio.

Jorge Oteiza (1908-2003), tras los estudios realizados en los Cromlech de Oyarzun en 1977, afirma “*HEMOS*



Jorge Oteiza con la escultura “Expansión espiral vacía”. 1957.



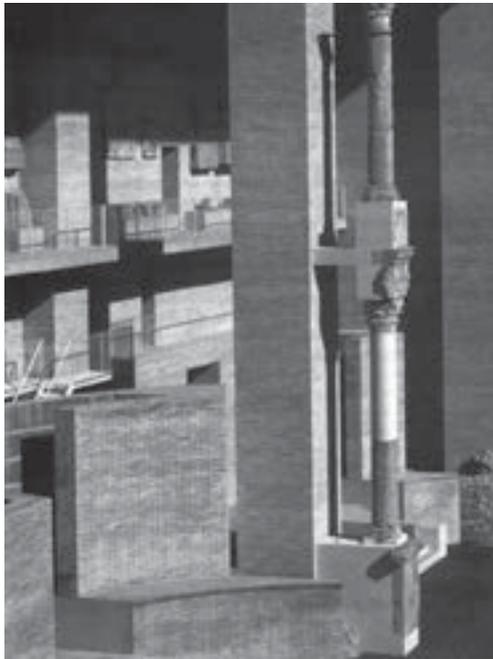
Miguel Ángel Buonarroti. Capilla Sixtina. Interior.



Cappella Magna - Cappella Sixtina. Exterior.



Rafael Moneo Vallés. teatro Romano de Cartagena. Murcia.



Giorgio Grassi y Manuel Portaceli Roig. Teatro Romano de Sagunto. Valencia.

ENCONTRADO NADA"¹⁷. Hemos encontrado el vacío: una NADA con mayúsculas. Ese mismo vacío del que habla Chillida en sus escritos y que se encuentra en obras de arte de diversos artistas contemporáneos.

Ante esta concepción del Espacio, y específicamente del Espacio Arquitectónico, y ante un edificio a restaurar, se debe siempre analizar, como primera premisa, la espacialidad, intentar comprender y estudiar el espacio original del edificio, evaluando su calidad y por lo tanto su Arquitectura; sus transformaciones a lo largo de su vida y posibles cambios. En muchos casos, prevalecerá el valor material del

edificio frente a valor espacial, o incluso la materialidad del edificio es la gran protagonista de su espacialidad. Todos tenemos en mente la Capilla Sixtina del Vaticano, si a este espacio le quitáramos los frescos de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), el edificio perdería gran parte de su valor espacial y por lo tanto arquitectónico. Pocos tenemos en mente el exterior de la Capilla, pero este exterior, desnudo de decoración y que tiene un indudable valor tipológico; no nos hace olvidar que el valor histórico y patrimonial fundamental del edificio es su espacialidad y por lo tanto su calidad arquitectónica.

Debemos analizar si en el objeto construido sobre el que se va a intervenir existen restos de su espacialidad o ha perdido su carácter de Arquitectura y ha pasado a ser unos restos arquitectónicos o de otro tipo, testigos y documento del que fue. Posiblemente nos transmita y explique mejor el edificio, un levantamiento planimétrico de los restos, que estos en sí. Tenemos en nuestras viejas ciudades de Europa multitud de restos excavados y conservados en sótanos de edificaciones modernas que, por sí solos, a la gran mayoría de las personas, nos dicen poco, sin que alguien nos lo explique, bien personalmente o

mediante paneles informativos. En este tipo de restos, la arquitectura está en el edificio construido para albergar los restos y que presta su espacialidad y la pone al servicio la interpretación y contemplación del edificio original. Ejemplo de estas operaciones tenemos muchas. De las más recientes en España, podemos citar la cubierta de la Villa Romana de Olmeda en Palencia por parte de los Arquitectos Ángela García de Paredes (1958) e Ignacio Pedrosa (1957), o la musealización de las Mezquitas Funerarias de Calle Agua en Málaga, ambos objeto de estudio en esta tesis..

En otros casos, aún tratándose de restos arqueológicos, estos tienen patente y en alto grado su Espacialidad original, un caso bastante reciente es el Teatro Romano de Cartagena, descubierto no hace muchos años y recuperado magistralmente por Rafael Moneo Vallés (1937) para su disfrute. En este caso, como se puede observar en la imagen, su percepción espacial, aún adoleciendo de escena, es rica y nos muestra la calidad arquitectónica del espacio.

En el tan polémico caso del Teatro Romano de Sagunto, conocido desde hace siglos, primer edificio

declarado Monumento en España y reutilizado durante casi todo el Siglo XX como espacio escénico para festivales y conciertos, nos preguntamos, ¿realmente era necesaria su reconstrucción? Los defensores del proyecto, alegan que como consecuencia de las diversas restauraciones de que había sido objeto, su estado original antes de la polémica intervención de Giorgio Grassi (1935) y Manuel Portaceli en 1986, no era original sino un “falso histórico”. Considero emocionante la obra de Grassi y Portaceli, pero opino que no me emociona lo mismo que el “falso” original anterior.

En otros ejemplos de intervención, el edificio original está en pie y los distintos añadidos a su estructura han desfigurado su espacialidad. En aras de un respeto al proceso histórico del edificio; ¿habría que mantener fracciones de este, que aun teniendo el valor de la antigüedad han desfigurado el espacio original?, es posible, que esa ampliación, y por supuesto, el edificio original, tengan el valor de antigüedad y el artístico en su materialidad y por lo tanto tengamos que sacrificar su, a lo mejor, mediocre espacialidad y por lo tanto Arquitectura en favor a otros valores.

2 El espacio físico, psicológico, filosófico, estético,...

EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

No es objeto de esta tesis el estudio y definición del concepto de Espacio, pero creemos necesaria una introducción a dicho concepto que lo centre, desde el punto de vista histórico y su evolución con respecto a la Arquitectura.

El Espacio es objeto de estudio desde la antigüedad, tanto en Oriente como en Occidente. Desde Lao-Tse y el Taoísmo, desarrollando el concepto de espacio en su cultura, a los más grandes pensadores y filósofos de la Grecia clásica, como Platón, Aristóteles, Parménides, Protágoras, Demócrito, Arquitas,...

Lao-Tse, en el siglo VI a.C., en la primera parte del “TAO TE CHING”¹⁸ denominada libro del Tao, en su punto décimo primero, escribió:

“... ”

XI La utilidad de la nada

Treinta rayos convergen hacia el centro de una rueda, pero el vacío en el medio hace marchar el carro.

Con arcilla se moldea un recipiente, pero se lo utiliza por su vacío.

Se hacen puertas y ventanas en la casa y es el vacío el que permite habitarla.

Por eso, del ser provienen las cosas y del no-ser su utilidad.

Imágenes simbólicas de lo manifestado (del cual provienen las cosas concretas) y de lo no-manifestado (vacío) por el cual se utilizan.

Es todavía el Yin (vacío) que se complementa con el Yang (lleno)...”

Realmente es el primer texto conocido en el que se acentúa la importancia del espacio como objeto final de la construcción, no sólo

en arquitectura, o como lo expresó Martin Heidegger (1889-1976) en una conferencia traducida por Eustaquio Barjau en “Conferencias y artículos”¹⁹ (Barcelona 1994), “*El alfarero lo primero que hace, y lo que está haciendo siempre, es aprehender lo inasible del vacío y producirlo en la figura del recipiente como lo que acoge. ... La cosidad del recipiente no descansa en modo alguno en la materia de la que está hecho, sino en el vacío que acoge*”.

En la Grecia clásica las discusiones eran de carácter filosófico y estaban destinadas a la definición del vacío, de forma abstracta.

Para Platón (427a.C.-347a.C.), el Espacio era como uno de los cuatro elementos constitutivos del mundo. El espacio, como aire, era un objeto tangible y diferente al resto de los objetos del mundo. En el “*Timeo*”, habla del mundo de las ideas y el de los objetos y define el concepto de Espacio, para él, “*Lugar*”. Citando textualmente: “*finalmente, existe siempre un tercer género, el del lugar: no puede morir y brinda un sitio a todos los objetos que nacen. El mismo no es perceptible más que gracias a una especie de razonamiento híbrido que no va de ninguna manera acompañado de la sensación: apenas si se puede creer en ello*”.

Como destacan los profesores

Juan Calduch Cervera²⁰, Cornelis van de Ven (1942)²¹, Josep Muntañola Thomberg (1940)²² y otros, las teorías aristotélicas se resumen en varios puntos concretos que caracteriza el espacio:

- *El lugar o espacio no es un vacío que pueda contener o no cosas.*
- *El lugar es lo que primero envuelve a aquello de lo que es el lugar, pero este lugar no es ni mayor ni menor que la cosa.*
- *El lugar no es ajeno a las cosas, sino consustancial a ellas. No hay cosas que no tengan un lugar. Lo que no tiene lugar no existe físicamente. Pero un lugar no es parte de las cosas.*
- *Pero el lugar no forma parte de la materia o la forma de las cosas. Es, respecto a ellas, como el continente respecto al contenido. Un lugar puede ser abandonado por una cosa y es separable de ella.*
- *Además, cada cosa tiene su lugar en la estructura del cosmos y tiende a situarse en él. Esto explica el movimiento.*

En los “DIEZ LIBROS DE ARQUITECTURA”²³, Marco Vitruvio (75 a.C. - 15 a.C.), no hace ninguna mención expresa al espacio en la Arquitectura, haciéndose eco

de las teorías heredadas de los que, en la traducción de Ortiz Sanz de 1787, denomina como los “*Filósofos Elementares*” y específicamente en el párrafo 26 del capítulo IV del libro primero dedicado a “*De la elección de parages sanos*”, dice textualmente: “*...de los principios que los Griegos llaman ‘stoicbêia’, a saber, de fuego, agua, tierra y ayre;...*”, refiriéndose a la composición de todos los cuerpos. No se hace, en los Diez Libros, mención alguna a la espacialidad de la Arquitectura en sí y el concepto de “Lugar” es usado como el sitio donde ubicar los edificios y condiciones de este, y nunca en el sentido más aristotélico de Espacio o “*Locus*”.

La denominada “Triada de Vitruvio” de FIRMITAS, UTILITAS y VENUSTAS, traducida por Ortíz Sanz como “Firmeza, Comodidad y Hermosura”; que según Vitruvio son las propiedades que deben tener los edificios, no hacen referencia alguna a la espacialidad de estos, siendo la propiedad más cercana la de la “*hermosura*” y que en sus palabras, traducidas por Ortiz Sanz “*...la ‘hermosura’, cuando el aspecto de la obra fuere agradable y de buen gusto; y sus miembros arreglados á la simetría en sus dimensiones*”.

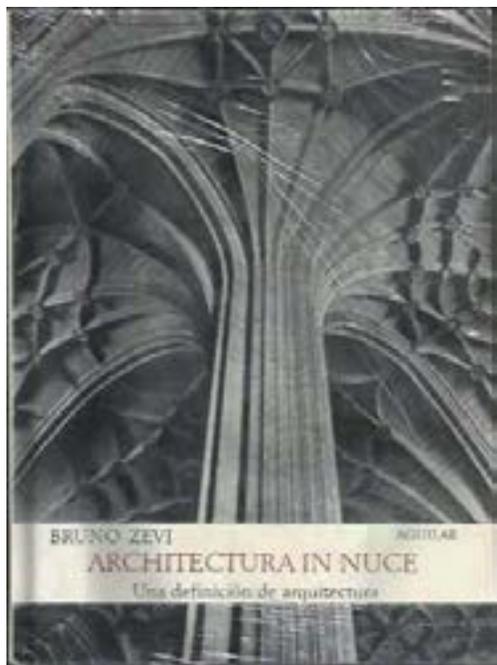
Durante la edad media, los

avances en el conocimiento filosófico del “espacio” se ve muy condicionada por las creencias religiosas, el espacio absoluto, como concepto era herético. Con excepciones, no es hasta el siglo XVII, cuando los filósofos críticos como René Descartes (1596-1650), John Locke (1632-1704), Baruch Spinoza (1632-1677), Gottfried Leibniz (1646-1716) y posteriormente en el siglo XVIII, Inmanuel Kant (1724-1804) y Georg Wilhelm Hegel (1770-1831) estudian el espacio y sientan las bases para unas nuevas teorías que alcanzarían al espacio arquitectónico. Era el momento de “*De omnibus dubitandum*”, la duda de todo o de la única certeza planteada por Descartes que era el que uno dudaba. Según cita van de Ven, para Descartes, “*el espacio y la masa eran la misma cosa y la espacialidad era lo mismo que la extensión de la materia, la -res extensa-*”²⁴.

Es importante destacar, de las primeras teorías de estos momentos la definición de Hegel y reproducida por el profesor Muntañola, de que “*el lugar es tiempo depositado en espacio*”²⁵ y en la introducción del libro “*La Arquitectura como Lugar*”, y haciendo hincapié en la coincidencia con Aristóteles que “*... el lugar es siempre lugar de algo o de alguien, lo que me interesará poner de manifiesto son las interrelaciones entre este algo o alguien que*

habita el lugar y el lugar en sí. Además, la capacidad de construirse el lugar desde el lugar mismo es privativa del hombre”²⁶. Después de todo y en palabras del filósofo Alfred North Whitehead (1861-1947) “*Toda la filosofía occidental se reduce a una serie de notas escritas al margen de las páginas de Platón*”.

Durante la Ilustración, el físico Isaac Newton (1642-1727) definió y diferenció los conceptos de “*Espacio Absoluto*” y “*Espacio Relativo*”²⁷, conceptos, sobre todo el Absoluto, que hasta ese momento era herético y es ahí cuando el espacio, el concepto de Espacio, se separa del de Lugar y comienza a definirse; el Relativo, en función de la existencia de objetos, árboles, personas, etc. Ya Gottfried Leibniz (1646-1716) consideró el espacio como un sistema de relaciones entre cosas coexistentes, no aceptando el concepto de Espacio Absoluto. De ahí surgen definiciones posteriores espaciales, algunas veces referidas específicamente a la Arquitectura, como la tan conocida definición de Le Corbusier (1887-1965): “*La arquitectura es el juego, sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz, es el ritmo armonioso de los espacios, la luz y la sombra*” o de Lázló Moholy-Nagy (1895-1946) que partiendo del concepto físico afirma que “*el espacio es la relación entre*



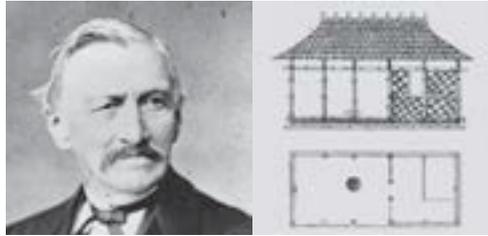
B.Zevi. “Arquitectura in Nuce”. Ed. Aguilar. traducción de Rafael Moneo. 1962.



Le Corbusier y László Moholy-Nagy.

la posición de las cosas”²⁸ e identifica la Arquitectura como una realidad espacial que puede ser alcanzada como una realidad sensorial.

De estas primeras teorías y acotaciones de los conceptos ligados al Espacio y el Lugar, ya en el siglo XIX y primera mitad del siglo XX y dentro de las corrientes filosóficas; la Fenomenología, el Racionalismo, el Existencialismo, etc. con autores como Edmund Husserl (1859-1938), Martin Heidegger (1888-1976), José Ortega y Gasset (1883-1955), Gastón Bachelard (1884-1962), Robert Vischer (1847-1933), Johannes Volkelt (1848-1930),... sentaron las bases para nuevas teorías de Arquitectura por parte de Historiadores y Teóricos de la Historia del Arte, y en particular de la Arquitectura, como August Schmarsow (1853-1936), Adolfo Venturi (1856-1941), Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin (1864-1945), Paul Frankl (1878-1933), Oswald Spengler (1880-1936), Albert E. Brinckmann (1881-1958),



Gottfried Semper y la cabaña como ejemplo de Arq. Tectónica.

Wilhelm Worringer (1881-1965), ... destacando como unos de los padres de las nuevas teorías el arquitecto e historiador Gottfried Semper (1803-1879), este desde su puesto de Director de la Escuela de Arquitectura de Zúrich realizó una amplia obra teórica con gran repercusión en toda Europa. En 1852 editó la obra “*Los cuatro elementos de la arquitectura*” en el que divide al edificio en el hogar, el suelo, el techo y los cerramientos, diferenciando los elementos en la tradición artesanal de los pueblos que la realizan. En 1855 edita su gran obra “*El estilo en las artes técnicas y tectónicas*”, introduciendo conceptos como lo “tectónico” y lo “estereotómico” en la arquitectura y que han influido en muchos teóricos actuales como el profesor Kenneth Frampton (1930) de la Universidad de Columbia o en Arquitecturas actuales como las de Alberto Campo Baeza. A los dos modos de construir definidos por Semper, lo “Tectónico” y lo “Estereotómico”, muchos autores lo identifican con el poema de Lao Tse reproducido anteriormente y



Giulio Carlo Argan. “El concepto del espacio Arquitectónico ...”.

que hace referencia a los conceptos de la vasija de barro como lo estereotómico y la rueda como lo tectónico.

Todas estas teorías sobre el Espacio, dan multitud de nuevas consideraciones sobre el Arte en general y más particularmente sobre la Arquitectura. En el libro que Bruno Zevi, ya citado, publica en el año 1962, y que coincide con la estancia en la Academia de España en Roma de Rafael Moneo, que traduce para la editorial Aguilar en 1969, “*ARCHITECTURA IN NUCE, Una definición de arquitectura*”²⁹, Zevi reúne muchas de las definiciones de Arquitectura desde cuatro puntos de vista; desde el cultural, psicológico y simbolista; desde el funcionalista y tecnicista; desde el lingüista y, por último, y bajo mi punto de vista más importante, desde el punto de vista espacial. Para caracterizar el Espacio Arquitectónico, separándolo de las teorías generales del Espacio, aplicable a cualquier Arte, Zevi lo estudia desde siete aspectos diferente:

1. La Arquitectura como Arte del espacio y del tiempo, Espacio-Tiempo.
2. Las peculiaridades del espacio arquitectónico frente a la espacialidad figurativa de la pintura y la escultura.

3. Distinciones entre el espacio físico y el artístico, diferencia entre arquitectura y edilia.
4. Categoría y personalidad espacial.
5. El espacio en las fachadas y en los volúmenes arquitectónicos.
6. Espacio interno versus espacio externo, espacio interno arquitectura, espacio externo, urbanística.
7. Y por último la Arquitectura “con” y “sin” espacio interno.

Con anterioridad, en 1961, el profesor Giulio Carlo Argán (1909-1992) impartió unas conferencias en Tucumán (Argentina) sobre el concepto de espacio arquitectónico, publicado con el título “*El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*”³⁰ por la propia universidad de Tucumán en 1966. Previamente a estas publicaciones, Bruno Zevi había publicado, “*Saper vedere l'architettura*”, en la que estudia la arquitectura desde el punto de vista espacial.

Posiblemente, el historiador del arte más influyente en la Arquitectura Contemporánea sea el suizo de origen checo, Sigfried Giedion (1888-1968), alumno de Heinrich Wölfflin (1864-1945), director de su tesis en 1922, y no sólo por su muy publicada obra “*ESPACIO, TIEMPO Y*

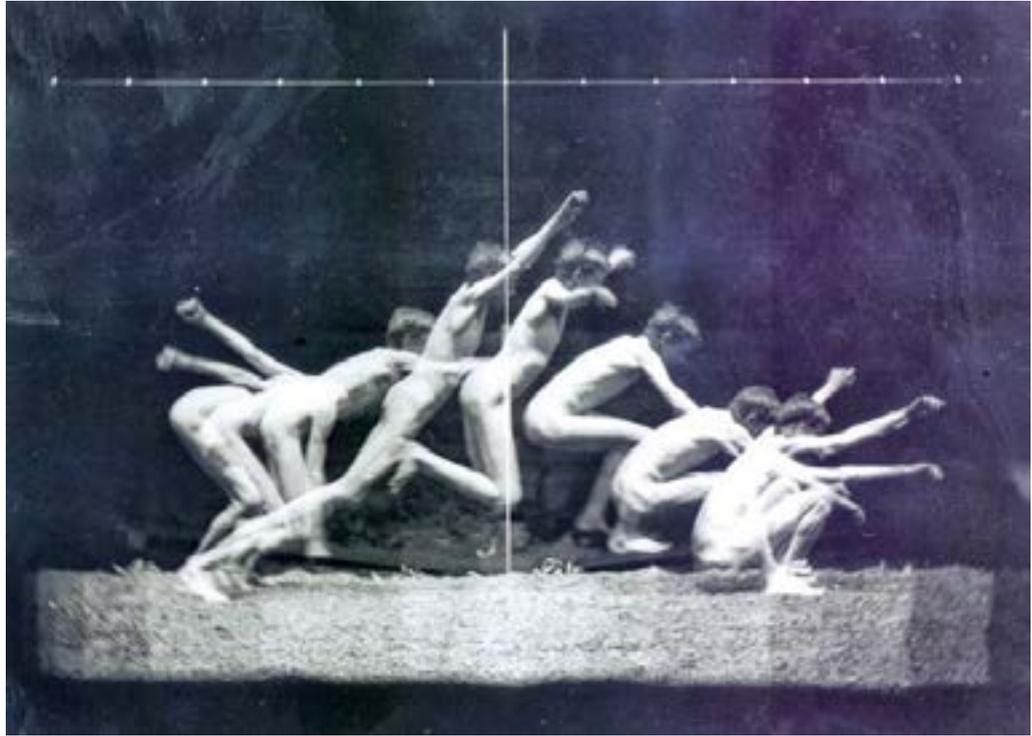


Sigfried Giedion. “Espacio, tiempo y Arquitectura”.



Sigfried Giedion con Sert y Kahn en USA.

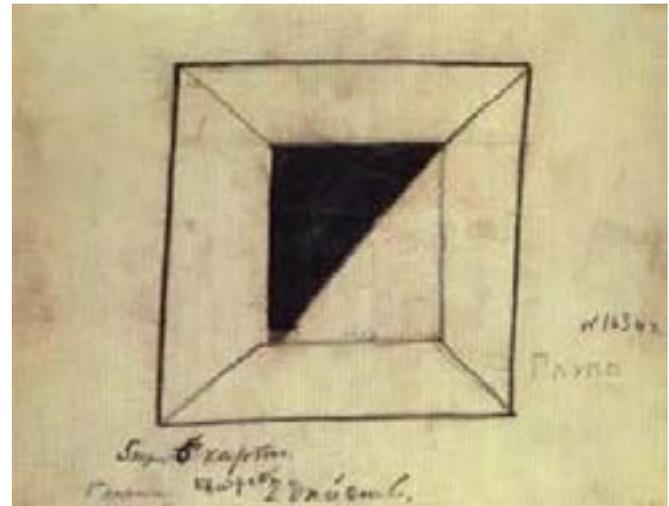
ARQUITECTURA” (1941), sino por su participación desde el primer momento en el congreso del Castillo de la Sarraz en Suiza denominado “*Congrès Préparatoire International d’Architecture Moderne*”, en el que fue nombrado secretario general hasta la disolución en 1956, de lo que serían los CIAM “*Congres Internationaux d’ Architecture Moderne*”. En palabras del profesor Sokratis Georgiadis (1949), profesor de Arquitectura e Historia en la Universidad de Stuttgart, en la conferencia que dictó a principios del año 2009 en la Residencia de Estudiantes de Madrid, “*Un historiador del arte liderando una organización que estaba en guerra con la historia de la arquitectura*”. Con su labor en los CIAM, según Cornelis van de Ven, contribuyó a la restauración de la cooperación entre los sectores de los teóricos, historiadores y críticos, y los arquitectos de vanguardia; incorporando de nuevo plenamente la Historia de la Arquitectura a la enseñanza de estas en



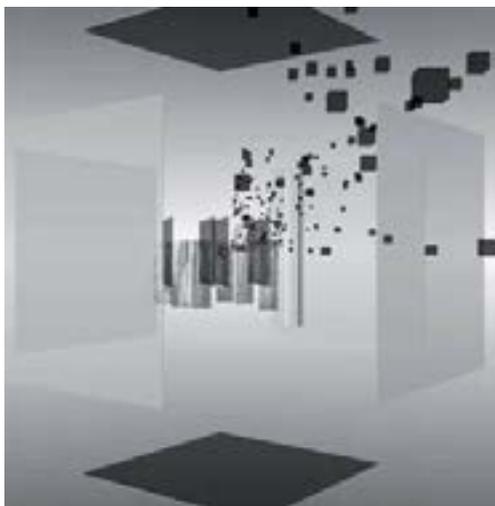
Eadweard Muybridge (1830-1904). “Floor”.



Marcel Duchamp. “Desnudo bajando la escalera”. 1911.



Kazimir Malevich. Decorado para la opera Victoria bajo el sol. 1913.



Laszlo Moholy-Nagy. "Light and Space Modulator". 20's

las escuelas.

La contribución de las teorías de la física y las matemáticas sobre el espacio al específicamente arquitectónico fue grande, existiendo puntos de conexión entre estas y la filosofía.

En un artículo de Albert Einstein (1879-1955) del año 1953, en el que expresa los diferentes significados del espacio en física, hace distinción sobre tres caracteres de este:

- 1). Espacio como lugar identificable con un nombre.
- 2). El concepto de espacio absoluto.
- 3). El concepto de espacio relativo, muy cercano a las teorías de Platón.

Para van de Ven, toda obra de arquitectura se crea sobre tres aspectos del espacio físico: Sobre el espacio como lugar, el espacio absoluto tridimensional y el concepto relativo del espacio-tiempo.

La propia Teoría de la Relatividad de Albert Einstein y Ernst Mach (1838-1916), publicada por Einstein en 1905, introduce la cuarta dimensión, y fue fundamental en el desarrollo de los conceptos espaciales. La inclusión de la cuarta dimensión en la percepción del espacio tiene un antecedente claro en el arte en la obra

del escultor Adolf von Hildebrand (1847-1921) con el concepto de "*visión cinética*", que introduce de lleno el concepto de "*tiempo*" en la percepción de dicho espacio, después desarrollada por muchos autores como Theo van Doesburg (1883-1931) con su principio de "espacio-tiempo", o Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) con su "visión en movimiento".

En este principio de siglo XX, todas las artes se revolucionan con la nueva concepción del espacio, desde la pintura, en el que cuadros como "*Las señoritas de Avignon*" de 1907 de Pablo Picasso (1881-1973), obra seminal del Cubismo, que intenta plasmar el movimiento en el espacio de la figura sentada en primer plano; a escultura como "*Formas únicas de continuidad en el espacio*" de 1913, bronce del futurista Umberto Boccioni (1882-1916) que representa una persona en movimiento; o el cuadro de Marcel Duchamp (1887-1968) de 1911, "*Desnudo bajando la escalera*". Todas estas piezas intentan reproducir el movimiento y por tanto el tiempo y el espacio, en piezas de arte hasta ahora estáticas y deudoras de un nuevo arte, la fotografía, que mediante lo que se denominaba la "Cronofotografía" se utilizaba con fines científicos para estudiar el movimiento,



Pablo R. Picasso. "Las señoritas de Avignon" 1907.

como podemos comprobar con los trabajos de Étienne Jules Marey (1830-1904) en Francia o Edward Muybridge (1830-1904) en Estados Unidos, precursor del cinematógrafo.

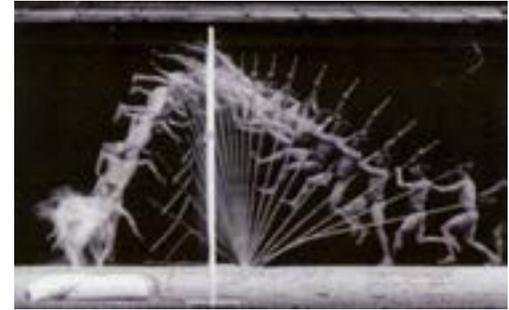
Movimientos de vanguardia que en esta segunda década del siglo XX investiga sobre el espacio en la pintura, como el Suprematismo, liderado por Kazimir Malevich (1878-1935) y en el que militó El Lissitsky (1890-1941), artista, diseñador, fotógrafo, tipógrafo, arquitecto,... creador de las Prounen (Proun en singular) a partir de finales de la década, que según sus propias palabras eran un estado intermedio entre la pintura y la arquitectura; o el movimiento De Stijl, creado en 1917 por el arquitecto y pintor Theodor van Doesburg (1883-1931) en cuyo manifiesto fundacional de 1918, habla de un arte nuevo y una nueva concepción de la vida y en los 17 puntos de la Arquitectura Neoplástica del año 1924 habla del “*Tiempo*” como nuevo valor de la Arquitectura y dice textualmente: “*La unidad de tiempo y espacio da a la imagen arquitectónica un aspecto nuevo y plásticamente más completo. Lo que llamamos ‘espacio animado’*”³¹; y con referencia al aspecto plástico, habla de la cuarta dimensión del espacio, el Tiempo; o el Constructivismo ruso, surgido en 1914, antecesor de los



Umberto Boccioni. “Formas únicas de continuidad en el espacio”. 1913.



Theo van Doesburg. “Composición XX”. 1920.



Etienne Jules Marey (1830-1904).



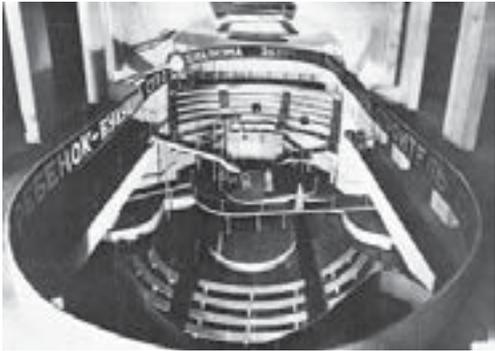
Gerrit Rietveld. “Silla en Rojo y Azul”. 1917.



Hans & Sophie Arp con T. van Doesburg. “L'Aubette”. 1928.



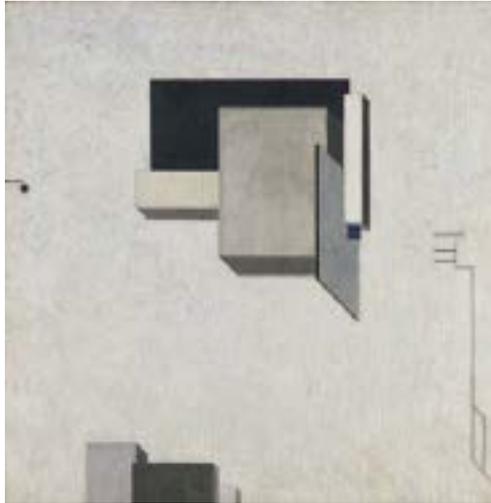
El Lissitzky. Escenografía teatral para "Quiero un niño". 1928



El Lissitzky. Escenografía teatral para "Quiero un niño". 1928



El Lissitzky. Escenografía teatral para "Quiero un niño". 1928



El Lissitzky. "Proun 1c". 1919.



El Lissitzky. "Prounenraum". 1923.



El Lissitzky. "El constructor". Autorretrato. 1924



Vladimir Tatlin. Maqueta del Monumento a la Tercera Internacional. Petrogrado. 1919.



Laszlo Moholy-Nagy. "Sistema constructivo Cinético". 1922.

movimientos anteriores y que rinde culto a la tecnología y la espacialidad, auténticas obras “tectónicas” en el sentido más “semperiano”.

Podemos comprobar como el concepto de Espacio-Tiempo, el movimiento, se interconectan en piezas como el “*Monumento a la Tercera Internacional*” (1919) de Vladimir Tatlin (1885-1953); o los proyectos teatrales, unos utópicos y otros reales, de Laszlo Moholy-Nagy con su “Sistema constructivo Cinético” de 1922, de El Lissitzky para la obra teatral “Quiero un niño” de Tretiakov de 1928, o los decorados para la ópera de “Victoria bajo el sol” de 1913 con diseño de vestuario y escenografía de Kazimir Malevich. No podemos olvidar que el teatro y más concretamente la danza, en esos momentos era, en palabras de Wasily Kandinsky (1866-1944), “...la construcción de la nueva danza, que es el único medio que puede expresar toda la significación y el sentido interno del movimiento en el espacio y el tiempo”, cita textual de su obra publicada en 1911 “*De lo espiritual en el arte*”³². Escenógrafos como Adolphe Appia (1862-1928) o Gordon Craig (1872-1966) revolucionaron la nueva escenografía y sentaron las bases del teatro moderno. O el húngaro Rudolf von Laban (1879-1958), creador de la



Adolphe Appia. “Espacio rítmico”.
Act. II de “Orfeo y Euridice. 1912.



Adolphe Appia

Edward Gordon Craig



Edward Gordon Craig. Escenografía.

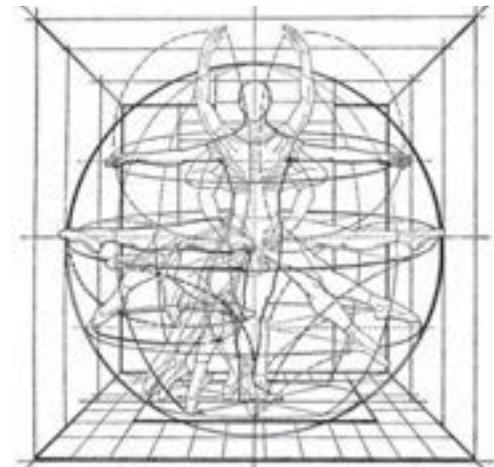


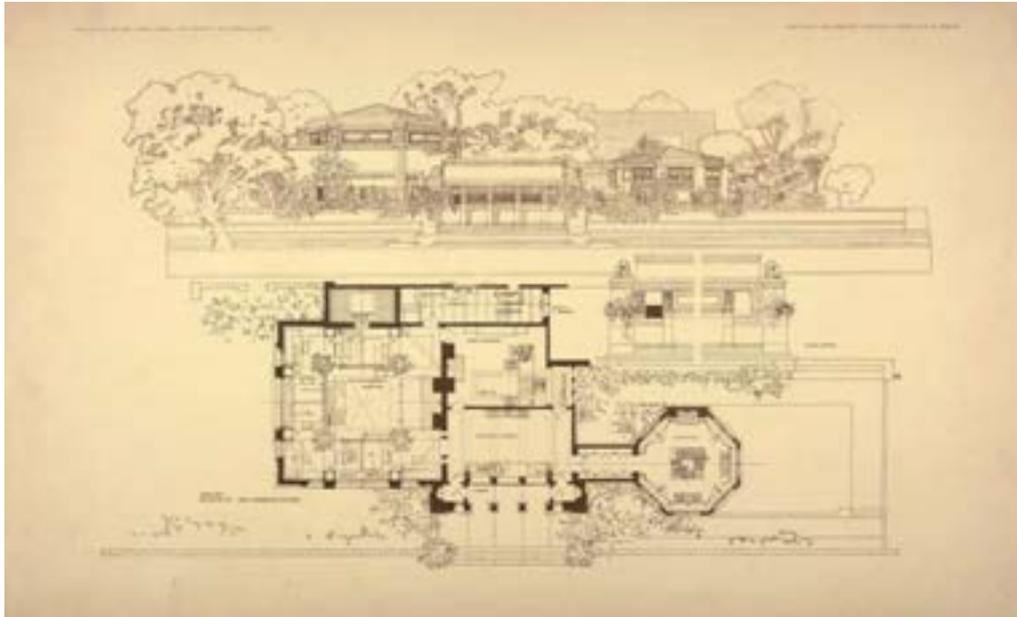
Rudolf von Laban

Frank Lloyd Wright



Rudolf von Laban. Icosaedro utilizado par definir los movimientos en el espacio y Kinesphere.





Frank Lloyd Wright. Taller de arquitectura en Oak Park, Illinois. Del Cuaderno Wasmuth. 1911.



August Schmarsow

Adolf von Hildebrand



Hendrik Petrus Berlage

August Endell



Hendrik Petrus Berlage. Bolsa de Amsterdam, Holanda.

“*labanotación*” o representación gráfica de los movimientos del cuerpo humano en el espacio o lo que es lo mismo la ocupación del espacio por parte del hombre.

Mientras las Artes en general estaban a por la conquista del espacio y el tiempo en sus nuevas formas de expresión, la Arquitectura empezaba, a finales del siglo XIX, apoyándose en las teorías de historiadores como August Schmarsow (1853-1936) o escultores como Adolf von Hildebrand (1847-1921) a formular las primeras definiciones en la que se reconocía como el “Arte del Espacio”. Arquitectos como Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) afirmaba, en 1908, que “*El objeto de nuestras creaciones, es el arte del espacio, la esencia de la arquitectura*”; viajando en 1911 a Estados Unidos donde conoce en directo la obra de Frank Lloyd Wright (1867-1959), ya previamente conocido por los Cuadernos Wasmuth (1909), publicados en Berlín. Con él comparte, según Cornelis van de Ven, la opinión según la cual “*la realidad del edificio proviene de diseño de dentro hacia fuera*”. Junto con Berlage, van de Ven cita a otros dos arquitectos, Rudolph Michael Schindler (1887-1953) y August Endell (1871-1925). El primero, en 1912 en Viena, publica su Manifiesto en el

que reafirma la importancia del espacio en la Arquitectura, con frases como “*La Arquitectura ha descubierto finalmente el medio de su arte: ESPACIO*”, afirmación que como ya hemos citado en otra parte de este capítulo, lo desarrolla en artículos muy posteriores en su etapa americana, donde colaboró con Frank Lloyd Wright y Richard Neutra.

Endell en su publicación de 1908 “*Die Schönheit der grossen Stadt?*” (La Belleza de la gran Ciudad), citada por van de Ven, dice: “...*Pero todo esto es de carácter secundario. Lo esencial no es la forma, sino el espacio que hay en ella, el vacío que se expande rítmicamente en el interior de las paredes, y que queda definido por las paredes. A aquellos que pueden sentir el espacio, sus direcciones y sus medidas, a aquellos para quienes estos movimientos del vacío son música, a todos ellos se les muestra un mundo casi desconocido, el mundo de los arquitectos...*”³³.

Es interesante observar cómo, tras estas primeras publicaciones sobre teorías de la arquitectura, no es sino hasta la década de los 20's cuando arquitectos, como Walter Gropius (1883-1969), en 1923, toma el Espacio como núcleo de investigación de la Bauhaus, o Moholy-Nagy, que publica su teoría del espacio en 1928, lo mismo que Frank Lloyd Wright, o el propio Le Corbusier, que

publica su muy famosa definición de Arquitectura como “...*el juego, sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz...*” en 1929 en el libro “*El Espíritu Nuevo en Arquitectura. En defensa de la Arquitectura*”³⁴, donde la cita como la frase que abrió en 1920 el *Esprit Nouveau*.

En esta efervescencia de acontecimientos artísticos con respecto al espacio, las artes en general, y más específicamente la Escultura, intentan lo que recientemente el profesor Javier Maderuelo califica como de raptó del espacio arquitectónico por parte de la Escultura³⁵.

Experiencias como las Prounen de El Lissitsky de la primera década del siglo y la ejecución de lo que Lissitsky denominó como “*Prounenraum*” en 1923 para la Gran Exposición de Arte de Berlín, son auténticas interpretaciones de espacios arquitectónicos, aunque bajo mi punto de vista, espacios paralizados en el tiempo ya que la visión del “*Prounenraum*” de 1923 es prácticamente monofocal, tal y como se reproduce en las múltiples fotos existentes del original y de las copias que se han realizado con posterioridad. Casi como el “*Retrato de Mae West que puede utilizarse como apartamento*



Salvador Dalí. “Retrato de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista”. Teatro-Museo Dalí, Figueras.



Salvador Dalí. “Retrato de Mae West ...”. Vista lateral.



Kurt Schwitters. “Merzbau”. 1943.



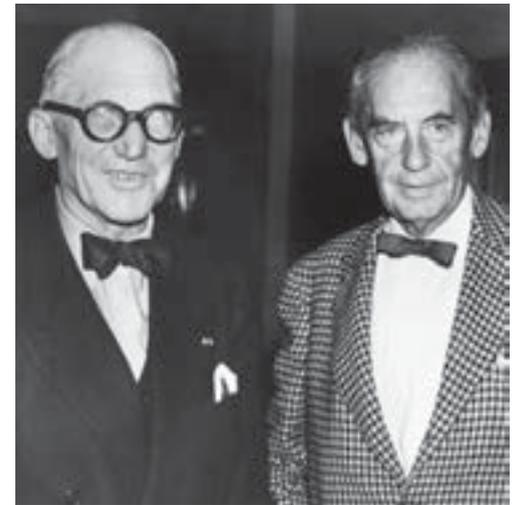
Le Corbusier y Mies van der Rohe. 1927.



Mies van der Rohe. "Collage para un pequeño Museo". Con pintura de Kandinsky. 1941..



Walter Gropius. La Bauhaus de Dessau. 1926.



Le Corbusier y Walter Gropius.

subrealista’ (1934) que Salvador Dalí (1904-1989) realiza sobre una fotografía de periódico de la actriz Mae West y que con posterioridad, en el Teatro-Museo Figueras y con ayuda del polifacético Oscar Tusquets (1941), fue ejecutado como habitáculo a finales de los años setenta.

A la vez que El Lissitsky exponía su Prounenraum en 1923 en Berlín, Kurt Schwitters (1887-1948), artista, pintor, escultor, diseñador gráfico..., a partir de ese año empieza una obra que la ejecutará entre 1923 y 1936, momento en el que tiene que huir de Alemania por la amenaza nazi. Fue destruida en 1943 por un bombardeo. Era un espacio arquitectónico que él realizaba en las habitaciones de su casa y estaba en constante evolución, ya que pegaba capas sobre las existentes con lo que la “*Merzbau*” estaba siempre comenzando. El nombre es la unión de la palabra *Merz*, título de la revista que fundó y en la que publicaba asiduamente El Lissitsky, con la palabra *Bau*, construcción en alemán. Es El Lissitsky el que afirma que “*Espacio: aquello que no está para ser mirado a través del ojo de una cerradura o a través de una puerta abierta. El espacio no sólo existe para el ojo, no es un cuadro, sino que se quiere vivir en él*”³⁶. (El Lissitsky) de van de Ven pag 281



Kurt Schwitters. Portada de la Revista MERZ. n° 11.



Kurt Schwitters. MERZBAU. Vista interior. 1923



Kurt Schwitters. MERZBAU. Vista exterior. 1923



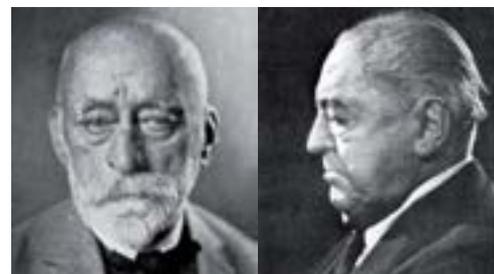
Frank Lloyd Wright

Walter Gropius



Gerrit Rietveld

Theo van Doesburg



Heinrich Petrus Berlage

Ludwig Mies van der Rohe



Jacobus Johannes Pieter Oud

Ludwig Hilbersheimer

Es en estos momentos, cuando los arquitectos son plenamente conscientes del valor del espacio en la Arquitectura y coincidiendo con el nacimiento del Movimiento Moderno, toman el control sobre el Espacio Arquitectónico. Figuras como Frank Lloyd Wright (1867-1959), ya con una larga trayectoria en el uso del espacio de forma más libre en Estados Unidos, Walter Gropius (1883-1969) en Alemania y la escuela de la BAUHAUS, Gerrit Rietveld (1888-1964) en Holanda influenciado por el movimiento De Stijl liderado por el arquitecto y pintor Theo van Doesburg (1883-1931), el propio Heinrich Petrus Berlage (1856-1934), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), J.J.P. Oud (1890-1963), Ludwig Hilberseimer (1885-1967), Peter Behrens (1868-1940), etc.

Albert Erich Brinckmann (1881-1958), historiador y crítico de arte y alumno de Wölfflin, según cita de Zevi en “Architecture in nuce”, en 1915 dice textualmente: “*La arquitectura da forma a los espacios y a las masas plásticas; el espacio, en oposición a la plástica, encuentra sus límites allí donde choca con las masas plásticas; viene definido desde el interior. La plástica encuentra, por el contrario, sus límites en el espacio aéreo que la circunda; queda definida desde fuera. Es común a los dos elementos el volumen o*

*corporeidad... por esto se puede hablar, o bien de cuerpo espacial, o bien de cuerpo plástico. Bajo este aspecto común se afianzan las relaciones de espacio y plástica en la creación arquitectónica; espacio y plástica pueden modelarse recíprocamente. La visión espacial... como plástica, reposa sobre una representación del movimiento. El ojo, en el plano horizontal, se da cuenta de cómo es un determinado ambiente, después, subiendo, llega hasta la cubierta y después vuelve a bajar de nuevo. Estas líneas envolventes, que en un ambiente unitario rara vez pueden limitarse a un solo punto de vista, se unen en nuestro pensamiento, dando lugar a la representación espacial... Hay que tener presente que una nueva formulación plástica no lleva consigo un cambio arquitectónico si no va acompañada de una nueva visión espacial, ya que la arquitectura tiene como fin principal la creación de espacios”*³⁷.

Estamos de acuerdo con Zevi cuando en “Saber ver la arquitectura” afirma que “*la arquitectura no deriva de una suma de longitudes, anchuras y alturas de los elementos constructivos que envuelven el espacio, sino dimana propiamente del vacío, del espacio envuelto, del espacio interior, en el cual los hombres viven y se mueven...*”³⁸ y que la interpretación de los historiadores y críticos sobre planimetría de los monumentos no son más que *la traslación práctica que el arquitecto hace de las medidas que la definen para uso del constructor. Para*

el fin de aprender a ver la arquitectura, esto equivaldría aproximadamente a un método que, para ilustrar una pintura, diese las dimensiones del marco o calculase por separado las superficies de cada uno de los colores.

Es interesante estudiar la obra de Bruce Nauman (1941), titulada “A cast of the space under my chair”, cuando en 1968, no quería representar su silla, sino el espacio existente bajo su silla. O la de su seguidora Rachel Whiteread (1963), cuando en 1993 realiza la obra “Ghost house”, donde en el parque Wennington Green del Este de Londres, Whiteread reproduce el interior de una casa victoriana completa.

Según Le Corbusier, “*La ARQUITECTURA es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situado más allá de los problemas de la construcción. La CONSTRUCCIÓN TIENE POR MISIÓN AFIRMAR ALGO; la Arquitectura, SE PROPONE EMOCIONAR*”³⁹ y vuelvo a citar a Chillida expresando sus sensación al entrar en la Santa como una experiencia musical de estar entrando en los pulmones de Juan Sebastián Bach.

Rafael Moneo en la conferencia que dictó en el Círculo de BB.AA. de Madrid en el año 2005 bajo el título

“OTRA MODERNIDAD”, defiende la tesis del abandono, por parte de la Arquitectura Contemporánea de los postulados de la Arquitectura Moderna. En esta última, los arquitectos y críticos de la arquitectura convirtieron el ESPACIO en su sustancia y su justificación, mientras en la Arquitectura Contemporánea de hoy, el espacio es el resultado y no el origen de la acción proyectual. Este desplazamiento de la **idea fuerza** de la Arquitectura, se produce antes y con mayor énfasis en las intervenciones en el Patrimonio Histórico Arquitectónico. Por otro lado, la asunción de características propias del Espacio Arquitectónico por parte de la Escultura ha seguido su evolución, realizándose, a partir de los años 60’s piezas escultóricas por parte de artistas plásticos con claras características de espacios arquitectónicos. La manipulación del espacio y sus sensaciones por parte de Richard Serra (1939), la transformación de espacio interiores mediante la luz de Dan Flavin (1933-1996), la ocupación de espacios de galerías con volúmenes puros de Robert Morris (1931), o la manipulación del paisaje en los “*earthworks*” de Robert Smithson (1938-1973), Michael Heizer (1944), James Turrell (1943) o Walter de María (1935-2013), o los jardines y patios de Isamu Noguchi (1904-1988). Por



Bruce Nauman. “A cast of the space under my chair” 1968.



Rachel Whiteread. “Ghost house” Londres. 1993.



Richard Serra. "Modernist hero" MOMA. N.Y.



Richard Serra

Dan Flavin



Dan Flavin. "Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa".1996.



Robert Morris. "The Mind/Body". 1965.



Michael Heizer. "Dissipate" 1968.



Robert Smithson. "Broken Circle and Spiral".1971.



Robert Morris

Robert Smithson



Michael Heizer

James Turrell



James Turrell. "Second wind". Fundación MNAC, Cádiz. 2005.



Walter de Maria

Isamu Noguchi



W. de Maria. "Lightning Field" 1977.

I. Noguchi. "Sculpture Garden", California. 1980-82.

parte de la arquitectura con piezas como las torres de Ciudad Satélite de Luis Barragán (1902-1988) en colaboración con Mathias Goeritz (1915-1990) y el pintor Chucho Reyes (1880-1977); el sitio histórico de Franklin Court en Filadelfia de Robert Venturi (1925) y Denise Scott Brown (1931) o más recientemente el “*Monumento a los judíos de Europa asesinados*” (1995) de Peter Eisenman (1932), deudor en esta obra y en la ciudad de la Cultura de Galicia (1999) de la obra de Roberto Burri (1915-1995) para el “*Cretto de Gibelina*” de 1984; o “*El columpio*” de Juan Navarro Baldewerg (1939) en la sala Vinçon en 1976, muy en la línea de espacio creados para la contemplación.



M. Goeritz, L. Barragán y Chucho Reyes. “Torres de ciudad Satélite” México D.F. 1958.



R. Venturi y D.S. Brown. “Benjamin Franklin’s Lost House”. Filadelfia, USA. 1976.



L. Barragán & M. Goeritz. R. Venturi y D. S. Brown



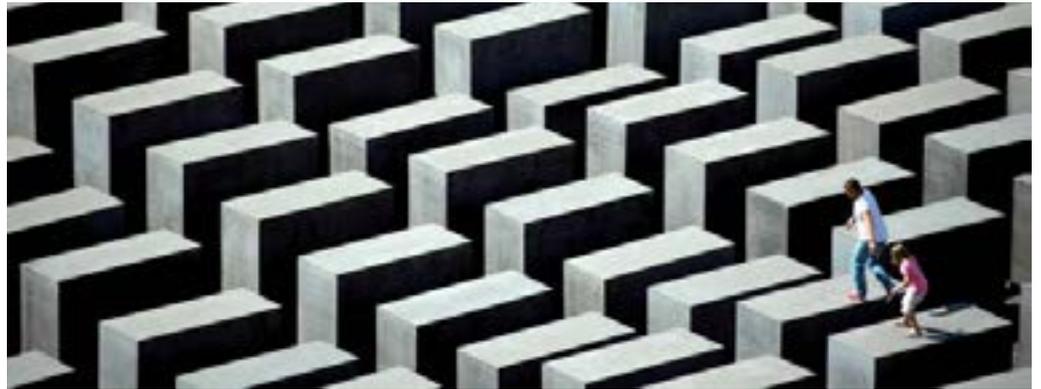
Peter Eisenman. Alberto Burri.



P. Eisenman. Memorial to the murdered Jews of Europe. 2005



P. Eisenman. Ciudad de la Cultura de Galicia. 1999.



P. Eisenman. Memorial to the murdered Jews of Europe. 2005



A. Burri. Cretto di Gibelina. Sicilia, Italia. 1989

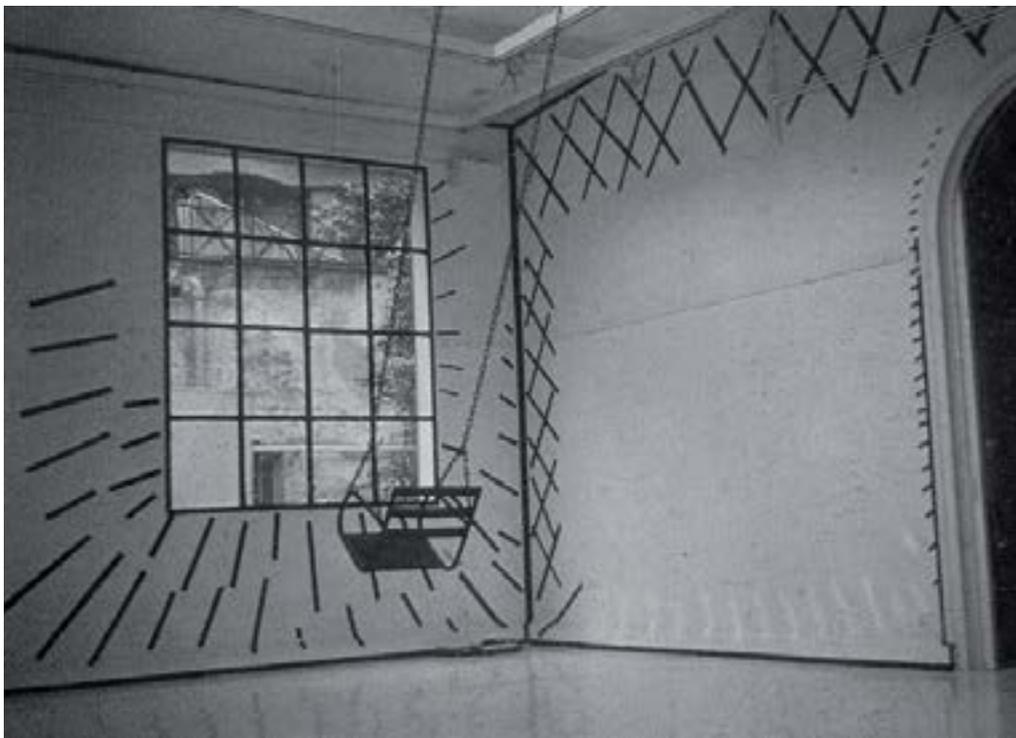


A. Burri. Cretto di Gibelina. Sicilia, Italia. 1989

EL VACÍO Y LA BELLEZA

“LA BELLEZA hace el vacío -lo crea-, tal como si esa faz que todo adquiere cuando está bañado por ella viniera desde una lejana nada y a ella hubiere de volver, dejando la ceniza de su rostro a la condición terrestre, a ese ser que de la belleza participa. Y que le pide siempre un cuerpo, su trasunto, del que por una especie de misericordia le deja a veces el rastro: polvo o ceniza. Y en vez de la nada, un vacío cualitativo, sellado y puro a la vez, sombra de la faz de la belleza cuando parte. Más la belleza que crea ese su vacío, lo hace suyo luego, pues que le pertenece, es su aureola, su espacio sacro donde queda intangible. Un espacio donde al ser terrestre no le es posible instalarse, más que le invita a salir de sí, que mueve a salir de sí al ser escondido, alma acompañada de los sentidos; que arrastra consigo al existir corporal y lo envuelve; lo unifica. Y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser terrestre, corporal y existente, se rinde; rinde su pretensión de ser por separado y aun la de ser él, él mismo; entrega sus sentidos que se hacen unos con el alma. Un suceso al que se le ha llamado contemplación y olvido de todo cuidado”.

María Zambrano¹



Juan Navarro Baldeveg. “Interior V. Luz y metales”. Sala Vinçon, Barcelona. 1976.

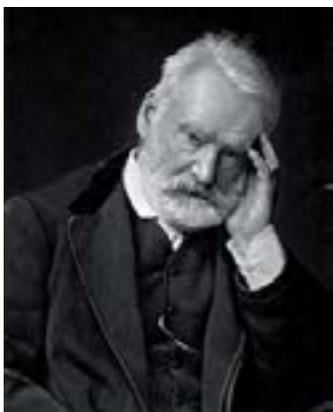
¹ María Zambrano, Claros del Bosque, Barcelona, Seix Barral, 1986.

Notas

- 1 Bruno Zevi, ARCHITECTURA IN NUCE, Madrid, Aguliar, 1969.
- 2 Le Corbusier, Viaje a oriente, Valencia, Gráficas Soler, 1992.
- 3 Le Corbusier, Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo, Barcelona, Apóstrofe, 1999.
- 4 Ibid., p. 49.
- 5 Gabriel Allende et al., M. Schindler. Arquitecto. Madrid, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1984.
- 6 Ibid., p. 32.
- 7 <http://amaraslasjoyas.blogspot.com.es/2011/10/laboratorio-de-formas.html>
- 8 Luigi Moretti, “Strutture e sequenze di spazi”, Spazio, 7, 1952-53, pp. 9-20.
- 9 Bruno Zevi, Saber ver la arquitectura, Barcelona, Apóstrofe, 1998.
- 10 http://ipce.mcu.es/pdfs/1964_Carta_Venecia.pdf
- 11 Joaquín Arnau, 72 voces para un diccionario de arquitectura teórica, Madrid, Celeste, 2000.
- 12 Sigfried Giedion, Espacio, Tiempo y Arquitectura, Madrid, Dossat, 1978.
- 13 Cristina Gastón Guirao, Mies: el proyecto como revelación del lugar, Barcelona, Arquitiesis, 2005.
- 14 Eduardo Chillida, Escritos, Madrid, La Fabrica, 2005.
- 15 Bruno Zevi, óp. Cit., p. 26.
- 16 Adolf Loos, Ornamento y delito y otros escritos, Barcelona, Gustavo y Gili, 1972.
- 17 Manuel de Prada, “Componer con vacío. Notas sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura”, Cuaderno de notas, 9, 2002, p. 57-84.
- 18 Lao Tse, Tao te ching, Madrid, Trotta, 2012.
- 19 Martín Heidegger, Conferencias y artículos, Barcelona, Serbal, 1994.
- 20 Juan Calduch, Espacio y lugar, Alicante, Club Universitario, 2001.
- 21 Cornelis Van de Ven, El espacio en arquitectura, Madrid, Cátedra, 1981.
- 22 Josep MuntañolaThomberg, La arquitectura como lugar, Barcelona, ediciones UPC, 1996.
- 23 Marco Vitruvio Polión, Los diez libros de arquitectura, Madrid, Imprenta Real, 1787.
- 24 Cornelis Van de Ven, op. Cit., p. 51.
- 25 Josep MuntañolaThomberg, op. Cit., p. 68.
- 26 Ibid., p. 17.
- 27 Cornelis Van de Ven, óp. Cit., p. 54.

- 28 Cornelis Van de Ven, óp. Cit., p. 56.
- 29 Op. Cit..
- 30 Giulio Carlo Argan, El concepto del espacio Arquitectónico desde el Barroco a nuestros días, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- 31 Theo van Doesburg, Principios del nuevo arte plástico y otros escritos, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985.
- 32 Wassily Kandinsky, de lo espiritual en el arte, México, Premio, 1989.
- 33 Cornelis van de Ven, op. Cit., p. 198.
- 34 Le Corbusier, El Espíritu Nuevo en Arquitectura. En defensa de la Arquitectura, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993.
- 35 Javier Maderuelo, El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura, Madrid, Mondadori, 1990.
- 36 Cornelis Van de Ven, óp. Cit. p. 281.
- 37 Bruno Zevi, óp. Cit., pp. 42-43.
- 38 Bruno Zevi, óp. Cit., p 20.
- 39 Le Corbusier, Hacia una Arquitectura, Barcelona, Apóstrofe, 1998.

III.- EL ESPACIO DE LA CIUDAD HISTÓRICA



Victor Hugo

III CIUDAD HISTORICA Y ESPACIO URBANO

1 Introducción

Víctor Hugo (1802-1885), en su novela *“Nuestra Señora de París”*¹, editada en 1831, incluyó, en la octava edición, una segunda parte al libro V que tituló *“Esto matará aquello”*². Esta parte comienza pidiendo disculpas a los lectores por desviarse de la trama del libro para explicar las crípticas palabras del archidiácono Claude Frollo al Rey de Francia bajo identidad falsa. En esta segunda parte afirma que la arquitectura, desde el origen del hombre hasta el siglo XV es el *“gran libro de la humanidad”*³, donde un menhir era una letra, una dolmen, sílaba, una concentración de dólmenes, frases y los edificios más completos, auténticos libros como por

ejemplo el Templo de Salomón, en el que el propio Templo es el Libro Sagrado. Si para Víctor Hugo, los edificios eran *“Libros de Piedra”*⁴, cabría preguntarse cómo definiría la ciudad que tan bellamente describió en el libro III bajo el título de *“París a vista de pájaro”*⁵. Este texto es calificado por Frank Lloyd Wright (1867-1959) en su testamento publicado en 1957, como *“the most illuminating essay on architecture yet written”*⁶. Si la ciudad en sí es la biblioteca que acoge los libros de la humanidad, ¿Qué son los espacios urbanos en la ciudad histórica para esta biblioteca? ¿Cómo deben ser tratados?

En este capítulo se pretende estudiar el Espacio de la Ciudad Histórica como hecho diferencial de la ciudad de nueva creación. Las intervenciones deben ir encaminadas a solucionar problemas funcionales, como no podía ser de otra forma, pero también temas formales de paisaje urbano y colaborar en soluciones que faciliten la lectura de su trama y su evolución. Ejemplo claro lo tenemos en los planes de reconstrucción de las ciudades alemanas tras la segunda guerra mundial. El Plan de Colonia lo redacta Rudolf Schwarz (1897-1961) en 1947, Schwarz definió la ciudad de Colonia como “la mayor pila de escombros del mundo”, la guerra había dejado la ciudad casi en tabla rasa en un 90% de su superficie y sin embargo, desde el Plan se toma de decisión de reconstruir la trama histórica con el ensanchamiento de dos ejes, uno Norte-Sur y otro Este-Oeste que absorbieran el previsible aumento de tráfico que en esos momentos se preveía. El respeto a la división de parcelas histórica y al trazado de sus calles con ligeros ajustes daría como resultado el reconocimiento de la ciudad por parte de sus ciudadanos y la recuperación de la memoria histórica del lugar. En su momento hubo propuesta de rediseñar la trama urbana en su totalidad, adaptándola toda a las nuevas necesidades de un tráfico

de vehículos en rápido desarrollo y sin embargo se optó por su recuperación literal. Colonia sigue siendo la ciudad que fue y los coloneses la reconocen como tal. Se planteó reconstruir aquellos edificios históricos que por su estado de conservación fueran susceptibles, mediante medios no extraordinarios, de ella. En el resto de los edificios históricos importantes, se recuperaría pequeños elementos que permitieran mantener vivo el recuerdo de los edificios en la memoria de la ciudadanía; lo que Carlos Castilla del Pino, en su autobiografía denomina “Tiradores de la Memoria”.

Para el rediseño de zonas de los centros históricos que por distintos factores se han arruinado, lo que algunos autores llaman “periferia central”, se debe de tener en cuenta su historia y las preexistencias existentes, compatibilizando estas con la funcionalidad. La ciudad histórica, siguiendo con el símil de Víctor Hugo, debe ser un libro donde sus habitantes reconozcan su morfología y evolución histórica.

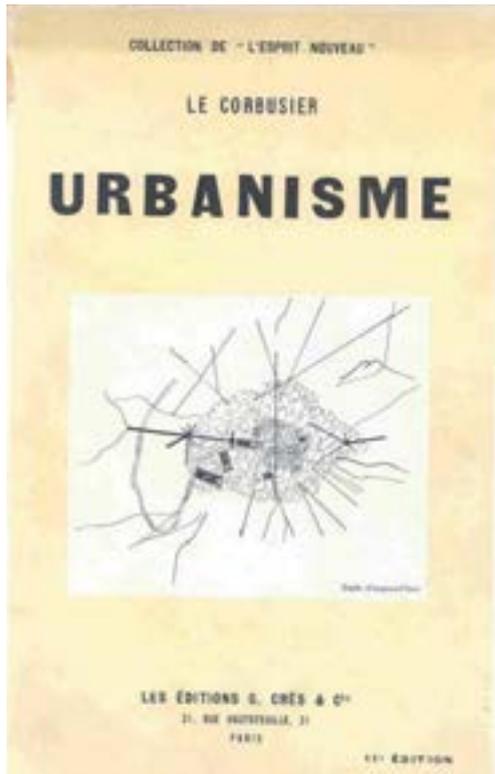


Camillo Sitte



Viena. 1858

2 Espacio urbano en los conjuntos históricos



Si nos referimos al estudio de los espacios urbanos en los cascos históricos, una referencia fundamental es Camillo Sitte (1843-1903), arquitecto y director de la Escuela Imperial y Real de las Artes Industriales de Viena. En su célebre libro *“Construcción de Ciudades según principios artísticos”*, publicado 1889, analiza, en la primera parte, de forma metódica la formalización y percepción de los espacios urbanos en cascos históricos existentes en distintas ciudades de Europa. Sitte, estudiando soluciones de espacios urbanos históricos, los toma como ejemplos de *“espacios de vida y sentido estético”* y los utiliza como fuentes de inspiración para el diseño de nuevas áreas urbanas con criterios visuales, estéticos, funcionales, en resumen, proyectuales. El libro fue acogido muy bien en los círculos profesionales con críticas por parte de algunos de los arquitectos de vanguardia y ligados fundamentalmente a los primeros CIAM. Sigfried Giedion llega a afirmar de las teorías de Sitte, que este pretende regresar a la ciudad medieval y Le Corbusier, en su obra *“L’Urbanisme”*, afirma que se ha creado la religión del camino de los asnos en Alemania, por influencia del libro publicado por Sitte.

Él no preconiza la copia literal de los ejemplos históricos, sino que basándose en ellos, enuncia una forma de actuar a la hora de diseñar las nuevas áreas de las ciudades. El libro es fruto de sus reflexiones motivadas por las nuevas actuaciones en Viena para urbanizar el *Ringstrasse*, zona de nueva creación sobre el glacis de las murallas barrocas una vez que estas han perdido su utilidad.

Sitte no defendía la copia sin más de las soluciones artísticas sino que, basándose en el análisis de soluciones ya probadas en los cascos históricos, fundamentalmente desde el punto de vista formal, pero también funcional, utilizarla como herramienta para el diseño de nuevas áreas urbanas, criticando veladamente las experiencias que en esos momentos se planteaban de calles rectilíneas y espacios estanciales inhóspitos.

Es interesante observar como autores muy posteriores a Sitte, recuperan su metodología de estudio de los cascos, históricos o no, sin mencionarlo, pero de forma similar; como por ejemplo Kevin Lynch (1918-1984), cuando en 1960, por encargo

de la Fundación Rockefeller estudia las ciudades de Los Angeles, Boston y Jersey y publica su conocido libro “*La imagen de la ciudad*”⁸.

Con esta investigación no se pretende plantear otra forma de estudiar los espacios urbanos en las ciudades históricas, sino que, teniendo en cuenta su situación en estas ciudades, y la lectura de dicho casco, analizar algunas intervenciones en relación a su situación. Para ello utilizaremos propuestas, algunas de ellas teóricas. Manuel de Solá i Morales afirma que para el conocimiento de las ciudades “...Hay que observar la piel de las ciudades el detalle en sus arrugas y en su aparente inconexión, con la atención del detective que escudriña los menores indicios...”⁹

La Ley de “*Patrimonio Histórico-Artístico Nacional*”¹⁰, promulgada por la República en 1933, dio muy buenos resultados, siendo bastante novedosa en el momento de su promulgación; esto llevó a que estuviera vigente durante más de 50 años, hasta la promulgación en el año 1985 de la Ley del “*Patrimonio Histórico Español*”¹¹. Implícitamente, la Ley de 1933 potenciaba el aislamiento de los monumentos y en cierta forma, el abandono de sus entornos. No es hasta 1958, cuando en el Decreto

sobre “*Monumentos Provinciales y Locales*”¹², aparece, en su artículo 6º, explícitamente la siguiente mención a lo que posteriormente se denominó entorno de los Monumentos. Dice “... será preceptiva la aprobación de la Dirección General de Bellas Artes en las obras que pretendan modificar edificios, calles o plazas inmediatas a aquél y las de nueva construcción en igual emplazamiento o que alteren el paisaje que los rodea...”.



Camillo Sitte. Dibujos de plazas.



Espacio de la exposición en el Maercado de Trajano.



Entrada a la exposición en el Maercado de Trajano.

3 Roma Interrotta. Ejemplos de posiciones teóricas ante el casco histórico

Es de interés para esta tesis el estudio de la experiencia de “*Roma Interrotta*” porque de ella, subyacen doce posiciones muy distintas ante la ciudad histórica.

La exposición de Roma Interrotta se organizó en las ruinas del Mercado de Trajano y tenemos que hacer hacer hincapié que se celebró en las fantásticas ruinas del Mercado, no en el actual Museo de los Foros Imperiales realojados, con proyecto del Nemesis Studio, en 2004 en dichos restos. Aquellas ruinas evocadoras de fantásticos espacios limpios, de luces sólidas que tan bien describe Alberto Morell en la segunda parte de su libro “*De-spacio*”¹³ que titula como “*Diario de un cazador de espacios*”. La organización corrió a cargo de la mecenas y coleccionista de arte Graziella Lonardi (1928-2010), como secretaria general de los “*Incontri Internazionali d’Arte*”¹⁴, asociación sin ánimo de lucro presidida por Alberto Moravia y contó con la colaboración de Giulio Carlo Argan (1909-1992), en esos momentos alcalde de la ciudad de Roma (1976-1979) por el partido comunista. La exposición hay que enclavarla, más



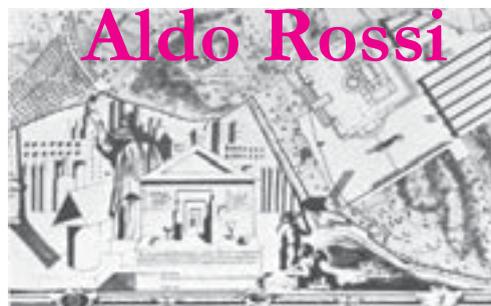
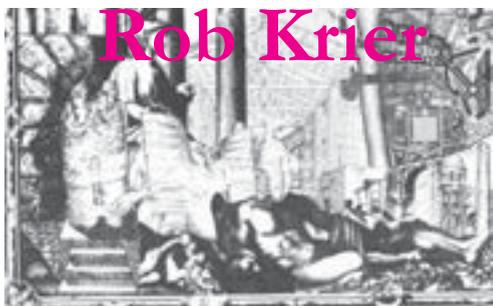
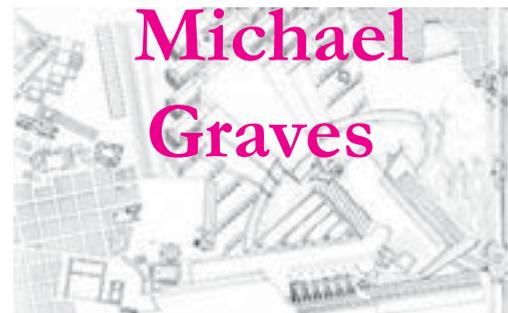
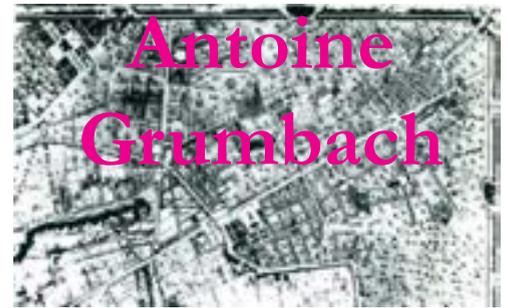
Giulio Carlo Argan

Graziella Lonardi

dentro de estos encuentros de arte más que de arquitectura propiamente dicha.

Las intervenciones se hacían sobre el plano dibujado por Giovanni Battista Nolli (1701-1756) en 1748 y denominada “*La Pianta Grande di Roma*”, realizado justo cuando se había terminado las renovaciones barrocas de la ciudad. El plano, dibujado por encargo del Papa Benedicto XIV para la definición de los distritos de la ciudad, aportó importantes avances en la planimetría urbana; por un lado la visión ortogonal de la ciudad que hasta ese momento se solía usar la perspectiva, por otro lado, la perfecta orientación norte de su trazado y el tratamiento del interior de los espacios de los edificios públicos como espacio público; arcada de San Pedro, Panteón, iglesias de Roma, etc. dada su escala (1:2900), Nolli





lo dividió en 12 partes que montadas completaban el plano completo de la Roma del XVIII.

Cada uno de los cuadrantes se adjudicó a arquitectos de reconocido prestigio o equipos dirigidos por ellos. Empezando de izquierda a derecha y de arriba abajo, los arquitectos fueron: 1 Pietro Sartogo (Roma), 2 Constantino Dardi (Roma), 3 Antoine Grumbach (París), 4 James Stirling (Londres), 5 Paolo Portoghesi (Roma), 6 Romaldo Giurgola (Nueva York), 7 Robert Venturi y John Rauch (Filadelfia), 8 Collin Rowe con Peter Carl, Judith di Maio y Steven Peterson (USA), 9 Michael Graves (Princeton, USA), 10 Rob Krier (Viena), 11 Aldo Rossi (Milán) y 12 Léon Krier (Londres). Desconocemos la forma de la adjudicación de los cuadrantes, pero conociendo la trayectoria de los hermanos Krier en esos momentos y la de Aldo Rossi, la adjudicación de la franja inferior les permitía la aplicación de las teorías que venían desarrollando, con énfasis en la arquitectura dibujada. La franja superior a arquitectos de un segundo nivel romanos y parisino y en las dos franjas intermedias la acumulación de la mayor carga arquitectónica de la exposición.



P. Sartolo

C. Dardi

A. Grumbach



J. Stirling

P. Portoghesi

R. Giurgola



R. Venturi

C. Rowe

M. Graves



R. Krier

A. Rossi

L. Krier

El texto escrito por G.C. Argan para el catálogo oficial de la exposición comienza afirmando *“E’ piu facile progettare le citta del futuro che quelle del passato. Roma e una citta interrotta perche si e cessato di immaginarla e si e incominciato*



Detalle del plano de G.B. Nolli. 1748.



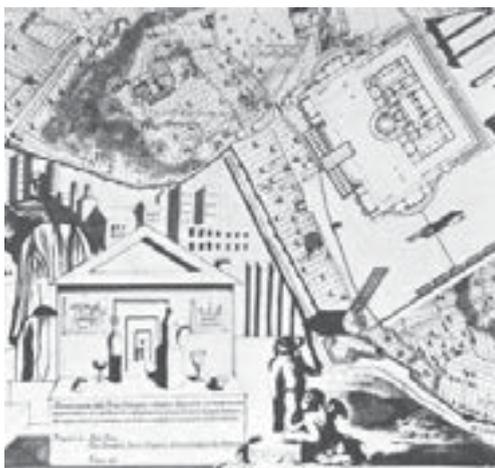
Mercado de Trajano antes de su última restauración.



Planta del Mercado de Trajano.



Venturi & Rauch. Las Vegas Vs Roma.



Detalle de la propuesta de Aldo Rossi.



Dibujo de Aldo Rossi para la propuesta.

a progettarta (male)”¹⁵. En este escrito, Argan, especifica que esta exposición no hay ninguna propuesta urbanística, pero si una serie de “ejercicios gimnásticos de la imaginación al paralelo de la Memoria”.

En general existe, en los autores, la popular postura de Francisco Umbral en un programa de la televisión de “yo vengo a hablar de mi libro”. Muchos de ellos aprovechan la ocasión para exponer en un marco de mucha repercusión mediática algunos de sus proyectos o posturas personales, no solo ante la ciudad antigua, sino ante la arquitectura. Robert Venturi (1925), por ejemplo, retoma un capítulo del libro publicado en 1972 de “Aprendiendo de Las Vegas”¹⁶ titulado “de Roma a Las Vegas”, en el que analiza las coincidencias entre estas dos ciudades, su paralelismo entre la “Strip” de Las Vegas y las “Piazas” romanas, y los espacios públicos de las iglesias y los monumentos, y los grandes vestíbulos de los casinos y hoteles de Las Vegas. Venturi aprovecha esta exposición para realizar el viaje de vuelta, “de Las Vegas a Roma”, introduciendo elementos revisonados en Las Vegas de Roma, en la propia Roma. Su intervención es más un alegato de sus teorías, que una propuesta arquitectónica de intervención en la ciudad histórica. En palabras de Carlos García Vázquez¹⁷, en

su libro “La ciudad hojaldre”, “En la ciudad esta exigencia ha inducido una enloquecida dinámica de simulaciones que ha desembocado en lo que Baudrillard denomina “el tercer orden de simulacros”, el que irrumpe en el momento en que, tras ser duplicado una y otra vez por los medios de comunicación de masas, lo real desaparece y lo que queda es una copia exacta del original, una imagen hiperreal. Es lo que ocurre cuando la verdadera Little Italy, con sus inmigrantes, sus penurias y sus carencias, es reemplazada por la imagen que la gente tiene de Little Italy, con sus terrazas, sus comerieri y sus spaghetti alla siciliana, una imagen hiperreal que duplica la original y enfatiza hasta el artificio sus más pulcras esencias materiales”.

Aldo Rossi (1931-1997), en su propia memoria renuncia a hacer un proyecto coordinado con la ciudad existente en el plano de Nolli y se limita a realizar un proyecto de reconstrucción de las Termas de Antoninas o de Caracalla, introduciendo algunos de sus proyectos en el entorno.

En el caso de los hermanos Krier, tanto Léon (1946) como Rob (1938) aprovechan la exposición para incluir en ambos caso, ejemplos de sus arquitecturas monumentales ejemplos de su post-modernismo. Rob Krier, en el cuadrante inferior izquierdo, sustituye las ruinas en segundo plano por sus

macros estructuras y las esculturas en primer plano las arruina, invirtiendo el estado del plano de Nolli original.

De los demás equipos interesan sobre todo la postura del equipo dirigido por Colin Rowe (1920-1999). Rowe, junto con Fred Koetter habían publicado un año antes de la Exposición su conocido libro “*Collage City*”¹⁸, edición de textos manuscritos circulando por la Universidad desde 1973. Con *Roma Interrotta* tuvo la oportunidad de aplicar sus teorías de la formación de una ciudad aplicando lo que en el catálogo de la propia exposición se denomina como “*Arqueología Inversa*”, que en resumen es aplicar el conocimiento del futuro sobre la ciudad del pasado. Es interesante porque él, recuperando edificios o más bien restos de edificios, bajo tierra en esos momentos, reconstituye una nueva trama urbana llena de sugerencias y que ayudan a interpretar el pasado glorioso de la Roma antigua, sin renunciar al diseño de esta nueva Roma mediante superposición de plazas, avenidas, calles, etc., como un “*collage*” de actuaciones, en este caso no en el tiempo, como es lo natural en el desarrollo de la ciudad, sino planificada por el equipo autor de la propuesta. Su diseño de ciudad sobre el futuro del pasado, trata de



Propuesta de Rob Krier



Propuesta de Leon Krier



Dibujo para la propuesta de Michael Graves



Dibujo para la propuesta de Paolo Portoghesi



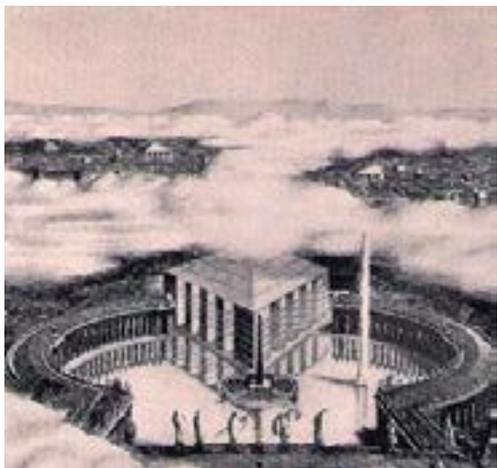
Cuadrante 8 del plano de G.B. Nolli. (Collin Rowe)



Propuesta del cuadrante 8 de Collin Rowe



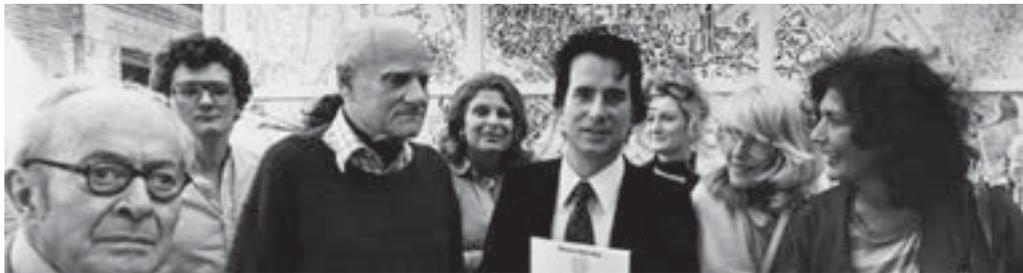
Dibujo para la propuesta de Collin Rowe



Dibujo para la propuesta de Leon Krier



Vista de la exposición



Alberto Morabia, Paolo Portoghesi y Graziella Lonardi

forma inteligente la topografía del lugar, hay que tener en cuenta que el cuadrante de que se trata, el octavo, es el de mayor concentración de colinas del plano de Nolli, viéndose afectado por el Aventino, el Celio, el Palatino y parcialmente por el Esquilino. Contrasta con el resto de los equipos, que como ya especificué, con juegos más o menos formales de planimetría, manipulan el plano, más con un objetivo formal, que con verdadero interés en el repensar la ciudad con esa filosofía de arqueología inversa.

Especial interés formal tiene la propuesta de Paolo Portoghesi (1931); él trabaja sobre el cuadrante quinto, el de la ciudad consolidada, la ciudad hecha sobre la que en principio no es necesario actuar, la ciudad actual que todos amamos, la Roma de la Piazza Navona, del Panteón, de la colina del Quirinal, del Capitolio, de la Fontana di Trevi, de San Carlino alle Quattro Fontana,

etc. Portoghesi, ante este panorama opta por un juego en el tiempo, intentando ver el territorio de Roma sin Roma, su estructura geológica con sus vaguadas y colinas y la transposición de esta al callejero existente, tratándolo como esas vaguadas. En sus propias palabras el “*retorno al ambiente físico originario que era la mejor forma de encontrar el futuro del pasado*”¹⁹.

Roma Interrotta fue una toma de conocimiento, por parte de la profesión, de que la intervención en los bordes de las ciudades, bien sea de sus cascos históricos o de zonas de expansión no consolidadas, el control de estos, pasa por el proyecto y no por el planeamiento, con criterios que no distan mucho de los de Camilo Sitte en su texto ya citado de “*Construcción de ciudades según criterios artísticos*”.

Una exposición, en parte producto del éxito de *Roma Interrotta*, es la organizada por Francesco Dal Co en Venecia, en abril de 1980 y titulada “*10 Immagini per Venezia*”²⁰, en la que diez arquitectos de prestigio, Raimund Abraham, Carlo Aymonino, Peter Eisenman, John Hejduk, Bernhard Hoesli, Rafael Moneo, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Aldo Rossi y Luciano Semerani, realizaban una

propuesta de proyecto de la zona de Venecia denominada Cannaregio Ovest, ocupando mayor extensión pero en la misma zona que el proyecto fallido de Le Corbusier para el Hospital de Venecia de 1962. Los proyectos de este concurso se centran más en la solución de un proyecto amplio de viviendas con implicaciones urbanas que en el propio diseño de los espacios urbanos de la ciudad, con soluciones excesivamente duras con la ciudad preexistente.



Entrada a la exposición. 1978..

4 La manzana entre Ruavieja y San Gregorio en Logroño o la recuperación de la memoria urbana.



Plano de Logroño. Siglo XIX



Planta baja del casco histórico y localización de la manzana.



Fotografía aérea del casco histórico.

A principios de los años ochenta, el Ayuntamiento de Logroño encarga a Rafael Moneo, que por aquel entonces había terminado de ejecutar la obra del edificio de la casa consistorial, la coordinación y el asesoramiento de un proyecto singular. El casco histórico de Logroño es de pequeña dimensión y con trazado en forma de nuez. Debido al abandono de sus casas por el desplazamiento del centro de la ciudad hacia el ensanche decimonónico situado al Este, se encontraba en un muy mal estado de conservación. El Ayuntamiento era propietario de una serie de casas en parcelas de trazado gótico entre las calles Ruavieja y San Gregorio. La ruina de algunas de los edificios existentes llevó a la caída, casi como si de un castillo de naipes se tratara, de la práctica totalidad de la manzana. Esta ruina dejó un solar de 150 metros de largo en Ruavieja y un fondo de unos 40 metros de profundidad, con algunas parcelas con un ancho de 4 metros.

Ante este panorama desolador, ya que dada la pequeña dimensión del casco histórico, la ruina representaba un vacío importante, el Ayuntamiento

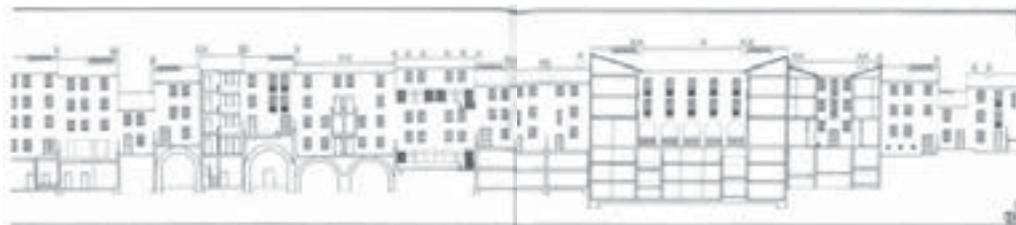
se planteó la necesidad de construir dicho solar. Como punto de partida se planteó la reconstrucción del parcelario original, con la inclusión en los nuevos proyectos, no sólo de los restos de muralla existentes en la calle San Gregorio, sino de bodegas abovedadas, sótanos de lo que fueron los edificios originales. Para la realización del encargo, el Ayuntamiento nombró a 7 arquitectos locales bajo la coordinación de 3 arquitectos municipales con el asesoramiento y la coordinación de Rafael Moneo.

Se desescombraron las parcelas y se localizaron los muros medianeros entre las edificaciones originales y los restos de las bodegas y muralla, loteando el proyecto según dichas parcelas y distribuyéndolo entre los arquitectos redactores. Se consensuaron unos criterios básicos, el primero el de la recuperación del parcelario como memoria urbana de la ciudad, así mismo la inclusión en todos los proyectos de un patio como elemento identificador. Aprovechando la inexistencia de restos de valor en una de las parcelas de dimensión adecuada,

se planteó la construcción de sótano para albergar el número suficiente de plazas de aparcamientos y la perforación de la manzana mediante la creación de pasajes peatonales entre San Gregorio y Ruavieja. La consecuencia de la decisión de respetar el parcelario original fue la reconstrucción de un paisaje urbano característico, de parcelas estrechas y variedad en su composición de forma natural, como se había producido históricamente, ya que en la ejecución de los proyectos, no se impusieron tipologías de huecos, cotas de rasantes, colores, etc. Con esta operación se recuperó el espacio urbano, manteniéndose gran parte de sus valores²¹.



Planta baja del proyecto. Rellenas las zonas comunes.



Sección longitudinal del conjunto.



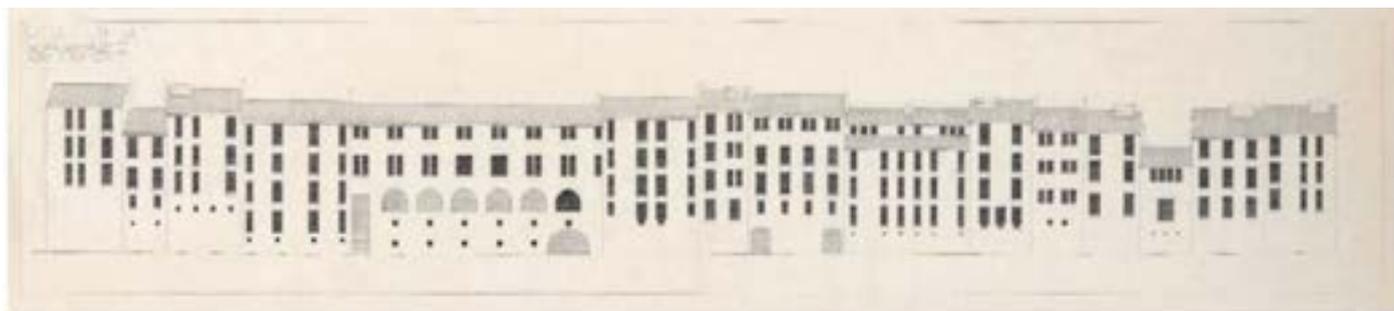
Bodegas rehabilitadas.



Calle Ruavieja. Años 70's.



Calle Ruavieja en la actualidad.



Alzado a la calle Ruavieja. Proyecto.

5 El Perchel de Málaga. El PERI C2 o la pérdida de la memoria.

En 1927, el arquitecto municipal Daniel Rubio, con el Plan de Ensanches de 1927, plantea la creación de una nueva trama al oeste del río Guadalmedina, que se materializaría en 1969, y consolidaría con el P.G.O.U. de 1972 redactado por Ricardo Álvarez de Toledo y José Luis Esteve.

La apertura de lo que se denominó Prolongación de la Alameda originó la desaparición de una parte importante del barrio del Perchel, dividiéndolo en dos, separando lo que hoy denominamos el Perchel Sur, ligado a al antigua Iglesia del Carmen, parte del original convento de San Andrés y a la Iglesia de San Pedro, del denominado

Perchel Norte, con centro neurálgico en el Llano de Doña Trinidad. La presión urbanística, fruto de esta operación, lleva al abandono de los edificios de arquitectura y tipología tradicional en expectativa de mayores beneficios con tipologías más acordes con los nuevos tiempos.

Los años setenta fueron de ruina y desertización del barrio con grandes dosis de marginación. Los barrios, y fundamentalmente la Trinidad, pasan a ser la zona de tráfico de drogas y marginalidad de la ciudad de Málaga.

La muerte del Jefe del Estado, el General Franco, aviva los movimientos sociales con nuevas inquietudes que en aras de una mayor tranquilidad social, el Gobierno central se apresta a actuar para acallar. A principios de los 80, la administración central aprueba tímidos programas de rehabilitación del casco que rápidamente, tras la creación de la Comunidad Autónoma Andaluza, traspasa y con la colaboración de arquitectos malagueños como Salvador Moreno Peralta y otros, sensibilizados con los problemas sociales del barrio



Detalle del ensanche de Daniel Rubio, 1927.



1970. Zona ocupada en la actualidad por la Prolongación de la Alameda.



1970. Vista aérea de la zona demolida.



Rio Guadalmedina. Principios S. XX.



Plano del estado de 1972. Plano de información del P.G.O.U. redactado por Ricardo Álvarez de Toledo y Eduardo Caballero.



Planos del Plan Especial 'Trinidad-Perchel'
Salvador Moreno Peralta.



Vista del río Guadalmedina desde la Trinidad.



Perspectiva de la solución de Joan Busquets para el concurso.

redactan un plan de actuaciones de la administración autonómica para salvar el Barrio.

En el barrio se construyen nuevas viviendas de acuerdo con la filosofía social del barrio, trayendo nueva vida a edificios hasta ahora en ruina o con vida marginal. Esta operación deja una asignatura pendiente, la recuperación de la vida pública del barrio y de los espacios urbanos, que habían perdido esa vida vibrante de antaño.

La operación Trinidad-Perchel, deja bajo la competencia del PGOU la ordenación de lo que en el Plan se denominó el PERI C-2. Los bordes de unión del barrio con el río Guadalmedina. Para su diseño se convoca un concurso nacional al que se presentan numerosos equipos, resultando ganador el dirigido por Joan Busquets Grau (Barcelona, 1946). En general las propuestas, incluso la del

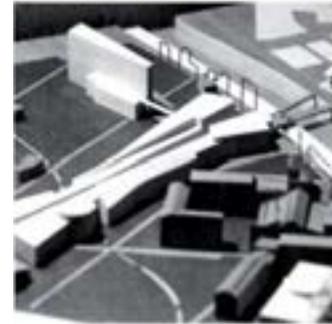
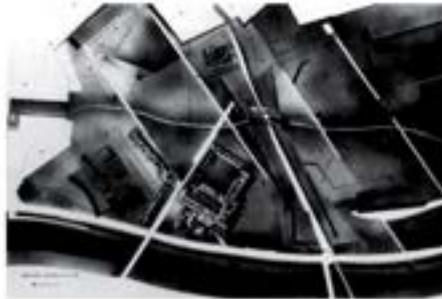
ganador, no pasaban de un proyecto urbano de re-fachadización del borde del barrio hacia el río y por lo tanto al resto del centro histórico. Para el tema que se aborda en esta tesis, me interesa más otros trabajos que el proyecto ganador, ealizado con malos resultados como podemos comprobar, ya que no contribuyó más que a una mayor marginalidad del barrio. La propuesta del equipo dirigido por Juan Daniel Fullaondo (1936-1994), formando equipo con Darío Gazapo, Maria Teresa Muñoz y Ana María Torres. En ella, Fullaondo, con una postura radical plantea la demolición de casi la totalidad del barrio del Perchel y propone la construcción de un edificio inspirado en la arquitectura de Zaha Hadid que penetra en el plano verde despejado de edificaciones. Respetan algunas de las vías existentes y el convento de Santo Domingo y ejemplos aislados de la arquitectura popular del barrio. En la publicación de su obra, editada póstumamente en 1996²², él hace referencia a una "*Málaga Interrotta*" en clara referencia a la exposición estudiada en apartados anteriores. La propuesta de Fullaondo, más teórica que práctica es deudora no sólo de la experiencia de *Roma Interrotta*, sino de propuestas como la de Peter Eisenman para la exposición de "*10 Immagini per Venezia*", donde



Vista aérea de la zona. 1968.

Eisenman proponía la eliminación de cualquier resto de edificación del área de actuación y estructurarla con elementos sueltos de forma regular.

Considero que en la propuesta de Fullaondo, frente a la de Busquets, aunque absolutamente utópica, se plantea la operación desde la escala de ciudad, conectando zonas y creando espacios urbanos, frente a la segunda, en la que la solución es una mera solución de borde que no contribuye a la creación de ciudad ni a su interpretación.



Dibujos y maquetas de la propuesta de Juan Daniel Fullaondo, Dario Gazapo y María Teresa Muñoz.





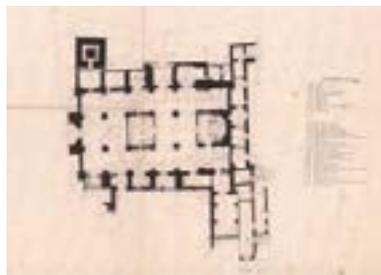
Vista aérea. Vuelo Americano. IGN. 1956.



Plano de población. Instituto Geográfico Nacional. 1884.



Plano de población. Hoja 4b. I.G.N. 1882.



Plano de edificios. Sta. María la Mayor. I.G.N. 1883.

6 Talavera de la Reina. Un caso de estudio.

Nos centraremos, para este apartado, en el estudio casco histórico de Talavera de la Reina, provincia de Toledo, en lo que se denomina Primer Recinto Amurallado. Para ello tomaremos como documentación base el trabajo realizado por el equipo formado por los arquitectos Javier López Chollét, Jesús Ruipérez García y Ciro de la Torre Frago, en 1984, y titulado “Estudio de Borde. Primer Recinto Amurallado de Talavera de la Reina”²³, para la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, siendo Director General de Arquitectura el arquitecto y catedrático de proyectos de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid, Antonio Vázquez de Castro y Subdirector General, el también profesor Manuel de las Casas Gómez.

Estos trabajos, en palabras del profesor Vázquez de Castro, en la presentación de su publicación²⁴, tenían el objetivo de “...llegar a identificar un rostro de la ciudad, desfigurado en el tiempo por expansiones de vitalidad no siempre controladas por la razón”. Se realizaron múltiples trabajos con un denominador común, el estudiar Bordes Urbanos

de cascos consolidados con riveras de ríos o bordes marítimos. Encargados a arquitectos de prestigio como Juan Navarro Baldeweg para los Molinos del Segura en Murcia, trabajo que continuó hasta la culminación de la obra; el paseo marítimo de Mahón a Martorell, Bohigas y Mackay; el borde de la muralla de Palma de Mallorca a Elías Torres también construida; el paseo marítimo de Villagarcía de Arosa a Cesar Portela; el Puente Viejo de Baños de Molgás, Orense, a Iago Seara y Alfredo Freixedo; el borde del Tajo en Mérida a Gerardo Salvador Molezún; el borde del núcleo urbano de Combarro a Pascuala Campos; y al antes citado equipo, la muralla de Talavera de la Reina.

Talavera es una ciudad de origen fundamentalmente romano y una importante capital de la comarca a orillas del río Tajo. El río es la vía fundamental de comunicación y la ciudad paso obligado en las comunicaciones entre Augusta Emerita (Mérida) con Tarraco (Tarragona) pasando por Toletum (Toledo).



Plano del Estudio del Primer Recinto Amurallado. Estado actual. Cubiertas. 1984.



Libros "Bordes Urbanos". M.O.P.U.



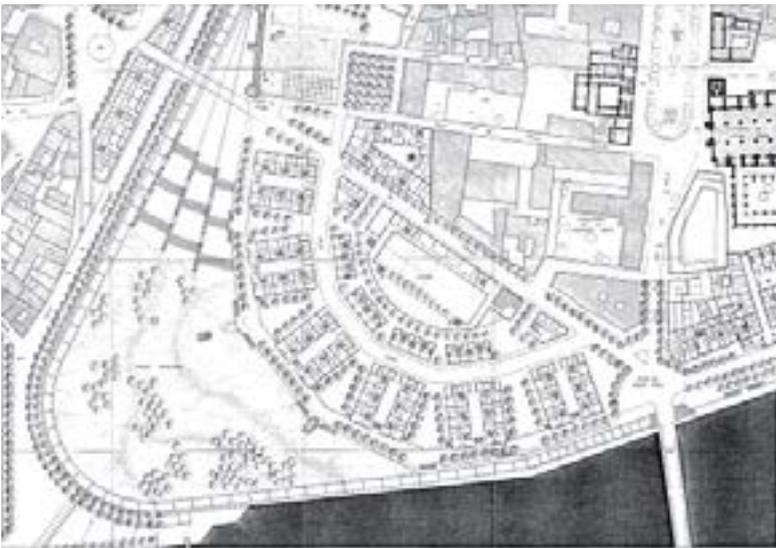
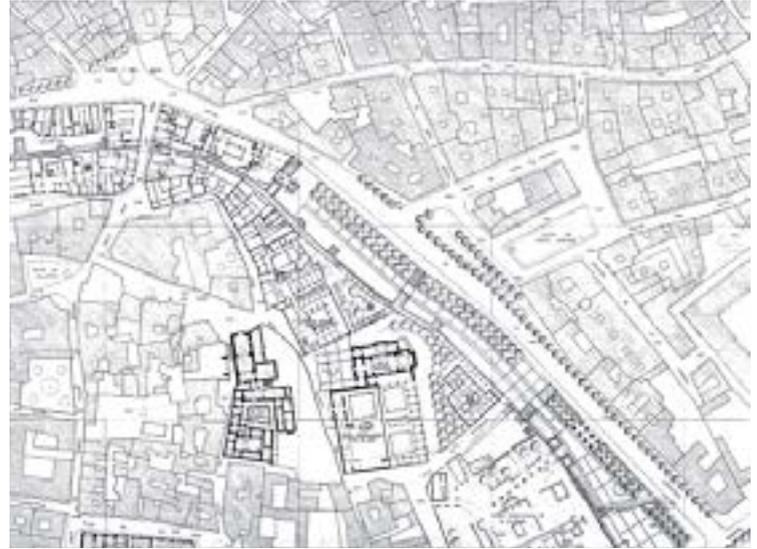
Vista del estado de las murallas. 1983.

En época Musulmana se construye y define los que conocemos como el Primer Recinto Amurallado de la ciudad, delimitado por una muralla con torres cuadradas y semicirculares de pequeñas dimensiones y algunas de mayor importancia como la torre del reloj, desaparecida. En época cristiana se reforman parte de las torres, ampliándolas en el sentido ortogonal al lienzo de muralla hasta tener una dimensión en planta de 5 metros de ancho por 25 de longitud, creando una segunda muralla o barbacana, con camino de ronda que se recorre por arcos en los lados longitudinales de las torres. Es en el siglo XIX cuando, primero por daños producidos por la invasión francesa y más tardes por reformas en la ciudad, cuando se demuelen las puertas de acceso y elementos importantes como la Torre del Reloj. La falta de utilidad militar de la muralla, a partir del siglo XVII, y la creación de hasta dos recintos amurallados exteriores a este, hacen posible la ocupación de los terrenos exteriores al lienzo y adosarse a ella por su cara interior. Para ello, se demuele la barbacana y se permite la construcción de casas en su lugar y por el interior, adosadas al lienzo. La muralla queda de alguna manera protegida por las edificaciones construidas.

El casco se despuebla parcialmente en el siglo XIX por el desplazamiento del centro urbano como consecuencia de la construcción de la vía férrea y estación al noreste de este.

En 1931, en el Decreto de la República de 3 de Junio, donde se declaran 897 nuevos Monumentos, es incluida la Muralla de Talavera. Es de sobra conocida su existencia pero permanece prácticamente oculta entre edificaciones.

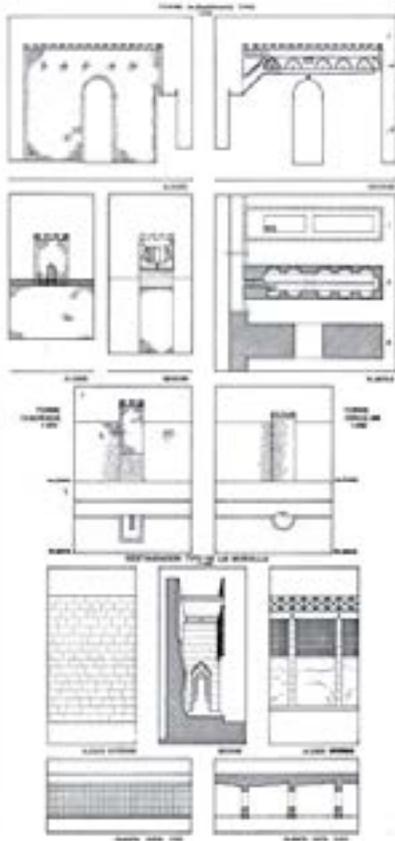
Cuando en 1974 la Administración cultural decide liberar la muralla para ponerla en valor, se comienza expropiando la zona limítrofe con el río en su extremo Este. Se expropia la totalidad de la primera manzana y parcialmente la segunda y se demuelen las edificaciones adosadas a la zona exterior del lienzo. Esta operación descubre una muralla con desigual estado de conservación, lo que conlleva pequeñas actuaciones de consolidación y restauración del lienzo para su mantenimiento, evitando un desmoronamiento de los restos existentes. El despoblamiento del interior del casco produce vacíos urbanos que en este momentos eran usados como huertas y otros con usos



Plano del Estudio del Primer Recinto Amurallado. Plano de propuestas. Planta Baja. 1984.



Perspectiva de la propuesta.



Propuesta de intervención en las Torres.

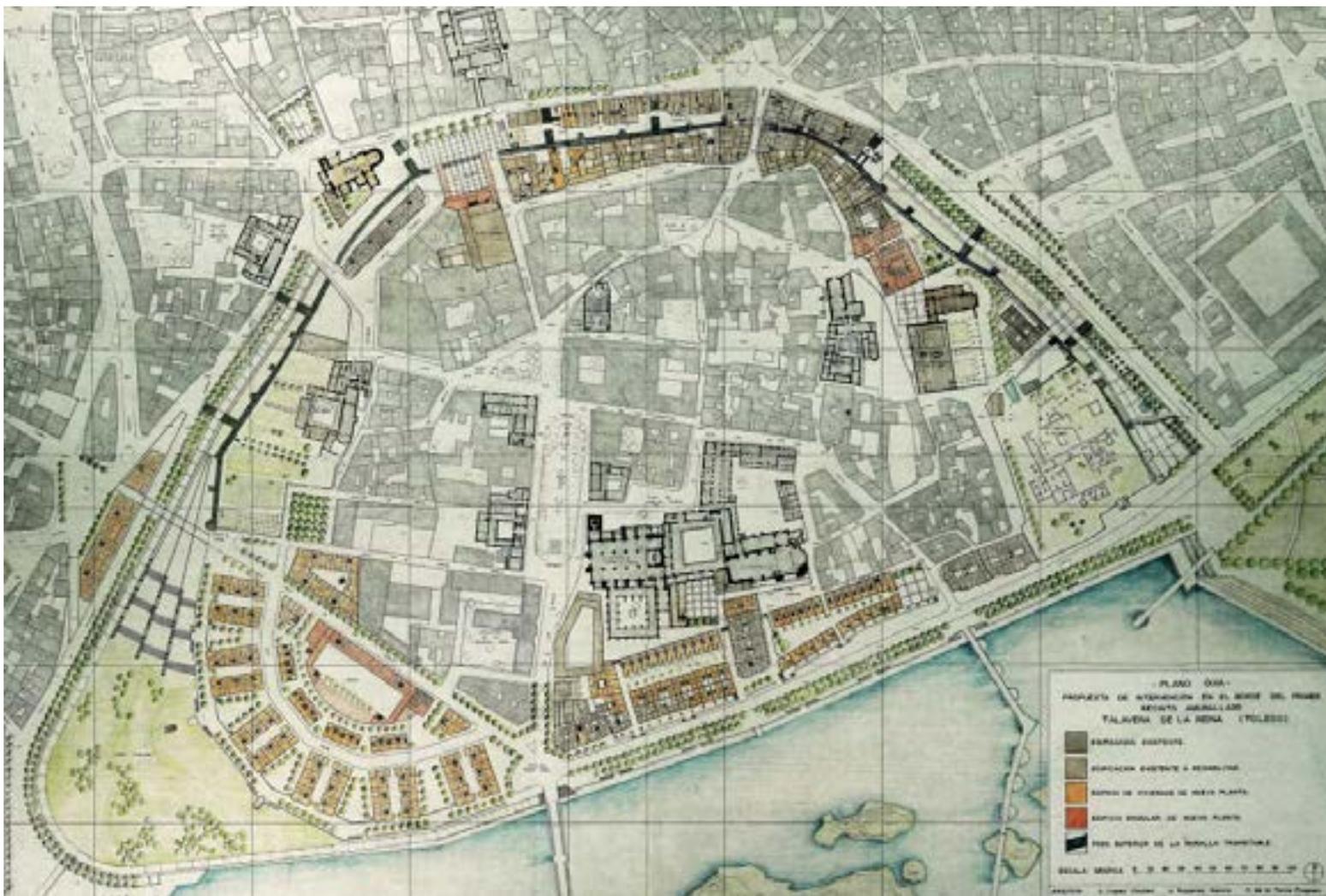
industriales, ambos en desuso en estos años.

La operación que la administración está llevando a cabo de liberación de la muralla, llevaría a la demolición de una parte importante del casco histórico con edificios muy singulares como el edificio Moro, las casas policromadas del siglo XVII, la iglesia del Salvador, entre otros. Ante este panorama, no solo en esta ciudad, sino en algunos otros casos, se decide el encargo de estudios preliminares sobre lo que se denominó Bordes Urbanos, que pudieran ser un germen de un Plan Especial muy acotado y con la finalidad de la recuperación de estas zonas sin la eliminación de fragmentos del caserío. En palabras de Oriol Bohigas en el prólogo de la publicación de los estudios antes citados, dice que *“el Ensanche se podía resolver aproximadamente con un plan, el borde y la transición sólo se podía resolver con un proyecto”*. La ciudad, en el borde entre la muralla y el campo había crecido de forma natural sin tener en cuenta la existencia de esta.

La metodología de trabajo realizada consistió en el levantamiento de todas las plantas bajas de edificios adosados a la muralla, tanto por su interior como por su exterior. Tras

este levantamiento se pudo comprobar como, por su cara exterior la mayoría de los edificios anteriores al siglo XX, respetaban el camino de ronda entre muralla y barbacana y que discurría por los arcos de las torres, mientras que las edificaciones del interior, en origen, utilizaban la muralla como vía peatonal de acceso a los edificios. La propuesta del trabajo consistió en la recuperación de los espacios que pertenecieron al camino de ronda y propiciando su rehabilitación y puesta en uso, demoliendo algún ejemplo de arquitectura de los años 50 del siglo XX y su reposición por otro que cumpliera con este respeto al camino original. En el interior del recinto se propuso la recuperación de la muralla como vía de acceso a las edificaciones, demoliendo algún edificio, también de mediados del siglo XX y su reposición con idéntica filosofía.

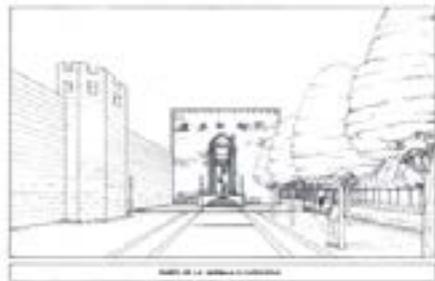
Caso aparte lo constituye el sector que en el trabajo denominábamos como la Fábrica. Fruto del desdoblamiento del casco, en un área de grandes dimensiones, se ubicó una fábrica de cerámica, en desuso en el momento del estudio. El lienzo de muralla, libre de edificaciones, tanto en su interior como por su exterior, llegó a su práctica desaparición, quedando



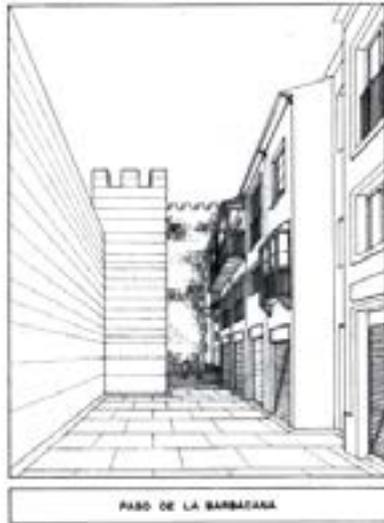
Plano del Estudio del Primer Recinto Amurallado. Plano de propuestas coloreada. Planta Baja. 1984.



Perspectiva de la Plaza del Palenque.



Perspectiva del Paseo de la Muralla. c/ Carnicería.



Perspectiva del Paseo de la Barbacana.

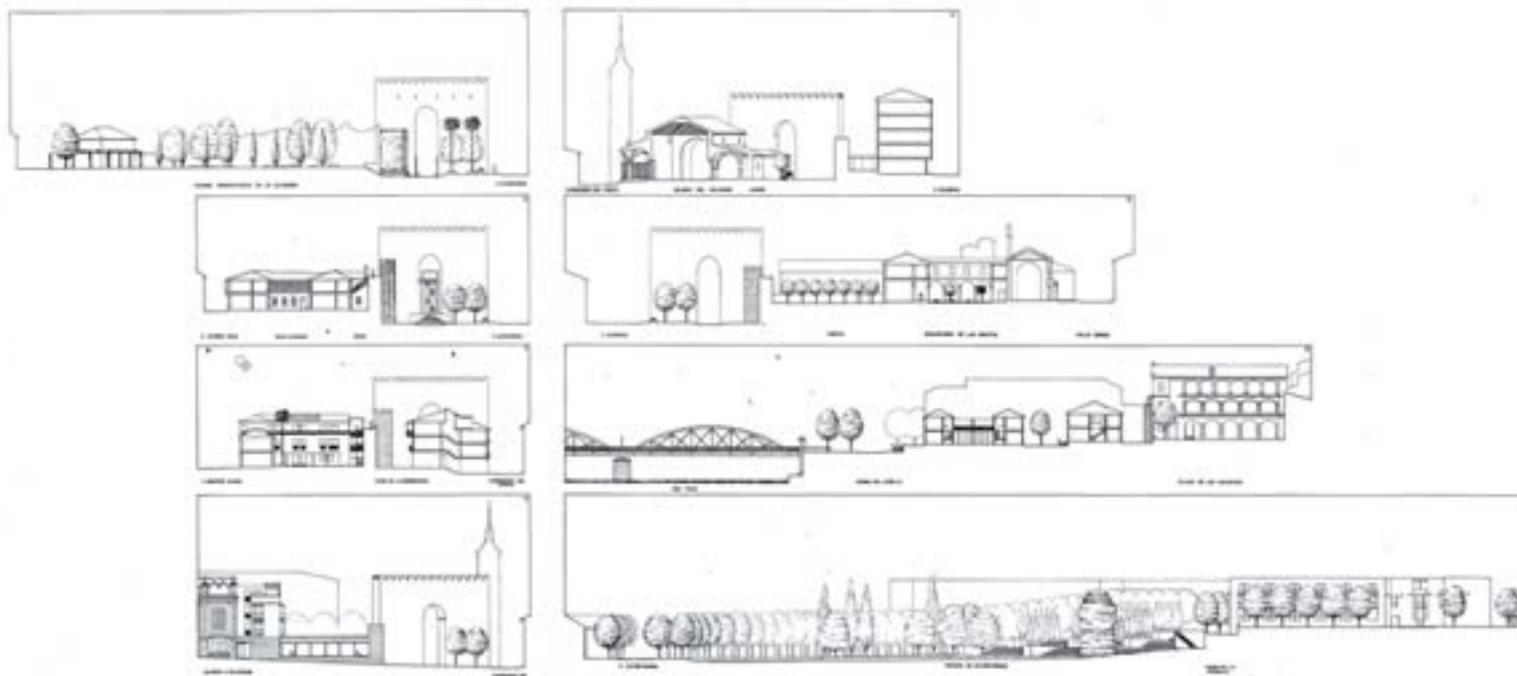
restos de dos torres emergentes e intuyendo el trazado de la muralla por la propia topografía del terreno y la planimetría histórica existente. Una de las urgencias del trabajo era la de dar una solución a esta zona de acuerdo con el respeto a sus preexistencias históricas ya que en esos momentos, se estaba tramitando ante el Ayuntamiento un Estudio de Detalle de ordenación de la zona mediante una trama ortogonal que obviaba el trazado de la muralla y los restos existentes. La propuesta consistió en el diseño de un trazado urbano en el interior que diera respuesta a la forma curva de la muralla y su conexión con el callejero existente, dejando el espacio extramuros como parque del que tener perspectivas para la contemplación del recinto original.

El tramo de la muralla que linda con el río, había desaparecido por el relleno de la zona para la construcción de una vía de circulación rodada. El nivel de dicha vía y su uso, hacían inviable la recuperación de este tramo de muralla por lo que se optó por la recreación de su imagen desde los puentes y la margen izquierda del río con el muro de contención de las aguas en esta zona, creando un paseo con miradores en los sitios originales de los torreones o accesos al agua en otros. La operación,

en el extremo oeste del recinto acababa en el parque planteado en el sector denominado “Fabrica”.

Interesa destacar de este trabajo, igual que todos los realizados en el programa de la Dirección General, su metodología de trabajo, partiendo de un análisis del estado actual previo con una investigación histórica en profundidad. Las propuestas, fundamentadas en ese conocimiento del lugar, intentan recuperar la memoria perdida o como bien dice Antonio Vázquez de Castro²⁵ en su introducción, intentar aclarar la *“morfología borrosa, difusa y a todas luces insatisfactoria”* de la ciudad actual para llegar, mediante las propuestas arquitectónicas a clarificar la imagen perdida mediante viejas operaciones miopes que no han tenido en cuenta la ciudad como unidad.

La Comunidad de Castilla-La Mancha, se crea 1982 y comienza su andadura en 1983, año de redacción del trabajo sobre Talavera de la Reina, esto deja en los archivos del gobierno central el trabajo realizado, siguiendo la ciudad su devenir de forma independiente. Esta circunstancia permite analizar la evolución de la zona de estudio al margen del trabajo realizado y bajo el control de planeamientos al uso.



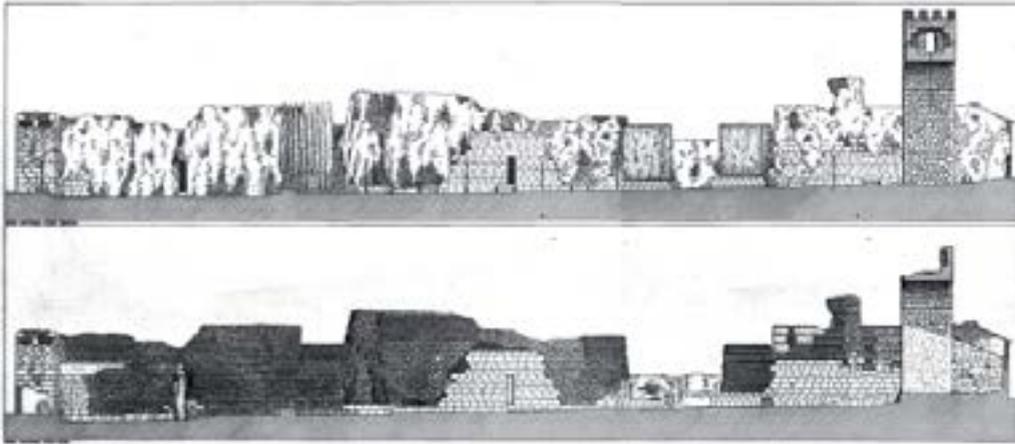
Dibujos del Estudio del Primer Recinto Amurallado. Secciones de la Muralla. 1984.

Talavera en su conjunto, no está declarada Conjunto Histórico, teniendo parte de sus monumentos declaraciones independientes, la Muralla, la Iglesia Colegial, San Prudencia, el Puente Romano, etc., esto hace que las actuaciones urbanas realizadas sean de forma descoordinadas de la propia morfología del conjunto y en este caso del Recinto Amurallado. Priman valores de funcionalidad frente a lo que defendía en su momento Camilo Sitte, “*principios artísticos*”. Aspectos perceptivos como los defendidos por Kevin Lynch en su obra

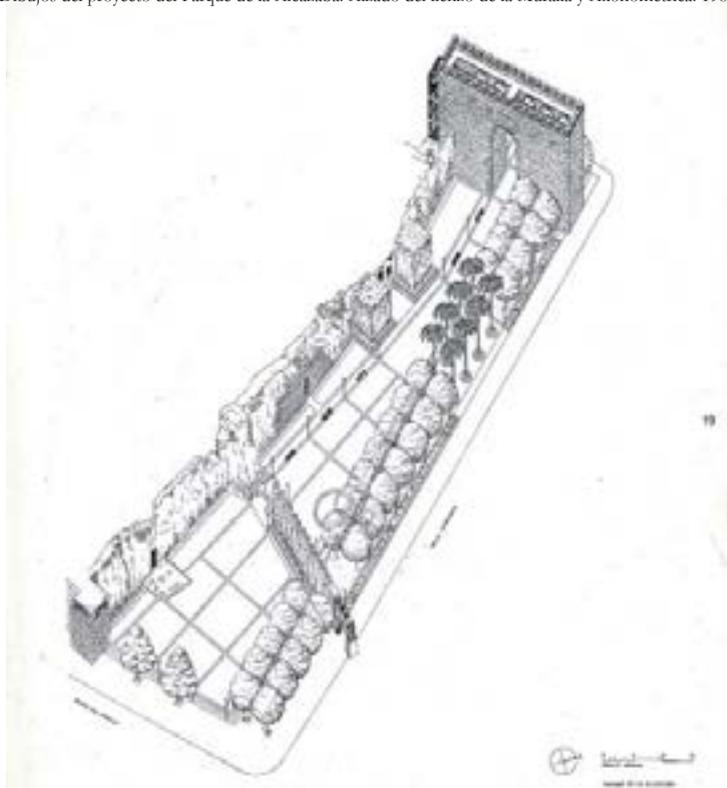
ya citada sobre “*La Imagen de la Ciudad*”, o como afirmaba Oriol Bohigas, desde postulados proyectuales y no desde una mera ordenación urbanística.

La ciudad ha recuperado los restos de las torres parcialmente emergentes en el sector de la Fábrica y se están recuperando los lienzos de murallas que estaban soterrados en la zona, pero estos se han dejado en manzanas aisladas y descontextualizadas de la propia forma de la ciudad, con difícil lectura como parte del

recinto amurallado. Se ha respetado la materialidad del monumento pero en ningún caso la actuación ha recuperado su espacialidad urbana y por lo tanto su Arquitectura. Se llega a trazar la calle que rodea el recinto en esta zona sobre parte de una de las torres, dibujando su silueta en el pavimento con adoquines de piedra. Habría que preguntarse si no tenían los suficientes datos en las cartografías históricas y en la propia realidad física de los restos emergentes como para no poder realizar un trazado de la vía de acuerdo con la propia



Dibujos del proyecto del Parque de la Alcazaba. Alzado del lienzo de la Muralla y Axonométrica. 1984.



muralla, monumento capital a la hora de entender la ciudad. La calle que se crea paralela a la muralla no tiene el suficiente ancho para poder contemplar la muralla con una perspectiva adecuada.

En la rivera del Tajo, se ha realizado un paseo peatonal que comienza mucho antes de las murallas y con un diseño homogéneo más o menos acertado continúa de igual forma pasado el propio recinto amurallado. No hay nada en el proyecto de este paseo que permita la lectura de lo que fue el casco antiguo de Talavera. Se crean miradores en el río sin tener en cuenta su posición respecto a la muralla original, que en este tramo se encuentra soterrada y unos metros hacia el interior del borde del río.

El trazado tanto del paseo de rivera como de las calles que bordean la muralla en lo que en nuestro trabajo se denominó como el parque Entretorres es completamente desafortunado y desvirtúa el entendimiento de la ciudad.





PLANTA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS



PLANTA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS



PLANTA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS



PLANTA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS

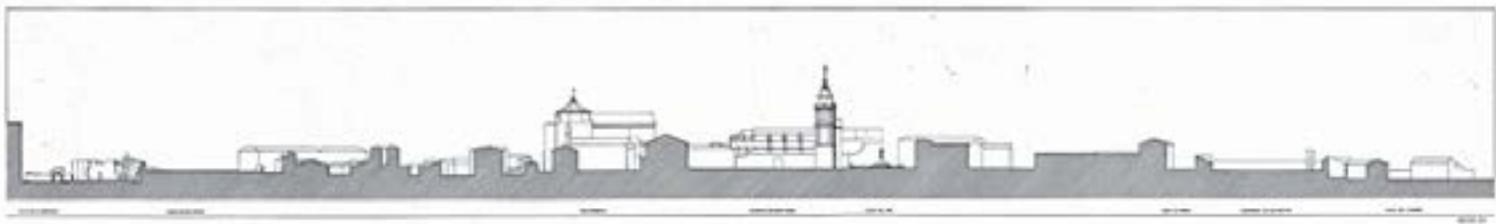
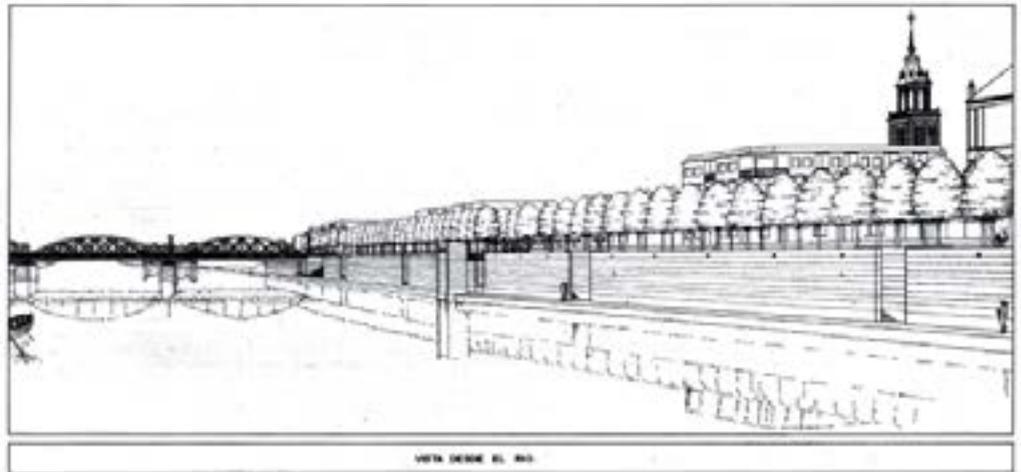
Podemos concluir que de forma bastante general, se diseñan los espacios urbanos de los entornos de los cacos históricos de forma, como lo definía el profesor Vázquez de Castro, *miope*, sin tener en cuenta la percepción e interpretación del propio conjunto; muchas veces con razones de carácter proyectual que se justifican en sí mismos y sin colaborar a una clarificación de la imagen y el entendimiento del propio conjunto.

Imágenes históricas como las del río Guadalmedina en la Málaga anterior a las primeras décadas del siglo XX, espacio de relación entre las dos partes de la ciudad que lo definía, están muy lejos de la actual situación, con una operación que separa las dos zonas de la ciudad más que contribuir a la unión y el entendimiento conjunto de ambas áreas. En el lado opuesto, la actuación del Ayuntamiento de Logroño, bajo la tutela

de Rafael Moneo en la calle Ruavieja, donde con una operación sensible a las preexistencias han recuperado una espacialidad urbana característica de esta zona de la ciudad, sin renunciar a valores de la arquitectura actual.

Las operaciones llevadas a cabo en Talavera de la Reina, en su frente con

el río Tago y en la zona de Entretorres, no han hecho más que acentuar esa *“morfología borrosa, difusa y a todas luces insatisfactoria”* que comentaba el profesor Vázquez de Castro, perdiéndose una oportunidad para clarificar la imagen y recuperar espacios históricos sin duda valiosos.



Notas

- 1 Víctor Hugo, *Nuestra Señora de París*, Miami-Florida, El Cid Editor, 2009.
- 2 *Ibíd.*, p. 313.
- 3 *Ibíd.*, p. 315.
- 4 *Ibíd.*, p.315.
- 5 *Ibíd.*, p. 206.
- 6 <http://www.bolenderinitatives.com/frank-lloyd-wright/frank-lloyd-wright-testament-1957>
- 7 Camillo Sitte, *Construcción de Ciudades según principios artísticos*, Barcelona, Ed. Canosa, 1926.
- 8 Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili SL., 1984.
- 9 Manuel de Solà i Morales. *De cosas urbanas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili SL., 2008.
- 10 G. 25/5/1933. Ley de 13/5/1933 sobre defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio histórico-artístico nacional.
- 11 BOE nº 155 de 29/6/1985. Ley 16/1985, de 25/6 del Patrimonio Histórico Español.
- 12 Decreto de 22/7/1958 del Mº Educación Nacional sobre MONUMENTOS PROVINCIALES Y LOCALES.
- 13 Alberto Morell, *De-spacio*, Buenos Aires, Nobuko, 2011.
- 14 <http://www.incontrinernazionalidarte.it/index.php/arte-eventi-realizzati/eventi-realizzati/70-eventi-1978>
- 15 AA.VV., *Roma Interrotta*, Roma, Incontri Internazionali d´Arte oficina edizioni, 1978.
- 16 Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Learning From Las Vegas*, Cambridge, MIT Press, 1972.
- 17 Carlos García Vázquez, *La ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004.
- 18 Colin Rowe y Fred Koetter, *Collage City*, Cambridge, MIT Press, 1978.
- 19 AA.VV., “Roma Interrotta”, *Arquitectura*, 214, 1978,pp. 7-28.
- 20 Francesco Dal Co ed., *10 Immagini per Venezia*, Roma, Officina Edizioni, 1980.
- 21 *Proyecto básico de 116 viviendas y locales en solar de propiedad municipal, entre las calles Ruavieja y San Gregorio (Logroño)*. Revista Aldaba, nº 2 1982. pp. 63-69. C.O.A. de La Rioja.
- 22 Juan Daniel Fullaondo, *Juan Daniel Fullaondo*, Editorial Munilla-Lería, Madrid. 1996.
- 23 Carlos Lavesa ed., *Bordes urbanos II*, Centro de Publicaciones, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1986.
- 24 *Ibíd.*, p. 7.
- 25 Carlos Lavesa ed., *Bordes urbanos I*, Centro de Publicaciones, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1985.

IV.- EL ESPACIO DE LOS EDIFICIOS HISTÓRICOS

IV EL ESPACIO EN LOS EDIFICIOS EXISTENTES



Francisco Torres Martínez

“Al limpiar el edificio de lo accesorio, como paso previo al proyecto, ... nos es posible reconocer las distintas intervenciones que la llevaron al estado en que finalmente la encontramos, podemos incluso imaginar cómo en otra época la encontraron otros constructores y las decisiones que tomaron. Como conservaron una galería y sustituyeron otra arruinada, cómo confiaron en los muros para labrar una nueva planta marcada ya por las medidas de la existente, y quizás, cambiar de sitio la escalera y abrir nuevos huecos a la calle. No sólo podemos ser capaces de reconocer las distintas casas que fueron la nuestra sino también las otras que han quedado enterradas bajo sus muros, de las que quizás han heredado sólo alguna traza.”

Francisco Torres, Arquitecto

1 Introducción

Los edificios existentes con valores patrimoniales objeto de intervenciones de restauración, rehabilitación o de mero mantenimiento son el objeto de estudio del presente capítulo. Edificios que dada su dilatada historia, cambios de uso, abandono, e incluso, que han resultado dañados por fenómenos naturales o por la barbarie humana. Edificios afectados en su razón de ser como arquitectura,

en su espacialidad, bien sea la original del edificio o la del resultado de una evolución fruto de su historia, a veces de forma poco adecuada. Se han seleccionado edificios, que más allá de su materialidad, están deteriorados en su espacialidad.

Son edificios que están en pie, con problemas a veces graves de estabilidad o que han perdido algún

elemento como la cubierta o incluso más importante pero no por ello han perdido su condición de arquitectura; arquitectura mutilada, herida y a la que hay que rescatar para una nueva vida. Para ello valoraremos las condiciones de su espacio. Es un espacio transformado por la historia y evaluando la calidad de este, su originalidad en el sentido de origen y sus mutilaciones, porque muchas veces la arquitectura es consecuencia de esa vida azarosa, fruto de transformaciones unas tras otras hasta llegar a el estado actual y hay que decidir en qué estado es el que queremos conservar o restituir. Si la arquitectura es valiosa por sus valores patrimoniales habrá que perseguir el clarificar la percepción de su espacialidad original, si la arquitectura de origen no tiene interés y la conservamos por factores económicos habrá que intervenir manipulándolo para transformar ese espacio en algo interesante.

En el capítulo estudiaremos ejemplos que previamente se ha decidido su mantenimiento por sus valores históricos, espaciales, artísticos o de otro tipo. En ellos en general se perseguirá una claridad en el espacio a conseguir, bien sea la original o uno nuevo fruto de la intervención. En el castillo de Moritzburg de Nieto y Sobejano, la

desaparición de las cubiertas y de las particiones originales de las alas donde se va a intervenir deja latente un nuevo espacio de dimensiones grandiosas, el ala oeste de casi 75 metros de largo por 15 de ancho y 10 metros de altura que los arquitectos deciden no fraccionar sino potenciar. Espacio para ser vivido en un primer nivel y ocuparlo con volúmenes que cuelgan de su estructura de cubierta que se habitan con salas más reservadas y luces controladas. En el Museo de Harmor, Sverre Fehn también decide no ocupar el espacio virtual existente entre los muros en pie y colocándole una cubierta de estructura de madera deja que el espacio que el tiempo ha construido por la ruina y el desgaste se muestre en su crudeza. No busca el recuperar un espacio original perdido muchos años antes, busca el recrearse en el existente en el edificio semirruinoso. En palabras del propio Fehn “si persigues el pasado, nunca conseguirás alcanzarlo. Sólo poniendo de manifiesto el presente es posible hacer hablar el pasado”. El profesor Josep María Montaner en su artículo del El Croquis nº 36 sobre Fehn y creo que tiene algo en común en el tratamiento material de la obra pero con posturas muy distanciadas con respecto a su espacialidad. Fehn se “...imaginaba el Museo de Harmor como una espacie de teatro, donde los



Imagen del Castillo de Moritzburg



Imagen del Museo de Harmor

movimientos tenían que ser dirigidos en determinadas configuraciones alrededor de objetos pequeños, alrededor de objetos más grandes, y luego en todo el espacio englobando las excavaciones históricas”. Estas palabras nos traen a la mente la escenografía de El Lissitsky para el teatro, tanto en su descripción física como en las maquetas de trabajo.

En el mismo apartado el Museo en el Castillo de Castelvecchio, que como el profesor Montaner afirma tiene elementos en común con Harmar pero no en los valores fundamentales de la Arquitectura, el espacio, sino en su materialidad. Ambos arquitectos, Fehn y Scarpa son maestros en la utilización de los materiales en su estado natural; el hierro, el bronce, la madera, los hormigones o las piedras naturales pero el resultado espacial es muy distinto. Scarpa es más conservador, maneja la luz magistralmente, pero sus espacio son menos rompedores, se recrea en los detalles. El punto de libertad es el encuentro entre la edificación adosada al lienzo de muralla y con intervenciones anacrónicas de colocación de elementos de distintas épocas con el lienzo de muralla original, en este punto evita el contacto físico de una edificación con la otra creando un espacio casi de abordaje de uno sobre el otro. Los distancia pero

no los separa.

En el caso de la Pinacoteca de São Paulo el edificio no tiene un gran valor patrimonial. Es un edificio neoclásico de principios de siglo XX sin gran interés, pero sus fábricas exteriores desnudas, de un ladrillo de gran formato despiertan en los arquitectos el interés por su conservación y hacer de ellas su gran argumento proyectual. Se inventan una estética de ruina clásica en espacios de grandes dimensiones capaces de albergar grandes piezas escultóricas y de vanguardia.

En la Casa del Gigante nos encontramos con ejemplo de edificio de gran interés histórico artístico y que ha perdido la pureza de su espacialidad por las intervenciones a lo largo de su azarosa vida. El proyecto trata de recuperar esa espacialidad a pesar de un programa complejo y contradictorio con el edificio.

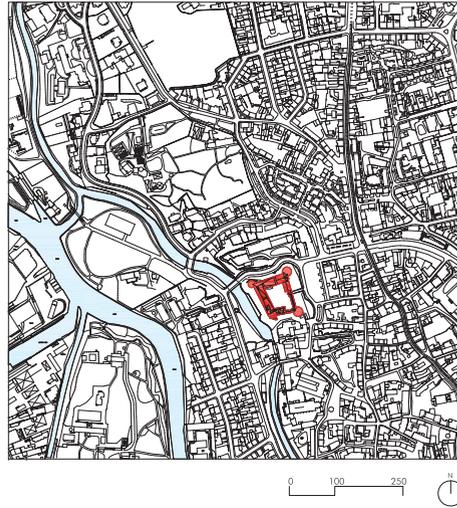


Museo de Castelvecchio. Carlo Scarpa



Vista de las ruinas del Castillo de Moritzburg. Siglo XIX.

2 El Museo de Moritzburg. Alemania¹



Castillo de Moritzburg. Plano de situación.



Castillo de Moritzburg. Proyecto de Karl Friedrich Schinkel. 1829.

La adaptación de las zonas arruinadas como ampliación del Museo de Moritzburg alojado en el Castillo del mismo nombre, por parte de los arquitectos Fuensanta Nieto (1957) y Enrique Sobejano (1957), está a medio camino entre la recuperación de una ruina y la transformación de un edificio. En la estructura de esta tesis, entre este capítulo y el siguiente. El Castillo de Moritzburg, situado en la ciudad de Halle, en Alemania, es un buen ejemplo de la arquitectura militar centroeuropea del siglo XV. En el siglo XVII, como consecuencia de la guerra de los treinta años, quedó parcialmente destruido, utilizándose, desde entonces, las alas no arruinadas. Desde su ruina en el XVII, hasta la actualidad, el castillo solamente había tenido operaciones de consolidación de sus paramentos en las zonas sin cubiertas y la rehabilitación para diversos usos de las zonas con cubiertas y con posibilidades de uso. Desde 1904 en castillo es usado como museo de Arte de la ciudad. Anteriormente, en 1828, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), realizó un proyecto de reconstrucción de acuerdo con lo que posteriormente defendería Viollet le Duc (1814-1879) que nunca se llegó a realizar.

En el 2004, el Ayuntamiento de Halle, convoca un concurso entre especialistas en rehabilitación del Patrimonio para la contratación del proyecto de ampliación del Museo de Moritzburg. La obra se terminó en el 2008.

La planta del castillo, es de forma trapezoidal, con torres en sus cuatro esquinas de las que le faltaba la más meridional. Construido en una colina junto al río Saale, en la actualidad desviado. Su interior se encuentra a una cota muy superior a las calles que lo rodean, teniendo las edificaciones adosadas a sus lienzos, hasta dos plantas por debajo de este nivel del patio del castillo.

Los arquitectos Nieto y Sobejano se encuentran un edificio en uso en dos de sus alas, la Sur y la Este y las otras dos, con las fachadas en pie pero sin cubiertas. El edificio había sido consolidado en ese estado de ruina romántica con vegetación creciendo entre sus huecos e impermeabilizado el suelo del interior, para mantener los espacios en buen estado desde el siglo XVII, situados bajo el nivel del patio. Es interesante observar las postales de finales del siglo XIX, anteriores a la rehabilitación del edificio como

museo, y los levantamientos de planos de la misma época facilitados por los arquitectos, en los que claramente se potenciaba la imagen romántica de la ruina. El espacio junto al lienzo oeste del castillo era unitario desde la esquina de la torre inexistente del sur a la torre oeste, espacio de dimensiones considerables, de 76 m. de longitud por una anchura de 14 m. y muros de cerramiento de 10 m. El espacio paralelo al lienzo norte estaba todavía en pie por lo que ese espacio era de menores dimensiones. El programa del proyecto era la intervención en estos espacios para la ampliación de las zonas de exposición de la amplia colección de arte de vanguardia del siglo XX existente en sus fondos.

Según los arquitectos, les llamó la atención la visión de este espacio de más de 1000 m² unitario, sin más condicionantes claros que los ligara a su historia o a sus espacios originales. No existían datos y restos que pudieran dar pista sobre el espacio original del edificio. Por ello, los arquitectos tomaron la determinación de mantener la unidad de dicho espacio, yendo a una solución colgada de la parte superior de los muros antiguos de fachada mediante estructura metálica y volúmenes colgados, liberando así el suelo del castillo. Los espacios faltos de



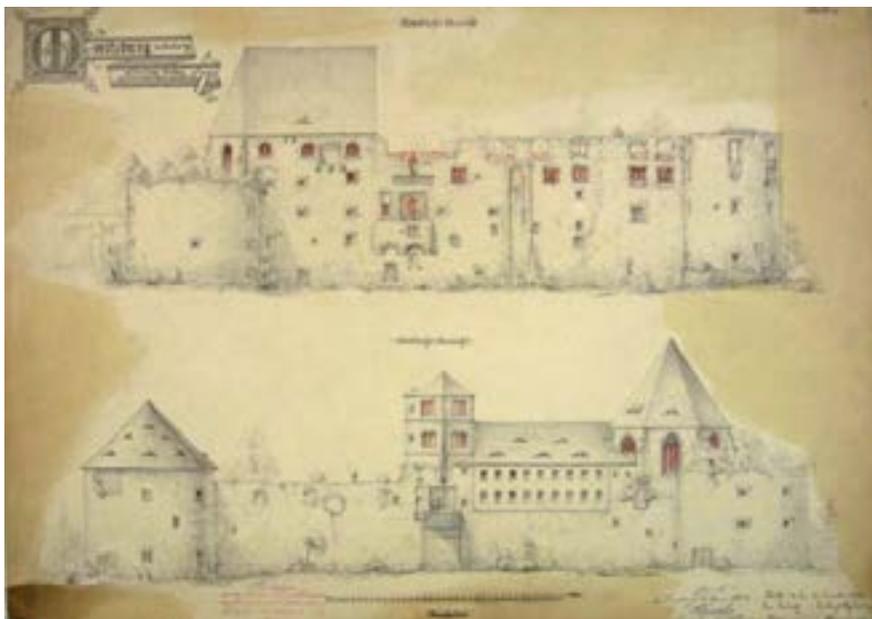
Vista del interior antes de la intervención.



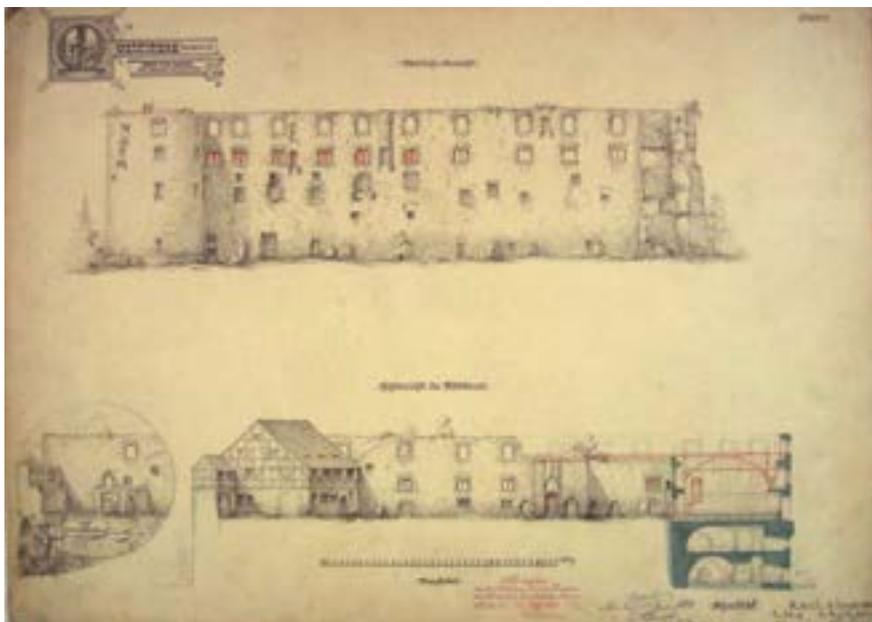
Vista del interior antes de la intervención.



Vista del interior antes de la intervención.



Alzados del Castillo de Moritzburg, 1889.



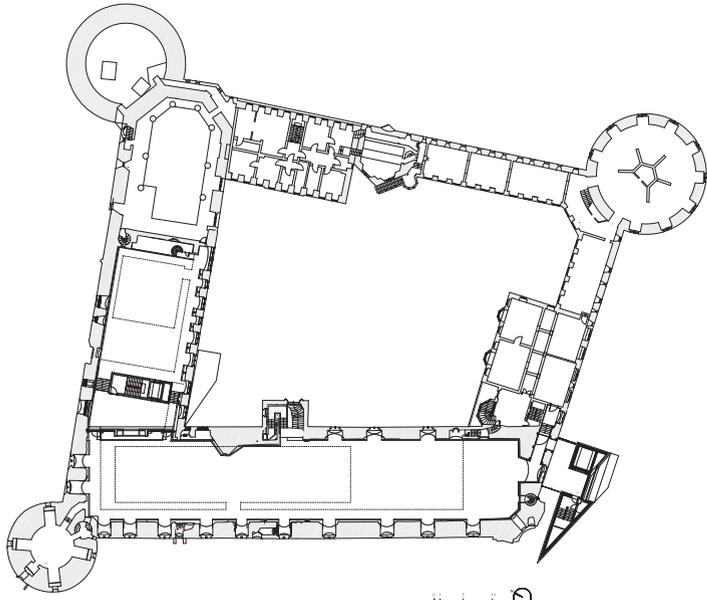
Alzado y Sección del Castillo de Moritzburg, 1889.



Vista del interior del patio del C. castillo.

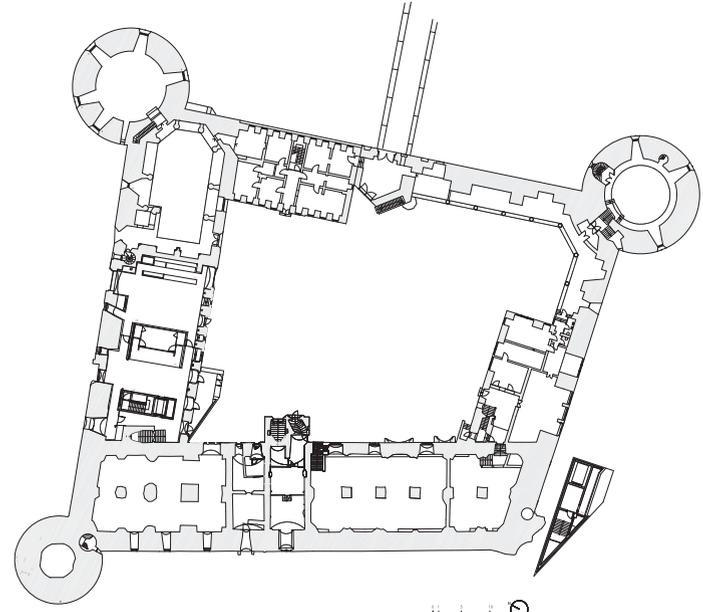
cubierta del castillo los cubren con una estructura vivida, volumen que con sus múltiples secciones y diversas luminarias cualifican el gran espacio con matices de luces y altura. La torre inexistente, la Sur, se reinterpreta y se aprovecha para, en una situación similar introducir una pieza para comunicaciones verticales que doten al edificio de la correspondiente accesibilidad para personas con movilidad reducida.

La solución realizada, siendo del tipo que denomino de arquitectura ermitaña, arquitectura que utiliza otro edificio prexistente como concha que lo alberga, ayuda a dar escala el espacio, haciéndolo más abarcable, resultando un espacio muy interesante para el uso previsto. La solución es similar aunque de escala muy distinta a la realizada por los hermanos Aires Mateus en la rehabilitación de una bodega como



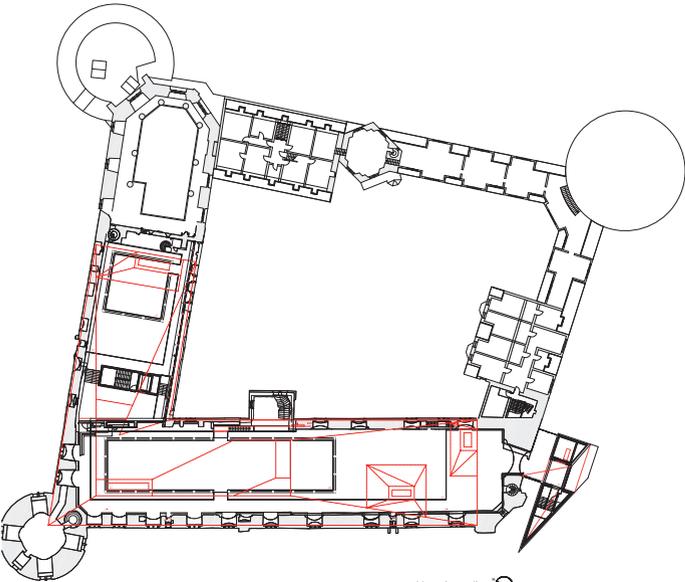
PLANTA-0

Planta nivel 0.



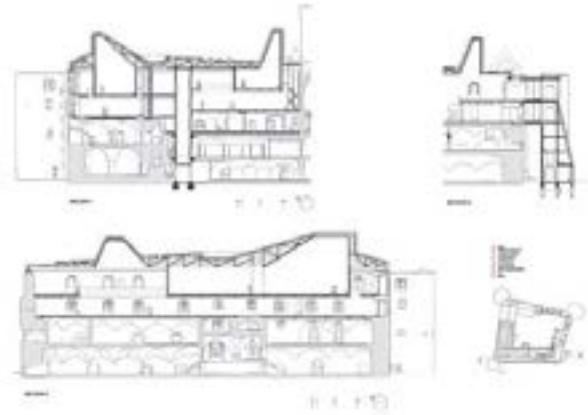
PLANTA-1

Planta nivel 1.

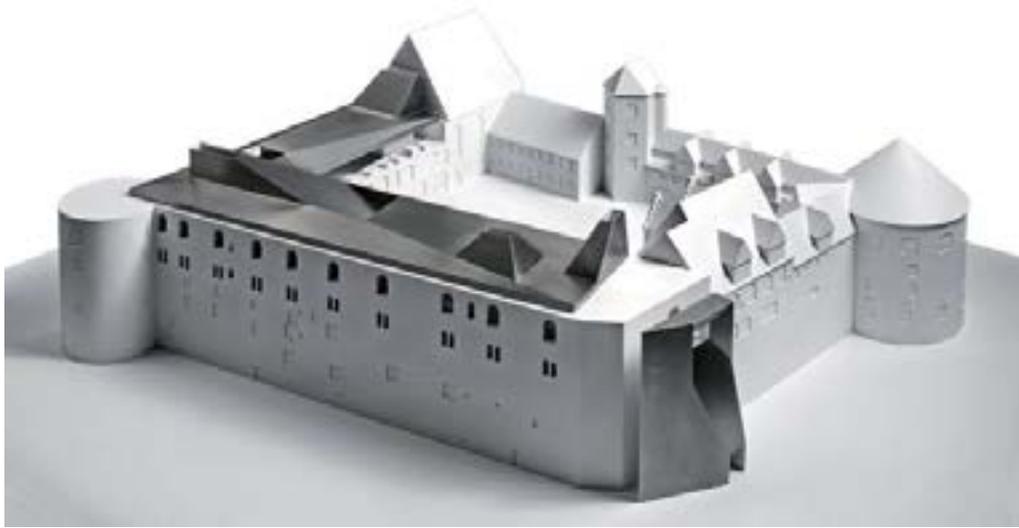


PLANTA-2

Planta nivel 2.

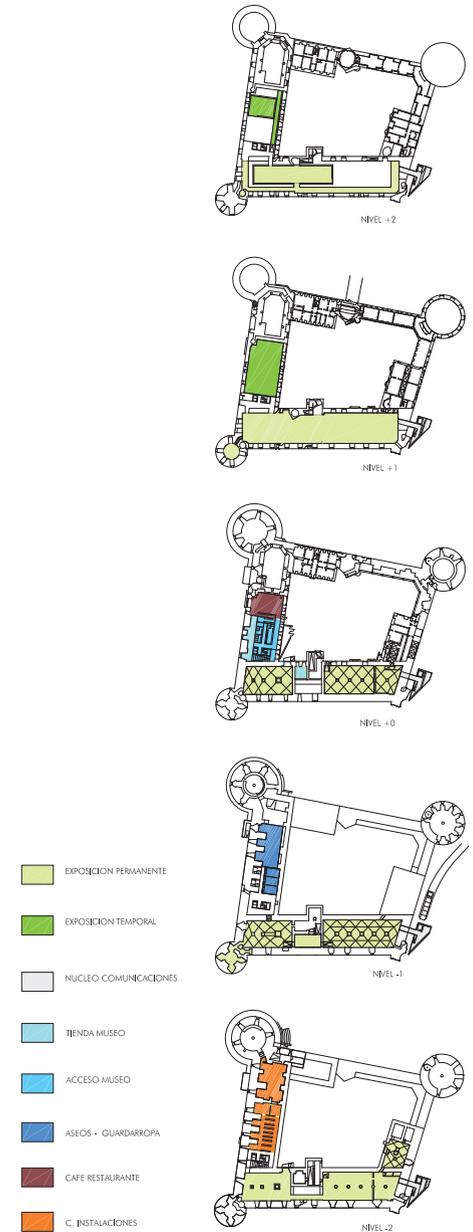
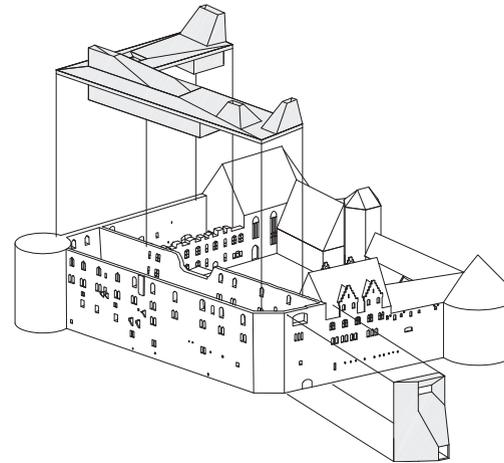


Secciones.



Maqueta de la intervención.

vivienda en Brejos de Azeitao² entre los años 2000 y 2003, en la que teniendo en cuenta, como uno de su valores más importante, el espacio de la nave, sitúa los usos de dormitorios suspendidos en el vacío dejando libre la planta a nivel del suelo.



Esquema del proyecto.



Imagen exterior de las cubiertas.



Imagen del interior de la sala.



Imagen del interior de la sala.

Vivienda en brejos de Azeitao. Portugal. Manuel y Francisco Aires Mateus.



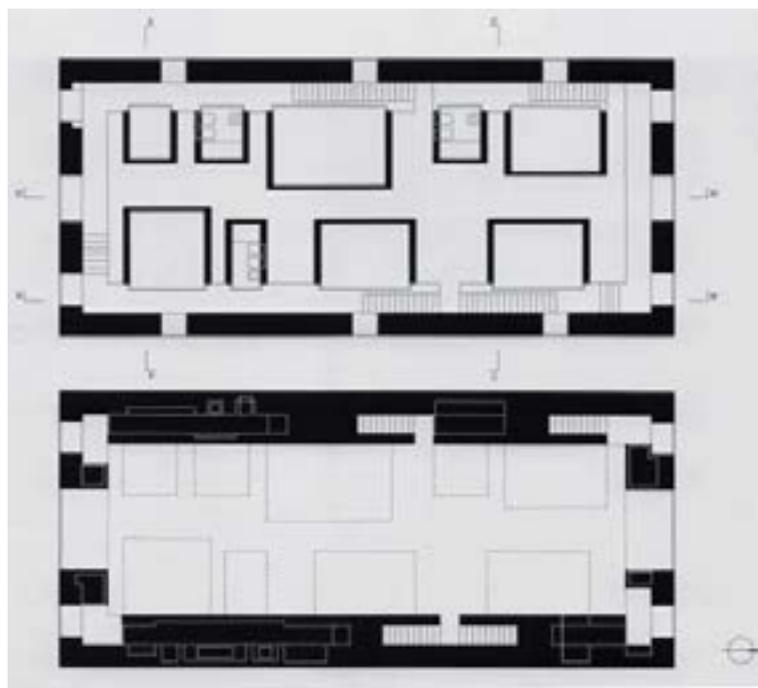
Interior de la vivienda.



Interior de la vivienda.



Vista exterior.



Plantas baja y alta.



Hedmark Museum en Hørmær, Noruega. Sverre Fehn.



Museo de Castelvecchio en Verona. Carlo Scarpa.

3 Hedmark Museum en Harmor, Noruega³ Vs Museo de Castelvecchio en Verona

El estudio del Hedmark Museum, también conocido como el Museo Arzobispal de Harmor, obra del arquitecto noruego Sverre Fehn (1924-2009), realizado entre los años 1969 y 1971, tiene factores comunes, tanto con el Museo de Moritzburg, estudiado anteriormente, como el Museo de Castelvecchio, del arquitecto Carlo Scarpa (1906-1978), con el que compararemos más adelante.

El objetivo del proyecto fue la rehabilitación de unas ruinas de alto valor simbólico para los noruegos, ya que en este lugar estuvo la primera sede Arzobispal y Catedral de Noruega, ambos en ruina en la actualidad. Nos centraremos en la rehabilitación de la sede arzobispal, no entrando en la intervención en las cercanas ruinas de la antigua Catedral, de distinto autor y características.

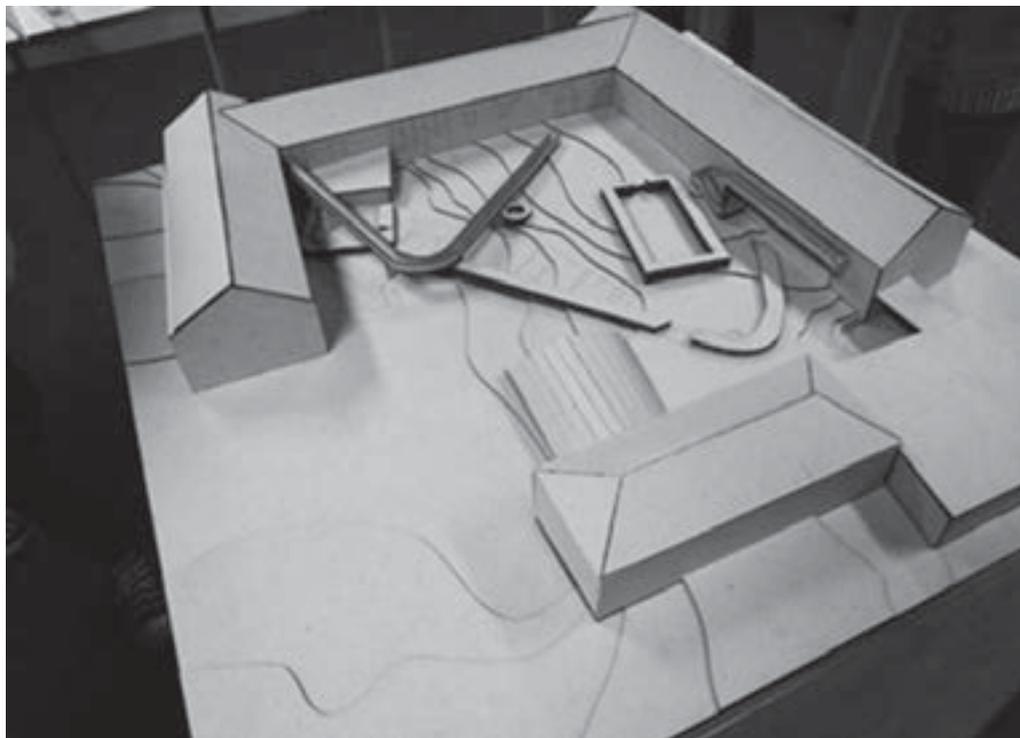
La intervención se producía sobre los restos emergentes de una construcción vernácula del siglo XII de la que estaba en pie, parcialmente, las fachadas de tres alas que cierran

un espacio en “C”. El conjunto, se encuentra situado a orilla del lago Mjøsa, en la ciudad de Harmor, en una península con restos arqueológicos de diversas épocas. Previamente a la intervención se realizaron excavaciones arqueológicas que afloraron los distintos niveles de la zona, con edificio anteriores al palacio Arzobispal. Previamente a la intervención de Fehn, los restos arquitectónicos habían perdido la espacialidad original del Palacio. Entre los restos emergentes y los localizados en la excavación, las fachadas eran los de más potencia y presencia, siendo los demás, restos que no pasaban de ser arranques de muros. Fehn toma la decisión de utilizar las fachadas existentes para construir un nuevo espacio en el que mostrar la colección de los restos y piezas de carácter etnológico de la zona. La cubierta del museo la diseña con cerchas de madera apoyadas en los muros preexistentes y sobre pilares de hormigón estratégicamente colocado según los restos, construyendo pasarela y espacios expositivos que levitan en el espacio entre la madera del techo y los restos arqueológicos del suelo. Los

muros perimetrales de cerramiento los respeta en su integridad, incluso con derrumbes que cierra con vidrios securizados, atornillado en la cara exterior.

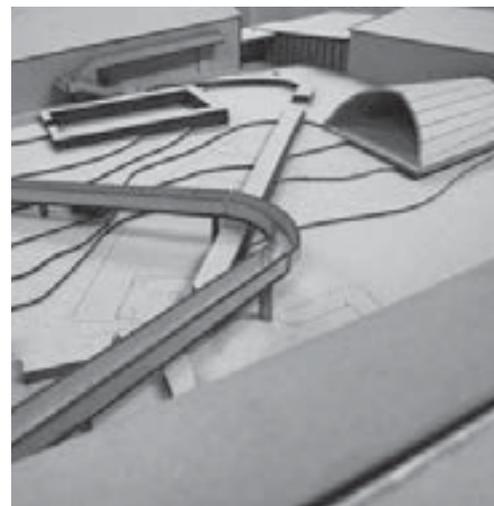
El proyecto, incluso en la propia estética de la maqueta realizada por Fehn, recoge influencias de proyectos como el de escenografía, realizado por El Lissitsky para la obra de teatro “Quiero un niño” o el de la obra “Sistema constructivo cinético” de Laszlo Moholy-Nagy, ambos de la década de los veinte. En un tablero lleno de piezas arqueológicas y restos de arquitectura, introduce elementos como en un collage que hacen posible la circulación de las personas y la coexistencia de todos los elementos.

En muchas publicaciones, este proyecto de Harmar lo estudian en su paralelismo con el Museo de Castelvecchio de Verona de Carlo Scarpa (1906-1978). Castelvecchio lo realiza Scarpa entre los años 1956 y 1964 y muy rápidamente se difunden las imágenes de esta obra scarpiana alcanzando gran prestigio internacional. Cuando Fehn comienza Harmar, Scarpa ya había terminado su obra.



Maqueta de trabajo del proyecto de Harmar.

Desde el punto de vista espacial son obras con estrategias de proyecto muy distintas. Scarpa encuentra un edificio en pie y fácilmente reutilizable. El castillo, como casi todos los monumentos de este tipo tiene una historia complicada llena de demoliciones, ampliaciones, ruinas, etc. Scarpa encuentra un edificio con restauraciones de dudoso interés y reposición de elementos traídos de otros monumentos de la ciudad demolidos con anterioridad. En este estado, existe un punto de ruina parcial localizada en la unión de la edificación adosada al lienzo



Maqueta de trabajo del proyecto de Harmar.



Museo de Castelvecchio. Vista del patio.



Museo de Castelvecchio. Vista desde abajo de la rotula de unión entre las dos partes



Museo de Castelvecchio. Vista desde arriba de la escalera.

norroeste del castillo y la muralla original. Es en este espacio, donde Scarpa realiza un diseño de piezas de hormigón y acero de galerías, balcones y pedestal para la figura ecuestre de Cangrande della Scala, imagen icónica del Museo actual y uno de los fundadores del castillo en el siglo XIV. En este punto concreto sí existe similitudes entre Castelvecchio y Harmar, no solo en la utilización de materiales, sino en la intervención del espacio, colocando los nuevos elementos levitando en el espacio. En el resto de la intervención, el proyecto de Scarpa es muy respetuoso con lo preexistente, incluso con elementos que se tiene documentado su reubicación en el edificio a principios de siglo. Scarpa, con

la maestría habitual de todas sus obras, mediante un conocimiento profundo de los materiales, pone en valor el espacio existente gestos de diseño en las carpinterías, en los pavimentos, en la propia iluminación, etc.



Interior del Museo de Harmar.



Vista parcial del patio del museo de Harmar.



Detalles de acabado exterior del Museo.



El Arquitecto habitan el espacio. Sverre Fehn.



Museografía de Sverre Fehn.



Detalles de acabado exterior del Museo.

4 La pinacoteca de Sau Paulo de Mendes da Rocha, Ricoy y Colonelli



Vista aérea. Pinacoteca del Estado. Sau Paulo.



Puerta de acceso. Pinacoteca del Estado. Sau Paulo.



Fachada del edificio. Pinacoteca del Estado. Sau Paulo.

Estrategia proyectual parecida utiliza Paulo Mendes da Rocha (1928) en su Pinacoteca Estatal de São Paulo del año 1993. En este proyecto, Mendes da Rocha rehabilita el interior del edificio, recreándose en la estética casi de ruina romana de los patios, dejándolos desnudos de revestimiento, introduciendo nuevos elementos de galerías, ascensores, etc. en contraste con la propia materialidad de los paramentos. Espacios de una gran rotundidad que llegan a protagonizar el propio museo. La utilización de estos espacios para exposiciones como la de Olafur Eliasson⁴ (1967), “*Your body of work*”⁵ en el 2011, potencian aún más su singularidad.

De la pinacoteca de São Paulo, obra de los arquitectos Paulo Mendes da Rocha, Weliton Ricoy Torres y Eduardo Argenton Colonelli, y por el cual obtuvieron el premio Mies van der Rohe para América Latina, interesa su estudio, porque aunque nunca fue un edificio arruinado, nunca se llegó a terminar el proyecto original obra de los arquitectos Azevedo y Rossi de 1896. El edificio, en principio concebido

como escuela de Arte y posteriormente albergó la colección de arte. Se dejaron de construir partes importantes del proyecto, como la cúpula central y se dejaron prácticamente sin recubrimiento las fábricas de ladrillos en su cara exterior, tanto a los patios como a las calles y el jardín existente. Esto le confiere al edificio una imagen romántica de ruina casi romana, con unas fábricas de cerámica, en su momento importadas de Francia, de muy buena factura.

Los arquitectos autores de la restauración se encontraron con estos espacios desnudos, fundamentalmente patios y exteriores, en los que actuar y transformar el edificio en una pinacoteca de acuerdo con las exigencias modernas de control climático, accesibilidad, funcionalidad, etc. En ningún momento, los arquitectos se plantean la terminación del edificio, sino el potenciar la imagen existente de ruina o desnudez de los paramentos que, como Melnikov en el escrito conservado en su archivo personal, le suplica a la Arquitectura que “*se muestre como ella misma, desnuda como una diosa joven y grácil*”, estos espacios desnudos, que nos traen a la memoria

los espacios, ya citados en esta tesis, y utilizados en la exposición de Roma Interrotta, del Mercado de Trajano antes de su restauración y puesta en uso como museo. Paramentos desnudos que muestran su sinceridad constructiva, ladrillo vistos, mechinales para atado de andamios de madera, molduras de fábricas preparadas para revestir y transformar en un lenguajes neoclásico, arcos de descargas para apertura de huecos, etc.

Estos espacios no solo son magníficos para mostrar la colección de estatuas del museo, sino como lugar para muestras de artistas que necesitan una espacialidad especial que ayude al entendimiento de sus obras. En estos espacios se han realizados exposiciones e instalaciones de artistas como Olafur Eliasson (Dinamarca, 1967), Iole de Freitas (Brasil, 1945), Ron Mueck (Australia, 1958), etc. artistas todos que ocupan el espacio o bien lo manipulan.

Los arquitectos introducen escaleras, pasarelas, ascensores, etc. en estos espacio como unas piezas más del museo, descontextualizándolas y utilizando el espacio atravesándolo y haciéndolo vibrar.



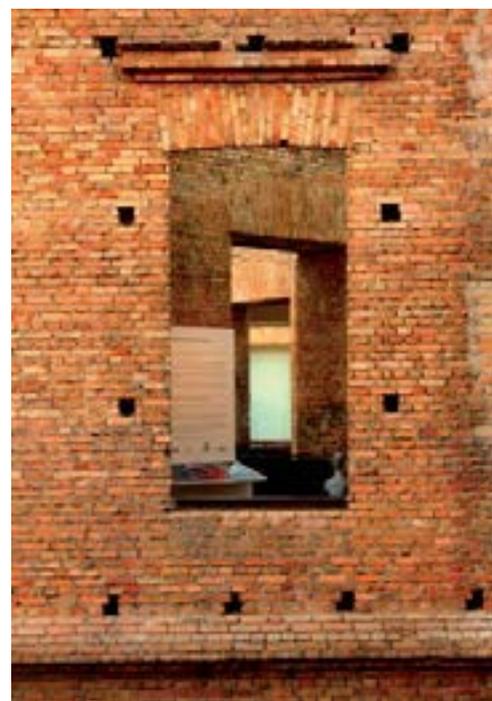
Vista del interior de la Pinacoteca del Estado. Sau Paulo.



Vista del interior de la Pinacoteca del Estado. Sau Paulo.



Vistas del interior de la Pinacoteca del Estado. Sau Paulo.



Vista del interior de la Pinacoteca del Estado. Sau Paulo.



Exposición de Olafur Eliasson. Pinacoteca de Sau Paulo. 2011-12.



Exposición de Olafur Eliasson. Pinacoteca de Sau Paulo. 2011-12.



Exposición de Ron Mueck. Pinacoteca de Sau Paulo. 2014-15.



Exposición de Iole de Freitas. Pinacoteca de Sau Paulo.



Detalle de las columnas antes de la intervención.

5 Casa del Gigante de Ronda. Málaga



Vistas de la Plaza del Gigante.



Vista del patio principal antes de la intervención.



Sala de entrada a la sala Norte.

La restauración de la casa del Gigante de Ronda fue una experiencia propia que por su complejidad espacial quiero analizar en profundidad pues es una casa árabe con fuertes intervenciones en distintos momentos.

Las primeras noticias históricas que se tienen de la denominada Casa del Gigante es su aparición en los libros de los repartimientos de Ronda, después de la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos, en la que aparece adjudicada a Ruy Gutiérrez de Escalante, corregidor de la ciudad. Esto nos indica la importancia de esta casa en esos momentos. La casa fue cambiando de propietarios llegando, a finales del siglo XIX y principios del XX, a convertirse en inclusiva. Comprada a principios de siglo por D. Rafael Gómez de las Cortinas, estudioso y coleccionista de antigüedades, la restaura en 1931 en un intento de recuperar parte de su esplendor Nazarí. D. Leopoldo Torres Balbás la visita en los años previos a su restauración, en compañía de D. Juan Temboury, volviendo este último a visitarla con posterioridad, por lo que en el artículo de Torres Balbás “*La*

acrópolis musulmana de Ronda” contiene planimetría anterior a la restauración y fotografías de ambos momentos.

La actual Casa del Gigante es el fruto de intervenciones que a lo largo de los siglos transformaron una casa principal de la Arunda Musulmana, tanto en su distribución interior como en su relación con el trazado urbano de la ciudad. Su situación original de centralidad en el casco urbano de la Ronda del momento, ciudad delimitada por una orografía abrupta, fundamentalmente hacia el oeste, con un cortado natural conocido como el “Tajo de Ronda” y amurallada en su totalidad.

Las primeras transformaciones fueron urbanas. En un casco de origen ibérico y trazado árabe, los cristianos realizan, a lo largo del siglo XVI y XVII, reformas en su trazado urbano para configurar pequeñas plazas o ensanchamientos en los cruces para abrir a ellos las casa ennoblecidas por la construcción de portadas con blasones nobiliarios más de acuerdo con el urbanismo cristiano y el gusto del

momento. Fruto de estas reformas es la plaza del Gigante, que recibe el nombre de la casa objeto de este estudio y de la figura ibérica existente en la esquina de la plaza con la calle José María Holgado. A ella se abren, inmediatamente las portadas de tres casas principales, la Casa-Palacio de Moctezuma, actual Museo Peinado, y residencia en Ronda de los descendientes de Emperador Azteca; la casa de los Rivera y Lobato, y la portada de la Casa de los Gutierrez de Escalante, con el tiempo denominado Casa de los Gigantes. En un primer momento se llamó así, por la existencia de dos figuras que representaban sendos guerreros, y por último Casa del Gigante, al perder una de ellas. La apertura de esta plaza y la construcción del nuevo acceso a la casa fue una transformación fundamental como expondremos más adelante y que quedó demostrado con las investigaciones arqueológicas realizadas en la casa.

La primera toma de contacto profesional que tuve con la Casa del Gigante fue 1991 por una actuación de emergencia, ya que mientras estábamos restaurando las fachadas del Palacio de Moctezuma para los eventos de 1992, la fachada interior sur del patio de la casa se colapsó por la fractura de la viga de madera que lo sujetaba. En esos



Plano de situación sobre dibujo con datos de 1895.



Vista del patio de acceso desde la plaza del Gigante.



Vista del patio principal hacia el norte.



Vista del patio principal. Volumen ampliación del S. XIX.



Vista del patio principal tras la restauración del año 1931.



Vista del paramento Oeste del patio principal tras la restauración del año 1931.

momentos encontramos una casa llena de maleza y umbría que no ocultaba una gran belleza, aun en su deteriorado estado.

El estado original en que estaba tras años de abandono era muy confuso. El acceso se producía por un jardín-patio a través de una puerta de carruaje al que en los primeros años del siglo XX se había construido una ampliación extraña de estética neoárabe falta de toda proporción. Por un pequeño arco que daba a un pasillo en recodo se accedía al patio principal de la casa, por su esquina noreste. Dos de sus laterales tenían porticado con columnas de diversos estilos reaprovechadas de otras edificaciones. En la esquina opuesta al acceso existía un volumen sobre una columna con patas de león que contenía una ampliación de las salas de la planta superior. En la crujía este del patio se había construido una escalera, posiblemente en el siglo XVIII, que hacía de escalera principal de la casa transformada en esa época. Esta escalera daba acceso a la planta alta, donde se situaba las salas principales de la casa cristiana. Con la reforma del año 1931 había desaparecido la galería del lateral norte, así como el forjado que dividía horizontalmente esta sala por lo que el entendimiento de esta galería era

muy confuso. El resto de los espacios existentes eran de una funcionalidad extraña, en parte debido a que la casa, tras la reforma del año 1931 nunca fue habitada como tal, con multitud de niveles para adaptarse a zonas que en origen no estaban conectadas directamente o sencillamente no existían. En la parte de atrás, zona sur de la parcela, existía un patio de servicio al que daba la cocina y los baños de la casa cristiana.

Con este primer encargo de las obras de emergencia, se hizo una primera planimetría para documentar las actuaciones realizadas que se limitaron a demoler las zonas en peligro de caída inminente y reponer la fachada con fábricas provisionales. También se pudo desmontar las cubiertas de tejas árabes, apilándolas en el patio de acceso y sustituir algunos de los pares de madera en mal estado cubriendo de nuevo la casa con planchas de fibrocemento provisional en espera de una actuación de mayor alcance.

A principios de siglo XXI se firma un convenio entre los herederos de D. Rafael Gómez de las Cortinas y el Ayuntamiento de Ronda por el que la familia cede al Ayuntamiento la parte con interés histórico-artístico, con una

división en dos de la casa, sin tener en cuenta su estructura original ni su unidad histórica. Por convenio entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento, la Consejería se encarga de la rehabilitación del edificio y de los correspondientes proyectos.

El encargo se desarrolló en tres fases. En una primera, se encargaron los estudios previos del edificio, consistentes fundamentalmente en un estudio patológico que contó con la colaboración de la consultora Enypsa, bajo la dirección del profesor Jesús Barrios de la Universidad de Sevilla, especialista en estudios de edificios históricos, un levantamiento planimétrico más exhaustivo del existente hasta el momento y un estudio arqueológico, dirigido por el arqueólogo José Manuel Castaño, arqueólogo del Ayuntamiento de Ronda y especialista en la ciudad.

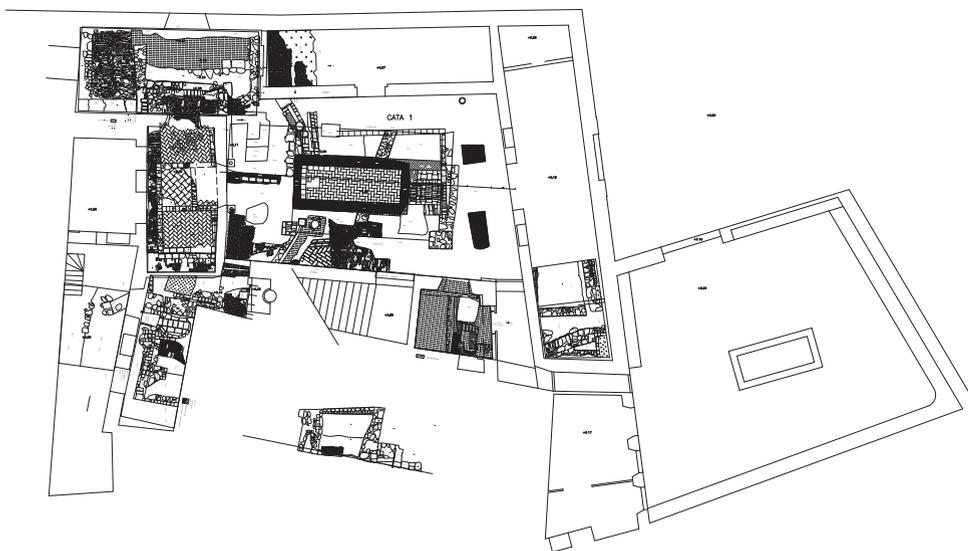
La transformación urbana, y el cambio en la forma de vida de los inquilinos implican transformaciones muy importantes en el edificio, tanto desde el punto de vista funcional como estructural. En primer lugar el acceso se produce por lo que en origen fue el corazón de la vivienda, la sala



Vista de la Sala Norte durante el desmontaje del forjado existente hasta 1931 que dividía el espacio en dos plantas.



Descubrimiento de nuevas yeserías durante la obra de 1931.



Planta de las excavaciones arqueológicas realizadas de apoyo a la intervención. 2000.



Dibujos de campo de arqueología . 2000.



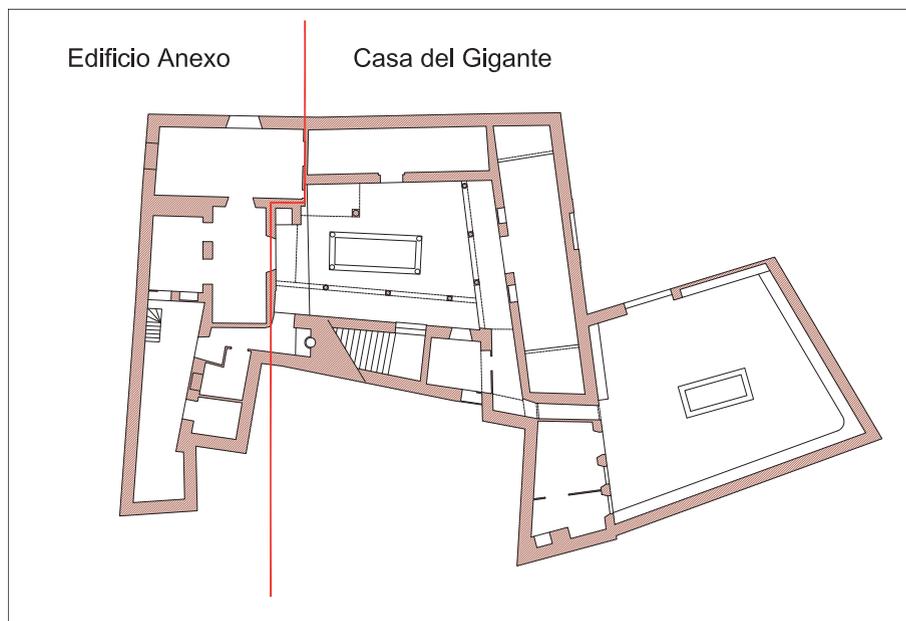
Hallazgo del pavimento del adarve o azucaque con el primitivo acceso.

Norte, transformándola en zaguán de la vivienda cristiana, salas que en una vivienda nazarí eran las de máxima intimidad, pasando el acceso original a ser el final de la vivienda.

Para el estudio arqueológico se planteó la excavación del 100% de la superficie interior de la vivienda. En estas excavaciones, se pudo constatar la existencia de un adarve en la zona que separa esta casa de la colindante por el sur, Casa de los Duques de Ahumada. Este adarve permitía el acceso no solamente a esta casa, sino a otras existentes en el interior de la manzana. Las proporciones alargadas y excesivamente estrechas de todas las salas, llevan a sus propietarios a la creación de salas de mayores dimensiones en la planta primera, que pasa a ser la planta principal de la casa, a diferencia de la cultura musulmana, en la que la planta principal era la planta baja. Esta utilización de la planta primera como planta principal llevan a los inquilinos a la creación de la escalera principal más acorde con la nueva condición de la vivienda ocupando para ello una de las salas laterales, el lateral Este del patio. La zona sur de la casa queda totalmente transformada, tanto en planta baja como primera, con la colocación de cocina, baño, comedor y salones en

planta primera, mientras que a través de una galería adosada a las fachadas Este y Norte del patio, transformaron todas las crujías en dormitorios. Hay que tener en cuenta que el edificio pierde su condición de casa familiar a mediados del Siglo XIX, por lo que nos llega es el edificio después de su uso como inclusa y su restauración el 1931 por parte de D. Rafael Gómez de las Cortinas. En esta obra se demuele parte de la galería de acceso a los dormitorios y se elimina el forjado que divide la sala norte en dos alturas, recuperando la unidad espacial de la sala. Tras la muerte de D. Rafael Gómez de las Cortinas en la Guerra Civil y tras un periodo prolongado de abandono, en los años sesenta se abre como “Club-Boite” muy al estilo de esos años, con iluminación escasa de luces de colores, dejando por el edificio restos de estética extraña para su decoración, siendo su vida como tal sala de fiesta, efímera.

Tras los estudios previos, la administración realizó dos encargos. Por un lado lo que se denominó “PROYECTO DEL EDIFICIO ANEXO A LA CASA DEL GIGANTE DE RONDA” y que hacía referencia a la parte de la casa que se quedaba en manos de los actuales propietarios, que se rehabilitaba como vivienda y que



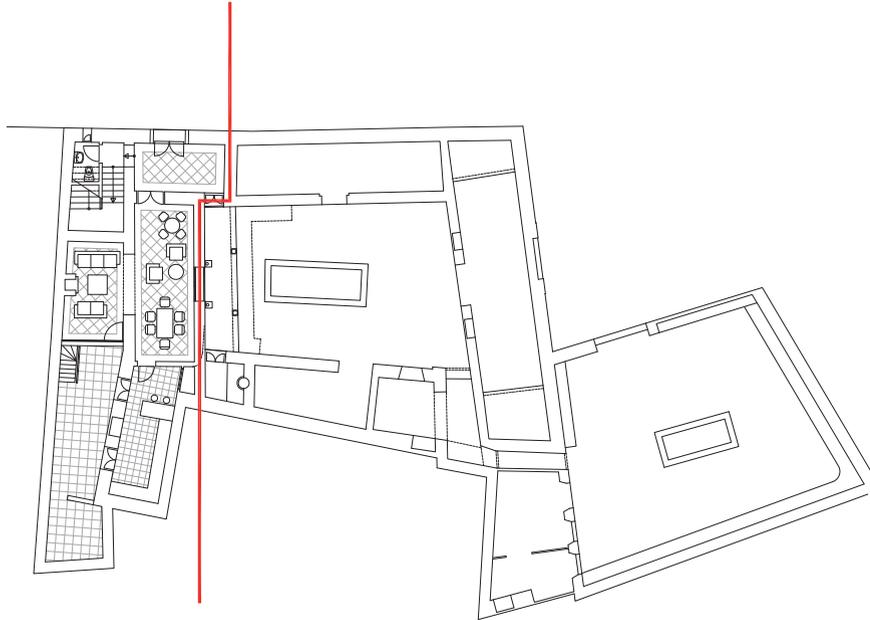
Dimisión de la Casa en dos propiedades y en dos proyectos.



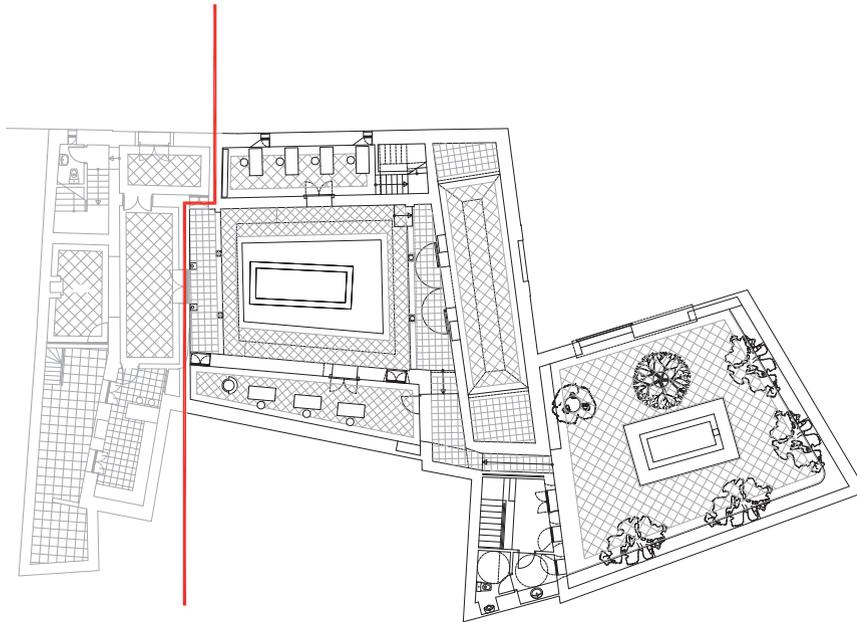
Capitel árabe original de la Casa.



Yeserías de los huecos sobre la puerta de la Sala Norte.



Planta baja del proyecto del denominado Edificio Anexo a la Casa del Gigante.



Planta baja del proyecto de la denominada Casa del Gigante.

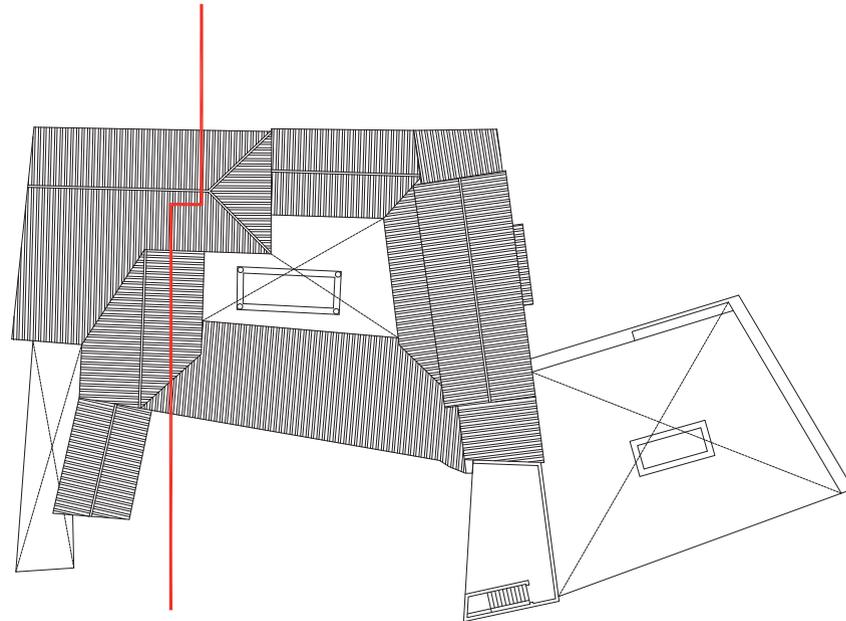
en palabras del propio convenio NO tenía valor histórico-artístico; error de concepto del propio convenio, ya que, aunque era cierto que esta zona de la casa, como consecuencia de las propias transformaciones a lo largo de su vida, mantenía en menor grado su estructura original, es inconcebible la división de un edificio de este valor en dos partes claramente diferenciadas. La propia ley de Patrimonio, tanto la andaluza como la nacional prohíbe la división o segregación de un bien declarado Bien de Interés Cultural; hay que tener en cuenta que la casa del Gigante se declaró Monumento Nacional en la famosa declaración republicana de monumentos del año 1931.

Seguido del primer encargo se redactó el proyecto denominado “EDIFICIO PRINCIPAL DE LA CASA DEL GIGANTE DE RONDA” que hacía referencia a la parte de la casa que según el convenio firmado, seguía teniendo valor histórico-artístico.

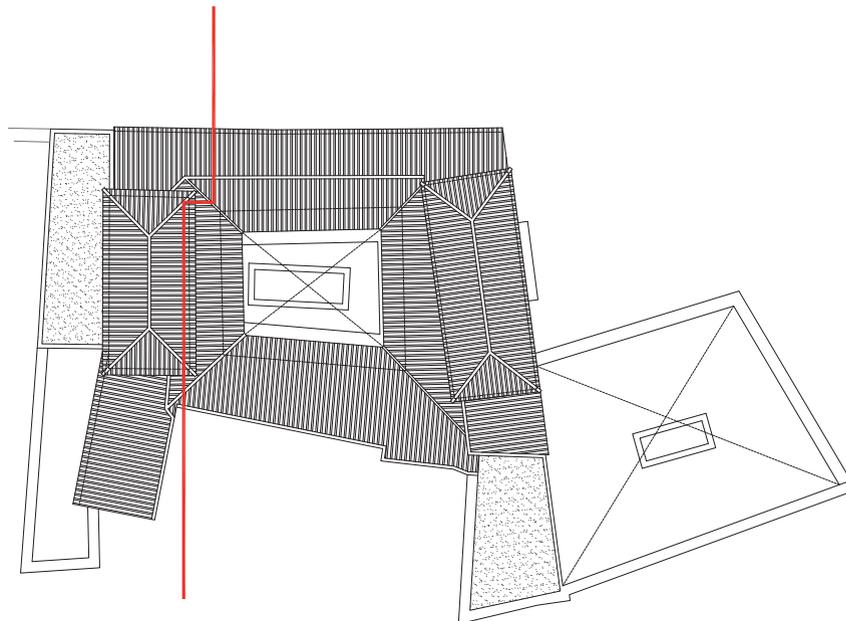
La separación del edificio en dos partes, además de un error desde el punto de vista patrimonial, complejiza la actuación, ya que en la primera parte debía rehabilitar la zona del edificio existente para un uso de vivienda familiar pero cuidando de no impedir la posible

compra por parte de la administración para la recuperación y reunificación de la totalidad de la Casa. Dadas las angostas dimensiones de las salas originales de origen musulmán, con el proyecto se realizó un juego de unión y desunión de espacios que permitieran el uso actual de vivienda y la recuperación en su día, de los espacios originales. El acceso a la nueva vivienda se planteó por el zaguán original de la vivienda árabe, situando en lo que fue el adarve de acceso, tanto la circulación vertical, escalera, como el salón principal de la casa abierto mediante cristalera de lado a lado, al patio de servicio, parte de ese adarve. Esta interpretación del adarve se llevó hasta la cubierta, cambiándola de tejado a cubierta plana en esta zona para que desde el aire se pudiera interpretar como tal, el adarve.

Se demolieron algunos muros existentes que se habían construido sin respetar las trazas árabes originales, reconstruyéndolos en su situación original. La nueva puerta de acceso a la vivienda, de nueva creación, se conformó como una nueva portada, solicitando permiso a la cantera de Arroyo del Toro, piedra originalmente utilizada en las portadas de Ronda, para realizar una nueva portada, si bien sin elementos heráldicos ni decoración alguna, pero



Planta cubiertas. Estado actual de la totalidad de la casa.



Planta cubiertas. Estado modificado de la totalidad de la casa.



Apoyo original de las columnas



Capitel original.



Colocación de las piedras de la nueva portada.

si con un sistema tradicional de piezas bien dimensionadas que ennoblecieron esta nueva puerta.

El pavimento de la sala sur, que se encontró en muy mal estado bajo distintas capas de pavimento, se reprodujo con piezas de barro de nueva fabricación, respetando el diseño de la vivienda original, siendo el resto de los pavimentos de baldosad e barro de formatos comerciales.

Para el planteamiento general de los dos proyectos, tanto del denominado “Edificio Anexo” como del “Edificio Principal”, fue fundamental la excavación del patio principal de la casa. En él se localizaron los cuatros apoyos originales de las columnas, columnas que existían fuera de sus sitio original en los porticados del patio. Las cuatro columnas nazarís originales, eran prácticamente iguales, con ligeras diferencias, siendo iguales dos a dos, los que nos indica dos momentos cercanos en el tiempo pero distintos en la ejecución del patio. Torres Balbás, en su ya citado artículo de “La Acrópolis musulmana de Ronda” por su tipo de decoración, derivada del orden compuesto de la arquitectura clásica, las data como no posteriores a los últimos años del siglo XIII, considerando

que dichas columnas son reutilizadas de edificaciones anteriores. En las investigaciones arqueológicas realizadas durante mi intervención, en la que se ha podido constatar la existencia de andenes en el patio principal y jardín bajo en el centros, estructura muy distinta a la observada por Torres Balbás con alberca central y el descubrimiento en una puerta de acceso a la sala levante, junto a la sala sur de yeserías de trazado posiblemente mas del gusto califal, llevaría el datado de la casa a época muy anteriores a lo que normalmente se baraja para esta vivienda. Esta investigación específica está todavía por realizar y constatar.

Lo que sí es fácilmente constatable es que el patio, en planta, no es el rectángulo regular representado por el plano, que de forma apresurada, levantó Torres Balbás en su visita de 1931, sino que tiene una forma trapezoidal irregular, y que la situación original de las columnas y en las que se han recolocado estas tras la restauración, responden más a criterios espaciales y de percepción visual que a leyes geométricas ortodoxas. La recuperación del espacio original del patio supuso la clarificación del edificio y su tipología, y la eliminación de intervenciones, algunas de ellas consideradas históricas,

ya que fueron intervenciones con más de doscientos años de antigüedad, pero que en nada contribuían a su entendimiento ni a su belleza. Las intervenciones realizadas desde la ocupación de Ronda por los cristianos tras la dominación musulmana, en general carecían de interés espacial, arquitectónico o artístico, siendo la escalera realizada en el siglo XVIII en la sala Este, el único elemento que podía ofrecer alguna duda de su conservación, pero su mantenimiento, desde el punto de vista funcional, introducía una gran distorsión en toda la Casa.

La recuperación de los laterales Norte, Este y Oeste del patio principal era clave para el edificio y su entendimiento. La sala Norte, elemento mejor conservado de la Casa original, fue recuperada por Gómez de las Cortinas en 1931. En esta intervención, se eliminó el alfarje construido en época cristiana para dividir en dos el espacio, destinando la planta superior a espacios dormitorios y la planta baja de zaguán de la Casa. Para el uso como dormitorios de la zona superior, se había abierto un hueco en el paramento al patio para acceder desde la galería a los dormitorios, para ello se había eliminado parte de las yeserías de los paramentos. El techo actual de la sala,

tras la demolición del alfarje, los forma un artesonado, de carácter ornamental, de par y nudillo apeinado, apoyado sobre un durmiente de madera cubierto al interior con un alicer o friso de madera. Para su restauración se limpió todo el trasdós y se sustituyeron gran parte de sus clavos por espigas de madera que le dieran mayor flexibilidad. Como dato curioso se encontraron piezas originales del artesonado con inscripciones en la medra, en su lado oculto con oraciones de los carpinteros ejecutores de la obra. Como cubierta, en la obra del 31 se había sustituido la estructura original por pequeñas cerchas de hormigón prefabricado que encontramos en mal estado, fundamentalmente en su tablero. En la obra se sustituyó la cubierta recuperando el acceso al espacio entreel artesonado decorativo y la propia cubierta para la visita de los expertos y el mantenimiento.

En la obra de 1931, se cerraron la puerta principal de la Casa de época cristiana abierta a la plaza del Gigante, así como el pequeño balcón existente sobre esta y que permitía la ventilación de los dormitorios existentes en planta alta. Es interesante la desproporción de este balcón, que siendo el balcón de una casa principal sobre su portada blasonada con el escudo familiar, una persona de



Sala Norte. Artesonado restaurado.



Sala Norte tras la restauración.



Columnas del patio. Lateral norte. Sistema antisismo.



Columnas del patio. Lateral norte. Sistema antisismo.



Restauración de las yeserías de la sala Norte.



Restauración de las yeserías de la sala Norte.



Restauración de las yeserías del patio.



Restauración del artesonado de la sala Norte.



Restauración del artesonado de la sala Norte.

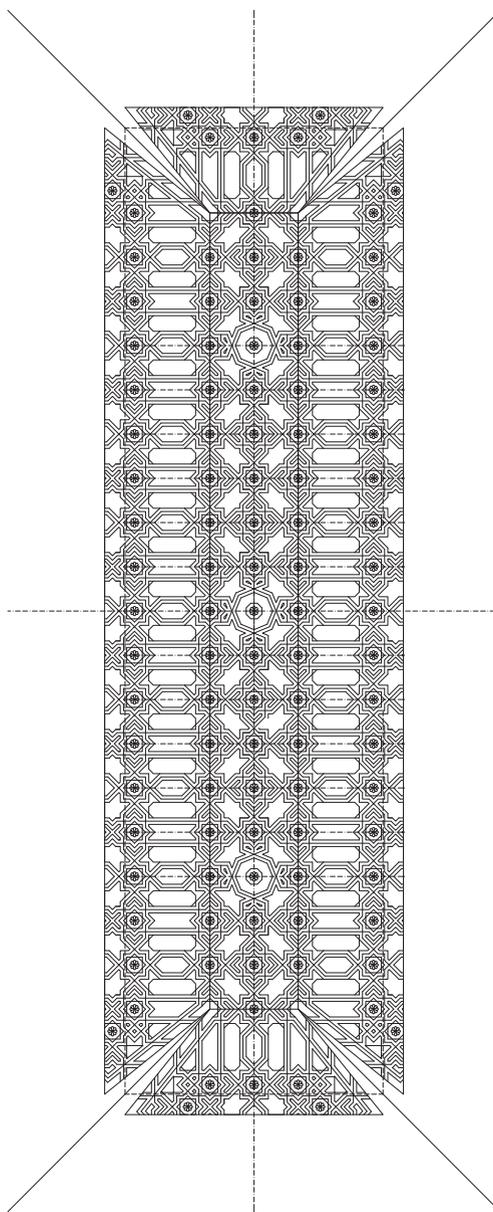


Restauración del artesonado de la sala Norte. "Trasdós".

altura normal no puede salir a este sin tener que agacharse. La ejecución de este hueco, con esta desproporción, nos da el grado de respeto que con la decoración árabe original de la casa, tuvieron los primeros moradores cristianos, ya que como he indicado en el párrafo anterior, hubiese sido muy fácil la eliminación del artesanado original, dado su carácter meramente decorativo, para conseguir espacios de las dimensiones habituales de la época y darle a este balcón la altura que correspondería a una casa principal. El cegado de este hueco y su balcón quedó perfectamente datado al aparecer en el trasdós de la carpintería la firma y la fecha del operario que realizó la obra.

Las yeserías de la sala norte las documenté y levanté planos constatando la existencia de policromías de color rojo en las zonas más protegidas. Les di continuidad compositiva mediante el marcado de sus líneas generales en las zonas donde habían desaparecido.

Las salas laterales del patio, Este y Oeste, se encontraban en peor estado. En el paramento que cerraba la sala Oeste al patio, se encontraban yesería muestra de lo que fue la decoración original. También existía un pequeño hueco situado originalmente a ras del suelo de la sala de la planta superior,



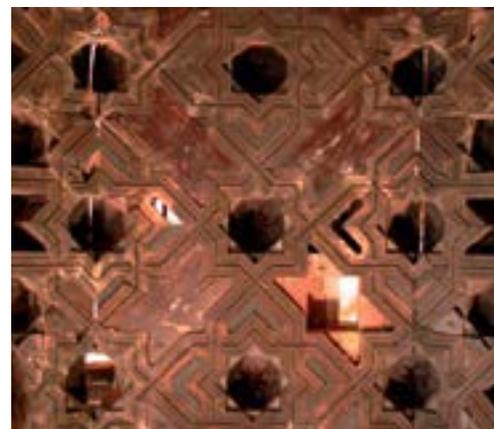
Levantamiento del artesanado de la Sala Norte.



Yeserías de la Sala Norte restaurada.



Yeserías de la Sala Norte restaurada.



Detalle del artesanado de la Sala Norte.



Aljibe bajo la sala Sur de la Casa.



“Grafiti” cristiano para bendición de las aguas.



Adarve tras las demoliciones.



Pavimento original de la sala sur.



Pavimento original del adarve.

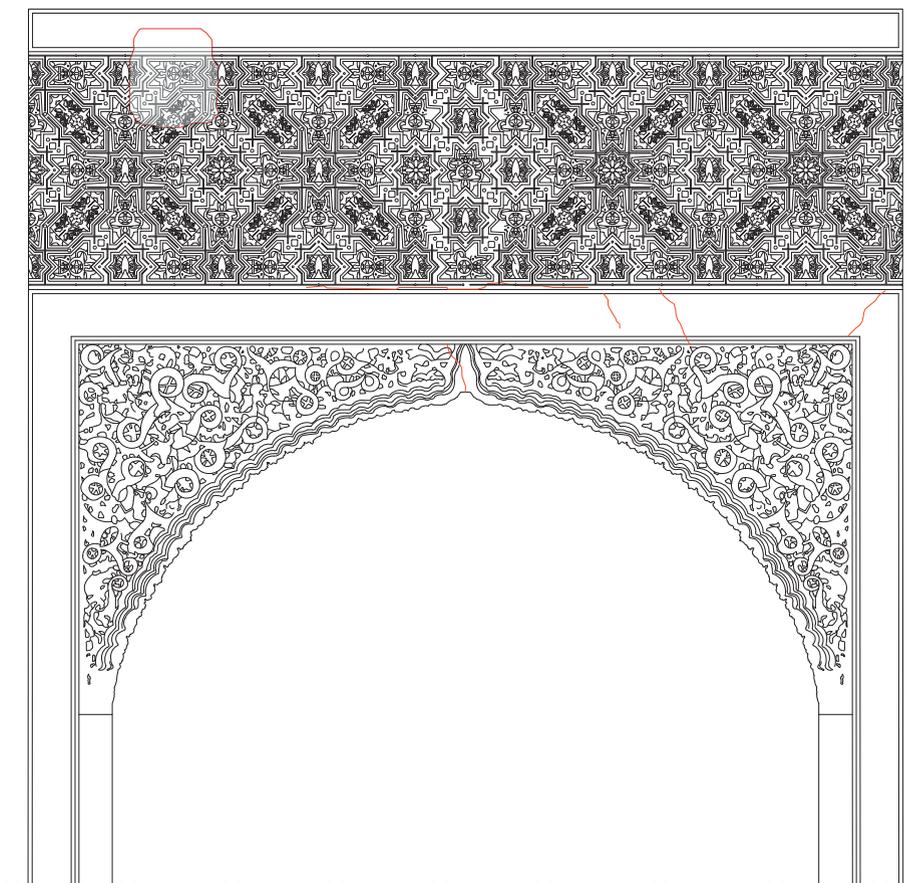
con los que me indicó la altura a la que estaba esta sala. En un esquema original de una casa árabe de esta tipología, en dichas salas se encontraban los dormitorios de las mujeres, cada una de las salas con escaleras de dimensiones pequeñas. No se pudo excavar el trasdós del cerramiento a la calle José María Holgado, por lo que no se documentó la originalidad de este cerramiento, sospechándose que no era el original, habiéndose reducido la dimensión de la sala en algún momento de su evolución. En esta sala se construyó un forjado para recuperar los dos niveles en su situación original y su cubierta.

En la sala Este, la más transformada de la casa, se demolió la escalera del siglo XVIII y se recuperó el espacio continuo de ella. Lo mismo que en la sala anterior, se cree, por parte de los especialistas que esta no tiene la dimensión original por reformas posteriores. Una grata sorpresa constituyó el achique del aljibe subterráneo de la casa que entrando por un brocal existente en la sala, se desarrollaba bajo la sala sur con generosas dimensiones. Este aljibe, original de la casa, con bóveda de medio cañón, era el gran depósito de la casa que acumulaba el agua lluvia de las cubiertas y el patio para el consumo de

la casa. Hay que tener en cuenta que en Ronda, dada su situación topográfica y las características del terreno, roca, es imposible tener pozos para el abastecimiento de agua.

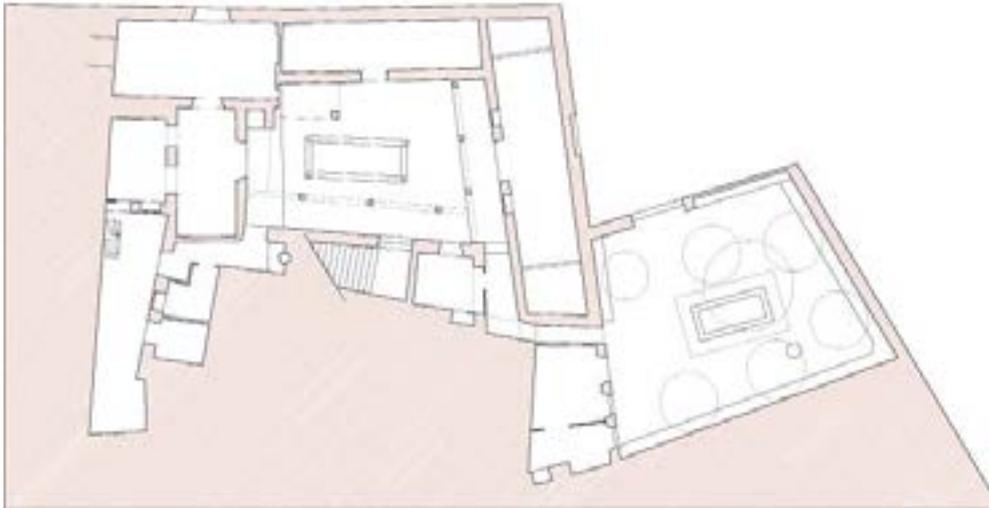
El patio-jardín situado al norte de la parcela y por donde se accede desde las reformas del siglo XX con un acceso angosto en recodo, se pavimentó para ser usado en las visitas al edificio, así mismo se reparó el edificio existente en él y que posiblemente se construyó en las obras realizadas por Gómez de las Cortinas en los años treinta. Este edificio de estética dudosa, con ventanas y puertas con arcos de medio punto, se utilizó para albergar la nueva escalera que diera acceso a la sala Este del patio principal, dada las angostas medidas de la sala. Se intentó descontextualizar esta edificación, no solo con su cubierta plana, sino con un revestimiento de sus paramentos verticales al patio, con un chapado de piedra, de color similar al utilizado habitualmente en las fachadas de Ronda pero con formatos que no llevaran a engaño dado el formato de las piezas.

El Gigante que dio origen al nombre de la Casa, mencionado en todos los escritos que hacen referencia a ella como bajo relieve, era una estatua de

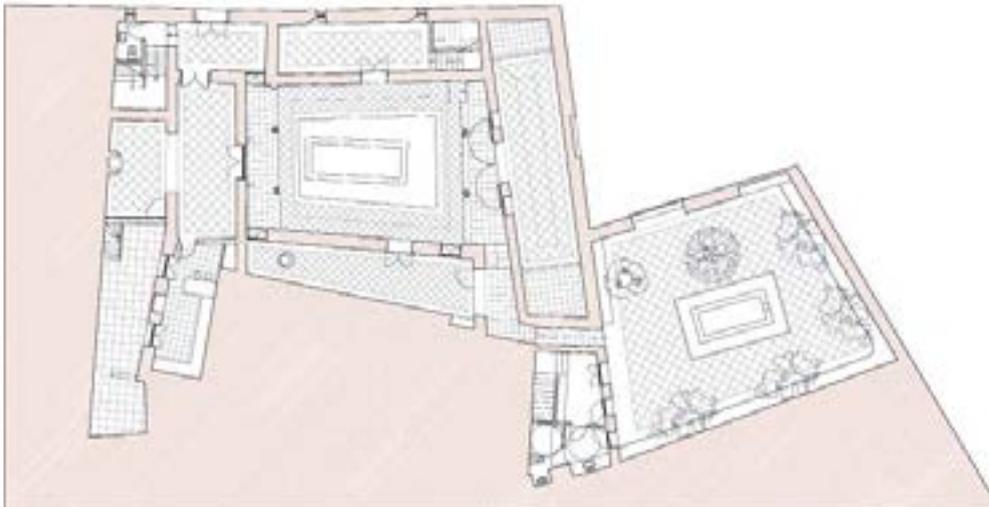


Levantamiengo planimétrico de las yeserías del lateral de la Sala Norte.

bulto redondo, posiblemente de origen ibérico, que representa lo que parece ser un guerrero, le faltan los parte de los brazos y las piernas. Esto se comprobó al demoler un trozo de muro de la tapia. El lado conocido dada su situación en el muro, se encontraba en muy mal estado, estando mucho mejor la parte hasta ahora empotrada en el muro. Se decidió dejar el muro a una altura que permitiera dejar una copia de la escultura vista, pasando el original al museo.



Planta baja. Estado actual. 2000.



Planta baja. Estado modificada. 2000.



Solución anti-sismo en el patio de los Leones. Granada.



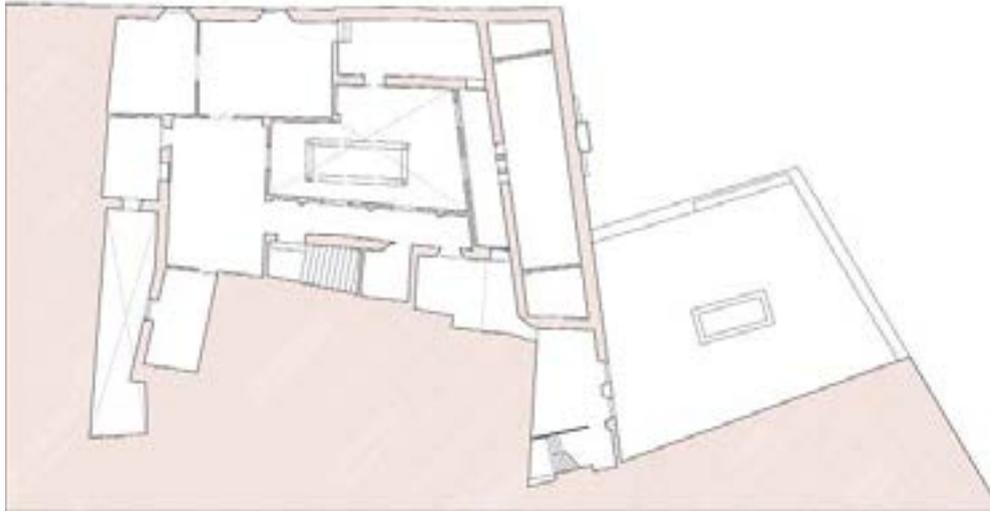
Detalle de la solución anti-sismo en las columnas del patio de la casa del Gigante. Ronda.



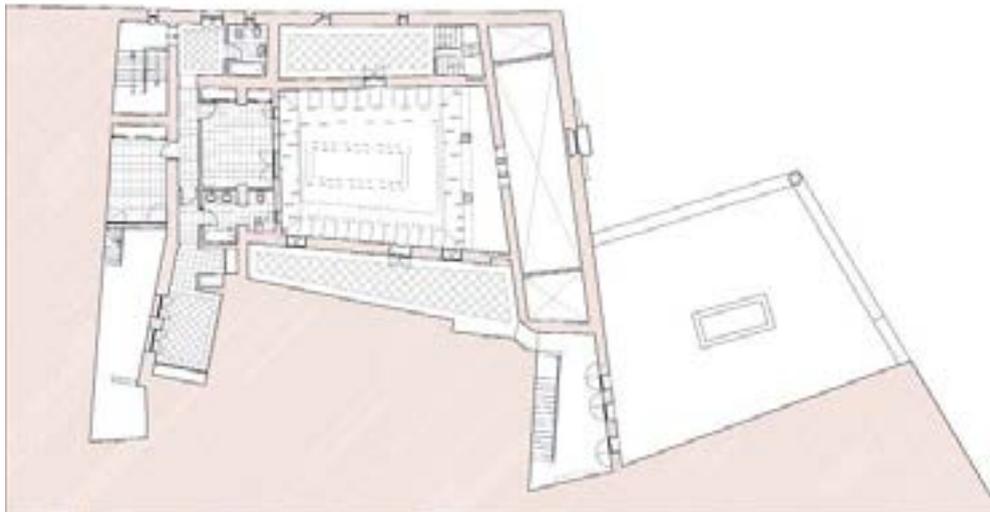
Detalle de la Sala Este. Exposición.



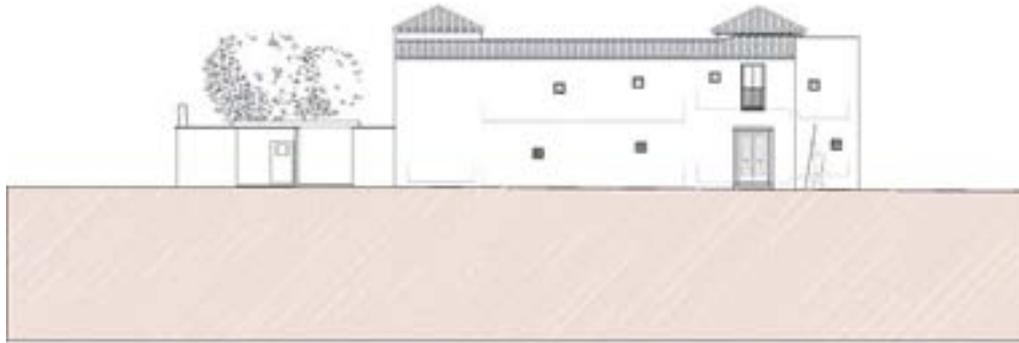
Detalle del exterior de la Sala Oeste.



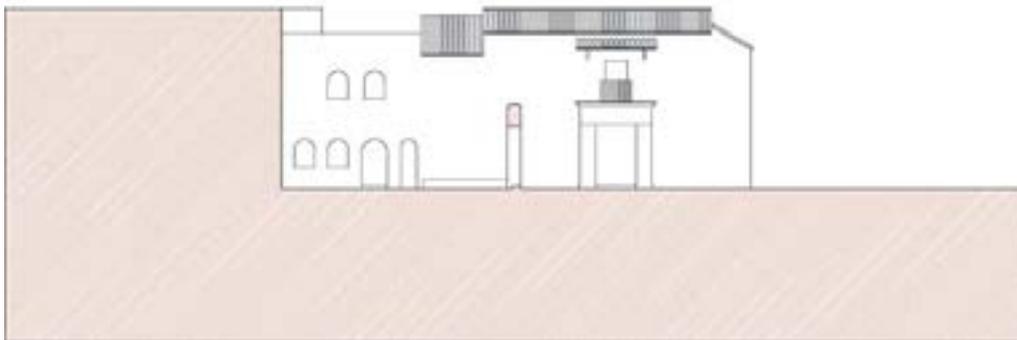
Planta alta. Estado actual. 2000.



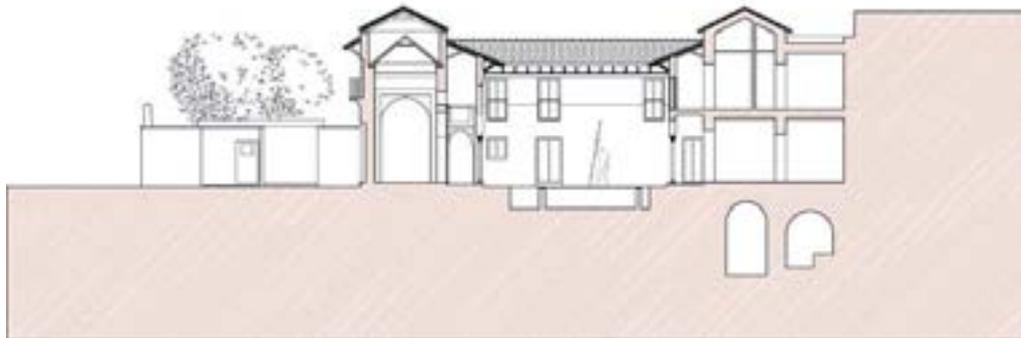
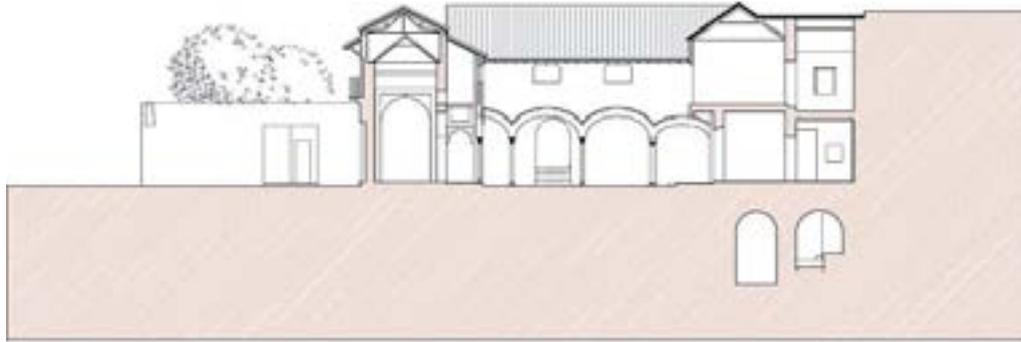
Planta alta. Estado modificada. 2000.



Alzados modificado y actual al callejón del Gigante. 2000.



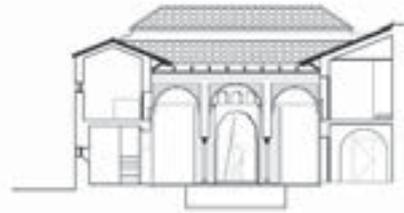
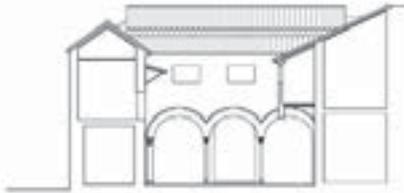
Alzados-Secciones modificado y actual a la Plaza del Gigante. 2000.



Sección longitudinal Norte-Sur. Actual y modificado.



Sección longitudinal Sur-Norte. Actual y modificado.



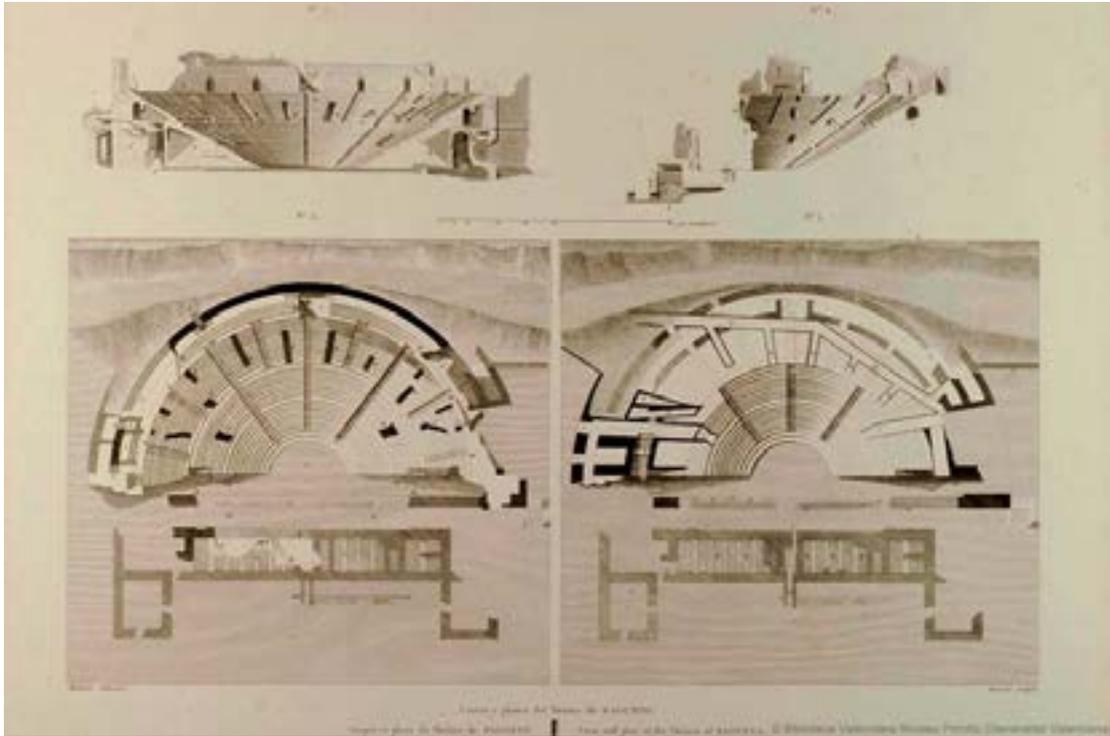
Sección Transversal. Oeste-Este. Actual y modificado.



Sección Transversal. Este-Oeste. Actual y modificado.

Notas

- 1 2004-2008. MUSEO MORITZBURG: CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN. AV Monografías, 146, 2010, pp.68-77.
- 2 *CASA EN BREJOS DE AZEITAO. SETUBAL, PORTUGAL, 2000-2003*. El Croquis, 154, 2011, pp. 66-77.
- 3 Christian Norberg-Schulz et al., *SVERRE FEHN, OPERA COMPLETA*, Milán, Mondadori Electa, 2007.
- 4 <http://www.olafureliasson.net/>
- 5 <http://www.designboom.com/art/olafur-eliasson-your-body-of-work/>
- 6 Leopoldo Torres Balbás, *Obra dispersa I. Al-Andalus*, Tomo X, Madrid, Instituto de España, 1981.
- 7 Leopoldo Torres Balbás, op. cit., p. 388 y 395.



Plantas y secciones del Teatro Romano de Sagunto. M.A. Benoist, J. Moulinier y P. Didot. 1806-20. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Valencia.

V.- EL ESPACIO DE LOS RESTOS ARQUITECTÓNICOS

V EL ESPACIO DE LOS RESTOS ARQUITECTÓNICOS EMERGENTES.



“... ”

*Las construcciones casi en ruinas
parecen todavía proyectos sin acabar,
grandiosos; sus bellas medidas
pueden ya imaginarse, pero aún necesitan
de nuestra comprensión. Y, además,
ya sirvieron, ya fueron superadas incluso. Todas estas cosas
me hacen muy feliz.”*

“De todos los objetos”. Bertolt Brecht. 1932

1 Introducción



Konstantin Melnikov en su casa de Moscú.

Cuando vemos los restos de arquitectura emergentes, aquellos que aún sin uso y conservados parcialmente, conservan latente su espacialidad aunque no su funcionalidad, me viene a la memoria el texto de Konstantin Melnikov (1890-1974) conservado en su archivo personal de Moscú y que expresaba de esta manera su admiración a la belleza arquitectónica: *“Habiéndome convertido en mi propio jefe, le supliqué (a la*

Arquitectura) que se quitara de una vez su vestido de mármol, que se lavara el maquillaje de su cara, y que se mostrara como ella misma, desnuda como una diosa joven y grácil. Y como corresponde a una verdadera belleza, renunciara a ser agradable y complaciente”. Algunas ruinas son Arquitectura que el tiempo las ha despojado de ropajes y funcionalidad y nos la muestra tal y como bellamente lo expresa Melnikov.

Se podría decir, según Alberto Ustarroz, que la ruina nos permite tocar la Arquitectura, lo que nos permite hacer Arquitectura desde las Ruinas, extrayendo sus leyes. Las ruinas para el Arquitecto son Síntesis, Evocación, Origen y Materialidad y nos muestra el entrecruzamiento entre “un mundo formal y un mundo material”.

La cultura clásica, origen de todas nuestras Arquitecturas, nos ha dado magníficos ejemplos de Edificios, pero casi mejores Ruinas Arquitectónicas. Según Albert Speer (1905-1981), aspiraba a una Arquitectura capaz de, en “*su arruinamiento, transmitir el espíritu heroico del tercer Reich, igual que las ruinas romanas en la actualidad nos transmite el espíritu de su cultura*”. Grandes ejemplos de la espectacularidad de las ruinas, engrandecidas por su representación, los tenemos en los dibujos de Piranesi (1720-1778) sobre muchas de las ruinas del mundo romano o las recreaciones de Joseph M. Gandy (1771-1843) sobre las obras construidas por John Soane (1753-1837), recreando muchas veces los espacios construido en la realidad para luego mostrar su hipotético arruinamiento al estilo piranesiano.

La ruina de un buen edificio de la antigüedad, de una Arquitectura



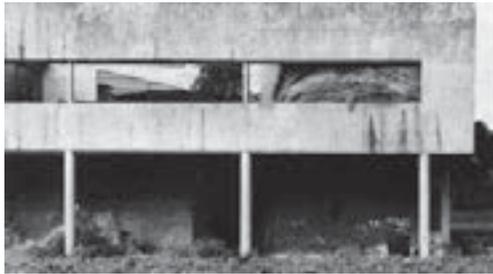
G.B. Piranesi. Ruina en la Villa Adriana. Sala dei Filosofi. Tivoli.



Joseph Gandy. Imagined ruins of John Soane's Bank of England. 1830.



Le Corbusier. Villa Savoye en ruina



Le Corbusier. Villa Savoye usada como cuadra



Corrales y Molezún. Pabellón de Bruselas abandonado

Estereotómica, tiene algo que nos atrae, no así la de un Arquitectura más Tectónica. La Arquitectura contemporánea nos lega malas ruinas, ya lo decía Albert Speer, unos hierros retorcidos eran un mal recuerdo de todo un imperio, la ventaja es que la ruina de una arquitectura contemporánea es fácilmente reparable por medios no extraordinarios. Ejemplo claro es la Villa Savoye, tras pasar por el uso por el ejército alemán como puesto de guardia de entrada a la zona de París por el valle del Sena, es utilizada durante muchos años como cuadra de caballos. Su rampa, pensada para una “Promenade Architecturale”, es el elemento perfecto subir animales y heno a la planta primera libre de la humedad del suelo, pero mientras esa Arquitectura de calidad está en pie en ella, como se puede apreciar en las fotos de la época habita su espacio. Otro ejemplo, dentro de la Arquitectura española, es el Pabellón de Bruselas de 1958 de Corrales y Molezún, abandonado desde hace más de 40 años y en ruina inminente pero con un indudable atractivo.

En este capítulo nos ocuparemos de edificios que han perdido parcialmente su espacialidad. Restos de arquitectura en los entramos, en los que a pesar de no contar con

la mayor parte de su espacio original podemos estar dentro y fuera, Podemos observarlos desde fuera, muchas veces como un elemento escultórico o dentro como un espacio que nos acoge., unos restos que nos transmiten algo más que nostalgia, que nos transmiten vivencias arquitectónicas.

En este capítulo empezamos estudiando las Escuelas Pías de San Fernando de Madrid, restos impresionantes por su dimensión física. Hito en el barrio de Lavapiés y por el tiempo transcurrido desde la guerra civil, despojado de simbología política alguna.

A continuación se analizó el Teatro Romano de Sagunto, posiblemente el ejemplo más polémico a nivel nacional de restauración arquitectónica, polémico por su irreversibilidad. Un monumento espléndido transformado en nuevo Teatro de tipología romana, también espléndido pero que ha hecho desaparecer al primero.

Se estudia la intervención de Izaskun Chinchilla en el Castillo de Garcimuñoz, intervención respetuosa con la Ley por su reversibilidad, pero destructora del espacio interior del castillo, incompatible con ella. En el

lado opuesto el Monasterio de Sant Pere de Roda en Gerona, ruina venerable en la zona y los arquitectos lo rescatan para el uso y la visita de una forma magistral.

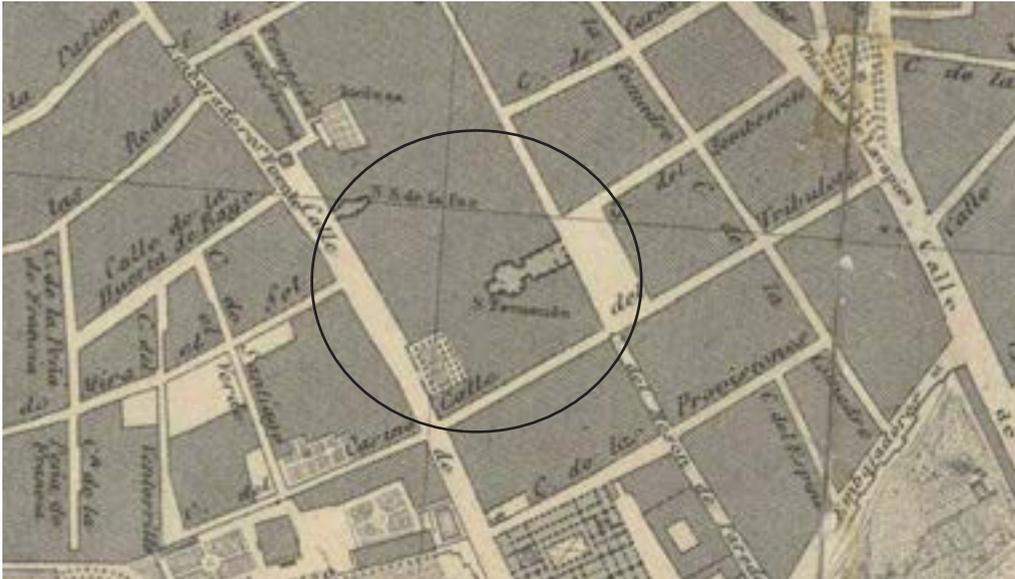
Y por último lo que denominamos la ruina per se. Ejemplos de ruinas que sin tener un valor especial desde el punto de vista patrimonial, los arquitectos la rescatan y consolidan por sus valores espaciales, por aquello que transmiten mas allá de los meros valores estéticos.

2 Escuelas Pías de Madrid

El estudio de las Antiguas Escuelas Pías de San Fernando de Madrid, como ejemplo en el que confluyen dos concursos de Arquitectura y múltiples propuestas a un problema de preexistencias de unas ruinas arquitectónicas, nos aporta una visión poliédrica con diversas posturas.

Los restos Arquitectónicos, que nunca Arqueológicos, fueron consecuencia de un asalto, por parte de los Cenetistas el 19 de julio de 1936, el día después de iniciarse la Guerra Civil Española. Como resultado del asalto, el edificio fue incendiado y sabotado, dejando en pie solamente parte de la nave de la iglesia y su fachada, demoliéndose el resto. En este asalto también fueron destruidos la antigua Inclusa y Colegio de N^a S^a de la Paz, situado en la misma manzana, al norte de las Escuelas.

Las Escuelas Pías de San Fernando, situadas en el barrio de Lavapiés de Madrid, entre las calles Mesón de Paredes, Embajadores y del Tribulete, se fundan en 1729 por el padre Juan García de la Concepción, capellán de la Ermita del Pilar situada en la calle Mesón de Paredes, en un solar junto a



Decarbie y Leclercq. Plano topográfico de Madrid. Fracción. 1848.



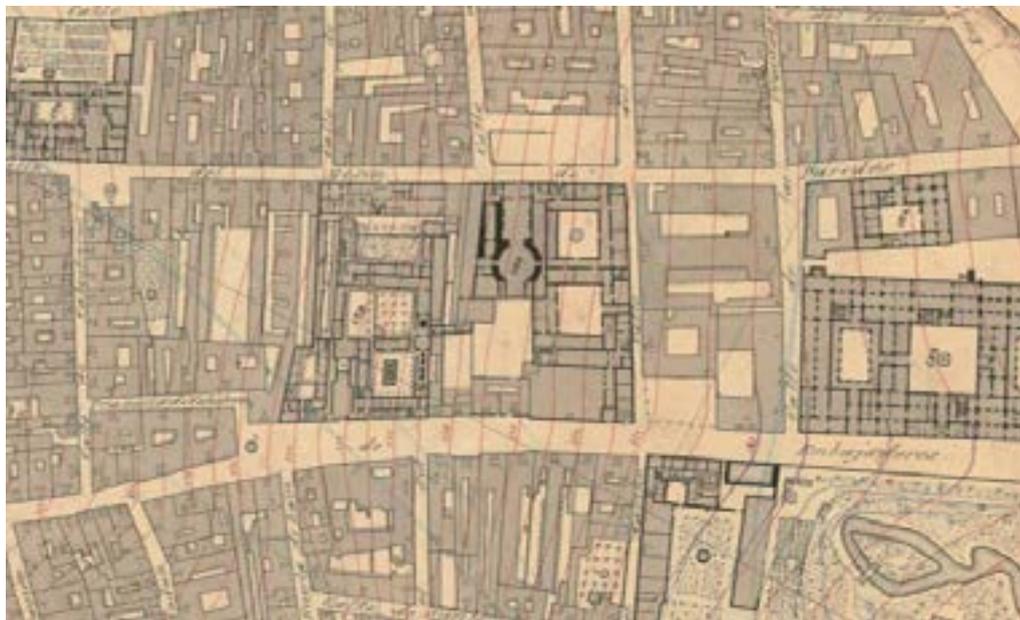
Carlos Ibañez é Ibañez de Ibero. Parcelario de Madrid. 1877. Fracción de la hoja n° 14.

esta. Se puede apreciar en el plano de Teixeira de Madrid de 1656 la situación previa a la fundación y en el Plano de Ibáñez Íbero la situación previa a la Guerra Civil. En este plano, la Inclusa y la Escuela forman una unidad, estando rotulado con los números 178 y 180 ambos complejos.

En 1735, el párroco de San Justo, responsable de la ermita, cede el colegio por la dimensión y el número de alumnos alcanzado, a la Orden de los Padres Escolapios, pasándose a denominar, a lo largo del siglo XVIII como Escuelas Pías de San Fernando.

Entre 1763 y 1791 se construye la Iglesia principal, diseño del hermano Gabriel Escribano. De planta rectangular de una sola nave adosada a una rotunda coronada con una cúpula.

El complejo escolar, fruto de múltiples ampliaciones y reformas, llegó a ser uno de los centros educativos más importantes de la ciudad, albergando a casi dos mil niños, siendo pionero en España en la educación de sordomudos. Se puede apreciar su complejidad y dimensión en la planta reproducida por Ibáñez Íbero en su plano de Madrid y en fotografías de la época.



Carlos Ibáñez é Ibáñez de Ibero. Parcelario de Madrid. 1877. Detalle (hoja nº 14).



Fotografía aérea de la zona de Embajadores. Anterior a Julio de 1936.



Mercado en la Plaza de la Corrala. Principios del siglo XX.



Casto Fernández Shaw. Mercado de San Fernando. 1943.

Otro uso importante de la zona, previo a la Guerra Civil y que tuvo continuidad en fechas posteriores, fue el de Mercado callejero en la plaza situada en la puerta principal del Colegio, en el cruce de las calles Mesón de Paredes y del Tribulete, y denominada en algunos planos como Plaza de los Corralones.

Tras los episodios de 1936, la manzana se demolió, quedando en pie solamente parte de los muros de la Iglesia principal dada su monumentalidad, y dos de los edificios de la manzana, ya en esos momentos en manos de particulares. Años más tarde, en 1943, el Ayuntamiento de Madrid, convoca un concurso de Arquitectura para la construcción de un Mercado Municipal, pasando a denominarlo como Mercado Municipal de Embajadores o de San Fernando, en recuerdo de las Escuelas preexistentes en la parcela. El concurso lo gana D. Casto Fernández Shaw (1895-1978), inaugurándose el edificio en 1944, edificio muy de la estética de estos primeros momentos de la posguerra española.

Las Escuelas Pías de San Fernando caen en el olvido, reconstruyéndose algunos de los templos de los alrededores, como el de la Iglesia parroquial de San Millán y San

Cayetano, también objeto de ataques Cenetistas en los primeros momentos de la Guerra Civil.

Se reparcela la manzana, creándose la Plaza existente en la actualidad en el lateral norte de la primitiva Iglesia de la Escuela, bautizándose más tarde con el nombre de Plaza de Agustín Lara. También se da continuidad a la calle del Sombrerete dejándole, a los restos de la Iglesia, una fachada en su lateral norte donde siempre fue medianera.

El recuerdo del Colegio, como tal, fue diluyéndose con los años, adquiriendo las ruinas un carácter de hito urbano y referente para la zona, ya dissociado del uso original. Había perdido gran parte de su presencia física en la zona como gran equipamiento y había adquirido la condición de elemento escultórico. La apertura de la nueva plaza (Plaza de Agustín Lara) le había dado, a pesar de haber perdido una parte significativa de su altura, una espacialidad nueva que le permitía presidir de alguna manera, el espacio de la plaza, emergiendo también desde la calle Embajadores tras el mercado de Lavapiés o de San Fernando. De los años entre el final de la guerra y estos años son las fotografías de Francesc



Francesc Catalá Roca. Fotografía. Archivo Catalá Roca. Colegio de Arquitectos de Cataluña. Años 50's.



Ruinas de las Escuelas Pías de san Fernando. 80's.



Ruinas de las Escuelas Pías de san Fernando. 80's.



Ruinas de las Escuelas Pías de san Fernando. 80's.



Ruinas de las Escuelas Pías de san Fernando. 80's.

Catalá Roca (1922-1998) de la nave de la iglesia ocupada por infraviviendas en la España deprimida de esos años.

Dado el carácter que adquieren las ruinas existentes, el Ayuntamiento, desde el Plan General de Ordenación Urbana plantea su uso como zona verde. Se realizaron obras para ajardinarlas y convertirlas en jardín recoleto y de carácter romántico, con la inclusión de fuentes y arbolado. Pero su situación marginal en el espacio público, hace de estos jardines el lugar perfecto para el consumo de drogas y la práctica del sexo furtivo. El espacio, muy rápidamente se convierte en un espacio marginal requiriendo del Ayuntamiento su limpieza y desinfección permanente, así como de un vallado que impidiera el acceso a ellas.

La situación en la se encontraba lleva a plantear por parte del Ayuntamiento y en colaboración con el Colegio Oficial de Arquitecto de Madrid, un concurso de carácter nacional y abierto a todos los Arquitectos Colegiados en España. El concurso se desarrolla a lo largo del último trimestre del año 1991, fallándose el 20 enero de 1992. El jurado estuvo formado por Alcalde de Madrid, Presidente del COAM y distintos cargos de ambas

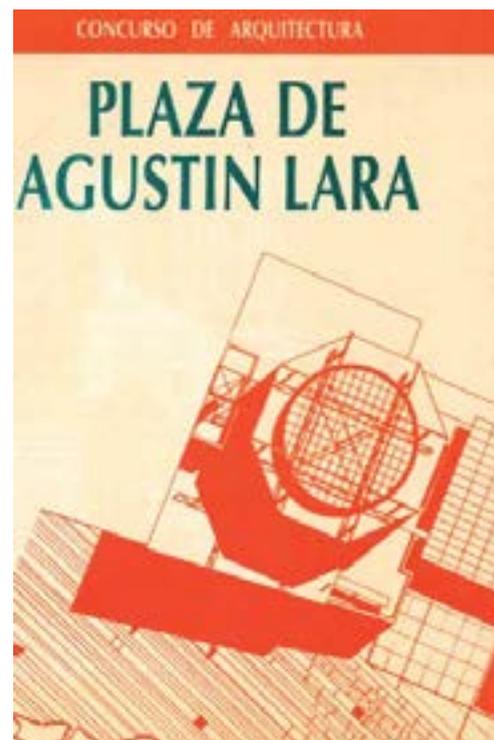
instituciones, habiendo elegido por parte de cada una de ellas a un Arquitecto de reconocido prestigio, así como otro por parte de los concursantes. Estos tres nombramientos recayeron en los Arquitectos Antonio Fernández Alba, Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo y Javier Carvajal Ferrer. El concurso fue anónimo con Lema, manteniendo el anonimato de los no premiados. Se otorgaron tres premios y dos menciones a los equipos dirigidos por los siguientes arquitectos: 1º premio, para el dirigido por Aitor Goitia Cruz; 2º premio, para el dirigido por María Antonia San Román Bachiller; 3º premio para el dirigido por Julio Cano Lasso; y dos menciones a los equipos dirigidos por Pablo Fernández Lorenzo y Alejandro Zaera Polo.

Lo primero a destacar de este concurso es su denominación: “CONCURSO DE ARQUITECTURA DE LAS OBRAS A REALIZAR EN LA PLAZA DE AGUSTÍN LARA Y SUS INMEDIACIONES”. Como podemos comprobar, el concurso se centra en la solución del espacio público denominado Plaza de Agustín Lara, quedando en un segundo plano lo que en el título denominan como “sus inmediaciones”. Ya, en las Bases publicadas⁴, en el apartado de

Introducción, figura como objetivo “la recuperación del Recinto Histórico de la Ciudad, en el sentido más amplio: social, cultural y arquitectónico”, por lo que se concluye que las obras en la plaza de Agustín Lara, espacio público creado tras la demolición de edificios singulares del barrio, fruto en parte del saqueo de la Guerra Civil, se considera como “recuperación” del recinto Histórico.

Más adelante, en el apartado del Objeto de la intervención, especifica que las propuestas deberán tener en cuenta los siguientes condicionantes⁵:

- *Creación de un aparcamiento subterráneo para residentes con capacidad mínima para 225 vehículos, bajo la Plaza de Agustín Lara, poniendo especial atención en la ubicación de los accesos.*
- *Tratamiento de la superficie de dicha Plaza y de la Corrala, cuidando especialmente el diseño y distribución de elementos vegetales, ornamentales, mobiliario urbano, estudio de vistas, etc.*
- *Actuación y tratamiento de los lienzos de fachadas recayentes a ambas Plazas como elementos fundamentales de ellas.*
- *Adecuación y recuperación de las ruinas de la Capilla de las Antiguas Escuelas de San Fernando para uso cultural, bien convirtiéndolas en*



Portada del catalogo del primer concurso. 1992.

contenedor cerrado, bien combinando la posibilidad de cerrarlo en parte, utilizando el resto para actividades al aire libre. Su colindancia con el Teatro de Lavapiés, de propiedad municipal y en proceso de rehabilitación, hacen posible una cierta interdependencia entre ambos edificios.



Escuelas Pías de S. Fernando. Capilla de internos.



Casa provincial de maternidad. 30's.



Escuelas Pías de S. Fernando. Fachada principal. 20's.

Como era habitual en este tipo de concurso, el primer premio llevaba aparejado el encargo del Proyecto y Dirección de Obra.

Resuelto el Concurso, el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid publicó un libro, coordinado por Andrés del Vado López, Vocal de la Comisión de Viviendas, que recogía las propuestas, bases y actas del concurso. Publicación que ha servido como parte de la documentación para este análisis.

Lo primero que llama la atención en el planteamiento del concurso, es la forma casi marginal de tratar unas ruinas arquitectónicas de un edificio, que sin duda presidían de una forma clara el espacio a “recuperar”. No las tengamos en cuenta por el Edificio que fue, sin duda importantísimo en el barrio de Lavapiés, sino que ellas. Las ruinas, habían pasado a ser un hito visual de referencia muy importante

para las habitantes de la zona, una vez desactivado el recuerdo del Colegio que fue. En los condicionantes del Concurso, reproducidos antes, se tratan a las Ruinas como algo no unitario, en ellos se proponen su “*adecuación y recuperación*” dando posibilidades de convertirlo en un contenedor cerrado o trocearlo, dejando partes cerradas y partes abiertas.

Se usan términos confusos como el de recuperar, tanto en las bases generales cuando se habla de *Recuperar el Conjunto Histórico*, como en los condicionantes, al tratar de la recuperación de las Ruinas. Recuperar en qué sentido; en el de adquirir lo que antes se tenía o en el de poner en servicio lo que ya estaba inservible. Esas son las dos primeras acepciones del Diccionario de la RAE. También podemos tomar la última de las acepciones, la de volver a un estado de normalidad después de haber pasado por una situación difícil. La situación difícil, las Ruinas, la pasaron muchos años atrás y su recuperación nadie la demanda. No se ha tenido acceso a documentación del estado inmediatamente después del asalto de los Cenetistas, posiblemente fuera un estado bastante crítico y en esos momentos no existía en el Madrid republicano, interés alguno por su recuperación. El

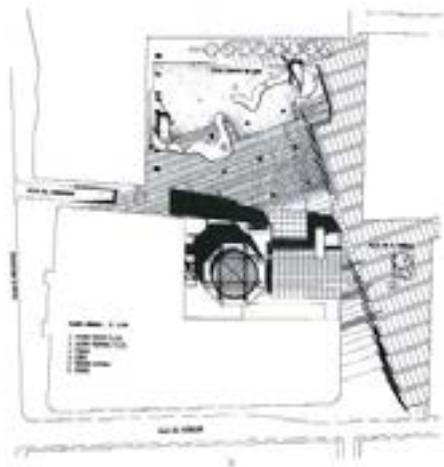
hecho cierto es que, en el Madrid de fin de siglo XX, existe unas ruinas que forman parte de la memoria del pueblo, pero ya como hito urbano y un espacio público, un tanto marginal, que nunca se ha incorporado plenamente a la vida del barrio. Por todo ello podemos hablar de adecuación de un espacio urbano fruto de la desaparición de unos edificios del casco histórico y de unas ruinas, que a pesar del uso del plural en la forma gramatical, forman claramente una unidad, tanto arquitectónica como espacial.

La cuestión fundamental desde el punto de vista arquitectónico es si habitaba la Arquitectura la ruina de la Capilla del Colegio. Era Arquitectura o había perdido esa condición en su proceso de degradación. Y en tal caso cómo condicionó esto a las futuras propuestas arquitectónicas.

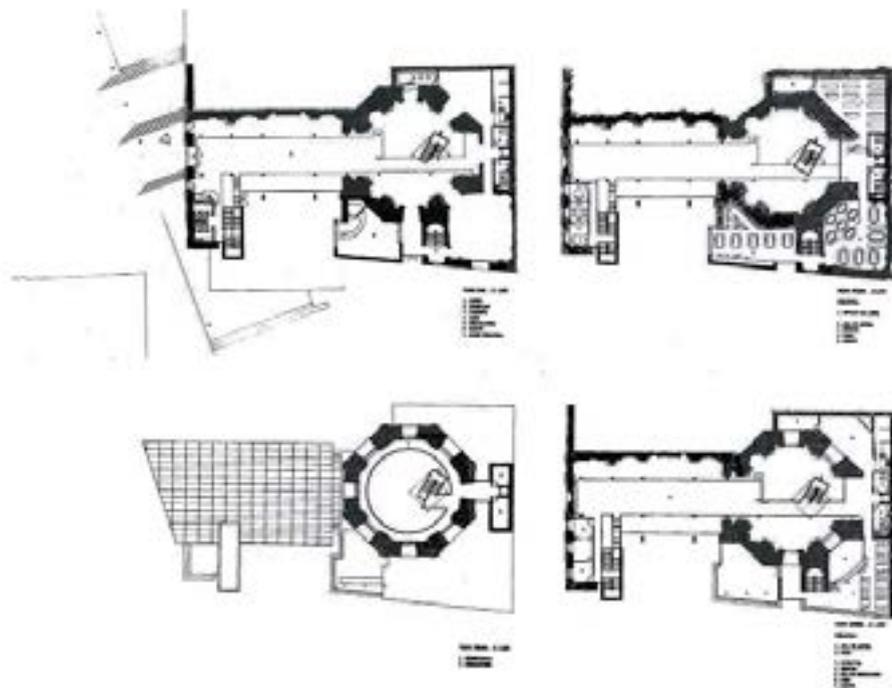


Vista de la Plaza Agustín Lara. Años 80's.

Propuesta de Aitor Goitia Cruz. Primer premio; Lema "Beverley".



Plano de emplazamiento.

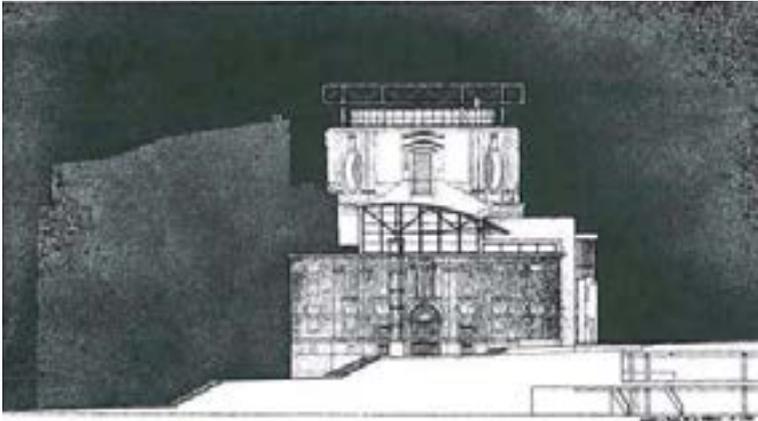


Plantas.

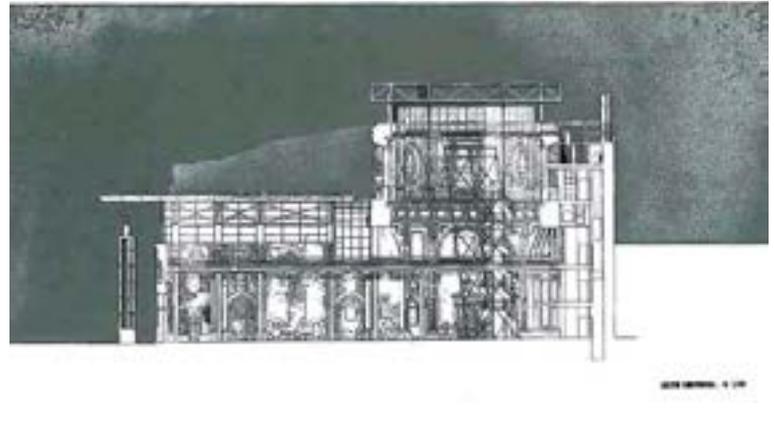
Primer concurso - 1991

En el primer concurso, convocado a finales del año 1991, se presentaron 61 propuestas, concediéndose, de acuerdo con las bases publicadas, tres premios y el jurado consideró la conveniencia de conceder dos menciones. El Concurso fue anónimo con lema, manteniendo el anonimato de todas aquellas propuestas que no fueron premiadas.

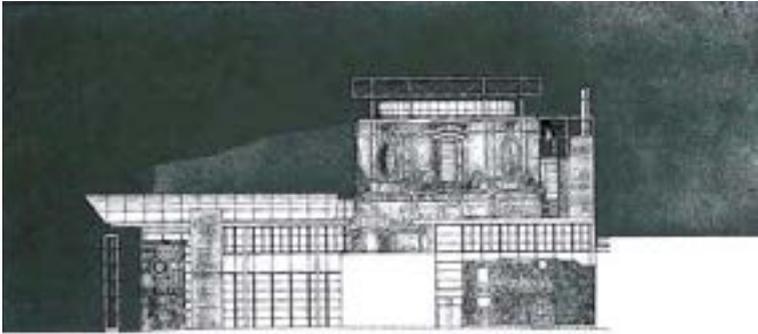
Llama la atención, en primer lugar, el menosprecio por las ruinas de la Capilla del Colegio como unidad espacial en sí misma; unidad que se puede apreciar en las fotografías anteriores a la intervención de José Ignacio Linazasoro y que la torpe intervención municipal anterior, de transformación en "espacio verde", no llegó a romperla en absoluto.. Es interesante constatar como un espacio público, fruto de incendios y demoliciones más o menos fortuitos de lo que fueron la Inclusa y Colegio de Nuestra Señora de la Paz y la ruina de las Escuelas Pías de San Fernando, espacio marginal en la trama histórica de la ciudad, pasa a ser el centro de recuperación de un área del conjunto histórico, dejando en un segundo plano



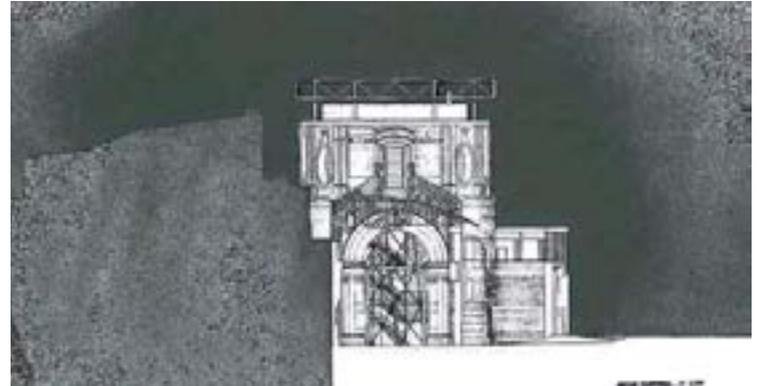
Alzado a la calle Mesón de Paredes.



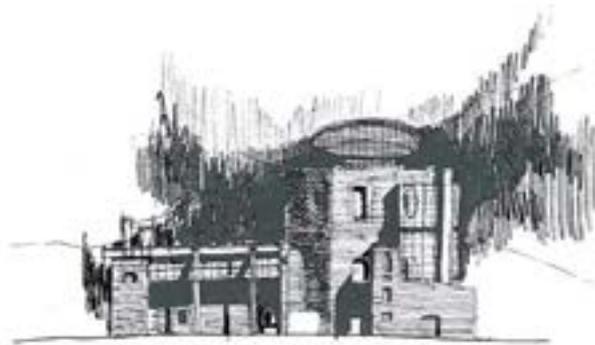
Sección longitudinal de la Iglesia.



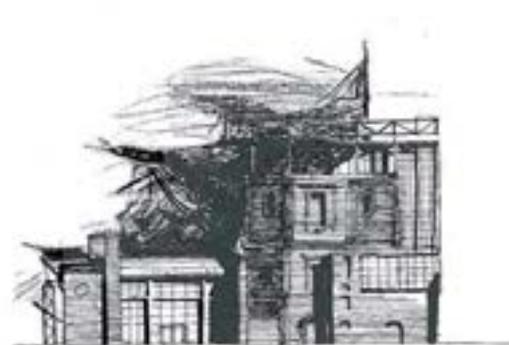
Alzado a la Plaza de Agustín Lara.



Sección Transversal de la Iglesia.



Croquis de distintas soluciones del alzado a Agustín Lara y cubierta.

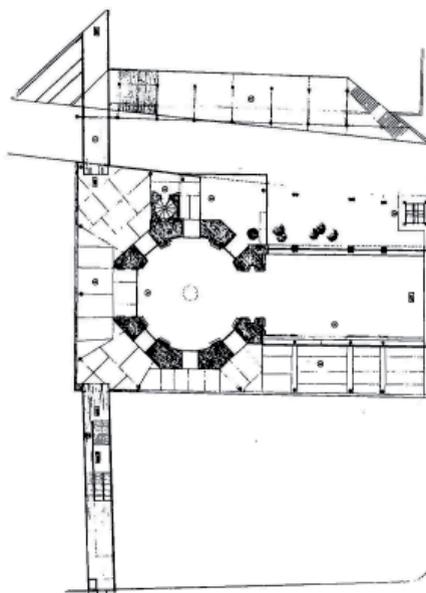


Croquis de distintas soluciones del alzado a Agustín Lara y cubierta.

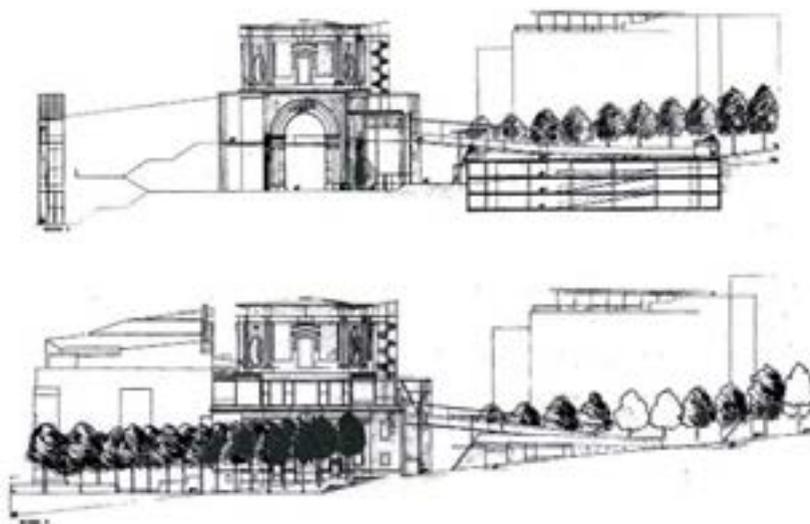
Propuesta de María Antonia San Bachiller. Segundo premio; Lema “Despues de la tormenta”.



Emplazamiento



Planta baja



Sección transversal y alzado a la calle Mesón de Paredes.

los verdaderos valores históricos del área. En las bases se da la posibilidad de plantear la solución de las ruinas de la Capilla como posible anexo al teatro de la Lavapiés, en ese momento sin uso y con perspectiva de su rehabilitación.

Las cinco propuestas analizadas, los tres premios y las dos menciones, tienen planteamientos diversos, aunque en principio todos aluden al respeto de las ruinas existentes. Afortunadamente nadie se plantea la demolición de estas y la *tabula rasa* en la parcela.

En el planteamiento del primer premio, correspondiente al Arquitecto Aitor Goitia Cruz, según su propia memoria, especifica que “*La formalización del edificio surge, ... de la actitud consciente de respeto al estado en que nos ha llegado la actual ruina, consolidando si fuera necesario partes de la misma, definiendo la nueva actuación como un mecanismo de estructura ligera en la que se adapten los elementos necesarios para albergar la nueva actividad a desarrollar en el centro. La opción clara, estructuralmente hablando, es independizar el nuevo entramado de las fábricas anteriores, colgando incluso elementos como la cubierta del crucero y el deambulatorio creado en el mismo. La escalera exenta en el*

crucero quiere servir de elemento escultórico que proporcione escala al gran espacio central, y que a la vez sirva de importante comunicación, permitiendo la recreación desde distintos puntos de tan importante lugar”, se adopta la actitud del cangrejo ermitaño. Un nuevo organismo ajeno al edificio se apropia de los restos y ajeno al espacio original de la iglesia, hace de estos, su nueva vestimenta.

Incluso la cubierta que se plantea sobrepasa los límites del edificio sobrevolando la fachada principal de la Iglesia a la plaza de los Corralones y apoyándose en un gran pilar exento, que según el autor de la propuesta, evita que *la fachada siga actuando como separador* de la plaza de los Corralones. Es interesante observar como para el autor, la fachada a la plaza de los Corralones, en pie y buen estado general, con la puerta de la iglesia original de medidas generosas como correspondía al templo que era, es motivo de separación con dicha plaza y no de unión, mediante un acceso claramente configurado. Esta percepción inconsciente del espacio original viene condicionada por la total apertura de la nave principal de la Iglesia al espacio de la Plaza de Agustín Lara, lo que minimiza y resta importancia a la existencia de la puerta principal a la de los Corralones.

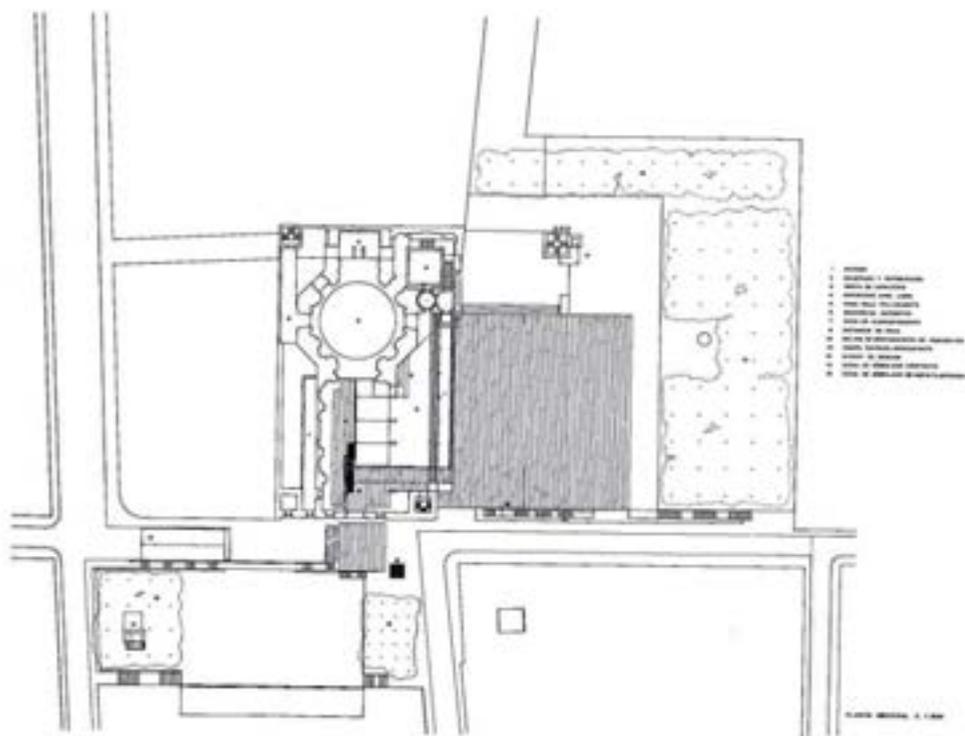
En la estructura “ermitaña” de la Iglesia, plantea el autor, la construcción de hasta tres forjados intermedios, además de la planta baja o nivel suelo original de la Iglesia y cubierta. Los forjados, independientes de los paramentos originales de la Iglesia se desarrollan longitudinalmente en la nave atravesando el arco que separa esta del tambor de la cabecera, situando en este una escalera girada dentro de una estructura con otro radio de giro que asciende hasta la planta tercera, que separada igualmente de los paramentos del tambor lo ocupa, prácticamente, en su totalidad con lo que impide la visión de este espacio, el más interesantes de las ruinas y de lo que fue la Iglesia.

Por todo lo anterior vemos que el respeto a los Restos es impecable, no solo los mantiene en su totalidad sino que según la memoria los consolida, pero el tratamiento del espacio arquitectónico que de forma patente existe en las ruinas es ignorado en la concepción del proyecto, impidiendo este su visualización y disfrute.

De la memoria de la propuesta de la arquitecta María Antonia San Román, segundo premio en el concurso, extraemos el siguiente párrafo⁶:

“La iglesia de San Fernando significa en nuestra propuesta el lugar de mayor intensidad proyectual. Pretendemos habilitar un espacio multiuso pero que contiene el suficiente material arquitectónico -tanto precedente como proyectado por nosotros- para ser un espectáculo en sí mismo y, aún vacío de contenido en espera de las actividades que se programen, ofrecer un discurso arquitectónico de suficiente interés cultural. Por ello hemos consolidado sus elementos y con ello su acento romántico, completando de la manera más silenciosa posible sus prestaciones espaciales y funcionales. Un sencillo cerramiento vertical y una elemental cubierta -como de puntillas- cierran el espacio haciéndolo habitable”. En este párrafo se concentran todas las intenciones de la autora con respecto a los restos de la Capilla del Colegio y su espacialidad. Habla de “intensidad proyectual” concentrada en esta zona, concepto confuso en sí mismo. Dice que la propuesta “contiene el suficiente material arquitectónico”, entre lo preexistente y lo añadido, como para ser un “espectáculo en sí mismo”. De una sencilla observación de la documentación existente en la publicación del concurso, desafortunadamente de baja calidad gráfica en su reproducción, podemos observar como los restos se ven envueltos en un remolino de cosas añadidas, dejando enmarañado el espacio original; el de la ruina.

Propuesta de Julio Cano Lasso. Tercer premio; Lema “Elena”.



Sección transversal y alzado a la calle Mesón de Paredes.



Sección transversal de la Iglesia y la Plaza c/ aparcamiento.

En el mismo párrafo, la autora especifica que con el “*material arquitectónico*” utilizado, original y añadido, aun estando sin contenido el espacio, ofrece un “*discurso arquitectónico*” de interés cultural.

Si analizamos esta propuesta es tremendamente confusa fundamentalmente, en sus postulados y tratamiento de los conceptos que maneja en la memoria presentada y en la solución gráfica. Denomina “*intensidad proyectual*” a la cantidad de elementos introducidos en el proyecto, a mayor cantidad más intensidad; y “*material arquitectónico*” a los elementos del proyecto dando a entender que mayor número de elementos en el proyecto, mayor “*espectáculo*”.

Consolida los restos y con ello considera consolidado su “*acento romántico*”, completando -según su opinión- de la forma más silenciosa posible sus prestaciones “*espaciales y funcionales*”. Es difícil el entendimiento que la autora hace del concepto “*acento romántico*”. Consolidando los restos y construyéndole una cubierta que se apoya en ellos, considero muy difícil la consolidación de su carácter romántico,

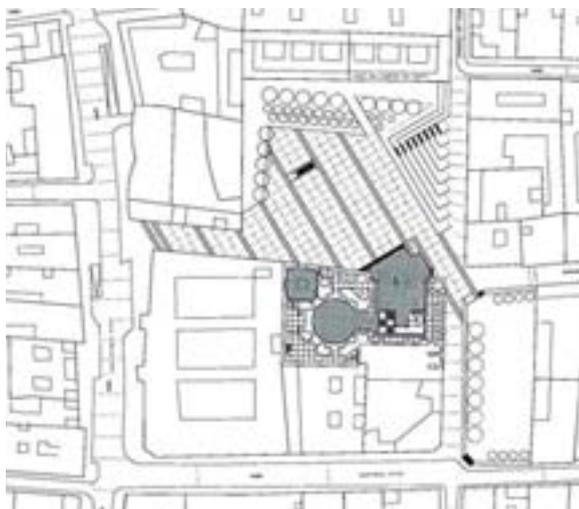
objetivo que es perfectamente lícito como podremos estudiar en la propuesta dirigida por el arquitecto Julio Cano Lasso.

Las virtudes de esta propuesta están más en el tratamiento del espacio libre de la Plaza de Agustín Lara y su relación con la calle Mesón de Paredes, que en el tratamiento de los restos de la Capilla. La creación de una plaza como una plataforma que adquiere una altura importante hacia la nueva apertura de la calle Sombrerete y la Capilla, recupera una cierta imagen de la manzana que allí existió, creando un espacio público de interés para el barrio, aunque la relación en la calle Sombrerete, entre Capilla y plaza es un poco extraña como se puede comprobar en la imagen aportada por la autora.

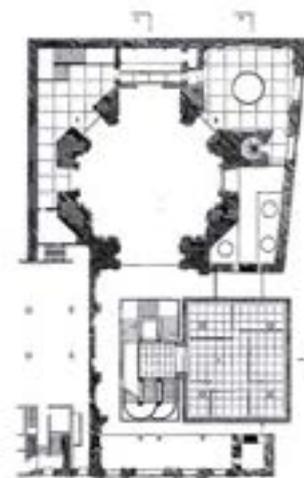
La demolición parcial del muro sur de cerramiento de la nave de la Capilla y la incorporación de recorridos verticales y horizontales en las zonas altas de esta, crean recorridos extraños que en nada ayudan al entendimiento espacial de los restos, ni como la Capilla que fue ni como los restos que son en el momento de la actuación.

La manipulación del espacio arquitectónico existente en los restos

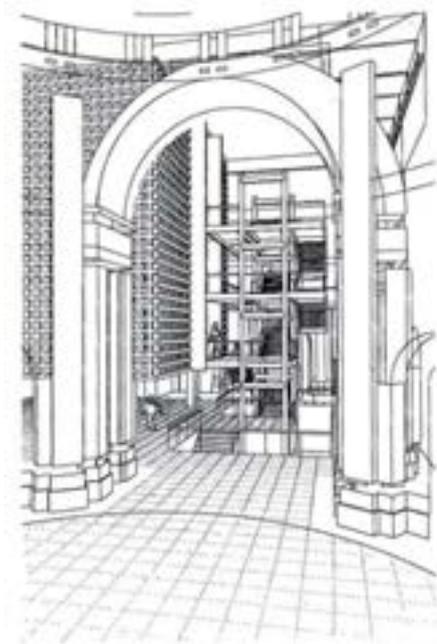
Propuesta de Pablo Fernández Lorenzo y Javier Sanjuan. Mención Honorífica; Lema “Gruyère”.



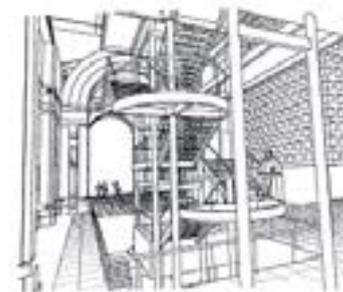
Plano de emplazamiento.



Planta baja.



Perspectiva de la nave de la Iglesia desde el crucero.



Perspectiva de la nave de la Iglesia hacia el crucero.



Perspectiva de la nave de la Iglesia hacia los pies.

no hace más que restarle valor espacial y por lo tanto desvirtuar su calidad arquitectónica.

En la solución del equipo dirigido por el arquitecto Julio Cano Lasso, tercer premio en el concurso, se plantea la recreación de la ruina por sus valores plásticos y de memoria colectiva. En su exposición lo expresa de la



El Lissitzky trabajando en la maqueta del decorado de la obra de Tretiakov "Quiero un niño".



Laszlo Moholy-Nagy. "Sistema constructivo cinético". 1922-28.

siguiente manera⁷ *"El incendio, la erosión del tiempo y el azar, han hecho de las ruinas de la capilla de las escuelas de San Fernando una poderosa escultura en ladrillo. Son también un recuerdo evocador unido a la memoria del barrio"*. Como consecuencia de esta afirmación, consideran que los restos deben ser consolidados para asegurar su permanencia y que cualquier uso que se plantee en ellos no deben tender a la disminución de su valor plástico y fuerza expresiva.

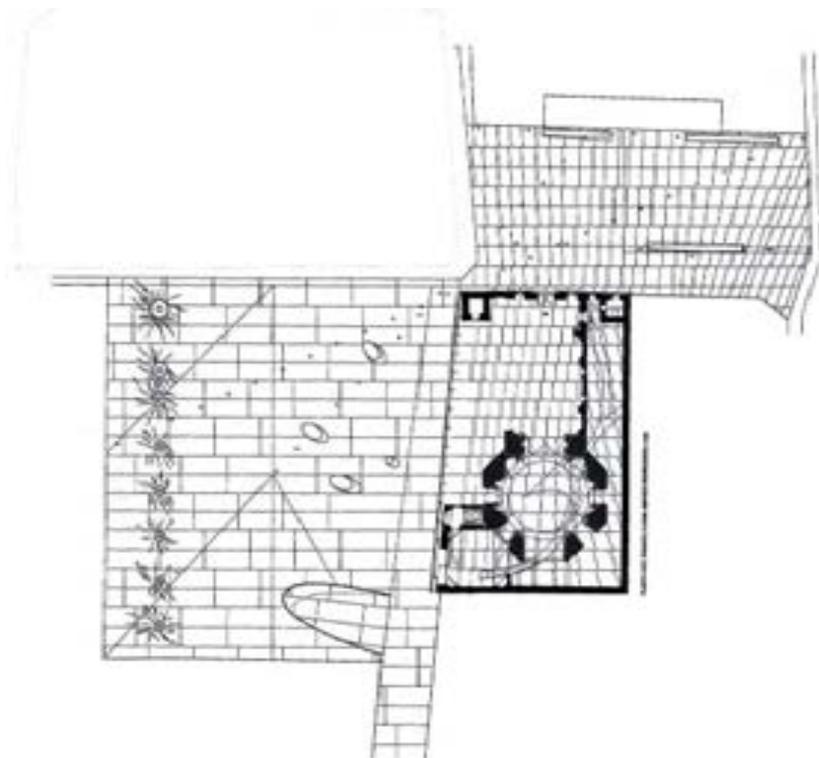
En esta solución se simplifican las intervenciones a realizar sobre la ruina evitando afectar a los bienes del Patrimonio Histórico en sus capacidades arquitectónicas.

Se plantean como única intervención necesaria la de la consolidación en el estado actual, plantando plantas trepadoras tipo hiedra o ampelopsis, que colaboren a la imagen romántica de la ruina y potencien su valor plástico, en el caso de no haber presupuesto para intervenir tras la operación de las plazas de Agustín Lara y de los Corralones. En el supuesto que existiera presupuesto se plantean la construcción de una caja corrida de paredes de vidrio que ocupe parcialmente el testero derruido de la nave, entrando por el arco que separa

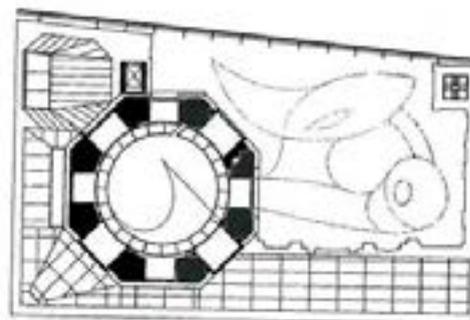
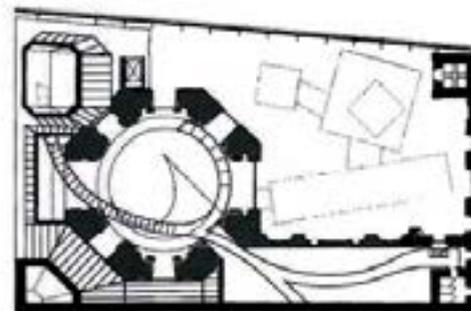
la nave del tambor, cerrando este para uso de exposiciones. Esta caja sería de una sola planta en la zona de la nave y con toda la altura en la zona del tambor, esto no impediría una visión global de todo el espacio. El aparcamiento subterráneo de la plaza de Agustín Lara se acercaría a la Capilla planteando un acceso en el nivel sótano a la caja de vidrio y en la zona norte de la Capilla, alejada de los restos. Esto permitiría la dotación de servicios complementarios en el sótano, como aseos y almacenes, destinando los espacios en ruinas de menores dimensiones entre el tambor y las medianeras sur y oeste para otros usos necesarios.

Si en la intervención de Aitor Goitia Cruz la solución la clasificábamos como de cangrejo ermitaño, usando el espacio existente para alojar nuevo organismo y en la de María Antonia San Román de una operación de enmarañamiento alrededor del espacio original, casi como las coronarias abrazan al corazón, la actitud del equipo dirigido por Julio Cano Lasso es la del máximo respeto al espacio original, introduciendo en él los mínimos elementos que nos permita un disfrute de este sin interferir en sus valores, casi quien introduce una cámara de laparoscopia que nos permite su visión

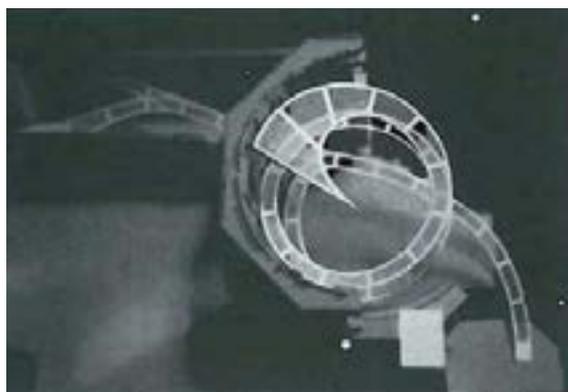
Propuesta de Alejandro Zaera, farshid Moussavi y Mark Schendel. Mención Honorífica; Lema "Flow".



Plano de emplazamiento



Plantas baja y alta



Vista de la Promenade Espiral.



Vista de la Espiral-Mirador.



Maqueta del espacio de exposiciones

interfiriendo lo menos posible en la existencia de ese organismo vivo.

En la propuesta de Pablo Fernández Lorenzo y Javier Sanjuan, primera mención en el concurso, la solución es de similar filosofía que la de Aitor Goitia, este en la memoria declara su respeto por el carácter histórico y estético de los restos y le da un carácter muy distinto al tambor de la capilla, que él denomina como Capilla, de la nave de esta que no considera como parte de la capilla. Restaura los restos consolidándolos en el estado actual del momento y cierra el tambor mediante una nueva cúpula de estructura metálica y madera, recuperando su espacio. En la nave crea un cuerpo extraño al monumento, con filosofía de cangrejo ermitaño. Con su propuesta, se pierde la visión unitaria de las ruinas y se destruye la imagen de la iglesia. Los propios dibujos de la propuesta nos muestran unas imágenes atractivas en las que nos cuesta reconocer la espacialidad del edificio original.

Por último, la propuesta de Alejandro Zaera, Farshid Moussavi y Mark Schendel, segunda mención en el concurso, es de indudable interés espacial. El propio lema de la propuesta para el concurso, Flow, (fluidez, fluir,

correr, flujo) nos define bien las intenciones de la propuesta, en ella, trata las ruinas como tal, las descontextualiza y se recrea en un recorrido en el espacio con pasarela helicoidal que lleva al peatón desde el espacio público de la plaza a la parte superior del tambor, utilizado como mirador-observatorio de esta zona de la ciudad histórica. Su planteamiento recuerda la obra de Moholy Nagy del año 1922 titulada “*Sistema constructivo cinético*”, en la que la única intención del autor era la de conseguir una experiencia espacial del espectador en movimiento en sentido ascendente dentro de un espacio cónico. Una obra de los primeros momentos del descubrimiento de la espacialidad como razón de ser de la Arquitectura. También podemos citar como antecedente la propuesta de El Lissitzky para los decorados de teatro para la obra “*Quiero un niño*” de Tretiakov del año 1928, en los que los propios espectadores forman parte de la obra entrado en el escenario con rampas y pasarelas en el espacio. En el proyecto plantea la instalación de un *patio de escultura* en lo que es la nave de la iglesia, para en fases posteriores ir materializando la zona como un pequeño centro cultural. Considero que esta evolución desvirtuaría la propia espacialidad de los restos y de la propia propuesta.



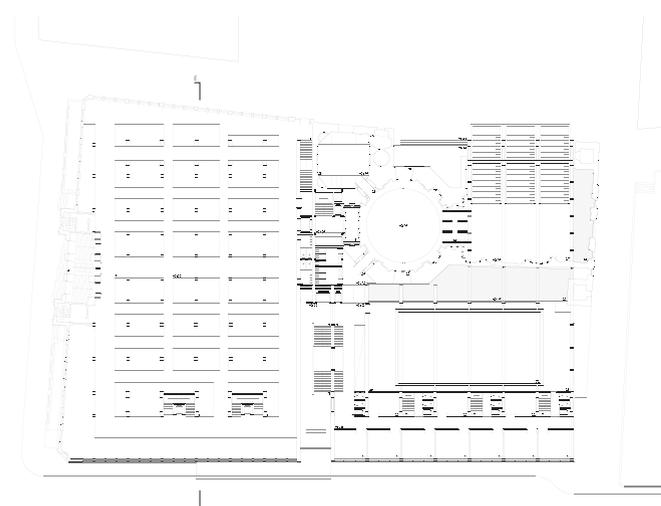
Solar del Teatro de Lavapiés tras su demolición.

Segundo concurso - 1996

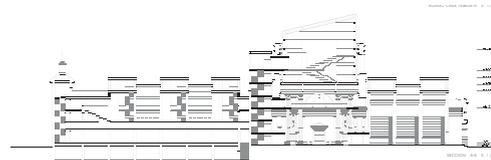
Tras cinco años de paralización después del primer concurso, por decisión del Ayuntamiento, el teatro de Lavapiés había sido demolido por orden municipal y el Mercado Municipal de San Fernando existente en la misma manzana, estaba en un estado de degradación y abandono importante. Esta situación lleva a la Gerencia de Urbanismo a la convocatoria de un nuevo concurso, esta vez restringido y por invitación, entre seis equipos de arquitectos con experiencia en el campo de la rehabilitación. Tras investigaciones en la propia Gerencia y a través de alguno de los participantes he podido documentar la participación en este concurso de José Ignacio Linazasoro, ganador; Vicens y Ramos, Aranguren y Gallegos, Francisco Jurado y otros dos equipos que no se ha logrado determinar.

El planteamiento del nuevo concurso cambia diametralmente. Si en el anterior el propio título del concurso era el de “...*Plaza de Agustín Lara y sus inmediaciones*”, en este el planteamiento era el de un concurso de “...*ideas a nivel de anteproyecto en el ámbito de Mercado de San Fernando, Escuelas Pías, solar del antiguo Teatro Lavapiés*”. El cambio fue radical,

Propuesta de María José Aranguren y José González Gallego. Lema: “La Unidad - La Imagen”



Plano de emplazamiento

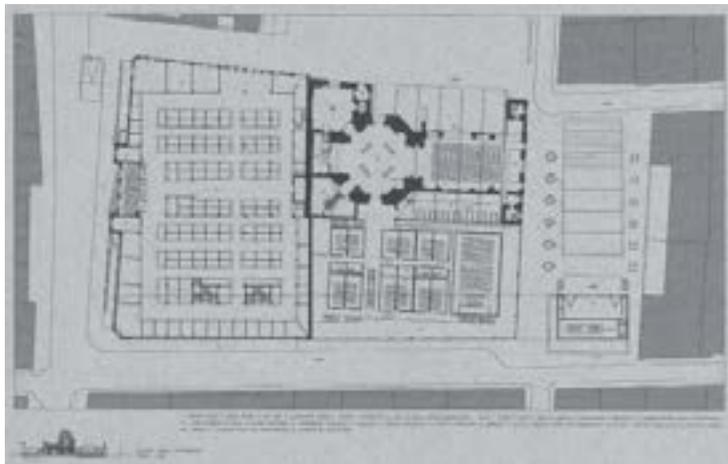


Sección longitudinal y alzado a la plaza de Agustín Lara.

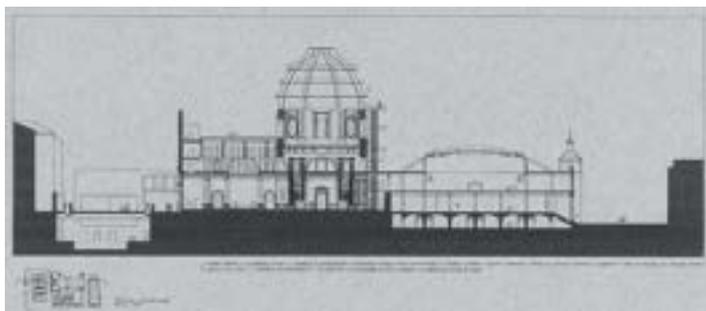


Vista de la maqueta desde la Plaza de Agustín Lara.

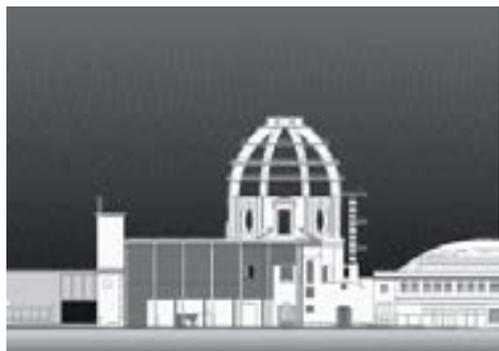
Propuesta de Francisco Jurado Jiménez. Lema “Plinto”.



Plano de emplazamiento



Sección longitudinal.



Alzado a la Plaza de Agustín Lara.



Maqueta informática del concurso.

en el primer concurso el centro era el espacio público de la Plaza de Agustín Lara y las propias ruinas y la plaza de las Corralas eran complementarios de ella, con la posibilidad de plantearlo como espacio cultural de la propia plaza o complementario del Teatro Lavapiés, en ese momento en pie y programada su recuperación. En el segundo concurso, el centro eran los edificios, las Ruinas y el solar existentes en la manzana y de titularidad municipal. En ellos se propone reestructurar los usos del Mercado para alojarlos en una sola planta, la baja y destinar la planta alta a polideportivo, complementándolo con las ruinas de la iglesia, que se destinaran “*preferentemente*” a piscinas municipales, junto con instalaciones para actividades culturales complementarias del Conservatorio de Música a construir en el solar del Teatro de Lavapiés.

Como se puede comprobar, el planteamiento del concurso para las Ruinas de las Escuelas Pías era un poco descabellado. La mezcla de usos tan variados, Mercado, Polideportivo y Conservatorio, en edificio tan distintos como las Ruinas y el primitivo Mercado dieron soluciones interesantes. De la documentación que se ha podido recopilar se ha hecho un análisis sobre la forma de acometer la existencia de las

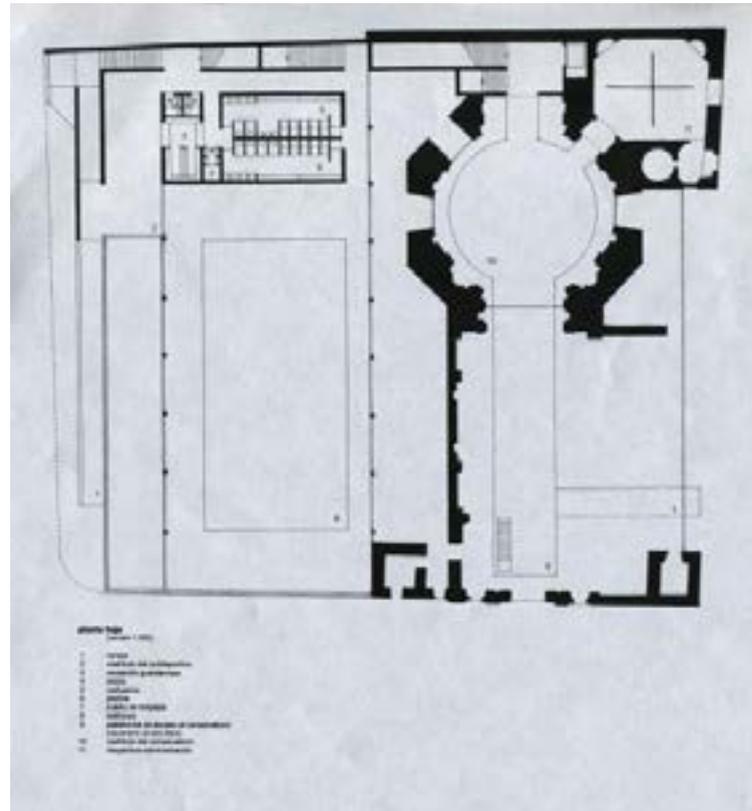
Ruinas y su espacialidad, a continuación se expone.

Contamos con copia de los paneles presentados por Aranguren y Gallegos y por Francisco Jurado. Dibujos sueltos y fotos de la maqueta de Vicens y Ramos y fotos de una de las maquetas de Linazasoro en el proceso y de otro equipo desconocido.

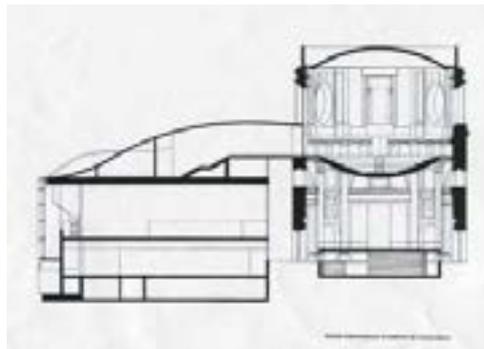
Empezamos analizando la solución de Aranguren y Gallegos. En el primero de sus paneles, en el apartado que los autores denominan como conceptos, y encabezado por una cita literal de un texto de Louis I. Kahn que reza “Cada ser lleva en sí la noción de lo que fue”, reafirman la creencia de que un objeto no solo han de mantener sus formas y maneras, sino, sobre todo, las fuerzas internas que lo han determinado. Interpretan las Ruinas como “*fragmento evocador*” de su pasado sin retorno y que les permite el investigar sobre sus leyes y trazas, lo que produce un nuevo edificio que sea un “*leve rumor*” de aquello que fue⁸.

El proyecto general, incluyendo el solar ocupado por unas viviendas en la manzana, y que en las bases del concurso no estaban incluidas, lo resuelven con la maestría habitual del

Propuesta de Vicens y Ramos, Arquitectos. Lema “Luciérnaga”.



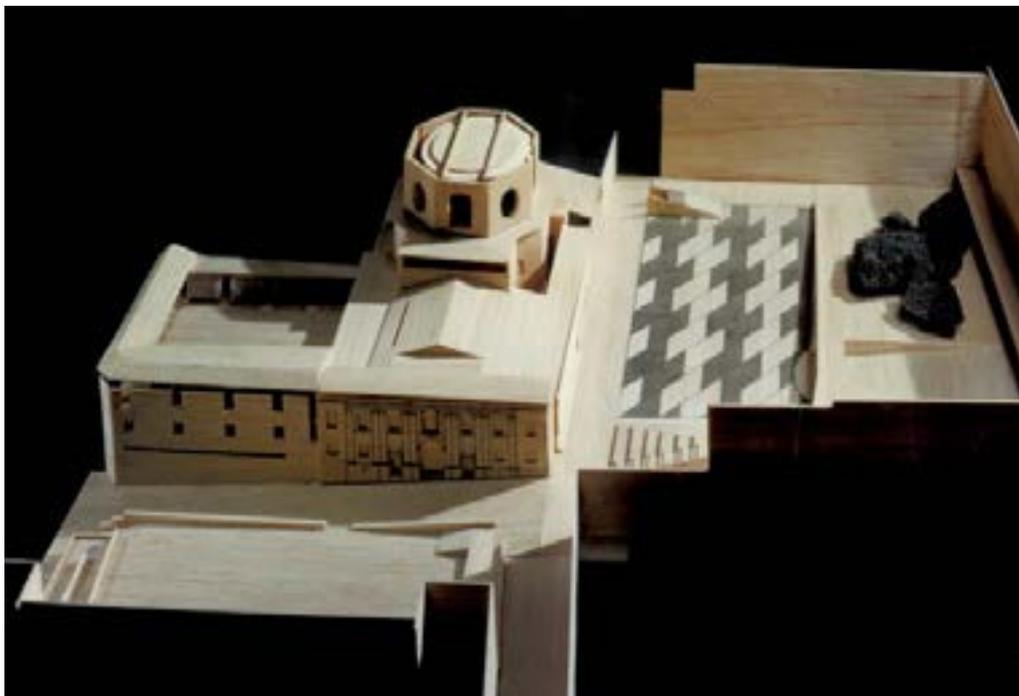
Planta baja.



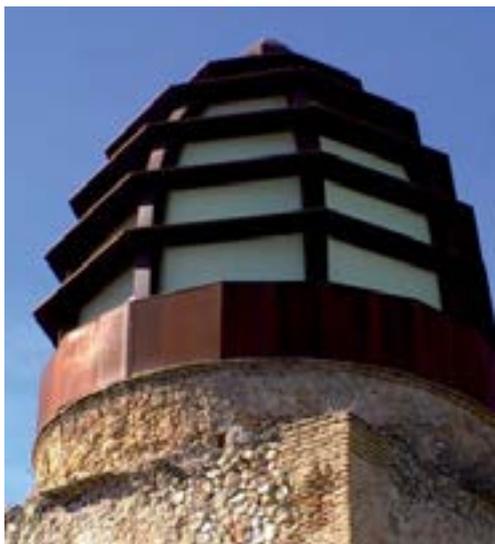
Sección transversal por la Iglesia.



Composición de las ruinas y el deporte.



Maqueta de la solución presentada por José Ignacio Linazasoro.



Reposición de la cúpula de Fuentelahiguera. Valencia.

equipo, mediante una trama tomada de la modulación estructural del Mercado del arquitecto Casto Fernández Shaw, dándole unidad al proyecto mediante una cubierta unitaria, incluso en las Ruinas de la Iglesia. La utilización del tambor de la Iglesia, crucero original como vestíbulo del Conservatorio, no contribuye a potenciar la *“noción que fue”* ni a la recuperación del *“leve rumor”* de aquello que fue. La nave de la Iglesia la utilizan como salón de actos y de audición del Conservatorio, separándola del tambor-crucero y altar mayor original utilizado para alojar las escaleras

y ascensores del edificio. La colocación del graderío del salón de actos ortogonal al eje de la Iglesia desfigura el espacio rompiendo su unidad y conexión con crucero y altar mayor. Con la solución planteado, el espacio primitivo de la nave pierde su axialidad, esencia de la iglesia que fue y razón de ser del espacio.

En una postura contrapuesta se encuentra la solución del arquitecto Francisco Jurado Jiménez⁹. En su propuesta, como la mayoría de los equipos participantes, conserva los restos de la Iglesia en su integridad e intenta recuperar la espacialidad original, mediante la inclusión de nuevos materiales para la terminación de las cubiertas y su testero norte delimitador con la plaza de Agustín Lara. Construye la cúpula del tambor del crucero, con arcos apuntados de hormigón blanco y plataformas horizontales del mismo material para el mantenimiento de las superficies de cerramiento de material traslucido y en la nave con arcos de madera laminada y forjado del mismo material, rematando la fachada a la calle Mesón de Paredes, antigua fachada principal de la Iglesia, con su parte superior de hormigón blanco, reproduciendo sus formas y composición original. Lo que Luis Fernández Galiano¹⁰, en su conferencia

dictada en Barcelona en el año 1993, denominaba como “*Restauración Masculina*”, por la incorporación de nuevos materiales extraños hasta la exageración. Considero positiva la utilización y recuperación del espacio latente de la Iglesia sin tener que llegar a la recuperación literal del original. En la solución de Jurado, la inversión del sentido de la propia nave, en un segundo estadio, es dudosa, ya que en un primer momento el uso de la nave es para actividades deportivas, situando el escenario del propio salón de actos en los pies de la Iglesia y utilizando el crucero como vestíbulo distribuidor de usos, con actividades como escalada en sus paramentos. Ello no contribuye al entendimiento de dicho espacio. La solución propuesta para la intervención en la cúpula, años mas tarde, la ejecutó para la reposición de la cúpula de la iglesia de Fuente de la Higuera en la Comunidad Valenciana.

Del resto de las soluciones, solamente contamos con dibujos sueltos cedidos por Vicens y Ramos de su solución. El tratamiento de las ruinas de la Iglesia por parte de Vicens y Ramos es el respeto material, introduciendo, casi como si de un cuerpo extraño se tratara, un edificio de nueva traza en la nave de la iglesia y su tambor, dividirlo en tres

en sentido vertical, ocupándolo con la biblioteca del conservatorio en el sótano, vestíbulo en el nivel calle y sala general de ensayos en la planta superior. Bajo mi punto de vista existe un intencionado abandono de la espacialidad de la ruina y una conservación de su materialidad embalsamada y recluida en los intersticios de la nueva solución.

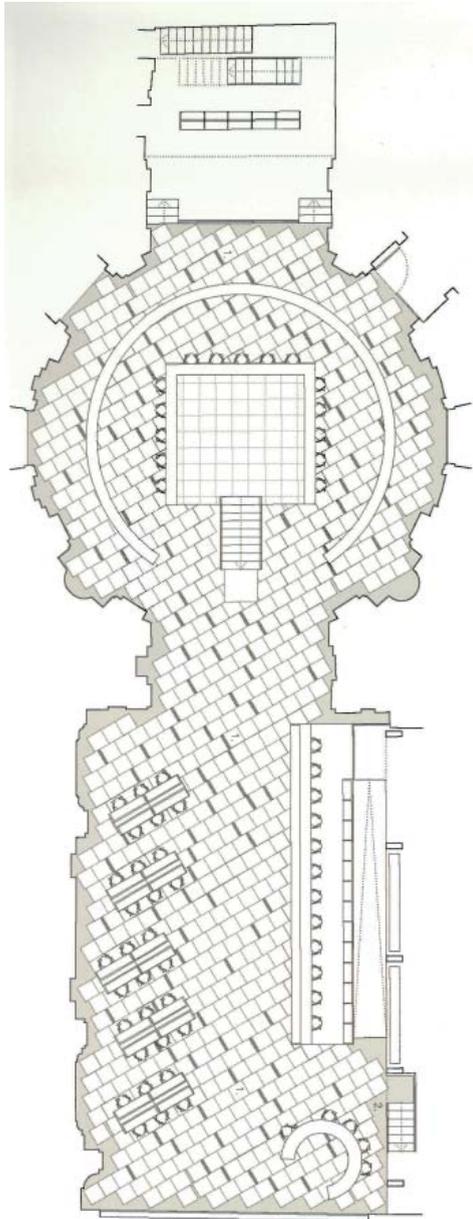
De la solución del arquitecto José Ignacio Linazasoro, ganador del concurso, solamente se cuenta con la solución construida, ya que según comenta el propio autor, no guarda nada del concurso del que salió ganador, que por otro lado, fue objeto de polémica incluso judicial entre el Ayuntamiento de Madrid y el ganador del primer concurso Aitor Goitia con condena del primero.

No podemos analizar la solución de Linazasoro de Mercado, Polideportivo, Piscina pública y Conservatorio ya que no se dispone de su solución. Al poco tiempo del concurso, el Ayuntamiento abandona definitivamente la idea de la mezcla de usos descrita y separó la operación en tres proyectos independientes, por un lado el Mercado de San Fernando como mercado de abastos de barrio y Centro de Salud en su planta primera, la Plaza



Interior de la Iglesia antes de la intervención.

de Agustín Lara como aparcamiento de residentes en su subsuelo y el solar del Teatro de Lavapiés y las Ruinas como Centro Asociado y Biblioteca de la Universidad a Distancia, UNED, para el barrio de Lavapiés; encargándose los dos último proyectos al Arquitecto Linazasoro. Posiblemente, la estrecha relación laboral del arquitecto ganador con la Universidad a Distancia, ya que entre los años 1989 y 1994, Linazasoro había realizado tres de los edificios principales de la propia Universidad, la Biblioteca Universitaria Central de la UNED, la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales y la Facultad de Psicología, los tres edificios ubicados en Madrid, propició este nuevo rumbo en el destino final del edificio que nos ocupa. El proyecto pasa a depender de un Patronato presidido por el Rector de la Universidad y formado por el Ayuntamiento de Madrid, la Comunidad Autónoma y la propia UNED.

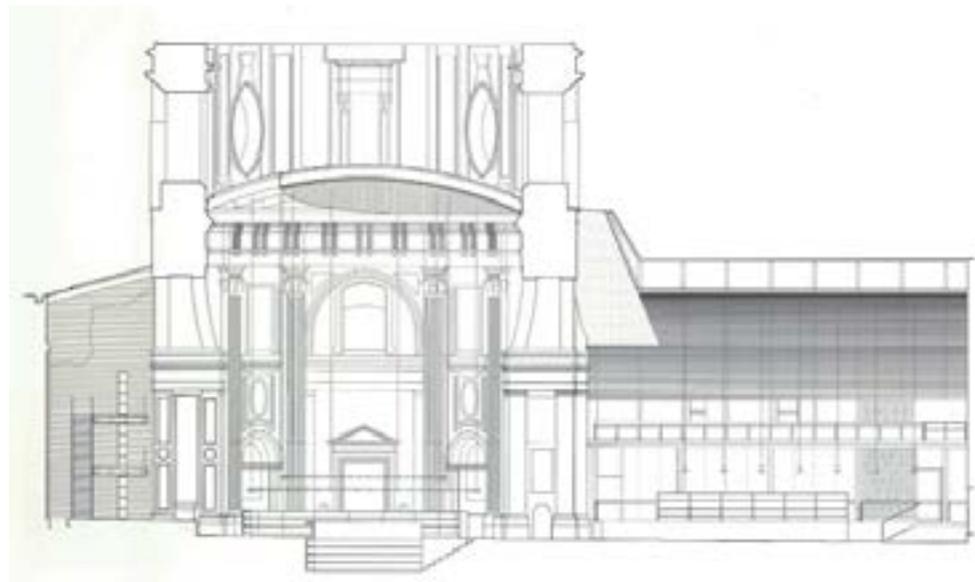


Pavimento del interior de la Iglesia.

El programa que tiene un centro Asociado de la UNED es muy sencillo y permite una adaptación fácil a la edificación existente destinando el espacio de la Iglesia para la Biblioteca y el solar del antiguo Teatro Lavapiés para aulario y usos complementarios. El uso de la Biblioteca puede ser independiente del resto del edificio, con horario diferente, pudiéndose abrir en tiempos de exámenes con un horario amplio, lo que conlleva a una independencia de accesos aunque a una interconexión en su interior.

En el texto escrito por José María García del Monte¹¹, arquitecto

colaborador en el proyecto y en la propia dirección de obra, se expresa muy bien el descubrimiento de las ruinas, que ya se intuían desde el primer momento, pero la limpieza de esos espacios invadidos de jeringuillas, de basura y preservativos y la de los propios muros con vegetaciones parasitarias, mostrando la desnudez a la que se refería Melnikov en el texto ya citado en la introducción del capítulo, edificio que se ha quitado su “vestido de mármol y su maquillaje”, en nuestro caso de yeso y pintura, nos muestran la nobleza de unas fábricas que nos traen a la memoria las grandes ruinas de Roma, las Termas de Caracalla, las ruinas del Palatino, el Mercado de Marcelo, etc..



Sección longitudinal de la Iglesia.

García de Monte califica la Iglesia de forma despectiva como de tercera, y creo que era un espacio importante, aunque era una capilla de un colegio, posiblemente el colegio más grande de Madrid. Su estructura de iglesia de una nave con crucero con bóveda y altar mayor con espacio independiente para retablo y camarín, con acceso directo desde la calle y fachada de composición muy jesuítica al estilo de la Iglesia del Gesú de Roma de la Orden de Jesuítica.

García del Monte recoge en su escrito, como éste fue un proyecto donde fue fundamental la dirección de obra ya que muchos detalles son fruto de descubrimiento durante la limpieza y excavación del propio monumento, como los espacios bajo el altar mayor que sirvieron para alojar instalaciones, archivos y aseos que liberaran la planta baja y el espacio de cripta principal en el crucero que al estar arruinada sirvió para dar énfasis y centralidad a ese espacio. En la propia memoria del proyecto que Linazasoro redacta para acompañar imágenes de la obra en su página Web¹², dice que la Biblioteca se “*sitúa en las Ruinas, integrándolas en el nuevo espacio*”, afirmación que se debería matizar ya que dicho así parece que las ruinas son partes de un edificio desaparecido e incorporado a uno nuevo pero de



Plano de emplamiento. Linazasoro.



Arruinamiento de la nave. Años 70's.



Estado de la Iglesia en el inicio de las obras.



Estado de la Iglesia en el inicio de las obras.



Interior de la Iglesia tras las obras de Linazasoro.



Nueva cubierta y sección longitudinal del proyecto.

alguna manera descontextualizadas. La espacialidad de la Iglesia original es la gran protagonista de este espacio y esa espacialidad la tuvo el edificio original, la conservaron las Ruinas en un primer momento, utilizadas como alojamiento de chabolas como podemos observar en la magnífica fotografía de Catalá Roca de principio de la década de los cincuenta del siglo pasado y la mantuvo hasta los inicios de la actuación de Linazasoro. En palabras de Ignasi Solá-Morales¹³ en la publicación antes citada de *“Evocando la Ruina”*, Linazasoro negocia con la historia y la Arquitectura de este edificio se encuentra injertada en el tronco vivo de las arquitecturas esenciales; la Arquitectura de Linazasoro toma la vida de la vida existente en las Ruinas y la desarrolla pero nunca perdiendo de vista el espacio original, como titula su artículo Solá-Morales, *“Imitación Esencial”*.

En el proyecto no se recupera la bóveda de la iglesia con su dimensión original, ni con su trazado, como si lo hizo Linazasoro en la reconstrucción de la bóveda de la Iglesia de Medina de Rioseco, e incluso juega con desplazar los hipotéticos apoyos de los hombros de la bóveda que realmente no son tales ya que se trata de una bóveda suspendida de una estructura de cerchas metálicas y

a la unión con una segunda bóveda en su lado norte, con centro en el eje de la nave de la capilla original y que sirve de cubierta de salas de lectura existente en este lateral.

En los pies de la Iglesia, se crea un nártex de similares características al existente en la Iglesia original pero de dimensiones algo menores, en una situación exacta en consonancia con los trazados de la iglesia. Linazasoro decide no cubrirlo, creando un espacio ambiguo de transición entre la calle Mesón de Paredes y el interior de la Biblioteca, a través de los huecos originales de acceso al templo desde la calle y de un hueco horizontal de reducida altura entre el interior y este nártex. Esta solución le permite conservar la fachada principal de la Iglesia en su estado actual, no teniendo que realizar ningún suplemento en altura que oculte las cubiertas, como



Apunte de la solución de la nave. Linazasoro.



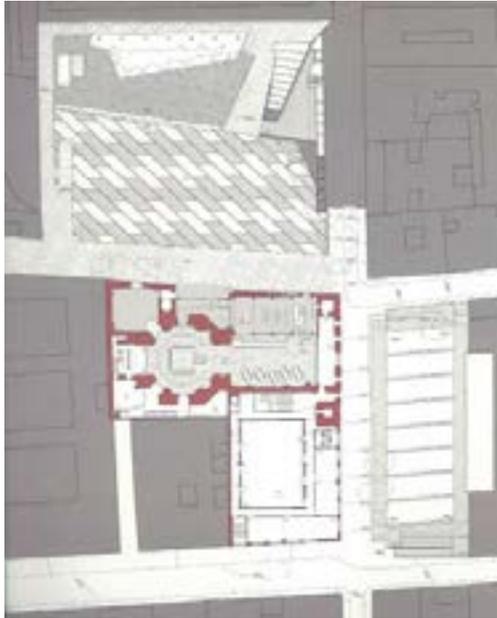
Nueva cubierta del crucero. Vista interior.



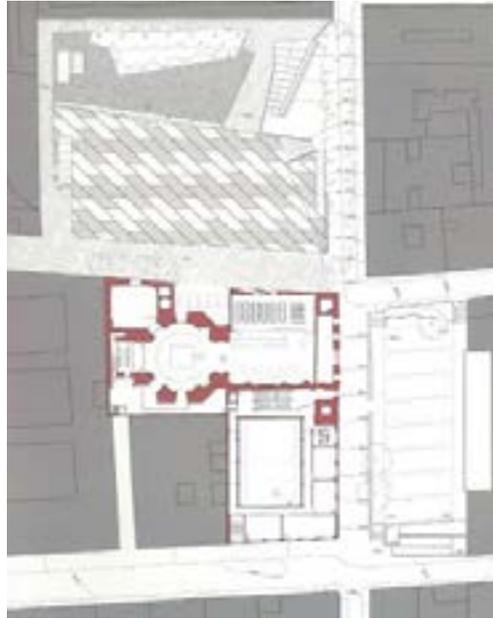
Sección longitudinal de la Iglesia. Linazasoro.



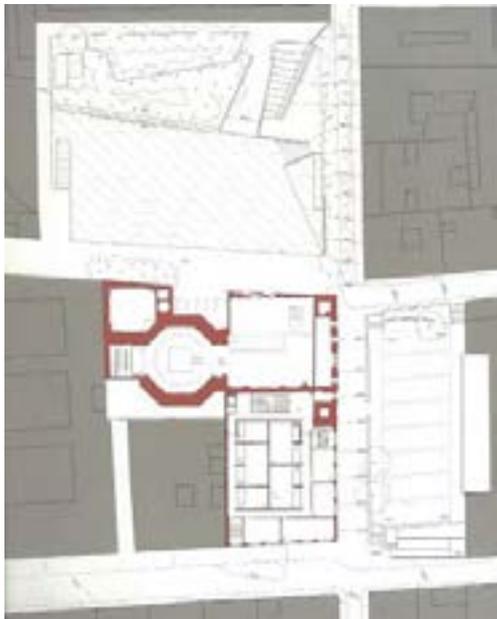
Sección transversal de la Iglesia y el edificio de nueva planta. Linazasoro.



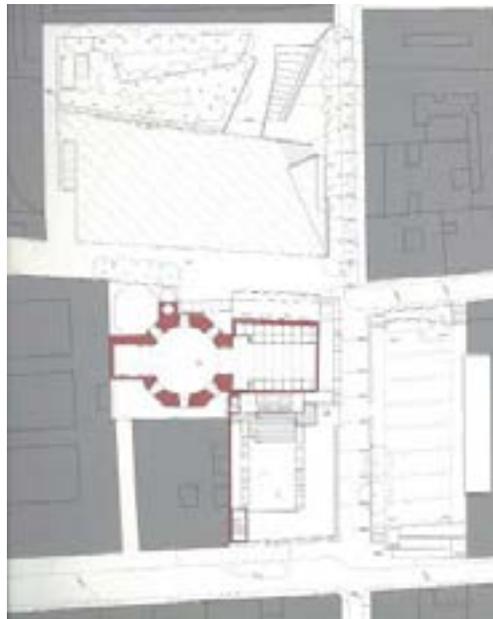
Planta baja.



Planta primera.



Planta segunda.



Planta tercera.

en el caso del Arquitecto Francisco Jurado que tenía que plantearse la reconstrucción de la parte superior de la fachada para completar las cubiertas.

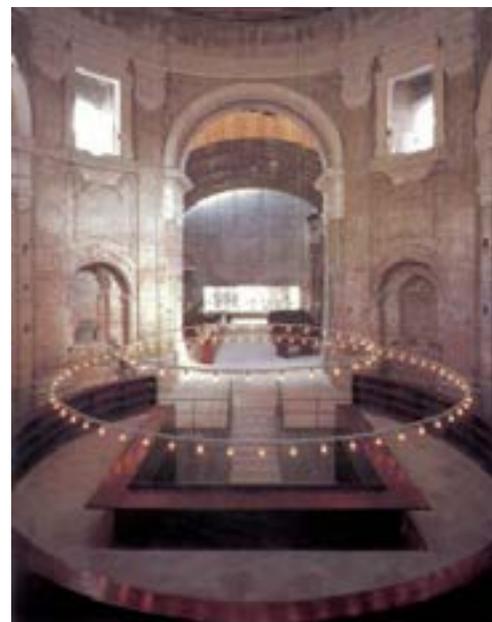
El encargo a Linazasoro viene precedido por el éxito de su obra de reconstrucción de la Iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco, ambas obras tienen algunas similitudes y claras diferencias, lo que lleva al autor a actuaciones bastantes distintas. La Iglesia riosecana, con problemas desde su construcción por Gil de Hontañón en 1543, y con ruinas parciales y reconstrucciones a lo largo de toda su historia, llegando a la ruina total de sus cubiertas en 1977, coincidiendo con la creación del Ministerio de Cultura, asumiendo su reconstrucción, la Comunidad Autónoma de Castilla y León en el primer momento de su creación, como una de sus primeras obras emblemáticas en 1985. Se encarga la obra al joven Catedrático de Proyectos de la E.T.S. de Arquitectura de Valladolid, José Ignacio Linazasoro, llegado de la Escuela de San Sebastián para ocupar dicha plaza. Las cubiertas de la Iglesia de Medina, hasta 1977 existían con su realidad geométrica y material pero con unos problemas estructuras fruto de un mal dimensionamiento de algunos de sus elementos como los

contrafuertes laterales que después de muchos problemas la llevan a la ruina. Linazasoro se plantea reconstruir el espacio pero con una materialidad muy diferente, ya que la reconstrucción mimética, totalmente posible por la existencia de abundante documentación al respecto, llevaría a la obra a tener similares problemas a los que la llevaron a su ruina. En declaraciones al diario El País¹⁴ de 5/08/1985 del Director General de Patrimonio H.A. de la Comunidad, declaraba que “se pretendía con esta idea dar una respuesta del siglo XX a los modelos de restauración de antaño, evitando así intervenciones, que son auténticos pastiches”. En el proyecto, vanguardista en su momento, el autor pretende *“una nueva bóveda de cañón construida en madera sustituyendo la bóveda de lunetos ornamentada con yeserías. De tal manera se reemplaza la decoración barroca por la expresión tectónica de la materialidad del elemento. Se busca reinterpretar la bóveda desaparecida desde el lenguaje contemporáneo, mediante un elemento más abstracto constructiva y formalmente, que refuerza la idea de espacio clásico”*¹⁵. Creo que hacer hincapié en la materialidad del proyecto es importante pero lo importante de este proyecto es la recuperación del espacio en toda su virtualidad.

Pías, el deterioro de la espacialidad del edificio se había producido sesenta años antes de la intervención por unos hechos luctuosos, en parte en el olvido y con una importante pérdida de la memoria espacial del edificio, su reconstrucción, bien sea material o de forma abstracta, como en el caso de Medina de Rioseco, pierde su sentido, el espacio sentido y a respetar es el espacio existente en los restos en pie y que nos transmiten una arquitectura viva y a respetar y utilizar como base fundamental del nuevo proyecto.



Vista de la nave hacia los pies.



Vista de la nave desde el crucero.

En el caso de las Escuelas



Fotografía aérea. Teatro preparado para actuaciones. Años 60's



Alexandre de Laborde. Teatro de Sagunto. 1811.

3 Teatro Romano de Sagunto

Otro ejemplo paradigmático en la restauración española del siglo XX es el Teatro Romano de Sagunto. Este edificio siempre fue conocido, es el único Teatro Romano de España del que siempre se conoció su existencia y fue utilizado en una gran parte de su historia como cantera. Es un espacio cuyo deterioro le vino por su abandono funcional y el desinterés en el medioevo por los monumentos. En el siglo XVI aparece grafiado en un grabado de Wyngaerde realizado para Felipe II. Aparece su primera representación formando parte desde entonces del patrimonio reconocido. A principios

de los años ochenta del siglo pasado, se encarga, por la Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, al equipo formado por Manuel Portaceli Roig y Giorgio Grassi la redacción de una propuesta de restauración del Teatro de Sagunto. Tras la creación de la Comunidad Valenciana en 1982 y asumir las competencia en materia de Cultura, el proyecto es transferido y asumido, de la misma forma que se asumió en de la Iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco por la Comunidad de Castilla y León, como una de las operaciones emblemáticas de la nueva administración. El proyecto



Antón van den Wyngaerde. Vista de Sagunto (antes Murviedro) 1563.

comienza en 1985 terminándose las obras en 1993.

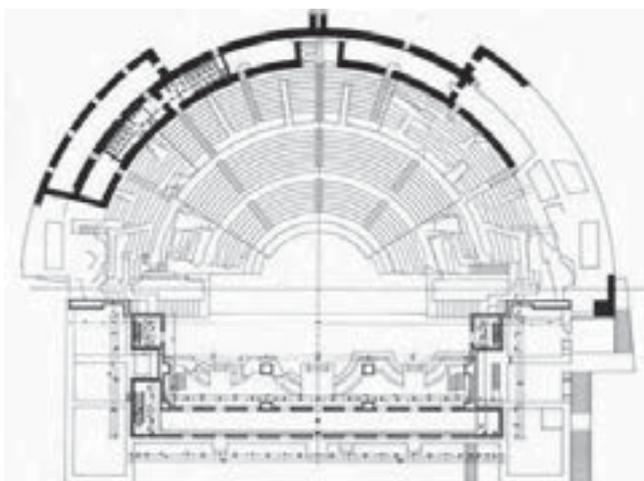
El Teatro fue objeto de expolio desde que cayó en desuso y fue abandonado, posiblemente se usó como cantera para la propia ciudad. No obstante era utilizado en festivales de verano por la ciudad de Sagunto. Era un monumento conocido y visitado desde muy antiguo, siendo, como hemos indicado antes, el Teatro Romano español por excelencia. Su estado era malo pero sin ofrecer peligro de ruina ya que había sido objeto de intervenciones puntuales desde la creación de los primeros servicios de restauración creados en España.



Vista del interior del Teatro.



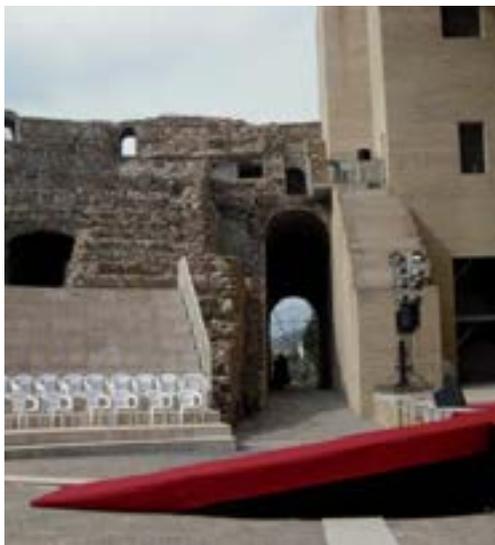
Sección y alzado de la escena.



Planta del proyecto.



Sección por el eje del Teatro.

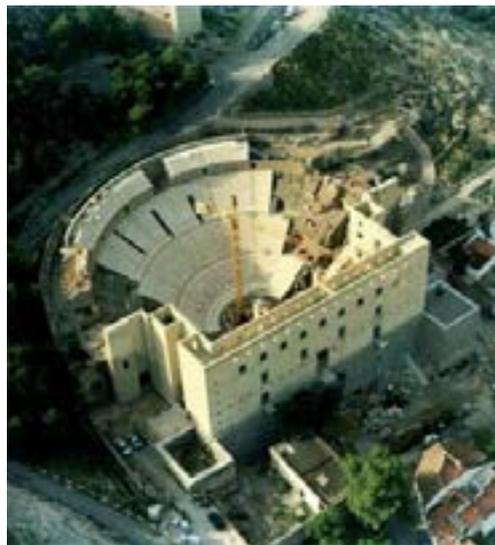


Vista del interior.



Vista del exterior. fachada a la ciudad.

He tenido la oportunidad de visitar el monumento una vez restaurado, o más bien reconstruido, y creo que se puede considerar como un ejemplo de espacio arquitectónico emocionante. La actuación llevada a cabo sobre el monumento le ha dado una nueva vida, seguramente ya asumida por la ciudad de Sagunto después de la gran polémica suscitada en torno a la actuación y a un proceso judicial. El proceso judicial, que ha sido largo, ha terminado condenando a la intervención, pero permitiendo su supervivencia debido a lo irreversible de esta actuación. Existe mucha documentación fotográfica del Teatro en su estado anterior a la intervención de Grassi y Portaceli que sirve de base para



Fotografía aérea durante su rehabilitación.

establecer una hipótesis de recuperación, máxime con las experiencias de otros teatros descubiertos posteriormente. Cabría preguntarse si era necesaria la intervención para el disfrute del monumento, si era necesario llevar la reconstrucción de la escena hasta el punto actual. Por otro lado, podríamos afirmar que el espacio original del Teatro de Sagunto que fue, no sigue siendo el mismo espacio del Teatro actual reconstruido. Se puede afirmar que el espacio actual es magnífico pero el del Teatro anterior a la actuación era igualmente emocionante y nos transmitía la fuerza de su historia. Los defensores de la actuación justifican ésta por las múltiples actuaciones existentes en la obra para su consolidación o restauración que hacían del Teatro una obra no original. Aquí traigo a colación una conferencia dada por el arquitecto Pablo Latorre González-Moro en Barcelona con motivo de una Bial sobre Restauración en la que comparaba las múltiples intervenciones en los edificios con lo ocurrido en los libros memorizados por los protagonistas de libro "Fahrenheit 451" de Ray Bradbury . En este libro, en una sociedad del futuro donde estaba prohibido leer, un grupo de personas, "hombres libros", se encomendaron la misión de memorizar libros fundamentales de nuestra cultura,

transmitiéndolos de una a otra persona y de forma oral, con lo que en cada paso el libro perdía o ganaba con pequeños cambios.

Podemos decir que este inmueble es un ejemplo histórico, porque forma parte de la historia de la filosofía de la defensa del Patrimonio Histórico.

Ahora, tras los años es fácil desecharlo, pero en su día supuso una fuerte causa para encabezar las diferentes tendencias y crear una polémica que ha ejercido una fuerte influencia positiva en la forma de intervenir en el Patrimonio Histórico existente.

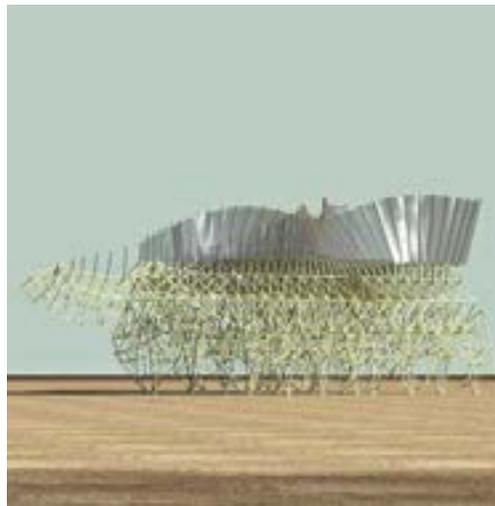
4 El castillo de Garcimuñoz Vs el Monasterio de Sant Pere



Francesc Catalá Roca. "Castillo de Garcimuñoz".



Monasterio de Sant Pere de Roda. Girona.



Theo Jansen. "Animaris"

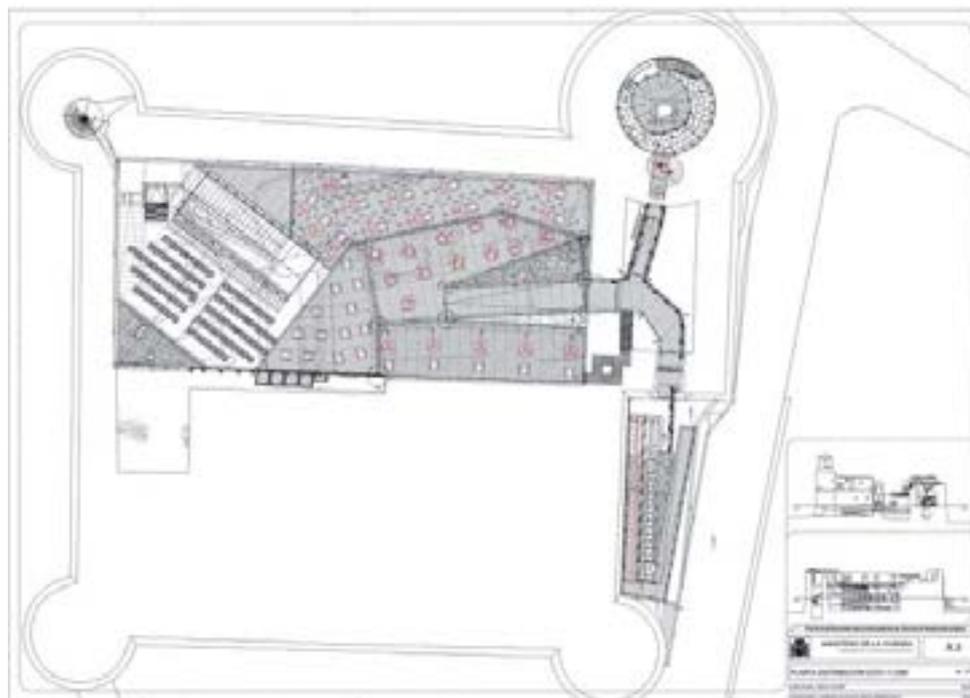
Quiero contraponer en este apartado las obras de acondicionamiento y puesta en valor de dos edificios con claras similitudes de partida y soluciones muy alejadas una de la otra. Por un lado el proyecto del Castillo de Garcimuñoz¹⁶, situado en el municipio conquense del mismo nombre y realizado por la arquitecta Izaskun Chinchilla, fue fruto de un concurso del Ministerio de Fomento en el 2003, dentro de las obras financiadas con el 1% cultural por la construcción de la autovía A-3 que pasa junto al conjunto urbano, las obras finalizaron en el 2012. El otro ejemplo

es el Monasterio de Sant Pere de Roda¹⁷ en Port de la Selva del Alt Empordá de Girona, proyecto realizado por Elías Torres Tur y José Antonio Martínez Lapeña y promovidas en un primera fase por el Ministerio de Cultura y posteriormente por la Generalitat de Catalunya en el año 1994.

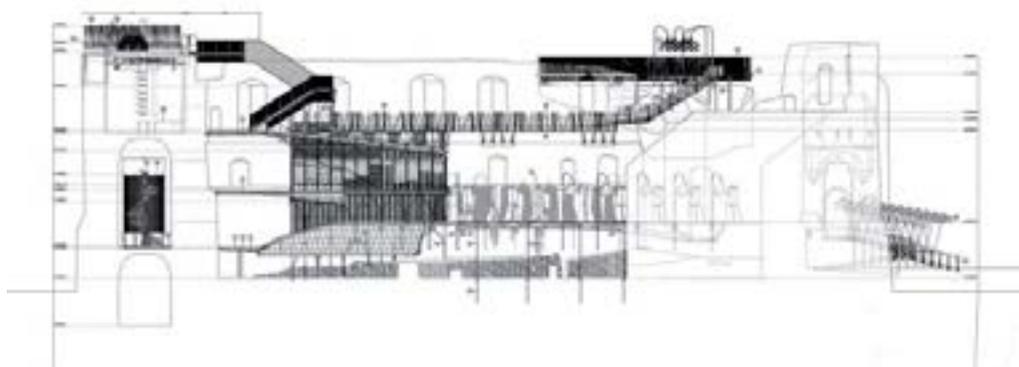
El proyecto del Castillo de Garcimuñoz, la autora, en su página Web, lo define como de una operación "ortográfica" utilizando un símil gramatical. Según su opinión introduce en el edificio una serie de "pequeños" elementos similares a los puntos, comas, etc. en la ortografía y que ayudan a la clarificación de los distintos elementos que configuran la realidad de un edificio fruto, como es habitual en la península ibérica, de la superposición de culturas y usos distintos y del abandono de muchos años. En el subsuelo del patio del castillo se encuentran los restos de una alcazaba árabe y la edificación la forman elementos emergentes de distintos momentos de su larga historia. Afirma también que su intervención se asemeja a un "mobiliario adherido al inmueble". De la observación del resultado de la

obra, los elementos introducidos se asemejan más a aparatos de una feria como montañas rusas, norias, etc. que a un mobiliario en el sentido usual del término. La propia planimetría del proyecto nos transmite la ocupación de los espacios por piezas con una imagen más de ingenio mecánico cercanos a las obras cinéticas de Theo Jansen, que a la arquitectura.

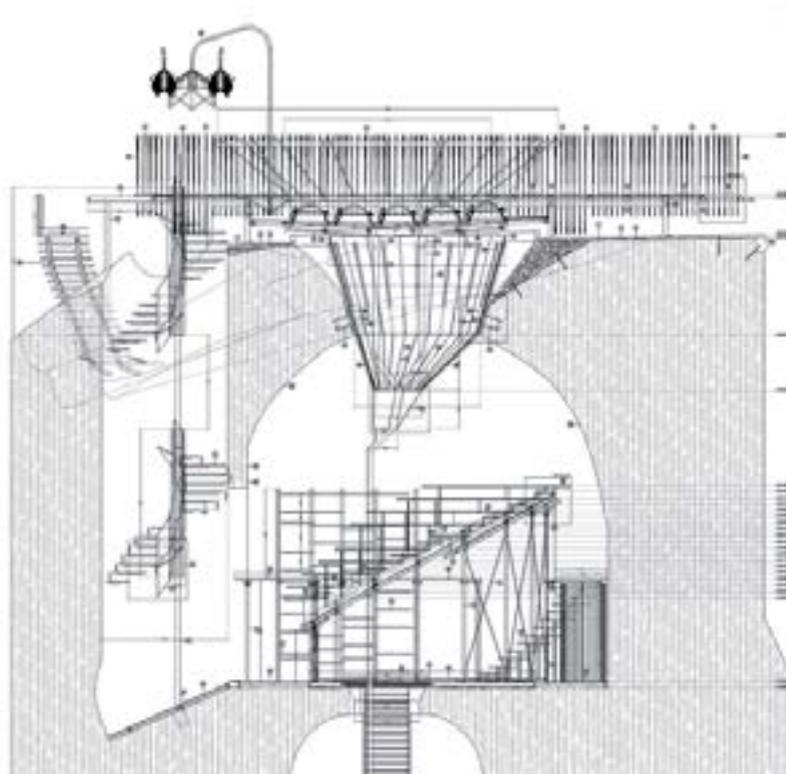
El Castillo es de planta cuadrada con torres circulares en sus cuatro esquinas, destacando por su dimensión la torre norte conocida como la del Homenaje. Desde la pérdida de su valor estratégico militar, el castillo se encuentra ocupado parcialmente por una Iglesia de importantes dimensiones. La iglesia ocupa su lienzo sureste en su totalidad y en los lienzos suroeste y noreste parcialmente, estando libre la mitad noroeste del patio de armas. La intervención de Izaskun Chinchilla se circunscribe al acceso desde la vía pública por su lienzo noreste, al patio de armas y a las dos torres libres de la ocupación de la iglesia. En el patio coloca un suelo flotante de vidrio y sobre entramado metálico de acero galvanizado que tamiza el soleamiento, confiando a la eliminación del efecto invernadero a chimeneas de ventilación que sirven de expositores en el exterior.



Planta nivel 17,00.



Sección longitudinal por el patio.



Sección por la torre del homenaje



Vista del interior del patio.



Vista del interior de la torre del homenaje

Dentro de este espacio plantea una construcción que sirve de pequeño salón de actos para actividades a cubierto en el invierno.

La Torre del Homenaje, de planta circular, en su interior alberga dos espacios superpuestos, uno al nivel de los restos arqueológicos y otro de mayores dimensiones sobre él, a una altura intermedia. Este segundo espacio, de planta circular con cubierta con cúpula en mal estado, teniendo un derrumbe de su clave que permite ver el cielo desde el interior. Chinchilla en el interior de esta sala, de algo más de ocho metros de diámetro y 9,70 metros de altura introduce un graderío de forma circular de 5,7 metros de diámetro y 4,30 metros de altura y por el derrumbe de su techo una pieza de estructura metálica que cuelga unos 2,80 metros del techo y que introduce y matiza la luz natural en el espacio. No poniendo en duda los valores estéticos de la operación, este espacio interior, el más importante de los que se conservan en el Castillo y sin duda uno de los representativos de este, la Sala principal de la Torre del Homenaje, queda invadido por cuerpos extraños que impiden la contemplación y disfrute del espacio original roto, no solo por la ruina física sino por la invasión de elementos.

En el lado opuesto podemos estudiar la actuación de José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres en el Monasterio de Sant Pere de Roda finalizada en el año 1994. En esta operación, los arquitectos introducen en las ruinas del conjunto el menor número posible de elementos que hagan posible la visita de personas interesadas en él y la utilización como centro de congresos sin que la imagen de la ruina y su espacialidad original se vea afectada.

Introduce escalones, partes de pavimento, barandillas, carpinterías, estructuras que permiten el uso de un patio o de una sala sin afectar a los restos arqueológicos existentes, etc. Todo ello con calidad de diseño que en absoluto quiere ser protagonista del espacio original y si ayudar a su contemplación, entendimiento y usos.

De los mismos autores y con parecidos planteamientos son la restauración del Castillo de Bellver en Palma de Mallorca, de la misma época y recientemente la actuación sobre el Baluarte del Príncipe de la misma ciudad y que se encontraba incluido en el trabajo realizado por el equipo y ya citado en el apartado de la ciudad del estudio del borde de la muralla de la ciudad¹⁸.



Vista las escaleras. Estado original.



Vista las escaleras. Estado tras la intervención.



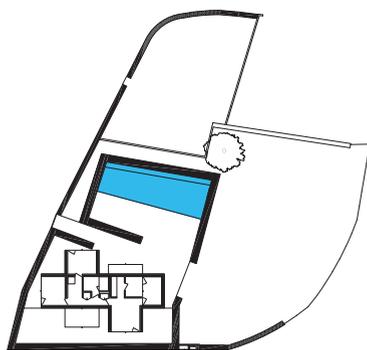
Vista de una de las salas del monasterio.



Vista de los exteriores. Monasterio de Sant Pere



Vista de las ruinas de Alenquer antes de la intervención



Planta alta de la casa en Alenquer.



Vista espacios intersticiales entre lo nuevo y lo preexistente.



Vista espacios intersticiales entre lo nuevo y lo preexistente.



Vista exterior de la casa.

5 La Ruina per se. Habitar las ruinas.

Hay ejemplos en la arquitectura de todos los tiempos donde la Ruina, los restos de edificios arruinados, son objeto de utilización *per se*, por la propia atracción que su espacialidad ejerce sobre el espectador y las sensaciones que produce. Espacios reproducidos magistralmente en los grabados de Piranesi, espacios visitados por multitud de público por su propia realidad y no en función de los que fueron.

El primer caso que quiero comentar es la casa en Alenquer de los arquitectos Francisco y Manuel Aires Mateus. Los arquitectos se encontraron con la ruina de una vivienda anterior de la que solamente estaban en pie los muros perimetrales de los volúmenes de la casa. El espacio acotado por estos restos fue el punto de partida de un proyecto, un proyecto que consolidando estos muros y sus huecos originales, juega a introducir unos volúmenes autónomos en su interior-exterior que crean unos juegos de tensiones espaciales magistrales, o como titula José Antonio Cortés¹⁹ su artículo de crítica sobre la obra de los arquitectos Aires Mateus en la revista El Croquis,

“Construir el Molde del Espacio”.

Otro ejemplo reciente de utilización de Ruinas por su propio valor estético, lo tenemos en el Cementerio de Castellnou de Bages (Barcelona), obra del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local bajo la dirección del arquitecto Antoni González Moreno-Navarro. El encargo al Servei de un cementerio nuevo para la población y la existencia en la zona de los restos de lo que fue la casa rectoral de la parroquia hasta su incendio durante los sucesos de la guerra civil, y tras una larga investigación documental y arqueológica, se determinó, no solo el valor espacial y estético de las propias ruinas, sino su valor histórico por sus orígenes, con restos de la cimentación original del “Castillo Nuevo” que dio origen al nombre de la población y a ella misma. Las investigaciones permitieron documentar y encontrar los restos de Ramón Vila Capdevila, último de los maquis anarquistas de Cataluña y cuya muerte en un paraje cercano a la población significó el final de la lucha de los anarquistas contra el régimen de Franco.

La utilización de ruinas como cementerios no era nada nuevo, tenemos buenos ejemplos como el cementerio de Comillas (Cantabria),



Vista exterior del Cementerio de Castellnou de Bages



Vista del interior del cementerio. Castellnou de Bages



Vista exterior del Cementerio de Castellnou de Bages



Vista exterior del Cementerio de Castellnou de Bages



Vista del interior del cementerio. Castellnou de Bages



Nichos entre las ruinas. Castellnou de Bages



Domenech i Montaner. Cementerio de Comillas. Vista interior.



Domenech i Montaner. Cementerio de Comillas. Vista exterior.



Witherford et al. Astley Castle. Planta baja.



Witherford et al. Astley Castle. Vista de patios antes salones.



Witherford et al. Astley Castle. Vista de patios antes salones.



Witherford et al. Astley Castle. Vista del exterior.



Witherford et al. Astley Castle. Vista del interior.

provincia de Málaga tenemos los castillo de Benaladid en la Serranía de Ronda y el de Álora recientemente desmontado como cementerio.

Es interesante comprobar como en el año 2013, el Royal Institute of British Architects (RIBA) concedió el premio 2013 RIBA Stirling Prize²⁰ al mejor edificio nuevo a la recuperación de las ruinas del castillo de Astley como vivienda de los arquitectos Witherford Watson Mann Architects²¹ de Londres. En este caso se habita la ruina, no para usos públicos, sino para vivienda familiar en donde espacios antes interiores han pasado a ser exteriores y las estructuras originales son utilizadas de forma parcial en un sabio juego entre lo viejo y lo nuevo y sus distintas materialidades. El proyecto se recrea en el habitar la ruina. En el caso de la casa en Alenquer de los Aires-Mateus, la ruina se mantiene pero se reviste y su utiliza como paramentos blanco que encierran el espacio en el que sitúa los nuevos volúmenes, creando espacios de sorpresa, en el castillo de Astley el espacio existente en la ruina se utiliza complementándolo con obra nueva para cerrar espacio vivideros o para utilizarlos como espacios abiertos.

del arquitecto catalán Lluís Domenech i Montaner (1850-1923). El encargo a Domenech fue el de ampliar el antiguo cementerio existente junto a las ruinas de una iglesia parroquial abandonada y de la que en origen dependía el propio cementerio. Domenech decide utilizar las ruinas de la iglesia como cementerio ocupando la nave de la iglesia sin techo y otros espacios auxiliares. En la propia

Notas

- 1 K. S. Melnikov, “Na shchet doma,” M.S., 1953, Melnikov archive, p. 1.
- 2 Alberto Ustarroz, *“La lección de las Ruinas”*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1997. *“Y es que la arquitectura se puede tocar en las Ruinas, su materialidad se impone, su presencia se anuncia en cada fragmento. Por eso se puede hacer arquitectura desde las Ruinas, pero para ello habrá que desvelar sus mecanismos, sus leyes habrán de ser deconstruidas”*.
- 3 Albert Speer. *Memorias*. Barcelona, Editorial El Acantilado, 2001. Pág. 104. *“... aquella desoladora imagen que llevó a una reflexión que posteriormente expuse a Hitler bajo el título algo pretencioso de “Teoría del valor como ruina” de una construcción. Su punto de partida era que las construcciones modernas no eran muy apropiadas para constituir el “el puente de tradición” hacia futuras generaciones que Hitler deseaba: resultaba inimaginable que unos escombros oxidados transmitieran el espíritu heroico que Hitler admiraba en los momentos del pasado. Mi “teoría” tenía por objeto resolver este dilema: el empleo de materiales especiales, así como la consideración de ciertas condiciones estructurales específicas, debía permitir la construcción de edificios que cuando llegaron a la decadencia, al cabo de cientos o miles de años (así calculábamos nosotros), pudieran asemejarse un poco a sus modelos romanos. Para ilustrar mis ideas, hice dibujar una imagen romántica del aspecto que tendría la tribuna del Zeppelinfeld después de varias generaciones de desuso, ... a Hitler aquella reflexión le pareció evidente y lógica. Ordenó que, en lo sucesivo, las principales edificaciones de su Reich se construyeran de acuerdo con la “Ley de las Ruinas”*.
- 4 Andrés del Vado López Coord. *Plaza de Agustín Lara, Concurso de Arquitectura*. Madrid, Servicio de Publicaciones del COAM, 1992
- 5 Andrés del Vado López, op. Cit..p. 12.
- 6 Andrés del Vado López, op. Cit..p. 40.
- 7 Andrés del Vado López, op. Cit..p. 48.
- 8 María José Aranguren y José González Gallegos. Paneles del Concurso cedidos por los autores.
- 9 Francisco Jurado. Paneles del concurso cedidos por el autor. 1996.
- 10 Luis Fernández Galiano. *Actes IV Simposi sobre Restauració Monumental. Conservar o Restaurar?*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1996. Pp 231-233. *“Así, la restauración masculina será la que opere en la dimensión épica de la gran cirugía de reconstrucción y trasplante, implantando órganos o añadiendo prótesis hasta los extremos artificiosos y blindados de Robocop, la fantasía cinematográfica en la que la cirugía transforma un cuerpo destrozado en un poderoso hombre mecánico. El contraste vigoroso entre lo existente y lo nuevo, e incluso la exageración de la diferente naturaleza de lo insertado a través de materiales inesperados o formas reducidas a su abstracción geométrica, es característica de este género...”*
- 11 José Ignacio Linazasoro Rodríguez. *Evocando la Ruina, sombras y Texturas, Centro Cultural en Lavapiés, Madrid*. Madrid, Autoedición, 2004
- 12 http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=2004_escuelas-pias
- 13 José Ignacio Linazasoro, op. cit. pp. 8-13.

- 14 http://elpais.com/diario/1985/08/05/cultura/492040803_850215.html
- 15 <http://www.lavozderioseco.com/la-azarosa-historia-de-la-riosecana-iglesia-de-santa-cruz/>
- 16 <http://izaskunchinchilla.es/refunihment-of-the-garcimunoz-castle/>
- 17 <http://www.jamlet.net/>
- 18 Carlos Lavesa ed., op. cit..
- 19 José Antonio Cortés, “Construir el Molde del Espacio. Concepto y experiencia espaciales en la arquitectura de Francisco y Manuel aires Mateus”, *El Croquis*, 154, 2011, pp. 20-41.
- 20 <http://www.architecture.com/RIBA/Awards/RIBASTirlingPrize/RIBASTirlingPrize.aspx>
- 21 <http://www.wmarchitects.co.uk/contact.php?view=co>

VI.- EL ESPACIO PRESTADO

VI EL ESPACIO PRESTADO

A MENESTEOS:



ob surge,/ levántate y recorre las arenas. Tus naves, / todavía arboladas, te esperan junto al río. Renueva los cimientos, desentierra/ las vencidas murallas, los fuertes bastiones./ Recién nacido dios humano, la había/ de la gracia y la sal puebla de nuevos mitos.

Rafael Alberti

1 Introducción



Giorgio de Chirico. "The Archaeologists". 1968.

El objeto de este capítulo es analizar de los restos arquitectónicos que han perdido prácticamente su espacialidad. Son restos la mayoría de las veces parciales y descontextualizados, de arquitecturas que muestran formas de vida pretéritas, muchas de arquitecturas domésticas sencillas, sin otro valor que el de documento de un pasado perdido, en otros casos con auténticos valores artísticos, con mosaicos esplendidos o trazas de una planta de auténtico valor tipológico. Restos prácticamente sin espacialidad, meros arranque de muros con más o menos alzada y a veces con ligero toque de espacialidad puntual. Nos referimos a estas intervenciones

como el "Espacio Prestado", ya que estas sobre ellos tienen como objetivo el crear un espacio que se le presta a los restos existentes, en algunos casos, su musealización, en otros, su interpretación y en otros para su simple protección. Espacios que además de las funciones antes citadas pueden servir para otras complementarias de la protección, interpretación o musealización de los restos, ya que estos pueden no ser el objeto principal de la intervención arquitectónica.

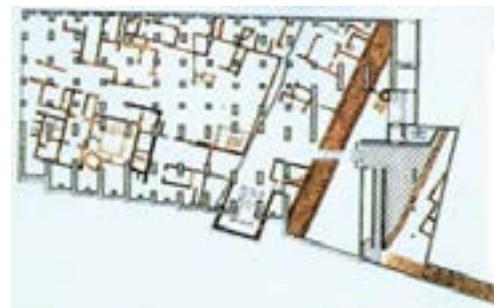
El primer caso de estudio es el Museo Kolumba de Colonia. En este proyecto Zumthor desarrolla una

especial sensibilidad para el tratamiento espacial de unos restos existentes con una gran carga simbólica, en su origen y que con el paso del tiempo han perdido dicha carga y se han incorporado a la memoria colectiva como jardín arqueológico de reminiscencias casi románticas. Destacar como podremos comprobar, que en la obra, el tratamiento dado por Zumthor al incorporar un museo al lugar es sumamente cuidadoso, no sólo con los restos en sí, condicionando la estructura a la morfología de los restos, sino con el propio espacio, su sonido, su luz, su ambiente de tranquilidad, etc. Un caso parecido en España fue el Museo de Arte Romano de Mérida de Rafael Moneo (1986). Con este edificio, Moneo tenía el encargo de construir un museo que albergara la vasta colección de piezas encontradas en las excavaciones de la ciudad. Dada la cercanía de la parcela del centro de la original ciudad romana de Emerita Augusta, en la parcela existían un entramado de restos de una fracción de ciudad de la que destacaba un tramo de una calzada romana en buen estado.

Aunque coinciden los programas y las preexistencias de restos, las posturas de los arquitectos fueron muy distintas. En el primero, en el de Kolumba, el respeto a los restos y las edificaciones que sobre ellos se

realizaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX fueron el objetivo principal del proyecto; todo el proyecto se condicionó a potenciar esta idea, mientras que en el segundo, el de Mérida, el objetivo era el museo en sí, recreando su estructura una estética neo-romana, sin duda novedosa y de indudable valor espacial y arquitectónico, pero relevando los restos a elementos conservados en un espacio en el que el entramado denso de los apoyos de la estructura choca con la propia trama original como se puede observar en el plano reproducido y que impide tener una conciencia unitaria de los restos. El único elemento que Moneo potencia es la calzada romana, haciéndola coincidir con un espacio en doble altura desde el que observarla desde la planta baja del Museo.

En este capítulo se estudia también la cubierta de tres zonas arqueológicas con restos romanos con distintas características. En la primera obra, el Parque arqueológico de El Molinete en Cartagena, la morfología de los restos es muy similar a la de los restos existentes en el Museo de Mérida. Los restos existentes son una porción de ciudad romana sin continuidad en estos momentos, por lo que el propio proyecto huye de una interpretación espacial de los edificios originales.



Rafael Moneo. Planta sótano Museo de Mérida



Rafael Moneo. Planta sótano Museo de Mérida



Rafael Moneo. Planta baja Museo de Mérida



Cubierta provisional del Teatro Griego de Eraclea de Minoa. Sicilia

Crea un espacio para su contemplación pero independiente de los restos. En los dos siguientes ejemplos, se trata de dos villas romanas rurales, La Olmeda en Palencia, de los arquitectos Pedrosa y Paredes, dedicada a una explotación agraria ligada funcionalmente a ella. La otra villa es la del Casale, de Franco Minissi, villa de recreo de una persona vinculada con la familia imperial. A los restos los separan los distintos esquemas de diseño. El primero es una casa patio de geometría muy regular y el segundo un esquema de anexión de espacios a partir de un núcleo principal. Esto lleva a dos propuestas muy distintas, la primera de un espacio unitario cubierto de estructura metálica de modulación acorde con el propio diseño original de la villa, y en el segundo, la cubierta de los espacios, uno a uno, casi de forma autónoma. Las dos intervenciones las separa también el tiempo, la primera es

actual y la segunda de 1957, años de las primeras investigaciones en cubiertas protectoras de restos. Un caso singular fue la intervención de Minissi en el Teatro Griego de Eraclea de Minoa en la isla de Sicilia en el año 1960. En esta intervención se restituyeron las gradas con vidrio y estructura metálica paralela a las originales en mal estado y el efecto invernadero aceleró el deterioro de tal forma que se desmontó y se le construyó una estructura de plexiglás de protección que ha desfigurado por completo su espacialidad.

Por último, hay dos ejemplos que son casos muy distintos. Por un lado los restos de las mezquitas Funerarias de la calle Agua; restos arqueológicos conservados, por imperativo legal, en un espacio residual bajo un aparcamiento de un edificio de nueva planta. El proyecto original desconocía la existencia de los restos que aparecieron en las excavaciones previas, y se mantuvo igual salvo en los garajes. Por lo que se hizo una intervención compleja para hacerlos visitables. Y por último la propuesta de intervención en las Termas Romanas de Santa María que es el acondicionamiento de un espacio exterior para la visita e interpretación de unos restos arqueológicos.



Cubierta provisional del Teatro Griego de Eraclea de Minoa. Sicilia

2 Museo Kolumba. Colonia, Alemania. Peter Zumthor

El Museo Kolumba de Colonia se construyó entre 1997 y el 2007 por el arquitecto suizo Peter Zumthor, ganador del concurso convocado para esta obra.

Colonia fue una de las ciudades más destruida de Alemania por los bombardeos de los aliados. Tras la Guerra, el gobierno alemán encarga, en 1947, al arquitecto Rudolf Schwarz (1897-1961) la redacción de un Plan de reconstrucción de la ciudad histórica. En esos momentos había grandes defensores de la remodelación de los cascos históricos abriendo nuevas avenidas y ensanchando las existentes con criterios funcionales. Schwarz determinó en su Plan, el respeto a la trama histórica original, reparando aquellos edificios con daños reparables mediante procedimientos normales y consolidando como ruinas aquellos edificios de valor que estuvieran en un estado irreuperables. En las iglesias en ruinas, se plantea desde el Plan, la reconstrucción en caso de ser posible o construcción en el resto, de un pequeño espacio para recuperar el culto en el lugar, no desapareciendo este de la memoria colectiva. Con esta filosofía se

encarga al arquitecto Gottfried Böhm (1920), hijo de Dominikus Böhm, antiguo socio de Schwarz en muchas de sus arquitecturas religiosas, premio Pritzker 1986, la construcción de un pequeño oratorio de planta octogonal que construye entre la ruinas existentes y los restos arqueológicos del lugar. En este oratorio se colocó una virgen gótica rescatada en buen estado tras los bombardeos y simbólicamente se le llamó “*Nuestra Señora de las Ruinas*”. El resto de las ruinas, se consolidan como jardín arqueológico. Posteriormente y por necesidades de espacio, este pequeño oratorio se amplía con una nave con acceso directo desde la calle, utilizándose como iglesia del barrio.

Su estado ruinoso, cerrado a la calle por restos parciales de fachadas, pronto entró en la memoria colectiva de los coloneses y previamente al inicio del concurso para la construcción del Museo de Arte Sacro de Kolumba, el Arzobispado de Colonia encarga a dos artistas muy peculiares sendas obras. Al fotógrafo alemán Ulrich Tillman (1951) la documentación de todos los restos existentes en 100 imágenes y al artista norteamericano Bill Fontana (1947),



Colonia tras la II Guerra Mundial



Rudolf Schwarz

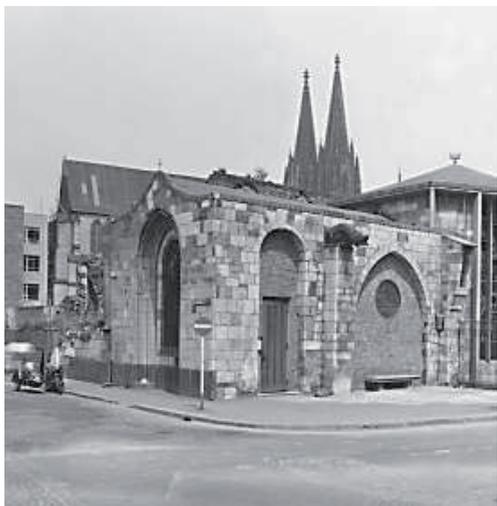
Gottfried Böhm



Oratorio de la Virgen de las Ruinas



Nuestra Señora de las Ruinas



Oratorio y ampliación antes del Museo Diosesano de Kolumba



Bill Fontana

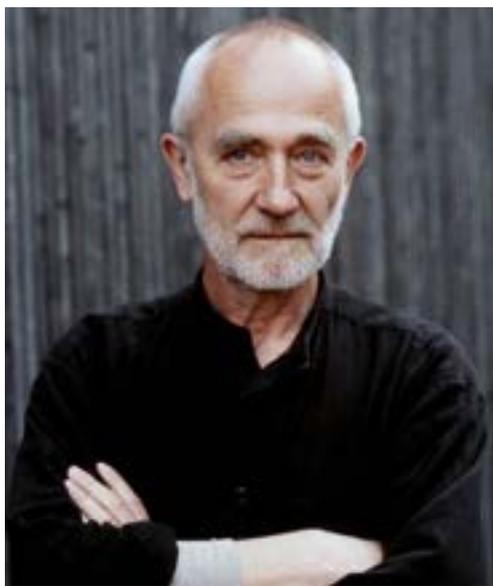
Ulrich Tillman



R. Serra; "The drowned and the saved". 1992.



Richard Serra



Peter Zumthor

pionero en experimentos en "Sound Art". Fontana realizó una grabación de los sonidos habituales en las ruinas y que no era otro que el de las palomas y de fondo el tráfico de Colonia, tomados con ocho micrófonos de alta sensibilidad situados estratégicamente. Esta pieza se reproduce en la actualidad en el espacio que ocupan los restos de las distintas fases del edificio. La propia obra de Böhm, tanto el oratorio como la posterior ampliación se mantuvieron y siguen con el mismo destino que el original. La incorporación de esta pieza sonora, "Pigeon Soundings", al actual museo y a la visita a las ruinas nos dice que lo que se intenta mantener no es tanto el recuerdo del edificio original como el de su estado tras la Segunda Guerra Mundial, periodo más entrañado en la memoria colectiva de los coloneses.

Tras la inauguración del nuevo Museo se trasladó una pieza simbólica desde la Sinagoga de Stommeln en Pulheim, convertida tras su reparación en Centro Cultural. Se instaló en la antigua sacristía de la iglesia, en ruina y fuera de la cubierta de Zumthor, la pieza escultórica denominada "The drowned and the saved" (los hundidos y los salvados), piezas de acero Corten en forma ángulos apoyados uno en el otro. La pieza, tomó el título del

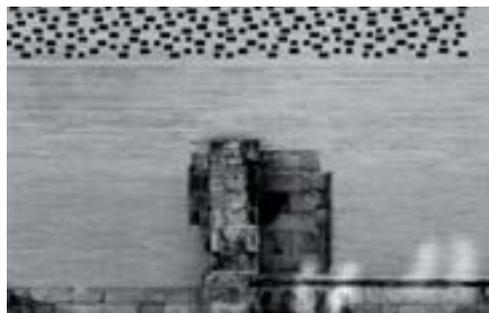
libro homónimo escrito por Primo Levi¹ sobre sus experiencias como superviviente del campo de Auschwitz.

La obra de Zumthor, realizada en un ladrillo visto de medidas y color especial para adaptarse a los restos existentes, utilizado como material de recubrimiento de fábricas más tradicionales, deja un espacio de 12 metros de altura salvando los dos espacios construidos por Gottfried Böhm en la década de los cincuenta del siglo XX, en lo que es el espacio ocupado por las ruinas existentes. El cerramiento de este espacio lo construye sobre los restos de los cerramientos originales de la iglesia, no utilizándolo de estructura portante. A partir de cierta altura, el cerramiento lo construye con un aparejo casi de celosía abierta que permite la entrada de una luz difusa, a veces de rayos sólidos, reforzada con iluminación artificial, además de la entrada del aire de la calle. Esto le da una levedad al espacio especial, si además introducimos la pieza sonora de Bill Fontana, podemos imaginar un espacio realmente mágico. La ubicación de los pilares, soportes de la planta superior, de acuerdo con la situación de los restos existentes, le dan a estos una irregularidad que ayuda al entendimiento, de una forma separada de los restos y el nuevo edificio. El

pequeño oratorio de Böhm, en muchos momentos del día, pasa a ser lucerna a través de las vidrieras de su cerramiento, presidiendo de alguna manera el espacio.



Celosía en construcción.



Detalle de la fachada.



Fábrica vista de fachadas



Pruebas de fábrica



Celosía de cerramiento en ladrillo visto.



Interior de 12 m. de altura salvando la obra de Böhm.



Vista interior del espacio



Vista interior del espacio



Vista interior y exterior de las celosías



Vista interior del espacio

3 Cubierta para el parque arqueológico de El Molinete. Cartagena, Murcia. Atxu Amann, Andrés Cánovas y Nicolás Maruri

Entre los años 2008 y 2011 se proyecta y construye una cubierta para los restos de edificios romanos encontrados en unas excavaciones arqueológicas en unas parcelas del barrio de El Molinete de Cartagena.

El puzle de la Cartagena Romana se ha recompuesto mucho en los últimos años, dando los resultados espectaculares que se podía prever. Un ejemplo magnífico es la recuperación magistral, que del teatro romano, ha hecho Rafael Moneo Vallés (1937) en los últimos años. Se puede afirmar que en Cartagena se sabe a ciencia cierta las potencialidades arqueológicas de la zona centro de la ciudad y por lo tanto, la previsión de protección.

Los hallazgos encontrados fortuitamente durante la excavación para la cimentación de un edificio y posteriormente excavados con técnicas arqueológicas, son los restos de un fragmento de ciudad, con partes de unas termas, una palestra, una domus y calles del trazado urbano. Por lo tanto, la finalidad de la intervención que nos ocupa era la protección e incorporación



Fotografía aérea de los restos encontrados.

de los restos a la Cartagena viva, a un barrio en rehabilitación. No se trataba de la interpretación de un edificio romano, una villa, unas termas, etc., sino de un conjunto que se incorporaría al denominado Parque Arqueológico de El Molinete.

Por supuesto, la intervención debe respetar la integridad física de los restos encontrados, también debe posibilitar su visión y estudio y ser cómoda para visitantes interesados en este tipo de monumentos, cumpliendo con estándares actuales de accesibilidad y funcionalidad. Esto llevó a los arquitectos al diseño de una pieza abstracta con parámetros formales de

acuerdo con la ciudad circundante y su situación en la base de la ladera del futuro Parque Arqueológico. En las imágenes facilitadas por los arquitectos, presentan una evolución del diseño en maquetas que hacen que esta pieza



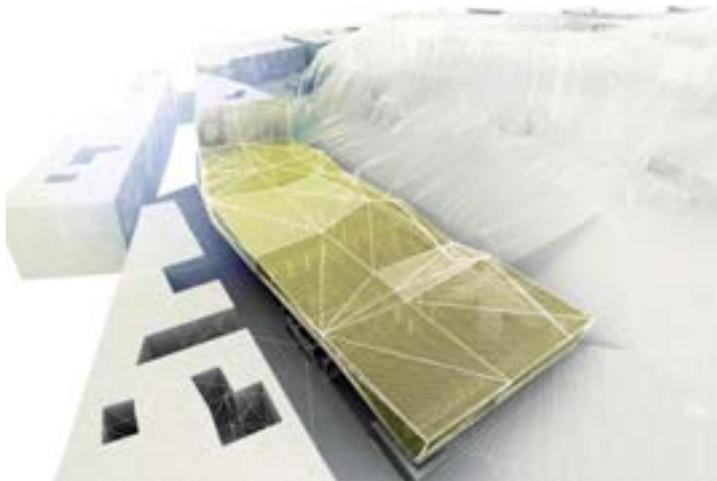
Cartagena Romana.



Maqueta de trabajo.



En construcción.

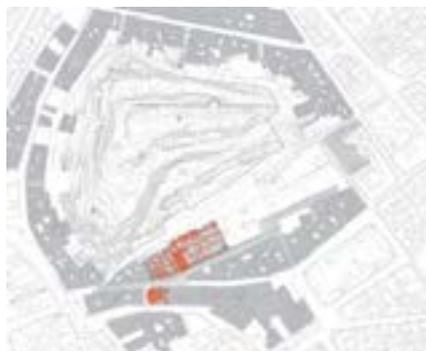


Infografía de la solución propuesta.

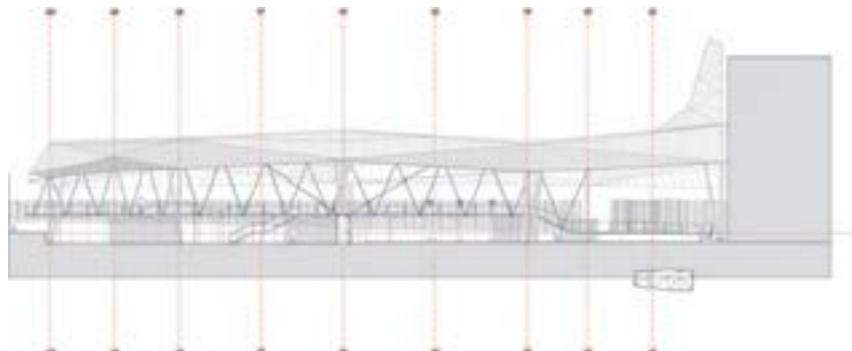
tenga muchos valores escultóricos, una pieza que cumple una función clara. Debía ser una pieza ligera, estructura de grandes luces, apoyada en la zona limítrofe de los restos con la trama urbana, apoyando el mínimo en la zona con restos. La solución fue una estructura espacial con tres apoyos en el interior de la excavación y apoyo en el borde con la calle del barrio. En la zona limítrofe con la calle se situó la circulación de visitantes y los servicios complementarios, apoyando la pasarela de circulación entre el pequeño muro de hormigón construido para salvar el desnivel con la calle y colgada de la estructura de la cubierta.

La estructura de cubierta debía potenciar el paso de una luz natural tamizada que no hiciera necesario la iluminación artificial durante las horas del día, por ello se cubrió de chapa de policarbonato en su cara superior que impide el paso de agua y permite el paso de la luz y de una chapa perforada en su cara inferior que tamiza esa luz natural y da un aspecto unitario a la estructura.

La iluminación nocturna del conjunto, incorporada en gran parte a la propia estructura, colabora a una imagen de ligereza y actúa a manera de lucerna irradiando luz.



Plano de situación.



Sección longitudinal.



Vista desde el Parque del Molinete.



Vista del interior .



Acceso de visitantes.

4 Villa Romana de La Olmeda. Pedrosa de la Vega, Palencia. Ángela García de Paredes Falla e Ignacio García Pedrosa



Primeras excavaciones. Años 60's .



Cubierta de los años ochenta.



Cubierta de los años ochenta.

El caso de la Villa Romana de Olmedo tiene unas características específicas por las que me parece interesante su estudio.

La villa romana del Olmeda se conoce desde que en julio de 1968, haciéndose unos trabajos de terraplenado en tierras de cultivo, de forma fortuita aparecieron restos de mosaicos romanos. Desde el primer momento, el propietario de los terrenos, puso su empeño en la conservación y excavaciones de la villa, cediéndola a la Diputación de Palencia en el año 1980.

En 1984 la Diputación realiza un primer edificio de protección y salvaguarda de los restos, dado el aislamiento de estos de cualquier núcleo urbano y la categoría de los mosaicos que se encontraban. Este edificio, casi con estética de almacén de aperos agrícola, con cubierta de estructura metálica y cerramiento chapa plegada en algunas zonas y fábrica de bloques de hormigón en otras. El edificio se fue ampliando sin un orden claro en función de los descubrimientos que se iban realizando.

Este es el estado en el que encontraba en el año 2000 la Villa Romana de Olmedo, una de las villas con el conjunto de mosaicos en edificio no públicos del occidente romano más importantes.

El Colegio Oficial de Arquitectos de León, dentro de lo denominaba “Concursos Utópicos”, programaba una serie de concursos sobre elementos históricos de las distintas provincias que conforman el Colegio. El primero se programó en Zamora, el segundo fue este de Palencia y posteriormente otro en el propio León.

En la provincia de Palencia se programa el denominado “Concurso de Ideas. Adecuación del yacimiento arqueológico de la villa romana de LA OLMEDA”. El concurso se desarrolla los tres primeros meses del año dos mil y se falla el 15 de abril del mismo año, formando parte del jurado, además de personas de la junta directiva del COAL, altos cargos de la Diputación Provincial y el mecenas descubridor de los restos, tres arquitectos de reconocido prestigio nacional. fueron

elegidos para esta misión los arquitectos José Ramón Sierra, Roberto Ercilla Abaitura y Eduartrdo Arroyo Muñoz.

Siendo como era un concurso, que los mismos organizadores, en su publicación posterior, reconocen su falta de aceptación por las administraciones pertinentes, se presentaron 65 equipos, lo que nos da una idea del interés del programa a resolver. El jurado, en el fallo, determina que tres de las soluciones propuestas eran merecedoras de un primer premio ex aequo, repartiéndose entre las tres la totalidad de la dotación económica de los premios del concurso.

En el 2005, la Diputación de Palencia encarga al equipo formado por Ángela García de Paredes Falla (1958) e Ignacio García Pedrosa (1957), uno de los ganadores del concurso planteado por el COAL. Paredes y Pedrosa² desarrollan la propuesta presentada al concurso y que llevaba como lema “NOLI ME TANGERE” (¡No me toques!). El concurso en sus bases planteaba cinco objetivos³,

a) Cubrimiento y cerramiento de las actuales excavaciones arqueológicas.

b) Establecer y materializar unos adecuados recorridos para la contemplación de los restos arqueológicos de la villa.

c) Configurar una iluminación apropiada para la contemplación de los diferentes mosaicos.

d) Revitalizar funcionalmente la zona, potenciando sus aptitudes para albergar actividades públicas, estancias y de relación. e) Valorar los restos históricos.

En el propio planteamiento de las bases, los organizadores se olvidan de la situación en el paisaje, un paisaje de campo castellano con plantaciones de cereales, girasoles y choperas; la construcción de un edificio de un volumen considerable en un paisaje virgen de construcciones y antropizado por la agricultura, un paisaje de las llanuras castellanas colonizadas por campos de chopos agrupados en parcelas y ordenados geométricamente según tramas rectangulares. La solución



Choperas castellanas.

propuesta Paredes & Pedrosa era de las pocas en el concurso que respondía, tanto a las solicitudes de los restos arquitectónicos y especificados en los cinco objetivos expuestos en el párrafo anterior, como a una respuesta válida de integración en el paisaje.

La visión de las choperas en explotaciones madereras, es la de una arboleda densa que arranca del suelo con arbustos, tronco recto y esbelto y ramificaciones que se van haciendo más aéreas conforme asciende. A esta imagen



Dibujo de la propuesta para la presentación al concurso.



Plano de emplazamiento.



Vistas exteriores.

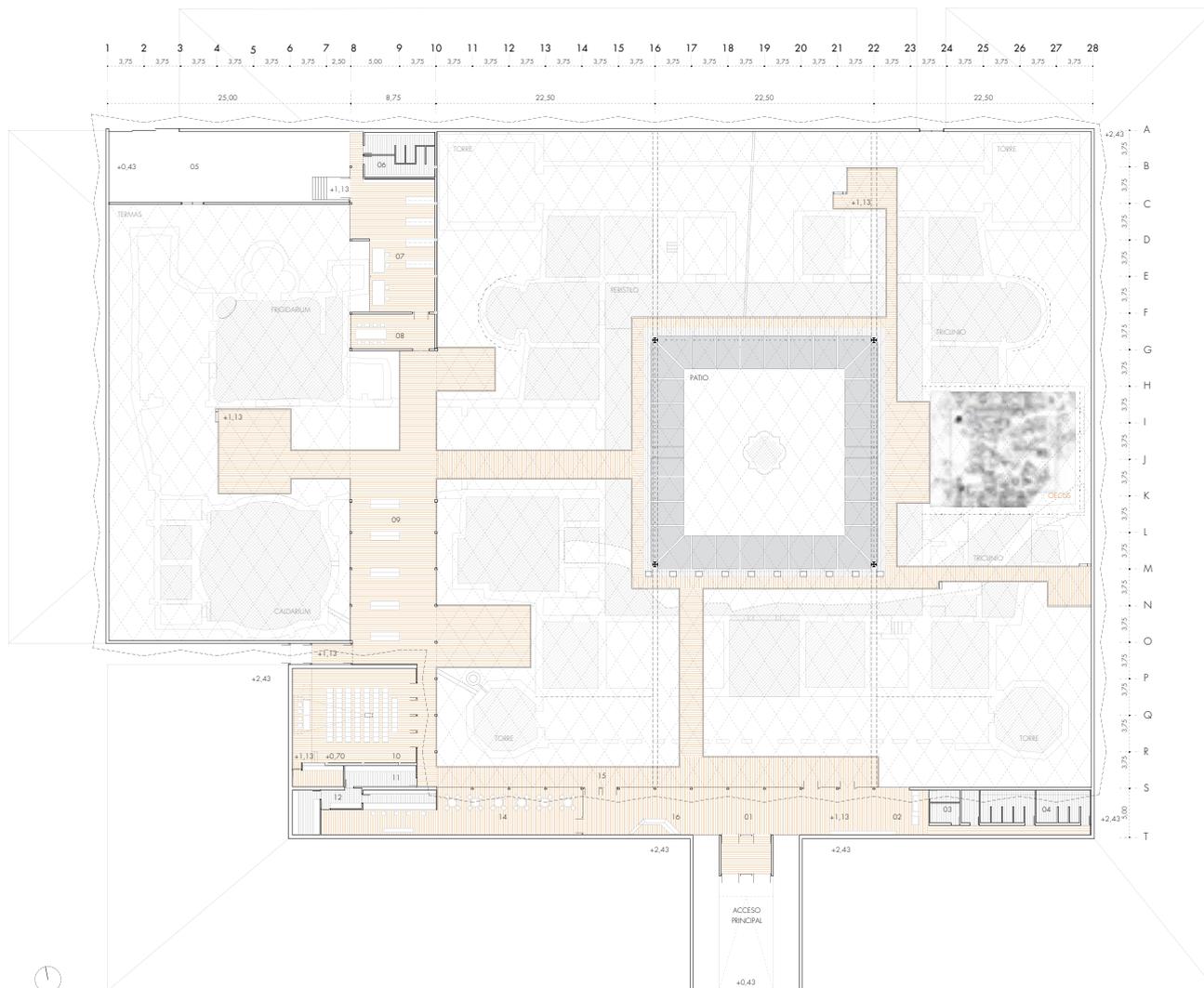


Paneles de cerramiento de fachadas.

de las choperas, el proyecto responde con una terminación de fachadas con un basamento de hormigón visto en contacto con el suelo y planchas de acero Cor-ten perforado aumentando la dimensión de sus huecos de abajo arriba. Se coloca en forma zigzagueante en planta, creando un juego de sombras que acentúan la verticalidad de la composición y sobrepasando en más de dos metros la altura de la cubierta que oculta, dejando ver la transparencia del cielo a través de sus huecos. Esta imagen, perseguida desde el concurso de ideas del 2000 y que los refleja muy bien el dibujo reproducido y que formó parte de los paneles del concurso es uno de los mayores aciertos del proyecto.

estado previo del lugar antes de esta intervención. La Diputación, en varias fases había ido construyendo naves según se iban dejando a cielo abierto distintas partes de la Villa, estructuras de tipo industrial fabricado en taller con luces pequeñas con cerchas de perfilería estándar y cartelas, o estructuras tubulares, con cerramientos de chapa lacada o fábrica de bloques según las zonas, estructura que no respondía al lugar, ni mucho menos a la composición de los restos encontrados y que hacían, que la visita al monumento, excepto para aquellas personas especialistas en el tema, perdiera gran parte de su interés. No hay más que observar las fotografías de la cabina del personal de control de las vistas al monumento, con una imagen más de una caseta de control de entrada

Es interesante estudiar el



- PROGRAMA**
- ACCESO AL YACIMIENTO 01
 - CONTROL 02
 - ALMACÉN 03
 - ASEOS 04
 - PATIO - CARGA DESCARGA 05
 - VESTIARIOS 06
 - OFICINA 07
 - SALA DE REUNIONES 08
 - SALA DE EXPOSICIONES 09
 - AUDIOVISUALES 10
 - ALMACÉN COCINA 11
 - OFFICE 12
 - COCCINA 13
 - CATERESA 14
 - SALIDA DE RUINA 15
 - TENDA 16

- MOSACOS DE LA VIEJA**
- MOSACO PRINCIPAL
 - OPUS SIGNINUM
 - MOSACOS



Planta del edificio.



Mies van der Rohe. Collage para el montaje del proyecto de la sala de conciertos. 1942.



Dibujo del interior de los paneles del concurso

a una obra que a un monumento de esta categoría.

El lema para la presentación al concurso elegido por los arquitectos,

“Noli me tangere”, hace referencia a una posición respecto a los restos de tocarlos lo menos posible. El conjunto de la Villa de La Olmeda consta de dos partes claramente diferenciadas, la villa en sí de forma sensiblemente cuadrada con patio central de 24,28 * 23,42 m y las termas unidas a la villa por su lateral Oeste. La villa, en el momento de su descubrimiento se encontraba totalmente soterrada, tras la excavación se reconstruyó la arcada que cierra el patio en su lateral sur encontrada arruinada en el suelo, esto permitió su anastilosis literal. Estas arcadas son el único elemento que emerge del nivel del suelo original antes de su excavación.

Para la cubierta de los restos, en la zona de la villa, se diseñan tres bóvedas rebajadas con apoyos perimetrales y

cuatro apoyos centrales en las cuatro esquinas exteriores del patio central de la casa lo que permite la construcción de la cubierta sin introducir ningún elemento estructural en el interior de estas. Se platea una bóveda similar para cubrir las termas, dejando entre ambas estructuras una zona de cubierta plana en la zona de conexión de ambas estructuras. Los autores plantean una estructura de bóvedas con dovelas prefabricadas en taller de forma romboidal y pequeña dimensión que permite su montaje in situ y su izado a la cabeza de los pilares.

De la estructura de la cubierta se cuelgan mallas de acero inoxidable en puntos estratégicos que ayudan a la interpretación espacial de algunos de los espacios más significativos de la Villa. Recuerda a los collages de Mies van der Rohe para la creación de espacios de exposiciones o sala de conciertos. Para ello colgaba desde una estructura metálica planos delimitadores de espacios.

La superposición de dos tramas con la misma orientación, la original de la Villa Romana y de las pasarelas de la visitas, no rompiendo en ningún caso la segunda ejes fundamentales de la primera, colabora a una perfecta interpretación del monumento, Los

espacios servidores, tanto de cara al público en general como son los accesos, aseos, salón de actos, bar, etc. se sitúan en la franja anterior, en la zona sur de acceso, mientras que los espacios de trabajo del personal de servicio y taller de investigadores se plantean en la esquina noroeste del rectángulo.

Todo el recinto se rodea de un suave talud que permite elevar el nivel de acceso de los visitantes situándolos en una cota que no interfiera con los propios restos existentes.

En esta actuación, el respeto absoluto, tanto del entorno paisajístico como de los restos arqueológicos es ejemplar, posibilitando la valoración y permitiendo la vista de unos restos arquitectónicos singulares.



Cierre de perspectiva con malla de acero inoxidable



Vista general del espacio



Plataforma de observación de los restos



Vista de las salas de la villa



Vista de los mallas de acero inoxidable



Vista de las galerías de circulación



Vista de las galerías de circulación

5 Villa Romana del Casale. Piazza Armerina, Sicilia, Italia. Franco Minissi. Arquitecto.

El estudio de la Villa Romana del Casale, en las cercanías de la localidad de Piazza Armerina en el centro de la isla de Sicilia, tiene interés por varios factores; el primero porque fue una de las primeras intervenciones en unos restos arqueológicos de importancia para dotarlo de una cubierta de protección y su acondicionamiento para las vistas; y para esta tesis en particular, por la toma de decisiones a la hora de interpretar los espacios originales.

La Villa Imperial del Casale era conocida por los lugareños desde tiempos bastante remotos por diversas apariciones, comenzándose su investigación en los años veinte del pasado siglo por parte del arqueólogo Paolo Orsi (1859-1935). No es hasta 1950, cuando el arqueólogo siciliano

Gino Vinicio Gentili (1914-2006), investiga de forma sistemática la villa completa, sacando a la luz su formidable colección de mosaicos.

Entre los años 1957 y 1959, Franco Minissi (1919-1996), arquitecto y profesor de la Universidad de “*La Sapienza di Roma*” de “*Allestimento e Museografia*” (Gestión de Exposiciones y Museografía) y en esos momentos, uno de los gestores para la fundación, por encargo de la Asamblea General de la Unesco de 1956 en Nueva Delhi, de lo que se denominaría ICCROM (Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales, Roma-1959), tiene el encargo de intervenir en los restos de la Villa Imperial del Casale, con el proyecto denominado “Progetto

delle opere di protezioni dei mosaici del Villa Romana del Casale di Piazza Armerina”⁴. Como se puede comprobar por el propio título del proyecto, no se trataba tanto de poner en valor los restos arquitectónico de la Villa, como de la protección de los mosaicos encontrados.

La potencia arqueológica de la Villa era bastante grande, con restos de muros que sobrepasaban, en algunos puntos, los tres metros de altura y una magnífica colección de mosaicos. La importancia de estos restos queda ratificada en 1997 cuando la UNESCO⁵ incluye la Villa en la lista de Bienes de Patrimonio de la Humanidad.

A diferencia de la Villa Romana de la Olmeda, Villa en un



Paolo Orsi en la Villa del Casale. Años 20's.



Estado tras las excavaciones de los años 50's.

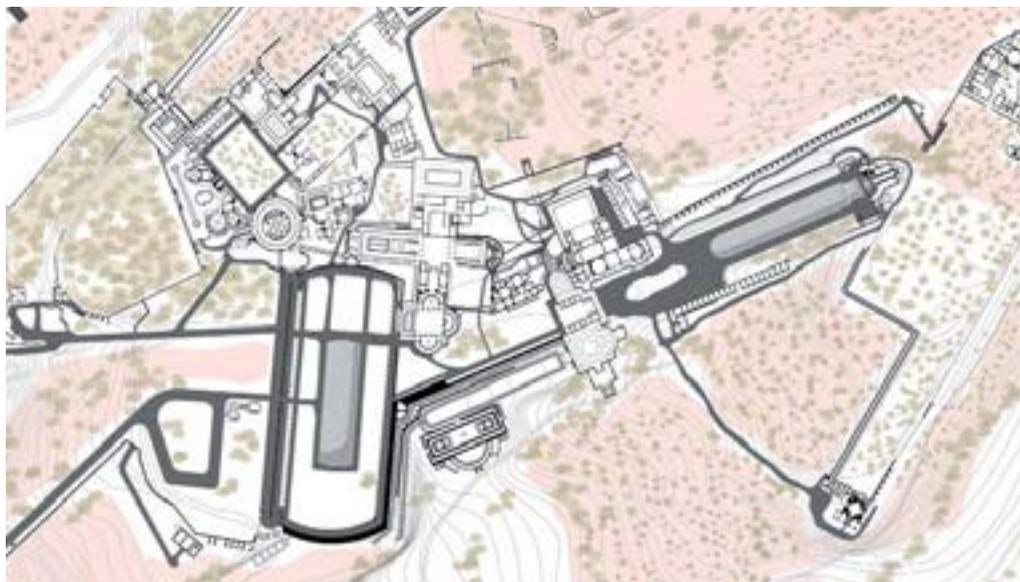


Franco Minissi

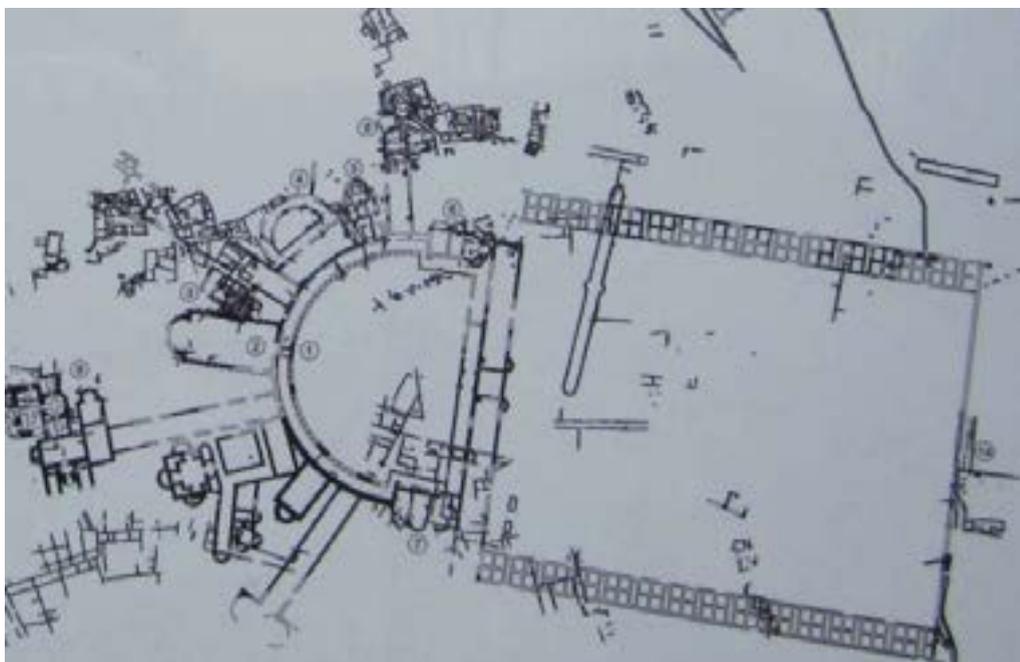
Gino Vinicio Gentili.

enclave agrícola como residencia de unos señores propietarios de grandes terrenos de cultivo; Casale es una villa de recreo, no está claro a día de hoy quien fue su propietario, parece ser, según algunos estudios, que un hijo del emperador Massimiano (285-305), de ahí su nombre de Villa Imperial, o algunos de los prefectos de la isla, lo que sí se puede comprobar, por los propios restos, es el carácter lúdico de esta, que por su extensión es una compleja adición de espacios destinados a distintos usos. Recuerda en su composición y génesis a la Villa Adriana de Tívoli (117 a.C.), antecedente como Villa de recreo, salvando la dimensión, ya que Villa Adriana, por su cercanía a la metrópolis, no solo era sitio de recreo sino residencia imperial y sede del gobierno durante largas temporadas; o a la Villa Romana de Cercadillas en Córdoba.

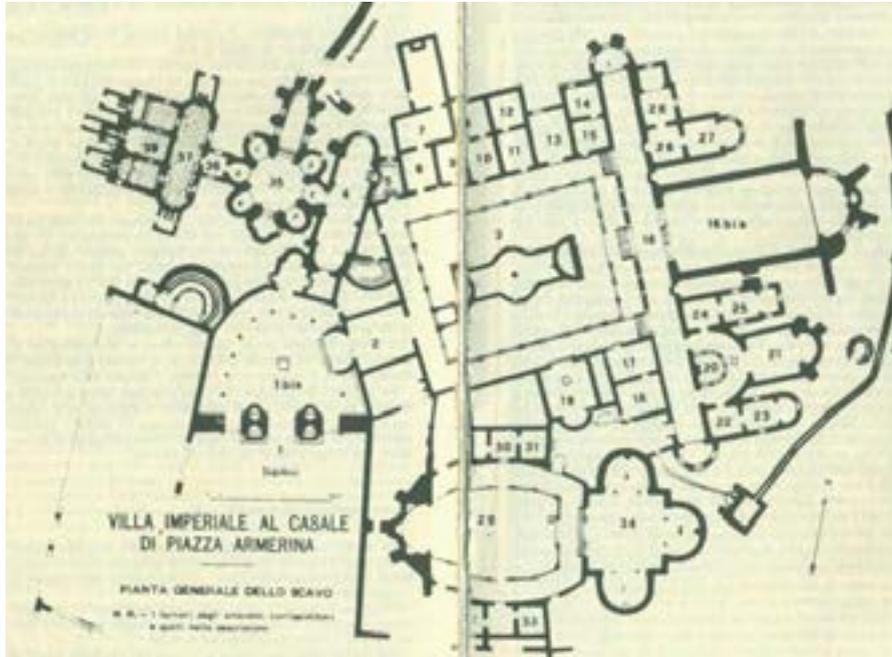
La propia composición en planta de la Villa hace difícil una intervención para la cubierta de los restos de forma unitaria, ya la Villa es el producto de la agregación de espacios sin una ley geométrica clara. Minissi opta por diseñar la cubierta de espacios, uno a uno y limitar la actuación a las partes importantes de la villa con restos de mosaicos, dejando partes accesorias de esta sin cubrir, como se puede apreciar



Villa Adriana. Tívoli, Italia.



Restos romanos de Cercadillas. Córdoba, España.



Planta de la Villa Imperial del Casale.



Planta del proyecto de intervención de Franco Minissi. 1958.

en el plano de planta. Otra decisión importante del proyecto es la altura a la que monta la cubierta. Existían columnas del patio principal y de otras zonas en pie, fruto de la anastilosis de las encontradas en las excavaciones in situ, lo que permitió restituir estas a su posición original y hacer hipótesis sobre la altura de las salas que llevaron a Minissi a la definición de la altura de los espacios.

Minissi plantea una estructura de invernadero con soportes de dimensiones muy pequeñas que servían de bastidor a su vez, de las carpinterías de cerramiento. Las cubiertas y nuevos paramentos se realizan en vidrio transparentes lo que le da a la Villa un aspecto de palacio de cristal. Y este fue su mayor error, ya que pronto se pudo comprobar las altas temperaturas que se alcanzan en el interior de las salas. En la actualidad, la obra de Minissi se está desmontando y sustituyendo por estructuras de madera y cubiertas de chapa metálica que palien el problema.

Esta intervención tuvo una gran repercusión internacional en el mundo de la Conservación de restos arqueológicos, no solo por la importancia de la Villa en sí, sino por la personalidad del arquitecto autor,

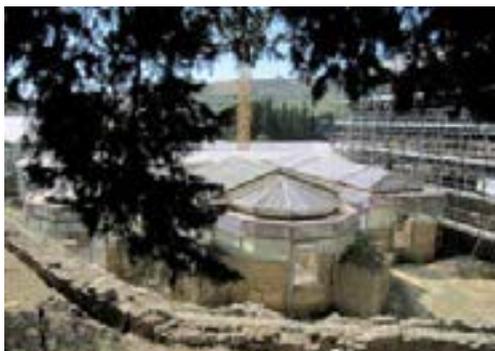
persona de influencia en los medios científicos por su implicación en la creación del ICCROM.



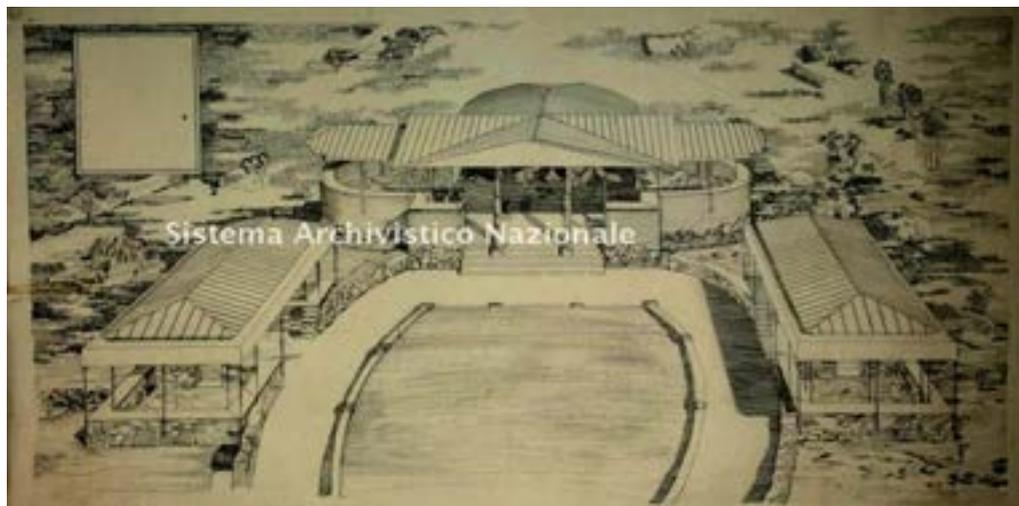
Villa del Casale. Vista exterior.



Villa del Casale. Vista interior.



Villa del Casale. Vista exterior.



Perspectiva del proyecto de Franco Minissi.



Perspectiva del patio principal. Franco Minissi.



Villa del Casale. sección por el patio principal. Plano del proyecto de Franco Minissi.

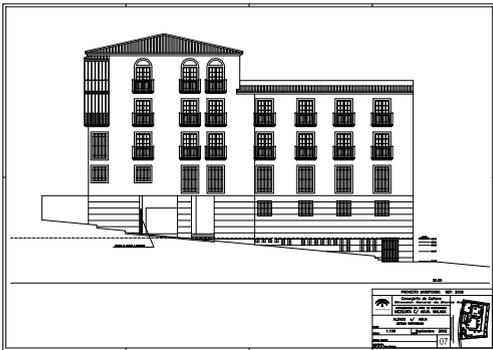
6 Mezquitas funerarias de la Calle Agua. Málaga.



Excavación arqueológica de un Cementerio musulmán.



Excavación arqueológica de la parcela. 1991.



Alzado del edificio existente a calle Agua.

Las Mezquitas Funerarias de la calle Agua de Málaga fue un hallazgo arqueológico en parte fortuito, ya que aunque el cementerio islámico de Yabal Faruh estaba documentado en el libro de los Repartimientos de Málaga, estudiado por el profesor Manuel Ación Almansa⁶, sino físicamente mediante excavaciones sistemáticas realizadas en los solares de la zona previamente a la construcción de edificios, coordinadas por el Ayuntamiento de Málaga y la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura.

Adolf Loos (1870-1933), en su artículo “Architektur” de 1910, definía la Arquitectura utilizando como ejemplo un enterramiento y específicamente decía, “...*Cuando encontramos en el bosque una elevación de seis pies de largo y tres pies de ancho, moldeada con la pala en forma piramidal, nos ponemos serios y algo dentro de nosotros nos dice: aquí ha sido enterrado alguien. Eso es arquitectura*”. Tras esta afirmación poética de Loos, se constata que habitualmente, cuando se encuentran en unas excavaciones arqueológicas restos de cementerios, se excavan hasta la exhumación de los

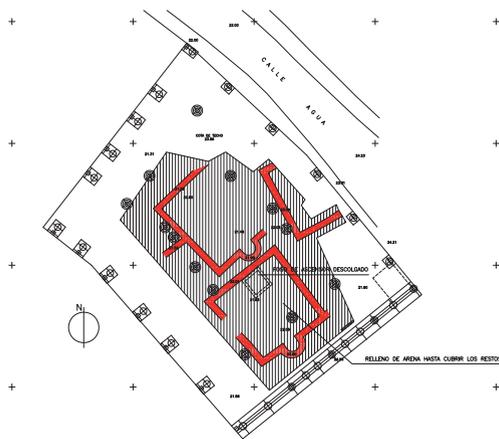
restos humanos existentes, ya que estos aportan datos de carácter etnológicos sobre forma de vida, alimentación, tipos humanos, edad, etc. Las únicas piezas susceptibles de una conservación son las pequeñas estelas funerarias que marcan el lugar de enterramiento y estas, dadas sus reducidas dimensiones, se suelen enviar a almacenes de museos u otros sitios donde quedan archivadas. Es por ello que de los cementerios islámicos medievales que han existido y se han localizado en España, prácticamente no existe ninguno visitable como tal y mucho menos por su carácter arquitectónico.

En los años ochenta del pasado siglo, durante unas excavaciones sistemáticas de un solar en la calle Agua de Málaga, como parte de las investigaciones del cementerio de Yabal Faruh, se encontraron restos, de lo que por primera vez en Al-Ándalus se documentó como Mezquitas Funerarias. Dada su rareza e importancia, por parte de la administración autonómica, se determinó su conservación, ordenando los cambios necesarios en el proyecto de obra para su incorporación a la nueva

construcción.

La calle Agua tiene una fuerte inclinación, conectando la calle de la Victoria, antiguo eje extramuros de salida de la ciudad hacia el norte, con las laderas del castillo de Gibralfaro. La parcela del proyecto tiene una longitud de fachada a la calle de 27,70 m y un desnivel de 3,00 m. La potencia arqueológica de los restos encontrados en ningún caso sobresalía de la rasante de la calle, llegando a tener, en su alzada mayor, 2 metros de altura.

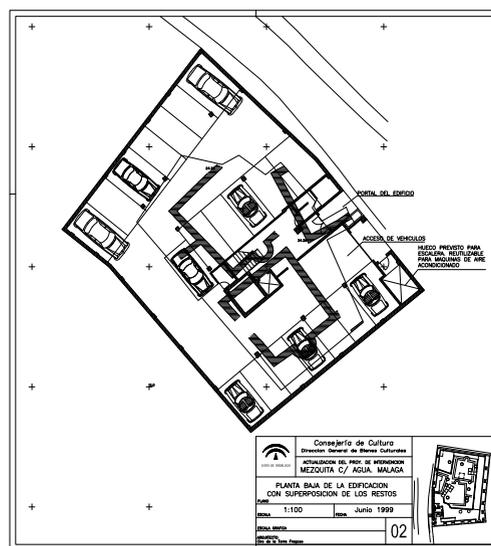
Durante las excavaciones arqueológicas se realizaron levantamiento planimétricos de los restos excavados y se realizaron labores



Levantamiento de los restos con los pilotes y el garaje.

de consolidación de las yaserías de los paramentos de las mezquitas. Tras estas excavaciones, los restos se protegieron con láminas de geotextil y se enterraron con arenas para protegerlos durante la construcción del edificio, realizado por un promotor ajeno a la intervención para la puesta en valor y visita del recinto..

El edificio proyectado plantea el salvar la cota más alta de los restos con escasos 10 centímetros y fijar esa cota como la cara inferior del forjado de suelo de lo que denomina planta sótano, destinada a garaje de la promoción. Con ello se cumple la orden de mantenimiento de los restos de las mezquitas, dejando un acceso, mediante escalera de mano,



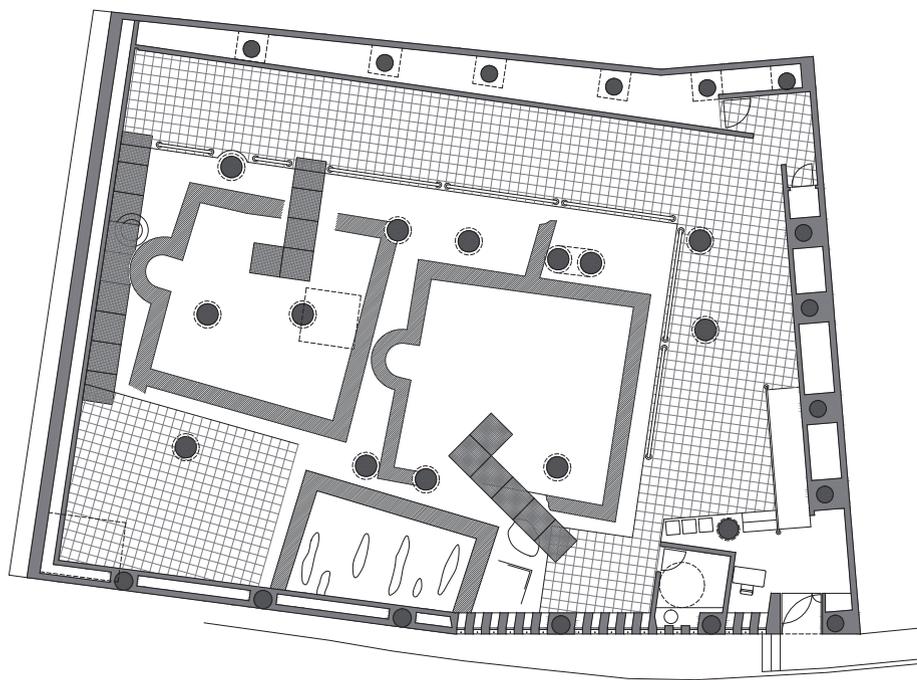
en la entrada de vehículos.

En el año 1999, la Consejería de Cultura encarga la redacción de un proyecto para poner en valor y restaurar las Mezquitas Funerarias. Al entrar en el espacio ocupado por los restos, nos encontramos con un espacio de algo más de un metro de altura, ya que todavía estaba relleno con las arenas de protección y unos niveles de humedad difícilmente descriptible.

En este caso, a diferencia de los ejemplos anteriores, el espacio que alberga los restos no es un espacio pensado para estos, sino que es el producto casi residual tras la construcción del edificio. La altura del espacio es la mínima necesaria para, de acuerdo con las instrucciones de la administración cultural, salvar los restos en el estado en que se encontraron.



Estado antes de comenzar las obras. 1999.



Planta de la solución del proyecto. 2004.

Si estudiamos otros cementerios islámicos actualmente en uso, observamos como una de sus características más acusada, la orientación de las tubas. Si hay algo que llama la atención es la colocación ortogonal de estas respecto a la orientación a la Meca. Los cadáveres se entierran en posición decúbito lateral, normalmente derecho, orientado hacia la Meca, lo que implica que todos los enterramientos son paralelos. Las mezquitas funerarias, recintos acotados con un muro de una altura algo mayor

de un metro, de una dimensión en planta de unos 6,00 metros de ancho por 6,00 de largo, con un pequeño mihrab en el cerramiento orientado a la Meca.

Los restos aparecidos incluían tres mezquitas, de las que dos de ellas estaban completas en planta y una fraccionada por estar parte de su planta fuera del edificio. Las que estaban completas estaban excavadas hasta la exhumación de los restos humanos de las tumbas encontradas y la tercera, no fue excavada más que por su exterior,

con lo que durante la obra se pudo documentar y dejar in situ los restos humanos encontrados.

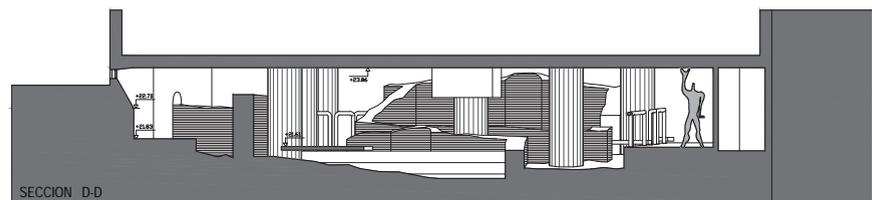
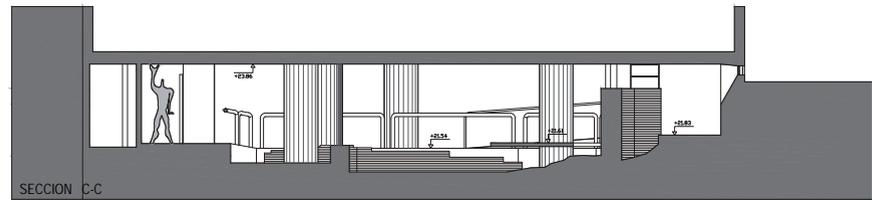
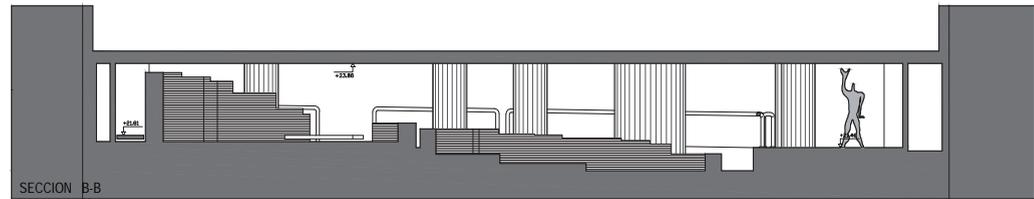
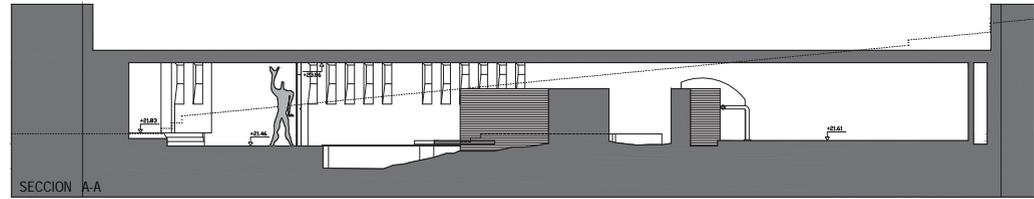
La inclinación de la calle nos permitió el plantear un acceso directo desde la acera corrigiendo su rasante en la esquina norte de la parcela y entrar en el espacio por un acceso de escasos 1,90 metros de altura. La estructura de cimentación del edificio se había realizado, en su replanteo, de acuerdo con el proyecto original, cambiando las zapatas por pilotes in situ de 70 cm de diámetro, por lo que el espacio estaba invadido por estos cilindros de hormigón sin encofrar, en la parte que quedó bajo el nivel de las arenas de protección de los restos y encofrados con madera en las partes emergentes.

En la intervención se optó por crear un espacio de contemplación de los restos de acuerdo con la orientación general del cementerio dejando en la entrada los servicios mínimo para una persona que vigilara el acceso y un aseo único unisex y para personas con problemas de movilidad. La falta de espacio en el fondo sureste, tras el mihrab de la capilla situada más al sur, hacía inviable la construcción de zonas estanciales, por lo que este paso, igual que las dos pasarelas que permiten

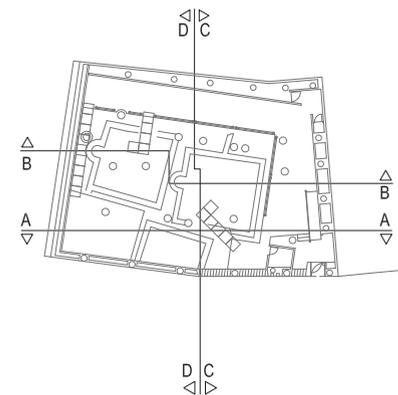
acceder al interior de la mezquitas se realizaron con piezas modulares rejilla de acero electrosoldada tipo Tramex. Los paramentos noroeste y suroeste, medianeros con otros edificios y con pilotes que sobresalían del plano medianero, se regularizaron con citaras de ladrillos que permitieron crear espacios de servicios de instalaciones, con recogida de agua de filtraciones y la posibilidad de dotar al espacio de equipamientos de iluminación, sonido, etc. de acuerdo con un futuro proyecto museográfico del espacio.

La escasa altura del recinto llevó a pintar de negro el techo y la parte encofrada de los pilotes, para con la iluminación de la sala paliar su percepción e intentar concentrar la atención de los visitantes en los restos. La iluminación de las partes transitable se limitaba a iluminación rasante de suelo sobre un pavimento pulido de terrazo negro que volvía por el paramento vertical hasta los paneles expositivo y baja por el faldón hasta enterrarse en la tierra.

Frente al espacio de la Villa de La Olmeda, en la se crea un espacio continuo para albergar los resto y permite el cuelgue de paramentos verticales casi virtuales para dividir el



Secciones del espacio.



espacio y reconstruir alguno de los originales o la Villa del Casale, en el que cada espacio original se reconstruye con cubierta y paramentos vítreos o los restos de las iglesias del Museo de Kolumba de Zumthor es enseñar los restos, pero recrear un espacio casi de parque arqueológico exterior en el interior, con la intervención en el espacio de las Mezquitas Funerarias se intenta que dicho espacio pase desapercibido,



Vista del interior



Vista del interior



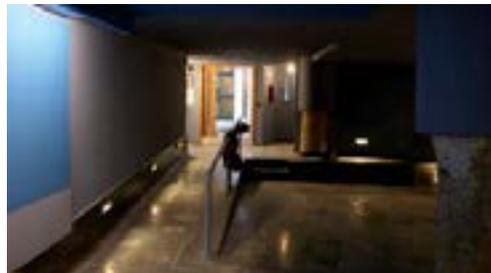
Vista del interior



Vista del interior



Vista del interior



Vista del interior



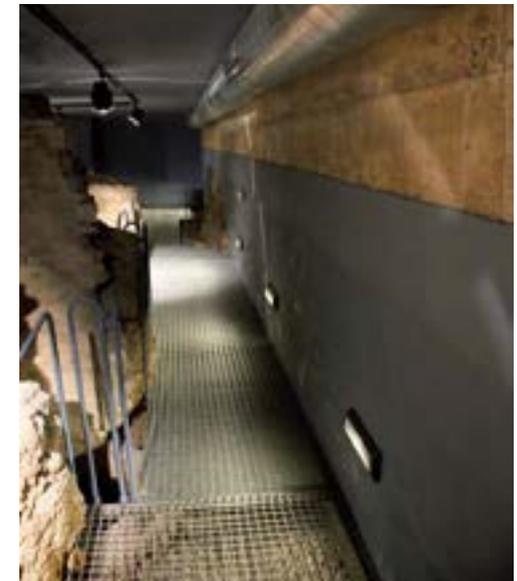
Vista del interior



Vista exterior.

y condiciones lo menos posible la contemplación de los restos.

En el año 2011, el artista plástico experto en museografía Alfonso Serrano diseña una exposición titulada *“La muerte en la Málaga islámica”* actualmente en la sala y que se abre bajo demanda para especialistas y grupo que muestren interés en patrimonio de este tipo.



7 Termas Romanas de Santa María de Antequera. Málaga.

Otro caso muy distinto son las Termas Romanas de Santa María de Antequera. A mediados de la década de los años ochenta del pasado siglo, durante los trabajos de excavación arqueológica previos, para la construcción de un aparcamiento para autobuses de turistas en el casco histórico de Antequera, se encontraron los restos de unas Termas públicas de la primitiva Antikaria romana. Este hallazgo paralizó los planes municipales respecto al aparcamiento, poniendo en manos de la administración cultural autonómica la gestión de dichos restos. Entre los años 1988 y 1991, los arqueólogos malagueños, Rafael Atencia Paez y Manuel Romero Pérez realizaron campañas de excavación sistemática hasta sacar a la luz los restos de la ciudad Termas. El hallazgo se consideró de excepcional importancia por ser los primeros vestigios in situ de la ciudad romana de Antikaria de la que se tenía noticias de su existencia pero no constatación. Las excavaciones finalizan en 1991, se pre-consolidan los restos excavados y se extrae el motivo central del mosaico encontrado, Oceanus, para depositarlo en el museo de la ciudad, a

reguardo de posibles robos.

Las excavaciones arqueológicas habían dejado la zona limítrofe del área excavada con la Iglesia de Santa María en un estado que ofrecía dudas sobre su estabilidad estructural, sospechándose que quizás en un futuro se podía producir un descalce de la Iglesia. En 1994 me encargan la intervención para la consolidación de esta zona para asegurar la estabilidad de la calle y de la Iglesia.

Durante la ejecución de estas obras, se realiza la Ficha Diagnóstico de los restos de las Termas y posteriormente un plan de actuación sobre dichos restos. En esta Tesis quiero analizar la propuesta de intervención planteada en dicho plan. No es una obra ejecutada y a día de hoy, los restos de las Termas siguen a la intemperie en espera de una posible intervención que consolide su estado y permita una visita interpretativa del lugar.



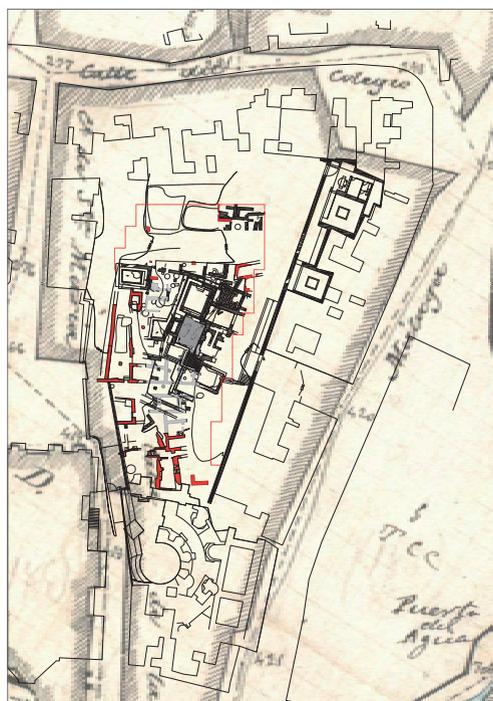
Vistas de las excavaciones.

La Antikaria romana queda bajo los sustratos de Antequera cristiana, de la Madina Antaquira islámica y sobre asentamientos que llegan al paleolítico. Esta riqueza histórica otorga, a casi todas las excavaciones arqueológicas en la ciudad de Antequera, una complejidad importante. En la zona que nos ocupa, tras la demolición del caserío moderno, se encontraron restos de la ciudad cristiana desde su conquista en el siglo XV, y bajo estos, restos del periodo islámico. Bajo estos sustratos, la retícula romana con las Termas. En la

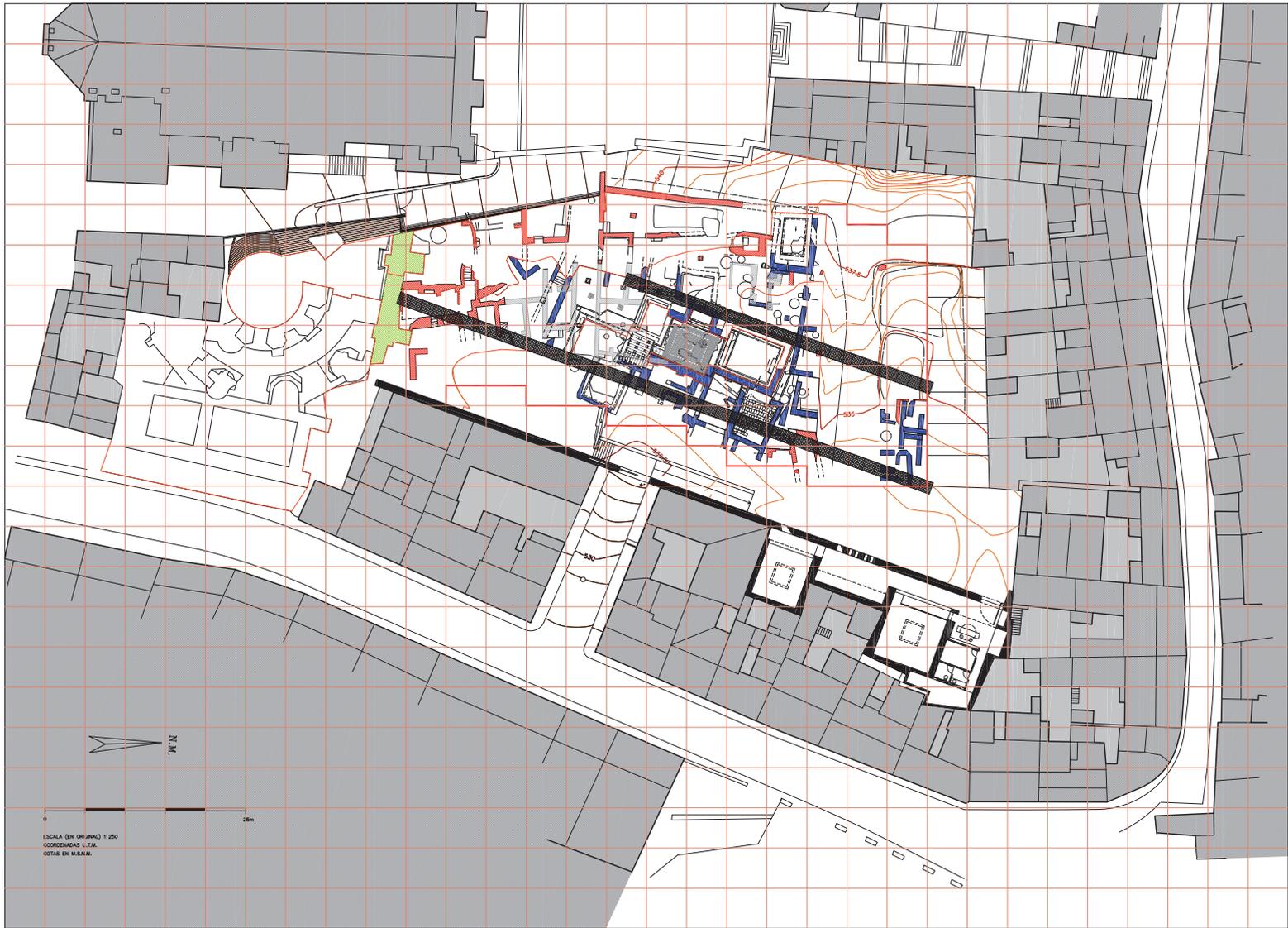
misma parcela existen restos del ábside de la primera iglesia que se empezó a construir en la ciudad sobre las ruinas de un edificio romano, y abandonados por problemas de estabilidad desde el mismo momento de su construcción. Ante esta superposición de tramas, la excavación se planteó por campañas sucesivas sin la premura de un promotor pendiente de su conclusión para iniciar la construcción de un nuevo edificio. La excavación se planteó con métodos científicos claros y ordenados. Se replanteó mediante “retícula

arqueológica” de 5,00*5,00 metros con orientación Norte-Sur empezando por la zona del primer hallazgo, anexionando partes en función de la evolución de la propia excavación.

En la propia evolución de las excavaciones se determinó el interés predominante de las Termas frente a la trama medieval, lo que hizo que en las zonas, donde catas específicas, constataran la existencia de las Termas se documentaran los restos medievales mediante cartografía y fotografía y se demolieron para sacar a la luz la estructura de las Termas. Los restos hallados eran de interés histórico pero de una potencia arqueológica no muy grande y con mezcla importante de restos de distintos momentos. No tenían las características de las villas tratadas en apartados anteriores, con unidad estilística y funcional, ni los restos de Cartagena, fracción de ciudad unitaria, ni los de Colonia, evolución en el tiempo de único edificio. En estos restos, una característica importante de ellos era la superposición en el tiempo y en el espacio de distintas épocas de la ciudad, con amortizaciones funcionales y cambios de trazado. La intervención propuesta debía de mostrar esa riqueza cronológica y espacial y para ello nos valdríamos de las propias técnicas



Plano del Inst. Geográfico Nacional. 1891. Limpio y superponiendo los restos.



Planta de la actuación. Proyecto del autor.

arqueológicas.

La parcela no tiene una forma limpia, sino que es el resultado de anexionar distintas parcelas en una trama de origen medieval con una historia de pérdida de la centralidad urbana importante. Su lindero Norte es una línea clara de orientación este-oeste y tapias de separación con patio domésticos de las parcelas vecinas; el lindero Sur, los restos de la malograda Iglesia del siglo XV empezada a

construir sobre las ruinas de un edificio de origen romano, -un ejemplo de construcción de una cripta gótico-renacentistas incompleta-; el lindero Oeste, un gran muro de contención sobre él se situaba una de las plazas más bella de la ciudad, la plaza de la Colegiata de Santa María, a modo de mirador de la Vega antequerana y la Peña de los Enamorados. Este mirador que está a 15 metros sobre las Termas, plataforma perfecta para la observación de los restos que nos ocupa. El lindero Este

es el resultado de las expropiaciones, una línea quebrada, una parte, la más sur, limite regular y el resto trozos de parcelas residuales. En este lindero Este se encuentra el acceso inferior al recinto, pudiéndose acceder desde la plaza de la Colegiata. Es interesante la coincidencia de orientación de las edificaciones situadas al Este y la trama de las Termas Romanas, no así con la trama medieval posterior a esta época.

Como punto de partida, el proyecto contempla la potenciación de la retícula arqueológica como base para una explicación a los visitantes del estudio de la ciudad y sus transformaciones por medio de la sistemática de la arqueología, por lo que se proponía, desde el proyecto ampliar la zona excavada continuando con la retícula original planteada por los arqueólogos. También se plantea la introducción en la parcela de dos pasarelas que orientadas según la trama romana, permita un acercamiento a los recintos más importantes de las Termas desde las que se tiene una observación en detalle de los restos de los mosaicos aparecidos y los distintos tipo de pavimentos y tecnología termal. La pasarela más al este llega a introducirse dentro del espacio de la cripta incluso de la primitiva Iglesia no terminada. La



Vista de Santa María Mayor desde las excavaciones.



Vista del muro de contención de la plaza de la Iglesia.



Vista del limite norte de la parcela.



Limite este de la parcela.

segunda pasarela, situada más al Oeste, se sitúa entre los restos de las Termas y la ciudad medieval respetada, lo que permite una observación más cercana de estos restos.

No se plantea en ningún momento la cubierta de los restos, primero por la falta de unidad de estos, pero también por permitir la observación del conjunto desde la plaza de la Colegiata, observatorio privilegiado que permite una explicación clara de

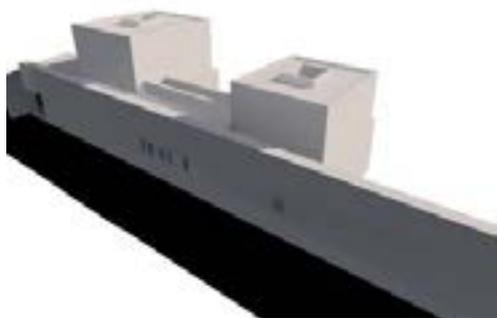
todo el conjunto y su relación con el paisaje de la comarca.

Si se plantea, desde el proyecto, la construcción de un pequeño edificio con dos salas que permitan la exposición in situ de diverso material encontrado en las excavaciones, además de servicios complementarios para personal de vigilancia, administración y servicios higiénicos para las visitas y el personal. Este edificio, con fachada al recinto coincidente con la orientación de la

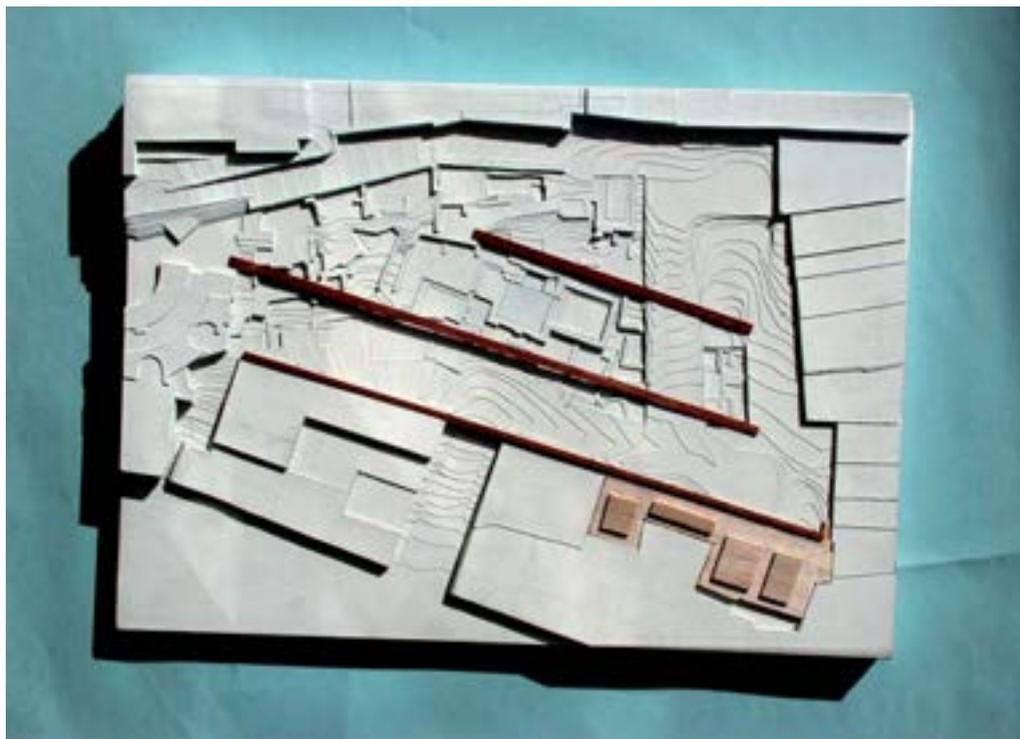
trama romana y que configura una nueva cara a todo este linderó este, en este momento muy heterogéneo. El edificio es de una composición muy sencilla y rotunda, con espacios casi de inspiración romana, con luces cenitales y que podrá albergar, además de esas piezas originales, reproducciones en maquetas de hipótesis de reconstrucción de las Termas, de la ciudad romana, e incluso réplicas de los mosaicos encontrados restituidos en su totalidad.



Infografía del interior del centro.



Volumetría del Centro de interpretación de las Termas.
Anteproyecto.



Maqueta del anteproyecto y los restos.

Notas.

- 1 Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*. Barcelona, El Aleph, 2006.
- 2 Paredes & Pedrosa, “Villa Romana de La Olmeda, Palencia”, AV Monografías, 135-136, 2009, pp. 184-189.
- 3 Colegio Oficial de Arquitectos de León, “Catálogo, Concurso de Ideas, Adecuación del yacimiento arqueológico de la villa romana de La Olmeda”, Palencia, COAL-Delegación de Palencia, 2001.
- 4 http://architeti.san.beniculturali.it/web/architeti/progetti/dettaglio-progetti?p_p_id=dossierportlet_WAR_architetiportlet_INSTANCE_qLQ8&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=content&p_p_col_count=1&_dossierportlet_WAR_architetiportlet_INSTANCE_qLQ8__spage=%2Fportlet_action%2Ftematici%2FdetailObjDgt%3Fpid%3Dsan.dl.SAN%3AIMG-00006045%26idArticle%3D16596%26ambito%3Dprogetti&_dossierportlet_WAR_architetiportlet_INSTANCE_qLQ8_pid=san.dl.SAN%3AIMG-00006045&_dossierportlet_WAR_architetiportlet_INSTANCE_qLQ8_idArticle=16596&_dossierportlet_WAR_architetiportlet_INSTANCE_qLQ8_ambito=progetti
- 5 http://www.patrimoniounesco.it/VILLA_DEL_CASALE/VILLA_ROMANA_DEL_CASALE.htm
- 6 Manuel Acién Almansa (1950-2013) fue profesor de Arqueología Medieval de la Universidad de Málaga y colaboró con el autor de esta tesis en los proyectos de restauración de la Casa del Gigante de Ronda, en los Baños Árabes de Ronda y las Mezquitas Funerarias de la calle Agua de Málaga.
- 7 Adolf Loos, “Architektur”, Der Sturm, 1910.

VII.- CONCLUSIONES

VII.- CONCLUSIONES

Es interesante comprobar como el descubrimiento, o mejor dicho, el redescubrimiento o toma de conciencia de que el Espacio, en la Arquitectura, era su material principal se produce de una forma tardía por los arquitectos, siendo el resto de las Artes; la Pintura, la Escultura, la Escenografía, la Danza e incluso la Música; quienes toman conciencia de este material y lo hacen uno de sus elementos principales de las obras de los nuevos creadores desde principios del siglo XX. Si la asunción del Espacio trajo consigo el arranque del Movimiento Moderno en la Arquitectura y todo su desarrollo posterior hasta casi finales del siglo XX,

en el Patrimonio, y particularmente en el Arquitectónico, no es tan clara esa asunción del Espacio. El Patrimonio era tratado como una obra solo *matérica* conservando, en la mayoría de los casos, su materialidad y obviando la espacialidad, razón de ser de la Arquitectura, y en algunos casos más dañada que la propia materialidad.

En esta investigación se han analizados múltiples ejemplos de intervenciones en elementos del Patrimonio Arquitectónicos, considerando como tal a aquellos elementos, que independientemente de su estado de conservación, en su



Eduardo Chillida. Lugar de encuentro. 1975

momento fueron obras de Arquitectura. Si una obra de arte, interpretando las palabras del artista Carl Andre (1935), es toda obra realizada por un artista con ánimo de serlo, una Obra de Arquitectura, reinterpretando las palabras de Rudolf M. Schindler¹ (1887-1953) en su manifiesto de 1932, es el apilamiento de material de construcción para dejar agujeros para la vida humana. El objetivo de la Arquitectura no es el apilamiento de material de construcción, sino la creación de los espacios para la vida. Esto no implica que la arquitectura sea espacios cerrados y aislados de un exterior continuo o espacio absoluto, sino espacios relativos de volúmenes y superficies, como lo expresaba Le Corbusier, bajo la luz.

Bajo es este prisma he planteado la tesis con estudios de casos a distinta escala, desde la ciudad histórica transformada por las intervenciones a lo largo de los años, hasta los restos arquitectónicos que, bajo mi punto de vista han perdido la condición de Arquitectura, o por lo menos la Arquitectura que fue, por la pérdida de su espacio original.

De los casos estudiados en el capítulo III dedicado a la ciudad histórica, podemos extraer múltiples

posturas contrapuestas. Por un lado aquellos que toman la ciudad histórica como fuente de investigación formal. En esta postura se dan casos teóricos como la de una parte importante de los autores de la exposición de Roma Interrotta, sin una transcendencia práctica por la propia finalidad del trabajo. Otros casos en la misma Exposición, como el de Collin Rowe que realiza un ejercicio de diseño de la ciudad. En su memoria del trabajo utilizan un concepto original que es la “*Arqueología Inversa*” o lo que es lo mismo, el conocimiento de la ciudad del futuro para diseñar la ciudad del pasado. Diseña una Roma para el futuro de 1748, no solo teniendo en cuenta el conocimiento de los descubrimientos del futuro, sino la topografía compleja, ya que en el cuadrante 8 del plano de Nolli coinciden, total o parcialmente, cinco de las siete colinas de Roma. El trabajo de Collin Rowe y su equipo muestra un gran respeto, no solo por la ciudad histórica y su futura evolución, sino por la propia topografía del territorio. En el caso de la manzana de Ruavieja y San Gregorio de Logroño², las directrices generales del proyecto, con la participación de Rafael Moneo, de mantener la trama original y la división parcelaria de la manzana, junto con la participación de diversos arquitectos y como consecuencia, arquitecturas diversas, han contribuido



Logroño. Calle Ruavieja

a la recuperación del ambiente urbano del casco histórico difícilmente diferenciable sin la observación de sus detalles en fachadas o de sus esquemas espaciales renovados en su interior.

El barrio de El Perchel de Málaga y más específicamente lo que en el P.G.O.U. del 84 se denominó como el PERI C2, es un caso de mala gestión desde el principio. Desde que en 1927 Daniel Rubio planteó la propuesta de ensanche de Málaga hacia el Oeste, con el eje principal como continuación de la Alameda Principal, la zona de El Perchel que coincide con esa prolongación, que se había producido históricamente de acuerdo con el estrechamiento del delta del Guadalmedina por los depósitos aluviales, estaba en contradicción. Un barrio histórico y muy importante en la propia identidad de Málaga se destruyó en una proporción muy grande, dejándolo dividido en dos partes inconexas, lo que actualmente se conoce como Perchel-Norte y el Perchel-Sur. Así mismo la desaparición del borde del río como espacio libre para uso como mercado y social del barrio, y su reforma como vía de circulación Norte-Sur de la ciudad, lleva a la desconexión del barrio del Río, elemento fundamental desde su creación. El concurso planteado para la intervención en la zona, lleva a un mayor

aislamiento de esta, dejando de formar parte del propio centro histórico. El planteamiento para el diseño de la zona como proyecto aislado y nueva fachada del barrio al Río, lleva a una respuesta formal que en nada contribuye a la regeneración de una zona marginal de la ciudad, marginalidad surgida por la división del barrio y la pérdida de identidad. La solución ganadora de Joan Busquets se ha demostrado ineficaz para la solución, marginalizando, aún más si cabe, el área. Con la perspectiva de los años la solución de Juan Daniel Fullaondo, Darío Gazapo y María Teresa Muñoz, muy criticada en su momento, se muestra más consecuente con una recuperación urbana de la zona y su integración en el conjunto del casco histórico. Creo que la solución realizada del arquitecto Busquets, dada su escala en relación al entorno, va en contra de una lectura espacial coherente de la propia ciudad y por lo tanto, la ruptura de esta coherencia espacial nos lleva a resultados muy negativos.

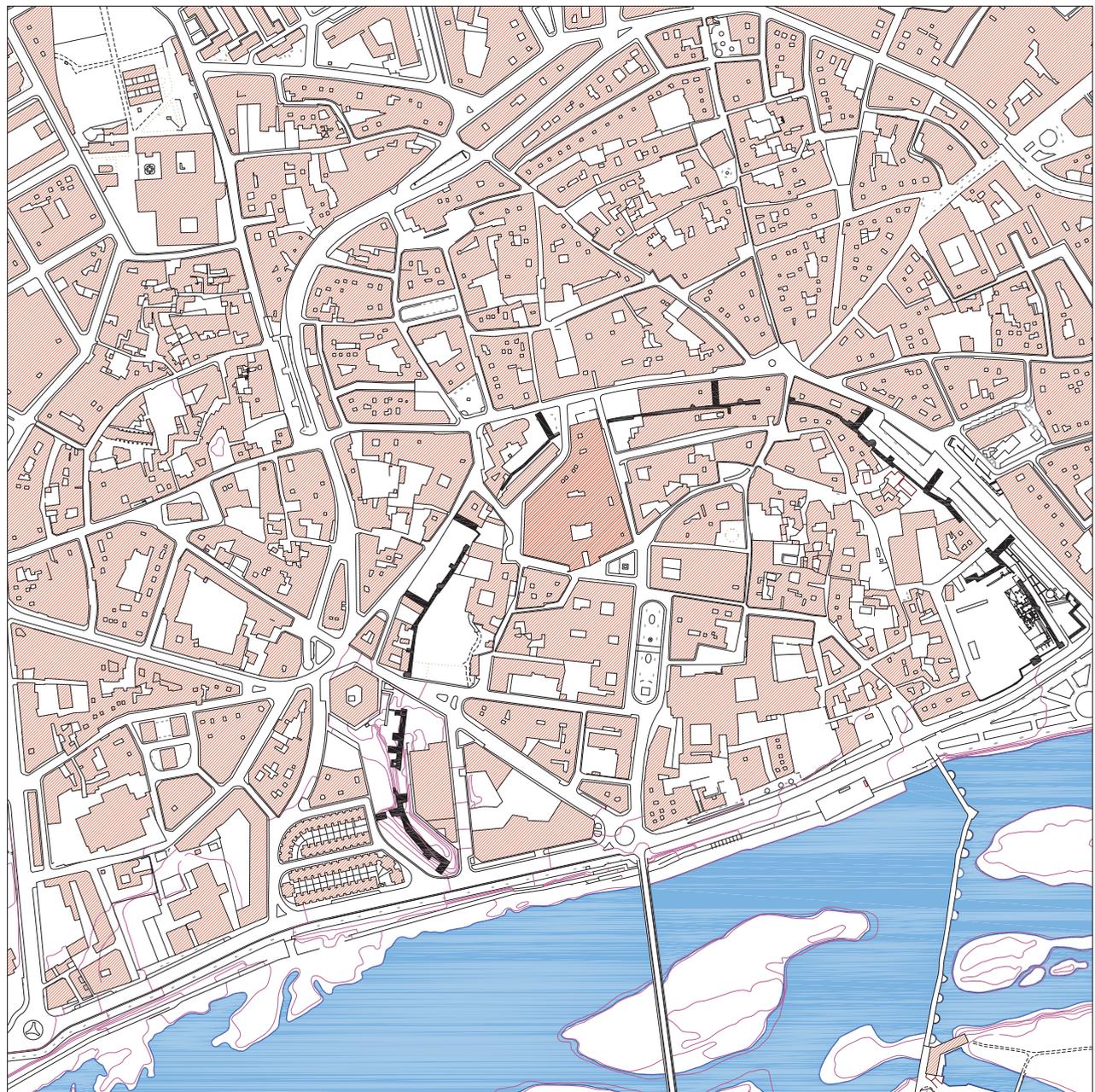
En el caso de Talavera de la Reina, la propuesta realizada en el trabajo encargado por el MOPU, no se asumió por la autonomía castellano-manchega, trazando la zonas libres, que en el trabajo se denominada “La Fábrica”, con criterios funcionalistas y



El Perchel. Vacio urbano tras las demoliciones



Levantamiento planimétrico del Instituto Geográfico Nacional. 1884.



Planimetría de Talavera de la Reina en la Actualidad. 2015.

de propiedad impidiendo una lectura del casco clara y unitaria. La situación de la zona, convertida en lo que algunos autores denominan con el término contradictorio de “*periferias centrales*”, conllevaba una oportunidad de intervención capaz de dotar de claridad a la zona. En el número 9 de la revista “La Escuela de Madrid”, Gonzalo Gomendiourrutia³ titula un artículo sobre el trabajo como “*El Proyecto, por delante*”, en él, el autor expresa de la necesidad de realizar un proyecto unitario del conjunto como guion para su posterior intervención.

La realidad actual, como se puede ver en el plano del año 2015 adjunto, dista mucho de una solución óptima. Se han restaurado los restos que en su momento asomaban a cielo abierto y se han excavado los que en esos momentos estaban soterrados, pero el trazado urbano de la zona va en contra de una lectura de estos, impidiendo un recorrido continuo de su cara exterior o interior. Incluso el trazado de calle rodada que bordea la zona más occidental de la muralla, se realiza sobre los restos del último torreón, convirtiendo este en una huella de adoquines de piedra en el suelo de difícil lectura para la ciudadanía. Un recorrido por la zona nos da lecturas

excesivamente parciales del recinto lo que no nos permite su interpretación, ni su disfrute espacial

En los capítulos IV, V y VI de la tesis he tratado el estudio de los edificios históricos clasificándolos según el estado de conservación de su Espacio. En el primero estudio los edificios que se pueden considerar en pie aunque tengan alguna parte con ruinas o su espacialidad original se encuentre muy modificada. La segunda categoría, capítulo V, son lo que normalmente se conoce como edificio en ruinas o ruinas arquitectónicas; aquellos restos de edificios, normalmente conocidos desde siempre, que aún conserva parte de su espacialidad y por lo tanto de su *vida* como Arquitectura. En este capítulo se ha estudiado un caso singular como la pinacoteca de São Paulo de Brasil por una utilización de los espacios exteriores con una estética muy similar a las ruinas clásicas romanas. Y Por último se estudian las intervenciones en restos de arquitectura sacadas a la luz con métodos arqueológicos.

El primer ejemplo de edificio que se estudia es la intervención de Nieto y Sobejano en el Castillo de Moritzburg en Alemania. La guerra de los Treinta Años en el siglo XVII dejó la



Talavera de la Reina. Ortofoto de la zona de la Fabrica en su estado actual.



Castillo de Moritzburg. Previo a la intervención.



Castillo de Moritzburg. Restaurado .



Robert Morris. Instalación en la Green Galery N.Y. 1963.

edificación sin la cubierta de casi el 50% de sus estancias y sin una de las cuatro torres que flanqueaban la fortaleza. El castillo se consolidó en su momento en este estado y se ha mantenido durante casi 400 años sin cubiertas, utilizándose el resto de las estancias y los sótanos de las zonas arruinadas con distintos usos. El concurso que ganan Nieto y Sobejano tiene como objetivo la construcción de una cubierta para la utilización de los espacios como salas del museo de la ciudad. Del castillo existe una propuesta previa de Karl Friedrich Schinkel muy cercana a las teorías posteriores de Viollet le Duc. La huella y el recuerdo de lo que fueron los espacios perdidos, o mejor dicho, transformados por la ruina de las cubiertas, se perdió hace muchos años. La ciudad de Halle ha vivido con la imagen de exterior de una ruina romántica parasitada por la vegetación, como muestran las fotografías antiguas y la planimetría del siglo XIX reproducidas en el capítulo. El espacio “interior” sin cubierta, como se puede apreciar en las fotografías reproducidas en la tesis, como consecuencia de sus proporciones, hacen de él un exterior extraño. Las sensaciones del espacio que fue se han perdido. Nieto y Sobejano optan por el mantenimiento de la percepción de la totalidad del espacio en planta construyendo una cubierta

apoyada en los muros perimetrales y de la que cuelga otros espacios de exposición. La solución dada juega a mantener la imagen entrañada por la población de ruina exterior y a la creación de un espacio interior sin duda interesante, tanto desde el punto de vista formal, como funcional. Similar solución a la planteada por los hermanos Aires-Mateus en la casa en Azeitaio, Portugal, en la que un interesante espacio industrial de un almacén del siglo XIX es recuperado como espacio de día de una vivienda unifamiliar en la que los espacios de los dormitorios y baños se colocan colgados de una



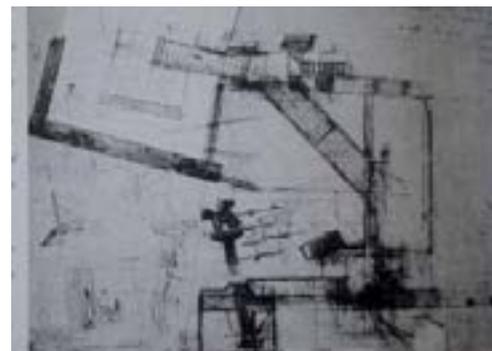
Aires Mateus. Casa en Azeitaio. Portugal.

estructura apoyada en el perímetro de la edificación. En ambos casos son espacios sin un valor patrimonial, en el primero por la pérdida de sus proporciones y su distribución, y en el segundo, porque la edificación en sí carece de un valor patrimonial desde el punto de vista histórico-artístico.

En los casos en los que los restos del edificio original que quedan en pie son lo suficientemente importantes como para definir un espacio, y tan solo el uso ha sido alterado, se puede alcanzar buenas interpretaciones con actuaciones como las estudiadas. El Museo Hedmark de Sverre Fehn y el Museo de Castelvecchio de Carlo Scarpa, aunque son posturas diferentes y distantes, tanto en el tiempo como en el espacio, ambas persiguen conservar la identidad original del edificio, aunque de diferente manera; por un lado el museo noruego de Fehn se realiza sobre unos restos de un edificio de alto valor patrimonial desde el punto de vista histórico y sentimental, pero no de excesivo valor artístico por tratarse de una construcción casi doméstica y sin una gran espacialidad. Sverre Fehn utiliza la arquitectura original como un objeto más de exposición. Crea espacios entre los muros existentes en lo que se muestra, además de piezas

originales diversas, los restos en sí mismo. Lo cubre con una estructura de madera que se apoya en el perímetro de la sala y elementos de hormigón que se apoyan puntualmente en el suelo y parecen levitar o navegar entre los restos de muros, solerías, etc. Recuerdo a nuestro compañero Antonio Jiménez Torrecillas cuando explicaba la polémica actuación en las murallas nazarí de Granada, diciendo que ante una herida en la muralla, él le había colocado un apósito o *tirita* que la tapara, y como las tiritas, que se venden de color piel para que se note lo menos posible, él había utilizado un material de un color que no fuera apreciable desde lejos. Sverre Fehn utiliza los nuevos materiales como apósitos superpuestos a los materiales originales. El espacio original se ha diluido entre los elementos introducidos y los originales. La propia maqueta nos transmite ese collage de elementos, casi más cercano a la estética de Le Lissitzky en su proyecto de escenografía para “Quiero un niño”.

En Castelvecchio, Scarpa maestro en la utilización de materiales, rehabilita el castillo para su uso como museo. No me interesa centrar el foco en la rehabilitación de los espacios interiores, magistralmente realizado por Scarpa, sino en el espacio, múltiples



Carlo Scarpa. Estudio de la unión de los dos edificios.

veces reproducido, de la unión o mejor dicho, en la separación entre el lienzo de una parte del castillo y las edificaciones posteriores que acometen a dicho lienzo. En él, Scarpa crea un espacio con elementos añadidos dándole un carácter casi de elemento *deconstruido* en el sentido que usa el término Heidegger de mostrar el cómo se ha construido.

La pinacoteca de São Paulo, obra de Paulo Mendes da Rocha, Weliton Ricoy Torres y Eduardo Argenton Colonelli, es un caso singular. Ante un edificio sin acabar, es decir, que no es fruto de la ruina, los arquitectos deciden potenciar este aspecto de falsa ruina clásica casi romana como elemento singularizador de los espacios exteriores del interior del edificio. Estos espacios se cubren con monteras de cristal permitiendo su uso como zonas de exposición de grandes piezas, tanto escultóricas como de arte conceptual.



Mendes da Rocha y otros. Pinacoteca de São Paulo.



Casa del Gigante. Patio recuperado.

espacial de la casa como elemento fundamental de la arquitectura. La casa tenía su espacialidad rota en el momento de la redacción del proyecto; rota por intervenciones tendentes a reformarla para adaptarla a las características de una casa cristiana en el siglo XVI, y acentuada esa rotura con reformas posteriores para adaptarla a una vivienda señorial de finales del siglo XVIII. Los encargos de proyectos era hacer de la casa dos edificios independientes, por un lado la zona Sur como vivienda para los propietarios originales y por otro la restauración de la zona Norte como edificio administrativo del Ayuntamiento sin uso definido. El reto de los proyectos era separar funcionalmente pero no perder la unidad espacial, que se perciba como uno lo que realmente son dos partes inconexas y que en un futuro, la adquisición de la totalidad de la casa, bien sea por los originales propietarios o por el Ayuntamiento, permita recuperar la unidad funcional y espacial del monumento. Es decir, que podemos concluir en que el espacio en estos monumentos, cuando los restos del edificio “original” tienen suficiente entidad, admiten los cambios de uso, siempre que las superposiciones materiales no alteren la identidad del espacio original.

Por último se analiza un caso singular como la Casa del Gigante del Ronda. En el propio encargo que sale de la administración existe una contradicción, la división de un monumento en dos partes en función de la existencia de elementos ornamentales originales en una zona y en otra no. Para nada se tiene en cuenta la unidad

En el capítulo V, dedicado a lo que denominamos “Restos Arquitectónicos”, se analizan casos de arquitectura en ruinas que han perdido parte de su espacialidad pero que en los restos existentes se vive todavía parte de la experiencia espacial original del edificio. Son restos emergentes normalmente conocidos y que no son fruto de hallazgos arqueológicos. Su ruina viene por el desuso de sus espacios y el progresivo deterioro o bien por circunstancias, bien naturales, accidentes o por hechos producidos por el hombre, como guerras, atentados, etc. Los restos con los que nos encontramos no permiten su uso directo más que como ruina capaz de transmitirnos emociones.

Los primeros casos a analizar son las propuestas de intervención en los restos de la capilla del colegio de San Fernando o Escuelas Pías. El haber sido objeto de dos concursos y su ejecución final nos permite analizar múltiples posturas ante un mismo espacio. El primer concurso se plantea la intervención en los restos como parte de la plaza de Agustín Lara y de la de los Corralones, dando la posibilidad de utilizar los restos como espacio anexo al existente en ese momento Teatro de Lavapiés. Aunque en general todas las

propuestas plantean el mantenimiento de los restos, para ellas, los restos no tienen más que el valor material de elemento icónico del barrio ya entrañado por sus habitantes y descontextualizados de los luctuosos hechos que produjeron su ruina. La tónica general del concurso es la utilización de su espacio como mero *alojador* de artefactos arquitectónicos más o menos voluminosos entre sus paramentos. Quiero destacar las soluciones del arquitecto ganador, Aitor Goitia y del encabezado por el arquitecto Julio Cano Lasso que hace hincapié en su valor como ruina resaltando en su memoria que el fuego, el tiempo y el azar han hecho de esta capilla “*una poderosa escultura en ladrillo*” y por lo tanto propone su consolidación y conservación como tal, como ruina romántica. La propuesta de Alejandro Zaera, Farshid Moussavi y Mark Schendel plantea una experiencia espacial cercana a las primeras experiencias de los años 20’s del siglo pasado de Laszlo Moholy-Nagy. Una experiencia cinética de recorrido de un espacio, sin duda interesante, pero poniendo más énfasis en esa *promenade arquitectural* que en la recuperación del espacio original y los restos.

Tras ese concurso, sin duda con errores de planteamiento desde el punto de vista del tratamiento marginal

que se les dieron a los restos de la Capilla, el Ayuntamiento se replantea todo el concurso incluyendo en él, el mercado de San Fernando y el solar fruto de la demolición del Teatro de Lavapiés. El concurso sale con un programa complejo de instalaciones deportivas, conservatorio de barrio y mercado recomendando la ubicación de la piscina en los restos de la capilla. En general los equipos participantes hicieron oídos sordos a esa recomendación y las propuestas para los restos iban más por su rehabilitación como salón de actos. Para esta tesis se localizaron las propuestas de María José Aranguren y José González Gallegos, la de Francisco Jurado Jiménez, parcialmente la de Ignacio Vicens y José Antonio Ramos y fotografías de la maqueta de José Ignacio Linazasoro, propuesta ganadora.

En la propuesta de Aranguren y Gallegos, los restos se utilizan para las zonas nobles del conservatorio, destinando el crucero como vestíbulo y la nave como sala de conciertos. El tambor de la cúpula inexistente lo dividen en dos creando una sala de concierto pequeña a media altura. Un espacio que en la actualidad tiene una altura de casi 22 metros queda seccionado a la altura de los 12 metros, perdiendo su proporción. En la nave

plantean un salón de actos con eje ortogonal al eje original utilizando el testero existente de la iglesia como fondo de escena. Creo que aunque el proyecto es muy cuidadoso, la solución propuesta fracciona el espacio perdiendo su unidad y sus magníficas proporciones, como se puede apreciar en la fotografía de los años 50's de Francesc Catalá Roca, reproducida en la tesis. La solución de Francisco Jurado es la más conservadora de todas las estudiadas, en ella el autor intenta recuperar la espacialidad original de la capilla, tanto en su nave como en su crucero, planteando la cubierta del crucero con una nueva cúpula que él, en su memoria, la califica ambiciosamente como de homenaje a Brunelleschi, ya que la plantea con un sistema constructivo inspirado en la cúpula de Santa María del Fiore de costillas de hormigón blanco y bandejas horizontales de circulación del mismo material. También plantea la interpretación de la parte alta de la fachada a la calle Mesón de Paredes con el mismo material. En mi opinión, el planteamiento de Francisco Jurado va más allá, en la recuperación del espacio, de lo prudente, reconstruyendo un espacio para posteriormente utilizarlo de manera equivocada. Él plantea el espacio del crucero con la reconstrucción de la cúpula como vestíbulo del edificio utilizando las ruinas del antiguo



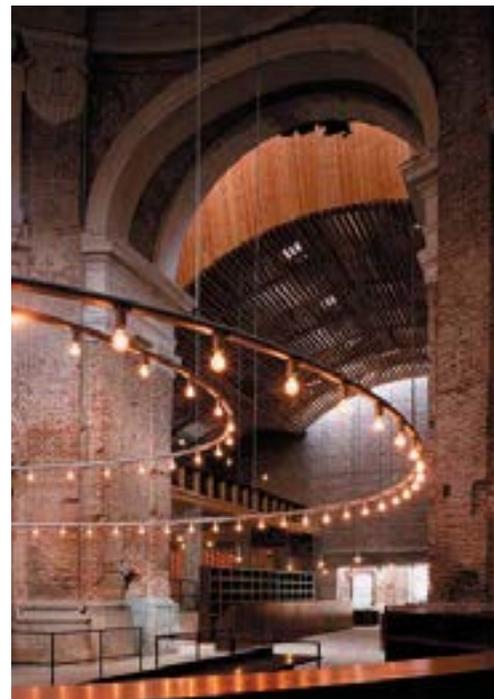
Acto institucional en la nave de la Capilla

baptisterio anexas como patio de entrada. La nave de la Capilla, con cubierta de madera, la utiliza como salón de actos, pero focaliza su eje a los pies de la iglesia distorsionando totalmente la percepción del espacio original del edificio antes de su arruinamiento y de las ruinas existentes en el momento de la redacción del proyecto.

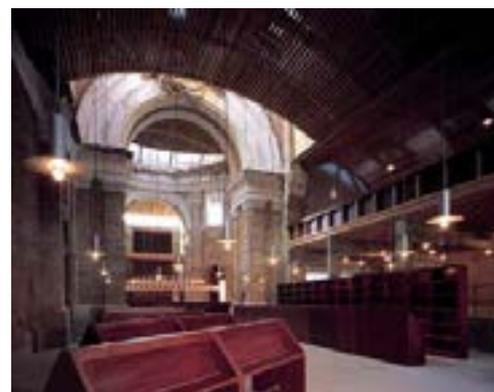
De la solución presentada por José Ignacio Linazasoro al concurso, solamente he conseguido una foto de la maqueta, por lo que su análisis se ha abordado sobre la obra realizada. El concurso restringido de 1996 es adjudicado a Linazasoro y sufre un parón debido a la complejidad de su gestión. Finalmente el Ayuntamiento decide dividir el proyecto en tres partes; por un lado el aparcamiento de la plaza de Agustín Lara y su superficie, encargado al arquitecto José Ignacio Linazasoro; un segundo proyecto para el Mercado de San Fernando, como mercado tradicional en planta baja y oficinas en la planta primera y por último, las ruinas de las Escuelas Pías unidas al solar que hasta finales de los 90's ocupaba el Teatro de Lavapiés. Este último proyecto, que es el que nos ocupa en esta tesis, cambia todos los usos de los concursos anteriores de conservatorio, instalaciones deportivas,

etc. por el de Centro Asociado de la UNED, institución a la que Linazasoro, en el año 1994 le había terminado tres de sus mayores edificios, la Biblioteca Universitaria y las Facultades Económicas y Psicología de Madrid.

El cambio de programa funcional permite la rehabilitación del espacio de la Capilla para un uso más acorde con sus características, este se destinará a la Biblioteca de la institución en esta zona de Madrid, así mismo se utilizará como salón de actos institucional para las ocasiones que requieran más protocolo, como aperturas de cursos, entregas de títulos, etc. dejando para actos de carácter más docentes las aulas del propio centro. Linazasoro plantea recuperar la totalidad de la Capilla, nave, crucero y antiguo espacio del camarín o altar mayor para esta única función. La cubierta del crucero es una cúpula rebajada de madera a media altura del tambor y parcialmente abierta para la entrada de luz natural por donde se puede apreciar el resto del tambor. La cubierta de la nave de la iglesia se realiza con cerchas metálicas y cielo raso de madera de trazado de arco de circunferencia, para la nave de la capilla, centrada con su eje y un segundo arco secante con el primero centrado con el espacio que ocupó una segunda



Iluminación del crucero de la Capilla rehabilitada



Iluminación de la nave de la Capilla rehabilitada

capilla de menor dimensión dedicada al Santísimo. El nártex original de la iglesia lo deja sin cubierta creando un espacio de separación entre la calle Mesón de Paredes, bastante bulliciosa, con el interior de la biblioteca. Es interesante como al no hacer coincidir el trazado de la bóveda principal con el original de la iglesia, perfectamente constatable en el arco de separación con el tambor del crucero, se crea un juego de geometrías que ocultan y a la vez enseñan una parte de los restos en el interior.

La iluminación diseñada en el proyecto contribuye a una eficaz interpretación del espacio. Linazasoro plantea una iluminación baja, tanto en la nave como en el crucero. En la nave, luminarias de un solo punto luz distribuidas de forma regular y colgadas a baja altura, mientras que en el crucero, dos circunferencias concéntricas del estilo de las utilizadas en las iglesias y mezquitas bizantinas de Estambul que ayudan a una focalización del espacio en este crucero. Como fondo del eje principal y en el lugar que ocupaba el altar mayor una estantería para libros en triple en madera oscura que hace las veces de retablo pagano del nuevo espacio. Considero que es una de las obras más conseguidas de reinterpretación de un espacio en ruinas de los últimos años.

Otro ejemplo del mismo autor, que se menciona en la tesis, es la reconstrucción de la cubierta de la iglesia de la santa Cruz de Medina de Rioseco. El caso de la iglesia riosecana es singular por sus características. Se tiene documentada más de trece proyectos y obras para intentar mantener en pie la iglesia de Santa Cruz, sin embargo, en enero de 1977 entra en colapso cayéndose prácticamente la totalidad de la nave de la iglesia. Tras seis años de labores de desescombros y consolidación por parte del gobierno central, en 1983, nada más ponerse en marcha la autonomía de Castilla y León. El colapso le viene por problemas en los contrafuertes y la cimentación. Linazasoro decide no reconstruir la iglesia con sistemas tradicionales de bóvedas sino que sustituye esta por bóvedas de madera bajo cerchas metálicas. Esta decisión polémica en su día se justifica porque una reconstrucción sobre la obra antigua y con los mismos sistemas constructivos no iba a llevar más que a los mismos problemas. La solución realizada no aporta cargas apreciables ni empujes en los contrafuertes y sin embargo recupera la espacialidad perdida. Si hiciéramos el contramolde, a la manera de Luigi Moretti⁴ en su artículo de la revista *Spazio*, del espacio original y del actual apenas habría diferencia en las



Bóveda de la Iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco

texturas de las superficies. El espacio arquitectónico ha sido recuperado en su integridad.

En la misma línea, pero con un condicionante mucho más presente es la de la polémica intervención de Giorgio Grassi y Manuel Portaceli en el Teatro Romano de Sagunto. Este monumento siempre fue conocido, nunca desde su construcción desapareció del paisaje de la ciudad de Sagunto, no hay más que ver la vista que en 1563 realiza Wyngaerde para Felipe II y la dimensión que en ese momento tenía frente al casco urbano de la ciudad. Lo que sí debió desaparecer pronto fue su escena por la facilidad para ser desmontado y reciclado como material de construcción. Desde que a finales del siglo XIX (1896) es declarado Monumento Nacional, en el Teatro se han realizado múltiples obras de restauración y consolidación, llegando a la década de los 80's del siglo XX ruinosos pero en un estado estable. El encargo del proyecto de restauración del Teatro, en un primer momento desde la Administración Central y con los estudios previos realizados transferido a la autonomía valenciana; se realiza por parte de los arquitectos Grassi y Portaceli. La aportación que hacen los arquitectos a este monumento está en la línea de la recuperación desde



Graderío del Teatro Romano restaurado por Grassi y Portaceli

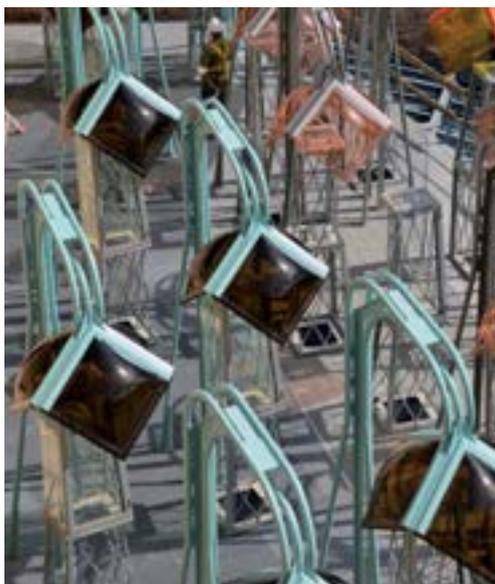
paradigmas cercanos a las teorías de Violet; del Teatro Romano se conocen datos suficientes de su trazado, además sigue estando en uso como tal teatro. Se trata de mejorar la ruina, eliminando falsos históricos y darle unidad y coherencia. Hay que reconocer que fue una postura valiente, aunque errónea, en un momento de incertidumbre. La defensa que hacen los autores del proyecto era su falta de *originalidad* ya que tras un siglo de intervenciones poco material original quedaba en el monumento, y este para mí fue el gran error de la intervención, confundir el monumento con su materialidad; la



Restauración de Jeroni Martorell 1930



Interior del patio de armas del Castillo de Garcimuñoz. Cuenca



Detalle de la Restauración de Chinchilla

Alhambra se encala todos los años, sus pavimentos se reponen debido al desgaste, las cerámicas han sido completadas, etc. lo que nos dice que una parte importante de lo que vemos de la Alhambra no es original y no por eso podemos decir que el monumento no es original. Decir que el Teatro Romano de Sagunto era un Monumento Muerto en el sentido de no transmitir sensaciones más allá de la nostalgia, en palabras de Antoni González Moreno-Navarro⁵ es totalmente falso. El monumento era un Monumento Vivo en el más amplio sentido del concepto, transmitía vivencias arquitectónicas

desde su espacialidad. La obra realizada, sin duda también emocionante desde el punto de vista arquitectónico, pero con la actuación se ha perdido las emociones y sensaciones del Teatro anterior. El profesor Pedro Navascués Palacio⁶ denomina al monumento tras la restauración el Teatro No Romano de Sagunto.

Incluimos en la tesis el Castillo de Garcimuñoz de Cuenca de la arquitecta madrileña Izaskun Chinchilla como ejemplo de los últimos años de intervención en el Patrimonio respetuosa con la Ley del Patrimonio del 84. El Castillo de Garcimuñoz se encuentra ocupado en casi un 50% de su superficie con la iglesia parroquial del pueblo desde el siglo XVII, el resto del castillo, usado hasta época muy reciente como cementerio se encontraba abandonado y en estado de ruina.

A la arquitecta Chinchilla se le encarga la construcción de una mediateca en su interior, obra que se realiza por parte del M.O.P.U. con el 1% cultural de la construcción de la autovía A3. La obra construida, solo considera del monumento su materialidad y además esta, es un material más de la obra a ejecutar, con el condicionante de material inalterable en función de

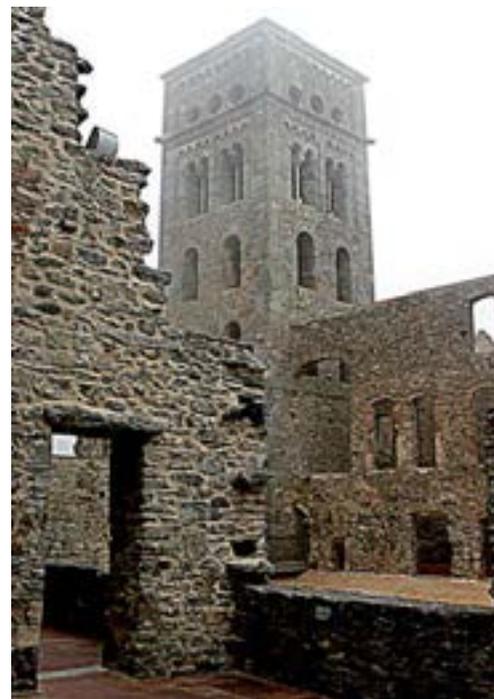
la reversibilidad que impone la ley. Chinchilla realiza una obra totalmente tectónica, en el sentido *semperiano* del término, en su concepción; una obra de estructura y chapas metálicas y metacrilatos y vidrios. Casi realizado desde el *horror vacui* de algunas de las artes antiguas. Si tuviera que expresar con una imagen mental gráfica la intervención, diría que es como montar todos, lo que Andalucía se conoce como los cacharritos de una feria, en el 50% del suelo que se necesitaría. La excesiva acumulación de elementos convierte el castillo en mero fondo o soporte de la instalación. Un espacio tan emblemático de un castillo como el interior de la torre del homenaje, espacio de planta circular con cubierta de cúpula, lo invade con una estructura de graderío en estructura metálica tan densa que deja poco espacio para su uso y menos para la contemplación del espacio a conservar, objetivo del propio proyecto. Yo creo que confunde la reversibilidad de la intervención con la temporalidad de esta. No es lo mismo los pabellones para la Serpentine Gallery en los jardines de Kensington, pabellones pensados para una vida efímera y tras una temporada estival serán desmontados recuperando el jardín su fisonomía original, que una intervención en un monumento con intención de perdurabilidad. La

intervención de Izaskun Chinchilla arrasa con una espacialidad del Castillo ya maltrecha por las excavaciones del patio y de forma más importante con el interior de la torre del homenaje.

En el lado opuesto a la intervención de Chinchilla en el Castillo de Garcimuñoz están las intervenciones de José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres en el Monasterio de San Pedro de Roda en la Provincia de Gerona. El monasterio Benedictino de San Pedro de Roda es un edificio importante en la memoria histórica de Cataluña, abandonado por los monjes hace siglos, se mantenía en pie con ruina de casi la totalidad de sus cubiertas quedando la de la iglesia y restos de otras. Durante todo el siglo XX la administración central realizó diversos proyectos de reparación de las cubiertas en pie y fundamentalmente de consolidación de los muros. En el año 1980 en Ministerio de Cultura encarga a José Antonio Martínez Lapeña obras de consolidación de bóvedas y muros y tras la creación de la autonomía catalana, junto con Elías Torres, pasan a realizar una serie de obras sistemáticas que han llevado al monasterio a convertirlo en un centro de convenciones y posibilitar su visita turística y cultural. Frente a la intervención de Izaskun



Monasterio de Sant Pere. Interior de la torre



Monasterio de Sant Pere. Vista del interior del recinto



Antonio J. Torrecillas. Cortijo de las Hermanillas. Fotocomposición con los restos en el patio y exposición de complementos en Darbat Showroom

Chinchilla del lleno absoluto del espacio del monumento, del *horror vacui* arquitectónico; la intervención de Martínez Lapeña y Elías Torres con mínimos elementos para posibilitar el uso del monumento en condiciones de seguridad. El Monasterio se deja como la ruina consolidada que era con espacios emocionantes, muchos de ellos desde su ruina, que produce un mayor disfrute, como la torre campanario convertida en un espacio único vertical por la pérdida de todos los forjados y bóvedas intermedias. Siempre que observo una

ruina me viene a la mente la cita de Konstantin Melnikov⁷ “*le supliqué (a la Arquitectura) que se quitara de una vez su vestido de mármol, que se lavara el maquillaje de su cara, y que se mostrara como ella misma, desnuda como una diosa joven y grácil*”.

Por último, en el capítulo V analizo la ruina como elemento de contemplación, lo que denomino la “*Ruina per se*”; Arquitectos que ante una ruina sin un valor patrimonial importante, toman la decisión de su mantenimiento y las hacen el centro de

su intervención. Algunas veces como elemento de contemplación, como en el proyecto no construido del malogrado Antonio Jiménez Torrecilla del Cortijo de las Hermanillas, denominado por él mismo como “*Habitar la Ruina*” en el que, tras el encargo de reconstruir el volumen de un cortijo en ruina como segunda vivienda de campo, él decide consolidar la ruina y convertirla en objeto de contemplación de una nueva edificación abierta a ellas. En un artículo de El País firmado por Anatxu Zabalbeascoa⁸, ella lo califica como

“Vanguardista de la Tradición” y lo creo acertado el término ya que Antonio convierte lo tradicional en vanguardia. Un ejemplo de recrearse en la estética de la ruina es la tienda de su hermana Pilar, el “Darbat Showroom” en la calle san Isidro de Granada, en ella la obra en sí y la instalación está más cerca de la obra de artistas como Dan Flavin, Walter de María o James Turrell que de un espacio arquitectónico al uso. Antonio se recrea en la contemplación de lo antiguo y lo respeta, en contra de la opinión de sus detractores cuando la polémica de la muralla nazarí.

El primer ejemplo en este apartado que se estudia es la vivienda en Alenquer de los hermanos Aires-Mateus. En este proyecto los arquitectos se recrean en el espacio que la ruina, una vez consolidada y remozada, es decir, una vez quitado el peligro de caída de materiales y el aspecto de ruina, ofrece a los arquitectos con espacios entre una preexistencia de geometría irregular y una nueva edificación de una estricta geometría cartesiana; parafraseando a Le Corbusier es un juego sabio de volúmenes bajo la luz. Ellos no lo hacen por respeto a unas ruinas venerables sino por el disfrute de ese juego espacial.

El segundo caso es distinto.

Antoni González, como arquitecto jefe del Servicio del patrimonio Arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona (SPAL) le encargan ampliar un pequeño cementerio parroquial del pequeño pueblo y se encuentra con las ruinas de la casa rectoral incendiada durante la guerra civil española. Las ruinas las desescombran, las estudian con metodología arqueológica, se analizan desde el punto de vista histórico y deciden no solo mantenerlas sino utilizarlas para alojar el propio cementerio entre sus restos. Aprovechan los espacios existentes para ir creando distintos recintos, alojando enterramientos en nichos, tumbas en tierra e incluso en un semisótano cubierto con bóveda instala un pequeño centro de interpretación de lo que fue esa edificación, origen real del pueblo. En este caso si consolida la ruina manteniendo su aspecto de ruina y en palabras de Julio Cano Lasso para la capilla de las Escuelas Pías, “*el incendio, la erosión del tiempo y el azar, han hecho... una poderosa escultura*” y la intervención del arquitecto la ha devuelto a la memoria colectiva del pueblo.

En el caso del Castillo de Astley en Inglaterra, los arquitectos utilizan la ruina casi como material de construcción, los espacios interiores originales los convierte en exteriores



Astley Castle. Vista exterior



Liu Bolin. El hombre invisible



Liu Bolin. Policía



Peter Zumthor. Museo Kolumba, Colonia.



Amann, Cánovas y Maruri. Parque del Molinete. Cartagena

utilizando un juego de camuflaje entre lo nuevo y lo viejo, casi como las obras del artista chino Liu Bolin con sus hombres transparentes en la que la figura se funde con el fondo o el fondo con la figura.

En el último capítulo se trata aquellos restos arquitectónicos, fruto del hallazgo arqueológico o de la ruina accidental o provocada. Estos casos son arquitecturas muertas o por lo menos que el espacio que estos momentos tienen no tienen nada que ver con la espacialidad de su arquitectura original. Lo denomino el espacio prestado porque la intervención de los arquitectos es la de darles una nueva espacialidad a estos restos. Son restos en los que se ha perdido, no solo el uso, sino que también gran parte de su Espacialidad.

El caso del Museo Kolumba de Colonia del arquitecto Peter Zumthor, es muy singular porque se trata de una ruina fruto de los ataques aliados en la Segunda Guerra Mundial. De acuerdo con el plan de reconstrucción de Colonia de Rudolf Schwarz los edificios de valor que estuvieran en ruina irreparable no se debían reconstruir y en el caso de las iglesias se debían consolidar los restos y construir una pequeña capilla en recuerdo de la primitiva iglesia. Zumthor interviene sobre unos restos

arqueológicos que por los años habían perdido el valor trágico de la guerra y alcanzado un valor de ruina romántica que complementadas con excavaciones arqueológicas posteriores muestran a su vez la evolución desde épocas pretéritas de la iglesia y por lo tanto de la ciudad. Él quiere mantener esa evocación de ruina tranquila, cerrada por los restos de los cerramientos de fachadas en pie e incluso recuperar el sonido del vuelo de las palomas que han habitado el lugar desde su consolidación en los años 50's con la pieza de Bill Fontana "Pigeon Sounding". El programa del museo lo desarrolla en la parte alta de la edificación apoyada en pilares colocados estratégicamente para el menor daño posible a los restos.

En el parque arqueológico de El Molinete de Cartagena, los arquitectos no buscan con la cubierta, el interpretar el espacio de los edificios arruinados ya que estos son una porción de ciudad que incluye varios edificios pero ninguno en su totalidad. La intervención busca una cubierta de protección de los restos y que a la vez sea una pieza que complete una volumetría urbana rota por la pérdida de los edificios modernos desaparecidos tras el hallazgo arqueológico. La intervención trata de completar la trama, haciendo

desaparecer el carácter de solar urbano del vacío. De hecho, la cubierta se representa de forma casi autónoma de los restos, siendo casi una escultura de gran escala. podríamos decir que en este caso hay dos condicionantes históricos: por un lado la recuperación de la ciudad y de la trama urbana, cosiendo la herida que las excavaciones que han puesto al descubierto las ruinas han provocado, y por otro lado el dotar de unidad espacial a todo el yacimiento arqueológico.

En el caso opuesto podemos situar la intervención de Ángela García de Paredes e Ignacio García Pedrosa en la villa romana de La Olmeda. Los restos, conocidos desde los años 60's del siglo pasado se encontraban protegidos por una construcción realizada según se había ido descubriendo la villa sin la menor calidad espacial. Lo primero a destacar es la sensibilidad de los autores metiendo en la llanura de choperas palentinas un edificio d esas dimensiones que para su fusión con el paisaje no solo no lo hacen más pequeños, sino que de una forma intencionada elevan los paneles de cerramiento y los aligeran en su parte alta para, de alguna manera fundirse con las choperas existentes.

La Olmeda es una villa de planta prácticamente cuadrada a la que



Villa Romana de La Olmeda. Vista exterior

se le anexó posteriormente unas termas. Se encontraba excavada al 100% y tiene una gran regularidad geométrica lo que permitió a los autores cubrir la totalidad de la villa con tres naves del mismo ancho apoyadas en el perímetro exterior de los restos y en el patio central; esto permitió crear un espacio de grandes dimensiones tripartito con divisiones de mallas de acero inoxidable suspendidas de la estructura para una interpretación de los espacios más importantes. La circulación de los visitantes se realiza mediante pasarelas sobre los restos de los muros de forma que permite acercarse a los distintos espacios de la villa y la contemplación de los mosaicos existentes con detalle. Se añade una nave más separada de las principales por un espacio de cubierta plana. Los espacios auxiliares de cafetería, salón de actos, aseos, etc. se sitúan en la franja de separación entre los dos espacios y la zona de acceso.



Mezquitas Funerarias de c/ Agua. Málaga. Vista interior



Mezquitas Funerarias de c/ Agua. Málaga. Vista interior

Frente a la Villa Imperial del Casale, estudiada a continuación, o los restos de la Villa de Cercadilla encontrada en Córdoba en la estación del Ave o la propia Villa Adriano, La Olmeda tiene esa característica de geometría cerrada



Termas de Sta. María. Vista desde la Plaza de la Iglesia



Termas de Sta. María. Vista de los restos y la peña de los Enamorados



Termas de Sta. María. Maqueta de los restos

y regular de dimensiones abordables, lo que permite una intervención de espacio unitario en el que, mediante los velos de acero inoxidable, se puede interpretar distintas estancias.

En la Villa Imperial del Casale en Piazza Armerina, su propia composición de villa alrededor de un patio de grandes dimensiones al que se le va agregando distintos espacios en función de las necesidades, hacen de su estructura una composición dispersa muy difícil de cubrir con una estructura unitaria. Este proyecto es interesante por ser, con casi sesenta años de antigüedad, el primer ejemplo de crear un espacio a unos restos arqueológicos romanos de esta dimensión.

El caso de las mezquitas funerarias de la Calle Agua de Málaga es un caso habitual en el caso histórico de las ciudades españolas. Durante la construcción de un nuevo edificio se encuentran restos arquitectónicos importantes y se ordena, por parte de la administración de cultura su conservación bajo el nuevo edificio. La mayoría de las veces, estos restos se dejan bajo el forjado sanitario sin posibilidad de ser visitados y estudiados. En el caso de las Mezquitas, dada la pendiente de la calle y la potencia arqueológica de

los restos encontrados, permitieron la creación de un nuevo espacio donde se alojan los restos y permite entrada de visitantes. Esto dio como resultado un espacio cerrado, sin ventilación ninguna y escasa altura, permitiendo el desnivel de la calle la apertura de una puerta de acceso de 1,90 metros de altura directamente al interior.

El objetivo del proyecto realizado es la abstracción del espectador del espacio en el que se encuentra para concentrar su atención sobre los restos existentes mediante una iluminación focalizada en ellos. La circulación de los visitantes se limita a los dos laterales sin restos y pasarelas de suelo de rejilla metálica que se introducen en el interior de las mezquitas para su contemplación.

En el caso de las Termas Romanas de Santa María de Antequera, no se trataba de la cubierta de los restos, estos tienen una situación privilegiada respecto a la plaza de la Iglesia desde la que se pueden observar e interpretar y los restos pueden mantenerse a la intemperie con una consolidación adecuada, sino de organizar la parcela resultante para hacer posible una visita que explique las distintas capas históricas que nos muestran los restos existentes. De los tres niveles arqueológicos

existentes en la parcela, el Romano es el más interesante, por ello, la trama, tanto del edificio que se plantea como de las pasarelas que hacen posible el acceso cercano a las partes importantes se plantean con la geometría romana de la zona, mientras que el recorte del terreno se deja con la cuadrícula norte-sur de las investigaciones arqueológicas. Realmente se crea un espacio dinámico, o lo que Moholy-Nagy denominaba como espacio cinético que permite la circulación por la parcela para una interpretación de los restos.

Como conclusión final creo que en la mayoría de los casos los arquitectos tienen en cuenta el espacio original del edificio sobre el que van a intervenir, siendo casos aislados los que no lo tienen en cuenta e intervienen desde la materialidad del monumento, muchas veces de acuerdo con la Ley de Patrimonio Español, en cuanto a la reversibilidad de la operación pero con un daño importante en su espacialidad de la que la ley no se ocupa.

A través de todos estos ejemplos y capítulos se ha tratado de clasificar las intervenciones en el Patrimonio, clasificación que se hace en función de la idea del espacio Arquitectónico. ¿Cuando

un monumento es una ruina o resto arquitectónico y cuando Arquitectura?, ¿Cuando pierde un edificio su condición de Arquitectura y pasa a ser un mero resto?. En función de ello se habrá de tomar las decisiones para intervenir.

Notas

- 1 Gabriel Allende, Martha Thorne. “R.M. Schindler, Arquitecto”. Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Madrid, 1984.
- 2 “Proyecto Básico de 116 viviendas y locales en solar de propiedad municipal, entre las calles de Ruavieja y San Gregorio, Logroño”. Aldaba, 2 primer semestre, 1982, pp. 63-69.
- 3 Gonzalo Gomendiourrutia, “El Proyecto, por delante”, La Escuela de Madrid, 9, 1984, pp. 10-20.
- 4 Luigi Moretti, “Strutture e sequenze di spazi”, Spazio, 7, 1952-53, pp. 9-20.
- 5 Antoni González Moreno-Navarro, “Restauración: Método y Arquitectura (a propósito del Teatro de Sagunto)”, Informe de la Construcción, Vol. 45 n° 428, Nov-Dic 1993, pp. 3-8.
- 6 Pedro Navascués Palacio, “Del ayer para el mañana. Medidas de protección del Patrimonio. Actas 2004”, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. Ávila, 2004.
- 7 K. S. Melnikov, “Na shchet doma”, M.S., 1953, Melnikov archive, p. 1.
- 8 http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/21/actualidad/1434920295_681192.html

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA.

AA.VV. *“Arquitectura y Ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura”*. Ediciones Arte y Estética. Circulo de Bellas Artes de Madrid. Madrid 2007.

AA.VV. *“Materia y forma”*. Ediciones Generales de la Construcción. Biblioteca TC. Valencia 2003.

AA.VV.; Vicente MÁS LLORENS, Ricardo MERI DE LA MAZA y otros. *“Las herramientas del Arquitecto”*. Ediciones Generales de la Construcción – Universidad Politécnica de Valencia. Valencia 2004.

AA.VV. *“Casa-Palacio de Miguel de Mañara. Restauración”*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Sevilla 1993.

Rosario ALBERDI y Javier SAENZ GUERRA; *“ Francisco Javier Saenz de Oiza”*. Pronaos. Madrid 1996

Gabriel ALLENDE y Martha THORNE . *“R. M. Schindler. Arquitecto”*. Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Madrid 1984.

Riegl ALOIS . *“Industria Artística Tardorromana”*.

Jesús ALTUNA y Otros. *“Excavaciones en los cromlechs de Oyanleku (Oyarzun, Guipuzcoa)”*. Revista Munibe. Nº 1-2, 1977 pp. 65-76.. San Sebastián.

Antonio Luis AMPLIATO BRIONES . *“Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de D. Siloe, A. De Vandelhira y H. Ruiz IP”*. Universidad de Sevilla y C.O.P. y T.

Jesús M^a APARICIO GUISADO. *“El Muro”*. Colección Textos de Arquitectura y

Diseño. Universidad de Palermo. Argentina. Madrid 2000.

Jesús M^a APARICIO GUIADO. *“Construir con la razón y los sentidos: reflexiones docentes y de investigación”*. Editorial Nobuko. Buenos Aires 2008.

Giulio Carlo ARGAN. *“El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días”*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires 1979.

Antonio ARMESTO. *“La materia y la conciencia. La casa de Aalto en Muuratsalo. Patio y Casa”*. Revista DPA n° 13. Departamento de proyectos arquitectónicos de la UPC. Barcelona.

Joaquín ARNAU AMO. *“72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica”*. Celeste ediciones. Madrid 2000.

Francisco ARQUES SOLER. *“Miguel Fisac”*. Pronaos. Madrid 1996.

Michael AUPING. *“Tadao Ando. Conversaciones con Michael Ausping”*. Ed. GG. Barcelona 2003

Iñaki AVALOS. *“Injertos 02”*. Revista Circo. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Las Técnicas del tiempo.

Feliz AZÚA. *“Arquitectos que producen una cierta melancolía”*. Revista Neutra n° 12-13, 2005. Pág. 32. Sevilla.

Gastón BACHELARD. *“La poética del espacio”*. Fondo de cultura económica. Méjico 1975.

Kosme María de BARAÑANO. *“Chillida – Heidegger – Husserl. El concepto de Espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX”*. Universidad del País Vasco. San Sebastián 1990.

John BERGER. *“Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible”*. Edit. Ardoza Expres. Madrid 1997.

Paola di BIAGI. *“Los CLAM de camino a Atenas: espacio habitable y ciudad funcional”*. Facultad de Arquitectura, Universidad de Trieste.

Werner BLAZER. *“Patios. 5000 años de evolución. Desde la antigüedad hasta nuestros días”*. Edit. GG. Barcelona 1997.

Edmund BURKE (1757). *“Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello”*. Edit. Tecnos S.A.. Madrid 1987.

Juan CALATRAVA. *“Arquitectura y cultura en el siglo de las luces”*. Universidad de Granada. Granada 1999.

Italo CALVINO. *“Colección de arena”*. Editorial Siruela. Madrid 2001.

Italo CALVINO. *“Por qué leer a los clásicos”*. Tusquets editores (Marginales, 122). Barcelona 1993.

Alberto CAMPO BAEZA. *“La idea construida. La arquitectura a la luz de las palabras”*. Colección textos dispersos. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid. 1998.

Alberto CAMPO BAEZA. *“Principia architectonica”*. Marea Libros. Madrid 2013.

Alberto CAMPO BAEZA. *“Pensar con las Manos”*. Editorial Nobuko. Buenos Aires 2010

Alberto CAMPO BAEZA. *“Aprendiendo a pensar”*. Editorial Nobuko. Buenos Aires 2008

Antón CAPITEL. *“Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”*. Alianza Editorial. Madrid 1988.

Antón CAPITEL. *“Artículos y ensayos breves 1976-1991”*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Colección textos diversos. Madrid 1993.

Juan CALDUCH; “*Espacio y lugar. Temas de composición arquitectónicas*”. Editorial Club Universitario. Alicante 2001.

Albert CASALS BALAGUÉ. “*El arte, la vida y el oficio de Arquitecto*”. Ed. Alianza, Madrid 2002.

Joaquín CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ. “*Las casas reales de la Alhambra. Notas sobre el proceso de formación del espacio*”. Revista EGA, nº 11 Año II/2006. Valencia.

Alejandro CERVILLA GARCÍA. “*El espacio infinito*”. Revista de Humanidades y ciencias sociales. Nº 5, Septiembre 2009.

Eduardo CHILLIDA. “*Escritos*”. Edit. La Fábrica. Biblioteca Blowup Arte. Madrid-2005.

Eduardo CHILLIDA. “*La revista*” Semanal del EL MUNDO. Nº 94

Francoise CHOAY. “*Alegoría del patrimonio*”. Edit. Gustavo y Gili. Barcelona 2007.

Francoise CHOAY. “*El urbanismo. Utopías y Realidades*”. Edit. Lumen. Barcelona 1983.

Juan Antonio CORTÉS. “*Escritos sobre arquitectura contemporánea 1978-1988*”. Colección textos dispersos. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid 1991.

Juan Antonio CORTÉS. “*Construir el molde del espacio. Concepto y experiencias en la arquitectura de Francisco y Manuel Aires Mateus*”. Revista El Croquis, nº 154, 2011. pp. 20-41.

William J.R. CURTIS. “*La Arquitectura moderna desde 1900*”. Editorial Phaidon. Hong Kong 2007.

Tony DÍAZ. “*Notas sobre la resonancia temporal en la Arquitectura*”. Madrid/Junio de 2007. Revista SUMMA+, Buenos Aires, Oct. 2008.

Gonzalo DÍAZ Y RECASENS. “*Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno*”. Universidad de Sevilla, C.O.P.U.T. Junta de Andalucía, colección Kora. Sevilla 1992.

Gonzalo DÍAZ Y RECASENS. “*La tradición del patio en la arquitectura moderna. Patio y casa*”. Revista DPA nº 13. Departamento de proyectos arquitectónicos de la UPC.

Magdalena DROSTE. “*BAUHAUS*”. Ed. Taschen. Madrid 2007.

Peter EISENMAN. “*El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin*”. En Revista Arquitecturas Bis Nº 48, Barcelona, 1984.

Julián ESTEBAN CHAPAPRÍA. “*La conservación del Patrimonio Español durante la II República (1931-199)*”. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2007.

Richard ETTINGHAUSEN y Oleg GRABAR. “*Arte y Arquitectura del Islam. 650-1250*”. Edit. Cátedra. Madrid 2014.

Alberto FERLENGA Ed. “*Aldo Rossi*”. Ediciones del Serbal. Barcelona 1992.

Antonio FERNÁNDEZ ALBA y Otros. “*Teoría e Historia de la restauración*”. Ed. Munilla-Leria. Madrid 1997.

Luis FERNÁNDEZ-GALIANO. “*Monumento nuevo. Patrimonio materno, la restauración y sus géneros*”. Actes IV Simposi sobre Restauració Monumental. Conservar o Restaurar?. Diputació de Barcelona. Barcelona 1996.

Jaume FREIXA. “*La reinvencción del patio por Joseph Lluís Sert. Patio y Casa*”. Revista DPA nº 13. Departamento de proyectos arquitectónicos de la UPC.

Renato de FUSCO. “*La idea de Arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*”. Colección Punto y Línea, Gustavo y Gili. Barcelona 1976.

Laura GALLARDO FRÍAS. “*Lugar y arquitectura. Reflexión de la esencia de la arquitectura a través de la noción de lugar*”. Revista arquitectura Vol. 9 nº 2 pp. 161-169. Chile.

Javier GALLEGO ROCA. “*Italia. Recuperación arquitectónica y urbana: nuevos usos de edificios históricos*”. Servicio de publicaciones. Universidad de Granada. Granada 2000.

Luca GALOFARO. “*Artsapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*”. Editorial GG, Barcelona 2003.

Sebastián GARCÍA GALINDO. “*El diseño heráldico como lenguaje visual . Heráldica nobiliaria de la ciudad de Ronda*”. Universidad de Málaga, Málaga. 1998.

Francisco GARCÍA GÓMEZ. “*La Concepción. Testigo del tiempo*”. Jardín Botánico-Histórico la Concepción. Málaga. 2003.

Carlos GARCÍA VÁZQUEZ. “*La ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2004

Ginés GARRIDO, Andrés CANOVAS. “*Textos de crítica de Arquitectura comentados 1*”. Departamento de Proyectos de la ETSAM. Madrid 2003.

Cristina GASTÓN GUIRAO. “*Mies: el proyecto como revelación del lugar*”. Fundación Caja de Arquitectos. Colección Arquitesis. Barcelona 2005

Sigfried GIEDION. “*Escritos escogidos*”. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia 1997.

Sigfried GIDEON. “*La arquitectura, fenómeno de transición. (Las tres edades del espacio en la arquitectura)*”. Gustavo Gili. Barcelona 1975.

Sigfried GIDEON. “*El presente eterno. Los comienzos de la arquitectura*”. Alianza Editorial. Madrid 2005.

Sigfried GIEDION. “*Espacio, Tiempo y Arquitectura. El futuro de una nueva tradición*”. Edit. Dossat S.A. Madrid 1982.

Antonio GIMENEZ, Conchi MONZONIS, Ed. “*Vicens+Ramos. Veinte años*”.

Editorial Pencil; Valencia 2007.

Antoni GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO. “*La restauración objetiva. (Método SCCM de restauración monumental)*”. Memoria SPAL 1993-1998”. Servei del Patrimoni Local. Barcelona 1999.

Semper GOTTFRIED. “*Escritos fundamentales*” Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2015.

Oleg GRABAR. “*La formación del arte islámico*”. Cátedra. Madrid 1981.

Salvador GUERRERO Ed. “*Maestros de la arquitectura moderna en la residencia de estudiantes*”. Publicaciones de la residencia de Estudiantes. Madrid 2010.

Edward HALL. “*La dimensión oculta*”. Siglo XXI, Mexico D.F. 1989.

Edward C. HARRIS. “*Principios de estratigrafía arqueológicas*”. Editorial Crítica. Barcelona 1991.

Rafel de la HOZ ARDERIUS. “*Varia Espacial (1991)*”. Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes (20 de enero de 1999) con motivo de la recepción de Rafael de la Hoz como académico.

Rafael de la HOZ ARDERIUS. “*La proporción cordobesa*”. Colegio Oficial de Arquitectos de Córdoba. Córdoba 2002.

Rafael de la HOZ ARDERIUS. “*Domesticar al vacío*”. En el libro “Melvin Villarroel. Arquitectura del Vacío”. GG. México 1996.

Hans IBELINGS. “*Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*”. Ed. GG. Barcelona 1998.

Alberto ILLESCAS. “*La lección del patio argelino. Patio y Casa*”. Revista DPA nº 13. Departamento de proyectos arquitectónicos de la UPC.

Toyo ITO. *“Escritos”*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Colección de Arquitectura, nº 41. Librería Yerba. Caja Murcia. Murcia 2000

Carlos LAVESA Ed. *“Bordes urbanos”*. Centro de Publicaciones, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid 1985.

Carlos LAVESA Ed. *“Bordes urbanos II”*. Centro de Publicaciones, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid 1986.

LE CORBUSIER. *“La casa del hombre”*. Ediciones Apóstrofe, Colección Poseidón. Barcelona 1999

LE CORBUSIER. *“Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo”*. Ediciones Apóstrofe, Colección Poseidón. Barcelona 1999

LE CORBUSIER. *“Mensaje a los estudiantes de arquitectura”*. Ediciones Infinito. Buenos Aires 2001.

LE CORBUSIER. *“En defensa de la Arquitectura”*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Colección arquitectura nº 7. Librería Yedra. Murcia 1993.

LE CORBUSIER. *“El Modulor y el Modulor 2”*. Edit. Poseidón. Barcelona 1980.

Cecilia LEWIS KAUSEL y Ann BENDEETON-JULIAN. *“Santiago Calatrava. Conversaciones con estudiantes”*. Editorial GG. Barcelona 2003.

José Ignacio LINASAZORO. *“Escrito en el tiempo. Pensar la arquitectura”*. Universidad de Palermo. Buenos Aires 2003.

Emilio LLEDÓ. *“El lugar de la memoria”*. Prólogo al libro de A.Fernández Alba. *“Antipoemas del espacio y Papeles del lugar”*. Orbis. Madrid 1984

Adolf LOOS. *“Ornamento y delito y otros escritos”*. Gustavo y Gili. Barcelona 1972.

José Manuel LÓPEZ PELAEZ. “*Maestros cercanos*”. Colección la Cimbra nº4. Fundación Arquía. Madrid 2007.

Javier MADERUELO. “*La idea de espacio en la Arquitectura y el Arte. 1960-1989*”. Edit. Akal/Arte Contemporáneo. Madrid 2008.

Javier MADERUELO. “*El Espacio Raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*”. Editorial Mondadori. Madrid 1990.

Luis Moreno MANSILLA y otros. “*Escritos circenses*”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2005.

Alicia MARCHANT RIVERA y Francisco RODRÍGUEZ MARÍN Ed. “*La muerte desde la Arqueología, la Historia y el Arte*”. Universidad de Málaga. Málaga 2013.

Carlos MARTÍ ARÍS. “*Silencios elocuentes*”. Editorial Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona 1999.

Ángel MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA. “*Sueño y polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*”. Edit. Lampreave. Escritos de Arquitectura. Madrid 2009.

Ricardo MERI DE LA MAZA y Otros. “*2 con textos*”. Cátedra Blanca Valencia. Valencia 2005.

Antonio MIRANDA. “*Columnas para la resistencia. Variaciones sobre ciudad, arquitectura y subcultura*”. Maira Libros. Madrid 2008.

Aurora MIRÓ. “*Ronda, Arquitectura y Urbanismo*”. Editorial Confederación Española de Cajas de Ahorros. Málaga 1987.

Rafael MONEO. “*Inmovilidad substancial*”. Revista el CIRCO nº 24. Madrid 1995.

Josep María MONTANER. “*Espacio*”. En: A.A.V.V. Introducción a la Arquitectura. Conceptos fundamentales. Ed. UPC, Barcelona 2000.

Josep María MONTANER. *“La modernidad superada. Ensayos sobre arquitectura contemporánea”*. Edit. Gustavo y Gili. Barcelona 2011.

Stanilaus von MOOS. *“Le Corbusier”*. Ed. Lumen, Barcelona 1977.

José Ricardo MORALES. *“La concepción espacial de la Arquitectura”*. En: *Arquitectónica*. Ed. Universidad de Chile, Santiago 1969.

Alberto MORELL. *“Espacio”*. Editorial Nobuko. Buenos Aires 2011.

Luigi MORETTI. *“Strutture e sequenze di spazi”*. Revista Spazio, 7, 1952-53, pp. 9-20.

Josep MONTAÑOLA. *“La Arquitectura como lugar. Aspectos preliminares de una epistemología de la Arquitectura”*. Gustavo Gili. Barcelona 1974.

Glenn MURCUTT. Suplemento BABELIA nº 708, EL PAÍS 18-06-2005.

Virginia NAVARRO MARTÍNEZ. *“El museo Kolumba: Elogio de la pieza ausente”*. Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura, 1, 2010, pp. 132-143.

Fritz NEUMEYER. *“Mies van der Rohe. La palabra sin artificio”*. El Croquis Editorial. Madrid 2000.

Christian NORBERG-SCHULZ. *“Existencia, espacio y arquitectura”*. Blume. Barcelona 1975.

Diego OLIVA (coord.). *“Casa-Palacio de Miguel de Mañara: Restauración”*. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Sevilla 1993

José ORTEGA Y GASSET. *“Apuntes sobre pensamiento”*. Edit. El Arquero. revista de occidente. Madrid 1966.

Juhani PALLASMAA. *“Los ojos de la piel. La Arquitectura y los sentidos”*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 2006.

José Luis PARDO. *“Las formas de la exterioridad”*. Ed. Pre-Textos. Valencia 1992.

Francesc PEDRAGOSA. *“Interior/Exterior en el espacio arquitectónico japonés. Patio y Casa”*. Revista DPA nº 13. Departamento de proyectos arquitectónicos de la UPC.

Georges PEREC. *“Especies de espacios”*. Editorial Montesinos o Literatura y ciencia S.L. Barcelona 1999

Antonia María PERELLO. *“Las claves de la arquitectura”*. Ed. Planeta. Barcelona 1994.

Helio PIÑÓN. *“Miradas intensivas”*. Ediciones Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona 1999.

Manuel de PRADA. *“Componer con vacío. Notas sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura”*. Cuaderno de Notas nº9. Diciembre 2002. Departamento de Composición de la ETSA Madrid.

Manuel de PRADA. *“Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura”*. Editorial Nobuko. Buenos Aires 2009.

Moisés PUENTE ed.; *“Conversaciones con Mies van der Rohe. Certezas americanas”*. Editorial GG. Barcelona 2006

Franco PURINI. *“La Arquitectura Didáctica”*. Colección Arquitectura Nº 15; COAAT de Murcia y Librería Yerba. Murcia 1984.

Josep QUETGLAS. *“Les heures claires. Proyecto y arquitectura en la villa savoye de Le Corbusier y Perre Jeanneret”*. Associació d'idees. Centre d'Investigacions Estètiques. Sant Cugat del Vallés. Barcelona 2009.

Josep QUETGLAS. *“Promenade architecturale”*. <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/5/homeless/05s.html>

Monica RAMIREZ MONTAGUT. “¿Por qué Frampton retoma la teoría de Semper?”. DC Revista de crítica arquitectónica. 1998, núm. 1. Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.

Ayn RAND. “*El Manantial*” Edit. Orbis S.A. Barcelona 1984.

Steen Eiler RASMUSSEN. “*La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*”. Editorial Maireia/Celeste. Madrid 2000

Pere Joan RAVETLLAT. “*Atrio y peristilos. Las casas patio de Mies. Patio y Casa*”. Revista DPA nº 13. Departamento de proyectos arquitectónicos de la UPC.

Javier RIVERA BLANCO y Otros.. “*Ensayos sobre tipologías arquitectónicas*”. Instituto de ciencias de la educación. Universidad de Valladolid. Colegio Oficial de Arquitectos de León. Valladolid 1988.

Leland M. ROTH. “*Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1999.

Colin ROWE y Fred KOETTER. “*Ciudad collage*”. Gustavo Gili. Barcelona 1981.

John RUSKIN. “*Las siete lámparas de la arquitectura*”. Edit. STYLOS. Barcelona 1987.

Juan Carlos SANCHO OSINAGA. “*El sentido cubista de Le Corbusier*”. Editorial Munilla-Lería, Madrid 2000.

Franz SCHULZE. “*Mies van der Rohe*”. Edit Hermann Blume. Madrid 1986.

F. Javier SEGUÍ DE LA RIVA. “*Las envolturas*”. Revista EGA. Nº 11. Año II/2006. Valencia.

Richard SENNETT. “*Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*”. Alianza Editorial S.A. 1997.

Julio E. SIMONET. *“La arquitectura muerta”*. Edición del autor. Ávila 2002

Ignaci de SOLÁ-MORALES. *“Diferencias topográficas. Topografía de la Arquitectura contemporánea”*. Editorial GG. Barcelona 2003

Ignaci de SOLÁ-MORALES. *“Inscripciones”*. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona 2003.

José María SOSTRES. *“Opiniones sobre arquitectura”*. Colección de arquitectura nº 10. Colegio de Aparejadores de Madrid. Madrid 1983.

Albert SPEER. *“Memorias”*. Editorial El Acantilado. Barcelona 2001.

Patricio de STEFANI. *“Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX”*. Revista electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje. Volumen V N°16. Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje- Universidad de Chile. Santiago 2009.

Isidro SUÁREZ. *“La refutación del espacio como sustancia de la arquitectura”*. Ed. Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Documento de Extensión N° 1. Santiago 1986.

Manfredo TAFURI. *“Teorías e historia de la arquitectura”*. Editorial Laia. Barcelona 1973.

Manfredo TAFURI. *“La arquitectura del humanismo”*. Xarait. Madrid 1978.

Elena THIBAUT TADEO. *“¿Hay ciencia en el tiempo de María Zambrano?”*. A Parte Rei, Revista de Filosofía. N° 45. Mayo-2006.

Leopoldo TORRES BALBÁS. *“La acrópolis musulmana de Ronda”*. Colección Al-Andaluz. Tomo IX. pp. 357-412.

Juan Luis TRILLO DE LEYVA. *“Razones poéticas en arquitectura. Notas sobre la enseñanza de proyectos”*. Departamento de proyectos arquitectónicos. ETSA. Sevilla

1993.

Lao T'ZU. *“El tao te ching”*. Los textos sagrados de oriente. Edit. Ignacio Prado Pastor. Lima, Perú 1972.

Alberto USTÁRROZ . *“La lección de las Ruinas”*. Fundación Caja de Arquitectos. Col. Arquitesis. Barcelona 1997.

Elisa VALERO RAMOS. *“La materia intangible, reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura”*. Ediciones generales de la construcción. Valencia 2004

Elisa VALERO RAMOS. *“Diccionario de la luz”*. General de ediciones de arquitectura. Valencia 2012.

Paul VALERY. *“Eupalinos o el Arquitecto”*. Colección de Arquitectura nº 5. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia. Murcia – 1982

Luis VALLEJO y Matías BRIANSO. *“Bonsái. Escultura y naturaleza”*. Lunwerg Editores. Barcelona – 2000.

Giorgio VASARI. *“Vida de pintores, escultores y arquitectos”*. Buenos Aires 1945.

Coenelis van de VEN. *“El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos”*. Cátedra. Madrid 1981.

Anatxu ZABALBEASCOA y Javier RODRÍGUEZ MARCOS. *“Vidas construidas. Biografías de Arquitectos”*. Editorial GG. Barcelona 1998.

María ZAMBRANO. *“Los sueño y el tiempo”*. Ed. Siruela. Madrid - 1998.

Bruno ZEVI. *“Espacios de la Arquitectura Moderna”*. Editorial Poseidón. Barcelona 1980

Bruno ZEVI. *“Saber ver la arquitectura”*. Edit. Póstrofe. Col. Poseidón. Barcelona

1998.

Bruno ZEVI. *“Architettura in nuce”*. Edit. Aguilar. Madrid 1969.

Guillermo ZUAZNABAR. *“Piedra en el Paisaje”*. Cuadernos del Museo Oteiza n.º 2. Pamplona 2006.

Peter ZUMTHOR. *“Atmósferas”*. Ed. GG. Barcelona, 2006.

Peter ZUMTHOR. *“Pensar la arquitectura”*. Colección “Arquitectura Con Textos”.. Ed. GG. Barcelona, 2004.