

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

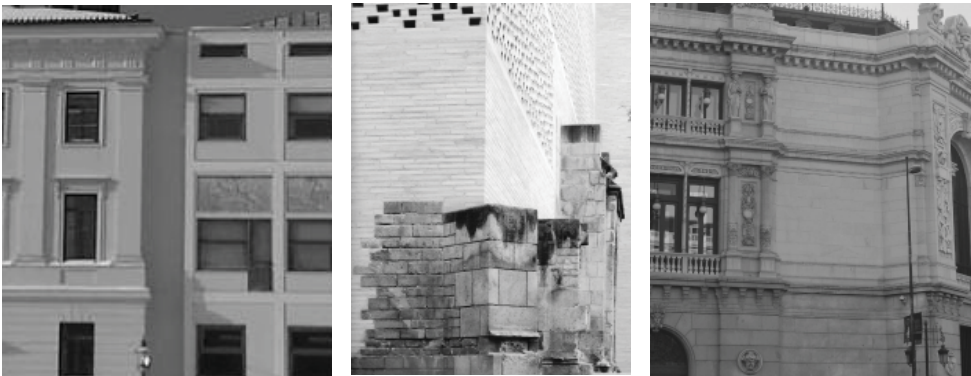
WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

PRESENTE SOBRE PASADO

Relaciones entre arquitecturas

Autora: Victoria Pons Garcías

Director: Dr. Eduard Bru i Bistuer



Tesis doctoral para obtener el grado de Doctor por la Universidad Politécnic de Catalunya.

Programa de doctorado, Proyectos arquitectónicos. Línea 5 NMR.
Departamento de Proyectos arquitectónicos,
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC.

Barcelona, Mayo 2014.

Agradecimientos:

A Eduard Bru. También a Bernard Bauchet, a Miralles Tagliabue EMBT, a Mireia Fornells, al *Architekturbüro* de Peter Zumthor, al *atelier* de Edouard François, a Mechthild Stuhlmacher, a *Venturi, Scott Brown & Associates, Inc.*, a Charles Ross, a la *Stichting Gilde de Utrecht*, a Isabel Salleras, a Amparo Estarellas, a Pedro Rabassa, a mi familia, y especialmente a Vincent Roubaud.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción	páginas
La conexión	1
La relación con lo existente	6
Metodología	
La selección y clasificación de casos	8
El proceso y material de estudio	10
La estructura	11
Marco teórico y conceptual	
La intervención y las teorías de la Restauración.	15
I. JUNTAS	37
MAISON DE VERRE	41
CASTELVECCHIO	53
AYUNTAMIENTO DE GOTEBORG	71
Otros casos	83
II. TRANSICIONES	99
AYUNTAMIENTO DE GOTEBORG	105

BANCO DE ESPAÑA	113
NATIONAL GALLERY	123
Otros casos	133
III. FUSIONES	141
GUGALUN HOUSE	145
KOLUMBA	157
AYUNTAMIENTO DE UTRECHT	167
HOTEL FOUQUET	185
LP2 PARASITE	197
Otros casos	207
IV. Conclusiones	
Reflexiones sobre cuatro principios:	217
La depreciación del valor de uso	218
El <i>Alteswert</i> , [valor de antigüedad]	220
La negación de cualquier supuesto previo	224
La complejidad de la conexión	227
Conclusiones de los casos analizados	228
La atenuación de la junta	237
Bibliografía	241
Resumen	251
Summary	255
Notas finales (epílogo)	279

INTRODUCCIÓN

La presente tesis trata sobre intervenciones arquitectónicas. En concreto sobre la relación y la conexión que se entablan entre la preexistencia y la nueva aportación.

La intervención en edificios existentes no es algo nuevo, todas las ciudades históricas tal como las conocemos hoy, están formadas en mayor o menor medida por edificios que han ido sufriendo variaciones a lo largo del tiempo. La facultad para transformar el espacio y el tejido preexistentes es una de las características propia de la arquitectura. Para ello el arquitecto ha de aportar un ejercicio personal y creativo en su enfrentamiento con lo precedente. Las relaciones, entre la creación del pasado y la del presente, se establecen a partir de la correspondencia de semejanzas o diferencias entre sus arquitecturas. Este diálogo con el edificio previo, inexistente en la obra de nueva planta, propicia un especial estímulo para la producción y un amplio campo de posibilidades.

El enfoque del estudio se centra en la *fisicidad* entablada entre lo existente y lo nuevo. Es decir en la materialización de su contacto. Para ello se examina la aproximación formal, material, y constructiva propuesta en relación a la preexistencia. De esto deriva una discusión de calidades diferente a la que otro tipo de variable, como pudiera ser la basada en el predominio del uso, generaría.

La conexión.

La «conexión» se manifiesta tanto en su valor concreto -fragmento del espacio donde se produce el contacto material entre lo existente y lo nuevo-, como en su valor abstracto -o de relación entre las partes.

El presente trabajo trata ambas escalas (la del conjunto y la del contacto) y se centra en el detalle de la conexión. Este encuentro entre la parte nueva y la preexistencia es un punto sensible y fundamental en el proyecto de intervención.

Para la ampliación del museo de Arte Allen Memorial (1974-1976), John Rauch y Robert Venturi dedican un dibujo al punto de conexión entre la ampliación y la preexistencia.

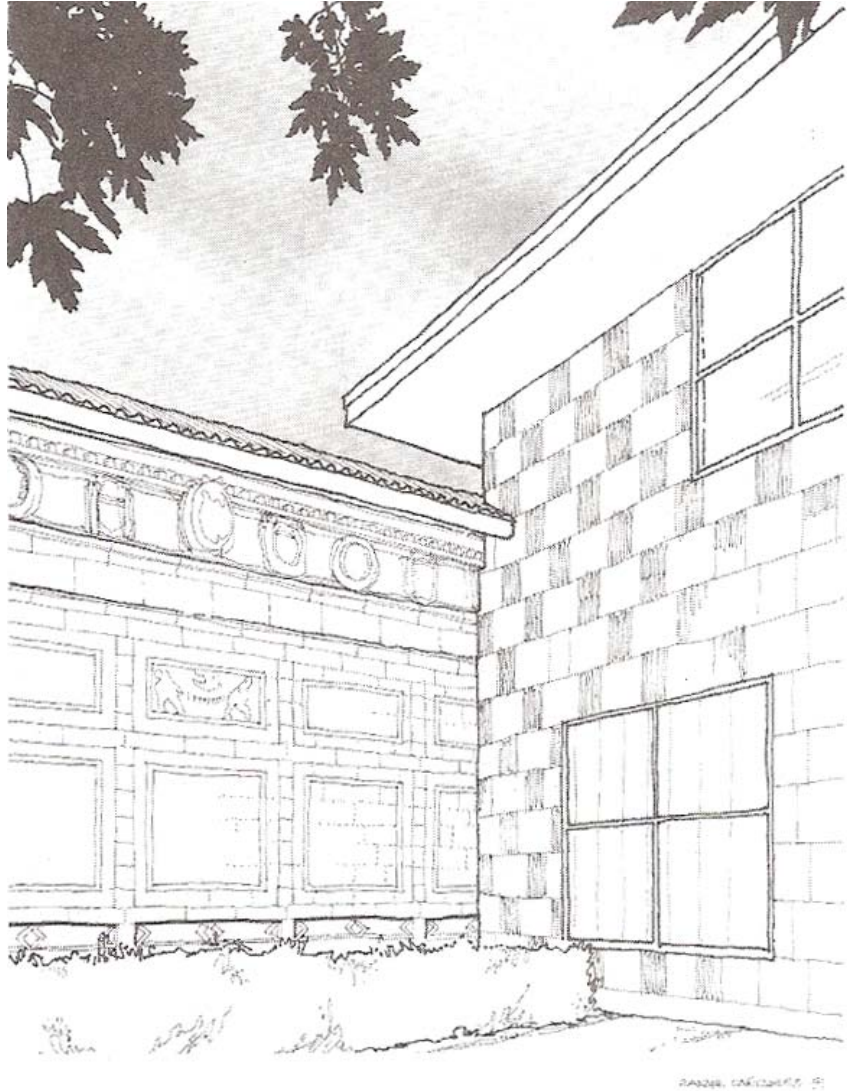


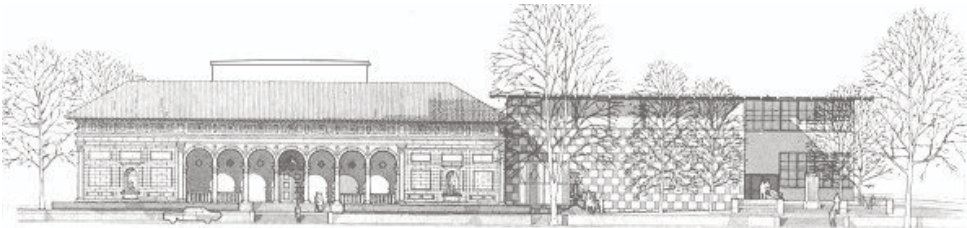
FIG.1 Detalle del encuentro con el edificio primitivo.

Fuente FIG. 1: GRACIA de, Francisco, *Construir en lo construido, la arquitectura como modificación*. Editorial Nerea, Guipúzcoa, 1992, p.162.

“La sensibilidad heterotópica hubiera recurrido al esforzado diseño de la junta como solución alternativa a la articulación entre el edificio original y el cuerpo añadido. Venturi, en cambio, opta por la colisión entre ambas realidades formales: no sólo han de ser diferentes, sino que prescinde de una conveniente conjunción.”¹

¹ GRACIA de, Francisco, *Construir en lo construido, la arquitectura como modificación*. Editorial Nerea, Guipúzcoa, 1992, p.163.

La extensión no queda articulada. Retrasada respecto la alineación existente, impacta en mitad de uno de los motivos de la fachada, (recortando cornisas y aleros) y se levanta con una altura independiente, eludiendo cualquier continuidad o semejanza.



“Ampliar el Allen Memorial Art Museum es particularmente difícil porque estás jugando con lo que ha llegado a ser para Oberlin su icono: añadir un ala al museo de arte es como dibujar un bigote a una madonna. También es difícil añadir algo a lo que es una composición completa...igual que un ala en una villa simétrica del Renacimiento, nunca resultará bien. Pero además, esta ampliación se tenía que realizar hacia un lateral del edificio, ya que la parte lógica para una adición, la posterior, ya fue ampliada en 1937 por Clarence Ward.”²

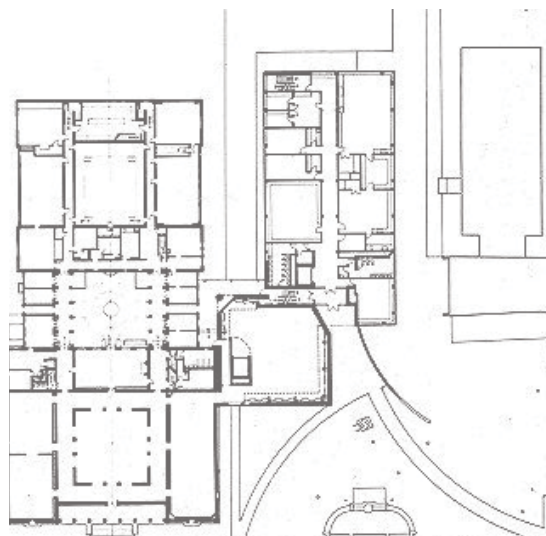


FIG.2 y 3 Alzado, y planta de la ampliación del Allen Memorial Museum. R. Venturi y J.Rauch,

Fuente FIG. 2 y 3: Encuentros.ARQUITECTURA Nº299. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, noviembre 1994, p38.

² Venturi en GRACIA de, Francisco, Construir en lo construido, la arquitectura como modificación. Editorial Nerea, Guipúzcoa, 1992, p.161.

Los encuentros no son puntos desvinculados de la solución que se plantea, sino que suceden como consecuencia de ésta. Es decir, como resultado del posicionamiento frente a la preexistencia.

Hay intervenciones que completan al edificio existente, las hay que se distinguen de él y las hay que lo complementan.

Así, en términos de conexión, las soluciones son conceptualmente diversas:

Las hay que optan por una delimitación o separación física y espacial de sus elementos. Es decir, por la distinción y diferenciación de sus arquitecturas, -incluso mediante el recurso del contraste.

Estas obras expresan una actitud de independencia constructiva y formal. Más que una conexión se establece frente a lo existente una interrupción a modo de *junta* -una separación, con o sin interposición de un elemento neutro intermedio-.

En otros casos las intervenciones se proyectan continuando formal, material y tipológicamente la arquitectura existente; “completando” lo precedente. La conexión deviene una transición constructiva porque no hay interrupción sino prolongación.

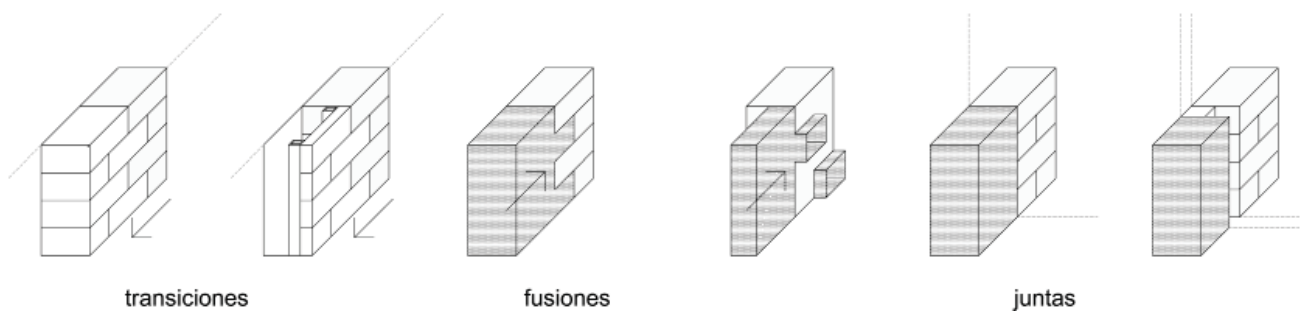


FIG. 4: Esquema de posibilidades de conexiones materiales entre parte existente y parte nueva (Cabem muchas otras variaciones).

Fuente FIG. 4: Fuente propia

Sin embargo ciertas obras de intervención actúan, con un lenguaje propio, construyendo una traba material con la preexistencia. Establecen con ella un intercambio espacial y constructivo que cohesiona y fusiona las arquitecturas, y en el cual son reconocibles los diferentes lenguajes.

No hay *interrupción*, ni *continuidad*, sino macla o fusión.

Esta investigación analiza proyectos que manifiestan diferentes gradaciones de la canónica oposición «continuidad/discontinuidad» arquitectónica. El análisis, -desde una postura más concreta y menos abstracta de la problemática- no busca tipificar relaciones (puesto que son particulares para cada solución), sino profundizar en los matices, que se desprenden y diferencian, de la fisicidad establecida en cada caso con la arquitectura del pasado.

“La intervención como operación estética es la propuesta imaginativa, arbitraria y libre por la que se intenta no solo reconocer las estructuras significativas del material histórico existente, sino también utilizarlas como pauta analógica del nuevo artefacto edificado.”³

3 SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Intervenciones*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p.50.

La relación con lo existente.

La percepción del pasado ha variado a lo largo de la historia y consecuentemente la relación con él también. Esto adquiere un importante significado en el caso de la intervención. La forma en que ésta *toca* y se relaciona con el edificio existente no es únicamente una elección estética. Subyace en ella la sensibilidad hacia la arquitectura que nos precede.

El presente estudio establece correspondencias entre concepciones del pasado y soluciones planteadas por proyectos que resultan conceptualmente similares en cuanto a la actitud manifiesta –y que no tienen por qué coincidir con la desarrollada en su tiempo.

La *idea* como pauta para la intervención, (que E. Viollet le Duc buscaba en el edificio existente), cede el paso a la *concreción y relevancia del artefacto* sobre el que se actúa, como base capital para el proyecto.

La distinción entre *nuevo y existente*, -derivada del juicio moral de J. Ruskin y del *restauro científico*, y latente en el uso del *collage* del Movimiento Moderno- se halla aún hoy en ciertas intervenciones.

La *analogía formal*, definida por A.Capitel y I. de Solà-Morales como *el diálogo que establecen ciertas intervenciones con el pasado*, surge como alternativa ante la limitación impuesta por el binomio *continuidad-contraste*.

La hipótesis de la tesis es que se constata un cambio de sensibilidad y de actitud hacia la arquitectura que nos precede; y que esto se refleja en la búsqueda de un diálogo con la preexistencia ; es decir, en la conexión y en la analogía establecidas.

La tesis defiende a través del análisis en detalle de una serie de obras, que la *junta*, o conexión que enfatiza la diferenciación física entre nuevo y existente, se atenúa en favor de una *fusión* para expresar la intención de reincorporar, en la arquitectura del presente la presencia del pasado.

*“We live in an age of completions, not new beginnings”.*⁴

⁴ KOOLHAAS, Rem, AMO, The Gulf, Lars Müller Publishers, 2006 .(Catálogo de la exposición “El Golfo” de la Bienal de Arquitectura de Venecia del 2006).

METODOLOGIA

El método utilizado para la investigación se basa en la interpretación de los detalles constructivos de los proyectos seleccionados.

Esto se realiza a partir de la observación y análisis de los mismos; y también al relacionarlos con otros casos, y con la teoría y discursos sobre la intervención mantenidos desde las diferentes corrientes arquitectónicas.

El proyecto de intervención, y concretamente la *relación* con la arquitectura del pasado, son temas tratados por publicaciones que encontramos tanto en la bibliografía como en las citas a las que hace referencia este trabajo. A pesar de ello no puede considerarse que existan propiamente referentes teóricos sobre la intervención arquitectónica, más allá de las que se evocan en el apartado de *marco teórico y conceptual* .

La selección y clasificación de casos

La observación de intervenciones que enfatizan la conexión entre nuevo y existente -y la relación entablada-, genera una distinción o casuística.

Según la relación sea de *diferenciación, continuidad o macla* le corresponderá, tal como se defiende, una conexión de *junta, transición o fusión*, respectivamente.

La selección que se realiza es la de casos lo suficientemente diversos para ser representativa. Recoge los que se ha considerado que manifiestan con mayor intensidad y fisicidad las relaciones y conexiones previamente enunciadas.

Sin haberse establecido *a priori*, los casos seleccionados, resultan ser obras europeas realizadas entre la época del movimiento Moderno (1932) hasta la actualidad (2007). Éstos son:

La Maison de Verre, París. 1932.

La intervención del castillo de Castelvechio. 1967

El ayuntamiento de Gotemburgo. (Versiones 1934 y 1936.)

La ampliación del Banco de España, Madrid. 2006

La ampliación de la National Gallery, Londres. 1991

La ampliación de la Gugalun house, Safiental. 1994

El Museo Kolumba, Colonia. 2007

La rehabilitación del Ayuntamiento de Utrecht. 2001

La ampliación del Hotel Fouquet, París. 2006

El LP2, Parasite, Rotterdam. 2001

Se analiza el proceso proyectual de cada ejemplo y sobretodo la relación y conexión establecida entre la intervención y la preexistencia, y se utilizan referentes históricos próximos y lejanos para crear un atlas de casos que ilustre posicionamientos, más que un catálogo tipificado.

En las obras que expresan una fusión con lo existente (capítulo «Fusiones») se ha profundizado en los detalles constructivos del encuentro entre las partes por ser la traba, o macla entre nuevo y existente, una de las características que los define.

Además de los once casos desarrollados en los análisis que conforman el cuerpo principal de la tesis, se exponen para cada línea, otros casos ilustrativos, a continuación de los principales.

El proceso y material de estudio

Una vez seleccionados los casos se procede a la recopilación de material relativo a cada proyecto. Para ello se contacta con el autor de la obra -o arquitecto colaborador en su defecto-, con quien se contrastan deducciones y apreciaciones, y se solicita se facilite el material de interés.

Para cada uno de los casos se obtienen los siguientes resultados:

Se contacta con Bernard Bauchet, arquitecto responsable de varias de las publicaciones y de las restauraciones de los años ochenta de la Maison de Verre, que facilita tanto fotografías del sistema constructivo de la conexión en voladizo, como la explicación y croquis de la misma.

A través de un colaborador de Rafael Moneo, se consulta material del proyecto básico para la ampliación del Banco de España y se contacta con colaboradores en la dirección de obra del mismo, lo cual aclara ciertos detalles sobre el encuentro de las fábricas.

Venturi, Scott Brown & Associates, Inc., "VSBA", mediante la asistente personal de R.Venturi, nos facilitan planos del proyecto y nos ponen en contacto con el director de la National Gallery, que a su vez lo hace con Charles Ross, historiador y Jefe del edificio e instalaciones de la National Gallery que proporciona plantas de estructura del proyecto de ejecución.

El Architekturbüro de Peter Zumthor responde a nuestra carta, no con la información solicitada, pero sí con una extensa, completa y detallada bibliografía sobre su obra.

EMBT, Miralles, Tagliabue nos abre las puertas de su estudio y nos facilita toda la información y material sobre la intervención en el ayuntamiento de Utrecht de la mano de Mireia Fornells.

Eduard François nos proporciona la documentación del proyecto del Hotel Fouquet que remiten para las publicaciones, además de fotos anteriores a la intervención.

Se tiene la ocasión de entrevistar, (en su casa de Róterdam), a Mechthild Stuhlmacher, de Rien Korteknie & Mechthild Stuhlmacher architects, que nos facilita archivos del proyecto de ejecución e imágenes de la realización y diversas publicaciones sobre el LP2.

Durante el tiempo de recolección de material y documentación e incluso posteriormente ya durante el desarrollo de los análisis, se tiene la oportunidad de visitar⁵ las siguientes obras del conjunto principal: Castelvecchio, en Verona; el museo Kolumba, en Colonia; El ayuntamiento de Utrecht, a través de la visita guiada por la *Stichting Gilde de Utrecht* y el Banco de España, y el Hotel Fouquet de París, únicamente desde el exterior.

A partir de aquí se inicia una fase de dibujo, análisis, y consultas en bibliotecas -como la del NAI de Rotterdam, la biblioteca y archivo de Castelvecchio, o las del Colegio de Arquitectos de Barcelona y de Palma de Mallorca- que dará lugar, finalmente y tras las tutorías realizadas, al material que conforma este trabajo.

La estructura

La tesis se estructura en tres capítulos - *juntas, transiciones y fusiones*-, donde se analizan los casos que ilustran cada línea y su discurso.

Los ejemplos no se ordenan cronológicamente (ya que los capítulos no van referidos, ni se acotan por fechas) sino que se organizan facilitando la fluidez de la disertación. Esto se debe a que hay obras que, aunque estén gestadas en un período de discurso más acorde con un tipo de relación, se desmarcan de ésa corriente.

Cada apartado se inicia con una reflexión sobre el posicionamiento afín a los proyectos que después se desarrollan. A modo de anexo encontramos otros ejemplos que amplían la casuística de cada capítulo.

⁵ Exceptuando casas privadas, como la Maison de Verre o la Gugalun house.

El primer capítulo “Juntas”, recoge las intervenciones que se separan físicamente de lo existente mediante un vacío o junta, construyéndose sin continuidad material, y distinguiéndose formal y tipológicamente.

La intervención comporta un nuevo elemento autónomo y diferenciable.

En esta sección se cita una parte de “*tábula rasa*” que recoge la consideración de que la arquitectura del pasado y del centro histórico resultan *limitadores de la nueva arquitectura*, y donde se apela a la disociación y al *ex-novo*. Esta valoración recuerda a la superación del pasado propuesta desde el Movimiento Moderno.

A continuación se analizan los siguientes ejemplos:

-El caso de La Maison de Verre, de Pierre Chareau. Intervención forzada y situada bajo la edificación existente, que disocia el espacio y los planos de fachada consiguiendo independencia y diferenciación.

-La intervención de C.Scarpa en el Museo de Castelvecchio. Ejemplo de collage arqueológico donde se diseccionan las arquitecturas y se estratifican los elementos pertenecientes a épocas distintas, a través del cambio de material, del laminado de superficies, etc.

-El proyecto de Gunnar Asplund, en su propuesta finalmente realizada para la Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Un volumen yuxtapuesto, de cubierta independiente, alineación retrasada, y separado del original en fachada por un espacio neutro y rehundido.

En el segundo capítulo, “Transiciones”, se ilustra la relación basada en la continuidad del lenguaje de la arquitectura existente. Las intervenciones aquí incluidas recurren a la analogía volumétrica, material y formal de la preexistencia, para *completar la* arquitectura original. La intervención sigue la pauta de la arquitectura preexistente.

En el inicio se incluyen fragmentos de D.Lowenthal que reflexiona sobre la relación establecida con el pasado en las diferentes fases históricas. El interés por el significado de conceptos como el de la *continuidad, la nostalgia o la percepción y conocimiento del pasado* se encuentran implícitos en ciertas intervenciones que se muestran cercanas a la arquitectura preexistente.

Posteriormente se analizan intervenciones que optan por reinterpretar el lenguaje de la arquitectura del pasado en un ejercicio de continuidad. Es el caso de:

-La versión de 1934 para la Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Prolongación del edificio existente que da como resultado una fachada continua bajo una única cubierta. Es en la junta estructural donde se delata su pertenencia a dos tiempos.

-La ampliación del Banco de España de R. Moneo. Obra que recurre a la analogía formal y constructiva para completar y extender el edificio original.

-La ampliación de R.Venturi para la National Gallery. Donde el ala de Sainsbury extiende la fachada existente reproduciendo los elementos característicos del edificio original y uniéndose a él, mediante un cuerpo cilíndrico a modo de articulación, para lograr continuidad.

El tercer capítulo "Fusiones" comprende las intervenciones que expresan cierta inspiración en la preexistencia, -integrándola en el nuevo conjunto. En estos casos la conexión deviene imbricación, que amalgama estilos diferentes de forma indisociable.

Se citan escritos de François Choay, la cual describe una futura convivencia de edificios asistidos por prótesis informáticas y la necesidad de una reintroducción de monumentos obsoletos a través de su reutilización.Y también cuestiona la continuidad de nuestra capacidad para reemplazar o transformar lo existente.

Se analizan cinco obras:

-P.Zumthor, nos brinda dos ejemplos de traba monolítica: el Museo diocesano de Kolumba y la ampliación de la Gugalun house. Ambos proyectos se basan en el material y lógica constructiva del edificio existente, sin renunciar a un lenguaje contemporáneo. Esto se evidencia en el detalle de la conexión y la trabazón de materiales.

-E.François nos sugiere en la actuación en el hotel Fouquet una búsqueda de esa interacción entre presente y pasado, recurriendo a la recreación. Añade, a la reproducción fidedigna de la fachada, la inclusión de oberturas contemporáneas creando una unidad constituida por partes y lenguajes diferentes.

-EMBT plantea en el Ayuntamiento de Utrecht una invasión de lenguaje contemporáneo que se fusiona con la estructura de las diez casas medievales preexistentes. Vacía para crear una plaza, reutiliza materiales para formar una nueva ala y emerge con nuevos cuerpos volados respecto a las fachadas existentes.

-Por último el LP2 de Rien Korteknie & Mechthild Stuhlmacher architects en Róterdam plantea una solución -de añadido superpuesto a la cubierta de un hangar existente- que formula un gesto envolvente sobre la preexistencia y que lo distingue de la simple yuxtaposición.

En la conclusión se reflexiona sobre cuatro principios derivados de las teorías anteriormente expuestas -en el marco conceptual y teórico-, y aceptados hoy en día como tal, en la intervención arquitectónica. Además se extraen las conclusiones de los casos estudiados comparando las semejanzas y diferencias entre los de unos y otros capítulos para ampliar el punto de vista defendido.

MARCO CONCEPTUAL Y TEÓRICO

La intervención y las teorías de la Restauración

La disciplina de la restauración ha sido la más influyente en el panorama de la intervención arquitectónica. A continuación se recoge un breve repaso retrospectivo de las corrientes sucedidas hasta la actualidad.

“Restaurar proviene del latín renovar, restablecer, reavivar, es decir, actuar innovando para revitalizar el objeto actuado.”⁶

Las intervenciones en edificios existentes consistían en operaciones de sustitución o de agregación, en el lenguaje arquitectónico del momento y con escasas referencias a su arquitectura. Entre la antigüedad clásica y la caída del imperio romano de oriente, en 1453, prevalecía la idea de restaurar la sacralización del lugar, no la arquitectura propiamente, que era susceptible de ser modificada y transformada, e incluso de ser abandonada hasta su desaparición, construyendo al lado la nueva edificación.

Sin embargo en el Renacimiento se adquiere conciencia de la historia, -entendida como exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria⁷-, y la consecuencia de esta distinción entre pasado y presente propicia la reflexión en torno al proyecto de intervención arquitectónica. El término *conformitas*⁸ inauguraba la problemática. La actuación renacentista se debatía con las estructuras existentes, no para respetarlas en su diversidad, sino para someterlas a un proyecto de ciudad homogénea. Mediante una lectura crítica de lo existente, se definió un tipo de intervención que perseguía unificar el espacio de la ciudad.

6 “Restauración arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, teoría e historia” por Javier Rivera en *Teoría e Historia de la Restauración*. “Colección de libros de texto del Master de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio”, editorial Munilla-Lería, Madrid, 1997, p.103.

7 según el Diccionario de la Real Academia Española. (Vigésima segunda edición).

8 Coherencia o incoherencia respecto a las condiciones existentes..

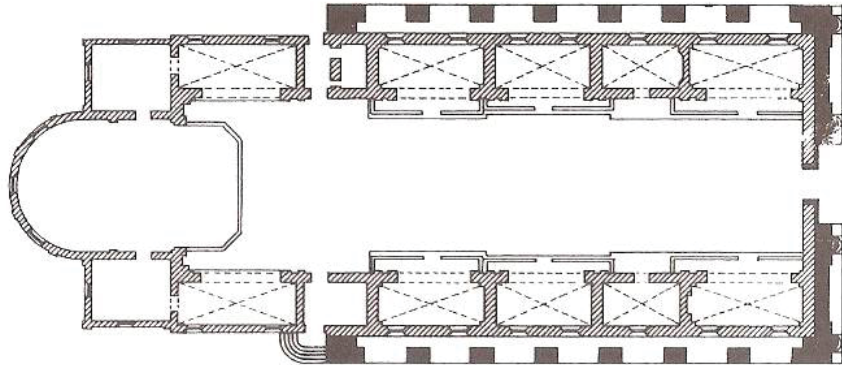
FIG. 5: Planta del Templo Malatesta en Rímini (s.XV).

Fuente FIG.5:
SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Intervenciones. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p19.

FIG.6: Templo Malatesta en Rímini (s.XV).

Fuente FIG.6:
SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Intervenciones. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p14.

Uno de los ejemplos más representativos, de mediados del siglo XV, sería el templo Malatestiano de L.B.Alberti, en Rímini, fruto de la transformación de una iglesia gótica franciscana.



La intervención supone un nuevo sistema de proporciones, al centralizar, en proyecto, un espacio originalmente longitudinal mediante el recurso de la cúpula. Por otra parte realiza una superposición del modelo genérico de templo, adaptándolo al espacio.

El arco triunfal en la fachada principal y la arquería romana en los laterales arrancan de un podio recreado. No así la puerta de entrada, ni el nivel interior que no sufren cambio alguno. Además se mantiene la doble estructura lateral de muros, manifestando claramente una yuxtaposición, sin hacer desaparecer lo existente.

Alberti plantea el problema de la intervención en edificios medievales desde la correspondencia de las partes entre sí y de éstas con el todo. La aplicación de este principio clasicista le condujo al desarrollo de tres vías que emplearía durante el Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo, y que son respectivamente: *continuar el edificio en estilo primitivo; buscar un equilibrio entre el estilo antiguo y la contemporaneidad; y optar por ocultar la estructura y decoración antiguas con la membrana moderna tanto interior como exteriormente*⁹.

El templo Malatestiano representa un caso de re-cubrición, mientras que su obra para la fachada para Santa María Nuova, en Florencia se basaría en el equilibrio entre lo antiguo y lo nuevo. No obstante es la continuidad del estilo primitivo la alternativa que más comúnmente usa.

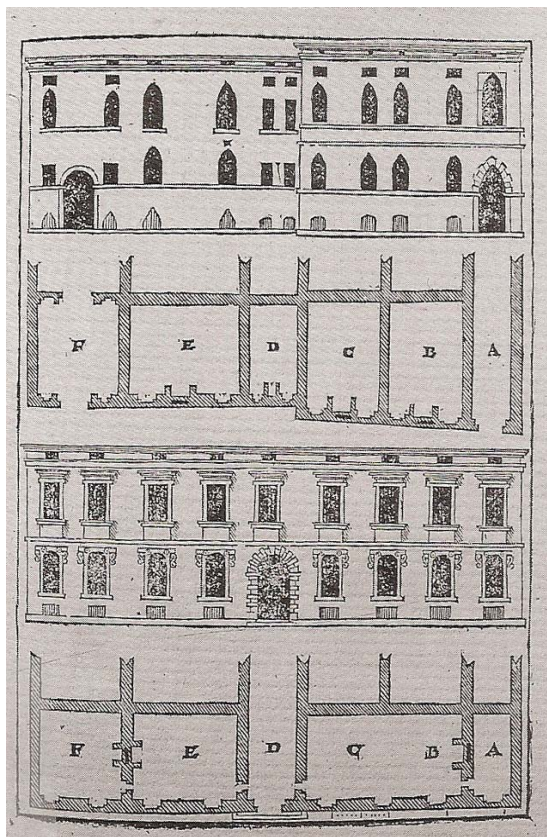


FIG.7: "Modernización de estructuras antiguas". Serlio (1475-1554).

Fuente FIG.7: Teoría e Historia de la Restauración. "Colección de libros de texto del Master de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio", editorial Munilla-Lería, Madrid, 1997, p.108.

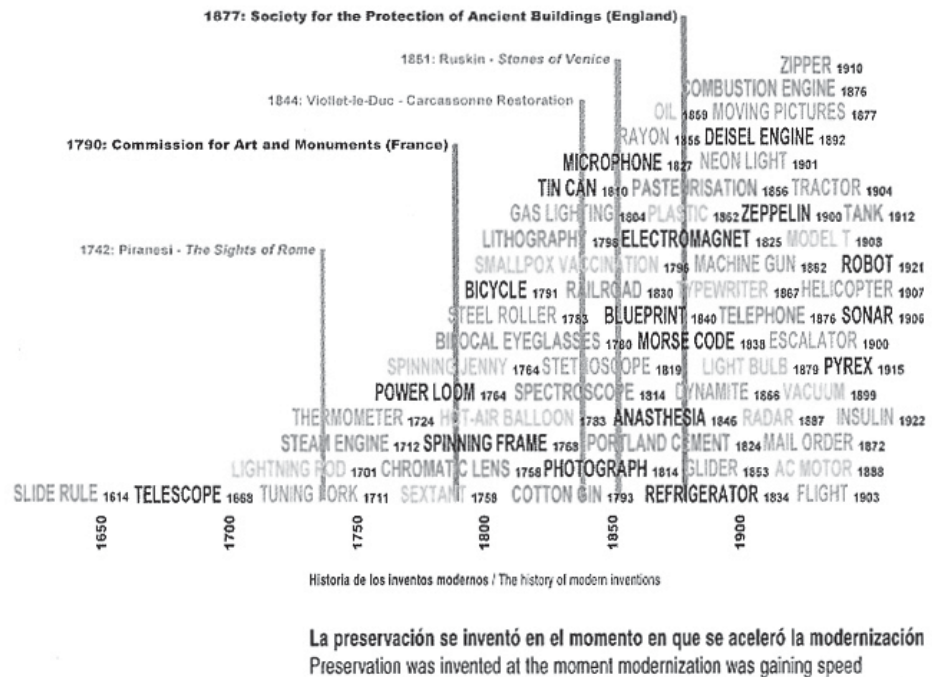
La intervención es también entendida como transformación para S.Serlio y su «*Modernización de estructuras antiguas*» donde indica cómo convertir las construcciones góticas en edificios renacentistas.

⁹ J. Rivera, *Historia de la restauración, orígenes y desarrollo. Teoría e historia de la Restauración*. Master de restauración y rehabilitación del patrimonio. Editorial Munilla-Lería, Madrid, 1997.

We show the wrenching simultaneity of preservation and destruction that is destroying any sense of a linear evolution of time.
OMA
<http://oma.eu/>

FIG.8:

Fuente FIG.8: AMO/OMA Rem Koolhaas (II) 1996-2007. El Croquis. Nº134-135 Madrid, 2007, p.39.



A partir de finales del siglo XVIII entra en consideración el valor del *patrimonio heredado*. Bajo una conciencia crítica y científica se distingue el presente de un pasado concluido y cerrado. Ninguna intervención puede obviar la reflexión interpretativa sobre el edificio existente. El concepto de *conservación del patrimonio arquitectónico*, basado en la consideración de éste como testimonio cultural del pasado se inicia como conciencia de una actitud colectiva.

Se sientan las bases de la discusión sobre conceptos como el de *intangibilidad*, *inserción*, *restauración*, etc., que permiten avanzar y profundizar en el tema. El *proyecto de intervención* deviene *proyecto de restauración*.

En 1825 se crea en Francia la figura del inspector general de restauración de Monumentos para sentar criterios, dado el escaso rigor y la dispersión metodológica con la que se llevaban a cabo las actuaciones y restauración de los edificios arruinados o abandonados tras la Revolución Francesa. Rehacer los edificios “como fueron”, se convirtió, en la práctica, en un empeño tan obvio como ilusorio.

En el siglo XIX, Prosper Mérimée -al acceder al cargo de Inspector General de Monumentos de Francia tras Vitet- dictó:

“Cuando las trazas del antiguo edificio inicial han desaparecido, la decisión más juiciosa es que deben copiarse motivos análogos de un edificio de la misma época o de la misma provincia”.¹⁰

La Comisión de Monumentos históricos francesa iniciaría el debate que desarrollarían más tarde figuras como J.Ruskin, E.Viollet le Duc, C.Boito o A.Riegl y W.Morris. Ellos establecerían los precedentes de la intervención arquitectónica según dos corrientes contrarias: la de Eugène Viollet-le-Duc; corriente intervencionista, y la de John Ruskin o William Morris; no-intervencionista o conservadora. Posteriormente aparecería la corriente de Camille Boito que conciliaría las dos anteriores.

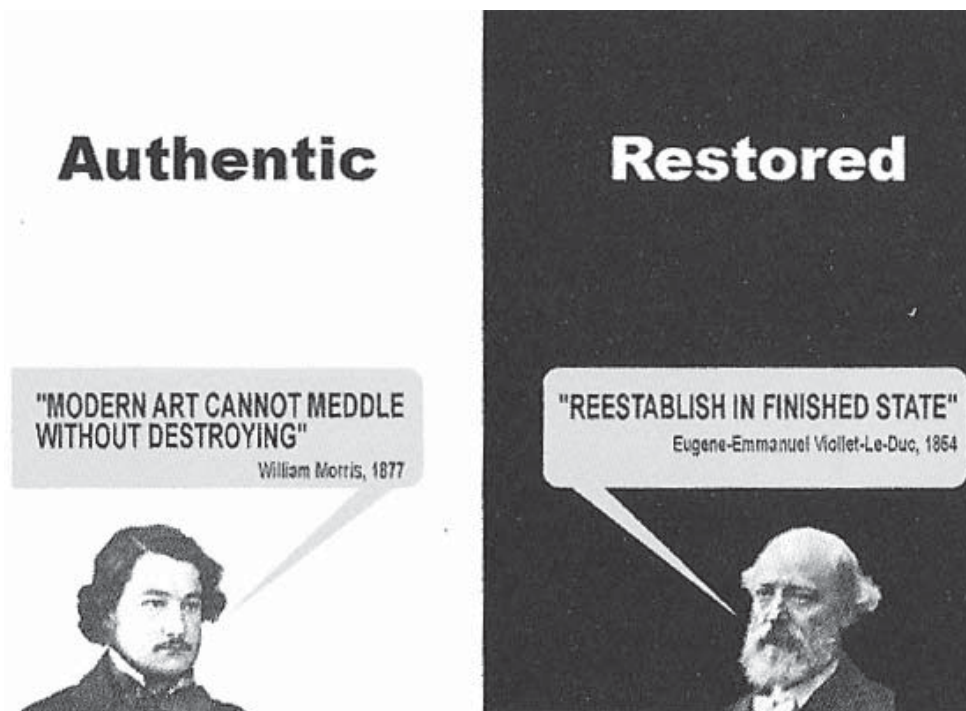


FIG.9:
Auténtico: El arte Moderno no puede mediar sin destruir.

Restaurado: Restablecer en un estado finalizado.

¹⁰ Benavides Solís., Jorge “Hacia una teoría de la Restauración arquitectónica y estudio de los centros Históricos” Tesis de la Escuela Técnica Superior de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 1997 (tomo V, p.113-114).

Fuente FIG.9: AMO/OMA Rem Koolhaas (II) 1996-2007.El Croquis. Nº134-135 Madrid, 2007, p.38.

La Restauración en estilo

Para E.Viollet le Duc (1814-1879), restaurar un edificio significa restablecer en un momento dado, un estado completo¹¹ que puede no haber existido nunca antes:

*“Restaurer un édifice, ce n’est pas l’entretenir, le réparer ou le refaire, c’est le rétablir dans un état complet qui peut n’avoir jamais existé à un moment donné”.*¹²

Fue E.Viollet le Duc quien intentó sistematizar los criterios y la acción de la restauración en estilo como método eficaz de recuperar los monumentos del pasado. Adaptándolos a los nuevos usos buscó la perfección en cada obra al margen de su verdadera historia, consiguiendo un edificio ideal, de estilo unitario y completo. Considera que debe restaurarse la totalidad del conjunto. La reconstrucción de monumentos y la arquitectura de nueva planta llegaron a confundirse. Su formulación sobre la integridad estilística se basa en dar contenido al concepto de la *repristinación* a partir de dos instrumentos: las reglas generales del estilo, -proporcionadas por el estudio arqueológico del repertorio filológico y formal de cada época-, y los criterios analógicos del proyecto para alcanzar el *repristinamiento*. Daba así tanta importancia a la historia como al conocimiento de las estructuras.

Formado por la enseñanza académica E.Viollet le Duc representa a aquellos que rompieron los lazos con el neoclasicismo para convertirse en eclécticos. Su restauración se basa en el edificio existente. Introduce la lógica del espacio preexistente actuando de acuerdo con los avances y materiales de su época.

La condena a sus criterios, sobre *la restauración en estilo*, provino de causas arqueológicas, al no considerarse pertinente la alusión a la forma prístina por no ser auténtica su condición de antigua. Lo que para Viollet le Duc era autenticidad arquitectónica, como coherente idealidad, se entendió como “falso histórico”, u obra revival de arquitectura historicista.

11 Obtener su completa forma prístina como relación entre forma y estructura material.

12 Boudon, P. et Deshayes, P. Viollet le Duc *Le Dictionnaire d’architecture, relevés et observations*. Architecture +Recherches /Pierre Mardaga. Bruselas 1979, p374.

“C’est en pierre qu’il faut restaurer les édifices de pierre, non plus par de simples incrustations de surface plus ou moins mal liaisonnés, mais par le remplacement intégral des parties attaquées: piliers, voûtes, arcs-boutants, contreforts. L’édifice doit reprendre sa santé, sa solidité, retrouver ses éléments constitutifs antérieurs, son identité de formes.”¹³

La anti-restauración

“No tenemos el derecho de tocarlos, no son nuestros. Pertenecen en parte a los que los han construido y, en parte, a todas las generaciones de la humanidad que vendrán detrás de nosotros.”

“Otra época podría darle otra alma, pero esto sería un nuevo edificio”.¹⁴

La postura límite propia de J.Ruskin supone el reconocimiento de la autenticidad y se fundamenta en una base ética que establece una preeminencia de los valores morales sobre los puramente técnicos o materiales.

Para J. Ruskin (1819-1900) la restauración significa la más absoluta destrucción que un edificio pueda sufrir. Restaurar es imposible, tanto como hacer revivir a un muerto. Para W. Morris y John Ruskin restaurar un objeto o edificio es atentar contra la autenticidad que constituye su sentido. El destino de todo monumento histórico es la ruina.

13 LASSUS; VIOLLET LE DUC: *Rapport présenté par.... pour la restauration de Notre-Dame de Paris* le 31.1 1843, *Entretiens sur l’architecture*, de Viollet le Duc, publicado por Morel et Cie éditeurs, Paris 1863.

14 Ruskin, J, *Las siete lámparas de la arquitectura*. Introducción de Solà -Morales I.de, versión castellana y edición anotada de Xavier Costa Guix. Editado por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia (1989).

FIG.11: *La autenticidad abraza la ruina.*

La restauración crea un estado original ideal.

Fuente FIG.11: AMO/OMA Rem Koolhaas (II) 1996-2007.El Croquis. Nº134-135 Madrid, 2007, p.40.



“Preservación versus restauración”. Identifica el pintoresquismo con la preferencia por la sublimidad parasitaria. En estado de ruina, naturaleza y arquitectura se complementan, cumpliendo la cualidad de instrumentos expresivos de un arte pintoresco.

Los dos textos de J.Ruskin fundamentales sobre el tema, *The seven lamps of architecture*(1849) y *Stones from Venice* (1851-1853), son anteriores a los principales escritos de E.Viollet le Duc, (cuyo diccionario data de 1854), por lo que la crítica de J.Ruskin debe plantearse contrapuesta pero diferenciada de la de E.Viollet le Duc.

“Cuando Ruskin escribe que la restauración es destrucción aparece de nuevo el planteamiento establecido al comienzo, -en la definición del término- rehabilitación o restauración son procesos de un mismo mal. La destrucción que una y otra causan son males sociales de la misma índole: ruptura del tiempo histórico, pérdida de continuidad orgánica que la sociedad debe tener en el tiempo y que debe encontrar expresada en la permanencia de sus monumentos. La crítica despiadada a los restauradores es, no solo la crítica a la pervivencia del viejo sistema académico de la imitación -llevado a su más simplista formulación a través de la imitación estilística-, sino también la manifestación de un malestar social evidenciado por la falta de continuidad entre pasado y presente.”¹⁵

15 SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Intervenciones*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006..

J.Ruskin, partidario de la buena conservación y el mantenimiento de los bienes del pasado que caracterizaba la sociedad inglesa de su tiempo, influirá en la formación de la sensibilidad contemporánea dejándonos en herencia, la cautela y prudencia en el tratamiento de los monumentos; el desprestigio de la reconstrucción y los principios de la acción mínima que C.Boito desarrollará. Al igual que los modernos harían, J.Ruskin muestra animadversión hacia el Renacimiento por haber resucitado el pasado.

“Según Riegl, rechazar lo nuevo por lo nuevo equivale a sacralizar la vetustez”¹⁶

En *“El culto moderno a los monumentos”* el valor de antigüedad, *Alteswert*, (vetustez), según Aloïs Riegl se manifiesta en una imperfección, en una tendencia de erosión de forma y color, características opuestas a la obra recién acabada. Describe y defiende un pasado que no invalide la presencia y reafirmación de la contemporaneidad.

Según I. de Solà-Morales: *“La vetustez es un valor subjetivo que se goza como una satisfacción puramente psicológica producida por lo antiguo como manifestación del transcurrir del tiempo histórico”*.

A.Riegl diferenciará el concepto de *valor de antigüedad* del de *valor histórico-artístico* incorporando la nueva sensibilidad perceptiva de la belleza involuntaria producida por el tiempo.

La restauración histórica

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX los arquitectos y los teóricos italianos van a reaccionar contra los excesos producidos por la escuela

¹⁶ GRACIA de, Francisco, *Construir en lo construido, la arquitectura como modificación*. Guipúzcoa, Editorial Nerea, 1992, p.62.

violletiana y el fatalismo pasivo de la escuela inglesa proponiendo en esencia la conservación, pero buscando una dialéctica entre lo antiguo y lo nuevo cuando es inevitable la intervención.

El método histórico propuesto por L. Beltrami (1854-1933) lucha contra las arbitrariedades de las reconstrucciones genéricas al estilo demandado, a través de criterios específicos y unitarios para cada restauración defendiendo que cada una presentaba un caso distinto. Se produce un salto cualitativo de un método genérico –el estilístico– en la reconstrucción ideal de un modelo medieval utópico a un método específico que considera cada intervención como individual y concreta, tras conocer la totalidad de su historia, documentos, fuentes gráficas, etc.

La restauración científica y moderna

La posición de C. Boito (1836-1914), desde una visión marcadamente científica, (lo que facilitó su aceptación por parte del pensamiento más moderno), no concilia el pasado y el presente pero sí resulta una posición intermedia a la de sus predecesores. A finales del siglo XIX, funda su opinión en la noción de la autenticidad de J. Ruskin y W. Morris, siendo el pionero ideológico y práctico de lo considerado modernamente como *restauro científico*.

“Sobre la restauración arquitectónica concluyo: 1 Hay que hacer lo imposible, hay que hacer milagros, para conservar en el monumento su viejo aspecto artístico y pintoresco. Y 2, es necesario que los complementos, si son indispensables y los añadidos, si no se pueden evitar, muestren no ser obras antiguas sino obras de hoy.

(...)

Cuando sea demostrada la necesidad de restaurar un edificio, debe ser antes consolidado que reparado, antes reparado que restaurado, evitando renovaciones y añadidos”¹⁷

C.Boito

17 Boito C., *Restauratori* (1884) p. 10-14 y Casabella 442,1978 p.11.

Según estas corrientes, la imposibilidad de reproducir exactamente las técnicas originales, incluso en el caso que pudiera disponerse de la materia prima, deja una huella indeleble. Y de acuerdo con J.Ruskin defiende que la mimesis es imposible, solo cabe la recreación y ésta es, en sí misma, contemporánea aunque no participe del lenguaje arquitectónico vigente.

C. Boito priorizó el mantenimiento y conservación de los monumentos antes que la consolidación; ésta a la reparación y en último caso la restauración. Encuentra las claves para una nueva restauración (*restauro moderno*) en conseguir un criterio hábil para defender la memoria histórica del monumento, a la vez que recuperar la imagen antigua del mismo. Una restauración arqueológica y proyectual (y no sólo creativa como la restauración en estilo) recuperando, desde el proyecto moderno un edificio de una cultura muerta para cumplir una necesidad contemporánea.

Apelaba a preservar las sucesivas adiciones aportadas a lo largo del tiempo. Estratificaciones que E. Viollet le Duc condenaba. Fue G.Giovanonni (1873-1943) quien introdujo la metáfora del *diridamento edilizio*, como operación para eliminar todas las construcciones parasitarias, agregadas, y superfluas restableciendo las condiciones ambientales originales, pero evitando el aislamiento de los monumentos, o los cambios volumétricos para así conservar el ambiente, la valoración de la trama histórica y la combinación de escalas.

Pero con E. Viollet le Duc y contra J.Ruskin y W.Morris, C.Boito sostiene la prioridad del presente sobre el pasado y defiende la legitimidad de la restauración introduciendo la diferenciación entre lo nuevo y lo viejo, con el fin de que en el futuro sea posible la distinción entre las fases históricas¹⁸.

C.Boito propone tres tipos de intervención según los estilos y el período histórico al que pertenecen:

Para los monumentos de la antigüedad una restauración arqueológica que se preocupe de la exactitud científica y en caso de reconstitución considere masa y volumen, dejando en blanco las ornamentaciones.

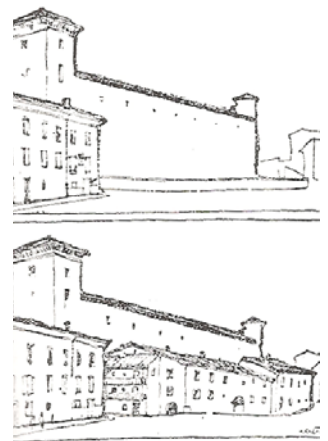


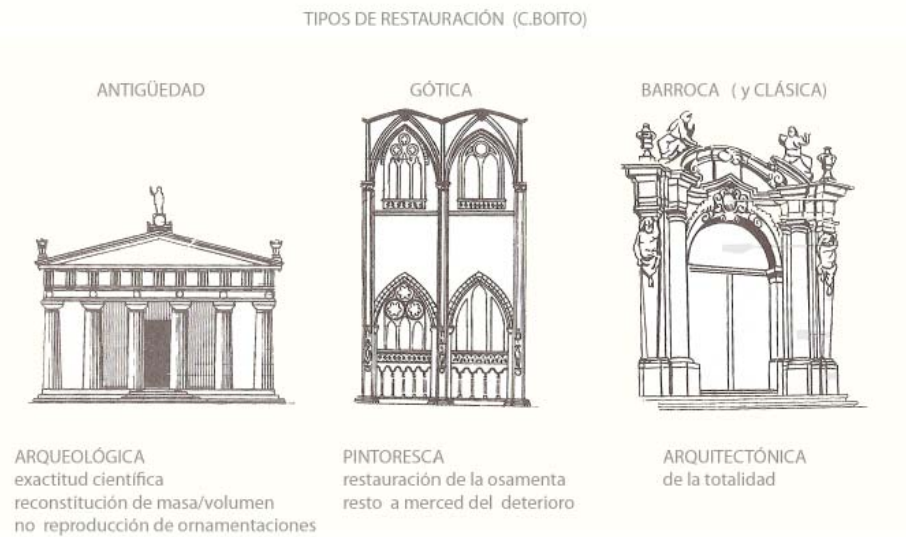
FIG.11
Dibujos comparativos de G. Giovanonni pertenecientes a su libro *Questioni di Architettura*. Trento, Torre del Aquila y extramuros.

Fuente FIG 11:
"Restauración arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, teoría e historia" por Javier Rivera en Teoría e Historia de la Restauración. "Colección de libros de texto del Master de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio", editorial Munilla-Lería, Madrid, 1997, p.141.

¹⁸ Base fundamental de la Ley de patrimonio histórico 16/1985 art.39.2.

FIG.12: representación de los tipos de intervención según C.Boito.

Fuente FIG.12: Esquema y texto propios. Montaje de imágenes extraídas de *Comment reconnaître Les styles en architecture, de la Grèce Antique au XXe siècle*, Koch Wilfried édition du Club France Loisirs, Paris, 1978.



Para los monumentos góticos, una restauración pintoresca del esqueleto (osamenta) que deje el resto al deterioro.

Para los monumentos clásicos y barrocos una restauración arquitectónica que tome en cuenta la totalidad.

C. Boito también establece ocho puntos o condiciones que debe cumplir un añadido nuevo en un monumento, o en un cambio de uso, y que expuso en el III Congreso de Arquitectos e Ingenieros civiles de Roma en 1883:

1º-Diferencia de estilo ente lo antiguo y lo nuevo.

2º-Diferencia de materiales en sus fábricas.

3º-Supresión de molduras y decoración en las partes nuevas.

4º-Exposición de las partes materiales que hayan sido eliminadas en un lugar contiguo al monumento restaurado.

5º-Incisión de la fecha de actuación o de un signo convencional en la parte nueva.

6º-Epígrafe descriptivo de la actuación fijado al monumento.

7º-Descripción y fotografías de las diversas partes de los trabajos depositadas en el propio monumento o en un lugar público próximo.

8º- Notoriedad visual de las acciones realizadas.

Se plantea una ambigua libertad formal abierta y no determinada, en cuanto que la adición ha de obedecer al lingüístico y poco arquitectónico mandamiento de exhibir su condición distinta y moderna.

Este diferenciarse de la historia era lo que la arquitectura Moderna deseaba: dejar constancia clara de la condición nueva de la actuación, y distinguirse de lo viejo. Se transmite un sentimiento de ruptura absoluta entre los tiempos históricos y los modernos. Diferenciación que da pie a una nueva técnica de expresión, el *collage* y que los académicos del siglo XX impusieran como práctica general. *Collage* entendido como yuxtaposición de fragmentos heteróclitos para componer un conjunto superior, y que supone la desnaturalización del concepto clásico de *integritas*: la superposición rotunda de lo nuevo no persigue la integración entre las partes sino la creación de un objeto diferente y subversivo.

Durante *la nueva tradición*¹⁹ se evitó el diálogo con la arquitectura existente, al punto que la desafección expresada por el Movimiento Moderno hacia el pasado provocó, desde la reacción del Posmodernismo, hasta ahora, la búsqueda de relaciones de continuidad e integración.

Con G.Giovannoni se retomó la cuestión de la intervención y su repercusión en el contexto. Distingue monumentos vivos y muertos. Los muertos comprenden aquellos pertenecientes a culturas periclitadas cuyo uso original ha desaparecido, abarcando los de carácter arqueológico, restos y ruinas de la antigüedad, castillos y fortalezas antiguas y medievales. Los monumentos vivos son aquellos de etapas posteriores pertenecientes a la misma cultura cristiana y occidental que mantienen sus funciones originales o que pueden ser reutilizados y adaptados con mínimas intervenciones.

19 *Space, time and architecture, the Growth of a New Tradition*; Giedion, Sigfried. Harvard University Press, 1947

G.Giovannoni establece cinco figuras de restauración: *consolidación, recomposición, liberación, completamiento e innovación*. En el completamiento admite la recomposición, a partir de la *anastilosis* (recuperando restos a partir de excavaciones, museos o entorno, para restituirlos a su lugar de origen) para completar piezas desaparecidas siempre que su número no sea dominante con respecto a las auténticas y siempre marcando notoriamente su modernidad. Sin embargo solo admite la liberación cuando el añadido a destruir carece de todo valor y no deje descarnado al monumento. Defiende la restauración científica, continuando con la identificación honesta, el uso de materiales diferentes, molduras esquemáticas y esencializando la arquitectura añadida, con el fin de evitar la falsificación. Para él la conservación del monumento se realiza entendiéndolo documento histórico y obra de arte, y prescindiendo de la intervención creativa.

Defiende los centros históricos introduciendo el respeto ambiental: para él los conjuntos urbanos antiguos tenían un valor de uso y un valor museístico simultáneos. G.Giovannoni percibió la ruptura y la desintegración de la ciudad en beneficio de una urbanización generalizada y difusa. Con cincuenta años de anticipación vaticina la nueva era que Melvin Webber llamará *The Post-City age*, La era de después de las Ciudades.

En 1931 la *Carta de Atenas*, -asumida como primer documento internacional-, y la del *Restaura*, desarrollan la restauración científica anteponiendo al valor artístico de la obra arquitectónica, el que posee como documento histórico. Giovannoni introduce el concepto de *ambiente*, como el contorno del edificio, - término que tiene su origen en el urbanismo historicista del que era gran defensor - y sostiene la permanencia de los contornos, más allá del mero perfil del edificio.

Él propondrá la integridad arquitectónica; es decir, devolver al monumento su función artística y su unidad de línea. *Ambiente urbano o entorno urbano* eran nociones procedentes de la tradición paisajística que incorporaban a la lectura de espacios urbanos complejos, un tipo de aproximación en la que los valores formales no eran separables de los valores evocativos, significativos e históricos.

Esta doctrina basada en mantener los ambientes; tendiendo a conservar las áreas completas en su intangible forma, tal como se presentaban

históricamente, fue recogida sin cambios en la Carta de Venecia de la Restauración, en 1964. Esta Carta sirve de base para la mayoría de proyectos de Rehabilitación y Restauración de edificios Históricos.

La restauración crítica y la creativa

C. Brandi (1906-1988) Y R. Pane (1897-1987) establecen un nuevo principio de restauración arquitectónica, la restauración crítica, que busca restituir su completa unidad figurativa *reintegrazione dell'immagine*. Una nueva moral se implanta en contra de la establecida por la restauración científica criticando el exceso de valor atribuido a los argumentos históricos, y defendiendo la prevalencia de los artísticos. R.Pane y C.Brandi consideraban que C.Boito y G.Giovannoni entendían los monumentos como objetos de museo y su tratamiento como objetos arqueológicos, de manera que la diferenciación de los añadidos provocaba la pérdida de grandes valores estéticos en aquellos edificios, por lo que promulgaron la importancia de los ambientes, los conjuntos edilicios, y el entorno. Defendieron un tratamiento para los monumentos, puramente arquitectónico, proyectual y compositivo que redundase en su estética y en su funcionalidad.

Para ellos la misión del restaurador debe ser la de individualizar el valor del monumento valiéndose de un juicio crítico que reconozca en él su calidad artística y recupere el total complejo de elementos figurativos que constituyen la imagen, con el objeto de reintegrar y conservar el valor expresivo de la obra y su especificidad.

Al lado de la restauración como proceso crítico aparece la restauración como acto creativo (es el caso de la obra de Scarpa en Castelvecchio).

El Movimiento Moderno, con su repertorio formal, defenderá en cualquier contexto histórico las intervenciones arquitectónicas creativas llevando al extremo el concepto de *autenticidad*. Concepto sustentado en la diferenciación propugnada por C.Boito, y que se establecerá como convivencia por contraste entre lo antiguo y lo actual.

De las conclusiones del 8º CIAM (1951), concretadas en el libro *Corazón de la ciudad*, se desprende que no hay el mínimo deseo de integrar el pasado con la contemporaneidad. Únicamente se destaca la ejemplaridad de actuaciones antiguas fieles a la sociedad de su tiempo para resaltar la propia ruptura con lo anterior que caracteriza la modernidad.

El universal moderno que se presenta con un carácter artístico y conceptual extremadamente rupturista tiene de tradicional su condición totalitaria de doctrina; de pretender dar solución a cualquier problema con la sola aplicación de sus valores e instrumentos, no dejando opción posible.

Para los padres fundacionales de la arquitectura moderna, el a-historicismo en el que viven, y los comienzos absolutos y fundacionales que defienden no dejan espacio a la intervención. La arquitectura moderna se ha mostrado indiferente hacia el pasado, y se ha erigido en contraposición a él.

Así, sucedieron al CIAM, manifiestos en favor de las funciones complejas que representarían, en las ciudades históricas, un reconocimiento de la función viva que el patrimonio urbano procedente del pasado seguía teniendo en el presente.

En la Carta de Venecia de la restauración, de 1964; la significación procedente de E.Viollet le Duc para la restauración desaparece en detrimento del concepto de conservación, -que será la corriente establecida hasta nuestros días. Se introduce a su vez la reutilización como política a estimular e incentivar.

C. Brandi, responsable de la *Carta del Restauro de 1972* considera el concepto de valor de uso del monumento; funcionalidad, coste social etcétera y considera la restauración como un momento más en el tiempo histórico del monumento; una hipótesis crítica que debe presentarse como proposición siempre modificable y sin que altere lo original, por lo que impulsará la *reversibilidad* de las intervenciones.

Pese a que la arquitectura del movimiento moderno mantuvo ante los testimonios arquitectónicos de la memoria colectiva una posición fundamentalmente museística, -ligada al productivismo y la eficiencia con la que debía ser considerada la gran ciudad-, en los años cincuenta Aldo Rossi, Cervellati, Gregorio Grassi y otros consideraron la ciudad como un conjunto unitario y tuvieron en cuenta el pasado como un componente básico en el

trabajo arquitectónico y urbanístico, abandonando la fidelidad del universal moderno por no encontrarlo adecuado para los entornos históricos.

A. Rossi, en *La Arquitectura de la Ciudad*, analiza los monumentos como elementos primarios. Para la mayoría, sin embargo, la ciudad era un artefacto nuevo donde, en el entorno de la nueva arquitectura eficaz y tecnificada, podían quedar descontextualizadas las reliquias de los llamados monumentos. Éstos, para los maestros del movimiento moderno eran los restos fosilizados de piezas aisladas cuya identificación se producía a partir de los criterios clasificatorios que la historia del arte había heredado de las ciencias naturales.

Resulta lógico que un período como el del Movimiento Moderno, preocupado por crear una nueva arquitectura que lo sacara *de la esterilidad de la copia*,²⁰ no tuviera como objetivo la intervención en edificios existentes.

La visión negativa de la ciudad histórica, la mezcolanza de estilos, tal como Giedion explica, solo podían transformarse o dejarse morir, para dar paso a la aspirada novedad absoluta, libre de cualquier conexión con el pasado.

Sería absurdo proclamar un nuevo espíritu de la época y al mismo tiempo enmendar el tejido urbano de la Europa de la posguerra, que necesitaba rehacerse y reconstruirse. Al contrario, lejos de crear unos principios de intervención, el Movimiento Moderno defendió la superación del pasado.

Un repaso por las monografías dedicadas a los padres fundacionales de la arquitectura moderna, es suficiente para constatar las escasas publicaciones de proyectos de intervención sobre edificios existentes.

La concepción del contraste formulada por A. Riegl se traslada a los modelos teóricos utilizados por los intelectuales de la época a la hora de hacer historia de la arquitectura. Para S. Giedion la historia de la arquitectura del pasado es analizada como producto del pasado, enfatizando la novedad y la diferencia de la arquitectura del presente y poniendo de manifiesto la contraposición y contraste entre lo antiguo y lo nuevo, entre lo histórico y lo actual.

²⁰ *Space, time and architecture, the Growth of a New Tradition*; Giedion, Sigfried. Harvard University Press, 1947.

En los fundamentos psicológicos de la Gestalttheorie, W.Köhler y K. Koffka en 1929 y 1935 desarrollan las nociones *del fondo y la forma*, y de *contraste* como fundamentales para explicar la percepción y su significado. Éstas serán usadas en la formación durante la primera etapa de la Bauhaus, cuando la arquitectura es descrita como un fenómeno que se percibe espacialmente a través de la geometría y de la textura; es decir, haciendo *tábula rasa* de cualquier otra connotación. La significación se produce así, por yuxtaposición, interrelación y contraste de formas, texturas o materiales heterogéneos. La arquitectura, -igual que hace el *collage* contraponiendo fragmentos autónomos que combinados adquieren un nuevo significado- encuentra *el fondo y la forma* donde reconocer pasado y presente.

La obra Moderna presenta tres oposiciones fundamentales en el campo de la intervención y de la continuidad histórica:

-La condición abstracta, frente a la naturaleza figurativa.

-La condición anti tipológica donde la singularidad del objeto sustituye a la *mímesis*.

-La confrontación entre el orden contextual y el orden de lo particular.

Pero si el Movimiento Moderno es insensible al historicismo, las vanguardias del siglo XX se presentan absolutamente impermeables a estos problemas. Es en el declive del Movimiento Moderno cuando la idea de que la arquitectura contemporánea *debe y puede* concebirse en continuidad con los precedentes históricos, adquiere su sustento teórico. Paolo Portoghesi lo comenta en su obra *Después de la arquitectura Moderna*²¹:

“Contra el dogmático alejamiento de las formas de la historia que ha privado a la arquitectura moderna del principal instrumento de comprensión popular, o sea, de la referencia a la memoria colectiva, las nuevas tendencias sostienen la necesidad del contacto entre memorias históricas y tradicionales nuevas y, sobre todo, de la “recontextualización” de la arquitectura, es decir, de la institución de una relación precisa, de naturaleza coloquial, entre los nuevos edificios y ambiente en que nacen, tanto si es el ambiente de la periferia como si es el de los centros históricos.”

21 PORTOGHESI, Paolo, *Después de la Arquitectura Moderna*. Colección punto y línea. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

La crisis del Movimiento Moderno tiene como consecuencia, entre otras, la *reconsideración de la restauración estilística relegada culturalmente desde principios de siglo, la vuelta al clasicismo y a la arquitectura tradicional, el concepto de imitación y la intervención mimética.*²²

R. Venturi y D. Scoot Brown recurrieron a numerosos ejemplos de arquitectura monumental, para legitimar el viraje de la arquitectura del siglo XX en busca de la complejidad y la contradicción. Basado en la recuperación y transformación de los órdenes clásicos, por entenderlos arquitectura asumida y cercana a las masas, el movimiento Posmoderno otorgaba a la imagen mayor importancia que a la coherencia constructiva.

F. de Gracia aborda el tema de la reconciliación entre ciudad histórica y arquitectura contemporánea y analiza la repercusión de las intervenciones en su entorno. Distingue tres posiciones sobre el problema de la integración de la arquitectura moderna en los centros históricos y que tienen relación directa con la actitud de continuidad o discontinuidad histórica:

“-La arquitectura moderna orgullosa de su condición y que mediante la descontextualización es capaz de confirmar la confrontación de lo histórico con lo moderno.

-La arquitectura manifiestamente historicista que recurre a significados nostálgicos mediante significantes miméticos.

-La arquitectura que con un plus intencional de diseño llega a integrarse en el centro histórico sin renunciar a su condición de moderna. Una arquitectura que puede aludir a otras pero no de manera reproductiva. Esta tercera opción se ha ido abriendo camino después de un periodo vergonzante, a medida que se ensanchaba el panorama teórico de los 70 y 80, haciéndose cada vez más aconsejable una relación dialéctica con el contexto.”²³

22 ARQUITECTURA Nº299. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Artículo de Alberto Humanes *“Restauración arquitectónica, el diálogo entre lo antiguo y lo nuevo”*. Madrid, noviembre 1994.

23 GRACIA de, Francisco, *Construir en lo construido, la arquitectura como modificación*. (3ª edición revisada en 2001). Guipúzcoa, Editorial Nerea, 1992, p.287-288.

Según Alberto Humanes actualmente la aportación teórica más interesante en el debate de la restauración arquitectónica es el método de la *analogía formal* defendido por I. de Solà Morales y Antón Capitel. A.Humanes la define como:

La relación de lo nuevo y lo antiguo como una vía intermedia entre la imitación y el contraste con lo preexistente. Recogiendo y conciliando principios de la restauración científica y de la restauración crítica, trata de buscar la armonía entre lo nuevo y lo antiguo, proyectando analógicamente lo que se añade a la arquitectura existente y buscando sus leyes compositivas en los principios e instrumentos arquitectónicos de ésta.

De acuerdo con los textos introductorios a *la analogía formal (Del Contraste a la analogía*²⁴ *y El tapiz de Penélope, apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica*²⁵), ésta se propone como posición de carácter crítico-operativo frente a la acción nueva en los edificios monumentales, capaz de conciliar la necesaria armonía con lo antiguo y el rigor de las distinciones arqueológicas. Es decir, como instrumento formal que, buscando para la obra una nueva unidad, -en estilo-, exprese articuladamente la discontinuidad de la misma en cuanto compuesta de viejo y nuevo. Se sigue así la tradición arqueológica moderna.

“El predominio de la categoría del contraste como fundamento del efecto estético en los problemas de la intervención pertenece ya al pasado. Por lo menos no puede hablarse hoy de su condición privilegiada y los efectos de contraste permanecen en las obras de intervención recientes, como residuos de la poética del movimiento moderno en algunos arquitectos actuales o, en todo caso, como una más de las figuras retóricas que se utilizan en la nueva y más compleja relación que la sensibilidad actual establece con la arquitectura histórica.”

24 L'architettura e le sue convenzioni. LOTUS. N°46. Artículo de Ignasi de Solà-Morales “Dal contrasto all’analogia. Trasformazioni nella concezione dell’intervento architettonico” Editorial Lotus, Milan, 1985.

25 ARQUITECTURA. N°244. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Artículo Capitel, Antón “El tapiz de Penélope. Apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica”. Madrid, sept-oct.1983.

I.de Solà-Morales cita, además de la restauración del castillo de Abbiategrosso, los proyectos de ampliación de Goteborg, la intervención de Scarpa en Castelvecchio, y la ampliación del Banco de España en Madrid, refiriéndose a ellos como ejemplos significativos de la nueva situación, que expresan con carácter casi ejemplar la nueva sensibilidad respecto a las preexistencias.

Estas tres obras formarán parte del análisis que a continuación se expone.

“Ni al pasado, ni al futuro, sólo al presente puede dársele forma. Sólo esta arquitectura puede crear”.

“La eterna mirada al pasado es lo que nos pierde”.

“La obligación de cada generación consiste en abrirse positivamente a la vida, en vez de entregarse a pensamientos polvorientos”.²⁶

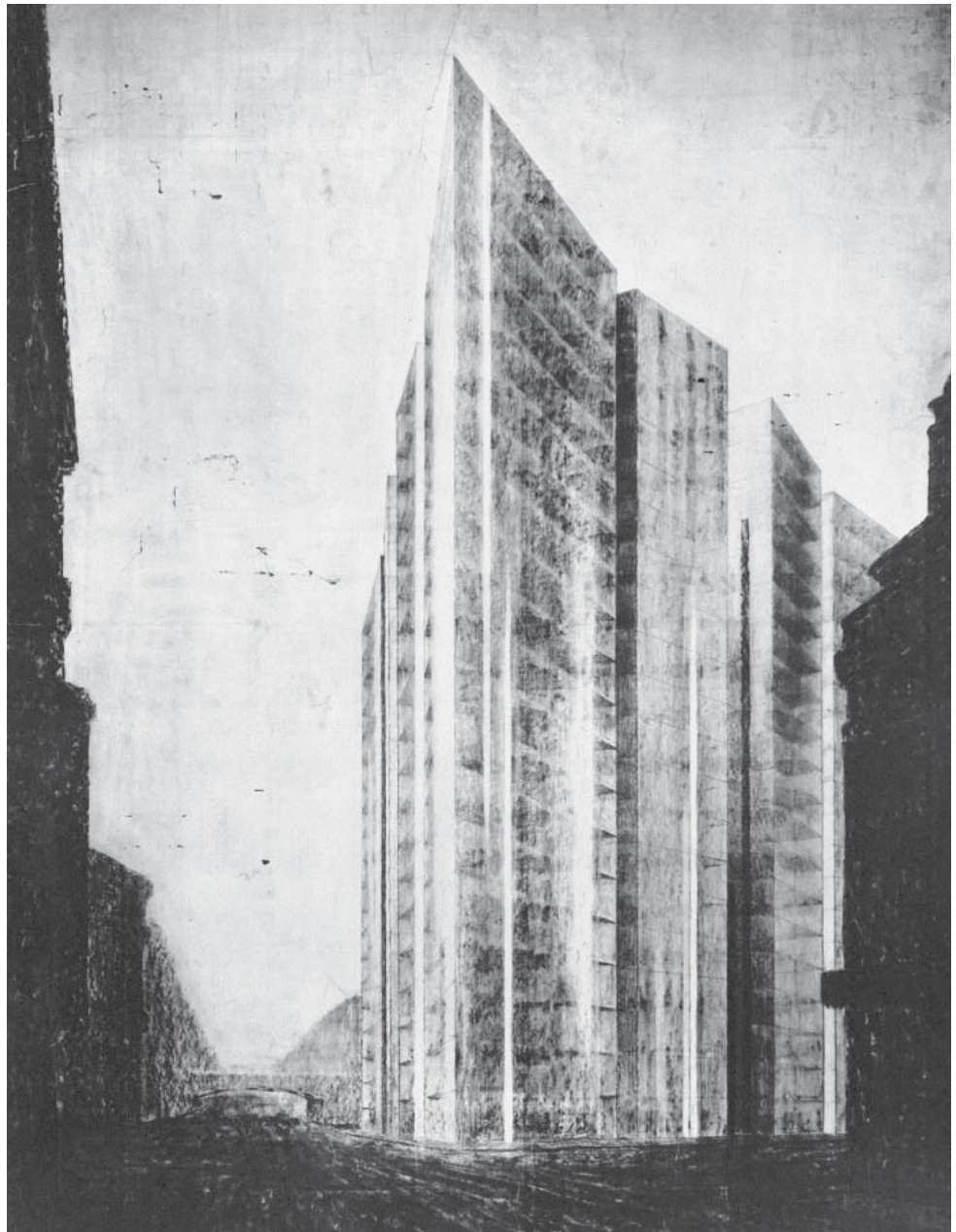


FIG.13 Dibujo de Mies van der Rohe, de 1921, presentado al concurso de rascacielos junto a la estación de tren de Friedrichstrasse, en Berlín. Francisco Martínez Mindeguía, UPC.

Fuente FIG.13: www.ets-avega.net

26 Neumeyer, Fritz , Mies Van der Rohe 1922-1968. La palabra sin artificios. Reflexiones sobre arquitectura. Biblioteca de arquitectura. Escritos El Croquis Nº5, Madrid 1995, p48, 198-199 y 220-222.

JUNTAS

“Lo que caracteriza a la nueva sensibilidad <kunstwollen> o voluntad artística del siglo XX es el contraste entre novedad como valor y antigüedad como valor; entre la novedad y la antigüedad, entre lo estable y verdadero, y lo fugaz y efímero.”²⁷

Denominaremos *junta* al recurso adoptado por los proyectos de intervención que enfatizan la distinción entre la arquitectura existente y la nueva mediante la delimitación o separación material.

La junta aparece como resultado de una interrupción en la conexión con un nuevo cuerpo. En oposición a la traba de materiales similares aparece un elemento neutro separador.

Contrariamente a una conexión de continuidad material o de macla, en la *junta* las partes nuevas se destacan y diferencian. Se distinguen los materiales y el lenguaje de cada una de las arquitecturas. No hay unión o ligazón entre la parte nueva y la precedente, sino que la conexión deviene simple yuxtaposición o estratificación.

La junta delimita el ámbito de cada una de las partes o unidades, evitando su intersección material y espacial, y expresando una escisión; una interrupción de lenguajes. Se obtiene así una disociación de las partes integrantes; como si fuera posible separarlas o independizarlas. Las arquitecturas que optan por la *junta* no adoptan la pauta formal, espacial o material de la preexistencia, sino que se erigen de forma autónoma y en contrapunto.

La anexión de esta arquitectura, independiente en cuanto al material, lenguaje y construcción empleados, resalta la evidencia de dos tiempos diferentes.

²⁷ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Intervenciones*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p.38.

Mediante esta manifiesta escisión expresan que lo que interesa no es la complementación ni la integración, sino la afirmación de una arquitectura distinta.

Esta separación y disociación, estilística y material, denota una posición de ruptura o distanciamiento con el pasado. Una desvinculación que fue evocada por los principios del Movimiento Moderno -y su declaración de una nueva arquitectura,- al no entender con la historia otra relación que la del contraste que la hiciera evidente.

Las características de estas intervenciones, en clave de *junta*, recuerdan a las preconizadas por C.Boito, al distinguir lo viejo de lo nuevo mediante una diferenciación de estilos y de materiales en sus fábricas y también a través de la “notoriedad visual de las acciones realizadas”.

Los conservadores y profesionales de la restauración ya planteaban una concepción de la restauración de monumentos sustentada en la concepción del contraste como categoría básica de relación entre vieja y nueva arquitectura. De hecho, en los textos teóricos de C.Boito y la Carta de Atenas de los Restauradores de 1931 se reitera la expresión de la diferencia del despiece de las fábricas añadidas, el cambio de materiales, la ausencia de ornamentos en las nuevas fábricas y la simplicidad geométrica y tecnológica. La Carta de Atenas de 1933 (del CIAM) apelaba al *Zeigeist* (espíritu del tiempo) para justificar que las intervenciones en áreas históricas se hiciesen con el lenguaje de la arquitectura actual. Ése era el sentido dialéctico establecido para la ciudad metropolitana. No se buscaba una continuidad con las arquitecturas existentes, ni un diálogo o analogía.

Así, el Movimiento Moderno justificó con criterios basados en la eficacia de la industrialización y sus técnicas constructivas, operaciones radicales de demolición, para erigir nuevas arquitecturas.

“Debemos inventar y reconstruir ex novo la ciudad moderna, un lugar inmenso y tumultuoso, activo, móvil y dinámico por todas partes, y el edificio moderno como una gigantesca máquina”²⁸

28 SANT’ELIA, Antonio, L’Architettura futurista, manifiesto, 1914.

Las formas, los materiales, el orden, y la composición se renuevan. La ruptura creaba, entre el lenguaje Moderno y el del pasado un abismo insalvable. Y si el Moderno Movimiento se refería a algún gran ejemplo arquitectónico de la antigüedad era para manifestar la fiel pertenencia del lenguaje de esa obra a su tiempo, definiéndolas como portadoras del espíritu de una época, y como modelos para justificar un nuevo origen.

*“Cualquier arquitectura está vinculada a su tiempo y sólo se puede manifestar a través de tareas vivas y mediante medios de su tiempo”.*²⁹

Así, la teoría del Restauo Científico y la fractura que el Movimiento Moderno supone frente a la arquitectura antigua -separándose, distinguiéndose e incluso aveces contrastando respecto a ella-, se hallan implícitas, en menor o mayor medida, en la *consideración hacia el pasado* de las intervenciones de este primer grupo.

Antes de pasar a la exposición de casos, recordemos que ya entrados los noventa R.Koolhaas, en la entrevista con N. Gardels *“el pasado es demasiado pequeño para habitarlo”*, expone cómo la superación del pasado histórico puede suponer una liberación. Esta crítica hacia la identidad y continuidad histórica que recuerda el a-historicismo del Movimiento Moderno, se concreta en la *“ciudad genérica”* como espacio neutro, descentralizado y en constante reinención.

R. Koolhaas expone la limitada extensión de los centros históricos y consecuentemente la escasa arquitectura que puede interactuar con ese pasado. Denuncia los prejuicios existentes en contra de que lo *“ex-novo”* no atienda ni trabe lazos con lo existente sino que se erija de forma autónoma, de acuerdo con sus propias reglas y lenguajes, y desprendido de cualquier vinculación o influencia.

²⁹ Mies van der Rohe “Baufunst un Zeitwille!” artículo publicado en la revista: Der Querschnitt N°4 Berlín, 1924. p.31-32

“NATHAN GARDELS³⁰: Octavio Paz rechaza el término posmoderno. Cree que hemos roto completamente con la modernidad y vivimos en un tiempo sin medida, o tiempo puro. Quiere decir que la modernidad cambiaba a la tradición por el futuro. Y después del fracaso de la idea de progreso y del comunismo, tampoco tenemos fe en el futuro. Eso nos deja abandonados permanentemente en el efímero presente. No hay tampoco ruinas, ni utopía. Este tiempo puro tampoco es pesimista ni optimista. Es libre. Una tabula rasa.

De igual manera, excepto por el núcleo central de las ciudades europeas, las ciudades del planeta están convirtiéndose en una especie de «espacio puro» como Los Ángeles, liberada del cautiverio del centro tradicional y, así, de una identidad centrada. Su historia pasada importa poco a medida que se convierten en receptáculos de crecimiento desordenado desbordados de humanidad y cultura mundial. En este espacio puro del presente surge lo que usted llama la «Ciudad Genérica». (...) ¿No dice usted en sus obras y escritos: «Asumamos esta tabula rasa y celebrémosla. Los lamentos por la ausencia de historia son un reflejo tedioso». No es deseable la presencia de la historia?

REM KOOLHAAS: No. Nunca eliminaría voluntariamente la historia. Me gusta la historia. Lo que me disgusta es la manera en que se ha diagnosticado como causa de una flotante ansiedad colectiva la ausencia de historia, centro y lugar, al mismo tiempo que gran parte de la humanidad parece felizmente capaz de habitar la «novedad» que ha sido construida excavando en la tabula rasa. (...) De alguna manera no podemos imaginar que algo contemporáneo-hecho por nosotros-pueda contribuir a la identidad. Pero que el crecimiento humano sea exponencial implica que el pasado se volverá en algún momento demasiado pequeño para habitarlo y compartirlo con quienes estén vivos.”

30 entrevista realizada por Nathan Gardels a Rem Koolhaas, traducción de E. Aguirre. Vuelta nº239 Octubre 1996 Editorial Seix Barral S.A. ISBN 84-322-0299-1.

I. JUNTAS .1

Ejemplo :	LA MAISON DE VERRE
Dirección :	31, rue saint Guillaume, Paris.
Arquitectos :	Pierre Chareau, Bernard Bijvoet y Louis Dalbet.
Promotor :	Mme & Mr. Dalsace.
Situación:	Construcción en plantas inferiores del edificio existente.
Año [intervención] :	1928 - 1932
Año [edificio existente] :	----
Uso [intervención] :	residencial y despacho profesional.
Uso [edificio existente] :	residencial

La Maison de Verre.

Situada en el fondo de un patio de la rue saint Guillaume de París, esta casa realizada por Pierre Chareau, Bernard Bijvoet y Louis Dalbet en 1927 y considerada como precursora del uso del pavés de vidrio, no se levanta en un solar vacío sino que se construye insertándose en un edificio existente. Esta característica confunde su condición de obra de nueva planta o intervención. Es Kenneth Frampton³¹ quien cuestiona el tratamiento que debe darse a la obra:



FIG.14

Fuente FIG.14: VELLAY, Marc; Bauchet, Bernard, La Maison de Verre, Ed. GA, Yukio Futagawa A.D.A. Edita Tokyo, 1988, p.31.

“¿Hemos de considerarlo como un edificio en el sentido aceptado del término o deberíamos más bien pensar que se trata de una pieza de mobiliario exuberantemente agrandado mucho mayor en su conjunto? El plano de situación revela este entorno como un conjunto alargado, formando parte integral de la infraestructura residencial del París del siglo XVIII. La Maison de Verre está inserta en este terreno, tanto horizontal como verticalmente y, en consecuencia, es acaso más correcto considerarla como un gran elemento de mobiliario, que como una casa en el sentido convencional.”

31 La Maison de Verre, Kenneth Frampton. Arquitectura revista del colegio oficial de arquitectos de Madrid nº275-276 noviembre- febrero 1988-1989., p.27.

Se alude a la infraestructura residencial de París, haciendo referencia al tejido pero no al concreto edificio al que afecta. La ambigüedad del trato a recibir nace de la vocación que el proyecto tiene de arquitectura completa en sí misma, exenta, pero sin embargo forzada a instalarse en un edificio existente.

La ausencia de relación entre la casa y el edificio en el que actúa se hace evidente desde las maquetas del proyecto de 1931. Su representación corresponde a un espacio interior.

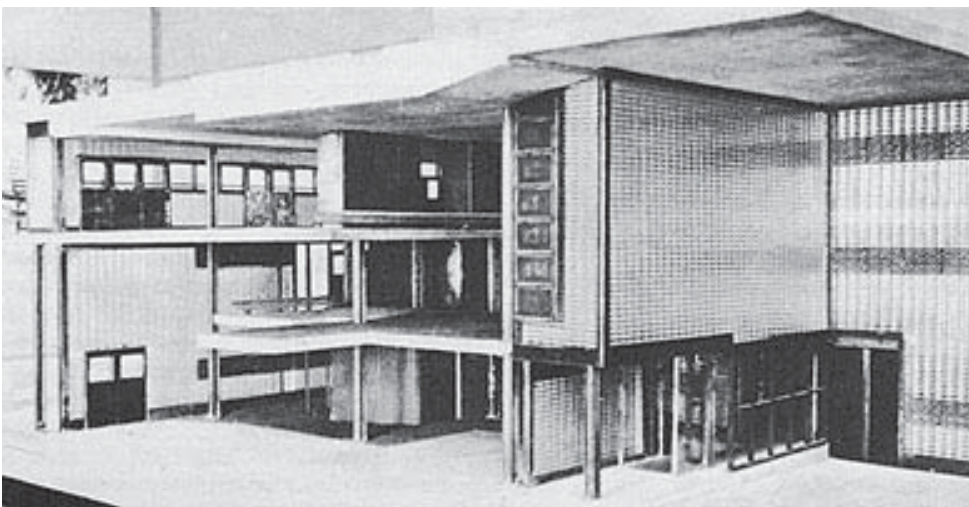
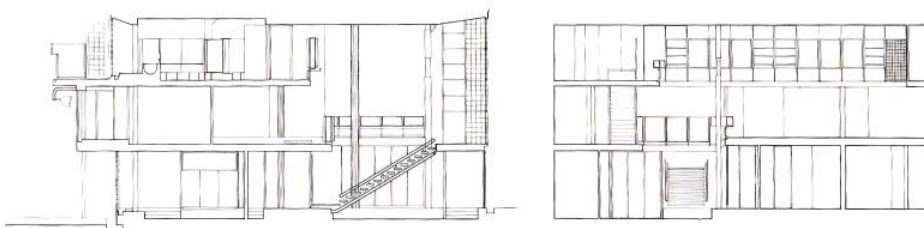


FIG.15: maqueta del proyecto de 1931.

Incluso en las ilustraciones realizadas por B. Bauchet, arquitecto responsable de las rehabilitaciones acontecidas en los años ochenta, y en particular en las secciones apenas se hace referencia al resto del edificio, ni a la buhardilla existente que la casa debe sustentar.

FIG.16: sección transversal por la escalera principal y sección longitudinal por la doble altura el salón.



Fuente FIG.15 y 16:
ARQUITECTURA. Nº275-276. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Artículo de Kenneth Frampton "Maison de Verre". Madrid, feb. 1989, p.33 y 37



FIG.17: Inmueble antes de la intervención.



FIG.18: Inmueble durante la intervención.

Fuente FIG.17 y 18:
 Pierre Chareau, Designer and architect, Brian Brace Taylor, Taschen, 1992, en <http://archives.artetv.com/s/tatic/c4/architecture/architectures/chareau/>

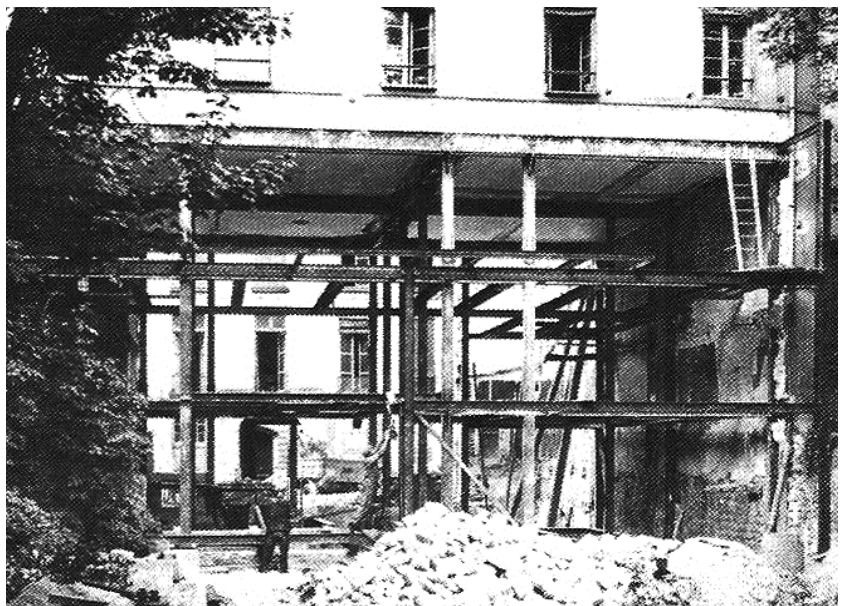
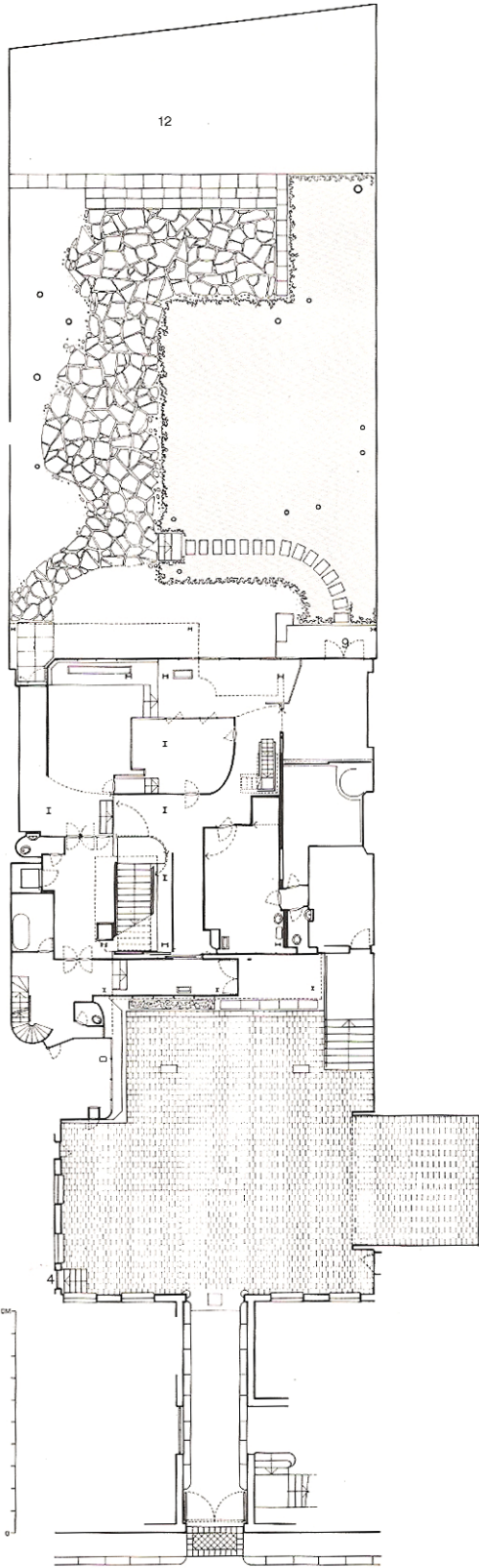
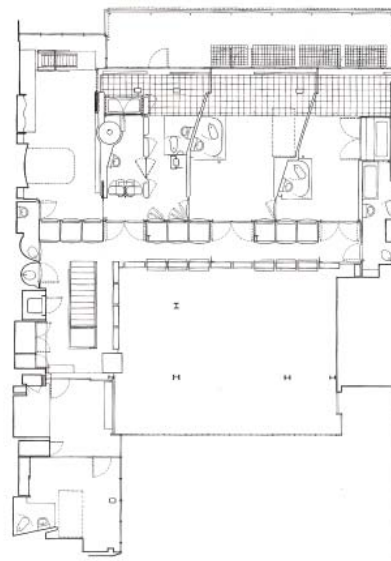


FIG.19: Inmueble durante la intervención.

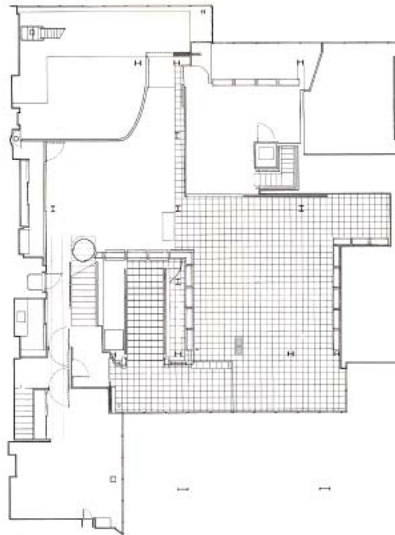
Fuente FIG.19: ARQUITECTURA. Nº275-276. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Artículo de Kenneth Frampton "Maison de Verre". Madrid, feb. 1989, p.33.



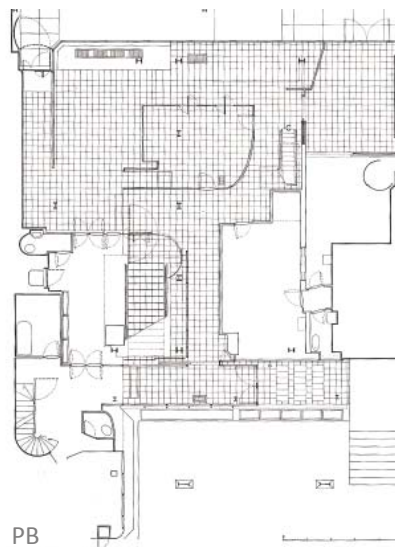
P. DE SITUACION



P2



P1



PB

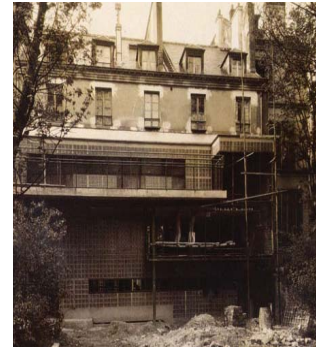


FIG.20 : fachada posterior.

Fuente FIG.20: Pierre Chareau, Designer and architect, Brian Brace Taylor, Taschen, 1992. <http://archives.artetv.static/c4/architecture/architectures/chareau/album.html>

FIG.21 : planta baja, primera y segunda.

Fuente FIG.21: ARQUITECTURA. Nº275-276. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Artículo de Kenneth Frampton "Maison de Verre". Madrid, feb. 1989, p.33- 34.

La intervención viene determinada por la imposición de tener que mantener el último piso. Éste se soportó mediante pilares metálicos mientras se demolía enteramente la planta baja, primera y segunda existentes. Según K.Frampton:

“Inicialmente, los clientes tenían la firme determinación de demoler la casa existente y construir una nueva, pero la presencia de una anciana poco cooperadora residente en el segundo piso, que se sentía segura como inquilina amparada por la ley, obligó tanto a clientes como al arquitecto a concebir una nueva solución. Este problema condujo a la quizás inevitable pero no obstante atrevida decisión de apuntalar permanentemente con acero el segundo piso. La subsiguiente demolición de los pisos que no estaban ocupados dejó tan solo al margen de la operación el acceso a la escalera que conducía al segundo piso.

Este rasgo residual, asimétricamente emplazado, permitía la presencia de una única distorsión en un volumen dirigido por un espacio superior longitudinal y despejado que abarcaba desde el antepatio al jardín. Este volumen poseía suficiente altura para acomodar confortablemente tres nuevos pisos.³²”

La junta, como delimitación y separación entre las partes se produce en el avance de las fachadas (principal y posterior) que se adelantan a las preexistentes destacando su presencia y dejando en un segundo plano el cerramiento original como fondo.

La nueva vivienda se sitúa, paradójicamente, bajo la existente quedando la arquitectura anterior sobre la más actual. No hay relación entre los espacios. El forjado se apoya en primer lugar en unas jácenas metálicas que se sustentan a su vez en unos pilares metálicos.

Esta superposición -invertida- no supone un intercambio entre arquitecturas sino autonomía frente a la preexistencia al relegarse ésta a un plano posterior y de superficie notablemente inferior.

32 La Maison de Verre, Kenneth Frampton. Arquitectura revista del colegio oficial de arquitectos de Madrid nº275-276 noviembre- febrero 1988-1989., p.28.

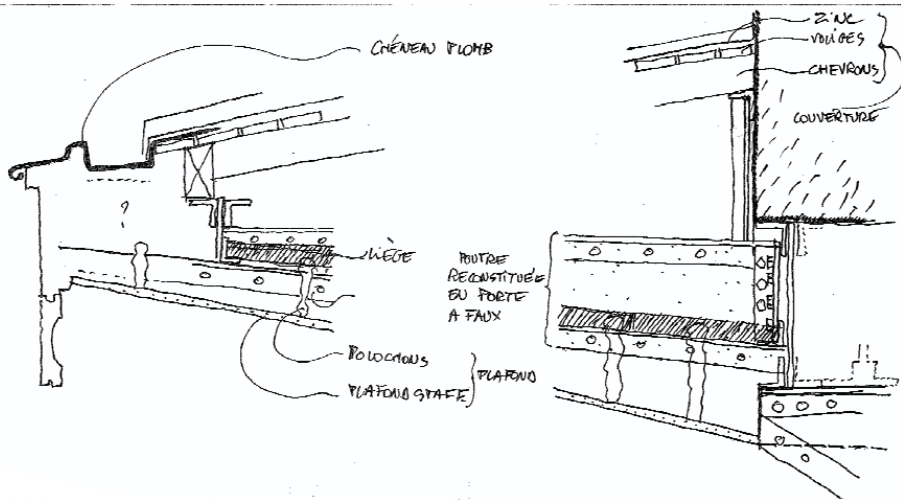


FIG.26: Fotos y croquis.

Fuente FIG.26: Bernard Bauchet.

B. BAUCHET
9/02

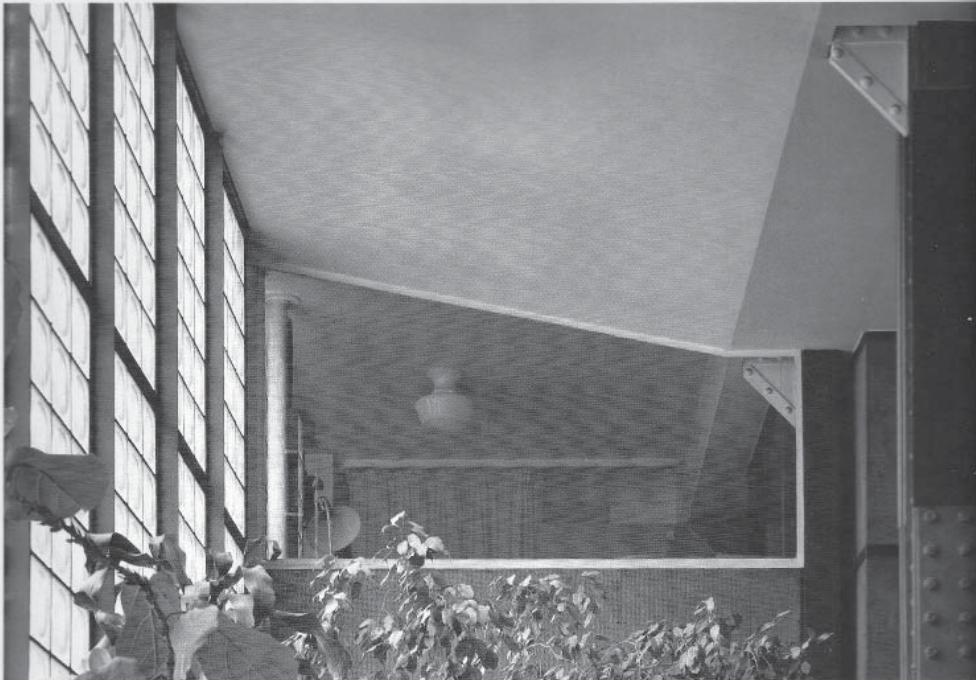


FIGS.22: vista del salón

FIGS.23 : vista desde el patio a la fachada principal.

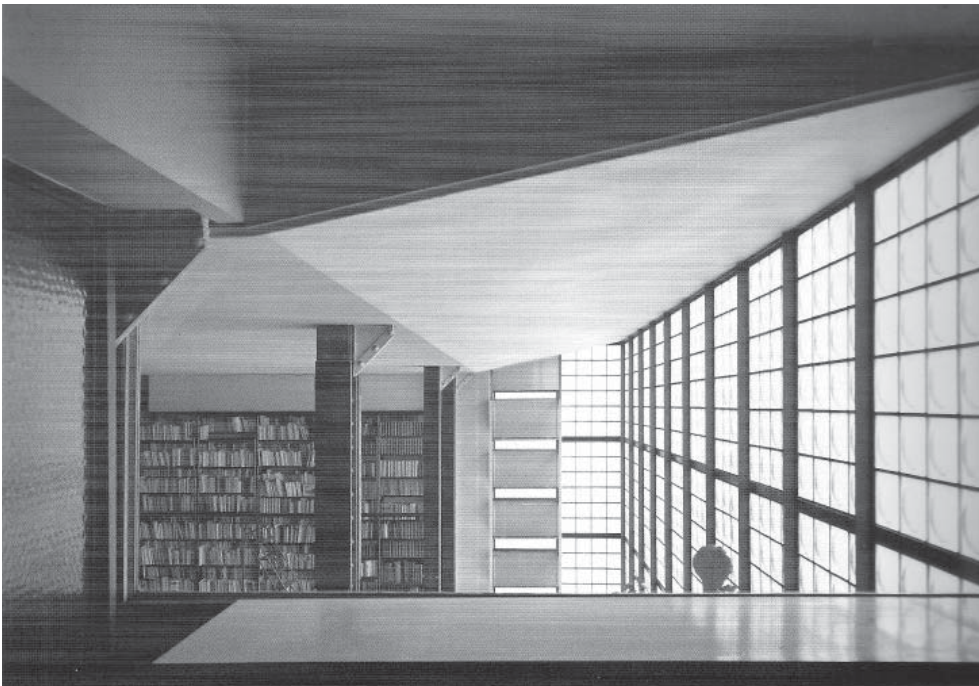


Fuente FIGS.22 y 23: GA Global Architecture. Nº46. "Maison Dalmace/Maison de Verre". Editorial ADA Edita, 1977, p.29 (b/n) y 10-11.

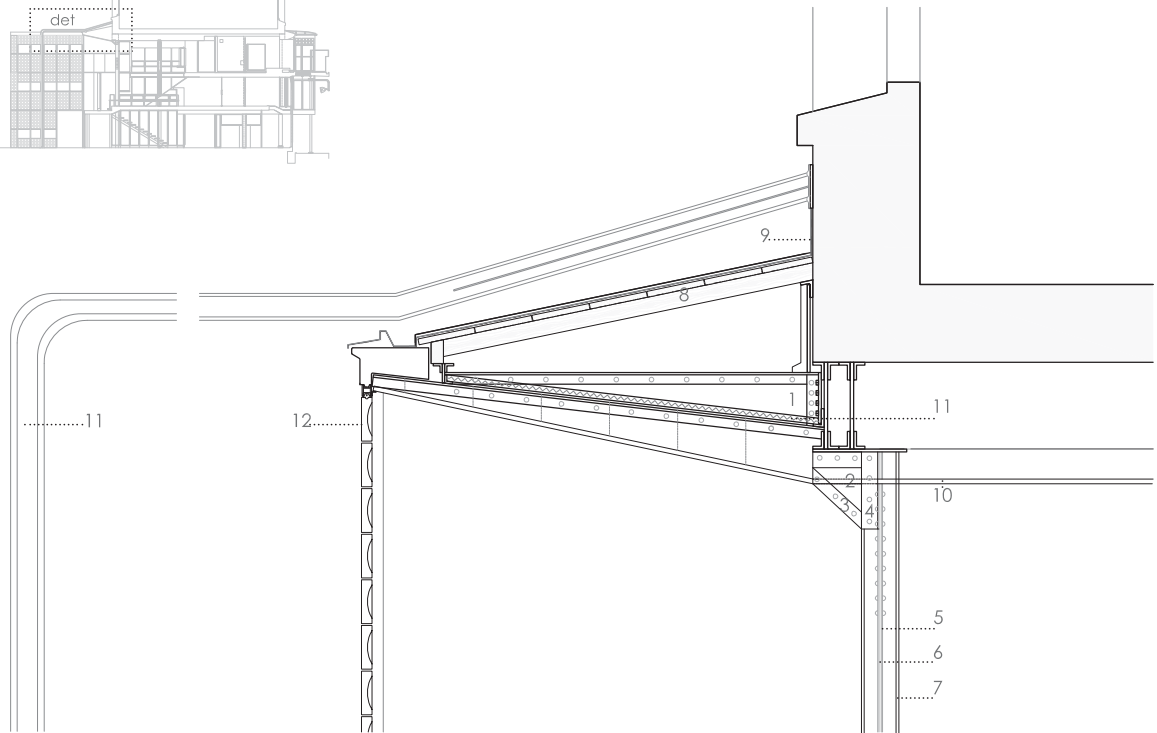
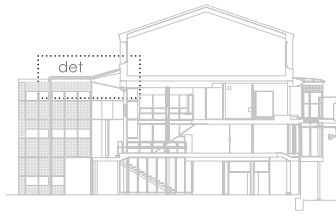


FIGS.24: vista lateral desde el salón.

FIGS.25: vista hacia el doble espacio del salón.



Fuente FIGS.24 y 25: VELLAY, Marc; Bauchet, Bernard, La Maison de Verre, Ed. GA, Yukio Futagawa A.D.A. Edita Tokyo, 1988, p.92.



1- Viga de acero compuesta con pletinas y fijada a la viga longitudinal mediante rigidizadores atornillados.

2- Hoja de acero de 9mm.

3- Perfil de acero 55x7mm.

4- Pletina de acero 80x80x8mm.

5- Pletina de acero 80x80x8mm.

6- Perfil de acero de 210x10mm.

7- Perfil de acero de 200x7mm.

8- viguetas de madera soportando los tablonces de madera.

9- Revestimiento con chapa de zinc.

10- Falso techo de yeso proyectado.

11- aislamiento mediante paneles de corcho.

12- Perfil metálico soporte de iluminación.

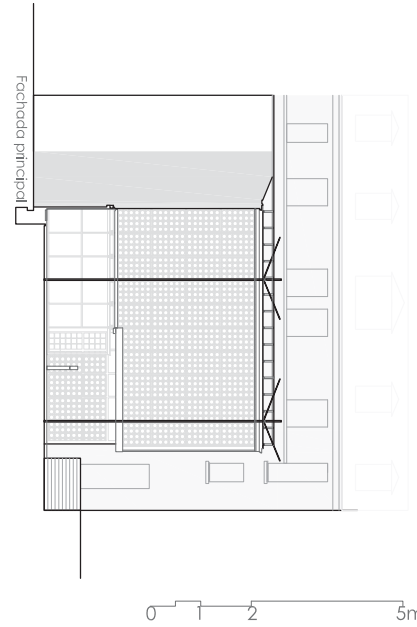
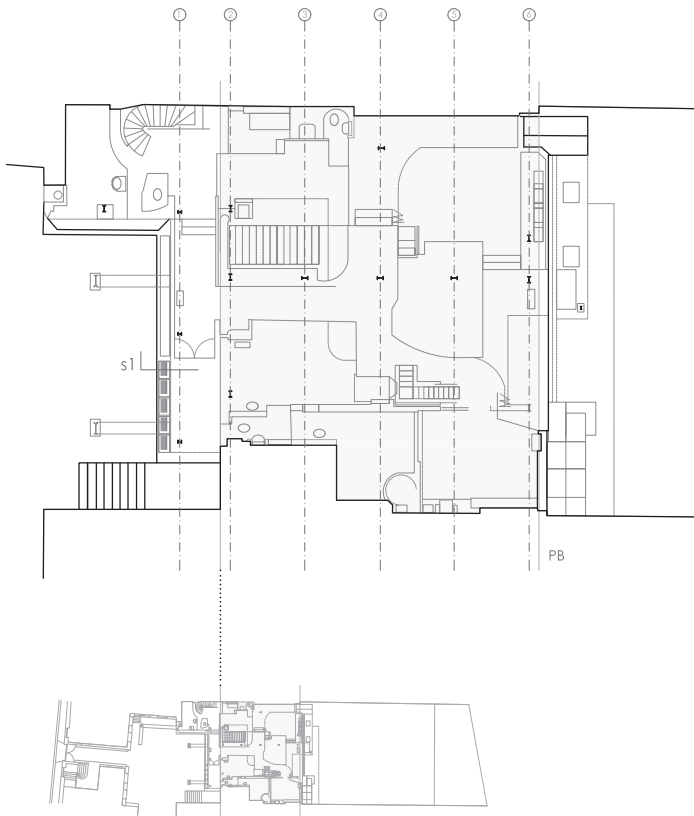
13- piezas de vidrio (pavés).

La alineación de la fachada nueva avanza en relación a la existente, quedando ésta en segundo plano. Sólo hay continuidad en el descenso de cargas de las fachadas superiores a través de los pilares metálicos dispuestos en sus verticales.

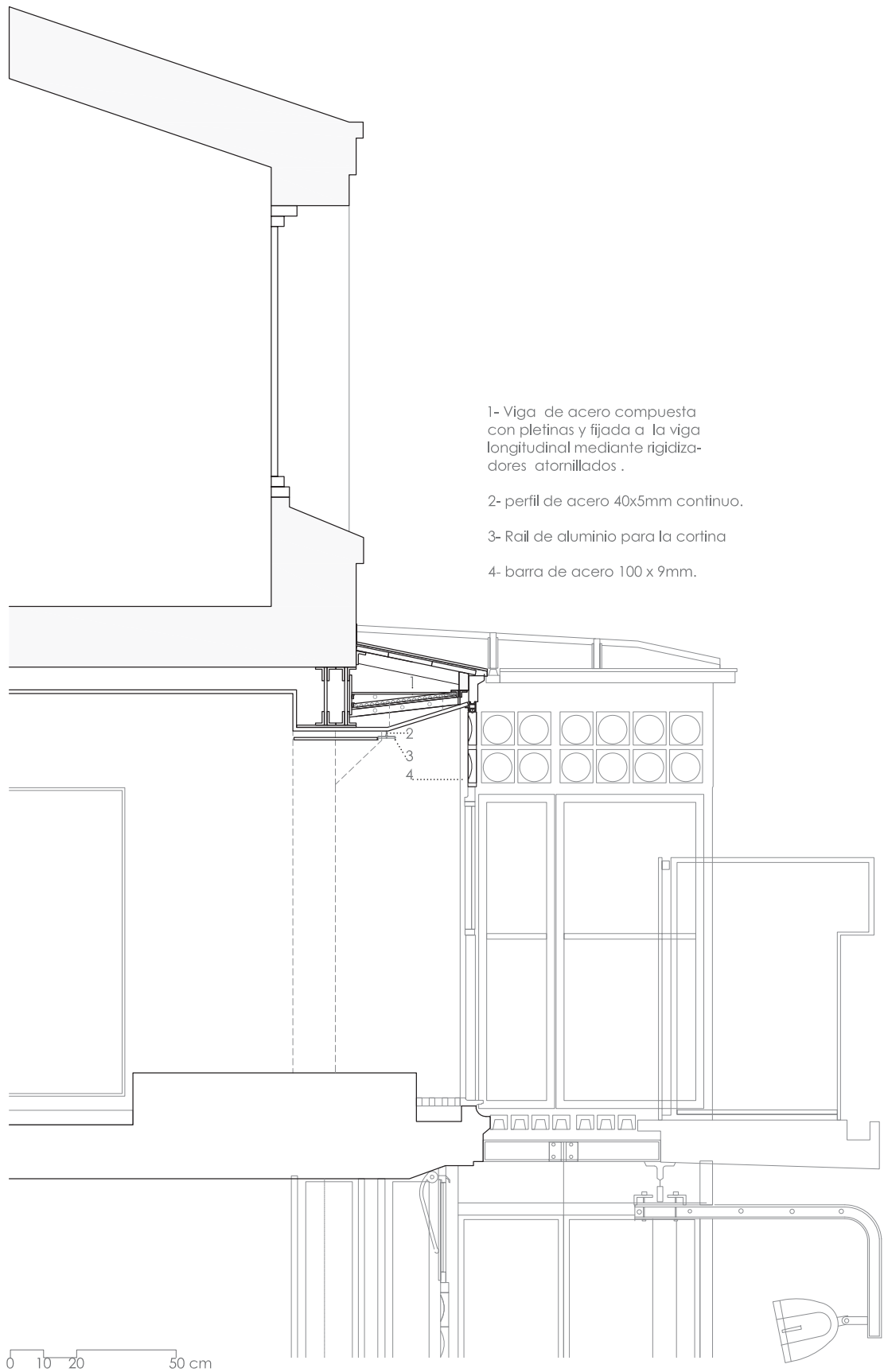
La Maison de Verre, Pierre Chareau
Paris, 1928-1932



0 50 100 200 cm



0 1 2 3m



I. JUNTAS .2

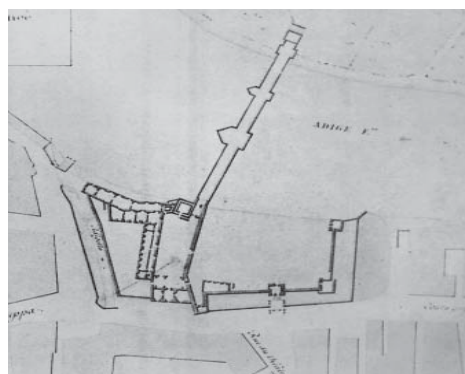
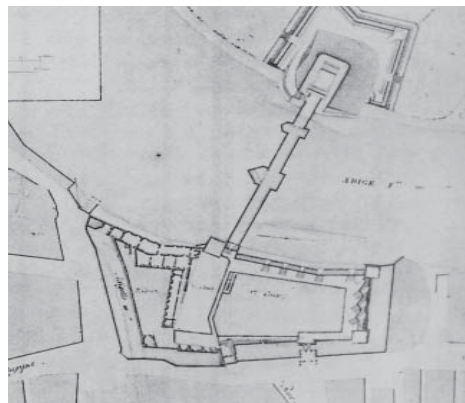
Ejemplo :	CASTELVECCHIO
Dirección :	Verona.
Arquitectos :	Carlo Scarpa.
Situación:	Intervención en edificio existente (sin extensión).
Año [intervención] :	1957-1967.
Año [edificio existente] :	1354
Uso [intervención] :	Museo
Uso [edificio existente] :	Castillo

La intervención del castillo de Castelvecchio.

En Verona, a orillas del río Adige, se encuentra el conjunto de Castelvecchio, anteriormente conocido como “Castello di San Martino di Acquaro” y original de 1354, -escuela militar entre 1762 y 1785- fue restaurado entre 1924 y 1926 para fundar en él la sede del Museo Municipal de Castelvecchio pero más allá de mostrar su origen romano se convirtió en un falso “Palazzo”. El conjunto fue bombardeado en la Segunda Guerra Mundial, entre 1944 y 1945.

A C. Scarpa se le encargó el acondicionamiento y restauración del Castillo y otros edificios del conjunto para su adecuación como Museo. Dicha obra se realizó entre 1957 y 1967. C. Scarpa realizó una intervención sensible y al mismo tiempo revolucionaria porque modificó la forma y actitud establecidas hacia las restauraciones: no recurrió a una arquitectura historicista, ni reprodujo piezas que completaran la parte deteriorada sino que manipuló al viejo edificio en ruinas creando vacíos y superponiendo elementos diseñados con un nuevo lenguaje.

FIG.27 Planta de Castelvecchio en 1801. Proyecto de 1802-1803 de la ampliación realizada durante la campaña militar francesa de 1806 y planta tras las obras de 1806. (De arriba abajo y de izda. a dcha.)



Fuente FIG.27: Quaderns d'arquitectura i urbanisme. Revista del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Nº156. Artículo de Licisco Magnato “Història i gènesi de la intervenció al museu de Castelvecchio”. Barcelona, 1983, p.32.

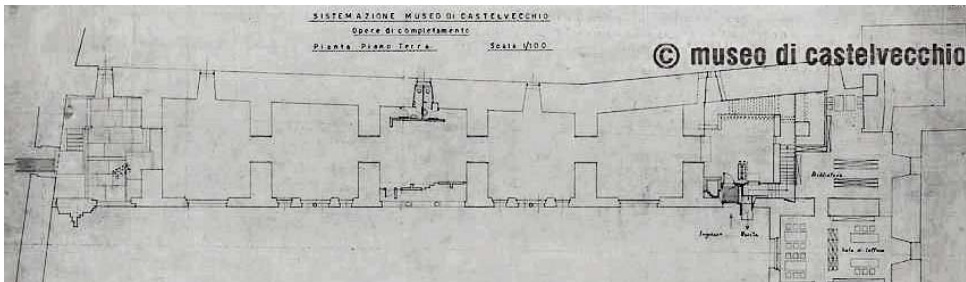


FIG.28: Ilustraciones de la planta baja previa a la intervención.

Fuente FIG.28:
 Archivo Digital de Carlo Scarpa: <http://www.archivocarloscarpa.it/>

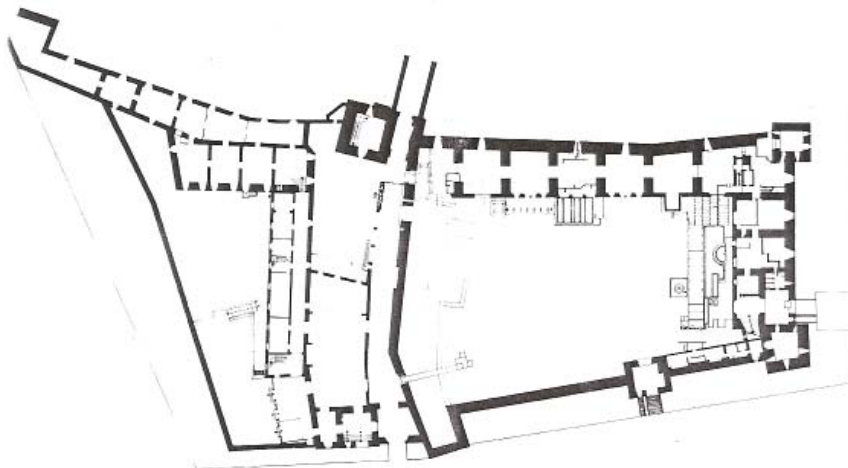


FIG.29: Planta baja, primera y segunda. (De arriba abajo.)

Fuente FIG.29:
 Quaderns d'arquitectura i urbanisme. Revista del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Nº156. Artículo de Licisco Magnato "Història i gènesi de la intervenció al museu de Castelvecchio". Barcelona, 1983, p.31.

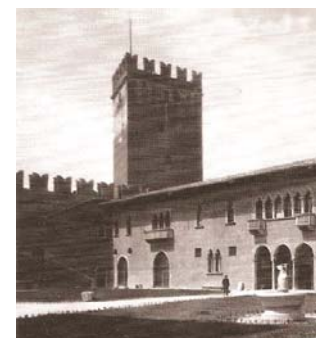
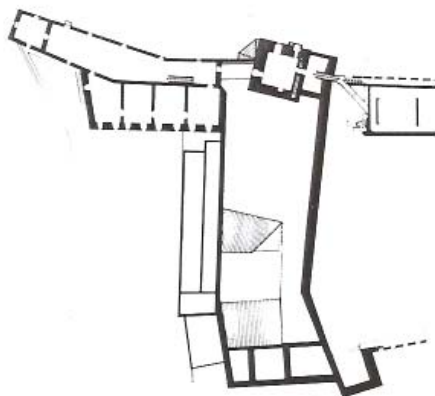
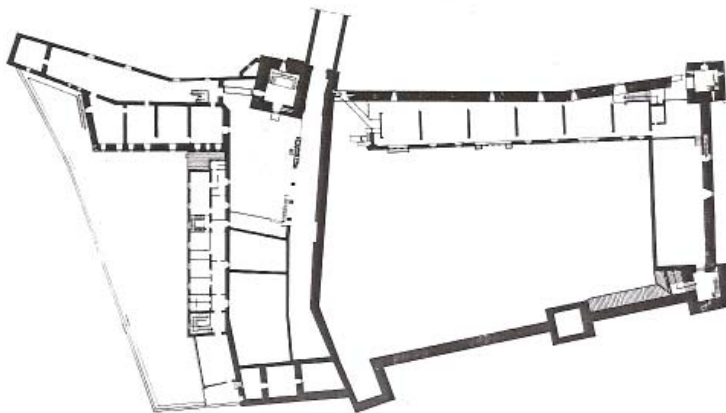


FIG.30: Esquina de Cangrande, en 1920. Al fondo la escalera que posteriormente fue demolida.

Fuente FIG.30: LIETO, Alba di; Verona, Carlo Scarpa y Castelvecchio, guía de la visita. Silvana editoriale, Milán, 2011, p.9.



FIG.31

Fuente FIG.31 : CRIPPA, M^a Antonietta; Scarpa, il pensiero il disegno i progetti. Ed.faca book, Milán, 1984



La intervención comenzó con la rehabilitación del ala Regia, antigua residencia de la familia della Scala en el edificio del siglo XIV. En ésta se concentran los dos puntos neurálgicos de la intervención de C. Scarpa: el de la zona denominada esquina de Cangrande y el de la torre del extremo nordeste (donde se ubica la biblioteca en planta baja). En ambos casos la intervención vacía lo existente creando una serie de espacios exteriores entre arquitecturas de diferentes épocas. Paradójicamente C. Scarpa restaura demoliendo. Delatando las sucesivas capas históricas.

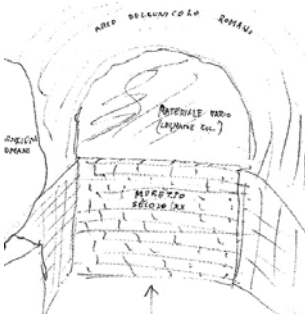


FIG. 32: Dibujo de la Puerta del Morbio. 18/1/1958.

Fuente FIG.32: LIETO, Alba di; Il disegni de Carlo Scarpa per Castelvecchio, Regione del Veneto Marsilio, Venezia 2006, p.75.

La estatua de Cangrande della Scala, es la pieza que resuelve la articulación entre el castillo y la muralla del puente, en medio de la separación creada. En esa zona C. Scarpa optó por la demolición del forjado del primer piso, manteniendo la intersección de muros entre la fachada neogótica y la de la muralla medieval frente al río y descubriendo el muro romano (y su puerta del Morbio) que da paso al puente Scaligero.

FIG. 33: Puerta del Morbio.

Fuente FIG.33: fotografía de la visita



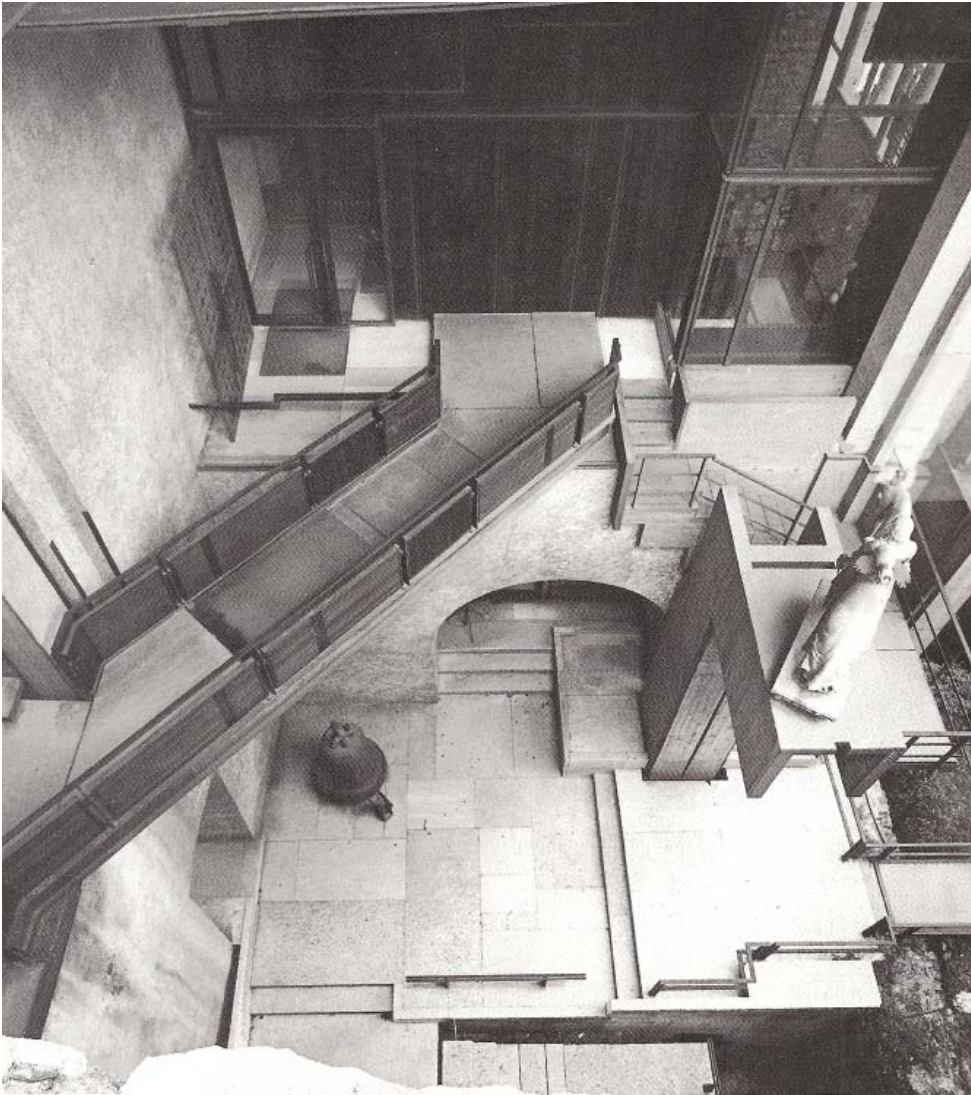


FIG.34

Fuente FIG.34:
LIETO, Alba di; Il disegni de Carlo Scarpa per Castelvecchio, Regione del Veneto Marsilio, Venezia 2006, p.113.

FIG.35

Fuente FIG.35: ON Nº56. Francesco Dal Co «Carlo Scarpa, arquitecto». Barcelona, 1984, p.93.

La traza del muro de la fachada del patio interior es visible en el foso, y el de la fachada al río se recorta a la altura del primer piso evitando llegar a la nueva cubierta. Ésta protege las escaleras y pasarelas que conectan ambas partes del castillo separadas por el puente Scaligero.

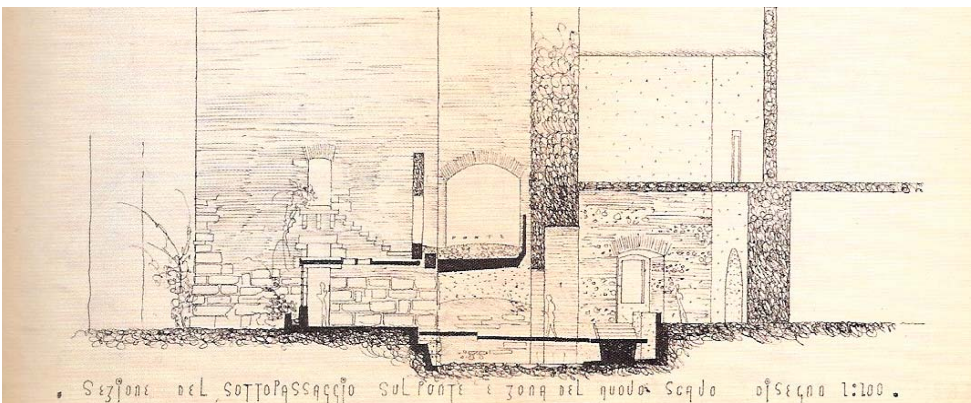


FIG.36: Sección de la comunicación bajo el puente scaligero mostrando el forjado que se demolería finalmente para la colocación de la estatua.

Fuente FIG.36: LIETO, Alba di; Il disegni de Carlo Scarpa per Castelvecchio, Regione del Veneto Marsilio, Venezia 2006, p.83.



FIG.37:

Fuente FIG.37:
fotografía de la visita.

Sobre el nuevo espacio exterior, la cubierta existente da paso a una cubierta formada por una lámina de cobre colocada por debajo de la cota del tejado existente, y soportada por cerchas de madera con una doble viga cumbreira, que se apoya, en uno de sus extremos, sobre la muralla del castillo.

La imagen resultante es la de un porche deconstruido que evoca un edificio inacabado cuando en realidad está delimitando las partes del conjunto según sus tiempos.

*“Restaurar no significa tan sólo reparar los viejos edificios; consiste en darles otro elemento de vida, de manera que puedan vivir hoy y mañana”.*³³



FIG.38

Fuente FIG.38:
ON N°56. Francesco Dal Co «Carlo Scarpa, arquitecto». Barcelona, 1984, p.89.

En el otro extremo del ala se produce una junta visible desde el río, y expresada como un corte en su encuentro con la torre. Se trata del espacio previo a la biblioteca en planta baja, y de la sala de restauración en el piso superior. Aquí C.Scarpa aísla la torre medieval y enfatiza su verticalidad.

³³ C. Scarpa Colección estudio Paperback ediciones GG, Barcelona, p.14.

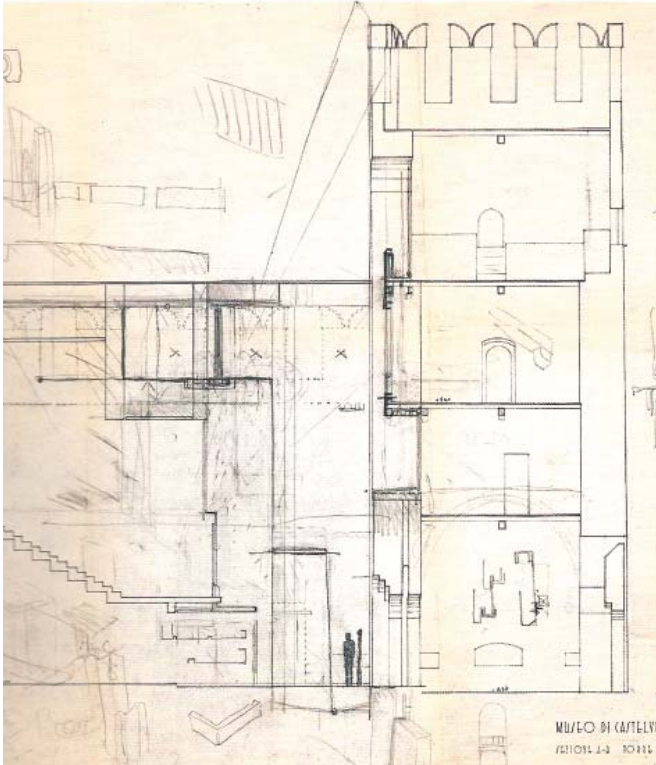


FIG.39

Fuente FIG.39: Fotografía de la visita.

FIG.40: Sección transversal e la torre Nord-este, de la sala de entrada y primer piso de la galería.

Fuente FIG.40: LIETO, Alba di; Il disegni de Carlo Scarpa per Castelvecchio, Regione del Veneto Marsilio, Venezia 2006, p.395.



FIG.41: torre Nord- Este y su intervención desde la orilla opuesta del Adigio.

Fuente FIG.41: Fotografía de la visita.

En la galería de las esculturas, el nuevo forjado en hormigón armado, -a inferior nivel del que hubo-, cruza sus vigas en un punto medio, apoyándose en un perfil de acero que continúa y atraviesa los muros existentes a lo largo de la planta baja dividiéndola en cinco volúmenes cúbicos y unificándola espacialmente. La junta cilíndrica, introducida entre el hormigón y el acero para permitir un movimiento diferencial señala el lugar de una columna ausente y evita el contacto entre el hormigón y el acero.



FIG.42

Fuente FIG.42: Fotografía de la visita.

“El lenguaje moderno debería tener palabras y gramática propias, como las formas clásicas. Las formas y estructuras modernas deberían utilizarse siguiendo un orden clásico...Me gustaría que cualquier crítico descubriera en mis obras ciertas intenciones que siempre he tenido, es decir mi deseo por formar parte de la tradición, pero sin construir capiteles y columnas, pues estos ya no se pueden construir. Ni siquiera Dios podría construir hoy en día una basa ática que es la única realmente bella; todas las demás son solo escoria. Desde este punto de vista, hasta las diseñadas por Palladio resultan horribles. Los griegos son los únicos que pueden enorgullecerse de sus columnas y entablamentos. El Partenón es el único edificio donde las formas pueden vivir del mismo modo que la música”³⁴

La intervención sugirió, en su momento, un enfrentamiento con quienes se postulaban a favor de una supuesta unidad de estilo evitando mostrar las cicatrices y el paso del tiempo. C. Scarpa se aleja de la mimesis y realiza una interpretación de la restauración de C.Boito -donde se distinguen materiales y elementos de distintas épocas-, ésta vez buscando una armonía y una relación dialéctica entre lo nuevo y lo existente.

34 Frampton, K. *Estudios sobre cultura tectónica, poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Edición de John Cava, Akal arquitectura. Madrid 1999. (1ª edición 1995 Studies in Tectonic Culture).

“L’esperit historicista de la restauració scarpiana no deixa d’aprofitar a fons les separacions i les distincions entre passat remot, passat pròxim i present, inspirant-se en una lectura estatigràfica de l’arquitectura que Scarpa subratlla subtilment i que li ofereix l’ocasió de plantejar les situacions de presència simultània i d’encaixos als quals ell està tan atent, fins i tot quan crea ex novo, cosa característica de la seva formació neoplàstica.”³⁵

C. Scarpa expresa una delimitación clara entre elementos antiguos y nuevos, separándolos mediante una línea de sombra o la colocación de un elemento intermedio diferente. La finalidad es disociar arquitecturas y tiempos distintos. En su conjunción de elementos no hay traba sino superposición en estratos o láminas. Es el caso de la colocación del pavimento nuevo a modo de alfombra para evitar el contacto con los muros antiguos. Los planos no se proponen coincidentes. Ésto subraya la disociación entre nuevo y existente y evita la amalgama formal y material.



FIG.43: El pavimento se separa del muro de la puerta antigua pero no así del muro correspondiente al “corte reciente”.

Fuente FIG.43: A Fotografia de la visita.

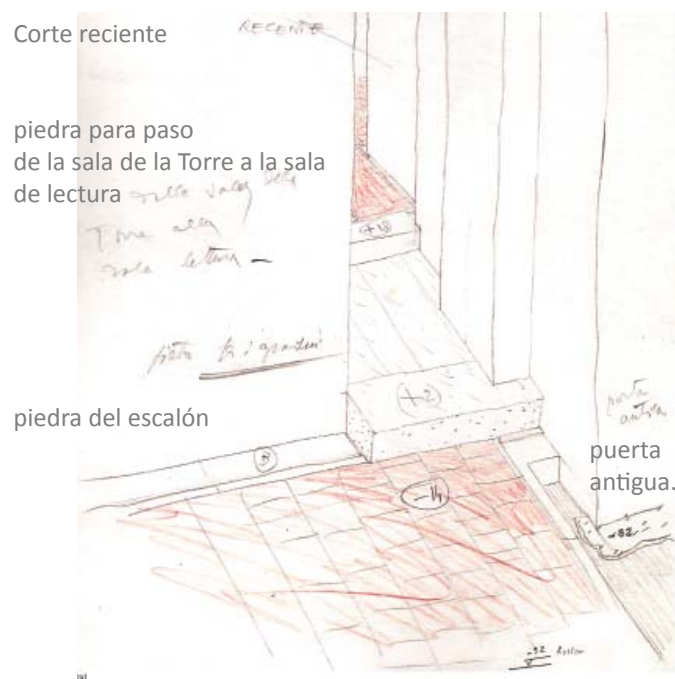


FIG.44
Fuente FIG.44: Alba di; Il disegni de Carlo Scarpa per Castelvecchio, Regione del Veneto Marsilio, Venezia 2006, p.387.

35 Quaderns d’arquitectura i urbanisme. Revista del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya. Nº156. Artículo de Licisco Magnato “Història i gènesi de la intervenció al museu de Castelvecchio”. Barcelona, 1983, p.25.

La expresión de la junta no se produce desde el énfasis *moderno* del distanciamiento con lo antiguo, sino desde la articulación plástica de elementos, de tiempos y materiales distintos, en armonía con los existentes. Desde un didáctico afán por explicar y distinguir tiempos y arquitecturas más que desde un interés por contrastar o distanciarse respecto de ellas. Sin recurrir a la analogía formal o material la relación dialéctica con la arquitectura existente explica la historia del conjunto. Lo consigue a través de la incorporación de elementos que -a modo de juntas- separan e identifican sus partes.

C.Scarpa evita la colisión de piezas y materiales y propone una articulación que no es traba sino la consecución de elementos que no se tocan. Mediante la disección C.Scarpa define una imagen neoplástica, y establece una relación entre contexto y modificación -y entre historia y proyecto- basada en la interrupción material.

“La pressència de l’arquitectura del passat ofereix a Scarpa la qualitat dels materials i la preexistència d’unes lleis compositives que l’absolen de l’obligació d’inventar-les. Així, aquest artista, quan té l’herència històrica com a material de projecte-precisament a les obres que amb més extensió publiquem-, pot resoldre directament la intervenció expressant les relacions entre els diversos substrats, per fi reals, del temps.”³⁶

A continuación se recoge un extracto de una entrevista realizada a C.Scarpa en mayo de 1978 a propósito de su obra.³⁷ En ella se ven reflejados aspectos que se han expuesto aquí acerca de la importancia de identificar los elementos pertenecientes a cada tiempo. C. Scarpa reconoce también el recurrente uso de la articulación de juntas, y expone su consideración hacia la mimesis.

36 Quaderns d’arquitectura i urbanisme. Revista del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya. Nº156. Artículo de Eduard Bru “Carlo Scarpa: más que el pas del temps”. Barcelona, 1983, p.64.

37 Quaderns d’arquitectura i urbanisme. Revista del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya. Nº158. [Martín Domínguez entrevista a Carlo Scarpa]. Barcelona, 1983.

“SCARPA: El problema del material histórico, material que nunca podremos ignorar, pero tampoco imitar directamente, es una cuestión que siempre me ha preocupado. Las imitaciones estúpidas, como las que exigen las ordenanzas actuales en Venecia, nos llevan por mal camino. No resuelven nada. No te puedes imaginar lo que he tenido que luchar contra esos burócratas. Además, estas imitaciones estúpidas siempre salen mal. A los edificios que intentan imitar se les ve siempre como impostores, que es lo que son en realidad. No engañan a nadie.

>Recuerdo en la Galería Querini Stampalia cómo habías resuelto la restauración de la escalera de acceso secundaria. Colocabas unas losas de mármol que no tocaban los lados sobre los peldaños dañados.

SCARPA: Claro. De esa manera puedes renovar la escalera sin destruirla. La dejas mantener su propia identidad, su propia historia. Y aumentas la tensión entre lo nuevo y lo viejo. En esa obra me preocupaba mucho articular las juntas, para explicar la lógica visual de la unión de cosas distintas... Pues bien, el material es el mismo que el de la pared. Pero te das cuenta que se trata de una puerta porque te lo dice la articulación de la junta entre pared y puerta. (...)

>Te refieres a la relación de lo tradicional y lo nuevo.

SCARPA: Eso es. Me gusta comprender la lógica visual de una obra antigua de una dimensión importante. Es el mismo tipo de problema, pero a otros niveles, que comprender la lógica y funcionamiento de una ventana. Sólo que en el Castelvecchio, los constructores antiguos se planteaban el problema de la identidad formal de una serie de habitaciones, y de las conexiones entre ellas. Los cuartos estaban puestos en hilera entre dos muros importantes distintos. Eran las fachadas del castillo. El muro trasero, más antiguo y macizo, casi sin aberturas, daba al río, al exterior. El otro, más reciente (del medioevo), era más ligero y abierto hacia el jardín. Ya ves cómo hasta en las construcciones monumentales del pasado, cada época al edificar conservaba su identidad. Este es un principio fundamental.

>Eso es lo que se olvida con demasiada frecuencia cuando intentan recuperar, literalmente, el pasado.

SCARPA: Bueno, los antiguos constructores habían puesto una serie de viguetas de madera paralelas, entre los dos muros. No tenían función estructural. Eran

falsas, pero ayudaban a comprender la geometría de estos espacios, articulando sus techos. Pude haber dejado un simple techo enfoscado, pues no hacían falta elementos portantes. Pero hubiera faltado algo. Había que subrayar la geometría, la individualidad de estas habitaciones, pues...

>La estructura virtual...

SCARPA:... exacto. Los muros laterales estaban perforados con un arco, revelando así todo su espesor. Se abre una enfilada, una perspectiva de cuartos adyacentes, en dirección perpendicular a la antigua orientación principal de los cuartos. Aquí estaba el problema. Quería preservar el carácter e identidad de cada cuarto, pero sin usar las mismas vigas de madera de antes. Como las habitaciones eran cuadradas, puse dos vigas de acero, falsas, en el techo, bajo las dos vigas cruzadas de hormigón. Cada una indicaba una de las dos direcciones importantes para la estructura formal del edificio. Y al cruzarse se acentuaba la importancia del cuadrado, como elemento unitario, individual. El cruce de las dos vigas en el centro implica una columna. Aquí tenemos una columna implícita que ayuda a definir el cuadrado.

>Marcando el centro de la habitación.

SCARPA: Exacto. Ésta era la lógica visual a la que me refería. También en la manera de hacer las vigas se plantea el problema de la lógica visual, pero a nivel de detalle. Aquí pude haber utilizado los perfiles de acero convencionales. Pero esto hubiera sido la solución del ingeniero, sin explicar la estructura visual y geométrica. Me pareció más interesante recoger perfiles parciales y unirlos yo mismo. Las nuevas juntas revelan la estructura del elemento, y de la intersección.

>Me interesa la manera cuidadosa con que exprimes los objetos. Les preparas un contexto que les ayuda a cobrar dignidad. Tu manera de colocar estos elementos sobre ese suelo tan trabajado...

SCARPA: Claro. El suelo es una de las superficies claves para definir la geometría de un espacio. El modelo se informa por la geometría cuadrada de la habitación. Había que resolver el problema de la junta entre la pared, superficie vertical luminosa y el suelo, superficie horizontal, más oscura."

Para acabar de ilustrar la importancia que para C.Scarpa tiene la conexión entre arquitecturas a la que nos venimos refiriendo se cita un extracto del libro *Scarpa, La arquitectura en el detalle*,³⁸ sobre lo que los autores definen como el “Empotramiento-junta”:

“Punto de encuentro entre las partes de la construcción, nudo de la estructura, unión, cambio de plano, enlace: el empotramiento confiere complejidad a la obra, labra en ella su carácter tridimensional y es el “divertissement” del acto de proyectar.

A pequeña escala es un verdadero juego, en el que materiales diversos se encuentran o se solapan sin llegar a confundirse nunca.

En cambio, la junta es interrupción de formas en un organismo arquitectónico, punto de irradiación de espacios, auténtica charnela. Y la charnela es el tema constante, razón descubierta u oculta de misteriosas e insólitas aberturas, o bien suntuoso detalle.”

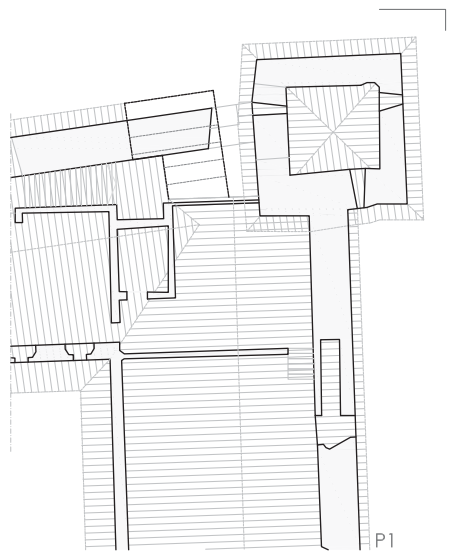
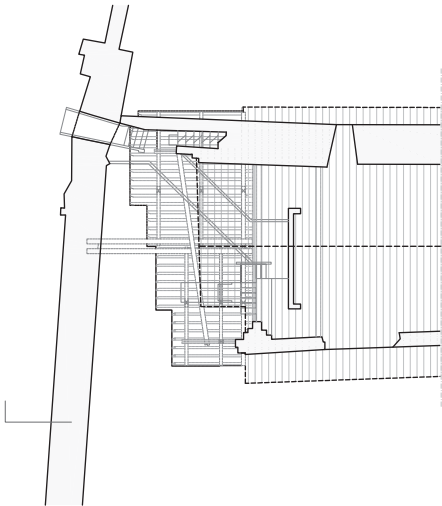
38 ALBERTINI, Bianca; Bagnoli, Sandro, Scarpa, La arquitectura en el detalle. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1989., p. s/n.



FIG 45



FIG 46



Proyección cubierta

0 5 10 20 m

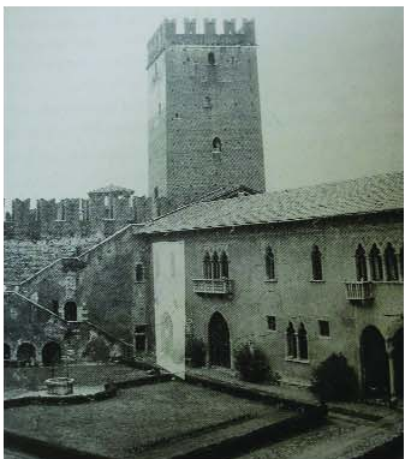


FIG 47

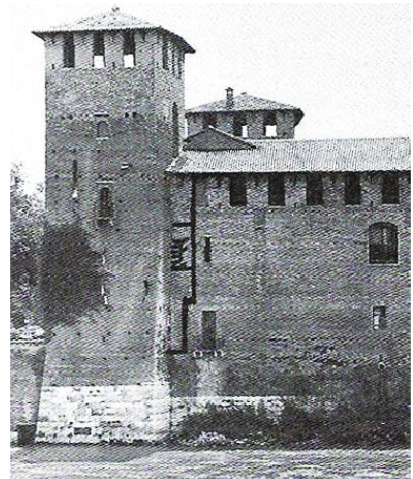
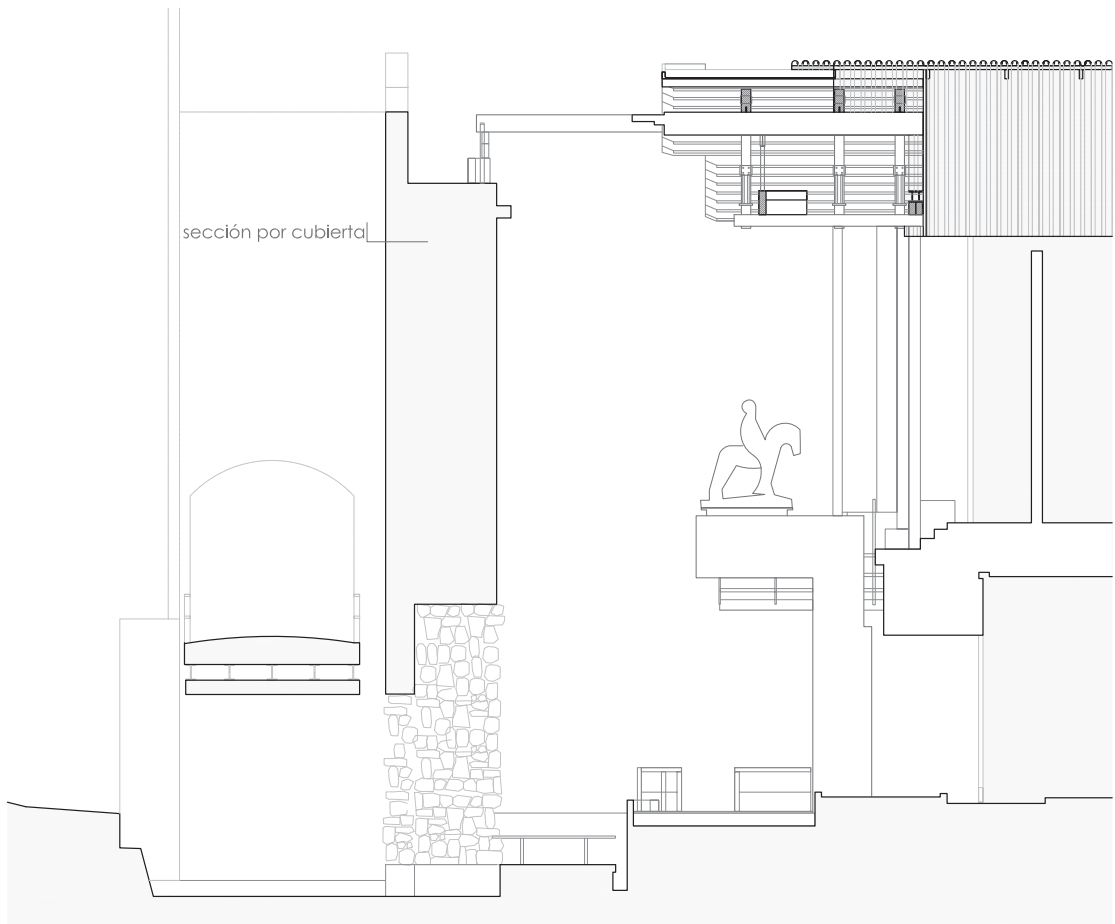


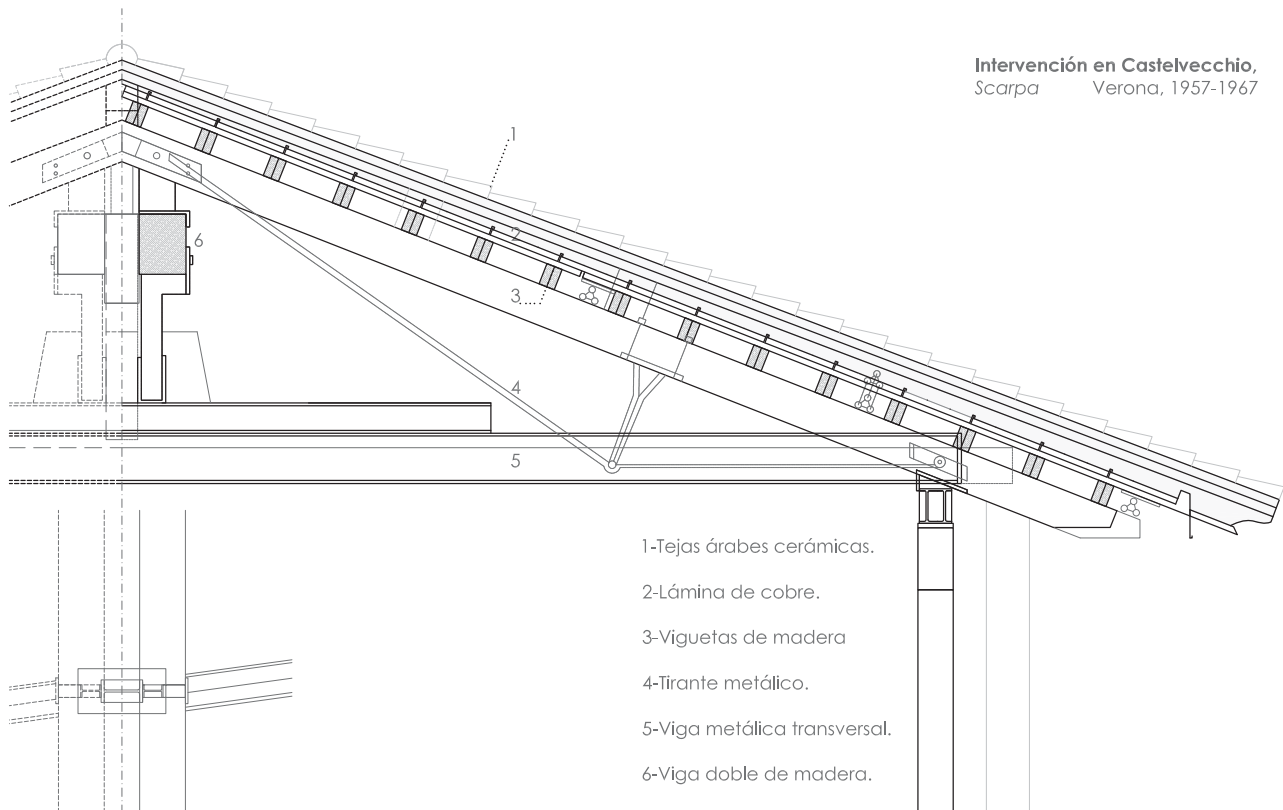
FIG 48



sección 1

Porta del Morbio

0 2.5 5 m



- 1-Tejas árabes cerámicas.
- 2-Lámina de cobre.
- 3-Viguetas de madera
- 4-Tirante metálico.
- 5-Viga metálica transversal.
- 6-Viga doble de madera.

0 10 50 100 cm

La cubierta de cobre se situa en un plano inferior al existente mediante unas cerchas colocadas sobre los muros de piedra que se mantuvieron en la operación de vaciado en la puerta del Morbio del muro romano contiguo al puente scaligero.

La doble viga cumbrera se apoya sobre la vertical de la Puerta del Morbio, y se presenta descubierta en su último tramo.

La distancia entre la cubierta existente de teja, y el cobre de la nueva corresponde al canto de la pieza de madera preexistente, que a su vez se recubre con una lámina negra, enfatizando la separación.

Fuente FIG.46: LIETO, Alba di; Verona, Carlo Scarpa y Castelvecchio, guía de la visita. Silvana editoriale, Milán, 2011, p.4.

Fuente FIG.45, 47,y 48: LIETO, Alba di; Il disegni de Carlo Scarpa per Castelvecchio, Regione del Veneto Marsilio, Venezia 2006, p.291,174, y 375.

Fuente FIG.49,: Fotografia visita.



FIG 49

I. JUNTAS .3

Ejemplo : AYUNTAMIENTO DE GOTEBORG

Dirección : Estocolmo.

Arquitectos : Gunnar Asplund.

Situación: Extensión en solar adyacente

Año [intervención] : 1936

Año [edificio existente] : 1672

Uso [intervención] : Consistorio

Uso [edificio existente] : Consistorio

Proyecto de ampliación del ayuntamiento de Goteborg de 1936.



FIG.50: El ayuntamiento de Gotemburgo y la Casa del Comandante desde el Canal en 1912.

Fuente FIG.50: LÓPEZ-PELAEZ, José Manuel, La arquitectura de Gunnar-Asplund. Colección Arquithesis núm11 Editorial Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002, p.66.

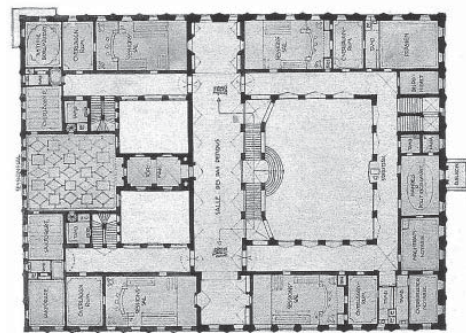
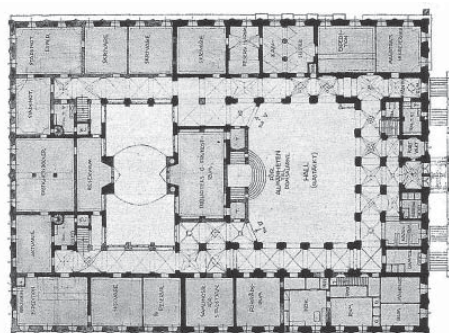
La ampliación se debía desarrollar en el solar que se crearía al derribar la vieja Casa del Comandante. El ayuntamiento original databa de principios del siglo XVII y era una edificación de madera, que fue sustituida en 1672 por un edificio neoclásico, que a su vez fue objeto de múltiples restauraciones, la última de las cuales finalizó en 1814.

La propuesta de G. Asplund *“Andante”*, ganadora del concurso de 1913, unía en una sola edificación de estilo romántico el ayuntamiento original y la ampliación, proyectando una nueva fachada y eliminando el acceso de la plaza para enfatizar el ya existente desde el lateral del canal. Al considerar como entrada principal a la situada frente al canal, consigue instaurar un nuevo orden, el de la simetría, relegando la ampliación a la parte posterior. No obstante la Comisión Municipal que debía aprobar el proyecto no aceptaba la excesiva transformación del edificio existente y solicitó sucesivas modificaciones hasta exigir finalmente que se mantuviera la integridad del edificio neoclásico. A partir de ahí G. Asplund inicia un amplio proceso proyectual que cuestiona constantemente la posición y relación frente al existente. Si la propuesta ganadora era una transformación íntegra del edificio preexistente, en las versiones posteriores, -y asumida la coexistencia de las dos entidades-, la intervención se debatirá entre la unidad del conjunto y la autonomía de las partes.

G. Asplund que en 1916 escribió: *“Es más importante seguir el estilo del lugar que el del tiempo”* cederá progresivamente al lenguaje del edificio existente en detrimento del de su tiempo.

FIG.51: Plantas de la propuesta ganadora del concurso de 1913.

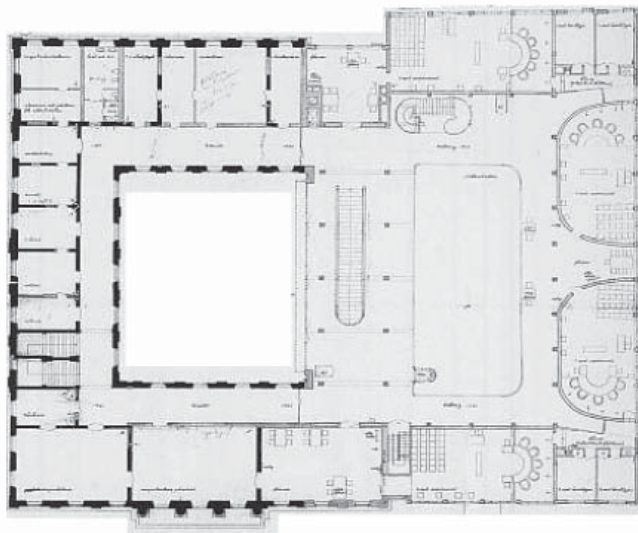
Fuente FIG.51: LÓPEZ-PELAEZ, José Manuel, La arquitectura de Gunnar-Asplund. Colección Arquithesis núm11 Editorial Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002, p.70.



En la propuesta de yuxtaposición de 1919 el acceso se resituó en la fachada de la plaza. La crujía separadora del nuevo patio desapareció, éste se transformó en claustro y el cerramiento de la ampliación sobresalió respecto de la fachada posterior manteniéndose hasta la solución definitiva. En 1920 permanecen ciertas características básicas de la anterior propuesta -los nueve intercolumnios del edificio principal frente a los siete del anejo, y dos entradas de diferente calidad-, sin embargo se incorpora una variación significativa: la inclusión de un cuerpo intermedio que enfatiza la idea de dos edificios y su separación. Finalmente en 1925 Asplund hace entrega de un proyecto clasicista, que pasa de siete a cinco intercolumnios y donde una serie de pilares sustituyen al muro medianero existente en la crujía de conexión entre el patio original y el hall. Sobre la propuesta, de reproducción mimética, el Comité manifestó:

“La propuesta, subordinada en su conjunto al edificio existente, ha tenido una excelente solución de fachada”³⁹

En 1934 el proyecto continúa el orden del edificio existente y presenta como único acceso el del original. La junta, o cuerpo neutro, se reduce a una línea, y se aumenta el número de intercolumnios de cinco a seis al no tener que centrar una entrada en su fachada principal.



147. Layout of the court-room storey. 1:400. The additions are distinguishable by their paler walls.
148. Section through the courtyard and entrance. 1:400.

FIG.52: Versión de 1934 donde las adiciones se representan con muros pálidos.

Fuente FIG.52: Gunnar Asplund architecture 1885-1940. Stockholm 1950 published 1950 by the national Association of Swedish architects (SAR) The reprint of original is published March 1981 by byggförlaget in Sweden.

39 LÓPEZ-PELAEZ, José Manuel, La arquitectura de Gunnar-Asplund. Colección Arquithesis núm11 Editorial Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002, p.99

Si las versiones de los años veinte reproducen el volumen existente manteniendo la entrada propia y separándose a través de un espacio neutro; la versión de 1934, sin embargo, prolonga el edificio existente.

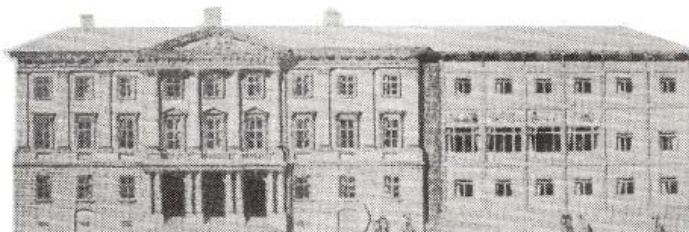


FIG.53: Propuesta de 1935.

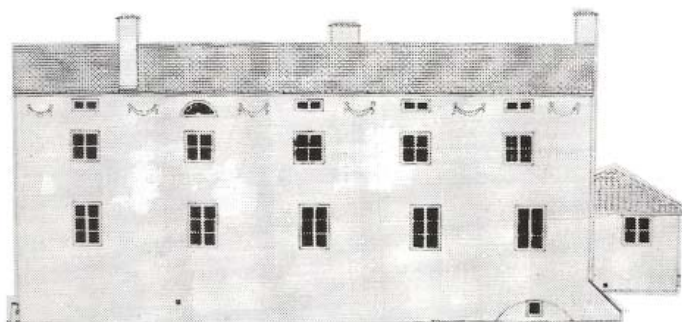
Fuente FIG.53:
ARQUITECTURA Nº229.
Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Artículo de José Manuel López Peláez “:Ampliación del Palacio comunal de Goteborg: Historia de un edificio”. Madrid, 1981, p.42.

En 1935 una solución alternativa pone de manifiesto la retícula estructural en fachada. G.Asplund suprime el alero retrasando la cubierta hasta la parte posterior del frente; retranquea la ampliación respecto a la alineación existente, y desplaza las ventanas. Este desplazamiento de huecos lo encontramos ya en su obra para la Villa Snellman (1917-1918) donde en planta baja se produce una descentralización hacia el pabellón contiguo.

“En la solución definitiva de 1936 existen dos cambios básicos sobre la propuesta inmediatamente anterior (1935). Por un lado el retranqueo de la cubierta que afianza la identidad de cada edificio al tiempo que contribuye a una mayor abstracción de la nueva fachada. Por otro y seguramente la transformación más importante, el desplazamiento de las ventanas con respecto a la retícula estructural, como arrastradas por la presencia del antiguo edificio, creando una segunda trama, que refuerza la situación ya existente, y aparentemente contradictoria, de conexión y distanciamiento.”⁴⁰

FIG.54: Villa Snellman

Fuente FIG.54:
ARQUITECTURA Nº229.
Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Artículo de José Manuel López Peláez “:Ampliación del Palacio comunal de Goteborg: Historia de un edificio”. Madrid, 1981, p.43.



40 ARQUITECTURA Nº229. Revista del COAM. Artículo de José Manuel López Peláez “Ampliación del Palacio comunal de Goteborg: Historia de un edificio”. Madrid, 1981, p.43.



1913



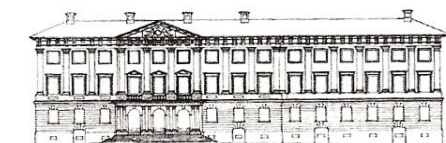
1916



1920



1925



1934



1936

FIG.55 selección de alzados que ilustran el proceso proyectual de tratamiento y aproximación hacia la preexistencia.

Fuente FIG.55:
Pasado Presente.
Arquitectura Viva Nº110.
Madrid, sep-oct. 2006, p.26.

La versión final de 1936 opta por yuxtaponer un volumen diferenciado, y con alineación retrasada, aunque sin entrada independiente.

En la fachada posterior el cuerpo intermedio ocupa el ancho de la crujía, y se mantiene en el plano del cerramiento primitivo. Los huecos se desplazan, en su retícula, en sentido contrario respecto la fachada principal.

Se asume la simultaneidad de dos cuerpos: el antiguo y el de la ampliación, y entre ambas partes, G.Asplund dispone una franja a modo de junta, que finalmente se propondrá sin oberturas.

Se reafirma la expresión de una separación y diferenciación de arquitecturas, siendo más notable en su fachada principal que en planta, donde los patios se relacionan abiertamente mediante un único gran salón. En el nivel principal, para resolver ésta crujía que media entre los dos patios, se propone una línea de pilares, una gran superficie de vidrio y una balaustrada en voladizo en la planta piso. El avance de ésta corrige y centra la doble línea de pilares descentrada en planta baja respecto a los bordes del forjado.

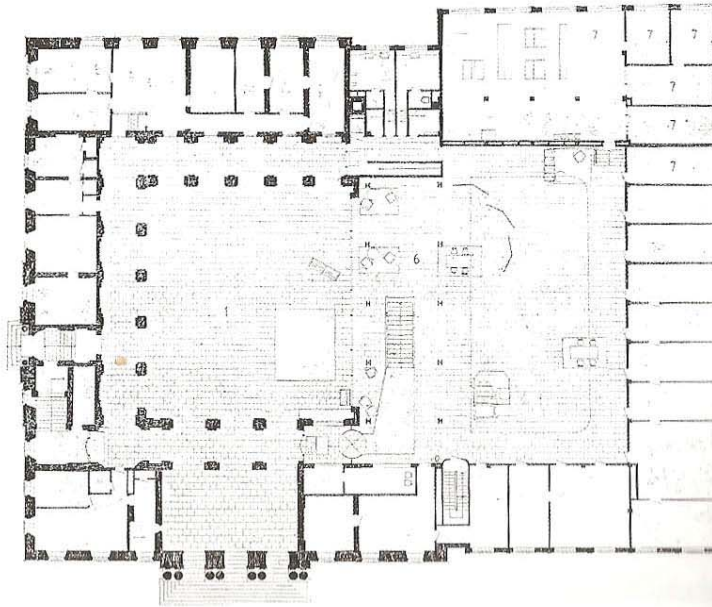
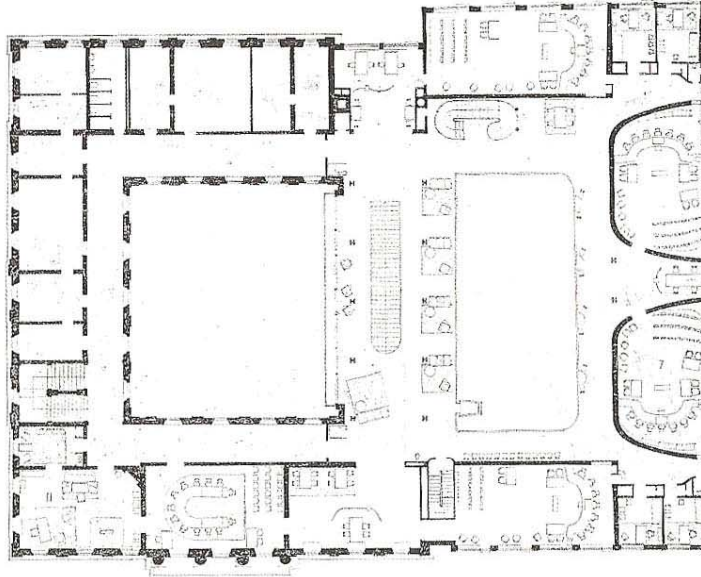
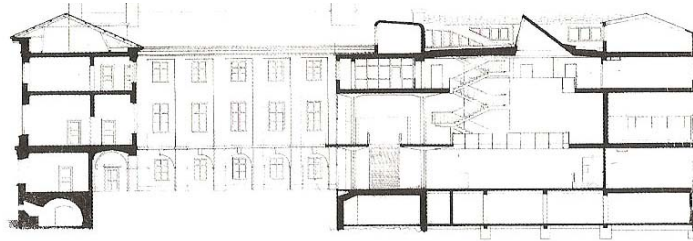
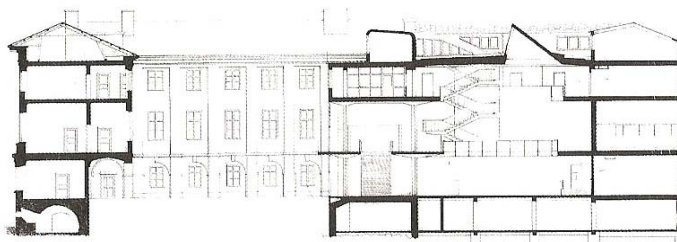


FIG.56: Plantas baja, primera, y alzados de la versión final.

Fuente FIG.56: LÓPEZ-PELAEZ, José Manuel, La arquitectura de Gunnar-Asplund. Colección Arquíthesis núm11 Editorial Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002, p.110-112



Con un lenguaje moderno G.Asplund consigue un compromiso entre contraste y unidad.

Según un texto del arquitecto danés S. Rasmussen publicado en 1939, sobre la dimensión artística de la propuesta para la ampliación, G.Asplund valoró, en una de sus últimas afirmaciones, la importancia de haber equilibrado dos categorías fundamentales: el espíritu del lugar y el del tiempo:

“El arquitecto, que durante todo este proceso no había olvidado la naturaleza espacial de la arquitectura, tuvo la certeza de que el nuevo edificio debería mantener cierta relación con la estructura interna y también mostrarse como resultado de su propia época...”⁴¹

En los alzados el reflejo de la estructura profunda de la ampliación neoclásica crea una situación paradójica de vinculación y autonomía matizada por el color. El uso de éste en ambas partes, la correspondencia de alturas y la implantación de una retícula estructural y un zócalo sensibles a la estratigrafía del antiguo Ayuntamiento, -junto al desplazamiento de las oberturas-, expresan una armonía, sin contrastes, con la arquitectura existente.



FIG.57

Fuente FIG.57: LÓPEZ-PELAEZ, José Manuel, La arquitectura de Gunnar-Asplund. Colección Arquíthesis núm11 Editorial Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002, p.110-112

41 ARQUITECTURA Nº355. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. “Obra Suecia: Ampliación del ayuntamiento de Gotemburgo”. Madrid, enero 2009, p.57.



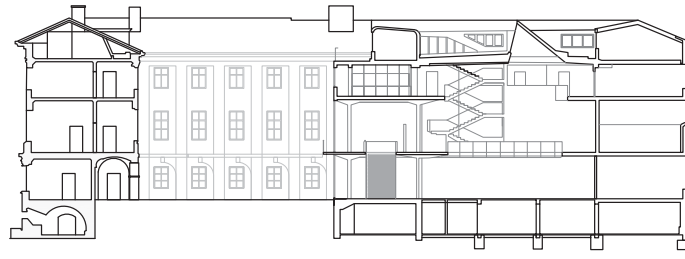
FIG.58: vista desde el patio del encuentro entre la nueva cristalera y voladizo con la fachada preexistente.

Fuente FIG.58: LÓPEZ-PELAEZ, José Manuel, La arquitectura de Gunnar-Asplund. Colección Arquíthesis núm11 Editorial Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002, p.110-112

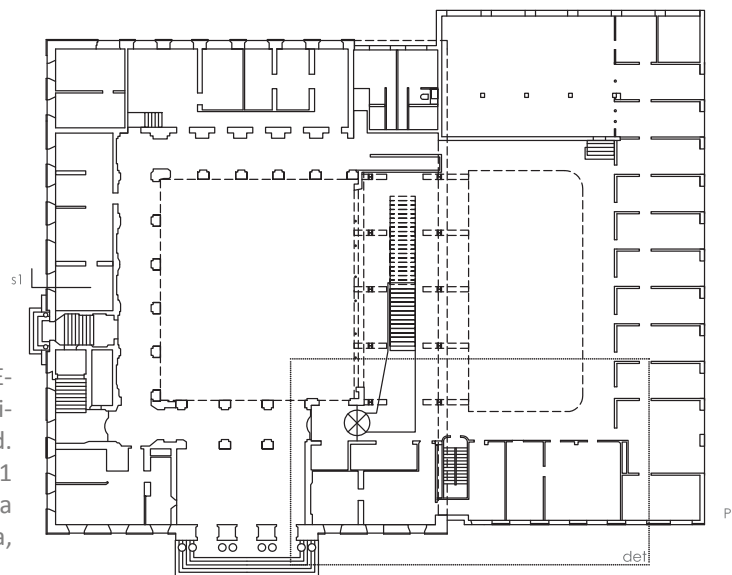
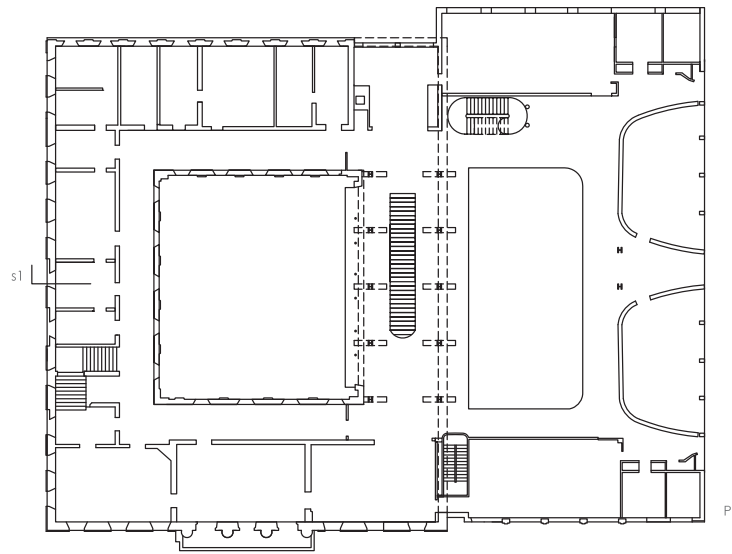
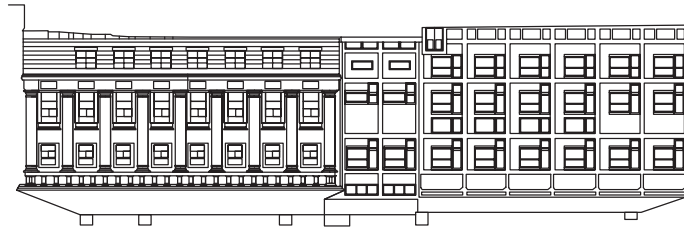
Sin embargo la junta se impone y no cede a la macla o traba con la fábrica del Ayuntamiento, ni a la alineación de la nueva parte en continuidad con el cerramiento existente, ni a la reinterpretación de elementos neoclásicos.

Esta serie de matices hacen que la solución moderna no suponga simplificación sino complejidad, conseguida ésta a través de la madurez del extenso proceso. G. Asplund encuentra un desenlace equilibrado, entre complementación y diferenciación, para resolver la confrontación de las arquitecturas.

Ampliación del Ayuntamiento de Goteborg . G. Asplund,



Propuesta definitiva 1936

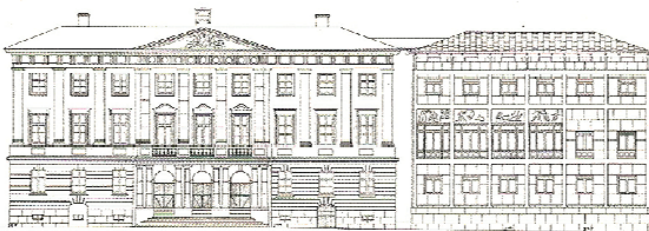


<Fuente FIG.59: LÓPEZ-PE-LAEZ, José Manuel, La arquitectura de Gunnar-Asplund. Colección Arquiithesis núm11 Editorial Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002, p.104.



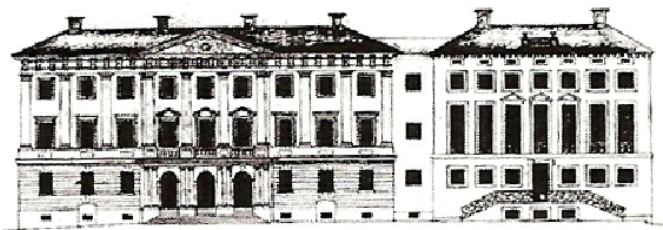


Propuesta definitiva 1936



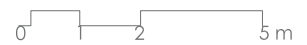
1935

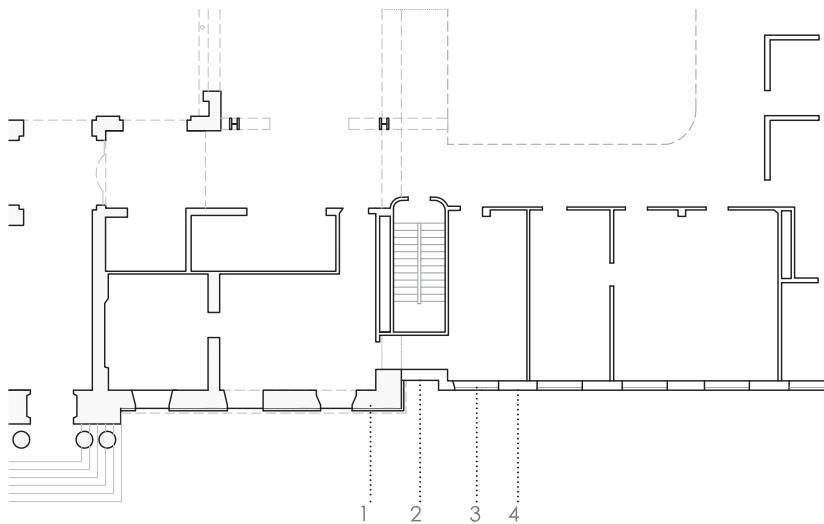
FIG 59



1920

extracto de FIG 54





1-fábrica acabada con pintura de color amarillo y blanco, sobre zócalo en piedra.

2-machón acabado con revestimiento continuo en color gris. Le corresponde un tramo de cubierta plana de cobre.

3-carpintería de madera.

4-fábrica acabada con pintura de color amarillo y blanco, sobre zócalo en piedra.

0 2 5 10 m



www.google.maps

La fachada nueva y existente se separan mediante un tramo ciego y rehundido, enfatizan así la junta.

Ambas fachadas giran sus cornisas y remates de esquina hasta el plano del machón intermedio. Los faldones de las cubiertas nueva y existente se encuentran separadas por un tramo de cubierta plana de cobre.

I. JUNTAS

Otros casos

Otros casos

A parte de los casos analizados podemos encontrar otros proyectos de intervención en los que se establecen juntas en la conexión entre existente y nuevo. Es el caso de la ampliación de la galería de arte de la universidad de Yale o el pabellón de música de la Villa Church, ambas obras pertenecientes al Movimiento Moderno, época reacia a entablar relaciones con la arquitectura del pasado. Pero también es el caso de otros proyectos más recientes, como: la ópera de Lyon, el mercado de santa Caterina, la ampliación del IVAM, la ampliación de la Tate gallery de Londres, la Filarmónica de Hamburgo, la Caixa fórum de Madrid, el museo de San Telmo, la vivienda Cortijo de las Hermanillas o el centro comercial de las Arenas, entre otros.

Si bien las obras citadas responden a distinta escala, programa y contexto, tienen en común ser intervenciones que se erigen diferenciándose de la arquitectura preexistente. Lo hacen mediante el uso de un lenguaje propio y distinto, o a través del uso de materiales que contrasten con los originales, y a partir de la creación de una junta como contacto con la preexistencia. El resultado es el de dos unidades diferenciables. No hay continuidad ni traba entre lo existente y lo nuevo.

Conservación de la fachada y vaciado del interior

J.Llinás, en una conferencia sobre su obra para viviendas de protección oficial en el barrio de sa Calatrava, en el corazón del casco antiguo de Palma de Mallorca, explicaba que la normativa y la Comisión de Patrimonio le obligaron a reconstruir las fachadas originales de las viviendas de la manzana donde intervenía.

El proyecto, aun en desarrollo, presenta unas fachadas fieles a las que hubo a excepción de un hueco allí donde había un edificio inacabado. Sin embargo, en ese hueco, y desde el interior del patio de manzana, emerge un juego de cubiertas que se pliegan para resolver problemas como el de

la medianería desnuda o la apariencia de las galerías provocando alguna incisión en la fachada al llegar al último piso.

Se le preguntó acerca de si reconstruir lo existente supuso una restricción o un enriquecimiento para el proyecto. J.Llinás no se posicionó, pero comentó que el asumir esa imposición no supuso ningún conflicto, sino que si comúnmente observamos demoliciones de edificios antiguos cuya presencia estaba totalmente asimilada por la ciudad dar paso a edificios nuevos -para nada en sintonía con el entorno-; entonces, maldecimos el haber acabado con el viejo edificio.

En este tipo de recurso, -de vaciado y conservación de fachada-, existe el riesgo de que no se mantenga una lógica relación con el edificio conservado y que el nuevo espacio interior acabe desvinculándose, para aislar la preexistencia y convertirla en un simple plano de-construido; despojado de sentido, sino es el de conservar un pedazo de antigüedad.

La ópera de Lyon, el mercado de santa Caterina, la Caixa fórum de Madrid, el centro comercial de las Arenas y la Filarmónica de Hamburgo, tienen en común el tratarse de intervenciones que actúan sobre un existente del que prácticamente queda solo la fachada, ocupando su interior y emergiendo desde él. La intervención se ciñe al perímetro, y sobresale por la parte superior, ampliando la superficie original, mediante un volumen que se construye diferente al preexistente.

Ampliaciones exentas al edificio existente.

El museo de San Telmo, la vivienda cortijo de las Hermanillas o la ampliación del IVAM plantean una distancia; un *no tocar al existente* y se sitúan alrededor, rodeándolo. Esa distancia deviene un espacio de tensión; un espacio que refleja a la preexistencia o circula alrededor de ella. En el caso del IVAM, la parte nueva envuelve al existente completamente con una *nueva piel*. El vacío entre las dos fachadas conforma el espacio de ampliación en sí mismo. La separación no se limita a un retranqueo de alineación sino que se plantea



FIG.60:

Fuente FIG.60: Imagen extraída de la invitación COAIB para la conferencia de «Josep Llinás arquitecto. Obra reciente», del 15 de octubre de 2010.

como espacio fundamental de junta en tensión con lo existente (como en el caso del museo de San Telmo, o la vivienda Cortijo de las Hermanillas). Los volúmenes, por su parte, se erigen de forma autónoma y acentuando diferencias con el edificio preexistente:

Los coronamientos devienen irregulares (como el de la Filarmónica de Hamburgo, la Caixa fórum de Madrid), y el uso de planos curvos (como en el mercado de santa Caterina o como la bóveda de la ópera de Lyon) enfatiza un lenguaje no inspirado en el original.

Se utilizan materiales ligeros o sistemas constructivos que contrastan con los existentes (como en el caso de la ópera de Lyon, la ampliación del IVAM, la ampliación de la Tate gallery de Londres, la Filarmónica de Hamburgo, la Caixa fórum de Madrid, o el centro comercial de las Arenas).

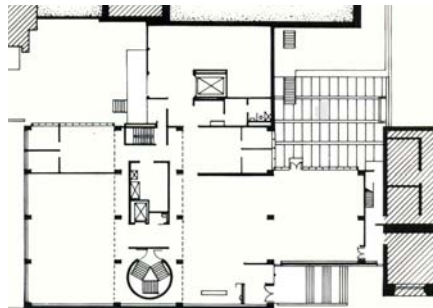
Se trata pues de tratamientos distintos a los vistos anteriormente, y que manifiestan la *junta* a través de la diferenciación de lenguajes y separación material respecto al edificio existente.

Ampliación de la Galería de Arte de la Universidad de Yale Yale, 1953.

L.Kahn evita el enfrentamiento con el edificio de estilo románico-neogótico, obra de E. Swartwout, creando un vacío: la entrada. De esta forma no hay un contacto en primer plano. El muro de ladrillo retrasado tampoco llega a tocar el muro existente sino que se introducen unos estrechos ventanales a modo de junta entre los dos cuerpos. Se trata de la yuxtaposición de un cuerpo de cubierta plana a uno existente a dos aguas. La correspondencia entre alturas de ambos volúmenes suaviza el contraste entre las dos arquitecturas.

“El Nuevo cuerpo enlaza su fábrica de ladrillo con la sillería del edificio original, manifestando ostensiblemente la adaraja de la junta.

No hay ninguna intención de disimular la sutura ni de diseñar el encuentro. El elemento menor de enlace se retranquea respecto a la fachada, lo que permite un mejor reconocimiento de los límites del edificio primitivo, como una unidad diferenciada. Frente a la verticalidad figurativa de la filigrana neogótica, Kahn propone el distanciamiento formal...: una caja sin atributos estilísticos.”⁴²



FIGS.61: perspectivas hacia la entrada.



FIG.62: vista nordeste

FIG.63: extracto de planta baja.

Fuente FIG.61 , 62 y 63:
ARQUITECTURA Nº274
revista del colegio oficial
de arquitectos de Madrid.
sept-oct. 1988, p.31, 80, 81

42 GRACIA de, Francisco, Construir en lo construido, la arquitectura como modificación. Guipúzcoa, Editorial Nerea, 1992.

Pabellón de la Villa Church, Le Corbusier Ville d'Avray, Francia 1928.

Le Corbusier transformó, bajo el encargo de reestructurar el conjunto de las propiedades del sr. Church, una antigua residencia del s. XIX en un pabellón de música.

“Le rez-de-chaussée ancien subsistait, ainsi qu’un ancien plancher pourri. On a construit en béton un toit-jardin et les parties hautes de la salle de musique ; on a enlevé les vieux murs intérieurs qui recoupaient l’espace, et pour bien marquer les anciens restes de la maison on les a peints d’un vert foncé qui tranche nettement avec le blanc éclatant des parties nouvellement construites. (Art et Industrie. Enero 1929, p.6-7)....”

Sobre un zócalo almohadillado pintado de verde oscuro y con los huecos verticales clásicos de ventana francesa, se eleva un *muro moderno, blanco e inmaterial*.⁴³ La junta rehundida entre fachadas se interrumpe con el balcón.

FIG.64: alzado noreste

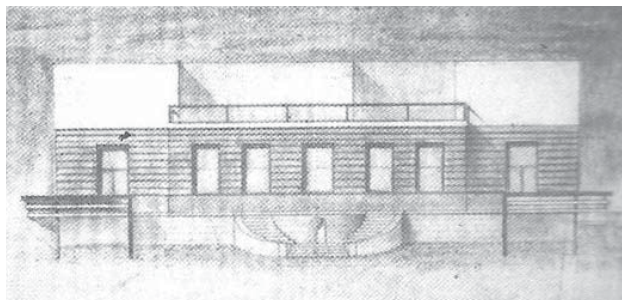


FIG.65: Planta baja y primera. Octubre 1927.

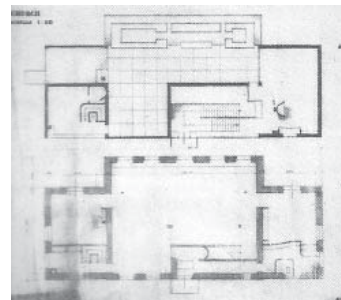
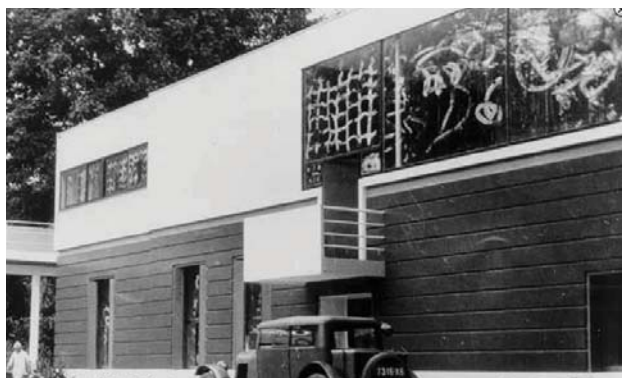


FIG.66: Vista al acceso principal.



Fuente FIG.64-66: El espacio transformado. ARQUITECTURA N°274. Madrid, sept-oct. 1988, p.100, 99.

43 Adiciones o transformaciones. Federico Soriano. El espacio transformado. Arquitectura, revista del colegio oficial de arquitectos de Madrid. n°274, Sept-oct. 1988, p.96-98.

Renovación de la ópera de Lyon, Jean Nouvel Lyon ,1986 -1993.

Del teatro original de 1756 proyectado por Soufflot y luego reformado por Chenavard y Pollet en 1831, queda solo la fachada. El proyecto se ciñe al perímetro existente y emerge por la cubierta.

En sección vertical se desarrolla en trece niveles y cinco bajo rasante. El edificio original presentaba dos niveles, tal como se aprecia en su fachada principal. El proyecto dispone una sala de espectáculos en el interior, una zona para músicos bajo el nivel de la calle y una zona de ensayo cubierta por la bóveda. La loggia, que da acceso a los palcos, es uno de los únicos espacios existentes preservados.

Se trata de de la introducción de una geometría independiente que triplica el volumen edificado original sin que pueda apreciarse entre las partes un intercambio o diálogo de materiales, de lenguaje o formal.



FIG.67: el teatro original, s.XIX.



FIG.68

Fuente FIG.68: fotografía visita.



FIG.69

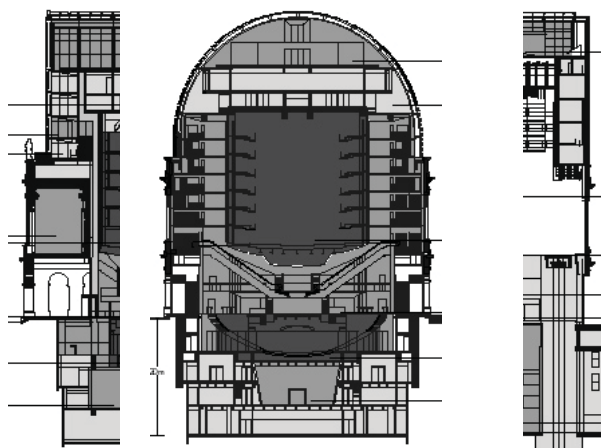


FIG.70: secciones: transversal (centro) y extremos de la longitudinal (a los lados).

Fuente FIG.67,69 y 70: Jean Nouvel 1987-1994. El Croquis. Nº65/66. Madrid, 1987, p.172 y175.

Rehabilitación del Mercado de Santa Catalina, EMBT Barcelona, 1997-2005.

Operación de vaciado que elimina algunas partes de las fachadas existentes para hacer introducir el espacio público en el interior del antiguo ámbito del mercado desdibujando el límite exterior. En los huecos de las fachadas conservadas se colocan nuevas carpinterías.

La cubierta, elemento destacado de la intervención que alberga entre sus pliegues una serie de altillos, desborda del perímetro original sin llegar a tocar la fachada existente, mediante una estructura independiente.

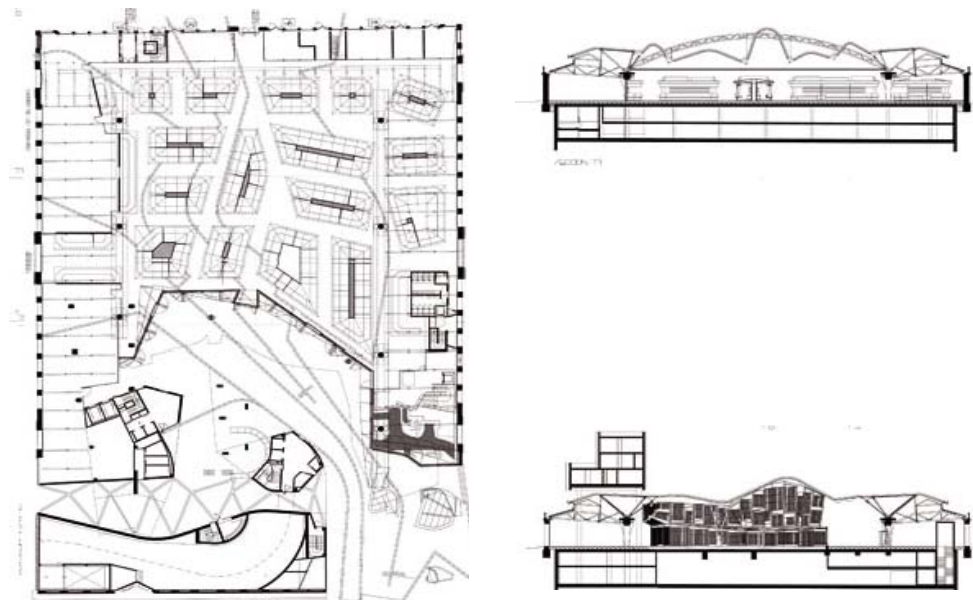


FIG.71: planta baja y secciones transversales.



FIG.72: fotografía visita.

Fuente FIG.71:
Continuidad después de la vida EMBT Miralles/ Tagliabue 2000-2009. El Croquis. Nº 144. Madrid, 2009, p. 134, 138.

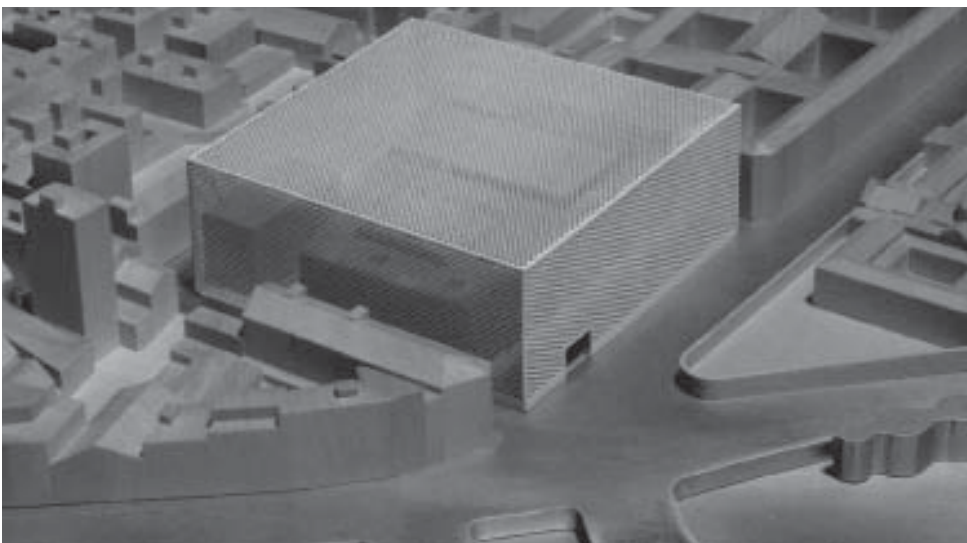
Ampliación del Instituto Valenciano de Arte Moderno, Sanaa Valencia. Inicio 2008.

“Al envolver el lugar entero en una piel permeable –una construcción de acero perforado que sutilmente deja pasar a su través la luz, el viento y la lluvia- se genera un espacio de crecimiento flexible. (...)

Situado en el borde del casco histórico, sobre la antigua muralla de la ciudad, el proyecto pone el acento sobre la forma en que los nuevos edificios entran en contacto con los entornos antiguos, y da respuesta al deseo del museo de abrirse a todas las calles del perímetro, conectándose de igual modo con las partes antiguas y nuevas de la ciudad. (...)

Nuestra idea es crear un espacio a mitad de camino entre interior y exterior, algo así como esos lugares, bajo los árboles, a los que llega la luz filtrada.”⁴⁴

No hay contacto entre las arquitecturas. La nueva piel y estructura independiente permitiría entrever el edificio existente. El nuevo cerramiento no expresa ninguna correspondencia o analogía con la preexistencia que recubre.



44 SANAA 1998-2004 [Sejima Nishizawa]. El Croquis. Nº121-122 Madrid, 2004, p.140.



FIG.73: fotomontaje.

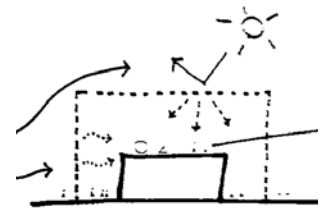


FIG.74: croquis

Fuente FIG.73-74:
SANAA 1998-2004 [Sejima Nishizawa]. El Croquis. Nº121-122 Madrid, 2004, p.140-141.

FIG.75: maqueta.

Fuente FIG.75:
<http://www.flickr.com>

Ampliaciones de la TATE Modern gallery, Herzog & de Meuron Londres, 1995-1999 (1ª)/ 2005 (2ª).



La primera ampliación mantuvo el edificio existente, dejando casi intacta la antigua central eléctrica de Bankside, (obra del arquitecto Sir Gilles Scott en los años 30) y aprovechando la sala de la turbina como hall de entrada. Únicamente se añadieron dos paralelepípedos de cristal como coronación del edificio y torre, que iluminan tanto de noche como de día. El mismo juego de cajas se reprodujo en el interior, como balcones abiertos al gran hall.



FIG.76-77: primera ampliación.

Fuente FIG.76-77: <http://www.tate.org.uk/modern/transformingtmodern/>

La segunda ampliación se realiza en la parte posterior con un nuevo volumen conectado al primero. En una primera versión se contrastaba apilando cajas de cristal. En la versión definitiva, -ampliación en fábrica vista- se obtiene, según los autores, un edificio más sostenible e integrado. Se propone un diálogo material aunque persiste el contraste formal.

"We wanted the combined elements of Tate Modern, old and new, to be expressed as a whole, to have them come together and function as a single organism. Using the same base palette of bricks and brickwork in a radical new way, we created a perforated brick screen through which light filters in the day and through which the building will glow at night. ...

*With both of these simple actions, texture and perforation, the brickwork is transformed from a solid and massive material to a veil that covers the concrete skeleton of the new building."*⁴⁵

FIG.78: versión previa de la segunda ampliación.

Fuente FIG. 78: <http://www.flickr.com>

FIG.79: versión definitiva de la segunda ampliación.

Fuente FIG. 79: *Herzog & de Meuron 2005-2010. El Croquis*. Nº 152/153, Madrid, 2010, p.215.



45 <http://www.herzogdemeuron.com>

Filarmónica de Elba, en Hamburgo, Herzog & de Meuron Kaispeicher A. 2003 -

El Kaispeicher A, proyectado por Werner Kallmorgen y construido entre 1963 y 1966, se usó como almacén de cacao hasta su clausura a finales de siglo pasado. Originalmente pensado para soportar toneladas de sacos de semillas, el edificio, vaciado, se presta como base del nuevo auditorio. Una imponente escalera mecánica atraviesa todo el almacén en diagonal, trasladando a la gente desde el muelle hacia la plaza elevada. Esta plaza a modo de junta entre lo viejo y lo nuevo constituye un espacio público con vistas al puerto.

La parte nueva se ciñe al perímetro existente y su coronamiento se irregulariza con formas curvas.

“En contraste con la estoica fachada de ladrillo del Kaispeicher, el edificio de la Filarmónica, revestido de paneles de vidrio (curvado y cortado en algunas áreas para ofrecer ventilación natural) de distintas formas y curvaturas, se asemeja a una iridiscente forma cristalizada, cuyo aspecto va cambiando a medida que captura y combina los reflejos procedentes del cielo, el agua y la ciudad.”⁴⁶



46 <http://www.herzogdemeuron.com>



FIG. 80



FIG. 81

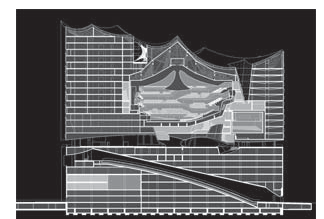
Fuente FIG. 80: <http://www.elbphilharmonie.de/>

Fuente FIG. 81 y 83: Herzog & de Meuron 2005-2010. *El Croquis*. Nº 152/153, Madrid, 2010, p.154.

FIG. 82

Fuente FIG. 82: Herzog & de Meuron 2002-2006. *El Croquis*. Nº 129/130, Madrid, 2006, p.441.

FIG. 83



Caixa Fórum en Madrid, Herzog & de Meuron Madrid, 2001-2008.

La transformación de la antigua Central eléctrica del Medio día (ejemplo de arquitectura industrial de finales del S.XIX) en el “Caixa-Fórum” confirma la estrategia de intervenir edificios antiguos de valor patrimonial para unificar prestigio y novedad.

La manipulación de lo existente, consiste por un lado en suprimir el zócalo de sillares de la fachada para introducir una plaza cubierta y por otro lado en recortar nuevas oberturas tapiando las originales. El nuevo volumen metálico, crece a partir del perímetro existente duplicando su altura y coronándolo de forma irregular.



FIG. 84



FIG.85: antigua central eléctrica.

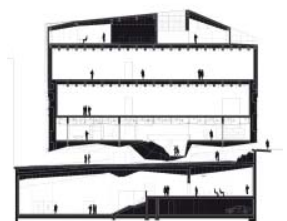
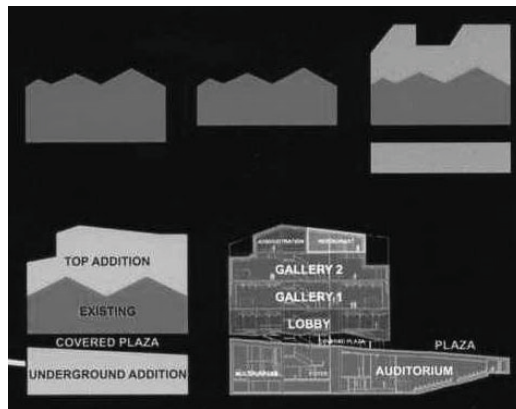
Fuente FIG.84 : <http://www.herzogdemeuron.com>

Fuente FIG.85: Herzog & de Meuron 2005-2010. *El Croquis*. Nº 152/153, Madrid, 2010, p.92

“The only material of the old power station that we could use was the classified brick shell. In order to conceive and insert the new architectural components of the CaixaForum, we began with a surgical operation, separating and removing the base and the parts of the building no longer needed. ...The removal of the base of the building left a covered plaza under the brick shell, which now appears to float above the street level. ... Problems such as the narrowness of the surrounding streets, the placement of the main entrance, and the architectural identity of this contemporary art institution are addressed and solved in a single urban and sculptural gesture.”⁴⁷

FIG. 86: concepto.

Fuente FIG.86: Herzog & de Meuron 2002-2006. *El Croquis*. Nº 129/130, Madrid, 2006, p.339.



47 <http://www.herzogdemeuron.com>

Ampliación del museo de San Telmo, San Sebastián, Nieto-Sobejano Concurso 2005 (1er premio).

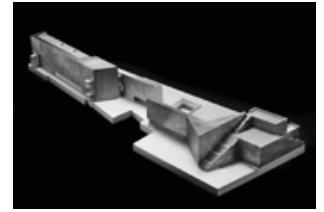


FIG. 87: maqueta.

“El museo de San Telmo en su condición actual no es sino el resultado de un largo proceso de modificaciones sucesivas que han detectado parcialmente su carácter físico y funcional al o largo de los años. Su ubicación entre la franja de encuentro entre la estructura urbana y la topografía del monte Urgull, es reflejo, por otra parte, de un problema urbano y característico de San Sebastián: la solución de un límite nunca del todo resuelto entre paisaje natural y artificial.”⁴⁸

La solución propuesta establece un único punto de contacto con lo existente y despliega una fachada reflectante que dilata y contrae un espacio entre los dos cuerpos. Un espacio tensionado, por sus proporciones y por su calidad de junta entre existente y nuevo.

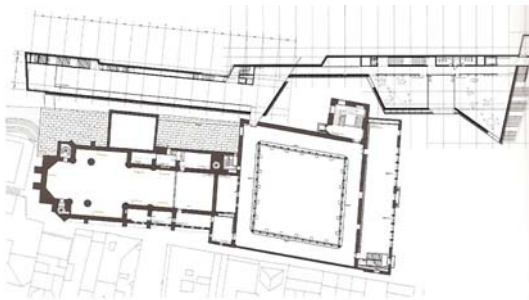


FIG. 88: planta.

Fuente FIG. 87-88: Sistemas de trabajo (II) 2004-2007. El Croquis. Nº136-137. Madrid, 2007, p.238-239.

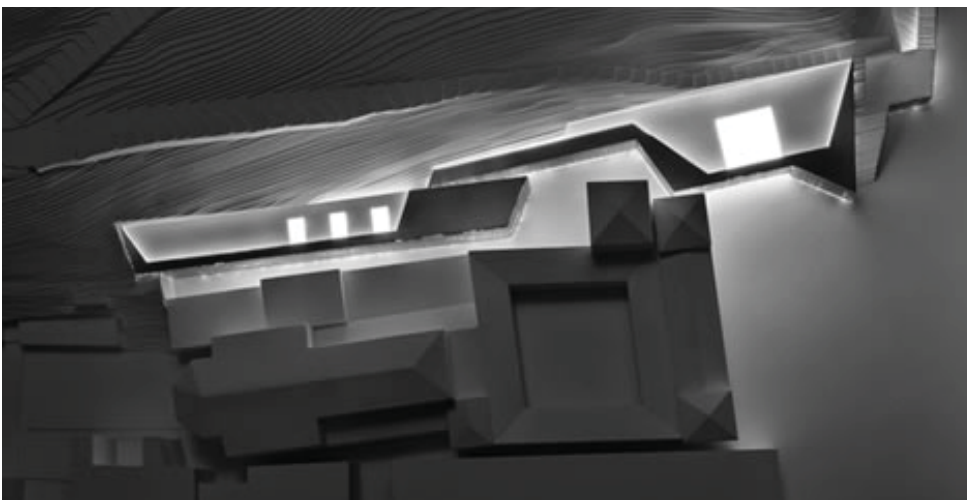


FIG. 89: maqueta

Fuente FIG. 89: <http://afasiaarq.blogspot.com/2010/09/estudio-nieto-sobejano.html>

48 Sistemas de trabajo (II) 2004-2007. El Croquis. Nº136-137. Madrid, 2007, p.239.

Cortijo de las Hermanillas, Antonio Jiménez Torrecillas. Granada. 2006



FIG. 90: fotomontaje

“Un muro habitado que contempla aquellos viejos muros que albergaron otras vidas, que venera cada uno de sus espacios, y que, al descubrirlos, los dota de un nuevo significado: los integra en una nueva situación, en una suma de formas futuras de habitar ese lugar.

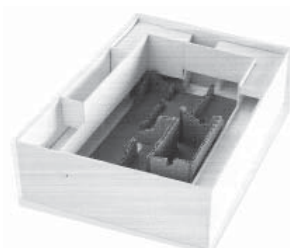


FIG.91: maqueta

El estado que presenta el cortijo podría demandar una reforma integral que rescatase su primitivo uso. Una transformación que hubiese arrastrado consigo la pérdida de cualidades que pertenecen al estado actual de su materia: su alta capacidad testimonial, la calidad de su construcción, y cómo no, la plástica y el innegable valor estético de esta primitiva fábrica...”⁴⁹

La solución rodea al existente sin tocarlo, para contemplar y circular alrededor de la ruina.

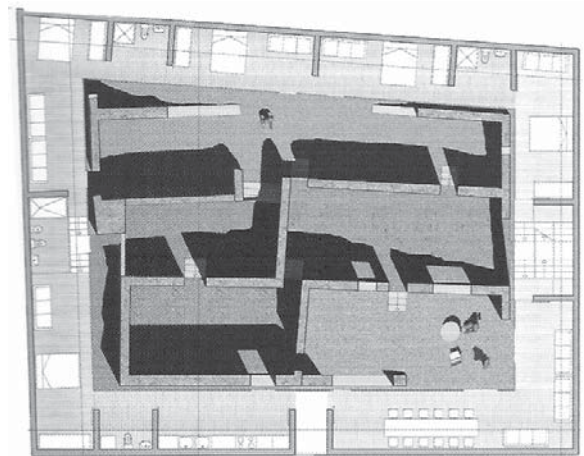
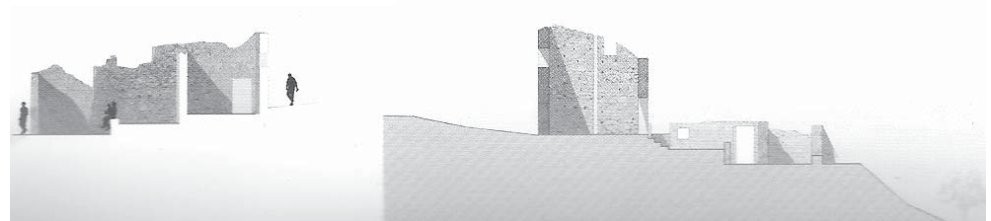


FIG.92: planta

FIG. 93 secciones

Fuente FIG. 90-93:
*Experimentos colectivos.
Arquitectos españoles 2010
(II). El Croquis. Nº149. Madrid,
2010, p.197-199.*



⁴⁹ Experimentos colectivos. Arquitectos españoles 2010 (II). El Croquis. Nº149. Madrid, 2010, p.197.

Atelier temporal de Shigeru Ban sobre Centro Pompidou París, 2005.

El estudio de Shigeru Ban, ganador del concurso para el nuevo centro Pompidou de Metz, y el homólogo en París llegaron a un acuerdo según el cual el estudio podrá ubicarse temporalmente sobre la terraza del centro de Renzo Piano y Richard Rogers.

Se opta por un volumen de bóveda de cañón, en tubos de cartón y membrana plástica que adopta cierto parecido con la estructura de soporte y protección de las escaleras mecánicas perimetrales del museo.

Se trata de un ejemplo de yuxtaposición sobre la cubierta de otro cuerpo, -del que depende para su acceso e instalaciones-, con el que no se entabla relación espacial ni material. Se expresa independiente al existente.



FIG. 94

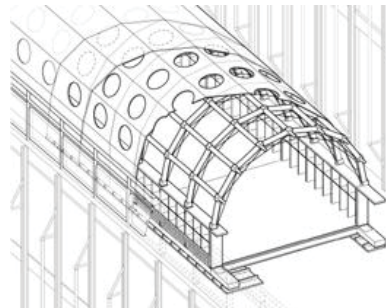
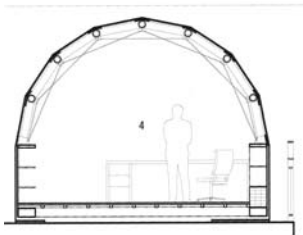


FIG. 95: axonometría.

FIG. 96: sección.



FIG. 97

Fuente FIG. 94-97: <http://www.centrepompidou-metz.fr>

TRANSICIONES

En este capítulo analizamos intervenciones que enfatizan una continuidad del lenguaje de la arquitectura existente y una transición material como conexión entre las partes.

Son obras cuyo contacto con la preexistencia no se realiza mediante una junta, sino por medio de la traba y el uso de material similar al del edificio original al que completan. En la nueva parte se continúan y reproducen los elementos característicos de la arquitectura precedente. Incluso en ciertos proyectos se mantiene la integridad volumétrica y tipológica de la arquitectura existente, consiguiendo que la lectura sea la de un conjunto de lenguaje homogéneo.

Se recurre a la analogía formal como medio para completar lo existente, no por imposición de un principio de mimesis académica, sino por la conveniencia de la solución.

Tal como explica R.Moneo en la memoria de la ampliación del Banco de España; una intervención de reducidas dimensiones al sumarse a la arquitectura existente, «aumenta visualmente» con dicha incorporación, y completa el conjunto. La integración en la arquitectura existente constituye el germen del proyecto de intervención.

Para éstos casos, formulados en clave de continuidad con arquitecturas del pasado, la identidad figurativa y compositiva del conjunto se basa, de acuerdo con F. de Gracia⁵⁰ en:

-La búsqueda de correspondencias métricas, geométricas y de proporción con intención de conseguir la congruencia gestáltica.

-La reiteración de recursos figurativos o estilísticos para favorecer la continuidad de la imagen.

-La homologación de las elecciones formales mediante el recurso del parentesco tipológico.

50 GRACIA de, Francisco, Construir en lo construido, la arquitectura como modificación. (3ª edición revisada en 2001). Guipúzcoa, Editorial Nerea, 1992, p.188.



FIG.98



FIG.99



FIG.100

Fuente FIG.98-100:
Fotografías de la visita.

No obstante la continuidad absoluta resulta imposible en tanto que incluso la más fidedigna de las extensiones no puede reproducir y construir como se hiciera en el pasado, ni continuar un edificio ya concluido en su tiempo. No se trata de confundir principios éticos y estéticos sino de reconsiderar la influencia que la arquitectura del pasado supone para su intervención o extensión. R. Moneo comenta en su propuesta para la ampliación del Banco de España que la unidad *albertiana*, la vieja manera de ver la arquitectura como estructura íntegra y completa, se ha visto rechazada en favor de un “*collage*” como suma de elementos diversos y dispares que reproduce la imagen de la realidad que la ciudad ofrece.

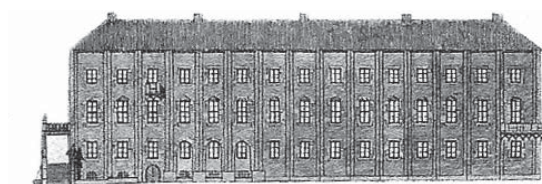
Este principio de arquitectura como unidad completa se debatió también en otros tiempos. Fue en el Clasicismo cuando el concepto de mimesis, se desarrolla y acepta mayoritariamente por los arquitectos académicos. La ampliación no era un problema de lenguaje, sino que el modelo era el mismo para el edificio y su extensión. El desarrollo era directo y lineal. Los proyectos resultaban ser ejercicios de aplicación coherente de un estilo preestablecido.

Este “reconvertir” en un nuevo objeto la arquitectura preexistente, dista de lo que aquí denominamos *transición* y se asemeja más al *ex-novo*, u operación de nueva planta, ya que se persigue y consigue una transformación total. Es el caso, por ejemplo, de la propuesta ganadora de G.Asplund para el concurso de la ampliación del ayuntamiento de Goteborg, de 1913, donde se fundaba una nueva fachada neoclásica que hace irreconocible qué parte era la que ocupaba el antiguo edificio y qué parte la ampliación.

A finales de los años cincuenta, después de la segunda guerra mundial, y tras el declive del Movimiento Moderno se legitima el uso de elementos y lenguajes clásicos -entendiendo que resultaba un lenguaje comprendido y cercano. A partir de la búsqueda de *complejidad y contradicción* se desarrollaran nuevas relaciones entre intervención y existente.

FIG.101

Fuente FIG.101:
LÓPEZ-PELAEZ, José
Manuel, La arquitectura de
Gunnar-Asplund. Colección
Arquiíthesis núm11
Editorial Fundación Caja
de Arquitectos, Barcelona,
2002, p.72.



1913

En 1966, Robert Venturi proclamó la recuperación del contexto y la tradición del lugar. Se consideró que el reduccionismo propio del Movimiento Moderno fue el principal responsable de la destrucción general de la cultura urbana. La crítica posmoderna acentuó la importancia respecto al contexto urbano existente. El acercamiento a la historia y al pasado fueron, entre otros, principios defendidos por la corriente Posmodernista.

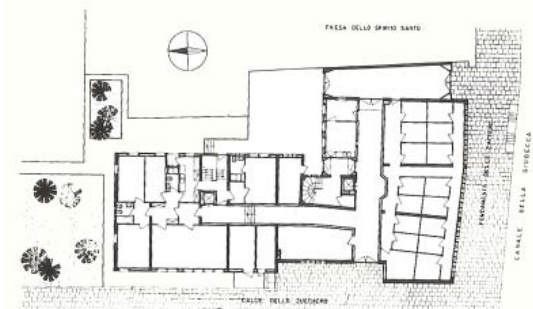
“Context appears to be more a magnetic field, by definition open to change, than a given situation that needs to be frozen into permanence... Let us achieve authentic quality by enhancing reality rather than embalming sentiment”⁵¹

Le Zattere, de 1958, ilustra este cambio de pensamiento hacia la integración y enlace con el lugar y el contexto existente. Sobre la obra de Gardella, Rafael Moneo escribió:

“En la casa de Le Zattere Gardella ha utilizado directamente los elementos constructivos que le ofrecía la arquitectura anónima veneciana sin temor, renunciando a la invención, olvidando el lenguaje de la llamada arquitectura moderna: la profunda originalidad de Gardella radica, precisamente, en esta limitación voluntaria de vocabulario. (...)”



FIG.102



51 VENTURI, Scott Brown and Associates, Inc. MOOS, Stanislaus von, Venturi Scott Brown & Associates 1986-1998, Ed. The Monacelli Press, Nueva York, 1999, p.29-30.

Fuente FIG.102:
ARQUITECTURA.Nº244
Revista del Colegio Oficial
de Arquitectos de Madrid.
Madrid,sept-oct. 1983,
p.30.

El hecho es que la casa de Gardella consigue, sirviéndose de los datos que le proporciona la arquitectura anónima, instalarse en Le Zattere de tal manera que su presencia escapará a más de uno y tan sólo quien esté interesado en ella será capaz de identificarla”.⁵²

[También en Venecia, y con motivo de la Bienal de 2010 R.Koolhaas expone “Preservation”; un manifiesto sobre la importancia política, económica y social de la conservación que apelaba a la imaginación y la creatividad para conseguir que lo preservado pueda mantenerse vivo a la vez que evolucionar sin anquilosarse bajo criterios protectores y conservadores. Paolo Portoghesi habría abierto ya el debate en la Bienal de 1980 con su exposición “La presencia del pasado”.]

Volviendo a la importancia que ciertas arquitecturas otorgan a la integración en el contexto histórico, es decir a su comprensión y a la relación con el pasado y su arquitectura, deben destacarse las reivindicaciones contenidas en la obra de D.Lowenthal, “El pasado es un país extraño”⁵³. En ella el autor expone que la estima hacia el pasado se basa en el conocimiento del mismo, y sugiere para ello la necesidad de mantener la memoria, la historia, y las reliquias. Además nos alerta sobre la velocidad de cambio actual como causa del distanciamiento con todo lo anterior.

Según D. Lowenthal, en la arquitectura, las obras que se realizan ya sea para realzar o para alterar las reliquias tienen a los arquitectos como protagonistas, respaldados por una corriente cultural que les permite justificar sus actos.

El geógrafo e historiador analiza la conocida afición de algunas grandes empresas por localizar sus oficinas en edificios históricos de las ciudades asociando de esta manera el prestigio de la construcción al de la empresa.

52 ARQUITECTURA nº71, noviembre 1964, y recogido posteriormente en ARQUITECTURA. Nº244 Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, sept-oct. 1983, p.30.

53 LOWENTHAL, David, *The past is a foreign Country*. Cambridge, University Press, 1985. Versión castellana *El pasado es un país extraño*. Traducción de la séptima edición inglesa: Pedro Pieras Monroy, Madrid, Ediciones Akal, 1998.

Por otro lado, están aquellas empresas que prefieren asentarse en un edificio totalmente innovador y que destaque por ser un símbolo de modernidad y progreso, aunque no necesariamente de prosperidad.

Lo que Lowenthal reivindica es que necesitamos conocer nuestro pasado. Una vez conocido lo podemos conservar, mejorar, empeorar, o simplemente ignorar, podremos actuar sobre él sin que haya lamentaciones producidas por la destrucción de algún resto del pasado que por desconocimiento haya desaparecido y cuya recuperación posterior sea imposible. No debemos subestimar el trabajo de nuestros antepasados, pero tampoco inquietarnos ante el progreso, siempre y cuando el hombre sepa mantener una actitud de respeto hacia el presente y el pasado.

Esta vorágine de cambios se ha dado desde el siglo XVIII-XIX incrementando la velocidad desde entonces. Por esta razón, los acontecimientos no se percibían antes de la manera como se hace actualmente.

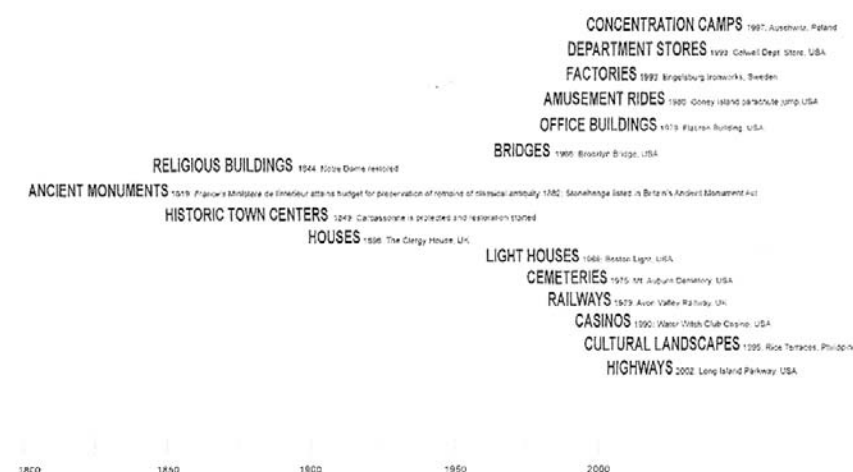


FIG.103: La preservación se incrementa al mismo paso que la modernización. Hay una escalada en la consideración sobre lo que puede o necesita ser preservado.

D.Lowenthal insta a la cautela aludiendo que esta velocidad no permite margen de error, o tiempo para rectificaciones en consideración hacia el pasado. Ilustra que lo que sabían los hijos lo habían aprendido de sus padres o abuelos, y por esta razón, el pasado siempre se estaba actualizando y nos parecía cercano. Actualmente, se abandona, y los conocimientos de nuestros padres han quedado obsoletos, es decir; los hijos no necesitan de la experiencia de sus padres, más bien sucede al revés; que los padres aprenden ahora de sus hijos. El resultado se traduce en una sensación de lejanía temporal hacia el pasado, cuando, posiblemente, no ha transcurrido ni una generación desde que esos mismos edificios, u objetos, se consideraban de actualidad.

Fuente FIG.103: ARQUITECTURA.Nº244 AMO/OMA Rem Koolhaas (II) 1996-2007.El Croquis. Nº134-135 Madrid, 2007, p.40.

La segunda familia de la presente tesis, que expone intervenciones formuladas en clave de transición, recurre a la analogía formal y material construyendo la parte nueva en continuidad con la adaraja de la fábrica existente. La conexión deviene transición de materiales.

La continuidad de la envolvente en la parte nueva (sea en toda la sección del cerramiento o solo en las capas superficiales) recoge el lenguaje de lo existente, y lo incorpora en su arquitectura en una actitud de acercamiento hacia el pasado.

Esta adaptación o integración en la arquitectura existente, para conseguir una unidad completa, dista de la solución moderna, y del uso de la *junta* como conexión, en cuanto a que no se genera ruptura de lenguajes ni interrupción material.

La transición resulta coherente en ejercicios de unificación y homogeneidad, que declinan la opción del contraste o de la fragmentación . Por definición, al completar se prescinde de tener que resolver la junta con lo existente, o la articulación entre dos materiales diferentes, puesto que se continúa constructivamente el edificio precedente.

“Every age cuts and pastes history to suit its own purposes; art always has an ax to grind. Classical Rome became the Renaissance in the eyes of the fifteenth century. Every great artist is re-created in the chosen image of a particular time. No “historic reconstruction” is ever really true to the original; there is neither the desire nor the courage to embrace another era’s taste. We keep what we like and discard what we don’t. In the recent past the nineteenth century has been disdained except for a limited interpretation tailored to modernist taste and beliefs, for a fascinating, if somewhat hobbled, history.”⁵⁴

54 *“The Joy of Architecture”*, New York Times, 5 de febrero de 1978, en HUXTABLE, Ada Louise, Architecture, collected reflections on a century of change, Edited by Quebecor world Fairfield. EEUU, 2008, p.1.

II. TRANSICIONES .1

Ejemplo : AYUNTAMIENTO DE GOTEBORG

Dirección : Estocolmo.

Arquitectos : Gunnar Asplund.

Tipo: Extensión en solar adyacente

Año [intervención] : 1934

Año [edificio existente] : 1672

Uso [intervención] : Consistorio

Uso [edificio existente] : Consistorio

El proyecto de la Ampliación del ayuntamiento de Goteborg de 1934.

La propuesta de Asplund para el concurso de 1913, -y las que desarrolló posteriormente-, presentan una relación con el existente diferente respecto a la que finalmente se materializó y que ha sido analizada en el primer capítulo.

Retrocediendo en el tiempo interesa detenerse en una de las versiones intermedias, la de 1934, por la trascendencia de la inflexión que introduce respecto al tratamiento del edificio original y la supeditación de la ampliación. Para esta propuesta G. Asplund unifica en una edificación el ayuntamiento original y la ampliación, extendiendo una continuación de la fachada existente y albergando el conjunto bajo una única cubierta. La ampliación deja de tener acceso propio y se suprime uno de los intercolumnios ajustándolos a las proporciones del original.

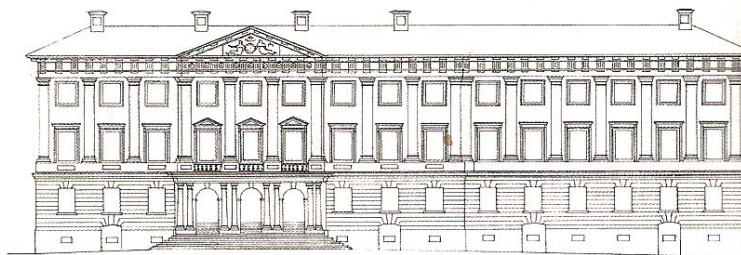


FIG.104: alzado de una versión de 1934.

Es una de las escasas soluciones planteadas donde se opta por la asimetría en fachada. La entrada ya no queda centrada porque se propone volver al acceso original del edificio existente.

FIG.105: alzados del concurso (1913) y de versión de 1916.

Fuente FIG.104/5: LÓPEZ-PELAEZ, José Manuel, La arquitectura de Gunnar-Asplund. Colección Arquíthesis núm11 Editorial Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002, p. 104,72,78 . (De arriba abajo y de izda. a dcha.)

Entre 1918 y 1925 las fachadas del nuevo edificio se iban haciendo más autónomas, olvidando la postura globalizadora (ex-novo) de 1913 y 1916.



1913



1916

En las versiones de 1920 y 1925, que en lugar de «prolongar» el existente lo reproducían, se tendió a reducir el espacio de separación hasta hacerlo desaparecer como resultado del acercamiento progresivo hacia la preexistencia.

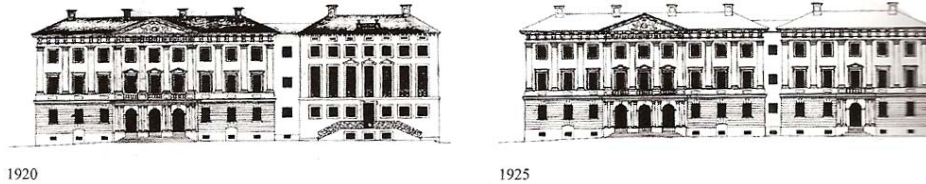


FIG.106: alzados de versión de 1920 y de 1925.

Es a partir de la opción de 1925 cuando se produce una inflexión y se vuelve al concepto unitario. En 1934 la fachada expresa una continuidad tipológica y formal con la arquitectura precedente y únicamente la junta estructural entre las dos pilastras contiguas revela los dos tiempos.

“La falta de diálogo entre lo viejo y lo nuevo fue matizándose hasta descubrir el encanto de la coexistencia. En un primer momento la voluntad era ignorar lo preexistente, después modificarlo y más tarde enfrentarse con él con la conciencia de que sin él toda la definición negativa carece de sentido para ser, en cierto modo, un medio de aprovecharse de los valores simbólicos y referenciales que la arquitectura tradicional posee, es la apropiación de un cierto status de legitimación social e histórica.”⁵⁵

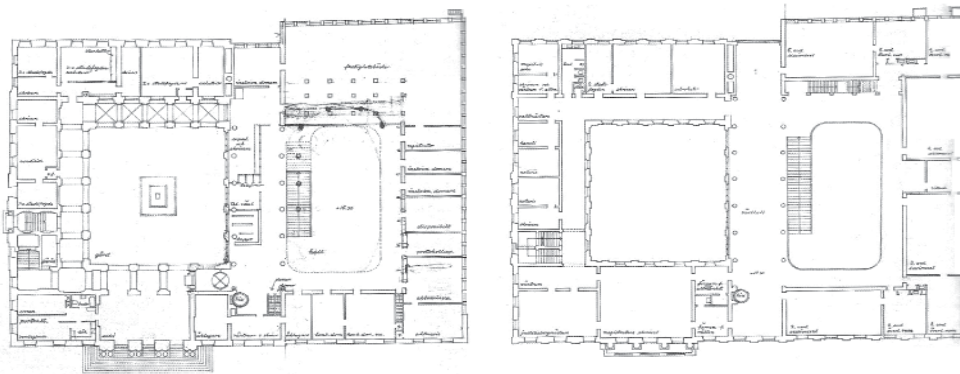


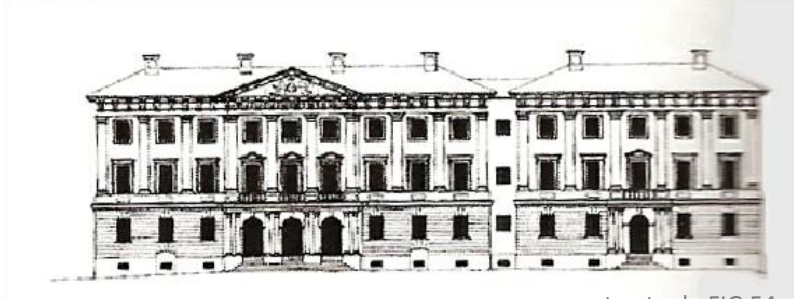
FIG.107: planta principal y planta baja de la propuesta de 1934. La continuidad espacial en planta se mantiene hasta 1936, aunque en ésta, versión final, la fachada no refrenda la continuidad tipológica ni estilística

Fuente FIG.106/7:
LÓPEZ-PELAEZ, José Manuel, La arquitectura de Gunnar-Asplund. Colección Arquithesis núm11 Editorial Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002, p. 88/89, 102.

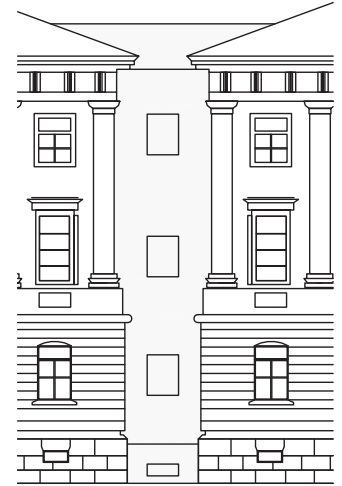
55 Miguel Angel Alonso del Val. La arquitectura como límite. Arquitectura, revista del colegio oficial de arquitectos de Madrid. nº274, Sept-oct. 1988, p.29.



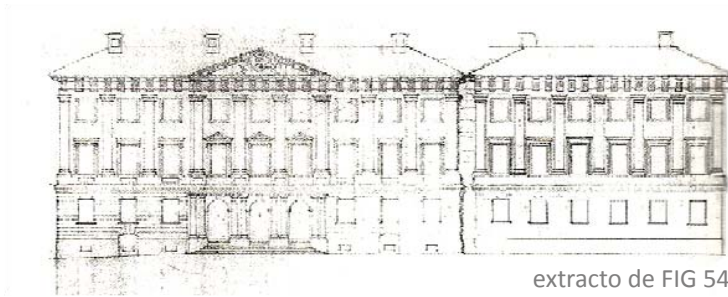
La primera propuesta del concurso de 1913 presenta una fachada diferente a la existente. En la versión de 1934 se asume la presencia del edificio original: la ampliación lo prolonga (sin duplicarlo a su lado), y se superedita a él y a su entrada. A pesar de tratarse de una transición de la fábrica existente a la propuesta, aparece la inevitable junta estructural, obligada por la construcción.



extracto de FIG 54



1925



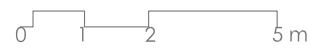
extracto de FIG 54

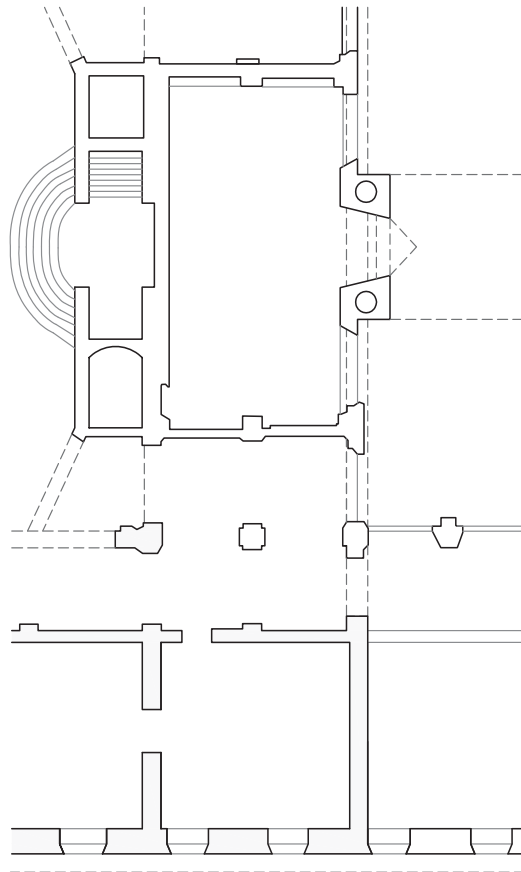


1934



1934

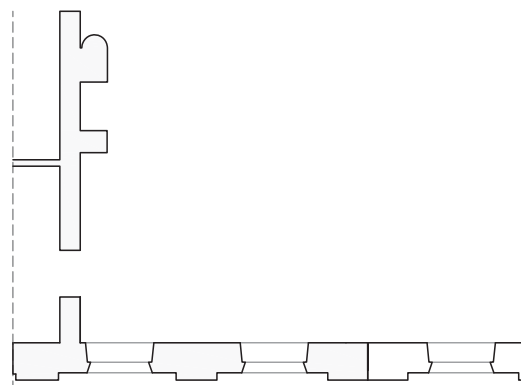




0 1 2 5



continuidad de 1913*



continuidad de 1934*

*extracto de FIG 54

II. TRANSICIONES .2

Ejemplo :	BANCO DE ESPAÑA
Dirección :	Madrid.
Arquitectos :	Rafael Moneo.
Promotor :	Banco de España
Situación:	Extensión en solar adyacente
Año [intervención] :	1978-2006
Año [edificio existente] :	XIX
Uso [intervención] :	Banco
Uso [edificio existente] :	Banco

La ampliación del Banco de España.

El Banco de España original, diseñado por los arquitectos Eduardo de Adaro y Severiano Sainz de la Lastra presenta una composición típica del eclecticismo historicista de finales del siglo XIX. Algunos críticos apuntan a influencias neo-barrocas y otros a arquitectura victoriana. Inaugurado en 1891 su fachada al Paseo del Prado se presenta bajo un esquema canónico con cuerpo central completado por dos testeros a modo de alas virtuales con el tema de las Cariátides. Es la importancia que el edificio presta a Cibeles lo que define una monumental fachada en chaflán, como nuevo frente del edificio haciendo esquina con la Calle Alcalá.

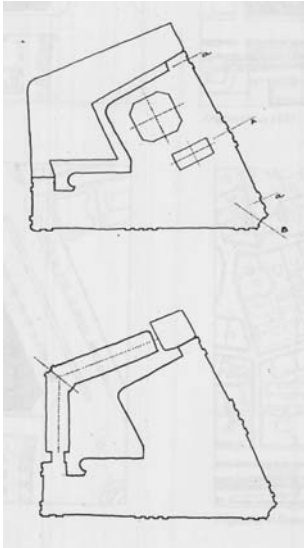


FIG.108: Esquemas de la primera y segunda ampliación.

Fuente FIG.108:
ARQUITECTURA Nº228
Revista del Colegio Oficial
de Arquitectos de Madrid.
Madrid, 1981, p.49.



FIG.109: Chaflán de Cibeles, siglo XIX.

En 1927 sufrió la primera ampliación a lo largo de la calle Alcalá según el proyecto del arquitecto J. Yarnoz Larrosa, quien propuso la prolongación de la fachada repitiendo la imagen del edificio existente -reservando al interior las novedades arquitectónicas de la época- y equilibrando la fachada monumental sobre Cibeles. Posteriormente una segunda ampliación, a modo de edificio de borde, recurrió a la simplificación mimética.



FIG.110: Calle Alcalá con el edificio Lorite, siglo XIX.

Fuente FIG.109-110:
<http://www.flickr.com>

Una vez adjudicado el solar, con el edificio de Lorite, en 1978, el banco convoca un concurso de ideas para su última ampliación. Se presentaron; Corrales y Molezún, Eleuterio Población, MBM, y Javier Yarnoz, entre otros, pero el proyecto ganador fue el de Moneo: una propuesta basada en la continuidad de las fachadas de Alcalá y Paseo del Prado.



FIG.111: Propuesta de Propuesta de Molezún y Corrales, para el concurso de la ampliación del Banco de España, 1978.



FIG.112: Bohigas, Martorell y McKay que prolongan el basamento del Banco, para el concurso de la ampliación del Banco de España, 1978.



FIG.113: Propuesta de Yarnoz que continúa su propia ampliación de 1927, para el concurso de la ampliación del Banco de España, 1978.



FIG.114: Propuesta de Moreno Barberá que traslada la fachada de las cariátides hasta la nueva esquina, resolviéndola vuelta mediante la duplicación.

Fuente FIG.111-114:
ARQUITECTURA.
Nº228Revista del Colegio
Oficial de Arquitectos de
Madrid. Madrid, 1981,
p.45-47.



FIG.115: Propuesta ganadora con la doble repetición de las cariátides y que posteriormente se modificaría.

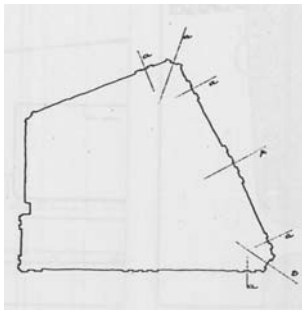


FIG.116: esquema del nuevo chafalán.

Fuente FIG.115/6: ARQUITECTURA. Nº228 Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1981, p.51 y 49.

FIG.117: Solución final. Chafalán Alcalá/Marqués de Cubas con la puerta de Adaro entre dos pórticos de Cariátides, que reproduce el chafalán de Prado/Alcalá.

Fuente FIG.117: Arquitectura Viva 107-108. Madrid, 2006, p.99.

Moneo resolvió el chaflán reproduciendo dos veces el portal original en un ejercicio de continuación de la fachada existente, utilizando la misma piedra y reproduciendo la ornamentación con las técnicas actuales.

En este caso la intervención colmata una esquina para que la sede del Banco de España ocupe la totalidad de la fachada de calle Alcalá.

El proyecto hacía de eslabón y cerraba la cadena formada por el edificio original y sus sucesivas ampliaciones. No fue hasta el 2003 –fecha en que se firmó un convenio entre el Ayuntamiento de Madrid y el propio Banco de España para modificar la protección del edificio de Lorite-, que pudieron iniciarse las obras. La propuesta de 1978 fue revisada por Moneo durante el año 2002, confirmándose la solución inicial con pequeñas modificaciones, ya que finalmente se optó por reproducir el chaflán de Cibeles en el lugar del portal de las Cariátides. No obstante, analizando en detalle, puede apreciarse que las columnas del arco en el chaflán original se transforman en pilastras, y las columnas que figuran en la obertura en planta baja no se reproducen.

El proyecto, finalizado en el 2006, articula las terminaciones de la primera y segunda ampliación completando el conjunto, y confirma la elección de la transición como estrategia de la intervención, aún después de treinta años.

“La nueva versión repite el mecanismo de crecimiento que José Yarnoz ya había utilizado en 1927 cuando recurrió al chaflán hacia Cibeles como eje de simetría para duplicar en la calle Alcalá la fachada del Paseo del Prado.(...). Las sugerencias del original llevan a la desalineación de la planta. La ampliación de Yarnoz



no es paralela a Alcalá, sino que sigue la orientación fijada por el testero de la primera construcción y la prolonga hasta el centro de la fachada a esa calle, avanzando sobre la acera.

A partir de ese punto, la fachada se retira hasta donde Moneo la recoge, dibuja el nuevo chaflán y vuelve a marcar una alineación simétrica y no paralela a la calle del Marqués de Cubas ni al edificio de los setenta. Ese avance disimula el encuentro con ese último cuerpo, cuya esquina redondeada no facilitaba la entrega⁵⁶.”

La conexión con el final de la primera ampliación, en calle Alcalá, se produce trabando las piezas de piedra en esquina interior; *in situ* se eligieron cuales pasaban. La continuidad hace difícil distinguir los límites materiales de cada tiempo. El despiece de piedras, y la horizontal de las cornisas y del zócalo son coincidentes. No hay material intermedio, ni vacío, ni línea de sombra. La proporción de muro ciego, que se extiende hasta el chaflán y tensiona al conjunto, revela su pertenencia a la época contemporánea.



56 Pasado Presente. Arquitectura Viva Nº110. Artículo de Ignacio Paricio “No lo conocerás bastante, nuestro complejo legado”. Madrid, sep-oct. 2006, p.35.

FIGS.118: Fotografías de la visita.

“La construcción añadida extiende tan fielmente las trazas de la sede existente que las miradas distraídas supondrán que siempre estuvo allí...Y si ya ahora hace falta mucha atención para detectar las suturas en las fábricas, dentro de algunos años únicamente los historiadores sabrán que el alzado rotundo de Alcalá tiene autores separados por más de un siglo.”⁵⁷



FIG.119:

Fuente FIG.119:
Arquitectura Viva 107-108.

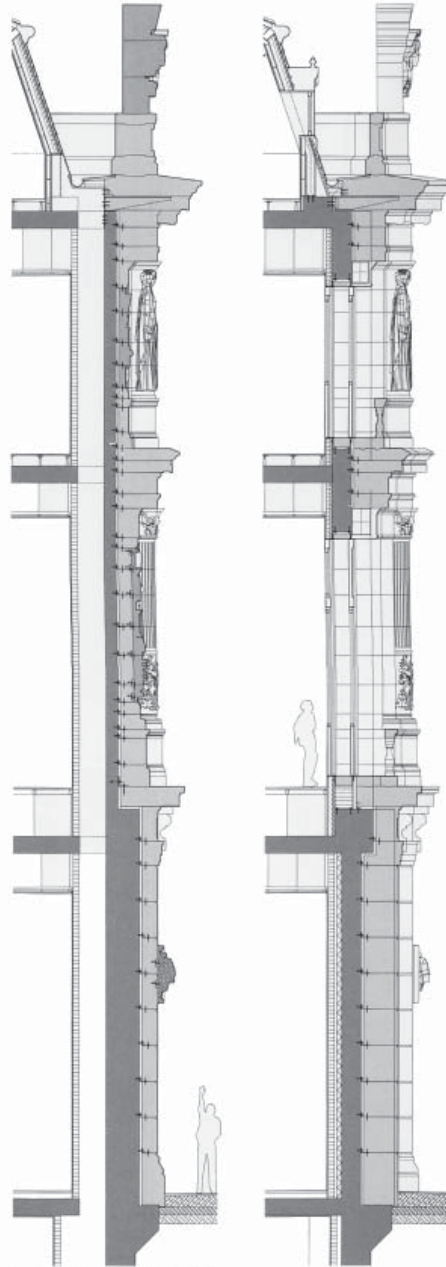
57 EL PAIS, 1/04/2006, Fernández- Galiano, L., Reportaje de arquitectura: “La maestría inadvertida”.



Fachada existente a la calle Alcañal



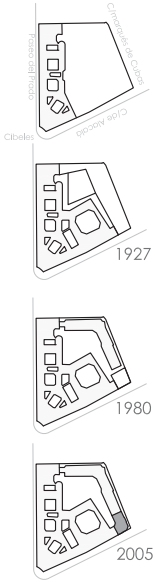
Fachada a la calle Marqués de Cádiz



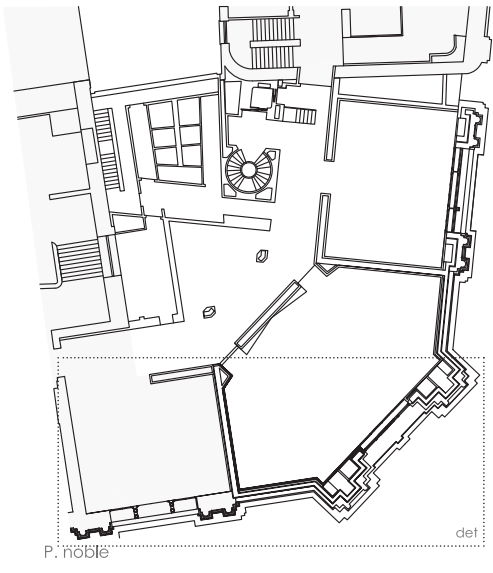
Secciones de fachada calle Marqués de Cádiz

FIG.120
Fuente FIG.120:
Arquitectura Viva 107-
108. Madrid, 2006,
p.100

Ampliación del Banco de España
 Rafael Moneo Madrid 1978-2006

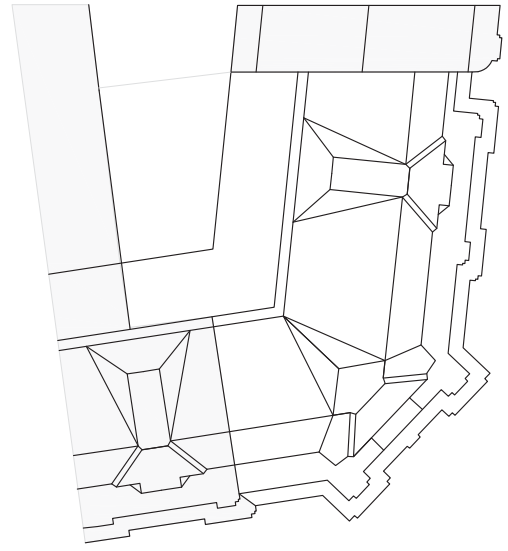


anterior



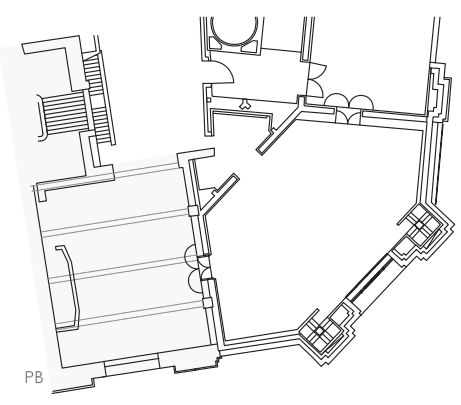
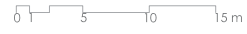
P. noble

det

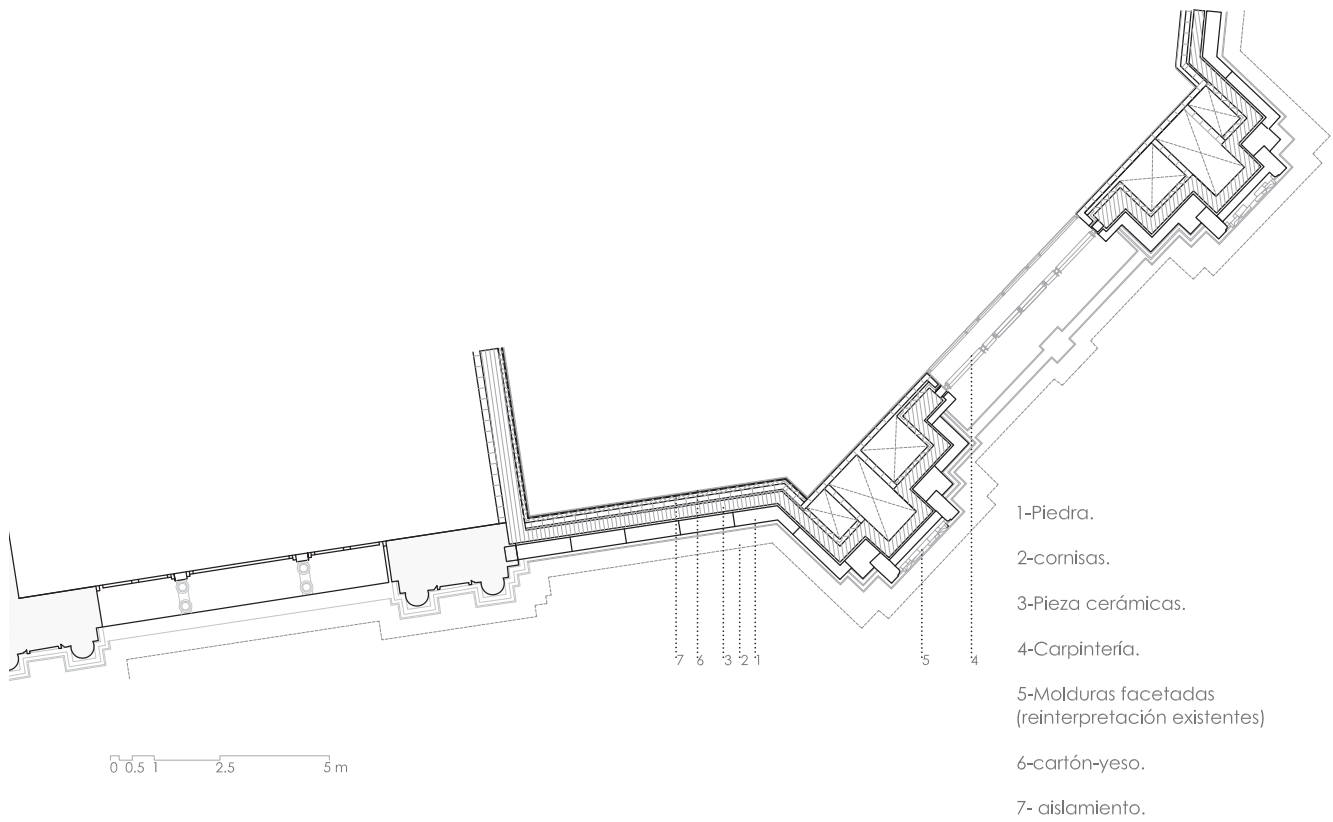


P-1

■ existente



PB



Se continúan los elementos horizontales; cornisas, zócalo, etc., únicamente el machón ciego, y el color claro de la piedra delatan la condición de nueva adición. La trabazón entre fábricas se decidió «in situ». La fachada de piedra antigua se unió con la nueva en el encuentro en esquina interior decidiendo que piedras pasaban.



FIG.121
Fuente FIG.121: Fotografía de la visita.

II. TRANSICIONES .3

Ejemplo :	NATIONAL GALLERY
Dirección :	Londres.
Arquitectos :	Venturi, Rauch y Scott Brown
Situación:	Extensión en solar vacío adyacente
Año [intervención] :	1986-1991
Año [edificio existente] :	1838
Uso [intervención] :	Museo.
Uso [edificio existente] :	Museo.

La ampliación de la National Gallery

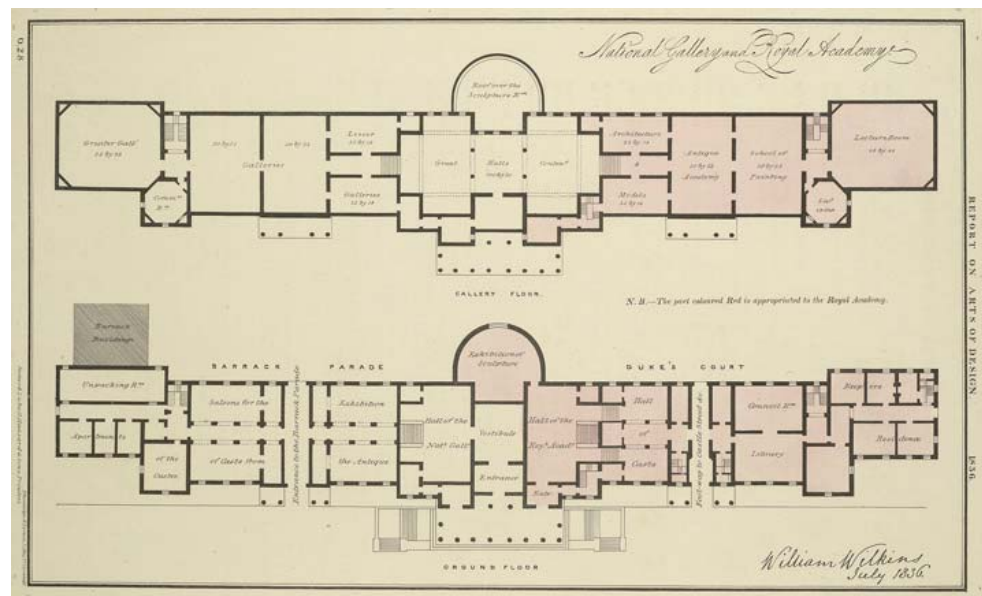
El museo original, de 1838, obra del arquitecto William Wilkins fue ampliado entre 1872 y 1970 en su parte posterior. En 1982 se convocó un primer concurso para la ampliación del ala Sainsbury, en el solar adyacente⁵⁸. Finalmente el proyecto ganador en 1986 fue el de Robert Venturi, Rauch y Scott Brown, que se realizó en 1991.

“El edificio nuevo es una mezcla de varios estilos diferentes: el puente es Postmoderno, la elevación principal frente a la plaza presenta columnas Corintias que se disuelven en una fachada detrás de la cual se encuentran columnas inspiradas en estilo egipcio, y delante de una loggia renacentista.

El vestíbulo de entrada se propone como cripta de una temprana Basílica romana, mientras las galerías del piso principal están basadas en las iglesias de Florencia de Brunelleschi.”⁵⁹

FIG.122: Planta del edificio original de William Wilkins, 1836.

Fuente FIG.122:
GOVIER, Louise; The National Gallery, guía del visitante. Editorial Louise Rice, Gran Bretaña 2009, p.97.



⁵⁸ La propuesta, ganadora del concurso de 1982 fue la de Ahrends Burton and Koralek's pero al no resultar amable hacia el querido edificio Wilkins,- según un discurso del Príncipe Carlos en el 150º aniversario del RIBA, 1984-, propició que se realizara una segunda convocatoria en 1986..

⁵⁹ Charles Ross, Head of Building & Facilities of The National Gallery.

La ampliación dialoga con el edificio original imponiendo su identidad Posmoderna. Se construyó manteniendo alturas, y reproduciendo los elementos clásicos de la fachada primitiva con un ritmo inesperado, pero en continuidad con el edificio existente.

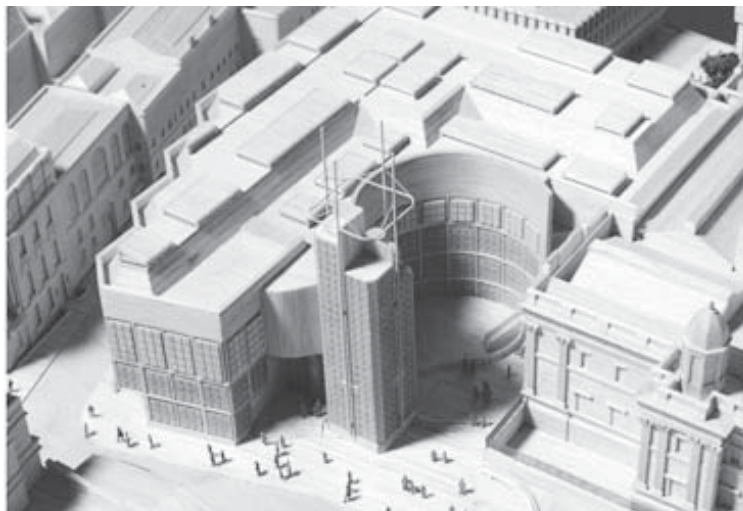


FIG.123: Propuesta de Ahrends Burton and Koralek's de 1982, donde el Jubilee Walk se plantea interior, y se yuxtapone la ampliación al edificio Wilkins.

Fuente FIG. 123:
<http://www.flickr.com>



FIG.124: Propuesta de Richard Rogers para el concurso de 1986.

Fuente FIG.124: <http://www.flickr.com>



FIG.125: Propuesta de J.Stirling and Michael Wilford, de 1982.

Fuente FIG.125: http://www.etsavega.net/dibex/Stirling_NGallery.htm



FIG.126: maqueta de la propuesta de 1986 de Venturi, Rauch y Scott Brown.

Fuente FIG.126 :
<http://www.teiki.com/>

La fachada a Pall Mall East se ondula para reconciliar la alineación seguida por las construcciones contiguas y el retranqueo del ala del museo más cercana a la extensión. Se define así un espacio libre previo a la nueva entrada.



FIG.127: interior.



FIG.128: vista hacia el edificio Wilkinson.

Fuente FIG.127/8 :
VENTURI, Scott Brown and Associates, Inc. MOOS, Stanislaus von, Venturi Scott Brown & Associates 1986-1998, Ed. The Monacelli Press, Nueva York, 1999, p.136, 127.



FIG.129: desde Trafalgar square.

Fuente FIG.129: Pablo Álvarez Funes.



FIG.130: Maqueta.

Fuente FIG.130:
<http://www.teiki.com>



FIG.131 Detalle de la fachada donde se observa la columna acanalada tras una sucesión de pilastras de igual número que las que la separan de la primera columna acanalada del edificio Wilkins.

Fuente FIG.131: Pablo Álvarez Funes.

La unión se produce a través de un cilindro sobrelevado a modo de articulación o rótula que conecta ambos edificios a la vez que es atravesado, en planta baja, por el “Jubilee Walk” (paso peatonal que conecta las plazas Trafalgar y Leicester). En concreto el contacto entre las fábricas existente y nueva se produce en el plano tangente al cilindro, mediante dos pequeños tramos rectilíneos que entregan la curva contra la fachada, continuando la anchura del Jubilee Walk que articula las partes. Aparece una acumulación de «pliegues» en la fachada ampliada. Como si al extenderlos se consiguiera unir ambas partes, obteniendo el mismo número de pilastras que hay en la fachada principal original.

Los alzados posterior y la lateral (Whitcomb Street), estilísticamente diferentes al principal, presentan grandes oberturas con ventanas acristaladas que reflejan la fachada existente y su lenguaje clásico. La inclusión de imágenes e interpretaciones de elementos clásicos continúa en el interior, con una sucesión de formas y elementos descontextualizados.

El vínculo se establece por medio de la repetición y continuidad de elementos propios del edificio original, estableciendo una analogía formal en la fachada principal, y aportando cohesión y complejidad al conjunto. El cuerpo cilíndrico continúa la secuencia de las salas interiores del edificio Wilkins en su eje.



FIG.132: Jubilee Walk, conexión de los volúmenes sobre el pasaje interior.

Fuente FIG.132: VENTURI, Scott Brown and Associates, Inc. MOOS, Stanislaus von, Venturi Scott Brown & Associates 1986-1998, Ed. The Monacelli Press, Nueva York, 1999, p.130.

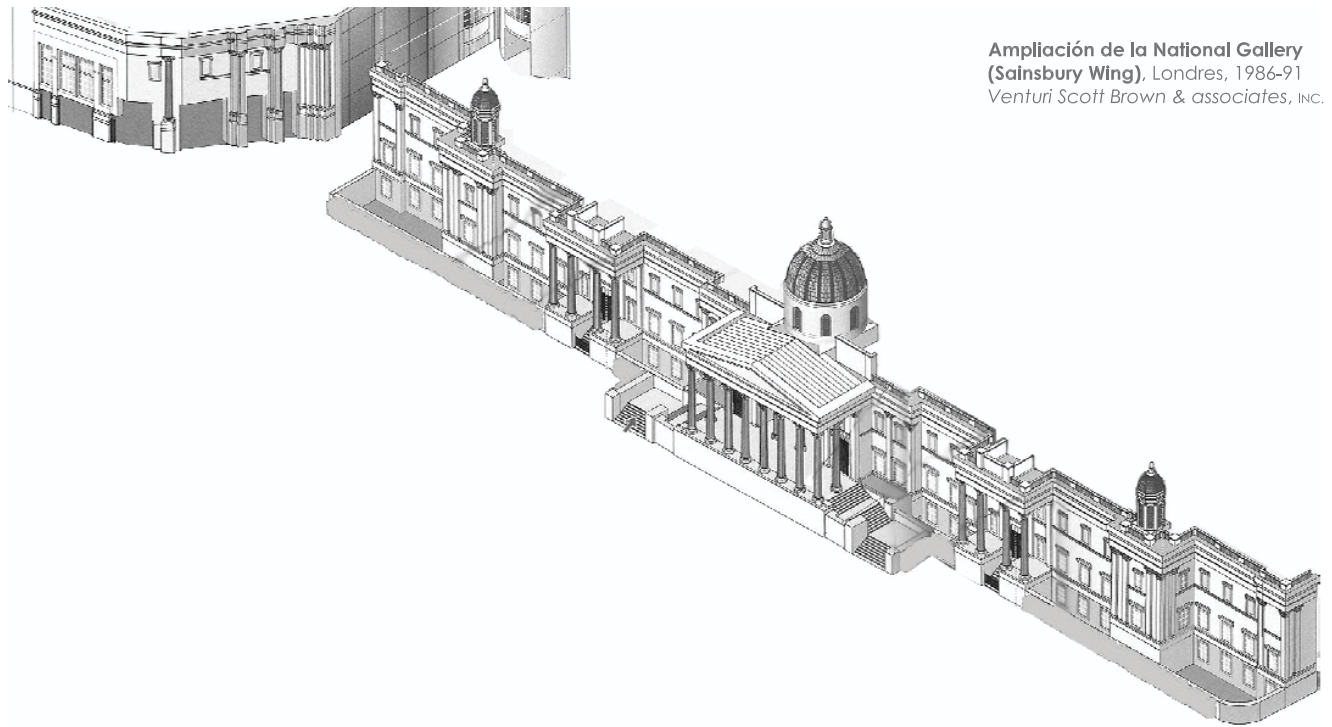
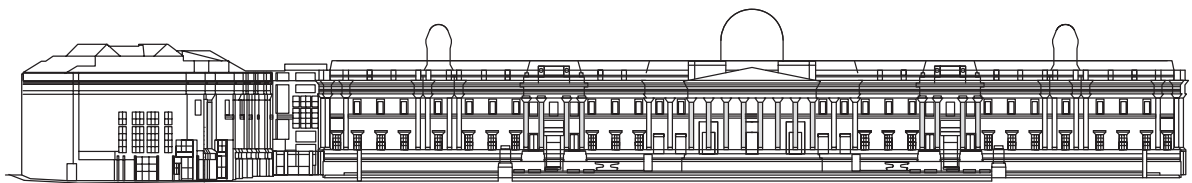
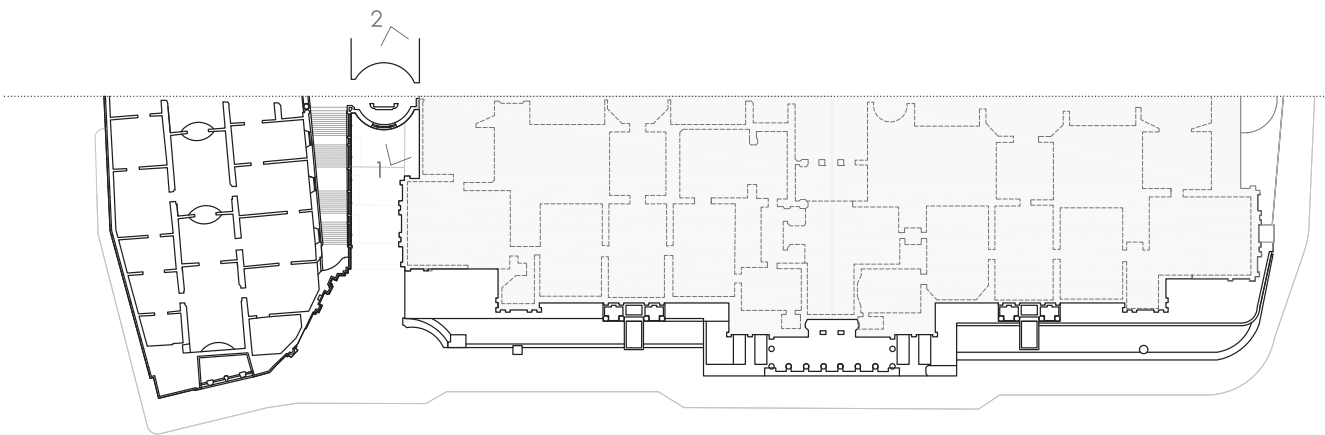


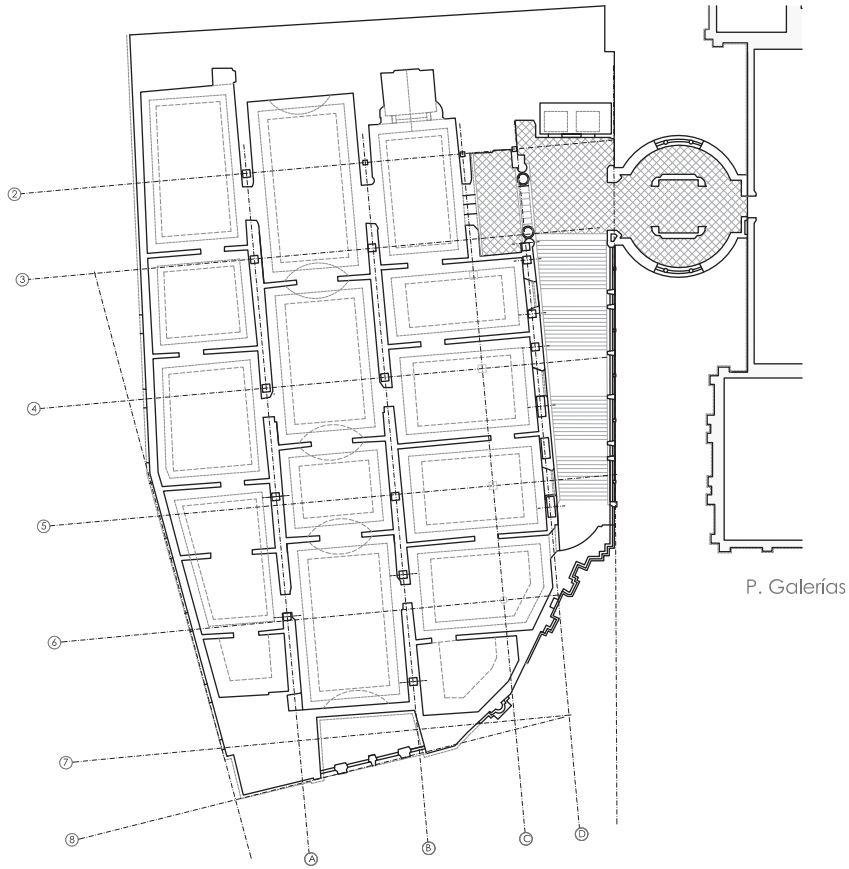
FIG 133



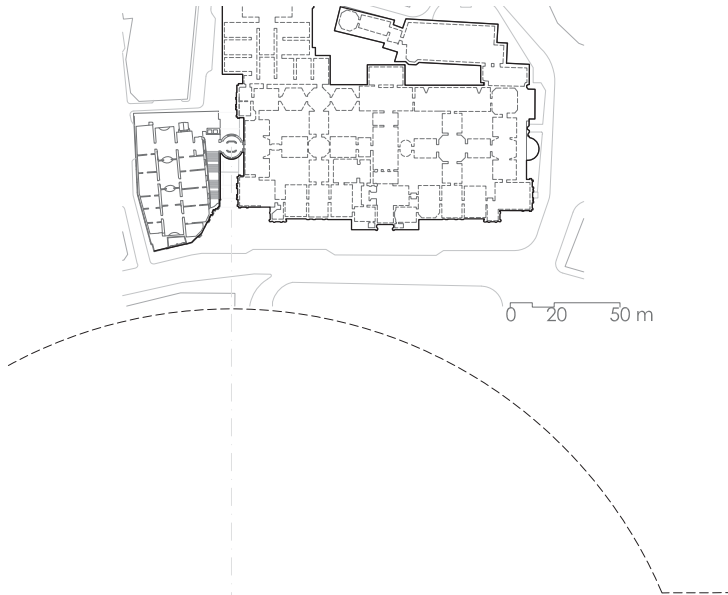
Pilastra que simula las columnas acanaladas exentas del edificio Wilkins.

0 5 10 20 m

Fuente FIG.133: Axonometría extraída de: GOVIER, Louise; The National Gallery, guía del visitante. ed. Louise Rice, Gran Bretaña 2009.



0 2 5 10 20 m



Charles R.C

2

Un aplacado da continuidad a la fábrica de piedra del edificio Wilkins. Se prolongan las cornisas y se corresponden las alturas. La rótula-puente sobre el "Jubilee Walk" crea en el punto de contacto una articulación



1-fábrica de piedra original.

2- yeso.

3-fábrica de bloque prefabricado de hormigón.

4-aplacado de 7cm de piedra.

5-cornisas y ornamentación que continúa en la ampliación.



Charles Ross

1

FIGS 134

Fuente FIGS 134: Fotografía de la visita.

II. TRANSICIONES

Otros casos

Otros casos.

Los proyectos de intervención basados en dar continuidad al edificio original al que completan siguen presentes en la actualidad. Es el caso, por ejemplo, de las rehabilitaciones del Neues Museum, o el Castillo de Abbiategrosso, entre otros. El programa o escala de cada uno es diferente, pero tienen en común, entre ellos y con los ejemplos estudiados en el segundo capítulo, que se integran con la preexistencia, -sin mediar la interrupción característica de las *juntas*,- y completando y continuando la arquitectura existente. El resultado es el de un conjunto unitario en cuanto a lenguaje y material empleados.

En unos casos la continuidad es más explícita ya que se realiza una prolongación fidedigna del existente; una analogía estilística a la vez que tipológica. En otros casos la lectura homogénea del conjunto se consigue mediante la incorporación o amalgama de elementos neutros y abstractos que resaltan la esencia de la arquitectura existente (es el caso de las intervenciones de G.Grassi para el Castillo de Abbiategrosso, o de D.Chipperfield en el Neues Museum).

Estas obras basan su intervención en la continuidad arquitectónica y completación del original manteniendo su identidad volumétrica y fisonómica -aunque la materialidad de las partes nueva y existente pueda diferenciarse en términos perceptivos, y se eviten los rasgos figurativos. Ello recuerda el recurso defendido por C. Boito como adecuado para la rehabilitación de los monumentos de la antigüedad, es decir, para la restauración arqueológica en la que en caso de reconstitución debía considerarse masa y volumen, dejando en blanco las ornamentaciones.

El recurso también estuvo preconizado por la Carta de Atenas de 1931,-según la cual lo añadido debe manifestarse distinto a lo original. En estos casos no se hace énfasis en la utilización de materiales que contrasten. Los espacios elementos neutros incorporados se limitan a llenar un vacío, a suplir una carencia, para permitir leer la continuidad y la unidad del conjunto.

Rehabilitación del Teatro romano de Sagunto, G.Grassi, M.Portacelli. Valencia 1993.

En 1896 fue el primer edificio declarado como Monumento Nacional en España. Tuvo que reconstruirse totalmente la *scaenae*, y consolidar la *cavea*, debido al estado ruinoso del antiguo teatro. La continuidad tipológica y volumétrica del escenario se realiza en relación a un estado ideal y acabado de teatro más que en relación al original. La nueva gradería se macla con la existente, diferenciándose por ser material nuevo y de geometría regular en comparación a las ruinas, pero resiguiéndolas sin poderse dissociar de éstas.

*“Se proscriba todo intento de reconstitución de los monumentos, procurándose por todos los medios de la técnica su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuera absolutamente indispensable y dejando siempre reconocibles las adiciones”.*⁶⁰

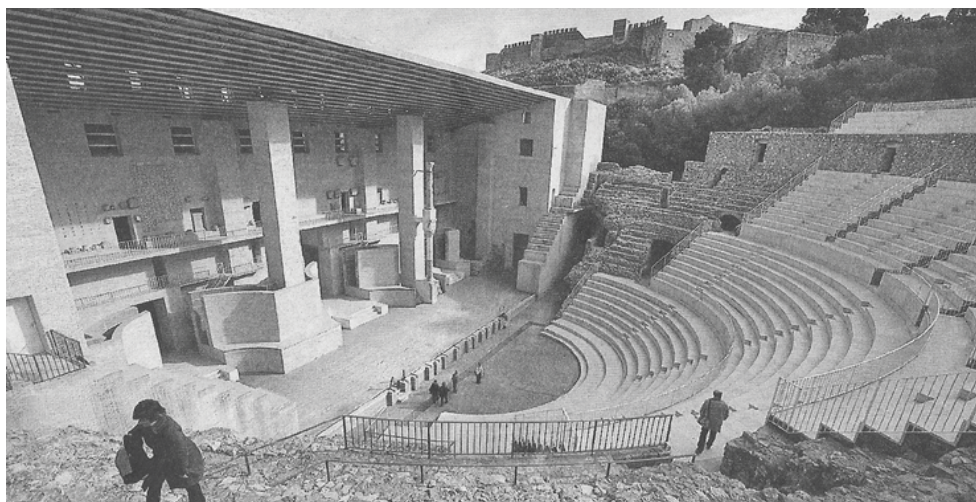


FIG.135: rehabilitación realizada por Grassi y Portaceli.

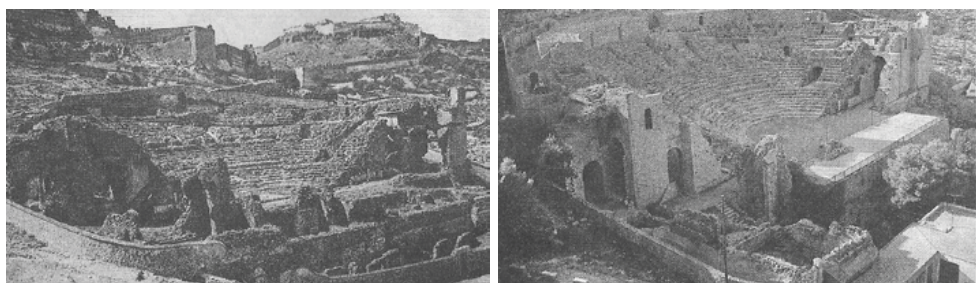


FIG.136: el Teatro Romano a inicios del siglo XX.

FIG 137: el recinto en los años setenta.

60 Art.19 de la Ley de Patrimonio de 1933, Ley de 13 de Mayo de 1933 sobre Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico, vigente hasta 1985.

Fuente FIG.135-137: Los límites de la restauración, el imposible rescate de la ruina. EL PAÍS, domingo 27 de enero de 2008.

Intervención en el Neues Museum, D.Chipperfield, Berlín, 2009

La intervención del Neues Museum se desarrolla entre 1997 y 2009. Basándose en la Carta de Venecia, D.Chipperfield reconstruye el ala destruida en la II Guerra mundial y restaura el resto del edificio original que data de 1859 completándolo.

FIG.138: sección longitudinal a través de los patios y vestíbulo de la escalera, y planta baja con indicación de las trazas históricas y nuevas.



FIG.139

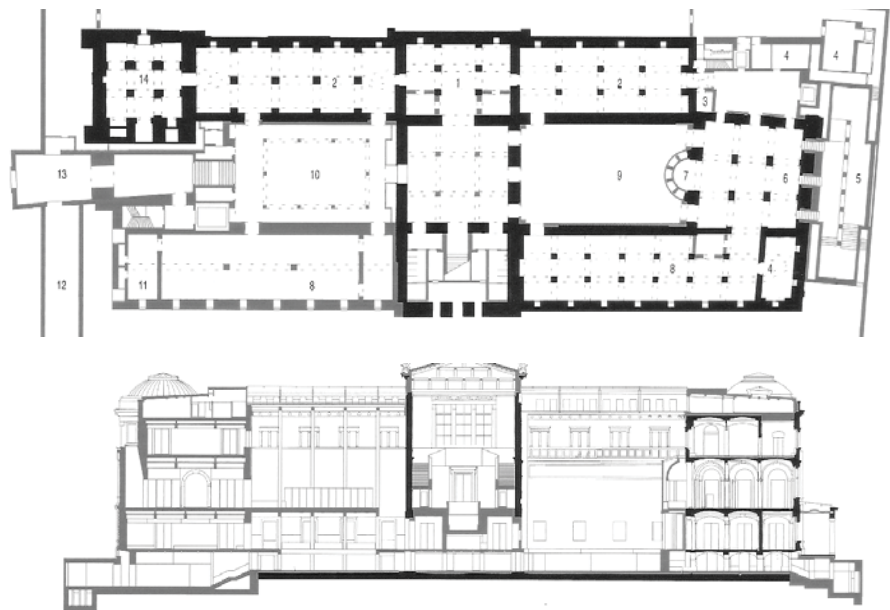


FIG.140: planta baja. Patio griego.

FIG.141: estado en 1985.

Fuente FIG.138-141: David Chipperfield 2006-2010. El Croquis. Nº150.Madrid, 2010, p.44- 55.

“Lo nuevo es un reflejo de lo que se perdió, sin caer en la imitación.”⁶¹



61 David Chipperfield 2006-2010. El Croquis. Nº150 .Madrid, 2010, p.46.

Con un estilo depurado la intervención continúa y completa el volumen sin violentarlo. Con técnicas actuales se reproducen : el orden, la composición y la simetría originales. La esencia de la arquitectura existente.

Las partes desaparecidas fueron restituidas y enfatizadas mediante la incorporación de planos blancos carentes de ornamentación. Los acabados y superficies de la construcción original se combinan con materiales como el ladrillo, el terrazo y los revestimientos continuos.



FIG.142: Alzado Oeste.

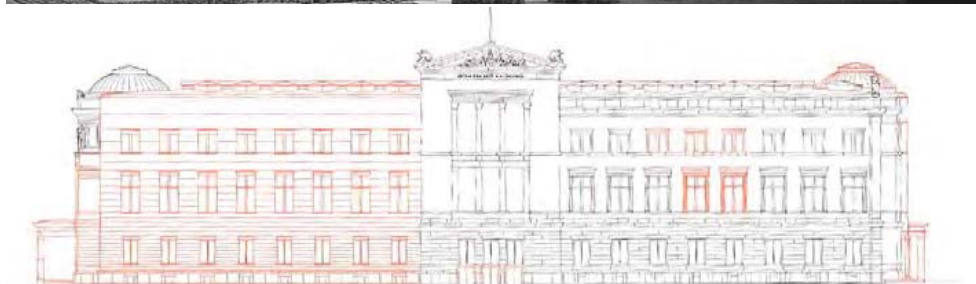


FIG.143



FIG.144: Alzado Este.

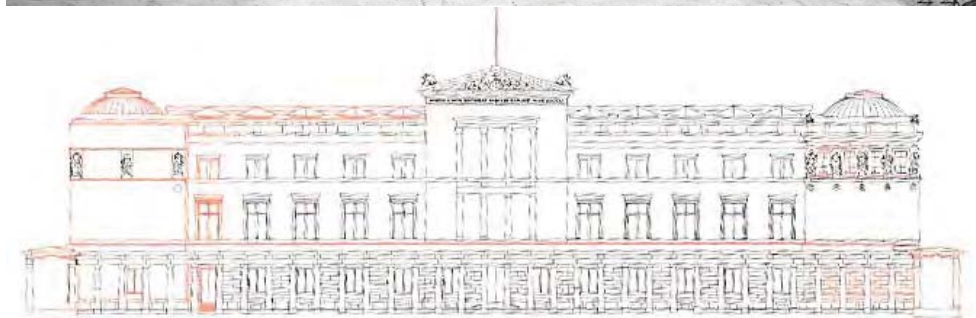


FIG.145

Fuente FIG.142-145: *David Chipperfield 2006-2010. El Croquis. Nº150 .Madrid, 2010, p.48-50.*

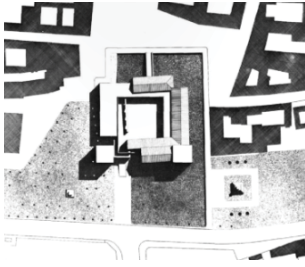


FIG.146

**Castillo de Abbiategrasso, restauración, G.Grassi
Italia, 1970.**

El proyecto de habilitación del castillo en edificio para la administración municipal crea, mediante un nuevo volumen, un patio que se sobrepone al incompleto existente y que pretende convertirse en plaza de la ciudad a través de un nuevo acceso peatonal.



FIG.147: Estado previo a la intervención

La actuación muestra la sucesión de intervenciones y adopta las alineaciones ortogonales de la torre existente y del edificio contiguo.

El nuevo cuerpo levanta una doble fachada de piedra en frente de la antigua procurando una doble circulación perimetral semejante en planta baja, bajo el porche, y en planta primera. El alzado original que da al interior de la plaza se percibe a través de las oberturas de la nueva fachada de piedra.

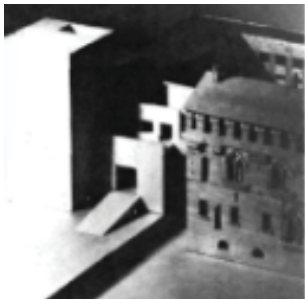
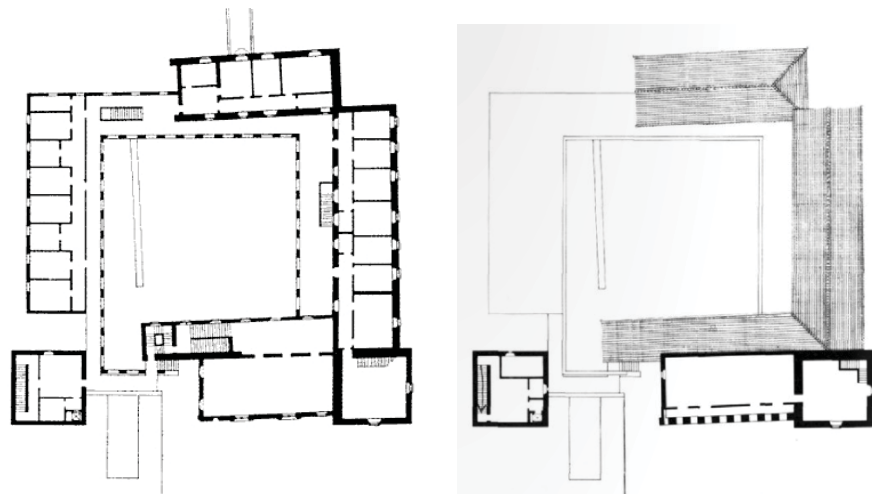


FIG.148: maqueta.

La continuidad dada a las caras de la plaza, que cosen todo el conjunto, se complementa, en el exterior, con la no coincidencia de planos. Se interrumpe la nueva fachada antes de tocar el volumen de la torre y se retranquea respecto al cuerpo antiguo. El resultado es una intervención que corrige las imperfecciones de la obra antigua, aceptando la continuidad tipológica con el original castillo, en su nivel más esencial.

FIG.149: planta primera y segunda.



Fuente FIG.146-149:
2C. Nº10. Construcción de la ciudad. Giorgio Grassi. Barcelona, Diciembre 1977, p.25-28.

“Aun aceptando que se propone una complementación de raíz tipológica, no se trata de una agregación por empalme, sino de la intersección de dos estructuras geométricas, giradas en planta, con intención de cerrar un patio que pretende ser cuadrado.”⁶²

En el interior se prioriza la unidad formal, por encima de los episodios singulares. En el exterior la irregularidad y fragmentación de los cuerpos induce a un proceso aditivo análogo al desarrollado en el tiempo, individualizando cada elemento añadido.

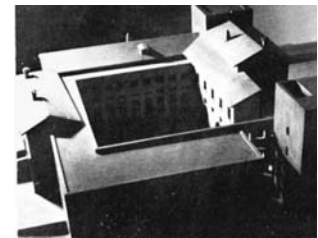
Se respeta la singularidad de los elementos, y se intervienen usando un lenguaje similar al existente (en cuanto a proporciones, material, alturas, composición de oberturas, etc.) para conformar un conjunto unitario. La parte nueva, acaba y completa la volumetría existente. La operación recuerda al concepto de reconstitución de C.Boito, al dejar en blanco las ornamentaciones, y acentuando así el carácter de ruina restaurada.

“La aproximación de lo “nuevo” a lo “viejo”.... Donde lo “viejo” se ha mantenido intacto para testimoniar su vicisitud y la ciudad”⁶³

En Abbiategrasso, 1970, G.Grassi resuelve un compromiso entre la tradición moderna basada en la independencia de la nueva y la vieja fábrica, por un lado, y la correspondencia dimensional, tipológica y figurativa entre las mismas viejas y nuevas partes, por el otro. Todo ello en busca de una recíproca correlación que unifique la entidad del conjunto.



FIGS.150.



FIGS.151: maqueta.

FIG:152

Fuente FIG.: 151
2C. Nº10. Construcción de la ciudad. Giorgio Grassi. Barcelona, Diciembre 1977, p.29.

Fuente FIG.150 y 152.:
<http://www.abbiategrasso.lombardia.it/>



62 GRACIA de, Francisco, Construir en lo construido, la arquitectura como modificación. Guipúzcoa, Editorial Nerea, 1992, p.196.

63 2C. Nº10. Construcción de la ciudad. Giorgio Grassi. Barcelona, Diciembre 1977, p.24.

FUSIONES

Hay obras que establecen con la preexistencia una relación basada en la fusión de ambos lenguajes. Se trata de intervenciones que mediante una conexión trabada cohesionan la parte nueva y la existente.

Aun siendo distinguibles ambas arquitecturas por su lenguaje, se crea un diálogo con la preexistencia. Un híbrido de partes diferenciables. La nueva adición no se construye de forma independiente al edificio existente, sino que se macla con la preexistencia, -en ocasiones hasta confundir los límites espaciales de cada una de las partes. Se obtiene así un conjunto indisociable. Una nueva unidad donde la fusión espacial, y material comporta una interrelación entre las arquitecturas.

A pesar de que estas intervenciones completan una unidad o conjunto no lo hacen mediante la reproducción estilística; sino que introducen una interpretación de la lógica material, física, constructiva, histórica o formal de la preexistencia como patrón o pauta para el proyecto. El concepto de la intervención gira en torno a la adopción de la analogía de ciertas características propias de la preexistencia para conseguir integrar la arquitectura del pasado en la del presente.

La parte nueva tiene su origen en la parte existente y emerge de ella. La construcción preexistente se prolonga en la nueva parte, no mediante una *transición*, sino mediante la sutura e introducción de elementos solidarios en la estructura precedente.

La conexión resulta compleja, no se trata de un corte o junta que delimite a los cuerpos, ni se basa en la mimesis, ni reproducción de los elementos de la arquitectura original. La sutura debe resolver el encuentro de los materiales de ambas partes y la geometría de su macla.

Françoise Choay, filósofa e historiadora francesa, defiende posturas sobre futuras intervenciones, apuntando a la *indisociabilidad* y simultaneidad de lenguajes, y a la necesidad de intervenir para que el pasado cobre vida. Define el patrimonio arquitectónico y urbano como:

*“Una alegoría del hombre en los albores del siglo XXI: guiado por la ciencia y la técnica hacia una dirección incierta, en busca de un camino en el que éstas puedan liberarlo del espacio y del tiempo para, mejor y diferentemente, consagrar su toma de posesión”.*⁶⁴

En Alegoría del patrimonio, F. Choay indaga sobre el culto al patrimonio a través del tiempo y la memoria, concluyendo sobre su porvenir, que una revolución electro-telemática promoverá lo virtual en demérito de la relación física del cuerpo con el mundo y que este fenómeno se debe a la utilización de prótesis cada vez más sofisticadas. La autora denuncia la banalización de la cultura y del patrimonio y nos hace imaginar un futuro de prótesis y bips.

Para ella la reutilización (o reintroducción en el circuito de los usos vivos) es la forma más paradójica, audaz y difícil de valorización patrimonial, priorizándola respecto a la *“museificación”*. Además, considera que los elementos arquitectónicos modernos o posmodernos reputados como aportaciones con valor para la ciudad lo son, efectivamente, a condición de haber respetado sus reglas morfológicas; pero no lo son cuando operan en tanto que objetos independientes y autosuficientes.

Según ella el desarrollo de la inflación patrimonial ha coincidido con una conmoción cultural sin precedentes en el seno de las sociedades industrialmente avanzadas. Es al final de la década de 1950 cuando al consagrarse una revolución técnica se señala el advenimiento de la era electrónica. Y serán las nuevas *tecnologías* y su impacto en las sociedades de la segunda mitad del siglo XX lo que generalizarán un *“urbanismo de redes”* (urbanismo sin escala), es decir, un despliegue de infraestructuras técnicas asociadas a las telecomunicaciones. Las prótesis electrónicas e informáticas,

64 CHOAY, Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*. Publicado originalmente por Éditions du Seuil Versión castellana Alegoría del patrimonio, traducida por María Bertrand Suazo. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007

pueden asumir una función liberadora al servicio de una vida más humana, por ser dispositivos a los que se conectarían los fragmentos de ciudades antiguas y los nuevos espacios articulados acogedores de la arquitectura y la ciudad tradicionales, y destinados a transformarse en el tiempo.

El objetivo ya no sería la conservación de un patrimonio- que tiene en tanto que tal, un interés relativo y limitado-, sino la conservación de nuestra capacidad de continuarlo y reemplazarlo.

“Somiar la ruïna del nostre mon i fer-lo visible es pot entendre com una teràpia molt bonica per a una societat enfrontada a un futur en que el llegat cultural serà majoritàriament sobre un suport digital, intangible e impermeable a la nostra empremta.”⁶⁵

“Lorsque le réel n’est plus ce qu’il était, la nostalgie prend tout son sens. (...) Il nous faut un passé visible, un continuum visible, un mythe visible de l’origine, qui nous rassure sur nos fins. Car nous n’y avons au fond jamais cru.”⁶⁶

En algunos proyectos actuales se conservan elementos de la arquitectura existente como si ello los enraizara con la historia o como si dotase al proyecto de un valor de permanencia y de presencia ya asimilada, de los que carece la obra de nueva planta por definición.

La intervención al cohesionarse con la arquitectura existente, (continúe o no con su lenguaje), pretende formar parte de esa construcción que perdurará, de esa autenticidad admirada, y de esos espacios. Participa, así, de los valores de permanencia o vetustez inherentes en el edificio del pasado. Un pasado que cada vez es más lejano, y al cual la arquitectura se aferra, consciente de su fragilidad.

La *fusión* manifiesta la voluntad de enraizarse con la arquitectura precedente; con el pasado y su historia. De crear y construir a partir de lo que existe materialmente, proyectando sin *a priori* ni discursos preestablecidos.

65 “L’esplendor de la ruïna” catàleg de l’exposició de la Fundació “La Caixa”, Caixa Catalunya, 2005.

66 BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Paris, 1981, p.17-22.

Los proyectos que a continuación se analizan presentan soluciones de macla material y de analogía con el edificio original. Intervienen con un lenguaje diferente al de la preexistencia, pero cohesionándose con ella. Expresan la fusión de ambas arquitecturas y la simultaneidad posible de dos tiempos.

*“Debemos resistirnos a aceptar que hoy ya no estamos en condiciones de seguir construyendo los conjuntos históricos del futuro y que solo nos queda prolongar sine die el legado del pasado.”*⁶⁷

⁶⁷ GRACIA de, Francisco, *Construir en lo construido, la arquitectura como modificación*. (3ª edición revisada en 2001). Guipúzcoa, Editorial Nerea, 1992, p.9.

III. FUSIONES .1

Ejemplo :	GUGALUN HOUSE
Dirección :	Safiental.
Arquitectos :	Peter Zumthor
Situación:	Extensión y sustitución posterior.
Año [intervención] :	1990-1994
Año [edificio existente] :	1706 parte y 1927 resto.
Uso [intervención] :	Vivienda.
Uso [edificio existente] :	Vivienda.

Ampliación de Gugalun house, Peter Zumthor, (Safiental-Chur), Suiza 1990-1994.

FIG.153: vista de la ladera.

Fuente FIG.153: A+U Architecture and Urbanism. Peter Zumthor. Tokyo, February, 1998, p.100.



La antigua casa de granjeros, a reformar por Peter Zumthor, se sitúa en un valle entre Chur y Safiental (al Norte de Vals), en el cantón de Graubünden, Suiza oriental. La parte más antigua de la casa data de 1706. La vivienda se ubica en la ladera norte, bajo una cresta boscosa, desde la cual desciende el camino de acceso.

El proyecto debía renovar la casa de los herederos de la propiedad, para ser vivida con el confort moderno, sin perder su magia.

La construcción original presentaba una pared de carga intermedia con síntomas de haber sufrido asentamientos debido a una cimentación deficiente, lo que provocó la inclinación de la casa hacia adelante. Las dimensiones de oberturas y puertas eran reducidas, y una parte posterior, la de la antigua cocina, se encontraba en mal estado.

Manteniendo la sala de estar frente al valle, la intervención se concentra en lo que antes era la cocina, extendiéndose contra la ladera. En el interior se sigue el esquema clásico de las viejas casas de granjeros; estar, sucedido de pasillo en perpendicular con escaleras y cocina.

La obra realizada, finalizada en 1994, construye la parte nueva a partir de la pared intermedia, en la segunda crujía. Una nueva base de hormigón se encasta en la ladera y recibe la extensión.



FIG.154

Fuente FIG.154: Archithese Nº25. "Peter Zumthor. Haus « Truog Gugalun » Safiental, 1992-93". Londres,1995.

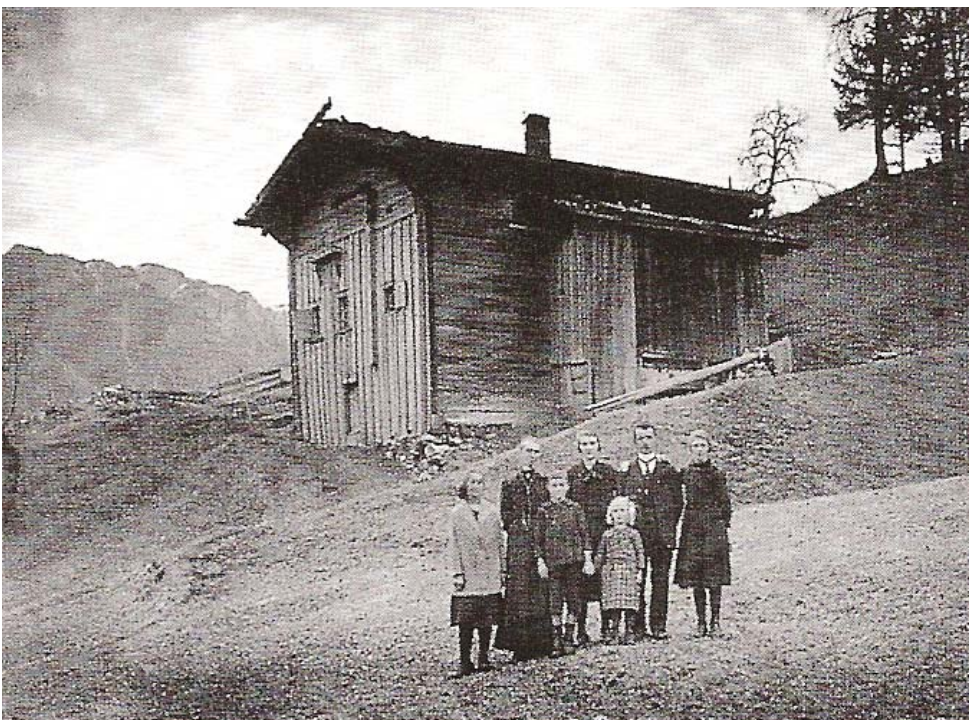


FIG.155: la casa en 1927.

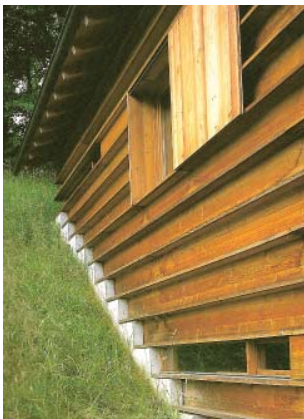
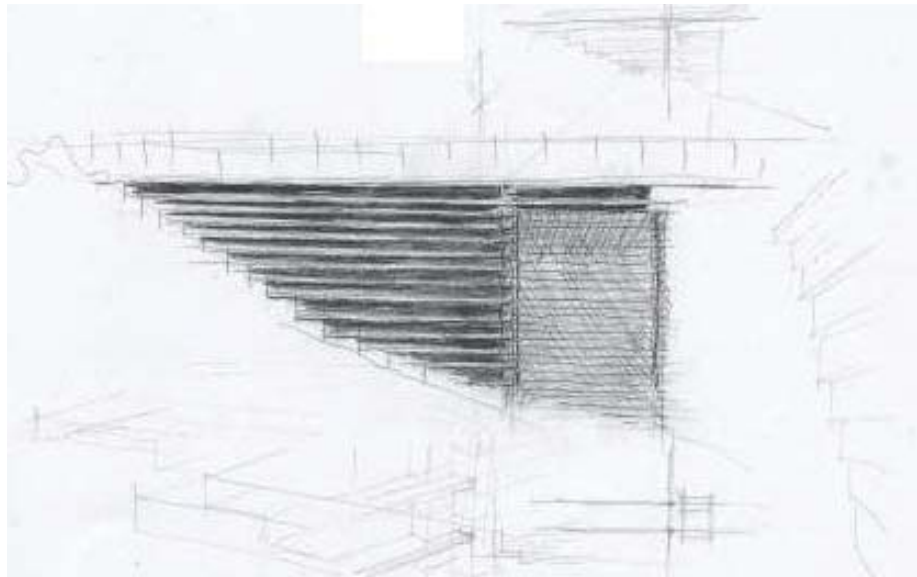
Fuente FIG.155: A+U Architecture and Urbanism. Peter Zumthor. Tokyo, February, 1998, p.96.

La vivienda existente fue realizada en madera, según la técnica del *strickbauten* de los Grisones, que literalmente significa: *edificios tejidos*. Esta técnica equivaldría al sistema constructivo denominado *log construction*, basado en la trabazón de vigas de madera maciza.

La cara exterior de las nuevas paredes se realiza con tableros de madera formando cajas huecas que apiladas se separan mediante piezas laterales y se intercalan con tableros horizontales de madera maciza que, para un mejor comportamiento frente a la intemperie, aparecen proyectados hacia fuera como cornisas.

FIG.156: esbozo.

Fuente FIG.156: A+U Architecture and Urbanism. Peter Zumthor. Tokyo, February, 1998, p.96.



La intervención, respeta la esencia de la casa, siguiendo el concepto de *Knitting on/further*, (*continuar tejiendo*). Se crea así un nuevo conjunto en el que ambas partes nueva y vieja están macladas.

FIG. 157

Fuente FIG. 157: A+U Architecture and Urbanism. Peter Zumthor. Tokyo, February, 1998, p.117..

Una nueva cubierta cubre la totalidad de la casa. En el interior se añaden una cocina moderna, un baño, un aseo y dos habitaciones, con ventanas más amplias y una estufa de leña.

El nuevo sistema de calefacción se basa en un elemento de hormigón realizado *In situ* formado por un doble muro de color negro, que delimitando la zona del comedor, y sin tocar la madera del revestimiento exterior, sube por la cocina y llega al baño de la planta superior. Este elemento, gracias a la chimenea y al sistema de estufa de leña, funciona según el principio del *hypocaustum*⁶⁸ romano. La masa de hormigón mantiene el calor que circula a través del sistema de canales de aire integrados y que han sido realizados según la técnica de la cera perdida.

*“Con cada nuevo edificio se interviene en una determinada situación histórica, para la calidad de esta intervención, lo decisivo es si se logra o no dotar a lo nuevo de propiedades que entren en una relación de tensión con lo que ya está allí, y que esta relación cree sentido. Para que lo nuevo pueda encontrar su lugar nos tiene primero que estimular a ver de una forma nueva lo preexistente. Uno arroja una piedra al agua: la arena se arremolina y vuelve a sentarse. La perturbación fue necesaria y la piedra ha encontrado su sitio. Sin embargo el estanque ya no es el mismo que antes.”*⁶⁹



68 hypocaustum: espacio comprendido entre el suelo verdadero y un falso suelo, calentado por los gases de combustión de un horno de carbón vegetal o leña, y conectado con pequeñas cámaras huecas en las paredes de las habitaciones, lo cual contribuía al mejor aislamiento térmico de las estancias y evitaba el consiguiente deterioro de los estucos o pinturas en su caso. (Fuente: <http://es.wikipedia.org/>).

69 ZUMTHOR, Peter. Pensar la arquitectura. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.17.

FIG.158: exterior.
Fuente FIG.158: A+U. Peter Zumthor. Tokyo, February, 1998, p.98.



FIG.159-162: interiores.

Fuente FIG.159-162: A+U Architecture and Urbanism. Peter Zumthor. Tokyo, February, 1998, p.108-111.



FIG.163

Fuente FIG.163: A+U Architecture and Urbanism. Peter Zumthor. Tokyo, February, 1998, p.108-102-103.

“Zumthor no se adhiere al pensamiento de los sesenta y setenta según el cual, como hace Scarpa, la tónica de las intervenciones es la de separar o delimitar lo nuevo y lo antiguo”⁷⁰

La conexión entre la intervención y la parte existente se resuelve mediante la traba del sistema constructivo empleado. Los materiales de cada una de las partes se entrelazan siguiendo la lógica propia del material usado: la madera y la técnica del *Knitting on/further*.

Las nuevas oberturas planteadas se diferencian de las existentes, expresando un lenguaje contemporáneo, pero sin restar monolitismo a la obra.

Los tableros de madera empleadas en la fachada se ciñen a la altura de los antiguas para continuar la estratificación horizontal. La distancia que vuelan las cornisas es la misma que lo que sobresalen de la fachada las piezas de madera existentes provenientes del tabique interior.

Formalmente el proyecto se percibe como una extrusión del original. La continuidad es estructural, constructiva y material; la traba o conexión de las piezas de madera nueva y antigua permite a ambas estructuras trabajar solidariamente, sin junta ni elemento intermediario.

⁷⁰ Cita recogida en el video-documental: “Peter Zumthor der eigensinn de schönen”, de Ursula Böhm.

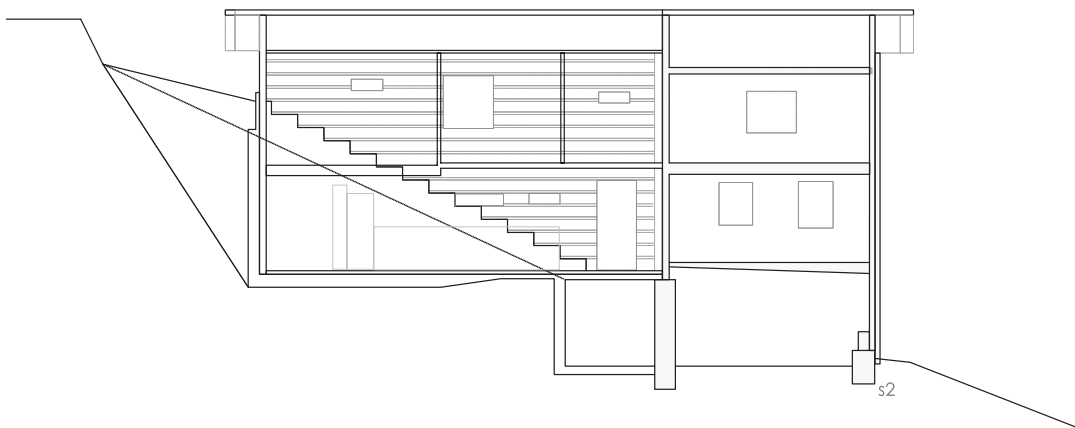
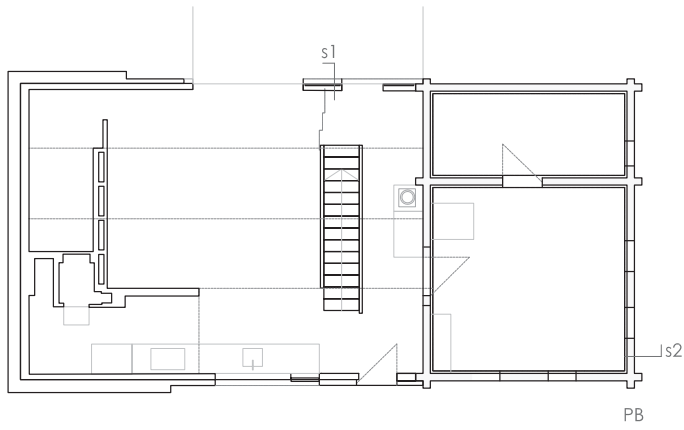
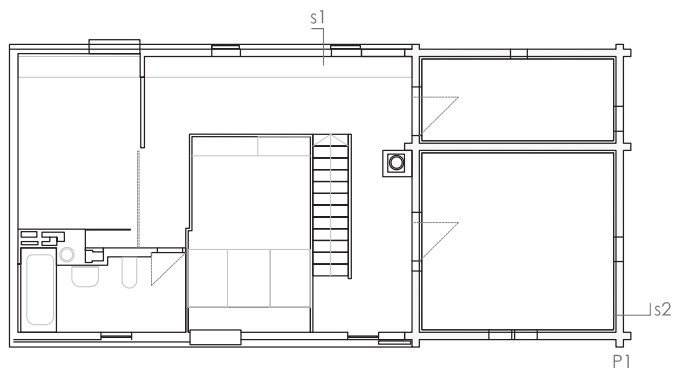
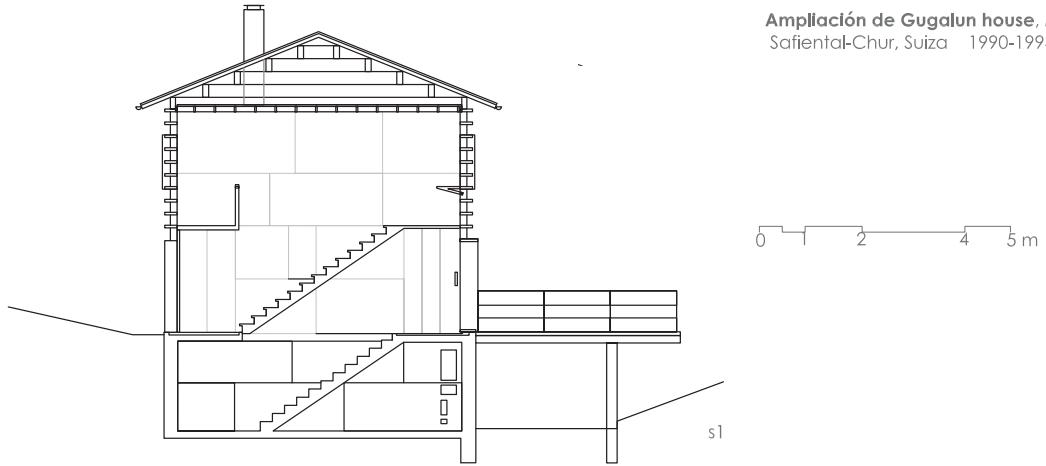
A propósito del proyecto P. Zumthor puntualiza que:

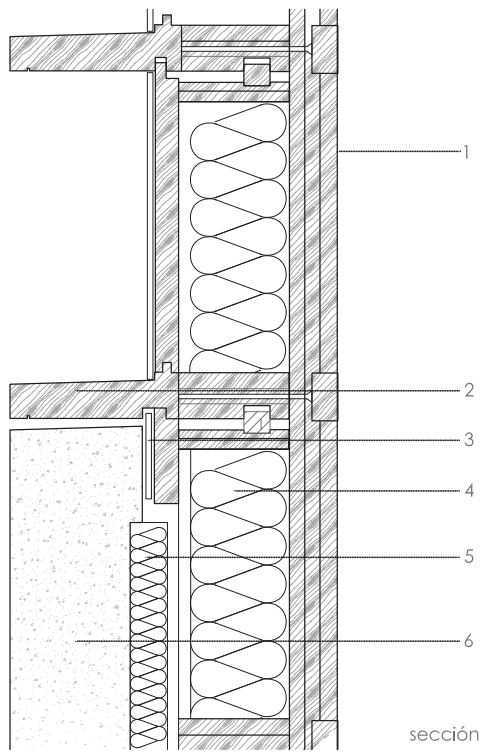
*“Se leerá como una sola unidad cuando al cabo de diez años la madera se haya oscurecido”.*⁷¹

Sitúa la culminación de esta ligazón entre partes, en el momento en que el paso del tiempo haya conseguido dar a la madera nueva, un color similar a la de la antigua. Paradójicamente el tiempo unificará el pasado y el presente.

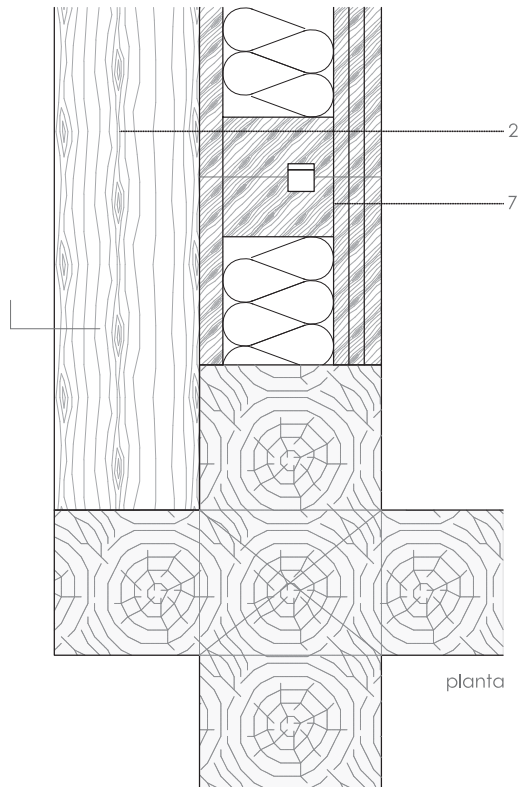
71 Cabrero, J.M Diálogo con Peter Zumthor [Recurso electrónico]. Circuito de arquitectura. Dirección URL: http://circuitodearquitectura.org/caleidoscopio/arq_zumthor/dialogo_zumthor_cabrero.html

Ampliación de Gugulun house, Peter Zumthor,
Safiental-Chur, Suiza 1990-1994





0 5 10 25 cm



1-piezas de madera formando caja hueca .

2-piezas horizontales de madera maciza que para un mejor comportamiento frente a la intemperie se proyectan hacia fuera como cornisas.

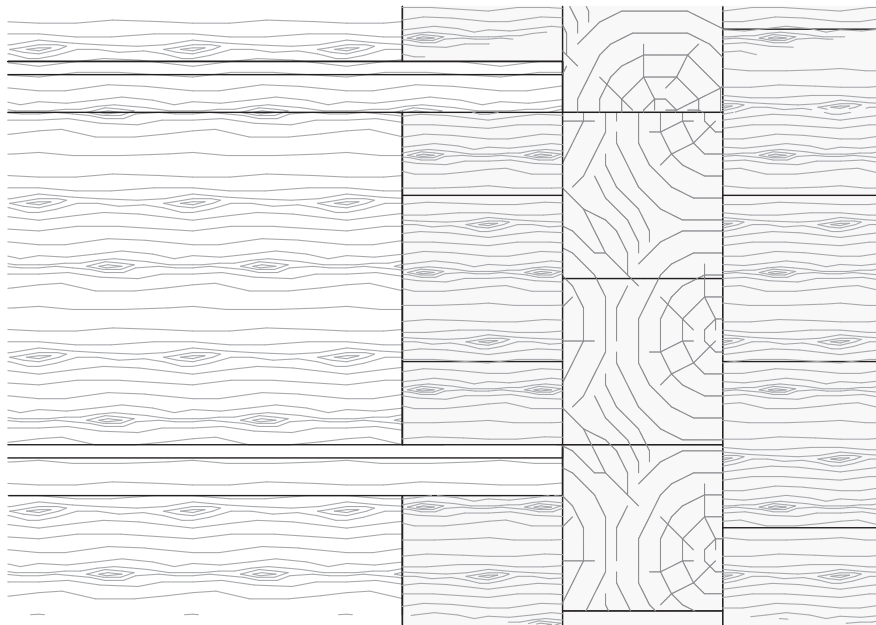
3-lámina separadora

4-aislamiento térmico

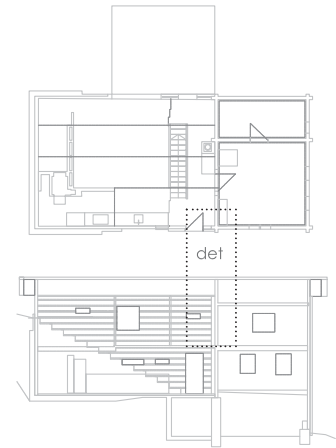
5-plancha de poliuretano extruido

6-muro de homigón armado (contención y cerramiento)

7-piezas de madera laterales



alzado



0 5 10 25 cm



FIG 164

Fuente FIG. 164: A+U Architecture and Urbanism. Peter Zumthor. Tokyo, February, 1998, p.99.

La conexión se realiza mediante la traba solidaria de las piezas de madera existentes y nuevas. Se continua con la lógica constructiva y material originales, manteniendo las líneas horizontales de la madera.

III. FUSIONES .2

Ejemplo :	KOLUMBA
Dirección :	Colonia.
Arquitectos :	Peter Zumthor
Situación:	Extensión sobre edificación (en solar adyacente)
Año [intervención] :	1997-2007
Año [edificio existente] :	1500 y E.Media.
Uso [intervención] :	Museo Diocesano.
Uso [edificio existente] :	Iglesia

Kolumba museum, Peter Zumthor, Colonia, 1997-2007.

La iglesia gótica de San Kolumba, situada en el centro de Colonia, fue destruida en la Segunda Guerra Mundial. Los arqueólogos comenzaron a excavar la zona de escombros en la década de 1970.

Se han encontrado capas de la Baja Edad Media y restos de arquitectura religiosa, carolingia, franciscana y romana aparte de las ruinas de la iglesia del año 1500, la capilla de la "Virgen de las Ruinas" -de cúpula hexagonal y construida entre los vestigios entre 1949 y 1950,- y de una sacristía de hormigón negro añadida en 1957 que se conecta al monasterio franciscano al norte de kolumbastrasse.

FIG.165: estado previo.

Fuente FIG.165: <http://www.kolumba.de/>

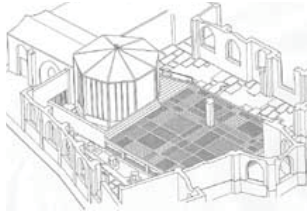
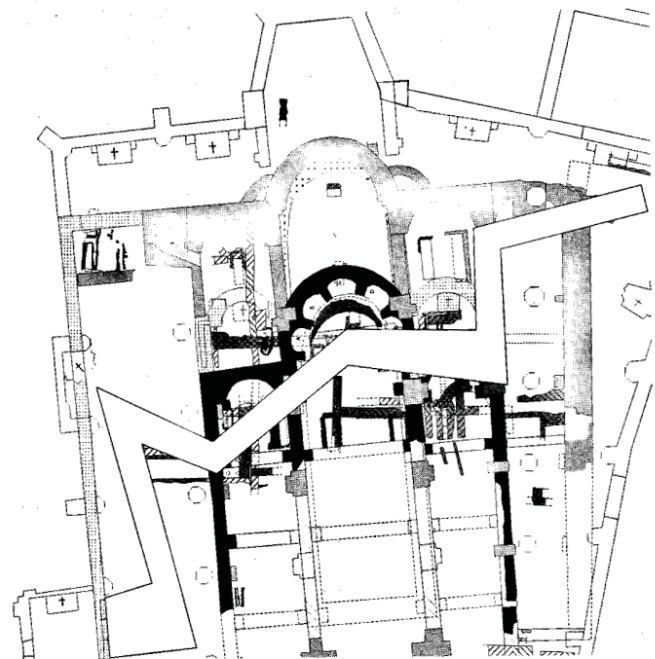










FIG.166: Capilla de cúpula hexagonal construida dentro de las ruinas por Gottfried Böhm entre 1949-1950.

Fuente FIG. 166: Thomas Peter Duda. <http://www.arch.ethz.ch/jahrbuch98/lehre/wahlfach/denkmal.html>

FIG.167

Fuente FIG.167: Extracto del programa de visita del museo. Kolumba/octubre 2009- nº2 (english versión), p.8.



- | | |
|---|--|
|  | römische Wohnbebauung, 2./3.Jh. |
|  | spätromisch, 2. Hälfte 4./1. Hälfte 5. Jh. |
|  | Bau I fränkische Apsis an römischem Haus, um 700 |
|  | Bau II karolingische Saalkirche, vor 850 |
|  | Bau III dreischiffige romanische Kirche, Mitte 12. Jh. |
|  | Erweiterungen, 12. Jh. und 13. Jh. |
|  | Bau IV spätromanischer Umbau, 1. Hälfte 13. Jh. |
|  | Bau V fünfschiffige gotische Kirche, um 1500 |

El concurso fue convocado en 1997 por la archidiócesis de Colonia. La propuesta de Zumthor era un nuevo cuerpo maclado con el existente, a diferencia, por ejemplo, de la propuesta de D. Chipperfield que se situaba a un lado de las ruinas, cubriéndolas con un ligero *brise-soleil* que apenas establecía contacto con ellas. La solución de P. Zumthor prácticamente duplicaba la superficie construida ya que crecía sobre las preexistencias y continuaba en el solar adyacente.

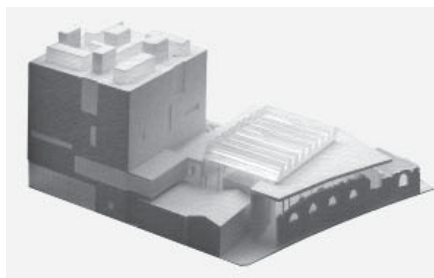


FIG.168: Propuesta de Chipperfield para el concurso del museo de Kolumba.

Fuente FIG.168:
David Chipperfield. El Croquis N°87 Madrid, 1998, p.167.



FIG.169:

Fuente FIG.169:
Fotografía de la visita.

Con acceso desde kolumbastrasse, en el lugar antes ocupado por el monasterio, el nuevo museo de arte diocesano tomó la forma de un edificio dispuesto alrededor del claustro de la iglesia, en la esquina noreste, cerrándose y resiguiendo las ruinas de la iglesia. Ésta cuenta con acceso independiente, y alberga en su interior la capilla de Böhm y la sacristía.



El nuevo museo se basa en lo que ya existe. La propuesta de P. Zumthor se confronta con la tradición del “*weiterbauen*”, -*construir en continuidad con lo antiguo*-, sin entrar en el tema de la «*fractura histórica*», ni subrayar o acentuar intencionalmente la “*herida*”. En definitiva, sin desfragmentar las trazas, sino sumándose a ellas para crear un todo unitario.



El corazón del museo reside en el sótano, en las excavaciones arqueológicas; a continuación se sitúan las salas de exposición alrededor de las cuales se dispone un espacio de circulación junto a los muros exteriores, que se estrecha y ensancha siguiendo la planta de la antigua iglesia.

Los espacios de circulación y exposición fluyen con continuidad entre distintos bloques que albergan los usos secundarios, (guardarropa, aseos, ascensores y escaleras de servicio, etc.). Las plantas superiores siguen el mismo esquema de distribución.

FIGS.170

Fuente FIGS.170:
Ladrillo Visto. Arquitectura Viva Nº116.Madrid, sep-oct. 2007, p.41, 42.



FIG.171

Fuente FIG.171:
<http://www.flickr.com/>

Así las salas de exposición se articulan entre espacios cerrados y privados de luz natural que acogen piezas especiales de la colección. Mientras que la primera planta no tiene relación con el exterior, en la segunda se han abierto ventanales que permiten contemplar la ciudad desde los espacios expositivos y la sala de lectura. El recorrido museístico culmina bajo las tres torres que coronan el volumen del museo, donde se encuentran salas de gran altura iluminadas cenitalmente por ventanales translúcidos.

El volumen castillado, de treinta metros de altura, invita al juego de luz y sombra en la fachada. Una fachada auto portante, que no supone ninguna carga vertical adicional, pero que protege la coronación de los muros en ruinas de la iglesia.

En los cerramientos que rodean el área arqueológica, de doble altura, la pared interior se ha construido como la exterior, a modo de celosía, obteniéndose un filtro tamizador de luz y de aire. Sutiles variaciones de color de la fábrica son apreciables en las partes en contacto directo con los fragmentos de las partes antiguas.



FIG.172
Fuente FIG.172:
Fotografía de la visita.



FIG.173: interior de la zona arqueológica..

Fuente FIG.173:
Ladrillo Visto. Arquitectura Viva Nº116.Madrid, sep-oct. 2007, p.44.



FIG.174: Estado de la excavación en 2002.

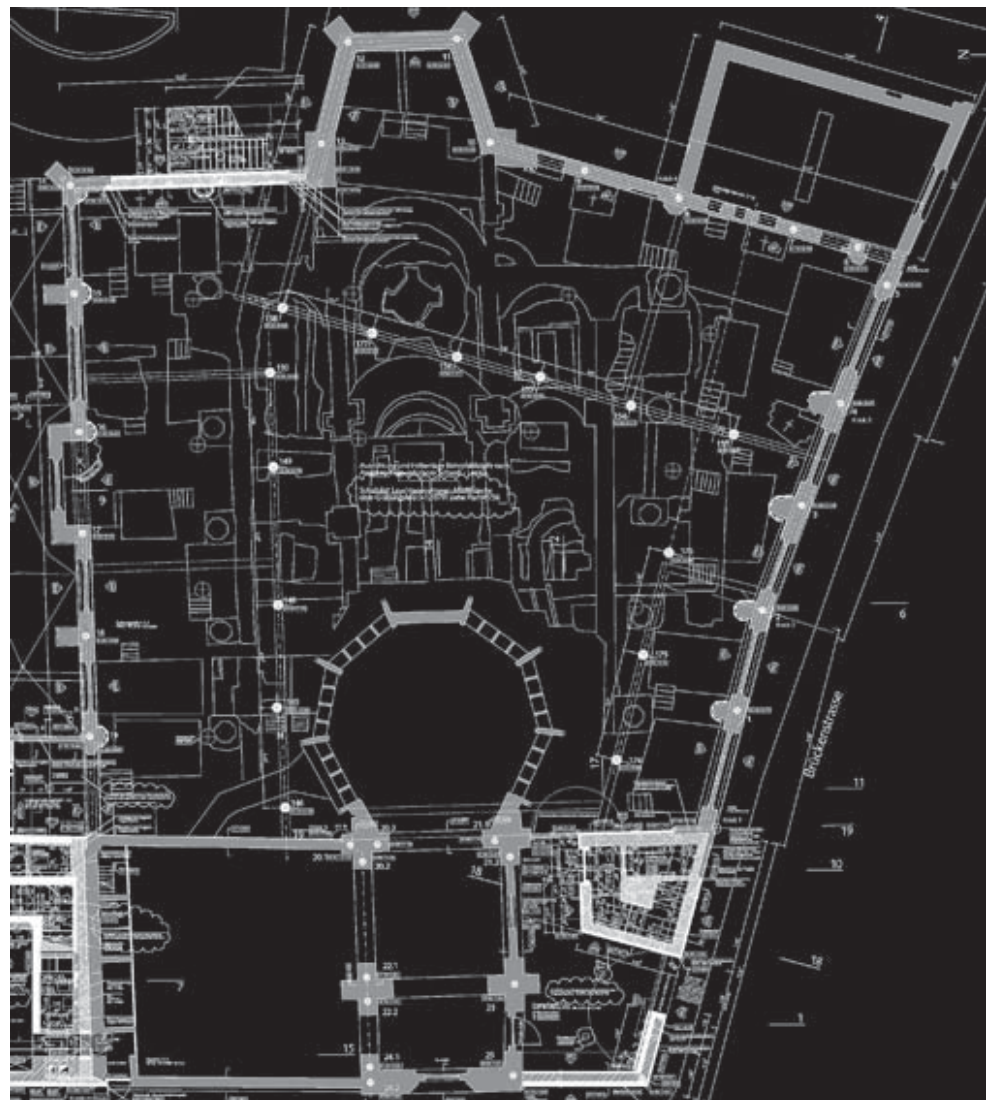
Fuente FIG.174:
<http://www.kolumba.de/>

FIG.175: plano de planta baja mostrando la superposición sobre las ruinas.

Fuente FIG.175:
www.resoundings.org

El trazado de las ventanas góticas se rellena, para dar continuidad a ambas fábricas. Con el paso del tiempo se conseguirán similares tonos a los de la original y por tanto quedará integrado con el existente. El ladrillo se une a las tobas, basalto y ladrillos de las ruinas, y el terrazo se fisura controladamente para dar un acabado imperfecto.

La fachada, de sesenta centímetros de espesor, consiste en una hoja interior de bloques cerámicos y una exterior de ladrillos especialmente concebidos para el proyecto en cuanto a color (gris con un brillo conseguido por cocción al fuego de carbón en Dinamarca), superficie y tamaño (54 x 3.9cm). Todo ello para poderse adaptar a las irregularidades de la fábrica existente. La gruesa junta de mortero es del mismo color para dar un aspecto uniforme.



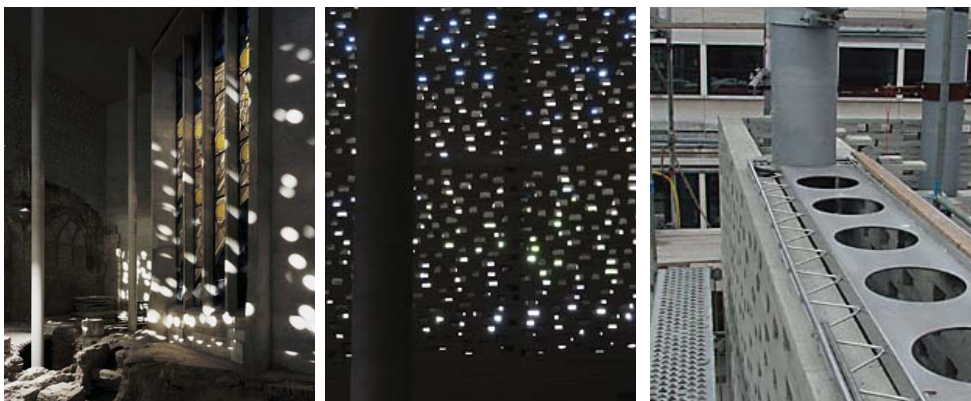
El museo se comporta sobre las excavaciones como una gran mesa. La estructura está formada por el forjado que cubre los restos arqueológicos funcionando como una caja hueca sobre pies cónicos que entran en la tierra o se insertan en los antiguos pilares como agujas. Las cargas son conducidas a través de pilotes a capas más profundas. El espacio de excavación y el expositivo están cerrados únicamente por la pared de ladrillo envolvente exterior. El sistema del romano *hipocausto* vuelve a utilizarse. Bajo los almacenes del sótano, agua sacada de perforaciones realizadas a más de setenta metros de profundidad circula, entre dieciocho y veinte grados, a través de un sistema de conductos entre muros.

Desde el interior de la iglesia se aprecian los restos de las distintas fases históricas y la trabazón formada por las fábricas nueva y existente. A través de la celosía, pueden entreverse los pilares que atraviesan la fachada para penetrar en los machones preexistentes.



FIG.176

Fuente FIG.176:
Fotografía de la visita.



FIGS.177: cripta

Fuente FIGS.177:
<http://www.flickr.com>

FIG.178: en construcción

Fuente FIG.178:
<http://www.kolumba.de/>

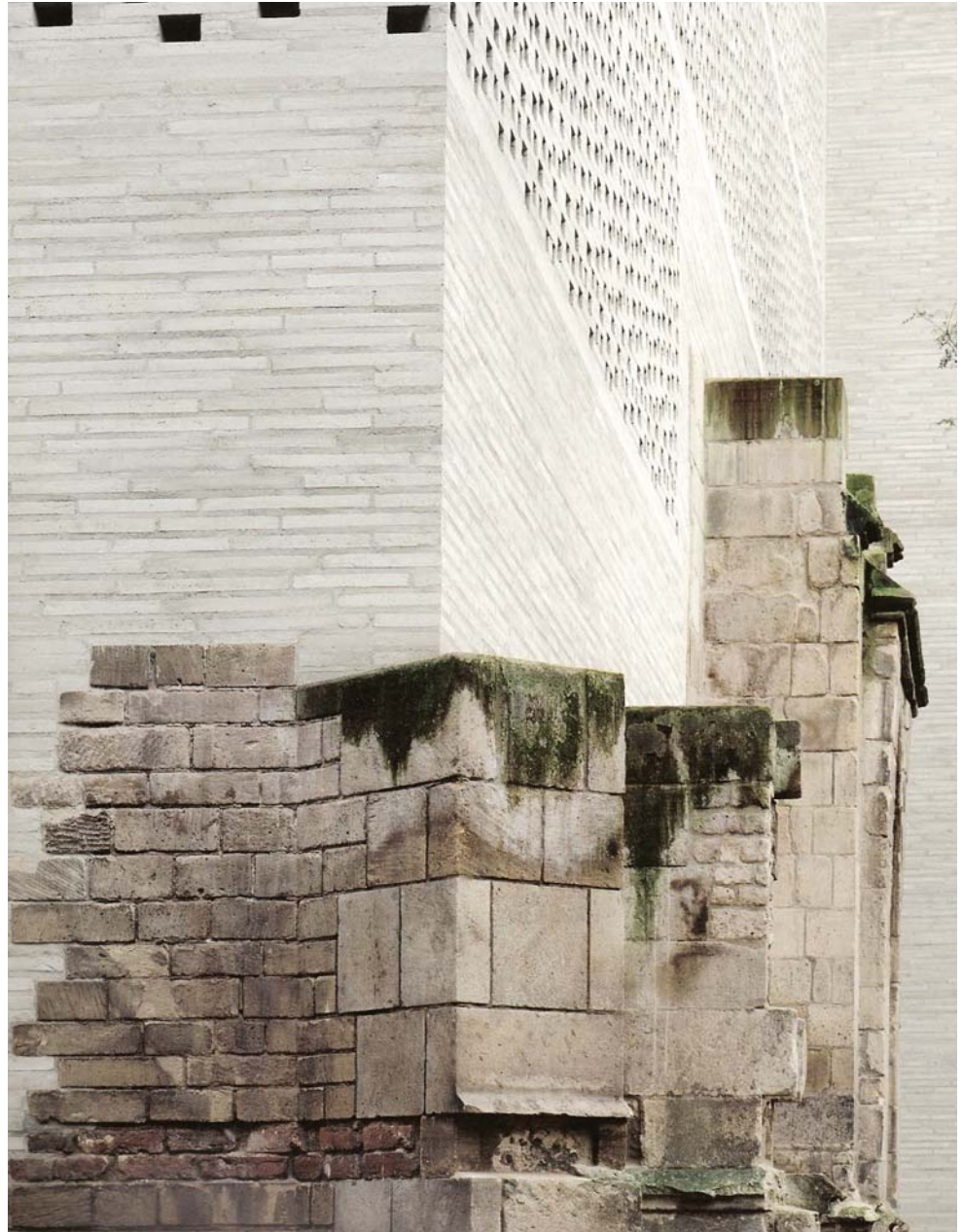
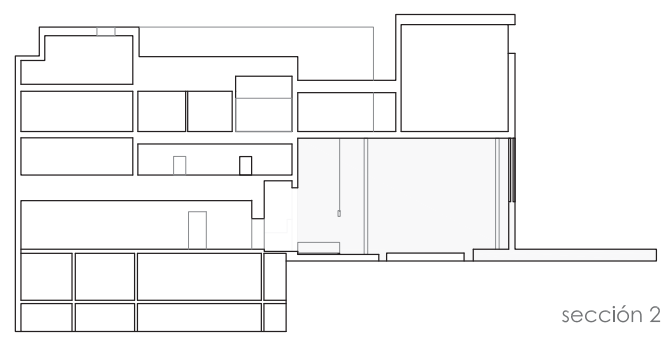
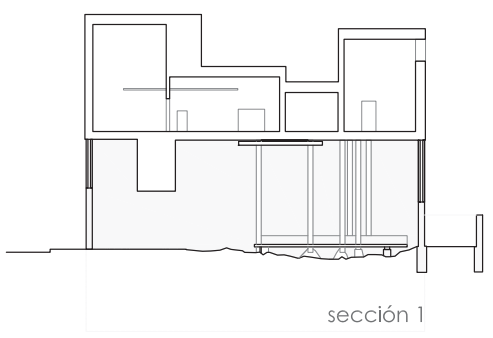
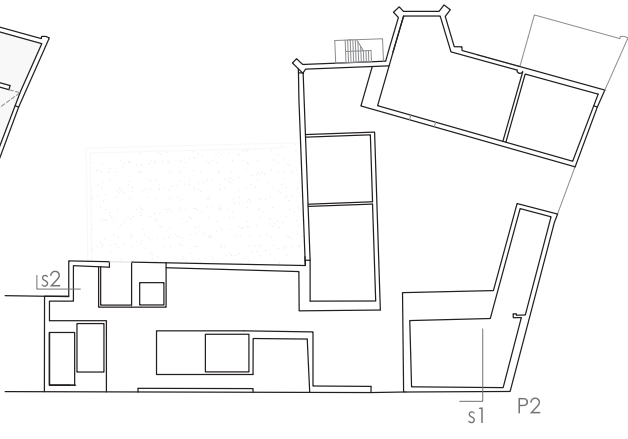
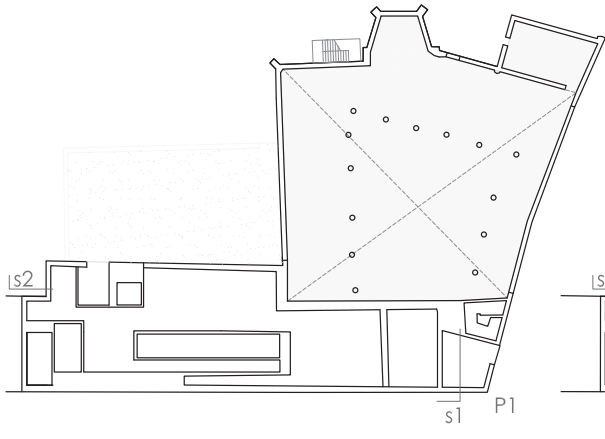
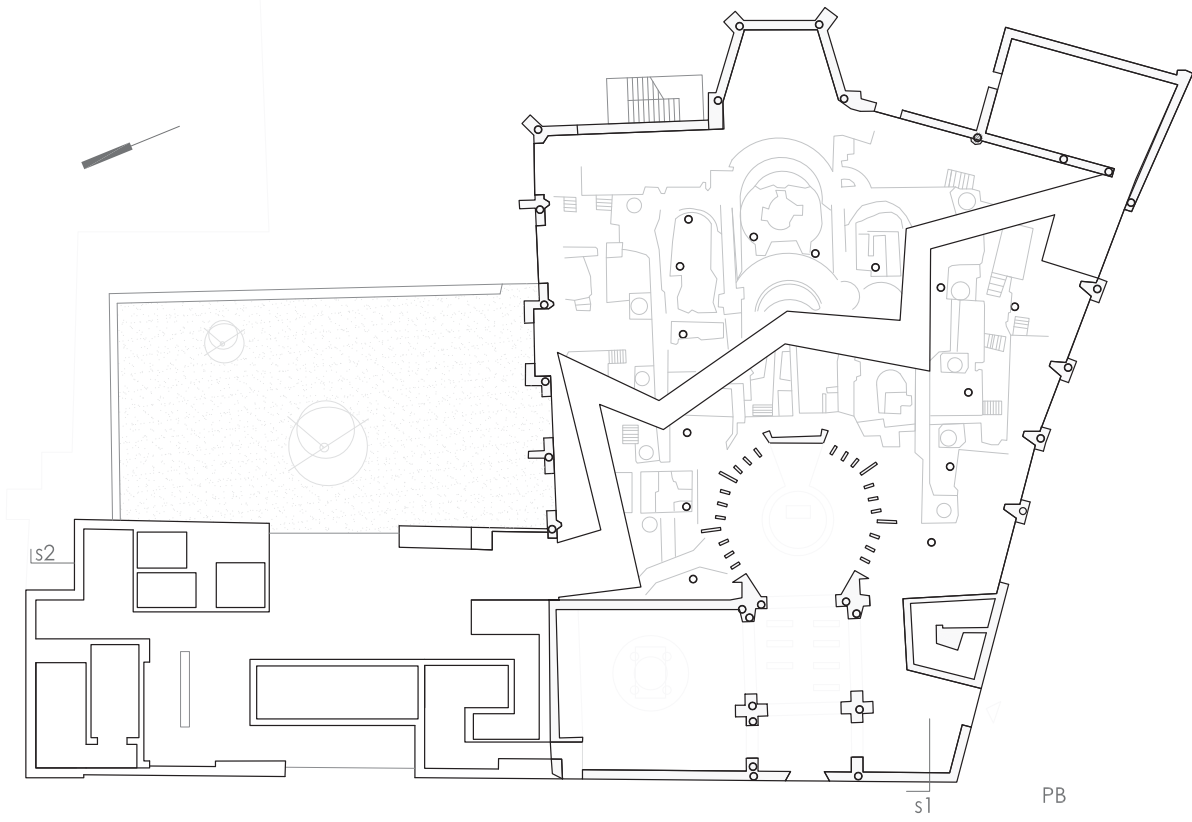
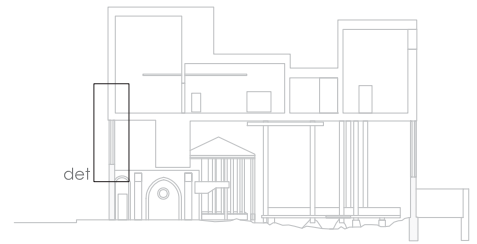
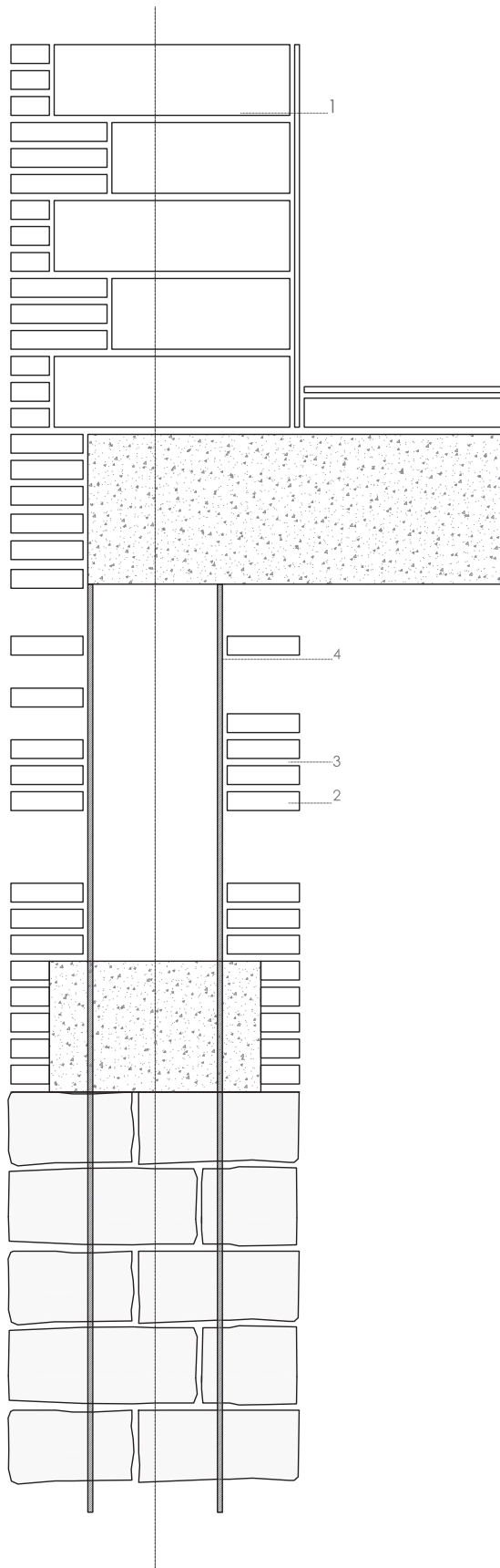


FIG.179

Fuente FIG.179: Ladrillo Visto. Arquitectura Viva Nº116.Madrid, sep-oct. 2007, p.43.





La conexión se realiza mediante la traba de la fábrica existente y la nueva. Constructiva y estructuralmente se consigue mediante la inserción de pilares tubulares en correspondencia con las pilastras existentes entre los arcos ojivales de la fachada. Los nuevos ladrillos, de aspecto similar al de la fábrica existente, se diseñaron para adaptarse a las irregularidades de las ruinas o rellenar sus huecos.

0 5 10 25 50 cm

1-Hoja interior de bloques cerámicos

2-Hoja exterior de ladrillos gris (con brillo amarillento) de 16 cm.

3- junta de mortero de 11mm con color igual al de la fábrica.

4-pilar de acero tubular de Ø300mm anclados en su base a pilotes inyectados de pequeño diámetro.

5-viga perimetral de atado horizontal y perimetral de hormigón armado.

La envolvente, construida a modo de "mampostería emplekton" utiliza un sistema de trabazón donde tres hiladas de ladrillo tienen una anchura de 9cm y los tres siguientes una de 21cm y en consecuencia los bloques de relleno también tienen dos anchuras diferentes. Tres hiladas de ladrillos exteriores, de 37mm de altura, con juntas horizontales de 17mm, corresponden exactamente a una hilada de bloques de relleno de 151mm de altura más una junta horizontal de 11mm.

III. FUSIONES .3

Ejemplo : AYUNTAMIENTO DE UTRECHT

Dirección : Utrecht.

Arquitectos : Miralles, Tagliabue, EMBT

Situación: Intervención en conjunto de edificaciones

Año [intervención] : 1997-2001

Año [edificio existente] : 1340

Uso [intervención] : Consistorio

Uso [edificio existente] : Consistorio- viviendas.

Ampliación del Ayuntamiento de Utrecht, EMBT, Utrecht, Holanda, 1997-2001.

El ayuntamiento se encuentra en el corazón de Utrecht, en la manzana formada por *gazenmarkt*, *oudegracht-stadhuisbrug*, *oudkerkhof*, y *Minrebroederstraat*.

Se fundó en una casa existente, ampliándose a tres y así sucesivamente, hasta ocupar diez casitas cuyo origen se remontaba a 1340. La más antigua era la *Groot Lichtenberg*, que dejó de existir como casa para ser ocupado su lugar, por el actual "*Monumental hall*", espacio donde desde 1546 se alojaba La Corte.

En 1824 la fachada neoclásica escondió detrás las de las casas *Groot Lichtenberg*, *Klein Lichtenberg* y *Hasenberg*. En la esquina de *gazenmarkt* con *oudegracht* se sitúa la antigua casa *keyserrijk*, ("*casa del peso*") del siglo XV que forma una unidad autónoma.

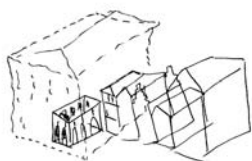
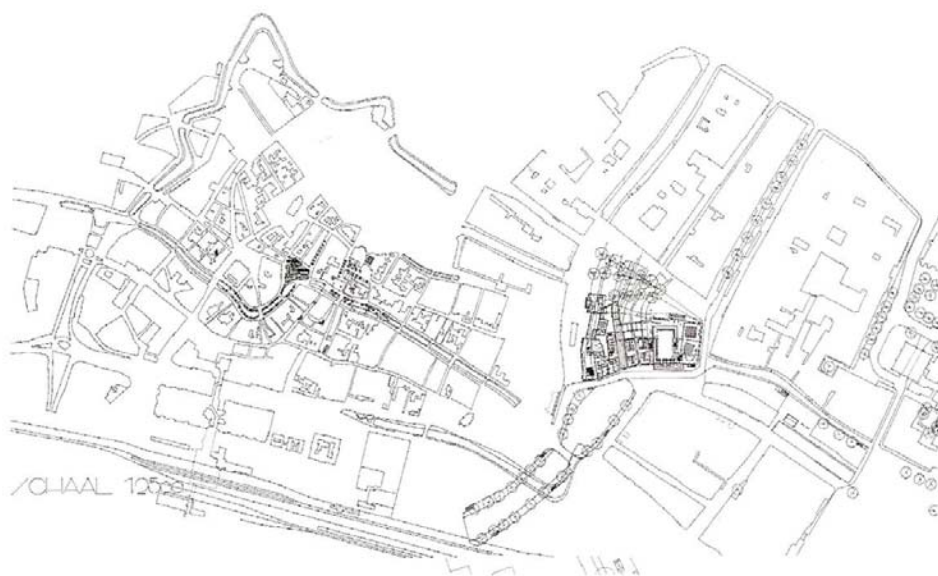


FIG.180: Groot Lichtenberg, embebida por la posterior ampliación de 1546.

El encargo consiste en aumentar ligeramente la volumetría del conjunto original y restaurar las fábricas existentes, -para conseguir flexibilidad de uso de los espacios-, sin que la intervención impida el reconocimiento de las numerosas preexistencias.

FIG.181



Fuente FIG.180/1: Enric Miralles 1983-2000. El Croquis. Nº 30+49/50+72[II], y Nº 100/101. Madrid, 2002, p.66 y 64.



FIG.182: Plantas y alzados del estado previo a la intervención.

Fuente FIG.182: Material de EMBT.



FIG.183: Demolición de los edificios para la creación de la plaza de entrada.

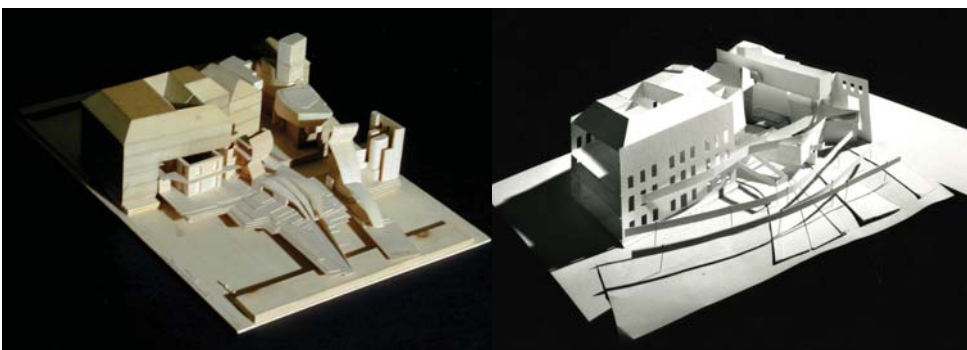


FIG.184: Maquetas de propuestas iniciales.

Fuente FIG.183/4: Enric Miralles 1983-2000. El Croquis. Nº 30+49/50+72[II], y Nº 100/101. Madrid, 2002, p.65 y 71.



FIG.185
Fuente FIG.185: Material de
EMBT

"La conservación de la fachada del edificio de 1930 es la manera de definir Gazenmarkt"⁷²

El proyecto propone, en primer lugar, una plaza en la parte que ocupaban el *Burgerzaken*, y una serie de edificios del interior de la manzana. La nueva entrada pública se sitúa en ella dejando el acceso existente frente al canal para un uso más privado por parte del personal del ayuntamiento. Esto provoca, además de un vacío, un giro de 180 grados en relación a los recorridos y funcionamiento interior.

En segundo lugar crea un ala nueva donde se situaba antes el edificio de Registro y que alberga las oficinas, sin interrumpir la línea visual entre *Schoutenstraat* y la catedral. Este volumen, de fábrica de ladrillo y materiales recuperados de la demolición de los edificios originales limita uno de los laterales de la nueva plaza.

⁷² Continuidad después de la vida EMBT Miralles/Tagliabue 2000-2009. El Croquis. Nº 144. Madrid, 2009, p.53.

En cuanto al interior se recuperan las trazas de las antiguas construcciones mostrando sus materiales, los espacios que ocupaban (recurriendo a cambios de pavimentos, restos de acabados originales, etc...), y reubicando, mediante la *anastilosis*, las jambas, vierteaguas, dinteles y antepechos de piedra provenientes de las oberturas precedentes.

Las fuentes recuperan el agua de cubierta, y brotan bajo la fachada compuesta que evoca las oberturas pasadas.



FIG.186: maqueta

Fuente FIG.186 Fuente FIG.128-129: Enric Miralles 1983-2000. El Croquis. Nº 30+49/50+72[II], y Nº 100/101. Madrid, 2002, p.69.

FIG.187

Fuente FIG.187: fotografía de la visita.



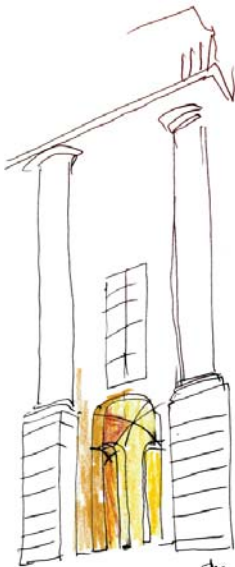
FIG.188: fotomontaje.



FIG.189: Edificio de Registro existente y previo a la intervención.

Fuente FIG.188/9: Material de EMBT.

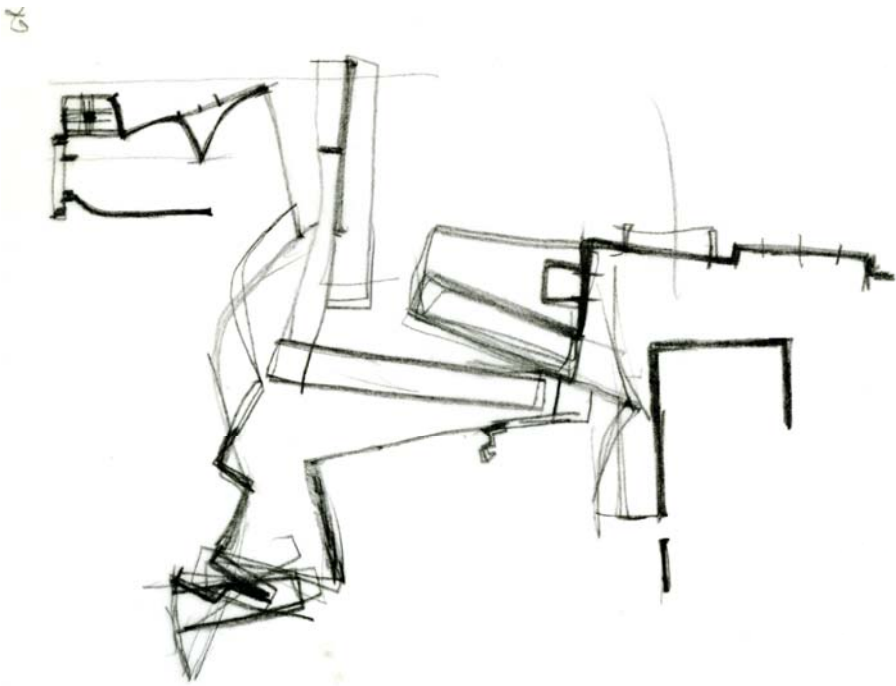
Negándose a ser considerada como el enésimo añadido del s.XXI, la nueva ala expresa vistosamente la naturaleza fragmentada del Ayuntamiento y al mismo tiempo niega el valor histórico y estético de una evaluación de tales fragmentos por unidades individuales.



the way things should be
transparent & show the complexity
of the interior.
1.



The old stair case
the historical wall
& the medical forum.
light coming from the roof.



FIGS.190: Esbozos y croquis.

Fuente FIG.190: Material de EMBT

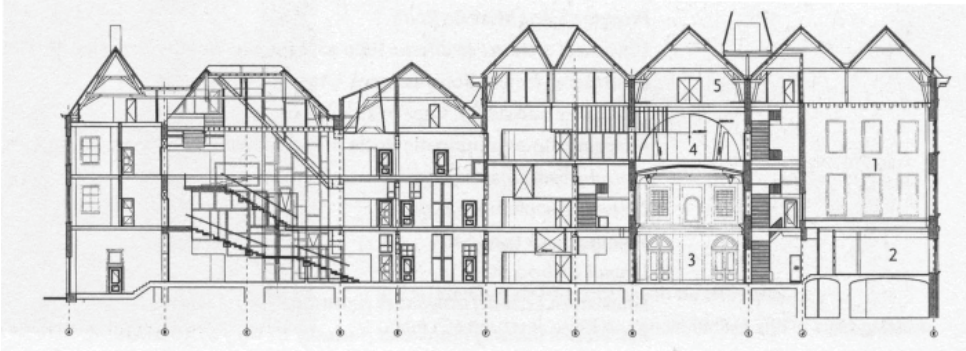


FIG.191

Fuente FIG.191: Enric Miralles 1983-2000. El Croquis. Nº 30+49/50+72[II], y Nº 100/101. Madrid, 2002, p.74.

Cada unidad es reconocible pero forma parte de un nuevo todo que las organiza de forma diferente.

“La cubierta que las escondía ha dejado paso a las cubiertas individuales de cada casa. Los rastros de la ubicación de cada una de ellas se leen en los pavimentos, en los diferentes despieces del suelo de madera de la planta baja.”⁶⁴

La intervención añade, en la nueva plaza, un núcleo de comunicación, formado por una escalera y un ascensor en lo que era un vacío entre edificios. La escalera da paso a un descansillo usado como sala de exposiciones y maclado de forma “inseparable”, con el existente, uniendo los diferentes niveles de forjados originales para que la circulación y luz fluyan en el interior.



FIGS.192: Imágenes del perfil a tracción del cuerpo emergente, en su contacto con el muro de fachada.



Fuente FIG.192: Fotografías de la visita.

⁶⁴ Textos de EMBT. Material de EMBT.

El entrelazamiento del edificio y su alrededor es constante. Accesible desde cada fachada de la calle, el ayuntamiento ofrece una nueva plaza a la ciudad que invita a la entrada. Una cafetería en la esquina *Gazenmarkt/Oudegracht* establece una relación entre el ayuntamiento y la ciudad. La entrada y salida independiente para los concejales se sitúa en la antigua entrada de *Stadhuisbrug*, y la de ceremonias de boda desde *Korte Minrebroederstraat*.

El forjado nuevo en continuación con los niveles existentes rodea el Monumental Hall, que en su día fuera la casa *Groot Lichtenberg*, cuya fachada originalmente “exterior” se haya salpicada de retratos de autoridades que forman parte de la memoria del lugar.

FIG.193 Esbozo del Monumental Hall: vacío creado alrededor de la casita *Groot Lichtenberg*, que queda en el interior y rodeada por la fachada.

Fuente FIG.193:
Material de EMBT



FIG.194
Fuente FIG.194: fotografía de la visita.

Uno de los puntos fundamentales de la intervención se sitúa en la pieza emergente formada por el tramo de escalera que comunica planta baja y alta con el espacio expositivo. Éste asoma sobre la entrada a la plaza, y ofrece una relación visual con la gente. La pieza se encuentra sujeta a la fachada mediante la prolongación de los perfiles de la cubierta que actúan a modo de tensores, mientras su parte inferior es soportada por los pilares que descansan en la plaza. El pavimento es continuo y también lo es el revestimiento interior que cubre la fábrica antigua y la nueva.

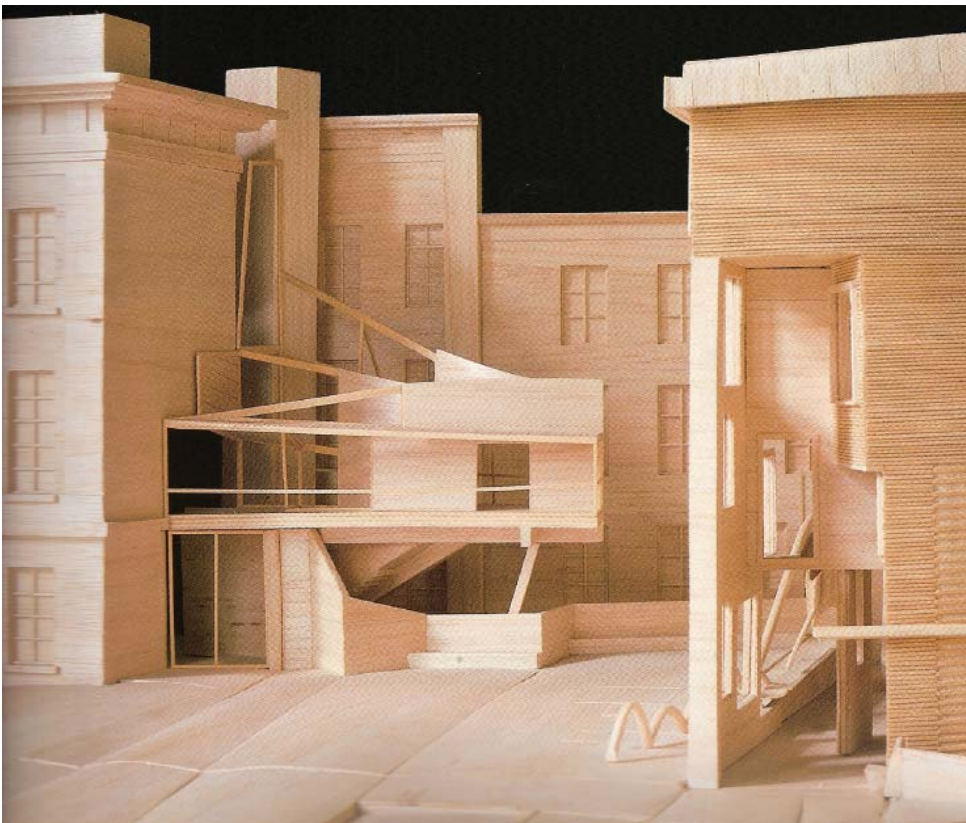


FIG.195

Fuente FIG.195 Enric Miralles 1983-2000. El Croquis. Nº30+49/50+72[II], y Nº 100/101. Madrid, 2002, p.79.



FIG.196

Fuente FIG.196: fotografía de la visita.

FIG.197: Detalle de la pieza emergente y su desarrollo.

Fuente FIG.197:
 Enric Miralles 1983-
 2000. El Croquis. Nº
 30+49/50+72[II], y Nº
 100/101. Madrid, 2002,
 p.78.

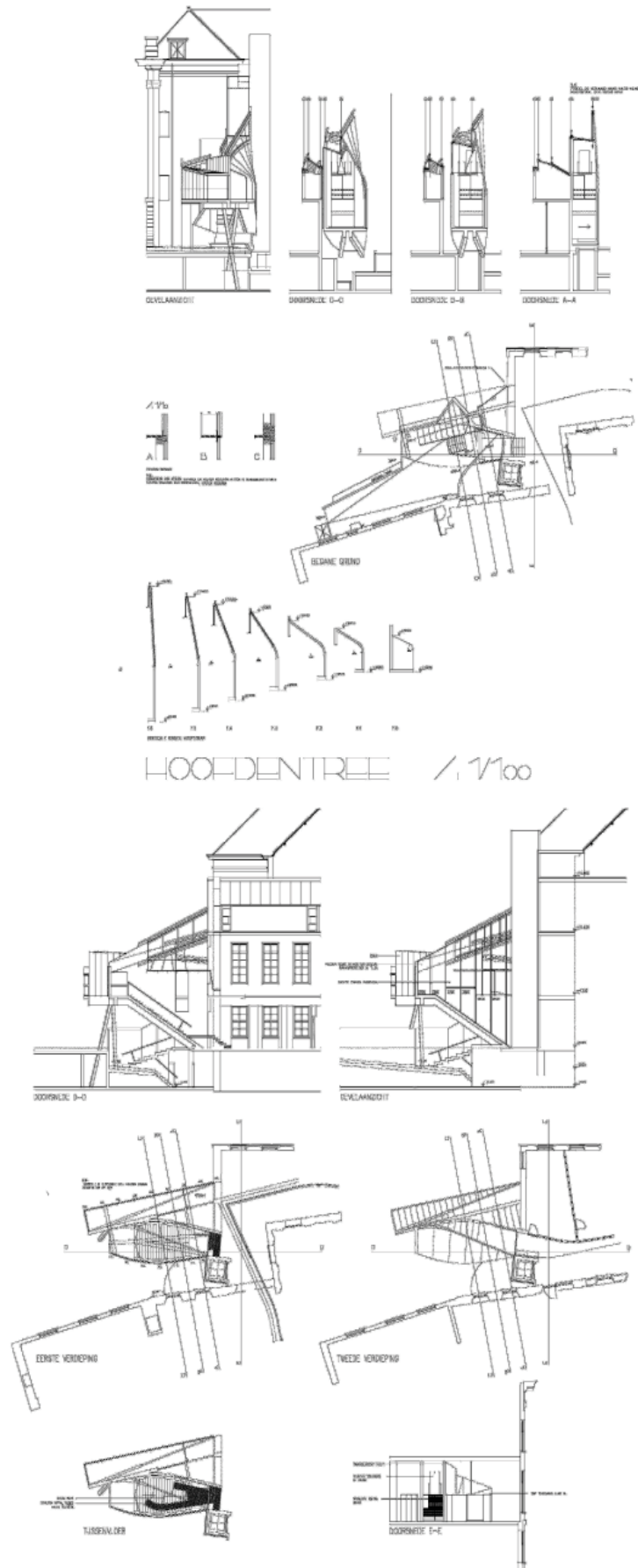




FIG.198: fotografía desde el interior mirando hacia el cuerpo de escalera y zona de exposición.

Fuente FIG.198: Continuidad después de la vida EMBT Miralles/Tagliabue 2000-2009. El Croquis. Nº 144. Madrid, 2009, p.79.

La intervención penetra por la plaza, atraviesa las casas rodeando el “*Monumental hall*” y vuelve a salir, formando una U que invade el edificio existente.

Las preexistencias se vaciaron para conseguir una estructura diáfana, retirándose todas las capas de adherencias, desnudándose las paredes originales de las casas para exponer los diferentes materiales y restaurarlos.

El recorrido interior resulta ser una concatenación de escenas: la escalera deriva en pasarela, que a su vez lo hace en el mirador y lucernario que conectan con un corredor existente hasta un nuevo descansillo. Y éste genera otra escalera, cuyos escalones van siguiendo, a la vez, su propio ritmo y sonoridad: *madera-hormigón-acero-hormigón-madera...* y así progresivamente.

El proyecto propone múltiples entradas de luz (que inicialmente se proponían incluso sobre el Monumental hall) mediante lucernarios, y carpinterías especialmente diseñadas. En la sala de plenos, que gana una altura, se consigue mejorar la iluminación retirando el forjado y exponiendo las vigas de diferentes épocas, como si de un falso techo se tratase.

La *re-contextualización* de elementos existentes es recurrente; se reutilizan los armarios empotrados existentes, o se colocan viejas puertas en marcos nuevos, se añaden cristales plomados en los lucernarios, etc...La macla de espacios se completa con la mezcla de materiales de diferentes tiempos.

FIG.199:
Sala de Plenos antes y tras
la intervención.



Fuente FIG.199: Material de
EMBT

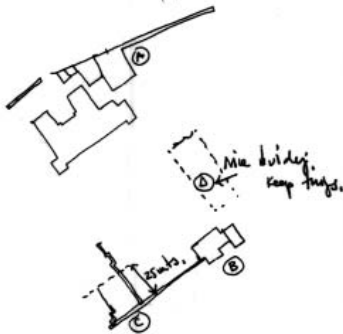
EMBT, no realiza distinción por épocas:

“...No es justo distinguir entre estilos diferentes, la historia y las transformaciones constituyen un flujo continuo”. ...Porque las intervenciones en edificios históricos pasan todas por un entendimiento y un cuidado.

...Redescubrir el valor de las salas interiores del edificio neoclásico, principalmente de la sala medieval. Volver a la idea de un edificio municipal como conglomerado de diferentes edificios urbanos. En la construcción del nuevo ala reciclamos materiales de la demolición...(ladrillo, armazones de piedra, etc...) para tener un nuevo edificio con calidad material”....⁷³

Could we prepare a more complex demolition, Requirements !!

Could we prepare a more complex demolition, Requirements !!



UNTIL WE WILL HAVE MID-FEBRUARY MEETINGS WITH "PANEL + SEC. OF STATE". THIS IS THE PROPOSAL I THINK COMPROMISES US LESS WITH BEST LAYOUT.

(A) WALL SHOULD REMAIN (WE WILL TRANSFORM IT LATER) BUT ALSO THE CANONIC CONSTRUCTION; WE COULD TAKE OUT ALL INTERIOR FLOORS & PARTITIONS. THEY HELP TO LOCATE BISHOP'S HOUSE AT THE CANONIC CONTEXT & ALSO WE SHOULD CONSIDER THE SHOPS FOR TOURIST. (COULD BE OUTSIDE SECURE AREA).

(B) LODGE (NO DOUBT)

(C) THE 25MTS SECURE ZONE ALLOW TO PLAY WITH SOME RUINS... MAY BE JUST WALLS, (NO INSIDE FLOORS) THIS LATTER COULD BE INSIDE GYM OR KINDERGARTEN... OR RUN IN A GARDEN.

I NEED PHOTOS & PLANS I HAVE ASKED JOAN ALREADY.

(D) WE SHOULD ~~KEEP~~ KEEP AS MUCH STONE AS WE CAN... TALK WITH A QUARRY PEOPLE TO INSTALL A SMALL ATRIUM ON SITE TO 'RE-CUT' IT FOR NEW PLACEMENT... KEEP ALL DOOR, WINDOWS, FRAMINGS, etc...

Part. for Mills (GENERAL).

(D) WE SHOULD ~~KEEP~~ KEEP AS MUCH STONE AS WE CAN... TALK WITH A QUARRY PEOPLE

I HAVE ASKED JOAN ALREADY.

TO INSTALL A SMALL ATRIUM ON SITE TO 'RE-CUT' IT FOR NEW PLACEMENT... KEEP ALL DOOR, WINDOWS, FRAMINGS, etc...

FIG.200:

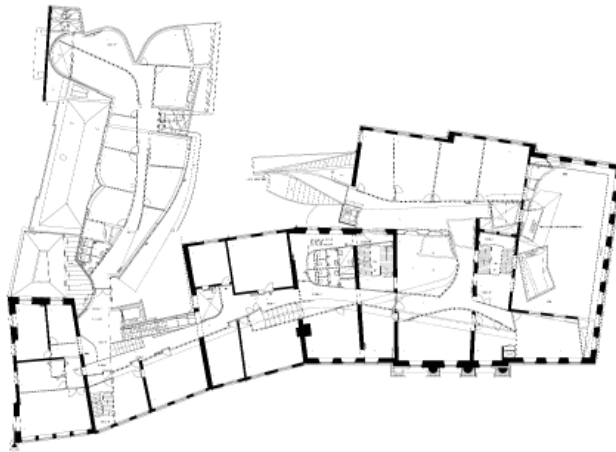
73 El Croquis (2002): Enric Miralles 1983-2000; Mapas mentales y paisajes sociales. El Croquis edición conjunta de los nº 30+49/50+72 (II) + 100/101. Madrid

Fuente FIG.200: Material de EMBT

El programa se divide en planta baja, primera y segunda. En la principal se encuentra el hall de entrada y recepción, las salas de bodas, la entrada de la sala “Monumental hall”, el núcleo de aseos y office, despachos y la cantina, que se sitúa en el nuevo volumen. En planta primera se encuentra la sala de plenos, la de prensa, las salas de reunión y las oficinas. En la segunda planta se concentran los despachos de los concejales y el del alcalde.

FIG.201: Planta explicativa de los elementos nuevos en relación a los existentes.

Fuente FIG.201: Enric Miralles 1983-2000. El Croquis. Nº 30+49/50+72[II], y Nº 100/101. Madrid, 2002, p.76-77.



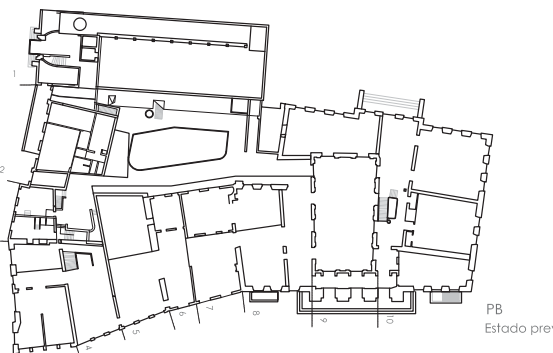
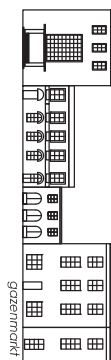
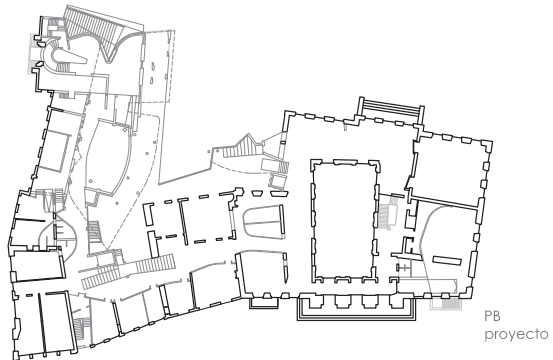
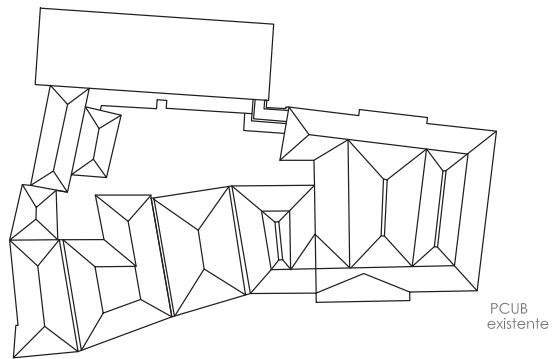
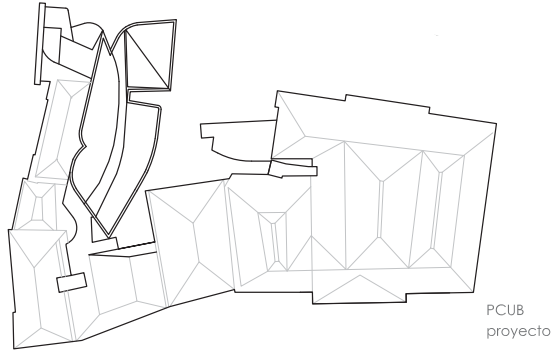
Las conexiones se realizan continua pero puntualmente durante todo el recorrido de la intervención mediante la inserción de elementos nuevos, en el mismo plano. También mediante la prolongación de forjados manteniendo los niveles; en los cambios de fábricas acabados con el mismo revestimiento para conseguir fluidez material, o en la colmatación de vacíos del edificio original, como en el que inserta la caja de ascensor. o la prolongación del ala nueva usando cercos y ladrillos de las construcciones demolidas.

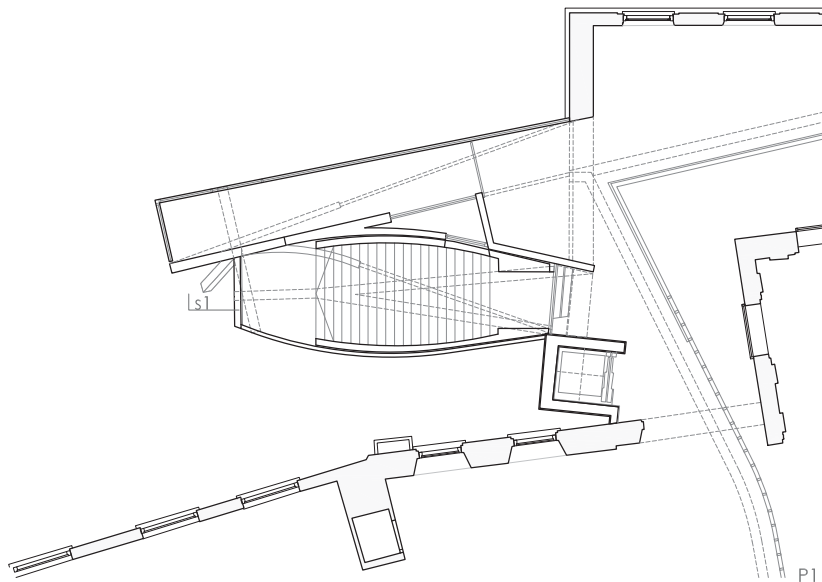
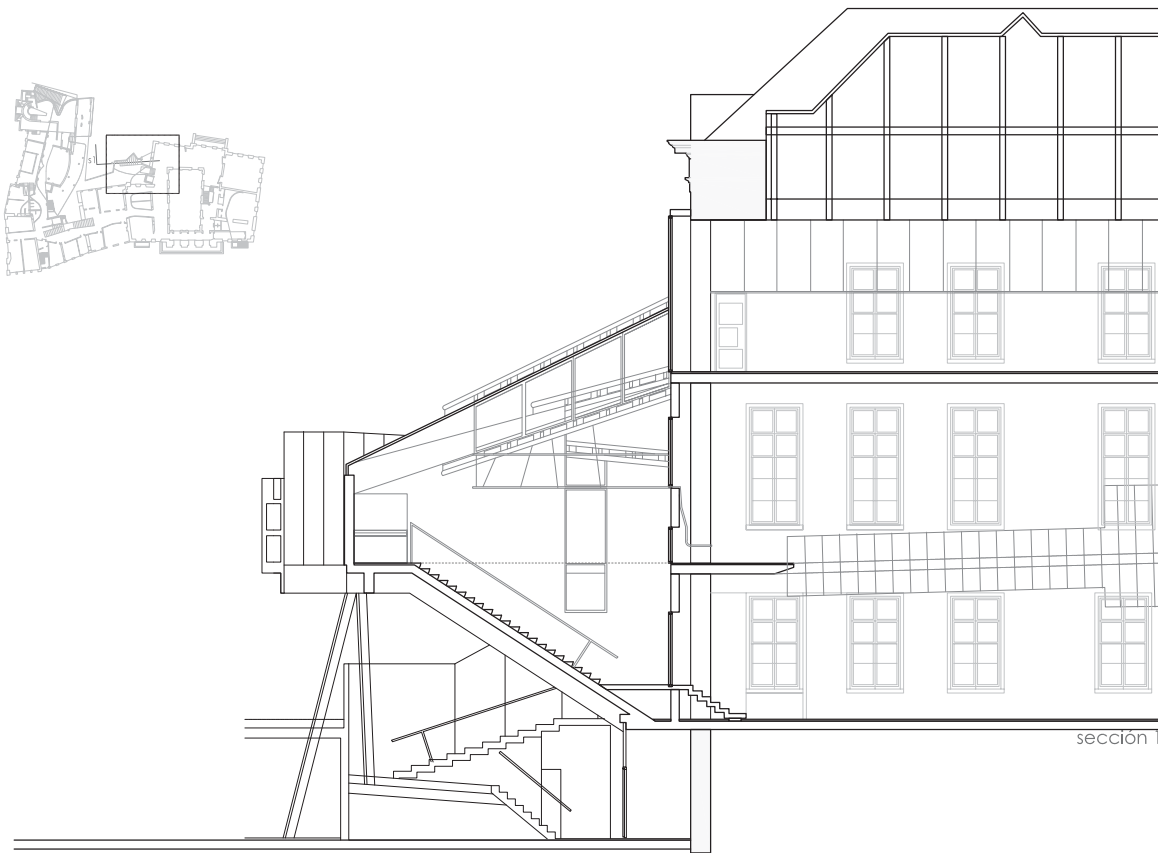


FIG.202:

Fuente FIG.202: Fotografía de la visita.

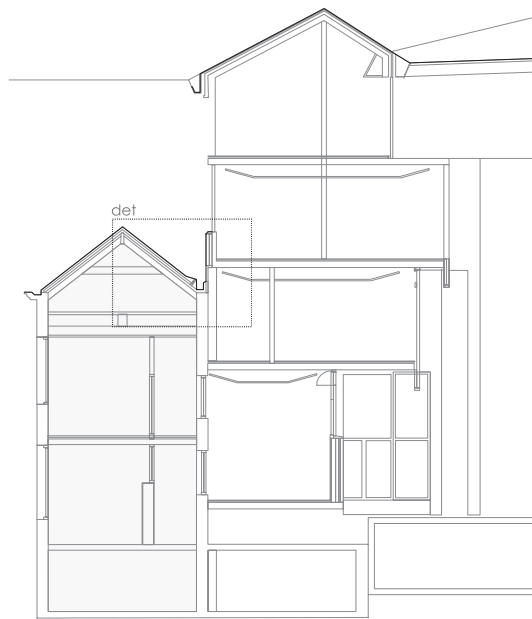
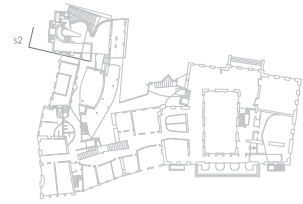
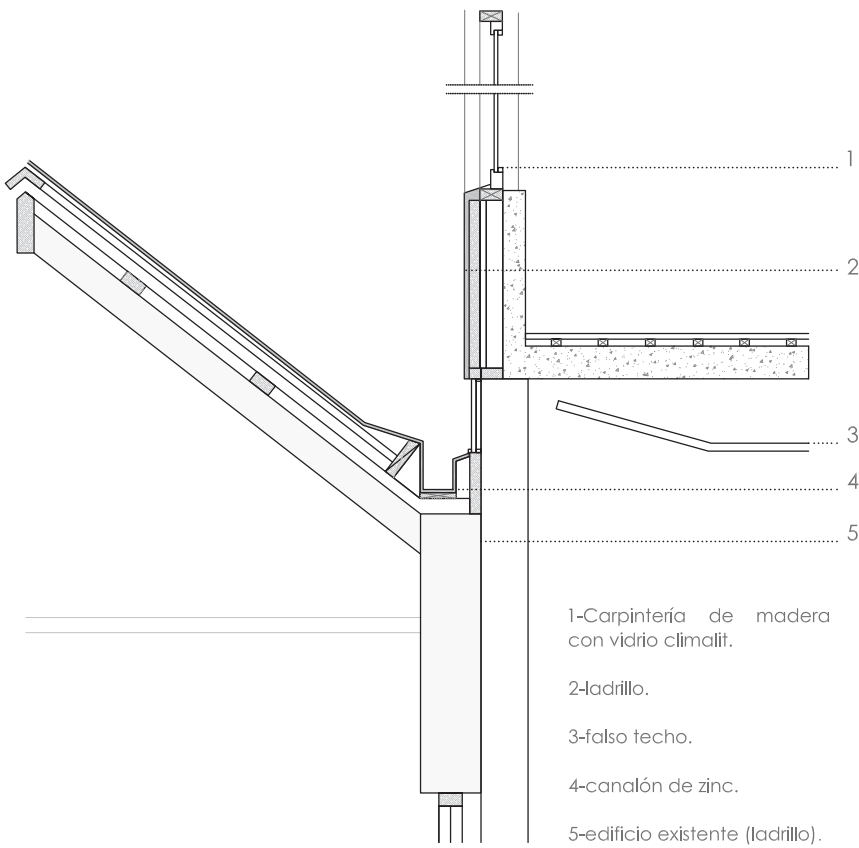
La lectura es la de una intervención que surge de las preexistencias. Instaura un nuevo orden que invade y reorganiza lo existente, creando una nueva lógica espacial y de recorridos en el conjunto. Ambas partes conforman un todo indisociable.





El nuevo núcleo, que se insertó en el vacío existente entre las casas, está compuesto por la caja de ascensor y la escalera. Ésta emerge de la fachada prolongando los niveles de forjado. Su cubierta se sujeta mediante perfiles que se insertan en la fachada, y la losa de la escalera reposa sobre el pilar de hormigón que recibe el descansillo desdoblándose en dos.

0 1 2 4 10 m



sección 2

La lámina de zinc recubre el tejado nuevo y continúa solapándose a parte del existente



III. FUSIONES .4

Ejemplo :	HOTEL FOUQUET
Dirección :	Calle Vernet con calle Quentin Bouchart, [Carré d'Or. Champs Elysées, Paris.]
Arquitectos :	Edouard François
Situación:	Extensión en solares adyacentes.
Año [intervención] :	2003-2006
Año [edificio existente] :	XIX
Uso [intervención] :	Hotel
Uso [edificio existente] :	Hotel.

Ampliación y reforma del Hotel Fouquet Barrière, E.François. Paris. 2005-2006



FIG.203

Fuente FIG.203: <http://www.edouardfrancois.com/>

Situado en el corazón del triángulo de oro de los Champs Elysées y la avenida George V, el Hotel Fouquet está formado por siete de los edificios que integran la manzana. La reforma realizada por Edouard François se desarrolla en dos de ellos, realizando un primer ejercicio de homogeneización con los distintos edificios que constituyen el hotel Fouquet y un segundo ejercicio de manipulación.

El Hotel Fouquet se compone de tres edificios de auténtico estilo haussmaniano del siglo XIX (uno de ellos era el original hotel Fouquet), un edificio de estilo neo-haussmaniano de los años '80, un edificio de oficinas anodino (cuya fachada se desmontó), un revival del modelo decimonónico de los años'80, y otro edificio que databa de 1988 (cuya fachada se intervino, y donde se introdujo la torre de servicios).

“Unir los siete edificios de la manzana para darlos a entender como un todo”.⁷⁴

⁷⁴ Traducción del texto de E.François contenido en el archivo facilitado por OAL/ Edouard François..

El arquitecto rechazó la opción de crear una fachada contemporánea para la reforma, considerando que debía leerse el conjunto como un todo sin distinguir partes independientes de arquitectura contemporánea, sino consiguiendo una continuidad tipológica y volumétrica del *ensemble* de estilo Haussmaniano.



FIG.204

Fuente FIG.204: <http://www.edouardfrancois.com/>



FIG.205: estado previo.

Fuente FIG.205: OAL/ Edouard François.

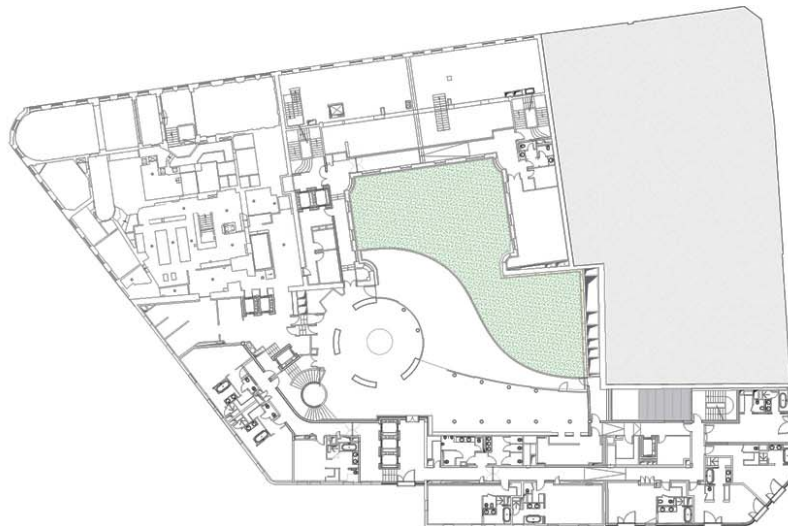


FIG.206: plantas.

Fuente FIG.206: Imagen extraída del archivo "X_FouquetsBarriere_dossier_redu" facilitado por OAL/Edouard François.

El autor encuentra la inspiración para el concepto de la intervención en la transcripción de los diferentes edificios en forma de fonemas y ritmos.

“Así, asignando la equivalencia fonética “Ah” a las arquitecturas existentes correspondientes a edificios originales de la tipología hausmaniana, asignando el fonema “Oh” al resto y el signo de interrogación a los fonemas correspondientes a los edificios a intervenir, la serie resultante sería:

Ah, Ah, Ah, Oh, ?, Oh, ?.

Sin embargo si se reintroduce el fonema “Ah”, -o sea edificios haussmanianos- entre los “Oh” –resto de edificios- el ritmo se enriquece quedando de la siguiente forma:

Ah, Ah, Ah, Oh, Ah, Oh, Ah.”⁷⁵

Se decide que la Intervención debe realizarse recreando edificios haussmanianos para lograr una unificación del conjunto y no una escisión entre éstos y el resto.

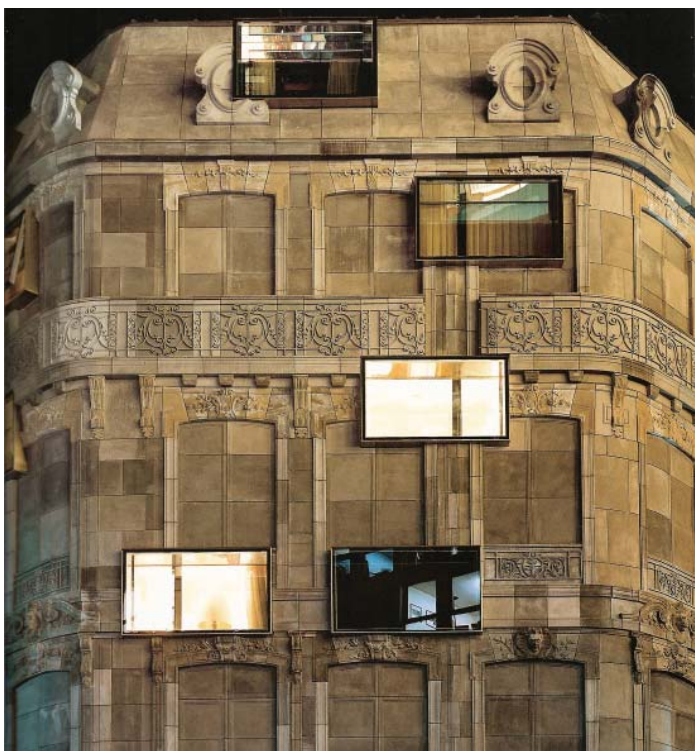


FIG.207

Fuente FIG.207: Pasado Presente. Arquitectura Viva Nº110. Madrid, sep-oct. 2006, p.61.

⁷⁵ Traducción del texto de E.François contenido en el archivo facilitado por OAL/ Edouard François.

La misión del proyecto se rigió según el procedimiento anglosajón del “*shell & core*”⁷⁶, donde el decorador o interiorista se encarga de la distribución interior, materiales, ambiente y decoración, mientras que el arquitecto es responsable de la volumetría exterior. La intervención propiamente arquitectural, se limita entonces a la envolvente.

El concepto principal según el cual desarrolla la intervención exterior es el de *moldeado y perforado* (“*moulé, troué*”). Se refiere a los cerramientos realizados en piezas prefabricadas de hormigón que reproducen la fachada original haussmaniana (del número 93-95 de los campos Elíseos), y resultan perforados por las ventanas. El efecto de “atravesar” la fachada original resulta irreal ya que atravesar la auténtica fábrica tan limpiamente es constructivamente inviable.

“*On moule, on troue, c’est simple*”, (“*Moldeamos y perforamos, simplemente*”), responde por un lado a la voluntad de crear el edificio a imagen del otro auténtico hausmaniano y por otro lado a la necesidad de ubicar las ventanas de las habitaciones según la lógica del espacio interior. Se reproduce miméticamente la composición, y ornamentos, incluidos los motivos de cabezas de león, molduras, ojos de buey, rejas, cornisas, y ventanas a modo de bajorrelieve, etc... mediante paneles de hormigón armado con fibras metálicas, consiguiendo un espesor mínimo y por tanto ligereza.

El ejercicio de reproducción unifica la fachada principal de Fouquet’s en más de 90m lineales de longitud, para reconstruirla en dos escalas diferentes. Para ello se levantó y numeró la fachada modelo, reproduciéndola en tres dimensiones. Se realizan moldes exactos de hormigón cortados nítidamente entre las diferentes medianeras, de forma que algunas oberturas o balcones reproducidos quedan sesgados. Se lee como una imagen o “*mapping*”, colocada en fachada, ya que no presenta los remates propios de la arquitectura clásica; como la formación de la esquinas, etc.

76 «*Shell* », *c’est la volumétrie extérieure, les façades et leur mise en lumière, les aménagements paysagers*. « *Core* », *c’est le fonctionnement général de l’hôtel, l’organisation et la définition des espaces limités au cloisonnement primaire*.

[Shell : es la volumetría exterior, las fachadas y su iluminación y las intervenciones paisajísticas. Core : es el funcionamiento general del hotel, la organización y la definición de los espacios limitados por el cerramiento principal]

Atravesando los paneles se insertan las carpinterías y los perfiles de las nuevas oberturas haciéndolas sobresalir. Las fachadas reproducidas han sido perforadas como si otro cuerpo y otro lenguaje las atravesaran desde el interior, creando una simultaneidad entre tiempos; antiguo y contemporáneo; y una tensión entre dos ritmos y dos lógicas arquitectónicas.



FIG.208



FIG.209

FIG.210: colocación de ocho mil ramas de aluminio para evocar una suerte de jardín en el patio interior.

“El patio de manzana, donde se ubica el jardín resulta ser un vacío entre medianeras ciegas de diferentes direcciones, cuando debiera ser un bosque con un claro de exactamente las dimensiones del patio, un claro desde el cual no ver más que las ramas de los árboles que nos rodean; las ramas de color plata como en los bosques espesos, 8.000 ramas por lo menos deberíamos ver...y en suelo un césped verde fluorescente se extiende por todo...”⁷⁷

⁷⁷ Traducción del texto de E.François contenido en el archivo facilitado por OAL/ Edouard François.

Fuente FIG.209: Imagen extraída del archivo “X_FouquetsBarriere_dossier_redu” facilitado por OAL/ Edouard François.

Fuente FIG.208 y 210: Pasado Presente. Arquitectura Viva Nº110. Madrid, sep-oct. 2006, p.63.



FIG.211:

Fuente FIG.211:
Pasado Presente. Arquitectura Viva Nº110. Madrid, sep-oct. 2006, p.60.

El ejercicio inicial de continuidad volumétrica,- más que tipológica, o estilística- se habría leído contemporáneo, sin necesidad de las nuevas oberturas, por el material usado. Su despiece, color, espesor, etc. evidencian la simulación mediante medios actuales.

En este caso la conexión entre arquitecturas, lenguajes y tiempos se representa en la propia fachada de la intervención o parte nueva. El encuentro que se realiza, -entre el lenguaje haussmaniano (recreado) y las oberturas contemporáneas-, resulta más complejo que no el de los edificios existentes y la intervención.

La recreación de la fachada hausmaniana a modo de textura o *pattern* es usado como fondo estampado para un edificio cuyas oberturas (de habitaciones e incluso garaje) no corresponden a las que la traslación de la fachada marca, sino a un interior nuevo.

La tensión de la conexión entre la fachada recreada y las nuevas oberturas se enfatizan en dos puntos. Por un lado en el sobresalir de los marcos respecto el plano de fachada que acentúa el efecto de macla. Y por otro lado en la reflexión de los cristales y de los espejos que recubren las jambas a modo de marco y que distorsiona la imagen del contacto entre las piezas haciendo desvanecer los límites entre espacio interior y exterior. Es decir, entre la piel de estilo hausmaniano y las oberturas contemporáneas.

Con la incorporación del ritmo de las ventanas –a descompás de las fachadas recreadas- se evoca intencionadamente la duplicidad de lenguajes, obteniendo una fusión que no corresponde a dos tiempos sino a uno que ha simulado el pasado para manipularlo y expresar una arquitectura híbrida a dos ritmos.

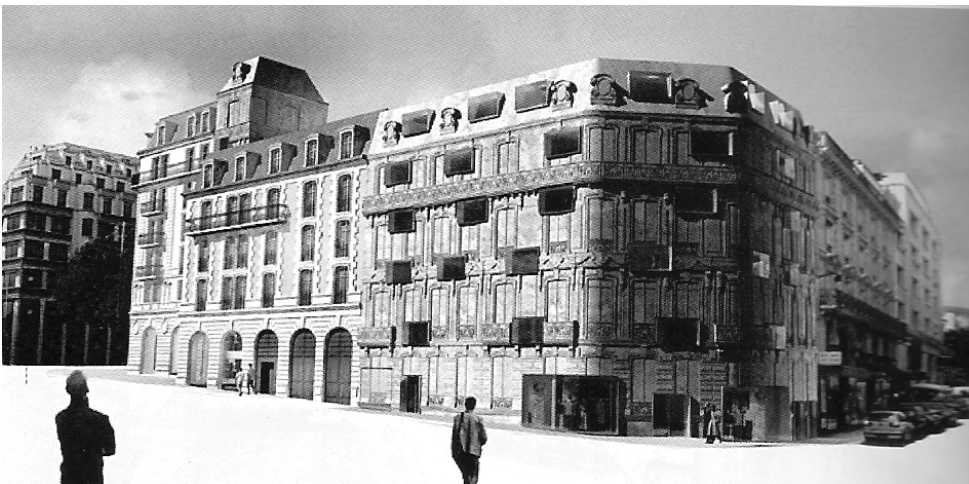
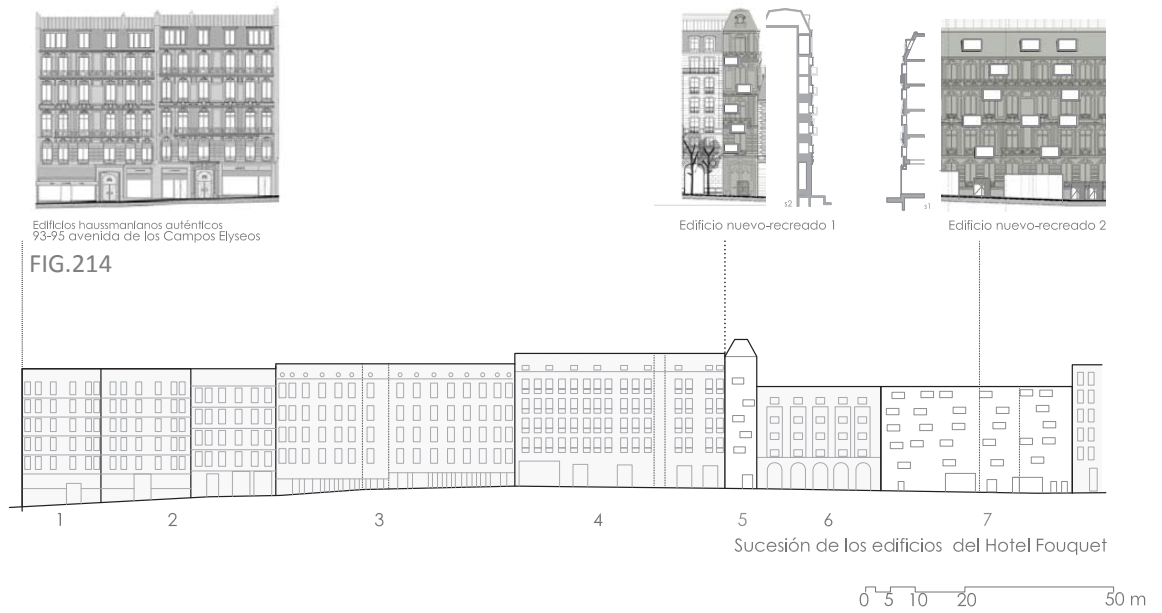


FIG.212

Fuente FIG.212: Pasado Presente. Arquitectura Viva Nº110. Madrid, sep-oct. 2006, p.60.



FIG.213:
Fuente FIG.213:
Pasado Presente.
Arquitectura Viva Nº110.
Madrid, sep-oct. 2006, p.60.



- 1-Fachada de referencia: edificio nº93 de la Avenida de los Campos Elyseos.
- 2-Fachada de referencia: edificio nº95 de la Avenida de los Campos Elyseos.
- 3-Edificio Fouquet's (fuera de Proyecto).
- 4-Edificio neo-hausmaniano.
- 5-Edificio nuevo-recreado (1).
- 6-Edificio neo-hausmaniano.
- 7-Edificio nuevo-recreado (2).

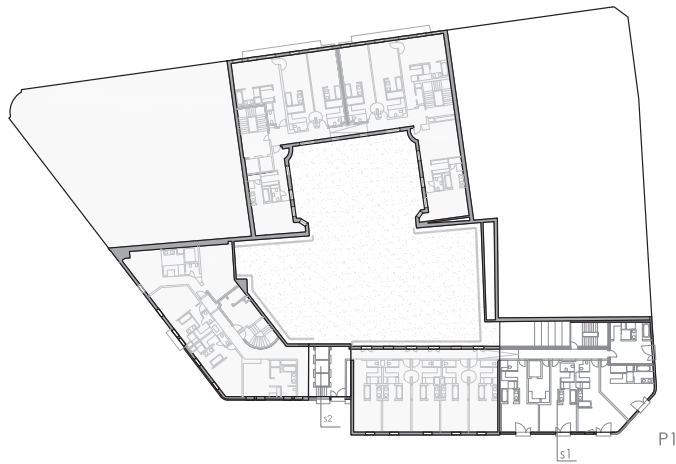
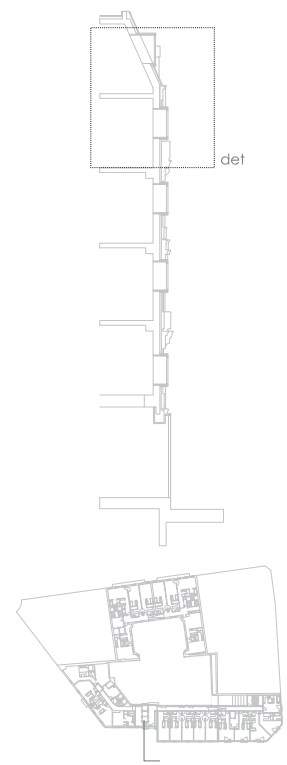
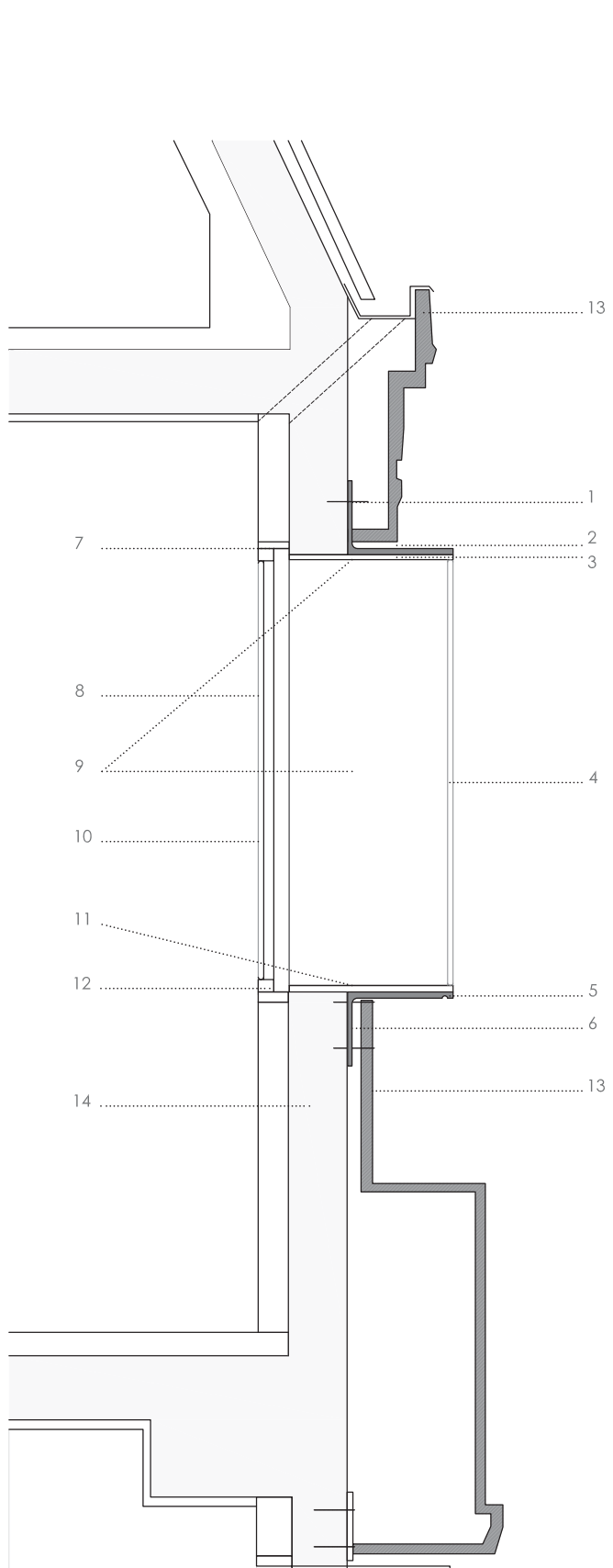


FIG.214

Fuente FIG.214: Imagen extraída del archivo "X_FouquetsBarriere_dossier_redu" facilitado por OAL/Edouard François.

0 5 10 20 50 m



0 10 25 50 cm

- 1-Escuadra acero inoxidable.
- 2-junta hueca periférica.
- 3- espesor de marco fino.
- 4- vidrio de seguridad sin marco .
- 5- goterón.
- 6- escuadra acero inoxidable.
- 7- premarco.
- 8- vidrio encolado.
- 9- luna de espejo.
- 10-vidrio.
- 11-acero inoxidable.
- 12- conjunto de carpinterías batientes en el plano interior .
- 13- paneles de hormigón dúctil, armado con fibras metálicas. ("Ductal", de Lafarge).
- 14- fábrica existental

III. FUSIONES .5

Ejemplo :	LP2, PARASITE
Dirección :	Rotterdam.
Arquitectos :	Kortnekiën & Stuhlmaker arkitekten.
Situación:	Extensión sobre cubierta de edificio existente.
Año [intervención] :	2001
Año [edificio existente] :	---
Uso [intervención] :	Vivienda (prototipo).
Uso [edificio existente] :	Las Palmas (Hangar portuario con actividades culturales).

LP2-Parasite, Róterdam, Korteknie& Stuhlmacher, Kop van Zuid, Róterdam, 2001

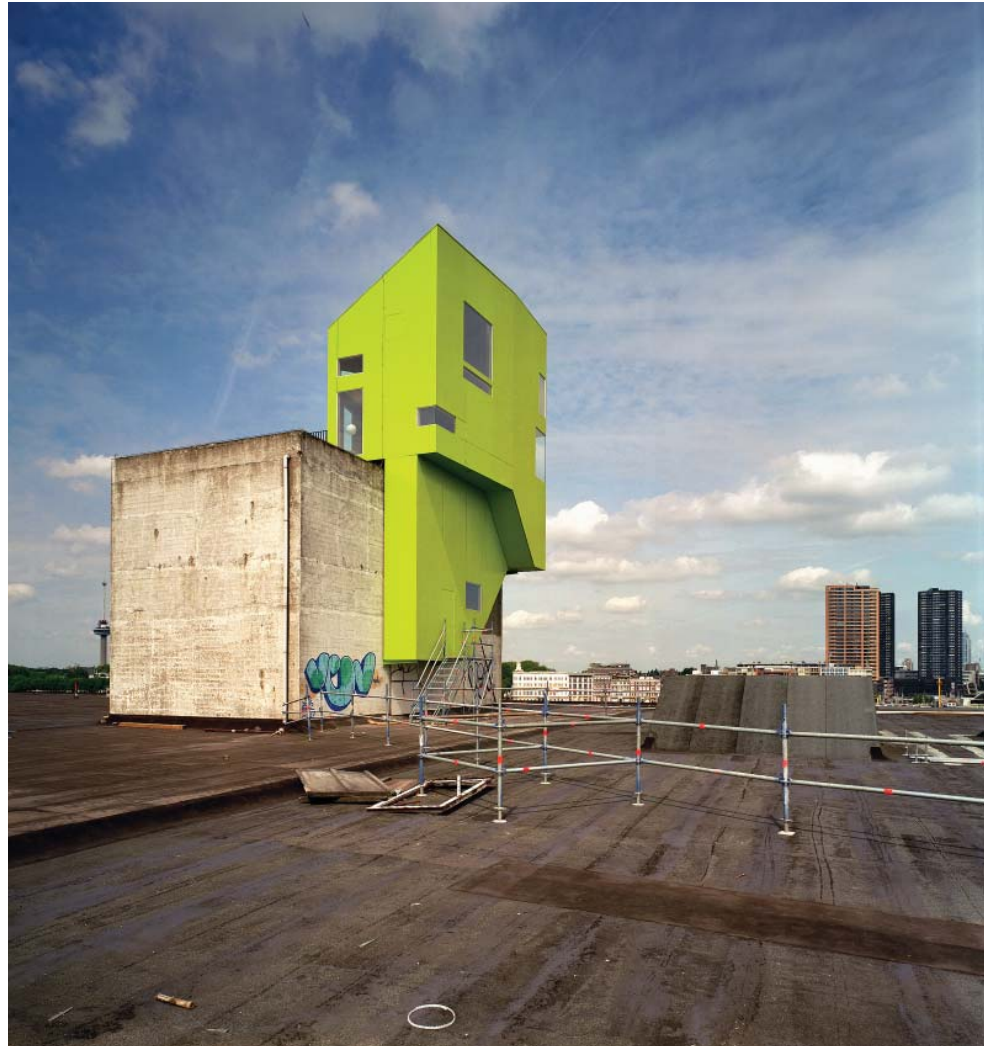


FIG.215:

Fuente FIG.215: Foto de Anne Bousema facilitada por Korteknie & Stuhlmacher

El edificio de las Palmas, un hangar formado por espacios destinados a almacenes industriales, fue temporalmente usado para varias exposiciones durante el 2001. Año en que Róterdam fue capital cultural europea. Una de las exposiciones era PARASITES (prototypes for advanced ready-made amphibious small scale individual temporary ecological houses)-cuyo concepto fue inspirado por la “casa para aborígenes” de Glenn Murcutt- y que presentaba diseños de objetos de pequeña escala parasitando espacios de infraestructuras existentes en desuso. Los comisarios y organizadores de la exposición fueron Mechthild Stuhlmacher y Rien Korteknie.

Una de las propuestas se realizó a escala 1/1, y la cubierta de Las Palmas, dominando el puerto de Róterdam, resultó ser el lugar ideal para su instalación. El verde objeto construido -del único color que no se encuentra en la zona- actuó como reclamo para la exposición y como prototipo tangible del concepto de la misma.

Debido a una serie de impedimentos para ubicarlo libremente sobre la cubierta, se decidió hacerlo sobre la caseta del ascensor. Esta imposición marcaría de forma fundamental la geometría de la aportación. Las reducidas dimensiones del hueco del ascensor obligaron a un diseño compacto en planta y volumen provocando el gesto que realiza el parasite para llegar a conectar con el itinerario del interior de la caja.

LP2 resulta ser un prototipo de casa que combina las ventajas de la tecnología del prefabricado con las cualidades del diseño a medida. El LP2 fue soportado por el edificio existente mediante cinco vigas que repartieron la carga a los muros del núcleo de ascensor, y una ménsula bajo el descanso de la escalera, que lo unía a una de las paredes de carga laterales.

El acceso se realizó desde el interior de las Palmas, a partir del cuarto de ascensor cuya obertura se amplió para conectar con la escalera propia del *parasite*.



FIGS.216



FIGS.217: Montaje



Fuente FIG.216:
L'Architecture d'Aujourd'hui
Nº336. Paris, 2001, p.30.

Fuente FIGS. 217: Foto de
Korteknie & Stuhlmacher.



Los suministros de instalaciones de agua, y electricidad, se realizaron a través del edificio huésped y las aguas residuales también se evacuaron a través del mismo al estar conectados.

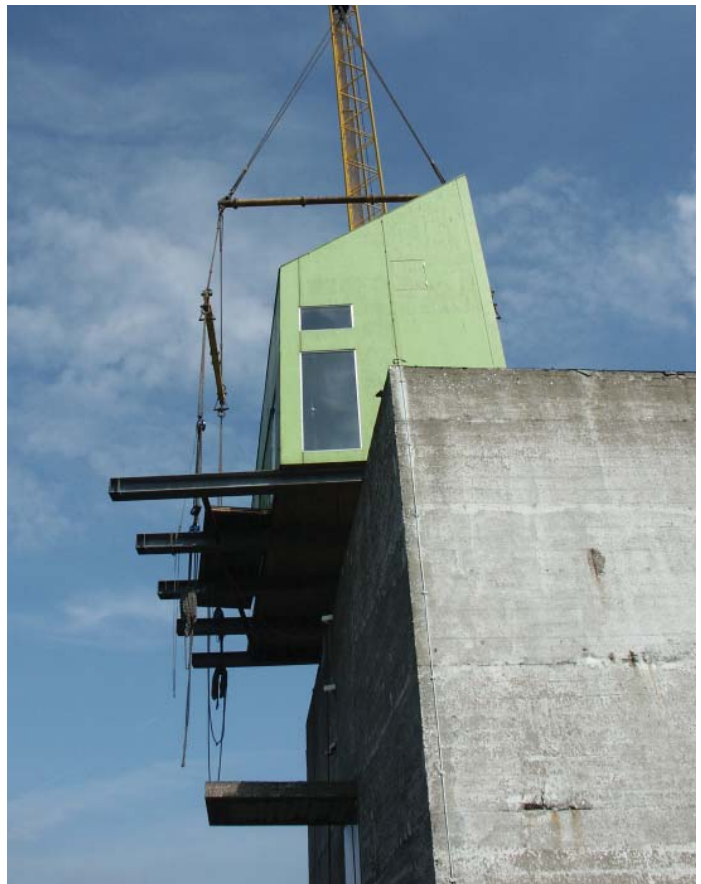


LP2 podría haber estado en cualquier otro lugar. Aunque se realizó para acomodarse al edificio de Las Palmas, ya que cada abertura respondía a una particular vista.

Según un manifiesto de los propios autores, éstos piensan la ciudad como organismos multi-capas que se mantienen vivos y vivibles solo en tanto en cuanto absorban y acomoden lo planificado y lo que no lo está, lo nuevo y lo viejo, lo establecido y lo que se explora. *Acupuntura versus tábula rasa.*



En este preciso caso la indiferencia pretendida por el carácter prototípico de la intervención hacia el edificio existente o huésped no contradice el que las aberturas, el tamaño y la compacidad del objeto se hayan adaptado a la situación de la preexistencia y no a otra.



FIGS.218: desmontaje.

Fuente FIGS.218: Fotos de Korteknie & Stuhlmacher.

Pero, desde el punto de vista de este estudio la importancia del ejemplo radica en el gesto de continuidad y adaptación al existente que realiza envolviendo a la preexistencia, y que fundamenta su diseño y distribución (aunque de forma casi fortuita), distinguiéndolo de otros casos de superposición.

Paredes, suelo y cubierta están realizados en sólidos paneles de madera laminada. Estos elementos son prefabricados, y auto-portantes; precortados a medida y acabados, se entregan para su colocación en obra. El montaje in situ tardó unos pocos días. Este sistema ofrecía nuevas posibilidades y fue la primera vez que se usó en Holanda. Los paneles se dejaron brutos en su cara interior y se revistieron con grandes láminas de madera pintada contrachapada en su exterior. Se usó una combinación fija de doble acristalamiento y persianas de madera que podían abrirse. Las ventanas varían en tamaño y posición.

El LP2 se mantuvo en Las Palmas más de lo previsto (utilizándose como casa-estudio), hasta el verano de 2005 , cuando se decidió renovar el edificio de Las Palmas. Actualmente se encuentra en Heijplaat, en el mismo Puerto de Róterdam, esperando un nuevo anfitrión. Sobre la cubierta de Las Palmas ha aparecido un volumen de gran tamaño que alberga oficinas disfrutando de las vistas del LP2.



FIGS.219



FIG. 220



Fuente FIG.219:
L'Architecture d'Aujourd'hui
Nº336. Paris, 2001, p.30.

Fuente FIG.220:
Fotografía de Errol-Sawyer
facilitada por Korteknie &
Stuhlmacher.

FIG.221: LP2 en Las Palmas.

FIG.222: Edificio, situado
donde se ubicó el LP2, tras
su retirada.

Fuente FIGS. 221/2:
Fotografías de las visitas
(2001-2008).

La característica de espacio “*parasitario*” comporta la peculiaridad de que la construcción está pensada para ser desmontada y remontada en otro lugar, y por lo tanto separarla del edificio que antes la hospedaba.

La adaptación al existente se evidencia en las piezas prefabricadas de cerramiento donde se recorta la abertura del existente que dará acceso al interior de la intervención.

La conexión propiamente se realiza a través de los perfiles de soporte del nuevo volumen. Se trata de los perfiles sobre cubierta y de la ménsula que aguanta el voladizo de la escalera partiendo del muro existente.

Al haber revestido el cerramiento de la escalera, el punto de contacto con el existente se limita a la entrada.



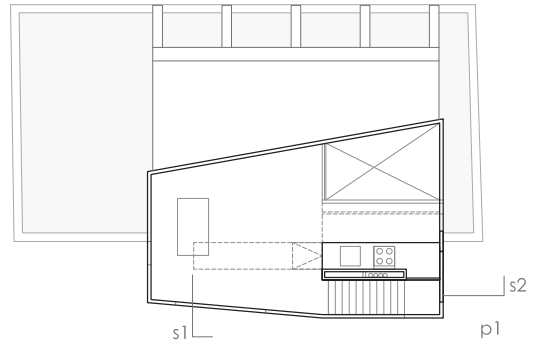
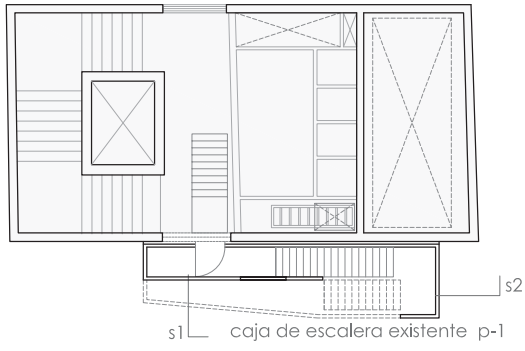
FIG.223



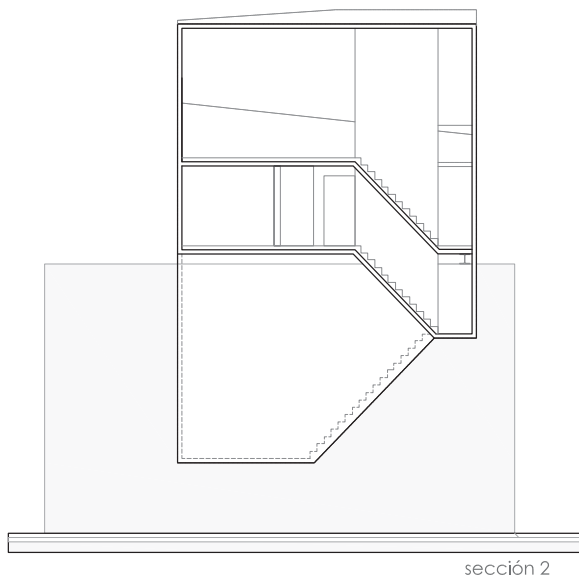
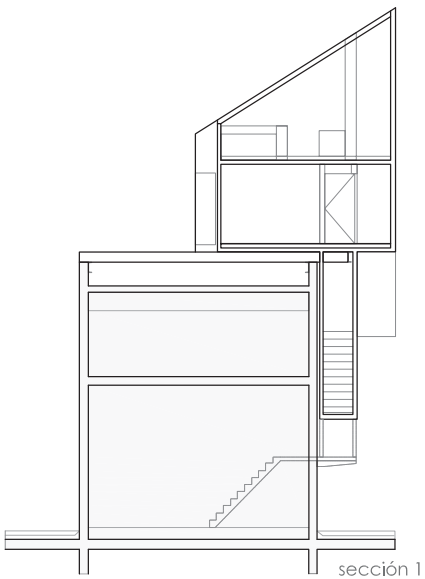
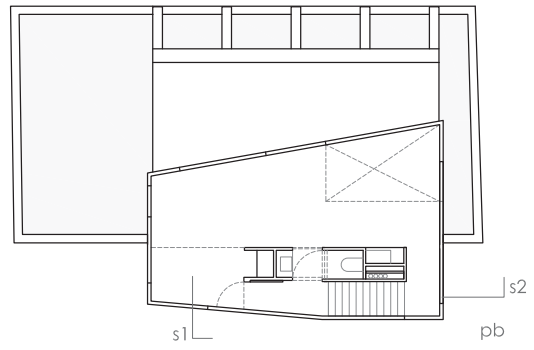
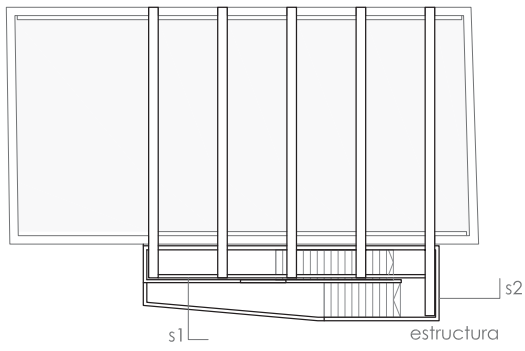
FIG.224

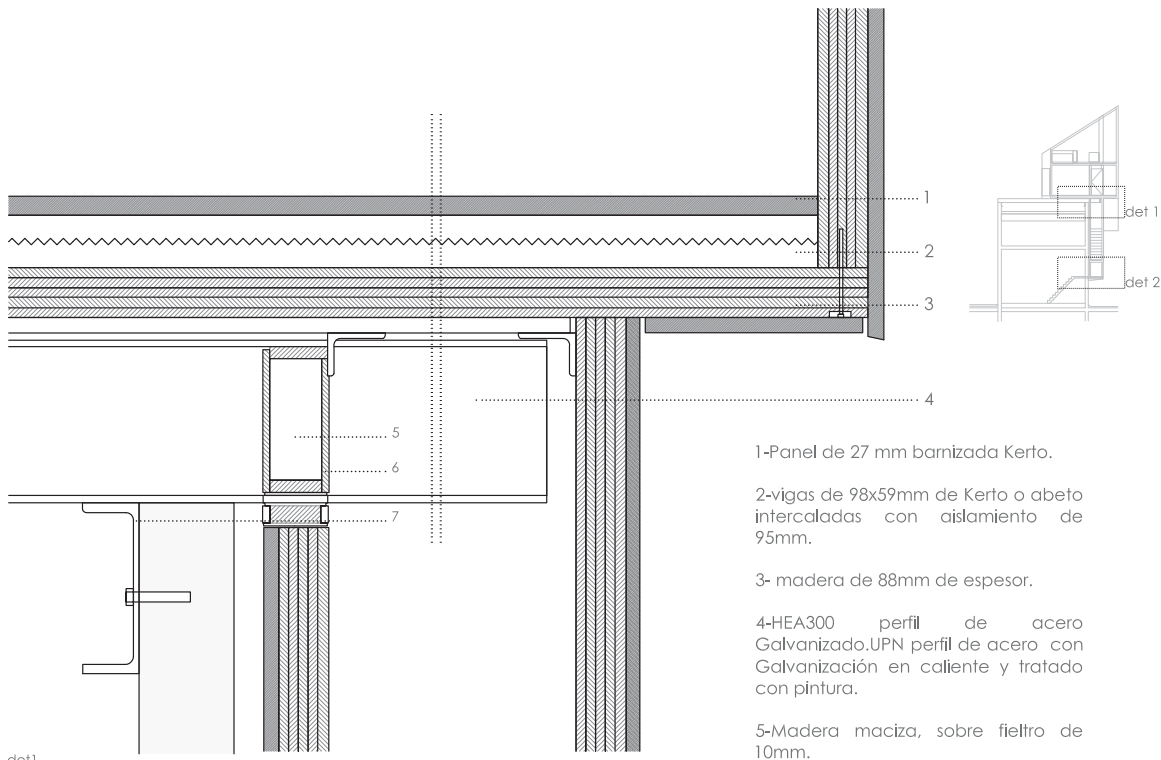
Fuente FIG.223/4: Foto facilitada por Korteknie & Stuhlmacher

La diferencia entre este caso y en general las adiciones sobre cubiertas, radica en que no hay un único plano de contacto; la extensión se basa en un gesto a modo de pata, que resuelve el acceso e incorpora la escalera de la vivienda. Esto, a su vez, comporta la descentralización del volumen, y una asimetría que lo destaca, frente a la simple superposición, y lo solidariza con el existente en un equilibrio estático.



0 1 2 5 10 m





1-Panel de 27 mm barnizada Kerto.

2-vigas de 98x59mm de Kerto o abeto intercaladas con aislamiento de 95mm.

3- madera de 88mm de espesor.

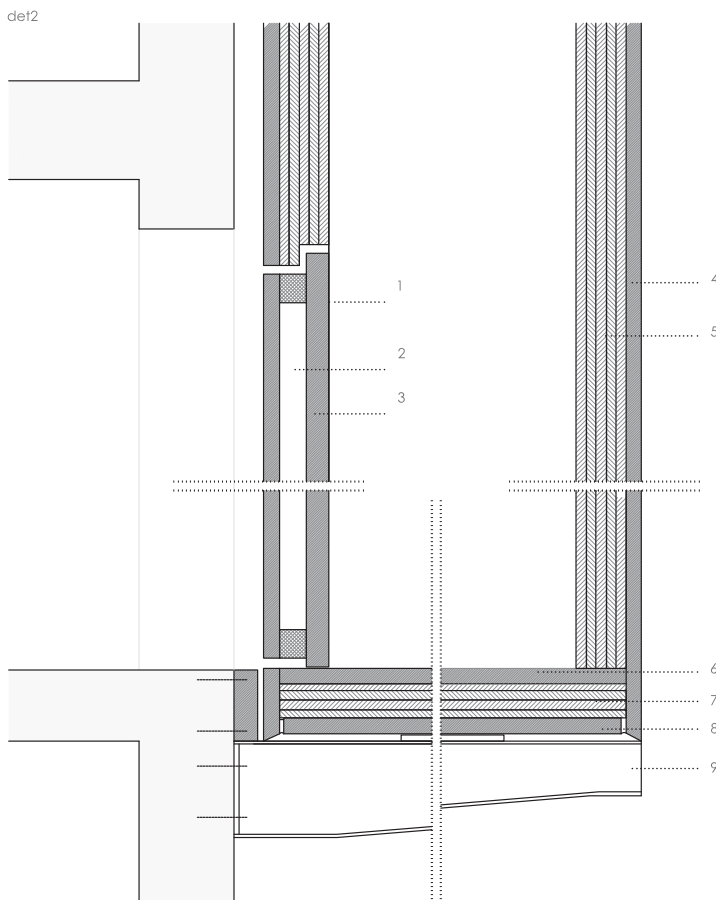
4-HEA300 perfil de acero Galvanizado.UPN perfil de acero con Galvanización en caliente y tratado con pintura.

5-Madera maciza, sobre fieltro de 10mm.

6-Paneles Kerto atornillados con tornillos de acero,

7-HE-A 300 de acero de sección con galvanización.UPN Galvanizado en caliente.

def1



1-Puerta de entrada con hoja de 39mm de espesor en panel Kerto de 893x2127

2-listones de 49mm para paneles exteriores

3-Kerto 27mm 851x2085.

4-Kerto encolado a la madera maciza y revestido con cola transparente.

5-Madera maciza de 88mm.

6-Kerto de 27mm encolado a la madera maciza y pintado de color.

7-Madera maciza de 88mm.

8-Kerto de 27mm atornillado con tornillos de acero inoxidable y avellanado repintado y junta flexible.

9-Consola, según las especificaciones de la electricidad estática por inmersión en caliente de construcción de acero galvanizado.

0 5 10 20 50 cm

III. FUSIONES

Otros casos

Otros casos de fusiones

Los ejemplos basados en la fusión son híbridos resultantes de un diálogo realizado con lenguaje contemporáneo.

Son intervenciones donde lo existente y lo nuevo no se separan mediante juntas, ni se disocian, como en los casos del primer capítulo. La fusión no se consigue tampoco recurriendo a la mimesis o a la analogía formal del lenguaje existente, como vimos en el capítulo de Transiciones.

A diferencia de los proyectos vistos en los capítulos anteriores que mantenían únicamente la fachada de lo existente, (como la intervención de la ópera de Lyon, del mercado de santa Caterina, de la Caixa Fórum de Madrid, etc.), en los del presente capítulo se produce una interrelación entre espacio nuevo y espacio existente y una conexión solidaria. Esta macla se expresa también mediante la traba de elementos. Es el caso de ejemplos como la intervención del ático de Falkestrasse, el de la escuela de pintura de sant Sadurní, el del museo d'és Baluart, o el de la ampliación del ayuntamiento de Manresa, que a continuación se comentan.

En la intervención del ático de Falkestrasse, -que recuerda a ciertas operaciones de cirugía y macla del ayuntamiento de Utrecht-, la nueva cubierta emerge del tejado existente mediante una estructura indisociable de la existente, a diferencia de la laminación en la obra de Scarpa en Castelvecchio.

La intervención para la escuela de pintura de sant Sadurní, tiene cierto parecido al tratamiento del museo Kolumba en cuanto a que en el mismo plano de la fábrica existente cierra las oberturas de fachada. La entrada de luz se produce cenitalmente por lo que se doblan espacios y se transforma la lógica interior original. A diferencia de la intervención en Abbiategrosso aquí se incide en la estructura original, no se preserva sin tocar.

En el caso del museo de es Baluart, como se verá, la intervención hace de la muralla su fachada y de las instalaciones existentes (el aljibe y otras cámaras) gana salas de exposición . No se limita únicamente a mantener los planos de cerramiento.

En el caso de la ampliación del ayuntamiento de Manresa, que recuerda al ejemplo de Falkestrasse, la intervención se inspira en el desconche de la fachada para albergar la escalera. A modo de pliegue, se desarrolla con el mismo acabado que la fachada original pero con una superficie facetada.

El programa y escala de cada uno es diferente, pero tienen en común con los cinco ejemplos estudiados previamente, que la fusión espacial y la macla con el existente son determinantes para el proyecto.



FIG.225

Reforma en ático en Viena, Coop Himmelb(l)au, Falkestrasse 6, Viena, 1988.

La reforma de la buhardilla de Falkestrasse surge como una macla con el edificio existente. Rompiendo parte de la cubierta; se asoma hacia la calle a través a los perfiles emergentes. Según el autor el contexto no es una cuestión de proporciones, color o materiales del edificio existente sino la conexión visual entre calle y tejado.

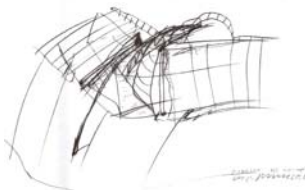


FIG.226: esbozo.

C. Himmelb(l)au plantean un objeto transparente, ligero y pesado al mismo tiempo, que responde al concepto de acciones de *covering and exposing*. La transparencia solo se garantiza cuando la cubierta lo permite y con ella se consiguen las vistas al contexto.

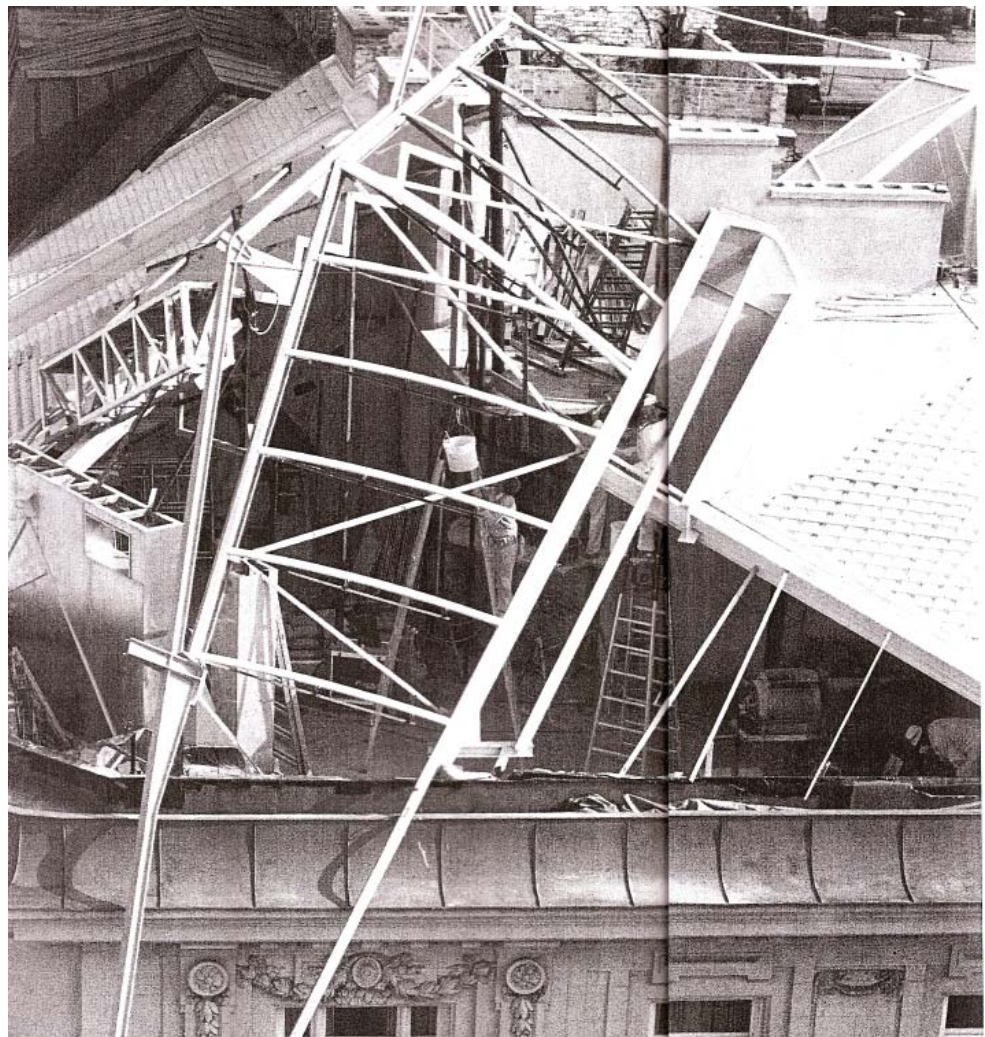


FIG.227

Fuente FIGS.225-227:: Coop Himmelblau El Croquis. Nº40. Madrid, sep.1989, p.65-69.

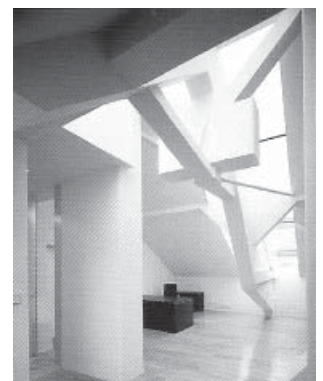
Así el proyecto forma parte de la familia de *operations on the box*, un triunfo del espacio abierto sobre la ciudad. La intervención se formula en términos de fricción con el existente. La impresión de flotar no es creada por *líneas construidas* sino por superficies que limitan el espacio y campos translúcidos. El juego o baile de superficies también sirve para controlar la luz y las vistas exteriores. Las superficies exteriores de protección solar que bloquean las vistas están insertadas en forma de membranas-vela, y dentro mutan en curiosos *objets trouvés*.

Este caso se asemeja a una operación de acupuntura, donde los perfiles son las agujas que se van clavando en el tejido, intuimos que continúan dentro, empotrados en la fábrica preexistente, pero no los vemos. Se trata de una obra que estructural y constructivamente hace indisociable el conjunto.

“La intervención se realiza mediante cuatro sistemas:

1-el de cimentación (o conexión al existente), que consiste en la disposición de un delicado sistema de hormigón armado acero de forma que permita la distribución de las cargas estructurales en el interior del edificio existente, evitando la transferencia de las cargas concentradas y laterales a la chimenea y muros sin reforzar.

2-La construcción primaria de acero se basa en que el entramado principal forma la espina dorsal visual y estructural. Este entramado “Gerber canteliver” inclinado espacialmente y soportado lateralmente atraviesa las líneas de cubierta existentes y alberga la sala de juntas. Las vigas de celosía laterales definen y diferencian la acristalada marquesina, espacial y estructuralmente.



FIGS.228

Fuente FIGS.228: Coop Himmelblau El Croquis. Nº40. Madrid, sep.1989, p.67, 75.

3-Las estructuras de soporte secundarias. Fueron diseñadas como planos y volúmenes de carácter escultural que diferencian y modulan la luz y el espacio.

4-Los sistemas de iluminación. Las instalaciones de iluminación -puntos de luz alógena, fluorescentes, campos de luz indirecta y flechas de luz- espacialmente distribuidas, intensifican la calidad espacial por la noche.

La traba se asemeja a la operación de la pieza emergente en el caso de EMBT en Utrecht; un cuerpo emerge de la cubierta en este caso, y se asoma a la calle. Aunque es posible en un primer instante discernir la parte nueva de la existente, su estructura, y orientación vincula uno y otro de forma indisociable.”⁷⁸

78 Coop Himmelblau El Croquis. Nº40. Madrid, sep.1989, p.71.

Escuela de Pintura Mural en sant Sadurní d'Anoia. Garcés & Soria. Barcelona.1985 -1987.

La intervención consiste en cegar tanto el volumen anexo como la antigua iglesia y sustituir la cubierta de ésta por una nueva cubierta inclinada que mediante claraboyas permite la entrada de luz natural a la nave interior, y a su vez a la escalera y espacios asomados al triple espacio.

Para el tapiado de la parte exterior de las oberturas de la iglesia se utiliza mármol blanco. También se emplea éste en el zócalo situado en la fachada posterior, y combinado con la fábrica de ladrillo existente en el resto del volumen.

La traba o fusión se evidencia en una serie de elementos añadidos que se maclan con los preexistentes; como el zócalo de mármol blanco que ciega las oberturas existentes, o la cercha que prolonga la original para crear el lucernario, etc.



FIG.229
Fuente FIGS.229: <http://www.jordigarces.com>

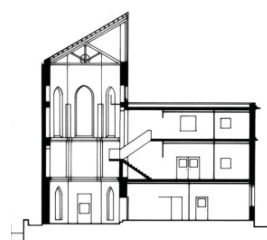


FIG. FIG.230: sección y planta baja.

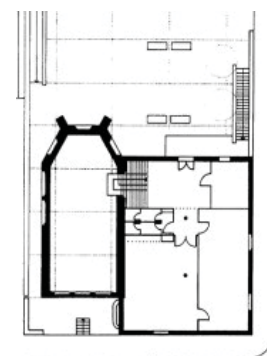


FIG. 231: fotografía.

Fuente FIGS.230-231: El Croquis. Nº35. Madrid, agosto septiembre de 1988, p.56-57.



FIGS.232

Es Baluart, museo de arte contemporáneo A.Sánchez-Castillejos, V. Tomás, Jaime/ L. García-Ruiz, Palma de Mallorca, 1997.

La muralla, muro defensivo ahora obsoleto, se vuelve fachada del museo; visible por dentro y por fuera, la geometría que la conforma se colmata con un nuevo programa.

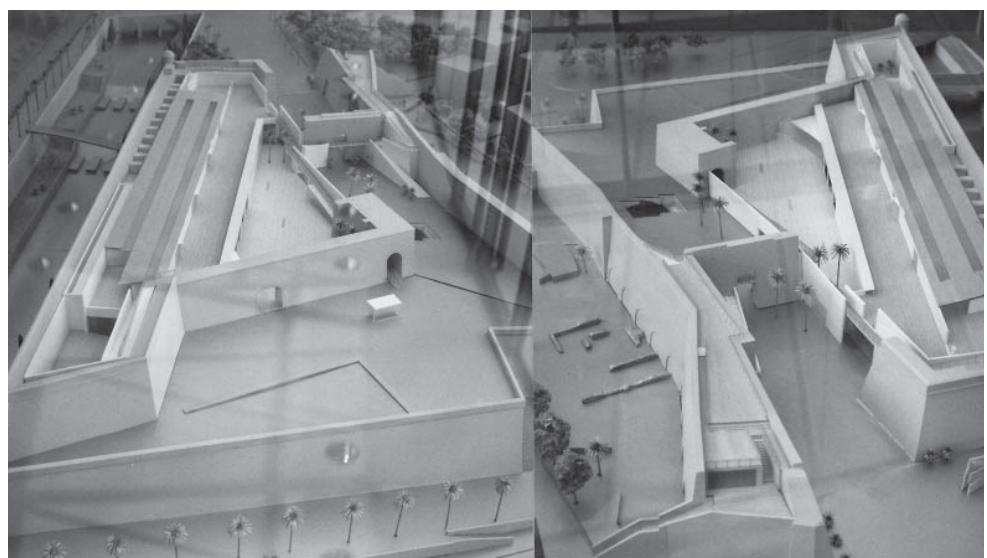
La intervención ocupa el espacio entre muros del baluarte, sobresaliendo en el punto donde el restaurante se asoma a la bahía y en rampas y accesos que cruzan bajo los arcos existentes. Los planos y despieces se van adaptando a las direcciones del baluarte y combinándose con el espacio público en que se convierte la cubierta transitable. La intervención también ocupa espacios interiores: como el antiguo aljibe de la ciudad u otras cámaras conservadas y trasformadas en salas de exposición.

El museo se ofrece como una prolongación natural de la ciudad y del espacio público. A medida que se pasea por las terrazas y los corredores, el visitante descubre el continuo diálogo entre los materiales de la intervención y la pesadez de la muralla.

La continuidad se basa en la adaptación a la altura, materiales y fisonomía de la muralla. Las cubiertas son en realidad un recorrido exterior de terrazas resiguiendo la muralla que queda a modo de pretil.

FIGS.233: maqueta.

Fuente FIGS.232-233:
fotografías de la visita.



La ampliación del ayuntamiento de Manresa, Bailo + Rull Manresa, 2005

“En un extremo del casco antiguo, volcado sobre el río y con vistas a Montserrat, se sitúa el Ayuntamiento. En su fachada posterior, que ira a las montañas, una intervención contemporánea a modo de prótesis dota al edificio de un núcleo de comunicaciones, que mejora su aspecto ruinoso y permite disfrutar de las vistas del paisaje lejano.”⁷⁹

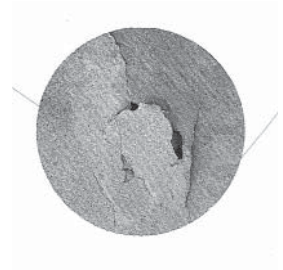
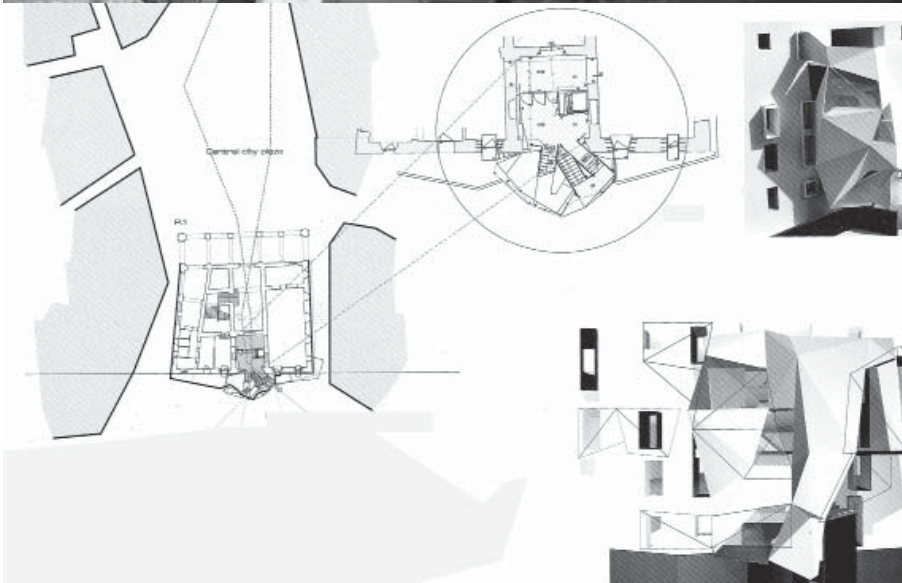


FIG.234

Fuente FIG.234:
<http://www.archdaily.com>

FIG.235

Fuente FIG.235: La lista del MoMA. Arquitectura Viva Nº104. Bailo y Rull. Madrid, sep-oct. 2005, P.40-41.

79 La lista del MoMA. Arquitectura Viva Nº104. Bailo y Rull. Madrid, sep-oct. 2005, P.40.

CONCLUSIÓN

REFLEXIONES SOBRE CUATRO PRINCIPIOS:

En las obras de intervención de las últimas décadas, conviven conjuntamente casos de contraste, de mimesis, y de analogía. Caracterizadas por la tensión entre tradición y modernidad, han desarrollado todas las opciones posibles, incluidas aquellas que parecían relegadas al pasado.

En la intervención monumental se han defendido, simultáneamente, casos de *pura conservazione*, de *restauración científica*, de *restauración crítica*, de *anastilosis*, etc. como resultado de la diversidad de corrientes de Restauración acontecidas y sus consecuentes bases de actuación. En la intervención no monumental los criterios de C.Boito enunciados en 1883, fueron sucedidos por la Carta de Atenas y la del Restauro italiana -de 1931 ambas-, cuyo planteamiento científico se retomó a través del discurso del CIAM. Estas corrientes se continuarían tras la Segunda Guerra Mundial con la línea de la restauración crítica, y la de la restauración estilística; y en 1964 con la aparición de la carta de Venecia que precedió, a su vez, a la carta europea de la Restauración de 1975 que se redactaría en Ámsterdam, entre otras.

A pesar de la diversidad teórica, podemos afirmar que existen una serie de principios comunes aceptados en la intervención arquitectónica. Se trata de la depreciación del valor de uso; el *Alteswert*, [valor de antigüedad]; la negación de cualquier supuesto previo; y la complejidad en la conexión.

>La depreciación del valor de uso. El parámetro del uso no resulta determinante en la fisicidad de la intervención, ni en su relación con la preexistencia. Sin embargo la instauración de un nuevo uso debe ser pertinente para la arquitectura existente y deben evitarse forzar adaptaciones que no resulten compatibles, convenientes o idóneas para la arquitectura existente.

>El *Alteswert* [valor de antigüedad]. Trata la importancia del aspecto material

y estético (la pátina) en la sensibilidad y atracción por la arquitectura existente como testimonio del transcurrir del tiempo. Esto contribuye a la explicación de ciertas de las actitudes de algunas obras que hemos estudiado.

>La negación de cualquier supuesto previo, o de cualquier a priori. Pone de relieve la validez de cualquiera de las relaciones que pueden establecerse al intervenir (diferenciación/ continuidad/ fusión), cuando se ha dejado *hablar* al edificio existente, y la importancia de la consecuente coherencia en su construcción.

>La complejidad en la conexión, y en la relación constructiva y material, surge como resultado de las conclusiones sobre los casos analizados.

A continuación se profundiza sobre cada uno de estos principios.

La depreciación del valor de uso

La voluntad de mantener en pie las arquitecturas recibidas del pasado obliga con frecuencia, a dotar de un nuevo uso a estructuras o edificios obsoletos. Moneo en su artículo "*Construir lo construido, adecuación y continuidad con el pasado*", denuncia que hay quienes muestran cierta "*indiferencia ante la función*" -como decía Aldo Rossi- y que esta práctica no lleva siempre a resultados satisfactorios ya que no cualquier uso puede instalarse en una

arquitectura sin distorsionarla o violentarla. Para él el concepto adecuación junto al de continuidad debieran ser los que dirigieran la intervención.

El discurso *funcional* que tuvo entrada tras la segunda guerra mundial se basó en la reutilización del pasado histórico (*sodomización de la historia*⁸⁰). Se garantizaba el uso de los edificios, pero conllevó graves distorsiones y alteraciones ya que no se preservaba del edificio más que las fachadas y estilos, haciendo desaparecer tipologías, estructuras, símbolos, circulaciones, sistemas de iluminación, etc.

La restauración integral (destacada desde 1975 en la carta de Ámsterdam) defiende la preservación del conjunto de características estéticas y arquitectónicas, e insta a usar los edificios históricos exclusivamente cuando exista pertenencia entre su función original y la demandada en el presente. Esta pertenencia del uso original y del que se pretende instalar, apela a conceptos como el de la vocación como espacio exterior o interior, el carácter público o privado, etc., que son decisivos en la consideración de un uso adecuado.

Ocupar o habilitar un nuevo uso en una construcción obsoleta no significa, por sí solo, una transformación acertada para la preexistencia. Se requiere de un entendimiento de la arquitectura y su historia para conseguir dar con el uso actual que pudiera corresponderle.

A.Humanes⁸¹ explica que *la depreciación de la potencialidad utilitaria de los edificios históricos se basa en la importancia de la correspondencia forma/función originales. Esto tras verificar que a lo largo de la vida del monumento los cambios funcionales alteran muy poco sus significados arquitectónicos o urbanos. Por otro lado, dice, también se constata que el criterio "violetano" de que la mejor manera de conservar un edificio es dotarle de "un buen destino" no es más que una pretensión y en muchos casos, la causa de su destrucción.*

80 FERNANDEZ ALBA, Antonio; Fernández, Roberto; Rivera, Javier; Gutiérrez, Ramón; Olmo, Lauro; Balbín, Rodrigo de, *Teoría e Historia de la Restauración*. "Colección de libros de texto del Master de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio", editorial Munilla-Lería Madrid 1997, p.150.

81 ARQUITECTURA Nº299. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. artículo de Alberto Humanes "Restauración arquitectónica, el diálogo entre lo antiguo y lo nuevo". Madrid, noviembre 1994, p.8-11

En los casos principales analizados en cada capítulo podemos afirmar que no se realiza un cambio de uso que violente a la preexistencia ya que mayoritariamente se trata de extensiones -o mantenimiento- del uso original. Sólo en el caso del LP2, Castelvecchio y de Kolumba se propone un nuevo uso que no distorsiona el original sino que lo complementa, al igual que en el caso del ayuntamiento de Utrecht que aun alberga en su interior los restos de una de las casas.

El Alteswert, [valor de antigüedad]

Cuando A.Riegl describió el *Alteswert*, *valor de antigüedad* o *vetustez*-diferenciándolo del concepto de *valor histórico-artístico*⁸²- dejó impresa una sensibilidad y una atracción por la arquitectura existente como testimonio del transcurrir del tiempo.

Definió el valor de antigüedad como aquel basado en *"la oposición al presente"* y que *"se manifiesta más bien en una imperfección, en una carencia de carácter cerrado, en una tendencia a la erosión de forma y color, características éstas que se oponen de modo rotundo a las de las obras modernas, recién creadas"*⁸³.

Este gusto por el desgaste se encuentra vigente, aun en la actualidad, en ciertas intervenciones; en la conservación de lo antiguo y en su relación con lo nuevo.

El aspecto del deterioro, de la pátina, se incorpora o recrea como un valor plástico. Esto resulta patente en ciertas intervenciones contemporáneas. Además de la intervención en el ayuntamiento de Utrecht de EMBT, el museo Kolumba y la Gugalun house de P. Zumthor, ya analizadas; o el Neues

82 como nueva sensibilidad perceptiva de la belleza involuntaria producida por el tiempo
83 *"Un extraño país, el difícil diálogo con el pasado"*, artículo de Eloy Algorri en *Pasado Presente. ARQUITECTURA VIVA* Nº110. Madrid, sep-oct. 2006, p.29-30.

Museum de Chipperfield, o la ampliación del ayuntamiento de Manresa, ambos incluidos en los *otros casos* de cada capítulo, observamos otras obras como el de la rehabilitación de las Escuelas Pías en Madrid, por parte de J. I. Linazasoro; el proyecto para centro cultural y turístico de Amberes, en Bélgica de Sergison & Bates, o la obra de estudio y casa en el Norte de Londres por parte de Caruso St John architects, entre otras.

A continuación comentamos lo que los autores de las tres obras enunciadas en último lugar, definen como su atracción por la arquitectura del pasado y el *Alteswert*.

A propósito de la obra madrileña se ha escrito:

“En otras palabras: dejando atrás las discusiones en torno al valor monumental, de memoria, histórico o sentimental, y etcétera, vayamos a esos valores que sólo desde una perspectiva del deseo arquitectónico se pueden admirar: las alturas de otros tiempos, las fábricas de bastante más que el miserable medio pie nuestro de cada día, las pátinas, el peso, el tiempo, los espacios rituales, las cavernas, la media luz, la textura, el afán de permanencia...”⁸⁴

Por su parte Sergison & Bates evocan en su proyecto belga que el peso emocional de la memoria deja una impresión sobre la fábrica misma de los edificios existentes, lo que inspiró en este caso, el uso del molde como estrategia constructiva (empleando superficies o volúmenes existentes como moldes para la creación de los nuevos). Admiten que dicha técnica conlleva un resultado incierto; y que esta imperfección perfecta enriquece la descripción de la materialidad verdadera del objeto y de la autenticidad de la fabricación.

“The emotional weight of memory is left like an imprint on the very fabric of the existing buildings and this prompted in us a conceptual and construction strategy – that of casting. To

84 “De las virtudes de lo antiguo”, J.M García del Monte, en LINAZASORO, José Ignacio, Evocando la ruina, sombras y texturas, centro cultural en Lavapiés, Madrid. Editado por Linazasoro, J.I y A.G.GRUPO, S.A., Madrid, 2004, p.15.

cast, one forms a new surface or volume from a surface which formerly existed. The imprint of the cast becomes permanent – not to be forgotten. Casting entails a kind of mapping of the remembered onto the present. Casting is almost precise as it accurately reflects the imprint of its form but the material and technique involved in forming the cast has an unreliability which makes the result uncertain. This ‘perfect imperfection’ holds a rich potential in describing the true materiality of the object and an authenticity of making.”⁸⁵

Caruso St John architects, reconocen que la idea en su obra londinense es utilizar materiales en crudo para que su presencia sea análoga a la textura de la fábrica y pintura existentes. Los viejos muros se usan como fondo para crear un interior complejo con la selectiva adición de nuevas capas.

“It is made within the walls of an existing two stores warehouse. The existing building was of various ages, and the idea of the new construction is to add further layers to make a new whole. Modest materials are used in their raw state so that their material presence is analogous to the rough brickwork and layers of paint of the existing building. The old walls are treated as a ground on which new claddings are laid selectively to give the interior a rich and ambiguous character.”⁸⁶

Esta estética se encuentra también en obras tendentes a la mínima intervención, como, entre otras, la intervención en la Plaza Léon Aucoc de Burdeos, y en Palais de Tokyo, de París, de A. Lacaton & J.P. Vassal. En el caso de Burdeos se estimó que la plaza existente *era auténtica y contaba con la belleza de lo que es obvio, necesario y está consolidado por el paso del tiempo*⁸⁷. La propuesta se limitó entonces a sencillos trabajos de mantenimiento y limpieza.

85 <http://www.sergisonbates.co.uk/>

86 <http://www.carusostjohn.com/>

87 <http://www.lacatonvassal.com/>

En relación a los edificios históricos, de acuerdo con A. Humanes⁸⁸, la tendencia es la de la mínima intervención y a que ésta sea reversible (como se exige en la restauración artística), al considerarla una fase más de la vida del monumento. Este carácter temporal de la arquitectura y lo expuesta que está a ser modificada, y a no permanecer intacta se reflexiona también en la entrevista realizada a E.Sobejano⁸⁹ titulada *“La arquitectura debe reaccionar frente a las preexistencias”*.

“SOBEJANO: Creemos que existe un punto intermedio: la intervención contemporánea capaz de encontrar la clave del tejido construido y que intenta añadir un capítulo al desarrollo del conjunto. Por supuesto, éste es un tema complicado en arquitectura. Nadie puede esperar añadir algo a una sinfonía o una pintura de Rembrandt, pero todo el mundo entiende que incluso los edificios de gran relevancia histórica pueden ser alterados o ampliados. A este respecto, la arquitectura difiere del resto de las artes.

¿Espera que sus edificios se mantengan en gran medida intactos o podría imaginar que en 50 años un arquitecto pudiera actualizar o intervenir en alguno de ellos?

SOBEJANO: Como he mencionado, la arquitectura es la única forma artística cuyas obras pueden ser ampliadas y adaptadas. En consecuencia por supuesto que lo acepto y soy consciente de que podría pasar en algunos casos.”

La arquitectura de mínima intervención, su posible reversibilidad y el deleite por el *Alteswert* resurgen en la actualidad como reacción al rechazo que valores como el del contexto, la memoria, el *“locus”*, la permanencia, la historia, etc., sufrieron al ser reprimidos por el anti-historicismo radical y los funcionalismos de nuestro pasado más inmediato. Lo que Simón Marchán Fiz define como *la muerte de la melodía diferenciada y retorno de lo reprimido*⁹⁰ evoca el resurgir de valores concretos que favorecen un

88 ARQUITECTURA Nº299. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. artículo de Alberto Humanes “Restauración arquitectónica, el diálogo entre lo antiguo y lo nuevo”. Madrid, noviembre 1994, p.8-11

89 DETAIL: revista de arquitectura y detalles constructivos, Nº. 4, 2011, págs. 354-360.

90 El Croquis. Nº 29. Artículo de Simón Marchán Fiz *“La muerte de la melodía diferenciada*

tránsito de la concepción abstracta de la ciudad en beneficio de la concreta. Y es que la consideración hacia el pasado que se venía teniendo desde el Renacimiento se interrumpió con el Movimiento Moderno:

“La práctica del contraste formal entre nueva construcción y arquitectura pretérita se adoptó como una bandera del Movimiento Moderno; no se reparó en la posibilidad de una modernidad alternativa que pudiera amparar el pasado. En este texto se defenderá que tal idea de modernidad es posible y que venía existiendo al menos desde el Renacimiento, antes de ser subvertida por el espíritu de vanguardia.”⁹¹

La negación de cualquier supuesto previo

La puesta en valor de lo concreto en detrimento de lo abstracto provoca la aceptación de la singularidad, y de las peculiaridades de cada caso y supone la negación de cualquier supuesto previo.

Se considera que la base de la intervención ha de partir del entendimiento de los valores históricos, espaciales, formales, constructivos, conceptuales, etcétera, de la arquitectura existente.⁹²

Coincide así con la tesis del artículo *“No lo conocerás bastante”* donde I. Paricio alude a la necesidad de entender y conocer las raíces tipológicas, su respuesta propia al entorno, y las razones íntimas de su forma.

y el retorno de lo reprimido, la arquitectura moderna ante la Ciudad Histórica”. Madrid, mayo-julio de 1987.

91 GRACIA de, Francisco, *Construir en lo construido, la arquitectura como modificación*. (3ª edición revisada en 2001). Guipúzcoa, Editorial Nerea, 1992, p.14.

92 ARQUITECTURA N°299. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. artículo de Alberto Humanes “Restauración arquitectónica, el diálogo entre lo antiguo y lo nuevo”. Madrid, noviembre 1994, p.8-11

“Siempre será necesario conocer profundamente el material sobre el que trabajamos. Sólo después de profundizar en ese conocimiento será posible imaginar la nueva construcción, poner en valor lo existente por continuidad o por contraposición, o incluso por manipulación para conseguir unos nuevos objetivos adecuados al problema actual.”⁹³

El edificio existente debe comprenderse y ser tenido en cuenta para, a partir del conocimiento del mismo, formular un proyecto coherente en cualquiera de sus válidas opciones. Una vez aprehendida la especificidad de la arquitectura existente, definir la relación resulta una premisa fundamental para dotar de integridad y coherencia al proyecto, tanto formal como constructivamente. Cada intervención será única y exclusiva en tanto responde a una ecuación específica y no se basa en a priori o principios preestablecidos.

I. de Solà Morales, afirma que la diferencia entre la situación presente y las situaciones propias de la cultura académica o de la ortodoxia moderna consisten en que hoy no es posible formular un sistema estético con validez suficiente como para atribuirle una vigencia, más allá de su estricta eficacia puntual.

“Me parece que si debe formularse hoy alguna orientación en el tema de la intervención convendría hacerlo bajo estas dos coordenadas. Por un lado reconociendo que los problemas de intervención en arquitectura histórica son, primera y fundamentalmente, problemas de arquitectura y en este sentido la lección de la arquitectura del pasado es un diálogo desde la arquitectura del presente y no desde posturas defensivas, preservativas, etc.

La segunda lección sería la del positivismo post-hegeliano: consistiría en entender que el edificio tiene una capacidad para expresarse y que los problemas de intervención en la arquitectura histórica no son problemas abstractos ni problemas que puedan ser formulados de una vez por todas, sino que se plantean como problemas concretos sobre estructuras concretas. Quizás

93 Pasado Presente. ARQUITECTURA VIVA Nº110. Artículo de Ignacio Paricio “No lo conocerás bastante, nuestro complejo legado”. Madrid, sep-oct. 2006, p.34.

por ello, dejar hablar al edificio es aun hoy la primera actitud responsable y lúcida ante un problema de restauración.”⁹⁴

“Cualquier intervención supone una transformación, ya sea introduciendo piezas nuevas miméticas con la arquitectura existente o con piezas de arquitectura voluntariamente actual, (...) y en toda intervención es inevitable alguna destrucción, lo que acota el problema de la relación antiguo/nuevo a la proporción entre lo que preservamos y lo que destruimos.”⁹⁵

Ambas afirmaciones insisten en la prevalencia de lo concreto por encima de lo abstracto; en una discusión de carácter constructivo, material o físico sobre la relación nuevo/antiguo más allá de discursos de índole ideal, ética o moral.

La diversidad de edificios existentes a intervenir, - es decir de *especificidades*-, genera una amplia paleta de soluciones. Esto propicia que no interpongan prejuicios o *a priori*, y que no se excluyan actitudes sino que se dirija el tono de la intervención de acuerdo con el contexto. El resultado de la intervención la determina el bagaje arquitectural y los recursos de que disponga el proyectista.

Antón Capitel al hilo de la obra de Rafael Moneo⁹⁶ afirma que *“una noción de la disciplina más rica y difícil es la del arquitecto heterodoxo que entiende la Arquitectura - superando los dogmas del Movimiento Moderno- como el filón de recursos e instrumentos que la Historia acumula y que en cada oportunidad o caso deben ser hábilmente elegidos o combinados con el fin de conseguir una calidad arquitectónica y que no resulta excluyente de otras respuestas posibles.”*

La negación de cualquier supuesto previo o de posturas preestablecidas posibilita que el resultado se construya a partir de cualquiera de las relaciones o conexiones factibles: junta, transición o fusión.

94 SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Intervenciones. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p.31-32.

95 ARQUITECTURA Nº299. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. artículo de Alberto Humanes “Restauración arquitectónica, el diálogo entre lo antiguo y lo nuevo”. Madrid, noviembre 1994, p.8-11

96 ARQUITECTURA. Nº236. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid. Madrid. Junio, 1982.

La complejidad de la conexión

Desde la junta rehundida de Goteborg hasta la inserción de perfiles en los machones de Kolumba, se ha ilustrado la complejidad de la conexión de los proyectos de intervención. Las conexiones de los casos principales van más allá de los principios establecidos y preconizados por Boito; en el caso de la ampliación de la National Gallery, Hotel Fouquet, de la ampliación de Goteborg de 1934, o el Banco de España no hay una *diferencia de estilo entre lo antiguo y lo nuevo, como tampoco de materiales en sus fábricas* (aquí se sumarían los ejemplos de Zumthor), ni realizan una *supresión de molduras y decoración en las partes nuevas*; ni optan por la *notoriedad visual de las acciones realizadas*, etc. La junta de C.Scarpa aunque sí opta por la notoriedad visual y la diferenciación entre tiempos, lo hace mediante soluciones elaboradas y no mediante la utilización de elementos neutros. Las obra de P.Zumthor que recurre al paso del tiempo para conseguir la continuidad entre la madera nueva y antigua, o a la inserción de los perfiles en Kolumba constituyen también ejemplos de conexiones complejas.

Se han visto, de hecho, diferentes secciones a lo largo del trabajo: la fachada nueva construida con piezas potentes y no aplacados, (como las obras analizadas de P. Zumthor o R. Moneo). La reutilización de materiales de la parte existente en la nueva construcción mediante el recurso de la “anastilosis”, (EMBT en Utrecht). El uso del mismo material, pero no de la misma sección (aplacados), como es el caso de la ampliación de la National Gallery). Y la continuidad del acabado -color material, etc.- entre ambas partes, (aunque en la versión final de Goteborg de 1936, con su coloración de fachada, sus ventanas desplazadas y su correspondencia de zócalo y alturas se combina con otros recursos de semejanza o guiño hacia el edificio original).

La analogía con la preexistencia -a diferencia de la imposición de un modelo ideal (*ex novo*)- recurre a soluciones y conexiones que se concretan según la preexistencia, -es decir según el material, construcción y calidad del edificio original. Ésto determina la pertinencia de la relación y conexión planteada por la intervención.

CONCLUSIONES DE LOS CASOS ANALIZADOS

A partir de contrastar el análisis de los casos estudiados en cada capítulo se desprenden una serie de conclusiones:

>En el primer capítulo *JUNTAS*, vimos como la intervención establece una interrupción, separación o disociación entre lo existente y la parte nueva.

No obstante para cada ejemplo analizado la junta dispuesta adquiere un matiz diferente: mientras las fachadas de la casa Dalsace se desvinculan de las de la buhardilla del edificio original que inevitablemente debe restar; Scarpa sí que insiste en una relación dialéctica- aunque sin contacto - con lo existente. G. Asplund en la fachada de la versión final para Goteborg, mantiene la separación y distinción como acciones fundamentales de la influencia moderna, mientras que Scarpa las utiliza por su condición documental y neoplástica.

En el caso de la Maison de Verre la junta marcada por la distancia o avance de las fachadas respecto a la alineación original, relegan al edificio existente a un segundo plano desvinculándolo de la construcción. El pavés de vidrio, a modo de ligera membrana luminosa, contrasta con la opaca fachada existente.

En el caso de Castelvecchio las conexiones se suceden puntualmente, y la junta actúa como delimitación entre espacios, elementos y materiales pertenecientes a épocas diferentes, llegando a motivar la sustracción o corte de parte del existente. No responde a una operación por contraste sino a una disección explicativa de la historia y de sus arquitecturas, diferenciando las partes o elementos según su cronología. En este sentido destacan contactos como el propuesto entre el pavimento nuevo y el muro existente; el solape de la cubierta de cobre sobre el tejado; el corte espacial frente a la romana Puerta del Morbio o la creación del espacio previo a la torre medieval...

La distinción de los elementos y su articulación se propicia cambiando de material y de plano, estratificando y separando, no prolongando.

Según I. de Solà-Morales la armonía con la preexistencia la establece por el uso de elementos afines al lenguaje medieval:

“A través de una exposición de tipo cinematográfico, el recorrido va acumulando imágenes rediseñadas de arquitecturas del pasado; un pasado medieval, u otro pasado tal vez de origen remotamente medieval, pero preferible a experiencias europeas más próximas... En este caso el procedimiento analógico no se basa en la simultaneidad visible de órdenes formales interdependientes, sino en las asociaciones que el espectador establece a lo largo del tiempo y mediante las cuales se producen situaciones de afinidad por las que –mediante la capacidad connotativa de los lenguajes evocados en la intervención– se establecen conexiones o enlaces entre el edificio histórico real y/o imaginario y los elementos de diseño que sirven para acondicionarlo eficazmente.”⁹⁷

Sin embargo los materiales empleados: hormigón visto, cobre, perfiles metálicos, etc. no continúan ni se maclan con las fábricas, sino que se solapan y articulan hábilmente para evitar una confrontación directa con los materiales originales.

En el caso el Ayuntamiento de Goteborg, con diferenciación de fachadas y estableciendo cubiertas independientes, la lectura es la de dos cuerpos yuxtapuestos. El espacio intermedio a modo de junta enfatiza esta distinción ya marcada por la fachada retrasada respecto a la alineación original. Se establece una separación que delimita lo existente y la nueva aportación. El ritmo de vanos y pilastras se amplía en relación a otras versiones previas que continuaban la fachada.

A pesar de que, tal como considera I. de Solá Morales, *“Asplund interpreta los rasgos dominantes en el edificio antiguo con el fin de hacerse eco de ellos en la parte que se trataba de añadir. Extiende el sistema de patios en planta,*

⁹⁷ Del contraste a la analogía, SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Intervenciones. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p.43-44.

y en alzado el orden de la fachada, prolongando el ritmo de vanos y pilastras, en unos casos y en otros entendiendo la división horizontal tripartita como estructura formal dominante, en todas las sucesivas versiones. Se produce una analogía entre los datos que se consideraron relevantes en la estructura antigua y las formas que se proponían para la nueva ampliación. La diferencia y la repetición se daban simultáneamente a través de una controlada dosificación de las relaciones entre semejanza y diversidad propias de toda operación analógica”, la ampliación se mantiene retrasada y separada por el intersticio neutro. La línea de sombra. Se prescinde de la unidad edilicia sugerida al principio.

Más allá de la posible lectura de una cierta analogía con el edificio original, como defiende I. de Solá-Morales, y sin perder de vista la evolución del proyecto, se considera que la solución final realiza ciertas referencias al edificio original -como la descentralización de las oberturas, dirigiéndolas hacia la preexistencia; el uso del mismo color en fachada, y la comunicación de los patios- pero acaba imponiendo el discurso moderno de distinción y separación entre las partes.

Estos proyectos y los incluidos en el capítulo como *otros casos* tienen en común que establecen una interrupción y distinción física, formal y material. Preceptos que derivan de los principios de una restauración científica y moderna. La discontinuidad constructiva entre una arquitectura y otra expresa una relación de independencia y diferente identidad.

>En el segundo capítulo, *TRANSICIONES*, los ejemplos estudiados de intervención no interrumpen la arquitectura existente ni propician la diferenciación de los cuerpos sino que proyectan una imagen homogénea a partir del uso del lenguaje de lo existente, y de una construcción en continuidad con el edificio precedente.

El caso de la propuesta de 1934 para el proyecto de ampliación del Ayuntamiento de Goteborg sirve para ilustrar una extensión de la fachada existente que se desmarca de versiones previas donde la reproducción del original formaba cuerpos autónomos con entrada propia o donde se transformaba todo el conjunto en un nuevo edificio.

La ampliación del Banco de España colmata una manzana de forma homogénea continuando fidedignamente al edificio al que amplía. Completa la fábrica existente subrayando hasta qué límites el edificio precedente puede respetarse. La solución dista de las propuestas de Yarnoz, MBM o Corrales y Molezún, -que diferenciaban el nuevo chaflán del edificio antiguo- porque se reafirma en la prolongación de lo existente completando el conjunto, -aunque lo haga con sus extensas partes ciegas y molduras angulosas. R.Moneo argumentaba en la memoria del concurso para la ampliación que *a pesar de lo siempre atractivo que resulta el collage, hay que romper una lanza en defensa de aquella arquitectura que hacía de la unidad su razón de ser, aunque por ser hoy lo insólito, el abandonar el placer de lo fragmentario pueda llegar a ser angustiosa heterodoxia.*

También niega su condición o filiación postmodernista, -que hace de la arquitectura tan sólo imagen-, manteniendo que, al contrario, la construcción deviene soporte de la imagen, más allá de apariencias e ilusiones historicistas. Y por último admite que su proyecto resulta una réplica, pero insiste en que *si la arquitectura se construye sin traicionar su condición, el problema de lo falso queda eliminado y da paso a la satisfacción de completar.* Queda afirmada la voluntad de conformar una unidad y completar el conjunto, y se materializa la transición mediante la traba de las fábricas.

En el caso de la ampliación de la National Gallery, la continuidad del lenguaje de lo existente se enfatiza en la fachada como prolongación plegada de la del edificio existente. Su naturaleza postmodernista y la importancia que ésta otorga a la imagen propician que su continuidad se construya mediante un aplacado, careciendo de la coherencia constructiva del Banco de España. La conexión mediante el cuerpo cilíndrico sobre el Jubille walk actúa de rótula. Prolonga las ornamentaciones y evita, dada su geometría y continuidad, devenir un cuerpo neutro a modo de junta.

Al igual que los casos del capítulo anterior estas obras no tienen en común ni el programa, ni las épocas a las que pertenecen, ni su localización, ni autor o dimensiones. No obstante podría considerarse, como factor común, que tanto el edificio original del Banco de España, como el de Goteborg o el edificio Wilkins de la National Gallery de Londres constituyen edificios de

valor histórico y por tanto justificarse que por ello se propicia la continuidad y la transición. Sin embargo las diferentes opciones de los concursos muestran otras posibilidades en clave de junta. Es el caso, entre otras, de las versiones de Koralek para el concurso para la National Gallery, o del de Corrales y Molezún para el Banco de España (o de D.Chipperfield para el del Museo Kolumba).

La continuidad expuesta en las diferentes transiciones demuestra que ésta no puede entenderse literal, porque atendiendo a lo que Ruskin defendía, es imposible; se trataría de otro edificio, no de la continuación de uno existente. En las transiciones, y mediante el uso de materiales semejantes (actualizados) se realiza una adaptación del lenguaje arquitectónico del edificio original, es decir una reinterpretación analógica de la preexistencia.

La anacrónica opción de levantar una arquitectura que sin caer en el falso histórico domine los elementos del pasado y los reproduzca, en tanto que interpretación del mundo ajeno, no propio, aunque real y existente, debe ir acompañada de una coherente construcción para no caer en la virtualidad de la imagen y la imitación.

>En el tercer capítulo titulado *FUSIONES* se han analizado cinco proyectos que manifiestan una macla o fusión entre existente y parte nueva. Un diálogo material y físico, mediante el uso de un lenguaje contemporáneo.

En los casos de la Gugalun house, y el museo Kolumba, se amplía al existente mediante materiales actuales similares al original, solidarizando existente y nuevo en los encuentros y conexiones constructivas. Los planos son coincidentes y la trabazón con los elementos originales expresa *indisociabilidad*. P. Zumthor no diseña una sofisticada junta o línea de sombra para la articulación de las partes sino que impone una unión con contacto directo entre materiales de las diferentes arquitecturas y tiempos.

En la ampliación y transformación del Ayuntamiento de Utrecht, la nueva arquitectura y los elementos incorporados de la existente cohesionan para dar lugar a un nuevo recorrido. Se van reutilizando materiales y revelando

elementos preexistentes que en combinación con los nuevos propician complejidad material y fluidez espacial entre nuevo y preexistente.

Los planos se revisten con los mismos acabados sin distinguir si se trata de obra nueva y antigua, y en el nuevo volumen las molduras de piedra recuperadas y suspendidas evocan las antiguas oberturas. Si C.Scarpa evidencia la delimitación entre épocas, EMBT enfatiza la fusión de ellas. No se limitan a la conservación de la preexistencia sino que la convierten en una nueva obra donde pasado y presente quedan maclados.

El caso del Hotel Fouquet es una recreación por analogía formal de un modelo de fachada hausmaniano donde irrumpen oberturas contemporáneas. Destaca la expresión de la simultaneidad de dos ritmos. Completar la manzana continuando la arquitectura existente sirve de base a una operación más compleja, la de trabar dos lenguajes, dos arquitecturas y dos tiempos. El que comprende la fachada hausmaniana reproducida (y no a los auténticos edificios) como pasado existente, y el que entiende a las oberturas contemporáneas como intervención presente. Éstas al insertarse quedan trabadas, acentuando así la fusión entre los lenguajes y entre los tiempos.

En el caso del LP2 de las Palmas la aportación radica en la particularidad de adaptarse mediante un gesto envolvente a la estructura a la que se ancla. No resulta ser un añadido superpuesto sino que surge de lo existente y se “grapa” a él. Un lenguaje contemporáneo usado en la prolongación del recorrido y del espacio existente. En este caso se establece una continuidad del recorrido de acceso. Esta continuidad es decisiva en la formulación de la geometría de la intervención. No hay semejanzas material, formal o tipológica. La torsión del *parasite*, su conexión y su volumen expresan un diálogo y supeditación con el edificio existente.

Los casos del tercer capítulo, fusiones, muestran una alternativa a las intervenciones de separación y diferenciación de lo existente, así como a las formuladas en continuidad lingüística con la arquitectura precedente.

Al contrario que C.Scarpa, que opina que es fundamental mantener la identidad de cada época Miralles insta a no distinguir tiempos.

En la fusión con lo existente la parte nueva no renuncia al lenguaje contemporáneo, pero, a diferencia de la actitud de las *juntas*, se expresa y construye trabándose con el lenguaje de la preexistencia. La fusión ofrece una continuidad o referencia al edificio original pero sin plantear una transición del edificio original.

P. Zumthor apela a la analogía material. Lo hace aludiendo a factores que escapan a la construcción, como el paso del tiempo, o que alcanzan incluso la estructura, como en Kolumba, para conseguir una fusión absoluta entre ambas partes. R. Moneo también prioriza el completar la arquitectura del pasado, pero lo hace adaptándose a su lenguaje, sin destacar ni fusionar otro estilo. Y no lo realiza mediante la reinterpretación material de lo existente, ni la traba de nuevos cuerpos, sino a través de la reproducción literal de elementos de la preexistencia.

Llegados a este punto se considera necesario hacer una serie de comparaciones cruzadas entre los casos de los diferentes capítulos para consolidar las apreciaciones que se han expuesto a lo largo del trabajo.

La distinción volumétrica y formal que la Maison de Verre opone frente al edificio al que interviene difiere de la que supone el LP2 o los cuerpos nuevos emergentes del ayuntamiento de Utrecht. El LP2 realiza un gesto de unión para comunicar con el acceso existente en la cubierta mientras que

la casa de Chareau no busca contacto sino independencia (no se comunica el acceso a la buhardilla con el de la casa o el despacho, y la forma de sus plantas responde propiamente a su programa. No se establece vínculo alguno con el edificio original). En el caso de Utrecht se emerge siguiendo un recorrido adaptado a los niveles existentes y solidarizando fábricas mientras que en la obra del matrimonio Dalsace no hay intersección de espacios ni intercambio material.

Es diferente el trato de R.Moneo para el Banco de España que el de E. François para el Hotel Fouquet: el primero tiene vocación de completar y el segundo de expresar simultaneidad usando la analogía formal con la fachada hausmaniana e insertándole nuevos elementos. En el primero la conexión se realiza por continuidad de fábricas y de ornamentos mientras que en el segundo es la traba entre las piezas de hormigón prefabricadas y las carpinterías de los huecos que las perforan lo que define la fusión.

Tampoco la ampliación de la National Gallery se asemeja conceptualmente a la francesa; ambas se permiten cegar oberturas o imitar órdenes, pero la inglesa expone su eclecticismo en la secuencia de sus fachadas (y en el interior), mientras que en el segundo caso se expresa la combinación de tiempos en la imbricación de los elementos (fachada y hueco).

La conjunción de la articulación scarpiana que disecciona y separa objetos de diferente tiempo mediante el solape, el corte y la rótula entre elementos aislados por líneas de sombra expresan un contacto distinto al de EMBT cuando macla y combina elementos de distintas épocas en el mismo plano, en cohesión y sin junta.

La traba entre fábricas del museo Kolumba tampoco tiene que ver con la junta entre las piezas de plancha metálica perforada y la fábrica existente del museo de La Caixa Forum de Madrid. P.Zumthor crea un ladrillo especial para adaptarse a las irregularidades de la ruina cuando Herzog & de Meuron, aun enrasando planos, optan por un material y construcción sin relación con la fábrica existente.

P.Zumthor y EMBT crean una sólida conexión o adaptación mientras mantienen estilos contemporáneos diferentes al del original. E.François

tras una analogía formal y tipológica (no material) irrumpe, -no se adapta-, expresando una intersección y macla entre arquitectura existente y nueva. Fundamentalmente la diferencia entre los casos del primer y tercer capítulo estriba en la expresión de sutura y traba que presentan los últimos frente a la distinción y diferenciación de los primeros.

Cuando P. Zumthor dice a propósito de la Gugalun house, que será el paso del tiempo el que unifique el color de las maderas y será en ese momento que la obra se dará por finalizada, o cuando se dice que en el Banco de España, en el futuro no se conseguirá diferenciar la ampliación, se desprende que ciertas intervenciones revelan una voluntad de continuidad que no encontramos en las intervenciones del primer grupo, juntas, que aspiran a ser identificadas y diferenciadas de lo existente.

Si la junta se produce como conexión que da respuesta a una actitud que prioriza principios científicos o de carácter documento-historiográfico, para la distinción de épocas, la fusión propicia una amalgama de tiempos.

Cohesionándose con la arquitectura que la precede, se produce una macla, bajo un nuevo orden, donde los elementos no se prestan a confusión -no se trata de mimesis- pero sí se fusionan, creando una nueva unidad.

LA ATENUACIÓN DE LA JUNTA

Bajo el influjo de las corrientes de restauración comentadas, asistimos a la proyección de intervenciones que atienden a distintos valores. Las hay que priorizan el carácter documental identificando y diferenciando los tiempos y partes. Otras obras apelan a la restauración estilística (mimética y unificadora), y también se encuentran las que recurren a la analogía (o a la semejanza y diferencia simultáneas).

El contraste como recurso, va divergiendo hacia otros que son producto de una nueva sensibilidad en la dialéctica entre lo nuevo y lo existente.

El recorrido de la tesis ha ilustrado cómo la conexión material entre las partes deriva hacia relaciones más complejas: desde la básica separación o distinción, pasando por la continuidad literal o mimética para alcanzar la traba y la macla enunciadas en el capítulo de fusiones.

Precisamente, en la serie de proyectos analizados y sobre el método de la analogía formal -que proponen, como hemos visto, I. de Solà Morales junto a Antón Capitel, *como una vía intermedia entre la imitación y el contraste con lo preexistente que proyecta analógicamente lo que se añade a la arquitectura existente y busca relaciones compositivas en la parte existente*- se ha demostrado que la armonización entre arquitecturas puede provenir no únicamente desde afinidades compositivas.

La continuación material y constructiva; la correspondencia tipológica, o incluso al reinterpretación formal de la nueva arquitectura establecen un eco. Un vínculo entre la intervención y la arquitectura existente que dista de las actuaciones que se construyen material y formalmente independientes. La analogía resulta, así, una amplia herramienta declinable para establecer una correspondencia en alguna de las variables o en todas simultáneamente. La analogía formal (del Banco de España, National Gallery o la intervención en Abbiategrosso, o Hotel Fouquet) junto con la analogía material (Kolumba, Gugalun house, ayuntamiento de Utrecht), conforman un entramado de posibilidades relacionales.

El tratamiento científico, identificador y diferenciador establecido desde C. Boito, como se ha dicho a lo largo de la tesis, no deja de estar del todo presente en la operación analógica. Si nos atenemos exclusivamente a la continuidad o no del lenguaje de lo existente los ejemplos aportados en el capítulo de fusiones, al construirse con su lenguaje propio y distinto, podrían considerarse continuadores aún de esa honestidad científica y moderna. Sin embargo es en su materialización donde se aprecia el cambio de formulación. En estas obras sí que subyace una alusión a lo existente (aunque no sea formal) y una construcción unificadora de ambas partes. En lugar de erigirse des-relacionados, es decir, independientes en cuanto a identidad, forma y lenguaje, emergen de la preexistencia y se maclan con ella.

El *completamiento* y la diferenciación cuando se formulan de forma simultánea devienen fusión unitaria y compleja donde reconocer dos tiempos combinados de forma indisociable. El lenguaje contemporáneo se fusiona con el del existente mediante el uso de materiales análogos o reutilizados; solidarizando y maclando elementos en un intercambio físico; o adaptando la geometría para conseguir una continuidad espacial con la preexistencia.

La complejidad constructiva, expuesta anteriormente como cuarto principio de reflexión, tiene su fundamento en la *atenuación del límite o junta* entre las arquitecturas; en la alteración que sufre para devenir macla.

La atenuación no se realiza en tanto que afinamiento del límite entre edificio existente y parte nueva para devenir una línea fronteriza. Deja de ser una arista (un plano, en realidad) lo que marca el linde. La atenuación de la junta comporta una invasión de ámbito; una alteración de los límites físicos; un intercambio, irrupción o introducción. Esto expresa un acercamiento a la preexistencia.

La relación con el pasado propia de la nueva sensibilidad pasa por la macla o fusión como conexión capaz de producir un diálogo con la arquitectura original y una integración de la preexistencia, diferente al que la continuidad (transición) y la ruptura (junta) consiguen.

La junta, -conexión de intervenciones que diferencian o contrastan con la arquitectura del pasado-, se atenúa para dar paso, -en una búsqueda de relaciones analógicas-, a una fusión entre preexistencia y parte nueva. Se expresando la voluntad de reincorporar en la arquitectura del presente la del pasado.

El resultado obtenido es un conjunto unitario pero con tiempos reconocibles. Sin evitar lo antiguo ni concebir una arquitectura de acuerdo con ideales o lenguajes preconcebidos. Se apunta hacia una modernidad alternativa, que ampare el pasado, y que exprese una cohesión e interacción con el edificio existente -en tanto que lugar donde integrarse- por medio de un vínculo físico entre ambas arquitecturas.

Este cambio, de una actitud de diferenciación, -y su conexión a modo de junta- hacia una de fusión, se explica como una autocrítica hacia nuestro pasado más inmediato, -el del Movimiento Moderno, y a las promesas de un futuro construido de acuerdo a sus principios. Pero sobretodo como la constatación de un presente con voluntad de incorporar la presencia del pasado y erigirse a partir de él.

“Uno de los aspectos más básicos de la nueva sensibilidad que sucede al Movimiento Moderno es la relación con la historia de la arquitectura: si antes los modernos habían establecido con ella una ruptura absoluta, ahora, los nuevos modernos, quieren soldar esa grieta completamente.”⁹⁸

98 ARQUITECTURA. Nº244. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Artículo Capitel, Antón “El tapiz de Penélope. Apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica”. Madrid, sept-oct.1983,p.24.

BIBLIOGRAFIA

Libros

ALBERTI, Leon Battista; *De Re Aedificatoria*. Trad.: Javier Fresnilo Núñez. Madrid: Ediciones Akal, 1991. (Ed. orig.: 1485).

ALBERTINI, Bianca; Bagnoli, Sandro; Scarpa, *La arquitectura en el detalle*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1989.

ALLEN Jennifer; Ibelings, Hans; Koekebakker, Olof, Nio, Ivan; Oenen, Gijs van, *Parasite Paradise a manifestó for temporary architecture and flexible urbanism*. Rotterdam, NAI Publishers, 2003.

BAILO, Manuel; *Contra la indiferència: catalitzadors de la urbanitat*. Director: Dr. Enric Serra. UPC Departamento de Urbanismo, Barcelona 2012.

BALMOND, Cecil; *Informal*, editorial Preztel, Abril 2007.

BAUDRILLARD, Jean; Nouvel, Jean, *Les objets singuliers, architecture et philosophie*, Calmann-Lévy, éditions de la Villette Paris, 2000.

BAUDRILLARD, Jean; *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Paris, 1981.

BAUMAN, Zygmunt; *Liquid Modernity*

Versión castellana *Modernidad Líquida*. Editorial Fondo de cultura 2009.

BOITO C.,I Restauratori, Florencia 1884.

BOUDON, Philippe; Deshayes, Phillipe, VIOLLET-LE-DUC *Le Dictionnaire d'architecture, Relevés et observations*. « Colección Architecture + Recherches », Editor Pierre Mardaga, Bruselas 1979.

BURGIO, Gialluca i GUELL, Xavier, *Pervivència de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Arquitectura La Salle, universitat Ramón Llull. S.f.

BRU, Eduard; *Tres en el lugar/ three on the site*, Actar Barcelona 1997.

BRU, Eduard; *Coming from the South*, Actar Barcelona, 2001.

CALVINO, Italo; *Six Memos for the Next Millenium*. Versión castellana *Seis propuestas para el proximo milenio*, ediciones Siruela Madrid, 1998.

CAPITEL, Antón; *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. "Colección Alianza Forma". Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Carta de Atenas, 1933.

Carta del Restauro, Roma, 1931.

Carta del Restauro, Roma 1972.

Carta di Venezia, Venecia, 1964.

CESCHI, Carlo, *Teoría e storia del restauro*, Mario Bulzoni editore, Roma, 1970.

CHOAY, Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*. Publicado originalmente por Éditions du Seuil Versión castellana *Alegoría del patrimonio*, traducida por María Bertrand Suazo. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007.

CHOAY, F : *Le patrimoine en question, anthologie pour un combat*. colección La couleur des idées, Editions du Seuil, Paris 2009.

COLQUHOUN, Alan, *Meaning and Change in Architecture*. Versión castellana *Arquitectura moderna y cambio histórico*, ensayos 1962-1976. "Colección arquitectura y crítica". Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978.

DALCO, Francesco; Mazzariol, Giuseppe, *Carlo Scarpa, Opera completa*. Milan, editorial Electa, 1984.

FERNANDEZ ALBA, Antonio; Fernández, Roberto; Rivera, Javier; Gutiérrez, Ramón; Olmo, Lauro; Balbín, Rodrigo de, *Teoría e Historia de la Restauración*. "Colección de

libros de texto del Master de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio", editorial Munilla-Lería Madrid 1997.

FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*. 8ª edición. Londres, Thames and Hudson 1980 (versión castellana de Esteve Rimbau i Sauri, *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1993.)

FULLANA, Pere; Tur, Margalida, *Del Baluard Renaixentista al Renaixement del Baluard. Passat i present de les murades de Palma: El Baluard de Sant Pere*, Editado por Fundació Es Baluard, 2004.

FUTAGAWA, Yukio; Bauchet, Bernard; Vellay, Marc, *La Maison de Verre*. Tokyo A.D.A Edita 1988.

GOVIER, Louise; The National Gallery, guía del visitante. Editorial Louise Rice, Gran Bretaña 2009.

GRACIA de, Francisco, *Construir en lo construido, la arquitectura como modificación*. (3ª edición revisada en 2001). Guipúzcoa, Editorial Nerea, 1992.

GRASSI, Giorgio, *Architettura lingua morta*. Versión castellana *Arquitectura lengua muerta y otros escritos*. Editorial DEL SERBAL, Barcelona 2003.

GRASSI, Giorgio; Portaceli, Manuel, *Projecte de restauracio i rehabilitacio del teatre roma*

de Sagunt, Generalitat Valenciana 1986.

GRILLO, Antonio Carlos; *La arquitectura y la naturaleza compleja: arquitectura, ciencia y mimesis a finales del siglo XX*. Directora: Dra. Marta Llorente. UPC Departamento de Composición Arquitectónica, Barcelona 2005.

GUÉPRATTE, Juliette; Bourgois, Isabelle, Alba Dominique; Darrieussecq Marie, *Designboom book report: B2B2SP* Edouard Francois, publisher: archibooks and sautereau print 2008.

HOLMDAHL, Gustav, Lind, Sven Ivar & Ödeen, Kjell Hakon Ahlberg (1943); *Gunnar Asplund arkitekt: 1885-1940: ritningar, skisser och fotografier* Stockholm: Tidskriften Byggmästaren, Facs. (1981) Stockholm, Byggförlaget. (Edición inglesa, *Gunnar Asplund, architect: 1885-1940: plans, sketches (1950)*. Stockholm: Tidskriften Byggmästaren).

INSAUSTI, Pilar; Llopis, Tito; *Giorgio Grassi: obras y proyectos*. Editorial Electa, Milán, 1994.

KLOTZ, Heinrich; *The history of postmodern architecture*, MIT Press 1988.

KOOLHAAS, Rem, Boeri, Stefano ; Kwinter, Sanford; Tazi, Nadia; Ulrich Obrist, Hans; *Mutations*. Barcelona, editorial ACTAR, 2001.

KOOLHAAS, Rem, AMO; *The Gulf*, Lars Müller Publishers, 2006 (foldout booklet 2006 Venice Architecture Biennale).

KOOLHAAS, Rem; *La ciudad genérica*, GG mínima, 2006 (publicado anteriormente en S,M,L,XL, 1995)

LE CORBUSIER; *Vers une architecture*. Collection Architectures Champs Flammarion, 1995.

L'esplendor de la ruïna catálogo de la exposición de la Fundación "La Caixa". Textos de: Marcello Fagiolo, Sabine Forero-Mendoza, Ángel González, Andrés Hispano, María Dolores Jiménez-Blanco, Antoni Marí. Caixa Catalunya, 2005.

LIETO, Alba di; Verona, *Carlo Scarpa y Castelvechio, guía de la visita*. Silvana editoriale, Milán, 2011.

LIETO, Alba di; *Il disegni de Carlo Scarpa per Castelvechio*, Regione del Veneto Marsilio, Venezia 2006.

LINAZASORO, José Ignacio; *Evocando la ruïna, sombras y texturas, centro cultural en Lavapiés, Madrid*. Editado por Linazasoro, J.I y A.G.GRUPO, S.A., Madrid, 2004.

LÓPEZ-PELAEZ, José Manuel, *La arquitectura de Gunnar-Asplund*. Colección Arquiíthesis núm11 Editorial Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002.

LOWENTHAL, David, *The past is a foreign Country*. Cambridge, University Press, 1985. Versión castellana *El pasado es un país extraño*. Traducción de la 7ª edición inglesa: P.Pieras Monroy, Madrid, Ediciones Akal, 1998.

MONTANER, Josep Maria, *Después del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. "Colección Contextos". Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1993.

MONEO, Rafael; Solà-Morales, Ignacio "Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet-le-Duc", Barcelona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura 1975.

NEUMEYER Fritz, *Mies van der Rohe, das kunslose Wort Gedanken ZUR Baukunst*, Versión castellana *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio, reflexiones sobre la arquitectura 1922-1968*. Colección Biblioteca de Arquitectura, Madrid, Editorial El Croquis, 1995.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Los principios de la arquitectura Moderna, Sobre la nueva tradición del siglo XX*, Colección Estudios Universitarios de Arquitectura. Barcelona, Editorial Reverte, 2005.
Parasites- the city of small things. ROTTERDAM 2000, catálogo, editado por Mechthild Stuhlmacher.

PARDAL, Cristina, *La Hoja interior de la fachada ventilada: análisis, taxonomía y prospectiva*. Director: Ignacio Paricio.

UPC, Departamento de Construcciones Arquitectónicas, Barcelona, 2010.

PEREC, Georges *Espèces d'espaces* Collection l'Espace critique, editor Galilée, 2000.

PORTOGHESI, Paolo, *Después de la Arquitectura Moderna*. Colección punto y línea. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

RIEGL, Aloïs, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Viena y Leipzig, 1903. Versión castellana *El culto moderno a los monumentos*. Colección la balsa de la Medusa, Madrid, Editorial Visor, 1999.

ROSSI, Aldo, *L'Architettura della città*. Versión castellana *La arquitectura de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

ROWE, Colin; Koetter, Fred. *Collage city*, (1ª edición the MIT Press, Boston 1984). Versión castellana *Ciudad Collage*, Edición Paperback, Gustavo Gili.

RUBERT, Xavier; *Teoria de la sensibilitat*, Editorial Península, Barcelona, 2007.

RUBINO, LUCIANO, *Pierre Chareau & Bernard Bijvoet, dalla Francia dell' art déco verso un' architettura vera*, Ediciones Kappa, Roma 1982.

RUSKIN, John; *The seven lamps of Architecture*. Versión castellana *Las siete lámparas de arquitectura*. Colección serie

arte y arquitectura nº2, Editorial Alta Fulla, Barcelona 1986.

RUSKIN, John; *The stones of Venice*. Versión castellana *Las piedras de Venecia*, Editorial Consejo General de la Arquitectura técnica de España/Región de Murcia/ CAM, 2000.

SANT'ELIA, Antonio; *L'Architettura futurista*, manifestó, 1914.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de; *Intervenciones*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de; *Inscripciones*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de; *Diferencias, Topografía de la arquitectura contemporánea*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

SUMMERSON, Jhon; *El lenguaje clásico de la arquitectura, de L. B. Alberti a Le Corbusier*, Londres 1963. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978.

VELLAY, Marc; Frampton, Kenneth, *Pierre Chareau*, Ed. Thames & Hudson, Londres 1985.

VELLAY, Marc; Bauchet, Bernard, *La Maison de Verre*, Ed. GA, Yukio Futagawa A.D.A. Edita Tokyo, 1988.

VENTURI, Robert; *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1966. Versión castellana *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

VENTURI, Scott Brown and Associates, Inc. MOOS, Stanislaus von, *Venturi Scott Brown & Associates 1986-1998*, Ed. The Monacelli Press, Nueva York, 1999.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel; *Entretiens sur l'architecture*, A. Morel et C. editeurs, 1863.

WAGENSBERG, Jorge ; *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Editorial Tusquets 2002.

ZUMTHOR, Peter; Binet, Helen, Peter *Zumthor works: buildings and projects 1979 – 1997*, Editorial Brickhaüser, Basel, 1999.

ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

ZUMTHOR, Peter, *Atmósferas, Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006

Revistas:

2C. Nº10. *Construcción de la ciudad*. Giorgio Grassi. Barcelona, Diciembre 1977.

A+U Architecture and Urbanism. Peter Zumthor. Tokyo, February 1998 (extra edition).

A+U Architecture and Urbanism 04/04 Nº403. Feature Young Architects in the Netherlands, y Korteknie Stuhlmacher Architekten Parasite Las Palmas. Tokyo, 2004.

A+U Architecture and Urbanism, Nº451. Peter zumthor: Kolumba, art museum of the cologne archdiocese. Tokyo, 2008.

Architectural Record. Nº 196. Artículo de B.Carrington; L.Dawson *"Peter zumthor fuses a historical palimpsest with modernism at kolumba"*. Londres,2008.

Architectural Review. Nº1329 (vol.222) *"Diocesan Dialogue. Peter Zumthor orchestrates an angelic conversation between old and new"*. Londres,2007

Archithese Nº25. *"Peter Zumthor. Haus «Truog Gugalun» Safiental, 1992-93"*. Londres,1995.

ARQUITECTURA. Nº71. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid. Madrid, noviembre 1964.

ARQUITECTURA. Nº228. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Artículo *"Anteproyecto del Banco de España en Madrid"* Monográfico dedicado a la obra de Rafael Moneo. Madrid, 1981.

ARQUITECTURA Nº229. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Artículo de José Manuel López Peláez *"Ampliación del Palacio comunal de Goteborg: Historia de un edificio"*. Madrid, 1981, p.42.

ARQUITECTURA. Nº236. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid. Madrid. Junio, 1982.

ARQUITECTURA. Nº244. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Artículo Capitel, Antón *"El tapiz de Penélope. Apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica"*. Madrid, sept-oct.1983.

ARQUITECTURA. Nº256. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Artículo de Rafael Moneo *"La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba"*. Madrid, 1985.

El espacio transformado.

ARQUITECTURA Nº274. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Artículo de Federico Soriano *"Adiciones o transformaciones"*. Artículo de Miguel Angel Alonso del Val *"La arquitectura como límite"*. Madrid, sept-oct. 1988.

ARQUITECTURA. Nº275-276. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Artículo de Kenneth Frampton "*Maison de Verre*". Madrid, feb. 1989.

ARQUITECTURA Nº299. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. "*Ampliación de la National Gallery, Londres*," "*Ampliación del Museo de Arte Allen Memorial*", y artículo de Alberto Humanes "*Restauración arquitectónica, el diálogo entre lo antiguo y lo nuevo*". Madrid, noviembre 1994.

ARQUITECTURA Nº348. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, mar-abr. 2007.

ARQUITECTURA Nº355. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. "*Obra Suecia: Ampliación del ayuntamiento de Gotemburgo*". Madrid, enero 2009.

La lista del MoMA. ARQUITECTURA VIVA Nº104. Bailo y Rull. Madrid, sep-oct. 2005
Pasado Presente.

ARQUITECTURA VIVA Nº110. Artículo de Ilgancio Paricio "*No lo conocerás bastante, nuestro complejo legado*", de Eloy Algorri "*Un extraño país, el difícil diálogo con el pasado*". Madrid, sep-oct. 2006.

Ladrillo Visto. ARQUITECTURA VIVA Nº116. Madrid, sep-oct. 2007

Grandes Detalles. AV. MONOGRAFÍAS. Nº 96. Artículo de Peter Blundell Jones

« *Entente municipal: Ayuntamiento, Utrecht / Municipal Entente: Town Hall, Utrecht. Miralles & Tagliabue* » Arquitectura Viva. Madrid, julio 2002.

Casabella, Nº728-729. Artículo de Chiara Baglione "*Peter zumthor: Costruire la memoria, conversazione con peter zumthor/ Building the memory, conversation with Peter Zumthor*.» Editorial electa, Milan dic-ene.2005 (72-81.)

Casabella, Nº760. Artículo de Chiara Baglione "*Peter Zumthor: museo Kolumba, Colonia. Un museo per contemplare*". Editorial electa, Milan, nov.2007

Kolumba in cologne: A museum for art. Detail. Nº16-17. (Edición inglesa) 2008.

Construcciones Sólidas. Detail. Artículo de Frank Kaltenbach "*¿Sencillamente fábrica? Cómo lograr que el ladrillo hable*." (Edición española), 2010.

DOMUS Nº443. Artículo de Richard Rogers; I. Chazaszcz "*Parigi 1930. La casa di vetro di Pierre Chareau: una rivoluzione che non continua*». Editorial Domus, oct.1966.

DOMUS Nº774. Artículo de Federica Zanco "*Casa «Gugalun» Safiental, / Gugalun house Safiental*". Editorial Domus, 1995.

R.Moneo. El Croquis. Nº20. Madrid, 1985.
El Croquis. Nº 29. Artículo de Simón Marchán Fiz "*La muerte de la melodía diferenciada y el retorno de lo deprimido, la arquitectura*

moderna ante la Ciudad Histórica". Madrid, mayo-julio de 1987.

El Croquis. Nº35. Madrid, ago-sep.1988.
Coop Himmelblau.

El Croquis. Nº 40. Madrid, septiembre de 1989.
Jean Nouvel 1987-1994.

El Croquis. Nº65/66. Madrid, 1987.
Enric Miralles 1983-2000. El Croquis. Nº 30+49/50+72[II], y Nº 100/101. Madrid, 2002. (Volumen Omnibus, edición revisada y ampliada)

SANAA 1998-2004 [Sejima Nishizawa]. El Croquis. Nº121-122 Madrid, 2004.

Between the Face and the Landscape. The Cunning of Cosmetics. Entre el Rostro y el Paisaje. La Astucia de la Cosmética. Herzog & de Meuron 1981-2000. El Croquis. Nº60+84. Madrid, 2005. (Edición revisada y ampliada)

David Chipperfield. El Croquis Nº87+120. Madrid, 2007.
David Chipperfield.2006-2010, El Croquis Nº150. Madrid, 2010.

Monumento e intimidad/ The monumental and the intimate. Herzog & de Meuron 2002-2006. El Croquis. Nº 129/130, Madrid, 2006.
Sistemas de trabajo (II) 2004-2007. El Croquis. Nº136-137. Madrid, 2007.

AMO/OMA Rem Koolhaas (II) 1996-2007.El Croquis. Nº134-135 Madrid, 2007.

Continuidad después de la vida EMBT Miralles/Tagliabue 2000-2009. El Croquis. Nº 144. Madrid, 2009.

Programme, Monument, Landscape. Programa, Monumento, Paisaje. Herzog & de Meuron 2005-2010. El Croquis. Nº 152/153, Madrid, 2010.

Experimentos colectivos. Arquitectos españoles 2010 (II). El Croquis. Nº149. Madrid, 2010.

GA Global Architecture. Nº46. *"Maison Dalmace/Maison de Verre"*. Editorial ADA Edita, 1977

Interpretazioni del passato/ Interpretation of the Past. LOTUS International. Nº 32. Artículo de Rafael Moneo *"L'ampliamento del Banco di España: la réplica dell' angolo / Expansion of the Bank of Spain. The replica of the corner"* Editorial Lotus, Milan, 1981.

L'Architecture d'Aujourd'hui Nº 9. Artículo de Paul Nelson ; P.Vago ; J.Lapege *«Maison de Verre»*. Paris, nov-dic. 1933

L'Architecture d'Aujourd'hui Nº236. Artículo de Herman Hertzberger, *«L'espace de la Maison de Verre »*. Paris, 1984.

L'Architecture d'Aujourd'hui Nº336. Artículo de Sophie Trelcat *"Objet Parasite, Rotterdam,*

Pays-Bas". Paris, 2001

L'architettura e le sue convenzioni/
Architecture and its Conventions. LOTUS.
Nº46. Artículo de Ignasi de Solà-Morales "*Dal
contrasto all'analogia. Trasformazioni nella
concezione dell'intervento architettonico/
From Contrast to Analogy. Developments in
the Concept of Architectural Intervention*"
Editorial Lotus, Milan, 1985.

ON Nº291. "*Ampliación del Banco de
España Madrid* ». Rafael Moneo, arquitecto.
Barcelona, 2008

Quaderns d'arquitectura i urbanisme. Revista
del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
Nº149. Artículo de Carlos Fernández Casado
"*La estructura resistente de la mezquita de
Córdoba*". Barcelona, 1981.

Quaderns d'arquitectura i urbanisme. Revista
del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
Nº155. Artículo de Ignasi de Solà-Morales
"*Teorías de la intervención arquitectónica*".
Barcelona, 1982.

Quaderns d'arquitectura i urbanisme. Revista
del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
Nº156. Artículo de Licisco Magnato "*Història
i gènesi de la intervenció al museu de
Castelvecchio*". Barcelona, 1983.

Quaderns d'arquitectura i urbanisme. Revista
del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
Nº158. [Martín Domínguez entrevista a
Carlo Scarpa]. Barcelona, 1983.

Hiperurbano.

Quaderns d'arquitectura i urbanisme.
Revista del Col·legi d'Arquitectes de
Catalunya. Nº238. "*Rotterdam. Vivienda
parásito*". Barcelona, 2003.

Quaderns 'Flashes'. Artículo de M.
Stuhlmacher "*Parasites, on temporary
architecture*". Barcelona, 1998

Spazio e Società Nº 12 P.Pranzell, «*La
Maison de Verre*», Florencia dic. 1980.

Vuelta Nº239. [Nathan Gardels entrevista
a Rem Koolhaas, traducción de E. Aguirre].
Editorial Seix Barral S.A., Octubre 1996.

World architecture. Nº175. "*Gugalun house,
Versam, Graubünden, Switzerland, 1990-
1994*". Londres, 2005.

Soporte digital:

<http://oma.eu/>

“El patrimonio, ni mercancía ni museo», Luis Fernández-Galiano Arquitectura Viva.com (27/10/2010).

KLANGKÖRPER [Video (DVD)] = Corps sonore
= Corpo sonoro / ein film von Bruno Moll;
Peter Zumthor, architect. Zürich : T&C Film,
2000 .V-702

<http://www.jordigarces.com/>

<http://www.lacatonvassal.com/>

<http://www.kolumba.de/>

<http://www.herzogdemeuron.com/>

<http://www.tdx.cat/>

<http://www.rae.es/>

<http://www.mirallestagliabue.com/>

<http://www.archiviocarloscarpa.it/>

<http://www.edouardfrancois.com/>

<http://www.kolumba.de/>

<http://www.elbphilharmonie.de/>

<http://www.kortekniestuhlmacher.nl/>

<http://www.addarquitectura.net/>

RESUMEN

La presente tesis trata sobre la relación que la obra de intervención entabla con la arquitectura existente a la que modifica. El trabajo profundiza en el análisis de la conexión entre las partes nueva y preexistente.

Las intervenciones, a diferencia de la obra nueva, son el resultado de un posicionamiento o reflexión frente al contexto y en relación a una arquitectura existente. Esto propicia un amplio espectro de posibilidades arquitectónicas y de diálogo con ella.

El enfoque de esta investigación se fundamenta en el estudio de la *fisicidad* establecida por la relación entre la arquitectura existente y la nueva. La materialización de su diálogo. Para ello se examina la aproximación formal, material y constructiva propuesta por la parte nueva respecto a la existente.

Un punto sensible y determinante en la intervención es el encuentro que se establece con la preexistencia. Esta conexión se manifiesta tanto en su valor concreto - o de fragmento del espacio donde se produce el contacto material entre lo existente y lo nuevo-, como en su valor abstracto -o de relación entre las arquitecturas. El trabajo se centra en la interpretación de los detalles constructivos y la materialización de esa conexión.

En primer lugar se realiza un repaso de las influencias que las teorías de restauración arquitectónica han ejercido y ejercen en el modo de intervenir las arquitecturas existentes.

Se definen tres líneas según la relación y conexión establecida con la preexistencia. Estas familias, definidas al analizar los casos y que estructuran los tres capítulos del estudio son: la de la diferenciación "juntas", la de la continuidad "transición" y la de la traba o "fusión".

Las primeras optan por una delimitación o separación física y espacial de sus elementos y por la distinción y diferenciación de sus arquitecturas, (incluso pudiendo recurrir al contraste entre ellas). Éstas expresan una actitud

de independencia constructiva y formal. La conexión establecida con lo existente se realiza a través de un espacio de separación o de un elemento intermedio, a modo de junta.

En los casos de continuidad para completar la preexistencia las intervenciones se proyectan prolongando formal, material y tipológicamente la arquitectura existente. La conexión deviene una transición de materiales porque no hay interrupción.

Sin embargo ciertas obras de intervención actúan con un lenguaje propio, construyendo una traba material y solidaria con la preexistencia. Establecen con ella un diálogo que cohesiona las arquitecturas, mediante la fusión; una macla formal y material en la cual son reconocibles los diferentes lenguajes.

Las actitudes descritas, transmiten y expresan un posicionamiento o apreciación distinta hacia el pasado: Un *nuevo* que se quiere diferente de lo anterior; un *nuevo* entendido en continuidad con lo anterior; y un *nuevo* que no niega las diferencias pero que establece ciertas analogías y se traba con el existente. Es decir: una relación de ruptura o distinción respecto al pasado; una relación que apelaría a la continuidad; y otra que optaría por la fusión de las arquitecturas.

La percepción del pasado ha variado a lo largo de la historia y consecuentemente la relación con él también, esto adquiere un máximo significado en el caso de la intervención. La forma en que ésta toca y se relaciona con el edificio existente no es únicamente una elección estética. Subyace en él la sensibilidad de una época.

La tesis establece correspondencias entre concepciones del pasado y soluciones planteadas por proyectos que resultan conceptualmente similares en cuanto a la actitud o relación manifiesta –y que no tiene por qué coincidir con la desarrollada en su tiempo.

La *idea* como pauta para la intervención, (que E.Viollet-le-Duc buscaba en el edificio existente), cede el paso a la *concreción y a la materialidad* del artefacto sobre el que se actúa como base capital para el proyecto.

La distinción entre nuevo y existente, derivada del juicio moral de J. Ruskin y del restauro científico, y latente en el uso del *collage* del Movimiento Moderno, se halla aún hoy en ciertas intervenciones.

La *analogía formal*, definida por A.Capitel y I. de Solà-Morales como el *diálogo que establecen ciertas intervenciones con el pasado*, surge como alternativa ante la limitación sugerida por el *binomio* continuidad/contraste establecido.

La hipótesis es que se constata un cambio de sensibilidad y de actitud hacia la arquitectura precedente. Ello se refleja, desde el punto de vista, fisonómico y constructivo, en la incorporación de un diálogo con la preexistencia basado en establecer una conexión y analogía complejas.

La tesis defiende a través del análisis en detalle de una serie de obras, que la *junta*, o conexión que enfatiza la diferenciación física entre nuevo y original, se atenúa en favor de una *fusión* para expresar la intención de incorporar, en el presente, la arquitectura preexistente.

La solución de *distinción y contraste* como relación con la arquitectura del pasado- establecidos por lenguajes como el del Movimiento Moderno-, varía hacia una relación de *continuidad y de fusión* entre parte nueva y preexistencia. A través de la analogía la intervención establece un vínculo con la arquitectura precedente a la cual se traba.

El resultado es una unidad que manifiesta la pertenencia a dos tiempos distintos. Una macla de arquitecturas que, sin renunciar al lenguaje propio de cada una, se fusionan para devenir un híbrido complejo; un conjunto no fragmentado -aun siendo las partes reconocibles e identificables-, sino unitario e incluso monolítico.

Este cambio de una actitud de diferenciación (o *junta*) hacia una de fusión podía explicarse como una autocrítica hacia nuestro pasado más inmediato,- el del Movimiento Moderno, y a las promesas de un futuro construido de acuerdo a sus principios-, pero sobretodo como la constatación de un presente con voluntad de reincorporar la presencia del pasado.

SUMMARY

The thesis "*Present on past, relations among architectures*" is about the relations that interventions establish with the precedent architecture where they act. The work deeply analyzes the physical relation between the new part and the pre-existing architecture.

The intervention in existing buildings is not something new. All the historical cities, as we know them today, are formed to a greater or lesser extent, by buildings that have been suffering interventions throughout time until now. But this *acting on the past* does not follow a logical progression or a universal pattern, but they have passed among different currents or trends.

The first interventions were followed in Renaissance, by the start of the awareness of the history as exhibition of events worth of being perpetuated in the memory, that's to say, and awareness of antiquity and the possibility of changing it, or continuing it. This awareness originates the project of intervention.

From then, and simplifying, two contrary currents have been happening, the conservatory ones versus the interventionist ones. Documentary theory about intervention architecture projects is missing far beyond treaties on restoration or construction books.

Every time, every period in accordance with its social and artistic philosophical current has told the way it has done it. The interventions, contrary to the new work, are the results of a position or reflection, not just about the context but also in relation to an existing architecture, in difference with new works. It propitiates a large architectonic possibilities spectrum to establish a dialog with it.

The approach of this investigation is based on the physical relation between existent and new. The materialization of its dialog. The approach is formal, material and constructive towards the existing part.

A sensible and determining point in interventions is the meeting point between new and preexistence. This connection is demonstrated in its concrete sense- as a space fragment where the contact is produced- and in its abstract sense- or relationship between architectures. This work is focus in the materiality of this connection.

In first place we review the influences of restoration theories in the way of intervention in existing architectures are realized. The study of intervention projects goes from Modern movement until nowadays defines three lines or families depending on the relation and connection established with preexistence. The similarity of projects that propose the same solution defined those three lines or families. Those lines are: the differentiation ("*joints*", chapter one), the continuity ("*transition*", chapter two) and the fusion ("*fusion*" chapter three).

The question is if those are; the expressions of a positioning against the past, that's to say a relation of disruption or differentiation from the past; continuity with it; or a fusion of styles. The three conceptual families mentioned above, form the three chapters of the thesis.

JOINTS

Disruption of the new work or intervention with the existing language and its material and space. The old and the new.

TRANSITION

Continuity of the existing space and language. The extension of the existing.

FUSION

Direct contact (lock or fusion) with the existing building but with a different language. They don't reject contemporary language to subordinate to the existing one but they mix.

Described attitudes, transmit an appreciation of the past: a *new element* that wants to be different in contrast to the existing; a *new element* as an extension of the existing; or a *new element* that wants to be integrated with the existing without neglecting their differences.

Regarding to the third group, this line proposes direct contact with a lock expression of matching plans, the intervention and the existing lock and fusion creating a tension among the different parts and languages to become a hybrid unity. Existing and new complement themselves even being the parts easily recognizable and identifiable, they form a whole, read as non-fragmented unity but monolithic.

In the first chapter, JOINTS, we analyze some examples concluding that intervention presents a space as contact separation between existing and new. The logical explanation is justified by texts and principles from the Modern Movement and other currents ones.

>At Castelvecchio example we appreciated the use of the “joint” and delimitation between space or materials from the existing or new; between new pavement and old walls, or in the different materials of the roofs overlap, and so on....separating architectures from different times; as is done in front the Morbio entrance, or in front the medieval tower. Elements distinction is clear, as a dissociable elements; they have not extend themselves but changing planes and materials they overlap each other.

>At Goteborg’s cityhall example we find two juxtaposed buildings facades with independent roofs, emphasized by the alignment break.

>At Maison de verre’s example the spatial separation is given by the structure floor, which delimitates the existing house from above, and the below intervention.

In the second chapter, TRANSITIONS, the studied examples do not make the distinction between old and new, but a homogenization continuing the existing language.

>At National gallery extension, the continuity with existing building can be read in the façade; as a folded extension of the existing.

>The Spain national bank extension is a clear example of reliable completion to close the block in a homogenized way.

>At the 1934 propose for the Goteborg's city hall extension we can observe a solution that unifies the whole behind a continuous façade in a different way as it was finally done.

In the third chapter, FUSIONS, we have analyzed examples from the contemporary panorama that express a lock or fusion with the existing, but with a different language.

>At the Gugalun house, or Kolumba museum examples, both propositions extend, by equivalent to the existing ones materials, and in solidarity with it at the structural and constructive connections. Planes are coincident, and the obtained lock has an expression of indissociability with the existing.

>At Fouquet hotel example, the remarkable characteristic is the recreation of the existing and the intervention into it. The block completion is further used to express, through the windows, a contemporary rhythm.

>At Utrecht city hall renovation space is extended also as a public space (entrance square). New parts and the recycled existing elements lock with the existing to provide a new path or space disposition. The combination of new and old becomes complex, and it's hard to find where does one start and where the other begins. Planes are coincident; structure is covered by same materials and there is a constant reuse of materials and elements.

>At Palma's LP2, there is not superposition but clamp; it emerges from the existing. Contemporary language is used to extend the path and existing space.

J. Llinàs was asked, in a recent speech, about his project of official protection housing in the old center of Palma de Mallorca and the way he considers the imposition from the Patrimony authority of reconstructing the original facades of the intervened block. Was it a restrictive limitation, or enrichment for the project? He just commented that in old city center context when a demolition of an ancient building, and its assimilated presence, is followed by a new building not in tune with the context, we refuse it.

Following this optical we can consider that current trend, instead of avoiding the intervention in existing architecture, as Modern movement did, is revering the values: there is nostalgia from this old architecture and an attraction to act with or in them.

In the different relation with pre-existences of each group we can recognize the importance that each case has conferred to the past.

“Dreaming our world ruin and make it visible can be a understand as a nice therapy for society confronted with a future where cultural legacy will be on digital support, intangible and waterproof to our print”.⁹⁹

REFLEXIONS ABOUT 4 PRINCIPLES

The intervention Works of the last decades, which are characterized by the tension between modernity and tradition, have developed all possible options, including the ones that seemed relegated to the past. As we have seen along the studied examples, nowadays contrast, mimesis and analogy coexist together.

⁹⁹“L’esplendor de la ruïn” catalog de l’exposició de la Fundació La Caixa, Caixa Catalunya.

At monumental intervention¹⁰⁰, in the last years we have seen simultaneous actions or pure conservation, scientific restoration, critic restoration, anastilosis, etc. as a result of the diversity of restoration currents and action bases. Boito criteria, announced on 1883¹⁰¹, were succeeded the Athens Cart, and the one from the Italian Restauro -both in 1931, and which scientific exposition was continued with the CIAM discourse. This currents would continue after Second World War, with the critic and stylistic restoration lines, and in 1964 with the Venetian Cart (that preceded the European one from 1975 made in Amsterdam, amongst others).

However, we can affirm there exists some series of principles accepted in intervention architecture. We develop them now, they are about: the depreciation of the used value, the *Alteswert* (antiquity or ancient) value, the denial of any previous supposition and the complexity on material and physic relations.

The depreciation of the use value, as it will be explained, confirms what has been announced by this thesis, about the use parameter, not just as a particular result at intervention physics.

The *Alteswert* (antiquity or ancient) value, it does deal with the question of material aspect and contributes with the explanation we have given to some of the attitudes we have defined during the research.

The denial of any previous supposition or any a priori emphasizes the validity of any of the relations that can be established in intervention (differentiation/ continuity or fusion). The question derives in the importance of the demonstrated constructive coherence.

The last factor, the complexity on material and physic relations, re-drives the discourse to the main subject and introduces the conclusions about analyzed cases.

100 According with Alberto Humanes article "Restauración arquitectónica, el diálogo entre lo antiguo y lo nuevo, "Arquitectonic restoration, the dialog between old and new", ARQUITECTURA Nº299. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, noviembre 1994, p.8-11.

101 It is necessary to specify that the qualitative jump from Boito to Giovannoni is gathered in Spain by the Law of the Heritage from 1933, where the 19th article expresses the prohibition of any attempt of reconstruction. It tries to conserve and consolidate, limiting the actions to restore what is indispensable, and making always the additions recognizable.

The depreciation of the use value

The will to keep the inherited architectures from the past obligates, often, to give a new use to obsolete structures or buildings. Moneo in his article "Build what is built, adequacy and continuity with the past"¹⁰², denounces that there is sometimes indifference about function –as A.Rossi said- and this practice doesn't get always satisfactory results. Any use cannot be introduced without distorting it or forcing it. For him adequacy and continuity concepts must direct the intervention.

The functional discourse began after second world war, with the reuse of the historical past (and *sodomización of the history*¹⁰³). The buildings use was warranted, but it carried serious distortions and alterations since it was not preserved from the building any more than the fronts and styles, making disappear typologies, structure, symbols, traffics, lighting etc. The integral restorations, (emphasized in 1975, at Amsterdam Cart) defend the preservation of a set of aesthetic and architectural characteristics, and establish that historical buildings must be used, exclusively when there is a correspondence between original function and the demanded one in the present.

The original use belonging and the one that wants to be stored appeals to concepts as the one of his vocation as exterior or interior space, public or private character, etc ... that are decisive in the consideration of a suitable use.

To occupy or habilitate a new use in an obsolete construction, it is not, by itself, a succeeded transformation for the preexistence. Understanding the existing architecture and its history is required to preview a suitable use.

A.Humanes¹⁰⁴ explained that the depreciation of the potential uses of

102 Construir lo construido, adecuación y continuidad con el pasado

103 FERNANDEZ ALBA, Antonio; Fernández, Roberto; Rivera, Javier; Gutiérrez, Ramón; Olmo, Lauro; Balbín, Rodrigo de, Teoría e Historia de la Restauración. "Colección de libros de texto del Master de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio", editorial Munilla-Lería Madrid 1997, p.150.

104 ARQUITECTURA Nº299. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. artículo de Alberto Humanes "Restauración arquitectónica, el diálogo entre lo antiguo y lo nuevo". Madrid, noviembre 1994, p.8-11

historical buildings is based on the importance of the correspondence between original function and form. This after verifying that along the building life the functional changes haven't altered the urban and architectural sense that much.

On the other hand, saying that the *violletan* criteria that establish that The best way of preserving a building is to provide it with *a correct destination*, is not more than a pretension, and in many cases, the reason of its destruction.

The Alteswert (antiquity or ancient)

When A.Riegl describes the Alteswert as the value of the antiquity or ancient, -distinguishing it from the historical or artistic value- it shows a sensitivity and an attraction for the existing architecture as a testimony of the pass of the time.

He defined the antiquity value as the *opposition of the present that is demonstrated rather in a blemish, in a lack of closed character, in a trend to a form and color erosion. Those characteristics are opposed to those of modern works, newly created.*

This taste for the wear, still in force even at present, is in certain interventions and treatments that concern the conservation of the ancient thing and his visual relation with the new. The delight in the deterioration enjoys itself as a plastic value. This turns out to be clear in certain contemporary interventions: a part from the Utrecht EMBT extension, the Kolumba museum, or the Gugalun house, already analyzed; the New Museum from Chipperfield, or the Manresa city hall extension, -both included at other cases in each chapter- we can observe other examples as the rehabilitation of the Escololas Pias in Madrid, form J. Linazasoro; the touristic and cultural center in Antwerp from Sergison& Bates, or the North London house refurbishment from Caruso St. John architects, amongst others. The authors of the last ones defined their attraction for the past architecture and ancient expression.

About the Madrid work it is said:

*“In other words: leaving behind discussions about monumental value, memory, historical or sentimental, etc., let’s go to those values that just from an architectonic desire perspective can be admired: the other times high, the fabrics –much more wider than the conventional and wretch half foot, the patinas, the weight, the time, the ritual spaces, the caverns, the half-light, the texture, the zeal of permanency...”*¹⁰⁵

Sergison Bates evokes in his Belgian project that the emotional weight of the memory leaves an impression on the existing buildings factory. In this case, it is inspired by the use of the mold as constructive strategy (using surfaces or existing volumes as molds for the creation of the new ones). They admit that the above mentioned technology carries an un-reliability that makes the result uncertain. This perfect blemish should enrich the description of the real materiality of the object and the genuineness of the manufacture

“The emotional weight of memory is left like an imprint on the very fabric of the existing buildings and this prompted in us a conceptual and construction strategy – that of casting. To cast, one forms a new surface or volume from a surface which formerly existed. The imprint of the cast becomes permanent – not to be forgotten. Casting entails a kind of mapping of the remembered onto the present. Casting is almost precise as it accurately reflects the imprint of its form but the material and technique involved in forming the cast has an unreliability which makes the result uncertain. This ‘perfect imperfection’ holds a rich potential in describing the true materiality of the object and an authenticity of making.”

Caruso St John architects, admit that the idea in his London work is to use raw material in order that its presence becomes analogous to the existing texture of the factory and painting. The old walls are used as background to create a complex interior with the selective addition of new caps.

¹⁰⁵ “About the virtues of the ancient thing”, J.M García del Monte, en LINAZASORO, José Ignacio, Evoking the ruin, shades and textures, cultural center in Lavapiés, Madrid. Editado por Linazasoro, J.I y A.G.GRUPO, S.A., Madrid, 2004, p.15.

“It is made within the walls of an existing two stores warehouse. The existing building was of various ages, and the idea of the new construction is to add further layers to make a new whole. Modest materials are used in their raw state so that their material presence is analogous to the rough brickwork and layers of paint of the existing building. The old walls are treated as a ground on which new claddings are laid selectively to give the interior a rich and ambiguous character.”

We find these aesthetics also in works that tend to the minimal intervention, as the intervention in the Plaza Léon Aucoc of Bordeaux, and in Paris Palais de Tokyo, of Paris, of A. Lacaton and J.P. Vassal, amongst others. In Bordeaux case, the existing square was authentic and had the beauty of what is obvious, necessary and is consolidated by the pass of time. The proposal was limited to simple works of maintenance and cleanliness.

In relation to the historical buildings -in agreement with A. Humanes-, the trend is to the minimal intervention and to the reversibility of it, because it is considered to be one more phase of the monument’s life.

The interview realized to E.Sobejano *«The architecture must react in front the preexistences»*, remembers the temporary architecture’s character and its exposition to be modified, and not to remain intact.

“E. Sobejano: We believe that an intermediate point exists: the contemporary intervention able to find the key of the constructed fabric that tries to add a chapter to the development of the set. Certainly, this one is a complicated topic in architecture. Nobody can expect to add anything to a symphony or Rembrandt’s painting, but the whole world understands that even the buildings with a great historical relevancy can be altered or extended. In this regard, the architecture differs from the rest of the arts.

Do you hope that your buildings keep intact or can you imagine that, let’s say in 50 years, a competent architect could update or intervene in some of them?

E. Sobejano: as I have mentioned, the architecture is the only artistic form whose works can be extended and adapted. In consequence, I certainly accept and I am conscious that it might happen in some cases. «¹⁰⁶

The value of antiquity belongs to the values - as that of the *context*, the *memory*, the *locus*, the *permanency*, the *history*, etc. - that were suppressed by the most immediate radical anti-historicism and functionalism of our past, and that nowadays are taken again.

What Simón Marchán Fiz defines as *the death of the differentiated melody and return of the suppressed*¹⁰⁷ evokes the re-arise of values that favors the change of the abstract conception of the city in benefit of the concrete one.

The consideration towards the past that was coming from the Renaissance it is interrupted by the Modern Movement and its ideology.

“The practice of the formal contrast between new construction and past architecture was adopted as a flag of the Modern Movement; it was not repaired in the possibility of an alternative modernity that could protect the past. In this text one will defend that such an idea of modernity is possible and that it was coming existing at least from the Renaissance, before being subverted by the spirit of forefront”.

The denial of any previous supposition

The revalorization of the concrete in detriment of the abstract provokes the acceptance of the singularity and of the peculiarities of every case and supposes the denial of any previous supposition. The base of the intervention has to depart from the understanding of the historical, spatial, formal, constructive, conceptual values, etc. from the existing architecture.

106 DETAIL: revista de arquitectura y detalles constructivos, Nº. 4, 2011, págs. 354-360.

107 El Croquis. Nº 29. Artículo de Simón Marchán Fiz “La muerte de la melodía diferenciada y el retorno de lo deprimido, la arquitectura moderna ante la Ciudad Histórica”. Madrid, mayo-julio de 1987.

It coincides this way with the thesis of the article «*you will not know it enough*” where I. Paricio eludes the need to deal and to know the typological origin, the environmental influence, and the intimate reasons of its form.

“It will be always necessary to know deeply the material where we work. Just after going deeply in this knowledge will be possible to imagine the new construction, revalue the existing by continuity or contraposition, or even by manipulation to get new objectives suitable to the actual problem.”¹⁰⁸

The existing building must be understood and be had into account, from the knowledge of itself, to formulate a coherent project in any of its valid options. Once apprehended the specificity of the existing architecture, to define the relation becomes a fundamental premise to provide with integrity and coherence to the project, in a formal and as constructive way. Every intervention will be unique and exclusive as soon as it answers to a specific equation and is not based in to a-prioris or pre-established beginnings.

I. de Solà Morales, affirms that the difference between the present situation and other situations from the academic culture or of the modern orthodoxy consists on the fact that today it is not possible to formulate an aesthetic system with sufficient validity as to attribute a force to it rather than its strict punctual efficiency.

“It seems to me that if some orientation must be formulated today in the topic of the intervention it should be done under these two coordinates. On the one hand admitting that the problems of intervention in historical architecture are, firstly and fundamentally, problems of architecture and, in this way, the lesson of the architecture of the past is a dialog from the architecture of the present and not from defensive or preservative positions, etc.

The second lesson would be that of the post-Hegelian positivism:

108 ARQUITECTURA Nº299. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. artículo de Alberto Humanes “Restauración arquitectónica, el diálogo entre lo antiguo y lo nuevo”. Madrid, noviembre 1994, p.8-11

it would consist on understanding that the building has an aptitude to express and that the problems of intervention in the historical architecture are neither abstract problems nor problems that could be formulated once and for all, but they appear as concrete problems on concrete structures. Probably because of it, listening to the building is, even today the first responsible and lucid attitude in front a problem of restoration.”¹⁰⁹

“Any intervention supposes a transformation, either with the introduction of new mimetic pieces in the existing architecture either with pieces of voluntarily current architecture, (...) and in any intervention destruction is inevitable, that reduces the ancient/new problem of the relation to the proportion between what we preserve and what we destroy.»¹¹⁰

Both sentences insist on the prevalence of the concrete over the abstract; in a discussion of constructive, material or physical character on the relation new / ancient beyond speeches of ideal, ethical or moral nature.

The diversity of existing buildings to be intervened, generate a wide palette of solutions. This can be understood as a natural reaction from an eclectic position that does not interpose prejudices or a-prioris. It does not exclude attitudes but it allows to the place, to the existing building and to the occasion to drive the tone of the intervention, when prevail neither the style of the author, nor that of the epoch, but the baggage of the whole architecture that the designer dominates.

Antón Capitel affirms about Rafael Moneo’s work ¹¹¹that a *notion of a richest and more difficult discipline is the one of the heterodox architect who understands the Architecture - overcoming the Modern Movement’s dogmas - as the vein of resources and instruments that the History accumulates and that in every opportunity or case must be skillfully chosen or combined in order to obtain architectural quality that does not exclude other possible answers.*

109 SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Intervenciones. Ed.Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p.31-32.

110 ARQUITECTURA Nº299. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. artículo de Alberto Humanes “Restauración arquitectónica, el diálogo entre lo antiguo y lo nuevo”. Madrid, noviembre 1994, p.8-11

111 ARQUITECTURA. Nº236. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid. Madrid. Junio, 1982.

The denial of any previous supposition or of pre-established positions makes possible that the result, constructed according to any of the related relations or connections.

The complexity on material and physic relations

The physical and material contact between the parts shapes an unavoidable point in the expression of the relation with the preexistence. As it has been exposed along this thesis, its design turns out to become complex . The details we have exposed have gone further from the C. Boito's advices (contrast or neutral mass/volume to complete) and they have developed complex connections with the existing. P.Zumthor profiles (at Kolumba) introduced at the ancient fabric, the Madrid Spain Bank detail or C.Scarpa's dissection joints are elaborated connections that have nothing to deal with simple juxtaposition.

In the transitions and fusions that unify and merge its constructions, the constructive continuity is refereed, in section, to the extension of materials and common elements to both parts. We could difference:

First, the new front that is constructed by powerful pieces and not cladding, (it is the case of the works analyzed of Zumthor or Moneo). Secondly, the reutilization of existing materials of the part in the new construction (the «anastilosis», as EMBT in Utrecht). Thirdly the use of the same material, though not of the same section, in the case of cladding, etc ... (As for example, the extension of the National Gallery). In fourth place the continuity or similarity of finishings (material color, etc.) between both parts, (as for example the final version of Goteborg in1936, with its coloured façades or the Utrecht's town hall with its selective or superficial treatment).In the last place the alignment on the same plane of different materials produces a certain geometric but not constructive continuity.

Analogy, in difference with new works or ideal (or ex-novo) interventions, is précised and takes into account the singularity and character from the existing. This fact is determinate and decides if the relation and connection proposed by the new part can be pertinent.

CONCLUSION ON ANALYZED CASES

The analysis of the studied cases in every chapter give some conclusions:

In the first chapter the JOINT, we saw as the intervention establishes an interruption, separation or dissociation between the existing building and the new part.

Nevertheless for every analyzed example the join acquires a different sense: while the façades of the Dalsace's house does not get involved with those of the original building's garret that inevitably must remain; Scarpa does and insists on a dialectical relation - although without contact - with the existing building. This last case, as in G. Asplund façade from the final version of Goteborg's project, supports the separation and distinction as fundamental actions – precisely in the documentary and neoplástic condition that pretends Scarpa, and in the modern influence of G. Asplund.

In case of the Maison de Verre the joint is given by the concrete floor of the supported garret and the distance or advance of the facades in relation with the existing alignment. They relegate t the existing building to a background detaching it from the new construction. The glass blocks, like light luminous membrane, contrasts with the opaque and heavy existing facade.

In case of Castelvecchio the connections happen punctually, and the joint acts as delimitationbetween spaces, elements and materials belonging to different epochs. It motivates the subtraction or cut of part of the existing one.

It does not answer to an operation for contrast but to an explicative dissection of the history, and its architectures. It differences the parts or elements according to its chronology. In this way he emphasizes contacts as the one is proposed between the new pavement and the existing wall; the overlap of the copper cover on the roof; the spatial cut opposite to the Roman Morbio's entrance or the creation of the space before the medieval tower ... The distinction of the elements and its joint is favored by changing material and plane, stratifying and separating, not prolonging. According to I. Solà-Morales the harmony with the preexistence is established by the use of related elements to the medieval language.

“Across an exhibition of cinematographic type, the tour is accumulating re-designed images of past architectures; a medieval past, or another past maybe with a remotely medieval origin, but preferable to near European experiences ... In this case the analogical procedure is not based on the visible simultaneity of formal interdependent orders, but on the associations that the spectator establishes throughout the time and with which there take place situations of affinity and with which- by the connotative capacity of the languages evoked in the intervention - connections or links are established between the historical real and / or imaginary building and the elements of design that serve to condition it effectively.”¹¹²

Nevertheless the used materials: seen concrete, copper, metallic profiles, etc ... do not continue and not merge with the fabrics, but they are articulated skilfully - without touching the existing material - to avoid a direct confrontation, - a body to body-, with the preserved construction.

In the Goteborg’sTown hall case we can observe two juxtaposed bodies, with differentiated façades and establishing independent roofs. The intermediate space, as a joint, emphasizes the distinction between buildings already marked by putting back the façade in relation with the original town hall alignment. It establishes a separation that delimits the existing part and the new contribution (even if once was proposed as a unic facade).

The rhythm of walls and pilasters comes from other versions that were continuing the façade, extending it. In spite of as I. de Solá Morales. considers,

« Asplund interprets the dominant features of the ancient building in order to make a reference of them in the addition. It extends the system of cuts in floors, and in gathering the order of the façade, prolonging the rythm of walls and pilasters, in some cases, and in all the successive versions understanding the horizontal tripartite division as formal dominant structure. An analogy takes place between the information that was

112 Del contraste a la analogía, SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Intervenciones. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p.43-44.

considered to be relevant in the ancient structure and the forms that they were proposing for the new extension. The difference and the repetition were given simultaneously across a controlled dosing of the relations between own similarity and diversity of any analogical operation «, the extension is kept at back and separated for the neutral interstice. The shadow line.”

Beyond the possible reading of a certain analogy with the original building, as it is defended by I. Solá-Morales, and without missing the evolution of the project, it is considered that the final solution formulates certain winks to the original building - as the decentralization of the windows, directing them to the original building; the use of the same color in façades, and the communication of the edges/cuts - but it ends up by imposing the modern speech of distinction and separation between the parts.

These projects and the ones which are included as *other cases* in each chapter have in common that they establish an interruption and physical, formal and material distinction. Rules that derive from those that Boito established with its scientific and modern restoration principles. The constructive discontinuity between architectures, express an independence relation and a different identity, in relation with the existing one.

In the second chapter, TRANSITIONS, the studied examples of intervention neither interrupt the existing architecture nor propitiate the differentiation of the parts. Instead of this they project a homogeneous image by the use of the existing architecture language and by constructing in continuity with the previous building.

The 1934 Goteborg Town Hall extension proposal illustrates an extension of the existing front that differs from previous versions where the reproduction of the original *in reduced scale* was forming autonomous parts, that is to say, with its own entry.

The amplification of the Bank of Spain closes a block of homogeneous form, faithfully continuing the existing building. It completes the real factory emphasizing the limits until the existing building can be respected. The solution is far from the ones offered by Yarnoz, MBM or Corrales and

Molezún-, that were differentiating the new bevel of the ancient building -because it is reaffirmed in the prolongation of the existing architecture (though it does it with its extensive blind walls and angular moldings). R.Moneo comments in the memory of the competition for the extension that even if the collages always seem attractive , in nowadays circumstances, we should defend that architecture that made the unity as its reason even if today is unusual, leaving the pleasure of the fragmentary could become a distressing heterodoxy.

Also he denies its condition or postmodernist filiation, - that traits the architecture only as an image-, saying that, in opposite, he traits the construction as the architecture's support, far away from historicist illusions and appearances. And finally he admits that his project is a reply, but he insists that if the architecture is constructed without betraying its condition, the problem of the false (fake) is eliminated and rests the satisfaction of completing. It remains affirmed the will to complete the unity, and materialize the suture of the fabrics.

In the National Gallery extension case, the continuity of the language of the existing building is read in the façade, as a folded image of the original building façade extension. Its postmodernist nature, and the importance that it gives to the image, propitiates that continuity is constructed by a clayed wall, lacking the coherence from the Bank of Spain constructed support. The connection of the Jubille walk acts as a kneecap bridge. It prolongs the ornamentations and avoids to become (because of its geometry and continuity) a neutral body (a joint).

In the same way as the cases of the previous chapter, these works do not have in common neither the program, nor the epochs to which they belong, nor its location, nor author or dimensions. Nevertheless it might be considered, as a common factor, that (even original building of the Bank of Spain, or the Goteborg or Wilkins ones) they constitute buildings of historical value and that's why they propitiate the continuity (the transition). However the different options of the contests have shown other possibilities of connections, as the case, between others, of Koralek's versions for the National Gallery, or the one from Corral and Molezún for the Bank of Spain (or as D.Chipperfield do for the Museum Kolumba).

The continuity exposed in the different transitions demonstrates that this one cannot be understood literally, because attending what Ruskin defended, it is impossible; it is a different building, not the continuation of existing one. A new part, constructed as an analogical re-interpretation of the preexistence. With the use of similar materials - in updated version - they create a mimesis of the architectural language in the new volume. This anachronistic option of raising an architecture, that without falling in the false historical fake, dominates the elements of the past and reproduces them as an interpretation of a foreign, not known world, although real and existing, must go accompanied of a coherent construction to not fall down in the virtuosity of the image and the imitation.

In the third chapter, FUSIONS, we have analyzed five projects that demonstrate a merge or suture between existing and new part. A material and physical dialog, by using a contemporary language. In the Gugalun house, and the museum Kolumba cases, both extend the existing building with current materials similar to the originals ones, in a solidary way existing and new parts are combined in a constructive connection. The planes are coincident and the link with the existing elements expresses indisociability. Zumthor does not design a sophisticated connection, or a line of shadow for the joint of the parts, but the union is given by a body to body material contact.

In the extension and transformation of the Utrecht's Town hall, the new architecture and the elements of the existing building -cohesions to create a new tour. Materials are in use (by the anastilosis system), and reveal preexisting elements that in combination with the new ones propitiate a material complexity and a confusion of limits between new and preexisting elements. The planes are covered by the same finishing (as in the connections with the cores of communication), without distinguishing new and ancient work. In the new wing the stone's frames are replaced and suspended to recreate those who existed. If Scarpa demonstrates the delimitation of epochs, in this case the fusion of them is emphasized. It does not limit itself to the conservation of the preexistence but it turns her into a new one architecture where past and present are melt.

The Hotel Fouquet case is a recreation using a formal analogy of a model of hausmanian façade where contemporary windows are stocked. That emphasizes the expression of a two times simultaneity. To complete the block continuing the existing architecture becomes a base for a more complex operation, the two languages merge. Two architectures and two times: the one that understands the hausmanian reproduced facade (not the real between the adjacent buildings) as an existing past and the one that deals with the contemporary overtures as new element. This one, once inserted in the ancient mimetic building becomes unified and accentuates the fusion between the languages

In the LP2 of the Palms case, the contribution is found in the particularity of adaption by using a surrounding gesture, to the structure to which is anchored. It is not a superposed addition but it arises from the existing building and *clamps* it. A contemporary language is used in the prolongation of the tour and in the existing space. In this case continuity with the access is established. This continuity is decisive in the formulation of the geometry of the intervention. There are no material, formal or typological similarities. The twist of the parasite, its configuration and volume express a dialogue and subjection with the existing building.

The cases of the third chapter, fusions, show an alternative to the interventions that are based on separation and differentiation of the existing, or the ones which follow a linguistic continuity with the previous architecture. Unlike Scarpa, who thinks that it is fundamental to support the identity of every epoch, Miralles urges not to distinguish times. In the merger with existing the new part it is not resigning its contemporary language, - which is, by definition, different from the one of the existing- but, unlike the attitude of the examples illustrated in the first chapter, expresses and constructs fusion with the language of the preexistence.

Zumthor appeals to the material analogy, he does it even alluding to factors that escape to the construction (as the passage of time), or that even reach the structure, since in Kolumba, to obtain an absolute merger between both parts. Moneo also prioritizes the completing of architecture of the past, but it does it adapting it to its language, without standing out to fuse another

time. It does not do it by means of the material reinterpretation of the existing thing, or the hobble of new elements, but across the literal reproduction of the preexistence.

THE JOINT ATTENUATION

Under the influence of the commented restoration currents, we find interventions that attend to different values. There is the one that prioritize the documentary character identifying and differing the times and parts (even comparing the historical value to the aesthetic one). Other works follow a stylistic restoration (even mimetic). We find also those who restore by analogy (or simultaneous similarity and difference).

The contrast as resource is diverging towards others that are a product of a new relational sensitivity in the dialectics between new/ existing.

The thesis has illustrated how the material connection between the parts derives towards more complex relations: from the basic separation or distinction, through the literal or mimetic continuity until reaching the merger and suture connections.

Precisely, on the method of the formal analogy - that I. de Solà Morales, together with Antón Capitel proposed, as an intermediate route between the imitation and the contrast with the preexisting building where the addition to the existing architecture is projected in an analogical way and searching compositional relations with the existing part - has demonstrated in the analyzed projects that the harmonization between architectures can come not only from compositional affinities.

The material and constructive continuation; the typological correspondence, or even the formal reinterpretation of the new architecture establish an echo, a link between the intervention and the existing architecture that is far from the actions that construct materially and formally in independently. The analogy, in this way provides a wide tool declinable to establish a linguistic

correspondence in some of the variables or in all of them simultaneously. The formal analogy (of the Bank of Spain, National Gallery or the intervention in Abbiategrosso, or Hotel Fouquet, for instance) together with the material analogy (and for example the Kolumba, the Gugalun house, or Utrecht town hall), shape a net of relational possibilities.

The identified, differenced and scientific treatment established since C. Boito, does not stop to be present in the analogical operation. If we attend exclusively, to the continuity or not of the existing architecture language or style, as the examples from mergers chapter have been constructed following their own and distinguishable language, they could be considered to be continuers of this scientific and modern honesty. It is in its materialization where we can appreciate the formulation change. In these works, it does rest an allusion to the existing architecture (although it is not formal) and a unifying construction for both parts. Instead of being des-related, -that is to say, independent in identity, form and language- they emerge from the preexistence.

When completion and fragmentation are formulated in simultaneous way, they become unitary and complex merger where we can recognize two combined and undissociable times. The contemporary language fuses with that of the existing by using analogous or re-used materials (anastilosis) or melting elements in a physical exchange, or adapting the geometry to the spatial continuity with the preexistence.

The material and physical complexity, exposed previously, has its foundation in the attenuation of the limit or connection between the architectures; in the alteration that suffers to become merger. The attenuation of the joint doesn't become from slimming the limit between new and old, as a border line. Precisely it is not an edge which marks the delimitation, because it supposes an interchange area, a physic limit alteration. That expresses a material and solidary approach with the existing architecture and with the historical past.

The concretion of the relation with the previous architectures that the new sensitivity promotes uses the merger as alternative connection able to produce a material and physical exchange that goes further on the limitations established by the continuity (transition) and the interruption (joints). It is

not an inedited resource but at present it acquires its full significance and expression because it materializes the searched dialog with the architecture of the past.

The joint, connection of interventions that differ or contrast with the architecture of the past, weakens to become, through an analogical relation research, a merger between preexistence and new part, expressing physically the will of reincorporate in the architecture of the present the appearance of the past.

The obtained result is one unitary whole formed by recognizable times. That points to an alternative Modernity¹¹³ that includes and protects the past and expresses a cohesion and interactivity with the existing building— as the place where being integrated - by using a physical link between both architectures.

This change of attitude towards the fusion can be explained by a self-criticism of our recent past, the Modern Movement and its promises of a new world with new architecture, but mostly, as a corroboration of the present will that is to incorporate the presence of the past and emerge from it.

113 GRACIA de, Francisco, Construir en lo construido, la arquitectura como modificación. (3ª edición revisada en 2001). Guipúzcoa, Editorial Nerea, 1992, p.14.

«One of the most basic aspects of the new sensitivity that comes after the Modern Movement, is the relation with the history of the architecture: if before the modern ones had established an absolute break with it, now, the new modern ones want to weld this crack completely.»¹¹⁴

114 ARQUITECTURA. Nº244. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Artículo Capitel, Antón "El tapiz de Penélope. Apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica". Madrid, sept-oct.1983,p.24

NOTAS FINALES (EPÍLOGO)

Esta investigación nace del interés por profundizar en la problemática de la intervención; tema poco tratado en la carrera de Arquitectura, y echado en falta en la asignatura de Proyectos.

A este interés se suma el hecho de que en el campo profesional la intervención en edificios existentes se ha convertido en una importante demanda¹ y que a pesar de ello sigue careciendo del sustento teórico que le correspondería.

En el proyecto de tesis (titulado «Parásitos/prótesis y simbiosis,») se establecía una clasificación basada en el predominio del uso -nuevo, existente o de ambos- que fue derivando hacia una discusión de carácter espacial, constructivo y de lenguaje arquitectónico, que es la que ha tenido como resultado ésta tesis.

Analizar y «sacar punta» a los detalles constructivos para darles un significado en términos de relación con el conjunto ha sido fundamental en la estructura del discurso.

La fisicidad estudiada lleva implícitos valores formales pero la discusión lo que analiza es la actitud y estrategia de relación que subyace en las conexiones y posicionamiento de la intervención, así como la complejidad de su elaboración.

La distinción de las tres familias juntas/transiciones/fusiones no se formula de forma categórica o absoluta sino que admite y reconoce la posibilidad de que las obras compartan aspectos comunes con más de una familia. La finalidad no es tanto la catalogación sino la observación y el razonamiento de los detalles y matices que distinguen las diferentes posturas.

¹ De acuerdo con las estadísticas del Instituto Nacional de Estadística sobre los diferentes tipos de proyectos visados.