

Reflexiones sobre estrategias para **Intervenir en el patrimonio construido**

Carlos Pantaleón





Reflexiones sobre estrategias para
Intervenir en el patrimonio construido

Carlos Pantaleón

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la CSIC, integrada por Luis Bértola, Carlos Carmona, Carlos Demasi, Mónica Lladó, Alejandra López, Sergio Martínez y Aníbal Parodi ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2017.

Universidad de la República
Lic. Rodrigo Arim

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Arq. Marcelo Danza

Consejo de Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Orden Docente:

Diego Capandeguy

Laura Cesio

Juan Carlos Apolo

Fernando Tomeo

Cristina Bausero

Orden Egresados:

Patricia Petit

Teresa Buroni

Alfredo Moreira

Orden Estudiantes:

Florencia Petrone

Maximiliano Di Benedetto

Belén Acuña

Diseño de tapa: Santiago Ventós

Diagramación: Santiago Ventós

© Carlos Pantaleón Panaro, 2017

© Universidad de la República, 2018

Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/>

ISBN: 978-9974-0-1615-6

Contenido

Presentación de la Colección Biblioteca Plural, <i>Roberto Markarian</i>	8
Obras mencionadas.....	10
I. Introducción.....	18
II. Teorías y teóricos de la restauración.....	36
III. La inserción de nuevas arquitecturas en contextos preexistentes.....	50
IV. La doble trilogía del objeto arquitectónico.....	56
V. Modos de intervención.....	66
A modo de corolario.....	94
Bibliografía consultada.....	96
Créditos fotos.....	98

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La Universidad de la República (Udelar) es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente, a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de cuatrocientos millones de dólares, cien mil estudiantes, cerca de diez mil puestos docentes, cerca de cinco mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.

Por ello es necesario:

- a. Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.
- b. Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
- c. Buscar nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

Roberto Markarian
Rector de la Universidad de la República
Mayo, 2015

Obras mencionadas



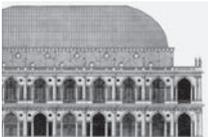
Via della Conciliazione
Basílica y Plaza de San Pedro, Roma, 1936-1950
Página 25



Avenida de la Ópera,
París, Segundo Imperio, 1856-1870
Página 25



Centro Histórico
Ciudad de Salvador de Bahía, 1993
Página 27



Palazzo della Ragione
Vicenza, 1549, Andrea Palladio
Página 29



Ópera de Lyon
Lyon, 1987-1993, Arq. Jean Nouvel
Página 29



Oficinas ACOM
Amersfoort, 1993, Arq. Ben van Berkel
Página 30

Banco Hipotecario del Uruguay
Montevideo, 1956-2007, Edificio original: Arqs. Acosta-Brum-Careri-
Stratta, Adaptación e intervención de fachada: Arqs. Castro-Gervaz-
Minetti.
Página 32



Bibliothèque Sainte Geneviève
París, 1863, Eugene E. Viollet-le-Duc
Página 37



Casa Priuli
Venecia, 1849, John Ruskin o Iglesia de San Michele en Lucca
Página 39



Gedächtniskirche
Berlín oeste, 1959-1963, Arq. Egon Eiermann
Página 39



Il Campanile de Piazza San Marco
Venecia, 1912 (reconstrucción)
Página 41



Centro Histórico
Varsovia, Década de 1950
Página 42



Plan Voisin
París, 1925, Le Corbusier
Página 44



Centro Nacional del Arte y la Cultura Georges Pompidou
París, 1972, Renzo Piano & Richard Rogers
Página 45





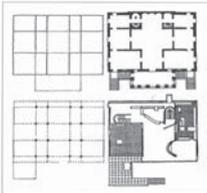
Casa del Fascio
Como, 1934, Arq. Giuseppe Terragni
Página 49



Teatro del Mundo
Venecia, 1979, Arq. Aldo Rossi
Página 53



Casa Bo Bardi
San Pablo, 195, Arq. Lina Bo Bardi
Página 54



Villa Stein
Vaucresson, 1927, Le Corbusier
Página 59



Villa Foscari
Venecia, 1550-1560, A. Palladio
Página 59



Villa Stein
Garches, 1927, Le Corbusier
Página 59



Fachadas de casas sobre la acera suroeste de la calle
Solaño Antuña entre Roque Graseras y Tomás Diago
Montevideo, 1930-1960
Páginas 60-61



La intervención de Rafael Stern para reforzar la estructura del Coliseo
de Roma.
Roma, 1774-1820
Página 62

El muro que refuerza la Puerta de la Ciudadela, solución del Arq.
Enrique Monestier
Montevideo, 1960
Página 63



Mataderos de Madrid
Madrid, 2005-2015
Página 68



Gare d'Orsay
París, 1994, Arq. Gae Aulenti.
Página 69



Casa Schröder
Utrecht, 1924, Arq. Gerrit Rietveld
Página 69



Sanitarios en Castillo Bellver
Palma de Mallorca, 1990, Arqs. Torres & Martínez Lapeña
Página 70



Castillo de Petriolo
Umbria, 1996, Arq. Francesco Delogu & Gaetano Lixi
Página 71



Sede de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU)
Montevideo, 1991, Arqs. Fernando De Sierra, Daniel Christoff, Lina
Sanmartín
Página 72-73



Monasterio de San Pere de Rodes
Girona, 1993, Arqs. Torres & Martínez Lapeña
Página 74-75





Edificio Mac Donald's Plaza Matriz
Montevideo, 1994, Arqs. C. Pintos, A. Valenti, A. Silva Montero
Página 77-82



Sala Maggiolo de la Universidad de la República
Montevideo, 1996, Arq. Sergio Dantaz
Página 83



Facultad de Ciencias Sociales de la Udelar
Montevideo, 1993 (proyecto), Arq. Bernardo Carriquiry
Página 84



Instituto de Máquinas de la Facultad de Ingeniería
Montevideo, 1992, Arq. Gustavo Scheps
Página 85



Hotel Four Points by Sheraton
Montevideo, 1999-2004, Arqs. J. C. Apolo, A. Cayón, D. Christoff, F. de Sierra, G. Vera Ocampo.
Página 86-90



Casa-Museo Vilamajó
Montevideo, 1998-2017, Dirección General de Arquitectura de la Udelar
y diversos ámbitos de la FADU.
Página 92-93

Los criterios y actitudes de quienes intervienen en preexistencias urbanas y arquitectónicas han ido cambiando a lo largo de la historia de la cultura occidental. El devenir de las ciudades de Occidente, particularmente de Europa y de ciertos países de América Latina —consideradas como una gran obra que antecede a cada nueva intervención— está sujeto a las vicisitudes del pensamiento de los críticos y actores que intervienen en ellas de una manera u otra. Las huellas de esas actuaciones son registros que las ciudades presentan como marcas o estratos que se integran a un organismo de gran complejidad y riqueza.

Este trabajo reflexiona acerca de ciertas actitudes y estrategias de actuación en la ciudad a través de la descripción y el análisis de ejemplos significativos que forman parte de su devenir. La inclusión de esos ejemplos no los hace excluyentes; por el contrario, implica una selección que se ha entendido oportuna para ilustrar el discurso con la finalidad de contribuir a su claridad y fortaleza. A modo de marco de referencia para estos ejemplos, se hizo alusión a diferentes teorías de la intervención que consideran el contexto donde se insertan las nuevas arquitecturas y ofrecen pautas para orientar el trabajo de sus autores. No obstante, se procuró que la evaluación de las obras analizadas no se realice solamente desde criterios de intervención universales, sino también desde el análisis del caso y de sus circunstancias.

Un breve comentario de la actitud con la que fuera concebido apoya la presentación de cada ejemplo y evita describirlo de modo independiente, sin manifestar los ideales que lo produjeron, pues esto tendería a minimizar uno de los factores más significativos en el diseño arquitectónico: los motivos que dan un determinado carácter a la obra de arquitectura al insertarse en un contexto preexistente.

Si bien se prioriza la relación entre el edificio y la ciudad como escala de observación y análisis, el mismo tratamiento que se ha hecho con los ejemplos ofrecidos podría extenderse a la gran escala que comprende la relación de la ciudad y el territorio; o a la pequeña, a la que le compete la inserción de la obra nueva en el contexto del edificio.

Por último, este trabajo no busca establecer metodologías ni axiomas ni dogmas sobre cómo se debe actuar en un contexto urbano-arquitectónico preexistente. Intenta explicar algunas soluciones arquitectónicas que por diferentes motivos son consideradas paradigmáticas de ciertas actitudes y teorías.

I. Introducción

Adaptación y restauración de obras obsoletas

Aproximación al concepto de restauración

Memoria, identidad y patrimonio cultural

Algunos modos de intervención en preexistencias

La utilización del patrimonio natural o construido es una consecuencia ineludible de la necesidad de intervención del hombre en el medio para transformarlo. Existió siempre un proceso permanente de adaptación del entorno a circunstancias y condiciones múltiples. Estos procesos de adaptación, que alcanzan diferentes escalas y están promovidos por objetivos y actitudes diversas, se manifiestan en distintos componentes del entorno que son tomados como recursos y transformados en bienes.

En particular, la utilización del patrimonio construido resulta una alternativa a la construcción de nuevos edificios por ser una solución que atiende a costos de construcciones muchas veces menores a los de la obra nueva debido al aprovechamiento de estructuras e infraestructuras existentes. Al mismo tiempo, llega a satisfacer necesidades de identidad y memoria de la población involucrada.

Si se reflexiona sobre el hecho de que el hombre en general y el arquitecto en particular trabajan siempre con preexistencias, y que toda preexistencia, natural o construida, es parte del patrimonio, se percibirá la importancia que tiene cualquier intervención que se realice.

A principios de la década de 1970, Europa entra en recesión. La crisis energética, también conocida como la crisis del petróleo, iniciada en octubre de 1973, incide fuertemente en el crecimiento demográfico, el aumento del consumo y la ocupación del territorio con la construcción de nuevas ciudades y asentamientos. Así mismo, el incremento de la contaminación del ambiente, denunciada por los movimientos naturalistas, exige la revisión de los modos de vida y de adopción de nuevas estrategias para habitar. El intenso crecimiento que caracterizó los años de la segunda posguerra es sustituido por formas de intervención que consideran desarrollos de características más mediatas y con menos impacto negativo en el medio construido y natural. Tanto la Economía como la Ecología exigen el óptimo aprovechamiento de los recursos cada vez más escasos.

Desde hace años, estamos habituados a presenciar la decadencia y sucesivo abandono de edificios y sectores de la ciudad, a la vez que esfuerzos por reanimarlos o recuperarlos generan adaptaciones que desnaturalizan y desarraigan el tejido social existente.

Los estudios de los sociólogos urbanos muestran las necesidades de enraizamiento de la población solo alcanzable a través de un creciente compromiso emocional entre habitante y entorno que exige la permanencia en el tiempo de ese entorno y la participación comprometida del habitante en su transformación.

En *Mantenimiento y rehabilitación del entorno construido*, el Arq. Julio Morosi expresa: «El logro de una calidad de vida aceptable se alcanza cuando las formas urbanas se cargan de contenido a través de la vivencia del habitante a lo largo del tiempo».

Desde hace años, en la ciudad de Montevideo, estamos asistiendo a un doble fenómeno urbano: por un lado, la ciudad que se extiende a expensas de zonas rurales; por otro, el crecimiento interno de la ciudad que se expresa por una sustitución de la edificación existente o por una adaptación de los edificios.

En un mundo dinámico, en el que los cambios sociales, tecnológicos y económicos llevan a cambios radicales cada vez más acelerados de las necesidades humanas superfluas —generalmente inducidas por la propaganda— la caída en obsolescencia del objeto arquitectónico también experimenta la misma aceleración.

La necesidad de adaptar el ambiente y los objetos que nos rodean no surge exclusivamente como consecuencia del crecimiento poblacional o de la legítima necesidad de mejorarlos, sino del previo reconocimiento de la obsolescencia, no siempre genuina, de ese ambiente y de esos objetos.

Los móviles que originan una adaptación pueden ser múltiples, pero siempre se relacionan con la obsolescencia del objeto manifestada en todos o en algunos de sus atributos: los de orden funcional, constructivo o formal.

En este sentido, los términos tales como refuncionalización, consolidación, reciclaje, restauración, rehabilitación o renovación, entre otros, aluden a casos reconocibles de adaptaciones que transforman los atributos del objeto con énfasis en alguno de sus órdenes. Aunque por lo general todas estas modalidades se presentan conjuntamente, su individualización sirve para el estudio, la definición y la descripción de un mismo fenómeno. Todas ellas apuntan a un mismo fin: continuar con la vida de la totalidad o de partes de un objeto arquitectónico obsoleto.

De este modo, podría pensarse en una refuncionalización, es decir en un cambio de funciones, sin un cambio de los atributos del orden constructivo o formal del objeto; o de una consolidación, sin una transformación de la función o de la forma. Sin embargo, aun cuando no podamos apreciar una modificación notable del objeto en cuanto a su apariencia, sabemos que, de hecho, algo habrá cambiado.

Este conocimiento de un cambio de las cualidades del objeto pertenece al campo subjetivo del observador y nos llevaría a establecer un cuarto orden de los atributos del objeto: el orden semántico. Este orden semántico podría definirse como lo que el objeto significa para cada uno de nosotros y estaría determinado por las características del objeto suministradas por los otros tres órdenes y puestos en relación con el sujeto a través del conocimiento que este tiene de esos atributos.

Las cualidades del orden semántico no son exclusivas del objeto. Es necesaria la presencia de un sujeto para que sean activadas y puestas en relación dialéctica con aquel, vale decir, para que exista un significado.

De ese modo, el objeto actúa como referente que denota y connota en el sujeto significados claros, en parte universales, y otros, ambiguos y particulares.

Justamente, uno de los grandes problemas que plantea la intervención en el patrimonio está relacionado con las cualidades del orden semántico del objeto en el que se interviene y, especialmente, con aquello que el objeto connota. Dado que

estas cualidades se relacionan con aspectos subjetivos del individuo, además de culturales, difícilmente objetivables y explicables racionalmente, el reconocimiento de ciertos valores del objeto, o de la misma obsolescencia de ciertos atributos, dependerá del sujeto o de los sujetos que lo evalúen.

Este reconocimiento podrá generar opiniones convergentes o divergentes a las que estará subordinada la futura vida del objeto en cuestión.

Adaptación y restauración de arquitecturas obsoletas

La intervención en una preexistencia plantea siempre un problema técnico y un problema ético, cuya resolución depende de la capacitación, sensibilidad, aptitud y actitud de quien la realice. En todos los casos, representa la oportunidad de demostrar si esa actitud está guiada por la mera finalidad mercantilista o por la búsqueda conjunta por conservar o restituir valores de una sociedad que están contenidos en la preexistencia.

El proceso de adaptación de arquitecturas obsoletas plantea un problema cultural y económico, no siempre detectado y mucho menos resuelto, que exige una investigación profunda para develar y propiciar, en cada caso particular, la relación armónica entre la instancia de crecimiento y transformación de cada sociedad y el ambiente arquitectónico heredado —léase patrimonio— construido por las generaciones precedentes; relación que es inevitable e indispensable para todas las sociedades que quieran relacionarse con las propias raíces.

El reconocimiento previo de la obsolescencia del objeto arquitectónico es condición «sine qua non» para intentar una adaptación de ese objeto. Este, en algún aspecto reconocido obsoleto, se presenta ante los ojos de los hombres como herencia del pasado con potencialidades que lo hacen pasible de ser adaptado de acuerdo a nuevos requerimientos, o con carencias tales que determinan su deceso.

La intervención sensible y consciente en una preexistencia con el fin de adaptarla genera en el plano del proyecto arquitectónico el doble problema de qué hacer y cómo hacerlo. En este sentido, consolidar, refuncionalizar, reciclar, rehabilitar, reconstruir son, en definitiva, técnicas o modalidades de intervención cuyas aplicaciones exigen, por parte de la persona que las practique, una actitud, una teoría y una capacidad proyectiva que las dirija.

El concepto de restauración, en el sentido más amplio del término, contiene a todas estas modalidades, pues, más allá de ser una técnica es una actitud que se integra al diseño arquitectónico, no como un parámetro más a considerar, sino como una predisposición del ánimo del arquitecto que es quien debe hacer el reconocimiento cultural —además del económico— de los valores de lo heredado.

Más allá de los intereses legítimos o espurios que llevan a decretar que una obra del pasado debe continuar en pie o morir irremediabilmente, la adaptación de cualquier preexistencia, encarada como acción restauradora, exige la transformación del objeto sin que este deje de reconocerse como tal. Este requisito plantea la «cuestión dialéctica más importante de la idea de restauración: la necesidad de rescate de un objeto del pasado, parcialmente perdido o lacerado, enfrentado a la imposibilidad global de recobrarlo realmente».¹

Pues el rescate de un objeto del pasado de la obsolescencia en la que ha caído solo puede hacerse mediante una intervención en ese objeto que termina cuestionando su identidad y su necesario reconocimiento.

La aproximación a la preexistencia, consciente y sensible a esta problemática, es relativamente reciente. Surge en el siglo XIX, después de la Revolución francesa, con la irrupción del Iluminismo y la separación de dos mundos: por una parte, el mundo del pasado —el mundo antiguo— y, por otra, el mundo del futuro —el mundo moderno—. A partir de ese episo-

¹ Arq. A. Capitel. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*.

dio, comienza a configurarse, con las posturas opuestas y complementarias de John Ruskin y Eugène Viollet-le-Duc, aquello que podría llamarse el cuerpo oficial de las teorías de la restauración. A partir del conocimiento y la reflexión generados por este cuerpo de teorías, fue posible plantearse una intervención más reflexiva y más consciente en lo ya construido. Anteriormente, y salvo casos excepcionales, se había echado mano del patrimonio sin mayores reflexiones, pues se lo consideraba como una cantera de recursos materiales pasibles de ser transformados de acuerdo a los más diversos fines y necesidades.

Aproximación al concepto de restauración

Restauración: la palabra y la cosa son modernas. Restaurar un edificio no es conservarlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado de integridad que puede no haber existido jamás. Solo a partir del segundo cuarto de nuestro siglo se pretendió restaurar edificios de otras épocas, y no nos consta que el restauro arquitectónico haya sido definido claramente. Tal vez sea oportuno retroceder a aquello que se entiende o que debe entenderse exactamente por una restauración ya que numerosos equívocos parecen haber afectado el sentido que se atribuyó o que se debe atribuir a esta operación.

Dijimos que la palabra y la cosa son modernas, y, de hecho, ninguna civilización, ningún pueblo, en épocas pasadas, pretendió hacer restauraciones como nosotros las comprendemos hoy.

En Asia, antiguamente como ahora, siempre que un palacio o un templo sufría las degradaciones del tiempo, se construía o se construye otro a su lado. No por eso se destruye el antiguo edificio; se lo abandona a la acción de los siglos que de él se apoderan como una cosa que les pertenece para corroerlo poco a poco.

Los romanos reconstruían, pero no restauraban, y una prueba de ellos es que en latín no existe una palabra correspondiente a nuestro término restauración, con el significado que se le atribuye hoy. «Instaurare», «reficere», «renovare» no significan restaurar, sino reconstruir, hacer de nuevo.

Cuando el emperador Adriano pretendió restaurar un gran número de monumentos de la Grecia Antigua o de Asia Menor, procedió de tal modo que hoy se levantarían contra él todas las sociedades de arqueología de Europa, aunque hubiese pretendido tener conocimientos de arqueología.

No se puede considerar la restauración del Templo del Sol, en Baalbek, como una restauración, sino como una reconstrucción según los métodos adoptados en el momento en que esta reconstrucción fue hecha.

Los propios ptolomeos, quienes se jactaban de arcaístas no respetaban en absoluto las formas de los monumentos de las viejas dinastías de Egipto, sino que las restituían según la moda de su tiempo. En cuanto a los griegos, lejos de restaurar, es decir de reproducir exactamente las formas de los edificios que habían sufrido deterioros, evidentemente creían actuar correctamente al imprimir una marca del momento actual a los trabajos que fuese necesario realizar.²

Si bien más adelante se efectuará una breve mención de la teoría propuesta por Viollet-le-Duc, conocida como restauro en estilo, este fragmento de la definición que Viollet-le-Duc ofrece de la operación de restaurar es muy significativo, ya que expresa claramente su postura y el concepto de restauración edilicia en sentido estricto. Este concepto, que aún hoy sigue vigente, será adoptado por la mayoría de los restauradores.

No obstante, es insoslayable el análisis literario de la definición de la palabra restaurar pues de allí surge el concepto en sentido amplio, cuya acepción, aunque mucho más polémica, podría originar una actitud restauradora por parte del arquitecto que intervenga en cualquier preexistencia.

Restaurar, del latín *restaurare*, significa «recuperar o recobrar. Reparar. Renovar o volver a poner una cosa en

² Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc. Fragmento del VIII volumen del *Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*.

aquel estado o estimación que antes tenía».³

A su vez:

Recuperar o recobrar: «volver a tomar o adquirir lo que antes se tenía o poseía».

Reparar: «componer, aderezar o enmendar el menoscabo que ha padecido una cosa».

Renovar: «hacer como de nuevo una cosa o volverla a su primer estado. Tocar una cosa vieja, o que ya ha servido por otra nueva».

Estado: «situación en que está una persona o cosa y en especial cada uno de los sucesivos modos de ser de una persona o cosa sujeta a cambios que influyen en su condición».

Estimación: «consideración o aprecio que se hace de una persona o cosa».

Modo: «forma variable y determinada que puede recibir o no un ser, sin que por recibirla se cambie o destruya su esencia».

Esencia: «naturaleza de las cosas. Lo permanente y característico en ellas, lo que el ser es».

Según estas definiciones, Restaurar implica recuperar algo perdido que se poseía en un determinado momento por medio de una acción restauradora.

Tratándose de un objeto u obra, en particular la arquitectónica, para ejercer la acción restauradora, primeramente debe producirse la pérdida, por parte del objeto, de valores, condiciones o cualidades, y el reconocimiento de dicha pérdida por parte del restaurador. El menoscabo de las cualidades del objeto conduce a la pérdida de la estimación que de él se tenía. Diríamos que el objeto ya no es el mismo para nosotros, y lo consideramos obsoleto. En segundo lugar, debe producirse una intervención en el objeto mediante una acción reparadora a través de la cual el objeto recupere uno de sus estados anteriores o la condición o valores que signifiquen la recuperación de la estimación perdida.

Aparentemente sería suficiente con que el objeto recupere uno de sus estados anteriores, o la estimación que de él se tenía, para que se produzca una acción restauradora. En una primera instancia, parece lógico pensar que se recuperen ambos, pues la estimación perdida estaría ligada con alguno de los valores del estado anterior por el cual el objeto era apreciado. La recuperación de la estimación perdida es el fin último de toda acción restauradora.

Se podría pensar, también, en la posibilidad de que un objeto recuperase la estimación perdida sin que recupere alguno de sus estados anteriores. Dicho de otra manera, que el objeto recupere la estimación perdida al adquirir un estado absolutamente nuevo, que nunca antes había tenido. Cabría preguntarse, en este caso, si el objeto continúa siendo el mismo después de la acción restauradora o si, una vez realizada la acción restauradora, habremos creado un nuevo objeto. En otras palabras, si el pasaje que sufre el objeto de un estado a otro diferente es considerado una metamorfosis —una transformación de una cosa en otra— o no, y si a su vez, esa metamorfosis debe ser considerada una condición inevitable en la restauración del objeto.

La propia definición de estado parece prever y admitir sucesivos cambios del modo de ser de una cosa o persona. La cosa sigue siendo ella a pesar de los sucesivos cambios de estado o de modos.

No obstante, algo debe permanecer para poder seguir reconociendo a la cosa como tal.

Si nos remitimos a las definiciones anteriores, vemos que modo es la «forma variada y determinada que puede recibir o no un ser, sin que por recibirla se cambie o destruya su esencia» y que esencia es «la naturaleza de las cosas. Lo permanente y característico en ellas, lo que el ser es».

La posibilidad de que un objeto recupere la estimación perdida mediante la adopción de un estado o modo nuevo, y no

³ Diccionario de la Lengua española.

necesariamente mediante la recuperación de alguno de sus estados anteriores, pero sin perder su esencia, a la vez que constituye el meollo del problema que explícita o implícitamente plantean las teorías de la restauración, le confiere a la acción restauradora un alcance mucho más amplio que el que le dan aquellos teóricos y especialistas que la limitan solo a la recuperación de un estado anterior del objeto o del estado «prístino».

Planteado así el problema, es posible distinguir que un grupo de restauradores sostiene que la verdadera práctica de la restauración solo es posible cuando la recuperación de la estimación perdida se obtiene mediante la recuperación de un estado anterior del objeto o del estado prístino. En este caso, la mayor dificultad radica en poder conocer realmente el estado anterior a ser recuperado por el objeto y por el cual este era estimado antes de ser declarado obsoleto. Asimismo, otra dificultad se plantea al pretender asegurar que la recuperación de ese estado conducirá, indefectiblemente, a la recuperación de la estimación perdida, a partir del momento de la restauración, pues el fruidor de la obra seguramente ha cambiado.

Por otra parte, otro grupo de especialistas niega la posibilidad de que el objeto retome uno de sus estados anteriores, en particular, el estado prístino u original. Este grupo llega a sostener, incluso, la imposibilidad, por parte del restaurador, de reconocer, realmente, cualquier estado anterior y, por lo tanto, de reproducirlo.

La recuperación de la estimación perdida, del aprecio o consideración que poseía el objeto en un determinado momento de su existencia, solo es posible mediante la introducción de un estado absolutamente nuevo y diferente de los anteriores. Más allá del problema dialéctico, cuyo debate en profundidad debería realizarse en el plano de la ontología y de la gnoseología, en la misma definición que analizamos se encuentran implícitos dos grandes cuestionamientos que contribuyen a transformar la práctica de la restauración en un «campo en exceso ambiguo, oscuro y variable, sistemáticamente acosado por contradicciones».⁴

La primera dificultad de hacer objetiva cualquier explicación que valide una teoría o un método de restauración radica en el alcance altamente subjetivo y condición profundamente mudable de la dirección y sentido del vector «estimación», «consideración» o «aprecio» que se hace de una persona o cosa, pues quienes estiman algo son las personas y el aprecio que estas puedan tener por alguna cosa es variable en el tiempo y está condicionado por una serie de factores que inciden sobre las personas, el objeto al que está dirigido el aprecio y el relacionamiento entre ambos. Deberíamos ser conscientes de que la pérdida de la estimación no necesariamente debe producirse por el menoscabo de los valores intrínsecos del objeto o por el deterioro de sus cualidades. Esta pérdida puede originarse por los cambios de apreciación que las personas poseen del objeto, cambios motivados por razones ajenas a las posibles modificaciones de los atributos del objeto.⁵

Como lo expresa la definición, restaurar significa «volver a poner una cosa en aquel estado o estimación que antes tenía», denotando alternativa la conjunción disyuntiva o.

En resumen, las causas de la obsolescencia del objeto pueden ser múltiples y pueden alojarse tanto en el objeto en sí como en la relación que este establece con las personas.

La segunda dificultad consiste en poder detectar cuáles son los componentes del objeto sobre los cuales actuar y cómo, de modo que su reparación nos conduzca a la recuperación de la estimación del objeto.

Se vio anteriormente que los atributos del objeto se disponen según tres órdenes: el orden funcional, el orden material y el orden formal. Un cuarto orden, el semántico, relaciona los atributos del objeto con las facultades de apreciación del sujeto.

4 Arq. Antón Capitel. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*.

5 En este caso hipotético, es claro que los atributos del objeto no cambian en sí mismos. Lo que cambia es el aprecio que estos despiertan en el fruidor. No obstante los atributos del objeto no cambian, el objeto cae en obsolescencia.

En teoría, cualquier modificación de uno o más atributos de cualquiera de los órdenes mencionados supondría un cambio de estado del objeto. El propio envejecimiento del objeto, sea natural o provocado, implica una alteración, por lo menos en su materia.

Sin embargo, como se vio anteriormente, la modificación del estado del objeto no significa necesariamente que el objeto deje de serlo y pase a ser otra cosa, otro objeto, en tanto mantenga su esencia que es aquello que nos permite reconocer al objeto como tal, en cualquier momento y circunstancia.

Parece, entonces, condición «sine qua non» de cualquier acción restauradora que procure restaurar la estimación perdida del objeto, no modificar su esencia. A la vez, desde el momento en que un objeto perdió su esencia, ya no es más reconocido como tal y resultaría imposible practicar en él cualquier clase de restauración.

Detectar primero cuál es la esencia de un objeto para devolverle luego la estimación perdida, sin que aquel modifique su esencia, constituye el gran desafío de la acción restauradora que, en definitiva, debería guiar todo proceso de adaptación del patrimonio.

Por eso, para mí la casa de la calle Colón había perdido su esencia. Para mí era solo una estructura espacial y material a ser recuperada como soporte, como infraestructura. Solo podía mejorar su desempeño funcional. Tal vez la esencia, o la parte de esencia recuperable, era la de sus cualidades en el orden funcional y material.

Cabría plantearse una última pregunta. Desde el momento en que el objeto arquitectónico no se encuentra aislado sino formando parte de un conjunto, contexto o entorno, la acción restauradora podría llegar a ejercerse actuando en dicho contexto y no directamente sobre el objeto en cuestión. Si esto fuera posible, deberíamos preguntarnos en qué medida resulta alterada la esencia de un objeto cuando es modificado el contexto en el que este se inserta.

Via della Conciliazione. Basílica y Plaza de San Pedro, Roma, 1936-1950

La apertura de la Via della Conciliazione, que conecta el Castel Sant'Angelo con la Basílica de San Pedro, le otorgó una nueva perspectiva a la Basílica al destruir el efecto sorpresa que se tenía de esta cuando, luego de transitar callejones medievales, se desembocaba en la gran plaza.



Avenida de la Ópera, París, Segundo Imperio, 1856-1870

Un efecto similar habría sufrido el edificio de la Ópera Garnier en París como consecuencia de la apertura de la Avenida de la Ópera durante el Segundo Imperio.



Memoria, identidad y patrimonio cultural

La estimación o aprecio que se posee de un objeto arquitectónico puede tener su origen en el beneficio económico que ese objeto reporta, pero también en los valores no necesariamente mercantiles que, como seres culturales, reconocemos en ese objeto.

En este reconocimiento confluyen sentimientos con frecuencia difíciles de explicar y precisar, vinculados con nuestra tradición y cultura que nos identifican como seres individuales y gregarios, pertenecientes a una determinada sociedad.

El reconocimiento y el aprecio por un objeto pueden alcanzar distintos sectores de la sociedad o a la sociedad toda, a toda una nación, un pueblo, los integrantes de una determinada raza o credo; a toda la humanidad.

Si bien PATRIMONIO es el conjunto de bienes materiales e inmateriales que hereda una sociedad de sus antepasados — HERITAGE es la palabra utilizada en el idioma inglés para designar el patrimonio— es necesario que se produzca el reconocimiento, por parte de la sociedad, de valores en los objetos que integran ese patrimonio, y los transformen en bienes difícilmente sustituibles o superables en el caso de que estos desaparezcan o sufran la pérdida de alguno de sus atributos. El reconocimiento de esos valores y la posibilidad de su desaparición originan el aprecio por el objeto, y pueden ser la causa de medidas tendientes a preservarlo o restaurarlo.

El objeto arquitectónico, contenedor de valores reconocidos por una sociedad, se transforma, de alguna manera, en el objeto portador y transmisor de esos valores a través del tiempo y de las distintas generaciones. Desempeña un papel fundamental en la tradición de esa sociedad al integrarse a su identidad y a su memoria.

Identidad y memoria son vitales, tanto para el individuo como para la sociedad, pues constituyen mecanismos de supervivencia que les permiten trascender en el sentido kantiano.

El tema de la memoria es subyacente a la propia condición humana pues sus raíces se fundan en las necesidades de autoconservación y en el miedo. El impulso de autoconservación nace del miedo a la pérdida de la identidad, miedo a la muerte, miedo a la destrucción. El hombre se afirma y se reconoce como tal —se identifica— en cuanto conserva su memoria y, en ella, la posibilidad de mantener y transmitir la tradición para trascender a la muerte a través de la cultura.

Existe en el hombre una exigencia innata de conocimiento y registro de los propios antecedentes. A lo largo de la historia, intentó satisfacer esta exigencia por medio de tres vías: las leyendas, los mitos y la tradición oral intemporal. El registro gráfico, en un intento por suplir las fallas de la memoria humana y perpetuar lo que se consideraba importante, trajo aparejado la aparición de los relatos escritos. La protección de las fuentes objetivas, de donde surge la objetividad del conocimiento histórico, sirvió para identificar al grupo humano que las produjo y diferenciarlo de los demás.

El hecho de considerar un objeto como bien preservable conduce a su protección y a la calificación de la acción que puede o debe ejercerse sobre ese objeto para preservarlo.

Patrimonio de la Humanidad, Patrimonio Nacional, Patrimonio Histórico expresan el alcance social del reconocimiento de valores del objeto y las cualidades de los atributos por lo que este es valorado y preservado. Uno de los grandes problemas que se plantea al respecto es el hecho de que puede no existir consenso, por parte de la sociedad, en el reconocimiento de los valores y en el aprecio de los objetos como bienes comunes, lo que genera conflictos que replantean el continuo y dialéctico cuestionamiento de qué preservar y cómo hacerlo.

Centro Histórico de la Ciudad de Salvador de Bahía, Brasil, 1993

La restauración del Centro Histórico de Salvador, conocido con el nombre de Pelourinho, llevada a la práctica en 1993, ha sido duramente criticada por algunos arquitectos y urbanistas brasileños debido a la expulsión de su población estable y a las profundas transformaciones de sus tipos arquitectónicos. El episodio cuestiona una vez más este tipo de intervenciones y plantea el problema que ocasiona la denominación de Patrimonio de la Humanidad que se le asigna a un conjunto urbano-arquitectónico. Patrimonio de la Humanidad ¿significa patrimonio de todos?



Algunos modos de intervención en preexistencias

El concepto de restauración fue diferente para las distintas culturas porque a lo largo de la historia fue distinta la valoración que el hombre hizo de su patrimonio. El concepto fue diferente para los diversos teóricos y especialistas, quienes elaboraron varias teorías sobre el tema. Qué hacer y cómo actuar en una preexistencia reconocida obsoleta y declarada de interés patrimonial continúa siendo hoy en día un tema polémico, de discusión permanente y cuestionamiento actualizado.

En su afán por conquistar y colonizar, los romanos no repararon en la ciudad preexistente como un valor a preservar. Por el contrario, la estimaron como una verdadera cantera de materiales y edificios de los que podían apropiarse según sus necesidades. Derribaron, construyeron o alteraron construcciones significativas con la única preocupación por mantener solo su emplazamiento como signo de una genuina conservación.

Para ellos, restaurar fue sinónimo de reconstruir manteniendo la esencia. El concepto de conservación nunca estuvo ligado a la restauración física, sino a lo que ellos consideraban la esencia de un edificio: la implantación. Así, se consideraba que el edificio había sido restaurado, si en su reconstrucción se mantenía su emplazamiento original y la finalidad para la cual había sido erigido, es decir su función, aunque la reconstrucción se hiciese sin tener en cuenta la organización espacial primitiva del edificio y aunque de este no quedasen vestigios materiales.

En la Edad Media, muchas construcciones romanas se transformaron en cristianas. Con el triunfo del cristianismo en las culturas occidentales, el templo pagano pasó a ser cristiano. Ya no fue más la morada del dios, como en la antigua Grecia, sino el lugar donde se reunían los fieles. La Basílica romana fue adaptada a las exigencias del culto cristiano. Se suprimió el eje menor del edificio y se eliminó uno de los dos ábsides que remataban el eje mayor. La presencia de un solo eje, con sus extremos calificados de modo diferente —acceso en uno y ábside en el otro— le confirió al espacio mayor dinamismo, al mismo tiempo que determinó un único sentido de recorrido, acorde con el ritual cristiano. Se priorizó uno de los extremos de la planta rectangular, opuesto al acceso, donde se colocó el altar y hacia donde se desplazaban los fieles en un metafórico caminar hacia Dios.

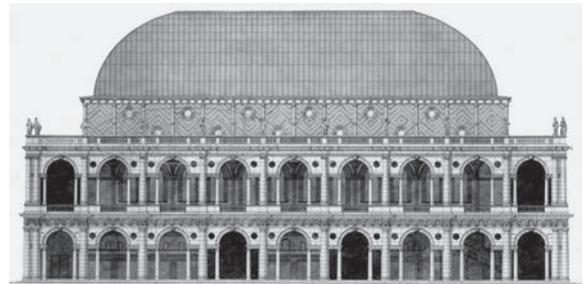
En este período, múltiples fueron los edificios transformados. Pero no es posible hablar de restauración en sentido estricto, sino de adaptación de esos edificios puesto que la esencia misma del objeto había sido modificada, así como su función y su forma.

En el Renacimiento, la obra del pasado fue vista como obra abierta, pasible de ser superada por nuevas intervenciones con la finalidad de modernizar las viejas estructuras medievales. Por considerarse hombres superiores a sus antecesores inmediatos, los hombres del Renacimiento no vieron en el edificio del pasado medieval un modelo físico a ser imitado o conservado. El edificio antiguo solo permitía aprender de él los principios generales que guiaron su realización. No debía imitarse una forma, sino un concepto. Al surgir la idea de armonía —y la convicción de que solo a través de ella se podía lograr el equilibrio entre las partes y el todo— el hombre del Renacimiento, al actuar en una preexistencia, tal como lo era la ciudad medieval, tendía a modificarla, a adaptarla para armonizarla con la ideología del presente; la actualizaba, la modernizaba. Se entendió al tiempo como un constante transcurrir y a la preexistencia como una obra que debía ser continuada y perfeccionada.

Mientras que en la Edad Media la desafectación de los monumentos antiguos y el reuso de los materiales caracterizaron la acción sobre las construcciones preexistentes, durante el Renacimiento se registraron proyectos de restauración y realizaciones que respondían a una voluntad política y a una instancia teórica vivamente sentida por los arquitectos de la época.

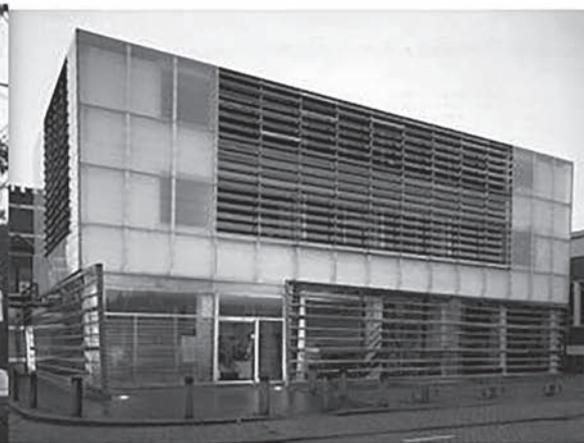
Palazzo della Ragione, Vicenza, 1549 c. Andrea Palladio

La solución adoptada por Andrea Palladio para modernizar el edificio del Consejo de los Quinientos, en Vicenza —conocido como la Basílica de Vicenza— consistió en una estructura envolvente del edificio precedente que sirve a la vez como estructura que refuerza y decora, pues enmascara las irregularidades del volumen trapezoidal original.



Ópera de Lyon, Lyon, Francia, 1987-1993, Arq. Jean Nouvel
Con una apariencia similar a la del Palazzo della Ragione, pero realizada con una actitud diferente a la de los dos ejemplos anteriores, la reconstrucción del edificio original de la Ópera de Lyon (Jacques-Germain Soufflot, 1831), del arquitecto francés Jean Nouvel, terminada en 1993, conserva las antiguas fachadas de arcos de medio punto del teatro preexistente como signo que lo identifica y lo integra al paisaje urbano y a la memoria de la ciudad. Actitud que reconoce la identidad del edificio preexistente en el que se inserta la obra nueva.





Oficinas ACOM, Amersfoort, Países Bajos, 1993. Arq. Ben van Berkel

Cuatro siglos más tarde, la renovación de las fachadas del edificio de oficinas ACOM, construido en los años sesenta, ilustra un proceso y una actitud similares. Con la finalidad de modernizar su apariencia para celebrar un cambio de firma en 1993, el arquitecto Ben van Berkel recubrió al edificio con placas traslúcidas de vidrio templado y parasoles de madera. Las fachadas originales permanecen intactas por debajo de la envolvente, lo que refuerza el carácter de segunda piel que tiene la intervención de van Berkel. El edificio manifiesta, estrato tras estrato, los tiempos diferentes de ambas construcciones. Aunque el propósito de van Berkel corresponda al del espíritu innovador de la

modernidad y de la contemporaneidad del momento en que fue ejecutada su obra, su intervención se superpone a un lenguaje propio de la Arquitectura Moderna del que se destaca la *fenêtre à longueur* y la pureza del volumen prismático, lenguaje que sin embargo se consideró obsoleto en esta oportunidad. La nueva imagen del edificio ACOM es coherente con el lenguaje propio de la época de su realización, caracterizado por la ligereza, la inmaterialidad y la ambigüedad de la apariencia, logradas a través de la espesura de las fachadas que provoca la lectura simultánea y alterna de los diferentes tiempos de ejecución. Actitud moderna que enmascara, sin embargo, una arquitectura perteneciente a la modernidad.

León Baptista Alberti, en el Libro X del «De Re Aedificatoria», asimiló la restauración a la consolidación del edificio. La definición que dio del decorum mantiene una relación de coherencia con la restauración que practicó. Es en nombre del decorum, por ejemplo, que los arcos deben reposar sobre los pilares.

Cuando se trató de completar la fachada de la iglesia florentina de Santa María Novella, Alberti optó por retomar el mismo motivo decorativo frecuente en la región durante la Edad Media, de modo que, difícilmente, se distinguen las distintas fases de la elevación. No obstante, propuso una faja debajo del óculo al que enmarcó con pilares para estilizarlo, lo que dio como resultado un organismo renacentista. De ese modo, terminó modernizando o actualizando la preexistencia medieval.

En el siglo XVI, muchos arquitectos propusieron soluciones que permitiesen consolidar y renovar los edificios del pasado, transformándolos. El libro VII de Sebastiano Serlio, cuyo tema principal es «la restauración de cosas viejas», explica cómo servirse de las cosas que fueron construidas en otros tiempos. A partir de un programa de arreglo de los edificios y de su adaptación a nuevas exigencias prácticas y estilísticas, expresó su propia definición del arte de construir. Tomó como ejemplo la columna y describió trece situaciones que ofrecían la posibilidad de reutilizarla. Las soluciones propuestas fueron múltiples, desde el re-uso de materiales a la integración decorativa, de la utilización estructural a la función puramente simbólica y ornamental. Además de encarar la reestructuración de viviendas sobre la base de un modo de vida más funcional y acorde a las nuevas exigencias del desarrollo urbano, propuso el uso de logias y pórticos a modo de revestimientos que permitiesen ocultar la construcción precedente.

Con la finalidad de modernizar el edificio gótico preexistente, la adaptación realizada por Andrea Palladio del Palazzo della Ragione (Vicenza, 1549) es un ejemplo de esta actitud. Consistió en la construcción de una envolvente al edificio precedente con la doble finalidad de consolidarlo y decorarlo, a la vez que sirvió para enmascarar las irregularidades del plano trapezoidal del edificio original.

El hecho de que la propuesta de Giulio Romano —que consistía en la consolidación del edificio sin un agregado visible— fuera rechazada es muy significativo y demuestra el espíritu de la época, atento a la modernización de las formas.

Mientras que Serlio estableció las normas de una restauración concertada para tener una mejor calidad de vida y un desarrollo urbano adaptado a las nuevas exigencias de la comunidad, Miguel Ángel representa un caso particular.

Su obra se inscribe en un vasto programa de renovación y transformación. Completó, arregló, cambió, mediante una transformación sin transiciones, las formas y las estructuras de las construcciones que pretendió mejorar, terminar o rehabilitar. Tanto en la Capilla de los Médici, como en la Cúpula de San Pedro, en el Palazzo Senatorio o en Santa María de los Ángeles y de los Mártires, en Roma, intervino a partir de un edificio construido.

En la Capilla Medici, dialoga con Brunelleschi al exaltar, en términos alegóricos, lo que este había expresado con la construcción de la vieja Sacristía. La integración de las esculturas a la superficie del muro y el contraste de claroscuro generado transforman al muro en un elemento figurativo.

El Palazzo Senatorio se convirtió en un edificio del Renacimiento al incorporársele el portal de entrada y la escalera que expresan el nuevo significado dado a la arquitectura civil. El Capitolio dejó de ser una ciudadela medieval para transformarse en un espacio abierto a la ciudad.

La conversión del tepidarium de las Termas de Dioclesiano, en Roma, en un lugar de culto cristiano, representa las convicciones neoplatónicas de Miguel Ángel. La ruina simboliza un fenómeno que se corresponde con lo inacabado de la acción del tiempo expresado por el non finito de sus esculturas.

En 1753, Marc Antoine Laugier, en su «Essai sur l'Architecture», hablaba de purificar la arquitectura a partir de la «cabaña rústica» de los orígenes, compuesta por cuatro troncos de árboles dispuestos verticalmente en sus cuatro esquinas y recubierta con troncos horizontales y ramas en la cubierta. Sostuvo que los únicos elementos aceptables eran las columnas, vigas, frontones y muros lisos, elementos que constituyen su estructura, y que es la estructura la esencia de la obra y de la arquitectura.



Banco Hipotecario del Uruguay, Montevideo, 1956-2007. Edificio original: Arqs. Acosta-Brum-Careri-Stratta. Adaptación e intervención de fachada: Arqs. Castro-Gervaz-Minetti.

El edificio del Banco Hipotecario del Uruguay (1956), del estudio de los arquitectos Acosta-Brum-Careri-Stratta, fue modernizado mediante un cambio de su fachada con una solución similar a la registrada en el edificio ACOM.

Sostuvo, además, que en las artes que no son puramente mecánicas, es necesario antes que nada aprender a razonar, pues «un artista debe ser capaz de justificar por razones todo lo que hace».⁶ Laugier hizo un redescubrimiento de la arquitectura medieval, en particular de la arquitectura gótica, pero no de una arquitectura gótica ideal y paradigmática, sino de una arquitectura particular y específica, la de cada obra concreta. Describió a Notre Dame de París a través de la «fuerza y racionalidad» de su estructura.

Otro acontecimiento importante acaecido en el siglo XVIII fue el descubrimiento de Herculano, una ciudad detenida en el tiempo, hecho que permitió el acceso y el conocimiento de la arquitectura y arte romanos a través de objetos diferentes de los vistos en Roma.

Como consecuencia, se generalizó la colección de objetos antiguos por parte de anticuarios y la convicción de que, a través de esos objetos, se podía estudiar y conocer la Antigüedad, pues estos eran objetos concretos de esa Antigüedad.

Para Quatremère de Quincy la experiencia histórica fue fundamental. Consideró que los arquitectos, en su actuar, se basan en modelos y que es la historia la que legitima el modelo a ser imitado. Planteó la alternativa de tomar otros modelos «legitimados por la historia», además del hasta entonces exclusivo modelo griego.

Uno de los hechos más significativos para la gestación del pensamiento y la arquitectura modernos en el mundo occidental fue la irrupción del Iluminismo a mediados del siglo XVIII. Su aporte renovador lo constituyó la propuesta de que el objeto arquitectónico se presenta como invención de lo nuevo y no como reformulación de las cosas existentes en el mundo de las ideas, tal como pensaban los griegos, o en el mundo de los objetos reales, tal como sostenía Quatremère de Quincy.

Denis Diderot escribió: «existe una continuidad entre todos los modos de la materia, entre los que se encuentra el hombre. Si el hombre forma parte de esa naturaleza, ¿por qué no buscar en el hombre el modelo de imitación?»; buscar en sí mismo la fuente de la creación. La confianza en el hombre como fuente de inspiración le llevó a escribir:

un ecléctico es un filósofo que pasa por encima de prejuicios, tradiciones, antigüedad, consenso universal, autoridad y todo lo que sojuzga a la opinión de la masa; es quien se atreve a pensar por sí mismo a través de los principios generales más evidentes, a los que, sin embargo, examina y cuestiona. No acepta nada que no sea evidente por la experiencia y por la razón. Es el que, habiendo analizado todas las filosofías, sin respeto a personas y con imparcialidad, se ha hecho su propia filosofía, que le es peculiar.⁷

El Iluminismo colocó a la razón y a la ciencia al servicio del conocimiento y las transformó en antídoto del miedo para liberar a los hombres de la ignorancia, de las supersticiones y del oscurantismo del pasado. Provocó la escisión de dos mundos, el del pasado y el del presente, ruptura que tuvo connotaciones diferentes en Inglaterra y en Francia. Mientras que en Inglaterra, la visión romántica vio en el pasado un mundo ideal perdido, en Francia, tuvo una repercusión eminentemente política que procuró romper con la ignorancia propia del pasado y buscar la luz en el futuro.⁸

6 Peter Collins. *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*.

7 Peter Collins. *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*.

8 Según escribió Leonardo Boff en la Introducción del libro *O Encantamento do Humano. Ecologia e espiritualidade* de la autora Nancy Manguabeira Ungers (1991): «La modernidad se instauró por la voluntad de poder. Bien traducida significa la voluntad de dominar a los otros (“ergo sum”) la voluntad de someter a la naturaleza y de lucrar (“saber es poder”, de Francis Bacon). Se instituyó la dictadura de la razón instrumental. Los modernos sustentaron que el único acceso legítimo a lo real se opera por las ciencias. Su función es abrir todos los campos y violar todas las fronteras. Cualquier otra forma de aprehender la realidad es considerada como anacrónica o meramente subjetiva. Aún va más lejos la ciencia es transformada en una fórmula técnica mediante la cual se domestica la naturaleza. En una teoría de la ciencia —el Discurso del Método—, Descartes ya establecía que el hacer del ser humano un “maestro y poseedor de la naturaleza” era la meta de la actividad racional. Bacon es aún más explícito al escribir que el saber y el poder existen para “amarrar la Naturaleza a su servicio y hacerla tu esclava.”» (traducción del autor).

Estas dos posiciones opuestas, encarnadas respectivamente por el inglés John Ruskin y por el francés Eugène Viollet-le-Duc, marcaron la dicotomía entre pasado y presente, entre romanticismo y positivismo, y favorecieron el nacimiento de dos tipos de arquitecto: el arquitecto restaurador —disociado de la problemática de la arquitectura futura, cuyo interés estaría puesto en la recuperación del pasado— y el arquitecto innovador, cuyo cometido sería la invención de una nueva arquitectura. A pesar de esta dualidad, para Viollet-le-Duc existió una relación estrecha entre restauración y arquitectura moderna. En el prefacio de su *Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française*, llegó a la conclusión de que la vida de un hombre no es lo suficientemente larga como para permitir que un arquitecto pueda absorber la totalidad de un trabajo: « [...] El arquitecto no puede ser más que parte de un todo; comienza lo que otros acabarán, o termina lo que otros han comenzado. [...]» (traducción del autor). Aunque el arquitecto pretenda innovar con su obra moderna y generar un hito cerrado en el tiempo, siempre estará inmerso en un devenir en el que termina y comienza partes de ese devenir.

Mientras que en Francia este pensamiento redundó en privilegiar los aspectos constructivos y estructurales del gótico, en Inglaterra se lo estimó en sus aspectos pictóricos y sublimes. La arquitectura fue considerada como un organismo viviente que se insertaba en un mundo cambiante. Su naturaleza no era estática sino mutable. El tiempo se transformó en el parámetro fundamental. En la ambigüedad se vio la posibilidad de emocionar y sugerir. En este contexto intelectual, la ruina adquirió un valor superlativo, pues en ella se percibió el paso del tiempo y, por su carácter inacabado, adquirió un gran poder de sugerencia.

Si bien el pensamiento de Ruskin —para quien la esencia de las cosas estaba en la superficie trabajada por el hombre y modelada por el tiempo— no tuvo una consecuencia inmediata en el actuar de la época, el reconocimiento de la ambigüedad como recurso para emocionar y sugerir abrió una clara vertiente en la concepción de la arquitectura. A esta se la consideró como una obra de libre interpretación que no podía ser analizada como un objeto estático, sino como desencadenante de ideas y sensaciones capaces de ser incorporadas al presente solo mediante una mirada alegórica.

II. Teorías y teóricos de la restauración

Eugène Viollet-le-Duc

John Ruskin

Camilo Boito

Alois Riegl

Gustavo Giovannoni

Cesare Brandi

Eugene Viollet-le-Duc (1814-1879) – restauro en estilo

Los principios teóricos de Viollet-le-Duc con respecto a la restauración se apoyan en el Positivismo, en el estudio sobre la base de la experiencia real.

Restaurar un edificio inconcluso no significa conservarlo, ni repararlo o rehacerlo, sino obtener su completa forma prístina. Para Viollet-le-Duc, la forma prístina no es la forma original, sino la que hubiese tenido el edificio si su autor lo hubiese terminado. Pero ¿cómo conocer la forma prístina si el edificio está incompleto y su autor ya no existe? Viollet-le-Duc sostiene que a la forma prístina se puede llegar a través de la propia lógica estructural con que fue pensado el edificio, lógica que surge del conocimiento de las propiedades del material de construcción usado en su límite resistente. Para él, la lógica estructural es la esencia del edificio y lo que caracteriza su estilo. El estilo de una construcción no se manifiesta por la organización espacial u ornamental, sino solamente por la honestidad estructural. Antes de intervenir en un edificio a restaurar, el arquitecto debe hacer un estudio profundo para detectar la lógica del edificio, detectar su estilo y compenetrarse de su esencia. Conociendo la lógica del edificio podrá restaurarlo, aunque no tenga el modelo presente.

La perfección material del gótico fue entendida por Viollet-le-Duc como dotada de una coherencia absoluta entre la forma y su comportamiento mecánico como materia. Según esa coherencia, todo está equilibrado de modo tal que cualquier cosa que se modifique obligaría a modificarlo todo.

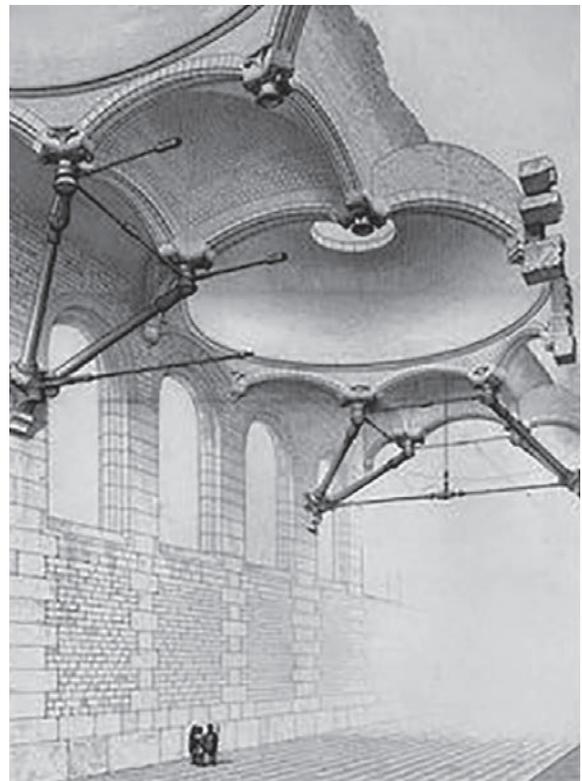
Pero los fundamentos del restauro en estilo, como se conoce a la restauración practicada por Viollet-le-Duc, no resultan absolutamente confiables a pesar de su base analítica y racional, ni para el propio Viollet-le-Duc que escribe: «es necesario una discreción religiosa, una renuncia completa a toda idea personal y, en los problemas nuevos, cuando deban añadir partes nuevas aunque no hayan existido nunca, es preciso situarse en el lugar del arquitecto primitivo y suponer qué cosa haría él si volviera al mundo y tuviera delante de sí el mismo problema».

Bibliothèque Sainte Geneviève - Ilustración de los «Entretiens»,
1863. Eugene E. Viollet-le-Duc

El dibujo de Viollet-le-Duc, perfectamente definido por su trazo preciso, apela a la racionalidad del lector para realizar la descripción de una propuesta estructural que constituye un ejemplo de los tanteos por crear una arquitectura de hierro fundido durante el siglo XIX.

En la representación gráfica, muy diferente a las propias de John Ruskin, los sectores inacabados y velados del dibujo son utilizados por el autor solo para destacar el tema de la ilustración.

La obra de arquitectura aparece terminada y completa, estática en el tiempo, como si estuviera libre de la acción degradante del paso de los años.



La gran debilidad del planteo radica en ese «suponer qué haría él» que de hecho fue mal interpretado o concebido con una alta cuota de subjetividad y aporte personal por parte de sus seguidores.

Los reconstrutores «en estilo», aunque perseguían una lógica y verdadera restitución del edificio, inevitablemente quedaban presos de la corrección y belleza logrados por lo que en gran parte eran sus autónomos ejercicios de revival. Se demostró, por primera vez en la historia de la restauración, la imposibilidad de ponerse en el lugar del creador de la obra y de restaurar o restituir una forma del pasado, hubiese esta existido o no.

Los detractores de Viollet-le-Duc invalidaron sus principios teóricos en tanto que argumentaban que la aplicación de estos principios conducía al falso histórico.

Viollet-le-Duc llegó a afirmar, casi parafraseando a Laugier, que en la arquitectura griega la forma visible desde el exterior era el resultado de su construcción, o que la forma exterior de la arquitectura griega era el resultado de una construcción razonada, mientras despreciaba la arquitectura romana porque era hormigón revestido y a la arquitectura renacentista porque derivaba de las formas del hormigón. Según él, los órdenes arquitectónicos inventados por los griegos son la estructura misma. La estructura y la apariencia de los edificios griegos están esencialmente unidas, ya que es imposible extraer cualquier parte del orden sin destruir el propio monumento.

John Ruskin (1819-1900)

En Inglaterra, a diferencia de Francia, se ve al gótico en sus aspectos pictóricos y sublimes, y se le da gran importancia al concepto de ambiente. La arquitectura es considerada como un organismo viviente que se inserta en un mundo inestable. La naturaleza no es estática sino cambiante. El tiempo se transforma en el parámetro fundamental, y en la ambigüedad se ve la posibilidad de emocionar y sugerir. No se ven —ni se representan— las cosas totalmente definidas. El arte debe sugerir la emoción, y no la razón.

La ruina adquiere un valor superlativo, pues en la ruina se percibe el paso del tiempo y, por su carácter inacabado, adquiere un gran poder de sugerencia. El principal objetivo es fundir el edificio en el paisaje natural y eliminar los límites entre arquitectura y naturaleza.

Así como para Viollet-le-Duc, la esencia del edificio es su estructura lógica, para John Ruskin, la esencia de las cosas está en la superficie trabajada por el hombre y modelada por el tiempo.

Tiempo y trabajo del hombre, del artesano —refiriéndose esencialmente a la obra gótica— son cualidades que se integran a la obra y de las que esta nunca más podrá separarse. La belleza de la obra se expresa en «la atención humana, individual a los detalles, en la vibración de la irregularidad que denuncia la mano artesana».⁹

La idea imperante en el siglo XIX de que la arquitectura es un arte ético que se refiere fundamentalmente a la expresión de la verdad concernía, principalmente, a la integridad estructural. También el pensamiento religioso recogía la idea de que la arquitectura se relaciona íntimamente con la moral personal.¹⁰

En *Las siete lámparas de la arquitectura*, en 1849, Ruskin escribe: «las violaciones a la Verdad que deshonran la poesía y la pintura se deben generalmente al tratamiento de los temas. Pero en arquitectura, es posible una violación de la verdad más sutil: la falsa afirmación de la naturaleza del material o de la cantidad de trabajo».

«No siempre podemos pedir arquitectura buena, bella u original, pero podemos exigir arquitectura honesta. La escasez de la pobreza puede perdonarse, la seriedad de la utilidad ha de respetarse, pero solo cabe el desprecio para la mezquindad del engaño».

9 Arq. Antón Capitel. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*.

10 Peter Collins. *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*.

Casa Priuli, Venecia, 1849 c.
John Ruskin o Iglesia de San Michele en Lucca (1845)

El trazo y la mancha irregular así como el tratamiento del claroscuro, que enfatiza algunas zonas del dibujo, son manejados por Ruskin como recursos para emocionar al observador, a la vez que le otorga a la imagen cierta ambigüedad sugerente. El objeto arquitectónico, que se manifiesta como si estuviera envuelto en una nube, parece registrar, en una sola imagen, toda la historia de su larga existencia; el paso del tiempo y su acción sobre la materia.



Gedächtniskirche, Berlín oeste, 1959-1963. Arq. Egon Eiermann

La construcción de una nueva iglesia próxima a la ruina del primitivo edificio perpetúa, y en cierta medida restaura, por el cotidiano contraste de lenguajes arquitectónicos, uno de los más violentos episodios bélicos del siglo XX.



Si bien el pensamiento de Ruskin no tiene una consecuencia inmediata en el actuar de la época, la estimación de la ambigüedad como posibilidad para emocionar y sugerir abre una vertiente esencial en la concepción de la restauración y de la arquitectura en general. La obra de arquitectura puede verse como una obra abierta, de libre interpretación. Los objetos del pasado no pueden ser analizados como objetos estáticos. Funcionan como desencadenantes de ideas y de sensaciones. Solo los podemos integrar en nuestro presente; traerlos al presente mediante una mirada alegórica, es decir, multifacética.

Camilo Boito (1836-1914)

Los principios enunciados por Camilo Boito con respecto a la restauración no llegan a configurar una teoría en la medida en que no constituyen una estructuración de conceptos que puedan orientar la práctica a través de múltiples aplicaciones, y no de una específica.

Su posición frente a la intervención restauradora lo muestra como el conciliador de las teorías de Viollet-le-Duc y de Ruskin, aunque, en realidad, solo concuerde con ellos en aspectos parciales.

Coincide con el primero en que cree que es posible la restauración de un monumento mediante la recomposición de sus partes a partir de la base del conocimiento de la posición relativa y absoluta de cada fragmento encontrado. Con el segundo, coincide en la necesidad de no tocar la piel del edificio pues es allí donde se manifiesta su aspecto viejo y pintoresco, es decir, donde se manifiesta el paso del tiempo.

Su posición ética frente a la acción restauradora queda aclarada en su *Questioni Pratiche di Belli Arti* en donde escribe: «Vergüenza es engañar a los contemporáneos, vergüenza mayor es engañar a los que vienen después», con lo que critica, de algún modo, el restauro en estilo y establece las bases para una nueva forma de intervención en la preexistencia.

Según Boito, debe buscarse la clara diferenciación entre preexistencia y obra nueva sin eludir una integración entre ambas. Posición que se reafirma cuando elogia a Prosper Mérimée, quien en 1837 integró una Comisión electa para clasificar y conservar los monumentos franceses. Mérimée expresó:

[...] el primer e inflexible principio es este, de no innovar, aun cuando se esté impulsado por el deseo de cumplir o embellecer. Conviene incompleto o imperfecto todo lo que se encuentra incompleto o imperfecto. No es necesario permitirse corregir la irregularidad, los defectos de simetría son hechos históricos, llenos de interés, los cuales a menudo alimentan a los criterios arqueológicos, para reencontrar una época, una escuela, una idea simbólica. Ni agregados ni supresiones [...].¹¹

En todo momento, Boito destaca la diferencia entre conservación y restauración. Refiriéndose a la arquitectura, escribe: «1. es necesario hacer lo imposible, es necesario hacer milagros para conservar al monumento su viejo aspecto artístico y pintoresco; 2. es necesario que los completamientos, si son indispensables, y los agregados, si no se pueden evitar, muestren ser obra actual y no antigua».

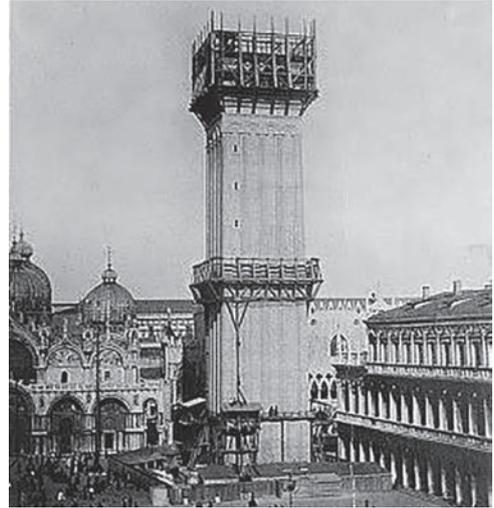
Los añadidos deben cumplir con siete puntos: 1. promover la diferencia de estilo entre lo nuevo y lo antiguo; 2. diferenciar los materiales; 3. suprimir los detalles y ornamentos; 4. exponer, próximo al monumento, las antiguas piezas removidas; 5. indicar la fecha de restauración en cada parte restaurada; 6. incorporar un epígrafe descriptivo grabado sobre el monumento; 7. incluir en el monumento el epígrafe descriptivo y fotográfico de los procesos de trabajo seguidos durante la intervención; 8. destacar visualmente las acciones realizadas (*Questioni pratiche di belli arti – restaurare o conservare*, p. 24, traducción del autor).

Cabría preguntarse en qué medida puede verse alterada la obra restaurada si se llevan a cabo estas recomendaciones, en especial las dos últimas que sumadas constituyen una verdadera descripción de la descripción.

¹¹ Camilo Boito. *I Restauratori*, 1884

Il Campanile de Piazza San Marco, Venecia, reconstrucción 1912

Luego del derrumbe acaecido en 1902, Il Campanile fue reconstruido de acuerdo al modelo preexistente por voluntad unánime del pueblo veneciano que desechó las propuestas consignadas como consecuencia de un concurso público en el que participaron distinguidos arquitectos europeos. Si bien en este caso no se puede hablar de restauración del edificio en sentido estricto, sino de reconstrucción, mediante esta se realizó una verdadera restauración de la espacialidad de la plaza y de su identidad.





Centro Histórico de Varsovia, Polonia, década de 1950

Igualmente, el centro histórico de Varsovia fue reconstruido después de su casi total destrucción durante la Segunda Guerra Mundial. Por decisión del pueblo polaco, la reconstrucción se efectuó con total fidelidad al conjunto original y con los mismos materiales procedentes de las ruinas de los edificios destruidos. La reconstrucción de Varsovia simboliza el deseo de garantizar la supervivencia de uno de los lugares que identifican a la cultura polaca e ilustra, de modo ejemplar, la eficacia de las técnicas de restauración que se aplicaron a partir de la segunda mitad del siglo XX. Tal vez, simbolice el deseo de borrar para siempre de la memoria de sus habitantes el brutal episodio bélico que aniquiló a la ciudad y a sus habitantes. Procura traer al presente cotidiano el entorno original y rescatarlo para el imaginario colectivo como un emblema de genuina identidad.

Estas dos últimas obras podrían considerarse ejemplos de mimesis —o mejor sería hablar de reemplazo mimético— en el sentido que pretenden reproducir, imitándolos, los modelos originales desaparecidos de un modo violento e indeseado, y sustituirlos por otros objetos homólogos, con la aspiración de asimilarlos como recuperaciones materiales del original.

Alois Riegl (1858-1905)

Historiador y crítico de arte, encargado de preparar un proyecto de leyes para proteger los monumentos históricos y artísticos de Austria, en la necesidad de fundamentar teóricamente su obra, elabora una propuesta de carácter básicamente axiológico.

Riegl considera que los monumentos históricos son aquellas obras que tienen valor histórico. Forman parte de una cadena en la que cada elemento es irreplicable y en la que los últimos eslabones son los más desarrollados. Como cualquier cosa forma parte de una cadena, todo tiene valor histórico. Dado que no es posible mantener todos los eslabones, hay que detectar los puntos de inflexión, aquellos tramos más significativos, los hechos esenciales de esa cadena que están representados por los objetos considerados monumentos.

Define el valor artístico como un valor contemporáneo, pues no existe un valor artístico absoluto, sino relativo, que depende del reconocimiento del observador en cada instante. El valor artístico es diferente del valor de lo antiguo, que también es un valor contemporáneo.

El valor antiguo de una obra no se revela por su estilo, que puede ser una imitación, sino por su apariencia antigua que se caracteriza por una serie de imperfecciones de la forma, del color, aspectos que constituyen los signos de la degradación natural.

El valor de lo antiguo apela a los sentimientos. Se manifiesta a través de la percepción y todo el mundo lo puede ver.

El valor histórico, en cambio, apela a la razón y al conocimiento, por lo que es más selectivo.

Ambos valores de la obra son contradictorios e inversamente proporcionales, pues mientras uno acepta la degradación permanente del objeto, el otro exige la conservación de este como documento histórico, lo que conduce a generar un verdadero conflicto pues, cuanto más antiguo es un monumento, mayor es su degradación y menor su valor histórico. Este aspecto conduce a Riegl a considerar la ruina como un objeto con alto valor de lo antiguo y con ningún valor histórico. Dado que como documento histórico ya no tiene valor, propone no tocarlo para que no pierda el único valor que aún posee: el valor de lo antiguo.

A estos valores, Riegl incorpora la consideración de dos valores más, también contemporáneos: el valor de uso, que exige al monumento íntegro, para que pueda usarse, y el valor de lo nuevo que es el valor artístico de las masas, ya que estima que solo lo nuevo es bello ante los ojos de la multitud.

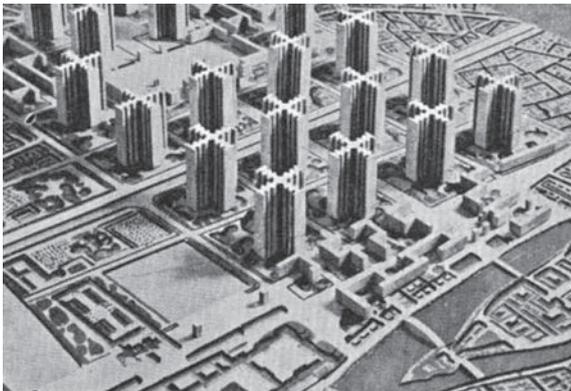
Además de calificar metodológicamente la consideración y valorización de una preexistencia, la teoría de Riegl integra, no separa, pasado con presente, antiguo con moderno (en el sentido de contemporáneo), de modo que ambas situaciones se enriquecen mutuamente. Es lo antiguo lo que legitima a lo moderno al funcionar como plano de fondo que crea el contraste necesario para distinguirlos y valorarlos adecuadamente.

Gustavo Giovannoni (1873-1947) – restauro científico

La propuesta de Giovannoni continúa y consolida la de Camilo Boito.

Giovannoni propone una clasificación rigurosa de los monumentos según su origen y estado de conservación, según su importancia y carácter. A la vez, define una clasificación de los tipos de intervención restauradora a realizar en esos monumentos. Distingue cinco tipos de intervención: consolidación, recomposición, liberación, completamiento, innovación. Del análisis de sus escritos se deduce la prioridad que da al valor de lo antiguo, de lo bello, de lo artístico, de la forma original y hasta de la ruina, a la que considera monumento muerto. Considera que el uso altera alguna de esas condiciones en el monumento vivo.

Cuando es necesario practicar la sustitución, se debe rehuir a la creación y a la libertad, y es necesario dejar constancia de los cambios producidos por la intervención.



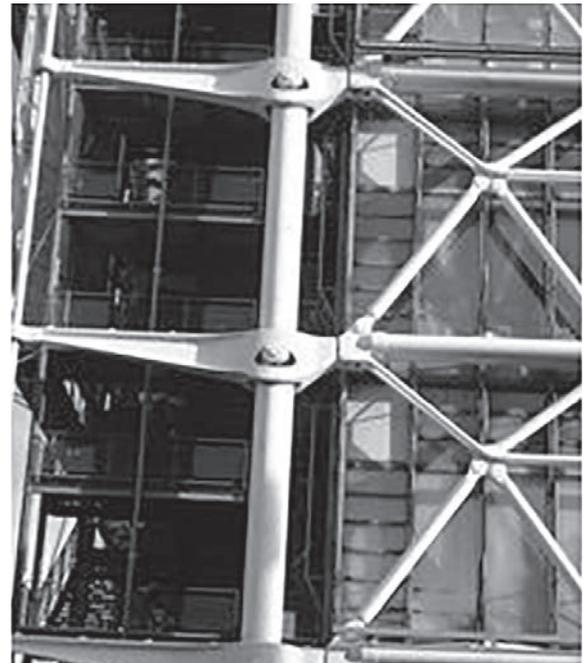
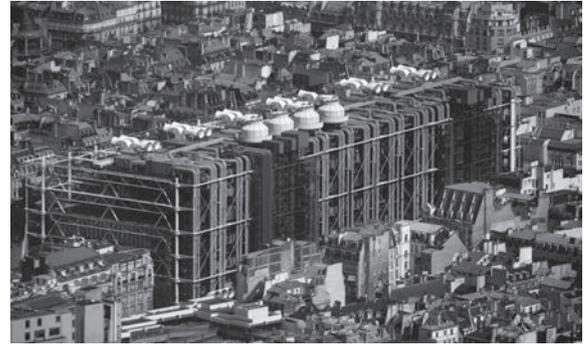
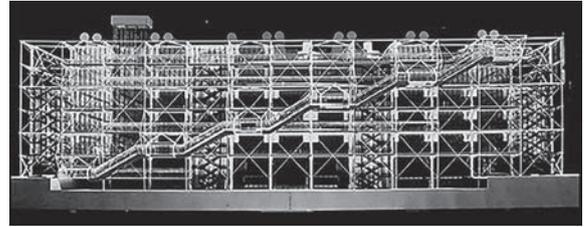
Plan Voisin, París, 1925. Le Corbusier

Con un espíritu de renovación que manifiesta nuevas concepciones de los modos de vida urbana, en especial los que atienden a la salubridad del ambiente, Le Corbusier formuló en 1925 un proyecto para el centro de París. La propuesta, absolutamente moderna para esa época por su concepción higienista, modificaba radicalmente el tejido urbano del centro histórico con la finalidad de actualizarlo según los requerimientos determinados por principios de los CIAM. La propuesta no fue presentada con la simple intención de generar un juego dialéctico entre preexistencia e inserción, sino como clara oposición entre las posibilidades ambientales y estéticas que ofrecen dos concepciones del espacio urbano absolutamente diferentes.

Centro Nacional del Arte y la Cultura Georges Pompidou, París, 1972. Renzo Piano & Richard Rogers

Cincuenta años después del fallido Plan Voisin, en el mismo centro parisino donde aún se reconoce el trazado romano realizado sobre la base del cardo y el decumanus, los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers ganaron en 1972 el concurso de proyectos para el Centro Nacional del Arte y la Cultura Georges Pompidou. Los arquitectos, y seguramente también los integrantes del jurado que falló a favor de la propuesta ganadora, entendieron que, en este caso, la mimesis con el lenguaje del entorno no era la respuesta adecuada para revitalizar el sector del corazón histórico de París. Aunque su lenguaje fuera absolutamente moderno y contrastante con el del entorno, el volumen propuesto respetaba las direcciones de la traza urbana de origen romano y la altura de los edificios vecinos. Su construcción desató una gran polémica que atrajo la atención del mundo cultural hacia la por entonces algo decaída Ciudad Luz. Es posible que la previsión de la utilidad de tal controversia haya incidido en la decisión del jurado para seleccionar la propuesta ganadora.

El Centro George Pompidou fue el pionero de una serie de construcciones que osaron encararse como intervenciones modernas en el casco antiguo de París —tales como el Instituto del Mundo Árabe, la Fundación Cartier o la Ópera de la Bastilla, entre otros edificios— que, sin pretender mimetizarse con el contexto a través del manejo de un lenguaje historicista, dialogan con las antiguas preexistencias sin conflictos ni disonancias. Tal vez, el secreto del éxito de la arquitectura del Centro Pompidou sea el de su imagen de objeto inacabado, como si una malla de andamios cubriese el verdadero edificio que permanece oculto, en permanente construcción y renovación aparentes.



Come evitare in tali casi la sostituzione? Certo, il primo articolo del codice del restaurare dovrebbe essere che a questa si giungesse solo quando è indispensabile, come necessità triste, non per voluttà di far nuovo. Ed il secondo articolo dovrebbe, in rispondenza al concetto tante volte espresso, stabilire che costantemente del mutamento si desse notizia evidente.¹²

A diferencia de Riegl, Giovannoni niega la arquitectura contemporánea, su resultado plástico y su tecnología. Al igual que Boito, insiste en la necesidad de contraponer lo antiguo y original a lo nuevo, «[...] ma distinguendo le due strutture [...] una trattandoli con qualche lieve differenza [...]», pero no como intento de revalorizar lo antiguo frente a lo nuevo, sino solo de preservarlo, sin sacarle beneficio plástico a la intervención.

La postura de Giovannoni es una postura empírica por lo que cae en la casuística y en el recetario. No constituye, por lo tanto, una verdadera teoría de la restauración y así ha sido considerado por los teóricos y especialistas del tema. La problemática de la arquitectura, como la del arte, no puede restringirse a una normativa, a un conjunto de recetas, pues, en definitiva, todo arte creativo conlleva los impedimentos que actúan como desafíos a la propia creación.

El aporte mayor de Giovannoni consistió en extender el concepto de monumento hasta el de conjunto histórico. Pidió para estos la conservación de su trama. Defendió la conservación del asentamiento real de los monumentos y sus relaciones históricas con el entorno. Enunció el concepto de ambiente como definición urbana visual del monumento en cuanto la considera constitutiva de su propia naturaleza.

Por el solo hecho de definirla como antigua, la postura de Giovannoni condujo a considerar a la ciudad antigua o Centro Histórico (entendida como ampliación de la escala de Monumento), como un producto congelado, incapaz de transformarse sin sucumbir a su propia destrucción.

A partir de este momento, el tema de la restauración se perfila, no ya como algo concerniente solo al edificio aislado, sino como problema que involucra a escalas mayores, tales como el llamado Centro Histórico.

¹² Gustavo Giovannoni. *Tipologie, Tecniche, storicità del Restauro*, 1912. «Cómo evitar en tales casos la sustitución? Ciertamente, el primer artículo del código de la restauración debería ser que a esta se llegase solo cuando sea indispensable, como necesidad triste, no por la voluntad de hacer algo nuevo. Y, el segundo artículo debería, en correspondencia con el concepto tantas veces expresado, establecer que se diese constancia permanente de los cambios acaecidos» (traducción del autor).

Cesare Brandi (1906-1988) – restauro crítico

Es considerado por muchos especialistas como el autor de la última de las tres grandes y únicas teorías de la restauración (las otras dos corresponderían a Eugène Viollet-le-Duc y a Alois Riegl).

Su postura, conocida como restauro crítico, se mantiene en un plano de abstracción esencial para constituirse en teoría, a partir del cual se pueden manejar múltiples interpretaciones.

Su teoría enfatiza la relación creador/objeto, creador/observador o fruidor como una relación dialéctica. En consecuencia, destaca el carácter eminentemente crítico que tiene la acción restauradora.

En esa relación, introduce el concepto de percepción y de Gestalt y, principalmente, el concepto de unidad potencial de la obra de arte que no define claramente pero que se aproxima al concepto de espíritu o esencia de la obra.

Destaca la diferencia entre restauración y reconstrucción.

Mientras que en el proceso de reconstrucción se pretende emular al creador de la obra y borrar el tiempo que ha pasado entre la creación y la intervención (podría considerarse el ejemplo dado por el Campanile de San Marcos), la restauración es una intervención dirigida a devolver la eficiencia a un producto de la actividad humana (casa calle Colón).

En este sentido, establece una diferencia entre producto de origen industrial y producto de origen artístico.

En el caso del primero, se impone la restauración de su funcionalidad y aspecto primitivo (casa calle Colón), mientras que en el segundo, la restitución o restauración de la funcionalidad no es lo fundamental.

En consecuencia, se ve obligado a precisar el concepto de obra de arte y definirla como el producto de la espiritualidad humana. Establece que lo esencial de la obra de arte es el reconocimiento como tal, reconocimiento que se hace en la conciencia de cada individuo.¹³

La obra de arte supone una doble exigencia: la instancia estética y la instancia histórica, a la vez que considera imprescindible diferenciar materia e imagen de la obra. La materia contiene la dupla, no siempre posible de diferenciar, de estructura y aspecto, y es el continente para la epifanía de la imagen.

La imagen se manifiesta por diferentes medios de expresión en los que la percepción juega un rol fundamental. El concepto de obra de arte que maneja Brandi le otorga al objeto un valor de unicidad en cuanto que es producto de la espiritualidad del creador y un valor potencial en cuanto que puede llegar a ser reconocido como obra de arte por el observador/fruidor. La restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo. «La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro».¹⁴

La consistencia física representa el lugar mismo de la manifestación de la imagen y asegura la transmisión de la imagen al futuro. Lo que se recupera o debería recuperarse con la acción restauradora es la unidad potencial de la obra. Solo se actúa sobre la materia de la obra de arte, pero lo que se restaura es la unidad potencial.

Este resultado no siempre se obtiene del mismo modo, ni siquiera intentando devolver a la materia su estado original, lo que, por otra parte, sería imposible.

Si bien Cesare Brandi no define claramente lo que es la unidad potencial, es posible suponer que esta sea el espíritu de la obra, el alma que el artista le otorgó y que se expresa a través de la materia cada vez que el observador la experimenta. La

¹³ Cesare Brandi plantea aquí otro de los grandes desafíos de la práctica de la restauración: el reconocimiento, por parte del arquitecto restaurador, del valor funcional o artístico de la preexistencia. La dificultad de determinar su origen industrial o artístico y el compromiso cultural y técnico que dicho reconocimiento implica.

¹⁴ Cesare Brandi. *Teoría del restauro*.

unidad potencial sería, pues, la posibilidad que tiene un objeto de ser reconocido como una obra de arte sin dejar de ser el mismo objeto.¹⁵

Brandi concibe tres momentos diferentes de la obra de arte: durante la creación, entre la creación y la experiencia individual y el momento de la experiencia individual. Esto define dos tiempos: el tiempo de la obra antigua y el tiempo de la obra moderna.

Evidentemente que en artes tales como la literatura o la música, los dos tiempos conviven y los dos primeros momentos gozan de una cierta intemporalidad. Pero en la obra de arquitectura, hay una incidencia del paso del tiempo, por lo menos en su entidad física, en su materia. Por lo tanto, siempre va a haber una doble lectura pues son dos los polos que se transforman con el paso del tiempo: la obra —en su entidad física— y el fruidor.

Este razonamiento demuestra lo absolutamente imposible que resulta para el restaurador ubicarse en el momento de la creación o en el lugar del creador con total objetividad; por otra parte, esta concepción revela que el único tiempo posible para actuar es el momento de la experiencia individual de la obra de arte.

Al trabajar en el tercer momento, el restaurador no cometerá ni falso histórico ni falso artístico, y su actuación será absolutamente contemporánea.¹⁶

15 Para Cesare Brandi, la ruina es aquel estado del objeto en que este ha perdido su unidad potencial. Cualquier intervención en una ruina para devolverle su unidad potencial resultaría inútil, pues el objeto ya perdió su esencia; cualquier intervención restauradora lo transformaría en otro objeto. El problema que siempre se presenta en estos casos es poder diagnosticar el estado ruinoso de una construcción, un límite algo impreciso.

16 No resulta difícil observar cómo, de alguna manera, Brandi recoge las interrogantes con respecto a la acción restauradora abiertas por los diferentes teóricos que le antecedieron y las integra en un discurso racional, riguroso y lógico que se constituye, a su vez, en una nueva teoría. En esta se encuentran presentes la idea de obra abierta, no acabada, de Viollet-le Duc; el respeto por el trabajo del creador de la obra que la concibió y ejecutó, propuesto en el discurso de Ruskin; la necesidad de determinar diferentes valores y diferentes tiempos: el valor histórico y el artístico, el tiempo antiguo y el tiempo moderno, todo presente en la teoría de Riegl. Brandi incorpora la idea del tiempo o memento del actuar, de intervenir en la obra a restaurar, tiempo que concibe solo posible como tiempo presente, es decir, contemporáneo con el del restaurador.

Casa del Fascio, Como, Italia, 1934. Arq. Giuseppe Terragni

La reformulación de la casa de patios pompeyana en esta obra moderna constituye la restauración de un tipo espacial de la antigüedad en el cual el patio estructura y organiza todos los ámbitos del edificio.

La solución espacial, estructurada según un eje principal, le permite al edificio continuar el espacio de la plaza exterior pública y reproducirlo en el interior, a modo de plaza-patio. La presencia de un vestíbulo tamiza el pasaje desde el exterior al interior, en tanto que funciona del mismo modo que el vestíbulo (fauces o vestibulum) de la casa pompeyana.



III. La inserción de nuevas arquitecturas en contextos preexistentes

Hipótesis de partida

De los atributos del objeto arquitectónico

Preexistencia e inserción

De la obsolescencia

De los tiempos. Escala y tiempo.

Tiempo y permanencia

De la reversibilidad

Hipótesis de partida

La inserción de arquitecturas nuevas en arquitecturas antiguas presupone la existencia de objetos arquitectónicos capaces de ser transformados. Queda claro que esta apreciación parte de la consideración del objeto en su integridad, cuya constitución se caracteriza por un sistema de relaciones compuesto por una doble trilogía de componentes calificados y relacionados. Este sistema de componentes calificados identifica al objeto y proporciona las fuentes para su conocimiento, su estudio y su descripción.

La doble trilogía de componentes está integrada por: forma, materia y función —como categorías que contienen los atributos del objeto de arquitectura—, y: espacio interior, espacio exterior y límite material —tres órdenes que reúnen otras categorías del objeto (menos materiales y más abstractas) y otros atributos, a la vez que amplían y hacen más difusos los límites del objeto—.

Estas cualidades o atributos contenidos en estas categorías del objeto arquitectónico contribuyen a identificarlo, a reconocerlo. Por lo tanto, cualquier modificación de las condiciones de estas categorías conlleva el cambio en alguno de sus atributos y el riesgo de que el objeto cambie su identidad.

Resulta difícil determinar en qué momento el objeto cambia de identidad. En este proceso, incide la participación del observador/fruidor a través de su memoria, facultad que le permite relacionar los atributos del objeto preexistente con los del objeto adaptado.

Considerado así el objeto arquitectónico, cualquier movimiento en alguno de sus dos sistemas bastaría para transformarlo, pues se alterarían las relaciones entre los componentes que contribuyen a identificarlo.

Este movimiento, que transforma al objeto arquitectónico según diferentes grados, constituye lo que denominamos, en términos generales, una inserción o [intervención].

En este sentido, la palabra inserción descarta, en una primera instancia, la capacidad del objeto a ser considerado como un embrión a partir del cual evolucionaría, transformándose mediante el propio crecimiento. Esto equivale a considerar como embrión aquel objeto con posibilidades de modificarse, en especial de crecer, ya previstas en la instancia del proceso proyectivo, como un atributo, definido (previsto) en su totalidad, a asignarle al producto proyectado.

En resumen, el término 'inserción' hace referencia a dos tiempos, a dos etapas del objeto de las que la segunda aparece como una transformación significativa que no habría sido prevista o proyectada desde el comienzo.

Preexistencia-inserción

El proceso de inserción presenta una primera etapa que contiene el primer tiempo del objeto. Este adquiere, ante la presencia de la futura transformación, el carácter de cosa previa, de cosa ya dada, y toma el sentido y la denominación de preexistencia.

Por este motivo, el objeto preexistente se constituye en contexto, no solo en el sentido de entorno (cosa que rodea al tema o al texto) sino en el sentido de cosa que ya existe y, por lo tanto, que es pasible de ser transformada.

Visto así, el hombre vive transformando contextos, y cualquier actuación arquitectónica puede ser considerada como una inserción en un contexto, es decir, en una preexistencia.

Esta actividad, que está motivada por deseos y necesidades humanas, denuncia, a su vez, el estado de obsolescencia de ese contexto, estado del que debemos ser conscientes para provocar una intervención intencionada.

En este sentido, la inserción que provoca la transformación del objeto arquitectónico tiende a corregir esta deficiencia del contexto. En el sentido estricto del término, esta transformación constituye, a su vez, una verdadera adaptación.

Así planteado, la adaptación de estructuras arquitectónicas obsoletas se produce siempre que el hombre —en particular el arquitecto— actúa en el medio, pues, en principio, el objetivo de esta actuación es suprimir dicha obsolescencia.

Escala y tiempo. Tiempo y permanencia

Las transformaciones se manifiestan según diferentes escalas y diferentes calidades materiales del objeto preexistente y de la inserción.

También existen, y en un doble sentido, tiempos diferentes. Por un lado, el tiempo del objeto preexistente que lógicamente es anterior, y por lo tanto más antiguo al de la inserción. Por otro, el tiempo de la inserción, que tiene su tiempo específico: el momento de su ejecución.

Pero también existe el tiempo de la permanencia. Una inserción puede ser más o menos estable en el tiempo y provocar transformaciones más o menos perdurables del objeto.

Sobre la base de las consideraciones anteriores, el espectro en el cual pueden registrarse estas adaptaciones es muy amplio y complejo, y su estudio puede enfocarse desde múltiples ángulos según consideremos:

- _ las distintas escalas y las calidades de la preexistencia y de la inserción,
- _ los tiempos en su doble significado (tiempo y permanencia),
- _ los campos de intervención en el objeto (el doble sistema de atributos).



Teatro del Mundo, Venecia, 1979. Arq. Aldo Rossi

La arquitectura de lo efímero permite restaurar funciones, valores y significados, muchas veces olvidados, de las preexistencias donde se instala. Modifica, con su permanencia breve, sus condiciones, solo por el hecho de generar una relación dialéctica de alta significación.



Casa Bo Bardi, San Pablo, Brasil, 1951. Arq. Lina Bo Bardi

El tiempo transcurrido permitió que el espacio interior se modificara con la presencia de numerosas piezas de arte y mobiliario. Del mismo modo, el espacio exterior también cambió. La vegetación joven, de los primeros años de la década de 1950, creció y se hizo frondosa hasta envolver completamente a la vivienda.

IV. La doble trilogía del objeto arquitectónico

De la materia, la forma y la función

De los espacios interior y exterior

De la frontera material del objeto

De las transformaciones y de las permanencias

La adaptación de un objeto arquitectónico se logra solo mediante una intervención que llamamos 'inserción'. Esta es la que provoca una transformación del objeto. La transformación no sería otra cosa más que la alteración de las relaciones entre los seis grupos o categorías donde se alojan los atributos del objeto: forma, función, materialidad, espacio interior, espacio exterior, límite entre ambos.

En la introducción, se había definido otro grupo que contiene los atributos relacionados con el significado que el objeto podría llegar a tener para el fruidor. También se analizó que los atributos de ese orden podrían modificarse sin que necesariamente se modificaran algunos de los otros seis correspondientes a los otros órdenes, aspecto que hace aún más complejo el estudio y la práctica de la restauración.

A continuación, se intentará una definición que permita acotar mejor el significado de cada uno de los órdenes o categorías donde se alojan los atributos del objeto arquitectónico.

materia

La materia es el soporte concreto de la forma; se puede actuar sobre la materia si se la altera cuantitativa o cualitativamente.

forma

La forma es la figura o la determinación exterior de la materia. El término transformar significa hacer cambiar de forma o de aspecto a una cosa.

Si bien las seis esferas tienen diferentes colores y, por lo menos, tres de ellas tienen diferentes texturas, todas poseen la misma forma geométrica: la esfera y una misma representación gráfica lineal: la circunferencia.

Diríamos que el concepto de forma tiene dos caras: una es el aspecto o la apariencia, más cambiante o vulnerable a modificaciones de las condiciones externas y materiales del objeto; otra, más estable, se refiere a las cualidades geométricas, a las trazas y al contorno.

A los efectos de nuestro discurso, se podría considerar que la forma posee una estructura geométrica, más estable, definida por las trazas del contorno o límite; y una estructura expresiva, más cambiante, cuya apariencia depende del color y la textura de la materia de la que está construida e, incluso, de la intensidad y del color de la luz que incide en el objeto. El color y la textura con que percibimos el objeto determinan su apariencia.

Supongamos que las tres esferas fueran del mismo material pero de diferentes colores y que a una de ellas se le quita una parte. Si la parte no se pierde y se repone a la esfera, esta habrá recuperado su apariencia perdida y, muy posiblemente no se perciba como una esfera diferente a la original.

Pero si por el contrario, la pérdida se repone con otro material, la esfera recuperará su forma geométrica, y seguirá siendo una esfera, mientras que su apariencia, su forma expresiva, seguramente habrá cambiado.

Supongamos ahora, que las tres esferas fueran blancas y del mismo material, y que se colorean bajo la acción de tres luces de colores diferentes. La apariencia de las esferas será diferente. Bastará con iluminarlas nuevamente con luz blanca, para que vuelvan a recuperar la apariencia anterior. Un cambio de la calidad de la luz que las ilumina les permitirá recobrar la apariencia original (el color blanco).

reversibilidad

Notamos que el cambio de apariencia (transformación) del objeto bajo la presencia de una luz cambiante es diferente al que ocurre cuando al objeto se le quita una parte que no recuperará jamás. La intervención en el objeto responde a diferentes calidades y puede ser reversible o irreversible. Ambas inserciones, la luz cambiante o la pérdida de una parte del objeto, son sustancialmente diferentes, pues inciden en profundidades distintas de la forma, aunque en los dos casos se modifique la apariencia del objeto. Es claro que la diferencia radica en el modo diferente de incidir en la materia del objeto. Podría concluirse que algunas inserciones o intervenciones son reversibles —como la incidencia de la luz— mientras que otras son irreversibles en mayor o menor grado.

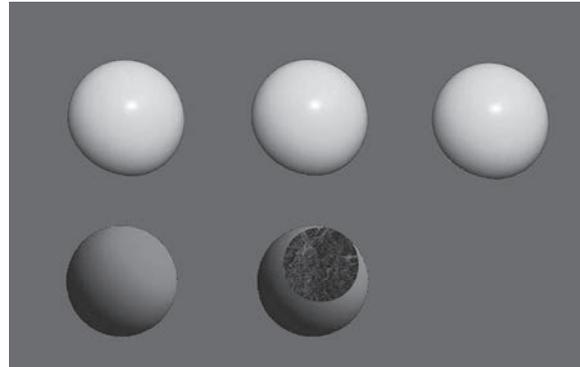
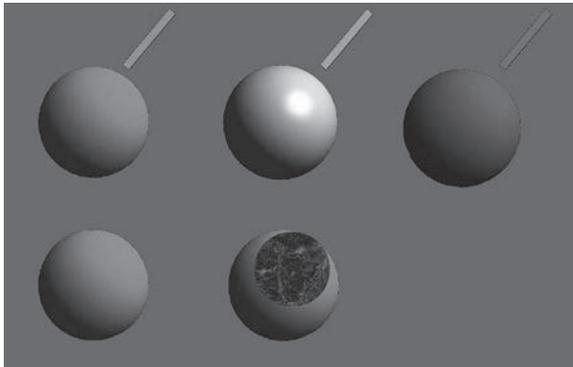
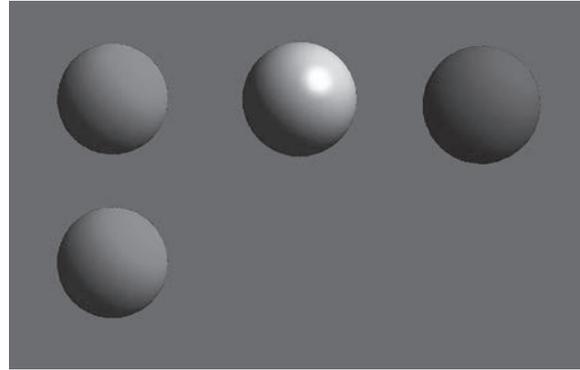
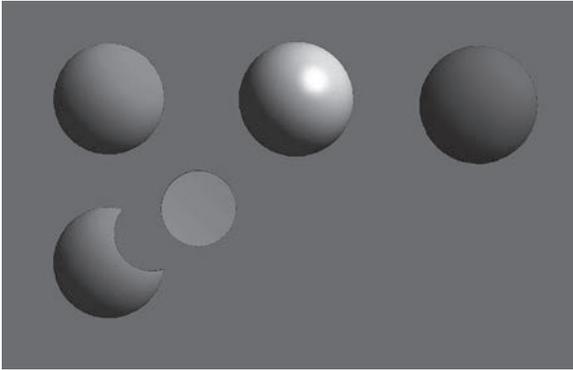
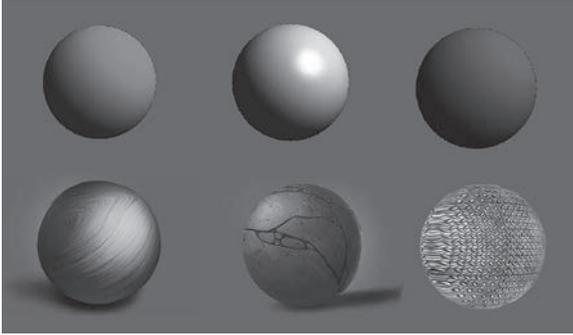
función

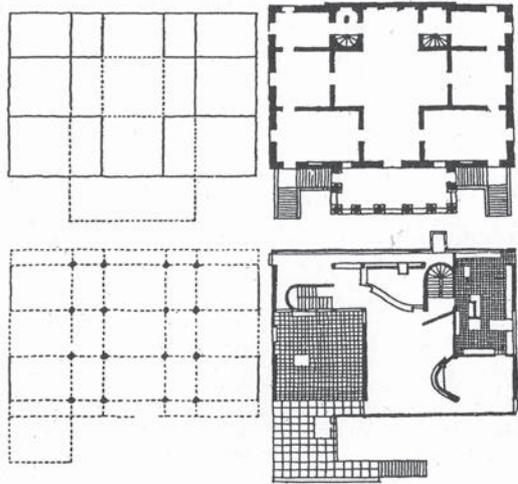
La definición de la palabra función considera dos situaciones distintas. Una define a la función como «la capacidad de acción de un ser apropiada a su condición natural: para lo que existe o para lo que fue creado»; la otra, la considera como «el destino dado por el hombre: para lo que se usa».

Esta apreciación sugiere la posibilidad de que un objeto, inicialmente creado para desempeñar una función —para lo que existe— sea utilizado de acuerdo a un destino dado por el hombre —para lo que se usa—.

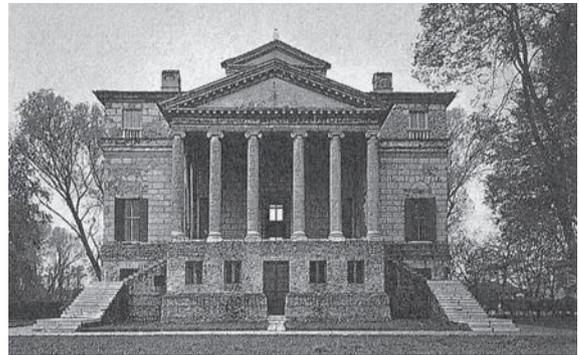
El cambio de función de un objeto —hecho que constituye una inserción— lleva a una adaptación de ese objeto.

En este caso existe, sin duda, una transformación del objeto, pues al cambiar uno de los componentes de la terna se alteran las relaciones entre todos los demás. Esto ocurre aunque no se cambie la materia del objeto, ni su forma. Podría afirmarse que un cambio de función del objeto arquitectónico, lo que comúnmente se conoce como refuncionalización, constituye una adaptación del objeto, y esta podría realizarse sin una alteración de sus componentes material y formal. El cambio de función de un objeto, hecho que constituye una inserción, es una adaptación de ese objeto.

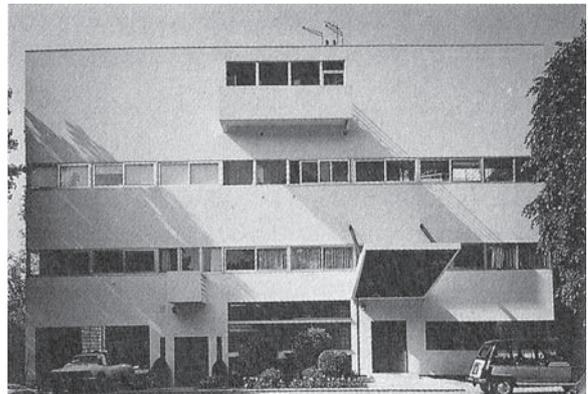




Villa Foscari
Venecia, 1550-1560. A. Palladio



Villa Stein
Vaucresson, 1927. Le Corbusier

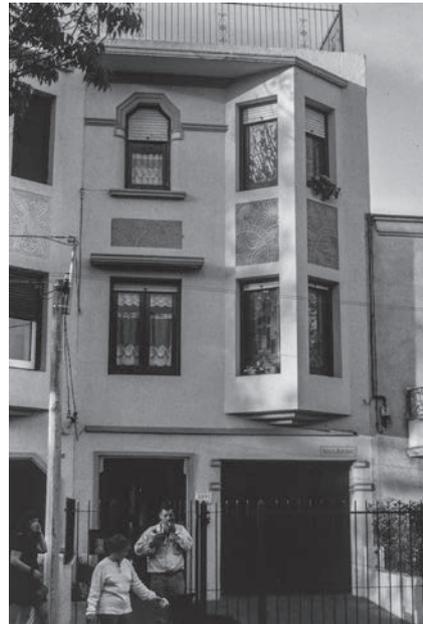






Fachadas de casas sobre la acera suroeste de la calle Solaño Antuña entre Roque Graseras y Tomás Diago, Montevideo (1930-1960)

Si se analiza la serie de fachadas de casas de Bello & Reborati, se podrá verificar que el cambio de estilos y diseños, que corresponden a diferentes épocas, gustos y necesidades de sus habitantes, tienen una misma base o estructura geométrica, considerada como el componente de mayor abstracción y permanencia.





La intervención de Rafael Stern (1774-1820) para reforzar la estructura del Coliseo de Roma (obsolescencia del sistema material) consiste en un plano neutro (debido a su textura absolutamente lisa y su color muy poco brillante) que pasa por detrás de la propia estructura del edificio. No obstante la discreta neutralidad de su materialidad, el muro colocado por Stern a modo de soporte que sostiene las piedras del Coliseo no deja de afectar la apariencia del monumento. Consolidación de la materia que tiene incidencia en la forma del objeto restaurado.

Del mismo modo, el muro que refuerza la Puerta de la Ciudadela, solución del Arq. Enrique Monestier, en Montevideo, 1960, produce un efecto similar. A pesar de la neutralidad del volumen que consolida al objeto restaurado, es imposible, en la lectura de la obra, dejar de considerarlo. La consolidación se integra al objeto y termina por generar un nuevo objeto.

Distinto hubiese sido si la consolidación se hubiese logrado mediante la inyección de alguna sustancia especial en el interior de la piedra, un recurso invisible que hubiese dejado inalterada la apariencia del objeto. No obstante, aun en ese caso, el objeto habría cambiado.



Parece evidente, en el registro de las comparaciones anteriores, el hecho de que los cambios mayores, o más frecuentes del objeto, son los que se relacionan con la apariencia o el aspecto de su forma. Por el contrario, los elementos que poseen un mayor grado de estabilidad son aquellos que se refieren a los atributos más abstractos de la forma del objeto.

A medida que el grado de abstracción es mayor, parece ser mayor el grado de permanencia o estabilidad del atributo o, dicho de otra manera, menor su propensión para el cambio. Este aspecto nos revela que en el proceso de adaptación del objeto arquitectónico existen diferentes grados de transformación de sus atributos e, incluso, que puedan existir atributos que no sufran transformación alguna.

Es claro que el grado de independencia entre los atributos del objeto arquitectónico, cuando son analizados desde el punto de vista del cambio o de la transformación, es relativo, y siempre estará referido al nivel de abstracción de los atributos considerados.

Las esferas seguirán siendo esferas aunque cambien de color y de material.

esencia

No obstante, no se debería suponer que la esencia de una obra sea los atributos que permanecen inalterados después de un proceso de transformación. Nada nos autoriza a afirmar que la esencia de estas viviendas sea las trazas geométricas de sus fachadas; o que la esencia de las esferas de diferentes colores y materiales sea el hecho de ser esferas.

Convenimos que el grado de independencia entre los atributos del objeto arquitectónico, cuando estos son analizados desde el punto de vista del cambio o de la transformación, es relativo, y siempre estará referido al nivel de abstracción de los atributos considerados. Dentro de ciertos límites, podríamos intervenir en cada uno de ellos, adaptándolo, sin que los otros sistemas registrasen cambios sustanciales, si bien la obra, considerada en su integridad indivisible, se vería modificada.

Pero también, la correcta adaptación de uno de sus componentes declarado obsoleto podría exigir intervenciones adaptativas en los otros sistemas, hecho que, por otra parte, resulta muy frecuente.

Si bien las posibilidades son múltiples, si tenemos en cuenta los matices de grado y de escala, el ejemplo que sigue ilustra cómo esos sistemas interactúan y se afectan en el proceso de adaptación del objeto.

Estos razonamientos nos hacen suponer que, en el proceso de adaptación del objeto arquitectónico, existen diferentes grados de transformación de sus atributos e incluso que puedan existir atributos que no sufran transformación alguna.

V. Modos de intervención

Actitudes de intervención

Dialéctica entre inserción y preexistencia

Recursos y aplicaciones

Cualquiera sea la transformación realizada, el objeto preexistente juega un rol primordial en el proceso de diseño. En este sentido, expresa el Arq. Giorgio Grassi: la preexistencia, considerada como «organismo antiguo» se plantea «o bien como una idea vinculable al paradigma de la preservación o del restauro en sentido estricto, posición que tiene como modelo al objeto original y cuyo estado “inicial” debe ser alcanzado finalmente por el objeto intervenido; o bien, como la posibilidad de entender ese material preexistente como un punto de partida de un proyecto nuevo, de manera de compartir lo antiguo y lo nuevo, algo común que no podrá ser otra cosa que los sedimentos tipológicos o arquetípicos de la propia preexistencia».¹⁷ Algunas de las soluciones que responden a la dialéctica entre la obra inserta y la preexistencia reciben denominaciones que permiten identificarlas y estudiarlas como ejemplos reales de intervención. Los nombres concretos están tomados de la publicación *Créer dans le créé : L'architecture contemporaine dans les bâtiments anciens*, [exposition, París, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 28 mai-7 septembre 1986] dirigida por Didier Rapelin. Las denominaciones se refieren a diferentes categorías, según la actitud que adopta el proyectista al intervenir en una preexistencia y según las características de la adaptación resultante. Actitudes que manifiestan el ánimo con que el arquitecto se posiciona frente a la preexistencia, adaptándola.¹⁸

Contraste

La primera de estas actitudes es la búsqueda de la oposición de los estilos, una afirmación de lo nuevo frente a lo antiguo. Oposición de estilos o de tratamientos espaciales y afirmación de lo nuevo frente a lo antiguo, solución para algunos ‘fácil’

¹⁷ Giorgio Grassi y Manuel Portaceli. «Fabricar un escenario. Rehabilitación del teatro romano de Sagunto». En *Arquitectura Viva* n.º 33, Barcelona, 1993. ISSN: 0214-1256, pp. 32 a 37

¹⁸ Las principales tendencias son enumeradas y comentadas por Isabelle Maheu-Viennot y Phillippe Robert en la página 22 de la publicación mencionada.

que ha contribuido a desnaturalizar ciertas arquitecturas por los contrastes excesivos y cuyos resultados nos permiten detectar con cierta facilidad las partes preexistentes y las partes insertadas.

El efecto del contraste puede ser logrado mediante diferentes recursos. El propio ejemplo de la consolidación de la Puerta de la Ciudadela, del Arq. Enrique Monestier, o de un sector del Coliseo, de Rafael Stern, genera esta confrontación entre obra antigua (preexistencia) y obra contemporánea (inserción), en estos casos construida para consolidar la obra preexistente, mediante el contraste entre las formas y, muy especialmente, entre las texturas (posiblemente también entre los colores) de ambas realizaciones.

Otras obras también trabajan el tema del contraste a través de sus materiales, tales como la piedra y el vidrio (contraste de texturas: liso-rugoso, de masa: pesado-liviano y de visibilidad: opacidad-transparencia-traslucidez-reflexión). Un ejemplo relevante de esta categoría es la reconstrucción de una iglesia de la Edad Media en ruinas, en Jaeren, Noruega, realizado en 1995 por el arquitecto Louis Kloster, o el Monasterio de Sant Pere de Rodes en Girona, de los arquitectos Torres y Martínez Lapeña, de 1993. (Láminas 34 y 35).

El mismo criterio de contraponer la obra contemporánea con la preexistencia obsoleta y manifestarlo a través de su materialidad se muestra en un sector de los Mataderos de Madrid, adaptación realizada por un equipo de varios arquitectos entre los años 2005 a 2015. El sector al que se hace referencia había sufrido un incendio que no llegó a comprometer su estructura resistente. La adaptación del edificio para un Centro Cultural mantiene la apariencia de la preexistencia y trabaja solo el piso, algunos elementos de equipamiento fijo y móvil, las instalaciones de agua y eléctrica que se hacen vistas, y la instalación de luminarias de diversas calidades.

Contextualidad

La contextualidad es diferente a la oposición o contraste. Mediante la contextualidad se busca cierta complementación a lo que ya existe y de lo cual se parte como fuente desencadenante de la creación. No obstante, no debe confundírsela con la mimetización.



Mataderos de Madrid, equipo de arquitectos, 2005-2015

El complejo reciclaje del antiguo Matadero de Madrid se basa en el contraste entre la obra antigua y preexistente y la obra nueva. Intervenciones en sectores reducidos, tales como los servicios higiénicos, el piso y algunos elementos de equipamiento, además de las instalaciones y la iluminación artificial, contrastan con sectores de la construcción antigua en los que permanecen las huellas del paso del tiempo y del incendio que sufrió la construcción.

Gare d'Orsay, París, 1994. Arq. Gae Aulenti

La obra original corresponde al Arq. Victor Laloux, y fue inaugurada en 1900. La intervención de la arquitecta Gae Aulenti propone una solución que busca el contraste sobre la base de la introducción de piezas opacas, de masa importante y textura lisa. La pesadez de estas piezas, soporte de los elementos de exposición, al tiempo que funciona como soporte neutro de los objetos expuestos, contrasta con la levedad que sugiere la estructura de hierro y vidrio del edificio de Laloux. Del mismo modo, la textura de la estación proyectada por Laloux, definida por la sucesión de los arcos de hierro y de los casetones de las superficies de mampostería, se opone a la lisura de los soportes proyectados por Aulenti.

Otros pares de opuestos podrían mencionarse, tales como la línea y la superficie, la transparencia y la opacidad, la superficie plana y la superficie curva, la levedad y la pesantez.



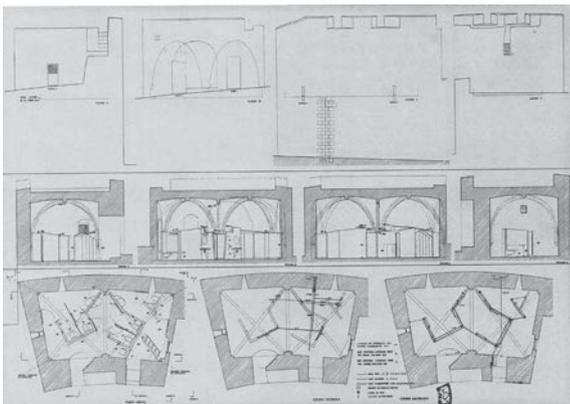
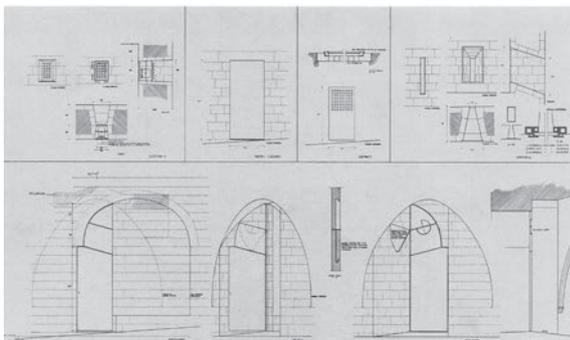
Casa Schröder, Utrecht, 1924. Arq. Gerriet Rietveld

La Casa Schröder plantea una triple oposición o contraste con el entorno en el que se inserta. Por una parte, es clara la diferencia de las formas de la arquitectura de las viviendas que la anteceden en la serie de construcciones de la manzana y la casa proyectada por Rietveld. El volumen que remata la serie, la Casa Schröder, está conformado por planos que prácticamente no definen aristas en los diedros de encuentro. Todo el tratamiento de las superficies no contribuye, precisamente, a conformar un volumen cerrado y compacto, perfectamente definido por sus aristas, como ocurre con las viviendas vecinas. Este efecto es apoyado por la relación entre huecos y llenos. Raramente, los vanos dibujan un rectángulo completo y cerrado; se imponen los que toman dos caras perpendiculares del volumen e interrumpen la continuidad de las aristas de cierre, al mismo tiempo que enfatizan el efecto que produce el muro vertical que no llega a definir una arista clara con el plano horizontal de la azotea. Así mismo, el tratamiento de color de las superficies contribuye a desarticular los planos que construyen la piel exterior del edificio, destacando su individualidad. La cohesión de las superficies se logra por la composición geométrica y por la proximidad, no por la continuidad del material. El material, el color y la textura de las superficies se oponen notoriamente a la de los ladrillos uniformes de las casas vecinas.

Finalmente, el carácter simbólico que adquirió la Casa Schröder como ejemplo de un movimiento de vanguardia contrasta con el carácter anónimo de sus vecinas.

Contraste, entonces, de materia, forma y significado.





Sanitarios en Castillo Bellver, Palma de Mallorca, 1990. Arqs. Torres & Martínez Lapeña

La instalación de los sanitarios en la estructura medieval del Castillo Bellver (siglo XIV), se hace mediante una serie de tabiques livianos y articulados a modo de biombo, con estructura metálica y paneles de madera forrados de material melamínico fácilmente higienizable. Los tabiques no llegan al cielorraso de piedra construido con arcos y bóvedas ojivales, ni al piso, del cual quedan levemente separados por los apoyos de los marcos.

Si se analiza la planta del sector, puede observarse la total independencia entre las trazas de la estructura original y la de los tabiques.

El contraste entre preexistencia e inserción se produce por diferentes vías: contraste de materiales —piedra versus metal y madera—, contraste de geometrías —trazas regulares de la preexistencia, trazas irregulares de la inserción— tecnologías, fácilmente reconocibles por el tratamiento de la materialidad y el contraste de los tiempos diferentes expresados por los atributos anteriormente citados.



Castillo de Petriolo

La restauración del Castillo de Petriolo, conocido también como Castello Catrani, consistió en la renovación de los espacios para adaptarse a exigencias modernas de uso, pero manteniendo un respeto profundo por la factura original del edificio.

Construido en la Edad Media, como parte del sistema defensivo de la ciudad en aquella época, el complejo es el resultado de numerosas estratificaciones provocadas por los diversos usos que el edificio ha recibido a lo largo de los siglos, de villa señorial a centro agrícola.

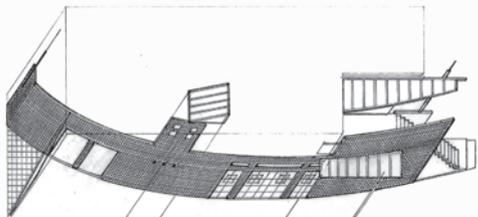
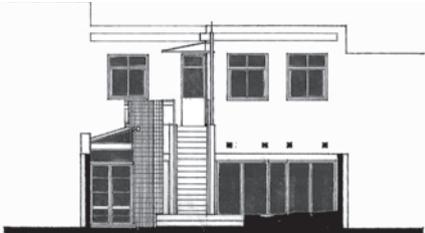
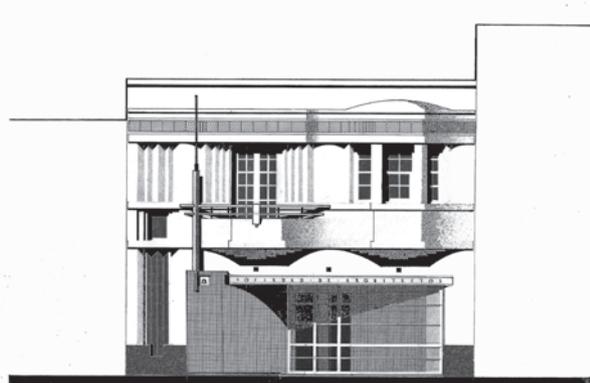
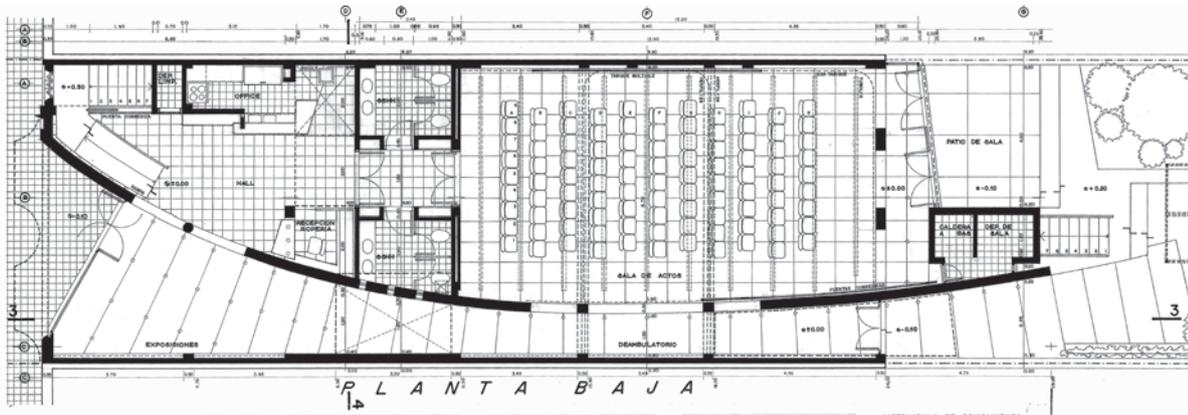
El proyecto de los arquitectos Delogu y Lixi se centra en la reconversión del complejo en un conjunto de apartamentos. Con este objetivo, se realizó una restauración «global y respetuosa», y se organizó la división del conjunto en cuatro apartamentos

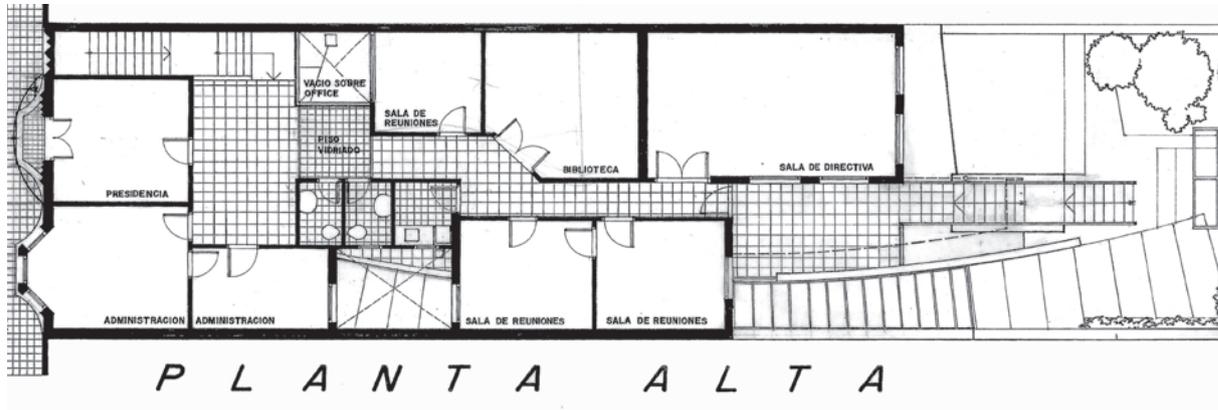


independientes. «Su disposición, planteada en tres niveles, se incorpora a las situaciones precedentes sin impedir la lectura de estas, en un contraste sutilmente buscado entre austeridad y complejidad».

El contraste también se registra en el tratamiento de las superficies y sus texturas. Se mantiene la textura áspera de la piedra y los revoques deteriorados del edificio preexistente en los espacios exteriores, mientras que en los espacios interiores se trabaja con superficies lisas y con materiales tales como la madera y el metal.

La generosidad y transparencia de algunos vanos trabajados en madera, metal y vidrio, permiten apreciar simultáneamente el tratamiento de ambos espacios.





Sede de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU), Montevideo, 1991. Arqs. Fernando De Sierra, Daniel Christoff, Lina Sanmartín

Se trata del Primer Premio (nunca construido) de un concurso público de arquitectura, llevado a cabo en el año 1991.

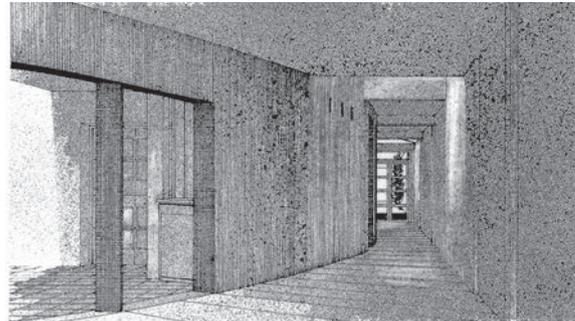
La propuesta se centra en el tratamiento del espacio de la Planta Baja de una casa preexistente de principios del siglo XX. La instalación de una sala polifuncional y servicios anexos constituye la base programática del proyecto.

El interés del planteo, entre otros, radica en la introducción de un muro curvo según una traza que contrasta con las de la preexistencia, rectas, ortogonales y moduladas.

Resuelto el problema estructural mediante pilares cuya disposición atiende a la de los muros y tabiques de la trama ortogonal de las habitaciones del primer piso, la relación del muro curvo con los muros medianeros paralelos entre sí permite definir una serie de espacios fluidamente conectados y calificados según sus funciones. Vestíbulo, pasaje y sala polifuncional, se conectan y disponen convenientemente. Del mismo modo, sus dimensiones y proporciones quedan adecuadamente definidas.

Además de dotarlo de una forma particular y diferente a las del edificio en el que se inserta, se propone revestir el muro de mosaico veneciano para reforzar su identidad y destacarlo de la preexistencia también por su materialidad.

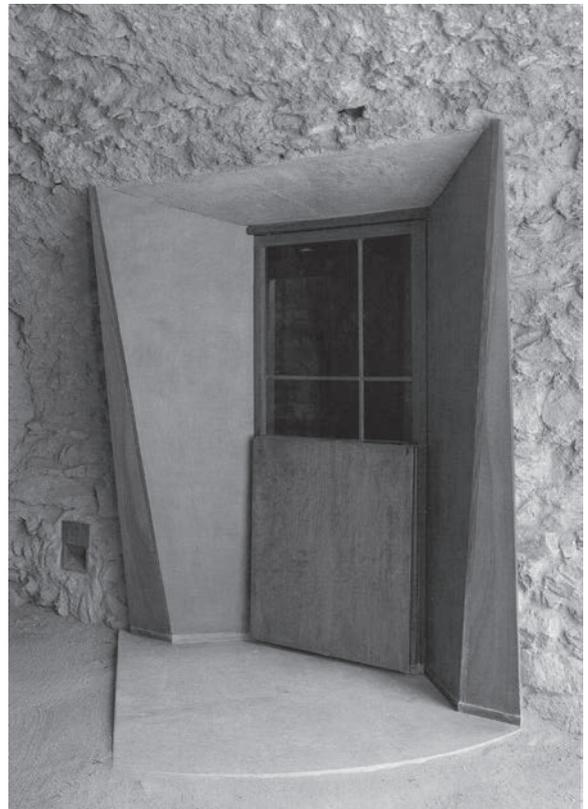
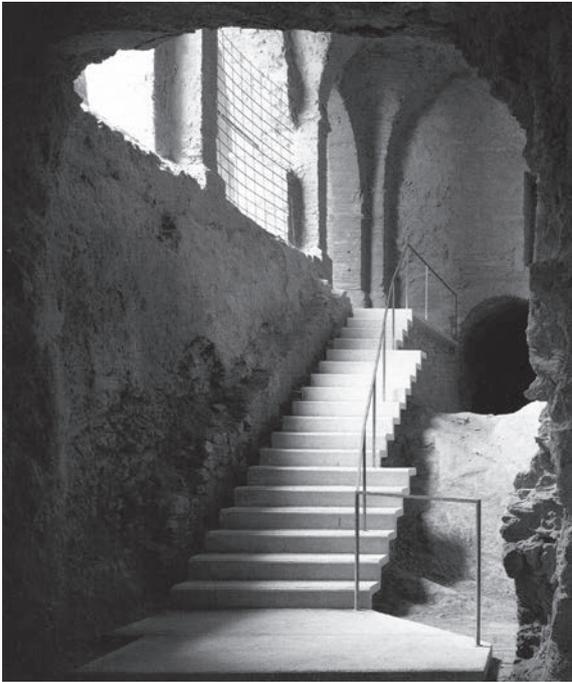
El muro tiene dos extremidades que asoman por delante de la fachada sobre la calle y la que se proyecta sobre el fondo del predio. De ese modo se manifiesta al exterior y manifiesta a su vez al exterior la inserción correspondiente.





Monasterio de San Pere de Rodes, Girona, 1993. Arqs. Torres & Martínez Lapeña

La textura rugosa de la piedra desgastada y las formas imprecisas de las aristas corroídas que proporciona la preexistencia ruïnosa contrasta con la superficie lisa, la forma pura y definida de la inserción. También existe disparidad de tiempos: el de la ruina, descendente y en decadencia; el de la intervención, ascendente y en auge.



Mac Donald's, Montevideo, 1994. Arqs. C. Pintos, A. Valenti, A. Silva¹⁹

Puede sorprender la inclusión de este ejemplo en una serie de casos que se caracterizan por constituir adaptaciones de edificios obsoletos. Sin llegar a ser una ampliación o una adaptación en sentido estricto, el diseño y la construcción de este edificio plantea problemas y soluciones atendibles en el nivel de diseño que estamos tratando. Por otra parte, demuestra que toda obra de arquitectura siempre es una obra de adaptación (acomodación) entre elementos preexistentes y elementos incorporados.

Este caso ejemplifica la inclusión de una obra nueva en una preexistencia (un terreno libre) de pequeña escala urbana constituida por una serie de espacios y edificios notables; la Plaza Constitución, la Iglesia Matriz, el Club Uruguay, el edificio del Banco de Previsión Social y otras construcciones menos relevantes pero con valor arquitectónico reconocido que conforman el entorno edificado inmediato y definen la envolvente suroeste de la plaza. El edificio, construido en la única parcela libre existente sobre la plaza a principios de los años noventa, restaura su flanco sur sin conceder mimetismos y utilizando un lenguaje diferente a los de las obras preexistentes. Tanto la volumetría como la textura resultante del plano de fachada incorporan acertadamente los lenguajes de los edificios vecinos, reformulándolos con gran oficio a través de un lenguaje absolutamente contemporáneo con el momento de proyecto y ejecución. Podría hablarse de una reelaboración estilizada y no imitativa del repertorio o de una modernidad adaptada a través del manejo de sutiles criterios de reelaboración del material contextual de implantación.

Esa reformulación acertada de los componentes formales del entorno consiste en la adecuada disposición de los macizos y de los huecos, del uso de una trama neutra (sin predominio de direcciones horizontales o verticales), del alero (que refuerza la multidireccionalidad del plano de fachada y sirve de recurso para relacionar visualmente dos alturas diferentes), del tratamiento diferenciado de la planta baja y el entresuelo superior (que retoma el tipo de edificio bifuncional: comercial y de viviendas, de la Ciudad Vieja), del manejo de los materiales propios de esa zona de Montevideo, como el revoque, el granito y el metal, de una volumetría que relaciona las alturas de las dos construcciones vecinas sin que pierda unidad el plano de fachada, o en la forma en que el edificio se relaciona con estos dos edificios a través de límites precisos pero sugerentes de una continuidad que los trasciende.

El resultado es una integración absoluta; la demostración de que no es necesario recurrir a la imitación para lograr esa integración, ni necesariamente tener que renunciar a la individua-

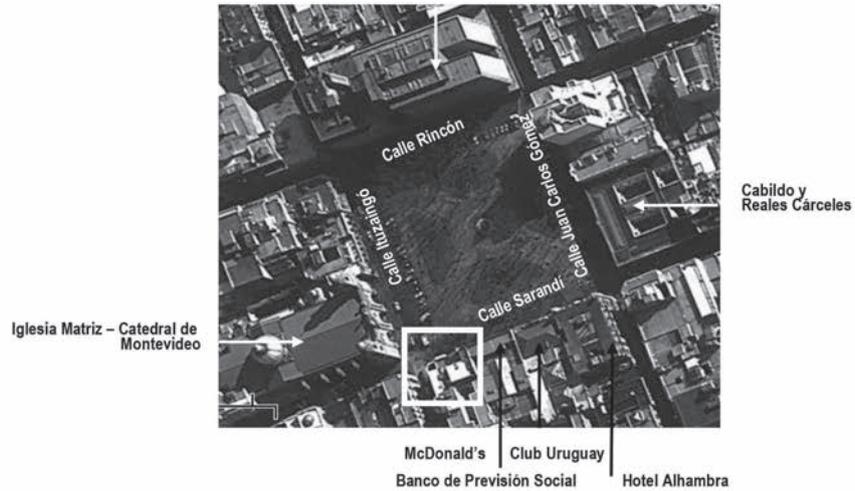
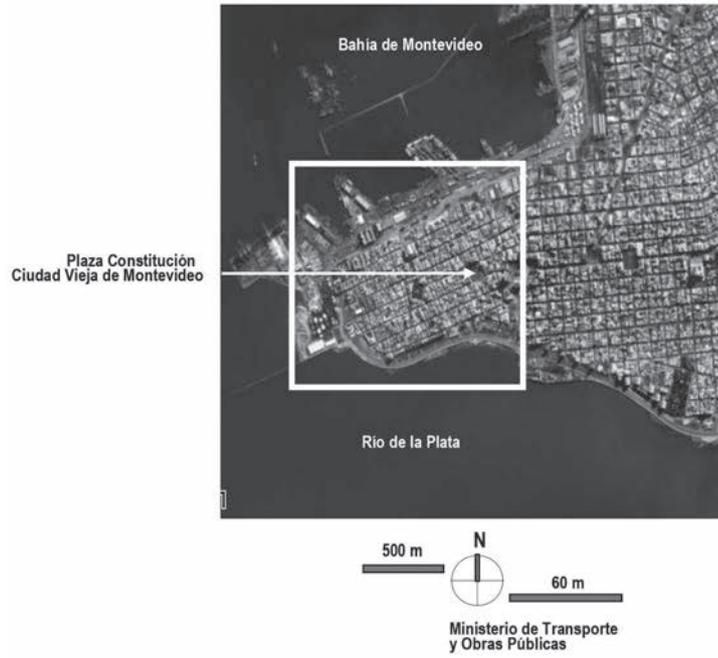
lidad y singularidad de la obra. Demuestra mucho más que el conocimiento morfológico de lo preexistente pues, al apoyarse en el necesario estudio de las configuraciones urbanas, hace un reconocimiento profundo del *genius loci* (el espíritu del lugar) al expresar conjuntamente el saber de la cultura acumulada hasta el preciso momento en que el arquitecto interviene. Por lo tanto, también podría considerarse que la obra hace una celebración del lugar. Manejo de los parámetros arquitectónicos del entorno inmediato El análisis de la resolución de la fachada del edificio Mc Donald's se realiza considerando las características de las fachadas de los edificios anexos inmediatos, aunque su repercusión estética se amplifique y ensanche a todo el recinto urbano de la plaza provocándose, de hecho, una evaluación comparada con la totalidad.

La luz. Tanto el edificio McDonald's como los edificios anexos analizados pertenecen al flanco que cierra el lado sureste de la plaza que expone sus fachadas a la orientación noroeste, fachada que en el hemisferio sur recibe sol directo la mayor parte del día. En consecuencia, las alteraciones del plano vertical son destacadas aún más que en una fachada sur debido a la intensidad de las sombras arrojadas de sus componentes. De ese modo, la textura visual del plano de fachada queda profundamente acentuada por efecto de la luz directa.

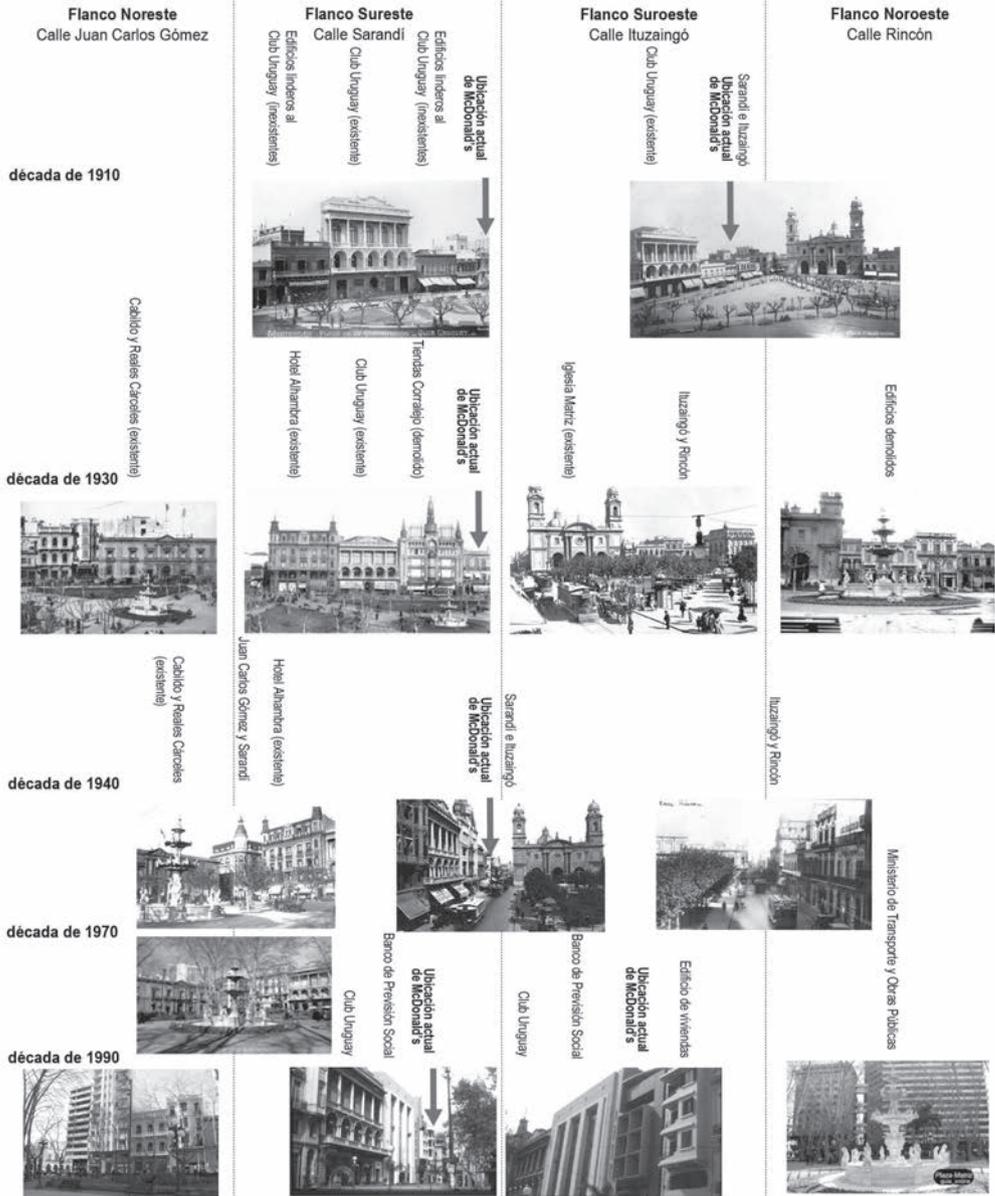
Los límites verticales. El tratamiento de los límites verticales de la fachada del edificio McDonald's permite deslindarlo y diferenciarlo de los predios vecinos inmediatos y a la vez continuarlo en ellos con cierta naturalidad. Esta imagen ambigua tiene como consecuencia que el edificio no se perciba como una entidad autónoma, suspendida, violentamente implantada, sino como un jalón perteneciente a un conjunto mayor, un eslabón que enlaza y es enlazado a la vez, pero sin perder su personalidad ni su presencia. Este sabio manejo de la ambigüedad de los límites —que define y confunde a la vez los márgenes del edificio— se apoya en la disposición de los vanos y de los macizos, en la proporción de huecos y llenos y en la forma geométrica que adoptan estos componentes. Si se observa atentamente el edificio ubicado inmediatamente a la izquierda (para el análisis, se considera la izquierda del espectador que mira a la fachada o al dibujo), donde funciona actualmente una dependencia del Banco de Previsión Social, se percibirá que su fachada está compuesta por un pórtico con forma de U invertida y una serie de cuatro pilastras superpuestas a un plano de vidrio. El fuerte contraste entre la maza y el hueco se ve acentuado por la oscuridad de la vidriera ante la luz del día y la claridad del material con que está revestido el pórtico y las cuatro pilastras. La fachada del edificio adquiere, de ese modo, una fuerte tendencia a la verticalidad, acusada aún más por la relación anchura-altura del rectángulo circunscrito y una marcada simetría bilateral, según el eje vertical, debido al modo con que se trabaja el pórtico y las pilastras en relación con el plano vidriado y con la anchura del predio. Ante esta situación, el

19. VIII Encuentro Internacional Ciudad, Imagen y Memoria, Santiago de Cuba, Cuba, Mayo 2013. Ponencia presentada con la Dra. Arq. Laura Fernández.

Planta de Ubicación de la Plaza Constitución y localización de los edificios mencionados



Plaza Constitución – transformaciones sucesivas



edificio McDonald's responde al organizar su fachada igualmente con un pórtico en forma de U invertida revestido con piedra rojiza pero que, a diferencia del edificio vecino, es desplazado del eje de simetría del ancho del predio hacia la derecha, hecho que lo aproxima al otro edificio contiguo destinado a viviendas. Como consecuencia de este desplazamiento hacia la derecha, queda ampliado el intercolumnio formado por ambas U invertidas generándose, a la izquierda del edificio McDonald's y a continuación del edificio vecino del Banco, un espacio más ancho que funciona a modo de transición entre ambos edificios. Por su tratamiento, este espacio entre las pilastras adopta cierta neutralidad en cuanto a su pertenencia a ambos edificios, pareciendo ser, bajo una mirada descuidada o rápida, la continuación de uno en el otro y viceversa. Esa faja vertical indeterminada provoca el silencio necesario para pasar de la fuerte expresividad vertical del edificio del Banco de Previsión Social a la menos intensa del edificio McDonald's. Funciona como intermediario entre ambos edificios. El pórtico en U invertida del edificio McDonald's cumple con otro propósito, el de fraccionar la fachada disminuyendo la anchura aparente del frente del predio y, con ello, de la cara visible del volumen edificado. Esta fragmentación, ausente en el edificio del Ministerio de Transporte y Obras Públicas que se encuentra enfrente, es afín al tratamiento de las fachadas de los otros edificios que conforman la plaza.

Si ahora se analiza la textura visual de la fachada del edificio de viviendas que se encuentra a la derecha, se advertirá que presenta una mayor afiliación con la del edificio McDonald's. Aquí, la fuerte verticalidad del estrecho volumen de viviendas se ve muy atenuada por el tratamiento de nichos correspondientes a las terrazas rehundidas en toda la mitad izquierda de la fachada y a los vanos cuadrados exentos en la masa sobre el nivel del plano saliente de la fachada enmarcados por rectas cornisas que se prolongan en la base de las terrazas. El efecto de contraste entre el color claro de la superficie revocada y la oscuridad del plano vidriado reproduce el mismo efecto que el de los nichos contiguos por efecto de las sombras arrojadas de los balcones y las cornisas. Este efecto se intensifica en la zona de terrazas rehundidas del edificio de viviendas, sector que resulta lindero con el edificio McDonald's.

Si se observa atentamente el edificio McDonald's, se puede constatar que el pórtico en forma de U circunscribe un volumen de anchura similar a la del edificio de viviendas. Este volumen presenta un tratamiento de nichos prismáticos regulares los que, como consecuencia de la luz directa y reflejada, producen un efecto visual similar al que producen las terrazas salientes del edificio de viviendas. Esta sabia disposición de la U, desplazada del eje de simetría del ancho del predio hacia el edificio de menor porte y mayor neutralidad direccional tiene otra consecuencia importante, provoca que el baricentro de la fachada del edificio McDonald's se desplace hacia la derecha, desplazando con

él la vista y la atención del observador. El alejamiento voluntario del edificio del Banco, que posee una potente fuerza expresiva, evita la pugna entre dos tratamientos diferentes y debilita la confrontación que hubiese colocado en el encuentro de ambos edificios toda la atención del observador. De ese modo, la mirada del observador fluye sobre una superficie que permite deslizarla sin mayores sobresaltos y descubrir sutiles diferencias en una urdimbre modesta e ingeniosa a la vez. También es sutil la separación con el edificio de viviendas sobre la derecha materializada por una finísima faja vertical de vidrio que permite el nexo entre los dos edificios y marca, a la vez, el límite del predio del edificio McDonald's, sobre ese costado. El apoyo sobre el suelo: la planta baja y el entrespacio neutro (3). El pórtico en U invertida califica dos zonas de la fachada del edificio McDonald's que reciben tratamientos diferentes. Uno de ellos, ubicado a la izquierda y por fuera del pórtico, llega con este hasta el suelo, afiliándose a la resolución de la fachada del edificio del Banco de Previsión Social. Por el contrario, la zona interna al pórtico es resuelta siguiendo los lineamientos del edificio de viviendas según estratos horizontales que marcan los entrespacios con funciones diferentes.

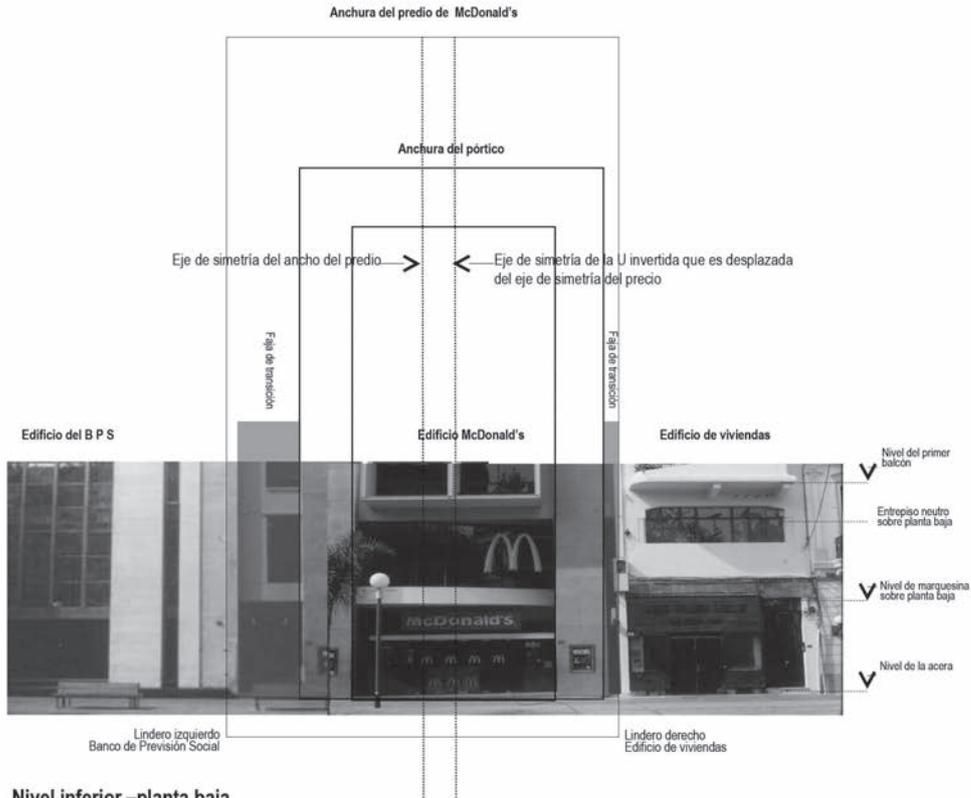
Un gran vano apaisado en la planta baja alberga el ingreso al local comercial y reproduce, de modo similar, el hueco del edificio de viviendas situado también en la planta baja. La parte superior a este nivel, se ve coronada por dos aleros de espesores diferentes que enmarcan el nombre comercial de la empresa. El alero superior, de un espesor mayor, coincide prácticamente con el dintel del vano del edificio de viviendas reconstruyéndose, de ese modo, la línea horizontal que marca el límite superior de la planta baja. Por encima de este alero importante, es organizado un entrespacio neutro, propio de las construcciones del centro histórico de Montevideo destinadas a comercio —dispuesto en la planta baja— y vivienda —en el nivel inmediatamente superior— configuración que el edificio contiguo respeta. Sobre ese entrespacio se superponen tres entrespacios más cuya resolución, en la fachada, responde a un entramado de placas verticales y horizontales a modo de nichos profundos. Esta solución no solamente protege la vidriera de la incidencia de los rayos solares del norte y del oeste, sino que además por efecto de la iluminación que reciben adoptan una presencia similar a las terrazas del edificio contiguo de viviendas y a los balcones del apenas más distante edificio del Club Uruguay, emparentándose así, tanto con el entorno mediato como con el inmediato al edificio.

La cornisa superior está resuelta a guisa de una delgada placa de hormigón separada del pórtico con forma de U y sobresale, apenas, del plano de fachada de manera creciente debido a su borde curvo y prominente. Más que la de una cornisa sugiere la forma de un alero curvo replegado en una placa vertical muy delgada. En el punto de máximo volado, el alero se despliega, asciende y desciende verticalmente, mordiendo el pórtico hasta el encuentro con el casetonado vertical de la vidriera. La forma

Edificio McDonald's – implantación y relación con los edificios contiguos

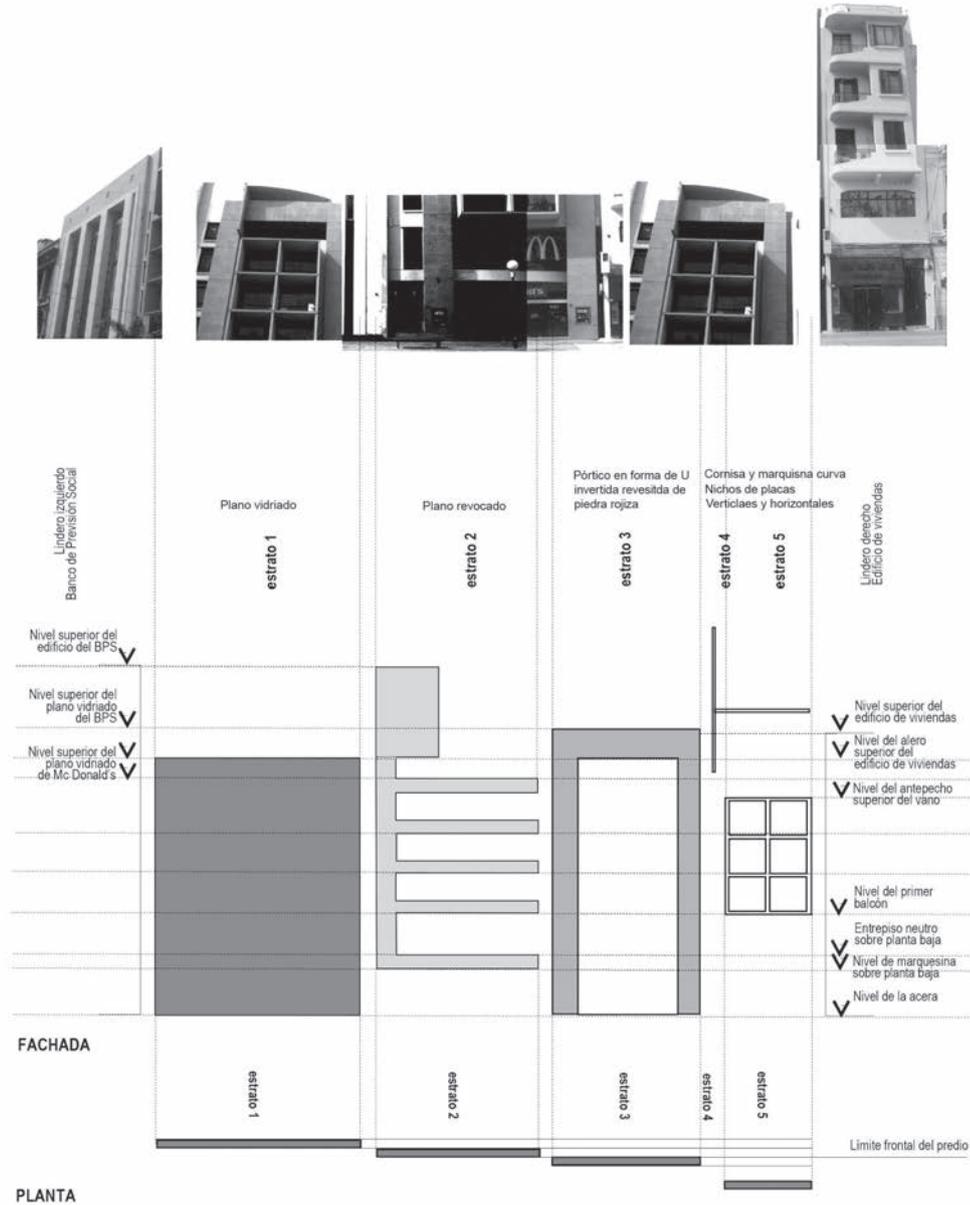


Nivel superior – coronamiento del edificio



Nivel inferior –planta baja

Edificio McDonald's – estratos sucesivos de fachada



curva e irregular del volado le confiere al remate cierto dinamismo que juega como moderador entre las fachadas de los tres edificios yuxtapuestos. Marca con su irregularidad la diferente resolución plástica de los tres edificios. Así mismo, enlaza sutilmente la altura menor del edificio de viviendas con la altura bastante mayor del edificio del Banco. De ese modo minimiza el impacto que en el perfil edificado sobre la plaza podría provocar un cambio brusco de las alturas de los edificios contiguos. El carácter profundamente dinámico del remate superior, carente de simetría bilateral, contribuye a que la vista del observador transite entre la fachada del edificio de viviendas y la del Banco, pasando por la de McDonald's sin detenerse necesariamente en ninguna, mientras supera la colisión visual que cualquiera de los tres edificios pudiera provocar aisladamente. Una resolución simétrica de la cornisa superior hubiese acentuado la centralidad del edificio, concentrando y deteniendo la visión del observador en la fachada de McDonald's. Por otra parte, la cornisa a modo de alero curvo y replegado refuerza la ambigüedad de la imagen de la fachada al generar un nuevo estrato vertical que se superpone, parcialmente, a los existentes. En cuanto a los límites laterales del edificio, el repliegue vertical de la cornisa simula marcar el final del edificio sobre el lado izquierdo, pues genera un límite ficticio que la pilastra del pórtico sobrepasa con audacia en tanto ingresa en una región que parece no pertenecer a alguno de los dos edificios contiguos. La forma curva del remate y el repentino despliegue vertical sobre la fachada refieren y relacionan a los bordes curvos de los balcones y de la cornisa del edificio de viviendas, pero en sentido opuesto. El recurso provoca la sensación que ambos edificios se afilian a través de sus lenguajes, pero que son diferentes y se rechazan; de estar contiguos, pero separados a la vez. El gesto permite, además, pasar de la imagen modesta de la fachada del edificio de viviendas a la contundente expresión de la fachada del edificio del Banco de Previsión Social a través del edificio McDonald's. Conclusiones. El edificio McDonald's resume las características del momento histórico en el que fuera concebido y proyectado. Podría tildarse su lenguaje arquitectónico de posmoderno, lenguaje que con mayor o menor fortuna se desarrolló en Uruguay a partir de finales de la década de 1980. El resultado de la inserción es el de una integración natural y silenciosa con el contexto, para nada pretenciosa, en la que no se pierde la individualidad formal ni la presencia particular del edificio incorporado. Tampoco esta inclusión opaca o destruye la presencia individual de los edificios próximos, ni del conjunto de la plaza. Podría considerarse a esta obra como un buen exponente de arquitectura contextual y contemporánea a la vez, alejada de una búsqueda de oposición o contraste, y que procura cierta complementación al partir de lo existente como fuente desencadenante de la creación, pero que no confunde contextualidad con mimetización.



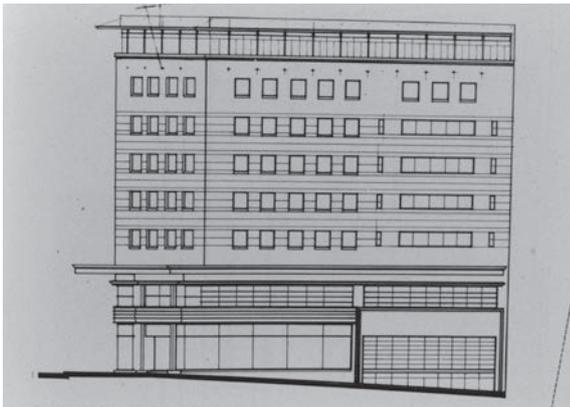
Sala Maggiolo de la Universidad de la República, 1996. Arq. Sergio Dantaz

El proyecto se inscribe en el plan de recuperación del edificio central de la Universidad de la República de los arquitectos J. M. Aubriot y S. Geranio, realizado en 1906 y ubicado en la Avda. 18 de Julio, en Montevideo, Uruguay.

En el caso de la Sala Maggiolo, fue su reacondicionamiento como sala de reuniones del Consejo Directivo Central. El programa preveía la participación de tres secretarios y un operador de audio, además de posibilitar la asistencia de un público de veinte personas.

«En respuesta a ese programa, la propuesta introduce formas y materiales actuales en un espacio preexistente de alto contenido simbólico. De acuerdo a este criterio, el mobiliario y los elementos de iluminación incorporados establecen con el contenedor histórico una relación de reciprocidad que reafirma las cualidades espaciales de la sala y, al mismo tiempo, destaca la introducción de criterios estéticos contemporáneos. Tal es el caso de la mesa principal, cuyo diseño oval, generado a partir de la especialidad preexistente, hace posible la participación igualitaria de los deliberantes y adquiere fuerza simbólica en tanto representación de lo nuevo».





Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República, 1993 (proyecto), Montevideo, Uruguay. Arq. Bernardo Carriquiry

A partir del existente edificio de la Barraca Emilio Fontana S.A., 1931, del Arq. Julio Vilamajó, se construye el edificio destinado a la Facultad de Ciencias Sociales.

En este caso particular, el trabajo realizado por el arquitecto Carriquiry conjuga dos actitudes claramente planteadas: contraste y complementariedad. A la arquitectura del edificio preexistente, de solo tres niveles y con una resolución plástica de fuerte tendencia horizontal, marcada por el tratamiento de sus vanos, le opone un cuerpo prismático desarrollado en altura cuya textura de fachada resulta absolutamente neutra debido a la pareja relación entre huecos y macizos. Este volumen desarrollado verticalmente remata en una cornisa a modo de alero prominente que hace pendent con la del edificio proyectado por Vilamajó. Este recurso permite que, en el conjunto, la torre complementa a la preexistencia a la vez que, por el contraste del tratamiento de sus respectivas fachadas, pueda leerse claramente y en forma alternativa, tanto el edificio preexistente como el resultante de la yuxtaposición inteligente que hace el arquitecto Carriquiry. El conjunto, puede verse también como un único edificio.

Instituto de Máquinas de la Facultad de Ingeniería, 1992, Montevideo, Uruguay. Arq. Gustavo Scheps

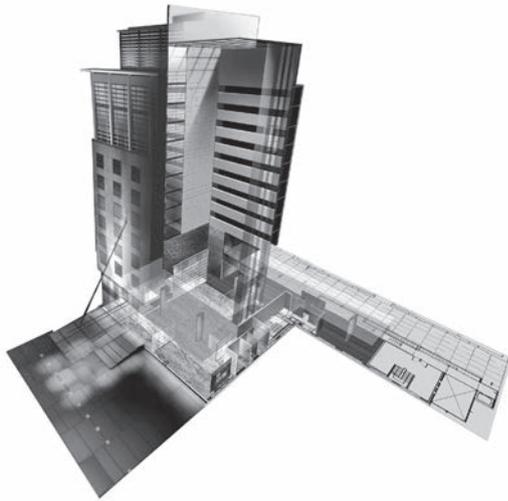
El Instituto de Máquinas remata el extremo norte del edificio de la Facultad de Ingeniería, obra del Arq. Julio Vilamajó cuyo proyecto se remonta a 1936.

Antes de la intervención del Arq. G. Sheps, el espacio interior del instituto albergaba máquinas de gran porte. La especialidad continua, la iluminación natural, la materialidad y el propio equipamiento del lugar generaban una atmósfera sugerente y grandiosa a la que se llegaba por estrechos corredores y escaleras que conseguían enfatizar su monumentalidad.

La obra del Arq. Sheps capta y mantiene el espíritu del lugar valiéndose de la inserción de pisos livianos, a modo de bandejas, sostenidos por vigas y tensores metálicos.

La atmósfera fabril y piranesica (propia de los espacios reproducidos por los dibujos de Piranesi) es exaltada por el tratamiento arquitectónico que recibe la obra inserta.





Hotel Four Points by Sheraton, 1999-2004, Montevideo, Uruguay.
Arqs. Juan Carlos Apolo, Alvaro Cayón, Daniel Christoff, Fernando De Sierra, Gustavo Vera Ocampo.

El proyecto surge de un llamado abierto convocado por la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) y la Asociación de la Prensa del Uruguay (APU) para el proyecto y la construcción de un hotel en un terreno cedido a esta última por el Municipio. El predio, con características particulares en cuanto a su ubicación y a su forma de ele, abraza un edificio de viviendas de la primera mitad del siglo XX ubicado en la esquina noreste de la manzana. El predio en cuestión presenta tres frentes, uno a la calle Ejido, al este, otro a un callejón peatonal que lo separa de un viejo mercado (Mercado de la Abundancia), construido entre 1904 y 1909 y declarado Monumento Histórico Nacional en 1976, al oeste, y un frente estrecho sobre la calle San José, al norte.

Además del hotel, el programa propuesto por el oferente debía incluir a la Sede Gremial de APU y oficinas de la propia Intendencia Municipal de Montevideo.

Justificación de la solución compositiva adoptada

Las características del predio sugieren una configuración con bloques de habitaciones sobre los frentes del terreno, hacia la calle Ejido (orientación este) y hacia el callejón (orientación oeste), destinando las medianeras con los edificios linderos a la ubicación de servicios comunes del hotel que no requieren una apertura directa al exterior.

Un gran patio central, iluminado cenitalmente, unifica el conjunto y ofrece un paisaje común a las circulaciones verticales y horizontales de acceso a las habitaciones y servicios dispuestos en cada uno de los distintos niveles.

En el exterior, el proyecto reconstruye la altura del edificio existente en la esquina de la manzana, dotando al conjunto de una volumetría unitaria. Las pieles de vidrio o aluminio, y la estructura portante visible, se ubican en la fachada dando una respuesta diferencial a cada situación urbana, el frente a Ejido, el frente a la calle San José y el frente al callejón peatonal. Una cubierta liviana suspendida sobre la vereda, de dimensiones considerables, confiere al edificio de una visualidad característica, propia de la actividad instalada y necesaria para identificarse en un entorno inmediato disperso, a la vez que indica con claridad el acceso al hotel.

El acceso a las oficinas de la IMM y la Sede de APU se ubica sobre la calle San José, articulando las distintas alineaciones del edificio de viviendas en la esquina y del Mercado.

Las funciones colectivas más destacadas encuentran su adecuada ubicación en relación con la ciudad: el restaurante en planta baja sobre el callejón peatonal y la piscina y Spa en los últimos niveles con vistas al Río de la Plata. La conjunción de funciones







presentes en el edificio (hotel, sede gremial y oficinas públicas) le confieren al proyecto un interés especial en la articulación de estas entre sí y con el espacio público.

Características constructivas generales de la construcción

Sobre una estructura básica de pilar y losa de hormigón armado se conforma la sucesión de espacios con mecanismos propios de la construcción seca y prefabricada, alojando detrás de las superficies, las instalaciones e infraestructuras necesarias para el funcionamiento del hotel. La variación material de las texturas y terminación de las superficies distinguen los diversos sectores del espacio privado y colectivo del hotel.

Tratamiento exterior

Es interesante detenerse a analizar el tratamiento del volumen y de las fachadas del edificio que le confieren a este su apariencia externa.

El volumen de la nueva construcción restituye, rigurosamente, la altura del edificio de viviendas de la esquina y sus dos planos de fachada. Sobre la calle Ejido (fachada este) se expresan las distintas funciones interiores: planta baja y primer piso, a modo de zócalo, tratado con pilares exteriores y vidriera transparente, marca, por diferenciación con el resto del cuerpo de la fachada, la cornisa a nivel de los balcones del edificio de viviendas preexistente que recorre todo su perímetro.

El volumen de la nueva construcción se retranquea a partir de la cornisa superior del edificio preexistente lo que enfatiza aún más la continuidad de la línea horizontal de coronación del edificio lindero. Por efecto de la perspectiva, desde un horizonte de peatón, este retranqueo sugiere que el edificio del hotel finaliza en el mismo nivel que el preexistente. El coronamiento del edificio, además de retranquear su volumen, adopta una expresión particular que le permite expresar las funciones específicas que alberga, tales como el SPA y la piscina. La superficie de vidrio que remata el edificio se encuentra subdividida mediante pilares que mantienen un ritmo similar a las pilastras aparentes del edificio preexistente. El tratamiento respeta, aunque con un lenguaje totalmente contemporáneo, la concepción tripartita de la torre: base, cuerpo principal y coronamiento.

El desarrollo de la fachada se trata con cristales DVH y ventanas proyectantes con limitación de apertura dispuestas en el mismo plano de la fachada. Dado que toda la superficie está tratada con el mismo material, sin distinguir mayormente vanos de macizos, salvo por el grado de transparencia y reflectancia, la apariencia resulta ser la de una superficie satinada y reflejante que proporciona una superficie de textura muy discreta y más bien neutra. Cuando el nivel de iluminación del interior es mayor, se perciben con mayor nitidez los vanos con los cerramientos móviles



de proyección. Estos fueron diseñados con la misma forma y dimensiones semejantes a los vanos de la preexistencia, aspecto que permite, en una segunda lectura de la fachada, restituir la continuidad del plano de ambas construcciones sobre la calle Ejido sin mayor perturbación, casi como si los dos edificios formasen una unidad.

Estos detalles demuestran un tratamiento sensible del diseño de la fachada por parte de los arquitectos que atendieron la presencia de un edificio preexistente con el cual, sin embargo, no buscaron mimetizarse.

El conjunto, apreciado desde el ángulo noreste, se muestra armónico y sin estridencias, lo que permite realizar una lectura apacible de ambos edificios, pero distinguiendo ambas presencias y tiempos de ejecución diferentes.

La fachada norte, sobre la calle San José, presenta un volumen saliente que recibe un tratamiento similar al del coronamiento de la fachada este. Esta única alteración al plano de fachada, rigurosamente acordado con el plano de la fachada del edificio de viviendas preexistente, se produce en el extremo oeste, sobre la esquina del callejón, de modo tal que queda separado del edificio lindero por una estrecha faja de fachada que recorre la totalidad de la altura, desde el nivel de vereda, en el acceso a APU, hasta la azotea. Esta faja funciona como un «silencio» que no deja empastar el tratamiento especial mediante el volumen prominente que recibe el acceso a APU con la preexistencia, al tiempo que relaciona las fachadas este y norte, dando coherencia a la nueva intervención.

Un volumen independiente y mucho más bajo funciona como cabina de control del acceso por la calle San José. Esta pieza, enteramente trabajada en carpintería metálica y vidrio, de forma prismática, actúa como elemento de transición entre el edificio del hotel y el del Mercado de la Abundancia.

El tratamiento de la fachada sobre el callejón reconstruye, parcialmente, el de la fachada sobre la calle Ejido, brindando una superficie relativamente neutra, a partir del cuarto piso, que no solo no compite con la presencia del edificio del Mercado, sino que funciona como respaldo adecuado para que su arquitectura particular se destaque lo suficiente por el contraste de alturas, formas, texturas y materiales si se los contempla desde cierta distancia. Si se observa con atención, la fachada del hotel invierte las texturas de la fachada del Mercado. Mientras que este define un plano neutro a modo de zócalo y uno con estrías horizontales que permite la ventilación del interior, la fachada del hotel sobre el pasaje reserva la superficie texturada para la parte inferior y la más lisa y neutra para la superior. La solución adoptada en este caso, en clave de arquitectura contemporánea, pone en valor la presencia del edificio antiguo utilizando, de alguna manera, los recursos formales de la obra de consolidación del Coliseo de Roma adoptada por Stern y la de la Puerta de la Ciudadela de Montevideo, realizada por el Arq. Enrique Monestier, analizadas anteriormente.





El tratamiento de ciertos componentes constructivos en algunos sectores, tales como la carpintería metálica, tratada a modo de persianas o bandas horizontales, y la estructura resistente de hormigón armado cubierta con un revoque del tipo «imitación» característico de muchos edificios de la primera mitad del siglo XX, de la ciudad de Montevideo, se emparenta con el tratamiento que recibe el edificio del Mercado como consecuencia de su estructura metálica de componentes prefabricados. Este aspecto genera un diálogo sutil entre ambos edificios y acentúa el sensible reconocimiento que los autores hacen a los edificios pre-existentes que constituyen verdaderos íconos de la arquitectura montevideana.

El diálogo se ve reforzado por la apertura de la planta baja, donde se ubica el salón comedor del hotel, al pasaje peatonal. Esta apertura permite la visualización enmarcada y panorámica de la fachada este del Mercado desde el interior del hotel. El hotel se integra al paisaje exterior del Mercado y este al paisaje interior del hotel.

Ambas resoluciones, la de la fachada sobre la calle Ejido y la de la apertura al pasaje peatonal sugieren también cierta complementariedad entre los tres edificios, considerando al edificio de la esquina de San José y Ejido, que queda abrazado y contenido por el del hotel.

Todos estos reconocimientos ubican a la obra en la categoría de las inserciones que celebran la presencia del espíritu del lugar, lugar donde se integran diferentes funciones, esencialmente la comercial y la residencial, y diferentes edades de espacios, construcciones y memorias.



Complementariedad

Otra de las actitudes definidas por Isabelle Maheu-Viennot y Phillippe Robert es la complementariedad. La búsqueda de una cierta complementariedad en un entorno antiguo representa una actitud diferente a las anteriores. Aquí, los arquitectos parten de lo existente para crear lo nuevo. La fuente de su imaginación es el espacio existente y sus características. En cierta medida, esta actitud implica también una correlación, una contextualidad.

En este sentido, el tratamiento de fachada del edificio McDonald's, analizado anteriormente, podría incluirse en este grupo si se considera el contexto en el que se inserta. De alguna manera lo complementa, y también lo celebra pues consigue rescatar y plasmar, a través de la obra de arquitectura, el espíritu del lugar en cuento a su diversidad y calidad. En algunos casos, es posible detectar más de una categoría presentes en la obra. En ella convergen diversas actitudes del proyectista que lo llevan a utilizar diferentes recursos arquitectónicos para realizarla.

Celebración de un lugar

Esta actitud consiste en la identificación del *genius loci* y adaptar las nuevas funciones a las estructuras existentes (Maheu-Viennot, p.22), generando una obra que las respeta y las valoriza. La función sigue a la forma, tal es la fuente de inspiración para el creador.

Reconstitución histórica

Esta actitud manifiesta el respeto integral de la estética antigua de un edificio. La elección de los materiales, de los colores, del equipamiento están sujetos al valor histórico de la arquitectura preexistente, y la nueva función debe adaptarse rigurosamente a las exigencias de la reconstitución histórica. Estas exigencias están comandadas por la naturaleza, las circunstancias, las necesidades y las leyes provistas por la obra preexistente. Podría afirmarse que la reconstitución histórica implica una reconstrucción, es decir, una nueva construcción de lo que estaba.

En cierta medida, los dos ejemplos analizados, el Campanile de la Plaza San Marcos en Venecia y el Centro Histórico de Varsovia son reconstrucciones que se realizaron de acuerdo a las exigencias determinadas por las características de la obra preexistente, son verdaderas reconstituciones históricas. Mientras que por el contrario, la Gedächtniskirche en Berlín expresa una clara oposición con respecto al pasado. No se niega la obra preexistente sino el acto bélico que la redujo a una ruina. No hay reconstitución histórica que intente borrar de la memoria ese acto bélico, sino el afán por recordarlo permanentemente mediante la confrontación de dos obras de arquitectura totalmente distintas.



Casa-Museo Vilamajó. 1998 a la fecha, Montevideo, Uruguay. Dirección General de Arquitectura de la Universidad de la República y diversos ámbitos de la Facultad de Arquitectura de la Udelar.

El trabajo de recuperación del edificio que construyera el arquitecto Julio Vilamajó para él y su esposa en el año 1930, para transformarlo en casa-museo, fue realizado por la Dirección General de Arquitectura bajo la dirección del Arq. Gustavo Scheps. La obra de restauración y de transformación de la casa se realizó procurando mantener la mayor fidelidad a la obra original.

Desde el comienzo, el trabajo estuvo guiado por una documentación bibliográfica y fotográfica relativamente abundante y existente; por entrevistas con amigos, conocidos y descendientes de familiares del arquitecto Vilamajó; y por dibujos y textos del propio arquitecto.

Arquitectos del Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, se abocaron a la restauración de los ambientes, para lo cual se reconstruyeron muebles y luminarias, y se restituyeron piezas escultóricas y objetos del matrimonio Vilamajó.

Así mismo, se restauraron los espacios exteriores, los jardines en la terraza a la que se abre el estar de la casa y el jardín elevado que flanquea el acceso, al cual se le restituyó la fuente y el aspecto originales.



A modo de corolario

La renovación permanente de la ciudad plantea constantes desafíos a aquellos que intervienen en ella. En particular, los arquitectos se encuentran enfrentados a duros conflictos cuando deben proyectar sus edificios para insertarlos en una trama urbana existente. Las normativas que regulan las intervenciones en la ciudad están orientadas a reglamentar aspectos que alcanzan cualidades generales de las construcciones, pero difícilmente garantizan la calidad de su diseño. Una gran cantidad de variables no reguladas quedan libradas a las facultades y decisiones del arquitecto aunque contribuyan de un modo concluyente a la calidad del ámbito en el que se insertan las obras. Los intersticios dejados por las normativas que reglamentan las construcciones son llenados o bien por la pericia y la sensibilidad de algunos o bien por la mediocridad o el afán especulador de otros. La ciudad, sensible a estas actuaciones, registra los cambios y las diferentes actitudes de quienes en ella actúan a lo largo del tiempo.

La transformación de la ciudad «entendida como una serie de capas que se regeneran constantemente, y al mismo tiempo retiene múltiples huellas» refleja dos actitudes del hombre, opuestas y complementarias; por una parte, su aspiración de renovación y actualización de las formas, aspiración que responde al deseo de cambio, comúnmente entendida como modernización; por otra parte, la necesidad de mantener inalterado aquello que lo identifica y cuya presencia es necesaria para conservar su identidad. Estos dos sentimientos opuestos actúan como un par de fuerzas que se contraponen, cuya resultante adopta sentidos alternativos, de intensidades diferentes según las circunstancias y los momentos históricos que se consideren.

Sin embargo, podría parecer excesivamente simplista el hecho de atribuir solamente a estos dos impulsos opuestos y extremos —renovar y conservar— la acción del hombre en la ciudad. En realidad, existen múltiples matices entre estos dos estímulos que provienen de la búsqueda por conciliarlos mediante el cotejo de la relevancia y la regulación de la incidencia de cada uno de ellos.

Desde la antigüedad, cada cultura marcó sus tendencias con respecto al obrar en la ciudad, ya sea procediendo según una rutina consensuada o respondiendo a teorías precisas elaboradas por una intelectualidad reconocida que establecía las pautas.

En todos los casos, el problema que plantea cualquier tipo de inserción en contextos preexistentes se hace presente cada vez que se actúa en ellos: ¿qué hacer y cómo hacerlo? Este parece ser el desafío cuya respuesta se renueva con el devenir de los tiempos, desafío que dio y dará lugar a múltiples respuestas y actitudes.

La obra responde a una Weltanschauung distinta de la nuestra (a otra visión del mundo, a otras creencias y experiencias, etcétera) y si es aún posible «dialogar» con ella no es tratando de «convertirnos» al espíritu del que nació la obra (intento, por demás, inútil), pero sí tratando de descubrir qué es lo que ella nos dice todavía a nosotros. No se trata de adaptarla a nuestra visión del mundo, ni de adaptarnos nosotros a ella, sino, literalmente, de «dialogar» con la misma; de ver lo que el pasado puede decir todavía al presente, y qué respuesta podemos dar nosotros a sus misterios.

Xavier Rubert de Ventós

citado en *Imagen de lo invisible* del Dr. Arq. Pedro Azara Nicolás
reproducido aquí con autorización del Dr. Arq. Pedro Azara

No se puede sumergir dos veces en el mismo río. Las cosas se dispersan y se reúnen de nuevo, se aproximan y se alejan.
Heráclito

Dos pensamientos se recogen en esta reflexión, la cierran a la vez que abren nuevas vías para otras reflexiones.

Una, corresponde al profesor, filósofo y político catalán Xavier Rubert de Ventós, y en ella se da una pauta clara de cómo relacionarse con el mundo preexistente, aparentemente la única forma razonablemente posible.

La otra, mucho más antigua, pertenece a Heráclito y nos plantea la inquietante incertidumbre del cambio y de la permanencia. La sentencia de Heráclito encierra una de las ideas que caracterizan el pensamiento occidental: el transcurrir de los acontecimientos de modo que ningún hecho puede, tal cual, volver a repetirse.

Pero la sentencia de Heráclito plantea otra reflexión que satisface nuestra propensión a la permanencia. Si bien el río no es el mismo, porque sus aguas no son las mismas, el río sigue ahí, y ante nuestra mirada despojada de toda elucubración, el río sigue siendo el mismo.

De hecho es posible, en el devenir de los acontecimientos que constituyen la vida, detectar estructuras invariables que son aquellas que nos permiten soportar el cambio y nos hacen sentir parte de un continuo fluir, en tanto que tienden vínculos entre pasado y futuro.

Del cambio y de la permanencia, en todos sus posibles niveles y en todos sus posibles matices, se trata.

Bibliografía consultada

ABDALA, Beatriz, FERNÁNDEZ, Laura, MARTÍNEZ, Graciela, PARODI, Aníbal, PIAZZA, Norma y PANTALEÓN, Carlos (1997). *Adaptación de estructuras arquitectónicas obsoletas. El concepto de restauración en la dialéctica del proceso de diseño*. Instituto de Diseño-Servicio Coordinador de Publicaciones, Facultad de Arquitectura-Universidad de la República

BRANDI, Cesare (2008). *Teoría de la restauración*, Alianza Editorial, Madrid, ISBN: 9788420641386.

BROTO, Carles (1997). *Rehabilitated Buildings*, Editorial Manager & Editor: Arian Mastaedi, Barcelona, ISBN:84-921606-9-6.

CAPITEL, Antón (2009). *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Alianza Editorial, Madrid, ISBN: 978-84-206-5360-0.

COLLINS, Peter (1970). *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Editorial Gustavo Gili-Colección Arquitectura y Crítica, Barcelona.

CHOAY, Françoise (2007). *L'allégorie du Patrimoine*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, ISBN: 9788425222368.

CHANFÓN OLMOS, Carlos (1988). *Fundamentos teóricos de la restauración*, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación General de Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, UNAM.

LAMAIRE, Raymond (1983). Il patrimonio monumentale ed il suo valore sociale ed economico, en *La salvaguardia della citta storiche in Europa e nell'area mediterranea*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Bologna, Nuova Alfa Editoriale.

LA MONICA, Giuseppe (1974). *Ideologia e Prassi del Restauro con antologia di testi*, Editorial Nuova Presenza, Palermo – capítulos dedicados: I Restauratori BOITO, Camilo (1884), Tipologie, storicita del restauro (1912).

MARTÍ ARÍS, Carlos (1993.) *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Ediciones del Serbal S.A., Barcelona, ISBN 8476281021.

MATHEU-VIENNOT, Isabelle y ROBERT, Phillip (1986) *Créer dans le créé. L'architecture contemporaine dans les bâtiments anciens*, Electa Moniteur, Icomos.

QUEIROLO, Carlos (1997). *Diez. Una década de arqiotectura universitaria*, Diseño y Producción Arq. Marcelo Gualano, Universidad de la República Oriental del Uruguay, Dirección General de Arquitectura.

RIEGL, Alois (1987). *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Editorial Antonio Machado, Madrid, Colección: La Balsa de la Medusa, 7. Visor Distribuciones, ISBN: 9788477740018.

RUSKIN, John. *Le sette lampade dell'architettura* (2007), título original *The Seven Lamps of Architecture*, Traduzione dall'inglese di Renzo Massimo Pivetti, Editoriale Jaca Books SpA, Milano, 1.ª edición de 1982, ISBN: 978-88-16-40077-1.

SPINSANTI, Emanuela (1983). *La Salvaguardia delle città storiche in Europa e nell'area Mediterranea: atti del Convegno internazionale di studi : Bologna*, novembre 1983, en particular el capítulo escrito por Michel Parent Patrimonio monumentale e identità culturale, Editoriale Nuova Alfa, Bologna.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1875). Volumen del *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Francaise du XIe au XVIe Siècle*, A. Morel & Cie. Éditeurs, París.

Revistas periódicas

Número monográfico de la revista *Arquitectura Viva* n.º 33, Monumento nuevo, Madrid, España, noviembre-diciembre de 1993.

Número monográfico de la revista *El Croquis* n.º 61 dedicado a las obras de los arquitectos Elías Torres & José Antonio Martínez Lapeña, Madrid, España, 1993.

Créditos

fotos

Via della Conciliazione

http://www.valtervannelli.it/home_publicazioni/spina_borghi/spina_borghi.html

Avenida de la Ópera

<https://ireneses.wordpress.com/2013/10/26/trade-lane-megacities-houssmann-abogado-e-inventor-del-paris-contemporaneo/>

Centro Histórico de Salvador de Bahía

<https://zonalibreradio1.wordpress.com/2017/05/01/la-arquitectura-colonial-de-salvador-de-bahia/>

Palazzo della Ragione

<http://arkikultura.com/category/a-escala-humana/>

Ópera de Lyon

Arquitectura Viva n.º33 Noviembre-diciembre 1993. Depósito Legal M.17043-1988 ISSN 0214-1256. Editores Luis Fernández Galeano. Foto: Stéphane Couturier.

Oficinas ACOM

Light Construction. Octubre 1996. Depósito Legal B. 24.229-1996
Editor Anadelia García. Foto: Van Berkel & Bos.

Banco Hipotecario del Uruguay

Dr. Arq. Carlos Pantaleón

Bibliothèque Sainte Geneviève

Martí Arís, Carlos, *Las vacunaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Ediciones del Serbal

Casa Priuli

<http://ruskin.ashmolean.org/collection/8979/object/14143>

Gedächtniskirche

Dr. Arq. Carlos Pantaleón

Il Campanile de Piazza San Marco

<http://matiascallone.blogspot.com.uy/2008/12/el-da-en-que-la-plaza-de-san-marcos-se.html>

<http://www.viajeyviaje.com/15-cosas-que-debes-hacer-en-venecia/>

Centro Histórico Varsovia

http://solnaschack.org/foreign/Warszawa11/Warszawa_2011.html

Plan Voisin

<http://thisistotaltrash.blogspot.com.uy/2012/04/art-and-fashion-4.html>

http://www.medienarchitektur.at/architekturtheorie/le_corbusier/2011_corbusier_links_de.shtml

Centro Nacional del Arte y la Cultura Georges Pompidou

<https://www.centrepompidou.fr/es/El-Centre-Pompidou/Historia>

<https://paris-life.info/pompidy/2843-tsentr-pompidu-v-parizhe-vistavki-kartiny-arhitektura/>

Dr. Arq. Carlos Pantaleón

Casa del Fascio

<http://www.propertyatlakecomo.com/ita/pagina/como-e-dintorni/cosa-visitare-a-como-e-lago/ville-storiche-lago-como/palazzo-terragni-como>

<http://laformamodernaenlatinoamerica.blogspot.com.uy/2013/09/giuseppe-terragni-1904-1943.html>

Teatro del Mundo

http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com_content&view=article&id=54%3Ada-qlarchitettura-della-cittal-teatro-del-mondo&catid=13%3Astudi-storici&Itemid=15&limitstart=2

<https://vimeo.com/132710579>

<http://reflexionemarginales.com/3.0/una-arquitectura-que-viaja-el-teatro-del-mundo-de-aldo-rossi/>

Casa Bo Bardi

<http://mlmrarquitectos.com/mlmr-clasicos-de-arquitectura-casa-de-vidrio-1951/>

Esferas

Dr. Arq. Carlos Pantaleón

Villa Foscari y Villa Stein

Collins, Peter (1970) *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Editorial Gustavo Gili- Colección Arquitectura y Crítica, Barcelona.

Fachadas de casas sobre la acera suroeste de la calle
Solaño Antuña entre Roque Graseras y Tomás Diago
Dr. Arq. Carlos Pantaleón

La intervención de Rafael Stern para reforzar la estructura del Coliseo de Roma.
<http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/83842>
<http://es.paperblog.com/restauracion-arqueologica-coliseo-y-arco-de-tito-roma-1346332/>

El muro que refuerza la Puerta de la Ciudadela, solución del Arq. Enrique Monestier
<http://municipiob.montevideo.gub.uy/node/175>

Mataderos de Madrid
Dr. Arq. Carlos Pantaleón

Gare d'Orsay
https://www.tripadvisor.com.pe/LocationPhotoDirectLink-g187147-d188150-i43538052-Musee_d_Orsay-Paris_Ile_de_France.html

Casa Schröder
<http://jaumeprat.com/sobre-un-baixant-a-la-facana-de-la-casa-schroder/>

Sanitarios en Castillo Bellver
Broto, Carles (1997) *Rehabilitated Buildings*, Editorial Manager & Editor: Arian Mastaedi, Barcelona, España, ISBN: 284-921606-9-6

Castillo de Petriolo
Rehabilitated Buildings. ISBN 84-921606-9-1. ISBN complete work: 84-921606-1-6 Autor y Editor Carles Broto. Editorial Manager y Editor: Arian Mostaedi. Barcelona. Fotos: Roberto Bossaglia

Sede de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU)
Dr. Arq. Fernando de Sierra

Monasterio de San Pere de Rodes
El Croquis n.º 61. Madrid 1993. Elias Torres y Martinez Lapeña 1988 - 1993. Editores y directores: Richard C. Levene y Fernando Marquez Cecilia. ISBN 0212-5683. Deposito Legal M-115-1982.
Fotos: Hisao Suzuki y Lourdes Jansana.

Edificio Mac Donald's Plaza Matriz
Dr. Arq. Carlos Pantaleón

Sala Maggiolo de la Universidad de la República
Martin Gualano y Ramiro Rodríguez.

Facultad de Ciencias Sociales de la Udelar
Martin Gualano y Ramiro Rodríguez.

Instituto de Máquinas de la Facultad de Ingeniería
Martin Gualano y Ramiro Rodríguez.

Hotel Four Points by Sheraton
Dr. Arq. Fernando de Sierra

Casa-Museo Vilamajó
Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, Udelar.



Los criterios y actitudes de quienes intervienen en preexistencias urbanas y arquitectónicas han ido cambiando a lo largo de la historia de la cultura occidental. El devenir de las ciudades de Occidente, particularmente de Europa y de ciertos países de América Latina —consideradas como una gran obra que antecede a cada nueva intervención— está sujeto a las vicisitudes del pensamiento de los críticos y actores que intervienen en ellas de una manera u otra. Las huellas de esas actuaciones son registros que las ciudades presentan como marcas o estratos que se integran a un organismo de gran complejidad y riqueza.

La renovación permanente de la ciudad plantea constantes desafíos a aquellos que intervienen en ella. En particular, los arquitectos se encuentran enfrentados a duros conflictos cuando deben proyectar sus edificios para insertarlos en una trama urbana existente. Las normativas que regulan las intervenciones en la ciudad están orientadas a reglamentar aspectos que alcanzan cualidades generales de las construcciones, pero difícilmente garantizan la calidad de su diseño. Una gran cantidad de variables no reguladas quedan libradas a las facultades y decisiones del arquitecto aunque contribuyan de un modo concluyente a la calidad del ámbito en el que se insertan las obras. Los intersticios dejados por las normativas que reglamentan las construcciones son llenados, o bien por la pericia y la sensibilidad de algunos, o bien por la mediocridad o el afán especulador de otros. La ciudad, sensible a estas actuaciones, registra los cambios y las diferentes actitudes de quienes en ella actúan a lo largo del tiempo.

Este trabajo reflexiona acerca de ciertas actitudes y estrategias de actuación en la ciudad a través de la descripción y el análisis de ejemplos significativos que forman parte de su devenir.

