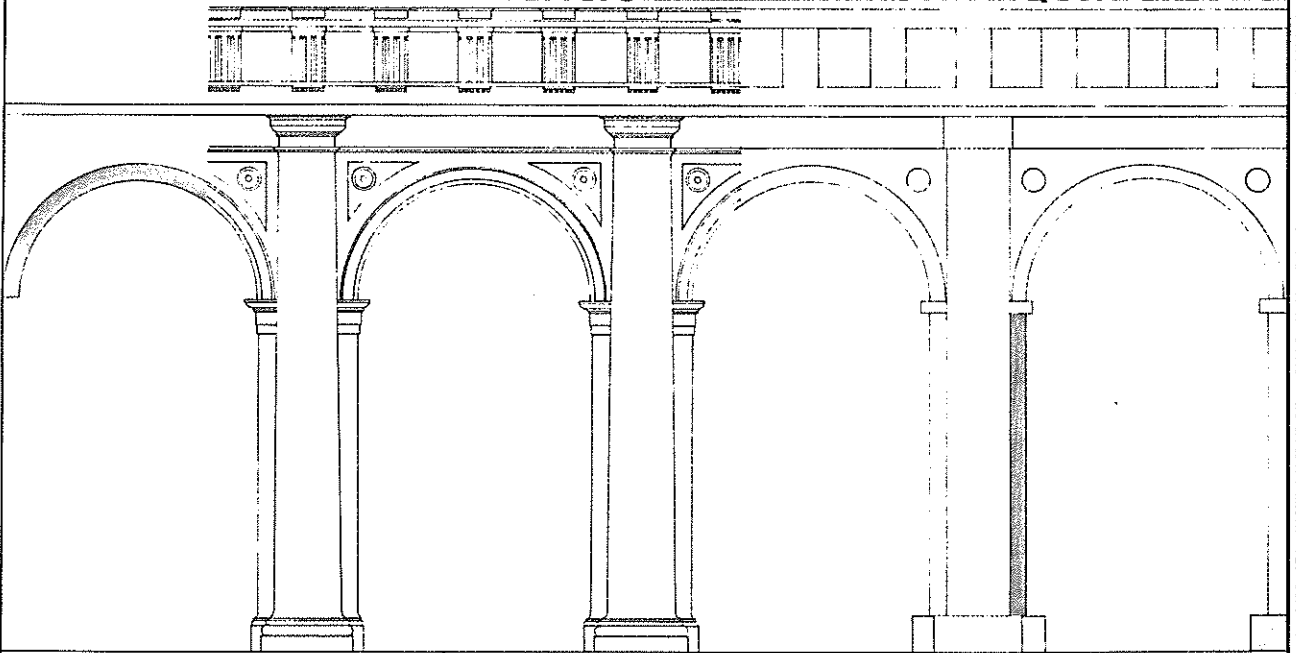


VIII CURSET SOBRE LA INTERVENCIÓ EN EL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ

ANÀLISI DE SEUS RELACIONS AMB QUATRE FACETES DE L'ACTUACIÓ EN EL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC



BARCELONA, 12-15 DESEMBRE DEL 1985
DEMARCACIÓ DE BARCELONA, COMISSIÓ DE DEFENSA DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC, COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA

RESUM DE PONÈNCIES RESUMEN DE PONENCIAS



Ajuntament de Barcelona



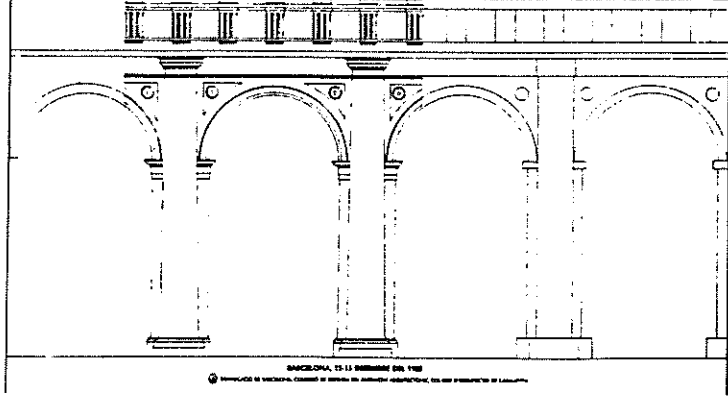
GENERALITAT DE CATALUNYA



Diputació de Barcelona

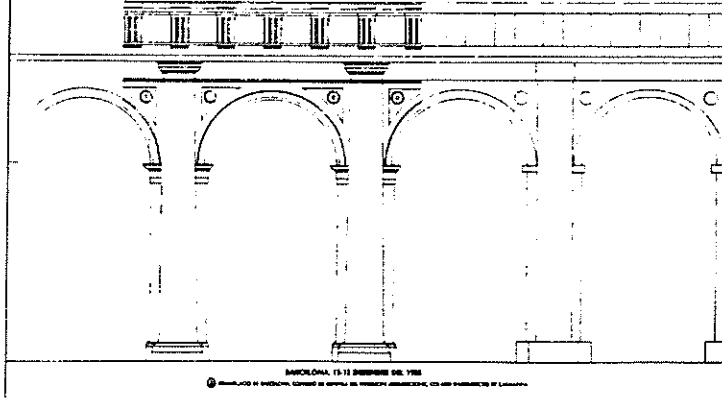
VIII CURSET SOBRE LA INTERVENCIÓ EN EL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ



BARCELONA, 13-15 DESEMBRE DEL 1982
INSTITUCIÓ DE INVESTIGACIÓ I ESTUDI DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC, DEL COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA

DEPARTAMENT D'EDUCACIÓ I CIÈNCIES DE LA CULTURA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA



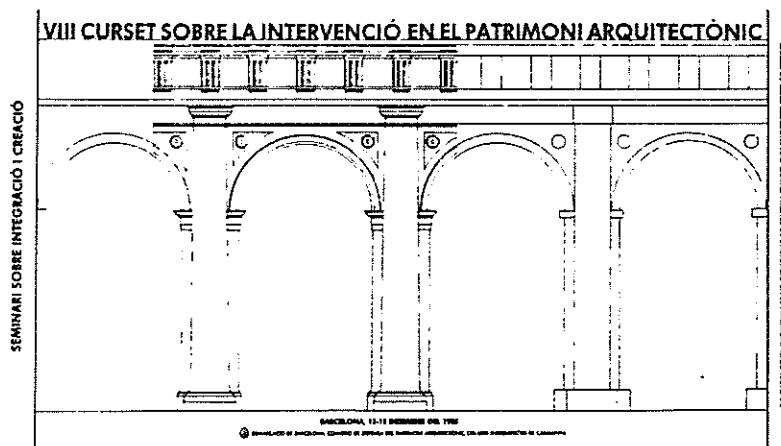
BARCELONA, 13 DE DESEMBRE DEL 1986
 DIBUJAT PER L'ARQUITECTE EN CAP DE TREBALLS ARQUITÈCTONICS, COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA

I N D E X .

	<u>Pàgina</u>
PROGRAMA DEL CURSET	1-4
PROFESSORS	5-6
RESUM DE LES PONÈNCIES	9-75
CURRICULUM VITAE DELS PONENTS I RESPONSABLES DEL CURSET	78-107

I N D I C E .

	<u>Página</u>
PROGRAMA DEL CURSILLO	1-4
PROFESORES	5-6
RESUMEN DE LAS PONENCIAS	9-75
CURRICULUM VITAE DE LOS PONENTES Y RESPONSABLES DEL CURSILLO	78-107



P R O G R A M A.

Dia 12, dijous.

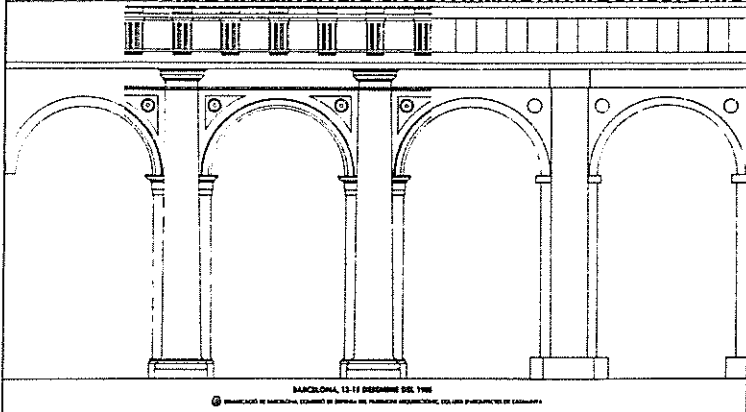
De 16,30 a 17,30. A la Secretaria d'Activitats del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, recepció dels participants i lliurament de la documentació.

- 18 h. ✓ Acte d'obertura a la capella de Santa Agata.
Conferències introductòries.
- 18,15 h. "Discusión en torno a la acción en la Arquitectura
y en la ciudad del pasado", per A. González-Capitel.
- 19,45 h. Conferència "La reconstrucció del Pavelló Alemany
de l'Exposició de 1929" per Ferran-Joan Ramos i
Galino.

Dia 13, divendres.

Exposició dels temes objecte dels Seminaris a la Sala d'actes del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

- 9,30 h. 1r. Seminari: "L'actuació en els edificis històrics".
Director: J.A. Martínez i Lapeña.
Conferència: "Obra propia" per J.R. Sierra Delgado.
- 11,15 h. Coffee-Break.
- 12,45 h. 2n. Seminari: "La integració arquitectònica en els
conjunts urbans".
Director: J.I. Linazasoro Rodriguez.
Conferència: "Del contrast a l'analogia".
Transformacions de la concepció en la intervenció
arquitectònica. Per I. de Solà-Morales i Rubió.
- 16,30 h. 3r. Seminari: "La transformació de la imatge de la
ciutat. L'actuació en els espais urbans".
Director: R.M. Puig i Andreu.
Conferència: "La intervenció en els espais públics".
per J. Busquets i Grau.
- 18,15 h. Coffee-Break.

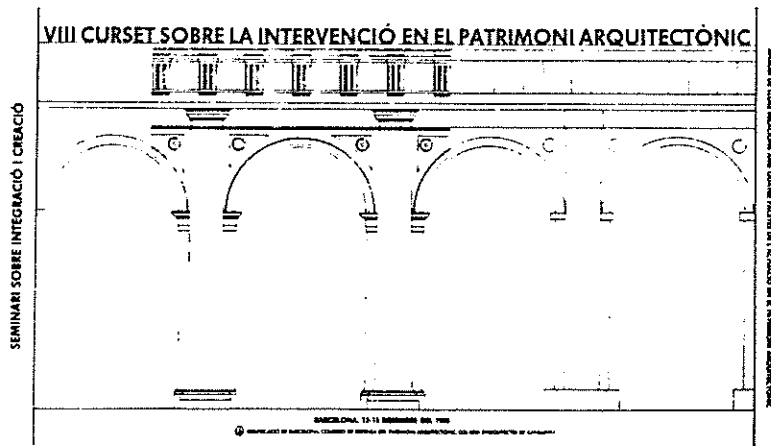


- 18,30 h. 4t. Seminari: "La revitalització dels nuclis antics mitjançant els sistemes de protecció monumental".
 Director: A. Navarro Cossio.
 Conferència: "12 anys d'experiència del Pla de Bolònia" per Paolo Capponcelli i Nullo Bellodi.
 Conferència: "El Pla especial del Barri Vell de Girona" per A. Pla i Masmiquel, co-autor del Pla amb J. Moner-J. Fuses-J.M^a Viader, Arquitectes.

Dia 14, dissabte.

Desenvolupament dels Seminaris a les Sales de la Casa de l'Ardiaca, a l'Acadèmia de Bones Lletres i a la Sala d'Actes del Col·legi d'Arquitectes.

- 9,30 h. Visites explicades als dos primers edificis.
- 10,15 h. Coffee-Break.
- 10,45 h. Desenrotllament dels Seminaris monogràfics a la Casa de l'Ardiaca i a l'Acadèmia de Bones Lletres.
- 10,45 h. Conferència-col·loqui a la Sala d'Actes del Col·legi d'Arquitectes: "Tecnologia per a la recuperació d'elements de pedra", per Esteve Mach i Bosch.
- 12,45 h. Visita al Museo Picasso al Palau Meca.
- 16,30 h. Reanudació dels Seminaris.
- 16,30 h. Conferència-col·loqui a la Sala d'Actes del Col·legi d'Arquitectes: "Noves tècniques d'arriostrament de voltes: Santa Maria de Foix i Sant Marçal de Terrasola", per Rafael Vila i Rodríguez.
- 18 h. Conferència-col·loqui "Tècnica, neteja, color, i museus", per Calogero Bellanca.
- 21 h. Visita a l'edifici de l'Hivernacle del Parc de la Ciutadella i a la mostra de treballs de restauració dels Serveis corresponents de la Generalitat de Catalunya, de la Diputació de Barcelona i de l'Ajuntament de la Ciutat, instal·lada en la sala nord.
- 22 h. Sopar de germanor en la sala de migjorn.

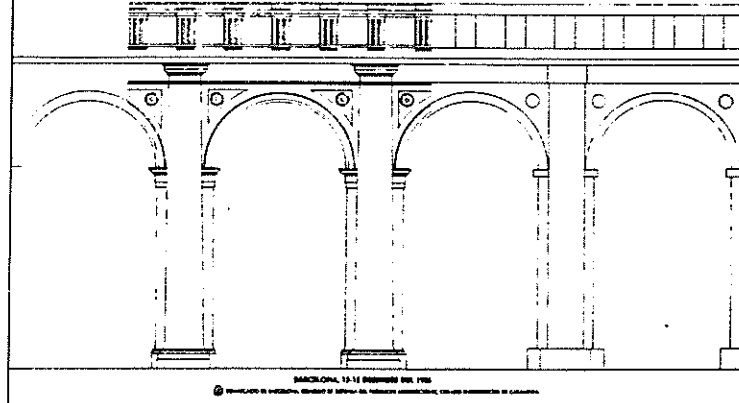


-3-

Dia 15, diumenge.

Sessió de Cloenda al Palau Marc de Reus.

- 10 h. Visita al Palau, explicada per Carles Solsona, Arquitecte director de la seva restauració.
- 12 h. Taula rodona sobre el desenvolupament dels Seminaris, dirigida per A. González-Capitel.
- 13,30 h. Acte de Cloenda.



PROGRAMA.

Dia 12, jueves.

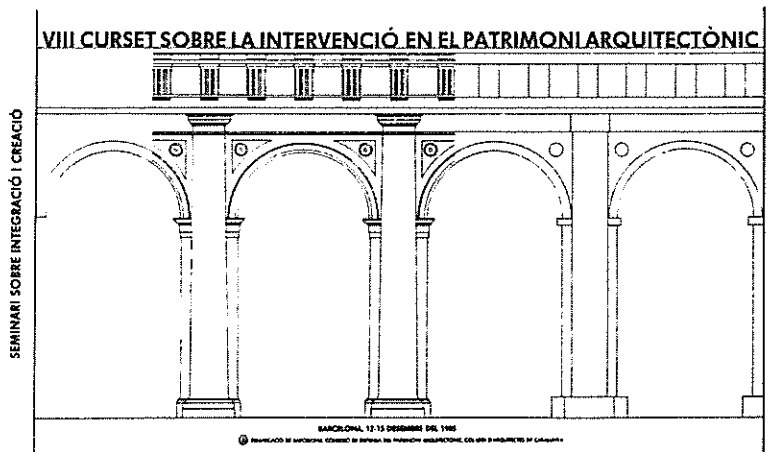
De 16,30 a 17,30. En la Secretaría de Actividades del Colegio de Arquitectos de Cataluña, recepción de los participantes y entrega de documentación.

- 18 h. Acto de apertura en la capilla de Santa Agata. Conferencias introductorias.
- 18,15 h. "Discusión en torno a la acción en la Arquitectura y en la ciudad del pasado", por A. González-Capitel.
- 19,45 h. Conferencia "La reconstrucción del Pabellón Alemán de la Exposición de 1929" por Fernando-Juan Ramos Galino.

Dia 13, viernes.

Exposición de los Seminarios en la Sala de Actos del Colegio de Arquitectos de Cataluña.

- 9,30 h. 1er. Seminario: "La actuación en los edificios históricos".
Director: J.A. Martínez Lapeña.
Conferencia: "Obra propia" por J.R. Sierra Delgado.
- 11,15 h. Coffee-Break.
- 11,45 h. 2º Seminario: "La integración arquitectónica en los conjuntos urbanos".
Director: J.I. Linazasoro Rodríguez.
Conferencia: "Del contraste a la analogía".
Transformaciones de la concepción en la intervención arquitectónica. Por I. de Solà-Morales Rubió.
- 16,30 h. 3r. Seminario: "La transformación de la Imagen de la ciudad. La actuación en los espacios urbanos".
Director: R. M^a Puig Andreu.
Conferencia: "La intervención en los espacios públicos", por J. Busquets Grau.
- 18,15 h. Coffee-Break.



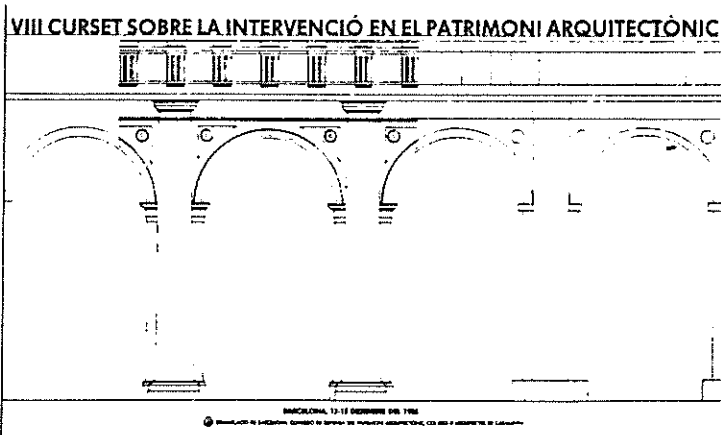
-2-

- 18,30 h. 4º Seminario: "La revitalización de los núcleos antiguos mediante los sistemas de protección monumental".
 Director: A. Navarro Cossio.
 Conferencia: "12 años de experiencia del Plan de Bolonia", por Paolo Capponcelli y Nullo Bedolli.
 Conferencia: El Plan especial del "Barri Vell de Girona" por A. Pla Masmiquel co-autor del Plan con J. Moner-J. Fuses-J.Mª Viader, Arquitectos.

Dia 14, sábado.

Los Seminarios se desarrollarán en las Salas de la Casa del Ardiaca, en la Academia de Buenas Letras y en la Sala de Actos del Colegio de Arquitectos.

- 9,30 h. Visitas explicadas a los dos primeros edificios.
 10,15 h. Coffee-Break.
 10,45 h. Desarrollo de los Seminarios monográficos en la Casa del Arcediano y en la Academia de las Buenas Letras.
 10,45 h. Conferencia-coloquio en la Sala de Actos del Colegio de Arquitectos: "Tecnología para la recuperación de elementos de piedra", por Esteve Mach i Bosch.
 12,45 h. Visita al Museo Picasso al Palau Meca.
 16,30 h. Reanudación de los Seminarios.
 16,30 h. Conferencia-coloquio en la Sala de Actos del Colegio de Arquitectos: "Nuevas técnicas de arriostramientos de bóvedas: Santa Maria de Foix y Sant Marçal de Terrassola", por Rafael Vila i Rodríguez.
 18 h. Conferencia-coloquio "Técnica, limpieza, color y museos", por Calogero Bellanca.
 21 h. Visita al edificio de "L'Hivernacle" en el Parque de la Ciudadela y a la muestra de trabajos de restauración de los Servicios correspondientes de la Generalitat de Catalunya, de la Diputación de Barcelona y del Ayuntamiento de la Ciudad, instalada en la sala Norte.
 22 h. Cena en la sala Sur.

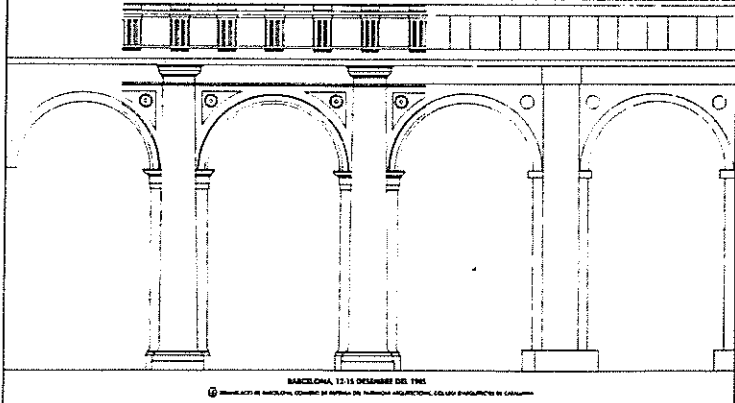


-3-

Dia 15, domingo.

Sesió de Clausura en el palacio Marc de Reus.

- 10 h. Visita al Palacio, explicada por Carlos Solsona, Arquitecto director de su restauración.
- 12 h. Mesa redonda sobre el desarrollo de los Seminarios dirigida por A. González-Capitel.
- 13,30 h. Acto de Clausura.



PROFESSORS.

JOAN-ALBERT ADELL I GISBERT
 - Arquitecte (Barcelona)

NULLO BELLODI
 - Arquitecte (Bologna)

CALOGERO BELLANCA
 - Arquitecte (Palermo)

FERRAN-JOAN RAMOS I GALINO
 - Arquitecte (Barcelona)

JOAN BUSQUETS I GRAU
 - Arquitecte (Barcelona)

PAOLO CAPPONCELLI
 - Arquitecte (Bologna)

ANTONI GONZALEZ-CAPITEL
 - Arquitecte (Madrid)

JOSEP I. LINAZASORO RODRIGUEZ
 - Arquitecte (Sant Sebastià)

ESTEVE MACH I BOSCH
 - Arquitecte (Barcelona)

JOSEP ANTONI MARTINEZ I LAPEÑA
 - Arquitecte (Barcelona)

ANTONI NAVARRO I COSSIO
 - Arquitecte (Barcelona)

ARCADI PLA I MASMIQUEL
 - Arquitecte (Girona)

RAMON MARIA PUIG I ANDREU
 - Arquitecte (Lleida)

JOSEP RAMON SIERRA I DELGADO
 - Arquitecte (Sevilla)

IGNASI DE SOLA-MORALES I RUBIO
 - Arquitecte (Barcelona)

CARLES SOLSONA I PIÑA
 - Arquitecte (Barcelona)

PROFESORES.

JUAN ALBERTO ADELL GISBERT
 - Arquitecto (Barcelona)

NULLO BELLODI
 - Arquitecto (Bologna)

CALOGERO BELLANCA
 - Arquitecto (Palermo)

FERNANDO-JUAN RAMOS GALINO
 - Arquitecto (Barcelona)

JUAN BUSQUETS GRAU
 - Arquitecto (Barcelona)

PAOLO CAPPONCELLI
 - Arquitecto (Bologna)

ANTONIO GONZALEZ-CAPITEL
 - Arquitecto (Madrid)

JOSE IGNACIO LINAZASORO RODRIGUEZ
 - Arquitecto (San Sebastián)

ESTEBAN MACH BOSCH
 - Arquitecto (Barcelona)

JOSE ANTONIO MARTINEZ LAPEÑA
 - Arquitecto (Barcelona)

ANTONIO NAVARRO COSSIO
 - Arquitecto (Barcelona)

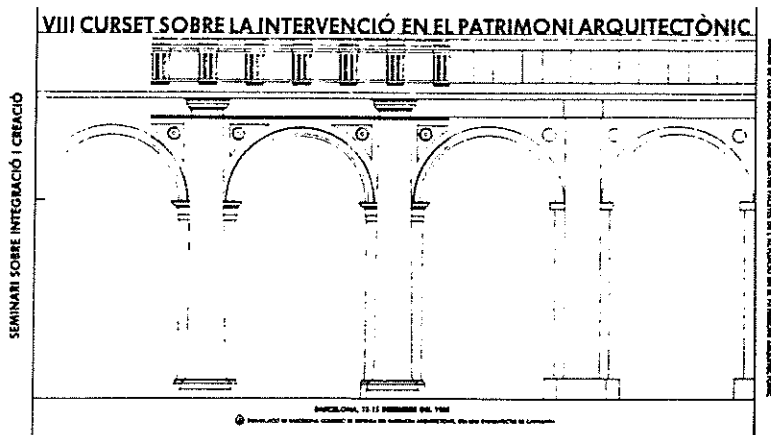
ARCADIO PLA MASMIQUEL
 - Arquitecto (Gerona)

RAMON MARIA PUIG ANDREU
 - Arquitecto (Lérida)

JOSE RAMON SIERRA DELGADO
 - Arquitecto (Sevilla)

IGNACIO DE SOLA-MORALES RUBIO
 - Arquitecto (Barcelona)

CARLOS SOLSONA PIÑA
 - Arquitecto (Barcelona).



DIRECTOR DEL CURSET.
RAFAEL VILA I RODRIGUEZ
 Arquitecte. Secretari de
 la Comissió de Defensa
 del Patrimoni Arquitectò
 nic de la Demarcació de
 Barcelona del Col.legi
 d'Arquitectes de Catalunya.

PROMOU.

Demarcació de Barcelona del
 Col.legi d'Arquitectes de
 Catalunya.

COL.LABOREN

- GENERALITAT DE CATALUNYA
- DIPUTACIÓ DE BARCELONA
- AJUNTAMENT DE BARCELONA

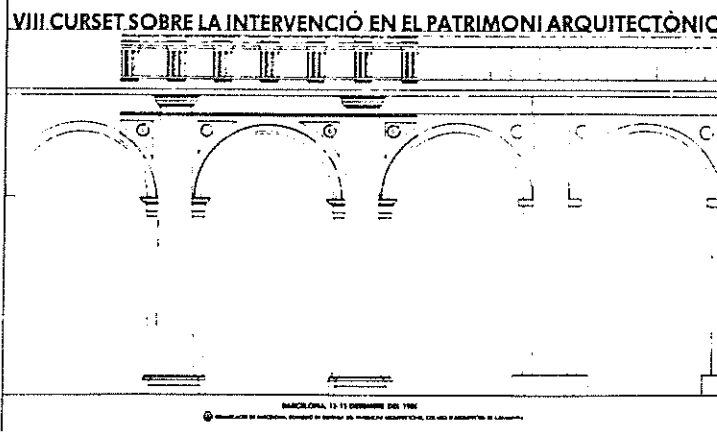
DIRECTOR DEL CURSILLO.
RAFAEL VILA RODRIGUEZ
 Arquitecto. Secretario de
 la Comisión de Defensa
 del Patrimonio Arquitectó
 nico de la Demarcación de
 Barcelona del Colegio de
 Arquitectos de Cataluña.

PROMUEVE.

Demarcación de Barcelona
 del Colegio de Arquitectos
 de Cataluña.

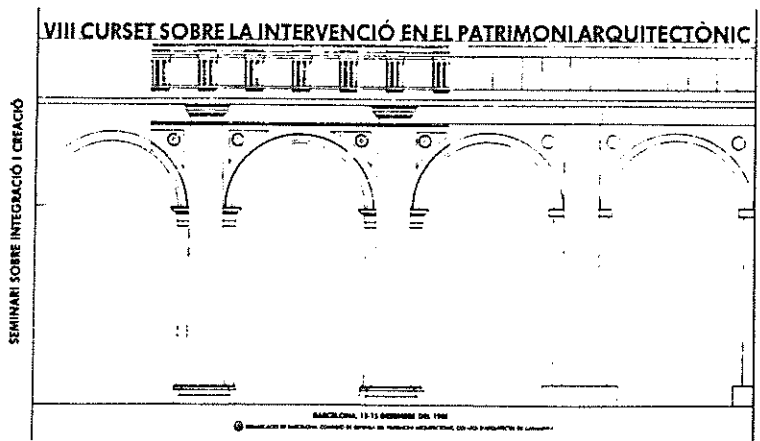
COLABORAN.

- GENERALITAT DE CATALUÑA.
- DIPUTACION DE BARCELONA
- AYUNTAMIENTO DE BARCELONA



RESUM DE LES PONÈNCIES.

RESUMEN DE LAS PONENCIAS.



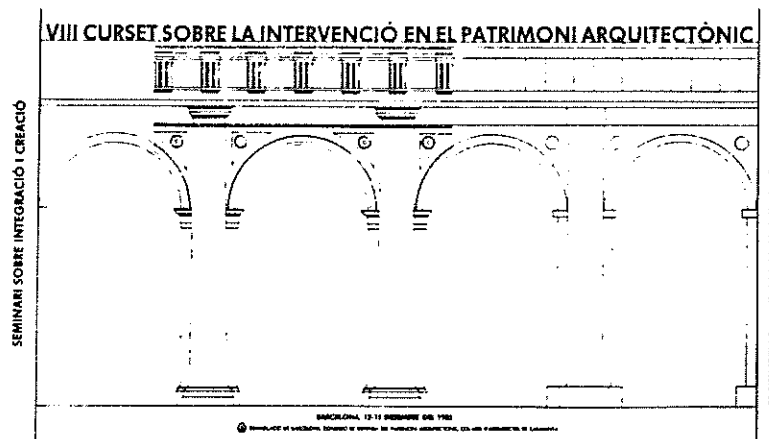
"He reconstruït molt: és talment col·laborar amb el temps en el seu aspecte de passat, captar-ne i modificar-ne l'esperit, servir-li de relleu per tal que tingui un futur més llarg; és retrobar sota les pedres el secret de les fonts".

(Memòria d'Adrià).

"He reconstruido mucho, pues ello significaba colaborar con el tiempo en su forma pasada, aprehendiendo o modificando su espíritu, sirviéndole de relevo hacia un más lejano futuro, es volver a encontrar bajo las piedras el secreto de las fuentes".

(Memorias de Adriano).

Marguerite Yourcenar.



I n t r o d u c c i ó

per RAFAEL VILA I RODRIGUEZ.

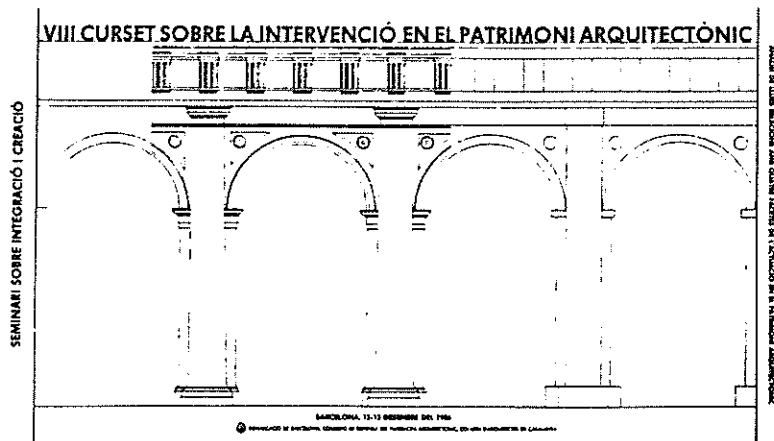
Rellegir l'edifici o l'entorn, descobrir el seu esperit i continuar el devenir històric amb la nostra actuació, componen essencialment el procés creatiu que tota obra d'arquitectura com porta quan es tracta de intervenir en elements del Patrimoni arquitec tònic.

Concepció que sempre està subjacent en el fons dels anteriors Cursets que la Comissió de Defensa del Patrimoni Arquitectònic de la Demarcació de Barcelona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya ha organitzat.

Continuador d'aquesta línia de pensament, el VIII Curset proposa analitzar la intervenció en el Patrimoni arquitectònic com un diàleg entre el procés de nova creació que tota obra arquitec tònica implica i els valors inherents al conjunt o a l'element sobre el que s'actúa.

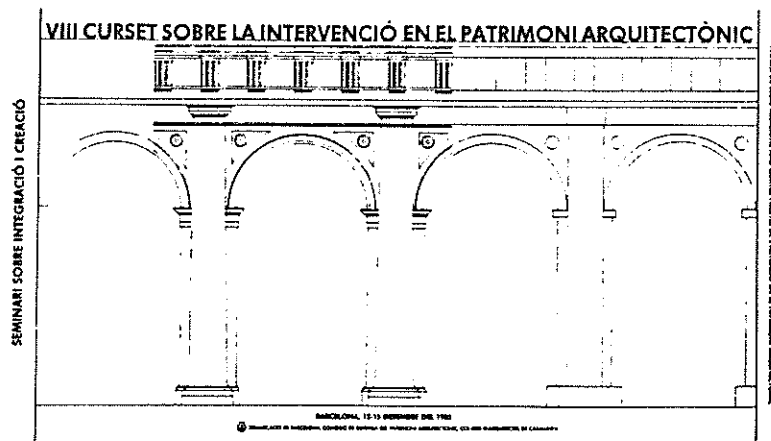
Des de la discussió teòrica del contrast o del mimetisme com actituds de l'Arquitecte quan treballa en edificis o en teixits arquitectònics existents amb una imatge històrica consolidada, els Seminaris estudiaran les relacions entre la Integració i la Creació desde quatre perspectives de la intervenció que contemplan l'edifici des de la seva singularitat individual fins a la globalitat del conjunt urbà, que la suma d'aquells compona.

El Curset, que vol ésser una plataforma que faciliti un ampli debat on s'expressin i contrastin diferents actituds i formes d'enfrontar-nos amb el tema de la Intervenció en el Patrimoni arquitectònic, s'ha estructurat en unes sessions de



-2-

Conferències introductòries dels temes a nivell general i específic per tal que els conceptes expressats en elles creïn una adequada tensió dialèctica que doni pas a un intercanvi fluid d'opinions en els Seminari.



I n t r o d u c c i ó n

por RAFAEL VILA RODRIGUEZ

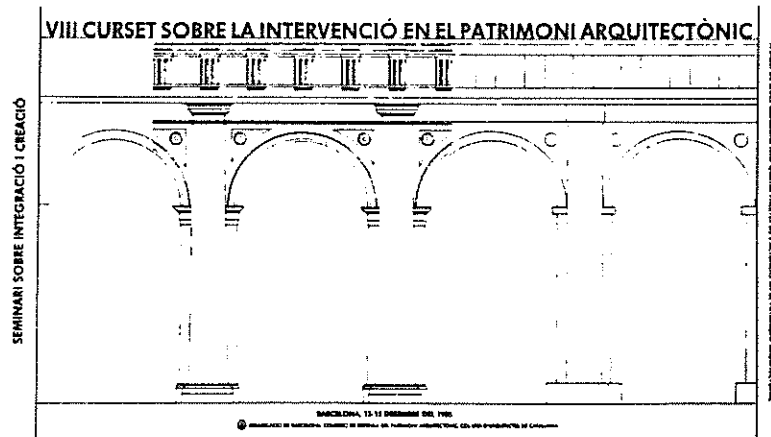
Releer el edificio o el entorno, descubrir su espíritu y continuar el devenir histórico con nuestra actuación, componen esencialmente el proceso creativo que toda obra de arquitectura conlleva cuando se trata de intervenir en elementos del patrimonio arquitectónico.

Concepción que siempre subyace en el fondo de los cursillos que la Comisión de Defensa del Patrimonio Arquitectónico de la Demarcación de Barcelona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya ha organizado.

Continuador de esta línea de pensamiento, el VIII Cursillo propone analizar la intervención en el patrimonio arquitectónico como un diálogo entre el proceso de nueva creación que toda obra arquitectónica implica y los valores inherentes al conjunto o al elemento sobre el que se actúa.

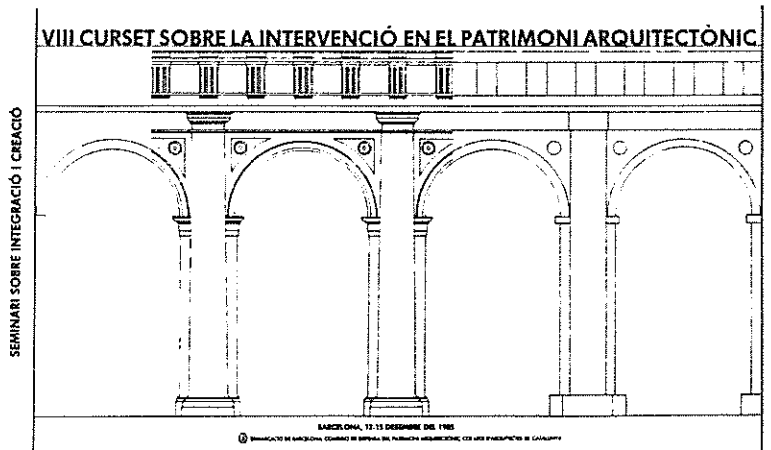
Desde la discusión teórica del contraste o del mimetismo como actitudes del Arquitecto cuando trabaja en edificios o en tejidos arquitectónicos existentes como una imagen histórica - consolidada, los Seminarios estudiarán las relaciones entre la Integración y la Creación desde cuatro perspectivas de la intervención que contemplan al edificio desde su singularidad individual hasta a la globalidad del conjunto urbano, que la suma de aquéllos compone.

El Cursillo, que quiere ser una plataforma que facilite un amplio debate donde se expresen y contrasten diferentes actitudes y formas de enfrentarse con el tema de la intervención en el



-2-

patrimoni arquitectònic, se ha estructurat en unes sessions de Conferències introductòries de los temes a nivell general y específic para que los conceptos que afluyan en ellas creen una adecuada tensió dialèctica que dé paso a un fluído inter cambio de opiniones en los Seminarios.



CAPELLA DE SANTA AGATA.

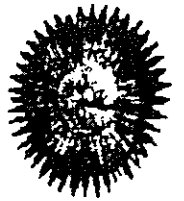
EXTRACTE DE LA PUBLICACIÓ
"EL PALAU REIAL MAJOR"
del Departament d'Educació.
MUSEU D'HISTORIA DE LA CIUTAT.

CAPILLA DE SANTA AGATA.

EXTRACTO DE LA PUBLICACION
"EL PALAU REIAL MAJOR"
del Departamento de Educación.
MUSEU D'HISTORIA DE LA CIUTAT.

EL PALAU
REIAL MAJOR

El Saló del Tinell
La Capella de Sta. Àgata



DEPARTAMENT D'EDUCACIÓ
MUSEU D'HISTÒRIA DE LA CIUTAT
AJUNTAMENT DE BARCELONA

Textos de:

A. DURAN I SANPERE: Barcelona i la seva història (vol. I)
Curial, Barcelona, 1972.

Reproduïts amb autorització i per gentileza de CURIAL, Edicions Catalanes.

© Hermínia Grau, Vda. Duran.

Imprès per:

AGIL-OFFSET, S.A. - Topazi, 21 - Barcelona-12 - D.L.: B. 37179/1981

Els reis de Catalunya-Aragó havien tingut diversos palaus a la ciutat de Barcelona. El més antic, anomenat Major, vora la catedral. Un altre palau, dit —per oposició— Menor, o de la Comtessa, havia estat habitat durant el segle XIV al mateix edifici que fou antiga residència dels templers. Estava situat enmig d'un laberint de carrers estrets, a l'indret on encara perduren els noms dels carrers de Palau i dels Templers. Els reis disposaven, així mateix, d'ençà del segle XV, d'una torre als afores de la ciutat, que duia el nom evocatiu de Belleguard pel desig de posseir un estatge amb amples i agraçosos horitzons. Una altra residència d'estiu i de caceres era Valldaura, a l'altra banda de Collserola, en plena muntanya, amb boscos abundosos de salvatgines. A desgrat d'aquesta aparent varietat de palaus, els reis estaven obligats, sobretot a partir del segle XV, a allotjar-se en cases particulars —dels Despià, dels Cardona—, al palau episcopal o en convents, durant llurs estades, breus o duradores, a Barcelona.

Al Palau Major, tot i les obres dutes a terme durant els regnats de Jaume II i de Pere III, els més actius amb referència al palau, sovintejaven les reparacions apressades, i mai no pogué donar-se per acabat satisfactoriament. El rei Martí havia tingut el propòsit de construir un nou palau a la part baixa de la Rambla, prenent una part de les drassanes, però el propòsit fracassà. Molt de temps després, l'any 1442, la reina Maria, muller i lloctinent d'Alfons el Magnànim, encara demanava als consellers de la ciutat que consentissin a destinar, tal com havia estat pactat, una part del dret de la drassana a reparacions del Palau Reial Major «lo qual —deia— és derruït en moltes parts e aparellat a ruïna... e és fet quasi inhabitable al senyor rei, en gran detriment de l'honor del dit senyor rei e de la dita ciutat».

Selecció i muntatge

DEPARTAMENT D'EDUCACIÓ DEL MUSEU D'HISTÒRIA

Insinuava la reina que els consellers hi estaven obligats «atès que los senyors reis passats, de gloriosa memòria, ni per lo senyor rei vui benaventuradament regnant, lo palau o habitació lo qual en lo dit lloc de la drassana se devia obrar del dit dret, no és estat edificat ni al present s'espera edificar». La raó donada era que l'indret no tenia condicions apropiades. Potser el mal estat endèmic del palau era un dels motius o pretextos que tenia el rei Alfons per a allargar les absències, atès que Nàpols li oferia millor estada.

De fet, el Palau Reial Major de Barcelona arribà a ésser desafec-

tat de la cort, i durant el segle XVI, fou repartit entre el tribunal de la inquisició i l'audiència reial. La Guerra des Successió, que obrí el segle XVIII, canvià novament el rumb del palau, i fou destinat a menestir de les monges de Santa Clara, les quals, per adaptació a les conveniències de la institució, transformaren de tal manera l'antic palau que no s'hi podia reconèixer cap traça del que era abans. La creença general era que tot havia estat destruït i el rigor de la clausura del monestir en dificultava les comprovacions.

Encara una maltempada: l'any 1820 l'estat venia en pública subhasta una gran part del palau que aviat fou substituïda per cases particulars de renda.

No fou gens estrany, doncs, que s'hagués pogut parlar de la possible obertura d'un carrer esglaonat que guanyés el desnivell entre la moderna via Laiciana i el pla de la Seu, centrat pel portal de Sant Ivó o de Santa Eulàlia de la catedral i el campanar que el corona. Aquest projecte, formulat per escrit i presentat gràficament en l'exposició Mons Taber, Mons Barcinonensis de l'any 1927, no podia preveure que, pocs anys després, reapareixeria íntegra la gran sala de l'antic palau que el projectista, com tothom, suposava totalment perduda.

Fou, efectivament, una gran sorpresa per a tècnics i profans, l'any 1937, mentre començava a donar-se compliment a l'ordre d'enderrocar moltes esglésies, que en caure les voltes, els envans i les capelles laterals de Santa Clara, apareguessin els murs del palau i aquelles grans arcades que reparteixen l'embigat de la coberta. Era un consol artístic de veure que la ceguesa destructiva feia possible la restauració —inapreciable guany ciutadà— d'una de les sales més grans i de millors proporcions i esveltesa que l'època gòtica hagués deixat al regne.

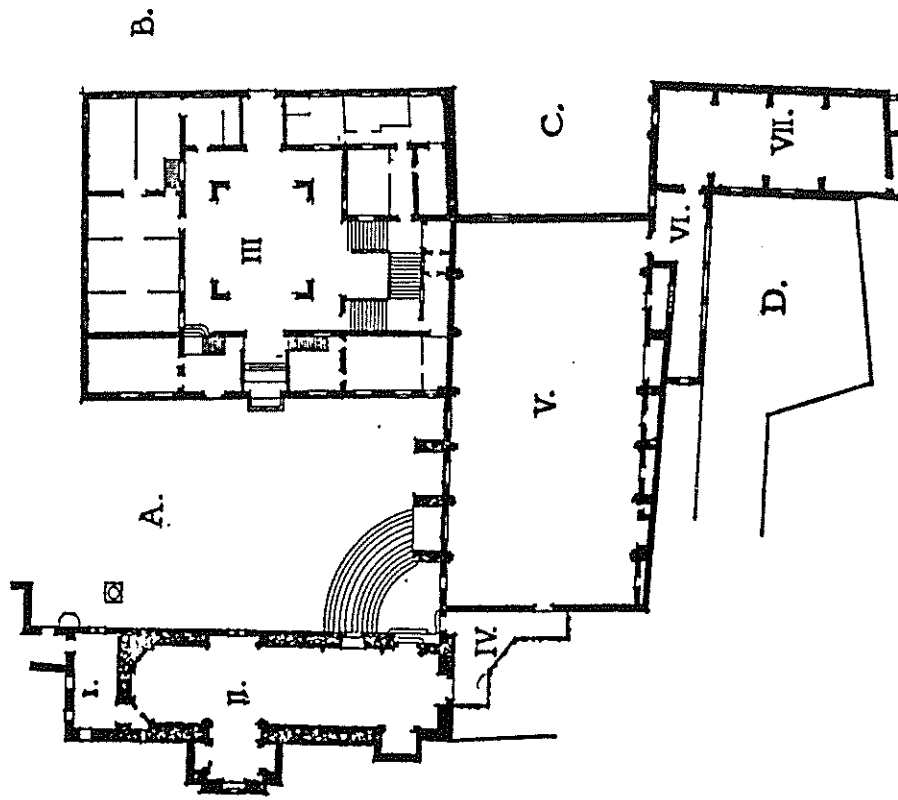
Aquest Palau Major degué ésser bastit pels comtes de Barcelona, fonamentat damunt la muralla romana, i probablement en el mateix indret on havien existit d'altres construccions destinades a residència de sobirans, d'ençà, potser, que els reis visigots tingueren una cort efímera a Barcelona.

El que la destrucció de l'església de Santa Clara posava de sobte davant nostre era, evidentment, la gran sala del palau, dedicada a les principals solemnitats, dita sala del Tinell, que únicament coneixíem per descripcions documentals d'alguns actes que hi eren celebrats, les quals deixaven suposar les proporcions de l'àmbit, i pel comptes d'obres realitzades al llarg de les centúries.

La sala que ara veiem revela l'existència d'obres d'èpoques distintes. Primerament la fonamentació a base de dues voltes bessones de mig punt que donaven lloc a diverses dependències a nivell del paviment de la plaça del Rei. I com que les parets primitives de la sala superior tenen restes de finestrals que cal datar al segle XI, aquesta deu ésser la data de tota la construcció inferior, record molt esvanit de l'època comtal.

Les esmentades finestres tenen la mateixa rusticitat que veiem en obertures similars de molts campanars romànics. El fet de trobar-les

en dos nivells superposats fa creure que la primitiva organització d'aquesta part del Palau tenia dos pisos amb sostres poc elevats que obligaven a un repartiment de les plantes en diverses estances, distribució que desaparegué en ésser construïdes, el segle XIV, les arcades transversals de la gran sala actual.



Planta del Palau Reial Major: A. pati de l'actual plaça del Rei, encara amb la columna del temple d'August que formava part del Museu de Santa Agata i fou restituïda al temple l'any 1956; B. antiga plaça de la Freneria; C. placeta de Sant Ivó formada davant del portal de la catedral en ésser reduïda la sala del Tinell; D. restes del jardí del Palau Reial; E. sagristia de la capella de Santa Agata, a l'interior d'una torre de la muralla; F. capella de Santa Agata; G. palau destinat a residència del Lloctinent, actual Arxiu de la Corona d'Aragó; H. pas intermit de comunicació entre el Tinell i Santa Agata durant les obres de restauració del Palau Reial; I. gran sala de Paraments o del Tinell, que no arribà a ésser completa; VI. galeria; VII. dependències del palau atribuïdes a l'obra de Jaume I, actualment Museu Marès.

Aquestes arcades tenen per un costat contraforts exteriors a la plaça del Rei, mentre que a la banda oposada els contraforts són interiors, limitats pel mur antic de l'època romànica, i deixa un petit espai fins al mur nou, la qual cosa permet de donar una planta quadrangular a la sala.

No coneixem el detall de la distribució del Palau Reial Major el segle XIII; sabem, però, que temps després tenia cambres decorades amb pintures murals que servien per a donar noms variats a les estances. Així, la cambra de les Agulles, la de les Carabasses, la dels Papagais, o la de les Garses. No fou, doncs, una sorpresa inesperada, sinó una agradable comprovació el descobriment d'algunes restes pictòriques a les parets antigues del palau.

La transformació més important del palau, i especialment de la gran sala, fou obra del rei Pere el Cerimoniós. Ell disposà la construcció de la sala tal com ara la veiem, i mudà l'organització d'altres sales veïnes. Quan arribà l'hora de renovar la seva cambra particular imposà la condició de respectar la finestra que tenia cara a mar, prop de la capçalera del seu llit.

Per a la construcció de la gran sala, el rei consultà els seus astròlegs per tal d'encertar el dia i l'hora de millors auguris per a la col·locació de la primera pedra i ell mateix redactà les llegendes al·legòriques que calia pintar a les parets i les commemoratives que caldria posar a les dovelles del portal d'ingrés. Així mateix, encarregà a l'escultor mestre Aloi que esculpís fins a dinou estàtues d'altres tants comtes i reis, antecessors seus, per a la decoració i ennobliment de la sala.

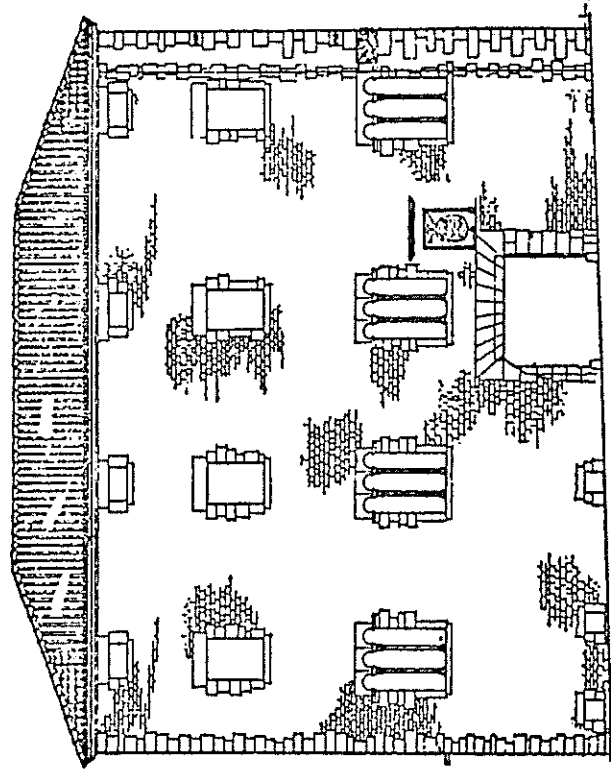
Hom entrava al palau per un portal obert a l'angle de la plaça del Rei, al costat del portal exterior de la capella. Passat el portal, la primera estança comunicava igualment amb la gran sala i la capella. Tot això que sabíem per indiscrecions documentals, va anar apareixent durant les obres de restauració.

En construir-se la gran sala ja no era mestre de les obres del palau Bertran Riquer ni Jaume Rei, que l'havia succeït en el càrrec, ni tampoc Pere d'Olivera que el substituï després, sinó un altre mestre constructor anomenat Guillem Carbonell de qui són conegudes documentalment d'altres actuacions constructives a la ciutat i fora d'ella. Guillem Carbonell degué ésser, doncs, qui proporcionà la traça i dirigí la construcció de les grans arcades que sostenen els trams de la coberta embigada i de les petites voltes de pedra que reduïxen l'amplada dels embigats i donen al conjunt una nota d'originalitat.

Sabem l'existència d'altres dependències del palau només pel rastre que han deixat en la documentació. Tenim també notícia de la llibreria, la sala d'armes, la cambra de paraments, al segon sostre. Algunes dependències devien tenir enteixinats pintats, tal com aleshores eren d'ús general. El portal més pròxim a la catedral era de vega-

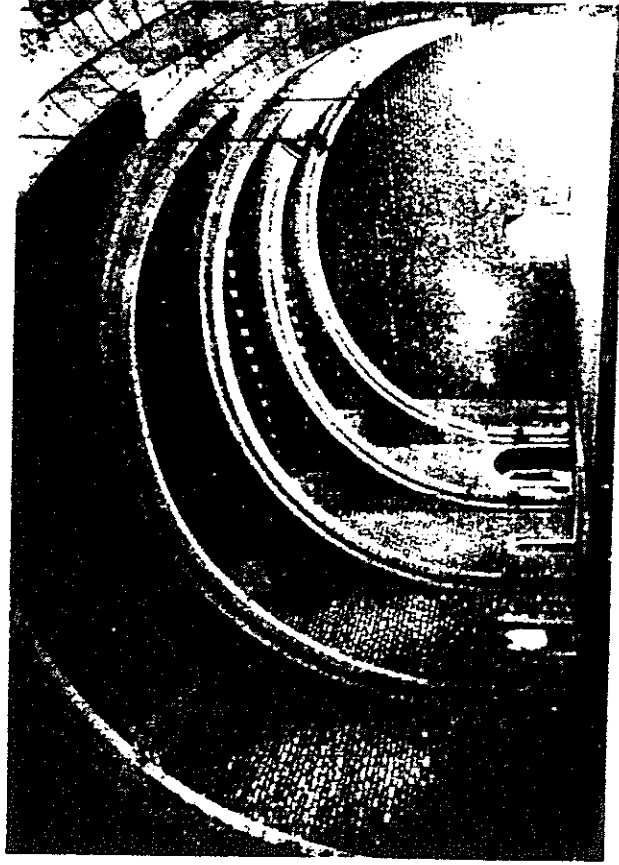
des conegut d'ençà del segle XIV amb el nom de portal de Santa Eulàlia per reflex del portal d'aquest nom a la catedral, i tota la sala prenia per extensió el nom de Palau de Santa Eulàlia quan no era anomenada Palau Major, causant en aquest cas una confusió amb la totalitat de l'edifici. Sembla que decoraven aquest portal per la part interior uns escuts esculpits amb senyals del rei i de la reina Elionor de Sicília, tal com el rei mateix n'havia fet traça (1350). Damunt el portal oposat de la sala hi havia una imatge de la Mare de Déu.

El rei Martí volgué així mateix millorar el palau. Fou obra seva el verger que s'estenia fins a traspasar la muralla romana que servia de fonament al palau. El verger tenia una mena de claustre i estava plantat d'arbres fruiters entre murtes retallades. Al costat del jardí, el rei hi tenia l'estudi, lloc retirat i pacífic on confessava que passava la major part del dia durant la seva estada a Barcelona. Més tard, el rei Martí tingué propòsit de fer-se construir un nou palau a la part baixa de la Rambla, propòsit fracassat com aquell altre d'engrandir considerablement la plaça davant el palau per tal de poder-hi celebrar les festes de major solemnitat, que si eren fetes lluny de palau, ell, malaltís com estava, no podia presenciar.



Façana del Palau Reial Major del carrer dels Comtes. Els finestrais de doble mainell corresponen a l'obra del segle XIII (actualment Museu Marès); els pisos superiors duen la data del 1545 i del 1581. El portal, ara finestra enreixada, era l'ingrés als departaments cedits al Tribunal de la Inquisició, al qual pertany l'escut posat modernament en un dels angles superiors.

El Tinell



La sala gran del palau era utilitzada en les grans cerimònies i servia per a parar-hi les taules dels banquets. El fet que en aquestes ocasions hi fos muntada una exposició de les més riques vaixelles en honor dels personatges assistents, en un moble esglaonat dit *tinell*, féu que aquest mot significés també la sala on era disposat.

La sala del Tinell era utilitzada per a altres finalitats. L'any 1390, per exemple, hi estigué congregada una curiosa assemblea per a escoltar la veu persuasiva d'un legat del papa d'Avinyó que parlava de la qüestió apassionant del cisma. El 1461 i el 1479 va servir de capella ardent als cadàvers del príncep de Viana i del seu pare Joan II, tan

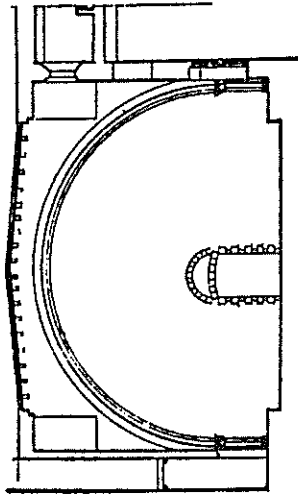
desunits en vida. Per a un i altre foren fetes, a divuit anys de distància, honres fúnebres molt semblants a la gran sala del Tinell; els cavallers de llurs seguits van entrar cavalcant a la sala i donaren les tres voltes tradicionals al llit funerari mentre feien grans crits de dolor i arrossegaven els estendards i es llançaven ells mateixos a terra, per a fer més punyent l'expressió de llur pena, com veiem representar per a un cas similar al sepulcre dels comtes Pere V de Queralt i Francesca de Castellnou a Santa Coloma de Queralt.¹ El poble també pujava a la sala funerària, i en el cas del príncep de Viana, amb devota exaltació, fins a arrancar-li les vestidures per tal de repartir-les com a relíquies d'aquell a qui tenien per sant.

L'any 1493, durant l'estada dels Reis Catòlics a Barcelona, la sala del Tinell fou testimoni d'actes de molt diversa natura. Primerament, la commemoració de la presa de Granada, amb festes que serviren per a cloure les pregàries per la salut del rei, després de l'atemptat sofert, feia poc, tot just sortia del palau i baixava les escales de la plaça del Rei; les audiències reials hi sovintejaven; els consellers de la ciutat hi anaven i feien valuosos presents als reis. Tot era motiu suficient per a guarnir les parets del Tinell amb els millors draps de ras del tresor reial. Aquell mateix any arribava a Barcelona Cristòfor Colom i pujava al Tinell per tal de presentar-se a la reina de Castella i fer-li relació de les meravelles de la seva gran aventura i de les extraordinàries descobertes geogràfiques, l'abast de les quals ni la reina ni el mateix navegant no podien conèixer aleshores en la mesura adequada. Més tard, Carles I retornà al palau un esclat efímer amb les cerimònies del capítol del Toisó d'Or; és l'hora final, podríem dir, amb llússor d'apoteosi, i el palau restà clos com a residència reial.

El nom de *Tinell* aplicat a la sala major de l'antic Palau Reial Major de Barcelona ha donat lloc a algunes controvèrsies tant pel que fa al seu significat com per la seva aplicació concreta al Palau Reial Major de Barcelona, puix que ha estat proposat de substituir-lo per altres denominacions més pomposes.

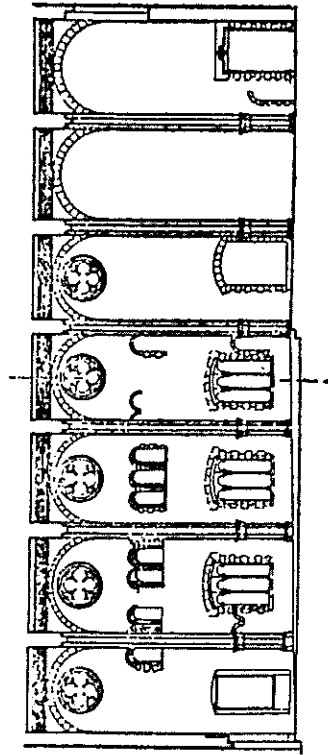
Semblava com si existís una ombra davant l'aplicació del mot *tinell*, que algú volia considerar com un neologisme impropri. Per a estar vençut de l'ús constant del mot *tinell* amb significació de sala aparellada per a alguna solemnitat que requereix tenir taula parada, només hauria calgut consultar el *Diccionari Aguiló*. Era un expedient fàcil que cloïa de cop els debats. El *Diccionari* Aguiló, en un expedient fàcil fet a per Sampere i Miquel, molt justa i documentada, i enlla una se guida de citacions clàssiques aclaridores, des de *Tirant lo Blanc*, passant per Francesc Eiximenis, per inventaris dels segles XIV a XVI, per

1. Generalment ha estat dit que el sepulcre era de Pere VI de Queralt i d'Alamaanda de Rocaberti; els escuts, però, corresponen als pares.



Palau Reial Major: secció transversal de la sala del Tinell repartida per arcades que sostenen els trams dels embigats de la coberta.

Pere Tomic i altres cronistes, fins arribar a l'ús corrent i popular de molts indrets de Catalunya. A més, respecte això algú digué que *tinello*, tant a Castella com a Itàlia, significava el menjador rústic, no el cor-tesa. Però d'altres digueren en certa manera el contrari, i àdhuc inten-taren de provar-ho. El més prudent semblava que era acceptar que en els palaus medievals, el millor departament de l'edifici s'adornava en ocasions solemnes per tal que s'hi servissin les menjades de major cerimònia. Aleshores aquesta sala era anomenada *Tinell*.



Palau Reial Major: secció longitudinal de la sala del Tinell tal com fou refeta el segle XIV. Hi són conservades algunes arcuacions del segle XII i finestres del segle XIII.

Les pintures

Aquestes pintures foren trobades a la paret que serveix de fons a uns espais molt reduïts que hi ha entre la paret antiga i la que forma la gran sala actual, espais que estan tallats pels contraforts de les arcades. Al principi no podia apreciar-se res més que un confús grup de personatges, guerrers a jutjar per la indumentària, decapitats gai-rebé tots pel paviment d'un passadís modern. Poc després era possi-ble de destriar-hi algunes armes i banderes que destacaven del con-junt. Les pintures foren fotografades, per bé que amb molta pena, i fragmentàriament, perquè l'indret on eren situades no tenia gaire més d'un metre d'amplada i eren a força altura. Després aparegueren enca-rra altres pintures que havien estat protegides per una volta d'escala; les d'aquest sector eren més senceres i els personatges representats apareixien amb la testa coberta amb cervellera i el cos protegit amb cota de malla i duïen grans escuts, en els quals, així com en els casc i les banderes era possible de destriar els senyals heràldics dels linat-ges més antics de Catalunya: els besants dels Montcada, el lleó ram-pant dels Erill o dels Queralt, l'ala dels Alemany, el cérvol dels Cerve-lló, les creus dels Cruïlles, i altres senyals d'identificació més discutible.

La composició, tal com ara la veïem, en la instal·lació actual, està distribuïda en dues zones sobreposades, ocupada la inferior, i més mal conservada, pels cavallers en les seves muntures de guerra, i des-tinada la superior als infants en actitud de marxa amb els estendards aixecats, les banderes desplegadas, i les armes (que són arcs, llances i espases) a l'espatlla o a la cintura. La comitiva va seguit un camí sinuós que vol representar comes i turons entre arbres estilitzats, dis-tribuits simètricament. Es tracta, doncs, d'un seguici militar en el qual sovintegen les banderes reials, així com també apareix l'heràldica reial distribuïda entre els personatges.

Enmig dels cavallers en destaca un de posat arrogant, amb el braç estès per a assenyalar el camí que cal seguir. És el rei, i al seu costat calca el bisbe, que vesteix arreu militars i conserva, però, la mitra.

L'estil pictòric és d'una gran simplicitat, i recorda en molts aspec-tes algunes pintures murals d'època romànica. No en tenen, però, la grandiositat i acusen, en canvi, un progrés notable per la varietat d'a-tributs que presenten les figures. Els colors, que ens arribaren esmor-teïts pels mals tractes soferts, devien haver estat vius i una bona res-tauració els restituí a l'esclat primitiu. L'època de les pintures cal fixar-la a les darreries del segle XIII.

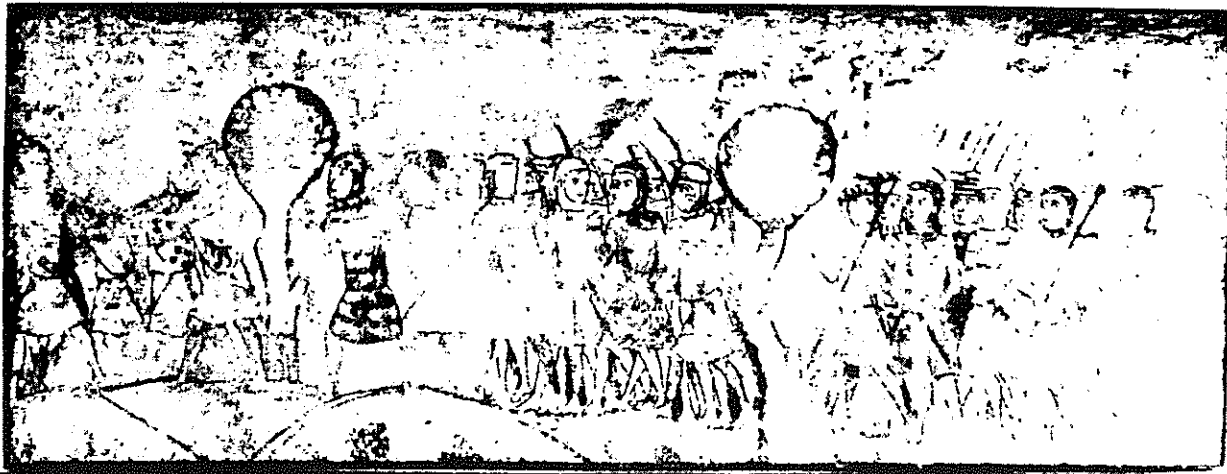
La Capella

El Palau Reial Major devia tenir capella pròpia des de molt antic. L'any 1173 estava dedicada a Santa Maria, quan el rei Alfons I la cedit als canonges de Santa Eulàlia del Camp a condició que hi celebressin missa diària amb la solemnitat corresponent.²

Fou en la primitiva església del palau on tingué lloc, l'any 1201, la creació reial de l'orde de Sant Jordi d'Alfama. Aquesta antiga capella, totalment desapareguda, devia ocupar, probablement, una part de l'àmbit que correspon actualment a la capella que la substituï i encara perdura. Devia tractar-se d'una petita capella d'una nau, d'estil romànic amb coberta de fusteria per tal de no afeixugar massa els murs, forçosament d'escassa gruixària per raó del poc espai que deixava la part superior de la vella muralla romana.

Quan Jaume II vingué de Sicília per tal d'ocupar el tron de Catalunya-Aragó (1291) degué començar molt aviat l'engrandiment de la capella i tot fa creure que, piados com era, la volia tenir acabada aviat. Corresponen als primers anys del segle XIV, les dates de l'existència d'un encarregat de les obres (1302), d'un mestre de les campanes vingut de Narbona (1303), de l'encàrrec de les vidrieres (1306) i d'un treballador dit Moragues — potser un avantpassat de l'escultor Pere Moragues, que més tard hi intervenia— que hi prengué mal (1308).

Jaume II havia projectat la construcció de la nova capella damunt la muralla romana, al mateix nivell de les millors dependències del palau. Com que l'indret era d'ambient massa estret, fou ampliat pel costat de l'actual plaça del Rei aixecant un mur paral·lel a la muralla que no arribés a obstruir el portal del palau. Per la part forana de la muralla fou així mateix guanyat un altre engrandiment, aprofitant l'àrea de les tres torres que hi corresponen i unint-les per mitjà de passos elevats, construïts damunt de voltes. Una de les torres, com-prada aleshores, fou destinada a sagristia i campanar. Actualment, la sagristia, gràcies a la seva recent restauració, permet de veure al mateix temps els paraments medievals amb coberta de volta apuntada i l'antiga estructura militar romana, amb les seves petites finestres i les portes del pas de ronda. El campanar és la prolongació octogonal de la torre quadrangular convertida en sagristia, i acaba en forma de corona feta de triangles amb creus en els vèrtexs superiors, tal com el rei demanava que fos.



Les hosts catalanes a la conquesta de Mallorca.
Els balliesters i els homes a peu.

2. Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 2, fol. 21-22.

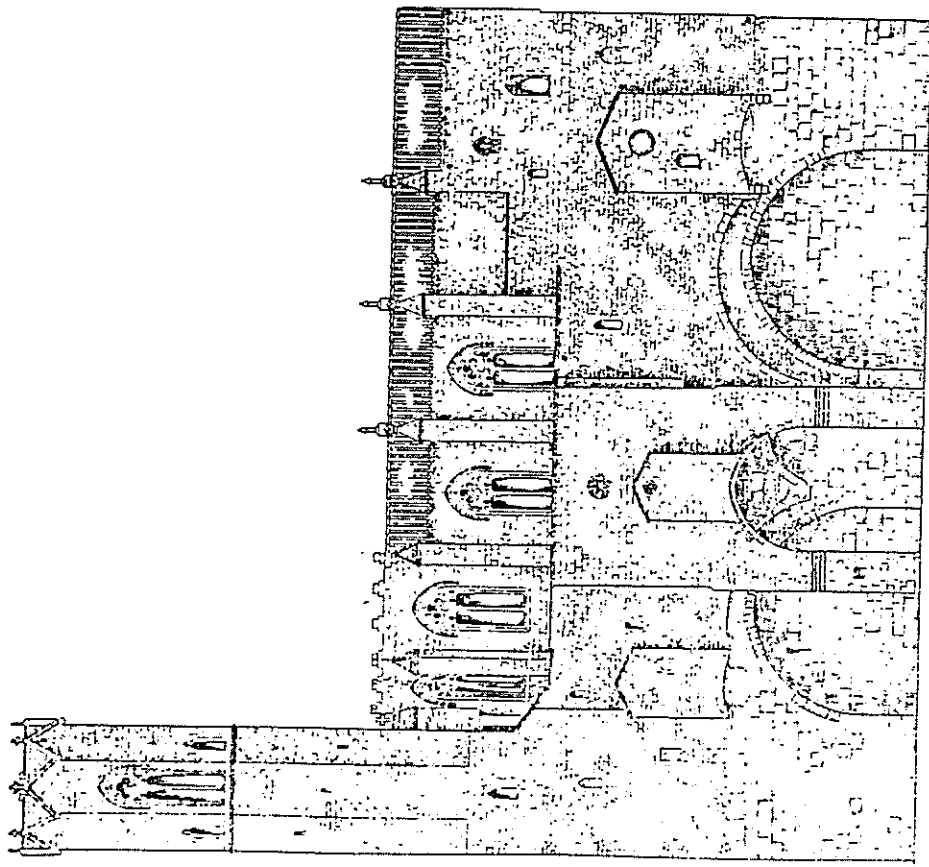
Pels voltants del 1306, fou acabat l'absis en els murs del qual apareixen, repetit diverses vegades, l'escut del rei i el de la reina Blanca d'Anjou, la qual era anomenada «font de gràcia i de totes les bondats», i fou aclamada com «santa regina madona Blanca de Santa Pau». La reina morí el 1310, i les seves exòquies potser foren el primer acte solemne celebrat a la flamant capella. El rei es preocupà de dotar-la de calze i ornaments, i tot s'organitzà tan precipitadament, que calgué trobar qui aportés el diner indispensable, operació que va originar un plet per les dificultats en la devolució del préstec. Entretant, el rei vidu insistia en la celebració d'actes religiosos i com-prava a Avinyó un crucifix i dos candelers per a l'altar. Tan afectat estava el rei per la mort de la seva esposa que féu propòsit de no tornar a casar-se, bé que després raons d'estat l'obligaren a canviar d'idea.

Si aleshores la capella no estava totalment construïda, tardaria poc a acabar-se. El 1317 l'altar té el seu cobertor de cuir, i el 1326 s'anota l'existència d'un nou altar, el de sant Bartomeu, al peu de la capella, amb un retaule de pintura.

La capella del palau és d'una sola nau, amb coberta de fusta policromada. Els arcs que reparteixen l'entramat del sostre arrenquen de la part alta dels murs laterals, cosa que permet a aquests d'ésser buits per tal de donar pas a les escales que pel seu interior donen accés al cor alt, com en donaven així mateix a les habitacions del palau. L'absis és poligonal i té volta de creueria. A ambdós costats, dissimulats també entre els murs que el tanquen, hi ha l'escala que puja al campanar i un pas de comunicació, ara tapiat, amb la sagristia.

Aquesta disposició simula un creuer incipient amb el braç de l'Epístola acabat en un finestral, mentre que el braç de l'Evangelí va ésser ampliat més tard en forma de capella. En els murs d'aquesta darrera capella es veuen els senyals heràldics de Maria de Navarra, primera esposa del rei Pere el Cerimoniós (1338-1347), d'Elionor de Sicília, la seva tercera muller (1349-1375), i l'escut amb la creu de sant Jordi, posat, potser, per record d'haver estat guardada en aquesta capella la relíquia del sant cavaller, patró de l'orde militar d'Alfama, fundació reial de l'any 1201, amb aprovació pontificia de 1373 i unida a l'orde de Montesa l'any 1392 a instàncies del rei Martí. Aquest escut, però, és l'usat per la Diputació del General i pot correspondre a alguna intervenció d'aquesta entitat a l'obra de la capella. L'orde de Montesa havia estat creada a la capella de Santa Agata el 19 de juliol de 1317. Per tal d'obtenir l'àmbit d'aquesta capella lateral, calgué aixecar a l'exterior de la muralla dos peus drets massissos, units a la part alta per mitjà d'una volta, i en els quals es posaren en relleu les armes reials, ara a penes visibles.

Aquesta és la capella amb altar de sant Nicolau, predilecte, segons sembla, de les reines, ja que, quan davallaven de llurs habitacions, situades a la part més alta del palau, per la corresponent escala d'entre els murs, podien aturar-se en un ample finestral obert a la



La muralla romana amb la capella de Santa Agata i el seu campanar, vistos des de la Via Laietana i la plaça de Ramon Berenguer el Gran.

del Rei. Els escuts que ostenta porten les armes del rei i de Maria de Luna, primera esposa del rei Martí; corresponen, per tant, als darrers anys del segle XIV o als primers del XV.

La construcció d'aquesta capella, que serví de baptisteri, obliga també a un sortint exterior i en aquest cas fou sostingut enfora de les muralles per gruixudes mènsules esglaonades.

El conjunt de la capella del palau fa una impressió d'arquitectura àgil i summament simple.

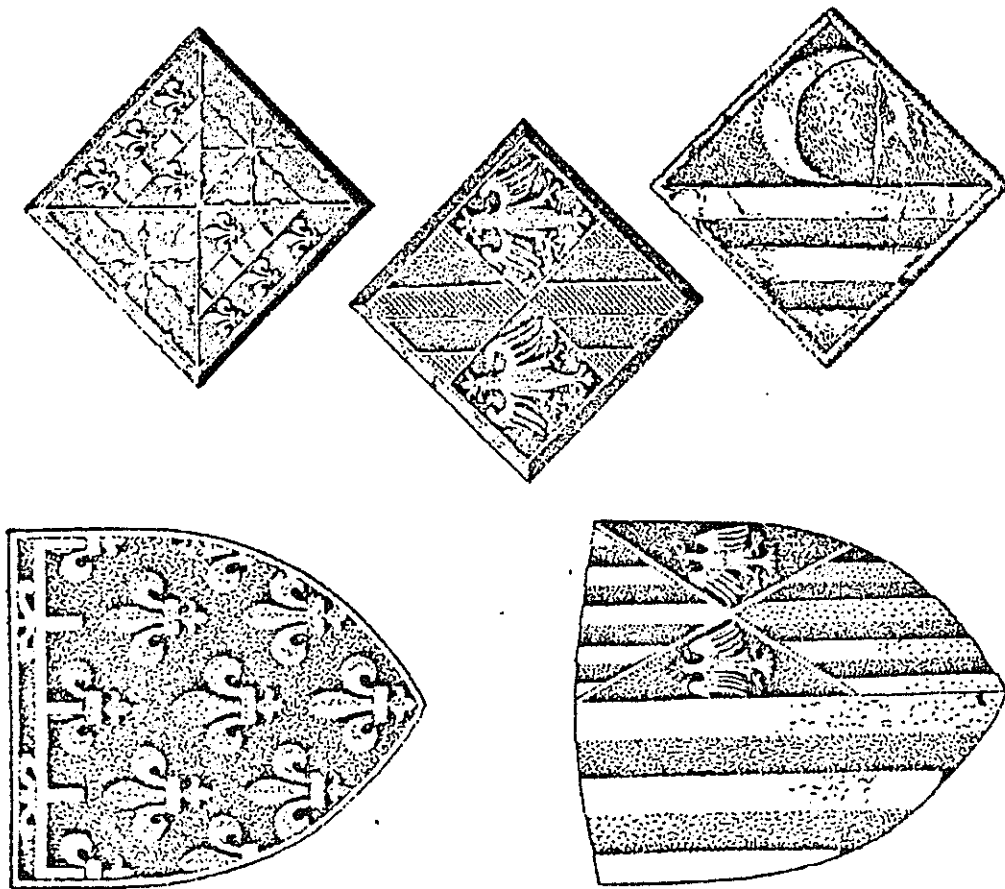
Aquesta obra, contemporània de la Sainte Chapelle de l'antic palau reial de París, té amb ella, salvades totes les distàncies, algun parentiu llunyà. Els reis constructors d'ambdues capelles estaven tan mateix units per vincles familiars i tenien, a més, idèntic amor a les relíquies de la Passió de Jesús, per al culte de les quals cridaren comunitats que s'hi dedicaven especialment.

El primer retaule de la capella reial de què tenim notícia concreta és el que pintà, el 1344, per encàrrec del rei Pere el Cerimoniós, el pintor barceloní Ferrer Bassa, el mateix amb qui el monarca havia concretat anteriorment d'altres retaules per a l'Aljaferia de Saragossa i pels castells de Lleida i Perpinyà. La pintura destinada a la capella reial de Barcelona ha desaparegut sense deixar cap rastre. Només sabem que tenia belles imatges de Jesús i de Maria. Podem tanmateix jutjar de l'estil i bondat de la pintura i de l'italianisme que la influïa per la decoració de la capella de Sant Miquel al monestir de Pedralbes, pintada coetàniament pel mateix artista.

L'any 1465, el retaule de l'altar és substituït per un altre. Aquesta vegada és un encàrrec del conestable Pere de Portugal, reconegut per rei durant la revolta del país contra Joan II. Per fortuna, aquest retaule, conservat gairebé íntegrament, ha pogut ésser instal·lat novament en el seu lloc originari. En la taula central, els reis de l'Epifania són personatges de gran noblesa en les actituds i d'extremada elegància i sumptuositat en el vestir. Porten llurs ofrenes en copes daurades. Un dels Mags és, sens dubte, retrat del Conestable, representat prop de l'infant Jesús en moments en què sentia veritable necessitat de l'auxili diví contra les adversitats de la guerra, els efectes malaventurats de la qual dissimulava amb donatius piadosos i encàrrecs d'obres d'art. Al voltant del tema de l'Epifania es reparteixen les representacions dels Goigs de la Mare de Déu.

El retaule és una de les millors pintures de Jaume Huguet, bé que la seva conservació ha sofert més que altres retauls de l'autor. Tot i això, s'hi distingeixen les característiques més destacades de l'obra de l'artista: coloració variada, composició resolta amb aparent facilitat, expressió serena dels rostres, fons d'or brunyit, estofat i cisellat, i realisme gairebé corpori d'alguns detalls: corones, ceptres, armes, copes i sanefes dels mantells.

En les portes del sòcol del retaule estan representades santa Caterina i santa Isabel de Portugal, familiar del Conestable, la divisa del qual «*Paine pour joie*», apareix entre l'enllosat d'alguna de les taules.

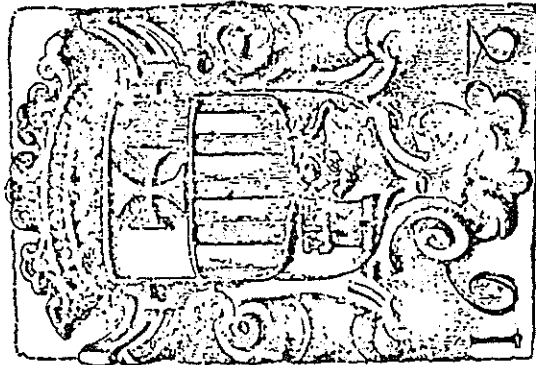


Escuts de la Capella Reial. A l'esquerra: escut de la reina Blanca d'Anjou, muller de Jaume II (1291-1310); escut de la reina Elionor de Sicília, tercera muller de Pere III (1349-1375). A la dreta: escut de la reina Maria de Navarra, primera muller que fou de Pere III (1338-1347); escut de la reina Elionor de Sicília; escut de la reina Maria de Luna, primera muller de Martí I (1396-1407).

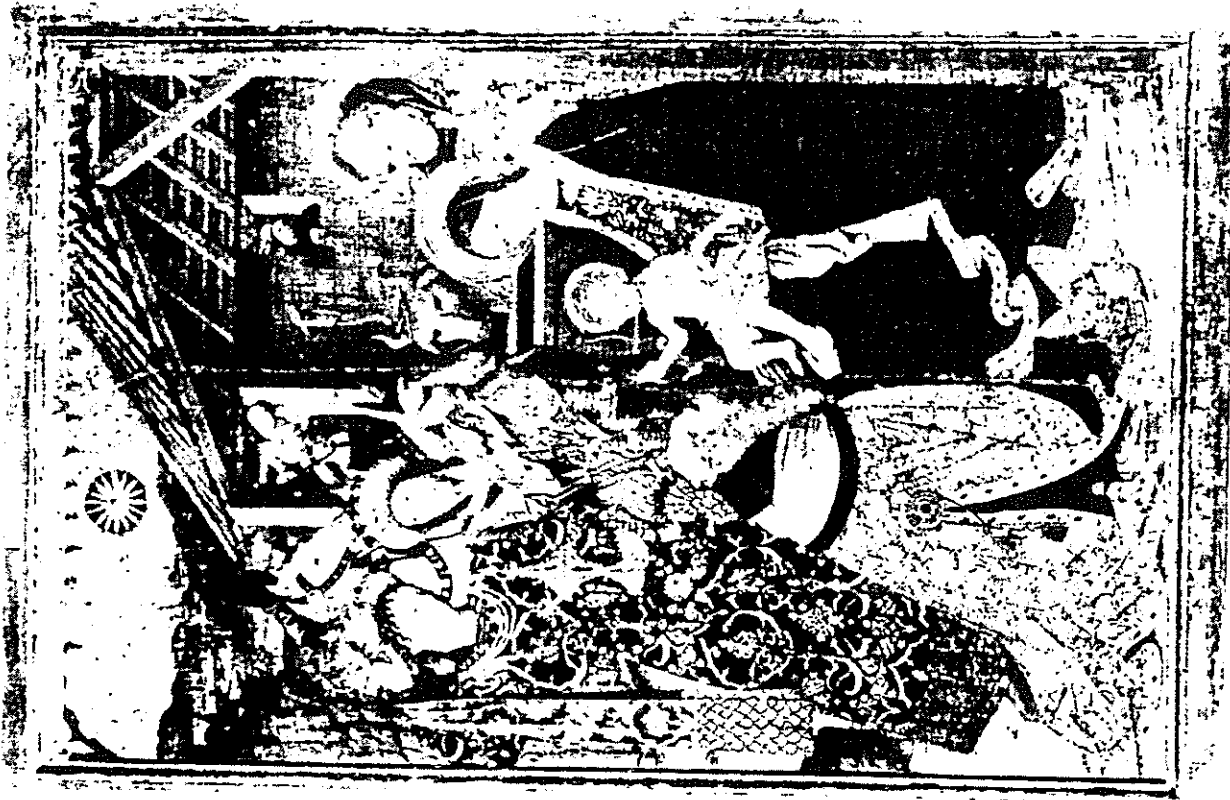
nau per tal d'assistir als actes religiosos celebrats en aquella capella. Fou per això, també, que aquesta escala del costat de l'Epístola s'anomenava d'antic escala de la reina, en oposició a la del rei, oberta en el mur oposat.

Hi ha encara una segona capella lateral, tocant al portal de comunicació interior amb el palau i enfront de la qual s'obre a la plaça

L'ajuntament de Barcelona pogué adquirir dues taules del bancal del retaule amb representació de sant Benet i sant Jordi que havien format part de la col·lecció que Lluís Plandiura tenia a la seva casa de la Garriga. Encara més modernament, després de molt delicades gestions, fou possible la restitució al retaule de Jaume Huguet d'altres dues taules del bancal, que figuraven en una col·lecció particular de París, amb les imatges de sant Cristòfor i sant Sebastia. Aquestes valuoses aportacions obliguen a examinar novament l'actual muntatge del retaule a base de només quatre taules en el bancal.



Santa Agata, fra Gaspar Castelló
Escut del vicari de la capella de
(1638).



Taula principal del retaule de l'Epifania pintat per Jaume Huguet (1465)

A part de creure que aquest bancal degué comptar, com la major part dels reauls que li són contemporanis, un nombre imparell d'elements, tenim el problema de les dues portes amb evidents senyals d'haver estat practicades, i que ara estan encarades al mur de l'absis i sense utilització possible. Cal pensar, doncs, en un muntatge que permetés l'ús de les portes que poiser corresponien a un ample guardapols del retaule que seguia la disposició polygonal de l'absis i deixava les portes centrades amb el portalet de la sagristia a una banda i amb la credença a l'altra.

La salvació d'aquest magnífic retaule és per ella sola una obra meritoria i ho és molt més encara el fet de poder-lo admirar en el mateix lloc per al qual fou pintat cinc-cents anys enrera.

Després dels canonges de Santa Eulàlia del Camp, tingueren cura dels actes del culte de la capella del Palau Reial els monjos cistercencs de Santes Creus, fins que, el 1408, els celestins, cridats pel rei Martí, els substituïren per poc temps. Alfons el Magnànim, el 1323, confià el servei religiós de la capella al prior del convent de la Mercè de Barcelona que exercia el seu ministeri per mitjà d'un vicari amb residència en una caseta immediata a la sagristia. El vicari fra Gaspar Castelló deixà les seves armes esculpides prop de la porta, amb la data de 1638.

3. Durant el mes d'octubre del 1922, mentre era prosseguida l'obra de restauració de la part posterior de la capella de Santa Agata que dona a la plaça de Ramon Berenguer III, en ésser desmuntats els murs de les construccions que havien estat afegides a la part baixa de la capella, aparegueren tanques d'unes pintures murals. Eren unes grises quadrangulars i estaven tan malmeses que no era possible de desxifrar-ne la composició. Unicament dues

Encara el 1792, fou inaugurat a la capella reial un altar dedicat a la Mare de Déu de la Mercè, però l'advocació principal continuà essent la de Santa Àgata, que encara conserva, iniciada primer popularment pels miracles atribuïts a certa relíquia d'aquella santa i consagrada el 1601 per butlla del papa Climent VIII.

El primer atac contra la integritat de la capella reial de Santa Àgata s'esdevingué el 27 de setembre de 1820 en forma d'un decret reial, eco del clamor progressista de l'època, en el qual es condemnava molts monuments arquitectònics a ésser venuts en pública subhasta. En va treballaren per la seva intangibilitat el prior i la comunitat dels mercenaris; la capella fou tanmateix tancada al culte. L'opinió general es manifestà contrària als propòsits del govern. L'ajuntament demanà que la capella reial fos declarada d'utilitat pública i destinada a finalitats docents. Un informe de l'Acadèmia de Bones Lletres en pro de la conservació de la capella fou reproduït a la premsa local. L'estada a Barcelona el 1844 de Maria Cristina, vídua de Ferran VII, i de la reina Isabel II, fou aprofitada per a posar de manifest l'imminent atropellament que s'anava a cometre; això fou suficient per a obtenir la supressió de la subhasta, que ja tenia dia assenyalat.

Entretant, la capella del Palau Reial havia servit per a allotjar l'escola de primer ensenyament de Josep Carreres (1822); per a magatzem del decorat del Teatre del Liceu (1850); per a impremta de periòdics i per a taller dels escultors Agapit i Venanci Vallmitja (1862).

El 1857, fou possible d'emprendre algunes obres de restauració, com la policromia del sostre segons model d'un fragment conservat de la pintura originària, interpretat pels artistes Josep Mirabent i Bartomeu Ribó. Una vidriera del cor porta la mateixa data amb representació de Carles, príncep de Viana, i la signatura del pintor de vidrieres alemany Georg Müller. De les altres vidrieres velles només es conserven escassos fragments; les actuals, projectades per Jaume Busquets (1942), tenen per decoració policroma els escuts dels reis del casal de Barcelona i de les reines, des d'Alfons I a Martí l'Humà.

Obtinguda el 1866 la declaració de monument nacional i enfortit el criteri conservador amb l'informe de Pau Milà i Fontanals, Elies

d'elles conservaven al peu sengles inscripcions així mateix pintades. Eren evidentment obra del segle XVIII. La inscripció més completa deia: "*Cantando matines Sn. Pedro Nolasco y otros frayles, bajó la Reyna de los Angeles. Viendo el Sto. aquella Sra. mandó aser muchas imágenes, y no le paresia ninguna, asía que tres [monjecos jóvenes la ysieron perfectamente]. En la segona, molt fragmentada, era possible de llegir: "El dia 10 de [agosto del año 1218 en la] yglesia cathedral... d. Barna, el Sr. D. [Berenguer de Patà] obispo de [Barcelona], dió el abito a [S. Pedro Nolasco, da]ndole el rey su escudo" i la cathedral d[...]. prodigio Sn. Raymundo." Copiem aquestes restes d'inscripcions perquè provenen que al segle XVIII era viva, en la seva forma popular, la llegenda de l'aparició de la Mare de Déu al cor del convent de la Mercè. L'indret on eren pintades devia formar part de la residència dels freres mercenaris que tenien cura de la capella.*

Rogent i Josep Puiggari, es formaren diversos corrents d'opinió respecte a la destinació que calia donar a la capella. Si ha de tenir una utilitat civil —era dit—, res de millor que convertir-la en Museu d'Antiguitats; si hom la restitueix a la seva finalitat religiosa —deien els altres—, cal fer-ne una capella modèlica pel seu mobiliari i el seu tresor d'ornaments antics. Aviat es manifestà una nova tendència: la de convertir la capella en panteó de catalans il·lustres, criteri que començà a defensar l'alcalde Riús i Tauler.

No obstant això, la solució fou el Museu d'Antiguitats, a base de les que l'Acadèmia de Bones Lletres havia anat recollint d'ençà que, el 1835, tants edificis religiosos de Barcelona havien estat destruïts o abandonats. La sagristia, considerat impossible el desig d'alguns de convertir-la en Museu Fortuny, servia de sala de sessions tant per a l'Acadèmia com per a la Comissió de Monuments.

El Museu Arqueològic de Santa Àgata va fer de moment el gran servei de salvar molts objectes de valor que estaven destinats a perdre's. Més que museu, fou senzillament dipòsit transitori, sense ordre aparent en la col·locació dels objectes ni per èpoques, ni per estils, ni per categories de valor, ni per procedències. Tot estava amuntegat i en franc batibull: mosaics, sepulcres, imatges, retaules, tapissos, capitells, ceràmica, monedes. Això durà fins a l'any 1932 en què els objectes guardats foren repartits entre el Museu Arqueològic i el Museu d'Art de Catalunya, en els quals cada objecte trobà instal·lació adient.

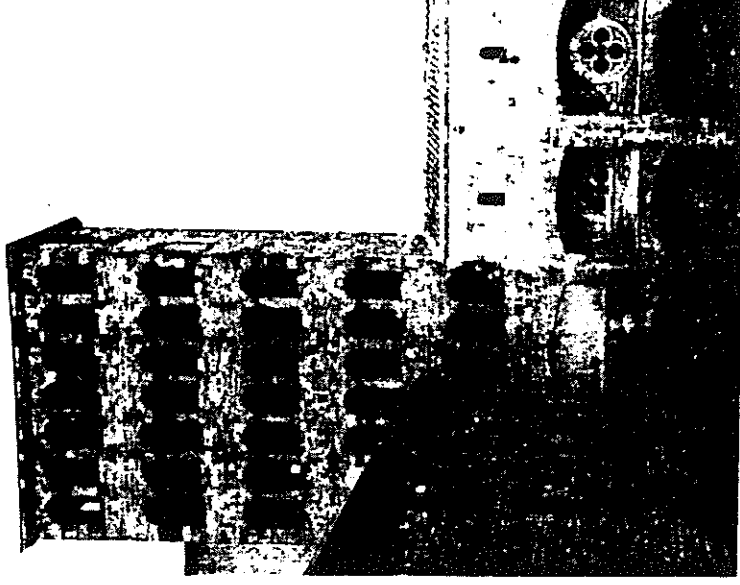
Lliure la capella, l'ajuntament en pogué reprendre la restauració a fons. El 1936 hi era tornat el retaule de l'Epifania. El 1942 la capella i altres dependències de l'Antic Palau Reial Major quedaven incorporats al Museu Municipal d'Història de la Ciutat, que acabava d'ésser inaugurat a la plaça del Rei.

El Palau al segle XVI

Tan bon punt Ferran II de Catalunya-Aragó i Isabel de Castella feren la unió de les velles corones hispàniques, Barcelona perdé la condició de cort preferida dels seus reis a profit de les ciutats castellanes. El Palau Reial Major de Barcelona fou repartit aleshores entre la nova inquisició i els darrers representants de la dignitat reial: l'audiència reial i la batllia general, amb les oficines del racional i l'arxiu. Les corts de Montsó del 1547, presidides per Carles V, obligaren la Generalitat a la construcció d'un annex del palau per tal que el lloctinent hi pogués tenir estada digna i l'audiència hi trobés espai per a les sales de jurisdicció criminal. Les obres començades aviat (1549) i prosseguides durant vint anys, no arribaren a ésser completades. La inquisició marcà el portal d'ingrés a les noves dependències (convertit ara en finestra enreixada) del carrer dels Comtes amb l'escut reial que li era propi, flanquejat per una creu, una espasa i una branca d'olivera; el mestre racional posà l'escut reial al portal de la plaça del Rei sota la torre dita «mirador del rei Martí»; l'audiència, com a organisme reial, vingué indicada per l'escut de les barres al portal que comunicava, per mitjà d'una escala, la plaça del Rei amb la vella sala del Tinell, dita aleshores del Borboll. Aquest portal ara és a la placeta del carrer dels Comtes, davant la porta de Santa Eulàlia, dita de Sant Ivó de la catedral.

La Generalitat havia bastit un casal de planta quadrada amb una ombra de fortificació a la part alta, més aviat decorativa, amb un pati central totalment renaixentista. Els lloctinents no trobaren el nou palau prou adient a llur dignitat i preferiren d'altres estatges. El projectista Antoni Carbonell lluj els millors facultats en l'obra de fusteria de la coberta de l'escala, amb galeria practicable que recorda el castell de popa de les galeres contemporànies, i en l'enteixinat de la sala gran amb reproducció de fruites tropicals. L'obra, de pedra, era efectiva-ment, com deien els lloctinents, escassament emfàtica, amb portals adovellats orfes d'ornamentació escultòrica i finestres amb amplit de balustrada que són un traspàs cap als balcons posteriors.

Durant les obres dutes a terme per la Generalitat, calgué mudar forçosament la distribució general del palau. Alguns canvis són difícils de reconèixer per les obres posteriors que ha sofert l'edifici; d'altres, en canvi, han deixat algun rastre indicador en les pedres mateixes del palau o en la documentació contemporània.



El mirador dit del Rei Martí.

Mirem primerament els testimonis materials. Les finestres i els portals d'aquesta època foren marcats amb l'escut de la creu de sant Jordi, senyal de la Generalitat; el podem veure en les finestres obertes al fons de la sala, davant la catedral, i a la llinda d'alguns portals que facilitaven la comunicació interior amb els departaments veïns.

Podem creure que les obres de la Generalitat reduïren la sala del Tinell en el sentit de la seva llargària. Ho demostra la formació de la placeta davant el portal lateral de la catedral, amb la data reveladora

de 1545 posada a la cantonada, formada aleshores amb el carrer dels Comtes.

Possiblement, l'àmbit de la gran sala fou repartit en dues dependències, reservada una d'elles als escrivans, amb el portal que corresponia a l'escalinata que hi donava accés des del pla de la plaça del Rei, i una altra, dita Aula Major, amb ingress des del replà superior de la graderia comuna al palau i a la capella.

Davant el portal interior de la capella, probablement tapiat aleshores, hi havia la sala de l'arxiu reial amb finestres al carrer de la Tapineria.

En el mateix pla, dues portes oposades comunicaven l'antic Tinell amb les sales de la crugia que seguia pel costat del carrer dels Comtes, sales destinades a l'audiència civil, i amb les quals, davant per davant, ocupaven part del lloc que després prengué el Palau dels Lloctinents.

La planta inferior del Tinell era destinada a les oficines del mestre racional, sota doble volta, i damunt un gruix considerable de runa antiga, insospitada aleshores, en la qual eren soterrats els antics dipòsits del gra i els de l'oli del palau, descoberts en el curs de les modernes excavacions. Les grans gerres enfonsades en el paviment, encara s'hi poden veure; els graners foren destruïts. D'aquests dipòsits excavats, se n'havia fet una maqueta conservada fins a l'any 1957 i que probablement podrà ésser reconstruïda.

El terrat del damunt de la sala del Tinell era reservat als inquilins, així com les construccions corresponents al carrer de la Tapineria, amb portal d'ingrés —res més que portal d'ingrés— al carrer dels Comtes, marcat, com hem dit abans, per l'escut avinent.

Examinem ara els documents. Un d'ells, de l'any 1546, aclareix una part de les obres fetes al Palau Reial per ordre de la Generalitat. És el pacte signat amb el fuster i mestre d'obres Antoni Carbonell per a la renovació de la part del palau corresponent al veïnatge de la catedral.

Segons aquest testimoni, Antoni Carbonell havia d'aixecar el paviment de la sala no solament en la part vella, sinó també en la que ell mateix havia començat a fer. El nou paviment fóra de lloses i estaria a nivell del replà format en el portal novament construït davant la catedral, pel qual hi havia l'ingrés al Tinell. A igual nivell havia estat feta una nova sala gran, i entre una i altra hi havia un rebedor que seria pavimentat de rajola i dotat de volta. Parla així mateix aquest document de desmuntar i refer les voltes de la gran sala, cosa que fa pensar que eren d'aquest temps les voltes que amagaven el vell embigat de la sala del Tinell, les quals les monges que construïren l'església de Santa Clara conservaren íntegrament.

A part finestres i gàrgoles, és interessant de descobrir en aquests pactes fets amb Antoni Carbonell la construcció d'unes amples escales a la placeta de Sant Ivó per tal de donar accés al nou portal de la gran sala. Aquestes escales havien de tenir per base unes parets, en forma semicircular, unides per una volta grassa damunt la qual hi hauria la graderia. Els pactes preveuen alguna dificultat quan recomanen que

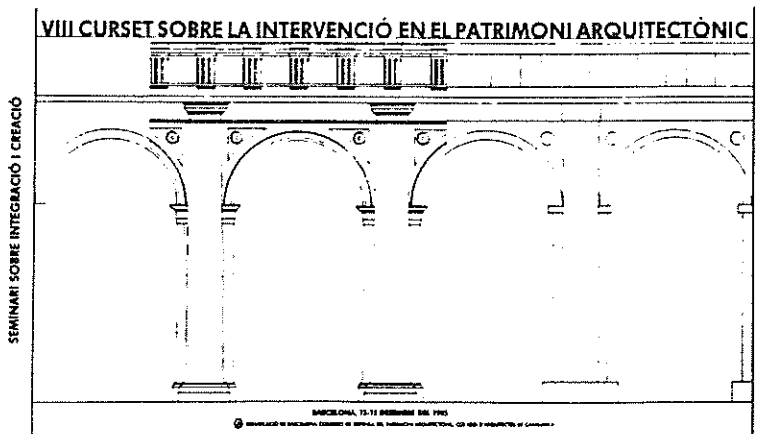
el fonament ha d'ésser «tan pregon com sia mester, arribant al ferm tant quant serà necessari».

Això dona la solució d'un problema presentat en aquesta placeta, l'any 1950, en procedir a l'excavació de les terres per tal de fonamentar la nova galeria que hi fou construïda. Aparegué aleshores un mur semicircular contrat amb el portal que aleshores fou tapiat, mur que, efectivament, s'enfonia dins el sòl de la plaça més de tres metres, sense estalviar les construccions antigues que hi eren amagades i que calgué netejar acuradament perquè l'ossin reconegudes com a restes d'un palau atribuïble al segle v, aixecat damunt un paviment d'època romana.

L'enigma d'aquesta fonamentació semicircular no fou esclarit fins a tenir la clau continguda en el document que comentem.

La resta de les condicions posades a l'obra encarregada l'any 1545 a Antoni Carbonell, són més difícils d'interpretar, sobretot després de les reformes introduïdes en el segle xviii per les religioses benedictines i de la restauració efectuada modernament segons un criteri arqueologista que volia retornar a la sala del Tinell i a les dependències del palau corresponents al carrer dels Comtes la unitat d'estil que podien haver tingut al segle xiv. Durant aquestes darreres mutacions, les finestres tornaren a tenir llinxes lobulades i columnetes partidores, mentre desapareixien les voltes de rajoles de la gran sala i retornaven a la llum els trams de bigues repartits per les grans arcsades de pedra, obra evident de l'època del rei Pere el Cerimoniós.

La intervenció d'Antoni Carbonell fou completada amb l'encàrrec de construir una ampliació del Palau Reial dit *Quarto Nou*. La nova construcció mutilà una part del vell palau, la que anava cap a l'absis de la seu, i la substituï per l'edifici de planta quadrada amb claustre central, tal com subsisteix i guarda actualment l'Arxiu de la Corona d'Aragó.



DISCUSION EN TORNO A LA ACCION EN LA
ARQUITECTURA I EN LA CIUDAD DEL PASADO.

por ANTONIO GONZALEZ CAPITEL.

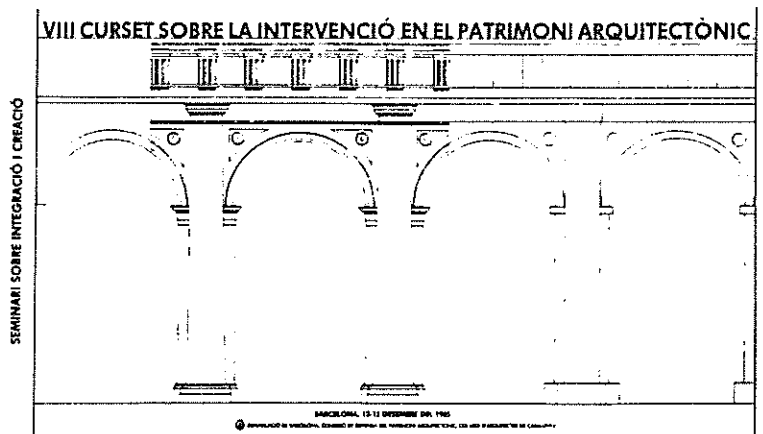
La exposició gira en torno a tres tesis principals, relacionadas entre sí:

Que la actuación frente a la arquitectura y la ciudad histórica, sea ésta de pura restauración o sea de notoria intervención, no puede tener otra coartada que su calidad intrínseca final como arquitectura, tanto en el aspecto analítico de aquello sobre lo que se actúa, y, así, en la adecuación de lo que se hace, como en la cuestión concreta y física de esto último. Sólo la aparición final de un valor arquitectónico mayor, o nuevo que se añada, justifica frente al estado primitivo cualquiera que sea la acción.

Que las armas para conseguir dicha calidad son hoy por fortuna más variadas y libres, pues no podemos pertenecer ya a ninguna escuela de pensamiento o de estilo, sino que es preciso aceptar la contribución de todos los instrumentos y reflexiones arquitectónicas que la historia ha legado. La calidad de la acción pasará por la oportunidad y adecuación de la misma y una tal adecuación sólo será posible al poder elegir entre diversos recursos. Sólo la acumulación de éstos permite resolver los problemas al considerar el debate sobre la arquitectura y la ciudad histórica no como una polémica entre visiones contrarias, sino como un abanico de soluciones alternativas y complementarias.

Que, aún a pesar de nuestro eclecticismo y de nuestra más matizada visión de la historia, no podemos desprendernos ni de nuestra propia sensibilidad ni de la de la época, haciendo de la arquitectura y de la ciudad del pasado una interpretación inevitablemente propia, subjetiva. Más próximos así ahora a un sentimiento de

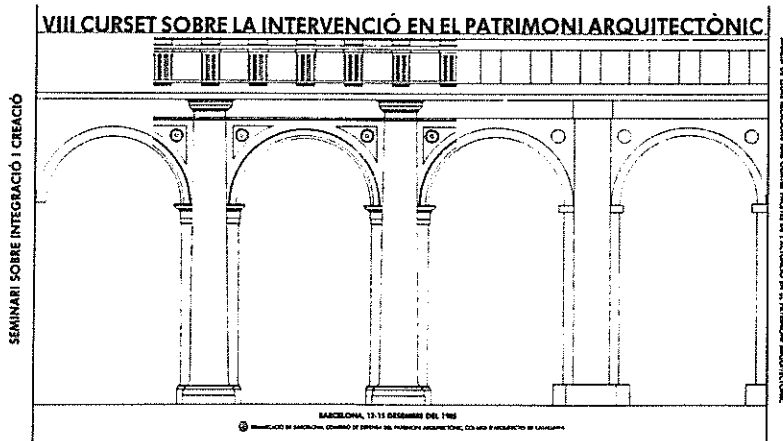
Conferències
introductòries.



Conferencias
introductorias.

-2-

cercanía y comprensión de la historia, debería de corresponder-
nos no tanto mantener la distancia como método que el movimiento
moderno practicó cuanto una posición integradora, comprensiva de
las obras del pasado y capaz de disminuir aquella distancia. Sen-
sibilidad personal y sensibilidad colectiva solicitan hoy una po-
sición que, sin dejar de ser creativa y contemporánea, supere el
extrañamiento de lo antiguo que caracterizó el pensamiento moder-
no.



C o n f e r e n c i a .

"LA RECONSTRUCCION DEL PABELLON ALEMAN
DE MIES VAN DER ROHE EN LA EXPOSICION
UNIVERSAL DE 1929 EN MONTJUIC".

por FERNANDO-JUAN RAMOS GALINO

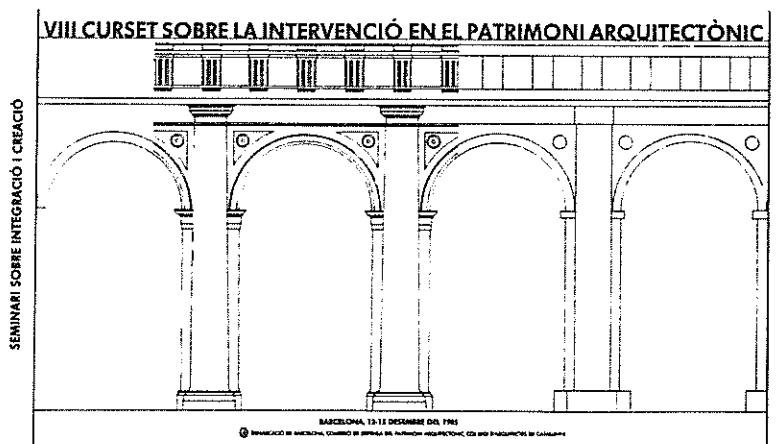
La reconstrucción del Pabellón Alemán es una iniciativa del Ayuntamiento de Barcelona, que promueve la Fundación Mies Van der Rohe de Barcelona y que se financia por las aportaciones de Instituciones públicas y privadas.

El proyecto y las obras, en casi terminadas, han estado realizadas por los Arquitectos C. Cirici, F.J. Ramos, I. de Solà-Morales y J.M. Casanovas, Cap de l'Area d'Actuació sobre el Patrimoni Artístic i Ambiental de l'Ajuntament de Barcelona, que colaboró en la dirección.

La obra se realiza según los planos originales recuperados, diversas informaciones documentales, bibliográficas y fotográficas, con la máxima fidelidad formal al edificio construido en el año 29.

El emplazamiento elegido es el original en la explanada de la Fuente Monumental de Montjuïc, a su derecha. Como anécdota que reafirma la exactitud de la situación y de las dimensiones podemos explicar que al excavar las zanjas de cimentación se encontraron en el mismo lugar las de la construcción original.

Junto a los aspectos arquitectónicos de todos conocidos, es interesante destacar algunos temas constructivos, resueltos muy elaboradamente y con gran sensibilidad para combinar la expresividad que Mies deseaba con la reducción de presupuesto, que impuesta sobre la marcha obligó al Arquitecto a soluciones especiales.



Las mayores dificultades actuales han residido en encontrar los materiales de la calidad y de las dimensiones requeridas. Los materiales utilizados han sido: mármol verde alpes y verde antiguo, en el cerramiento de la zona derecha junto a la escalera de acceso y en el panel central, respectivamente; el mármol travertino romano, a corte de sierra, en el cerramiento general de la zona izquierda y pavimento de todo el recinto. El otro material pétreo que forma la división intermedia era ónice de un color y características tan determinadas que hemos tenido que contactar con todas las canteras existentes, dada la dificultad de encontrarlo.

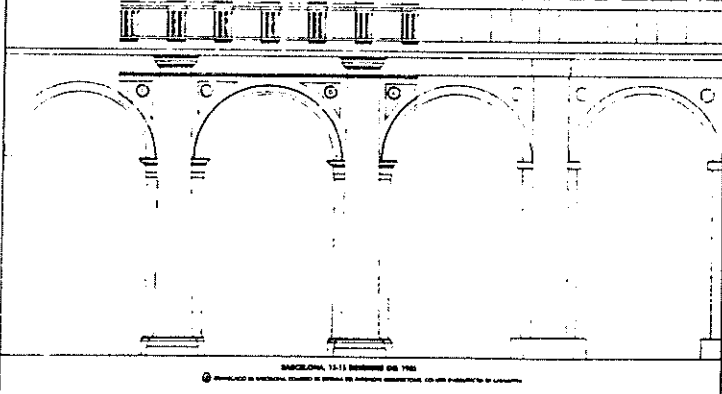
Los muros están formados por aplacados a doble cara que se sustentan sobre una estructura metálica a la que se fijan con un complejo sistema de fijaciones. Los extremos están resueltos con bloques macizos de la piedra correspondiente.

El otro material de difícil sustitución es el vidrio del patio-lucernario central, que debido a sus dimensiones y textura traslúcida, hoy en día es imposible de hacer en procesos industriales y hay pocos artesanos capacitados para su realización.

El principal cambio y casi único efectuado, consiste en la solución estructural de la cubierta con fosa de hormigón armado y impermeabilización de cubierta invertida, siguiendo el perfil original.

VIII CURSET SOBRE LA INTERVENCIÓ EN EL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC

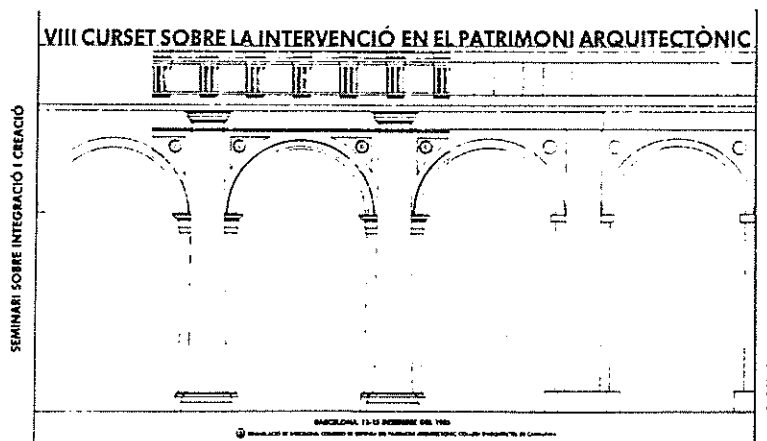
SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ



BARCELONA, 12-13 DESEMBRE DEL 1983
© INSTITUCIÓ DE VECIÓNAL, EDIFICI DE VECIÓNAL DE PATRIMONI ARQUITECTÒNIC, CO-LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA

DEPARTAMENT D'EDUCACIÓ I CIÈNCIES DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA

1r. Seminari.
L'ACTUACIÓ EN ELS
EDIFICIS HISTÓRICS



1r. Seminario.
LA ACTUACION EN LOS
EDIFICIOS HISTÓRICOS

I n t r o d u c c i ó n .

TIEMPOS DE RECONSTRUCCION.

por JOSE ANTONIO MARTINEZ LAPEÑA.

Las actuaciones en los edificios histórico-artísticos presentan casi siempre unas características bien distintas unos de otros, lo que hace necesario se contemple cada caso de una manera aislada y ceñida al problema concreto que se plantea, a pesar de los aspectos comunes, normalmente técnicos, que lógicamente tiene toda intervención en edificios antiguos. No deberán ser cuestiones de normativa, razones ético-morales, o sentimientos de nostalgia los que guíen el trabajo del Arquitecto; al margen de estas consideraciones, será el análisis del problema el que establecerá los criterios de actuación en el edificio, que serán diferentes y, a veces, contradictorios si se analizaran desde las consideraciones antes mencionadas, pero que cobran todo su sentido desde una visión individualizada de la intervención.

Dar a un edificio nuevas o mejores condiciones para ser usado, renovar en él su capacidad de resistencia al paso del tiempo y en muchos casos devolverle una de las condiciones - específicas y permanentes de la Arquitectura: que sea útil, serían, sin excluir otras consideraciones, labor esencial y primera para el Arquitecto en la restauración de un edificio.

En la obra que el Arquitecto José Ramón Sierra ha realizado en el Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla, están, desde mi punto de vista, presentes las consideraciones mencionadas y la hace ejemplar tanto por la idea que la fundamentó, como por la realidad construida.

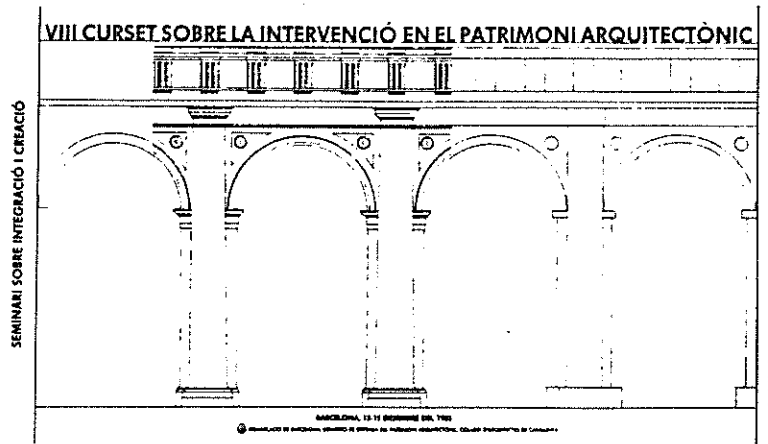
1r. Seminari.
L'ACTUACIO EN ELS
EDIFICIS HISTORICS



1r. Seminario.
LA ACTUACION EN LOS
EDIFICIOS HISTORIC

-2-

En la sesión del seminario se tratará de insistir en estas cuestiones analizando, además, el empleo que en estas obras se hace de las técnicas y los materiales, elementos fundamentales en la construcción de la Arquitectura.



C o n f e r e n c i a .

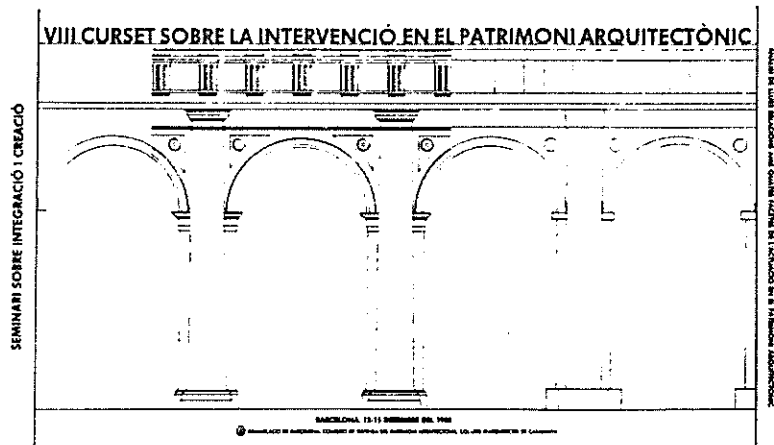
MUSEO DE LA CATEDRAL EN EL PATIO DE LOS
NARANJOS DE SEVILLA.

por JOSE RAMON SIERRA DELGADO.

- Encargo de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, Madrid.
- Propiedad: Excmos. Sres. Deán y Cabildo de la Catedral de Sevilla.
- Arquitectos: Sr. José Ramón y Sr. Ricardo Sierra Delgado.
- Aparejadores: Sr. Serafín Falla Moreno y Sr. Saturnino Luengo Merino.
- Empresa constructora: Alberto Domínguez Blanco, Granada.
- Proyecto: 1.983.
- Obra: 1.984-85.

EDIFICIO.

Se trata de tres de las cinco naves que antiguamente cerraban el patio de abluciones de la segunda y última mezquita aljama de Sevilla, uno de los escasos restos almohades (S. XIII), junto con las partes viejas de la Giralda, de las murallas y del trazado urbano, que aún malviven en la ciudad. En esas naves construyeron sus tumbas los primeros conquistadores castellanos y sus arcos de herradura se bautizaron con los nombres de los santos pero nadie logró borrar definitivamente el ambientillo infiel de su arquitectura. La mejor solución era destruirlas. El Cabildo comenzó destruyendo dos, y las otras tres naves, mientras tanto, fueron troceadas a su alto, a su ancho y a su largo y convertidas en locales disponibles con entradas independientes: viviendas, oficinas, talleres, etc.. Su supervivencia y su destino civil se consolidaron con la ocupación de las plantas altas, a partir del S. XVI, -



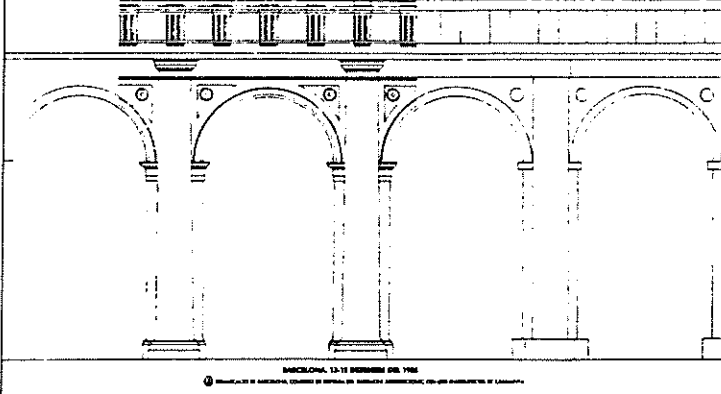
por las Bibliotecas Capitular y Colombina.

PROYECTO.

Se propone, en primer lugar, un uso que sea compatible con la propia organización espacial y con el lugar central, geográfico e histórico del edificio respecto a la ciudad. En segundo lugar, se intenta encontrar un punto intermedio entre la imposible recuperación global de la forma original y la degradación física que ha producido su conversión en mero contenedor indiscriminado, sin renunciar del todo a la idea de la arquitectura que se muestra a sí misma. En tercer lugar, cualquier propuesta debería contemplar la reorganización de las Bibliotecas, solución y problema al mismo tiempo, cuyo desmonte y traslado, propuestos con insistencia por la política restauradora local, no eran aceptados por el Cabildo actual, decisión no difícil de compartir, y que a la postre casi se convirtió en punto de partida del proyecto.

VIII CURSET SOBRE LA INTERVENCIÓ EN EL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ

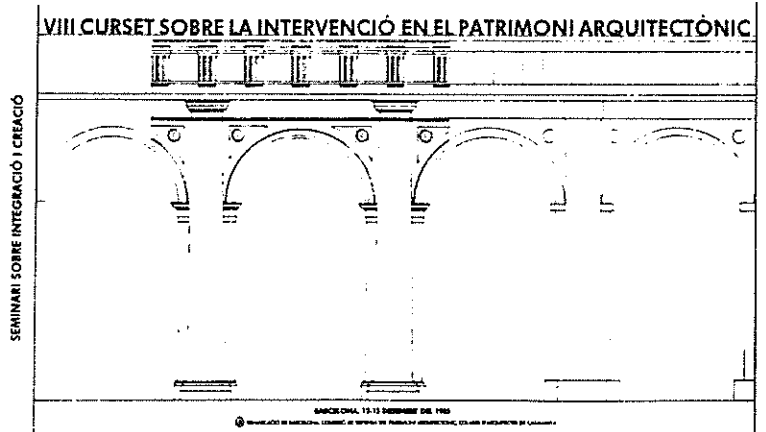


DEPARTAMENT D'EDIFICACIONS I DE CONSERVACIÓ DE PATRIMONI ARQUITECTÒNIC DE BARCELONA

BARCELONA, 12-13 DESEMBRE DEL 1962

DEPARTAMENT D'EDIFICACIONS I DE CONSERVACIÓ DE PATRIMONI ARQUITECTÒNIC, COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA

2n. Seminari.
LA INTEGRACIÓ
ARQUITECTÓNICA
EN ELS CONJUNTS
URBANS

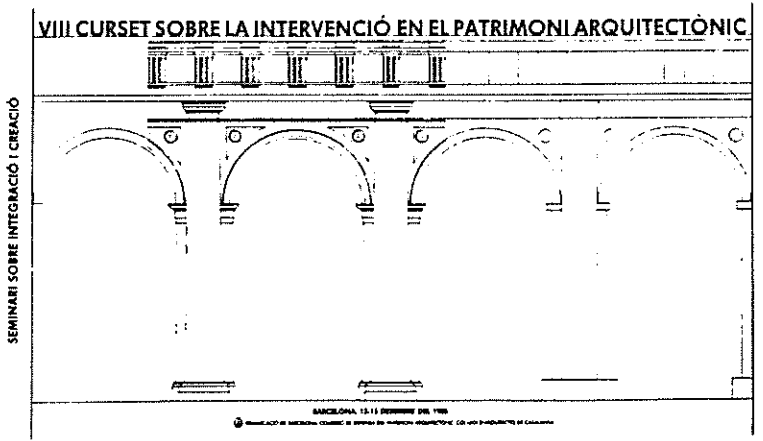


2n. Seminario.
LA INTEGRACION
ARQUITECTONICA
EN LOS CONJUNTOS
URBANOS

I n t r o d u c c i ó .

per JOSE IGNACIO LINAZASORO RODRIGUEZ.

La exposició del tema consistirà en la presentació de
varios projectos propis relatius al problema de la integra
ció entre parts noves y antigues de varios edificios, así
como a su relació con el contexte urbano. Todos estos proyec
tos tienen como apoyo teóricu el concepto de analogía frente
al de contraste, principal argumento teóricu esgrimido a tra
vés del Movimiento Moderno.



C o n f e r e n c i a .

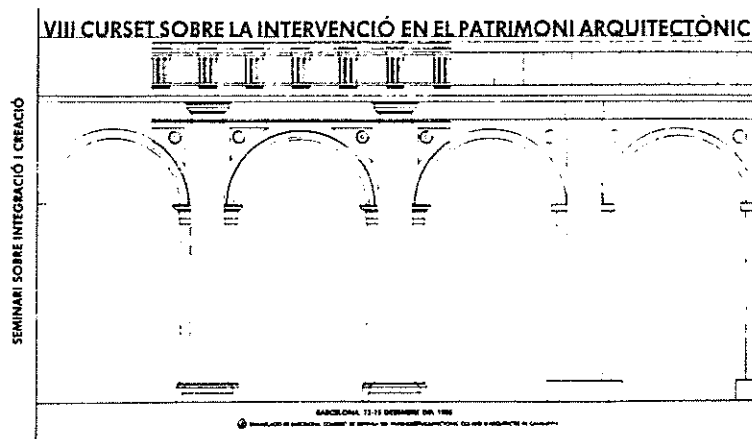
DEL CONTRASTE A LA ANALOGIA. TRANSFORMACIONES EN LA CONCEPCION DE LA INTERVENCIÓN ARQUITECTÓNICA.

por IGNASI DE SOLÀ-MORALES i RUBIÓ.

1.- La relación entre una intervención de nueva arquitectura y la arquitectura previamente existente, es un fenómeno cambiante en función de los valores culturales atribuidos tanto a la significación de la arquitectura histórica como a las intenciones de la nueva intervención.

Es por ello un enorme engaño el pensar que puede establecerse una doctrina permanente o todavía menos, una definición científica de la intervención arquitectónica. Por el contrario, sólo entendiendo cuales han sido en cada caso las concepciones desde las que se ha actuado, es posible discernir las distintas características que a lo largo del tiempo ha asumido esta relación. El proyecto de una nueva arquitectura no sólo se aproxima físicamente a la ya existente, se relaciona visual y espacialmente con ella, sino que establece una verdadera interpretación del material histórico con el que se mide, de modo que este material es objeto de una verdadera lectura que acompaña explícita o implícitamente, a la nueva intervención en su global significación.

Cuando Mies Van der Rohe presenta a las autoridades de Berlín su proyecto de rascacielos para Friederichstrasse, en 1919, la representación del nuevo edificio no es ajena al entorno que le rodea. Las perspectivas de este proyecto, igual que los fotomontajes para el proyecto de edificio en la Alexanderplatz del año 1921, o los también fotomontajes de Ludwig Hillbersimer para el centro de Berlín de 1927, o los de Le Corbusier para el área central de París en 1936, por citar ejemplos bien conocidos, tienen en común no sólo una misma técnica de representación sino -

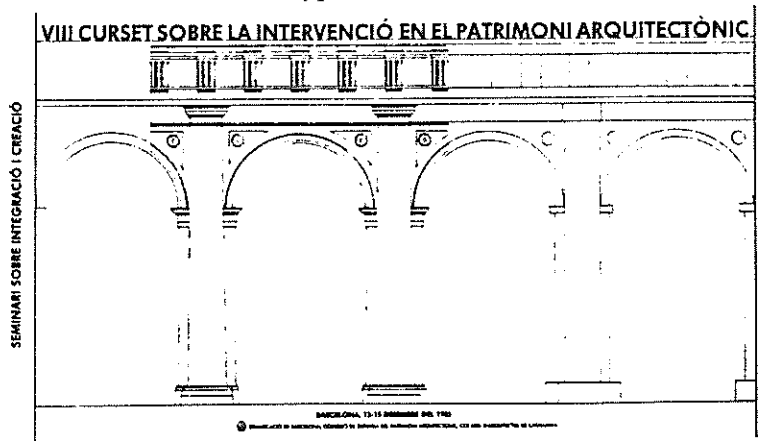


una misma sensibilidad para establecer un determinado tipo de relación entre la arquitectura existente y la arquitectura - que se proyecta como nueva.

La técnica del fotomontaje o las representaciones perspectivas análogas, son especialmente adecuadas para subrayar precisamente el contraste entre la vieja y la nueva arquitectura. Pero esta contraposición que traduce diferencias de textura, de materiales, de geometría y de densidad de la trama urbana, no pretende mostrarse como un elemento negativo, como una desautorización de la arquitectura histórica. Por el contrario, como el mismo Le Corbusier escribe glosando su proyecto les nouvelles dimensions modernes et la mise en valeur des tresors historiques apportent une grace delicieuse (1).

A menudo se afirma que la arquitectura de vanguardia del Movimiento Moderno ignoró por completo la arquitectura histórica, de modo que esta ignorancia era la expresión de una valoración puramente negativa de la misma. Es cierto que la arquitectura del Movimiento Moderno era, en sus expresiones programáticas, hija de un sistema formal que se pretendía autosuficiente, basado en la gramática abstracta de la forma y en la geometría elemental de los cuerpos. Pero aún así, esta actitud no podía dejar de tener su propia interpretación del material que la ciudad y la historia le ofrecían, estableciendo de un modo paradigmático un tipo de relación que puede caracterizarse por el predominio del efecto de contraste sobre cualquier otro tipo de categoría formal.

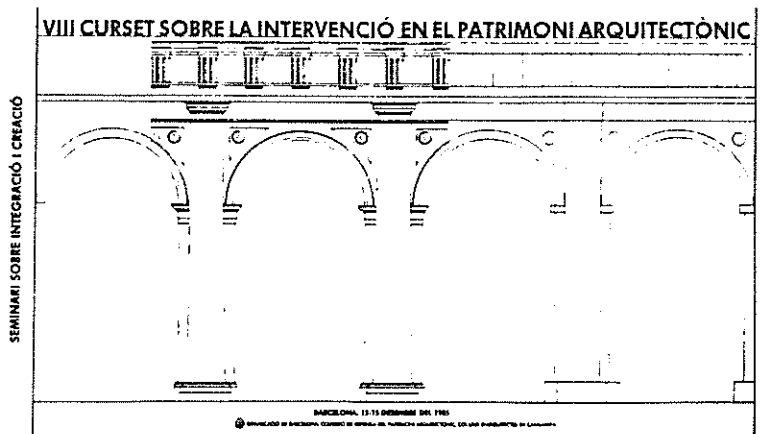
Alois Riegl, a comienzos de siglo, había analizado la moderna sensibilidad en relación a los problemas del patrimonio monumental a través de una serie de penetrantes y esclarecedores artículos. En un texto de 1903, Riegl define una categoría característica de la nueva sensibilidad hacia los monumentos históricos (2).



La alteswert, valor de antigüedad, vetustez, se diferencia de la denkmalswert, valor monumental o monumentalidad y de la kunsthistorisheswert, el valor histórico-artístico de los edificios tal como la cultura anterior al siglo XX lo había manifestado. Si desde el Renacimiento, la cultura europea desarrolla para el arte y la arquitectura, un sistema de apreciación no sólo basado en el valor presente que las obras de arte puedan tener, sino también en su valor ejemplar como modelos del buen arte procedentes del pasado, será a partir, sobre todo, del siglo XIX cuando el valor histórico, de documento informativo de una situación positiva y documentada, se añada al edificio o al monumento. La dicotomía entre valor monumental y valor documental queda, - pues, planteada con la cultura positivista del siglo XIX. Pero, para Riegl, que piensa precisamente desde la crisis del positivismo y de la objetividad del lenguaje propia de la cultura nueva del siglo, la situación que caracterizará el comienzo del siglo XX es otra. Se trata, en algún sentido, no sólo de una relación nueva sino más radical entre el material histórico-monumental y la valoración cultural que del mismo se establezca. La vetustez o valor de antigüedad, dando a este término la ambigüedad y la imprecisión que del mismo se desprende, es una novedad propia de la sensibilidad contemporánea que relativiza todo tipo de normativismo artístico y que ignora la significación positiva de la información contenida en la obra de arte.

La vetustez es un valor subjetivo que se goza con una satisfacción puramente psicológica producida por lo antiguo como manifestación del transcurrir del tiempo histórico.

Riegl, colocándose en la perspectiva de la psicología de masas, advierte que el moderno ciudadano no se interesa por la información erudita que puede ser descodificada en el detalle de un ornamento o en la disposición de una columnata, sino que, en

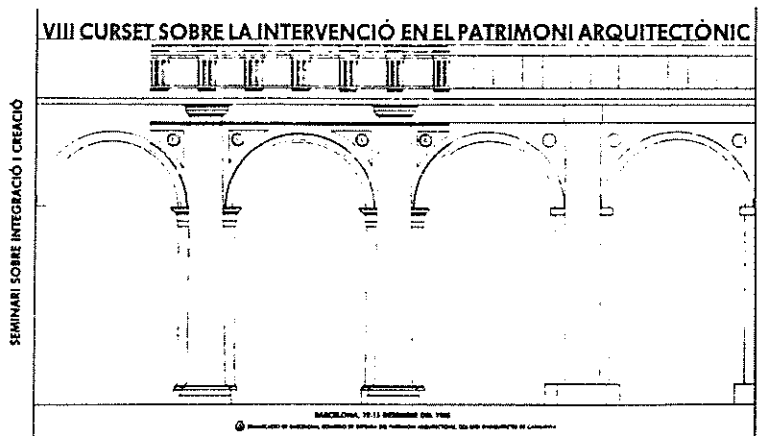


una lectura mucho más global, lo que le subyuga es el testimonio de la temporalidad que el monumento le ofrece. Precisamente porque el valor primero de la cultura urbana es, y sigue siendo, la perfección acabada de la nueva producción edificada y porque los nuevos edificios sólo son valiosos en la medida en que ofrecen un desafío al paso del tiempo, una imagen de intangibilidad a la erosión de la historia y una permanencia en su forma, color y acabado, esta misma sensibilidad subjetivista y masiva, desatenta al conocimiento racional, encuentra en la vetustez el valor global con el que es capaz de leer la arquitectura histórica. En la necesaria alternancia entre arquitectura nueva y vetusta, se produce la satisfacción estética básica.

Lo que caracteriza la nueva sensibilidad, la nueva kunstwollen, voluntad de arte, del siglo XX, es el contraste entre neuheitswert, novedad como valor, y alteswert, antigüedad como valor, es decir, el contraste entre novedad y vetustez.

Pero este valor de lo vetusto tiene una clave psicológica que Riegl explica en el mismo texto con toda precisión. Se trata de una satisfacción puramente perceptiva, que no busca ninguna adquisición precisa de conocimientos sino que se manifiesta como un - puro sentimiento de carácter subjetivo, vago y reconfortante.

La comparación con la sensibilidad tardoantigua y con el subjetivismo religioso que caracterizó a la cultura altoimperial, le sirve a Riegl para establecer, con más detalle, a qué tipo de perceptibilidad se está refiriendo. Óptica más que táctil e interesada por la condición vital que el monumento expresa más que por sus concretas especificaciones, la búsqueda de la vetustez representa a la vez, una cierta dimisión del conocimiento pero también el establecimiento de una sensibilidad colectivizada y sintética que caracteriza al hombre masificado de la ciudad metropolitana.



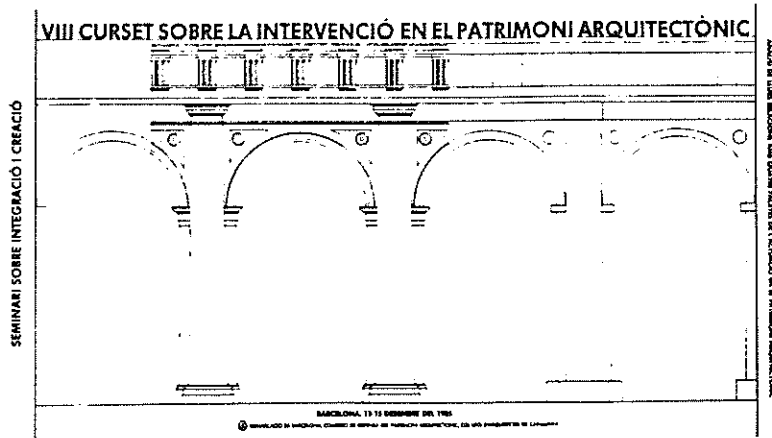
La certera descripció de Riegl nos serve per explicar què tip de sensibilitat es la que se trasluce en los ejemplos mencionados al comienzo de este artículo y en la particular forma de establecer el contraste entre viejos y nuevos materiales arquitectónicos, tal como se produce en aquellos proyectos de vanguardia que tienen que contraponerse a la arquitectura histórica.

No sería difícil, para corroborar la teorización de la noción de contraste a niveles perceptivos, tal como Riegl los formula, acudir también a los modelos teóricos utilizados por los intelectuales de la época a la hora de hacer historia de la arquitectura o buscarla en los fundamentos psicológicos de la gestalttheorie que los teóricos y maestros del nuevo arte utilizaron como fundamento de sus propias experiencias estéticas.

En el caso de la historiografía es evidente que a partir del propio Riegl y hasta llegar por lo menos a Giedion, pero bien - significativamente también en las obras de Platz y Kurt Behrendt, la historia de la arquitectura del pasado es analizada como tal producto del pasado, enfatizando la novedad y la diferencia de la arquitectura del presente (3). No sólo se vence el temor a utilizar el pasado para llegar hasta la explicación del presente más inmediato y contemporáneo sino que esta explicación sirve, sobre todo, para poner de manifiesto la radical contraposición, el contraste, entre lo antiguo y lo nuevo, entre lo histórico y lo actual.

En los tratados de psicología de la forma de Köller en 1929 y de Koffka en 1935, se ordenan sistemáticamente los fundamentos más generales de una concepción en la que las nociones de fondo-forma y de contraste son fundamentales para la explicación de la percepción y de su significado (4).

De hecho en los mismos años, los contenidos psicológicos de los cursos de Kandinsky, Albers, Moholy Nagy e incluso de Paul

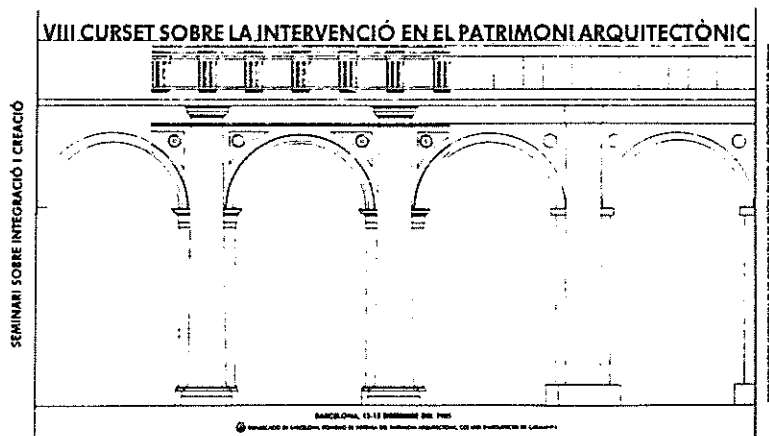


Klee, en la primera etapa de la Bauhaus, utilizan para la forma ción de diseñadores y proyectistas, estas mismas categorías psicológicas. No sólo la arquitectura -Moholly Nagy- es descrita como un fenómeno que se percibe espacialmente a partir de la geometría y de la textura y, por lo tanto, haciendo tabla rasa de todo tipo de significado, sino que el fenómeno de la significación en cualquier esfera de lo visual se produce por yuxtaposición, interrelación y contraste de formas, texturas o materiales fundamentalmente heterogéneos.

De la misma manera que el collage o el fotomontaje desarrollan técnicas de significación a partir de la contraposición de fragmentos autónomos que en su confrontación producen un nuevo y específico significado, también la arquitectura, en su confrontación entre vetustas y nuevas estructuras, encuentra el fondo y la forma en las que el pasado y el presente se reconocen.

Pero si hay una clara relación entre el diagnóstico rieglia-no, las orientaciones de la historiografía y de la estética psicológica y el trabajo de los arquitectos del movimiento moderno - cuando se confrontan con materiales históricos, todavía conviene llamar la atención en su relación con un campo aparentemente alejado del debate de la vanguardia. Se trata de los conservadores y profesionales de la restauración que, a través de sus publicaciones y debates especializados, estaban planteando una concepción de la restauración de monumentos que, a su manera, participaba también de la común concepción del contraste como categoría básica de relación entre vieja y nueva arquitectura.

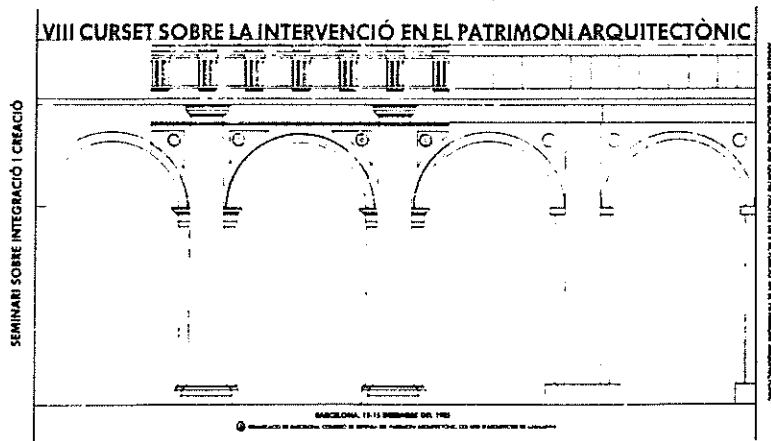
Si desde finales del ochocientos la literatura teórica de los expertos en restauración, tales como Camilo Boito, defendía un criterio de diferenciación clara en las intervenciones de restauración que implicase una intervención constructiva, esta concepción es la que constituye uno de los principios básicos de la -



carta de Atenas de los Restauradores, de 1931. En varios de los diez puntos fundamentales contenidos en esta carta, se defiende una concepción clara del contraste que debe producirse entre la edificación histórica protegida y las nuevas intervenciones. No es sólo por la recomendación de utilizar materiales modernos en ciertas ocasiones sinó, sobre todo, por el criterio reiterativo de que la diferencia se exprese en el distinto despiece de las fábricas añadidas, en el cambio de materiales, en la ausencia de ornamentos en las nuevas fábricas, en su simplicidad geométrica y tecnológica, es por lo que la carta de Atenas recoge en clave normativa y generalizadora, criterios y maneras ya desarrolladas en aquel momento por arquitectos que tanto en las experiencias de vanguardia como en el académico mundo de la restauración estaban sometidos a una misma sensibilidad histórica. Cuando la otra carta de Atenas, la de los hombres de los C.I.A.M., en 1933, insistía también en la imposibilidad de aceptar el pastiche histórico y apelaba al zeitgeist para justificar que las nuevas intervenciones en áreas históricas se hiciesen con el lenguaje de la arquitectura actual, en realidad no se encontraban tan lejos de lo que dos años antes habían planteado otros profesionales - con los que, aparentemente, tenían muy pocas cosas en común, y a los que les separaban el carácter militante y progresista de unos frente a los intereses conservadores y historicistas de los otros.

Pero las diferencias entre aquellas fracciones profesionales, vistas hoy, con cincuenta años de distancia, no eran tal vez tan absolutas como en aquel momento ellos mismos estuvieran interesados en manifestar.

Por debajo de diferencias evidentes y obvias, había una sensibilidad común frente al material histórico y a su lectura. En ambos casos, la directriz que los guiaba estaba conformada por el gusto tardo romántico por las texturas rugosas, por la patina del tiempo en los viejos edificios, sin distinciones ornamentales

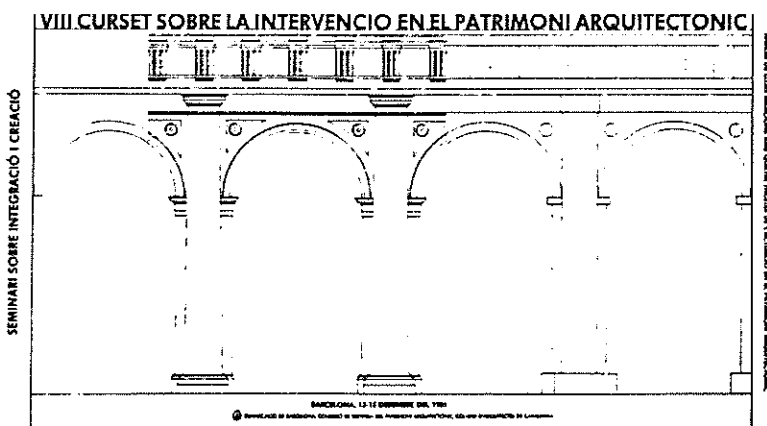


o estilísticas precisas, contrastando en su globalidad con la tersa, precisa y abstracta geometría de las nuevas arquitecturas. De este modo el contraste entre lo antiguo y lo nuevo se convertía, no sólo en el resultado de una contraposición radical, sino también el procedimiento perceptivo a través del cual, una y otra arquitectura, mutuamente, establecían su sentido dialéctico en el conjunto de la ciudad metropolitana.

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

Tomemos algunos ejemplos, a nuestro juicio significativos, de la nueva situación, que aún no siendo todos ellos actuales, parecen expresar con carácter casi ejemplar, la nueva sensibilidad respecto a este problema.

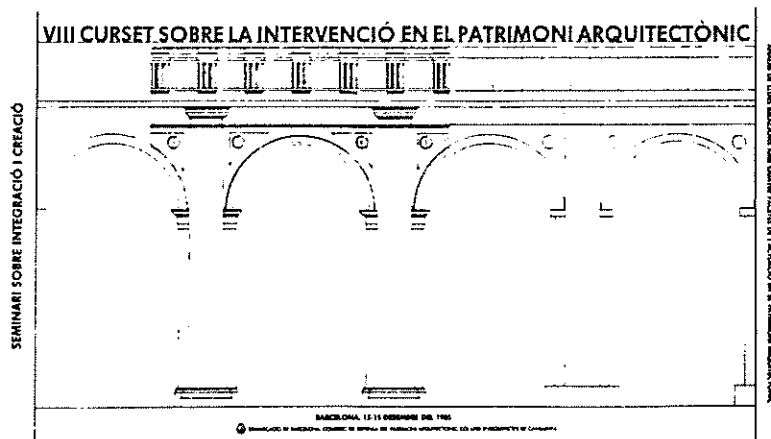
El proyecto que Asplund elabora largamente, entre 1913 y 1937, para el edificio anexo al Ayuntamiento de Göteborg, no puede ser explicado en base a una simple noción de contraste. Por el contrario, lo que parece marcar la pauta de trabajo del arquitecto sueco a lo largo de los cinco sucesivos proyectos, es la interpretación de los rasgos dominantes en el edificio antiguo con el fin de hacerse eco de los mismos en la parte que se trataba de añadir.



Tanto en la organización de la planta, extendiendo el sistema de patios, como en el orden de la fachada, prolongando el ritmo de vanos y pilastras, en unos casos y en otros entendiendo la división horizontal tripartita, como estructura formal dominante, en todas las sucesivas versiones, la aproximación a una solución satisfactoria se desarrolló a través de la analogía entre los datos que se consideraron relevantes en la estructura antigua y las formas que se proponían para la nueva ampliación. La diferencia y la repetición se daban simultáneamente a través de una controlada dosificación de las relaciones entre semejanza y diversidad propias de toda operación analógica.

Cuando Carlo Scarpa reorganizó el Castelvecchio de Verona, como museo de la ciudad, tenía también ante sí el prestigio de la fábrica medieval y la necesidad de su adaptación al programa actual de un museo. No tanto a través de un análisis global de la composición cuanto mediante un desarrollo narrativo y fragmentario, la intervención scarpiana introduce figuras historicistas en la historicidad del edificio existente. A través de una exposición de tipo cinematográfico, el recorrido va acumulando imágenes rediseñadas de arquitecturas del pasado, del pasado medieval o de otros pasados, tal vez de origen remotamente medieval pero referibles a experiencias europeas más próximas como pueden ser las del fin de siglo en Glasgow o en Viena.

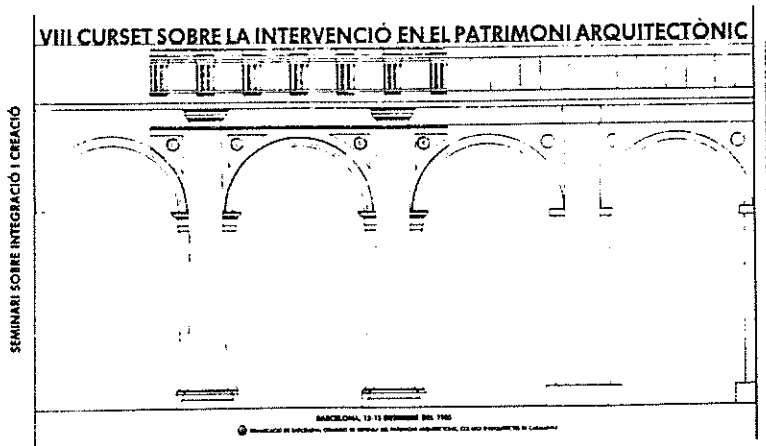
Aquí el procedimiento analógico no se basa en la simultaneidad visible de órdenes formales interdependientes, sino en las asociaciones que el espectador establece a lo largo del tiempo y mediante las cuales se producen situaciones de afinidad por las que mediante la capacidad connotativa de los lenguajes evocados en la intervención se establecen conexiones o enlaces entre el edificio histórico-real y/o imaginario, y los elementos de diseño que sirven para acondicionar eficazmente el edificio.



Giorgio Grassi ha escrito uno de sus más bellos textos teóricos para explicar su propia actitud ante el encargo de la restauración del castillo de Abbiategrasso, en 1970 (5). Partiendo de textos de Ambroggio Annoni y de referencias a la tradición restauradora más cultivada y profesional, Grassi encuentra que quien posee la llave metodológica para organizar la intervención es la propia arquitectura del edificio existente. Se trata de una corrección del idealismo violletiano que buscaba en el edificio la idea como pauta para la intervención y que ahora se transforma en un realismo completamente ligado a la materialidad espacial, física y geográfica del artefacto sobre el que se actúa.

Haciendo del análisis tipológico del edificio un primer nivel de aproximación a sus leyes internas, el proyecto se resuelve en un compromiso entre las maneras propias de la tradición moderna basadas en la independencia entre nueva y vieja fábrica y la correspondencia dimensional, tipológica y figurativa entre las mismas viejas y nuevas partes en busca de una recíproca correlación que unifique la entidad del conjunto. Es todavía una dialéctica manera de expresar la simultaneidad entre la semejanza y la diferencia.

Por el contrario, casi al otro extremo, el proyecto para la ampliación del edificio del Banco de España, en Madrid, que propusiera Rafael Moneo en 1980 se coloca, como en Grassi, en el cauce estricto establecido por las leyes del propio edificio, por su lógica compositiva y por la organización constructiva y espacial existente. Casi sin dejar espacio a la ironía, sin ningún tipo de desplazamiento que establezca la distancia propia de toda operación estética, el proyecto de Moneo completa la fábrica existente dejándose anular hasta el extremo y subrayando hasta qué límites el edificio existente impone sus exigencias. La analogía aquí se hace ténue, casi imperceptible, para convertirse en mera tautología.

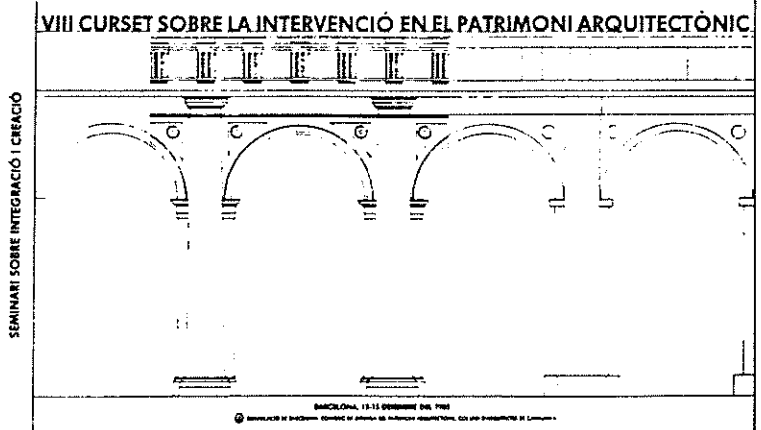


Los cuatro ejemplos analizados hasta aquí tienen en común una serie de rasgos característicos. La crisis cultural es una crisis de modelos universales. La diferencia entre la situación presente y las situaciones propias de la cultura académica o de la ortodoxia moderna consiste en que hoy no es posible formular un sistema estético con validez suficiente como para atribuirle una vigencia más allá de su estricta eficacia puntual.

La crítica a la metafísica en Nietzsche y la crítica del lenguaje en Wittgenstein, han dejado inmune a toda pretensión de generalidad o permanencia en los procedimientos de la cultura. Es la misma condición radicalmente histórica que el saber postfoucaultiano reconoce para sí mismo. Si la cultura académica pudo crear procedimientos universalizables de intervención a través de la noción de estilo y la cultura moderna, pudo construir todavía un sistema interrelacionado de fragmentos a través del subjetivismo psicológico, la situación actual difícilmente puede reconocer otra cosa que la facticidad, por una parte, de la obra concreta con la que hay que medirse y sobre la que hay que intervenir y, por otra, el infinito sistema de referencias que, a la manera de una constelación, pueblan el imaginario colectivo de la arquitectura.

Todavía el optimismo liberal de Colin Rowe puede confiar en la eficacia del collage cuando piensa que una descomposición - fragmentaria no está reñida con una cierta estrategia global - que permita ciertos tipos de control de la ciudad y de la arquitectura (6).

Pero a Collin Rowe le sucede con el collage como a la asustada Pandora, la esposa de Epimeteo, quien habiendo dejado escapar de su caja dorada todos los males que afligían a la humanidad, no encontraba entre sus manos más que el recipiente en el que todavía confiaba mantener la esperanza.



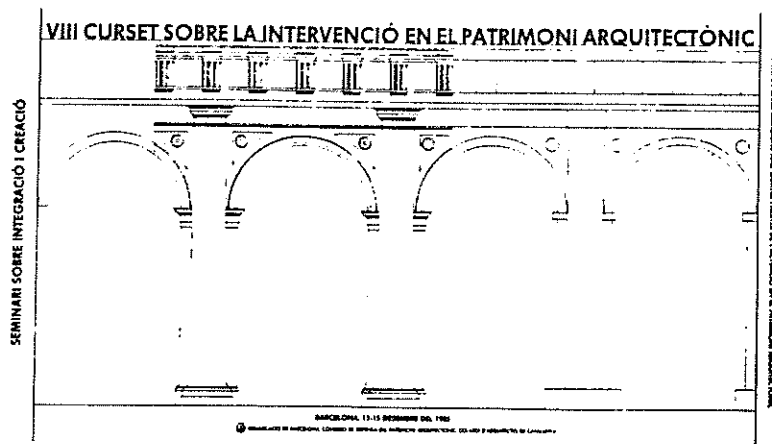
Pero la esperanza del collage sólo se sustenta, como técnica, en una gestáltica composición de la que hoy han dado buena cuenta los bárbaros artistas del frotage y del dripping. La realidad presente es, en cierto sentido, más reductiva en tanto que más crítica, pero por ello también más precisa a la hora de actuar con un agudo conocimiento de lo que el edificio existente explica y de lo que la historia de la arquitectura enseña.

El conocimiento de las estructuras íntimas de los edificios ha desarrollado en los últimos años técnicas e instrumentos tan sofisticados como precisos.

El análisis tipo-morfológico patrocinado por Aldo Rossi en sus escritos de los años sesenta ha dado, por una parte, una verdadera cultura enciclopédica de la representación, la comparación dimensional y el conocimiento estructural de cuantos problemas - formales los edificios construidos presentan. Desde los años sesenta una auténtica obsesión analítica recorre la cultura arquitectónica mediante instrumentos cartográficos, planimétricos y tridimensionales de una extraordinaria agudeza.

Pero no es menos cierto que hoy ya estamos en condiciones de saber hasta qué punto todo este dispositivo analítico tiene bien poco que ver con una condición suficiente para el proyecto. Si los protocolos analíticos del proyecto se han sofisticado hasta límites difícilmente repetidos en otras épocas históricas, esta misma finura instrumental ha puesto de manifiesto que la invención proyectural constituye un nivel del discurso completamente desligado, libre e independiente de la necesidad analítica.

El conocimiento estructural del objeto no permite eludir el riesgo del proyecto y, en este caso, el riesgo de la figuración y de las nuevas estructuras lingüísticas que la intervención va a introducir.



Pero en esta situación la historia no es, como antaño, magister vitae ni siquiera instrumento lógico de explicación tendenciosa del presente. Por el contrario, a la radical historización de la situación presente corre paralela una dispersión policéntrica del conocimiento histórico.

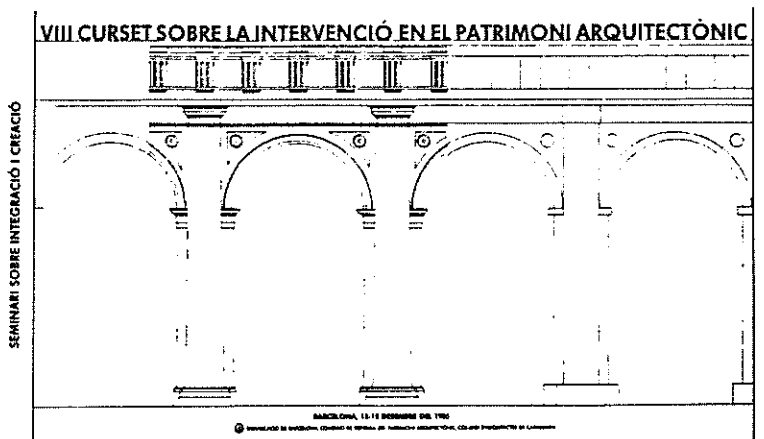
Desde los años sesenta hemos visto desenmascarados las ilusiones de una historia ideológica tendente no sólo a alejar la angustia del presente sinó también a justificar sus opciones. Ahora, aquella historia no puede seguirse manteniendo como un conocimiento veraz.

Por una parte no existe un hilo conductor que lleve desde el pasado hacia el presente. Manfredo Tafuri, el más decisivo pensador de la globalidad del ciclo de la historia de la arquitectura en la edad moderna, ha construido un modelo tan eficaz para la crítica como taulológico para la representación del transcurrir histórico.

Si, por una parte, la idea del origen de la modernidad se retrotrae ad infinitum no ya al siglo anterior o a la Ilustración sinó a los orígenes mismos de la moderna cultura del renacimiento, por otra parte, los problemas que se plantean en Brunelleschi se reproducen en el manierismo y en la cultura de la contrarreforma y en la crisis del pensamiento ilustrado o en el ocaso de la vanguardia.

La intuición por la que la arquitectura y los arquitectos dan a luz al mismo tiempo a su afirmación y su negación, y, por lo tanto, al sentido y a la contradicción de sus lógicas, constituye no sólo una hipótesis central de su trabajo sinó el paradigma dominante en la mayor parte de la reciente historiografía de la arquitectura.

El conocimiento histórico, al igual que las técnicas analíticas del proyecto, se mueven en la contradicción entre el sofisti



cado desarrollo de sus áreas de conocimiento y la depauperación metodológica más absoluta. Microhistoria, historia antropológica o historia de las mentalidades son, en el fondo, las respuestas privadas, reductivas y fragmentarias ante la imposibilidad de - sostener modelos interpretativos de más vasto alcance (7).

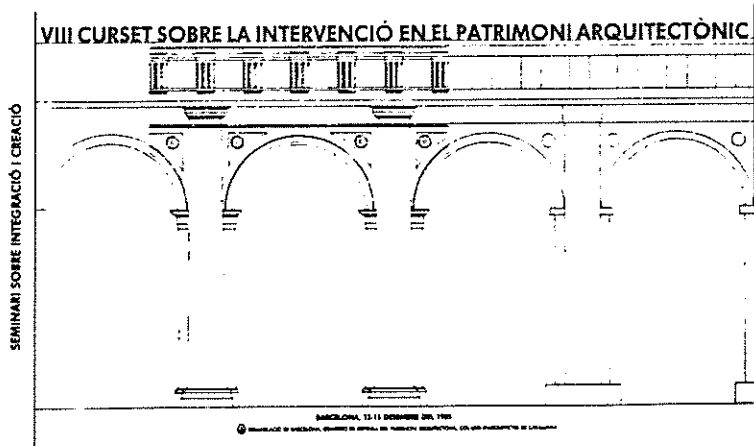
Eugenio Trías, en su libro Lo bello y lo siniestro, recorre el significado y el alcance de la producción estética contemporánea (8). Si toda la estética europea postkantiana ha vivido de las barreras que el mismo Kant puso al objeto estético, en el sentido de que sólo lo siniestro debía alejarse del campo de la creación, en el tiempo presente, después de Freud, la creación actual aparece, por el contrario, como la sesgada confrontación entre lo siniestro y su expresión artística.

El desorden que el pensamiento contemporáneo encuentra en la realidad, es el origen de la experiencia de lo siniestro. La tarea del arte es la del velo de Maya, un púdico recubrimiento que arropa con un traslúcido tejido el horror del caos y lo hace evidente al tiempo que lo encubre.

La comprensión lingüística de los fenómenos artísticos, que tiene su origen en la lingüística formalista, ha permitido conocer con mayor precisión las condiciones por las que la significación puede desplazarse, transformarse, metamorfosearse a través de relaciones estructurales.

Esta estructura lingüística que, reconocida sobre la trama de los objetos, permite su liberación y juego, es también la que en el campo de la intervención arquitectónica, define la - situación presente.

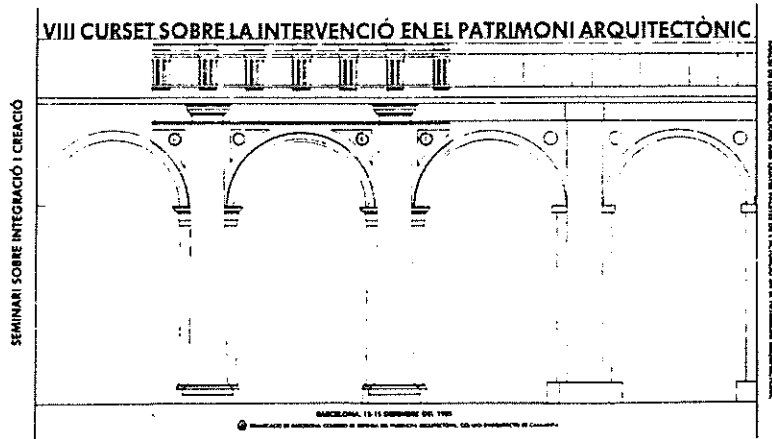
Los significados que nos proponen las obras que hemos comentado al comienzo de este apartado, no son explicables sin una - máxima libertad en la manipulación del sentido, al mismo tiempo que sólo existen como soporte de esta manipulación las estructu



ras de significación que el propio edificio concreto muestra. A ello hay que añadir el conglomerado de referencias históricas que como un imaginario múltiple sustituyen el antiguo conocimiento sistemático y eficiente de la historia.

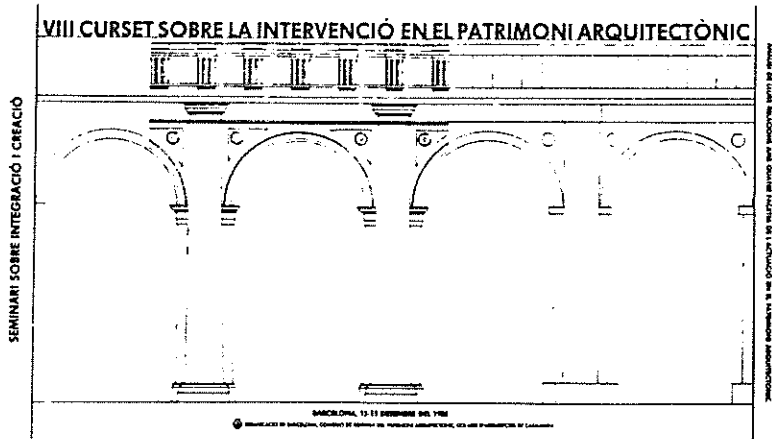
La intervención como operación estética es la propuesta imaginativa, arbitraria y libre por la cual se intenta no sólo reconocer las estructuras significativas del material histórico existente sino su utilización como pauta analógica del nuevo artefacto edificado.

La confrontación, como diferencia y semejanza, desde el interior del único sistema posible: el sistema particular definido por el objeto existente, es el fundamento de toda analogía, y sobre esta analogía se construye todo posible y aleatorio significado.



NOTAS.

- (1) Le Corbusier: Oeuvre Complète. 1934-1939. Zurich 1946.
- (2) Alois Riegl: Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung (Enleitung zum Denkmalschutzgesetz). Viena 1903.
- (3) El análisis de la primera historiografía ligada a la fortuna del Movimiento Moderno la ha desarrollado recientemente Maria Luisa Scialvini y Maria Gracia Gaudí en: L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea. Da Platz a Giedion. Roma 1984.
- (4) W. Köhler: Gestalt psychology. New York, 1929. K. Koffka: Principles of Gestaltpsychology. New York, 1935.
- (5) Giorgio Grassi: Il progetto di intervento sulli castelli di Abbiategrosso e la questione del restauro en Edilizia Popolare n° 113. Milán 1973. Ahora en el libro: La arquitectura como oficio y otros escritos. Barcelona 1980.
- (6) Collin Rowe: Collage City. Cambridge. Massachussets, 1979.
- (7) Jacques le Golf: La nouvelle histoire. Paris 1979.
- (8) Eugenio Trias: Lo bello y lo siniestro. Barcelona, 1982.

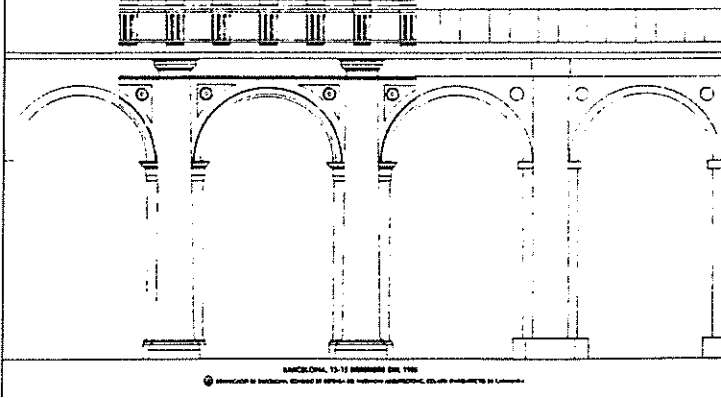


ILUSTRACIONES.

- 1.- Ludwig Mies van der Rohe. Proyecto de rascacielos de cristal en la Friedrichstrasse. Berlín, 1919.
- 2.- Ludwig Mies van der Rohe. Remodelación de la Alexanderplatz. Berlín, 1922.
- 3.- Ludwig Hillberseimer. propuesta de remodelación del centro de Berlín, 1930.
- 4.- Le Corbusier. Proyecto para el centro comercial de París. 1936.
- 5.- Gunnar Asplund. Ampliación del Ayuntamiento de Goteburg. 1913-1936.
- 6.- Carlo Scarpa. Restauración del Castelvecchio de Verona. 1957-1967.
- 7.- Giorgio Grassi. Restauración del Castillo de Abbiategrosso. 1970.
- 8.- Rafael Moneo. Ampliación del edificio central del Banco de España. Madrid, 1980.

VIII CURSET SOBRE LA INTERVENCIÓ EN EL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ

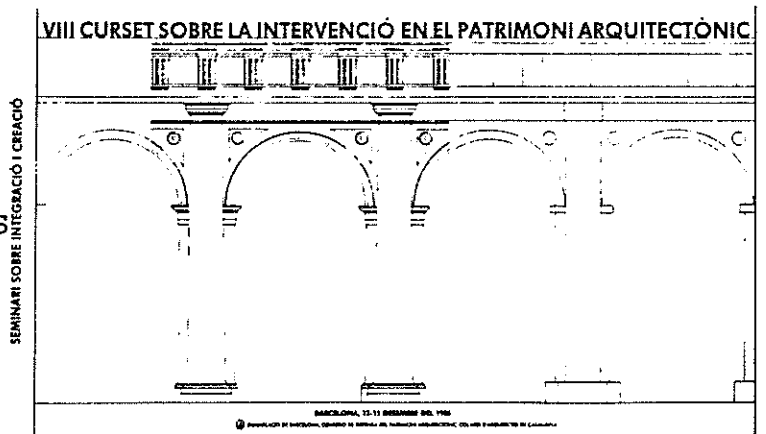


BARCELONA, 13-15 DE NOVIEMBRE DEL 1986

ORGANITZACIÓ I REALITZACIÓ: COMISSIÓ DE DEFENSA DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC, COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA

REPRODUCCIÓ DE LA FOTOCOPIA DEL DOCUMENT ORIGINAL DE LA COMISSIÓ DE DEFENSA DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC

3r. Seminari.
LA TRANSFORMACIÓ
DE LA IMATGE DE
LA CIUTAT:
L'ACTUACIÓ EN ELS
ESPAIS URBANS



3r. Seminario.
LA TRANSFORMACION
DE LA IMAGEN DE LA
CIUDAD:
LA ACTUACION EN LOS
ESPACIOS URBANOS

I n t r o d u c c i ó .

ACTUACIONS D'ESPAI PÚBLIC AL CENTRE
HISTÒRIC DE LLEIDA.

per RAMON MARIA PUIG I ANDREU.

- Característiques del Centre Històric de Lleida.
 - Geogràfiques i topogràfiques : una ciutat a la vora del riu Segre i sobre el turó de la Seu Vella.
 - Històriques : punt estratègic militar, cruïlla de pas de to ta mena de migracions i guerres, sotmesa a - successius setges i destruccions.
 - Urbanístiques : la consolidació urbana es realitza plenament en l'època àrab i aquesta és la trama que en- cara predomina.
 - Constructiva : ciutat pobra, destruïda diverses vegades, sen se pedra, dóna lloc a una edificació de toba i fang, en estat quasi bé de ruïna generalit- zada i molt poca arquitectura monumental.

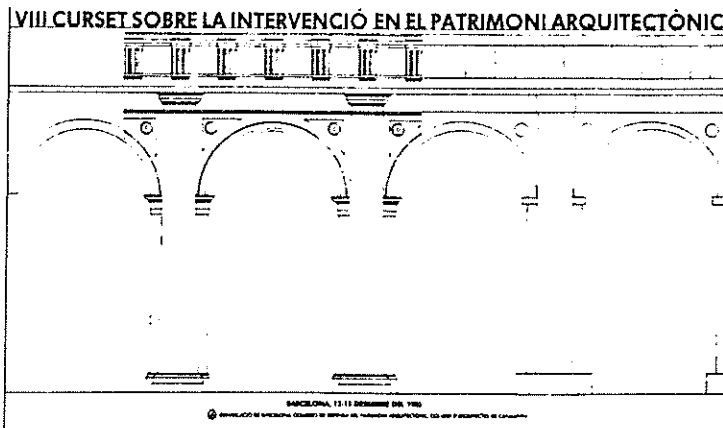
- El Pla del Centre Històric.
 - Autors : Joan Busquets, Roser Amadó, Lluís Domènech, Joan Blanc, Ramon Mª Puig, Arquitectes. Carles Kinder, Economista. Tomàs Pou, Advocat.

 - Propostes :
 - Remodelacions puntuals en els casos, o bé més degradats o bé, en els estratègicament més - idonis, per tal d'aconseguir una oxigenació de la trama.

 - Rehabilitació ponderada des de més radical a menys, en àrees on la trama urbana pot ser - conservada.

3r. Seminari.
LA TRANSFORMACIÓ
DE LA IMATGE DE
LA CIUTAT:
L'ACTUACIÓ EN ELS
ESP AIS URBANS.

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ



3r. Seminario.
LA TRANSFORMACION
DE LA IMAGEN DE LA
CIUDAD:
LA ACTUACION EN LOS
ESPACIOS URBANOS.

-2-

- Reordenació dels grans espais, conformats per grans edificis històrics, amb finalitat de nous equipaments.

- 3 Espais lliures.

La Plaça de l'Ereta:

- Autors: Carles Sàez i Pere Robert, Arquitectes.
- Reordenació d'un espai públic urbà en el lloc més caracterís tic del centre històric.

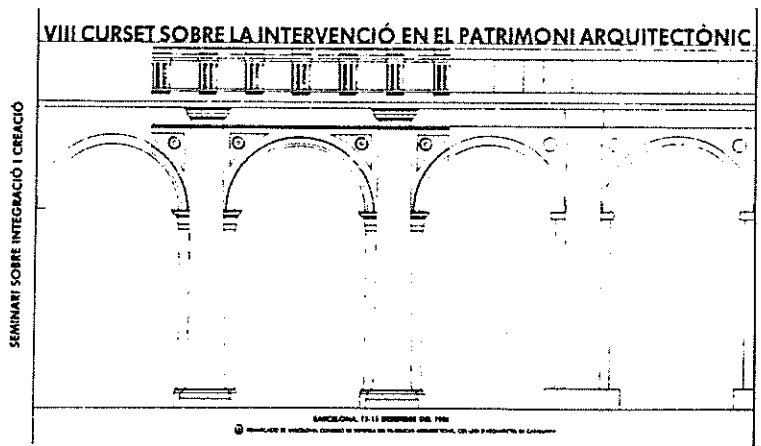
La Plaça dels Apostols:

- Autor: Ignasi Miquel, Arquitecte.
- Ordenació d'un espai monumental, fora del casc habitat, al peu mateix del campanar de la Seu Vella.

Pla Especial del Canyeret:

- Autors: Roser Amador, Lluís Domènech, Joan Busquets i Ramon M^a Puig, Arquitectes.
- Recuperació de més de 3 H. al centre mateix de la ciutat, amb una proposta que conjuga l'equipament i l'espai lliure, amb unes actuacions d'habitatge als seus extrems.

3r. Seminari.
LA TRANSFORMACIÓ
DE LA IMATGE DE
LA CIUTAT:
L'ACTUACIÓ EN ELS
ESP AIS URBANS



3r. Seminario.
LA TRANSFORMACION
DE LA IMAGEN DE LA
CIUDAD:
LA ACTUACION EN LOS
ESPACIOS URBANOS

I n t r o d u c c i ó n .

ACTUACIONES DE ESPACIO PUBLICO EN EL CENTRO HISTORICO DE LERIDA.

por RAMON MARIA PUIG ANDREU

- Características del Centro Histórico de Lérida.

Geográficas y : una ciudad en la margen del rio Segre y sobre
topográficas el cerro de la Catedral Vieja.

Históricas : punto estratégico militar, encrucijada de paso
para toda clase de migraciones y guerras, some
tida a sucesivos sitios y destrucciones.

Urbanísticas : la consolidación urbana se realiza plenamente
en la época árabe, trama que todavía predomina.

Constructiva : ciudad pobre, destruida varias veces, su caren
cia de piedra da lugar a una edificación de ado
be en estado de ruína generalizado y con escasa
arquitectura monumental.

- El Plan del Centro Histórico.

Autores : Juan Busquets, Rosario Amador, Luis Doménech,
Juan Blanc, Ramón M^a Puig, Arquitectos.
Carlos Kinder, Economista.
Tomás Pou, Abogado.

Propuestas :

- Remodelaciones puntuales en los casos más degra
dados o en los más idóneos estratégicamente, pa
ra conseguir una oxigenación de la trama.
- Rehabilitación ponderada desde más a menos radi
cal, en áreas donde la trama urbana puede con
servarse.

3r. Seminari.
LA TRANSFORMACIÓ
DE LA IMATGE DE
LA CIUTAT:
L'ACTUACIÓ EN ELS
ESPAIS URBANS



3r. Seminario.
LA TRANSFORMACION
DE LA IMAGEN DE LA
CIUDAD:
LA ACTUACION EN LOS
ESPACIOS URBANOS

-2-

- Reordenación de los grandes espacios, conformados por grandes edificios históricos, con la finalidad de establecer nuevos equipamientos.

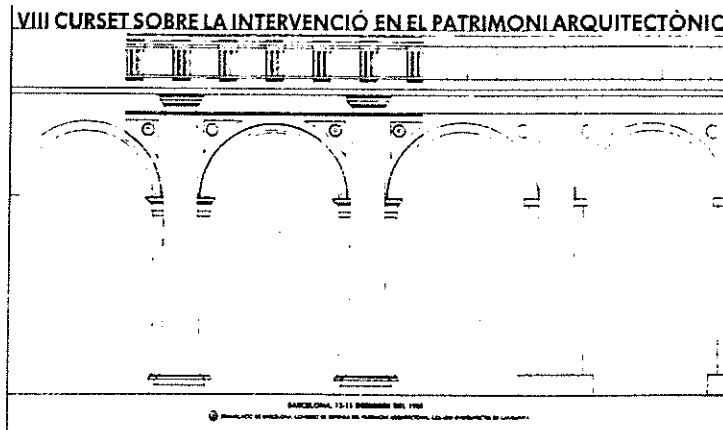
Espacios libres.

- La plaza del Ereta: Autores: Carlos Sáez y Pedro Robert, Arquitectos.
 - Reordenación de un espacio público urbano en el lugar más característico del centro histórico.
- La plaza de los Apóstoles.: Autor: Ignacio Miguel, Arquitecto.
 - Ordenación de un espacio monumental, fuera del casco habitado, al pie del campanario de la Catedral Vieja.
- Plan Especial del Canyeret: Autores: Rosario Amador, Luis Doménech, Juan Busquets y Ramón M^a Puig Andreu, Arquitectos.
 - Recuperación de más de 3 hectáreas en el centro mismo de la ciudad, con una propuesta que conjuga el equipamiento y las zonas libres, - con actuaciones de vivienda en sus extremos.

(Traducción literal del original al castellano).

3r. Seminari.
LA TRANSFORMACIÓ
DE LA IMATGE DE
LA CIUTAT:
L'ACTUACIÓ EN ELS
ESPAIS URBANS

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ



3r. Seminario.
LA TRANSFORMACION
DE LA IMAGEN DE LA
CIUDAD:
LA ACTUACION EN LOS
ESPACIOS URBANOS

C o n f e r è n c i a .

L'ESPAI COL.LECTIU EN LA TRANSFORMACIÓ
DE LA CIUTAT.

per JOAN BUSQUETS I GRAU.

Tòpics a desenvolupar en la ponència:

- 1 - El traçat com instrument de definició de l'espai públic: Els carrers i les places com elements configuradors d'aquell espai: l'ús central dels carrers.
- 2 - L'espai col.lectiu com condició de la transformació de la ciutat existent: Idea de la unitat arquitectònica de referència.
- 3 - L'espai buit dels bordes de la ciutat. Hipòtesi de la seva aptitud com àrees de futura centralitat.

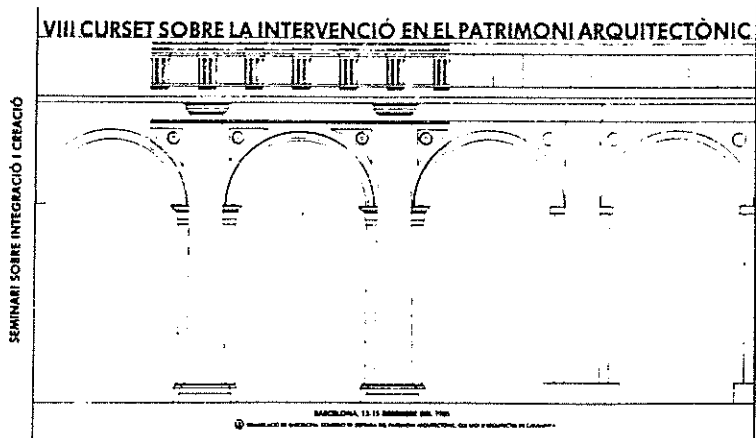
La ponència prendrà alguns exemples recents d'aquestes propostes a les ciutats de New York i Barcelona. La primera en referència a les transformacions amb "bonus plaça" i, la segona, la recent ordenança de l'Eixample de Barcelona i l'aprofitament de les àrees intersticials de la ciutat.

Explicació.

La definició de l'espai col.lectiu ha estat la variable més freqüent dels projectes a la ciutat per a vincular-ne la seva forma general. També les operacions de recuperació del Patrimoni urbà edificat ha prés tantes vegades el tractament de l'espai públic com a eina de treball fonamental.

Així doncs, la posada en valor de fragments i barris de les nostres ciutats ha passat tant per la millora individual dels edificis com sobretot per la requalificació de places i carrers, que han actuat com acció dinamitzadora del conjunt.

3r. Seminari.
LA TRANSFORMACIÓ
DE LA IMATGE DE
LA CIUTAT:
L'ACTUACIÓ EN ELS
ESPAYS URBANS



3r. Seminario.
LA TRANSFORMACION
DE LA IMAGEN DE LA
CIUDAD:
LA ACTUACION EN LOS
ESPACIOS URBANOS

-2-

En aquest tractament de l'espai públic, hom pot trobar un efecte inductor important a jutjar per l'experiència de tantes ciutats europees grans i mitjanes.

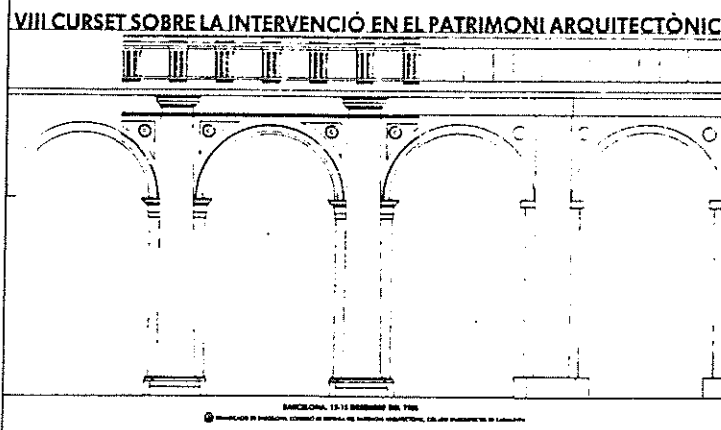
Si aquestes actuacions de re-ús de l'espai públic, tenen un abast bastant perfilat, cal interpretar també les possibilitats d'intervenir sobre l'espai col·lectiu en base a les transformacions d'illes o parts dels barris ja construïdes. Cal tenir en compte la quantitat d'espai buit o escassament edificat en la ciutat colmatada que pot introduir estratègies de requalificació important. Es tracta d'una estructura d'espais potencials que pot reequilibrar el teixit i permetre una actualització de la seva estructura funcional.

Un exemple en pot ser la possible organització dels espais col·lectius dels patis de mançana de l'Eixample de Barcelona, que requalifica l'interior del bloc edificat i permet una utilització més completa del conjunt. Un altre cas de mecanisme molt diferent podria ser l'ordenança de "bonus plaça" del Manhattan de N.Y. que busca crear petits espais plaça lligats a la construcció de nous gratacels. Són estratègies diferents en la línia de cercar una compatibilitat entre el patrimoni existent i la seva transformació.

Fins i tot cal fer esment de les propostes que poden establir-se sobre els espais intersticials o residuals de la ciutat existent, buits de construcció o d'activitat (pensi's en un canvi de traçat del ferrocarril, entre altres). Una transformació cuidadosa d'aquestes àrees pot proporcionar estratègies molt favorables per millorar el patrimoni edificat. L'exemple de les actuacions al centre de Berlín (IBA 84-87), són el paradigma d'aquest tipus d'intervenció.

3r. Seminari.
LA TRANSFORMACIÓ
DE LA IMATGE DE
LA CIUTAT:
L'ACTUACIÓ EN ELS
ESPÀIS URBANS

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ



3r. Seminario.
LA TRANSFORMACION
DE LA IMAGEN DE LA
CIUDAD:
LA ACTUACION EN LOS
ESPACIOS URBANOS

C o n f e r e n c i a .

EL ESPACIO COLECTIVO EN LA TRANSFORMACION
DE LA CIUDAD.

por JOAN BUSQUETS I GRAU.

Tópicos a desarrollar en la ponencia:

- 1 - El trazado como instrumento de definición del espacio público: Las calles y las plazas como elementos configuradores de aquel espacio: el uso central de las calles.
- 2 - El espacio colectivo como condicionante de la transformación de la ciudad existente: Idea de la unidad arquitectónica de referencia.
- 3 - El espacio vacío alrededor de la ciudad. Hipótesis de su aptitud como áreas de futura centralidad.

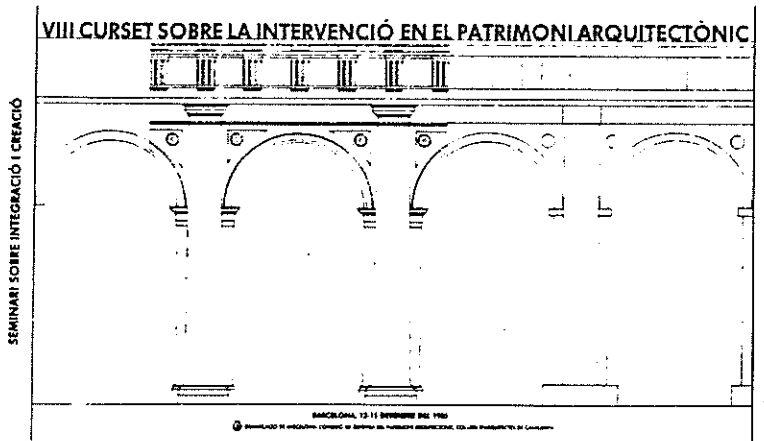
La ponencia tomará algunos ejemplos recientes de estas propuestas en las ciudades de New York y Barcelona. La primera con referencia a las transformaciones con "bonus plaza" y, la segunda, la reciente ordenación del Ensanche de Barcelona y el aprovechamiento de las áreas intersticiales de la ciudad.

Explicación:

La definición del espacio colectivo ha sido la variable más frecuente de los proyectos en la ciudad para vincular su forma general. También las operaciones de recuperación del Patrimonio urbano edificado a menudo ha utilizado el espacio público como útil de trabajo fundamental.

Así, pues, la revalorización de fragmentos y barrios de nuestras ciudades se ha producido tanto por la mejora individual de los edificios como y principalmente, por la recalificación de plazas y calles, que han actuado como acción dinamizadora del -

3r. Seminari.
LA TRANSFORMACIÓ
DE LA IMATGE DE
LA CIUTAT:
L'ACTUACIÓ EN ELS
ESPAIS URBANS



3r. Seminario.
LA TRANSFORMACION
DE LA IMAGEN DE LA
CIUDAD:
LA ACTUACION EN LOS
ESPACIOS URBANOS

-2-

conjunto. En este tratamiento del espacio público, se puede apreciar un efecto inductor importante a juzgar por la experiencia de muchas ciudades europeas grandes y medianas.

Si estas actuaciones de re-utilización del espacio público, tienen un alcance bastante perfilado, cabe interpretar también las posibilidades de intervenir sobre el espacio colectivo en base a las transformaciones de manzanas o partes de los barrios ya construidos. Debe tenerse en cuenta la cantidad de espacio - vacío o escasamente edificado en la ciudad colmada que puede introducir estrategias de recalificación importante. Se trata de una estructura de espacios potenciales que puede reequilibrar el tejido permitiendo una actualización de su estructura funcional.

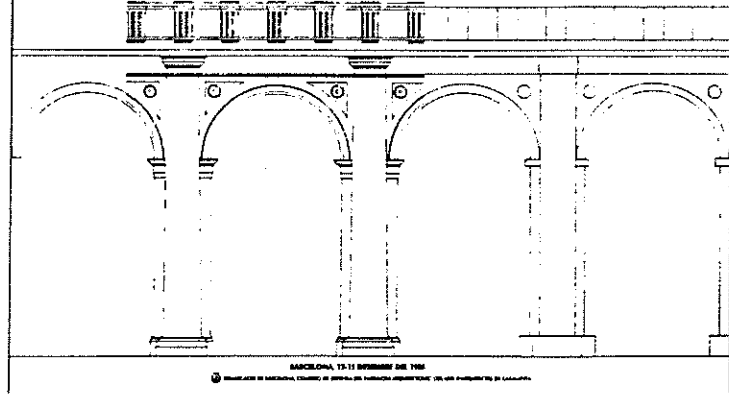
Puede ser un buen ejemplo la posible organización de los espacios colectivos de los patios de manzana del Ensanche de Barcelona, que recalifica el interior del bloque edificado y permite una utilización más completa del conjunto. otro caso de mecanismo muy diferente podría ser la ordenación de "bonus plaza" del Manhattan de N.Y. que busca crear pequeños espacios plaza ligados a la construcción de nuevos rascacielos. Son estrategias diferentes en la línea de buscar una compatibilidad entre el patrimonio existente y su transformación.

Incluso debe hacerse mención de las propuestas que pueden establecerse sobre los espacios intersticiales o residuales de la ciudad existente, vacíos de construcción o de actividad (piénsese en un cambio de trazado ferroviario, entre otros). Una transformación cuidadosa de estas áreas puede proporcionar estrategias muy favorables para el mejoramiento del patrimonio edificado. El ejemplo de las actuaciones en el centro de Berlín (IBA 84-87), son el paradigma de este tipo de intervención.

(Traducción literal del original al castellano).

VIII CURSET SOBRE LA INTERVENCIÓ EN EL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ

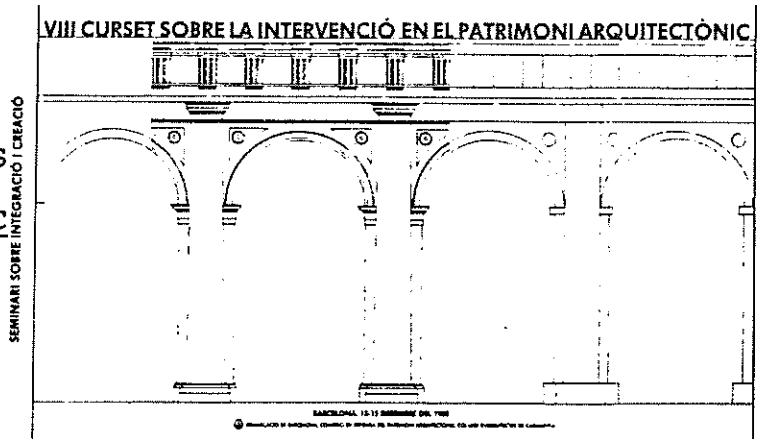


PROFESSOR RESPONSABLE DE CURSET I DE SECCIÓ: JORDI BARRAQUERÀ

BARCELONA, 25-31 D'ENTORRIS DEL 1988

© INSTITUT DE BARCELONA, COMISSIÓ DE DEFENSA DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC, COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA

4r. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTECCIO
MONUMENTAL



4o Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO
TECCION MONUMENTAL

I n t r o d u c c i ó .

EL CONJUNT HISTÒRIC-ARTÍSTIC, UN PASSAT
AMB FUTUR.

per ANTONI NAVARRO I COSSIO

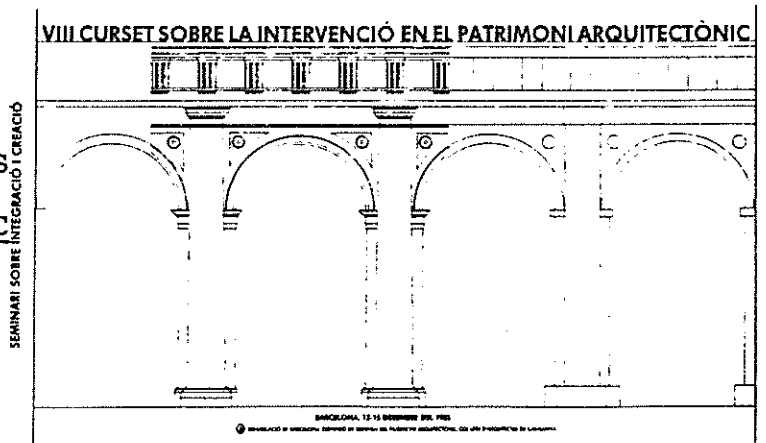
Aquest VIII Curset sobre la intervenció en el Patrimoni Arquitectònic representa una bona ocasió de presentar un treball, encara en elaboració, i que no és més que els criteris i propostes que el Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya està duent a terme en relació als expedients de Declaració de Conjunts Històric-Artístics.

No és cap exageració afirmar que fins fa poc, la Declaració de Conjunt, amb tot el pes legal i normativa que comporta, no era més, en bona part dels casos, que una o dues línies traçades sobre un plànol a on s'indicava la zona a protegir i com a màxim l'altra que es definia com de respecte, això acompanyat d'una memòria pseudo poètica-rusquiniana.

Que això no significava més que un desig voluntarista de salvar un conjunt o un intent, afortunadament estèril de paralyzar una població o un sector d'ella, és evident. Tots podem anar a Sitges i veure què pot significar un Conjunt Històric-Artístic, quan hi ha dinàmica edilícia i cap criteri normatiu prefixat a que atendre's.

Per a molts, fins i tot de la mateixa Administració, la idea d'un Conjunt protegit, ha estat sinònim d'un poble vell, o millor antic, ancorat en el temps, a on tot el nou no té cabuda i desentona "per si". És significatiu que pràcticament la única sortida o motiu d'un Conjunt ha estat la vesant turística a qualsevol preu. En definitiva una lectura, en el millor dels casos, sols paisatgística o estètica-històrica del mateix. Però també s'ha de reconèixer que aquesta visió paralitzant ha fet fortuna a tots

4r. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTECCIÓ
MONUMENTAL



4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO
TECCION MONUMENTAL

-2-

els nivells, tant polítics, com populars, a més de dins del món dels tècnics.

La valoració, o millor dit, el desig de valorar els Conjunts Monumentals és, avui dia, una aspiració que sobrepassa els cercles culturals i ja són patrimoni de bona part del col·lectiu social.

Però amb el perill de trivialització, per manca d'objectius i rigor, d'esdevenir un nou material, sols apte, per a ésser digerit dins d'unes vacances o una excursió "diferent", qué millor que fer la digestió d'una estiuenca paella amb la conseguda sangria, passejant per Pals, o fer gana contemplant Santillana del Mar, abans d'anar a Puente Arce a donar bona - compte del tradicional "chuletón", ni massa fet ni massa crú.

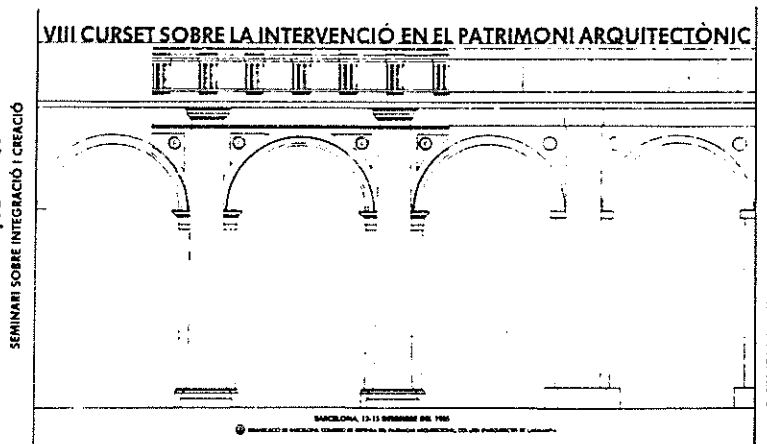
Deixant al marge les paròdies, és obvi que el redescobriments dels valors culturals artístics i ambientals que tenen - moltes de les nostres viles i ciutats, per part de la població, en definitiva dels seus usuaris, és una conquesta molt positiva i que ha permès que ara ja no sigui necessari perdre l'alè intentant convèncer a una comunitat de la bellesa i interès de la seva població.

El que ja no està tant clar, en realitat resta encara fosc, és el fixar què s'entén per conjunt, qui és el seu primordial destinatari i què es pretén amb la seva protecció.

Salvant les distàncies culturals adequades, és molt clar que el transfons ideològic o polític que, per exemple, mena Bologna no s'assembla en res el que s'ha pretès a Còbarrubias, o en casos més pròxims, no pensen el mateix els que tiren endavant el Pla del Barri Vell de Girona, que els que estan fent cada vegada més "antic" Pals.

També, sembla cert, que freqüentment aquestes discrepàncies no tenen quasi bé res a veure amb l'arquitectura i sí molt amb la política i la sociologia.

4r. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTEC
CIO MONUMENTAL



4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO
TECCION MONUMENTAL

-3-

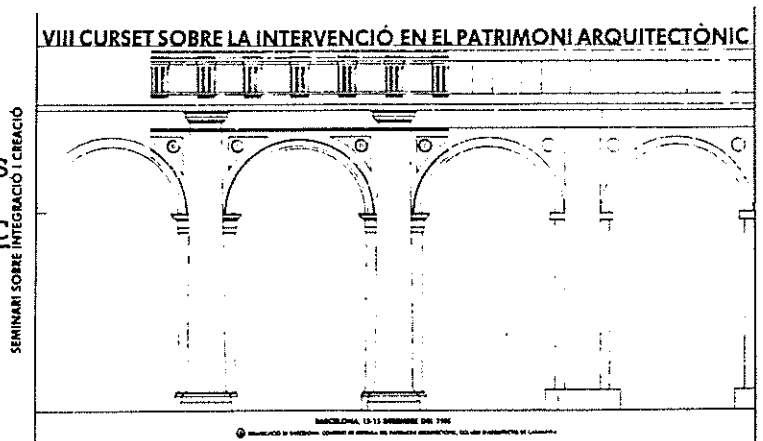
Durant molt de temps ha prevalgut una actitud distancia
dora respecte de l'usuari i posant l'accent en un malentès -
regust historicista-arqueològic, en els àmbits de decisió de
com s'han d'entendre i actuar en els Conjunts.

Es així com es pot comprendre que, per exemple, els veïns
de Santillana del Mar només poguessin dedicar-se, almenys fins
fa pocs anys, a vendre souvenirs i "sobaos pasiegos" i no pogues-
sin pràcticament actualitzar les seves vivendes i negocis. En -
el fons, els criteris de l'Administració ha confós freqüentment
el Conjunt Històric-Artístic amb una mena d'ecomuseu, a on el
rellotge del temps s'ha parat des de fa uns quants segles. A -
més a més, no s'ha d'oblidar que, bona part dels Conjunts decla-
rats o reconeguts com a tals, són petites poblacions rurals que,
o serveixen sols com a motiu per a la Kodak de torn o han esde-
vingut en lloc de segona i distingida residència.

Per altra part, la majoria d'ells han tendit a aconseguir
un envelliment superior al real, com Pals, Baget, Sos del Rey
Catòlic, etc., amb una forta component escenogràfica i a ser -
possible amb efectes medievals, existeixin o no a la realitat.
El denominador comú, d'aquests casos, era el transformar a la
població en una mena de postal o decorat molt més propi per a
una nova aventura del "guerrero del antifaz" predemocràtic, que
per a un adequat marc de vida dels seus veïns, ja que el que no
es resolvia satisfactòriament és que els veïns poguessin accedir
a les possibilitats que la societat actual ofereix. En definitiv
va, el declarar un Conjunt era sinònim de que no es podia reha-
bilitar adequadament per als seus usuaris.

Fa pocs anys que està canviant aquesta corrent d'entendre
els Conjunts com una cosa apta per a la contemplació però no -
per a viure. Els exemples que més han arribat a nosaltres, com
els italians de Bologna, Ferrara, Otranto, etc., així com l'adven
niment de la Democràcia i la crisi econòmica a casa nostra, ha
iniciat el reconduir aquests paràmetres cap altres prespectives.

4r. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTECCIÓ
MONUMENTAL



4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO
TECCION MONUMENTAL

-4-

Operacions com les iniciades al barri vell de Logroño, el Raval de Barcelona, la ciutat vella de Lleida o la de Girona, no eren pensables ara fa 10 anys.

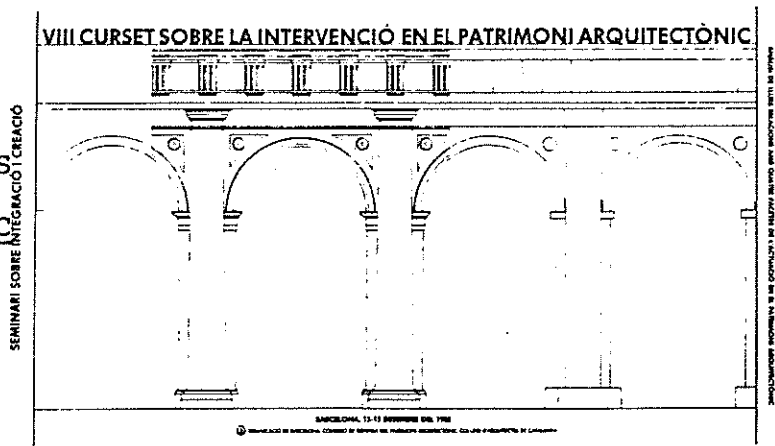
Què és el que ha canviat?. Entenem que apart de profundes consideracions filosòfiques i polítiques, s'ha fet palès el fracàs dels esquemes estrictament historicistes, l'enfonsament del mimetisme, com genèric recurs compositiu, així com el repen dre novament el llunyà principi dels racionalistes, de que la vivenda és una màquina per a viure. Si a tot això s'afegeix una més forta sensibilitat de l'Administració envers a la vivenda, que junt a la crisi econòmica, recondueix importants recursos econòmics vers la rehabilitació més que a obra nova, haurem - senyalat uns quants condicionants, si bé no tots, que han influït decisoriament als canvis soferts.

Quant aquests principis, o esquemes, estan prou assumits per la mateixa Administració, és quan podem començar a pensar que la Declaració Monumental de Conjunts Històrico-Artístics tornen a tenir un sentit més ampli i homogenitzador. Així no es pot entendre un conjunt si no es tenen també en compte, a més a més dels seus elements arquitectònics, les necessitats circulatòries, econòmiques i d'ús del mateix.

No pot haver una recepta única per a tots, però sí un mínim procediment d'anàlisi comú, el qual ens durà a propostes a vegades dispars. Així el cas de Sitges, ciutat eminentment turística amb una molta forta presió edificativa, s'ha d'afrontar a l'invers de, per exemple, Cervera, que el seu centre històric està pràcticament mort i buit. És obvi que en aquest segon cas, caldrà proposar equipaments a la vegada que rehabilitar vivendes en el seu centre històric, mentre que a Sitges les propostes seran de contenció.

No hi ha dubte que un bon Pla d'Urbanisme i el consegüent Pla Especial de Protecció del centre Històric pot contemplar -

4r. Seminari
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTECCIÓ
MONUMENTAL



4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO
TECCION MONUMENTAL

-5-

tot el dit. Però també és veritat que si bé les grans poblacions del país tenen en la seva major part planejament vàlid, moltes d'aquestes planteigen ser centre històric com un estudi a realitzar més endavant. Un després que, molt a sovint, no arriba mai.

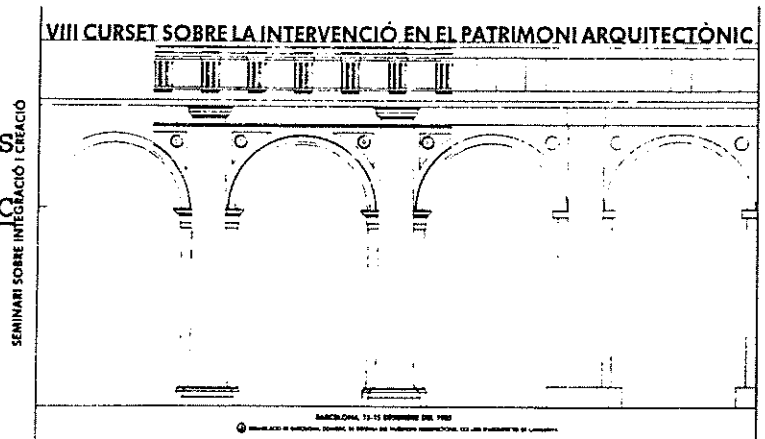
Per altra part, moltes petites poblacions, que mereixen la qualificació de Conjunt Històric-Artístic, no disposen de cap figura de planejament i la declaració monumental, els hi significa a més a més l'únic control de caire urbanístic, com són els casos de Vall Ferrera, Montfalcó, etc..

Al nostre entendre, l'ideal és realitzar l'expedient de Declaració monumental, conjuntament amb el planejament general de la població, a on els processos de microcirurgia que significa el tractament del seu centre històric (aquí identifiquem Centre Històric amb conjunt declarat) es coordina globalment amb el planejament general. les experiències de Cervera i Besalú, creiem que són significatives i estimulants per aquest punt de mira.

Cal afegir que aquesta tasca és operativa i promet superar el simple nivell paper per ajudar a influir en la ciutat, mercès a la coordinació entre diversos serveis de l'Administració, com són Patrimoni Artístic i Urbanisme. I més ara que amb la nova Llei estatal sobre el Patrimoni Artístic, sotmet definitivament les declaracions de conjunt a l'aprovació per part d'Urbanisme.

L'aportació que volem dur a aquest VIII curset sobre la intervenció en el Patrimoni arquitectònic, és sobretot, com ja s'ha dit, de posar en comú les experiències que en aquests dos anys estem duent a terme. No pretenem ensenyar grans coses i sí aprendre de tots. En el fons, si bé sobre els conjunts històric-artístics, s'ha escrit molt, no deixa d'ésser cada cas una experiència diferent que ha de superar sempre l'estadi d'un estudi teòric i projectar-se sobre la realitat concreta del lloc. Aques

4r. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTECCIÓ
MONUMENTAL



4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO-
TECCION MONUMENTAL

ta característica de realisme, obliga possiblement, a marcar els treballs amb una component pragmàtica que més d'una vegada rebaixa les propostes però, que en el fons, entenem que significa la mesura de les veritables possibilitats de dur a terme un pla.

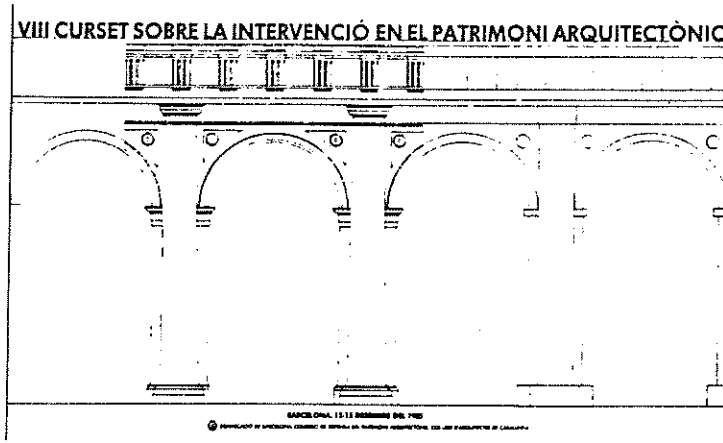
Podem trobar diverses aproximacions al tema, no en vá ha estat un caminar un tan a les palpentes, perquè malgrat els - exemples ja existents, mai les circumstàncies i característiques són prou homogènies per a fixar una proposta preestablerta.

Un tema paral·lel és fins a quin punt les Normatives que acompanyen la Declaració Monumental arriben a redibuixar el futur.

En el cas de Linyola s'ha fixat els colors i textures, de a totes les façanes així com les possibles ampliacions o reduccions de l'edificabilitat, proposant solucions concretes. En altres llocs, com a la Vall Ferrera, sols es proposen línies generals compositives i de materials. Aquesta disparitat de nivell o concreció no és fruit d'un més o menys aprofundiment del tema sinó d'una reflexió en el temps, a on s'han anat introduint successius paràmetres i experiències. A més a més no es pot oblidar que contra més es concretin les futures solucions formals, més ofegat resta la capacitat creativa dels Arquitectes. Una vegada més, hem d'entendre tota normativa com una actitud de defensa que l'Administració posa per a evitar el mal treball o projecte incult, però que difícilment possibilita una intervenció creativa i renovadora. Aquesta contradicció del control enfrontat a la creativitat, s'intenta obviar i el temps ho dirà si és encertat, amb la possibilitat de proposar solucions a fora de normativa i que siguin contrastades per col·lectius especialitzats, en el cas de Catalunya, les Comissions Tècniques. Que, per altra part, tenen un futur poc clar amb la legislació actualment vigent.

4r. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTECCIÓ
MONUMENTAL

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ

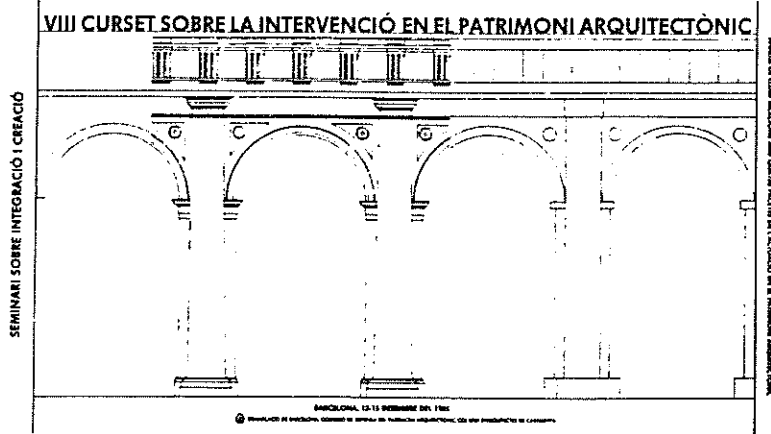


4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO
TECCION MONUMENTAL

-7-

En resum, pensem presentar a discussió entre tots els as
sistents, diverses propostes metodològiques i treballs en -
curs, que es poden concretar en els casos de Dòrria, Vall Far
rera, Cervera, Besalú, Sitges, Montfalcó, Solsona, Cardona,
Linyola, etc.

4t. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTEC
CIÓ MONUMENTAL



4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO
TECCION MONUMENTAL

Introducción.

EL CONJUNTO HISTORICO-ARTISTICO, UN PASADO CON FUTURO.

por ANTONI NAVARRO I COSSIO.

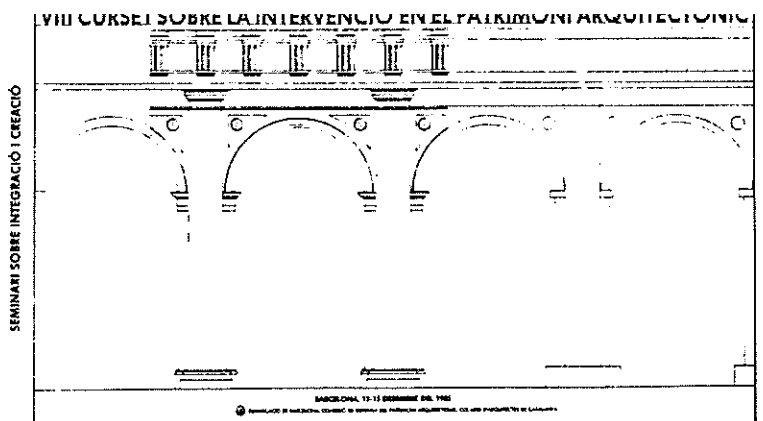
Este VIII Cursillo sobre la intervención en el Patrimonio Arquitectónico constituye una buena ocasión para presentar un trabajo que, si bien en elaboración y sólo indicativo de los criterios y del propósito del mismo, el Servicio del Patrimonio Arquitectónico de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya está llevando a cabo en relación con los expedientes de Declaración de Conjuntos Histórico-Artísticos.

No es ninguna exageración afirmar que hasta recientemente, la Declaración de Conjunto, con todo el peso legal y la normativa que comporta, en gran parte de los casos, no era más que una o dos líneas trazadas sobre un plano donde se indicaba la zona a proteger y, como mucho, la otra que se definía como de respeto, esto acompañado de una memoria pseudo poética-rusquiniana.

Es evidente que esto no significaba más que un deseo voluntarista de salvar un conjunto o un intento, afortunadamente estéril, de paralizar una población o un sector de ella. Todos podemos ir a Sitges y ver qué puede significar un Conjunto Histórico-Artístico, cuando existe una dinámica edilicia y ningún criterio normativo prefijado a qué atenerse.

Para muchos, incluso de la misma Administración, la idea de un Conjunto protegido, ha sido sinónimo de un pueblo viejo, o antiguo, anclado en el tiempo, donde lo nuevo no tiene cabida y desentona "per se". Es significativo que prácticamente la úni

4t. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTECCIO
MONUMENTAL



4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO
TECCION MONUMENTAL

-2-

ca o motivo de un Conjunto haya sido la vertiente turística a cualquier precio. En definitiva, y en el mejor de los casos, una lectura sólo paisajística o estético-histórica del mismo. Pero también se ha de reconocer que esta visión paralizante ha sido afortunada a todos los niveles tanto políticos como populares además de dentro del mundo de los técnicos.

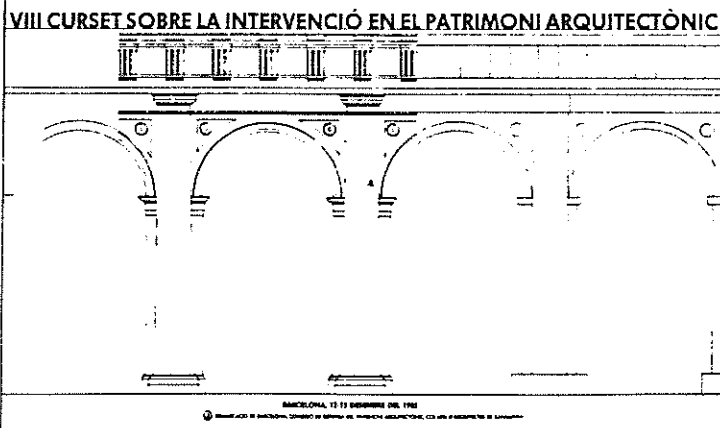
La valoración, o mejor dicho, el deseo de valorar los Conjuntos Monumentales es, hoy por hoy, una aspiración que rebasa los círculos culturales y es ya patrimonio de buena parte del colectivo social.

Bien que cabe el peligro de trivializarse por ausencia de objetivos y de rigor convirtiéndose en material nuevo, sólo - apto para ser digerido durante unas vacaciones o una excursión "diferente". Qué más grato que digerir una veraniega paella con la consabida sangría paseando por Pals, o abrir el apetito contemplando Santillana del Mar, antes de ir a Puenteearce a dar buena cuenta del tradicional chuletón, ni muy pasado ni crudo.

Dejando al margen las paródias, es obvio que el redescubrimiento de los valores culturales artísticos y ambientales que reúnen muchos de nuestros pueblos y ciudades, para parte de la población, en definitiva, sus usuarios, es una conquista muy - positiva que ha permitido que ya no sea necesario esforzarse - para intentar convencer a una comunidad de la belleza y del interés de su población.

Lo que no está nada claro y en realidad permanece aún oscuro, es determinar lo que se entiende por conjunto, quién es su primordial destinatario y qué se pretende con su protección.

Salvando las adecuadas distancias culturales, queda claro que el trasfondo ideológico o político que, por ejemplo, guía a Bolonia, no se parece en nada al que se ha pretendido en Caba



4t. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTEC
CIÓ MONUMENTAL

4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO
TECCION MONUMENTAL

-3-

rrubias, o en casos más próximos, no piensan lo mismo los que llevan adelante el Plan del Barrio Viejo de Gerona, que los que están haciendo cada vez más "antiguo" a Pals.

También parece cierto que, frecuentemente, estas discrepancias no tiene casi nada que ver con la arquitectura y sí mucho con la política y la sociología.

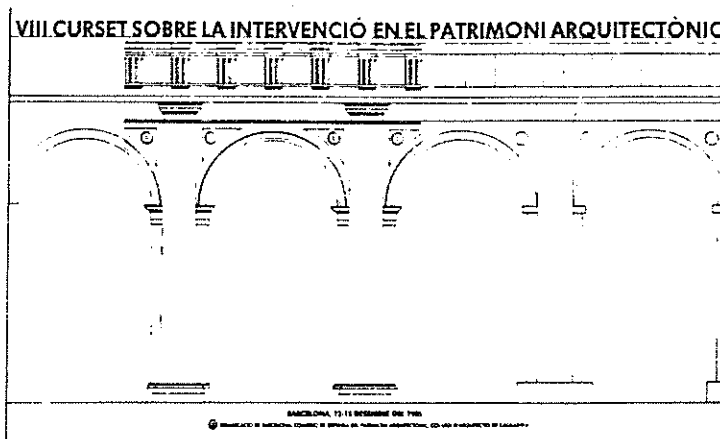
Durante mucho tiempo ha prevalecido una actitud distanciadora respecto al usuario y poniendo el acento en un mal entendido regusto historicista-arqueológico, en los ámbitos de decisión sobre cómo se han de entender y cómo actuar en los Conjuntos.

Así se puede comprender que, por ejemplo, los vecinos de Santillana del Mar se dedicaran hasta hace pocos años, solamente a vender "recuerdos" y "sobaos pasiegos" y no pudiesen prácticamente actualizar sus viviendas y negocios. En el fondo, los criterios de la Administración han confundido frecuentemente el Conjunto Histórico-Artístico con una especie de ecomuseo - donde el reloj del tiempo permanece parado desde hace varios siglos. Además, no se ha de olvidar que buena parte de los Conjuntos declarados o reconocidos como tales, son pequeñas poblaciones rurales que, o sirven simplemente como motivo para la Kodak de turno o se han convertido en lugar de segunda y distinguida residencia.

Por otra parte, la mayoría de ellos han tenido tendencia hacia conseguir un envejecimiento superior al real, como Pals, Baget, Sos del Rey Católico, etc., con un fuerte componente - escenográfico y, si es posible, con efectos medievales, existan o no en la realidad. El denominador común de estos casos, era transformar a la población en una especie de postal o decorado, más propio para una nueva aventura del "guerrero del antifaz" predemocrático que para un adecuado marco de vida para sus ve-

4t. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTEC
CIÓ MONUMENTAL

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ



4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO
TECCION MONUMENTAL

-4-

cinso, puesto que no se resolvía satisfactoriamente que los moradores pudiesen acceder a las posibilidades que la sociedad actual ofrece. En definitiva, declarar un Conjunto era sinónimo de prohibición de rehabilitarlo adecuadamente por parte de sus usuarios.

Hace pocos años que está cambiando esta corriente de entender los Conjuntos como algo apto para la contemplación, pero no para vivir. Los ejemplos que más han llegado a nosotros, como los italianos de Bolonia, Ferrara, Otranto, etc., así como el advenimiento de la Democracia y la crisis económica en nuestros lares, han iniciado la reconducción de estos parámetros hacia otras perspectivas.

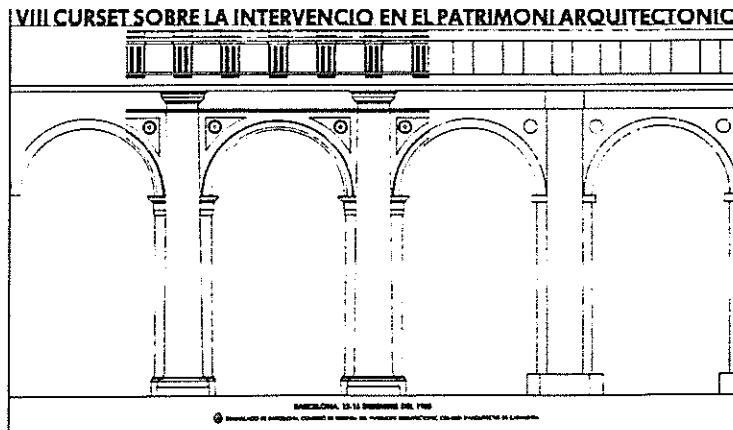
Operaciones como las iniciadas en barrio viejo de Logroño, el Raval de Barcelona, la ciudad vieja de Lérida o la de Gerona, eran impensables diez años atrás.

¿Qué es lo que ha cambiado?. Entendemos que aparte de profundas consideraciones filosóficas y políticas, se ha puesto en evidencia el fracaso de los esquemas estrictamente historicistas y que se ha hundido el mimetismo como recurso compositivo genérico, así como la readopción del lejano principio de los racionalistas, que pretende que la vivienda es una máquina para vivir. Si a esto se añade una mayor sensibilidad de la Administración hacia la vivienda, que con la crisis económica reconduce importantes recursos económicos hacia la rehabilitación más que a obra nueva, habremos señalado algunos de los condicionantes, aunque no todos, que han influido decisoriamente en los cambios producidos.

Cuando estos principios o esquemas están bastante asumidos por la propia Administración, se puede empezar a pensar que la Declaración Monumental de Conjuntos Histórico Artísticos vuelve a tener un sentido más amplio y homogenizante. Así, pues, no se

4t. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTEC
CIÓ MONUMENTAL

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ



4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO
TECCION MONUMENTAL

-5-

puede entender un conjunto si no se tienen también en cuenta, además de sus elementos arquitectónicos, las necesidades circulatorias, económicas y de uso, del mismo.

No puede existir una receta única para todos, pero sí un procedimiento de análisis mínimo y común, que nos llevará a veces a propuestas dispares. Así el caso de Sitges, ciudad eminentemente turística con una muy fuerte presión edificatoria, se ha de afrontar a la inversa en, por ejemplo, Cervera, cuyo centro histórico está prácticamente muerto y vacío. Es obvio que en este segundo caso, será necesario proponer equipamientos al tiempo que rehabilitar viviendas de su centro histórico, mientras que en Sitges las propuestas deberán ser de contención.

No hay duda de que un buen Plan de Urbanismo y el consiguiente Plan Especial de Protección del Centro Histórico puede contemplar todo lo expuesto. Pero también es verdad que aunque las grandes poblaciones del país tienen en su mayor parte planeamiento válido, muchas de ellas se plantean ser centro histórico como un estudio a realizar más adelante. Un futuro que, a menudo, no llega nunca.

Por otra parte, muchas poblaciones pequeñas que merecen la calificación de Conjunto Histórico-Artístico, no disponen de ninguna figura de planeamiento y la declaración monumental, les representa el único control de carácter urbanístico, como son los casos de Vall Ferrera, Montfalcó, etc.

A nuestro entender, lo ideal es realizar el expediente de Declaración monumental, conjuntamente con el planeamiento general de la población, donde los procesos de microcirugía que significa el tratamiento de su centro histórico (aquí identificamos Centro Histórico con conjunto declarado), se coordina globalmente con el planeamiento general. Las experiencias de Cervera y Besalú, consideramos que son significativas y estimulantes desde este punto de mira.

DEMARCACIÓ DE BARCELONA, COMISSIÓ DE DEFENSA DEL PATRIMONI ARQUITECTONIC, COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA

(60)

4t. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTEC
CIÓ MONUMENTAL

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ



4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO
TECCION MONUMENTAL

-6-

Cabe añadir que esta labor es operativa y promete superar el simple nivel, papel para ayudar a influir en la ciudad, gracias a la coordinación entre diversos servicios de la Administración, como son Patrimonio Artístico y Urbanismo. Aún más ahora que la nueva Ley estatal sobre el Patrimonio Artístico, somete definitivamente las declaraciones de conjunto a la aprobación por Urbanismo.

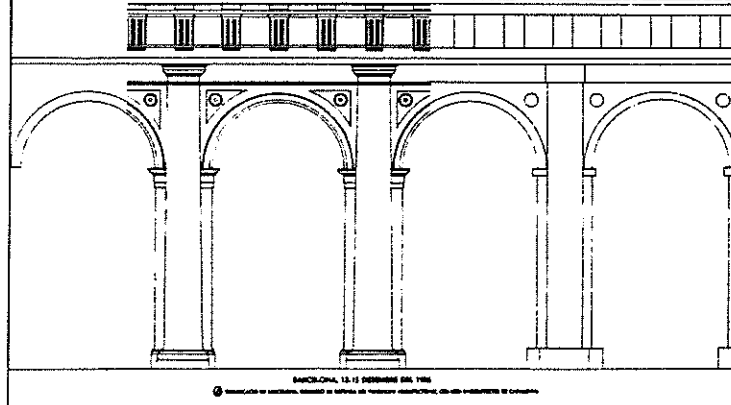
La aportación que queremos traer a este VIII Cursillo sobre la intervención en el Patrimonio Arquitectónico, es principalmente, como ya se ha dicho, poner en común las experiencias que en estos dos años estamos llevando a cabo. No pretendemos enseñar grandes cosas y sí aprender de todos. En el fondo, aunque sobre los conjuntos histórico-artísticos se ha escrito mucho, no deja de ser cada caso una experiencia diferente que ha de superar - siempre el estadio de un estudio teórico y que ha de proyectarse sobre la realidad concreta del lugar. Esta característica de realismo obliga, posiblemente, a marcar los trabajos con una - componente pragmática que, en más de una ocasión, reduzca las propuestas pero, en el fondo, entendemos que significa la medida de las verdaderas posibilidades de llevar a término un plan.

Podemos encontrar varias aproximaciones al tema, no en vano ha sido un andar un tanto a ciegas, porque a pesar de los ejemplos ya existentes, nunca las circunstancias y características son bastante homogéneas para fijar una propuesta preestablecida.

En el caso de Linyola se han fijado los colores y las texturas, de todas las fachadas, así como las posibles ampliaciones o reducciones de la edificabilidad, proponiendo soluciones concretas. En otros lugares, como la Vall Ferrera, sólo se proponen líneas generales compositivas y de materiales. Esta disparidad de nivel o concreción no es fruto de una mayor o menor profundización del tema, sino de una reflexión en el tiempo, en la que

4t. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTEC
CIÓ MONUMENTAL

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ



4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO
TECCION MONUMENTAL

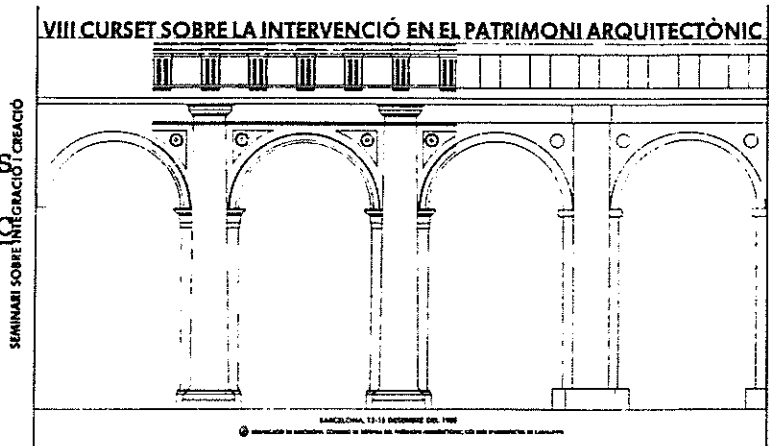
-7-

se han ido introduciendo sucesivos parámetros y experiencias. Además, no se puede olvidar que cuanto más se concreten las futuras soluciones formales, más se ahoga la capacidad creativa de los Arquitectos. Una vez más hemos de entender toda normativa como una actitud de defensa que la Administración establece para evitar el trabajo mal hecho o el proyecto inculto, pero que difícilmente posibilita una intervención creativa y renovadora. Esta contradicción del control enfrentado a la creatividad, se intenta obviarla y el tiempo dirá si es acertado, con la posibilidad de proponer soluciones fuera de normativa y que sean contrastadas por colectivos especializados, en el caso de Cataluña, las Comisiones Técnicas. Que, por otra parte, tienen un futuro poco claro con la legislación actualmente vigente.

En resumen, pensamos presentar a discusión entre todos los asistentes, diversas propuestas metodológicas y trabajos en curso, que se pueden concretar en los casos de Dorria, Vall Ferrera, Cervera, Besalú, Sitges, Montfalcó, Solsona, Cardona, Linyola, etc..

(Traducción literal del original al castellano).

4t. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTECCIO
MONUMENTAL



4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO
TECCION MONUMENTAL

C o n f e r è n c i a

12 ANYS D'EXPERIÈNCIA DEL PLA DE BOLONIA.

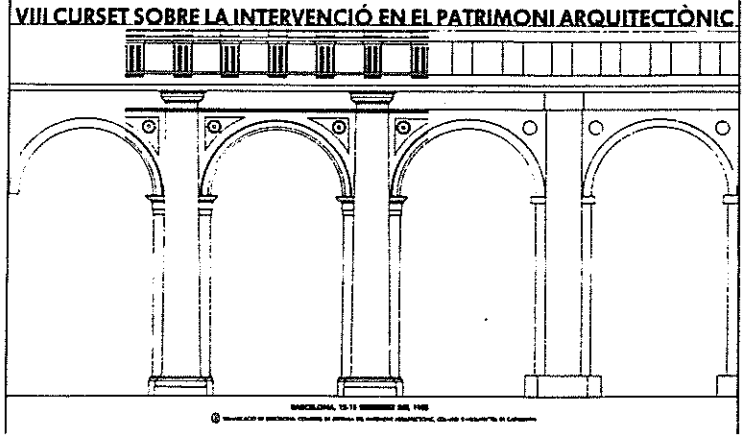
per PAOLO CAPPONCELLI i NULLO BELLODI.

La primera part introdueix les línies generals del nou pla regulador i la segona il·lustra el caràcter específic del nou pla del centre històric.

Ambdues revisaran les realitzacions recents amb la intenció de demostrar la qualitat d'una planificació urbanística que parteix de l'anàlisi dels episodis que han caracteritzat la morfologia urbana antiga i recentment, cercant noves orientacions i noves projeccions per al desenvolupament urbà.

4t. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTECC
CIÓ MONUMENTAL

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ



4o Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PRO
TECCION MONUMENTAL

C o n f e r e n c i a

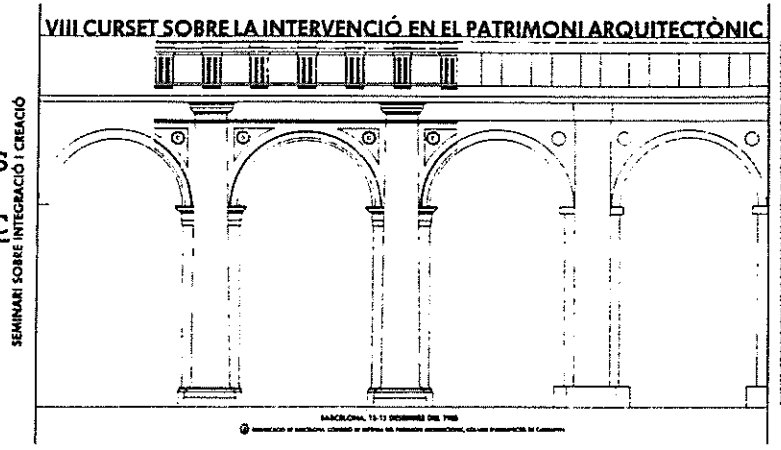
12 AÑOS DE EXPERIENCIA DEL PLAN DE BOLONIA.

por PAOLO CAPPONCELLI i NULLO BELLODI.

La primera parte introduce las líneas generales del nuevo plan regulador y, la segunda, ilustra el carácter específico del nuevo plan del centro histórico.

Ambas revisarán las realizaciones recientes con el propósito de demostrar la calidad de una planificación urbanística que parte del análisis de los episodios que han caracterizado la morfología urbana antigua i recientemente, buscando nuevas orientaciones y nuevas proyecciones para el desarrollo urbano.

4t. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTECCIÓ
MONUMENTAL



4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PROTECCION
MONUMENTAL

C o n f e r è n c i a .

EL PLA ESPECIAL DEL BARRI VELL DE GIRONA 1983.

per ARCADI PLA I MASMIQUEL.

Difícilment es pot parlar d'una "Teoria de la Rehabilitació". La diversitat de temes i circumstàncies que incideixen sobre el Planejament dels Centres Històrics, fan que cada experiència respongui a la realitat intrínseca de cada cas en concret.

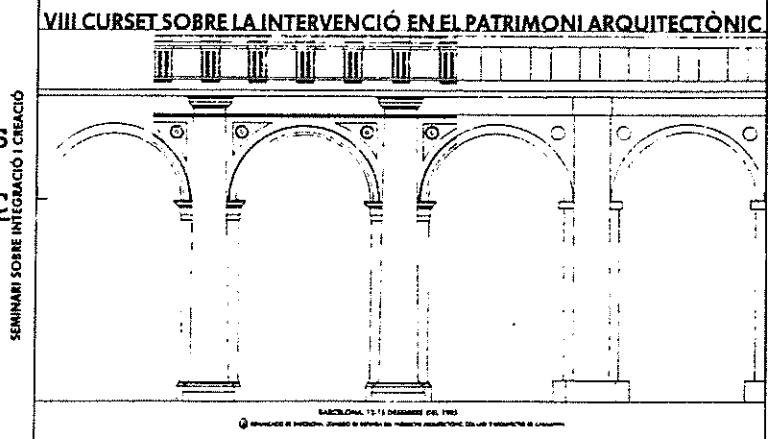
De tota manera, per iniciar una Rehabilitació acurada d'un Barri Vell, cal un Planejament molt estricte; aquest, permet de cidir les àrees i els sistemes de Rehabilitació d'una forma seriosa i objectiva i, per tant, fa que els Plans no quedin obsolets o que siguin aplicats de forma superficial o epidèrmica.

Encara que Planejament i Rehabilitació són conceptes amb una filosofia pròpia i en teoria són possibles individualment, es necessiten mutuament. Solament una actuació coordinada i conjunta pot contribuir a la reestructuració i reconversió total d'un Barri en situació de degradació fatal i, en definitiva, evitar que la ciutat com a organisme viu i complexe desapareixi.

Per aquestes raons en el Pla Especial de Conservació i Reforma del Barri Vell de Girona, vam plantejar des del principi la necessitat de que el Pla fos extraordinàriament minuciós i pormenoritzat. L'estudi de la realitat que es va fer casa per casa, pis per pis, es va fer no solament en els aspectes demogràfic, sociològic, estadístic, històric, etc., sinó també, i en molta major mesura, en l'estudi de tots els aspectes Arquitectònics de cada una de les parts de la realitat construïda del Barri. L'estudi ens va conduir a unes conclusions globals de tot tipus però en "l'eslogan" del Pla reivindicàvem la necessitat del manteniment de la Residència com a activitat primordial que permetia que el Barri continués essent un fet urbà

Ⓐ DEMARCACIÓ DE BARCELONA, COMISSIÓ DE DEFENSA DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC, COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA

4t. Seminari.
 LA REVITALITZACIÓ
 DELS NUCLIS ANTICS
 MITJANÇANT ELS
 SISTEMES DE PROTECCIÓ
 MONUMENTAL



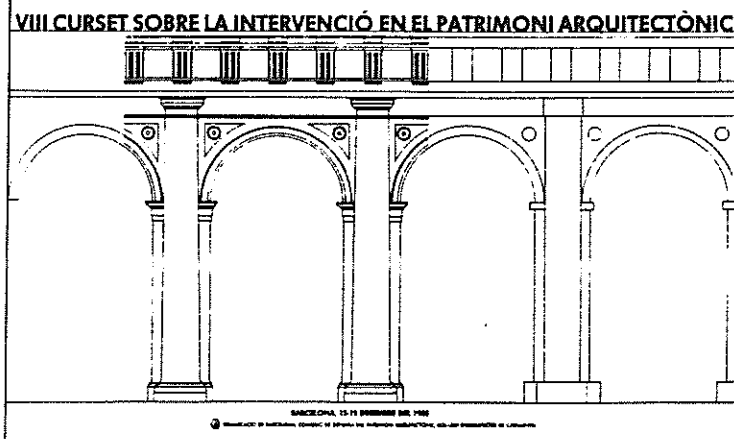
4º Seminario.
 LA REVITALIZACION
 DE LOS NUCLEOS
 ANTIGUOS MEDIANTE
 LOS SISTEMAS DE PROTECCION
 MONUMENTAL

viu. I aquesta decisió es va prendre malgrat les especials característiques tipològiques (grans propietats eclesiàstiques, abundància de grans Monuments i Palaus, Terciarització, etc.) que el feien sobre el paper temptadorament atractiu per acabar segregant-el de la vida pròpia d'un Barri comú de la Ciutat. El Pla pretenia definir les bases que possibilitessin la recuperació del Barri.

De tota manera el Planejament Urbanístic no és suficient; cal una voluntat política renovada dia a dia, cal una dinàmica de progrés en els sectors públic i privat. Les primeres intervencions s'han acabat, d'altres estan en fase de realització, altres es comencen a remoure en aquests moments. Estem en un compàs d'espera, en un moment de transició. Hem de veure si les iniciatives pioneres serveixen per trencar la inèrcia i decanten la dinàmica del Barri Vell -la seva vida interna- vers la recuperació total.

4t. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTECCIÓ
MONUMENTAL

SEMINARI SOBRE INTERACIÓ I CREATIÓ



4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PROTECCION
MONUMENTAL

C o n f e r e n c i a .

EL PLAN ESPECIAL DEL BARRIO VIEJO DE
GERONA 1983.

por ARCADI PLA I MASMIQUEL.

Difícilmente se puede hablar de una "Teoría de la Rehabilitación". La diversidad de temas y circunstancias que inciden sobre el Planeamiento de los Centros Históricos, hace que cada experiencia responda a la realidad intrínseca de cada caso en concreto.

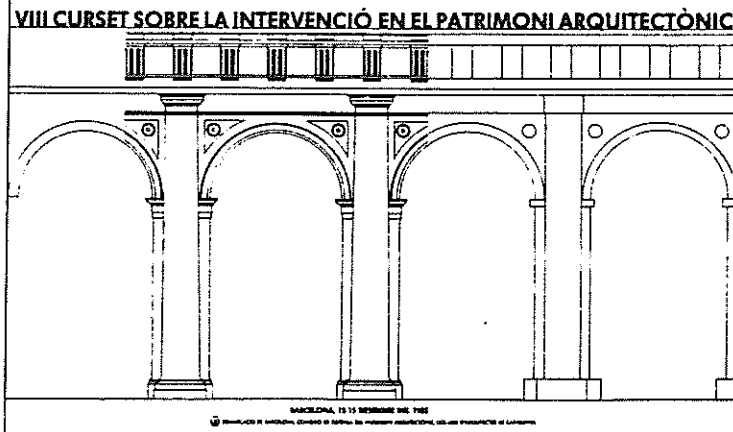
De todos modos, para iniciar una Rehabilitación cuidada de un Barrio Viejo, se precisa un Planeamiento muy estricto; éste, permite decidir las áreas y los sistemas de Rehabilitación de una forma seria y objetiva, y, por tanto, hace que los Planes no queden obsoletos o que sean aplicados de forma superficial o epidérmica.

Aunque Planeamiento y Rehabilitación son conceptos con filosofía propia y en teoría individualmente posibles, mutuamente se necesitan. Solamente una actuación coordinada y conjunta puede contribuir a la reestructuración y reconversión total de un Barrio en situación de degradación fatal y, en definitiva, evitar que la ciudad como organismo vivo y complejo desaparezca.

Por estas razones en el Plan Especial de Conservación y reforma del Barrio Viejo de Gerona, planteamos desde el principio la necesidad de que el Plan fuese extraordinariamente minucioso y pormenorizado. El estudio de la realidad, que se hizo casa por casa, piso por piso, se hizo no solamente en los aspectos demográfico, sociológico, estadístico, histórico, etc., sino también, y en mayor medida, en el estudio de todos los aspectos Arquitectónicos de cada una de las partes de la realidad construida del Barrio. Este estudio nos condujo a conclusiones globales de todo tipo pero en el "slogan" del Plan reivindicábamos la necesidad

4t. Seminari.
LA REVITALITZACIÓ
DELS NUCLIS ANTICS
MITJANÇANT ELS
SISTEMES DE PROTECCIO
MONUMENTAL

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ



4º Seminario.
LA REVITALIZACION
DE LOS NUCLEOS
ANTIGUOS MEDIANTE
LOS SISTEMAS DE PROTECCION
MONUMENTAL

-2-

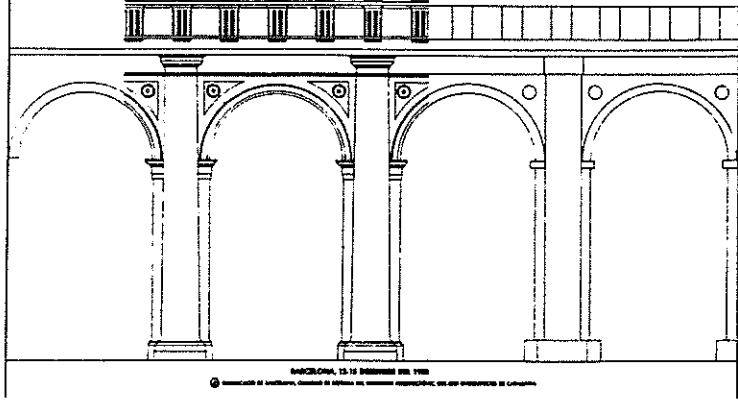
del mantenimiento de la Residencia como actividad primordial que permitía que el Barrio siguiera siendo un hecho urbano vivo. Esta decisión fué adoptada a pesar de las especiales características tipológicas (grandes propiedades eclesiásticas, abundancia de grandes monumentos y palacios, terciarización, etc.) que sobre el papel lo hacían tentadoramente atractivo para llegar a segregarlo de la vida propia de un Barrio común de la Ciudad. El Plan pretendía definir las bases que possibilitasen la recuperación del Barrio.

Con todo, el Planeamiento Urbanístico no es suficiente; se precisa una voluntad política renovada día a día y una dinámica de progreso en los sectores público y privado. Las primeras intervenciones se han terminado, otras están en fase de realización, otras se empiezan a remover actualmente. Estamos en un compás de espera, en un momento de transición. Veremos si las iniciativas pioneras sirven para romper la inercia y derivan la dinámica del Barrio Viejo -su vida interna- hacia la recuperación total.

(Traducción literal del original al castellano).

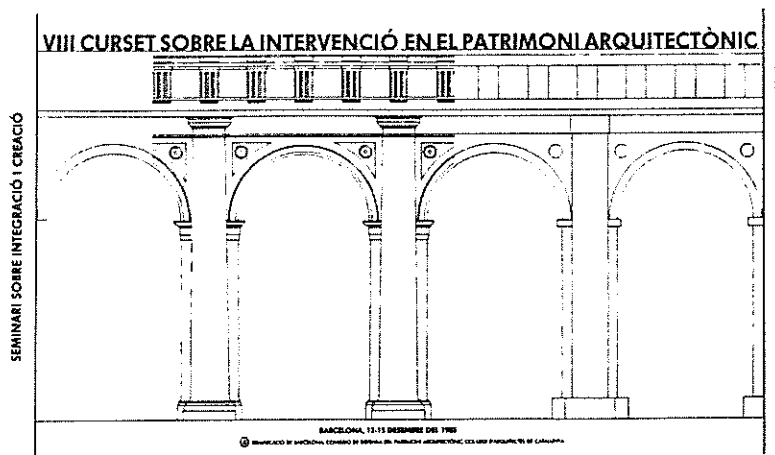
VIII CURSET SOBRE LA INTERVENCIÓ EN EL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ



BARCELONA, 13 DE SETEMBRE DEL 1988
© DEMARCACIÓ DE BARCELONA, COMISSIÓ DE DEFENSA DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC, COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA

SEMINARI SOBRE INTEGRACIÓ I CREACIÓ



CASA DE L'ARDIACA

EXTRACTE DE LA GUIA-CATALEG
DE LA CASA DE L'ARDIACA.
SERVEI DE CULTURA.
AJUNTAMENT DE BARCELONA.

CASA DEL ARCEDIANO

EXTRACTO DE LA GUIA-CATALOGO
DE LA CASA DEL ARDIACA.
SERVICIO DE CULTURA.
AYUNTAMIENTO DE BARCELONA.

Guia-Catàleg

INSTITUT MUNICIPAL D'HISTÒRIA

(Casa de l'Ardiaca)

ARXIU HISTÒRIC • HEMEROTECA • BIBLIOTECA

Dirigida per

JAUME SOBREQÜÉS I CALLICÓ

Amb la col·laboració de

Joan Ainaud de Lasarte • Josefa Ballada • Marta Campo • Maria Casasús
Montserrat Condomines • Xavier Doltra • M. Dolors Florensa • Alicia Gómez
Enric Jardí • Amèlia Juncal • Carme Lloberes • Carme López • Montserrat Negre
Manuel Pérez de Rozas • Glòria Porrini • Rosa Reixats • Carme Rius
Manuel Rovira • Pilar Salamero • Victòria Sánchez • Sara Sánchez de Movellán
Consol Sánchez • Miquel Sellarès • Mercè Soler • Pere Vegué • Elena Vidal

AJUNTAMENT DE BARCELONA
Serveis de Cultura

Actualment, la seu de l'Institut Municipal d'Història és coneguda correntment amb el nom global de Casa de l'Ardiaca, per bé que, tal com veurem més endavant, aquesta denominació només correspon en part a una realitat històrica.

Val la pena de tenir en compte que, al costat de la consulta dels fons documentals o bibliogràfics que ara conté, una observació atenta de les pedres del propi edifici ens dona també una informació molt valuosa sobre algunes etapes de la història de la ciutat de Barcelona.

Per això proposem dues formes de lectura; primerament, per ordre cronològic d'elements, que després completarem amb uns itineraris globals externs i interns.

Els elements més antics ens permeten d'evocar les primeres etapes de la colònia romana de Bàrcino, amb els seus edificis monumentals i la necessitat d'aportacions d'aigua per a les termes, la indústria o el consum domèstic. La construcció més modesta feta amb aquesta finalitat és un pou, situat a l'interior de l'edifici actual, on foren trobades

gerres per a poar aigua i llànties per a fer llum a la nit, unes i altres cайдudes accidentalment al fons i retrobades pel doctor Agustí Duran i Sanpere, un dels més complets investigadors de la història i de l'arqueologia de la ciutat.

En contrast amb el pou, existixen vestigis monumentals d'un altre caràcter. En primer lloc, els dos arcs de pedra sorrenca de Montjuïc, lleugerament oblicus, pels quals l'aigua de dos aqueductes conflua per entrar a la ciutat al costat de l'indret on, en el segle III, les convulsions que van afectar greument l'imperi romà, lligades amb la invasió dels francs alamans, van produir un trasbals general. Moltes ciutats van sofrir una forta contracció en les seves zones urbanes, comprimides ara dins un recinte fortificat bastit amb pedres obtingudes, precipitadament, mitjançant la demolició dels edificis situats fora del nou clos. Amb aquesta operació hom deixava un perimetre exterior, o zona polèmica, net d'obstacles, i al mateix temps hom obtenia una gran massa de material de construcció.

Les pedres esculpides, suficientment sòlides, eren colgades als fonaments; les grans i llises, afilerades a la cara externa on encara veiem sovint el forat per on es posaven les grípies o peces de metall encaixades per fer pujar les pedres a l'edifici d'origen; la resta de les peces, la trobem barrejada amb morter en el reompliment interior de les torres i dels panys de mur. La cara interna de la muralla i la part alta de les torres, amb finestres d'arc semicircular en dues plantes que sobrepassaven la cornisa de coronament de la muralla, són de pedra quadrada de petit format.

En els fonaments i en el gruix del mur, en el transcurs d'obres dutes a terme en diverses èpoques, hom ha retrobat inscripcions romanes del segle II de la nostra era, que ens recorden els monuments funeraris que devien vorejar les vies romanes que confluen a la ciutat.

Les torres eren en general de planta quadrada, però entre les excepcions cal comptar-ne algunes d'angle, poligonals o circulars, i les dues que flanquejaven la porta NW de la ciutat, a la plaça Nova, de sortint semicircular la de ponent i d'una planta mixtilínia, la de llevant, per encaixar en la seva cara est amb l'entrada dels dos aqüeductes.

En produir-se la reconquesta de Barcelona a primeries del segle IX, els escriptors contemporanis de Carlemany ponderen encara la solidesa del mur romà, que continuava fent la força de la ciutat.

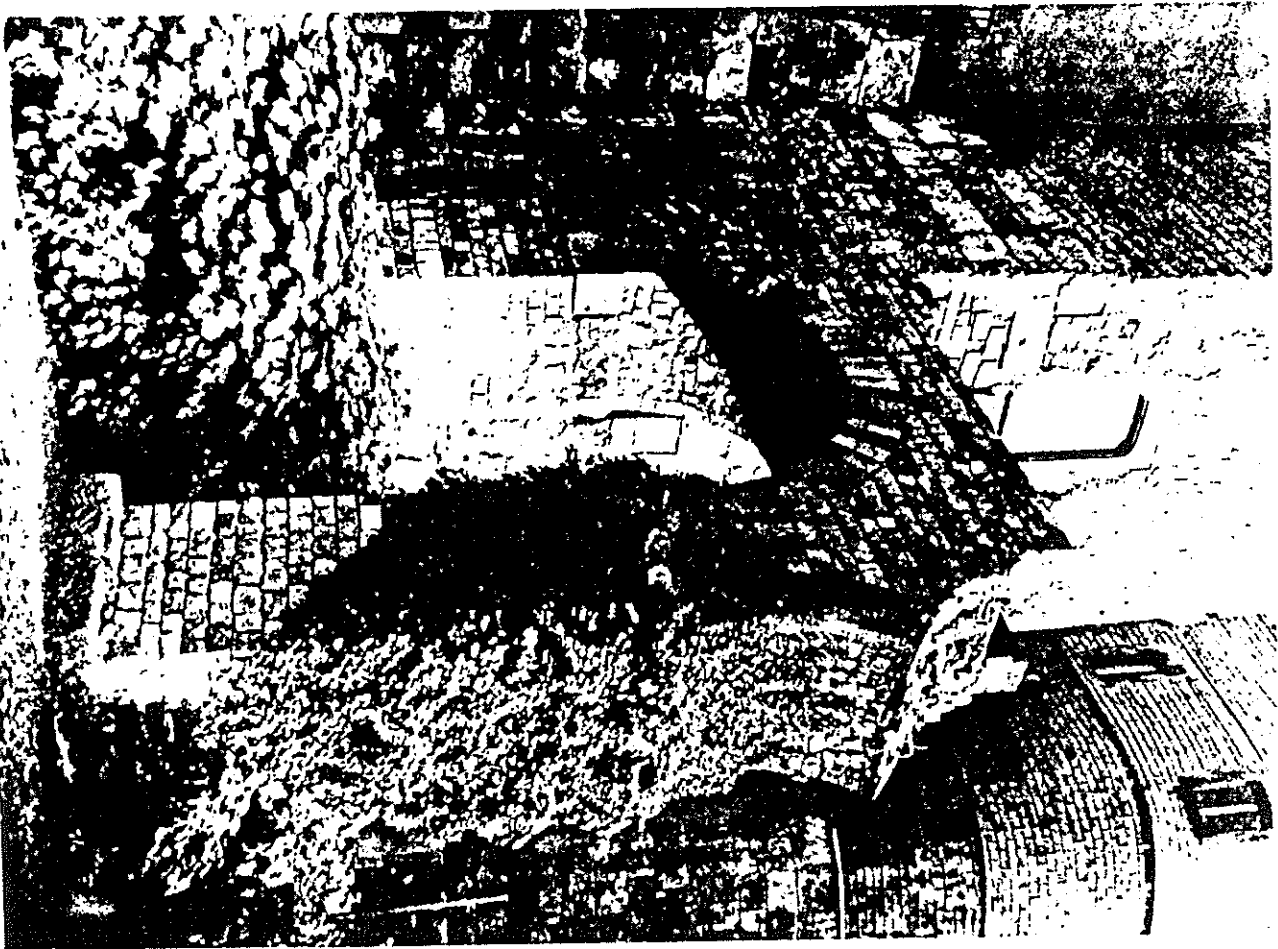
La muralla fou distribuïda per sectors en una combinació d'habitatge i lloc de defensa, i les torres que flanquejaven les portes van te-

nir caràcter de veritables castells. La documentació medieval més antiga que coneixem situa el portal NW com a Porta Bisbal o encomanada al Bisbe, mentre que les torres que el flanquegen encara ara, el 1169, ja eren anomenades torres Ardiaconals, perquè hi residien els Ardiaques Majors que, al costat del Degà, constituïen la màxima dignitat dins del Capítol o comunitat dels canonges.

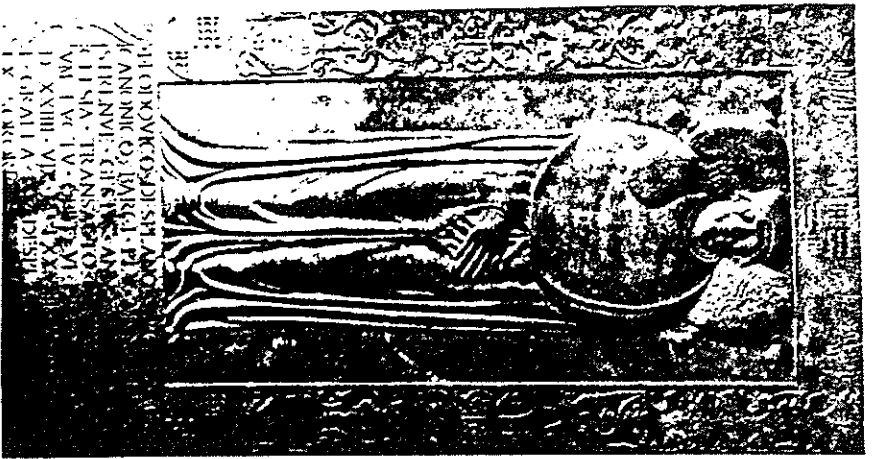
Deuen pertànyer als segles XII i XIII algunes petites finestres romàniques partides per una estreta columna, amb la seva base i capítell existents en alguna de les torres i façanes exteriors de la Casa de l'Ardiaca i en les dues que hi ha més a llevant, englobades en el conjunt d'edificis que en origen foren residència dels Ardiaques i dels Degans, però unides ara sota el nom únic —i més fàcil de recordar— de Casa de l'Ardiaca. També són romànics uns grans arcs de descàrrega, de mig punt, a la planta baixa de la Casa de l'Ardiaca.

De les obres del segle XIV, en queda molt poca cosa visible —fragments de bases i capitells— i també sembla escàs el nombre de restes dels dos primer terços del XV, al qual pertany, però, una bella finestra situada ara fora del lloc d'origen.

Un document de l'any 1514, en parlar de les obres dutes a terme per l'Ardiaca Major Lluís Desplà († 1524) diu que, en el seu mandat, que va iniciar el 1479, les cases del dit ardiaconat, enderrocades i poc habitables per causa de la seva vèl·lura, les va restaurar amb grans despeses, i les va obrar i ampliar de forma sumptuosa. Això justifica que



Arcs de l'aqüeducte romà de la Plaça Nova.



Reproducció en guix de la lápida sepulcral de l'ardiaca de la Catedral, Lluís Desplà, que es troba al vestíbul de l'edifici.

quedín pocs vestigis de la planta noble del període immediatament anterior. En canvi, el 1481 les obres devien anar prou endavant com per a justificar que s'hi allotgés, el 18 de juny, el rei Ferran el Catòlic, tot just arribat a Barcelona. No oblidem que el Palau Reial Menor, que durant més d'un segle havia estat la

residència privada habitual dels reis, havia estat donat per Joan II a Galceran de Requesens, com a recompensa dels serveis prestats en la guerra contra la Generalitat.

El 1490, el pintor cordovès Bartolomé Bermejo acabava la magnífica taula de la Pietat per a l'oratori renovat de les cases ardiaconals (a la torre romana ara englobada en el Palau de Bisbe), taula en què encara podem veure un retrat de l'Ardiaca Desplà com a donant i la figura de Sant Jeroni, per a la qual Lluís Desplà sembla haver professat una especial devoció.

Els seus escuts es retroben també a la porta principal i en algunes finestres dobles o senzilles, d'estil o tradició gòtica, i en els arcs de la galeria baixa del pati, construïda a l'ala de llevant però traslladada des del segle passat a la banda nord del mateix espai.

El coronament superior de la galeria alta o porxadés i el de la torre o cos superior entre el pati i el carrer del Bisbe —a la planta noble de la qual hi ha una sala amb un suntuós enteixinat amb escuts de l'Ardiaca— tenen uns arquets rebaixats que descansen en columnes cilíndriques. A la torre n'hi ha disset de marbre blanc i una d'un granit molt fosc. Entre les primeres deu n'hi ha les cinc comprades el 1507 a l'obra de la Catedral, procedents o de la catedral romànica o de la paleocristiana, mentre que una pica de marbre que va vendre el Capítol a l'Ardiaca el 1503 devia ésser un sepulcre romà, potser el de la catedral dels lleons, ara al Museu Arqueològic de Barcelona, que durant segles fou admirat pels visitants i res-

senyat pels antiquaris junt amb làpides i altres peces romanes aplegades per Lluís Desplà, segons l'exemple d'altres estudiosos locals o estrangers.

Pel que fa als temps immediatament posteriors, cal anotar la construcció, el 1614, entre les dues torres romanes de la Porta Bisbal, d'un arc entre clàssic i barroca, destruït el 1822, i l'obertura a la seva torre de llevant, el 1641, d'una capella dedicada a Sant Roc, per devoció del gremi dels bastaixos.

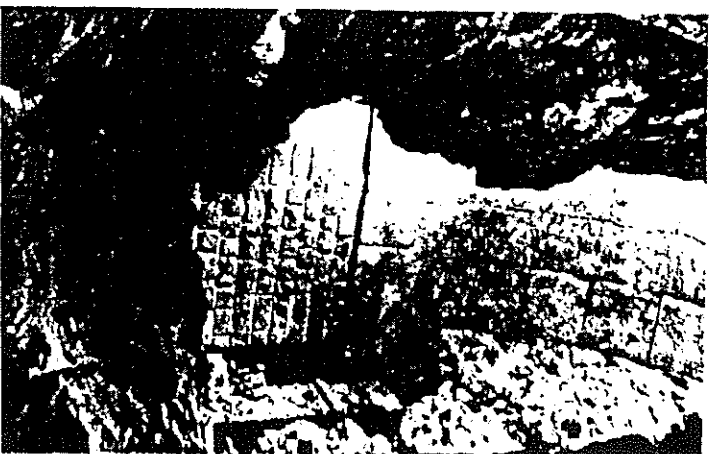
La casa o cases del Degà, situada més a llevant, va sofrir unes grans modificacions en el segle XVI, quan foren enderrocats tots els edificis adossats a la muralla romana, entre aquest indret i la Pia Almoina, per ampliar la plaça davant la façana de la Seu. A aquest període corresponen el pati interior de l'edifici i els finestrals amb decoració heràldica dels canonges Jaume Estela i Berenguer d'Aguilar. A la cantonada hi ha la data de 1548 en lletres de bronze, i a la porta està gravada la de 1559.

Una àpoca o rebut notarial de l'any 1581 fa referència a dues llinades de finestres que l'escultor barceloní Joan Aragall havia de fer per al canonge Agullar, i que deuen correspondre a les que hi ha al carrer de Santa Llúcia.

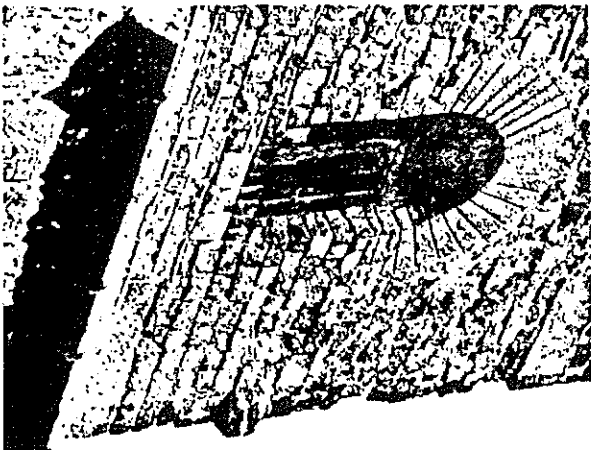
No queden restes monumentals de les etapes posteriors, que devien ésser de decadència, fins que les cases, a mitjan segle XIX, foren dividides per a tota mena d'usos. Cap al 1868 hi tenien llur taller un grup d'artistes, entre ells el pintor i aquarellista Antoni Caba, que més tard arribaria a Director de l'Escola de Belles Arts. Dell i de Maurici Vil-

lana es conserven algunes vistes de la casa i de les seves portes i finestrals, mentre que un viatger anglès, el 1869, va traçar un croquis a la ploma del conjunt exterior.

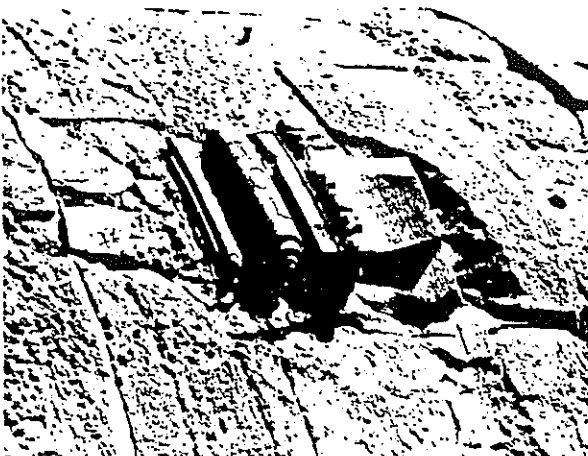
Així arribem al 1870, data decisiva per a una primera restauració de conjunt, empresa per un personatge singular, Josep Altmirà, que va adquirir-ne la propietat global. Amb la col·laboració de l'arquitecte Josep Garriga i Garriga fou dut a terme un projecte que, si bé era correcte i respectuós en les façanes exteriors, no ho era pas gaire en el pati i en els murs que el voltren. Així, l'arqueteria de llevant fou traslladada al nord, en lloc d'una naia o galeria



Excavacions a la muralla romana. La fotografia correspon a 1960.



Finestra de la façana del Pla de la Seu (torre romana).



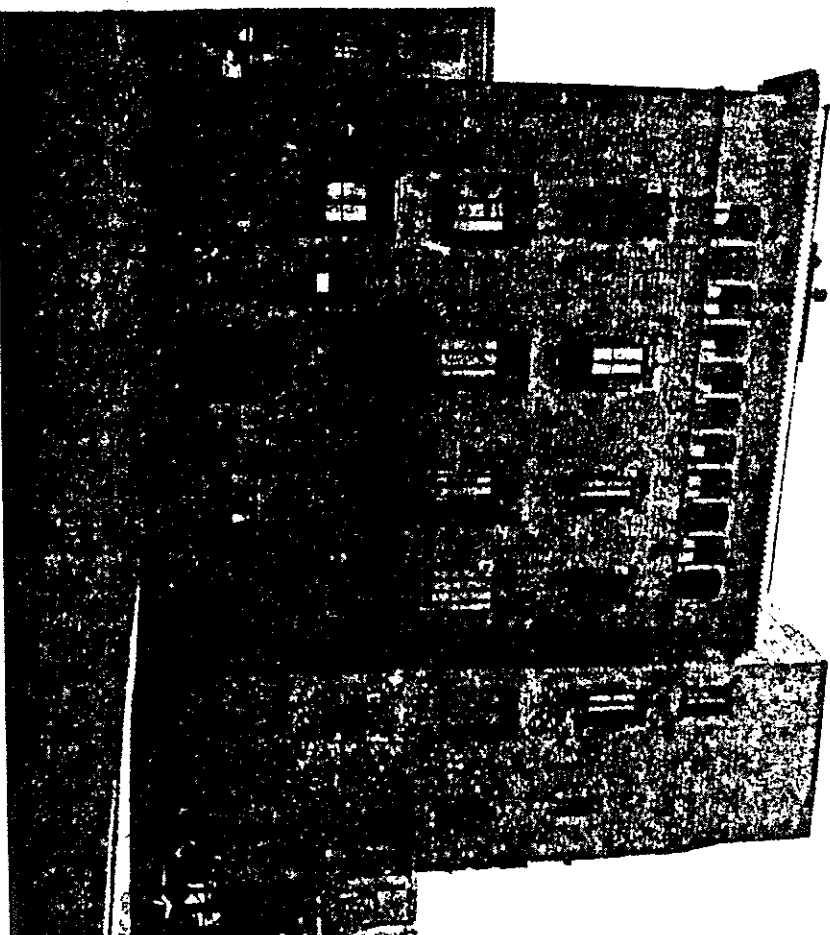
Detall de la torre romana circular, del carrer de Sta. Llúcia.

alta —aparentment del segle XVIII— que servia de passadís de comunicació, fou substituïda per altres galeries de pedra que imiten l'estil de la més antiga i li donen forma de claustre, centrat per un brollador obtingut partint en quatre trossos —ampliat després— el brançal de pou que abans hi havia a l'angle NE del pati.

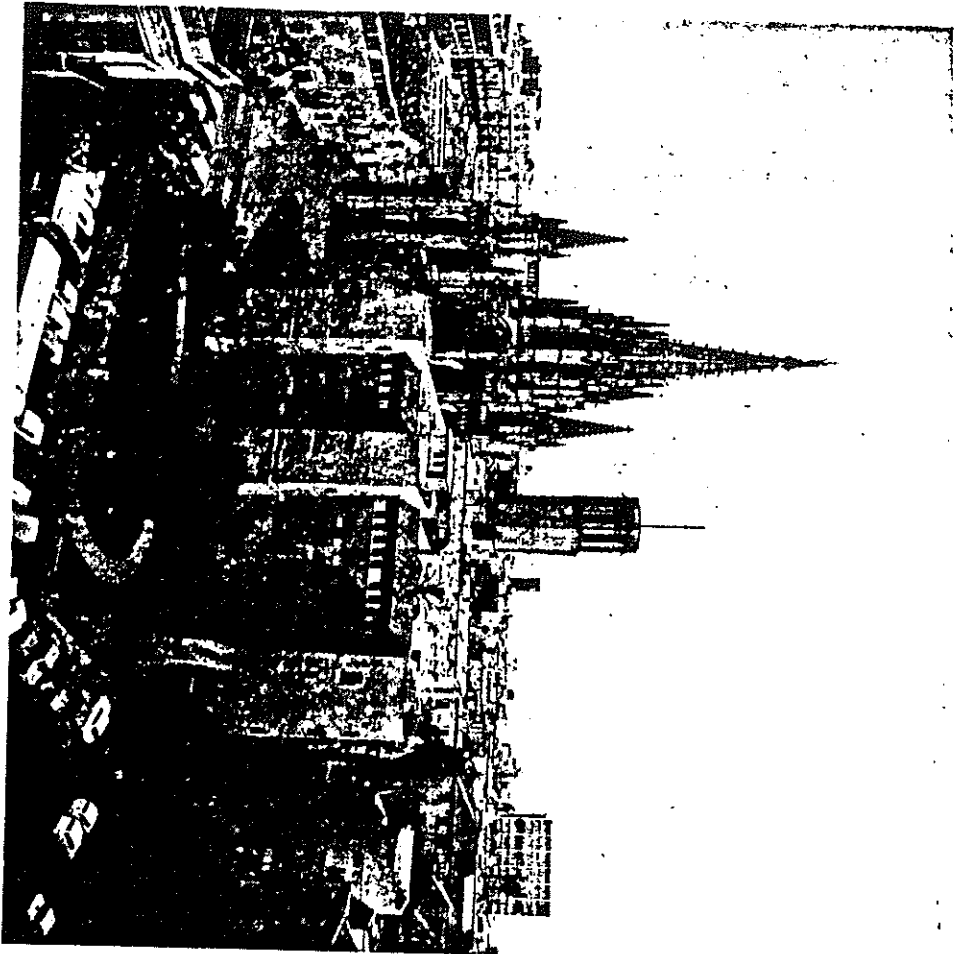
Portes i finestres foren canviades de lloc: així, una porteta interior fou duta al capdamunt de l'escala del pati, i una finestra de la primera meitat del segle XV, que hi havia en aquell indret, fou adaptada com a porta en el mur que fa angle amb aquella.

Là decoració interior de sales i cambres fou luxosa i fantàstica. Co-neixem per fotografies el decorat neomoresc que va conèixer l'aspecte interior d'una de les torres romanes, i una col·lecció privada guarda avui l'extraordinari temple de cristall d'una font o sortidor que presidia una altra sala.

A la planta baixa, per guanyar espai, Altimira va eliminar tot el gruix de la muralla romana, fins a deixar visible la cara interior dels grans carreus de revestiment. En aquesta obra hom va trobar lapides o fragments escultòrics o arquitectònics que havien estat englobats en el massís de la muralla, entre elles la



Casa de l'Ardiaca. Façana del Pla de la Seu.

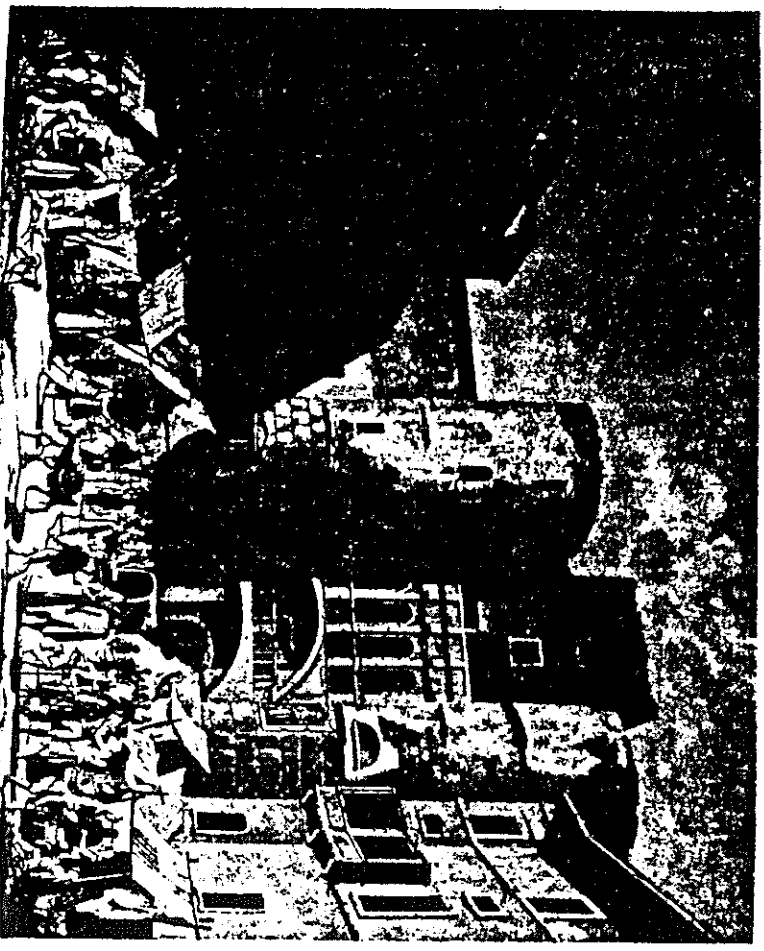


Vista del conjunt arquitectònic de la Casa de l'ardiaca.

inscripció funerària del sevir augural Luci Cecili.

L'any 1895, la casa esdevingué la seu del Col·legi d'Advocats, que va encarregar-ne la decoració, fastuosíssima, d'un modernisme *sui generis*, a Lluís Domènech i Montaner, que va dur-la a terme el 1902. La part més espectacular, per bé que molt inferior a altres obres del mateix arquitecte, era el gran saló d'actes, que ocupava l'actual Sala Municipal.

De la decoració del Col·legi d'Advocats, només en tenim la biblioteca i alguns documents fotogràfics, feta excepció de la bústia exterior, restaurada el 1970, en la qual veiem l'escut del Col·legi, amb l'espasa i les balances de la Justícia i uns falzionts, encarrats amb una tortuga que s'enfila penosament per la vora inferior. Arribem així a l'any 1920, en què la casa fou adquirida per l'Ajuntament de Barcelona per instal·lar-hi l'Arxiu Històric de la Ciutat sota la



La Plaça Nova, vista per Laborde, a la seva obra Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, publicada a París, l'any 1806.

direcció del doctor Agustí Duran i Sanpere, amb el qual va col·laborar l'arquitecte Josep Goday. La inauguració va tenir lloc el 1922, i a partir d'aquell moment la institució va tenir una seu digna i eficient. Les obres d'adaptació, decoració o reforma van continuar encara en moltes etapes successives, amb més o menys èxit.

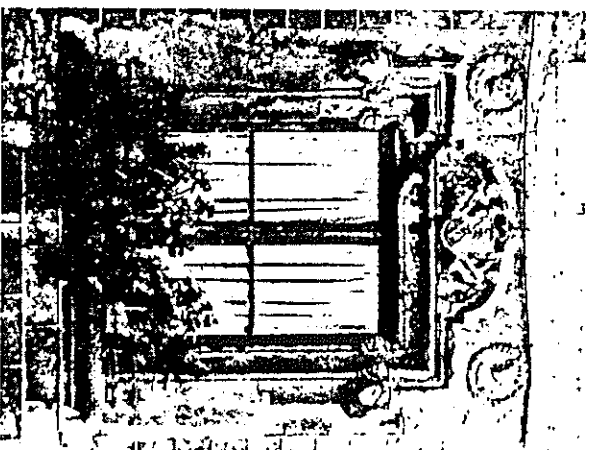
Si ara emprenem el recorregut de l'edifici, podem començar per la cara nord, que ens presenta la façana exterior de la muralla romana

del segle III, a la qual ja he fet allusió, començant per les restes de la porta que a l'Edat Mitjana fou coneguda amb el nom de Porta Bisbal. A la torre immediata, situada a llevant, veiem a la part baixa les restes dels arcs dels aqueductes que per allí arribaven a la ciutat. Més enfora hi havia encara altres arcs, alguns dels quals van subsistir fins al segle XIX i van donar nom al carrer dels Arcs, toponim que encara es conserva. Un document de l'any 1017 guarda el record de la funció de l'aqu-

ducte en esmentar els arcs antics per on en altre temps acostumava a córrer l'aigua, ja en el tram situat dins del circuit de les muralles.

El parament exterior de la torre es conservava molt bé fins el 1870, inclòs el parament complet fins a l'altura de la cornisa de coronament de les pedres grans; i més amunt, paral·lelament al que podem veure encara a la torre pariona englobada ara al Palau del Bisbe, hi havia tres pisos de parament de pedra petita, separats per motlures o cornises. La reforma del 1870 va comportar la destrossa de part del magnífic parament inferior, rebentat en dos punts per encaixar-hi finestres del temps de l'Ardiaca. Després que estaven abans en dos dels pisos superiors, i més amunt el parament original de pedra fou amagat per un arrebossat perfilat amb finestres noves, per bé que alguna estigui decorada actualment amb elements arquitectònics romànics de procedència diversa; les cornises altes han desaparegut.

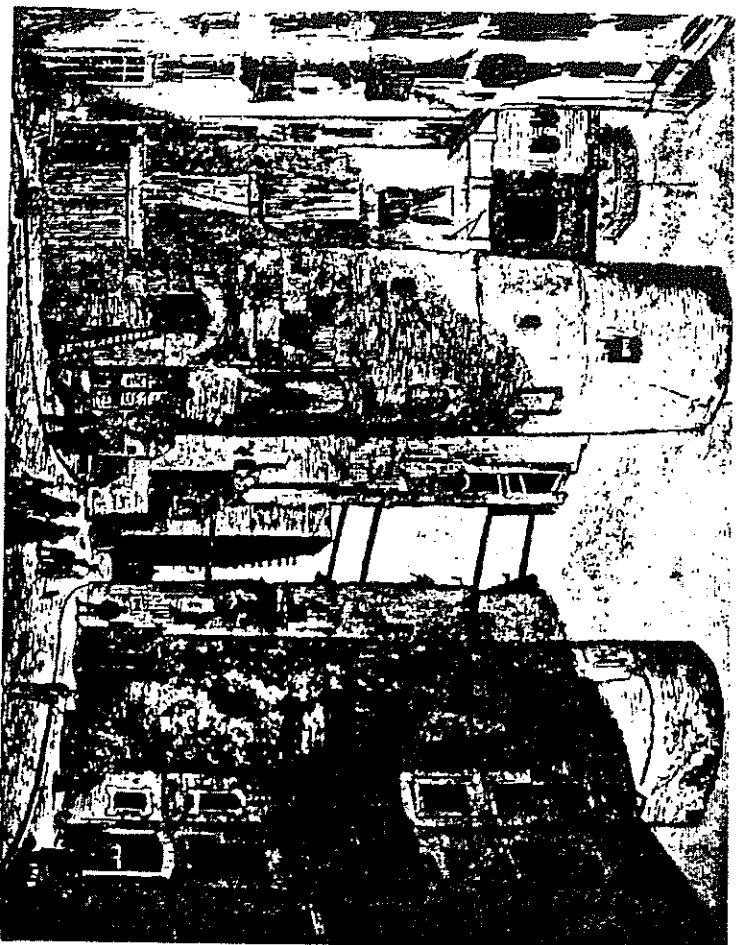
L'any 1962, després de l'enderrocament de les cases adossades a la part exterior de la muralla, van quedar visibles els altres paraments de les dues torres de planta quadrada, amb l'aparell de grans pedres a la banda baixa i el parament alt d'aquelles, amb les seves finestres romanes de mig punt, en dues plantes, substituïda només en part una de la darrera torre per una finestra d'època romànica. Pel damunt de la muralla, en els paraments que van de torre a torre, s'obren dos pisos de finestres i balcons moderns o refets i, al damunt, una galeria alta amb arquerries de mig punt que imi-



Finestra de la façana del Pla de la Seu.

ten el coronament dels segles XVI o XVII, encara visible en alguna fotografia o dibuix anterior al 1870.

A la plaça de la Catedral, de dreta a esquerra de l'espectador, veiem en primer lloc el parament que sobresa del Degà, i a continuació, en una pla entretirat, la façana actual de la casa del Degà. Fins el 1870 va conservar encara l'ordenació general del segle XVI: tres finestres a l'entresol i una a la torre, amb escuts dels canonges Aguilà i Estela, i dos portals d'arc molt rebaixat, per a botigues o magatzems dels segles XVI al XVIII. El més gran presentava a la clau un escut amb la creu, emblema



Dibuix de Padró, de 1871, a l'època que la Casa de l'Ardiaca havia estat comprada per Josep Altmirà, que hi va realitzar obres de reparació.

del Capítol de la Catedral de Barcelona. Els dos portals foren destruïts el 1955 i substituïts: el petit per una porteta molt esquitjada, i el gran per una imitació desproporcionada dels portals de grans dovelles semicirculars dels palaus dels segles XV i XVI. A la planta noble o principal hi ha quatre grans finestres balconeres i una finestra a la torre, totes elles amb decoració mixtilínia flanquejada per bustos esculpits dins de medallons, circulars en general, centrats per escuts d'Aguilar o d'Estela. En la reforma del 1955, tres de les balconeres van quedar unides per un conjunt comú i una barana de balcó de ferro.

Des de les obres d'Altimira, els cinc finestrals del segon pis, que abans tenien llinda recta llisa com els de la darrera planta, estan decorats amb llandes d'inspiració gòtica, i la seva obertura fou canviada en altura i proporcions. A l'angle esquerre de l'edifici hi ha un escut en relleu del degà Estela i, al damunt, incrustades en bronze, les lletres de la data MDXLVIII (1548).

Pel que fa al carrer del Bisbe, la casa del Degà manté una ordenació molt simple, només enriquida per una finestra baixa amb dos medallons circulars amb caps masculins i l'escut del degà Estela, i dos rengles de finestres altes, dues d'elles amb el del canonge Aguilar amb els seus llinatges familiars (Aguilar, Camporells, Durall i Sescomes): El portal rodó, del 1559, generalment tancat, dona a un pati que en origen devia ésser descobert; la seva escala interior és de pedra, amb arcs de mig punt llisos, que deuen correspondre al segle XVI, igual que la façana.



Bústia de la façana del carrer de Sta. Lúcia.

Tot seguit trobarem la tanca del pati de la casa de l'Ardiaca, mur baix de pedra que enllaça amb el parament de la torre meridional de la casa. La paret està centrada per un portal d'estil renaixentista arcaic, amb pilastres amb grotescos, cornisa amb garlandes i bucranis (cranis de bou) i timpà triangular centrat per l'escut de l'Ardiaca Lluís Desplà, quarterat com a la resta de la casa amb els símbols dels seus dos llinatges, Desplà i Oms.

Al costat del portal hi ha la bústia del Col·legi d'Advocats ja descrita.

La gran torre, o cos rectangular avançat, construïda per l'Ardiaca Desplà fa cantonada amb el carrer del Bisbe. A l'angle i en els seus finestrals hi ha repetit el seu escut. Les finestres són dobles a la planta noble i senzilles al segon pis. A les finestres dobles o coronelles hom aplica, a la restauració de 1920, uns fusts cilíndrics amb base, que reproto-

dueixen les dels segles XIV i XV, i capitells originals barcelonins de vers 1300, que són d'una altra procedència, tal com també s'esdevingué amb els finestrals antics del pati. La galeria alta és original i ben conservada. Cadascuna de les seves tres cares (una al carrer del Bisbe, una al de Santa Lúcia i la tercera al pati interior) té cinc arcs rebaixats damunt de sis columnes cilíndriques, totes de marbre, feta excepció d'una del pati que és d'un granit molt fosc. Totes elles deuen procedir de l'adquisició feta a primeries del segle XVI a l'obra de la Seu, i deuen pertà-

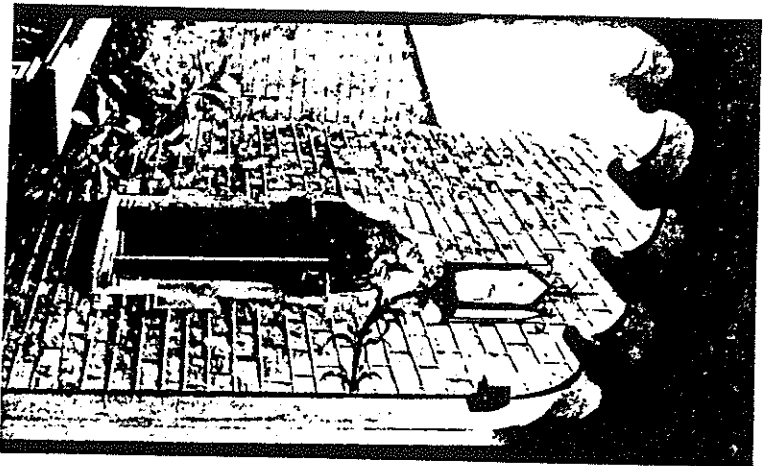
nyer en origen a una de les construccions paleocristianes o romàniques anteriors a la catedral actual. Fins a començaments de segle hagué a la planta baixa un portal de botiga obert al carrer de Santa Lúcia i un altre d'accés a una escala de comunicació pel carrer del Bisbe, actualment desapareguts. Des de la torre a la muralla romana, Altimira va haver de construir una façana nova ja que aquest indret estava molt malmenat per la destrucció del cos d'edifici que unia les dues torres romanes. A la banda baixa fou afegit més tard un gran finestral del



Rajoles de l'escala que uneix el pati amb el primer pis.

segle XVII, procedent d'una casa senyorial barcelonina. A la llinda, sota d'una cimera amb casc amb plomes destruït, hi velem un escut partit amb dos llinatges: el primer amb tres fusos (?) i el segon amb caps de guerrer amb casc.

Si, tornant entera, ara entrem al pati trobarem, al fons, la galeria de tres arcs construïda per l'Ardiaca Desplà que abans ocupava la banda dreta del mateix pati, i que Altimitra va traslladar al fons i completà amb



El pati del primer pis, vist des de la Sala Masana.

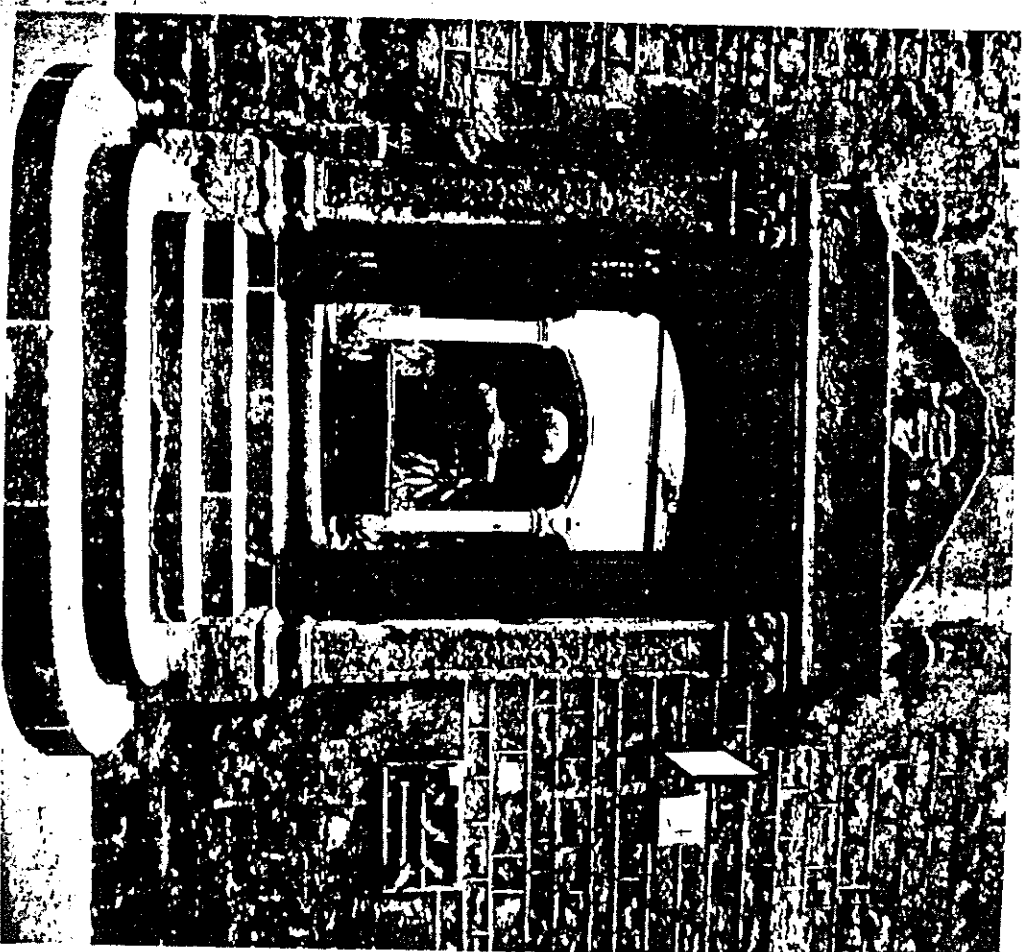
altres ales fins a donar-li l'aspecte d'un claustre.

El mur del fons i també el de la banda dreta, sota l'escala, tenen grans arcs de descàrrega, tapiats, probablement dels segles XII o XIII. Davant per davant de la porta del carrer n'hi ha un altre de més petit, d'un disseny semblant, que tenia en el timpà un escut, ara destruït.

Pel anys 20, el ceramista Josep Roig va pintar i coure les rajoles típicament noucentistes dels sòcols de la planta baixa del pati i de l'arambador de l'escala, segons models del pintor Francesc Canyellas.

La banda alta de les tres façanes interiors del pati contenen, en major o menor gran, elements antics.

La de la torre o cos d'edifici refet per l'ardiaca Desplà conté finestres i la galeria alta de la construcció original, i un bell finestral, de vers l'any 1400, amb elements de fauna en les impostes, que abans estava situat a la paret nord del pati i Altimitra desplaçà i transformà en porta. En canvi el mateix propietari va posar en aquell mur un porralet pla-teresc que fins aleshores es trobava a l'interior de l'edifici. En el mateix mur s'obren encara les dues grans finestres coronelles del temps de l'ardiaca Desplà, que en el segle XVIII foren emprades com a balconeres que donaven a una gran balconada volada que comunicava els dos extrems del pati. En el pis de dalt, hom mantingué la galeria alta que repeteix la forma de les de la torre. El mur de llevant del pati fou totalment desplaçat i refet. La porxada alta actual imita les altres antigues. En el mur s'obren finestres desplaçades d'altres indrets o fetes de nou



Porta del carrer de Sta. Lúcia.

en tot o en part. Una d'elles, amb l'escut del degà Estela, procedeix, evidentment, de la Casa del Degà. La llinda del portal de pas cap a les sales de l'interior de la planta noble conté un relleu del segle XVII amb

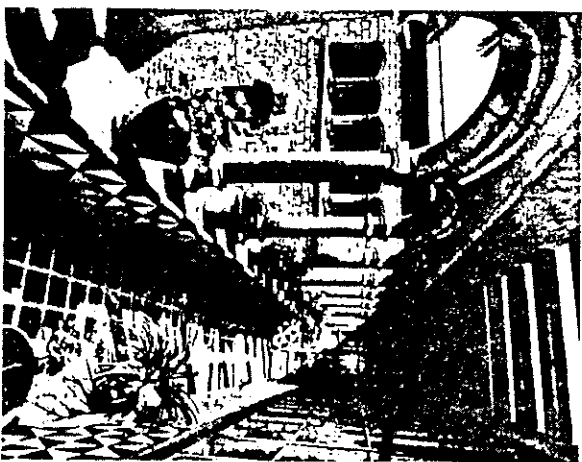
dos àngels que aguanten un escut de Barcelona. Procedeix d'una porta, que donava al carrer dels Àngels, del convent de Jesús i Maria de les monges Mínimes. A l'interior de l'edifici, podem

veure a la planta baixa una sèrie de paraments de la muralla romana i els arcs originals d'entrada a la ciutat dels dos aqueductes romans, un d'ells amb una doble sèrie de dovelles molt perfectes enllaçada per una clau única, d'1,50 m de gruix. Pel que fa a les torres, l'aparell originari amb les seves finestres no més és ben visible en les cares est i nord del primer pis de la torre de llevant, que pertanyia a la Casa del Degà.

A la planta noble es conserva, molt bé, el sostre de la torre construïda per l'Ardiaca Desplà, de talla policromada i daurada, que mostra a la cornisa els escuts dels seus llinatges.

També sembla antic, per bé que la polieromia en fos refeta diverses vegades, el sostre amb grans jàcenes de la sala dita ara Municipal, situada a l'ala nord del pati. A l'entorn dels seus murs hi ha un excel·lent conjunt d'armaris amb decoració tallada de figures humanes, fauna i flora. Duen la data de 1699 i procedeixen del palau del carrer de Montcada número 20, pertanyent a la família Dalmasas, a la qual foren adquirits juntament amb l'Arxiu del Veguer. Decoren aquesta sala un grup de talla, amb la Mare de Déu amb el nen i Santa Anna, de primeries del segle XVII, i dos marcs daurats del segle XVIII, amb Sant Pere i la Mare de Déu pintats en la mateixa època. Les llibreries de fusta llisa amb galeria alta, dels mateixos materials de l'actual Sala Toda (amb façana al Pla de la Seu), constitueixen, en origen, el mobiliari de la biblioteca del Col·legi d'Advocats.

Cal recordar també dos elements



Galeria del tercer pis.

arquitectònics antics, però d'origen forai: una finestra coronella de pedra de transició del romànic al gòtic, procedent d'una casa (nº 29 del carrer de les Magalenes) que hom suposava situada a l'indret on hi ha gué la residència comtal i després reial, anomenada de la Cort Comtal o Casa de les Ermites, que des de l'any 1168, per donació del Comte-Rei Alfons el Cast, fou seu barcelonina dels monjos de Santes Creus. La finestra està situada, actualment, a l'interior de l'antiga torre romana del Degà, a la cambra del primer pis, a la qual hom entra per un portal que té una notable llinda de pedra del segle XVI, amb l'escut dels mercaders (les armes de la Ciutat, i

a sota les ones del mar). A una i altra banda hi ha personatges femenins alegòrics, i a la banda alta queden rastres de dos personatges masculins, descalfos. Aquest element arquitectònic devia procedir en origen d'una part de la Llotja de Mar destruïda en el segle XVIII, però fou trobada, i reutilitzada com a material de construcció, en una casa dels Pares Camils o Agonitzants del carrer Mirija de Sant Pere.

En altres dependències de la casa hi ha pintures, escultures i objectes diversos que no descriurem amb detall perquè, algunes vegades, canvien per necessitats de decoració, i, en altres, la seva presència pot ésser ocasional.

Amb tot, cal fer excepció d'alguns elements exposats en el vestíbul de la planta principal, que fan referència als edificis o a l'Ardiaca Lluís Desplà.

Es tracta d'algunes de les aquarel·les i dibuixos d'Antoni Caba i d'altres artistes contemporanis d'ell, que ens donen la imatge d'algunes dependències entre els anys 1868 i 1870. També una bona reproducció emmotllada de la lauda sepulcral de l'Ardiaca que, el 1539, va contractar el seu familiar Francesc Gralla i Desplà amb un escultor florentí que es trobava a Barcelona, Jeroni Cristófol. Correspon de ple a l'estil del Renaixement. L'original es troba a la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona.

VIIIè. CURSET SOBRE LA INTERVENCIO EN EL
PATRIMONI ARQUITECTONIC.

Conferenciant : Sr. Fco. Javier Asarta

Dia 14 de Desembre de 1.985

SR. ASARTA : Yo traía cuatro ejemplos que por falta de tiempo, ya veremos si explico uno. Los dos primeros ejemplos, de los que traigo diapositivas, son atirantamientos de arcos diafragmáticos góticos, aquí en Barcelona. Hay un tercer ejemplo, y a este seguro que ya no llegamos, que es contrarrestar el empuje de una escalera gótica de un palacio en la calle Montcada, y cuarto y último es la consolidación de un forjado y arriostramiento de un edificio a través del forjado, en la Basílica de la Virgen de la Peña en Graus, provincia de Huesca, y yo creo que si explico el primero ya haremos bastante. El primer ejemplo se refiere al antiguo Hospital de la Santa Cruz, hoy Biblioteca de Catalunya. Se trata del atirantamiento de los arcos diafragmáticos de las naves góticas. Traigo de este ejemplo dos soluciones, dos soluciones que separan una y otra veinte años aproximadamente. En la primera se ven quizás menos posibilidades técnicas, y astucia, y en la segunda ya se soluciona la patología concreta con un sistema de postensado.

Una historia muy breve : el antiguo Hospital de la Santa Cruz es de principios del s. XV. Para que los que no sois de Barcelona tengais un poco de idea, nace cuando se funden o se reúnen los cuatro hospitales más grandes que había entonces en Barcelona, uno en poder de la Mitra, otro en poder del Cabildo, y dos en poder del municipio, de estos cuatro surge el Hospital de la Santa Cruz. La primera piedra se pone el año 1401, aproximadamente, entonces, de la fuerza de esta unión, más donativos privados y un legado muy importante de Benedicto XIII, el Papa Luna, de 10.000 florines de Aragón, se inicia la construcción del Hospital de la Santa Cruz, que llega a nosotros funcionando como Hospital hasta principios de este siglo, que desaparece, queda obsoleto y se funda el Hospital de San Pablo de arquitectura modernista, que ya lo conoceis, supongo. Desde la arquitectura gótica hasta nuestros días lógicamente sufre muchas transformaciones, ampliaciones, reformas, una reforma muy importante en el s. XVII, sobretodo la construcción de la Casa de Convalecencia. Cuando queda ya obsoleto para uso como Hospital, el Ayuntamiento de Barcelona, que es su dueño, firma un pacto con la Diputación de Barcelona, con la fórmula de usufructo, o sea tener el uso pero no la propiedad de la mitad del recinto. En estos momentos en el Hospital de la Santa Cruz coexisten la Biblioteca de Catalunya, Instituto de Estudios Catalanes, Academia de Farmacia,

Academia de Medicina, Escuela de Artes Suntuarias Massana, y alguna institución más que supongo que me debo dejar pero da idea del reuso tan importante que ha tenido este edificio en los últimos treinta-cuarenta años. Las diapositivas que voy a pasar ahora corresponden exactamente a la construcción inicial, es decir, las naves góticas de levante y poniente, que eran las salas del hospital primeras, y que por el abandono que sufrió el hospital, más el transcurso del tiempo, la erosión, etc., después de la guerra, es decir hace más de treinta años, presentaban unos importantes desplazamientos de los muros, los muros se abrían, al faltar los arriostramientos, al estar la cubierta en pésimas condiciones, y fallar también el arriostramiento que daba el claustro en planta baja ayudando a los contrafuertes que soportaban los empujes de los arcos góticos. Se hacen dos soluciones, la primera se hace un atirantamiento con vigas metálicas; la segunda con sistemas de cables postensados. La primera es una obra que realizó el Ayuntamiento de Barcelona y que dirigió el arquitecto Adolfo Florensa, ya muerto, que fue uno de los pioneros de la restauración en Barcelona, y la segunda restauración la dirige el arquitecto de la Diputación de Barcelona, también muerto, que entonces era el arquitecto provincial, Manuel Baldrich. Y empiezo ya con las diapositivas pues será la forma que quede más claro el tema que vamos a tratar. Esta fotografía muestra funcionando a la nave gótica como hospital. Tiene el valor de documento. Y esta fotografía es el estado actual de la misma nave como sala de lectura de la Biblioteca de Catalunya. Esta es la nave de poniente, que actualmente se llama la Nave de Ciencias, totalmente restaurada y en uso. Entre una y otra fotografía ha habido un trabajo de restauración, en cuanto a arquitectura, completo, paramentos, cubierta, mosaicos, instalaciones y demás, y se ha resuelto una patología específica que es la que vamos a tratar aquí. Este es el estado en que se encontraba esta misma nave cuando Adolfo Florensa, aparte de realizar el proyecto de restauración completa de la nave, se encontró con lo que habíamos comentado antes, que el edificio era incapaz de soportar los empujes de los arcos y las paredes laterales estaban absolutamente abiertas, proyectadas hacia el exterior. Esta es otra visión de la nave con cubierta ya ejecutada, la traigo aquí para que se vea el sistema de bóvedas, ya que si no lo he dicho, estas naves son de doble altura, y este es el piso superior, esto que vemos son bóvedas a la catalana con aristones, arcos, claves y ménsulas de piedra, y adosado a la derecha es donde hay el claustro de una sola planta, también cubierto con aristones de piedra y bóvedas tabicadas. En estas bóvedas saldrá luego otra fotografía, en este caso, se ha pasado del elemento curvo a la horizontal del pavimento, a través de un relleno de alfarería que aligeraba el peso sobre las bóvedas. Esto se ha descubierto también recientemente por el Servei de Monuments de la Diputació de Barcelona, en el patio Maning de la Casa de la Caritat, edificio

cercano a éste. En otros puntos el relleno era de tierras y escombros, y en el Convent dels Angels, también un edificio próximo a éste, había bóveda sobre bóveda, lo que se llamaba bóveda de aligeramiento. Esta es la muestra que se sacó del relleno de estas bóvedas. La mayor parte es alfarería en malas condiciones, rotas, como desecho, y que tenía la función de evitar ~~de~~ sobrecargar las bóvedas. Este es el estado del claustro adosado a la nave gótica de doble altura, por lo tanto estos contrafuertes absolutamente deteriorados y estas bóvedas tabicadas, mal podían también a ayudar a soportar el empuje que se venía transmitiendo desde los arcos, como hemos visto.

Fotografía para dar un poco la visión del mal estado general, de este sector. Aquí ya es el proceso de reconstrucción del contrafuerte. Y aquí se ve claramente la patada que había dado el arco, que había desplazado claramente el contrafuerte exterior, es decir, el del claustro adosado a la nave gótica. Por lo tanto se ve clarísimo la deformación desde el muro anexo a la izquierda hasta el contrafuerte de claustro, hasta donde llegaba el desplazamiento que había sufrido toda esta arquitectura. Esta es la solución de este problema concreto, el apeo de los arcos góticos, el desmontar todas las piezas y, lógicamente, recimentar y volver a montar absolutamente a plomo. Y ahora vamos al problema específico que aquí nos trae. En el momento que se decide que hay que hacer un atirantamiento de los arcos góticos, en el momento en que por sistemas gráficos se plantea exactamente los empujes, que fuerza, que dimensión tienen, cual es su inclinación y se calcula además que fuerza horizontal hay que transmitir para contrarrestar empujes, se decide el uso de unos tirantes hechos con perfil doble T normal, metálicos, que se anclan a derecha e izquierda de los contrafuertes, como veremos luego, que en el centro tienen soldados estos tensores correctores de distancia, mediante giro, y ahora viene la clave del tema, el ardid, la astucia. Hay que transmitir una determinada fuerza horizontal que por métodos manuales simples costaría mucho esfuerzo el dominar estos tensores e ir ganando centímetro a centímetro, entonces a los proyectistas se les ocurre el aprovechar las propiedades del hierro en cuanto se calienta y posteriormente se enfría, es decir, ellos lo que calculan es la deformación que han de producir en el hierro calentándolo, se necesita transformar ese esfuerzo en alargamiento, aplicando, mediante unas planchas que se pusieron debajo de los perfiles normales, fuego, calentaron la estructura; la estructura, por efecto del calor, dilata, la dilatación se ganaba con los tensores y calculando exactamente el alargamiento que necesitaban y la longitud que tomaban los tensores, para luego, al enfriar, y por lo tanto recobrar su posición inicial, transmitieran exactamente o aproximadamente, porque ya se ve que con exactitud no puede ser, pero si con una cierta exactitud, la fuerza horizontal necesaria para contrarrestar el esfuerzo de los arcos. Y esto fue ni mas ni menos lo que se hizo. Aquí se ve el anclaje en el contrafuerte interior, es decir, no en el sector del

claustro sino en el contrario. Hay que decir que estas naves góticas, por la do y lado, se adosaron edificaciones posteriormente. Esto es el anclaje en el contrafuerte vamos a decir de izquierda. Y este es el elemento que va a transmitir hacia abajo y hacia arriba, va a potenciar o recoger los esfuerzos de la ménsula de las bóvedas inferiores y de la ménsula del arco diafragmático gótico en la parte superior, porque la prolongación de estos elementos nos dará los perfiles que hemos visto dentro de la nave con tensores. Entonces, se solucionó un problema de estabilidad, sin embargo por la solución que adoptó posteriormente el Arquitecto para tapar la estructura triangular que hemos visto de transmisión de esfuerzos de las respectivas ménsulas superior e inferior, la disimuló con estos falsos contrafuertes, pequeños, a derecha e izquierda de los auténticos contrafuertes, lo que puede ser tan criticable como se quiera. Ahora vemos el mismo problema solucionado en la nave contra-ria, si esta era la de levante, pues ahora es la de poniente, pero han pasado veinte años y entonces los problemas son exactamente los mismos y la tecnología aplicada, en este caso, es distinta. En este caso la tecnología que se aplica es un sistema de postensado, es decir, se calculan los ^{es}refuerzos horizontales que hay que aplicar, y se dimensionan estos esfuerzos a través de un haz de cables de alta resistencia que se coloca, se ancla, se tensa y, en este caso, si ya con exactitud porque se hace con máquinas, con manómetros, etc. y, por lo tanto, se aplica con exactitud la tensión que se calcula inicialmente. Aquí vemos las bóvedas, los haces de cables que van de derecha a izquierda de los contrafuertes para que entonces vayan a los ancla-jes junto a los contrafuertes para que se abra bien el haz y se pueda tensar uno por uno cada uno de los aceros, es decir, no se aplica la tensión directa y total a cada uno de los cables sino que se hace poco a poco y con sistema rotatorio, es decir, cable por cable, y me parece que fué de 200 en 200 kg que me parece recordar que se hizo la operación, es decir, la tensión se fue realizando poco a poco hasta conseguir la cantidad deseada. Esto es el haz hormigonado, simplemente para defensa y para evitar la oxidación, una vez que ya ha sido tensado. Y aquí tenemos el anclaje junto a contrafuertes de forma que a cada pletina que está soldada en estos elementos de perfil metálico, acude y va cada uno de los cables donde se emboquillan y se tensan. Es preciso rasgar a derecha e izquierda los contrafuertes para colocar el sistema de enganche de los cables y además el sistema de transmi-sión de esfuerzos como antes, arriba y abajo pero que en este caso se realiza rasgando el contrafuerte y que quede embebido dentro del contrafuerte. O sea que la solución en este caso no es aparente como la anterior sino que queda luego empotrado y así pasa perfectamente desapercibida. Lo que sucede que, lógicamente, la operación es un tanto peligrosa porque hay que descar-

nar bastante y por lo tanto hay que acodalar con la máxima seguridad y en los arcos interiores lógicamente hay que tomar las precauciones precisas de apuntalamiento. Ahora, pasamos a un problema similar en el Salón del Tinell. En este caso la operación la realiza el Ayuntamiento de Barcelona y los arquitectos que dirigen esta operación son dos, J. Ros de Ramis y I. Serra Goday, arquitectos del Servicio de Edificios Artísticos del Ayuntamiento de Barcelona, hoy en día los dos jubilados. Esta fotografía aunque no lo parezca, es del Salón del Tinell, en el año 1936, cuando había dejado de ser Convento de Santa Clara, y cuando la moda de quemar o destruir iglesias, en este caso, como no hay mal que por bien no venga, por esta causa se descubrió, al sacar esta estructura aparente, de que surgía completo el antiguo Salón del Tinell. Incluso los historiadores creían que había desaparecido y no quedaban vestigios porque el Salón del Tinell, después de la Guerra de Sucesión pasó a ser Convento de Santa Clara. Por lo tanto, el tiempo transcurrido era mucho y los historiadores dudaban de que quedara algo de la antigua Cámara de Recepción de los reyes de la Corona de Aragón. Este es el estado del Salón del Tinell una vez limpio de todas las construcciones adicionales, por la transformación en iglesia del Convento de Santa Clara. Hay que decir que el atirantado que ahora se expresa aquí no corresponde a esta época, es decir, se hizo una primera restauración arquitectónica, pero entonces no se hizo ningún atirantamiento, el atirantamiento se hizo posteriormente, esta operación debe corresponder ahora ^{haga} ahora unos diez años. El problema del Tinell se descubrió hace más de diez años, quizás hasta entonces no se habían dado cuenta los arquitectos municipales de cuan profundamente se había intervenido en los alrededores del Tinell, el Tinell también tiene doble altura, debajo de esta pieza existe una planta baja que está cubierta con dos arcos de cañón seguidos, a la derecha está la Plaza del Rey que está totalmente excavada en busca de la ciudad romana, y a la izquierda está el patio del Museo Marés, también excavado a muy baja altura. Sucede pues que las condiciones iniciales de estabilidad y de esbeltez de los contrafuertes del Tinell no son los mismos que en su origen. Por lo tanto esta puede ser la causa dominante de que las paredes también abrieran, los arcos bajarán y se provocarán unas grietas muy claras en el centro como veremos en la fotografía siguiente. En la plaza del Rey hay contrafuertes, aquí a la izquierda no hay contrafuertes aparentes, en realidad hay una doble pared aquí a la izquierda que entre ellas están los contrafuertes. Estos son las fisuras y los testigos que demuestran claramente que los arcos bajaban y que las paredes se abrían. . En este caso se hizo un procedimiento similar o parecido al último que hemos reseñado, un atirantamiento también por sistema de postensado . Aquí vemos el doble haz de cables, a derecha e izquierda de los pilares y contrafuertes. Aquí se ve el haz de emboquillado que en este caso, el proyectista proyectó otro sistema, digamos,

de clasificación de los haces hacia el punto de salida que había de atirantar. Este es el sistema de emboquillado, me refiero a la maquineta con sistema de emboquillado de los cables, dando tensión uno a uno y grapando y desgarrando ella misma, una vez dada la tensión. Este es un contrafuerte en la Plaza del Rey, se hace en él una roza perimetral, se pone una plancha metálica de fondo de esta roza para que el cable gire bien y el rozamiento sea el menor posible. Este es el mismo contrafuerte ya tensado y cerrando la roza, en fun un maquilaje con el sillarejo y el contrafuerte. Esto es el otro lado, es decir, donde no había contrafuerte aparente que el contrafuerte estaba entre dos paredes, el lado del Patio Marés, en el cual ya se ve el gran perfil metálico que es el que va a contrarrestar los empujes inferior y superior, y aquí los sistemas de engatillado de los haces de cable de acero de alta resistencia. Aquí otra cosa criticable para algunos, para otros, claro, quizás no, todo este sistema se envuelve en un gran falso contrafuerte en piedra labrada y como este se repiten uno por arco. Quería decir también que en el Tinell, cuando se hizo el atirantamiento además se hizo una fase de repavimentación. El Tinell tiene una cosa curiosa y es que el pavimento del Tinell no está horizontal, los arcos y los capiteles que aguantan los arcos diafragmáticos, están a nivel, pero el apoyo de estos arcos, o sea, las bases de las columnas no están a nivel. El arquitecto Florensa cuando hizo la primera restauración del Tinell diseñó un pasillo central y unos pasillos laterales sobreelevados para disimular esta falta de nivel de las bases del Tinell, de las columnas del Tinell. Cuando se hace el atirantamiento se decide pavimentarlo todo nuevo previa excavación del subsuelo, yo mismo en este caso mediante un nivel, calculé exactamente todas las diferencias de altura de las bases con respecto a la cota 0, y en el despacho surgió el dibujo de lo que podía ser una azotea, es decir, todo convergía hacia un punto extremo. Investigamos en aquel punto extremo y salió un desagüe. Todo esto consultado y expuesto a los historiadores y arqueólogos, daba lugar a diversas suposiciones, unos hablaban, decían, que esta falta, este desnivel desde puerta de entrada, punto bajo hacia el sector adonde está el hogar, punto más alto, era como si existiera una graduación a propósito según el estrato social de menos importante a más importante hacia el Rey, otros aventuraban otras teorías pero parece ser que el asunto es menos problemático y jerárquico, se supone que el desnivel era simplemente por limpieza, por facilidad de baldeo, de que todo confluyera hacia un punto y fuera más fácil de limpiar, pues parece que los caballeros, en la Edad Media, en actos solemnes y rituales entraban en el Salón del Tinell a caballo. Por lo tanto, la limpieza tenía que ser rápida y efectiva, y este sistema así dispuesto lo era. Contada esta historia pasamos a continuación al Palacio del Marqués de Llió en la calle Montcada, frente al Museo Picasso, en donde habeis estado esta mañana, que es un edificio gótico del s. XIV, luego

reformado en el s. XVIII, corresponde a una tipología de palacio catalán-gótico muy clara, modelo repetido sobretodo en esta calle, que corresponde a una urbanización de tipo medieval gótico, y que en el transcurso del tiempo cuando pierde su importancia esta calle como calle aristocrática, el palacio pasa a ser vivienda plurifamiliar, con lo cual se producen muchas reconversiones y muchos destrozos, hasta llegar a nuestros días en que el Ayuntamiento de Barcelona compra la mayor parte de los edificios de la calle y tres de ellos, concretamente, Berenguer de Aguilar, Castellet y Meca pasan a ser el Museo Picasso, y éste que aquí vemos es el actual Museo Rocamora o Museo de la Indumentaria. Lo mismo que antes, en estos edificios hay un proyecto general de restauración con problemas que se pueden presentar de tratamientos de mamposterías, sillarejo, soluciones de pavimentos, carpintería e instalaciones pero, específicamente, la patología que aquí se presenta en estas diapositivas, es la de esta escalera, que se construye en gótico y es profundamente reformada en el s. XVIII, y que su empuje es tal y no está contrarrestado, que es capaz de llevarse esta pared hacia la calle. Claramente, se llevaba esta pared y la crujía anexa hacia la calle. En este caso, los arquitectos J. Ros de Ramis y I. Serra Goday lo que optan, es por una solución de crear un muro de hormigón armado que ahora veremos que contenga los empujes de esta escalera, pero para ello, previamente hay que desmontar la escalera y volverla a montar pieza a pieza. Esta diapositiva corresponde a la escalera restaurada. La diapositiva anterior representaba ^{en} "antes" y ^{esto es} ~~en~~ "después", con todo el patio ya todo restaurado, y volvamos diapositiva atrás porque si os fijáis, allá arriba en lo alto del patio ahí sale una arquería que en la diapositiva anterior no existe. O sea, fué uno de los descubrimientos que dieron las exploraciones arquitectónicas y por lo tanto se pudo reproducir la arquería que hubo en su tiempo en la parte superior del edificio. Bien, se inicia el derribo, se arranca baranda, se empieza como es lógico, a apea y apuntalar elementos. Se apea todo el arco, se empieza a deshacer, fuera peldaños, relleno fuera, aquí ya está todo fuera, se observa la impronta en la pared, las piedras lógicamente fotografiadas, numeradas, y demás, aquí a la derecha se hace la cimentación de lo que tendrá que ser el futuro muro de contención de esta escalera. Sigue siendo el mismo muro. La impronta de la escalera marcada en la pared. Y aquí el armado del muro, que contendrá todos los empujes de la escalera. Por lo tanto, esto quiere decir que la crujía anexa no trabajará nada respecto a los empujes de la escalera cuando se hormigone el muro. Al hormigonar se coloca la típica placa de elemento expandido para que no haya transmisión de esfuerzos. Una vez hormigonado el muro, de nuevo se reconstruye la escalera con todas y cada una de las piezas en el mismo sitio. Aquí se ve la cimbra que se organiza en la parte izquierda, el muro que ya va subiendo, se va hormigonando al tiempo que se reviste de ladrillo manual. En este caso anterior

la pregunta es si no habría otro método quizás más sencillo para contener los empujes de la escalera y no tener que desmontarla toda, pero bueno, la solución que se tomó fué esa. Esta fotografía es Graus, provincia de Huesca, precisamente el pueblo donde nací yo. Es una basílica gótica tardía en el centro cultural de Ribagoza. Basílica gótica sobre un asentamiento primitivo románico, y con diversas ampliaciones, sobretodo en esta zona, de ingreso, que se van superponiendo, construídas por fases, es decir, cada planta corresponde a una fase distinta, la primera en planta baja es gótica, la segunda es posterior con columnas salomónicas, que se creen pertenecían a algún otro monumento quizás desmontado, pero no se sabe exactamente el qué, y luego un típico remate en ladrillo aragonés. El problema aquí, el de la basílica era un problema desgraciadamente imposible de resolver, por lo menos no había dinero para resolverlo, esta basílica fue quemada también, lo que es la iglesia, en el año 1.936, cayeron las bóvedas de cantería y con ello cayó la cubierta, se reconstruyeron después de la guerra las bóvedas de hormigón, y se reconstruyeron las cubiertas de teja árabe y al arquitecto director de las obras se le ocurrió este remate en falsa arquería aragonesa, absolutamente postiza, y que no tenía nada que ver con el dibujo primitivo de la iglesia y el desván que se creaba sobre las bóvedas de la basílica. Incluso la impronta de la antigua cubierta se ve aquí lo que demuestra que no se respetaron las pendientes originales. Esta diapositiva muestra el claustro cuya restauración sí es obra mía, junto al arquitecto M. Garcia Lisón somos los culpables de lo bueno y lo malo que pueda haber en ella, se actuó en este cuerpo de acceso y claustro, el problema específico aparte de problemas generales digamos de textura o de tratamiento de piedras o de ladrillos y de resolver mutilaciones y cubierta, el problema era de forjados, claramente. Ahora veremos fotografías que quizás puedan decir más claro cual era el problema de esos forjados. Aquí muestra una visión de los tres niveles de cuerpo de ingreso, este es el cuerpo de ingreso conforme van subiendo las escalinatas, ya los propios arcos lo indican, este es el cuerpo de nivel de claustro, este es el cuerpo de nivel de basílica y esta visión indica claramente el recorrido que une el atrio de entrada, que es renacentista, con la basílica, que es gótica, surge así una galería exterior para volver a enlazar con el claustro. Es el típico recorrido, por así decirlo, de romería o procesional. Aquí se ve ya más claro cual era el problema de los forjados. Debajo de este nivel tenemos ^{una} ~~una~~ planta, la planta de ingreso, este es el nivel de claustro y este es el nivel de galería que corresponde al nivel de basílica. Entonces ya se ve que esta sección de edificio solamente tiene puntos de atado a derecha e izquierda, que enlazan con la basílica y con la montaña, en un paramento muy largo, pero su único elemento de arriostamiento es concretamente este forjado, que se apoya en el muro de contención del elemento de ingreso, porque aquí abajo ya está la roca de la mon-

Estos forjados son todos de madera, con bovedillas hechas de cascote y cal, en el transcurso del tiempo las cabezas de las vigas se pudren por humedad, lo cual quiere decir que se desligan del muro y es el unico elemento que ligaba la fábrica de la arquería con el muro de contención. El claustro se desliza al exterior, tanto es así que el desplazamiento en el centro, lógicamente por su longitud hace una curva, era de unos 20 cm, algunas vigas se habían salido practicamente toda la cabeza de la pared. Entonces, aparte de tener que restaurar otros elementos como pueden ser esta galería superior y el claustro y demás elementos, el problema específico que enseñaremos aquí será rapidamente la solución de este forjado. Esto es una visión más cercana, en la cual se ve clarísimamente una grieta horizontal aquí, producida ya después de un apaño provisional del Ayuntamiento de Graus, ya se ven las hiladas del pavimento que no corresponden, o sea, que ya hubo su arreglo, años antes y a pesar de eso se seguía moviendo y desplazando hacia el exterior y a pesar de que estas vigas que estaban desplazadas del muro ya habían sido apeadas con unas correas, la típica correa que se pone adosada a la pared. Esta es una visión del elemento totalmente restaurado, que da idea y aclara de como funcionan los niveles en este claustro. La solución del forjado fue aprovechar in situ las vigas de madera, derribar las bovedillas de cascote y cal y construir una losa de hormigón armado, encofrada siguiendo el punto de las bovedillas. En la cara superior de las vigas de madera, se anclaron unos tirafondos de cabeza cuadrada y gruesa, de esta forma las vigas se suspendieron de la losa de hormigón y pasaron a ser elementos decorativos pues ya no trabajan. La losa se ancló con la fachada exterior, a derecha e izquierda de la cabeza de cada viga y en la fachada interior, en una correa de hormigón armado, construída a lo largo del muro de contención, bajo el pavimento interior del claustro. Esta correa a su vez va arriostrada con 5 tirantes anclados en el centro del claustro con perforaciones en la roca. Esto en cuanto a este forjado. En cuanto a los demás forjados, la misma solución constructiva pero simplemente tenían que atar derecha e izquierda con el correspondiente zuncho perimetral, por lo tanto se aprovechan tambien las vigas de madera. El forjado de la galería se sustituye también por la losa de hormigón formando punto, es decir la figura de la bovedilla se transforma en losa de hormigón, según veis en el dibujo, y con el detalle del atado de la losa con el zuncho o correa perimetral. En esta solución se respeta la viga de madera y aquí se ve la losa de hormigón con el punto exacto que tenía la bovedilla antigua, encajada y apoyada en las rozas laterales que tenían las vigas de madera, creando una doble viga de hormigón armado a derecha e izquierda de la viga de madera, siendo estas los anclajes en los muros de la losa. Aquí vemos los tirafondos roscados a la viga de madera, la viga de madera que en el momento en que se hormigonaba esta losa, pasaba a

quedar suspendida. Luego se pavimentó de nuevo con mortero de cal y toba manual. El hormigón está visto, pintado en blanco, caleado. Es decir luego no se hizo ningún tratamiento de enlucido sino con la textura vista del encofrado con el punto de la bovedilla antigua, el hormigón queda solo pintado en blanco. Y aquí hay un poco la explicación general, esto es la sección que hemos visto, esta es la proyección, es decir, como pasan los hierros por el muro, los anclajes, las prolongaciones de esas dobles vigas que pongo a derecha e izquierda de la viga de madera, a la correa de hormigón, que aquí ya no se ve, y que está anclada en la roca.

SR. : ¿Se ha considerado de alguna forma hormigonar los tirantes?

SR. ASARTA : Si, los atirantados están hormigonados. El atirantado fue, por así decirlo, una precaución o seguridad más a incorporar en la obra, al principio se había previsto la correa de hormigón que es en lo que tengo más fe, correa longitudinal que va a lo largo de todo el muro de contención, donde se apoyan todos los pilares de la segunda cara del claustro. Con esa correa el edificio queda arriostrado pero a más a más como motivo de mayor seguridad se hicieron cinco anclajes en la roca, con lo que para irse el edificio se ha de ir la montaña.

SR. : ¿En los casos del Hospital de la Sta. Cruz y del Tinell también estaban hormigonados los tirantes?

SR. ASARTA : Lo digo porque lo he vivido y además ha salido en estas diapositivas, en el caso del Tinell y en antiguo Hospital de la Santa Cruz, segunda solución lo que eran elementos metálicos de anclaje y cables postensados, se hormigonaron, en la primera restauración del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, que yo no la vi, o sea, me lo han contado, lógicamente los elementos metálicos, me parece que están solo pintados y protegidos por el mortero de las paredes de los contrafuertes pero me parece que no tiene otra protección, me parece que no se hormigonaron, o por lo menos yo en los archivos no he encontrado ninguna fotografía que diga que aquello fue hormigonado. Creo que está simplemente protegido con pintura. Valdría la pena ver como está conservado porque han pasado algunos años, treinta años habrán pasado de esa solución primera.

Gracias por vuestra atención.

XIV Curset sobre la intervenció en el patrimoni arquitectònic
Comissió de defensa del Patrimoni Arquitectònic
Demarcació de Barcelona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya
Barcelona, del 12 al 15 de desembre de 1991



FRANCISCO JAVIER ASARTA I FERRAZ

Dijous. 13 de desembre

10,00 h. Obres recents a Catalunya

Francisco Javier Asarta Ferraz

Nacido el 3 de diciembre de 1.936 en Graus (Huesca).

Aparejador de obras - 1.959.

Arquitecto - 1.966.

Ex-Profesor de Dibujo I, de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

Miembro fundador del SERPPAC.

Miembro fundador de la Comisión de Defensa del Patrimonio Arquitectónico, del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Demarcación de Barcelona.

Miembro de la Comisión Territorial de Barcelona del Patrimonio Cultural, de la Generalitat de Cataluña.