



**XVI è CURSET**  
**SOBRE LA INTERVENCIÓ**  
**EN EL PATRIMONI**  
**ARQUITECTONIC**  
**ENTORN I MONUMENT:**  
**UNA VISIÓ DE CONJUNT**

VER. 51

BARCELONA DEL 16 AL 19 DE DESEMBRE DE 1993



COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA



GENERALITAT DE CATALUNYA



Ajuntament de Barcelona





**XVI CURSILLO**  
**SOBRE LA INTERVENCIÓN**  
**EN EL PATRIMONIO**  
**ARQUITECTÓNICO**  
**ENTORNO Y MONUMENTO:**  
**UNA VISIÓN DE CONJUNTO**

BARCELONA DEL 16 AL 19 DE DICIEMBRE DE 1993

*DIRECTOR: JOAN MANUEL NICOLÁS I MONSONÍS*  
*ORGANIZA: COMISIÓ DE DEFENSA DEL PATRIMONIO*  
*ARQUITECTÓNICO DEMARCACIÓ DE BARCELONA*  
*DEL COLEGIO DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA*

*INFORMACIÓ: SECRETARIA DE COMISIONES PROFESIONALES*  
*C/1. A. G. PLAZA NOVA, 5 08002 BARCELONA TEL. 2 95 101 30 00. EXT. 255 FAX 193 112 39 61*



CONSEJO DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA



GENERALITAT DE CATALUNYA



Ajuntament de Barcelona

© Los derechos sobre el contenido corresponden a cada autor

ISBN: 84-88258-13-15

**Dirección**

Joan Manuel Nicolás i Monsonís

**Coordinación**

Margarita Galcerán Vila

**AADIPA**

Agrupació d'Arquitectes per a la Defensa i la Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic  
Plaça Nova, 5

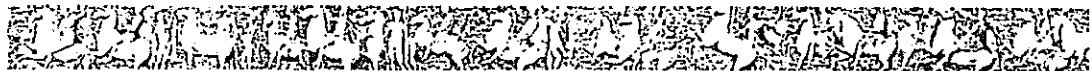
08002 Barcelona

Tel. (93) 3067828

Fax (93) 412 3964



Depósito legal: DLB-23779-97



## ÍNDICE

<b>Presentación. El Cursillo "Entorno y Monumento: una visión de conjunto".....</b>	<b>7</b>
<i>Joan Manuel Nicolás, arquitecto, Director del XVI Cursillo</i>	
<b>Monumento y monumentalidad: apuntes históricos .....</b>	<b>9</b>
<i>Joan Sureda, historiador</i>	
<b>Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela .....</b>	<b>23</b>
<i>Joan Falgueras, arquitecto</i>	
<b>Un edificio en la Rambla de Barcelona .....</b>	<b>31</b>
<i>Oriol Bohigas, arquitecto</i>	
<b>Obras y proyectos recientes en Barcelona y Tarragona .....</b>	<b>37</b>
<i>Rafael Vila, arquitecto</i>	
<b>Impresiones sobre la restauración en Barcelona (1954-1993) .....</b>	<b>51</b>
<i>Francisco Javier Asarta, arquitecto</i>	
<b>Una aproximación al concepto de entorno monumental .....</b>	<b>77</b>
<i>Joan Manuel Nicolás, arquitecto</i>	
<b>Entorno y áreas de rehabilitación preferente en Aragón .....</b>	<b>97</b>
<i>Jesús Andreu, arquitecto</i>	
<b>Entorno y monumento: actuaciones en Huesca, Teruel y Zaragoza .....</b>	<b>101</b>
<i>Carlos Labarta, arquitecto</i>	
<b>Cuestiones de restauración (a propósito del Teatro Romano de Sagunto) .....</b>	<b>113</b>
<i>Giorgio Grassi y Manuel Portaceli, arquitectos</i>	
<b>Obras y proyectos recientes en Lleida y Girona .....</b>	<b>123</b>
<i>Jordi Casadevall, arquitecto</i>	
<b>Reutilización del Convento de Sant Domènec de Girona como Facultad de Letras .....</b>	<b>129</b>
<i>Joan Tarrús, arquitecto</i>	
<b>La práctica de la restauración en Amsterdam .....</b>	<b>137</b>
<i>Theo Rouwhorst, arquitecto</i>	
<b>Tres maneras diferentes de intervenir en un mismo conjunto .....</b>	<b>145</b>
<i>Xavier Güell, arquitecto</i>	
<b>El Palacio Real de Pedralbes. Notas para una visita .....</b>	<b>149</b>
<i>Margarita Galcerán, arquitecta</i>	



**PRESENTACIÓN**  
**EL CURSILLO “ENTORNO Y MONUMENTO: UNA VISIÓN DE  
CONJUNTO”**

**JOAN MANUEL NICOLÁS, arquitecto**  
**Director del XVI Cursillo**

Cuando hablamos de edificio histórico o monumental, además de sus propias condiciones físicas, tanto simbólicas, históricas como constructivas, hemos de referirnos necesariamente a su entorno. Sin embargo, el concepto de entorno se ha de entender de una forma comprensiva y no reductiva. Entorno sería no tan sólo el espacio físico que rodea al edificio histórico, con sus edificaciones y espacios libres, sino también el conjunto de relaciones de todo tipo que se establecen alrededor de estos elementos y que caracterizan la realidad física, económica y simbólica que se produce.

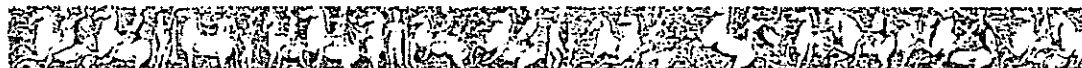
Entorno que va cambiando por tanto en las distintas épocas que se consideren, entorno que crea con el edificio histórico un conjunto, una unidad, que es la que se ha de analizar para poder preservar, mejorar, actuar o, en general, emprender las diferentes acciones que sean necesarias.

Uno de los problemas clave todavía en la conservación del patrimonio arquitectónico en unas condiciones suficientemente razonables es incidir en su entorno además de efectuar, directamente en él, actuaciones de conservación, consolidación, reparación o restauración. ¿Es posible hablar de preservación del patrimonio arquitectónico sin hacer ninguna incidencia a la vez en su entorno más inmediato? ¿Y más cuando este entorno le puede ser generalmente fuente de alteraciones y cambios sustanciales?

Es en este sentido que la Comisión de Defensa del Patrimonio Arquitectónico de la Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Catalunya programó y organizó el XVI Cursillo "Entorno y monumento: una visión de conjunto", del cual presentamos esta publicación. Cursillo que tuvo lugar en Barcelona, del 16 al 19 de diciembre de 1993.

La presente publicación recoge la mayor parte de conferencias que se pronunciaron, y que analizan, entre otros, el concepto mismo de monumento a lo largo de los diferentes períodos históricos, la problemática que presentan los edificios nuevos situados en entornos monumentales, las actuaciones en edificios monumentales cuando éstas modifican el entorno y los monumentos situados en entornos naturales. En el apartado internacional, se contó con la exposición de actuaciones llevadas a cabo en París, Amsterdam y Praga. Además, se efectuaron visitas y demás actos complementarios ya tradicionales de este Cursillo anual.

Esperamos y deseamos que esta publicación pueda resultar de alguna utilidad a todas las personas vinculadas a la conservación del patrimonio arquitectónico histórico-artístico, así como a las interesadas en la cultura en general.

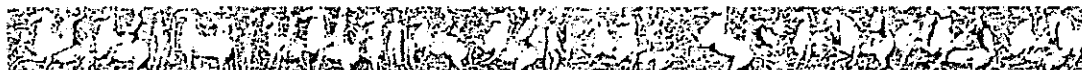


## AGRADECIMIENTOS

*Es preciso agradecer de una manera especial su colaboración para poder confeccionar esta publicación del XVI Cursillo sobre la Intervención en el Patrimonio Arquitectónico a las siguientes personas y entidades:*

- *a los ponentes que nos han facilitado la documentación necesaria para poder publicar las conferencias que pronunciaron durante el Cursillo. Sin su colaboración esta publicación no existiría*
- *a la Demarcació de Barcelona del Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, que ha dado su soporte material*
- *a la empresa TEXSA, dedicada entre otras actividades a la fabricación de productos y técnicas para la rehabilitación y la restauración de edificios históricos, que ha colaborado en la financiación de la publicación*
- *a la Sra. Pepa Balaguer, arquitecta (Valencia), y al Sr. Juan Rodríguez, fotógrafo (La Coruña), que han cedido desinteresadamente material gráfico de algunas obras presentadas*

*Gracias a todos.*



## MONUMENTO Y MONUMENTALIDAD: APUNTES HISTÓRICOS

JOAN SUREDA, historiador

Al pensar en lo que había de ser esta charla, esta reflexión sobre “monumento y monumentalidad”, una reflexión hecha en voz alta en un Colegio de arquitectos y para un auditorio mayoritariamente constituido por arquitectos o por técnicos en conservación del patrimonio, me vinieron a la mente unas palabras de Torras i Bages que abrían su conferencia “De la fruición artística”:

“No soy artista; soy una nulidad en la técnica de vuestra nobilísima profesión; conozco muy poco la Historia de las Bellas Artes... solo siento el ardor del espíritu en presencia de la belleza”.

Sentir el ardor del espíritu delante de la belleza parece una cosa propia del ser humano; parece que sea lo mismo que sentir el ardor de la piel cuando nos ponemos frente al sol; lo parece, ... pero seguro que no es lo mismo; la belleza no es una cosa universal, no es una cosa objetiva ni tan solo objetivable, como tampoco evidentemente lo es el arte, como tampoco lo es la arquitectura, como tampoco lo son los hechos artísticos o los hechos arquitectónicos. ¿Qué son hechos arquitectónicos? Los hechos arquitectónicos son muchos y diversos; es el territorio, es la ciudad, es el edificio, es el monumento. ¿Cómo se pueden definir estos hechos?



Se ha dicho, y entre otros lo han hecho Ennen y Franchetti, que la ciudad no es una categoría y que también, aunque no explícitamente, que el monumento no es una categoría.

Sería necesario preguntar qué es para ellos una categoría, ¿entienden la categoría a la manera aristotélica o a la manera kantiana? No lo explican, pero en cualquier caso las categorías aristotélicas, substancia, cualidad, relación, lugar, tiempo, situación, etc., no parece que sean las que los muevan a no considerar la ciudad y el monumento como categorías, sino la definición más kantiana de que las categorías son conceptos fundamentales mediante los cuales es posible el conocimiento de la realidad.

Seguramente los monumentos nos hacen conocer la realidad, pero siendo kantianos, no muy rigurosamente kantianos, diríamos que los hechos categóricos permiten definiciones sin necesidad de relativizarlas; en este sentido "monumento" no es un hecho categórico, es un hecho que no admite una definición fuera de las coordenadas temporales y espaciales; y al ser el tiempo y el espacio factores variables, el concepto también lo es y, por lo tanto, nunca es lo mismo.

Y no estoy hablando, exclusivamente, de tiempo en tanto que épocas ni mucho menos ciclos culturales; ni cuando hablo de espacio hablo de continentes, de países o de regiones. Estoy hablando de intervalos que podríamos llamar de medida humana; para decirlo de manera más gráfica, del espacio andado y del tiempo horario. Tan sólo es necesario salir a la calle, escoger algunos monumentos de nuestra ciudad, dando por sentado que lo sean, y analizar como han sido y están siendo tratados como tales monumentos... y quizás considerar una cosa no menos importante: como ha sido tratada su monumentalidad.

En este sentido pensemos en tres monumentos góticos; la Catedral, Santa Maria del Mar y Santa Maria del Pi.

Solamente el análisis de este problema nos llevaría suficientemente lejos al definir qué es un monumento, qué es monumentalidad y qué es entorno. Era un análisis que tenía pensado hacer si en la sesión de hoy se hubiese hablado, tal como estaba previsto, del entorno que crea en Santa Maria del Pi, el Palau Nou de la Rambla.

Pero al no ser así, no quiero ir por este camino, ya que me gustaría retomar nuevamente el hilo de la cuestión del hecho categórico y de la definición de monumento. Si el monumento no es una categoría, difícilmente admite una definición, aunque los estudiosos y los gramáticos han tenido la necesidad de definirlo. Todos conocemos estas definiciones pero aun y así resulta útil recordarlas.

Generalmente se recogen tres acepciones del concepto de monumento:

- La primera de ellas es la etimológica, la que deriva del verbo latín monere, es decir, advertir, señalar, recordar. El monumento es en este caso una obra humana, y generalmente se aplica el concepto a una obra arquitectónica o escultórica, levantada para perpetuar el recuerdo de un hecho memorable, de una persona, de un concepto. Es decir, en este caso el monumento es una cosa en "función de" otra cosa que no es la misma.  $M = f(r)$ .

- Una definición derivada de la anterior se produce cuando la variable r (el recuerdo o la necesidad de recordar) es la misma M (el monumento):

Es decir, lo que se recuerda es el propio monumento. La cosa y el signo de esta cosa coinciden. Esta definición nos dice que un monumento es una obra creativa, entendiendo por obra creativa, una obra musical, literaria, arquitectónica, pictórica, urbanística, una obra creativa relevante o importante para una cultura, para un país.

- La tercera definición resulta, lo podríamos decir gráficamente, de la intersección de las dos primeras; monumento es un hecho arquitectónico o escultórico de un determinado territorio notable en relación a los demás hechos escultóricos o arquitectónicos de este territorio.

De estas tres definiciones podemos sacar diversas consecuencias; obvias, generalmente, pero no por serlo menos importantes.

Entre estas consecuencias, la primera es que hay dos tipos básicos de monumentos: los determinados a priori y los determinados a posteriori. Unos son los monumentos concebidos para serlo y los otros los que han sido considerados como tales a través de una determinada apreciación histórica y artística del pasado.

Pero hay que tener en cuenta que esta diferenciación no siempre es tan evidente.

Es decir, hay un tipo de obras humanas, obras arquitectónicas principalmente, que sin ser recuerdos de algo han sido concebidas apriorísticamente como monumentos; por tanto no es una determinada lectura histórica lo que da carácter de monumento a una obra concreta sino la voluntad creadora, la cual, evidentemente, a posteriori será sometida a una apreciación histórica. La cosa que crea monumentos es el recuerdo, es la historia, pero también es la voluntad creadora, sea individual o colectiva.

Otra deducción obvia, fruto de las tres definiciones básicas citadas, es que el concepto, sino la categoría del monumento, se aplica en sentido prioritario a un hecho arquitectónico o a un hecho escultórico de carácter arquitectónico.

El Partenón es un monumento, el arco de triunfo de Constantino es un monumento, el Ara Pacis es un monumento, la columna de Trajano es un monumento. No son monumentos porque nosotros queramos que lo sean sino porque fueron creados como tales.

Todos ellos tienen en común, a parte de su función, una cosa: el hecho de ser públicos. El monumento es un hecho público y el derecho civil romano, ya que hablamos de monumentos clásicos, nos dice lo que significa ser público: es interesar a toda la sociedad, es aquello que puede ser utilizado o al menos frecuentado por todos.

Es una definición de derecho, pero que supone unos condicionantes creativos: la exigencia de que el monumento sea "frecuentado por todos", y el hecho que estemos hablando de obras arquitectónico-escultóricas tiene como consecuencia que el monumento no se defina por sí mismo en tanto que ocupación de lugar, en tanto que edificio, sino en tanto que lugar.

El monumento no sería, según este criterio, un edificio o una escultura sino un espacio. Hay que rectificar por tanto nuestra primera definición en el sentido de que monumento es:

Un espacio concebido para conmemorar un acontecimiento memorable, una persona o un concepto; un espacio en el que es frecuente disponer hechos arquitectónico-escultóricos o de otro carácter, sean de manera perenne o de manera efímera, hechos que densifican su carácter sígnico o simbólico.

El concepto de entorno no existe pues como una posibilidad, como un espacio fuera del propio espacio-monumento; el entorno no es un espacio fuera muros, un exo-espacio, es un monumento constituido o no por otros espacios monumentales.

En el tiempo de una charla no se puede pretender hacer un repaso histórico de todos estos conceptos a lo largo del tiempo. Haré nada más algunos apuntes históricos de como se han entendido los monumentos y la monumentalidad.

¿Cuándo nace el concepto de monumento? Es difícil de contestar a esta pregunta. En una consideración muy genérica se podría decir que nace cuando el ser humano empieza a tener noción del tiempo y es capaz de expresarlo.

También se puede considerar que el monumento nace en el paso de la cultura prehistórica a las civilizaciones superiores, en el momento en que se acrisola el concepto de individualidad humana y de individualidad divina.

En cualquier caso, se puede afirmar que en las primeras culturas en las que se da el concepto de monumento, en las culturas del Antiguo Oriente, conmemorar o recordar casi siempre va ligado a una sacralización de aquello que se conmemora o recuerda, o a funciones rituales.

Las estatuas, los obeliscos, las estelas, los edificios de Egipto o de Mesopotamia son monumentos que no tan solo son memoria, sino símbolo y también modelo.

Y al ser símbolo, modelo y memoria no tan solo se hace necesario el carácter público y con él el espacio, el entorno, como hemos dicho antes; se hace necesario otro concepto: el de perdurabilidad, el de permanencia.

El monumento ha de superar en el tiempo el recuerdo inmediato. Incluso en el léxico del antiguo Egipto había una palabra que se refiere a los monumentos, una palabra que para nosotros estaría formada por las consonantes m, n y la w, derivada de la raíz verbal m n que significa ser estable, perdurar.

El monumento reclama perdurar, reclama, pues, solidez, una solidez que le ha de dar el material y también reclama monumentalidad, que en las diversas épocas históricas significa aquello que resiste al tiempo, que es perdurable, que es, como consecuencia, grandioso.

Es lo que dijo Horacio: "monumentum aere perennius", el monumento ha de ser perenne

como el bronce.

La estrecha relación entre memoria, símbolo, modelo y perennidad, hizo que al mismo tiempo que el monumento exigiese perdurabilidad, se convirtiese en un hecho extremadamente frágil.

Para atacar la memoria- "damnatio memoriae" - y sus significados, para borrar el modelo, la manera de hacerlo era mediante la destrucción; es decir convertir aquello que estaba pensado para atravesar el tiempo en un hecho que sucumbía a manos de los hombres.

Esta práctica egipcia es habitual todavía en las revoluciones y contrarrevoluciones de nuestro tiempo; el cierre del mausoleo de Lenin en Moscú hace pocas semanas hace pensar que no estamos muy lejos de la revolución religiosa de Eknatón o de la contrarrevolución tebana. Y todavía podríamos poner ejemplos más próximos en el espacio, que no es necesario recordar.

En las primeras civilizaciones existe conciencia temporal del monumento, si bien difícilmente se puede encontrar conciencia histórica. Es decir no hay proyección del presente en el pasado y la consideración como monumentos de obras que ya habían perdido su función recordatoria o conmemorativa.

Esta conciencia histórica, tanto como la propia historia, o mejor aquello que podríamos decir aceptación histórica del pasado, se produce en el mundo griego y, también después, en el romano. Esto nos lo muestra el hecho de que ya en el siglo IV a.C. Diódoro de Atenas escribe una obra dedicada por completo a los monumentos.

Es una obra de la que nada más se tienen referencias, pero en cambio conocemos otras posteriores como las descripciones de monumentos hechas por Pausanias y Herodoto.

Fue seguramente Pausanias el que fue más allá al profundizar en el concepto de monumento refiriéndose a los monumentos como obras de utilidad pública en las que se manifiesta una cierta intencionalidad artística independientemente de su carácter conmemorativo.

Pausanias no presenta este carácter como generador de hechos monumentales pero sí como motivo de afecto ... y a veces aquellos escritores que se resisten a reconocer la intencionalidad artística, caen en algunos casos en ella tal como hace Cicerón al describir el monumento funerario de Arquímedes en Siracusa del que alaba su configuración: una esfera y un cilindro colocados encima de una columna.

En este caso, podríamos hablar tanto de intencionalidad simbólica como de intencionalidad artística, sobretodo si nos atuviéramos a los relatos de Plinio sobre el arte clásico; sirva como ejemplo de ello el de la visita de Apeles a Protógenes.

En el mundo romano se da la primera definición de monumento como tal, definición recogida por Justiniano en su *Digesto* : "Monumentum generaliter res est memoriae causa in posterum prodita", es decir, monumento, en general, es aquello entregado a la posteridad para memoria. Pero en Roma el concepto de monumento se amplía y en la literatura clásica el vocablo monumentum-i es utilizado con muy diversas significaciones.

Virgilio habla de “monumentum et pignus amoris” -recuerdo y prenda de amor- ; Valerio Flaco lo emplea sin poesía: “manuum monumenta mearum” -prenda trabajada por mis manos-; Ovidio, “condeturque tuum monumentis corpus avitis” -y tu cuerpo será sepultado en la tumba de tus abuelos- , y Cornelio Nepote, “sepultus est in monumento avunculi sui” -fue sepultado en la tumba familiar-, lo asocian a sepultura, a tumba, una de las acepciones más habituales en nuestra cultura.

En Roma, la monumentalidad pasa también de ser algo adjetivo a algo sustantivo, pero con un proceso inverso al de como nació; el monumento ya no necesita ser perdurable, sólido, resistente al paso del tiempo; todo aquello que es perdurable, sólido, resistente al paso del tiempo, monumental en una palabra, pasa a ser monumento.

Monumentos son, al mismo tiempo, las basílicas, los templos, los circos, los acueductos, las calzadas, y no tan solo las columnas historiadas, los arcos triunfales o los sepulcros. Celebración, utilidad, caracterización artística, contenido histórico conmemorativo se consideran factores determinantes del carácter monumental, como también se considera factor de la misma la calidad arquitectónica. Esto es lo que expresa Vitrubio en la dedicatoria al emperador de sus *De Architectura Libri Decem*: “Sintiéndome, pues, obligado por tan señalado beneficio que me libra de pasar privaciones hasta el fin de mis días, comencé a escribir para ti esta obra, porque he podido apreciar los muchos edificios que has construido y los que sigues construyendo y los muchos que, tanto públicos como particulares, tienes intención de erigir, en relación con la grandeza de tus hazañas, a fin de que permanezcan en la memoria de la posteridad. Escribe, pues, estos preceptos para que teniéndolos presentes puedas juzgar por ti mismo de la calidad de las obras, tanto hechas como por hacer, puesto que en estos libros he recogido todas las reglas del arte”.

La rebelión cristiana contra el mundo pagano, por lo menos en sus primeros tiempos, como toda rebelión fanática, dejó de nuevo de lado algunos de estos parámetros en la consideración de los monumentos y en ellos vio tan solo un significado político y religioso. Pensadores como Tertuliano adoptaron una posición absolutamente intransigente, negando cualquier dignidad estética e histórica a los monumentos clásicos.

De esta manera la destrucción de monumentos se convirtió en una forma de exorcismo mediante el cual se destruía el paganismo, y no tan solo el paganismo sino la encarnación de éste a través de los genios del mal cristianos.

La desafortunada destrucción afectó sobretodo a los monumentos escultóricos, aquellos en los que el grado de iconicidad era más alto, en tanto que por razones económicas algunos monumentos arquitectónicos paganos se reconvirtieron al culto cristiano; ... las razones económicas fueron el factor de esta reconversión, como todavía hoy estas razones son factores de reconversión de monumentos desfuncionalizados sobretodo de contenido cultural.

Pero tanto en un caso como en otro, estas razones se visten con justificaciones simbólicas; en la Antigüedad tardía estas justificaciones eran claras; los monumentos readaptados estaban destinados a perpetuar en el futuro el recuerdo de la victoria del cristianismo sobre el paganismo. No creo que tampoco fuera difícil encontrar justificaciones simbólicas, más que teóricas, en las readaptaciones contemporáneas.



La apreciación económica o economicista, a pesar de su camuflaje simbólico, de los monumentos de la Antigüedad e incluso la concepción monumental tiene reanimaciones dentro de los sucesivos renacimientos de los valores del mundo clásico, es decir de la consideración del pasado como una época arcádica, de recuperación deseable dentro del proceso histórico de la humanidad.

En estos renacimientos los monumentos se convierten en testimonio de un pasado ilustre que no solamente es necesario recordar sino que se tiene que utilizar como modelo.

Ejemplo primerizo de esta visión histórica lo dio Teodorico, quien inició la conservación y la restauración de los monumentos del mundo antiguo, así como la construcción de nuevos monumentos, como sus palacios de Pavía i Rávena, con la voluntad de que superasen en belleza a los de la Antigüedad.

Tanto una cosa como la otra, tanto la restauración como la construcción, tenían una misma finalidad, como nos deja ver el *Liber Pontificalis Ecclesia* del diácono Agnello: la perpetuación de la memoria y la de su reinado, voluntad que también se expresó de manera patente en su tumba ravenesa, monumento muy singular en la época en que se levantó.

En el mundo altomedieval hay momentos en que el monumento va más allá de esta significación conmemorativa y propagandística, y antes que nada se considera su valor histórico. Esta posición se da, por ejemplo, en el reinado de Carlomagno en el que se manifiesta una clara tentativa de restauración de la unidad política europea y de la "pax romana".

Los edificios, las estatuas gigantescas, las columnas conmemorativas pasan a ser imágenes de un pasado glorioso que se ha de recuperar y se ha de imitar. El pasado y sus monumentos dejan de tener una lectura religiosa y pasan a tenerla histórica.

Esta apreciación histórica se manifiesta, además, en el nacimiento de un género que tendrá una gran fortuna a lo largo de los tiempos hasta la actualidad; el género que era, diríamos, el de las guías monumentales de las ciudades, el género que iniciaron "Notitia", "Curiosum", "Mirabilia".

Es un género, éste, ligado a una ciudad, Roma, y a los peregrinos que la visitaban con ojos de arqueólogos e historiadores. El nacimiento de este género en Roma es significativo ya que surge de la pluma de eclesiásticos, romanos pero también extranjeros, que consideran la ciudad como la capital del mundo antiguo y, al mismo tiempo, como la capital del mundo cristiano.

La primera de las obras exponente de este género que ha llegado hasta la actualidad se puede datar a finales del siglo octavo o a principios del noveno: es el denominado *Anónimo de Einsiedeln*. El autor recoge en tres hojas a doble columna una larga lista de monumentos, sin describirlos pero transcribiendo algunas inscripciones, lista que tiene un orden de visita desde el centro de la ciudad a los muros, a ambos lados de las grandes calzadas romanas.

Este anónimo es un texto básicamente enumerativo pero que difícilmente se entiende sino

se considera que en aquellos instantes ya se hubiesen levantado planos o mapas topográficos de la ciudad en los que debían estar señalados los principales monumentos de la ciudad.

De estos planos no queda constancia, pero sí referencias literarias que los describen; para poner tan solo un ejemplo es necesario recordar las dos mesas que el Papa regaló a Carlomagno con vistas panorámicas de Roma y Constantinopla.

Estas mesas y el mismo *Anónimo de Einsiedeln* eran como hemos dicho descriptivos; pero a lo largo de los siglos noveno y décimo, el concepto de “maravilla”, de algo misterioso y legendario, empieza a apoderarse de los monumentos. La fábula y la leyenda van de la mano de la descripción, no tan solo en el caso de los monumentos sino también en el de las ruinas, sean clásicas o sean cristianas. Esto lo podemos encontrar, entre otros, en el *Anónimo De Salerno* del 980 y en el libro *Graphia aureae urbi Romanae*.

En estos textos, los monumentos descritos pierden el recuerdo de su funcionalidad inicial e incluso pierden su denominación original y pasan a ser denominados genéricamente palacios y teatros. Los palacios son todas las grandes ruinas de los templos y también de los mismos palacios, en tanto que en la consideración de teatros se encuentran los teatros, los circos, las termas.

De los palacios y de los teatros lo que interesa no es tanto su carácter monumental como su historia o mejor dicho su leyenda. Significativa en este sentido es la leyenda que el libro *Graphia aureae urbi Romanae* relata de la construcción del Panteón de Agripa. Explica el libro que al volver a Roma Agripa, prefecto del imperio romano que había sometido a Suabia y a otros pueblos de Occidente, empezó a sonar la campana de la estatua de Persia.

Es necesario hacer un paréntesis para decir que es el *Anónimo de Salerno* el que nos explica que los romanos habían levantado en el Capitolio setenta estatuas de bronce en honor de todos los pueblos. Cada una de ellas llevaba una placa con el nombre de la provincia a la que representaba y una campana; día y noche había guardia delante de estas estatuas; cuando alguna de las provincias se rebelaba la campana sonaba.

Bien pues, volviendo Agripa a Roma después de sus victorias, sonó la campana de Persia y los senadores le encargaron la guerra contra los persas. Él dio un plazo para aceptar o no ... y la última noche de este plazo mientras dormía tuvo la visión de una bellísima mujer que le dijo:

“¿Qué te pasa Agripa que te veo preocupado?” Al explicarle Agripa sus problemas la bella dama le mostró una visión en la que aparecía un gran templo circular cubierto con un tejado de bronce sobredorado; “Si me levantas este templo a mi y a Neptuno”, le dijo la mujer, “te aseguro que ganarás a los persas”. “¿Quién eres?” le preguntó Agripa. “Soy Cibele, ve a luchar contra los persas y cuando vuelvas victorioso levanta el templo.”

Dejando de lado la leyenda, es interesante resaltar la explicación divina en la concepción de una obra monumental clásica, sin duda sorprendente en la época en la que está descrita sino se entiende como contaminación del pensamiento cristiano; pero además es interesante ya que plantea la lectura de que a veces el monumento sobrepasa la capacidad

creativa humana siendo obra de inspiración sobrenatural.

El ser humano no es capaz de entender racionalmente el carácter monumental de una obra, sea arquitectónica, escultórica o incluso pictórica, el monumento sobrepasa la razón.

En la época medieval esta consideración legendaria de los monumentos de la Antigüedad coexiste con la admiración tanto de los monumentos antiguos como de los contemporáneos. El hombre medieval, sobretudo a partir del siglo XII, manifiesta su orgullo delante de aquellas obras que son manifestaciones de poder, sea de poder religioso o temporal; no es la belleza lo que mueve a la exaltación sino el poder como manifiestan algunas descripciones literarias.

“¿Señor, qué consejo os podría dar ni yo ni nadie sobre este hecho? -se lee en la Crónica de Jaume I- os aconsejo que si podéis conservar Xàtiba, no la cambiéis ni por uno ni por dos castillos, ya que es el más bello de los castillos del mundo, el más rico que yo y cualquier hombre ha visto”.

Xàtiba, en el pensamiento de la época, se convierte en una ciudad monumento; en una especie de paraíso que conquistar, ya que no tan solo es exaltada en el *Llibre dels Feits*, sino también en la *Crónica* de Ramon Muntaner y, antes, en el *Llibre del Rei en Pere*.

Bernat Desclot es quizás el que manifiesta de una manera más clara este sentido de la ciudad monumental cristiana que se convierte en una especie de ideal Jerusalén celestial :

“Después -escribe Bernat Desclot- fue a sitiar Xàtiba, un castillo como en todo el mundo no hay otro tan fuerte y real; hay dos castillos en una colina y la colina es tan fuerte que tan solo se puede subir por un lado y este lugar lo podrían guardar veinte hombres contra diez mil. Y está muy cerrado con fuertes muros y torres ... y en el castillo hay una fuente donde pueden beber todos los caballeros, los sirvientes y sus caballos mientras lo necesiten”.

En el siglo XIV, la apreciación de la Antigüedad empieza a cambiar y el pasado se mira con admiración, pero también con nostalgia. No es necesario recordar la admiración puesta en boca de Pere el Cerimoniós del Castillo de Cetines, de la Acrópolis de Atenas, del Partenón; era una admiración puntual, es cierto, pero que denotaba un primer humanismo, que en tierras italianas tuvo su primera floración en el siglo XIV pero que sobretudo se manifestó en el XV.

Los humanistas del XIV, entre ellos el que más Petrarca, proyectan en los monumentos, sean del pasado o del presente, una especie de melancolía sobre la cosa humana, la preocupación por la fugacidad del tiempo, por la destrucción.

Bien al contrario, los humanistas del siglo XV, y entre ellos artistas como Brunelleschi, se acercan al pasado con una mirada científica; ... la patética admiración de Petrarca es substituida por una búsqueda que podríamos llamar científica.

Brunelleschi no llora sobre las piedras de Roma, no clama al cielo por el estado de ruina de muchos de los monumentos romanos; lo que quiere encontrar son sus secretos constructivos, las técnicas y los cánones de belleza que los hicieron posibles, para que así

él mismo pueda levantar monumentos, a la manera antigua, como lo hace en San Lorenzo y sobretodo en el Santo Spirito.

La ciencia crea monumentos pero ahora nos interesan más los simbólicos y en este sentido la preocupación por la fugacidad del tiempo expresada por los trecentistas es substituida como reflexión humanista hacia los monumentos por el concepto de gloria humana.

La gloria y la fama humanas, y ya no los principios conmemorativos son los que mueven los espíritus renacentistas a levantar palacios como el de Urbino, entendido como tributo de gloria de Federico de Montefeltro; ... templos como el que Federico de Malatesta hizo que Alberti construyese en Rímini para inmortalizar sus restos, los de su mujer y los de sus cortesanos, o esculturas como la que Donatello levanta delante de la basílica del Santo en Padua en honor del condottiero Gattamelata.

Y quizás razones económicas hacen que por primera vez un hecho pictórico se convierta en monumento, es decir que tenga una voluntad conmemorativa, una voluntad memorial, tal como dirían los ingleses siempre más finos de lenguaje, y honorífica. Así nacen monumentos pictóricos como el de Giovanni Acuto, de Paolo Uccello, y el de Niccoló da Tolentino, los dos en la catedral de Santa María de las Flores, y los dos toman como modelo un monumento antiguo: la estatua de Marco Aurelio, en aquellos momentos en el Laterano.

Una de las aportaciones más notables del Renacimiento es, sin embargo, la concepción de la ciudad como monumento, concepción que quizás tiene su primera manifestación práctica en Pienza, la antigua Corsignano donde nació Enea Silvio Piccolomini, el humanista que llegó a ser papa con el nombre de Pío II. Con todo las transformaciones de Pienza que se concretan en el núcleo de la ciudad, en la plaza donde se juntan los palacios y la iglesia, no la hacen ser todavía una ciudad pensada en su totalidad y complejidad en honor de un príncipe, sea éste o no de la iglesia.

A Pío II también se le debe uno de los primeros documentos sobre la conservación de los monumentos incluido en su bula *Cum Alman Nostram Urbe* fechada el 4 de mayo de 1462, bula en la que lanza penas de excomuni3n a quien destruya edificios de la antigua Roma: "deseando conservar nuestra alma Urbe en dignidad y esplendor, debemos aplicarle con esmero un cuidado vigilante para que, no sólo las basílicas e iglesias de Roma, y los lugares piadosos y religiosos en los cuales se guardan muchas reliquias de santos, se mantengan y preservan como admirables edificios, sino también las construcciones antiguas de otras épocas, se guarden para la posteridad como reliquias, y aporten a la Urbe ornamento y máximo decoro, y se constituyan en recuerdo (*monimenta*) de las virtudes de los antiguos e incentivo para alabarlos: y también, lo que más hay que considerar para evaluar correctamente los mismos edificios y ruinas, a saber, la fragilidad de las obras humanas, que de ninguna manera puede confiarse en ellas, puesto que estos edificios, realizados por nuestros mayores con máximo esfuerzo y potencia, seguros de que desafiarían la inmortalidad, se han visto disminuidos y arruinados por la vejez y otros siniestros".

Volviendo a Pienza, cabe considerar que la primera ciudad conmemorativa en sentido estricto y, por lo tanto, monumental es Sforzinda, la ciudad que Filarete dedicó a Francesco Sforza duque de Milán.

Con Sforzinda, la ciudad y con ella el monumento pasa a ser símbolo del orgullo cívico y de la dignidad humana; a Sforzinda no le faltan las iglesias, pero las iglesias no son los edificios más importantes ni monumentales; lo son los palacios, aquellos en los que la monumentalidad se acentúa como dice Filarete, por muchos ornamentos de pintura y escultura que muestran los Uomini Famosi que lo han sido desde el principio del mundo hasta la actualidad.

El edificio más monumental, el verdadero monumento dentro de la ciudad monumental que es Sforzinda, es la casa del vicio y de la virtud, una casa circular de diez plantas levantadas sobre un pedestal cúbico, una casa en que la planta baja está ocupada por un burdel y el remate está coronado por una imagen de la virtud.

Sforzinda es una ciudad ideal, pero también es una ciudad fantástica... y en Sforzinda, como después en las construcciones monumentales descritas en la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, empieza a aparecer un tipo de arquitectura monumental inspirada ciertamente en la "santa y venerada antigüedad" ... pero una arquitectura que es monumental sin ser conmemorativa, una arquitectura sin uso práctico y también sin referencias simbólicas o alegóricas, una arquitectura en la que su carácter de monumento deriva de su propia monumentalidad.

Los conceptos de monumento y de monumentalidad van entonces muy ligados al del poder de los príncipes; sin gran pesar se podría decir incluso que en el siglo XV y en el XVI el monumentalismo arquitectónico y urbanístico, lo que hacen es legitimar y consagrar un poder de dudoso origen.

El monumentalismo y la carga estética que de él se puede derivar, se convierten en instrumentos de dominio social. Y el entorno monumental pasa a ser algo más que un espacio derivado del carácter público del monumento; casi ya no se entiende una arquitectura monumental sin un urbanismo monumental; los palacios de los príncipes tienen que huir del tejido urbano propio; el entorno del monumento ha de acentuar la monumentalidad de éste, pero también, y quizás lo que es más importante, ha de permitir de una manera fácil su defensa: una plaza abierta es más fácil de dominar que una trama confusa de callejuelas.

Este momento es el momento en que los conceptos de monumento y de monumentalidad empiezan a perder su significación etimológica para convertirse en imágenes más que en símbolos del absolutismo: la ciudad entendida en sentido monumental amplía plazas, hace calles rectas y también amplias; las plazas, las calles, el entorno monumental, en definitiva, pasa a ser instrumento de dominio y al mismo tiempo instrumento de glorificación de un poder soberano.

Esta consideración perdura en tanto perdura el absolutismo, pero entre el setecientos y principios del ochocientos se produce una clara diferenciación entre la creación monumental de arquitecturas y espacios, y las vivencias que despiertan los monumentos en los pensadores, en los literatos y en los poetas.

Pero no son los monumentos contemporáneos los que despiertan estas vivencias, sino los de la Antigüedad, los del Renacimiento y también los del mundo medieval, un mundo, el medieval que pasa a ser descubierto, y en el que se manifiesta no el placer de la perfección



sino el de la expresión.

Lo que se valora ya no es la monumentalidad, no es la grandeza; sino al contrario, lo que se celebra de una manera lírica es la ruina y su poder evocador; no se busca la presencia de la Antigüedad, sino su sombra; son las sombras monumentales, más que los monumentos, los que hablan de un pasado arcádico, pero también de un pasado que ha llevado la decadencia del presente; son sombras las que en las poesías se lamentan del abandono de la historia, del estado actual de las cosas, de aquel absolutismo que se servía de la monumentalidad para subsistir.

Y si Roma en el siglo octavo fue la ciudad que inspiró un género literario, el de los "mirabilia", en el paso del setecientos al ochocientos, de nuevo es Roma la ciudad que mueve los espíritus delante de sus edificios atrayendo a los viajeros que dedican apasionadas páginas a sus monumentos, como hacen entre otros Goethe, madame de Staël y Stendhal.

La categoría de "sublime" es la más asociada a aquellos monumentos con los que habían soñado estos poetas pero que quizás nunca habían creído que existiesen en la realidad.

El escalofrío, el "pathos de Corinne" que experimentó la Staël y Stendhal delante del Coliseo, es el mismo que sentían aquellos artistas que querían trasladar a sus telas la lírica y el dramatismo de las ruinas, desde Piranesi a Fragonard y Henri Roberts, entre tantos y tantos otros.

Evidentemente no solamente es Roma la que despierta estos entusiasmos; también la Grecia clásica lo hace y en este caso tiene en Lord Byron uno de sus principales cantores.

Aparte de estos arrebatos de sublimidad dos son las posiciones teóricas que se perfilan en la concepción de los monumentos y de la monumentalidad en aquellos momentos. Una de ellas es la expresada por Leopardi, Giacomo Leopardi, el conde que pone freno al romanticismo mediante su enamoramiento del mundo clásico.

Para Leopardi, el nuevo monumentalismo de las ciudades, el monumentalismo absolutista, nada más sirve para crear distancias, para separar a los hombres.

El que gobierna crea espacios yermos, inhóspitos, espacios que no pueden ser vividos por los hombres; para Leopardi el concepto de monumento va ligado al de imaginación, es la imaginación y no la solidez de la piedra, aquello que puede triunfar sobre el tiempo...

Los grandes espacios de la nueva monumentalidad, espacios fríos, inhumanos, son fruto de una monumentalidad ficticia; una monumentalidad para dominar el presente y no para dominar el paso del tiempo; la auténtica monumentalidad, para Leopardi era la de los antiguos, una monumentalidad pensada para dominar el futuro y no para aislar a los hombres en el presente.

La reflexión de Leopardi sobre los monumentos y su entorno no tuvo eco y yo diría, que vistas algunas actuaciones contemporáneas, todavía no lo tiene ahora. Sin duda tuvieron más relevancia la concepción de monumentalidad derivada de los hechos de la revolución francesa.

La revolución francesa llevó dentro de sí una destrucción monumental propia de cualquier revolución, pero en unos momentos en los que, como hemos visto, la apreciación del pasado se manifestaba de manera muy llena.

Esto hizo que desde el poder se intentase frenar el proceso de destrucción indiscriminada, intención que llevó al Comité Francés de Salud Pública a redactar un documento fundamental sobre la conservación de monumentos, documento que hasta cierto punto ha servido como base teórica hasta la actualidad.

Por primera vez, en este documento, se manifiesta que los monumentos deben ser considerados como tales por su calidad artística y por su interés como documentos históricos; que su conservación no ha de depender de los cambios de los gustos estéticos ni tampoco de los cambios políticos o ideológicos que los originaron; todo monumento es testigo de la historia de la humanidad y como tal debe ser conservado.

A pesar de esta declaración de principios; el siglo XIX fue un siglo de destrucción monumental; sobretudo la primera mitad, y, al mismo tiempo, de reconstrucción en la segunda.

En Francia se podrían tomar como ejemplos de esto la destrucción de la abadía de Cluny, que pasó a manos privadas el 1798 y sus piedras fueron vendidas como materiales de construcción entre el 1798 y el 1823, y la reconstrucción de la iglesia de Vézelay, reconstrucción que Próspero Mérimée encargó el 1839 a Viollet-le-Duc.

Aquí, el monasterio de Ripoll es ejemplo singular de un proceso similar; el 1830, Ripoll sufre una importante mutilación arquitectónica (de 5 naves se pasa a 3 y el interior se transforma según el gusto neoclásico), mutilación que se transforma en brutal agresión cinco años después cuando son incendiados el monasterio, la iglesia y los archivos... Han de pasar cincuenta años hasta que el Obispo Morgades y Elies Rogent levanten con más voluntad que acierto el nuevo monasterio.

En el siglo XIX, este romanticismo restaurador introduce también un fenómeno monumental que hasta entonces con bastante trabajo se había manifestado: el de la relación entre función-tipología y la consecuente recuperación de la monumentalidad clásica.

Es una relación, ésta, que afecta a diversas tipologías pero que sobretudo afecta a aquellas que no tienen una tradición inmediata, como son los museos: los museos se convierten en campo de experimentación de un monumentalismo clasicista y, al mismo tiempo, por su funcionalidad elitista.

Expresión de esto son los museos creados en el entorno de la Königsplatz de Munich por Ludovico I: la gliptoteca, la galería estatal de pintura y los propileos, pero que podemos encontrar en toda Europa; uno de los casos más interesantes es el de Edimburgo, y en los Estados Unidos.

También, evidentemente, en este brevísimo repaso, tendríamos que tener en cuenta el urbanismo cesarista napoleónico que no tan solo transformó, en la misma época de Napoleón, la monumentalidad de París, sino que sus consecuencias se arrastraron por toda

Europa a lo largo del siglo XIX, tanto en París (Plan del barón Haussmann) como en otras ciudades europeas, como es lógico, en diferente grado y con diferentes consecuencias históricas.

En este sentido hay que citar nada más tres ejemplos: el de Florencia de finales de siglo (1887) donde, en la zona del Mercato Vecchio, se destruyó un importante tejido urbano medieval y renacentista para levantar la Piazza Vittorio Emmanuele, hoy Piazza della Repubblica, el de la Barcelona de unos años después (1909) con la apertura de la Via Laietana y, entre una y otra fecha, el de Roma, donde se levantó el Vittoriano (en honor de Vittorio Emmanuele II, 1885-1911) que destruye importantes vestigios clásicos y renacentistas (el palazzo Venezia se traslada piedra a piedra).

Este monumentalismo estrechamente unido al poder, para justificarlo y hacerlo eficaz, se manifiesta de manera intermitente a todo lo largo de nuestro siglo, pero no solamente en los regímenes fascistas o autoritarios, o incluso revolucionarios -se debe recordar que el Lunarchaski es uno de sus defensores-, sino en cualquier situación política, ya que el monumentalismo adjetiva cualquier tipo de poder.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el monumentalismo que pretende impresionar con sus dimensiones, con la proporción de sus elementos, ha sido substituido o diríamos mejor complementado por un monumentalismo que podríamos llamar tecnológico o telemático.

Nuestro siglo ha hecho evolucionar el concepto de monumentalidad, y su historia ha sentado las bases de lo que puede considerarse la valoración atemporal del monumento, tal como quedó de manifiesto en la Carta Internacional del Restauo elaborada en Venecia en 1964. Sin embargo la historia da siempre pasos atrás para caminar, suponemos, hacia delante, lo cual hace preciso que la memoria colectiva vuelva a recordar los problemas de los monumentos, como hace la Carta di Megaride' 94: "La nueva arquitectura debe elaborar productos capaces de ir más allá de la simple eficiencia funcional; debe contribuir a la realización de la ciudad bella".

La belleza de una ciudad es una abstracción a la que es imposible asignar una única definición.

No pueden existir reglas precisas con las cuales se obtenga la belleza, sino las que se limiten a evocar el sentido de responsabilidad de todos los que, con sus obras y esfuerzos, contribuyan a construir la ciudad.

Solamente se puede creer con derecho a operar en una ciudad, quien conozca tal ciudad; para conocer la "ciudad del presente" es preciso conocer "la ciudad del pasado" y estar en disposición de descodificar las leyes que la han realizado y los elementos que la han hecho hermosa. Solamente tiene derecho a operar en la ciudad el que posee la memoria de la misma.

La historia y la cultura urbana deben ser los puntos de referencia de "la ciudad de la paz y de la ciencia".

Muchas Gracias.



## CENTRO GALLEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

JOAN FALGUERAS, arquitecto

Atendiendo al título del Curset, Entorno y Monumento, a mi trabajo en el estudio de Porto de la primavera al invierno de 1988 y a las circunstancias que me han traído aquí, no pretenderé substituir la explicación intransferible que Álvaro Siza haría personalmente, sino transmitir mi percepción del proceso dialéctico a su lado, que se produjo en esta fase inicial entre el lugar y el nacimiento del edificio, y el edificio naciente y la transformación del lugar.

### **Santiago**

Álvaro Siza conoce Santiago desde la infancia y mantiene con la ciudad una relación dilatada, con algunas predilecciones manifiestas, como por ejemplo el gran muro de la Plaza de la Quintana.

Yo no conocía Santiago antes de trabajar en el proyecto. Cuando visité la ciudad en el verano de 1988, con los primeros croquis en la mano, tuve la oportunidad de reconocer buena parte de aquello que el proyecto del CGAC contiene implícitamente del lugar. Y todavía ahora, preparando esta exposición, he entrevisto en las fotografías de archivo el fantasma del edificio. Esta comprensión desde un partido asumido guía sesgadamente lo

que sigue.

La cartografía y las vistas panorámicas de la ciudad de Santiago expresan muy claramente el diálogo que se establece entre el pleno contacto de la arquitectura barroca reedificada sobre el

substrato medieval que ocupa el núcleo amurallado de la ciudad histórica y el vacío de las huertas con la arquitectura popular y doméstica de los rueiros que se extienden radialmente a lo largo de los caminos de acceso. Se establece una tensión permanente entre los grandes contenedores monumentales y los pequeños contenidos domésticos, entre lo que está nivelado y tensado y lo que se escalona y se fracciona, entre los lienzos de fondo y la animación de los primeros planos, como expresión de la realidad social puesta en escena por la topografía.

El primer gran protagonista resulta ser el muro liso y terso de los edificios públicos y religiosos que define las líneas horizontales de las plataformas en las que situar programas extensos sobre los desniveles preexistentes. Su repetición en dirección norte-sur desde San Francisco hasta el cementerio de Bonaval, pasando por Santa Clara y Santo Domingo, o desde la portada de la Catedral hasta San Agustín pasando por San Payo en la Plaza de la Quintana, configura una coreografía urbana que no se puede obviar en la percepción de Santiago.

El protagonista secundario resulta ser la excavación de los volúmenes que se efectúa para conseguir la contaminación del espacio interior por el exterior y viceversa. La configuración de porches, a menudo formando calle, permite que se diluyan los límites, que la finura de los interiores llegue hasta el mismo suelo substituyendo puntualmente los austeros muros por columnatas y techos trabajados, y que las losas de la calzada se introduzcan en el interior del edificio con su humedad y sus ruidos.

### **Bonaval**

Bonaval se sitúa tangente por el exterior en el sector noreste del recinto de la ciudad histórica, allí donde ésta se abre por la Porta do Caminho al Camino Francés. En este punto de contacto se configura en pendiente el Campo de Santo Domingo desde la cota baja de la puerta y el camino hasta la cota alta de la entrada al Monasterio del mismo nombre. Estas dos cotas conectan dos flancos contrastados: subiendo a la derecha el volumen unitario alineado y nivelado de Santo Domingo y a la izquierda una sucesión de pequeños volúmenes escalonados de arquitectura doméstica. Cierra parcialmente la perspectiva, en la parte más alta y estrecha del espacio trapezoidal, la concavidad del ángulo formado por las portadas de la iglesia y del monasterio.

La vertiente sudoeste del Monte da Almáciga se encuentra en la cabecera de una subcuenca que se apoya en dirección norte-sur en el lomo de Belvís. Allí se configura un anfiteatro triangulado históricamente por tres conjuntos conventuales: San Roque, Santa Clara y Santo Domingo, en medio de los cuales se encuentran sus huertas respectivas cerradas por altas paredes entre las que discurre la estrecha Rua Caramonha.

Este micropaisaje sedimentado durante siglos había sido transformado en época muy reciente, a finales de los años sesenta, por la construcción entre San Roque y Santa Clara



de un nuevo edificio escolar, con el terraplenado de parte de las huertas para conseguir una plataforma de juego sostenida por unos altos muros de contención y por la apertura de una nueva calle, la Rua Ramón María del Valle-Inclán, que desde San Roque aparece directamente en la parte más alta del Campo de Santo Domingo demoliendo los muros de cerramiento de las huertas y parte de la traza de la antigua Caramoninha.

*“En mis primeros trabajos empecé mirando hacia el lugar haciendo entonces clasificaciones... Hoy tomo todo en consideración, ya que lo que me interesa es la realidad.” \**

### **Implantación urbana**

La primera decisión del proyecto fue el emplazamiento concreto del edificio tomada después de considerar la alternativa sugerida de hacerlo retroceder hasta el fondo del jardín, cerca del ángulo recto que forma la Rua Caramoninha al separarse de los muros de contención del terraplén de la escuela.

La importancia cívica del edificio apuntaba hacia su franca participación en los espacios públicos, especialmente el Campo de Santo Domingo, sin la cual tendería a ser un simple anexo que renunciaría a intervenir en la reordenación del lugar. El emplazamiento escogido había de permitir abrir y significar el acceso al espacio público de la antigua Horta y provocar la recuperación y puesta en valor de las plataformas de Santo Domingo, por un lado, y por otro, permitir la recuperación del jardín de San Roque asumiendo al mismo tiempo la consistencia adquirida por la Rua Ramón María del Valle-Inclán. El espacio desolado de periferia interior que había generado la apertura de ésta había de ser ocupado por el nuevo edificio con la voluntad de transformar una parte de ciudad que no había tenido un proyecto de conjunto. Era necesario sumergirse en los conflictos para elaborarlos y aprovechar las tensiones.

Esta primera decisión se concretó en la definición de tres alineaciones: una en la dirección de la nueva calle citada, otra convergiendo con ésta sobre la fachada del Monasterio en el lateral derecho del Campo, y la tercera aproximadamente perpendicular en prolongación de una de las fachadas domésticas del lateral izquierdo de éste. Las tres alineaciones definían un trapecio que apoyado sobre la nueva calle enmarcaba junto con las portadas de Santo Domingo el acceso al futuro jardín público. La continuidad de la antigua Caramoninha había de definir por el lado opuesto el frente oeste del edificio delante de los muros de contención del terraplén de la escuela.

*“Un plano es una representación y en ciertos casos las líneas reguladoras me permiten obtener un rigor deseable. Son el resultado de una reflexión no únicamente en el papel sino en el espacio. Ellas incorporan al mismo tiempo la fachada y todo lo que está comprendido dentro.” \**

### **Definición arquitectónica**

A partir de estas referencias escogidas, el proceso proyectual transcurrió durante un largo período a la búsqueda de un vacío interior que articulase las escaleras y los recorridos

principales del propio edificio y el acceso a éste desde las plataformas de la parte alta del Campo, a la vez que la distribución del programa era analizada a la luz de su propia lógica y con la referencia crítica a modelos comprobados.

Esta búsqueda larga y difícil se concretó, dialécticamente con el ajuste del programa, en la definición de dos franjas, una paralela a la calle y otra sobre el jardín, que dejaban un vacío central de forma triangular, el encuentro de las cuales se manifestaba articulándose en una especie de espejo del ángulo de las portadas de la iglesia y del convento.

El frente oeste, que la dimensión del programa definitivo llevaba a desplazar hacia los muros del terraplén, se desgajó finalmente de la franja de la calle incorporándose a la directriz de la del jardín. Esto provocó la redefinición del recorrido de la Caramoninha, con la propuesta de la dotación de un nuevo aparcamiento subterráneo en la plataforma terraplenada y una relación especular del nuevo volumen del anfiteatro-biblioteca con la mole cúbica del convento de San Roque, que permitió reordenar el antiguo jardín proponiendo al mismo tiempo un frente edificado en la parte posterior de la Rua As Rodas.

Finalmente, el edificio sedimentado en su complejidad formal y espacial, que transparenta tanteos anteriores no borrados nunca del todo, se convierte en una parte del proceso de transformación cultural, donde lo nuevo ha sido el resultado de lo viejo, pero lo viejo también se ha modificado en presencia de lo nuevo.

El gálibo de altura se fijó en relación al remate de las portadas preexistentes de Santo Domingo. Por encima de esta cota sobresalían las dos plantas altas del convento, la fachada de las cuales presentaba encuadramientos y fajas de piedra trabajada, y debajo de ella quedaba oculta en la perspectiva lejana la parte baja del alzado de poniente que no presentaba tratamiento de fachada principal y que tradicionalmente tenía relación solamente con la huerta cerrada. El encuentro del edificio con ésta se articulaba con la prolongación de un volumen semienterrado de una única planta que se refería a la pequeña escala de las edificaciones que en ella se conservan y con las cuales se configuraba la cancela de entrada del público al jardín.

En el lienzo de los muros del antiguo convento se proyectaban los lienzos de los nuevos muros del edificio y sobre estos el perfil escalonado y de pequeña escala de las arquitecturas domésticas vecinas. Realidad hecha de superposiciones.

*“Es un problema esencial el ser capaz de adjuntar cosas diferentes, como en la ciudad de hoy que está hecha en realidad de fragmentos muy diversos.” \**

### **Recorrido espacial**

El recorrido del acceso principal al interior conduce desde la suave rampa cubierta, excavada en la fachada de la nueva calle, y desde las escaleras del Campo de Santo Domingo al porche que se forma sobre la nueva plataforma enfrentada a la preexistente.

La microgeografía reinventada del proyecto cuaja en un basamento sobre el que flotan levemente los muros colgados y las cubiertas, continua reelaboración en la obra de Siza

desde las plataformas y porches de Boa Nova y Leça hasta la acrópolis de la Facultad de Arquitectura.

Desde este punto a través de espacios de techo bajo se accede al hall triangular a toda altura con iluminación zenital. Tangente a este espacio central discurre la galería paralela al engarce de las salas de exposición permanente de la planta piso. En la cubierta, utilizable para exposiciones al aire libre, el recorrido culmina en un mirador accesible a través de una rampa situada justamente sobre la de la entrada al edificio.

Los recorridos en planta son de matriz espiral, y la sección provoca allí sucesivamente la compresión y la descompresión del espacio. El visitante, que introduce la medida temporal en la secuencia, contempla su propio paseo por el edificio: desde la cubierta y desde la galería del piso observa el vestíbulo de la planta baja, y desde éste la rampa que conduce al nivel de la calle.

El espacio exterior se infiltra en los interiores en cada etapa del recorrido como en un laberinto resquebrajado: las portadas de la iglesia y el convento en el porche de la plataforma a través de la rendija del muro colgado, la huerta de San Roque en el vestíbulo a través del porche de la rampa, el jardín en las salas de exposición temporal a través de la abertura sobre el cuerpo bajo, las cubiertas y los campanarios de Santiago desde el mirador de la cubierta.

### Lenguaje

*“Mi arquitectura no tiene un lenguaje preestablecido ni establece un lenguaje. Es una respuesta a un problema concreto, una situación en transformación en la cual yo participo...” \**

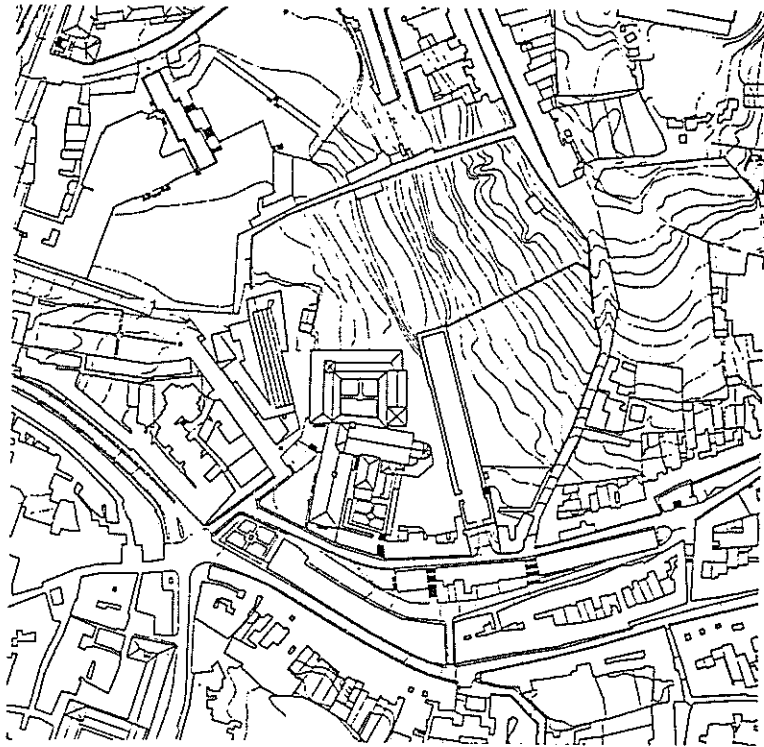
La contemporaneidad y la escala del programa exigía la utilización de las grandes luces que ponen en tensión la propia lógica de los muros.

La opción por un único material, el granito omnipresente en Santiago, no enmarcará el carácter del revestimiento. La piel de piedra aparece como desollada por las grandes aberturas que muestran la finura de los acabados interiores.

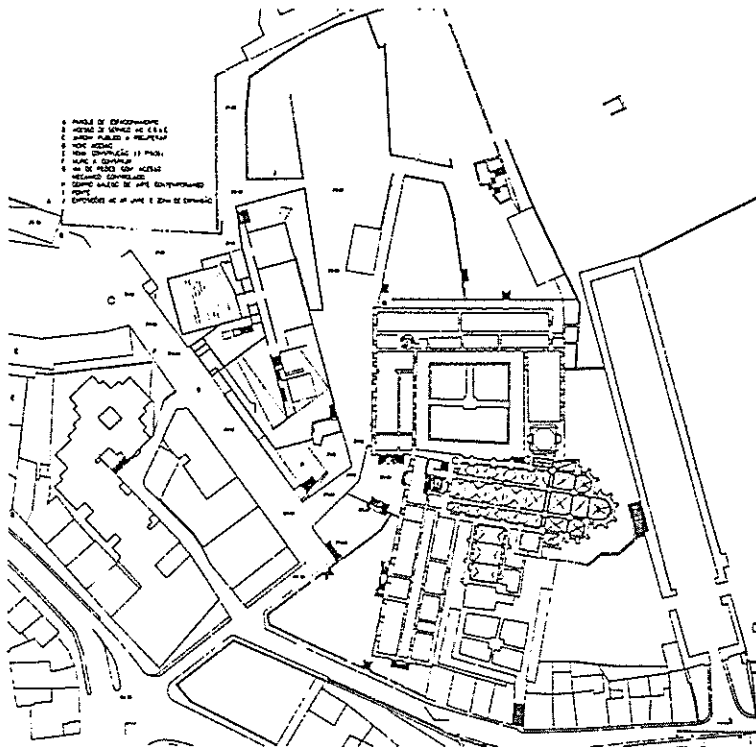
La luz zenital captada sobre el ala de exposiciones inunda de una forma enigmática las salas que como una tela virgen esperan las obras.

Esta es ya otra historia que excede el ámbito de este Curset. La visita al edificio se hace en este punto imprescindible.

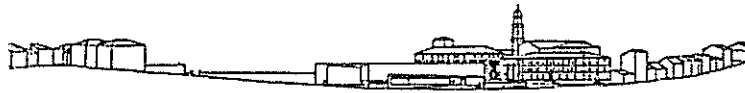
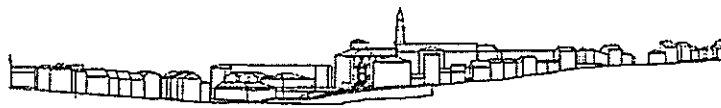
\* Citas de Álvaro Siza



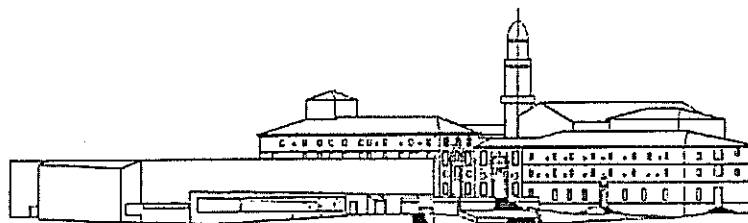
Situación de la intervención en el Centro Histórico de Santiago.



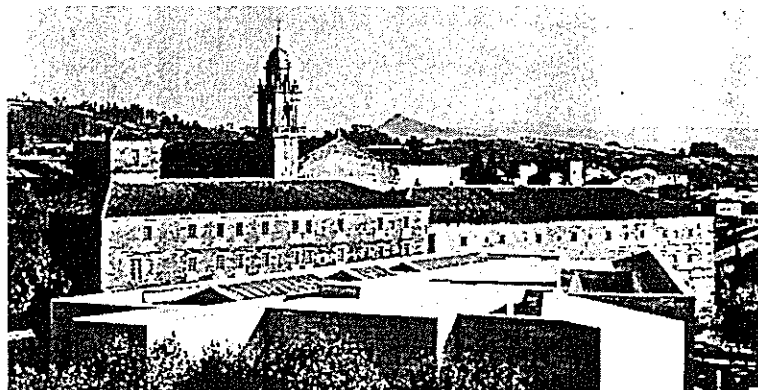
Emplazamiento.



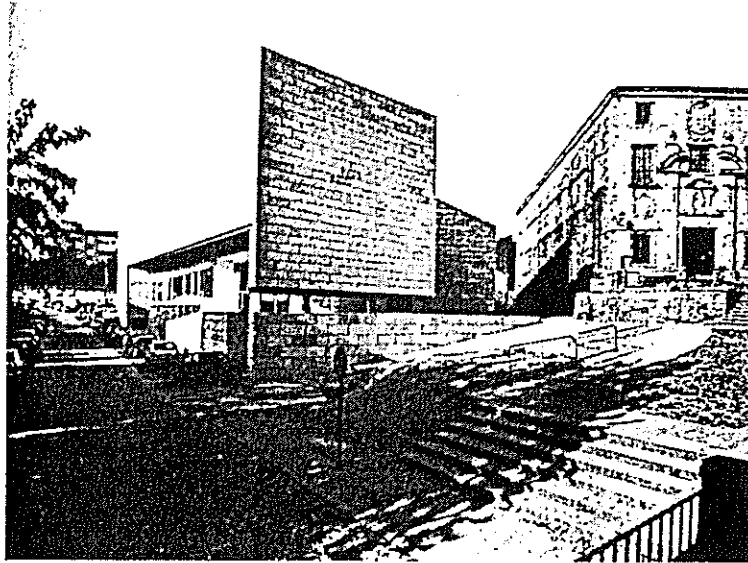
Perfiles longitudinales y transversales.



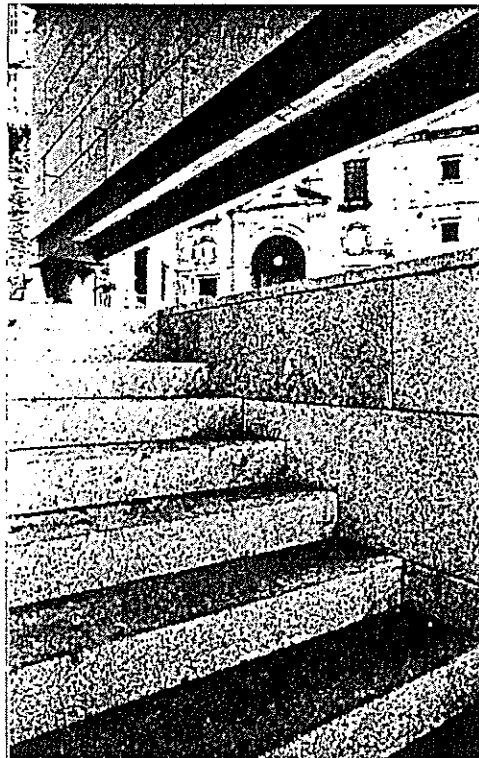
Alzado.



Vista de la cubierta del edificio y del Convento de Santo Domingo.



Vista del edificio y de su implantación.



Acceso del edificio con visión del Convento y de la Iglesia de Santo Domingo.



## **UN EDIFICIO EN LA RAMBLA DE BARCELONA**

**ORIOL BOHIGAS, arquitecto**

**Palau Nou de la Rambla. Comercios, oficinas y parking en la vía más representativa de Barcelona.**

La Rambla, 88-94. Barcelona. 1989 - 1993.

MBM Arquitectes: Josep Martorell, Oriol Bohigas, David Mackay, Albert Puigdomènech, arquitectos;

Joan Margarit, Carles Buxadé, arquitectos;

Jordi Frontons, arquitecto.

La Rambla es la calle más significativa, la más activa de Barcelona y uno de los grandes modelos de referencia en toda Europa. El proyecto de un edificio de 54 m de fachada en esta gran arteria plantea, por lo tanto, una serie de temas que van más allá de la específica calidad arquitectónica: la respuesta adecuada a las distintas tipologías que definen la imagen y el carácter de la Rambla, la consideración de ciertos invariantes compositivos de las fachadas próximas y la posible intervención en la estructura urbana del entorno.

La Rambla se define por una sucesión de edificios residenciales de parcelas relativamente pequeñas, con fachadas en estilos sucesivos, desde el neoclasicismo romántico hasta el modernismo y los diversos episodios posteriores. Pero a lo largo de su recorrido van

apareciendo unidades arquitectónicas de mayor dimensión: conventos, iglesias o palacios particulares que ahora suelen tener usos de carácter público. Desde la plaza de Catalunya al monumento a Colón, destacan por su representatividad la iglesia de Betlem, el Palau Moja, el Palau de la Virreina, el Liceu, el Teatre Principal, el Palau Marc, el antiguo convento e iglesia de Santa Mónica, la vieja Fundición de Cañones y el Gobierno Militar.

El edificio a construir, se situaba en una parcela de 54 m de fachada y se destinaba a usos terciarios: parking, comercios y oficinas. Tenía que pertenecer, por lo tanto, a esa serie de hitos arquitectónicos de gran escala, es decir debía componerse como un edificio unitario, con una composición que subrayara su clase tipológica, alejando la tentación del fraccionamiento y el relativo pintoresquismo estilístico de las casas de viviendas. La denominación que se le atribuyó ya explica esta intención: Palau Nou de la Rambla.

Esta composición unitaria -y, en cierta manera, monumental- se centra en el gran vacío producido al retrasar una parte del cuerpo de oficinas hasta 11 m de la alineación de la Rambla. Este vaciado crea en el primer piso una gran terraza abierta a la calle. Se establece, pues, una alteración en la continuidad de las fachadas, sin perder, no obstante, la definición coherente de la calle. En cierta manera, es un método parecido al que en su época se utilizó en el Palau de La Virreina y en la terraza elevada del Palau Moja.

Este gran hueco central debía leerse como una perforación y no como una interrupción del edificio. Por lo tanto, la superficie que limita la Rambla es una fachada de composición continua. No se trata de fraccionar el conjunto en dos edificios unidos por un último piso que se hubiera podido expresar en forma de puente autónomo, incluso recurriendo a materiales y sistemas diferenciadores. Para reforzar la continuidad unitaria, el último piso se subraya, incluso, con una moldura horizontal muy esquemática, según el método habitual en la composición de muchas fachadas tradicionales y, por lo tanto, lesble e interpretable con facilidad.

El plano de fachada alineado a la Rambla, es un paramento liso aplacado de piedra, con una sucesión de balcones y ventanas regulares que intentan responder -más conceptualmente que estilísticamente- a los invariantes compositivos de las fachadas próximas.

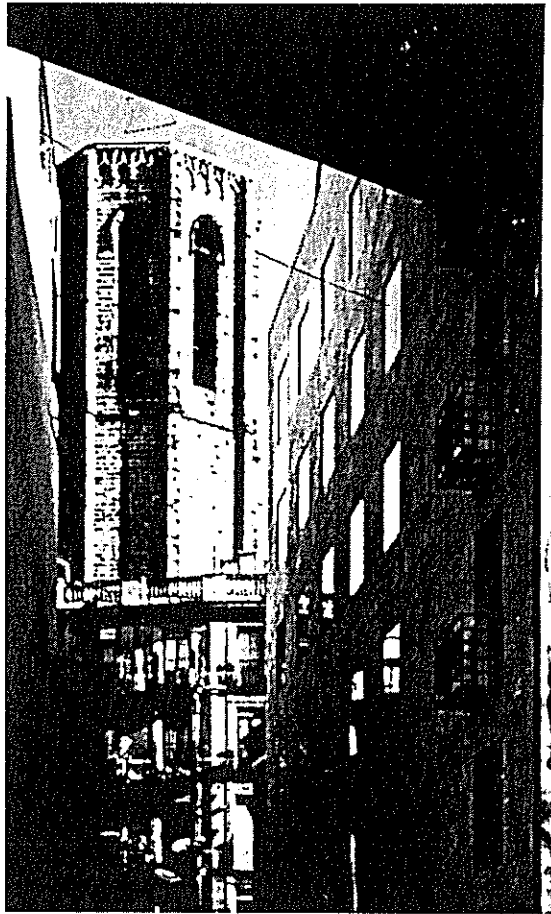
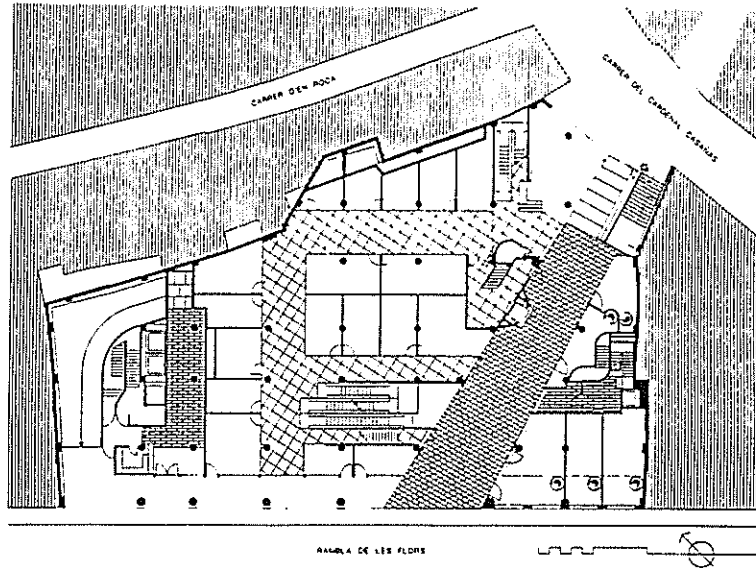
Otra característica morfológica de la Rambla son las penetraciones visuales y funcionales hacia los barrios vecinos, proyectadas expresamente dentro o entre los edificios más representativos. Se trata seguramente de una respuesta espontánea para corregir la original ausencia de accesos en la muralla medieval que marcó el trazado de la Rambla. Los mejores ejemplos son el pasaje que atraviesa el Palau de la Virreina, los accesos a la plaza de la Boqueria y a la plaza Reial y el llamado Arc del Teatre.

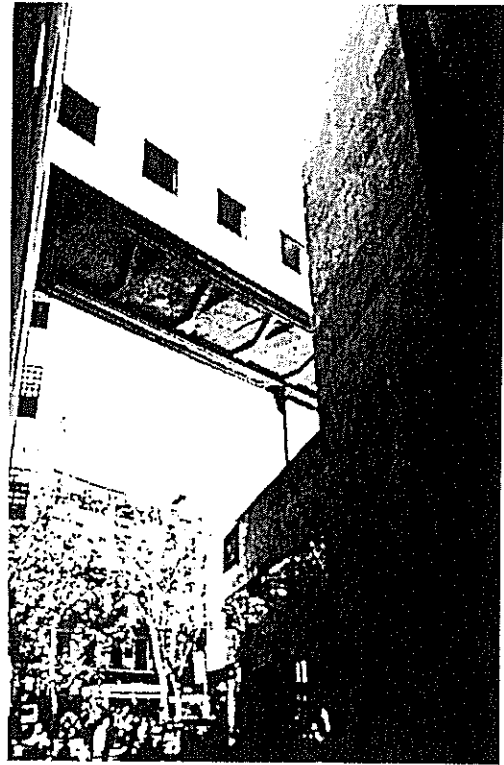
El Palau Nou se encuentra en medio de una manzana que tiene una fachada continua a la Rambla de 222 m sin ninguna penetración, lo cual provoca en el tejido más antiguo una cierta degradación urbana y social. Es evidente que se debía aprovechar la oportunidad de construir un nuevo edificio para trazar otra penetración. La situación y dirección de esa penetración se podía hacer de acuerdo con alguna prioridad visual. Y en este caso la prioridad era evidente: el gran campanario gótico de la iglesia de Santa Maria del Pi, que no era visible desde la Rambla y que ahora es como un sugerente indicador de la riqueza arquitectónica y social del corazón de Ciutat Vella.



El Palau Nou de la Rambla tiene una superficie construida sobre rasante de 5.505 m<sup>2</sup> y una superficie en subsuelo de 1.538 m<sup>2</sup> sin contar el parking. El primer sótano, la planta baja y el primer piso se destinan a usos comerciales. Las 3 plantas restantes se destinan a oficinas y otros usos terciarios. Debajo del primer sótano y hasta una profundidad de 24 m se desarrolla un gran parking con capacidad para 800 coches.

La construcción de este parking ha sido un reto tecnológico de cierta envergadura. Un aspecto ha sido la difícil construcción a tanta profundidad en un solar rodeado de viejas y deficientes construcciones intocables y con un nivel freático a 7 m de la cota de la calle. Otro aspecto es la sofisticada mecánica para su funcionamiento, una de las primeras experiencias de parking robotizado.





1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100



## **OBRAS Y PROYECTOS RECIENTES EN BARCELONA Y TARRAGONA**

**RAFAEL VILA, arquitecto**

Como en el resto de las actividades relacionadas con el sector de la construcción, las inversiones en obras de restauración durante este año han sufrido también la reducción de presupuestos de la Administración Pública, más especialmente en la provincia de Barcelona que en la de Tarragona.

Ello no obstante, la selección realizada aquí presenta una serie de obras representativas del momento, que por su grado de calidad superan la sensación pesimista del ambiente e incluso aportan posiciones de los arquitectos y nuevas maneras de hacer muy sugerentes para el futuro.

Si bien la muestra no es muy amplia en número, si es lo suficientemente representativa para exponer algunas pautas muy positivas de comportamiento profesional respecto a la restauración arquitectónica. Entre ellas, considero especialmente importante la disposición de los arquitectos entrevistados tanto en el autocontrol del proyecto como en el gasto a realizar.

Después de unos años en los que todos los agentes que intervienen en el proceso de restauración parecían haber perdido el norte sobre lo que era necesario hacer y sobre que dispendio económico era el adecuado realizar, llena de satisfacción encontrar unas actuaciones en las que sus autores, de una manera normal, ausentes de la soberbia que acostumbra acompañar a muchos arquitectos, pretenden resolver los problemas que

aquejan al edificio sin necesidad de que su firma se superponga a la obra existente.

Satisfacción doble cuando, delante de obras de gran calidad estética y conceptual, los autores explican que una solución concreta o que aquella otra textura son la respuesta a un presupuesto económico determinado, aceptado al comienzo del proyecto, o son la tranquila asunción de que la obra o los criterios varían durante el transcurso de los trabajos, sin que ello suponga la obligatoriedad de modificar ciertas cosas ya realizadas.

Planteamientos que solamente son posibles realizar desde una posición de profesionalidad, que presupone la comprensión de la obra sobre la que se interviene, el estudio del programa, los motivos de la restauración y el desarrollo, tanto conceptual como material, del proyecto, para posteriormente poder controlar la gestión de la obra y lograr su desarrollo dentro de los plazos y los costos predeterminados.

A todo ello se ha añadido la colaboración de constructoras, unas pequeñas y artesanales y otras de mayor volumen, que dentro de los parámetros prefijados han ayudado a obtener unos resultados arquitectónicos de calidad.

Las obras seleccionadas han pretendido abarcar los diferentes períodos de la arquitectura, desde los romanos hasta el modernismo. Asimismo se ha buscado presentar obras promovidas tanto por las Administraciones públicas dedicadas directamente a la restauración, como por otras Instituciones públicas o privadas.

Igualmente, las restauraciones elegidas presentan conscientemente una disparidad de volumen económico y de actuación con el fin de intentar facilitar la reflexión sobre la posibilidad, que todavía existe y es necesario, de restaurar las pequeñas obras de los municipios con menor número de habitantes.

Debido a los objetivos de la charla, la selección no ha pretendido ser exhaustiva, sino expositiva. En consecuencia, bien por falta de espacio o por desconocimiento, probablemente hayan otras obras que reúnan gran interés, y por ello presento mis excusas a los ausentes involuntarios. Agradezco su colaboración a todos aquellos con los que he tenido el gusto de contactar durante la recogida de información para preparar este trabajo.

Como apuntaba anteriormente, la muestra presenta una amplia variedad de obras acabadas en este año. Completándola, y aunque son obras que tan solo han finalizado una fase parcial, presento por su importancia, tanto desde el punto de vista del monumento como de la actuación realizada, las intervenciones en el "Palau Nou de l'Abat" del Monasterio de Poblet y en las cubiertas y el interior de la basílica del Monasterio de Montserrat.

### **La rehabilitación de los espacios abiertos del casco antiguo de Tarragona, entre las murallas romanas y las medievales**

Éste es un programa de actuaciones que en varias etapas pretende revitalizar el centro histórico de Tarragona, dentro de la política de actuación "Velles Ciutats Vives" de la Direcció General d'Arquitectura i Habitatge de la Generalitat de Catalunya.

El proyecto está desarrollado por un equipo de arquitectos dirigido por Jordi Segura y formado, entre otros, por Jaume Costa, Jordi Sardà, Jordi Casadevall, Estanislao Roca, Xavier Olivé y Xavier Romani.

La idea conceptual del proyecto pretende reflejar mediante los pavimentos las tres zonas de la ciudad romana del siglo I: la zona de los templos (donde hoy está la catedral), la zona

del foro administrativo (ocupada hoy por la trama medieval) y la zona del circo (situada junto a la antigua carretera N 340 y cubierta por edificaciones de los siglos XVIII y XIX).

La piedra travertina, que nos acompaña en nuestro recorrido por algunas de las calles, indica la proyección en planta del antiguo criptopórtico que circundaba y cerraba el foro administrativo. En otras zonas, completada con cambios de nivel, se mantiene presente la trama medieval superpuesta, cuando ésta ha sido parcialmente derruida para esponjar y sanear el barrio.

Presupuesto: 400.000.000,- Ptas

Superficie: 20.000 m<sup>2</sup>

### **Las ruinas del Circo Romano de Tarragona (siglo I d.C.)**

Mediante una cuidada incisión en la muralla medieval, que envuelve la parcialmente excavada cabecera del circo romano, el arquitecto italiano Andrea Bruno, con la colaboración de Jordi Casadevall, pretende que el visitante entre en el "libro de la historia de la Ciudad" que el interior contiene.

Al atravesar éste el umbral de la moderna puerta hidráulica de latón, podrá contemplar la grandiosidad imperial de una escalera romana de servicio del circo, la potencia y rotundidad de la prismática torre gótica, la cotidianeidad de las edificaciones de los siglos XVIII y XIX que cubren el resto del circo, o la agobiante circulación automovilística de nuestros días.

Andrea Bruno añade a la idea, como siempre, un elaborado nivel de diseño. Destaca la utilización de grava rodada para recubrir los niveles de los pavimentos al exterior.

Presupuesto: 100.000.000,- Ptas

Superficie: 500 m<sup>2</sup>

### **Restauración de las cubiertas y del campanario de la iglesia románica de Sant Jaume de Frontanyà (siglo XI)**

La sobria actuación de los arquitectos Pere Solà i Busquets y Antoni Puig i Castells ha rehecho las cubiertas de teja, aligerando el peso de los senos de las bóvedas que cubren la nave para reducir los empujes horizontales.

El interior del campanario añadido a la espadaña originaria lo han reforzado con un muro de hormigón visto. También han formado unas ventanas en el paramento que permiten contemplar el interesante juego de cubiertas del cimborio y el transepto de la iglesia, además del bello paisaje del entorno.

Dentro de la línea de actuar respetando la imagen tradicional del edificio, han proyectado una atrevida escalera de un tramo, que se eleva rápidamente para salvar el óculo del rosetón.

El cobre y el bronce combinados resuelven la ligera escalera de madera y el cerramiento del óculo de trazado romboidal que completa la actuación.

Presupuesto: 43.000.000,- Ptas

Superficie: 180 m<sup>2</sup>

### **Restauración de las cubiertas de la iglesia y del claustro del Monasterio de Santa Maria de Lillet, La Pobla de Lillet (siglos X-XVIII)**

Lluís Maria Vidal i Arderiu pretendía identificar la colina entre las que la rodean, señalar el monasterio en un hito que atrajese la atención desde el fondo del valle y permitir una original vista de pájaro sobre el conjunto desde él mismo.

Para ello ha proyectado una atrevida estructura tubular que, desarrollándose en paralelo al eje de la nave de la iglesia, sale al exterior del conjunto, consiguiendo los objetivos que se fijó al pensar el proyecto. A estas cualidades, la estructura añade la de ser una actuación fácilmente reversible por cuanto no se apoya en elementos de las ruinas.

El austero tratamiento del interior de la iglesia y del pequeño claustro, mediante el rejuntado de la mampostería y pavimentado con piedra, junto a la iluminación exterior e interior del conjunto completan la actuación.

Presupuesto: 40.000.000,- Ptas

Superficie: 250 m<sup>2</sup>

### **Adecuación de una antigua edificación residencial gótica para sede de la Delegación del Departament de Cultura de la Generalitat en Tarragona (siglos XIV-XVIII)**

El programa de oficinas que el arquitecto Urbano Rifaterra Espallargas debía introducir en la edificación, muy modificada a lo largo de su historia, implicaba el vaciado de la construcción manteniendo en pie las fachadas y los muros del patio central. Éstos eran los únicos elementos de interés que permanecían.

Las necesidades de superficie y de circulación las ha resuelto eliminando la clásica circulación en torno al patio, con la creación de un eje transversal que, atravesando el patio mediante unas pasarelas, relaciona la escalera y el ascensor.

La nueva situación de un edificio viejo pero nuevo la ha reflejado mediante el uso de estuco raspado en los muros originales y de falso veneciano en los nuevos elementos que subdividen el espacio. Completando esta lectura, la entrega de estos nuevos elementos con los antiguos los resuelve con una transición de vidrio.

Otro aspecto en el que conjuga las nuevas necesidades con la tradición es la recuperación del pasaje semipúblico en el zaguán de planta baja, que permite el paso de calle a calle, además de facilitar el uso independiente de la sala de actos.

Presupuesto: 200.000.000,- Ptas

Superficie: 1755 m<sup>2</sup>

### **Rehabilitación de la antigua Casa de las Monjas de Roda de Berà, Tarragona (siglos XVII-XIX)**

La obra del arquitecto Xavier Climent i Sánchez es un claro exponente de una gran actuación en un discreto pero importante edificio.

El programa inicialmente previsto de sala de exposiciones, biblioteca y sala de juegos, distribuido de abajo a arriba en cada una de las plantas, se redujo al final a centro juvenil en las dos plantas superiores, de manera que el proyecto quedó incompleto.

En consecuencia y paradójicamente el edificio funciona hoy en día gracias a elementos



que originalmente tenían un papel secundario.

Dentro de este maresmagnum programático, la obra se ha centrado principalmente en su fachada, resuelta con un monocapa muy controlado por el arquitecto, preocupado por las juntas de trabajo de los "estucadores". Para solucionarlo propuso unos perfiles de aluminio anodizado para ordenar los arranques de cada jornada.

Presupuesto: 30.000.000,- Ptas

Superficie: 945 m<sup>2</sup>

### **Instalación del Rectorado de la Universitat "Pompeu Fabra" en un edificio neoclásico de la Plaza de la Mercé, Barcelona (siglos XIX-XX)**

La dualidad del edificio, que conservaba bastante bien la planta noble y el patio de la escalera y muy deteriorado el resto, de mucha menor calidad original, facilitó la toma de decisión de los arquitectos Josep Benedito i Rovira y Jaume Llobet i Llobet.

En la parte noble colocaron las dependencias principales del rectorado, dentro de un restaurado ambiente decimonónico. El resto del edificio lo destinaron a las oficinas generales, resueltas con un tratamiento actual, que no se refleja en el exterior ni interfiere con los espacios de calidad ni la estructura original.

La eliminación de añadidos, el vaciado de forjados -resueltos con una nueva estructura metálica de chapa-, conjuntamente con la utilización de estucos de cal y de piedra apomazada y la restauración de la madera de caoba de un preciso diseño, completan un logrado ambiente, que conjuga discretamente dos áreas muy diferentes del edificio pero resueltas muy unitariamente.

Presupuesto: 230.800.000,- Ptas

Superficie: 2.885 m<sup>2</sup>

### **Adecuación parcial en un pabellón del Instituto Psiquiátrico Pere Mata para centro de día, Reus (siglos XIX-XX)**

El pabellón donde debían actuar los arquitectos Joan Figuerola i Mestre y Jordi Gavaldà era el único del conjunto que proyectó y construyó el arquitecto Domènech i Montaner.

El arquitecto concibió el psiquiátrico como un conjunto de pabellones dentro de una gran finca, estructurado por una vía central y circundado por muros que lo aislaban del exterior.

La planta del pabellón es en forma de H, con un núcleo central destinado a las salas de recepción y dos alas de habitaciones acabadas en sendos núcleos de servicios. El encargo consistía en adaptar estas zonas de servicios en áreas de asistencia de día para pacientes externos.

Para ello los arquitectos propusieron aislar una porción de jardín y abrir una puerta en el extremo opuesto del eje del edificio, de manera que éste funcionase para el uso externo inversamente a como fue concebido, mientras que conservase su estado original para el uso existente anteriormente.

Interiormente la actuación se ha centrado en adecuar las distribuciones a las nuevas necesidades, consolidando las pinturas de los techos y reponiendo las piezas de los mosaicos que faltaban.

Un problema especialmente importante fue la reposición de la cerámica de los lavabos, particularmente las piezas cóncavas de los rincones del suelo y de las paredes, tan propias de la obra de Domènech i Montaner.

Otro aspecto que preocupó a los arquitectos fue el paso de las instalaciones e iluminación de las salas de acceso y espera. Para ello dispusieron una cornisa perimetral de vidrio opalizado, que esconde las primeras y que actúa de difusor de las luminarias de fluorescencia.

La obra recibió el premio a la rehabilitación privada concedido por la Cámara de Comercio de Reus.

Presupuesto: 25.000.000,- Ptas

Superficie: 150 m<sup>2</sup>

### **Restauración del “Palau Nou de l’Abat” del Monasterio de Santa Maria de Poblet, Tarragona**

La obra realizada por el arquitecto Lluís Nadal i Oller es una de las más interesantes que he tenido el gusto de poder visitar y contemplar últimamente.

En mi opinión conjuga plenamente dos de las cualidades principales que definieron a las órdenes benedictinas que construyeron el monasterio: el final del Cluny y el nacimiento del Cister; ya que si bien el núcleo del monasterio se construyó en la época del florecimiento cisterciense, a mi parecer su arquitectura conserva todavía una cierta exuberancia cluniacense.

Así, la actuación recientemente realizada juega con la austeridad de sus materiales y con la riqueza espacial y lumínica de los elementos originales, reforzados con los diafragmas de hormigón que organizan el nuevo uso del edificio.

El “*loa et labora*” benedictino subyace implícitamente en la propia distribución del nuevo programa: el ala derecha destinada a contener las dependencias de un centro de estudios y de un archivo sobre la comunidad religiosa, mientras que el ala izquierda acogerá un centro de divulgación de la historia del cenobio, amén de una futura sala de actos.

Según las explicaciones de Lluís Nadal, su intención fue respetar los elementos originales que encontró, poniéndolos especialmente en valor desde el interior; pero sin intervenir para nada en el aspecto externo de sus fachadas.

Cuando él llegó al “Palau Nou de l’Abat” sólo quedaban en pie los muros exteriores y tres arquerías de interés: dos contenidas en los primeros y la tercera, de dos niveles, correspondiente a la antigua escalera principal.

Delante de la complejidad de la planta, para resolver una cubierta de teja sin producir hastiales ni, por otro lado alterar el “skyline” que se contemplaba desde la plaza del monasterio, decidió plantear una cubierta de cobre plana que quedase escondida por las propias paredes del edificio. Exteriormente completó la operación mediante el guarnecido de los paramentos, dejando en el mismo estado que los encontró todos los elementos de piedra; se abstuvo incluso de colocar las desaparecidas barandillas.

Interiormente pretendió mantener las características dimensionales de amplios espacios. Con este fin utilizó una potente estructura de hormigón visto para organizar las nuevas dependencias, especialmente el vestíbulo de acogida de visitantes y la sala correspondiente

de la planta superior, que ha resuelto mediante dos muros diafragmáticos calados y forjados del mismo material, exentos de las fábricas originales.

El tratamiento exento de estos muros le permitió expresar su respetuosa intención en relación con lo original, al tiempo que explicitaba suavemente la nueva actuación y estructuralmente evitaba interferencias no deseadas.

Mediante la utilización de los citados muros diafragmáticos calados, el espacio y la luz fluyen entre ellos y la arquería de la fachada posterior.

Dentro de la misma tónica de no tocar los elementos originales, un doble acristalamiento aísla el interior de las inclemencias atmosféricas exteriores y deja exenta la citada arquería, casi como una escultura a contemplar.

Mención especial merece el tratamiento del cuerpo central que contiene la escalera. Aquí, conservando las arquerías de acceso y salida a la caja de escalera, se ha reconstruido la bóveda con rasilla y la escalera imperial, concebida como un mueble de piedra alojado en el espacio que contenía a la original.

La tercera área del conjunto, destinada a la zona de estudio y archivo, ha sido tratada con parquet y aplacados de paredes de madera de bubinga.

Un aspecto inusual y que preocupó al arquitecto fue la disposición de la carpintería exterior. Por un lado estaba su deseo de dejar los muros de fachada en el estado en que los encontró, como meros contenedores del interior. Por otro existía la búsqueda de unos planos continuos que definiesen los espacios interiores. Como respuesta a ambos requerimientos, Lluís Nadal decidió disponer la carpintería de las ventanas y de los balcones en el mismo plano que los revestimientos de los paramentos interiores, totalmente exentos de las jambas y los umbrales de piedra de la fachada.

El sistema de carpintería elegido ha sido unos robustos elementos de madera de "Iroco" al natural, pivotante respecto a su eje vertical. Para resolver el problema de la seguridad, debido a la inexistencia de barandillas exteriores, se ha colocado un simple redondo metálico que en forma de L cierra el paso hacia el exterior.

La intención de evitar la iluminación de las dependencias mediante elementos fijados en los techos y la necesidad de permitir una flexibilidad de amueblamiento llevó al arquitecto a optar por una elegante disposición de un canal de instalaciones empotrado en los revestimientos de las paredes.

Como final al comentario, creo interesante mencionar el tratamiento de los muros no revestidos de madera con un enfoscado rugoso pintado en color almagre y gris verdoso que imprimen unidad al conjunto al tiempo que transmiten una sensación de tranquilidad y austeridad.

Presupuesto: 220.000.000,- Ptas

Superficie: 2.300 m<sup>2</sup>

### **La restauración de las cubiertas de la Basílica del Monasterio de Montserrat, Barcelona**

Al encargo de restaurar las cubiertas del edificio que cubrían la basílica del monasterio, el arquitecto Arcadi Pla i Masmiquel respondió con la propuesta de desmontar las dos plantas de celdas, que se habían superpuesto a la basílica original, con el fin de recuperar

su silueta e introducir la luz natural en el interior de la oscura nave existente.

La propuesta pretendía recuperar una situación que durante tres siglos había estado falseada, por cuanto a los pocos años de haberse finalizado la construcción de la basílica, ésta fue recubierta por la superposición de dos plantas de celdas, ocupando el volumen vacío entre los contrafuertes, por encima de las capillas laterales.

El proyecto tenía cuatro objetivos principales:

- Recuperar la línea de “skyline” de la nave y sus contrafuertes.
- Recuperar la silueta de su ábside octogonal, conjugado con el pseudo ábside neorrománico añadido por el arquitecto Francisco de Paula Villar.
- Destapar los óculos laterales y reedificar el destruido cimborio para permitir el paso de luz al interior de la nave.
- Construir una nueva cubierta para el conjunto.

La visionaria propuesta, por lo atrevida y por el magnífico resultado obtenido, fue completada durante las obras con la limpieza interior de los paramentos y las bóvedas.

Una vez derribadas las construcciones superpuestas y recompuestos los contrafuertes, estos han organizado la cubierta de cobre, que refleja el ritmo modular de pilares interiores de la nave. Esta disposición permite combinar las limahoyas de la cubierta con las gárgolas de cobre, embebidas en el borde de los contrafuertes de piedra.

La línea de remate de la nave y sus capillas laterales es una estilización de la tradicional moldura de piedra que acostumbraba a culminar los muros dentro de la tradición constructiva gótica catalana, que escondían la silueta de las cubiertas.

Los recién destapados óculos han sido cerrados con alabastro dentro de una estructura de acero inoxidable.

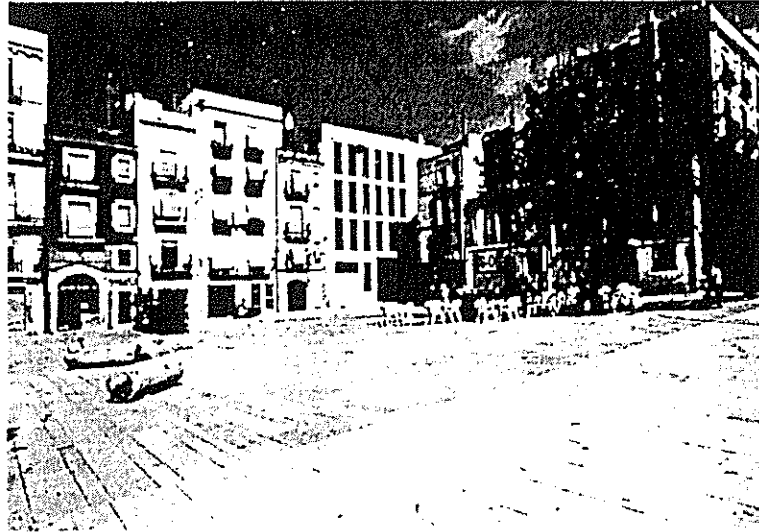
La solución dada al cimborio pretende únicamente crear un elemento que existió a partir de la traza en planta existente en la bóveda. La materialización realizada juega con la ambivalencia de que perceptivamente parece un elemento resuelto con un lenguaje clásico, mientras que cuando se contempla detalladamente se percibe un tratamiento realizado con elementos de madera y hierro plenamente actuales.

Por último, la limpieza del interior de la basílica, realizada con cepillo y aspirador, ha dejado al descubierto una policromada ornamentación pictórica de los muros y las bóvedas presidida por el dorado de los nervios y de las arquerías.

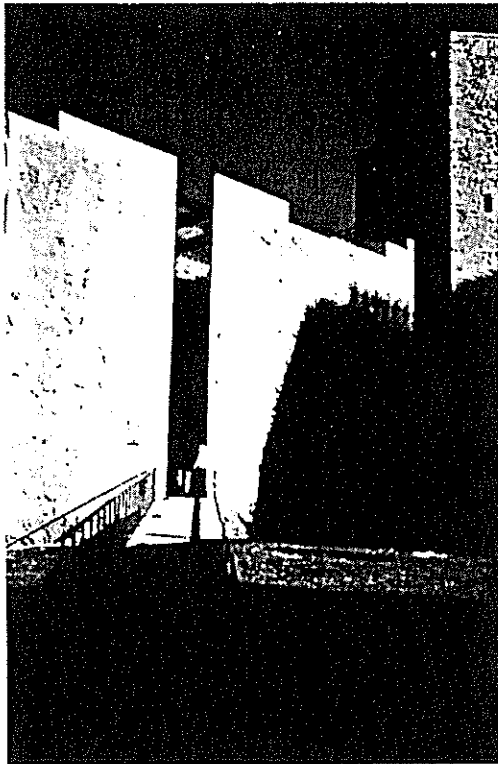
El recargado conjunto ha sido tamizado por la neutralización parcial de la ornamentación de las plementerías de los muros, obteniendo en conjunto un agradable y luminoso interior que contrasta muy sorprendentemente con la obscuridad que durante años había dominado el interior de la basílica.

Presupuesto: 325.000.000,- Ptas

Superficie: 2.000 m<sup>2</sup>



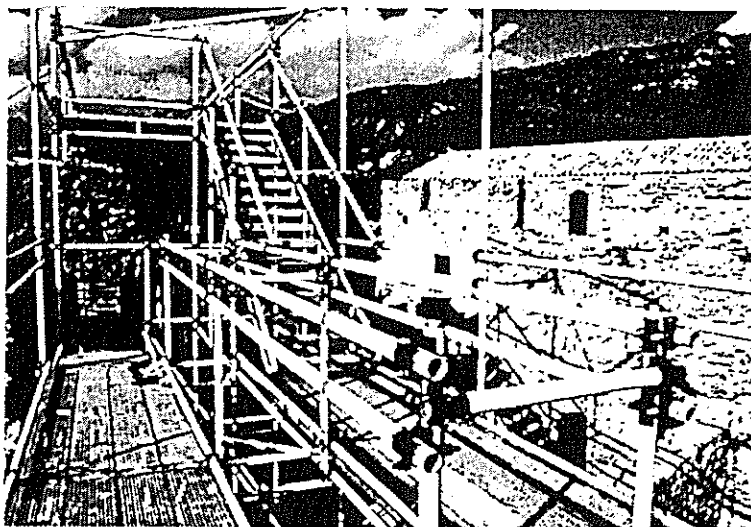
La piedra de travertino indica la proyección del criptopórtico del foro administrativo de la Tarraco Imperial.



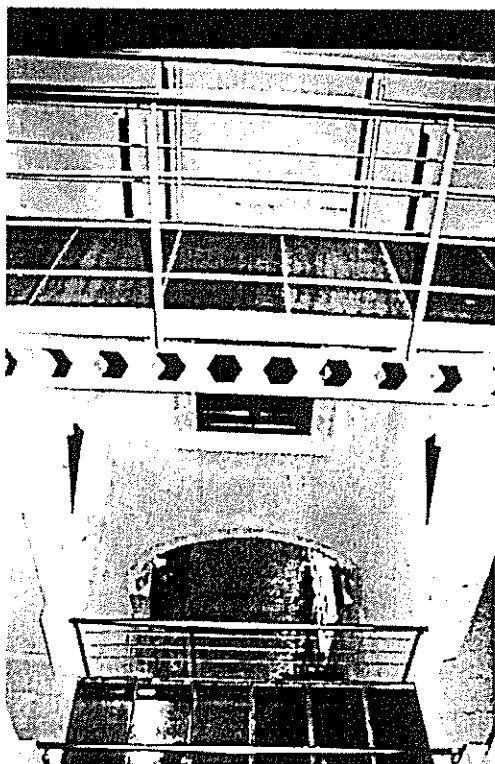
Un corte en la muralla, una entrada en la historia tarraconense.  
Restauración del Circo Romano de Tarragona.



El reconstruido campanario de espadaña que preside la fachada de la Iglesia de Sant Jaume de Frontanyà.



Estructura tubular sobre el claustro.  
Monasterio de Santa Maria de Lillet.



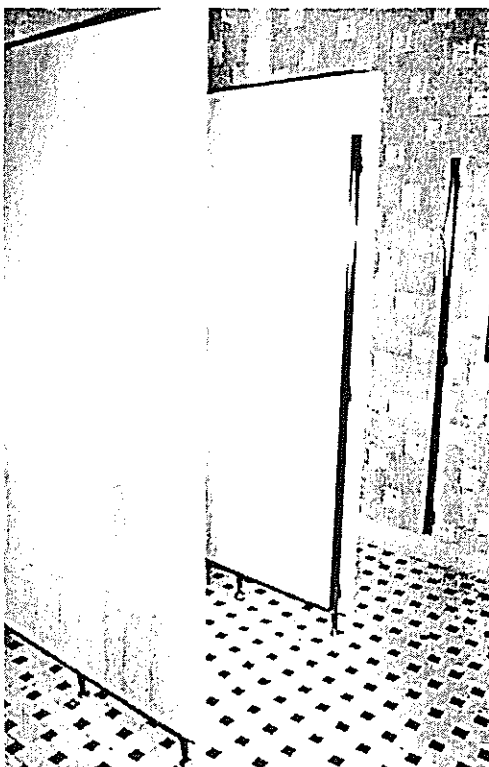
El patio organiza las nuevas circulaciones de la sede del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya en Tarragona.



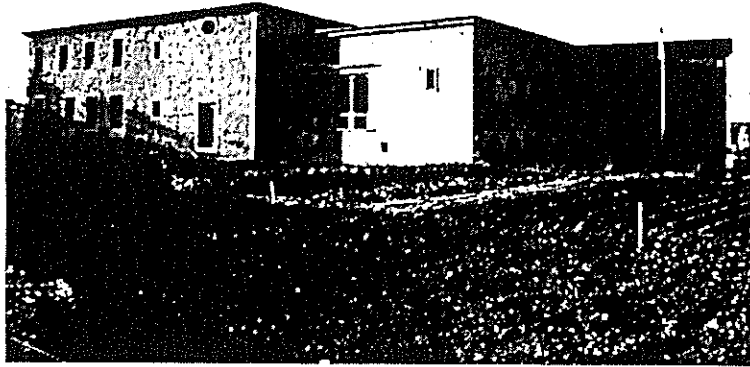
Las controladas juntas del monocapa de la fachada de la Casa de las Monjas. Roda de Berà.



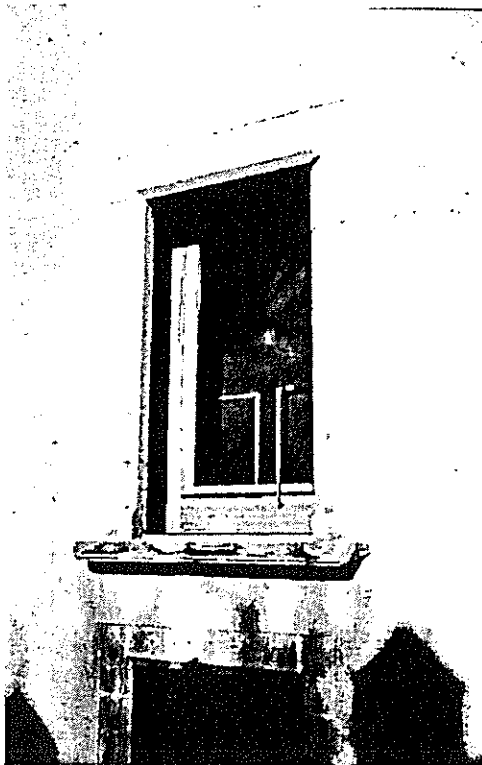
La carpintería de caoba y la escalera presiden el patio del nuevo rectorado de la Universidad Pompeu Fabra. Barcelona.



La reposición de la cerámica, uno de los principales problemas al restaurar obras de Domènech i Montaner. Instituto Pere Mata. Reus.



El contenedor del "Palau Nou de l'Abat" en el Monasterio de Santa Maria de Poblet.

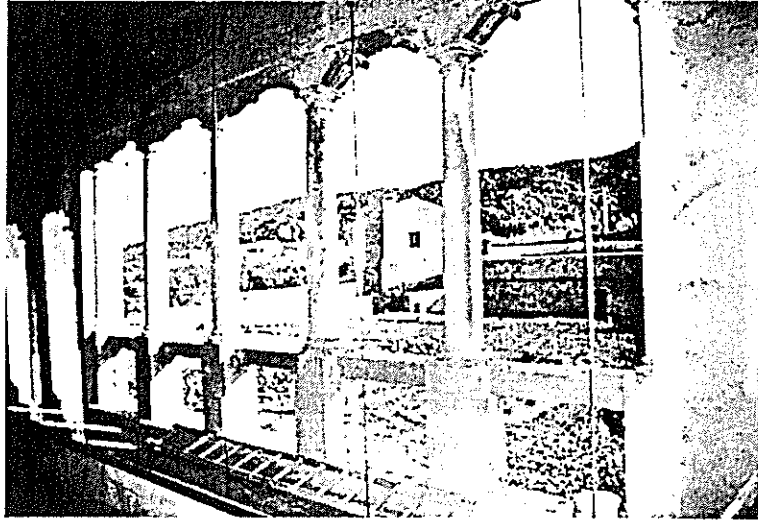


La fachada se ha dejado casi como se encontró. "Palau Nou de l'Abat". Santa Maria de Poblet.

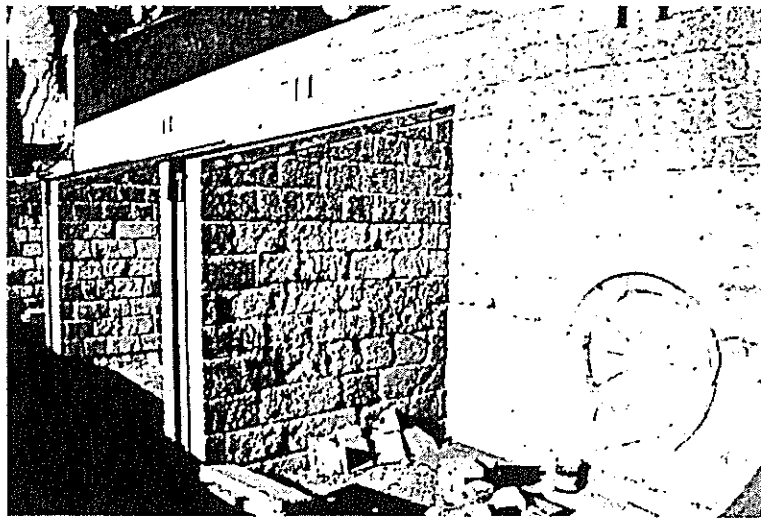


La cúpula que preside la escalera de acceso al edificio. "Palau Nou de l'Abat". Santa Maria de Poblet.

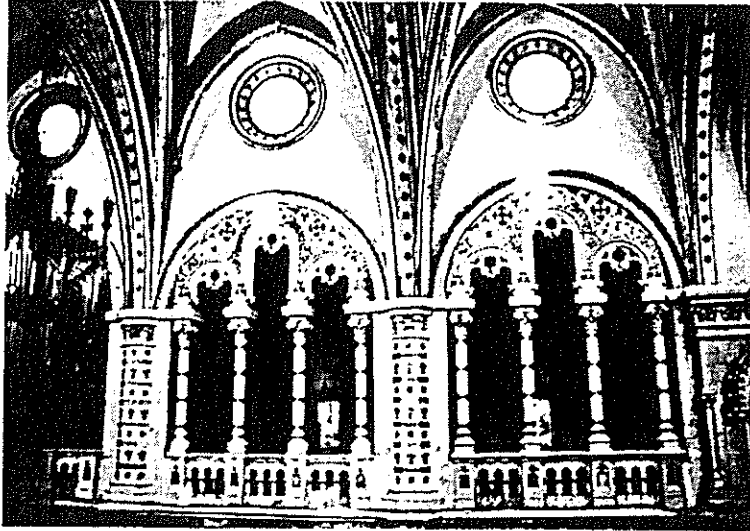




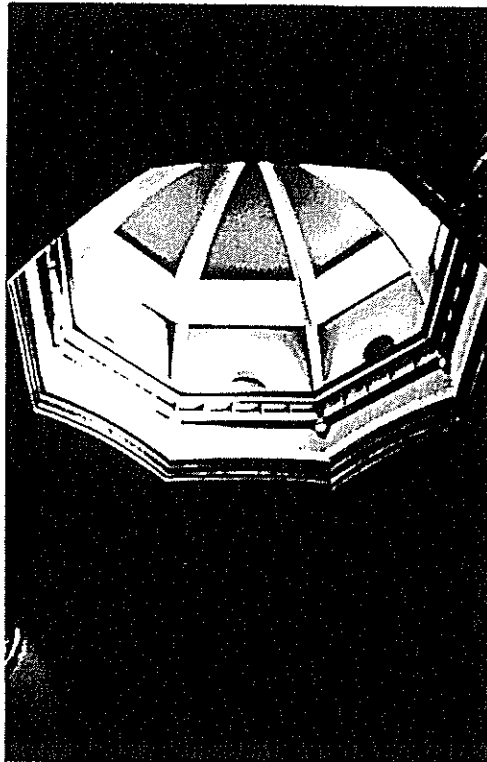
La escultura que organiza el interior del ala destinada a divulgación.  
"Palau Nou de l'Abat". Santa Maria de Poblet.



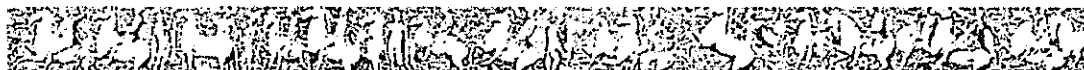
"Así pudo ser"  
Las cubiertas de la Basílica del Monasterio de Montserrat. Barcelona.



"Así fue"  
El interior de la Basílica del Monasterio de Montserrat. Barcelona.



"Así parece"  
El recuperado cimborio de la Basílica del Monasterio de Montserrat. Barcelona.



## **IMPRESIONES SOBRE LA RESTAURACIÓN EN BARCELONA (1954-1993)**

**FRANCISCO JAVIER ASARTA, arquitecto**

Cuando nuestro querido director Joan Manuel Nicolás me pidió esta ponencia, acepté gustoso con la sola condición de que yo no deseaba dar una clase magistral, sino contar simplemente unas vivencias.

De aquí el título de la ponencia “Impresiones sobre la restauración en Barcelona (1954-1993)”, que corresponde al período de mi trabajo en una empresa constructora, en la que me inicié a los 18 años como muchacho para todo.

Han sido muchas las obras de restauración en las que he trabajado, demasiadas para explicarlas todas. He tenido que seleccionar de acuerdo a la importancia de la obra en sí, al impacto de la obra en su momento o a mi impresión personal, que es el privilegio que tenemos al recordar.

Seleccionar una obra no significa estar de acuerdo con la misma. Yo, la mayor parte de las veces, ejecuté las obras a las órdenes de otros arquitectos. Muchos. A todos ellos, como es lógico, no puedo nombrar, los muertos con seguridad no protestarán, alguno vivo puede sentirse discriminado. De antemano mis excusas.

Elegidas las obras, las diapositivas han sido realizadas con el material de un magnífico

archivo fotográfico que posee la empresa y que pretende una administración.

Algunas diapositivas son anteriores a 1954, para clarificar la exposición.

Muchas de las diapositivas se han repetido en estado actual, siempre que ha sido posible, para entrar en ese juego tan didáctico del antes y después.

Creo que el pase de las diapositivas es tan claro que tan apenas tendría que hablar, pero paralelamente a las imágenes discurrirá un guión que solo particularizará en los momentos precisos.

### **Reales Atarazanas**

Al final de la Rambla, casi junto al mar, están situadas las Atarazanas barcelonesas, edificios destinados en la época medieval a la construcción y reparación de navíos. Su forma actual es el resultado de diversas fases edificatorias en las que se mantiene constante, a través del tiempo, el mismo sistema constructivo, gracias a su racionalidad funcional y estructural. Su construcción fue iniciada en 1284 por el rey Pedro el Grande y, tras la interrupción de las obras en 1348, Pedro el Ceremonioso ordenó su continuación en 1378. Tres años más tarde estaban concluidas ocho grandes naves paralelas, que posteriormente fueron siete en el siglo XVIII al fusionarse las dos centrales. El maestro de obras fue Arnau Ferrer. En el reinado de Juan I las Atarazanas se amplían a fin de poder dar cabida hasta a 30 galeras, constituyéndose en el ejemplo de astillero medieval más grande y completo que se conserva, y pasan del patrimonio regio al de la ciudad de Barcelona.

De ser propiedad de la Ciudad pasaron a serlo de la Diputación General, que en 1612 edificó las tres naves de levante.

Terminada la que fue llamada Guerra dels Segadors, a partir de 1663 quedaron bajo la administración militar, acondicionándolas como arsenal y cuartel, construyéndose en 1681 la muralla exterior del baluarte.

Tras la Guerra de Sucesión, Jorge Próspero de Verboom intentó derribar las Atarazanas para construir una ciudadela, idea que no prosperó.

En 1725 se autorizó la construcción de un cuartel de artillería, pero es el año 1745 el que marca el fin de las Atarazanas, al aprobarse un reglamento que solo facultaba a los astilleros de Cartagena para construir galeras. En 1792 se reforman las construcciones del cuartel, bajo proyecto del ingeniero militar López Sopeña, efectuándose obras sin ningún interés artístico y que fueron derribadas en las primeras restauraciones.

Aunque la entrega de las Atarazanas a la Ciudad estaba prevista en el año 1936, por motivos obvios ésta no se realiza hasta concluir la guerra civil. En 1941 la Diputación de Barcelona inaugura el Museo Marítimo y el Ayuntamiento inicia las obras de restauración limpiando los antiguos fosos. Posteriormente se restauran las murallas y las naves en etapas sucesivas.

Se anotan como hechos de interés que en este cuartel hizo el servicio militar Joaquín de Ros, que luego sería su arquitecto restaurador, junto a Adolfo Florensa, y en 1936 el dirigente anarquista aragonés Ascaso moría en el asalto al cuartel.

El Ayuntamiento y la Diputación de Barcelona han seguido el proceso de restauración de las Atarazanas hasta nuestros días, siendo los arquitectos Terradas los últimos en intervenir. En cuanto a su uso, parte está destinado a Museo Marítimo y parte a espacio polivalente para exposiciones, celebraciones, etc.

Destaca del conjunto las siete naves actuales, que forman un espacio unitario propio del gótico catalán, con cubierta de vigas de madera a dos vertientes y arcos diafragmáticos de medio punto apoyados en pilares cuadrados.

### **Palacio de la Virreina del Perú**

El Palacio de la Virreina fue construido por Manuel Amat, de linajuda familia barcelonesa, quien recibió también provecho de los favores que alcanzó su padre, José Amat, quien se había puesto a favor de los Borbones en la Guerra de Sucesión. Don Manuel Amat llegó a ser Teniente General del Ejército, Virrey Gobernador, Capitán General del Perú y Presidente de la Audiencia de Lima.

Se retira en Barcelona y manda construir un edificio en la Rambla, hoy de las Flores, entre la iglesia de Belén y el convento de Carmelitas Descalzas de San José, a finales del siglo XVIII, en 1772.

El autor del proyecto parece que fue el escultor Grau ayudado por Francisco Serra, dominando los elementos escultóricos sobre la arquitectura.

El edificio en planta baja tiene un eje principal, formado por un amplio zaguán, cuerpo de escalera de doble arranque y dos patios, terminando en una puerta en la fachada posterior.

La fachada sigue un esquema de inspiración francesa, con cinco cuerpos que corresponden a las cinco crujías del edificio, aunque con soluciones netamente españolas, mediterráneas, como es el empleo exclusivo del balcón en vez de ventanas. Está compuesta con entresuelos parciales, con un potente basamento almohadillado en los cuerpos salientes. Un gran cornisamento disimula un desván, que se ilumina por óvalos alojados en el friso decorado con grandes cartelas esculturadas.

El palacio cambió de propiedad y la proximidad del mercado municipal produjo una invasión de la planta baja por tiendas de todo carácter y dimensión. Aprovechando las dos escaleras secundarias, las plantas superiores se compartimentaron en sórdidas habitaciones, e incluso en el desván se construyeron cinco viviendas.

En el período 1936-1939 el edificio fue ocupado por el P.O.U.M. (Partido Obrero de Unificación Marxista).

En 1944 lo compra el Ayuntamiento de Barcelona, y hasta 1952 no se consigue que el edificio quede libre de ocupantes. Se inicia la restauración del edificio bajo la dirección

del arquitecto Adolfo Florensa, reparando las zonas del edificio cuya solidez estaba en entredicho.

Se refuerzan los techos, se levanta la azotea, reconstruyéndola a mayor altura, habilitando los antiguos desvanes como salas de exposición.

Se restaura la fachada principal y los patios interiores, siendo preciso desmontar y anclar de nuevo la gran cornisa y los jarrones de remate, que se hallaban muy desplomados.

Años más tarde el arquitecto Ignacio Serra Goday restaura la fachada posterior y completa la rehabilitación del desván como salas de exposición.

El Palacio de la Virreina, que estuvo a punto de ser residencia de huéspedes ilustres de la ciudad de Barcelona, albergó durante unos años el Museo de Artes Decorativas, el legado Cambó, el Museo Postal, etc., amén de innumerables exposiciones temporales. ¿Quién no recuerda la muestra del escultor aragonés Gargallo, el año 1981? Hoy es sede del Centro Gestor de Museos y de la Concejalía de Cultura, manteniéndose las exposiciones temporales.

### **Ex-Hospital de la Santa Cruz**

El antiguo Hospital de la Santa Cruz surge de la fusión en una sola entidad de seis hospitales existentes en Barcelona.

El nuevo hospital se levanta a partir de 1401 en el solar del hospital de Colom, y recibe donaciones y rentas, siendo la más importante la de 1.000 florines de oro de Aragón.

El edificio de planta rectangular se proyecta con cuatro grandes naves, de dos plantas, dispuestas alrededor de un patio porticado.

La construcción se ejecuta por fases y no se completa el proyecto, ya que no se cierra el patio por el sector meridional.

En el siglo XVI se construye el edificio de la calle Hospital, con puerta renacentista, que junto con la iglesia y una nave gótica del primitivo hospital, cierran un patio que conecta con el anterior.

La Casa de Convalecencia se construye en el siglo XVII. Hoy es la sede del Institut d'Estudis Catalans.

El hospital se traslada en 1930 al de San Pablo, construido por Doménech i Montaner, y es adquirido por el Ayuntamiento de Barcelona en 1921.

Desde 1931 está ocupado en parte por la Biblioteca de Catalunya, debido a un pacto del Ayuntamiento con la Diputación de Barcelona, a quien se le cede aproximadamente la mitad del edificio con la obligación de restaurar y conservar.

Así, los arquitectos de la Diputación, Manuel Baldrich y Camilo Pallàs, restauran diversas

dependencias para la Biblioteca de Catalunya, llamada en la época franquista Biblioteca Central.

La restauración de las dependencias del Patio de Convalecencia, al objeto de cederlas de nuevo al Institut d'Estudis Catalans, las dirige Jordi Querol, en el año 1979.

El antiguo Hospital de la Santa Cruz alberga también el Conservatorio Municipal de Artes Suntuarias Massana, la Escuela Universitaria de Biblioteconomía y Documentación, la Real Academia de Farmacia, el Conservatorio de las Artes del Libro, etc. En un tiempo, y por cesión en el año 1966 del presidente de la Diputación, marqués de Castellflorite, tuvieron casa en el edificio los Caballeros de la Orden del Santo Sepulcro. También recuerdo la instalación de la oficina de turismo de Cerdeña, última obra que ejecuté a las órdenes de Adolfo Florensa.

En la historia reciente, la Diputación de Barcelona encarga al equipo Martorell, Bohigas, Mackay, un plan director del antiguo Hospital de la Santa Cruz, al objeto de llevar adelante la reforma y ampliación de la Biblioteca de Catalunya. En 1987 se lleva a efecto la primera etapa de dicho plan, con la habilitación del nuevo acceso y sala de ficheros, en la que interviene el interiorista Lluís Pau.

Hoy este plan se ha archivado y se está desarrollando el proyecto de Joan Rodón, auspiciado por la Generalitat de Catalunya, que modifica el plan anterior, incluso en lo ya rehabilitado. En estos momentos se están renovando las Salas de Lectura, se ha derribado el edificio que contenía el depósito de libros, y que fue ampliado por Jordi Querol, para construir uno nuevo, y existe la intención de derribar el cuerpo de enlace entre las Salas de Lectura, construido por Adolfo Florensa, de composición neogótica.

Es una satisfacción pertenecer a un país tan sobrado de recursos económicos.

### **Muralla romana**

La muralla romana de Barcelona fue construida para fortificar la colonia Julia Augusta Paterna Faventia Barcino, fundada al final del siglo I a.C., en época del alto imperio.

Existe una segunda muralla tardo romana, adosada a la primera que se cree que se construyó a consecuencia de las invasiones francas, en los siglos III y IV d.C. Recientemente, Oriol Granados la documenta en el siglo V.

El perímetro de la muralla es de 1.270 m., y estaba protegida por torres de planta rectangular, excepto las de las puertas que solían ser circulares.

Dos calles principales, el Decumano y el Cardo, se cruzaban perpendicularmente y unían las cuatro puertas de la ciudad.

La muralla tardo romana, construida con grandes sillares, tiene 9 m. de alto y 3,50 m. de grueso, y se une a la primera muralla, hecha con sillares pequeños, con un relleno de hormigón de mampostería y cal, en el que se encuentran numerosos restos arquitectónicos y escultóricos reutilizados.

La población creció en el interior y exterior de la muralla, hasta que en el siglo XIII, Jaime I construyó una nueva muralla para ampliar el recinto de la ciudad, y permitió hacer edificaciones adosadas y encima de la muralla, abriéndose ventanas en la misma.

La muralla romana fue desapareciendo enmascarada por otras edificaciones hasta el siglo XIX, en que una gran parte fue derribada al dictado de operaciones inmobiliarias.

Adolfo Florensa propugna la valoración urbanística del circuito romano de Barcelona, al objeto de poner a la vista donde se pueda la muralla, haciendo los derribos necesarios y creando zonas ajardinadas al estilo de la plaza Nueva, junto a la Catedral, o la plaza de Berenguer.

La convicción de que los muros y torres del recinto, por lo menos en sus primeras hiladas, se mantenían intactos bajo las casas, donde se los tenía por desaparecidos, llevó a Florensa a realizar un estudio para restaurar una gran parte del recinto fortificado romano. Con este proyecto no se pretendía dejar a la vista todo el circuito, ni mucho menos reconstruirlo en su totalidad, pues las dificultades serían insuperables, y tampoco se deseaba crear una muralla estética e históricamente discutible.

De todas formas el proyecto quedó incompleto y frenado en la calle Tapineria, donde unos falsos lienzos de muralla de fábrica de ladrillo empezaban a sustituir a los edificios del siglo XIX, en una interpretación discutible del plan Florensa.

El arquitecto Serra Goday es el último técnico que descubre parte de la muralla, siguiendo el proyecto Florensa, en la plaza Arrieros.

En el año 1963, un tramo de muralla se pone a la luz en la calle de la Paja. Recientemente, M<sup>a</sup> Luisa Aguado dignifica y cierra este sector. Ignasi de Solá-Morales, hace dos años, al restaurar el edificio de la calle de Correo Viejo y Patio Llimona, restaura también un lienzo de muralla, pero ésta ya es una actuación puntual derivada de la restauración de los edificios mencionados.

### **Excavaciones de la muralla romana**

Las excavaciones de la Muralla Romana, realizadas en los años 1958-1959 apuran el estudio de un segmento de la misma, en las calles de Tapineria y Subteniente Navarro, y sirven para observar su estructura interior y recuperar los materiales utilizados en su construcción procedentes de edificios más antiguos.

El sector de muralla de la calle Tapineria se derribó hacia el año 1837, hasta dejar únicamente de una a tres hiladas, según los puntos, de los grandes sillares de su revestimiento exterior, hiladas que quedaban por debajo de la planta baja de las nuevas casas, construidas en el siglo XIX.

Parte de estas casas se derribaron en los años 40, al adquirir el Ayuntamiento el convento de Santa Clara e iniciarse la restauración del "Palau Reial Major".

Al iniciar la construcción del nuevo edificio, como vestíbulo de enlace entre la Capilla de



Santa Àgata y el Salón del Tinell, la dirección facultativa llegó a la convicción de que antes de asentar nada sobre estas cimentaciones era preciso explorarlas, ya que posteriormente sería prácticamente imposible.

Los arqueólogos e historiadores plantearon que la exploración sistemática del relleno interior de la muralla llevaba aparejada consigo su destrucción, oponiéndose a cualquier intento de excavación. Poco menos que se llegó a manifestar que el hormigón de cal romano era intocable.

El arquitecto Joaquín de Ros y el arqueólogo José de C. Serra-Ràfols asumieron esta responsabilidad, constituyendo un gran éxito por la gran cantidad y calidad de hallazgos. Entonces todo el mundo se apuntó al “si ya lo decía yo”.

En las excavaciones aparecieron cornisas, basamentos, fustes de columnas, capiteles, cupas, etc., también fragmentos de pavimentos, ladrillos, tejas, ánforas, etc., y restos escultóricos en piedra arenisca y mármol. Muchas de estas piezas proceden de sepulcros en forma de torre, decorados con la faz de medusa, típicos de la arquitectura funeraria de Barcino, y que explica el que no se haya encontrado restos monumentales en la necrópolis sita en la vía de la costa, Camino de las Galias. El hallazgo más sensacional fue la testa de mármol del emperador Antonino Pío, labrada en mármol de Carrara.

Por primera vez se usa la técnica de la excavación, mediante pequeños martillos neumáticos, para poder deshacer el relleno de la muralla. La singular dureza de éste y el gran volumen a desmenuzar hizo precisa su utilización. El escoplo y el cincel se usaron para contornear las piezas una vez descubiertas.

La prensa de la época dio noticias constantes de los hallazgos que se iban produciendo, despertando la curiosidad de los barceloneses, que acudían al sector de las excavaciones, deseosos de conocerlos. Ante la pasividad del Museo de Historia, la dirección facultativa dio orden de instalarlos provisionalmente en los sótanos del Tinell, todavía en obras y sin restaurar. Esta instalación podía visitarse gratuitamente y se la denominó coloquialmente “Museo Andrés”, ya que el encargado de las obras, Andrés Segura, se encargaba de abrir la puerta todos los domingos por la mañana.

### **Calle Montcada**

En el siglo XII Barcelona no cabe en su cinturón de muralla, y así nace la calle de Montcada para unir dos arrabales extramuros de la ciudad, el Mercadal y Vilanova de la Mar.

Su origen es una operación inmobiliaria que tomó el nombre de Guillermo Ramón de Montcada.

La calle Montcada se vio favorecida por un vecindario de categoría y ya en el siglo XIII existían casas importantes. Sus edificios, desde el siglo XIII al XVIII, son ocupados por familias de la nobleza militar y ricos mercaderes que a veces fueron ennoblecidos. Las casas fueron alterándose a lo largo de seis siglos, pero pertenecían y eran habitadas por elevados estratos sociales hasta la segunda mitad del siglo XIX.

Al iniciarse el Ensanche barcelonés, se acelera el proceso de huida de la aristocracia, transformándose en casas de renta, subdividiendo sus estancias en modestos pisos, que ocupó un vecindario cada vez más pobre.

Las cuadras y cocheras se transformaban en almacenes por la proximidad del mercado del Borne y la degradación del conjunto fue impresionante.

En 1953, el alcalde Antonio M<sup>a</sup> Simarro, inicia las expropiaciones de las casas, y hoy el Ayuntamiento de Barcelona es propietario de cinco.

Adolfo Florensa inicia tímidamente la restauración de la calle de Montcada, con pequeñas intervenciones en patios y fachadas.

Es el arquitecto Ros de Ramis y luego Ignacio Serra Goday, quienes realizan la mayor parte de las restauraciones, que complementan posteriormente los arquitectos Josep Miquel Casanovas y Antonio Fontela.

En el año 1959 se inicia la restauración de la casa número 15, el Palacio de Berenguer de Aguilar, prácticamente en estado de ruina, al objeto de destinarlo a Museo Picasso. La inauguración se realiza casi en secreto por motivos políticos en el año 1963. El Museo Picasso se amplía en el año 1970, con la restauración de la casa número 17, el Palacio del Barón de Castellet, y luego, en el año 1981, con la restauración del edificio número 19, propiedad de la Caixa de Pensions de Barcelona, que establece un acuerdo de uso con el Ayuntamiento.

La restauración del edificio número 19, Palacio Meca, fue realizada por los arquitectos Enric Soria y Jordi Garcés, levantando bastante polémica su actuación por la ejecución de un pasillo de enlace transversal entre los tres edificios, que rompía la tipología edificatoria, y la mayor preocupación por el diseño que por un concepto de recuperación arquitectónica.

Paralelamente, en los años sesenta, se restauró el edificio número 12 para dedicarlo a Museo de la Indumentaria, que alberga la colección Rocamora, inaugurado en 1969 y remodelado recientemente.

La intervención del Ayuntamiento de Barcelona fue decisiva para revitalizar la calle de Montcada, y así, la Galería Maeght, por indicación del pintor Miró, se establece en el número 25, Palacio Giudice, alquilando la planta baja y principal. La restauración se encarga a los arquitectos Joaquín de Ros y Francisco Asarta. Todavía hoy podemos recordar la inauguración con obras de Miró y Calder, en el año 1974.

El propósito de restauración de la casa número 23, Palacio Finestres, según proyecto de los arquitectos Enric Miralles y Carme Pinós, fracasa al entenderse que dicho proyecto era más un vehículo de lucimiento personal que un intento de recuperación de un edificio catalogado.

## Castillo de Montjuïc

Construido con motivo de la sublevación de Cataluña contra Felipe IV en 1640 (Guerra dels Segadors), en 1652 pasó a ser propiedad del Estado, que lo convirtió en una gran fortaleza (1694).

Después de haber sido ocupado durante la Guerra de Sucesión, las tropas borbónicas lo volaron en 1706.

Fue reconstruido en 1751 por Juan Martín Cermeño, a modo de fortaleza pentagonal estrellada, siguiendo el modelo de inspiración neoclásica afrancesada, llamado de Vauban.

Más tarde fue ampliado y reformado, siendo de triste memoria para los barceloneses por las represalias habidas en él durante la guerra civil y años posteriores. En 1961 se inician las obras de restauración a cargo del Ayuntamiento de Barcelona. Su impulsor fue el alcalde Porcioles, que había conseguido la cesión del Castillo por el Ejército a la Ciudad de Barcelona en el año 1960.

A partir de este momento Porcioles fue conocido como el hombre de las tres Ces, en reconocimiento a sus tres mejores logros:

Redacción de la Carta Municipal,  
Compilación del Derecho Civil Catalán, y  
Cesión del Castillo de Montjuïc

Con la restauración, se derribaron construcciones militares de nulo interés arquitectónico y limpiaron los muros de fábrica de ladrillo de grandes gruesos de mortero y encalados sucesivos, que demostraban el número de reemplazos que habían vivido en sus dependencias.

El arquitecto Ros de Ramis modificó las troneras de los cañones en algún sector, creando un paso de ronda, al objeto de que el público visitante pudiera observar en su paseo los fosos y jardines del Castillo.

En las diversas salas del Castillo se organizó el Museo Militar con los envíos del Museo del Ejército, las colecciones de armas de Federico Marés y del coleccionista barcelonés Joan Quintana, ampliando en años sucesivos los fondos.

En el año 1970, a alguien se le ocurrió la idea de realizar un monolito de piedra de gran tamaño, alegórico a la cesión del Castillo y que inauguraría Franco. Dado que no había tiempo suficiente para su ejecución, al que suscribe se le ocurrió la idea de construirlo con una estructura metálica, revestida de planchas de yeso staff, y pintada la superficie imitando piedra. La idea fue aceptada, realizada e inaugurada, sin comunicar a nadie la patraña. Por suerte aquél día no llovió.

El auténtico monolito se edificó un año más tarde. Hoy se conserva, pero en un evidente estado de abandono.

También recuerdo la colocación en el patio de armas de la estatua ecuestre de Franco,

realizada por el escultor Viladomat, sobre un pedestal diseño de Ros de Ramis. El escultor, durante el montaje se manifestaba exultante, complacido por el encargo y los resultados artísticos. Años más tarde, ya en democracia, dijo que había sido obligado a aceptar el encargo.

En época reciente recibimos el encargo de desmontar la escultura y descenderla al Museo Militar. Este trabajo se hizo con la misma profesionalidad que el primero, sin montar números deplorables, como en Valencia, donde hubo obreros encapuchados tirando de cables. La escultura de Viladomat llegó íntegra al Museo Militar.

### **Palacete Albéniz**

Con motivo de la Exposición de Barcelona del año 1929, realizada en la montaña de Montjuïc, se construyó una graciosa construcción destinada a los Reyes de España y sus ilustres huéspedes, mientras durase el certamen. Este Palacete se edificó para que la familia real pudiera descansar, almorzar o tomar el té, durante sus visitas a la exposición.

En el año 1930, las puertas del Palacete se cerraron. En 1935, Folch i Torres tuvo la idea de convertirlo en Museo de Música. Esta idea no cuajó y tan solo quedó el nombre de Palacete Albéniz.

Pasaron los años y con motivo del Congreso Eucarístico Internacional, celebrado en Barcelona, sirvió de alojamiento para la misión pontificia. Tras más años de olvido, en el año 1957 el alcalde José M<sup>a</sup> Porcioles decide restaurarlo y ampliarlo, para dedicarlo a residencia de huéspedes ilustres de la ciudad.

En 1961, ya dispuestos los primeros créditos, comienzan los trabajos de ampliación, que se prolongan hasta el año 1970, levantando muchas veces auténticas polvaredas, puesto que ha sido una de las obras municipales más discutidas. Tras ganar los socialistas las primeras elecciones municipales democráticas, el Palacete Albéniz pasó un corto período de ostracismo, por un equivocado sentido de austeridad, pero al poco tiempo su uso volvió a la normalidad.

Las obras fueron dirigidas por los arquitectos Antonio Lozoya, Joaquín de Ros e Ignacio Serra Goday, y al antiguo Palacete se le añadieron dos nuevos cuerpos, uno central convertido en comedor de gala y otro destinado a residencia, siguiendo las mismas líneas de construcción del edificio existente.

El interior del Palacete se enriqueció con obras de arte de los Museos Municipales y se hicieron encargos a diversos artistas, entre los que destacan la Alegoría de la Sardana, pintada por Salvador Dalí, y la gran claraboya policromada, obra del artista segoviano Muñoz de Pablos.

A partir del año 1971, el Palacete Albéniz pasó a ser también residencia de los príncipes de España, resolviendo un problema de protocolo, con respecto a Franco y el Palacio de Pedralbes. Hoy aloja a nuestros reyes en sus visitas a la Ciudad Condal.

Las obras de ampliación del Palacete Albéniz, trajeron consigo la construcción de unos

magníficos jardines, diseñados por Joaquín Casamor y enriquecidos por esculturas de Viladomat, Marés, Granero, Rebull, Fàbregas de Sentmenat, Maragall, etc.

Con motivo de las Olimpíadas, M<sup>a</sup> Luisa Aguado reformó interiormente la zona de residencia.

### Calle Arcs

La calle Arcs (Arcos), que comunica la antigua plaza de Santa Ana con la plaza Nueva, debe su nombre a los arcos del viejo acueducto romano. En 1966 el Ayuntamiento de Barcelona pone en marcha la ampliación de esta calle, al objeto de valorar más el acceso al llamado Barrio Gótico y mejorar la perspectiva visual desde la avenida de la Puerta del Ángel, según un viejo anhelo de Adolfo Florensa. La ampliación se hace por el lado de los números impares, resultando afectadas varias casas, dos de ellas de notable interés arquitectónico: las casas números 3 y 5.

La casa número 5, llamada casa Bassols, es propiedad del Real Círculo Artístico, realizada en el siglo XVI, en estilo gótico tardío y reformada en el XVIII, abriendo los balcones correspondientes. Esta fachada fue construida de nuevo a unos tres metros de distancia, lo que provocó, a su vez, una gran reforma interior. Se compuso una nueva fachada gótica, aumentando su altura y construyendo una galería porticada, una planta más alta que los restos hallados en la fachada demolida. Al derribar el edificio número 7, apareció una gran medianera, con frente a la antigua plaza de Santa Ana, que se decoró en el más puro estilo gótico tardío, para no desentonar con la fachada anexa. En esta medianera se construyó también, en la planta tercera, una galería porticada, que da a ningún sitio, pues es ciega.

Adosada al edificio derribado había una fuente-abrevadero, que se mantuvo en pie. Construida en 1375, de forma octogonal, tenía importancia en su momento por ser la plaza de Santa Ana origen de diligencias. Fue decorada con azulejos en 1918, obra de Josep Aragay. Para enlazar y componer el conjunto se construyó una planta baja, con arcos de piedra.

La mayor parte de las ventanas y portales de piedra que se colocaron en estas fachadas provenían de la calle Escipión, número 24, donde el empresario de derribos Francisco Brosa había edificado su vivienda, con un extraordinario repertorio de piezas góticas auténticas de los siglos XIV a XVI, adquiridas casi todas de los derribos producidos en Barcelona entre los años 1838 y 1848. Sus descendientes pudieron, en el año 1966, derribar la casa y vender el solar a cambio de pactar con el Ayuntamiento la cesión de muchas de las piezas.

La gran y lastimosa reforma arquitectónica realizada por el Círculo Artístico necesitaba de una fuente de financiación, ésta fue el juego, ilegal por aquel entonces pero tolerado. Un escándalo acabó con el juego, y de paso con las obras, que se paralizaron durante muchos años. La casa número 3 se derribó en su totalidad como la uno. La número 3 tenía la fachada esgrafiada. El Servicio de Edificios Artísticos preparó una composición de fachada, recordando los esgrafiados perdidos y que abarcaba los solares 1 y 3, con la idea de obligar al comprador a ejecutar esta fachada. El comprador resultó ser nuestro Colegio, que hizo caso omiso de esta imposición municipal.

## **Hospital de San Pablo**

El Hospital de San Pablo, proyectado por Doménech i Montaner el año 1901, ocupa un gran solar, equivalente a nueve manzanas del Ensanche barcelonés.

Las obras de este hospital erigido para reemplazar el de la Santa Cruz, obsoleto y poco salubre, se iniciaron gracias al legado testamentario de Pau Gil i Serra, pero en 1911 el legado se agota y las obras se detienen.

En el año 1912 el Ayuntamiento de Barcelona premió este hospital como mejor edificio del año.

Las obras continúan en 1914, bajo la dirección de Pere Doménech i Roura, hijo del arquitecto anterior, dentro de una línea de fidelidad a los esquemas modernistas, derivando posteriormente a un monumentalismo abarrocado.

En 1930 se trasladan todos los servicios del viejo hospital al nuevo. Este hospital responde a un planteamiento arquitectónico y urbanístico integral, concibiéndose como una ciudad jardín, con pabellones aislados comunicados por galerías subterráneas.

Los elementos ornamentales son principalmente cerámica y mosaico, que alternan con la fábrica de ladrillo visto y la piedra, con unos resultados de textura y color óptimos.

El estado de conservación del conjunto es muy deficiente y todos los edificios han estado reformados sin respeto alguno a su arquitectura original.

La rehabilitación del pabellón de la Merced mereció el premio FAD, y fue obra de los arquitectos Víctor Argentí, Antoni y Josep Lluís González.

En el año 1979, Antoni González restauraba dos torreones de dos pabellones del hospital, afectados por una patología común en la arquitectura modernista. El empleo de hierro laminado para reforzar y dar estabilidad a elementos excesivamente esbeltos, su mala o nula protección y el uso de mortero de cal ocasiona la ruina del elemento por oxidación. La complejidad de las soluciones ornamentales y de evacuación del agua de lluvia completa el deficiente cuadro constructivo.

La restauración de estos torreones fue meticulosa hasta el menor detalle, mientras tanto, el cuadro médico del hospital, en complicidad con un arquitecto especialista en arquitectura hospitalaria y tradicionalmente poco respetuoso con la arquitectura modernista, reformaban sin ningún rubor un pabellón del hospital.

## **Parlament de Catalunya**

Después de la ocupación de Barcelona el día 11 de septiembre de 1714, Felipe V ordena la construcción de la Ciudadela, derribando parte del barrio de la Ribera. La dirección de las obras fue encomendada al ingeniero militar Jorge Próspero de Verboom, que se inician el año 1716.

En 1869 el general Prim cedió la fortaleza a la Ciudad y se inició la demolición de la Ciudadela.

En 1889 se empiezan las obras de adaptación del antiguo arsenal en palacio real, al haberse incendiado en 1875 el antiguo palacio de los Virreyes, residencia de Isabel II. El arquitecto fue Pere Falqués.

El palacio real, inacabado, fue destinado a Museo Municipal de Arte el año 1900 y fue ampliado con dos alas laterales que se inauguran en 1915.

En 1932 se instala el Parlament de Catalunya, convirtiendo el salón del trono en el nuevo salón de sesiones, inicialmente en forma de U y luego cambiando esta disposición por la actual en hemiciclo.

Las obras fueron dirigidas por el arquitecto Goday y el decorador Santiago Marco.

En 1939 el edificio se convierte en cuartel y en 1945 se instala el Museo de Arte Moderno, que todavía ocupa gran parte del edificio.

Restablecida la Generalitat provisional el año 1977, y aprobado el nuevo Estatuto de Catalunya en 1979, en 1980 inicia su actividad el Parlament de Catalunya. Antes se procede a la restauración y adaptación de una parte del edificio bajo la dirección del arquitecto Josep Miquel Casanovas, recuperando la arquitectura y el aspecto de la época de la Generalitat republicana con el máximo rigor posible.

Paralelamente se dota a las diversas dependencias de la funcionalidad y tecnología necesarias para el buen funcionamiento de la institución. El Salón de Sesiones hubo que reformarlo para acomodar los cincuenta diputados de más de que consta el Parlament restaurado, pero sin modificar su aspecto arquitectónico.

Durante el proceso de restauración pudo hacerse investigación histórica, así en un salón de pasos perdidos, sobre un entablamento, dos ángeles de mármol sostenían un escudo de yeso. Extrañados por la diferencia de material, pudo observarse que durante la etapa republicana se tapó con yeso el escudo real de España y el escudo de Barcelona, para pintar las cuatro barras, que se borraron después durante el franquismo. Con esta restauración se ha devuelto al escudo su aspecto original, de cuando el edificio quería ser Palacio Real.

### **Monasterio de Pedralbes**

El Monasterio de Pedralbes fue fundado por la reina Elisenda de Montcada, esposa de Jaime II, rey de Aragón. La primera piedra se colocó el año 1326, en un lugar llamado Pedres Albes, y un año más tarde era ocupado por 14 monjas.

Al estar lejos de Barcelona, el monasterio fue concebido como un recinto amurallado, y se desarrolló en estilo gótico, siendo su arquitecto desconocido.

El hecho de haber estado construido con gran rapidez y de haber sufrido pocas

modificaciones, le da una gran unidad de estilo. El haber estado permanentemente ocupado, salvo pequeños lapsos de tiempo, por la comunidad de monjas clarisas, ha asegurado su conservación.

La reina fundadora, ya viuda, se instala en 1327 en un palacete anexo, reformado o destruido en parte por disposición testamentaria, transformado en noviciado y restaurado por Joan Bassegoda en el año 1976.

Desde 1920 han tenido lugar diversas intervenciones arquitectónicas a cargo de Jeroni Martorell y Camilo Pallàs.

El elemento central del conjunto es la iglesia y el claustro. La iglesia es de una gran austeridad, con predominio de las líneas horizontales, solo alterada por la presencia del campanario.

El claustro adosado a la iglesia tiene 40 x 40 m. y consta de tres pisos, los dos primeros fueron construidos en el siglo XIV y el piso alto en el año 1412.

Hace veintiún años que el Ayuntamiento de Barcelona firmó con la comunidad un documento de cesión a la Ciudad de una parte del convento. Así se consolida la visita pública al claustro, tímidamente iniciada unos años antes.

El Ayuntamiento de Barcelona ha restaurado los forjados del claustro y diversas dependencias. También se ha construido un nuevo edificio adosado a la edificación gótica, proyectado por Joan Bassegoda en el año 1976, para contener 40 celdas para la comunidad.

El 24 de septiembre de 1993 se inauguró la exposición de parte de la colección Thyssen, instalada en el antiguo dormitorio de las monjas, según proyecto municipal de los arquitectos Josep M. Juliá y Pere López i Iñigo. Previamente el arquitecto Bofill, había realizado un proyecto que no tuvo la aceptación de la Generalitat de Catalunya, por su falta de consideración al monumento.

La fundación Thyssen exigió del Ayuntamiento de Barcelona exageradas medidas de seguridad y climatización para su colección. Mientras tanto, nuestras maravillosas pinturas al fresco de Ferrer Bassa siguen en la capilla de San Miguel, junto al claustro, en las mismas condiciones que cuando se crearon.

Al ceder la comunidad el antiguo dormitorio y desaparecer el paso inferior hasta la iglesia fue necesario construir un nuevo paso adosado a la nave gótica, para permitir que la comunidad acceda a la iglesia desde el edificio nuevo, con independencia del itinerario del público visitante.

### **Palau de la Generalitat**

El Palau de la Generalitat es el resultado de diversas etapas constructivas, que abarcan de los siglos XV al XVII, y que son capaces de configurar un todo armónico.



En 1418, el maestro Marc Safont realiza la fachada gótica de la calle del Obispo, decorada con un magnífico medallón de San Jorge, obra de Pere Johan.

En 1425 se inicia la construcción de la gran escalinata, también por el maestro Safont.

Hacia 1536 Pau Mateu y Tomàs Barsa construyen el magnífico Patio de los Naranjos y las salas adyacentes, ampliado años más tarde por Pere Ferrer. La fachada a la plaza de San Jaime se construye en 1596; es obra del arquitecto Pere Blay y se trata prácticamente de la única muestra de arquitectura plenamente renacentista de Barcelona, cuya composición refleja una gran influencia italiana.

En el año 1910, J. Puig i Cadafalch y J. Miret i Sans, proceden al desmante de las tierras del Patio de los Naranjos y construyen unas salas con columnas de piedra arenisca y bóvedas decoradas con la técnica del "trencadís".

Los avatares políticos han condicionado el uso del Palacio y como es lógico sus inquilinos. Nacido para servir a la Diputación General de Catalunya, tras el Decreto de Nueva Planta (1716), depende de la Real Audiencia, que pasaba a desempeñar las funciones de gobierno.

Cuando en el siglo XIX se crean las Diputaciones Provinciales, la de Barcelona ocupa una gran parte del Palacio (1822), y se posesiona de la totalidad en 1908, cuando la Audiencia se traslada al nuevo Palacio de Justicia.

En el año 1980, la Generalitat de Catalunya vuelve al edificio y la Diputación de Barcelona lo abandona definitivamente en 1987.

En el proceso reciente de ocupación y rehabilitación de espacios, las obras necesarias han sido dirigidas por el arquitecto Carles Solsona, siendo la última la conversión del espacio existente bajo el Patio de los Naranjos en una sala de conferencias, equipada tecnológicamente al máximo nivel, y complementada con una serie de espacios anexos de usos múltiples y servicios.

La decisión de proyecto obligaba a suprimir dos columnas, suspendiendo, de una estructura construida al efecto, los dos capiteles. Esta opción considera el arquitecto proyectista que, aunque costosa, era rentable, dado que las características físicas de la estructura arquitectónica existente lo permitían, si no de una manera fácil, sí de forma técnicamente razonable. Por otra parte, la idea de dejar suspendidos dos capiteles ligados a un conjunto de arcos y bóvedas muy bien definidos presentaba, además del propio atractivo conceptual de estas formas de antilogía, otro no menos estimulante, como es el de apuntarse a cierta tradición de la arquitectura vernácula, servida ya con dos notables ejemplos existentes en el mismo Palacio.

Los cálculos estructurales fueron realizados por el arquitecto Robert Brufau. Al analizar las consecuencias que se derivaban sobre las demás columnas, por la mayor sobrecarga a soportar y los refuerzos a ejecutar, se decidió sacar la totalidad de las columnas, haciendo cierto el adagio catalán de "preu per preu sabates grosses" (por el mismo precio zapatos grandes).

## Invernadero

Construido en 1884 para la Exposición Universal celebrada en Barcelona en el año 1888 en el Parque de la Ciudadela, es obra de Josep Amargós i Samaranch, y forma parte de los edificios proyectados, bajo las pautas dadas por el arquitecto Elies Rogent, que deseaba una proyección internacional urbanística y arquitectónica, con motivo de la exposición universal y crear una obra perdurable al servicio del parque y de Barcelona. Esta reforma del Parque de la Ciudadela fue impulsada por el alcalde Rius i Taulet.

Fue edificado con estructura metálica y vidrio, consecuencia de las estructuras novísimas de la época y de los palacios de cristal que desde 1851 poblaban las exposiciones. El Servicio Municipal de Parques y Jardines lo reformó y rehabilitó, entre comillas.

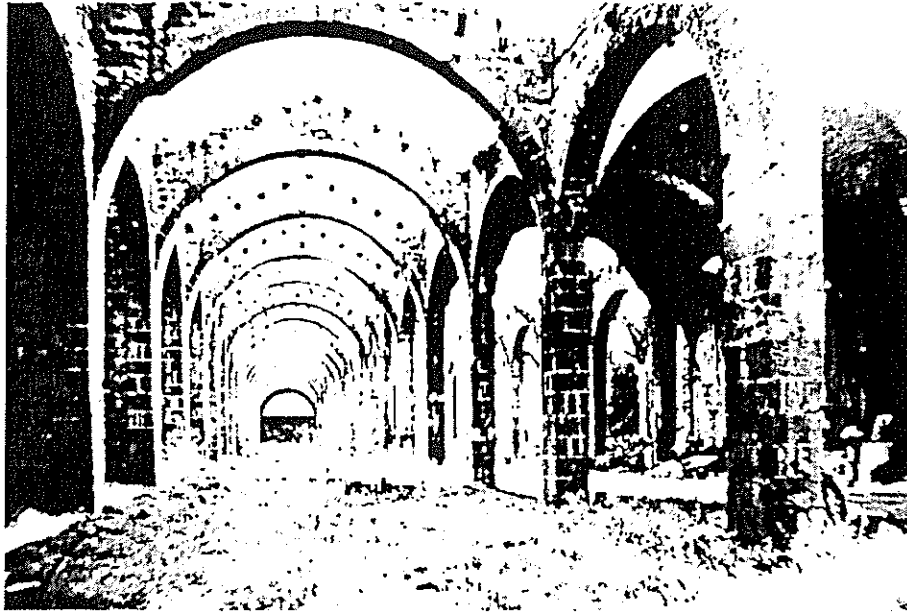
Posteriormente devino a un estado obsoleto tanto por la falta de conservación de su arquitectura, como por la vegetación que contenía, descontrolada y monótona.

Acabó en un estado residual convirtiéndose en morada permanente de gatos y vagabundos, que se disputaban un espacio en su interior.

En 1985 se restaura, en un verano, a gran velocidad, por los arquitectos Josep Antoni Acebillo y Josep Miquel Casanovas, que le devuelven su apariencia original. Se incorporan unos toldos de lona móviles y un pavimento de ladrillo sardinel, para su nuevo uso polivalente, y deja de ser un invernadero.

En aquel año de 1985 se celebró en él la cena del octavo Cursillo sobre la Intervención en el Patrimonio Arquitectónico, siendo director del mismo Rafael Vila.

Para terminar, permitidme mencione a tres arquitectos ya muertos, Adolfo Florensa, Joaquín de Ros e Ignacio Serra Goday. El patrimonio de Barcelona les debe mucho, a pesar de que algunas de sus actuaciones puedan criticarse con los criterios actuales. Ellos me brindaron su amistad y sus conocimientos, yo les brindo mi recuerdo. Gracias.



Reales Atarazanas. 1959.



Reales Atarazanas. 1993.



Palacio de la Virreina. 1948.



Palacio de la Virreina. 1993.



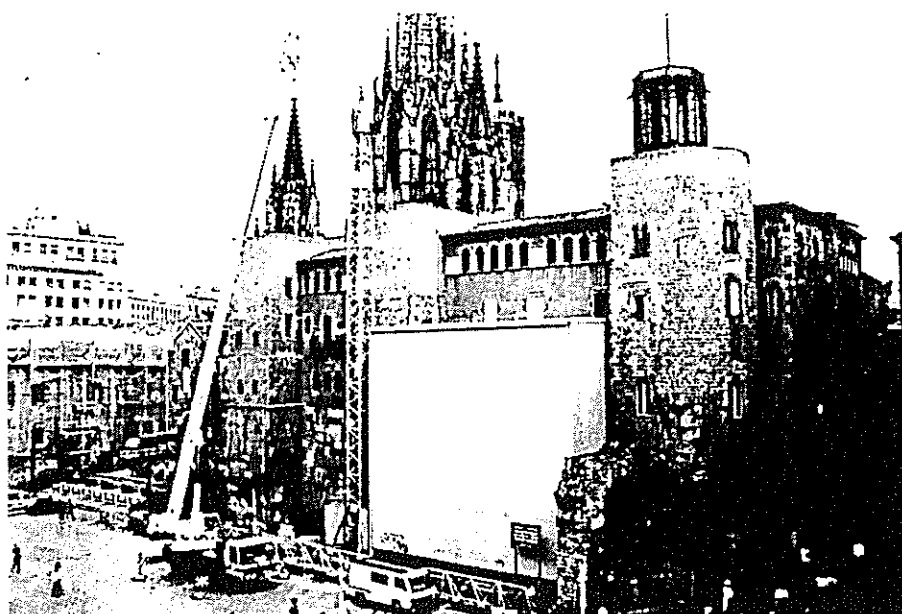
Antigo Hospital de la Santa Cruz. 1948.



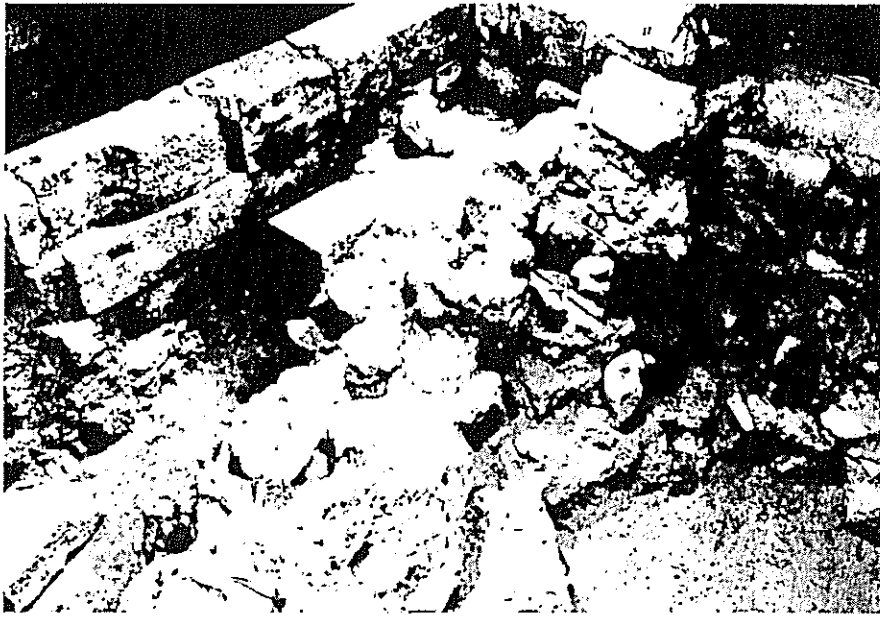
Antigo Hospital de la Santa Cruz. 1993.



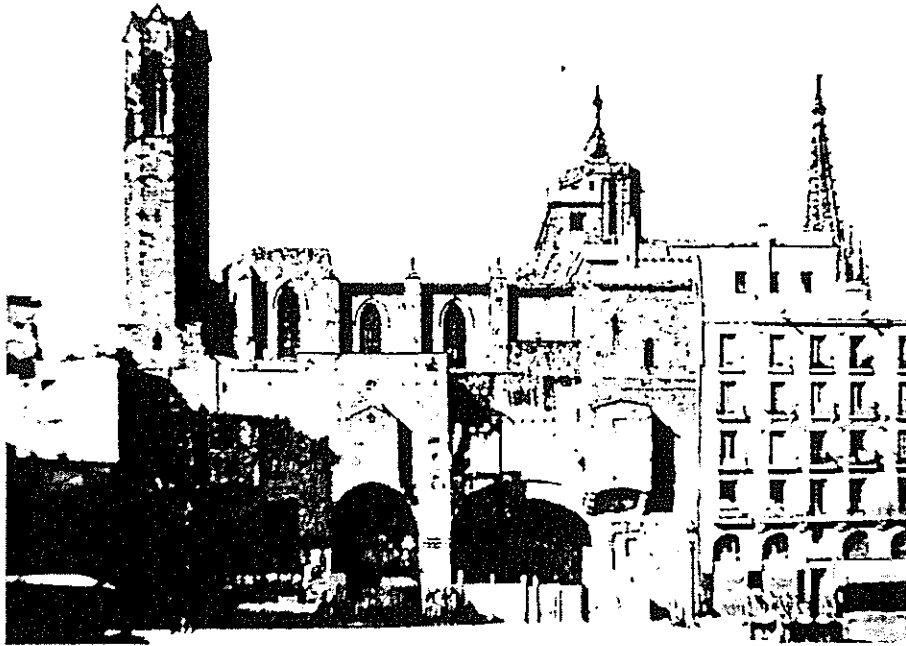
Muralla Romana. Plaza Nueva. 1957.



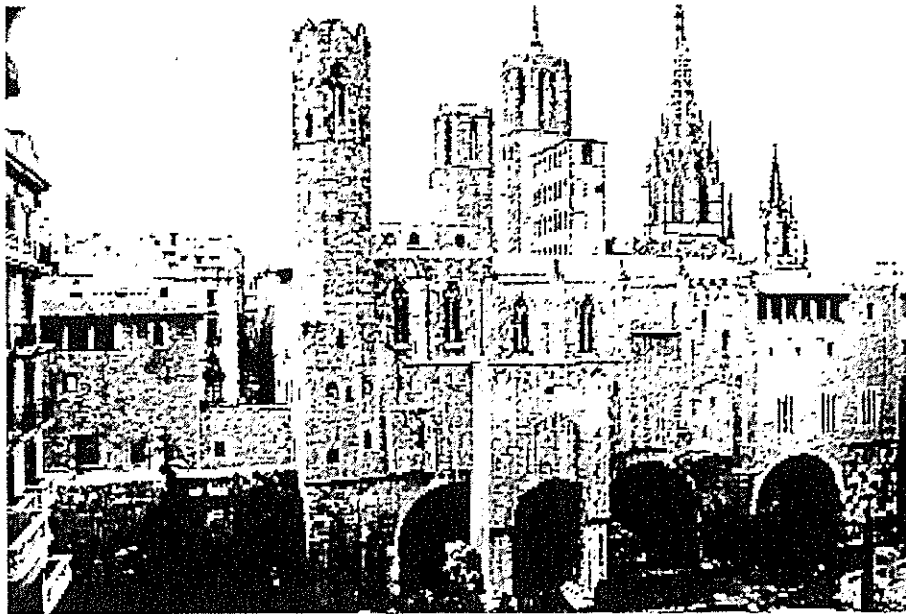
Muralla Romana. Plaza Nueva. 1993.



Muralla romana. Excavaciones. 1959.



Muralla Romana. Plaza Ramón Berenguer el Grande. 1934.

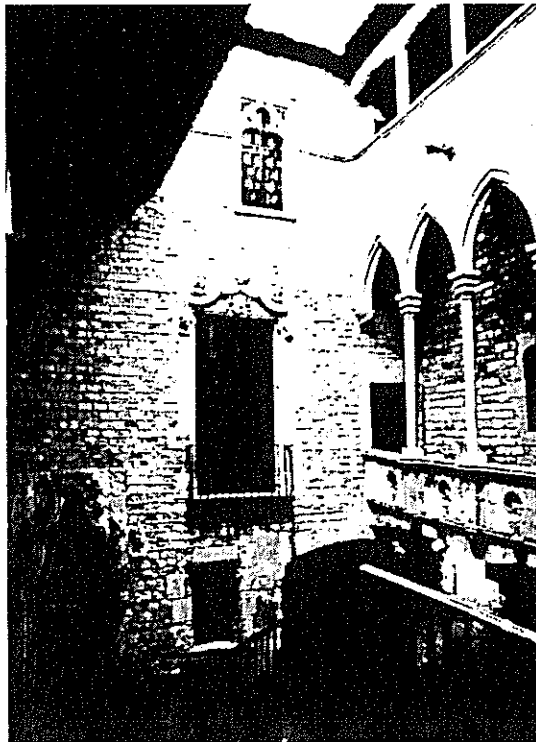


Muralla Romana. Plaza Ramón Berenguer el Grande. 1993.

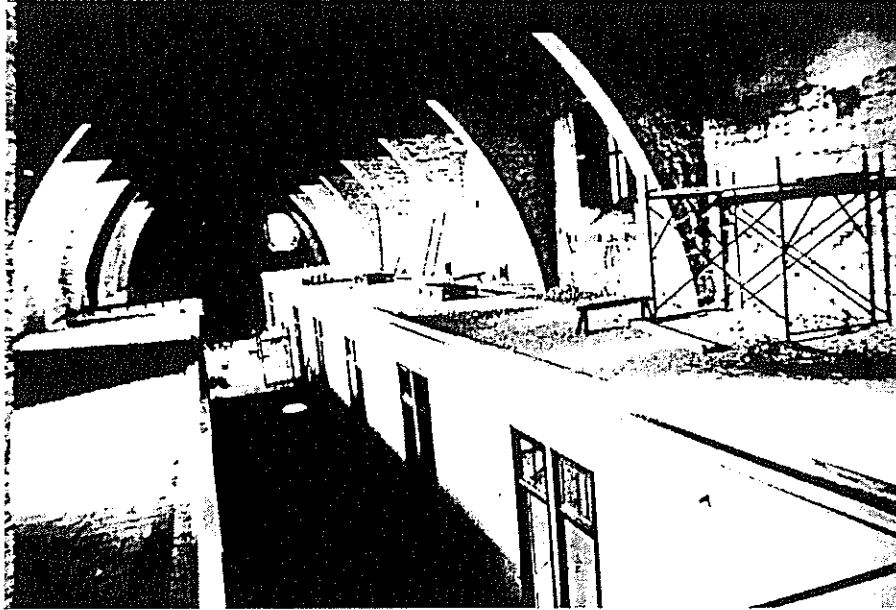




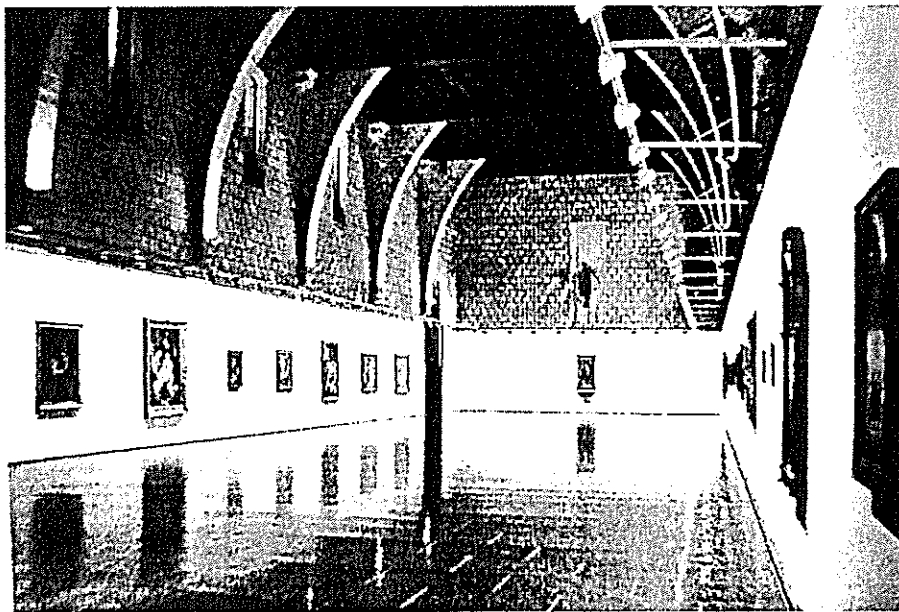
Palacio Berenguer d'Aguilar - Museo Picasso.  
Calle Montcada, 15. 1953.



Palacio Berenguer d'Aguilar - Museo Picasso.  
Calle Montcada, 15. 1993.



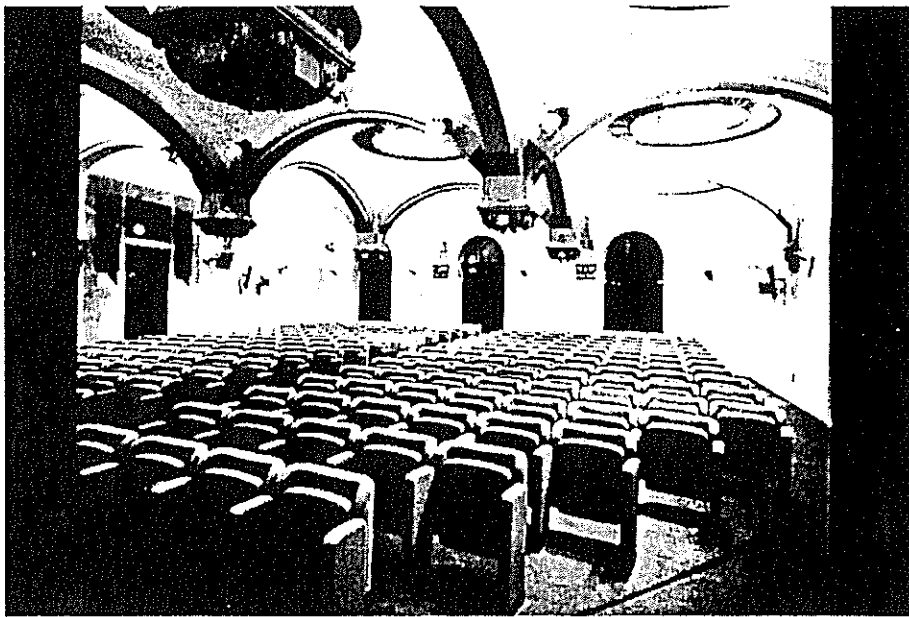
Monasterio de Santa María de Pedralbes. Dormitorio. 1989.



Monasterio de Santa María de Pedralbes. 1993.

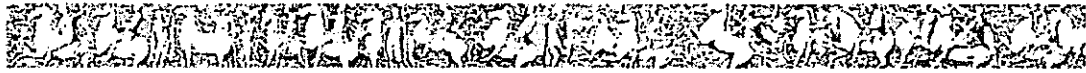


Palau de la Generalitat. 1991.



Palau de la Generalitat. 1993.

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100



## UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE ENTORNO MONUMENTAL

JOAN MANUEL NICOLÁS, arquitecto

Generalmente se define el entorno de un monumento como el espacio geográfico que le da soporte e imagen paisajística y ambiental. Así, en el caso de monumentos urbanos, se puede identificar su entorno con el conjunto de edificios, calles y plazas que los circundan e integran en la trama urbana.

La importancia del concepto de entorno monumental para la preservación y mejora del patrimonio arquitectónico histórico y monumental queda recogida en la mayoría de las legislaciones vigentes en la actualidad.

Así en la Ley estatal del Patrimonio Histórico de 1985 se habla de "entorno de protección" o de que será preceptiva autorización para realizar obras en el entorno afectado por una declaración de monumento.

También en la recientemente aprobada Ley del Patrimonio Cultural Catalán de septiembre de 1993, se lee por ejemplo que: "El volumen, la tipología, la morfología y el cromatismo de las intervenciones en los entornos de protección de los bienes inmuebles de interés nacional, no pueden alterar el carácter arquitectónico y paisajístico del área ni perturbar la visualización del bien en cuestión".

Si bien desde la promulgación de la Ley del 85 se ha venido definiendo el entorno de protección para las nuevas declaraciones de monumentos, la mayoría de los declarados

anteriormente a esta fecha aún no tienen nada regulado al respecto. Esto es debido a que la anterior ley vigente, promulgada en 1933, solo consideraba al monumento de una forma independiente.

Se nos presenta pues un vacío en la legislación de 50 años aproximadamente, en el que el tema del entorno monumental no ha estado presente.

Así, en Catalunya por ejemplo, existen más de 400 monumentos sin definición de su entorno; y las cosas están de una manera parecida en otras comunidades.

Es lógico por tanto encontrar gran número de actuaciones de todo tipo en entornos de monumentos que lesionan gravemente sus características. Es lo que denominamos como agresiones al monumento desde su entorno.

Como se podrá convenir, el papel de la Administración ha de ser aquí decisivo y entre las distintas acciones a efectuar destacaremos dos fundamentales. De una parte, la protección, mediante la delimitación y regulación del entorno de los monumentos que aún lo tengan pendiente. Por otro lado, las actuaciones concretas, mediante el planeamiento y la ejecución de proyectos para la adecuación y mejora de los entornos monumentales existentes.

Mencionaremos que aunque en este segundo campo ya existen ejecuciones realizadas, primordialmente en entornos de monumentos singulares en las grandes ciudades, el elevado coste económico que generalmente supone este tipo de operación hace que el ritmo de las actuaciones sea bajo respecto al realmente necesario.

Es por ello muy importante, además de acotar lo más acertadamente posible el nivel de actuación en cada operación, intentar no concentrar el gasto en pocas operaciones. Tal vez lo lógico sería establecer programas con varios niveles de presupuesto, pudiéndose así ejecutar actuaciones de escalas diversas.

Una vez enunciadas, a modo de introducción, estas valoraciones sobre lo que se entiende por entorno monumental y su trascendente papel para la consecución de la preservación del patrimonio arquitectónico, pasaremos a analizar con más detalle el concepto de entorno y las distintas componentes que lo constituyen.

Para ello propongo efectuar una aproximación al concepto de entorno monumental a partir del análisis de las relaciones que se establecen entre el propio monumento y el espacio físico que lo circunda. Es del estudio del monumento, de su espacio definidor y de las relaciones que se establecen entre ambos, de donde podemos sin duda extraer las conclusiones más acertadas a la hora de definir las actuaciones necesarias. El monumento y su entorno se considerarán como dos conjuntos complementarios, interrelacionados entre sí y constitutivos de una única realidad. Todo esto se podría enunciar como las características de interdependencia y complementariedad entre entorno y monumento.

Interdependencia en el sentido que el monumento y su entorno se hallan indefectiblemente unidos por relaciones de dependencia mútua. Constituye pues un error interpretativo de graves consecuencias el considerarlos de una manera excluyente o separadora.

Podemos afirmar al respecto que siempre que el entorno de un monumento o edificio histórico sufre transformaciones, el propio monumento queda a la vez alterado ya que, debido a esa característica de interdependencia de la que hablamos, el monumento sufre e incorpora las modificaciones que se producen. Es decir, al "cambiar" el entorno también "cambia" el monumento.

Esta relación de interdependencia entre el entorno y el monumento se suele obviar demasiado a menudo. Con ello, hay una tendencia muy generalizada a considerar el monumento o edificio histórico como un bien en sí mismo y que es solamente esa construcción, independiente, la que hay que preservar o proteger. Así, lo realmente importante sería el monumento y su entorno podría reducirse al mínimo espacio no construible que lo envuelve. Este espacio serviría, básicamente, para impedir que el monumento quedase aprisionado por otras edificaciones. Este tipo de reducción es argumento teórico que suele desembocar en no pocas agresiones sobre el patrimonio construido.

Es decir, y a modo de resumen, un monumento o edificio histórico "es" de una manera determinada no tan solo por como es él intrínsecamente sino también por todo lo que lo rodea.

Pero tal y como hemos avanzado existe entre el monumento y su entorno, además de la característica de la interdependencia, la de la complementariedad. Ambos son conjuntos complementarios y en esa unión forman la totalidad del espacio físico al que necesariamente nos hemos de referir. Por ello, no tan solo el monumento es dependiente de su entorno y viceversa, sino que al complementarse, juntos constituyen una unidad.

Dos problemas iniciales aparecen cuando intentamos referirnos a lo que es el entorno monumental, o mejor, a lo que se ha de considerar como entorno. El primero radica en que toda visión es siempre interesada ya que presupone una óptica determinada. Por ello, analizar el mayor número posible de los componentes que intervienen, los de tipo histórico-artístico, tipológico, urbanístico, paisajístico, económico, sociológico, de propiedad, etc, resultará fundamental si lo que se pretende es una cierta comprensión objetiva. El otro problema con que nos encontramos es el de la escala, es decir, ¿cuál es el ámbito desde el que analizar el monumento y su entorno? Lógicamente variarán mucho las conclusiones que se extraigan de un análisis demasiado circunscrito a los alrededores del monumento respecto de otro que considere el monumento y toda su zona real de influencia.

Además de lo anterior, también sucede que los monumentos y sus entornos tienen muy distintas naturalezas. Han de ser seguro muy diferentes las consideraciones a efectuar en el caso de un castillo situado aisladamente en lo alto de una colina o para una iglesia entre medianeras en un casco urbano. Es claro que aquí podría plantearse una posible clasificación de los distintos tipos de monumentos y sus entornos en función de este tipo de características, pero no es esta clasificación el objetivo que se persigue.

Todo lo mencionado nos lleva en el fondo a la conclusión que el tema de las relaciones entre el entorno y el monumento o edificio histórico difícilmente se puede abordar simplemente marcando en un plano de emplazamiento una zona de protección más o menos grande alrededor del monumento. Se trata pues de un tema de una cierta complejidad, en el que aparecen numerosas variables y además, dichas variables tienen una importancia cambiante en cada caso y situación.

Es lógico que estudios pormenorizados y exhaustivos sean los que sirvan para poder determinar las cuestiones de protección en relación a los entornos monumentales. Estudios a priori no necesariamente más complejos que los que actualmente ya se llevan a cabo para otros aspectos de los trabajos de restauración o intervención en edificios históricos. Ocuparan un papel preponderante entre éstos los estudios históricos. De ellos deberemos obtener información suficiente de las distintas relaciones que se han ido produciendo en el tiempo entre el monumento y su entorno.

Y entrando ya a analizar algunas de las relaciones que se establecen entre el monumento y su entorno hay que indicar que la aproximación que aquí se propone se efectuará acotada al entorno urbano y concretada en algunos monumentos y edificios históricos de la ciudad de Barcelona. Decir que solo son expuestos algunos ejemplos para mejor comprender el problema y que no se pretende con ello dar una visión objetiva del patrimonio de la ciudad. A través de ellos se pretende clarificar algunas de las relaciones que se establecen y que es sin duda el paso inicial para determinar las posibles actuaciones a emprender en este campo.

Solamente añadir que resultaría del todo incorrecto y además alejado del fin de esta conferencia el considerar los ejemplos que a continuación se exponen como representativos del estado del patrimonio arquitectónico monumental de la ciudad. Su elección no persigue este objetivo ni ha sido efectuada con estos criterios.

Las relaciones que se establecen entre entorno y monumento o edificio histórico se han clasificado bajo las diez denominaciones siguientes:

1. La calidad urbana potencial del monumento o edificio histórico
2. La interrelación del monumento hacia el entorno
3. Entornos degradados
4. Descontextualización por traslado
5. Descontextualización por cambios en el entorno
6. Aislamiento
7. Alteración del entorno por tipologías
8. Alteración del entorno por infraestructuras
9. Parasitismo-Simbiosis
10. La teoría del 2 por 1



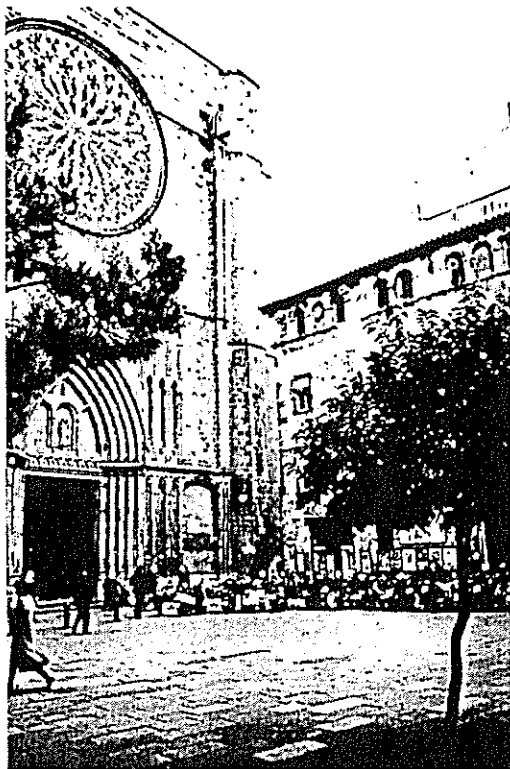
## 1. La calidad urbana potencial del monumento o edificio histórico

Ya desde los primeros tratados de la urbanística moderna se manifiesta el papel estructurador primordial que desempeñan los monumentos y edificios históricos en las ciudades, fundamentalmente en las europeas. Estos edificios, con sus largas permanencias en el tiempo, organizan y jerarquizan los espacios urbanos.

Además, por sus propios valores arquitectónicos dotan de calidad urbana a los entornos que los circundan. Y esta calidad urbana que los monumentos irradian a su alrededor ha quedado malogradamente evidenciada por negación cuando, por diversas circunstancias, estos edificios han sido derribados y sustituidos.

Uno de los motivos, entre otros no menos importantes, para hablar de la necesidad de la conservación y defensa del patrimonio histórico edificado es precisamente la preservación de la calidad urbana que estos edificios generan.

No es sorprendente por ello que en la mayoría de operaciones de renovación de los cascos históricos degradados de las ciudades, los edificios históricos y monumentales sean usados como elementos generadores o integradores de los cambios a efectuar. Así, ellos se convierten en los estructuradores de los nuevos espacios públicos, en contenedores de nuevas actividades y usos, etc.



Iglesia de Santa Maria dels Reis o del Pi.  
Plaza del Pi.



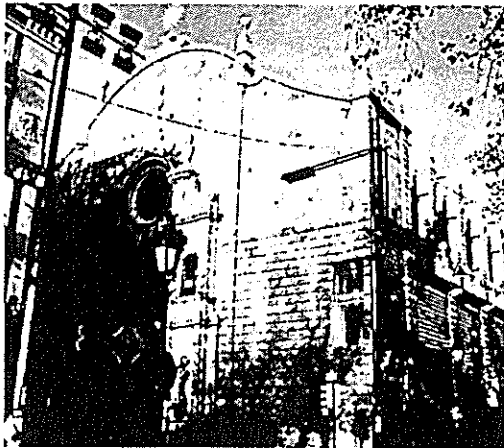
Monasterio de Sant Pere de les Puelles.  
Plaza de Sant Pere.

## 2. La interrelación del monumento hacia el entorno

No solamente el entorno actúa sobre el monumento sino que esta relación también se produce en el sentido inverso. Ya hemos apuntado al respecto que el monumento posee propiedades estructurantes del espacio que le circunda.

Pero, además de este papel urbano, el monumento establece con su entorno todo un conjunto de relaciones de tipo económico y de uso. Estas relaciones se manifiestan, por ejemplo, en que al producir actuaciones de restauración o intervención en el monumento o sus espacios exteriores se desencadenan actuaciones paralelas en los edificios de su entorno.

De hecho podemos hablar de un nexo económico entre el monumento y el entorno. Es bien sabido que el fenómeno de las visitas a monumentos y edificios históricos propicia que en sus entornos se generen multitud de actividades económicas vinculadas al sector turístico. En los entornos monumentales se suelen ubicar zonas comerciales y tiendas de todo tipo, restaurantes, hoteles, etc. Estas actividades económicas permiten que el entorno monumental disponga casi siempre de unos niveles de calidad urbana muy superiores a los de otras zonas más alejadas del monumento.



Iglesia de Betlem.  
La Rambla, 107.



Iglesia de Betlem.  
Calle Xuclà.

### 3. Entornos degradados

Lamentablemente podemos encontrar muchos ejemplos de entornos monumentales degradados. Entre estas degradaciones, las más evidentes y difíciles de paliar son las producidas por el abandono o ruina de las edificaciones y las derivadas de usos no compatibles con la propia existencia del edificio monumental.

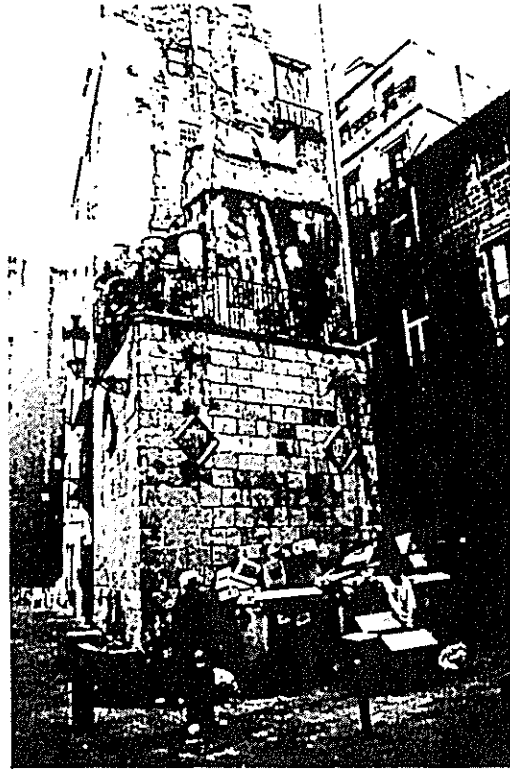
Desde que la ciudad se entiende como conjunto urbano articulado, constituido como un sistema de calles, plazas y edificios formando un continuo, es claro que el monumento es menos monumento si su entorno sufre degradación.

Entre las soluciones para corregir las degradaciones de entornos monumentales están las intervenciones costeadas desde la administración y encaminadas directamente a la mejora y adecuación de los entornos. Intervenciones tanto sobre el espacio público -pavimentación, iluminación, mobiliario urbano, jardinería, etc- como operaciones a fondo perdido sobre edificios en mal estado o expropiaciones y posterior rehabilitación. Otro tipo de solución es promover desde la administración mecanismos de incentivo económico y fiscal a los propietarios de los edificios del entorno monumental para que subsanen las degradaciones de sus edificios.

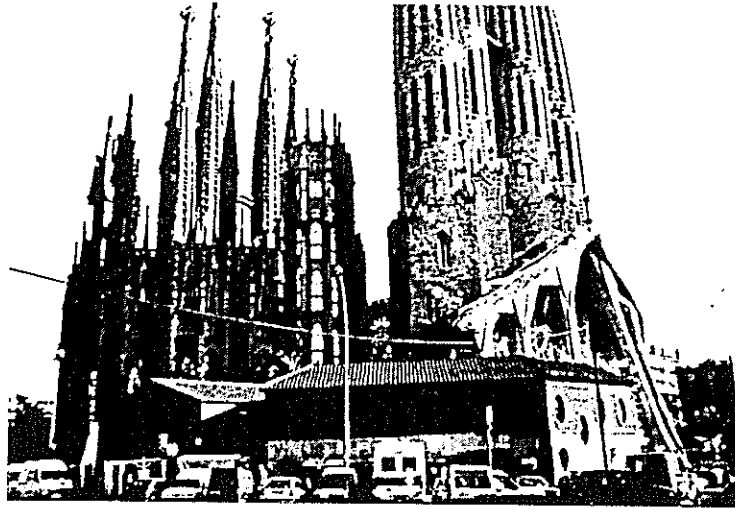
Respecto a los usos indebidos que se dan en los entornos de monumentos, el camino corrector puede resultar más fácil de abordar ya desde la propia legislación de protección del entorno monumental.



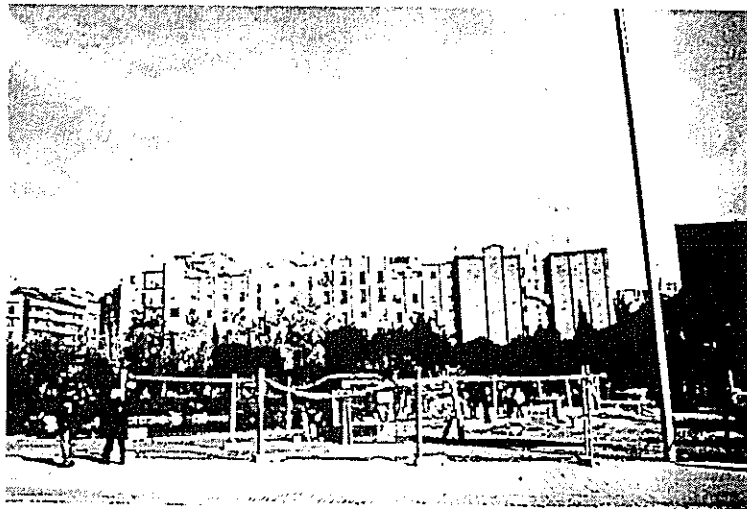
Iglesia de Santa Maria del Mar.  
Calle de l'Argenteria.



Entorno de Santa Maria del Mar.  
Plaza de Santa Maria.



Templo de la Sagrada Família.  
Plaza de la Sagrada Família.



Entorno de la Sagrada Família.  
Plaza de Gaudí.

#### 4. Descontextualización por traslado

La vinculación de cualquier edificio al lugar en el que se ha construido es una de sus características más trascendentes. Pero ello no es solamente debido a la componente puramente geográfica. A lo largo de la vida del edificio y del lugar en que se halla se van produciendo, almacenando y desapareciendo todo el conjunto de relaciones entre ambos. Relaciones a veces de negación, otras de mútua adaptación.

Por todo ello y cuando por diversas circunstancias, generalmente de tipo urbanístico, se decide para poder conservarlo trasladar un monumento o edificio histórico del lugar en que fue construido a otra nueva ubicación, se rompen inexorablemente todas esas relaciones y vinculaciones.

En los traslados, aunque las características del nuevo entorno se hayan elegido con el máximo interés, se produce una descontextualización. El edificio queda desvinculado y aparece normalmente como un elemento fuera de lugar.

Es claro que se ha de intentar evitar por todos los medios producir traslados. Ello no obstante, puede suceder que a veces sea la única solución para impedir la desaparición de algún edificio de valor. En este caso, el estudio y la elección de la nueva situación resultan fundamentales.



Casa Padellàs. Museo de Historia de la Ciudad.  
Plaza del Rei.  
Trasladada por apertura de la Via Laietana.



Iglesia del convento de Santa Maria de Montsió.  
Rambla de Catalunya, 115.  
Trasladada por apertura del Portal de l'Àngel.

## 5. Descontextualización por cambios en el entorno

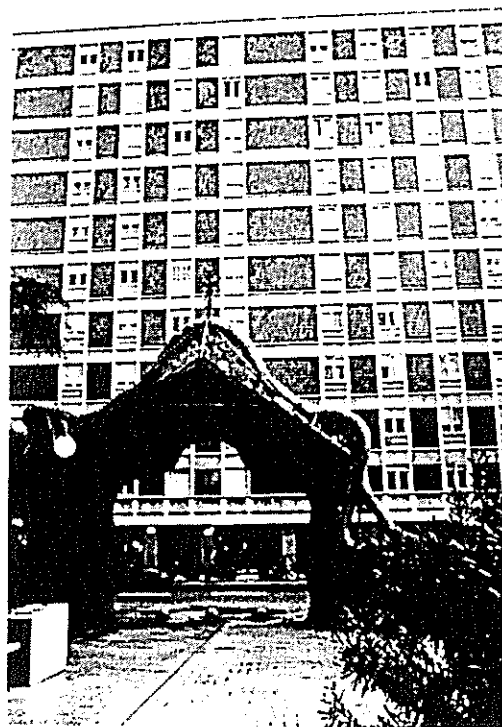
Debido a la falta de actuaciones legislativas de conservación en los entornos monumentales suele suceder que el monumento o edificio histórico es el único elemento constitutivo de la realidad construida que va permaneciendo, más o menos inalterado, y el resto de edificaciones y elementos urbanos de su entorno van modificándose. El entorno va cambiando mientras que el monumento permanece.

Como no se produce una visión global y unitaria entre el entorno y el monumento, ambos viven dos existencias juntas pero independientes en cuanto a los procesos que sufren. Estos cambios pueden ser tales que puede llegar a parecer superficialmente que es el monumento el que está fuera de lugar. Es como si los cambios producidos en el entorno tendieran a expulsar al edificio histórico de su ubicación.

Para impedir que esto suceda, son precisamente las actuaciones en los entornos monumentales las que han de procurar ir adecuando los edificios y las actuaciones nuevas con el edificio histórico de manera que ambos constituyan una unidad. No se tratará de que el entorno no cambie sino de conseguir que lo haga de una forma armónica y compatible con la propia existencia y valor del monumento.



Puerta y muro de la antigua Finca Miralles.  
Paseo de Manuel Girona, 55.



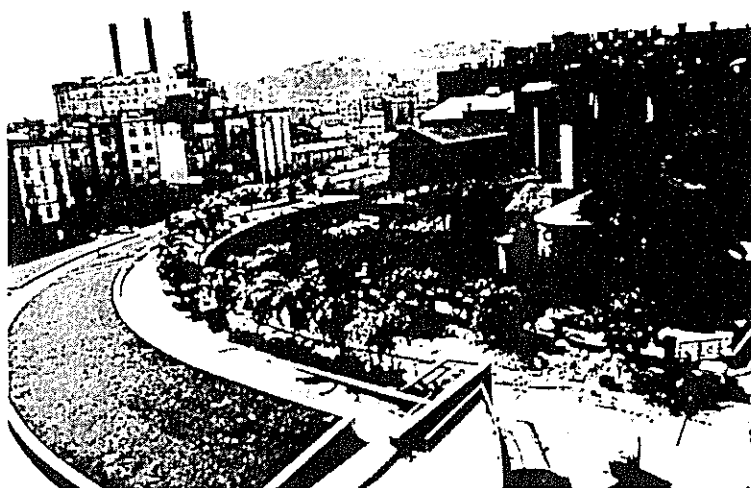
Puerta y muro de la antigua Finca Miralles.  
Vista desde el interior del conjunto edificado.



Iglesia de Sant Pau del Camp.  
Calle de Sant Pau, 101.



Iglesia de Sant Pau del Camp.  
Vista posterior.



Iglesia de Sant Pau del Camp.  
Vista aérea del entorno.

## 6. Aislamiento

Parece ilógico tener que seguir hablando aún en la actualidad de las intervenciones de todo tipo en entornos de monumentos y edificios históricos que les provocan un aislamiento.

Si ya en la Carta de Atenas del 1931 se formula de una manera clara el concepto de "ambiente" a conservar y no solamente el monumento aislado, aún en la actualidad hallamos numerosas intervenciones basadas en la desaparición de las edificaciones colindantes al edificio histórico y la creación de espacios libres a su alrededor. Y esto no se produce en casos aislados sino que es tónica dominante en la mayoría de las operaciones de renovación urbana. Estas intervenciones se suelen justificar con el objetivo de dotar de mejores perspectivas visuales al edificio de interés. Visuales que generalmente nunca han existido y que la mayoría de las veces no suelen resultar las más adecuadas.

En el fondo, muchas de estas operaciones de "limpieza" encierran además otros tipos de expectativas y responden a otros criterios menos purovisualistas. Entre ellos, la falta de obtención de mecanismos de otro tipo para actuar en los edificios degradados del entorno, el promover junto con el aislamiento y para resolver los espacios libres resultantes nuevas edificaciones que financien el proceso, el conseguir espacios libres de dimensiones aceptables que permitan mediante la construcción de aparcamientos subterráneos resolver el problema de la falta de aparcamiento de vehículos en el interior de los núcleos urbanos, etc.

Con el aislamiento del resto de la trama urbana el edificio monumental se va convirtiendo en pieza museística, desligándose de su entorno y perdiendo sus cualidades de elemento estructurante. Va dejando de ser arquitectura para ir convirtiéndose en escultura.

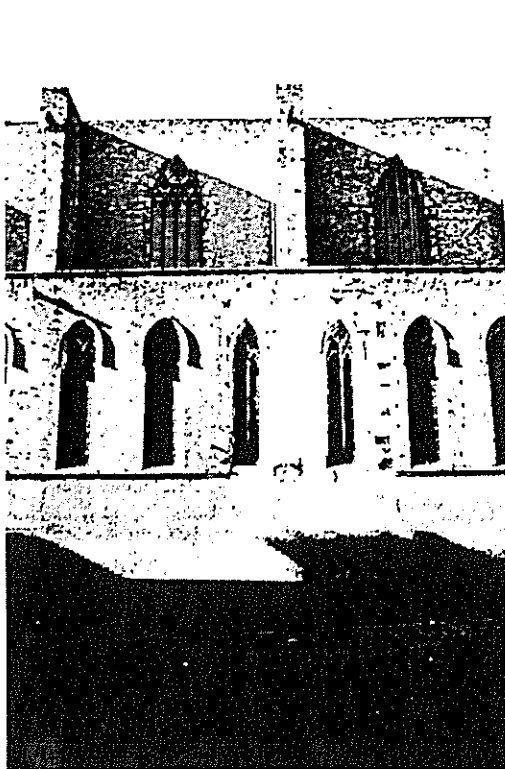


Iglesia de la Mercè.  
Plaza de la Mercè.

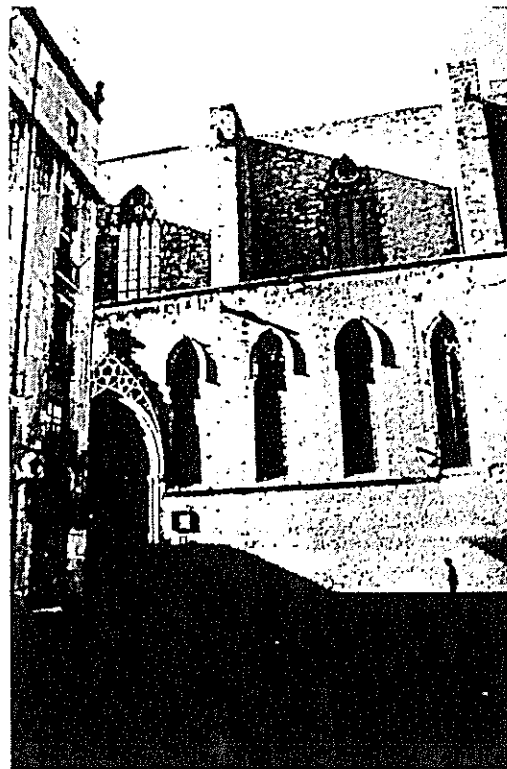




Entorno de Santa Maria del Mar.  
Fossar de les Moreres.



Iglesia de Santa Maria del Mar.  
Vista desde el Fossar de les Moreres.



Iglesia de Santa Maria del Mar.  
Vista desde el Fossar de les Moreres.

## 7. Alteración del entorno por tipologías

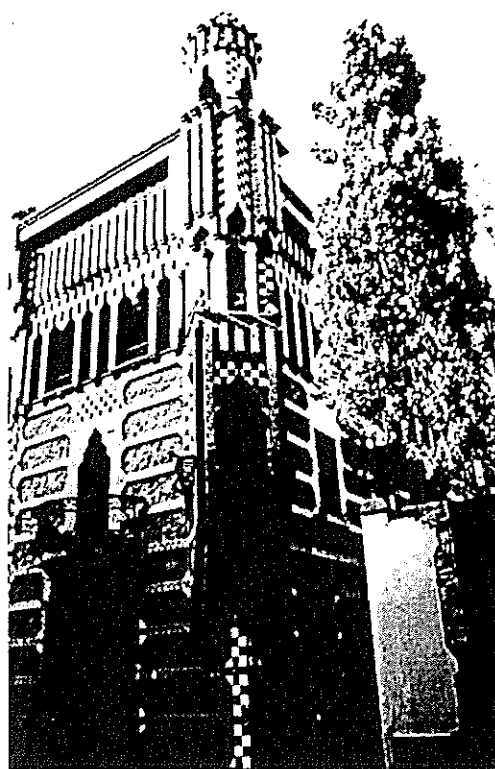
De sobra es sabido que el urbanismo desarrolla el planeamiento mediante zonificaciones que incluyen unas tipologías edificatorias determinadas. Se consigue así una homogeneización, por zonas, de los tejidos urbanos. Con ello se persigue alcanzar una cierta armonía de las edificaciones y evitar a la vez los problemas constructivos, estéticos, de propiedad, de vistas, de aprovechamiento urbanístico, etc, que conllevaría el disponer juntas tipologías diversas entre sí.

Sin embargo, estos criterios entran en dramática contradicción por la permanencia de los edificios históricos y monumentales mientras se producen cambios de la tipología edificable en sus entornos inmediatos. Los criterios de armonía y continuidad desaparecen por la convivencia de edificaciones con otras tipologías alrededor del edificio histórico. Éste solamente interesará ya conservar en todo caso por sus propios e individuales valores arquitectónicos e históricos y no por su papel configurador de la trama urbana en la que se sitúa.

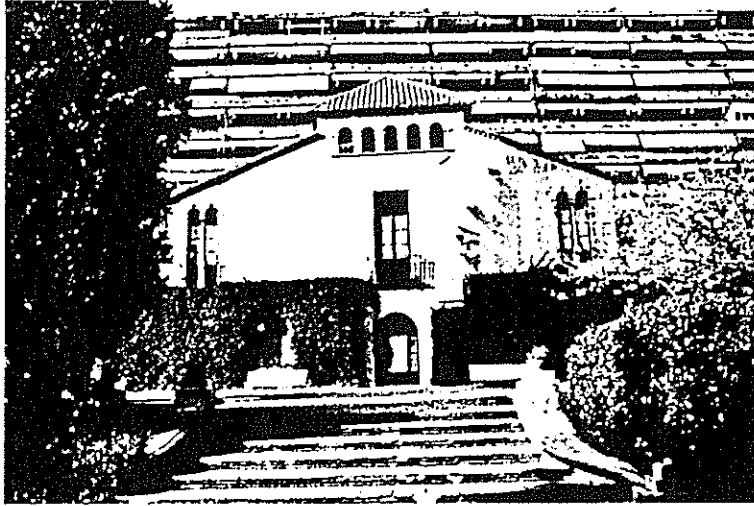
Como criterio general de actuación, hay que mantener las tipologías edificatorias históricas en los entornos monumentales. Estos entornos no son los lugares más indicados para que prevalezcan, por encima de otros, los criterios de puro aprovechamiento edificatorio.



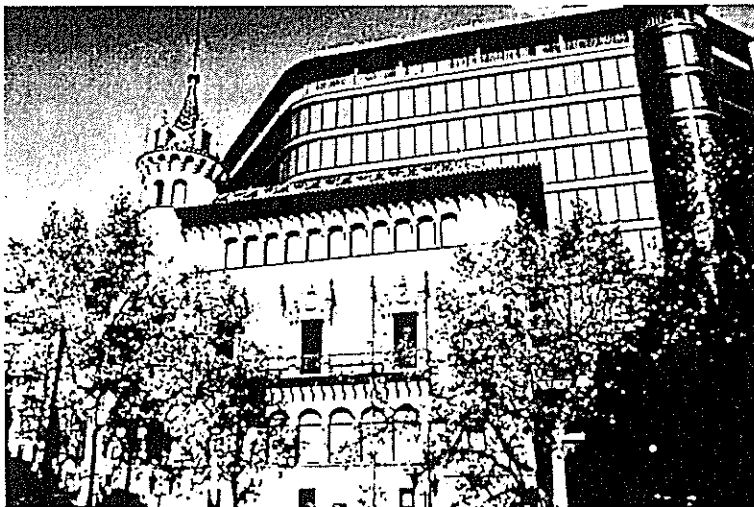
Entorno de la Casa Vicens.  
Calle de las Carolines, 18.



Casa Vicens.  
Fachada a la calle.



Masía Can Raspall.  
Paseo de Manuel Girona, 33.



Casa Serra. Diputación de Barcelona.  
Rambla de Catalunya, 126.

## 8. Alteración del entorno por infraestructuras

Los monumentos y edificios históricos quedan alterados cuando en sus entornos se generan nuevas infraestructuras urbanas. Entre las que resultan más lesivas están las derivadas del transporte y circulación. Así, los nuevos trazados de comunicaciones viarias próximos a monumentos los alteran profundamente.

Alteraciones éstas que no solamente tienen un carácter morfológico y estético. Encontramos además lesiones constructivas debidas a las vibraciones que el tráfico provoca y contaminación ambiental por los ruidos inherentes al uso de estas infraestructuras.

Otro tipo de problemas muy importantes que aparecen son los derivados de la contaminación por gases y humos de combustión que afectan de manera muy determinante a los materiales constructivos de los edificios históricos.

A su vez, estas infraestructuras en los entornos monumentales también provocan el aislamiento del edificio histórico al estar concebidas más para resolver problemas globales de tráfico que no de acceso al propio monumento.

Es recomendable por ello alejar lo más posible de los entornos monumentales la construcción de nuevas infraestructuras viarias.



Entorno de Les Drassanes con la conexión viaria del Cinturón del Litoral.

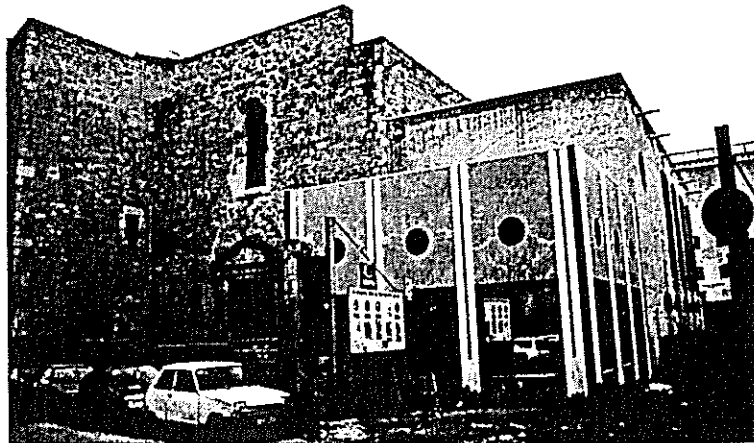
## 9. Parasitismo - Simbiosis

Dilema éste que pretende valorar las construcciones nuevas anexas al edificio histórico que lo complementan o amplían. Estas operaciones suelen responder a un nuevo uso o normativa o bien son simplemente para la obtención de mayor superficie construida que la que ofrece el propio edificio existente.

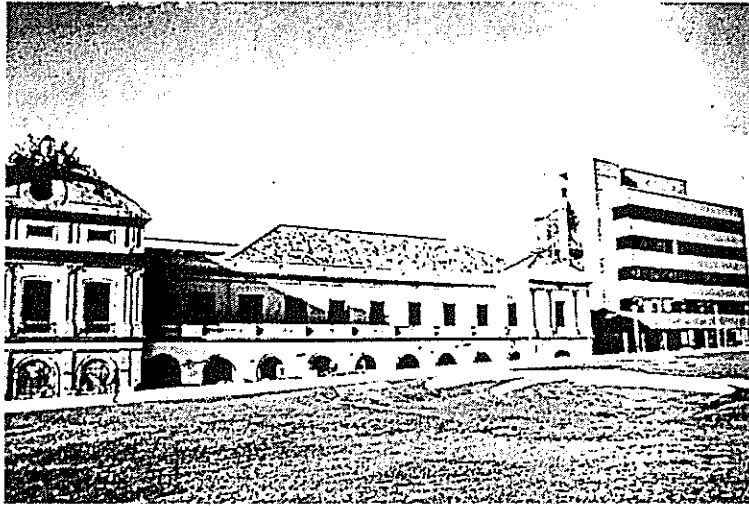
Sin embargo pocos ejemplos podemos encontrar en la historia de la arquitectura reciente en los que una ampliación o anexo a un edificio histórico haya conseguido obtener un conjunto final de mayor valor e interés que el que ya de por sí existía. Suele suceder que la nueva construcción, más que alcanzar con el edificio histórico una simbiosis beneficiosa para ambos, se convierte en un edificio que le parasita. El edificio histórico no es más que una coartada para la existencia de la nueva edificación.

Estos tipos de actuación provocan grandes alteraciones en los edificios históricos y sus entornos. Parece, por la abundancia de casos en los que lo anterior se practica, que por sistema se acepta que no es suficientemente rentable económica y socialmente el recuperar solamente el edificio histórico sin producirle a la vez alguna ampliación o añadido.

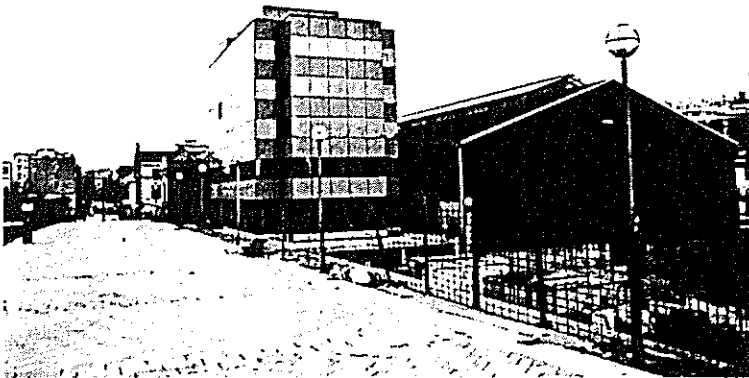
Un camino tal vez más respetuoso y menos traumático para la conservación del patrimonio consistiría en adecuar el nuevo uso del edificio histórico al que éste pueda tolerar en función de sus características y tamaño.



Convent dels Àngels con el futuro acceso.  
Plaza dels Àngels.



Estació del Nord.  
Fachada lateral al parque con el nuevo edificio del INEM.



Estació del Nord.  
Vista posterior con la nueva edificación.

## 10. La teoría del 2 por 1

Bajo esta denominación agruparemos aquellas intervenciones en el patrimonio arquitectónico que consiguen con una única iniciativa un doble resultado nefasto. No se trata de operaciones que alteren gravemente al monumento o a su entorno, sino que modifican ambos a la vez.

Intervenciones estas que podemos calificar como “pretenciosas” ya que pretenden, desde su propia formulación, revolucionar novedosamente tanto la lectura del edificio histórico como de su entorno. Este tipo de actitudes puede resultar sin duda más apropiado para otros campos de la producción arquitectónica que no el de la conservación del patrimonio.

Si algo parece suficientemente claro en este campo es que el monumento lo es porque sus características específicas hacen que se considere de interés el conservarlo, disfrutarlo y transmitirlo en las mejores condiciones a las futuras generaciones.

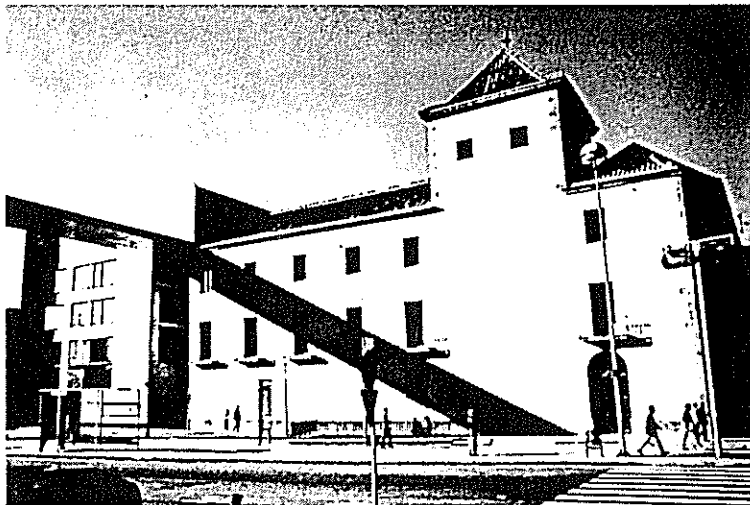
Por todo ello, no parece lógico que estos edificios históricos precisen este tipo de transformaciones pues, o bien si realmente las precisan seguro que no son edificios que merezcan conservarse, o bien esas transformaciones son un artificio fuera de tono producto de simples caprichos de sus autores.



Palau Nacional de Montjuïc.  
Fachada principal con el nuevo acceso.

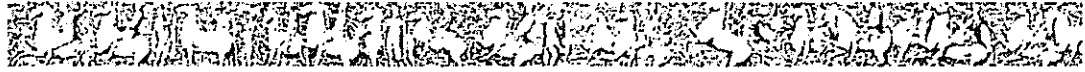


Convento de Santa Mònica.  
Fachada a la Rambla con el nuevo acceso.



Convento de Santa Mònica.  
Fachada lateral con el nuevo edificio de ampliación.





## ENTORNO Y ÁREAS DE REHABILITACIÓN PREFERENTE EN ARAGÓN

JESÚS ANDREU, arquitecto

### 1.- El carácter trágico de la intervención en el patrimonio rural aragonés

“Usted sabe que la tragedia, para producirse, precisa de un cuerpo rígido de leyes como entorno, de una normativa inviolable cuyo desacato revista tal gravedad que el conflicto suscitado por la transgresión y por la intromisión de un segundo corpus doctrinal (cuando lo hay, cuando merece este apelativo) incompatible con la vieja legislación (vieja en tanto que es inmemorial, no crea: su vigencia es asombrosa e imperecedera) solo puede tener por desenlace: la catástrofe” (Javier Marías, “El espejo del mártir”).

La trágica interacción entre la situación económica y social de marginalidad en la que se encuentran amplias comarcas de Aragón y el intento de mantener un patrimonio arquitectónico que basaba su interés en una relación con el medio y el modo de vida.

La conexión de este problema con el concepto del monumento a lo largo de la historia y la sustitución de los lugares (los monumentos naturales) por el monumento material hecho por los hombres y su posterior valoración como documento material e histórico de una cultura a partir del romanticismo.

## **2.- La situación en Aragón**

El poder político y la administración pública ante el dilema y su actuación en Aragón. El paralelismo simbólico con la actuación de Valadier en el Coliseo romano: evitar la ruina. La consolidación - congelación del pasado.

## **3.- Los habitantes y las personas como entorno**

Especial consideración de las personas y los habitantes como primer entorno de los monumentos y del patrimonio arquitectónico como principal diferencia con los yacimientos arqueológicos. El entorno humano. La necesidad de su conservación y su valoración en la política de mantenimiento del patrimonio.

## **4.- La rehabilitación de espacios - entornos marginales**

El concepto de marginalidad tanto en los núcleos objeto de esta política (ajenos a los ejes económicos, en las fronteras ...) como en los espacios urbanos (actuaciones en los bordes, en las zonas degradadas).

## **5.- La política de Áreas de Rehabilitación Preferente**

### **5.1.- Concepto**

Se basa en la Declaración por el Consejo de Gobierno de la Diputación de Aragón de determinadas zonas delimitadas del territorio aragonés como Áreas de Rehabilitación Preferente. Son declaradas por Decreto que conlleva apoyo técnico, urbanístico y ayudas especiales para la rehabilitación de edificios y espacios públicos.

La Declaración significa la continuación de un diálogo con el Municipio donde se sitúa el ARP que se concreta en una Comisión conjunta. Dicha Comisión fija las actuaciones conjuntas de rehabilitación de edificios públicos o espacios públicos, contrata y coordina los proyectos y supervisa y vigila las obras. También sirve de cauce para las especiales ayudas a la rehabilitación con las que cuentan los edificios privados. Todas las actuaciones son objeto de un Convenio entre la Administración Autonómica y la Municipal.

### **5.2.- La catalogación. El conocimiento**

Factor básico para la Declaración de una zona del territorio es el grado de conocimiento que la Administración tiene de él y la voluntad de conservar sus valores arquitectónicos por parte de las administraciones concurrentes. Por ello, para actuar sobre un territorio amplio y de difícil valoración, se han iniciado trabajos de Catalogación de conjuntos, inmuebles y elementos que complementan a aquellos declarados BIC. Estas fichas están basadas en el conocimiento directo y en el dibujo como factor de conocimiento.

### 5.3.- La protección

Como lógico corolario de lo anterior, complementa la elección de las zonas declaradas la existencia de un sistema de protección de los valores arquitectónicos existentes.

### 5.4.- Reflexión previa a algunos ejemplos: Alquézar, Miravete de la Sierra, Mirambel, Nocito, Abizanda, ...

La realidad de la política de Áreas de Rehabilitación Preferente supera a los ejemplos que querría desarrollar y que se caracterizan por:

- Municipios de escaso tamaño aun en el contexto aragonés.
- No todos están declarados conjunto histórico artístico.
- Situados marginalmente dentro de las zonas económicas, con una clara vocación de territorios fronterizos: Prepirineo, el Maestrazgo, ...
- Las actuaciones se sitúan en el borde del área delimitada.
- Las actuaciones tienen un presupuesto económico muy limitado.

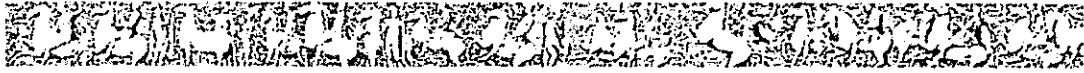
## 6.- Las dudas de las intervenciones

No querría dejar de tocar el punto de mayor preocupación en el quehacer diario de gestión de esta política que supone la elección de las actuaciones a realizar y su carácter. Ya se ha comentado que pretenden ser una colaboración en el mantenimiento del entorno humano, que es el principal destinatario de esta política. No caer en actuaciones visibilistas o de "bellas artes", realizar actuaciones de escasa importancia económica pero que tengan efectos catalizadores, incorporar criterios y diseños nuevos, mantener materiales y técnicas tradicionales, permitir mucha autoconstrucción por los habitantes del núcleo, actuar más en los bordes y en los territorios marginales que en los núcleos, mejorar las condiciones de vida, incorporar criterios de evaluación de impactos ambientales, ...

## 7.- Conclusión final

La política de Áreas de Rehabilitación Preferente constituye un intento que, aun conociendo la trágica dificultad que supone intentar conservar valores marginales tanto cultural como económicamente, es de las escasas esperanzas para una manera de vida, unas tradiciones culturales y unos territorios que son parte integrante de Aragón.





## **ENTORNO Y MONUMENTO: ACTUACIONES EN HUESCA, TERUEL Y ZARAGOZA**

**CARLOS LABARTA, arquitecto**

### **ENTORNO Y MONUMENTO EN ARAGÓN: UN RECORRIDO CRÍTICO POR LAS ACTUACIONES RECIENTES**

Las actuaciones en el entorno de los monumentos se han multiplicado en los últimos años al amparo de la bonanza económica de finales de los ochenta. Los proyectos que analizo resumidamente en este escrito se conciben desde posiciones teóricas y económicas variadas, incluso contrapuestas. La selección no obedece estrictamente a criterios de sintonía arquitectónica sino que presenta un abanico de diferentes formas de abordar el comprometido diálogo entre el entorno y el monumento.

**Entorno del Museo Provincial. Huesca. Arqto.: L. Burillo. La contención desde la cultura de la tierra y la continuidad del discurso histórico**

El proyecto se sitúa en un comprometido entorno dominado por la presencia del Museo Provincial, antiguo Palacio Real, en la entrada norte del Casco Histórico de Huesca. El aislamiento que por razones tácticas requería el edificio del Palacio, y en consecuencia la

prohibición de edificar en sus proximidades, engendró los espacios libres existentes en la actualidad frente a la densa trama medieval del resto del Casco. En este marco y, condicionado a su vez, por la geometría impuesta por el Grupo de Viviendas Sociales Madre Pilar, el arquitecto resuelve formalmente con maestría la conexión geométrica de las distintas tramas.

#### *Recuperación de la topografía frente a la artificialidad del concepto de tierra en otras vanguardias*

El proyecto, además de formalizar el entorno del Museo, debía incluir el diseño de un auditorio al aire libre. La creación de una escena y una cávea de asientos fijos en el centro de una ciudad puede traer consecuencias negativas en el entorno cuando el teatro esté fuera de uso. Por ello las gradas se conciben como unos bancales sobriamente ajardinados que, cuando no se utilizan, se integran plásticamente como alfombras ante el escenario que actúa a su vez como zócalo del museo.

La inteligente resolución del programa se apoya en la sólida concepción del proyecto desde la recuperación de los valores topográficos. El discurso del concepto de tierra nunca ha dejado de estar presente en la arquitectura, aunque sea por negación. Incluso las vanguardias deconstructivas americanas (en las europeas, como Miralles, es evidente la conexión con la topografía) inesperadamente refieren a valores contextuales como en el caso de Eisenman en el Centro de Artes Visuales de la Universidad de Ohio, en el que artificiales bancales de tierra resuelven la conexión con la trama de la ciudad de Columbus.

Burillo retoma este discurso para convertirlo en perfecto mediador entre programa, resolución formal y concepto. La densidad conceptual y formal, referenciada de alguna manera en la escultura minimalista de Richard Serra (Casting 1969 Museo Whitney, Shift 1970-1972 Ontario), convierten el proyecto en un silencioso ejercicio de coherencia.

#### *La voluntad de permanencia*

Desde el silencio de la disciplina arquitectónica el arquitecto huye deliberadamente de lo efímero y arbitrario (por otra parte tan en boga en recientes actuaciones). Todo el proyecto se resuelve en piedra, sin sobresaltos ni gestos inútiles. De alguna manera evoca en mí los versos de León Felipe "*así es mi vida, piedra como tú, como tú guijarro humilde que no sirves para ser ni piedra ...*". Resuelto con piedra caliza de la Puebla de Albornón en los paramentos horizontales y piedra arenisca en los verticales el presupuesto total de la obra es de cuarenta y cinco millones de pesetas suponiendo todo un ejercicio de austeridad, sensatez y brillantez.

La voluntad de permanencia, evocada desde la concepción y consolidada con el tratamiento de los materiales elegidos, se une inexorablemente con la idea de contribuir a continuar la historia sin distorsionarla.

#### *La ausencia de diseño como valor: una nota frente a la cultura del exceso*

La década de los ochenta, al amparo de una benévola crítica arquitectónica, ha magnificado las arquitecturas sobrediseñadas generalmente frágilmente sustentadas en tics

y gestos (normalmente metálicos). Esta espiral de diseño, expresión de una cultura occidental del exceso, había dejado sin discurso a la arquitectura de la contención. El sobrediseño tiende a crear funciones no demandadas para poder recrearse en arbitrarias formalizaciones. El diseño arquitectónico, por contra, tiende a resolver los problemas sin convertirse en excusa para la creación de otros nuevos. Luis Burillo reconduce, desde sus premeditadas ausencias, la poética del silencio.

#### *La modernidad como contrapunto*

La continuidad del discurso histórico no es incompatible con la manifestación de la contemporaneidad. El arquitecto concentra todas las energías en el diseño de un punto singular: la cubierta del teatro. Ésta aparece ocasionalmente accionada eléctricamente, como una plancha suspendida. Con ello se retoma el desafío al concepto de gravedad (desafío tan influyente en los momentos revolucionarios de la arquitectura de nuestro siglo) así como se valora la expresión de la energía contenida. El objeto, que bien pudiera ser una de las esculturas en equilibrio de Serra (Balanced, 1970), es capaz por sí mismo, y frente a la desnudez del entorno, de tensionar el espacio al que se refiere y que, a la vez, conforma.

El proyecto de esta manera opta por las implicaciones silenciosas sustituyendo las ruidosas explicaciones a las que la supuesta modernidad nos tiene acostumbrados.

#### **Plaza de San Juan. Teruel. Arqto.: A. Cañada. Minimalismo y configuración del entorno.**

A finales de los ochenta y fruto de un concurso de anteproyectos, el Ayuntamiento de Teruel acomete la reurbanización de la Plaza de San Juan bajo la que se construyen unos aparcamientos. La arquitectura existente en la plaza se fundamenta en las estrategias racionalistas y representativas de los años sesenta, actualmente ocupadas por nuevas instituciones.

#### *Las estrategias urbanas de la escultura minimalista*

El proyecto resuelve la plaza como un plano neutro horizontal sobre el que se coloca, estratégicamente situada, la pirámide que resuelve la ventilación de los garajes. Todo el valor del proyecto se resume en la concentración de las tensiones y visuales de la plaza en la pieza emblemática, de inevitable referencia al reciente proyecto de Pei en el Louvre. Esta línea de proyectos, basada en las cualidades escultóricas minimalistas de las piezas, había sido ya ensayada por los propios escultores. Quizá la participación de la escultura en la escena urbana haya tenido en Richard Serra a su más audaz exponente con actuaciones en la Plaza Federal de Nueva York o en Stadt Goslar en Alemania, ambas de 1981.

#### *La posición táctica de la pieza como redefinición del entorno*

Quizá todo el valor del proyecto resida en contribuir, con el gesto minimalista rotundo, a dotar de un cierto aire de modernidad, (aunque sea importado), a una plaza que por otra parte mantiene el espíritu doméstico que ni la arquitectura institucional consigue acallar en una ciudad pequeña. La convivencia táctica de una incipiente modernidad con una sólida

tradición doméstica consigue el objetivo equilibrador sin la violencia que otras plazas a la moda impusieron en el entorno.

**Plaza de Ariño. Zaragoza. Arqtos.: I. de Rentería, A. Hernández y P. López. La revalorización del monumento desde la abstracción.**

#### *El valor del silencio frente a la Historia*

El proyecto, resultado de un concurso, opta por la creación de una plataforma neutral que acompañe la presencia del Palacio de los Torrero, actual sede del Colegio de Arquitectos, así como de la digna arquitectura del resto de las fachadas. Lejos de cualquier pretensión protagonista los arquitectos optan por la solidez de una propuesta, basada en la abstracción del plano horizontal, delicada y uniformemente tratado con piedra gris que afianza el valor del silencio como medio de aproximación al legado de la Historia. En el diálogo entorno-monumento el proyecto no pretende participar ni activa ni agresivamente. En tiempos tan ruidosos quizá lo más inteligente es recuperar los murmullos del silencio.

#### *El diseño como factor de neutralidad*

En el proyecto de Burillo hemos destacado la ausencia deliberada de gestos de diseño como estrategia de una arquitectura de contención. En este proyecto, en un medio más urbano, transitado y comercial, no se rechaza la inclusión de fuentes y mobiliario que necesariamente demandan un esfuerzo formal de los arquitectos. Sin embargo éstos, huyendo del formalismo fácil, que introduciría factores desequilibradores en el diálogo entorno-monumento, presentan una estrategia minimalista de fusión del mobiliario con la base pétreo del plano horizontal. Del mismo modo los elementos metálicos, (los surtidores y los elementos de protección añadidos con posterioridad), se incorporan desde la neutralidad formal y cromática. La austeridad del proyecto de Huesca se sustituye aquí por la discreción.

#### *La importancia del límite: la concentración de esfuerzos en la transición*

La plaza se sitúa tangencialmente a una populosa calle que conduce a la Plaza de las Catedrales. La necesaria articulación entre la plaza y la calle concentra en el límite los mayores esfuerzos formales y conceptuales. Los valores topográficos vuelven a recobrar protagonismo absorbiéndose en esta transición la diferencia de cotas entre la plaza y la calle. Asimismo, junto a la recuperación del valor topográfico como determinante en la solución del proyecto, se incluye en este punto otro elemento natural, el agua, como factor de separación. El agua establece el diálogo con la calle al perderse, mediante sutiles hendiduras, en el pavimento de la plaza para unirse con aquella, limitando el espacio y amortiguando el ruido. William Benett ya produjo trabajos escultóricos (Jamesville, Nueva York 1976) en el medio natural que enfatizaban el valor de la hendidura en la tierra, o mejor, de la herida en la tierra. Los arquitectos asumen una estrategia similar abstrayéndola a un medio urbano dotándola de la elegancia que siempre la insinuación mantiene sobre la demostración.



Plaza de La Seo. Zaragoza. Arqto.: J. M. Pérez Latorre. La relectura del monumento desde la vocación de intervención en el entorno.

Resulta complicado intentar devolver al discurso arquitectónico una obra que por múltiples circunstancias ha trascendido a su bondad o maldad arquitectónica. Intento presentar, esquemáticamente desde las intenciones del autor, aquellas ideas que alumbraron el proyecto. Al margen de las intenciones, los edificios tienen su propia vida y en esa soledad manifiestan sus aciertos y errores.

#### *La relación sintáctica con las ruinas*

El proyecto original mantenía la plaza con una nueva pavimentación no intentando cambiar el significado de la plaza. Simplemente la dignificaba (hubiese sido una propuesta perfecta. ¿No ha vuelto a tener encanto esa sobria dignidad?). Al efectuar las catas preceptivas apareció una estructura romana de carácter público que motivó el cambio de proyecto. La recuperación de la memoria histórica y su devolución a los ciudadanos se convirtió entonces en el tema central de la actuación y en la obligación del arquitecto que, como recoge en la memoria del proyecto, "tratará de conservar las ruinas, ayudándolo en su destrucción, en su erosión, con una visión magnífica que proporcione el conocimiento del origen, no solo desde el erudito, desde el conocedor, sino desde todo aquel que quiera acercarse a su contemplación".

La relación con la ruina como monumento se entiende desde el respeto físico estableciéndose una relación de referencia, sintáctica. El monumento recupera su protagonismo como opuesto a lo nuevo. No se procura la fusión sino la interpelación de unos elementos con otros hasta el extremo de contraponer frente al rigor de la geometría de los nuevos pilares una visión piranesiana de los restos romanos. El tratamiento acoge así el desorden controlado de pasarelas y accesos que faciliten la visión de las ruinas. En este tratamiento se adivinan fácilmente recientes influencias de la deconstrucción.

#### *La geometría y la estructura como factores de unificación*

La geometría y la estructura se utilizan para unificar la doble vertiente del proyecto: el tratamiento de las ruinas y el tratamiento superficial de la plaza. La mayor dificultad del proyecto radica en la concepción unitaria de dos programas con dos monumentos: el museo y las ruinas a la vez que la plaza y La Seo. Esta estrategia de unidad, poco comentada desde las críticas fáciles ajenas a la arquitectura, no se ha valorado suficientemente. La dificultad de las resoluciones técnicas articuladas desde una sobria geometría que toma el triángulo equilátero como base de constante referencia se compagina con el orden impuesto en la superficie. No estoy hablando ahora de la presuntuosa (y fuera de escala) presencia del famoso prisma. Quiero recordar el proceso del proyecto (una vez asumido que se ha ejecutado; una discusión distinta es si debía hacerse). Desde ese proceso expreso mi gratitud por una estrategia que, si podemos retomar la ortodoxia disciplinar, hemos de concluir que no es desacertada.

#### *La recurrencia al símbolo para la interacción con la Historia*

El tratamiento en superficie, acertado desde su estrategia, se complica con la necesidad de incluir una pieza de acceso al museo-ruinas del espacio inferior. Tras múltiples opciones

barajadas por el arquitecto, todas con la ineludible pero innecesaria referencia a la pirámide de Pei, se opta por un prisma con base geométrica en el triángulo equilátero. El prisma, según el autor, viene sugerido desde la importancia de la Torre Barroca de Contini eligiéndose el baldaquino en la acepción berniniana, que es una estructura en forma de dosel, sobre cuatro elementos de apoyo, empleada para cubrir un altar o una tumba. El autor con ello recurre al símbolo, no para resolver únicamente la entrada al museo, sino para responder, según su versión, a otro hecho simbólico: el de conservar las ruinas de nuestros orígenes.

Las referencias ante la realidad construida se debilitan. Los símbolos siempre sucumben ante variables arquitectónicas directas como la escala y la situación en el espacio de la plaza. Más allá de las intenciones del autor los edificios tienen su propia vida y no necesitan ser explicados. El callado rigor y la fortaleza de la estrategia unitaria (casi nadie lo ha comentado) del proyecto se debilita por la ruidosa presencia del prisma, concebido más desde una larga perspectiva unida a la Plaza del Pilar que desde la medieval estructura de la Plaza de La Seo.

*¿Puede la arquitectura contemporánea enriquecer el crecimiento orgánico de un monumento?*

Las sucesivas ampliaciones e intervenciones en el conjunto de La Seo (románica, gótico-mudejar, renacentista, barroca, neoclásica) alimentaron en el autor la pretensión de contribuir, desde una postura contemporánea, al crecimiento orgánico que el conjunto históricamente ha mantenido. Para ello el arquitecto elige los dos valores que le parecen más claramente representativos de la identidad contemporánea: la precisión en la forma, es decir su lectura inequívoca, y la calidad del material a emplear.

De nuevo, con unas bien concebidas premisas de partida, el autor olvida que la desconexión física de la nueva pieza con la Catedral deberían haberle llevado a una posición de mayor humildad arquitectónica plegándose con un elemento más sutil y menos evidente que no compitiese sino que acompañase a la fachada.

Me permito pensar que el arquitecto modificaría hoy la escala e intención de su actuación en la superficie de la plaza. La sensibilidad popular, tan guiada desde otros medios, se ha interesado en el debate arquitectónico. Algo que no sucedía en nuestra ciudad. Desde aquí animo a que el debate se siga produciendo. Pero orientado desde las coordenadas que la arquitectura puede controlar.

**Plaza del Pilar. Zaragoza. Arqto.: R. Usón. Colaborador: J. M. Ruiz de Temiño. La recuperación del salón urbano de la ciudad.**

*La siempre penúltima actuación: el valor del tiempo en la relación entorno-monumento*

La historia de la Plaza del Pilar se desarrolla paralelamente a la propia historia del templo. Quizá no haya otro ejemplo más didáctico de como un monumento, en sus sucesivas construcciones, se conforma a la vez de las demandas que él mismo genera en el espacio circundante. En la nueva construcción existen dos factores novedosos que necesariamente añaden dificultad al proyecto: la actuación en la plaza ya no supone la construcción de una

nueva torre o la creación de una nueva alineación que modifique sustancialmente el espacio; y segundo, el tiempo, tradicional aliado en la construcción del Templo y su plaza, se reduce a extremos inverosímiles desde una lógica arquitectónica. Sólo otro tipo de prisas explican esos "records", por otro lado bien inútiles para la arquitectura. Por el primer factor los arquitectos se sienten llamados a inventar piezas que posibiliten una creación espacial y no solo epitelial; por el segundo recurren a releer el tiempo histórico apoyándose en él como único medio de mediatizar el cronómetro constructor. La Historia, no obstante, nos dice que ésta no es la última intervención en la Plaza del Pilar.

#### *La plataforma y los monumentos como objetos*

La gran decisión de salida del proyecto es la creación de una plataforma-tablero en la que se posan los distintos monumentos de la plaza. Estos, merced a la abstracción del plano horizontal, se perciben como una secuencia de objetos. Si bien consigue el deseable efecto del tratamiento unitario genera un efecto, ya no tan deseable, de igualdad entre ellos así como con los nuevos objetos creados. En la plataforma de la misma manera se posa el Templo, la Lonja, la oficina de turismo o las torres de iluminación. Esta numerosa secuencia objetual sobre una misma base uniforme genera, cuando menos, una desequilibrada mezcla de percepciones. Sin duda es éste el aspecto más débil del proyecto motivado por un exceso de juventud al que el comentado factor tiempo no ha favorecido en absoluto.

#### *La continuación de un orden y la enfatización de la asimetría*

Esta señalada debilidad, se suaviza con el apoyo que el proyecto sabe encontrar en una lectura de la Historia de la plaza. Conferir a la plaza un orden partiendo de la Historia, y especialmente de la lectura de las propuestas de los Borobio, se convierte en el objetivo prioritario. El equipo redactor apuesta por la idea de unidad, retomando la neutralidad borobiana (si bien en cierta medida traicionada por la debilidad anteriormente comentada).

Este orden se superpone simultáneamente a la gran asimetría transversal de la plaza dominada en su fachada norte por las piezas públicas sobresalientes, mientras que las que miran al sur encuentran el tejido residencial, el uso comercial y la domesticidad del espacio. Como dice el autor en su memoria "contrapuntos tipológicos y semánticos se cruzan entre ambas fachadas produciéndose la charnela en la longitud del espacio". De ello se deriva que el orden trivial de la escala doméstica no es equiparable al orden monumental. La charnela articulada con las torres de iluminación provoca la enfatización de la asimetría creando un espacio de plaza junto a los monumentos y otro de calle porticada junto al espacio doméstico. Así se establece un doble orden: los ritmos mayores acompañan las presencias monumentales y los microritmos subrayan el sentido doméstico.

#### *La aceptación de la figuración: la creación de microestancias*

La magnitud de la plataforma creada conlleva necesariamente a la creación de pequeñas estancias individualmente perceptibles. Para ello, y por primera vez en los proyectos que llevamos comentados, se acepta la figuración y la metáfora. Se recorta un mapa de Latinoamérica, en referencia a la Hispanidad, o un globo terráqueo representando la universalidad o, se llega, por el exceso de referencia, a la misma figuración de maestros de la arquitectura como Mies. ¿Obligaba la popularidad de la plaza a esta aceptación?

### *La reivindicación del diseño como factor de contemporaneidad*

El diseño de los distintos elementos no se concibe ya como una ausencia, o como un factor de neutralidad. Existe una manifiesta voluntad de presentarlo como un notorio factor de contemporaneidad. Desde esta perspectiva se hace ineludible la variada presencia de materiales.

**Plaza de San Felipe. Zaragoza. Arqtos.: F. Aguerri, J. Peña, J. Soro, J. Ibarguen, J. M. Valero y otros. La simulación de la memoria colectiva.**

### *La representación de una torre emblemática y la fuerza-impotencia del recuerdo frente al error histórico*

Este proyecto nos permite introducir brevemente el discurso desatado desde las vanguardias americanas. Los arquitectos de la plaza consideran la representación de la Torre Nueva (Juan de Sariñena 1512) demolida en 1892. Desde una visión europea se trata de intentar representar aquel recuerdo mediante la simulación. Este proyecto, introduciendo otra variable frente a la figuración del anterior, acepta simular, es decir, replicar las condiciones de lo que fue, hasta donde es posible, con la misma base octogonal. Además el proyecto supone la recreación del monumento.

Para Eisenman (recuerden su "reproducción" de la torre en el Centro de Artes Visuales en Columbus, Ohio, como disimulación de la que fue derribada) desde el análisis del binomio realidad-representación, en una visión eminentemente americana, concluye que solo podemos ganar la atemporalidad mediante la disimulación, es decir, mostrar que no se está siendo real (de la misma forma que nada es real ya sino que por el concepto de mediación la sociedad contemporánea no puede ya representar la realidad sino disimularla).

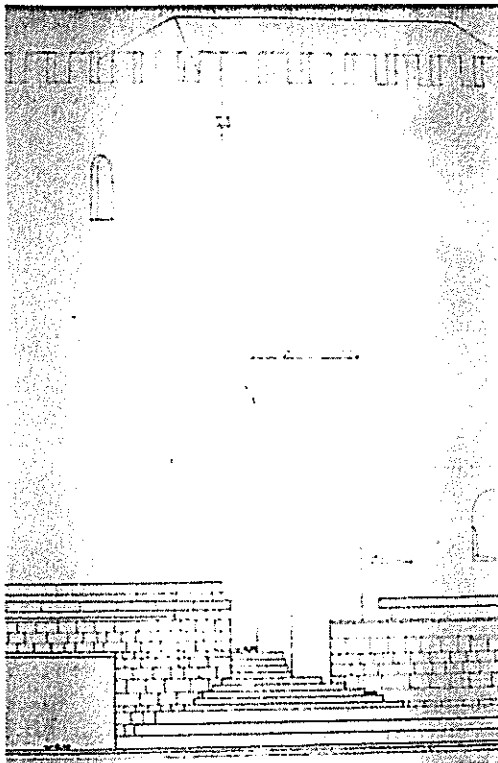
Representemos, simulemos o disimulemos. Parece evidente que las ideas eisenmanianas, si bien no podemos dejar de estudiarlas, se silencian cuando el peso de la Historia es tan implacable como en los proyectos que hemos analizado. Desde la diversidad de enfoques que en ellos se encuentran he de manifestar claramente que prefiero la sugerencia a la manifestación, lo implícito a lo explícito, la lectura silenciosa a la participación ruidosa, el recuerdo a la simulación.

Prefiero la duda, la búsqueda como proceso que acaba confiriendo a la arquitectura su mejor virtud, cual es la posibilidad de soportar una múltiple y cambiante lectura con el paso del tiempo, sin ello perder sus verdades profundas.

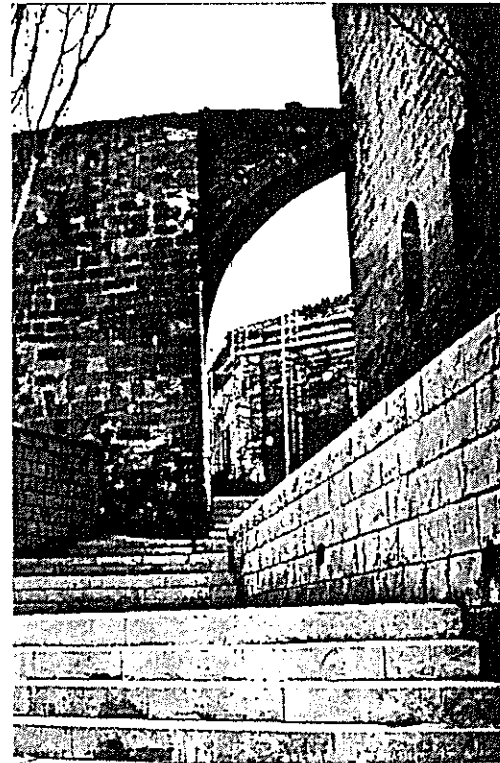
Porque hay mucha verdad en la búsqueda incierta y poca esperanza en la manipulación arbitraria del tesoro encontrado.



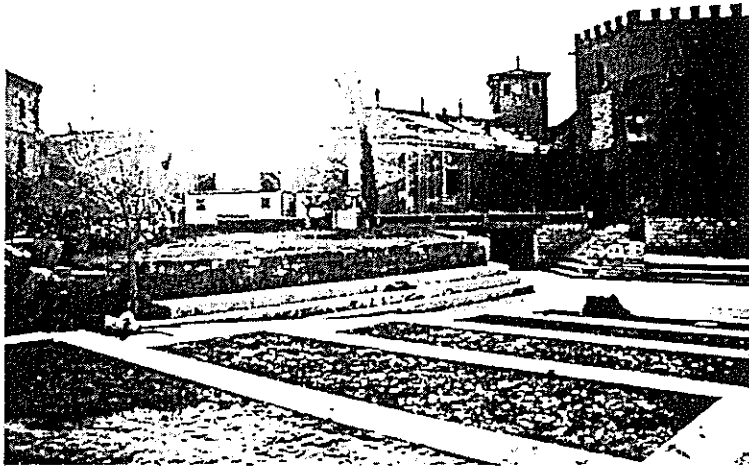
Richard Serra. Casting 1969. Instalada en el Museo Whitney. Destruída. Fotografía tomada del libro *Richard Serra Sculpture* por Rosalind E. Krauss. Museum of Modern Art. Nueva York, 1986.



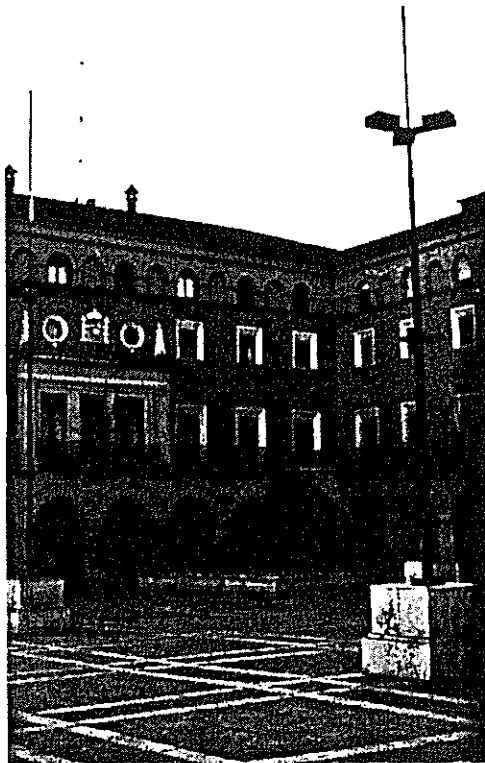
Entorno del Museo Provincial. Huesca.  
Detalle del proyecto de Luis Burillo.



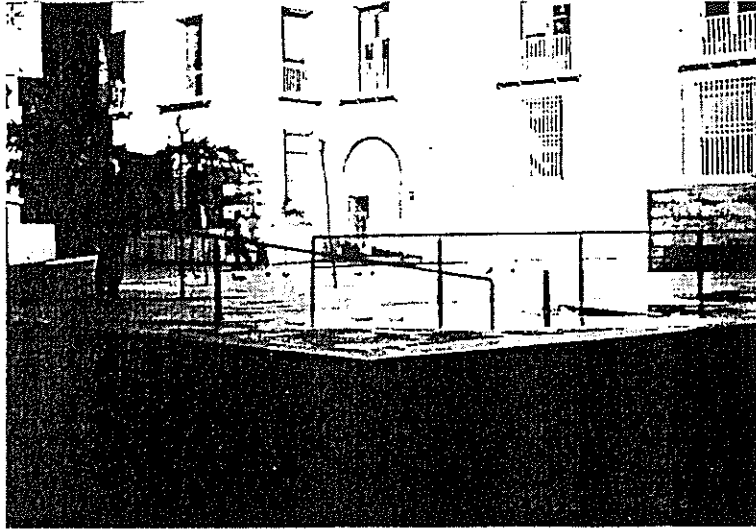
Entorno del Museo Provincial. Huesca.  
Vista de la actuación en construcción.



Entorno del Museo Provincial. Huesca.  
Vista de la actuación en construcción.



Vista de la Plaza de San Juan. Teruel.



Plaza de Ariño. Zaragoza.  
La plataforma horizontal como neutralidad frente al monumento.



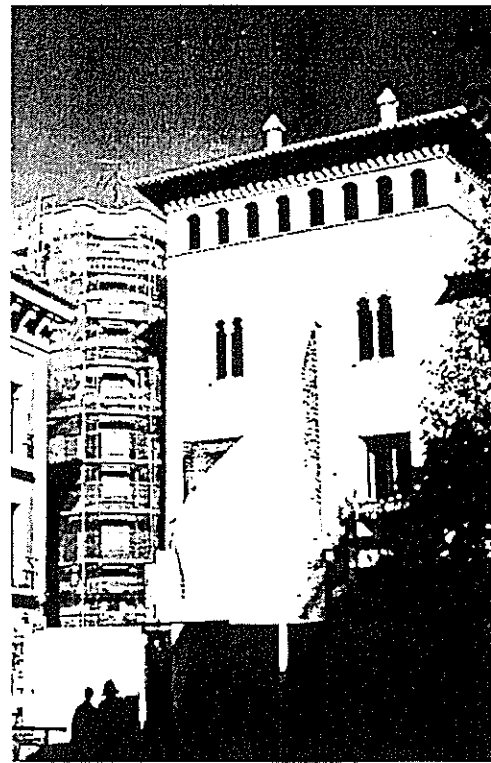
Plaza de la Seo. Zaragoza.  
La Seo desde la Plaza del Pilar.



Plaza del Pilar. Zaragoza.  
La plaza junto a la fachada monumental.



Plaza del Pilar. Zaragoza.  
La calle junto a la fachada doméstica.



Plaza de San Felipe. Zaragoza.  
La simulación de la Torre Nueva.



## **XVI CURSILLO SOBRE LA INTERVENCION EN EL PATRIMONIO ARQUITECTONICO**

Colegio de Arquitectos de Cataluña. Barcelona, Diciembre 1993.

### **ENTORNO Y MONUMENTO EN ARAGON: UN RECORRIDO CRITICO POR LAS ACTUACIONES RECIENTES.**

Carlos Labarta

Entorno del Museo Provincial. Huesca. Arqto: L. Burillo

#### **La contención desde la cultura de la tierra y la continuidad del discurso histórico.**

- Recuperación de la topografía frente a la artificialidad del concepto de tierra en otras vanguardias
- La voluntad de permanencia
- La ausencia de diseño como valor
- La modernidad como contrapunto

Plaza del Gobierno Civil. Teruel. Arqto: A. Cañada

#### **Minimalismo y configuración del entorno.**

- Las estrategias urbanas de la escultura minimalista
- La posición táctica de la pieza como redefinición del entorno

Plaza de Ariño. Zaragoza. Arqtos: I. de Rentería. A. Hernández. P. López

#### **La revalorización del monumento desde la abstracción.**

- El valor del silencio frente a la Historia
- El diseño como factor de neutralidad
- La importancia del límite: la concentración de esfuerzos en la transición

Plaza de La Seo. Zaragoza. Arqto: J. M. Pérez Latorre

#### **La relectura del monumento desde la vocación de intervención en el entorno.**

- La relación sintáctica con las ruinas
- La geometría y la estructura como factores de unificación
- La recurrencia al símbolo para la interacción con la Historia
- ¿Puede la arquitectura contemporánea enriquecer el crecimiento orgánico de un monumento?

Plaza del Pilar. Zaragoza. Arqto: R. Usón. Colaborador: J.M. Ruiz de Temiño

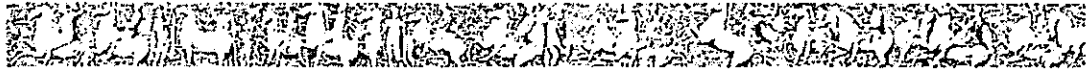
#### **La recuperación del salón urbano de la ciudad**

- La siempre penúltima actuación: el valor del tiempo en la relación entorno-monumento
- La plataforma y los monumentos como objetos
- La continuación de un orden y la enfatización de la asimetría
- La aceptación de la figuración: la creación de microestancias
- La reivindicación del diseño como factor de contemporaneidad

Plaza de San Felipe. Zaragoza. Arqtos: F. Aguerri. J. Peña. J. Soro. J. Ibarguen. J.M. Valero y otros.

#### **La simulación de la memoria colectiva.**

- La representación de una torre emblemática
- La fuerza-impotencia del recuerdo frente al error histórico



## CUESTIONES DE RESTAURACIÓN (A PROPÓSITO DEL TEATRO ROMANO DE SAGUNTO)

GIORGIO GRASSI, arquitecto  
MANUEL PORTACELI, arquitecto

*“La arquitectura es siempre un sistema espacial enclavado en un lugar y estructurada a través de una forma que responde a una configuración precisa, según los rasgos de cada tiempo y en cada cultura. No hay duda de que se debe preservar lo auténtico, aquello que tiene el valor de informarnos de un tiempo pasado determinado y concreto. Pero esta protección de un lugar del pasado no puede oponerse a las decisiones estéticas que fueron decisivas en la creación arquitectónica del monumento “ (Ignasi de Solà-Morales, Dr. arq.).*

### El monumento en 1983

Como es usual en las obras de la antigüedad, el Teatro Romano de Sagunto es expoliado, utilizando sus materiales y elementos arquitectónicos en las construcciones de la ciudad y fuera de ella.

Vinculado histórica y geográficamente al castillo -donde se ubica el foro- sufre diversas destrucciones, al estar unido a aquél en sus avatares militares.

A partir de la tercera década de nuestro siglo se realizan numerosas intervenciones de ordenación y reconstrucción de la fábrica romana.

Si estas intervenciones se llevan a cabo con el comprensible deseo de consolidar los restos, no es tan claro el criterio de las reconstrucciones que conllevan.

El teatro ofrece en planta todos los datos de los elementos que lo componen. Sin embargo, las obras de complementación ejecutadas hacen hincapié en la cávea, olvidando el resto al que va canónicamente unido, y su objetivo no parece ser restituir lo más fielmente posible el teatro tal como era (tal como era según los criterios del arqueólogo) sino más bien las ruinas mismas. Estos trabajos, de tipo mimético, no hacen sino acentuar el carácter pintoresco, de ruina, del conjunto, llegando incluso a distorsionarlo (la reconstrucción de los "aditus", eliminando restos originales, ofreciendo el aspecto de teatro "a la griega", la "recuperación" parcial del perfil de la cávea, con un peldañado que se interrumpe al no poder superar la galería inferior existente, etc.). Sin mencionar arbitrarios añadidos como el museo adosado a una de las torres, que borra la figura simétrica del cuerpo escénico con sus características torres sobresalientes, o la inmotivada construcción del escenario detrás de los restos de las valvas, sobre los muros del "post scaenium".

### Objetivos

Así era, esquemáticamente, la realidad del Teatro Romano de Sagunto antes de nuestro proyecto.

Desde esta vía sin retorno iniciada por las intervenciones anteriores se podía alcanzar la "eficacia evocativa" (Brandi) del monumento continuando su restauración, pero cambiándola radicalmente de signo.

Había que recuperar la especificidad arquitectónica del teatro, liberar, como diría Bonelli, su "verdadera forma", hacer inteligible el tipo a través de la restitución del espacio arquitectónico del Teatro Romano de Sagunto a partir de la recuperación de la unidad básica cávea-cuerpo escénico, característica principal del teatro romano tal como aparece constantemente en la historia de las formas arquitectónicas.

El tipo del edificio teatral romano es uno de los grandes hallazgos de la arquitectura del mundo antiguo. *"La rotundidad de su espacio circular cerrado por el aparatoso muro del frons scaenae, establece un espacio interior solo abierto hacia el cielo. Su estructura interna produce una inigualable relación entre actores, coro y público, en una tensión dialéctica por la que la participación en el espectáculo establece conexiones entre lo religioso y lo festivo"* (Ignasi de Solà-Morales, Dr. arq.).

La arquitectura del Teatro Romano de Sagunto estaba allí presente, en los restos existentes, sólo era necesario hacerla aparecer de nuevo. La intervención debía responder al problema de su lectura, hacerlo inteligible.

En el sentido que indica Brandi en su "Teoría de la Restauración" se trataba de desarrollar la "unidad potencial" inmanente en los fragmentos para alcanzar la "unidad originaria" del monumento.

Si en la restauración arquitectónica tenemos en cuenta que sólo en el espacio real, con su escala humana, perceptible bajo la luz del sol, está la experiencia de la arquitectura, la condición documental de la arqueología tan indispensable en este trabajo puede, desde su dimensión racional, aparecer como texto legible por todos, concurriendo en esta experiencia.

El equipo de arqueólogos, dirigido por la Dra. Aranegui (Catedrática de Arqueología) y la Dra. Hernández (Directora del Museo de Sagunto), colaborador en el proyecto con la aportación de sus estudios, hipótesis y conclusiones, continúa como interlocutor y supervisor de las obras de ejecución, avalando las respuestas a los problemas que suscitan la búsqueda de las raíces físicas del monumento, el reajuste del perfil al reordenar los últimos datos taquimétricos o el estudio y ubicación de las piezas halladas de las que luego hablaremos.

Si el primer objetivo del proyecto, como hemos indicado anteriormente, ha sido la restitución del espacio del Teatro Romano de Sagunto, el segundo, consecuencia de aquel, es la recuperación del "rol" urbano que el monumento ejercía entre la zona monumental - el foro, en la parte superior- y la ciudad que se desarrolla en la pendiente de la colina.

La ruina, a punto de desaparecer como arquitectura, había perdido su posibilidad de mantener las relaciones arquitectónicas entre las partes de la ciudad histórica.

El Teatro Romano de Sagunto se presenta hoy rehabilitado, como ese edificio romano civil que, en la fusión jerárquica y ordenada de sus partes principales, cávea y cuerpo escénico, viene definido en un volumen único que determina el paisaje urbano en el que se producía; un edificio público, de la "polis" romana, que celebraba, y donde se reflejaban, los logros de una cultura, de un pueblo.

El exterior muestra, recuperada, su relación con el paisaje para el que se construyó: se vincula en su potencia al conjunto monumental, que con el foro conforma la "acrópolis" saguntina, y destaca por su escala, como lo haría hace casi veinte siglos, de las viviendas urbanas que se desarrollaban a sus pies.

### Criterios

En primer lugar conservar, consolidar y poner en evidencia los restos auténticos del Teatro Romano de Sagunto y restituir (a partir de los estudios e hipótesis del equipo arqueológico con el que se ha trabajado desde el primer momento), el espacio característico y único del Teatro de Sagunto.

Elemento básico en un teatro romano es el "frons scaenae" cuya restitución, en relación con la cávea, se hace indispensable para recuperar la tipología del teatro.

Su existencia está comprobada científicamente por los muros de las "subconstrucciones" de la escena así como los restos de la "valva Regia" y la "valva hospitalium" este que, entre otros, sobre ellos emergían.

Todo ello completado con los hallazgos aportados por las excavaciones realizadas durante

las obras, que además de información histórica otorgarán, introducidas en el proceso restaurador, mayor comprensión y entendimiento del edificio.

Este criterio general que ordena el proyecto de restauración y rehabilitación del Teatro Romano de Sagunto conlleva la elección de técnicas constructivas que se plantean a partir de los datos que aporta la fábrica antigua. “Ante el monumento, él es el maestro” decía Annoni.

Así, se utilizan materiales naturales, técnicas romanas (piedra, hormigón y ladrillo) indispensables para la estabilidad, mantenimiento y conocimiento del monumento, haciendo siempre evidente la diferenciación entre las partes originales y las rehabilitadas.

Se ha rehabilitado la cávea con la recuperación de su perfil mediante una “concha” de piedra caliza superpuesta sobre la “concha” originaria, que permite siempre el diálogo entre los restos existentes y lo rehabilitado.

### **Rehabilitar tras excavar**

La responsabilidad frente al objetivo de la intervención, su complejidad, no permitía elucubraciones personales a los conceptos básicos del proyecto. Sólo la adaptación a la realidad concreta que ofrecían las excavaciones podría establecer modificaciones.

Pero las excavaciones confirmaban las hipótesis arqueológicas, añadiendo datos, anotaciones, elementos nuevos (por ejemplo el doble muro del “pulpitum”, las fases de construcción) de las que darán científica cuenta los arqueólogos que han supervisado desde el primer momento las actuaciones y a las que sin apenas cambios se ha adaptado el proyecto.

El cuerpo escénico es ya visitable en todas sus partes, y las hasta ahora ocultas pueden ser desveladas por el estudioso en un paseo que recorre las entrañas del edificio, espacios encontrados entre los muros del “post scaenium”, subconstrucciones que muestran el sólido arranque de la construcción romana. Una ligera pasarela que no toca los silenciosos y profundos muros del foso del escenario permite su reconocimiento, el paso entre ellos de la cloaca central, y su entrega en esas ingeniosas torres técnicas que los romanos llamaban “parascaenae” y que delimitaban el escenario en su longitud. Éstas, saliendo a la superficie, flanquean el vacío del “post scaenium”, el espacio que albergaba el riquísimo frente escénico del teatro romano, lugar imaginario, idea formal en la que teatro y arquitectura están completamente fundidos; irreductible y necesario elemento del espacio teatral romano.

### **El “antiquarium” y los hallazgos históricos de los restos de la escena**

El “antiquarium” propuesto en el proyecto era el elemento evocador de aquella espléndida pared de fábula, densamente historizada del “frons scaenae” romano que estamos habituados a ver reproducida en los viejos libros de historia del arte.

Las excavaciones realizadas en el foso del escenario brindaron por vez primera elementos

de la escena romana, hasta ahora solamente intuidos por los estudios e hipótesis sobre el Teatro de Sagunto y los teatros romanos en general. Su restitución en el frente escénico, aún testimoniando el esplendor de la ruina, presencia e imposibilidad de ser de nuevo el antiguo "frons" del Teatro Romano de Sagunto, corroboran el orden, la medida, la proporción del frente escénico y su relación jerárquica con los niveles de la cávea.

## FICHA TÉCNICA

### **OBRA:**

Restauración y rehabilitación del Teatro Romano de Sagunto

### **SITUACIÓN:**

Sagunto (Valencia)

### **ARQUITECTO/S PROYECTO:**

Giorgio Grassi / Manuel Portaceli

### **ARQUITECTO/S DIRECCIÓN:**

Giorgio Grassi / Manuel Portaceli / Juan José Estellés

### **COLABORADORES:**

Jean Louis Dujardin, arq. / Lukas Meyer, arq.

### **APAREJADORES:**

Alfredo Paredes / Rafael Duet

### **ESTRUCTURA:**

Departamento de Estructuras Arquitectónicas (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia):

Carlos Martínez Lasheras, ing.

Eugenio Abdilla Muedra, arq.

Agustín Pérez García, arq.

José Monfort Lleonart, arq.

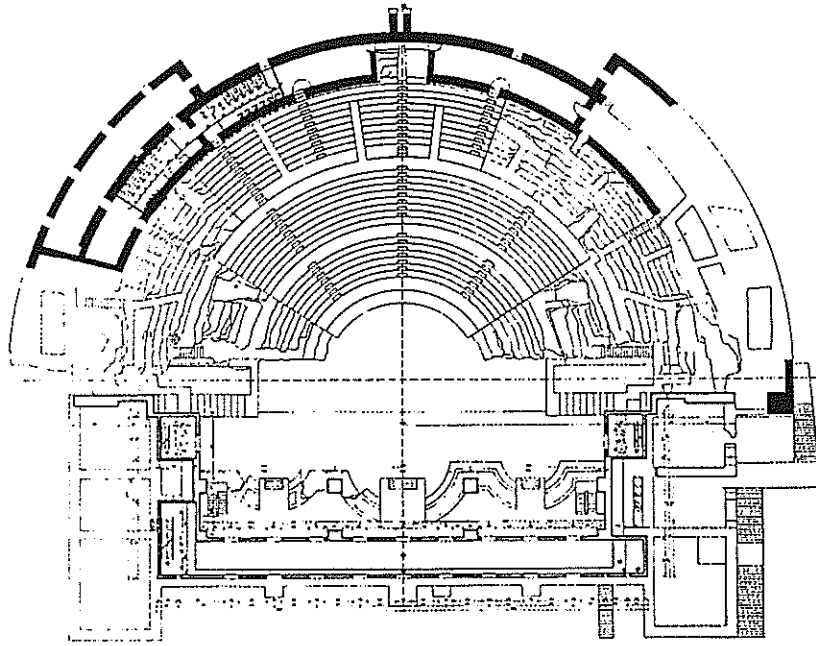
Enrique Gil Benso, arq.

### **ESTUDIO ARQUEOLÓGICO:**

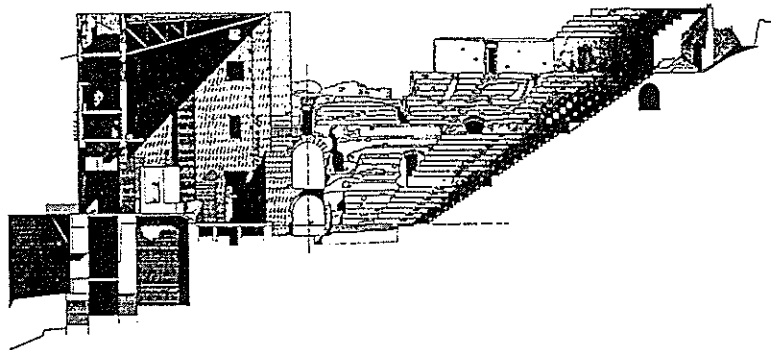
Dirección: Carmen Aranegui

Responsable estudio previo: Emilia Hernández Hervás

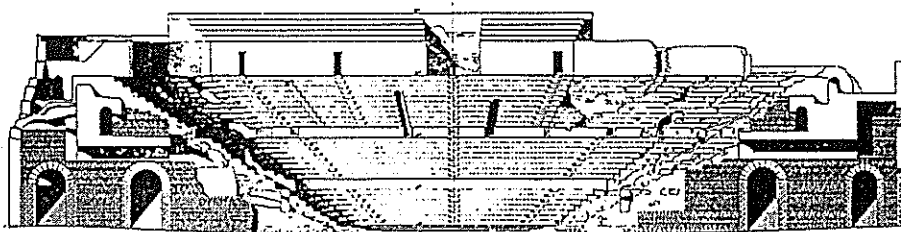
Equipo excavación y estudio: Montserrat López Piñol y Amelia Mantilla Collantes



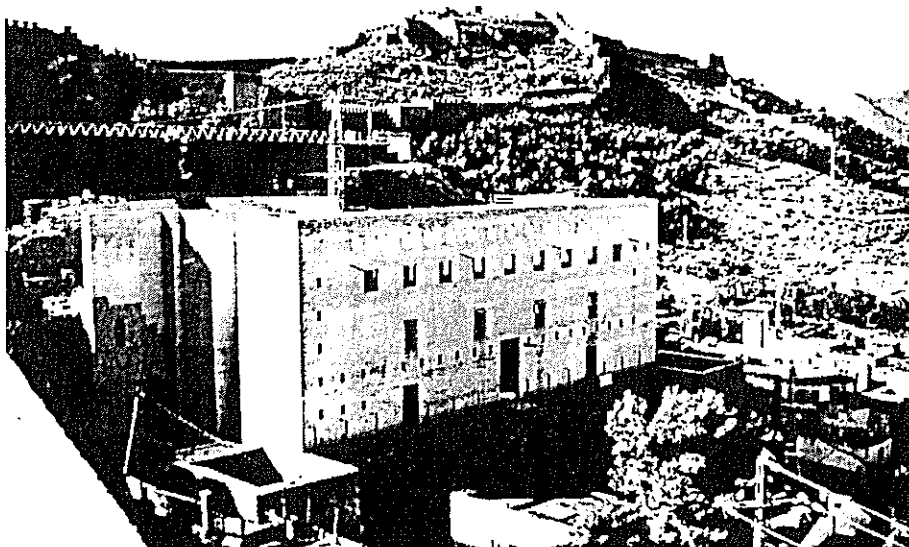
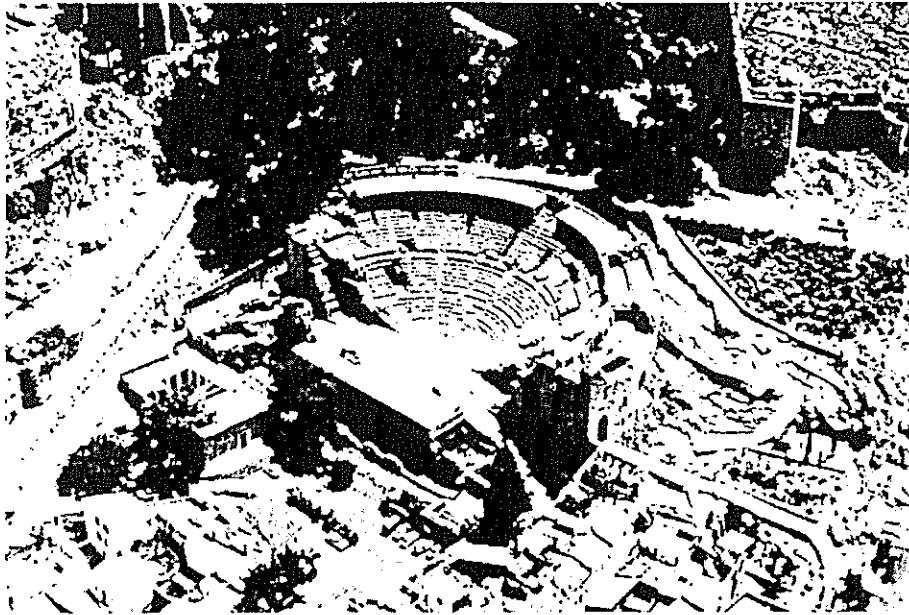
Planta de la escena y de la cávea.  
Nivel + 13,70 m.



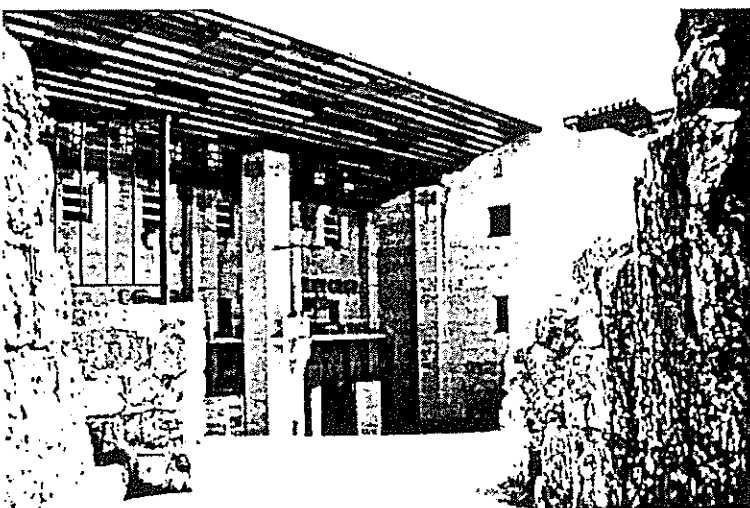
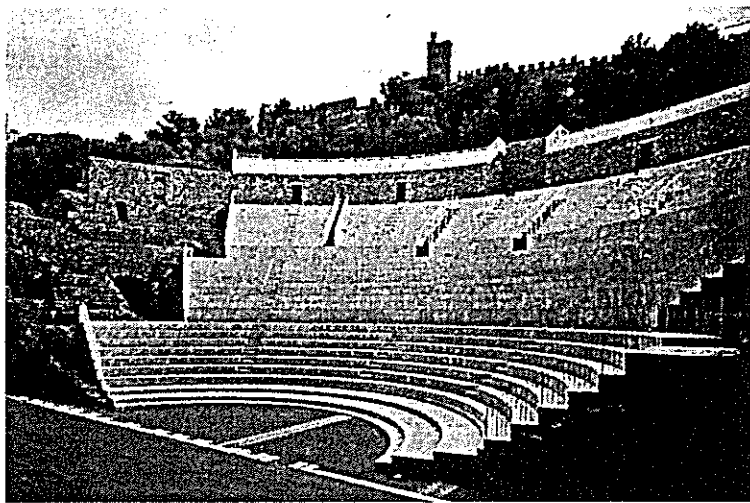
Sección transversal.

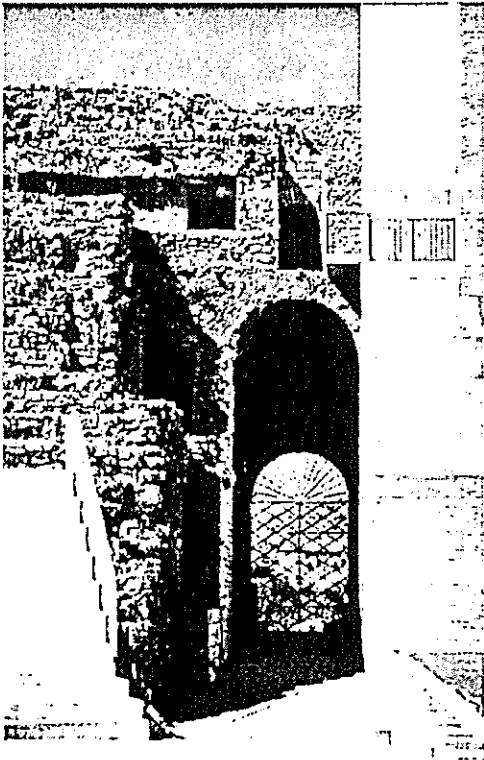
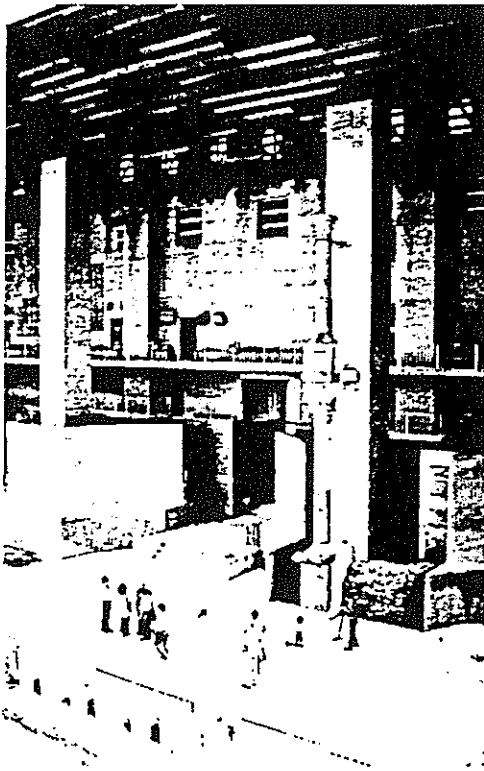


Sección longitudinal con vista a la cávea.

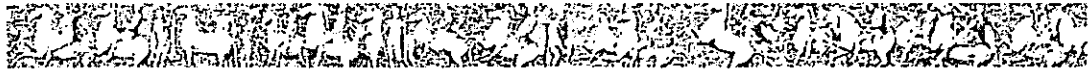








1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100



## OBRAS Y PROYECTOS RECIENTES EN LLEIDA Y GIRONA

JORDI CASADEVALL, arquitecto

### Obras:

Antiguo Monasterio de Amer  
Bosch - Frigola, arquitectos

Monasterio de Vallbona de les Monges  
Jordi Llorens, arquitecto

Campanario de la Catedral de la Seu d'Urgell  
Lluís Vidal, arquitecto

Iglesia de Sant Agustí de la Seu d'Urgell  
Lluís Vidal, arquitecto

Mercado de Girona  
Fuses - Viader, arquitectos

La organización del XVI Cursillo sobre la Intervención en el Patrimonio Arquitectónico me pide una breve síntesis de mi charla sobre restauraciones en las Demarcaciones de GIRONA y LLEIDA.

En primer lugar, hay que aclarar que la selección de las obras, siempre subjetiva, me podía servir para ejemplificar las diversas posiciones que he encontrado en el momento de plantear una línea de intervención en los monumentos. Por eso el criterio no ha sido ni la escala de la intervención, ni tampoco el presupuesto, ni los tipos de materiales utilizados o las soluciones constructivas, ni pretende ser un recopilación de actualidad.

Prefería profundizar sobre una serie de ejemplos que nos harían ver aquellos modos de proceder que los autores tienen al acercarse al proyecto y también los resultados que así se obtienen a partir de las grandes líneas escogidas.

El primer ejemplo, el conjunto de las intervenciones en el **Monasterio de Amer**, presupone antes que nada la voluntad de los arquitectos de redescubrir la dimensión del antiguo recinto monacal a través de las intervenciones que ahora se podrían hacer en los espacios y edificios públicos que permanecen. Pienso que la voluntad de los arquitectos excede de las verdaderas posibilidades de la intervención y que esta realidad, ya periclitada, solamente puede quedar reflejada en el tratamiento y la pavimentación con piedra del espacio libre existente, cuya permanencia histórica se ha querido hacer más evidente con la colocación de la cruz de termino y la fuente neogótica, recuerdos de un pasado esplendoroso.

Mientras tanto, la actuación sobre la fachada de la iglesia ha escogido la recuperación de un momento de su historia que no era la del conjunto del monasterio. Las posibilidades de intervenir en la iglesia solamente a un nivel epitelial manifiestan, a mi entender, la desproporción de aquellos objetivos iniciales y las contradicciones del trabajo, especialmente con el tratamiento escenográfico de la pared lateral del cuerpo anexo. La exteriorización del segundo ábside y la eliminación de la puerta central neoclásica demuestran, en cambio, la coherencia de la intervención en la elección de los episodios más significativos del edificio. Paralelamente, el elaborado tratamiento con estucos de la fachada de la iglesia y del "casal" anexo, corrobora la voluntad de dignificación del conjunto.

En cambio, el programa y presupuesto pedía una intervención clara y contundente para la ampliación del **Monasterio de Vallbona de les Monges**. El planteamiento de construir un nuevo convento, más moderno y confortable, anexo al existente para así poder liberar y restaurar el verdadero conjunto monacal, era un reto claro y definido.

Delante de la rotundidad y las directrices del conjunto existente alrededor del claustro, el proyecto del arquitecto Jordi Llorens pretende seguir las directrices que sugiere el paisaje de bancales y terrazas de cultivo del pueblo. Este planteamiento claro y coherente ha de resolver el problema de encuentro de las dos estructuras, la vieja y la nueva, y que aquí se pretende hacer con la creación de una serie de espacios-patio, a veces exteriores otras interiores, que actúen como charnelas para producir el giro de las dos directrices. En el cuerpo de ampliación se instalan las celdas, talleres y piezas de la vida cotidiana de la comunidad.

El nuevo volumen con un perfil que recuerda el poder defensivo de las murallas se ha trabajado exteriormente con la piedra de los derribos de la parte vieja del monasterio.

El tratamiento aterrizado de la cubierta, que las necesidades del programa pedía, manifiesta exteriormente la complicada geometría de la conexión y no ayuda a comprender con serenidad la equilibrada disposición de los volúmenes exteriores. Seguramente esta confusión es actualmente más importante por el estado parcial de construcción del conjunto, pero habría que pensar si quizás otro acabado, más diferenciado de los materiales, hubiese ayudado a entender mejor la ampliación, en relación al conjunto inicial, y quizás también hubiese contribuido a reducir el fuerte impacto que tiene lo nuevo, cuando como en este caso terminará tomando una dimensión equiparable al monasterio inicial.

El caso de la actuación del arquitecto Lluís Vidal en el Campanario de la Catedral de la Seu d'Urgell, refleja la postura de entender perfectamente la proporción del encargo en relación al lugar de la intervención. No eran necesarias más explicaciones para las demandas del Sr. Obispo de hacer llegar el sonido de las campanas. La solución que se le diese a esta cuestión podía representar el volver a estadios anteriores de la historia del monumento, más o menos reinterpretados o afortunados, cuando Puig i Cadafalch romaniza las torres de la Catedral de acuerdo con el espíritu de la época y elimina los pobres añadidos que tenían en aquel momento. También podía ser fácil caer en intervenciones personalistas que no se ajustasen al verdadero sentido del encargo. Por eso, la reducción de la solución del proyecto a un tema estrictamente funcional me parece el mejor acierto del proyecto, que lo aleja seguramente de unas innecesarias recreaciones o protagonismos mal entendidos. Así, el proyecto plantea unas pantallas para la reflexión del sonido, que con la forma de las alas de un gran pájaro se despliegan en el momento de levantar el vuelo -la reflexión de las ondas- y se pliegan cuando el repique de campanas ha terminado, quedando inmóviles y ocultas, sin interferir la imagen del conjunto monumental.

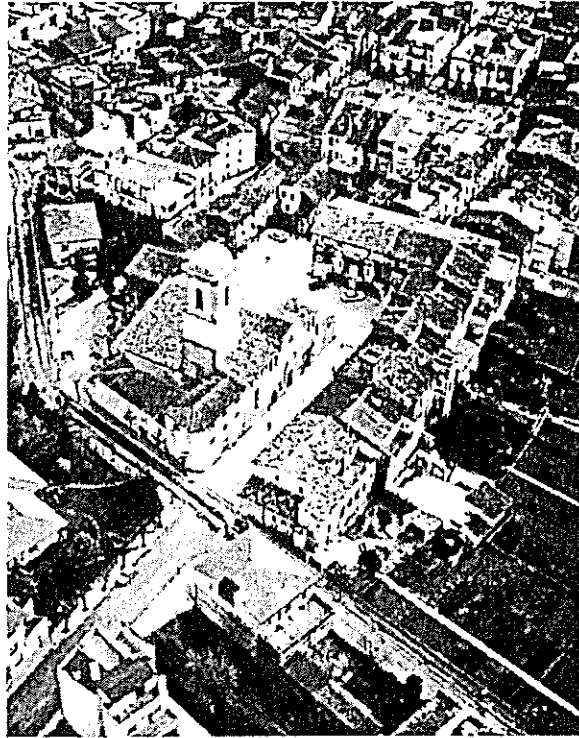
En cambio, la propuesta del mismo arquitecto para implantar una biblioteca en la Iglesia de Sant Agustí de la misma Seu d'Urgell, presupone y hasta impone, antes de todo su visión del edificio. Para él, y dejando de lado las consideraciones funcionales, la iglesia ha de quedar detenida en su historia de maltratos -en el último era un garaje para camiones- y continuar a partir de ahora un viaje de reposo tranquilo y sereno. La nueva biblioteca será pues un nuevo cuerpo, inmerso en las estructuras de la iglesia, que ahora permanecerá en ruinas y manifestando la densa historia que habían tenido hasta la actualidad.

El nuevo cuerpo, de hierro y cristal, aparece en su interior como una gran galería acristalada, desde cuyo interior se establecerá una peculiar relación con los restos de la nave de la iglesia. Exteriormente, y desde la fachada más espectacular que se puede ofrecer, el volumen de cristal, sesgado respecto a la directriz del edificio, manifiesta su diferenciación y cobija la rampa de la biblioteca que en su recorrido relaciona lo mejor del paisaje y del monumento.

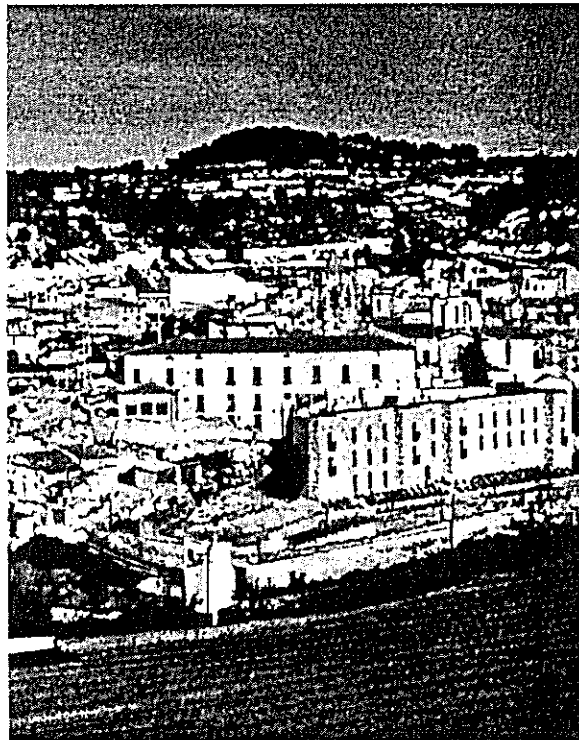
La misma raíz de diferenciación entre lo nuevo y lo viejo, se puede encontrar en la intervención hecha por los arquitectos Fuses - Viader en el edificio del Mercado de Girona, cuando el programa solamente pedía estrictamente una mejora de las condiciones de la iluminación natural del espacio interior y la puesta al día de servicios e instalaciones.

Una propuesta de mínimos en el interior que consiste en un ligero vaciado de las bovedillas extremas del actual techo permite, mediante un cambio de la inclinación de la cubierta, abrir unos nuevos ventanales corridos que mejoran instantáneamente las condiciones de trabajo en el interior.

Sin embargo, este pequeño y hábil cambio interior se convierte en el exterior en una gran y rotunda cubierta de cobre que guarece la totalidad del viejo edificio, llegando a derramarse sobre las fachadas laterales, e intenta establecer un no siempre fácil diálogo con el edificio existente, al situar en algunos puntos las posibilidades de aquellos diálogos en la frontera de la ignorancia mutua o de la dominancia relativa de uno sobre otro. No hay que olvidar, sin embargo, los aspectos positivos que la intervención tiene desde algunas visiones urbanas que resitúan el papel del edificio dentro del desdibujado paisaje en que se inserta en la actualidad.

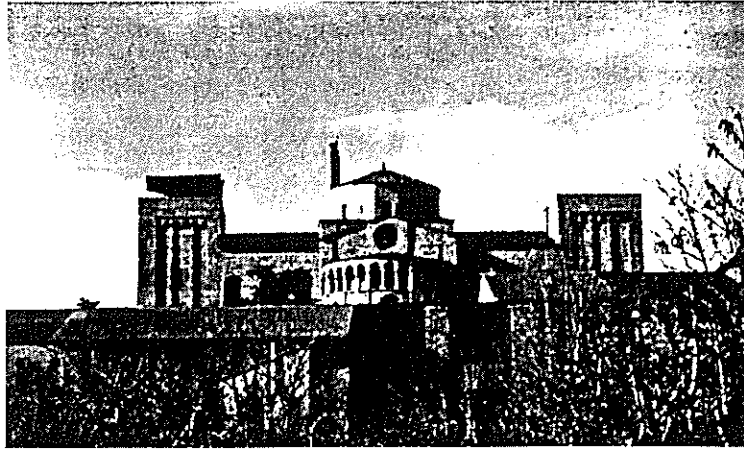


Antiguo Monasterio de Amer.  
Bosch - Frigola, arquitectos.

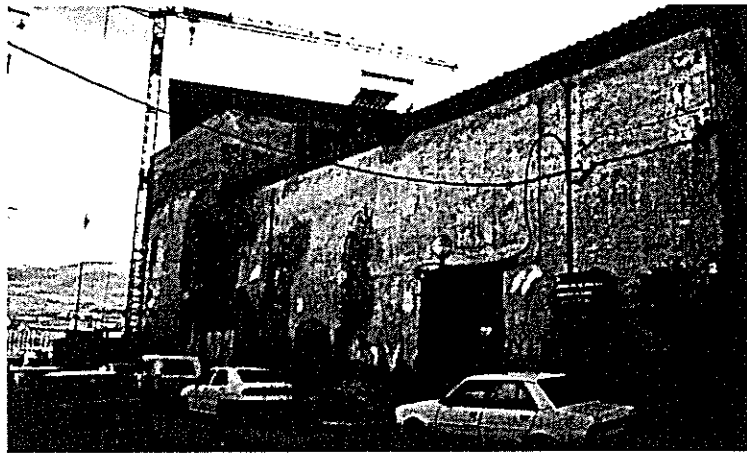


Monasterio de Vallbona de les Monges.  
Jordi Llorens, arquitecto.





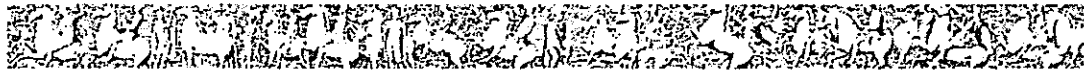
Campanario de la Catedral de la Seu d'Urgell.  
Lluís Vidal, arquitecto.



Iglesia de Sant Agustí de la Seu d'Urgell.  
Lluís Vidal, arquitecto.



Mercado de Girona.  
Fuses - Viader, arquitectos.



## **REUTILIZACIÓN DEL CONVENTO DE SANT DOMÈNEC DE GIRONA COMO FACULTAD DE LETRAS**

**JOAN TARRÚS, arquitecto**

**PROYECTO DE BOSCH - TARRÚS - VIVES / COMADIRA, 1987 - 1989  
1ª FASE CONSTRUIDA ENTRE 1990 I 1993**

Nuestro proyecto se ha de entender a partir de dos consideraciones previas. Por un lado es una intervención sobre un edificio que ha llegado a nuestros días, muy transformado y degradado, como resultado de un proceso de construcciones y derribos hechos generalmente sin ninguna ambición ni voluntad estética. Un edificio que ha perdido su carácter originario y su coherencia global, excepto por lo que respecta a aquello que se ha conservado del núcleo gótico inicial.

Por otro lado es una intervención hecha con una voluntad de vínculo con la tradición, sin renunciar a interpretarla desde nuestro tiempo.

### **Historia del edificio**

Esencialmente, la historia es esta: el Convento se fundó el año 1253 y el altar fue consagrado el 1333. Entre estas dos fechas sabemos que se construyó (a parte de la iglesia)

el claustro y la sala capitular. Suponemos que el refectorio y el dormitorio de novicios son de esta época, como lo deberían ser, también, la sacristía y un segundo claustro, dependencias actualmente derribadas. Por tanto, el núcleo original gótico del Convento es de la segunda mitad del siglo XIII y de la primera del XIV.

Hacia 1600, hay una primera reforma, posiblemente relacionada con la implantación del Estudio General (antigua universidad de Girona). De esta época, quedan las columnas del segundo piso del claustro, como también diversos elementos (puertas y ventanas) desperdigados.

En el siglo XVIII, el Convento sufre una importante transformación. Se añaden dos capillas laterales a la iglesia y se construyen los dos pisos de galerías en la fachada de poniente, como resultado de la edificación de dos plantas sobre el refectorio y los restos de una estructura antigua que llega hasta la muralla. También es de este momento una gran cisterna en el patio del segundo claustro y suponemos que esta construcción supuso el derribo de este segundo claustro, elementos del cual se utilizaron para la cisterna.

Pensamos que en la Guerra del Francés el Convento debería sufrir daños importantes, especialmente en las cubiertas, sacristía y claustro. En 1835, con la desamortización, el Convento pasó a manos de los militares, que lo adaptaron como cuartel e hicieron muchas transformaciones, entre ellas la consolidación del claustro, rehaciendo la cara demolida y cubriendo y cerrando el segundo piso. También construyeron forjados que subdividían los espacios originales, tanto en la iglesia como en la sala capitular. Por lo que respecta al cuerpo principal del Convento, desfiguraron la estructura de celdas y galerías con nuevas distribuciones extrañas a la estructura del edificio; cegaron la mayoría de los arcos de la fachada y construyeron una cubierta nueva que dejaba un gran espacio, utilizado como buhardilla, por encima del segundo piso.

En resumen, dejando de lado la iglesia, que es el elemento más importante del conjunto y más bien conservado, el edificio que nos ha llegado es una construcción gótica, rehecha en el siglo XVIII con una gran precariedad de recursos y sin ninguna intención estética y muy transformada en el siglo XIX, hasta el punto de perder su carácter y su coherencia global.

### **Propuestas básicas previas a la definición formal del proyecto**

- Cuerpos y espacios a conservar y restaurar como la iglesia, el claustro, la sala capitular, el refectorio y el dormitorio. Estos son los únicos elementos que, a pesar de estar enmascarados y alterados, mantienen su entidad formal, posiblemente porque corresponden al núcleo gótico original, realizado con mucha más ambición y solidez que todo lo que se realizó después.

- Cuerpos a derribar totalmente como los adosados a la muralla y al ábside de la iglesia y el cuerpo que cierra el segundo claustro y tapa el ábside de la sala capitular (originalmente, es muy posible que todo fuese un cuerpo únicamente de planta baja que cerrase el claustro). Nosotros propusimos desligar el Convento de la muralla y sobretodo cambiar su relación con el terreno existente entre el Convento y la muralla, haciendo el conjunto más abierto hacia estos espacios y hacerlos más accesibles, de acuerdo con el cambio de uso y de sentido de estos terrenos.

- Cuerpos a construir de nuevo como la sacristía y el segundo claustro. Elementos no recuperables pero necesarios para volver a rehacer la coherencia global del conjunto.

- Cuerpos a remodelar de forma más o menos radical como el cuerpo principal del Convento. Cuerpo que nos ha llegado muy degradado y alterado por las remodelaciones realizadas en los siglos XIX y XX sobre una base construida en el siglo XVIII, ya de por si muy poco ambiciosa formalmente y precaria constructivamente. De este cuerpo solamente nos interesaba conservar la planta baja (que todavía correspondía a la estructura medieval) y la imagen de galerías sobre Girona que pensamos va muy unida a la idea de edificio conventual (Assisi).

En la primera propuesta (anteproyecto) intentamos salvar una parte de la estructura de celdas de la planta primera, enmascarada pero todavía recuperable y reutilizable como despachos. Esto no fue posible por la precariedad de su estructura (Tabiques de ladrillo o de piedra tosca y bóvedas tabicadas de ladrillo, asentados sobre los escombros de una antigua planta piso, gótica o renacentista, que se demolió dejando los escombros cargando sobre las bóvedas de la planta baja. Esto explica el desnivel de 1 m. de las zonas rehechas en el siglo XVIII.). Finalmente, optamos por rehacer todo este cuerpo principal, planteando una nueva organización general y una nueva estructura, la cual sigue el trazado de la planta baja, que se conserva y hace de cimiento.

La nueva organización de este cuerpo principal ha venido muy marcada por el cambio de uso y de sentido de los antiguos huertos, cambio que ya se había ido produciendo a lo largo de los siglos XIX y XX y que nosotros acabamos de completar, cambiando el trazado de la calle (abierta hacia los años cuarenta de este siglo) y potenciando el acceso, que ya hicieron los militares en el siglo XIX, por el centro de este cuerpo, situando la escalera principal y recomponiendo la fachada de acuerdo con este criterio.

La modificación del trazado de la calle nos permite crear una plaza triangular y horizontal a nivel de la planta baja que hace de base del cuerpo de la derecha del edificio. El cuerpo de la izquierda, al contrario, queda directamente sobre la calle y su pendiente refuerza la estructura de los contrafuertes que soportan las galerías.

### **Criterios de la intervención, entendida globalmente**

Adaptar un edificio de estas características, es decir, un edificio con elementos muy diversos y de un valor artístico y histórico muy desigual, pide una cierta radicalidad de actuación: se debe definir aquello que se ha de conservar por sus valores históricos y estéticos; aquello que por sus valores constructivos se puede integrar en una nueva propuesta y aquello que es necesario derribar.

El problema central que se nos planteaba era el de la dimensión de la intervención, tanto del derribo como de la nueva construcción, que se había de hacer en el cuerpo principal del conjunto para habilitarlo como edificio docente. Y también la reconstrucción de los cuerpos desaparecidos como el segundo claustro y la sacristía, elementos necesarios -a nuestro parecer- para rehacer la coherencia del conjunto. Intervenciones, por tanto, que globalmente serían tan importantes y significativas como las de los cuerpos o espacios a conservar, y que queríamos plantearnos con la voluntad de conseguir un nuevo edificio

unitario, donde conviviesen elementos antiguos y nuevos formando un solo organismo.

Hemos creído que nuestra actuación debía de ser valiente y radical pero respetuosa con el carácter del edificio, con su espíritu original de austeridad, simplicidad y racionalidad, propio de los conventos de las ordenes mendicantes.

Y también hemos creído que se había de unir de una forma lógica y natural la construcción existente con la nueva. Propuesta esta, más integradora que rupturista, dado que nos interesa conseguir una síntesis entre los valores históricos y los modernos, y rechazamos su contraposición. Hemos querido hacer la síntesis entre aquello que se conservaba por sus valores históricos, estéticos o simplemente constructivos, y la obra nueva que era necesario hacer para adaptar el edificio a las actuales necesidades de espacio, de uso, tecnológicas, etc. Hemos eludido una consideración autónoma o independiente de lo viejo y de lo nuevo, que nos hubiese podido llevar a sacar de contexto los restos históricos, aislándolos o imponiéndoles una nueva lógica formal y constructiva.

Nuestro proyecto se proponía “pensar de nuevo” todo el conjunto de Sant Domènec, a partir de sus “virtudes” más genuinas, como son: la racionalidad constructiva de su concepción global y de la ordenación de los espacios, y la lógica, la simplicidad y la austeridad de las formas y los materiales. Y nos propusimos “pensar de nuevo” el edificio con el objetivo de crear un nuevo organismo unitario, que incorporase de una forma natural los espacios y elementos góticos, renacentistas o barrocos que se han conservado mínimamente.

Esta “naturalidad” con la que nos hemos propuesto integrar lo viejo y lo nuevo, pensamos que es posible si la obra nueva conserva el tono y el carácter del edificio, si utilizamos materiales y procedimientos constructivos que no sean extraños a la tradición y si asimilamos la racionalidad y la austeridad formales del gótico catalán.

Aceptamos, pues, en la concepción del proyecto las limitaciones de unos sistemas constructivos y de unos materiales tradicionales, cosa que nos permitía superponer la obra nueva a la existente sobre la base de una cierta homogeneidad constructiva y de materiales de las fábricas antiguas y modernas. Y también porque esto nos permitía hacerlo sin necesidad de aislar los elementos preexistentes o de integrarlos de una forma mimética.

Esta actitud nos llevó a pensar la organización general del edificio y la definición formal de los espacios a partir de una cierta “lógica constructiva” y también a utilizarla, igual que en los edificios medievales, como repetición seriada de soluciones o estructuras formales, rechazando, por tanto, la seducción de posibles efectos pintorescos o expresivos.

Asumir estas, digamos, “limitaciones” como puntos de partida proyectuales nos ha permitido una gran libertad de intervención, dado que los siempre difíciles equilibrios que resultan de contraponer lo viejo y lo nuevo, desaparecen dentro de la voluntad integradora. La nueva concepción global de la obra puede imponerse como elemento de cohesión por encima de los episodios parciales antiguos o modernos.

## **La fachada de poniente como ejemplo de la voluntad de integración**

La fachada de poniente, que hace de telón de fondo de la ciudad vieja, es un buen ejemplo de lo que digo: está resuelta con esta libertad que nos da el hecho de pensar que podemos superponer "lo viejo y lo nuevo" a partir de su homogeneidad física. Así, la nueva estructura de ladrillo que refuerza las galerías de arcos recuperadas, la nueva puerta de acceso y otros elementos unidos a la nueva concepción del edificio se han superpuesto a la fábrica existente sin manifestar ninguna discontinuidad.

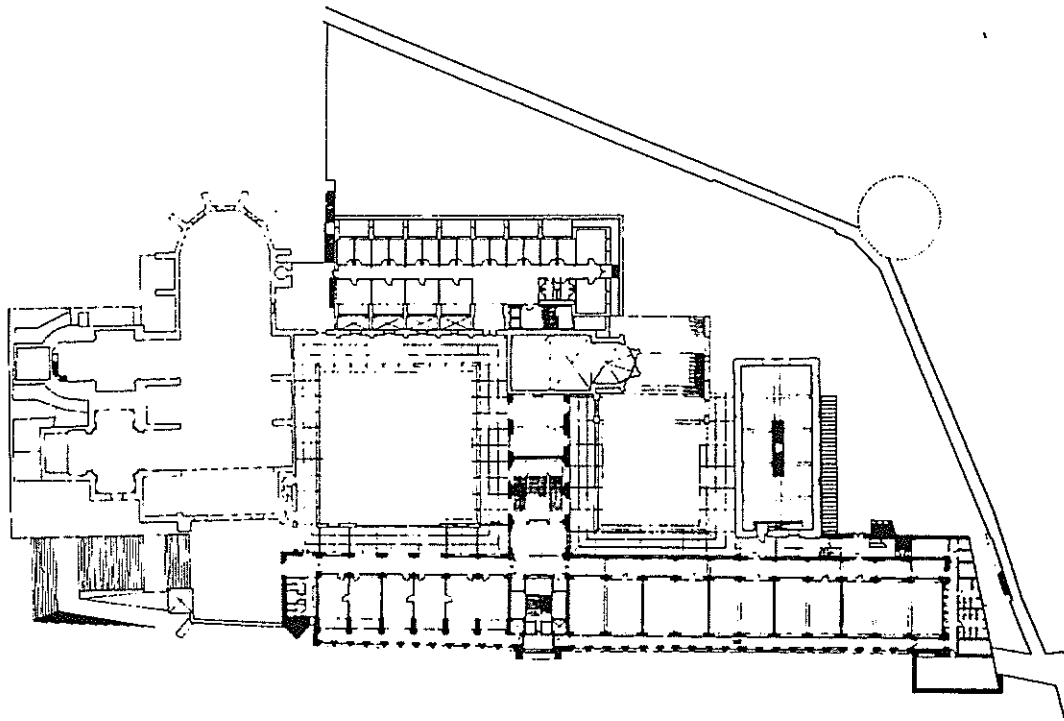
## **Criterio de las intervenciones puntuales**

Globalmente, por lo que respecta al conjunto de la intervención, estos han sido nuestros planteamientos, justificados, pensamos, por un edificio que era necesario "pensar de nuevo". Ahora bien, por lo que respecta a las intervenciones puntuales que afectan espacios o elementos que han conservado su entidad formal y que a pesar de haber sufrido transformaciones, añadidos o derribos parciales son recuperables como tales, nuestra intención ha ido dirigida a restaurar su identidad a partir de sus elementos originales, eliminando los añadidos que los desvirtúan e independizando formalmente la obra nueva de la existente. Puntualmente, por tanto, hemos optado por la actitud del restaurador: consolidar, eliminar elementos extraños, poner de relieve los elementos más genuinos y, de acuerdo con esto, destacarlos de las nuevas intervenciones que fragmentariamente se hayan de hacer. Y, por ello, en estos casos, hemos utilizado un "lenguaje" más abstracto y más desligado de la tradición, con la voluntad de contraponer "lo nuevo y lo viejo" desde su propia y diferente identidad.

Este es el caso del claustro, tres caras del cual se han conservado con algunos añadidos y mutilaciones, y la cuarta ha desaparecido y ha sido substituida, en el siglo XIX, por un paramento sin ninguna intención ni interés formal. Así, la intervención que proponemos para el claustro quiere poner de relieve sus elementos genuinos, eliminando el recrecido de la cubierta hecho en el siglo XIX -cosa que nos permitirá eliminar los arcos de ladrillo añadidos que desvirtúan el espíritu y las proporciones originales- y construir un nuevo cuerpo que substituya el existente actualmente en la cara demolida y rehecha. Formalmente, este nuevo cuerpo tiene su propia identidad completamente autónoma del resto del claustro que se ha conservado, y la imagen que nos ofrece, abstracción del mundo de los andamios y de los apuntalamientos, no nos remite a ningún elemento tradicional.

Otros aspectos del proyecto son también consecuencia de estos criterios: el edificio de oficinas, el segundo claustro y los interiores, de la voluntad de integración; la fachada norte, de la contraposición.

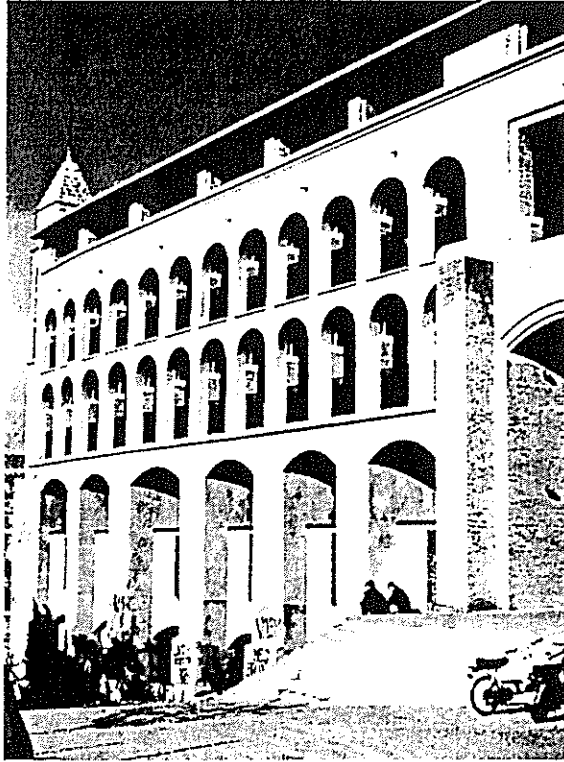
La obra realizada hasta la actualidad, corresponde solamente al cuerpo principal. La obra que falta por realizar es todavía muy importante y afecta a todos los cuerpos y espacios que se ha previsto restaurar, cosa que no nos permite todavía comprobar el resultado global de nuestra propuesta.



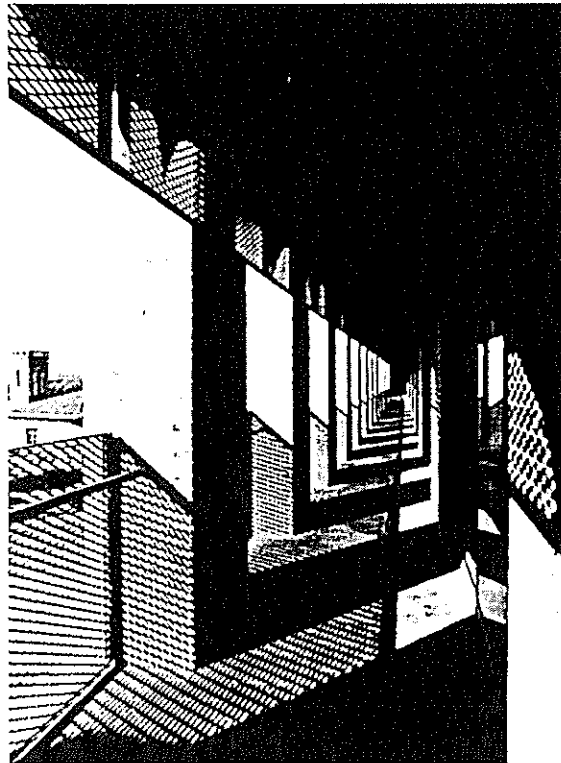
Reutilización del Convento de Sant Domènec. Girona.  
Planta primera.



Fachada de poniente con la Catedral al fondo.

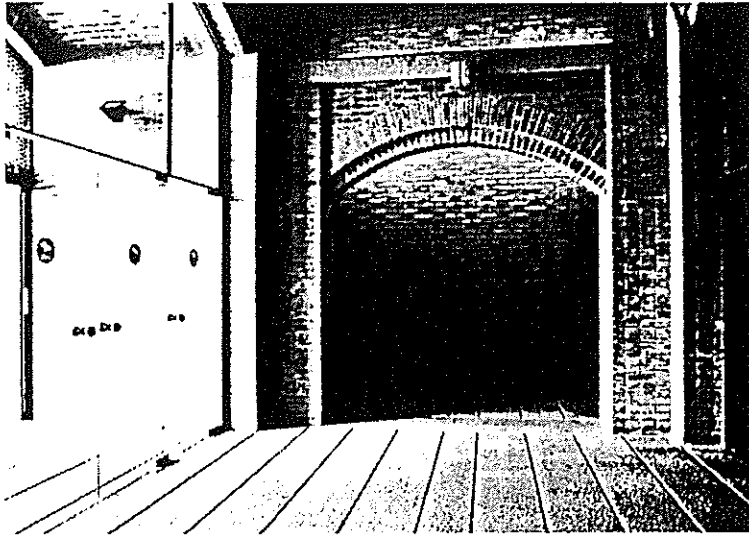


Detalle de la fachada de poniente con la puerta de acceso.

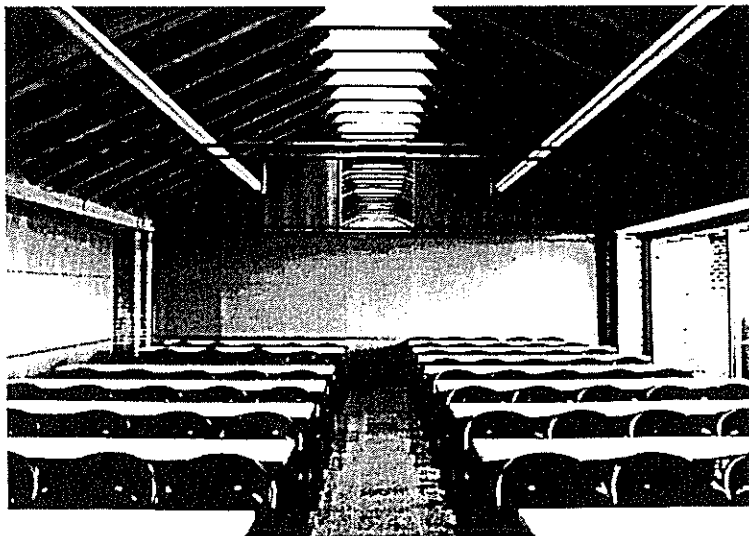


Interior de la galería de la primera planta.

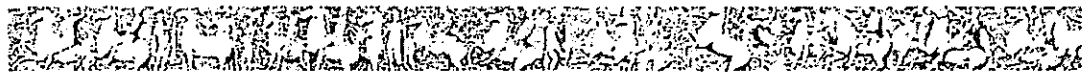




Espacio de acceso al edificio bajo el nucleo de escaleras y servicios.



Interior de una aula de la tercera planta con lucernario.



## LA PRÁCTICA DE LA RESTAURACIÓN EN AMSTERDAM

THEO ROUWHORST, arquitecto

Ante todo comunicarles que me siento muy honrado por haber sido invitado a Barcelona para dar una conferencia sobre mi trabajo: La restauración en Amsterdam. Me alegra comprobar que su Colegio se interesa por la restauración.

Durante los últimos veinticinco años he estado trabajando para la ciudad de Amsterdam en el Bureau Monumentenzorg, desde donde me ocupo de la restauración de edificios y casas antiguos.

Nuestro Bureau, que tiene cuarenta años de existencia, es la Oficina Municipal para la Preservación y Restauración de los Edificios Históricos de Amsterdam.

Pasando al contenido de la conferencia, les diré que ésta está estructurada en tres partes. La primera parte es una presentación de la ciudad y en ella les mostraré el modo en que está construido Amsterdam. La segunda parte tratará del trabajo de nuestra Oficina y de lo que hacemos en la práctica. La tercera parte de la conferencia estará dedicada a los diferentes tipos de restauración y reformas en el antiguo centro de la ciudad.

Amsterdam es una ciudad joven, ya que tiene aproximadamente 700 años. Recibió los llamados privilegios de una ciudad tan solo en el año 1275. Durante la época de los romanos había un puerto en "Velsen", cerca de la costa, aunque en realidad la frontera norte del imperio romano era el Rhin. Holanda se formó en este delta. Los tres principales ríos del delta son el Rhin, el Maas y el Scheldt, cuyos sedimentos y depósitos crearon

Holanda. Este delta era una defensa natural contra los ataques tanto por tierra como por mar.

Amsterdam ha estado sobre este delta durante más de setecientos años. La palabra "Amster" significa tierra de agua y "Dam" era el dique que impedía que el agua anegara la ciudad dos veces cada veinticuatro horas.

Los Países Bajos, o mejor dicho Holanda, que es la parte occidental de los Países Bajos, luchó durante siglos contra los países más poderosos de Europa. Primero contra Alemania, España, Inglaterra y también contra Francia. Luchamos contra España durante ochenta años en los siglos XVI y XVII. Finalmente ganamos gracias a la excelente defensa natural que nos procuraba el delta.

Los mapas medievales anteriores al año 1500 muestran Amsterdam como una ciudadela junto a la presa en el "Amstel", que es el río al que la ciudad debe su nombre.

Durante el florecimiento que se produjo a partir del año 1600, el famoso arquitecto Hendrick Staets diseñó un proyecto urbanístico alrededor de la ciudad medieval. Los canales se excavaron de forma concéntrica a fin de nivelar la tierra y facilitar el acceso a las casas de comercio por el agua, así como para asegurarse de que el agua fluyera, ya que en esa época los canales eran a su vez el sistema de alcantarillado.

Holanda era entonces una república de siete ciudades-estado que estaban en guerra con Portugal, España e Inglaterra, entre otros. Holanda hizo fortuna gracias al comercio con los países al norte del mar Báltico. Cuando la ocupación española acabó, los holandeses viajaron a la India y a las Indias del Oeste para obtener mercancías coloniales. Una vez en Europa esas mercancías eran distribuidas por río y por mar.

Al referirnos a los canales no hemos de olvidarnos de los necesarios puentes de comunicación. Hay más de seiscientos de ellos en la ciudad, la mayoría de los cuales son puentes de arcos de piedra. Sin embargo, uno de los más característicos, y a la vez el más largo de todo el centro histórico, es el puente levadizo doble de madera sobre el río Amstel.

Es fácil ver en los canales principales las casas del siglo XVII con las fachadas provistas de frontones superiores escalonados, las casas de finales del mismo siglo con los frontones en forma de cuello, así como las casas de los siglos XVIII y XIX con los frontones de cornisa. Esta mezcla de tres siglos diferentes de arquitectura conviviendo es la típica imagen de Amsterdam.

Muy a menudo las casas que bordean los canales, debido a reformas y actuaciones a lo largo del tiempo, presentan fachadas rematadas por frontones superiores que son de épocas posteriores al resto de la propia edificación. Estas fachadas datan generalmente del siglo XVIII. Nuestra filosofía de restauración al respecto consiste en mantener estas diferencias y no restaurar las casas al estado original inicial salvo en algunas excepciones que luego mencionaremos.

En las fachadas abundan los elementos tales como adornos, vigas portantes, tuberías, etc, que necesitan un mantenimiento regular. Como los propietarios particulares suelen tener problemas para costear todo esto, el gobierno proporciona ayuda económica y ventajas fiscales a la restauración.

Esto me lleva a la segunda parte de la conferencia en la que les hablaré de las responsabilidades y del cometido de nuestro Bureau. No somos una empresa de

arquitectura sino una consultoría de la ciudad con unos treinta empleados. Nosotros guiamos las restauraciones, recogemos los conocimientos técnicos y los transmitimos a los arquitectos y contratistas que ejecutan los proyectos. Nuestro trabajo tiene una base legal en el "Decreto de Edificios Históricos y Monumentos" y nuestra Oficina Municipal otorga solamente permisos a los edificios incluidos en una lista de monumentos nacionales que se define de antemano. Hay cerca de siete mil edificios en esta lista. Los criterios que se utilizan son los siguientes: que el edificio tenga al menos cincuenta años, que sea de especial belleza, o bien que tenga interés científico o valor histórico-cultural.

Además de este Decreto, también hay un plan de subvenciones que consiste en ayuda económica y ventajas fiscales para los propietarios de tales edificios. Este plan cubre cerca del treinta por ciento de la labor total de renovación.

La sede de nuestra Oficina es la "Casa de las Cabezas", edificio construido en el año 1622 por el arquitecto Hendrick de Keyser y que está situado en Keizersgracht, 123. Es un buen ejemplo del renacimiento holandés y su interior está intacto.

El funcionamiento de nuestra Oficina es en líneas generales el siguiente: la comisión de monumentos examina los planos que previamente ya han sido discutidos con uno de nuestros empleados. El historiador y el arquitecto de nuestra Oficina van al lugar en cuestión y deciden qué elementos tienen importancia tanto del interior como del exterior, utilizando para ello los criterios ya comentados.

La restauración en Amsterdam se remonta a hace aproximadamente cien años y tiene su propia historia. Durante los primeros años, edificios singulares fueron restaurados en su forma original. Sin embargo, actualmente tratamos de mantener en las restauraciones todas las reformas llevadas a cabo a través de los siglos y mantener de esta forma el material original que disponemos.

La perspectiva anterior de la restauración, restaurando tal y como era en un principio, sólo puede aplicarse a edificios excepcionales cuya época o características sean primordiales. Así por ejemplo, un edificio que se restauró conservando su forma original es la "Casa de Rembrandt" de 1614, la casa del famoso pintor holandés del siglo XVII. Este edificio fue restaurado en 1910.

Tras investigar el estado de los edificios, hemos determinado en un documento cuantos necesitan restauración cada año durante los próximos diez años. Los resultados obtenidos muestran que hemos de restaurar ciento setenta edificios por año sólo para impedir el desmoronamiento. Esto cuesta unos treinta y ocho millones de florines, que equivalen a unos veinte millones de dólares por año. Pero aún así no es suficiente para compensar los atrasos que se han producido a través de los años por razones de presupuesto. Considerar el presupuesto para cada año es un asunto que concierne a la ciudad y a la política nacional.

Tenemos muchos ejemplos de edificios históricos en situación de degradación física, algunos que casi se derrumban. La pregunta es: ¿Cómo puede impedirse la destrucción, la pérdida de cultura y el empobrecimiento? ¿Mediante el desarrollo y renovación urbanísticos o mediante la restauración? Nosotros pensamos que debe haber un equilibrio entre ambos a fin de mantener la ciudad habitable. De otra forma, sólo restan la arqueología y el museo.

El suelo de Amsterdam es un suelo húmedo ya que está a unos cuatro metros bajo el nivel del mar y compuesto de turba y arcilla. La técnica de cimentación coloca la casa sobre pilotes de madera que se apoyan en la primera capa de arena. Estos pilotes tienen entre

ocho y nueve metros de largo.

En el pasado se usaban unas estructuras especiales para introducir manualmente los pilotes en el suelo. Amsterdam está construida sobre innumerables pilotes de madera que no están a la vista. Aunque estos pilotes duran siglos bajo el suelo y el agua, muchos de ellos se han deteriorado.

Actualmente se ha desarrollado una nueva técnica para renovar los pilotes bajo un edificio. Los nuevos pilotes se introducen lentamente en el suelo mediante presión hidráulica utilizando la casa como contrapeso. Estos pilotes están huecos y son rellenados parcialmente con hormigón líquido cuando ya han alcanzado la primera capa de arena. Después se introducen un poco más, reforzados con acero, y se rellenan completamente. Son los denominados "pilotes a presión" que se han usado en la restauración durante unos treinta años y mediante los cuales podemos renovar fácilmente los cimientos de nuestros edificios.

Ya que queremos mantener todo el material original que sea posible, a menudo necesitamos estructuras de apoyo muy complicadas en los trabajos de restauración. Así, aparecen grandes dificultades al tener que renovar las paredes de carga, que generalmente son de ladrillo. Estas renovaciones son soluciones costosas pero a veces es el único modo de mantener las construcciones de vigas antiguas.

Otras veces solamente las fachadas de valor han quedado intactas y les son añadidas tras ellas construcciones completamente nuevas.

Algunos interiores son redivididos para mantener las construcciones de madera medievales y procurar al mismo tiempo confort moderno.

La Oficina a la que pertenezco realiza a menudo dibujos con la finalidad de mostrar a los propietarios como quedarán sus casas tras la restauración y muy a menudo ello les convence de que inviertan en su propia vivienda.

Esto me lleva a la tercera parte de mi conferencia que trata de los tipos de trabajos de restauración y de urbanismo en la ciudad antigua.

Uno de los tipos de edificios que restauramos con especial atención son las iglesias que posee la ciudad. Algunas, como la "Iglesia Occidental" del año 1620, han sido restauradas para su uso original. Pero no todas han sido restauradas con estos criterios. Así por ejemplo, la iglesia de madera "Amstel", que fue construida en el 1660 como iglesia temporal, se emplea actualmente como oficina debido al descenso en la asistencia. Esta iglesia fue transformada en oficinas con el fin de pagar los costes de mantenimiento, pero el vestíbulo principal todavía se utiliza para celebrar reuniones. Algo similar le ha sucedido a una iglesia neogótica del año 1860 obra del arquitecto Cuyper.

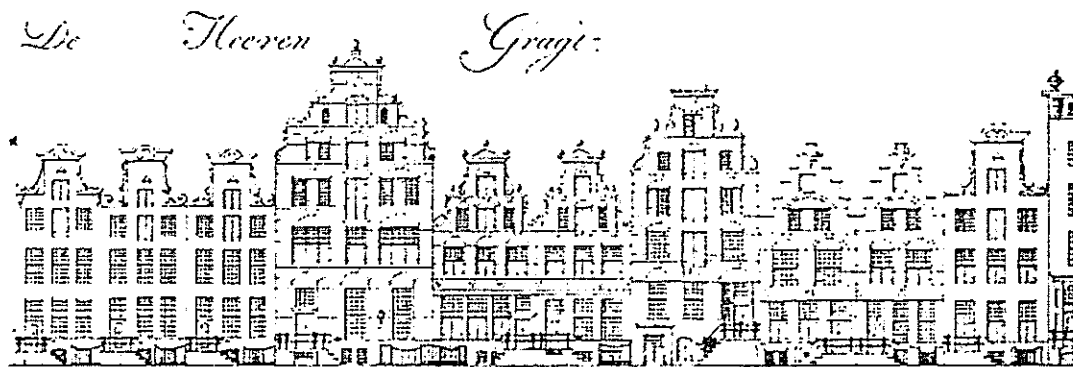
Otra tipología edificatoria histórica como los almacenes del siglo XVIII, que también cayeron en desuso, se han reformado y se han convertido en viviendas siguiendo el mismo método. En esta tipología teníamos el problema de su gran profundidad, unos cuarenta metros, y por consiguiente la poca entrada de luz natural. En estos casos se construyeron nuevos patios interiores pero manteniendo intacta su imagen exterior.

Propietarios particulares convirtieron muchos de estos almacenes de la parte antigua de la ciudad en viviendas habituales. Se han hecho muy populares y por lo tanto resultan también caras.

Otro tipo de edificio, la Estación Principal, que se construyó en una isla frente al puerto en el año 1880, está actualmente protegida por el Decreto de Monumentos e incluida en la mencionada lista.

Una pieza arquitectónica clave en el centro histórico de Amsterdam es la "Bolsa Berlage", construida en el año 1905 cerca del Amstel. Este edificio estuvo vacío durante un tiempo, pero ahora tiene un nuevo uso como local de exposiciones y sala de conciertos y es un buen ejemplo de reutilización.

Otro ejemplo de restauración con éxito de un edificio del 1900 es el de la antigua Oficina Central de Correos de Amsterdam. Dicho edificio está situado detrás de la plaza Dam, en medio de la ciudad. Su restauración acabó en el año 1992 y se ha convertido en un centro comercial de lujo. En esta restauración se respetó el estilo antiguo y las nuevas tiendas simplemente se añadieron. El edificio se cimentó de nuevo usando el mencionado método de pilotes a presión.



Herengracht.  
Fragmento con algunas de las fachadas al canal.



"La Casa de las Cabezas", Keizersgracht, 123.  
Proyectada por el arquitecto Hendrick de Keyser y construida el año 1622, es la actual sede del Bureau Monumenterzorg.



"Casas Cromhout", Herengracht, 364-370.  
Construidas el año 1662 según proyecto del arquitecto Philips Vingboons.



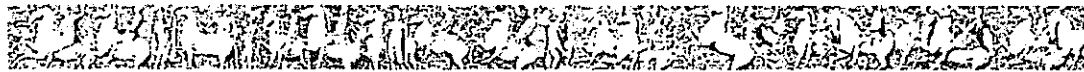
"De Eikeboom", Prinsengracht, 168.  
Ejemplo de restauración de un almacén del siglo XVII.



Herengracht, 478.  
Vista característica del jardín interior de una casa de los canales.



1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100



## **TRES MANERAS DIFERENTES DE INTERVENIR EN UN MISMO CONJUNTO**

**XAVIER GÜELL, arquitecto**

### **Casa de Caridad**

La Real Casa de Caridad fue fundada en el año 1802, a partir de un privilegio del rey Carlos IV, para satisfacer las necesidades asistenciales y caritativas de Barcelona y su provincia. Desde su fundación siempre realizó tareas de beneficencia, dentro de un régimen jurídico que, a pesar de las intervenciones y ayudas de diversas instituciones, no perdió nunca su carácter privado. En el año 1957 la institución Hogares Mundet se hizo cargo de las tareas de asistencia y formación, y de esta manera se cerró toda una época. En el edificio de Montalegre sólo quedaron las instalaciones industriales y los talleres.

El 30 de Junio de 1980, la Dirección General de Arquitectura y Vivienda del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo encargó a los arquitectos Francesc Bassó, Carlos M<sup>a</sup>. Díaz, Juan Arias y Luis Pérez, la realización de un Estudio Básico para la elaboración del Programa de Rehabilitación del área que comprende la calle Joaquín Costa, el Convent dels Àngels y la Antiga Casa de la Caritat. Es un estudio muy detallado del estado físico de todas las edificaciones del sector, orientado a contemplar sus posibilidades de rehabilitación.

El 2 de Julio de 1980, el Ayuntamiento de Barcelona, ante la necesidad de asignar nuevos

usos a los edificios vacíos de la citada zona, encargó a los arquitectos Lluís Clotet, Òscar Tusquets y Francesc Bassó, un estudio sobre las posibilidades de que, en el Convent dels Àngels, Antiga Casa de la Caritat y Casa de la Misericòrdia, se instalara el Museo de Arte Moderno de Catalunya. El objetivo del trabajo consistía, además, en ordenar los espacios libres de equipamiento, residencia y edificios históricos de su zona de influencia. La denominación de esta área se bautiza con el nombre "Del Liceo al Seminario".

Los puntos más importantes de este estudio son:

- Mejora de la accesibilidad y comunicación interior.
- Creación de nuevos espacios públicos partiendo de estructuras urbanas existentes: espacios públicos ajardinados de gran tradición en el barrio proporcionando secuencias interesantes para los paseantes.
- Construcción de edificios de nueva planta que oculten las medianerías más importantes.

En 1985 se aprobó un plan urbanístico especial del sector. Era el primer paso hacia el nuevo destino del recinto.

En el año 1988, la Diputación de Barcelona y el Ayuntamiento de Barcelona constituyeron el consorcio del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona-Casa de Caritat. Poniendo en común los espacios propiedad de las dos instituciones, el recinto de la Casa de Caritat recuperaba su unidad y se establecían las bases para su transformación en un equipamiento cultural.

A finales de 1989 se aprobó el plan director que daba contenido al consorcio: *La ciudad de las ciudades*. En 1990 se hacía la cesión de una parte de los terrenos para la construcción del Museu d'Art Contemporani y se aprobaba el proyecto encargado previamente a los arquitectos Viaplana-Piñón-Mercadé, que determina el destino definitivo como Centre de Cultura Contemporània del edificio de la antigua Casa de Caritat.

#### **Museu d'Art Contemporani (1987-1994)**

Este museo se emplaza en el antiguo enclave monacal inscrito en la zona de la Casa de la Caritat. La edificación quiere establecer un diálogo entre el tejido histórico decimonónico del contexto y el arte contemporáneo que albergará en el interior. El carácter laberíntico de los alrededores encuentra su eco en la organización de la obra. Posiblemente donde esta circunstancia se hace más patente sea en el acceso principal y el equivalente paralelo que toma la forma de paso peatonal que engarza el jardín posterior del museo con la plaza de nueva creación bautizada con el nombre de Plaça dels Àngels. Este paseo irá a enlazar con la red peatonal que cubre el casco viejo de la ciudad.

La entrada al museo se realiza mediante una rampa que sube hasta un metro por encima de la plaza. Una vez que el visitante cruza este pórtico, penetra en la zona de la recepción cilíndrica con vistas al paseo. Del vestíbulo de triple altura arranca una rampa lineal que se asoma a las galerías y a la plaza, convirtiéndose en un elemento de orientación.

Las salas de exposición se encuentran próximas a la entrada y son análogas en volumen y

disposición a la masa general de la Casa de la Caritat situada tras el museo. Son espacios amplios, diáfanos, capaces de acomodar obras de arte de gran formato y tamaño.

Es posible que la peculiaridad de esta secuencia de espacios de exposición resida en la estratificación espacial que se produce desde el vestíbulo con rampa a la galería de doble altura recorriendo toda la fachada noreste. A los visitantes se les obliga a atravesar "rasgaduras" luminosas a toda altura sobre un pavimento vidriado, tanto si desean ir a las galerías principales, como si se dirigen de éstas a los balcones-mirador.

### **Remodelación del Convent dels Àngels (1982-1993)**

Este proyecto afecta a una de las piezas fundamentales del proyecto urbano denominado "Del Liceo al Seminario": la nueva plaza formada por el Convent dels Àngels, que completará con la Casa de la Caritat y la de la Misericòrdia. Uno de los lados de la plaza está ocupado por una vieja nave gótica rehabilitada, y el otro por una nueva construcción, perpendicular a la anterior, cuya misión es ocultar las enormes medianeras vecinas y servir de edificio principal de la Hemeroteca Municipal.

En el ángulo de encuentro surge una torre que resuelve una de las esquinas sin impedir el paso bajo su cuerpo. Dentro del espacio de la plaza quedan encerradas tres piezas más: la antigua iglesia del Convento, convertida en auditorio; la pequeña capilla lateral que encierra una preciosa arquería renacentista; y un nuevo cuerpo añadido como vestíbulo de acceso a los dos anteriores.

El edificio nuevo, el que oculta la medianería, está formado por tres cuerpos: uno central de cierta profundidad y dos laterales muy estrechos, ocupados por las comunicaciones verticales y por la conexión con la torre y la nave gótica. Están contruidos con ladrillo de color perla. En su interior, una estructura porticada de hormigón llega hasta la segunda planta para soportar el peso de los archivos. La fachada de ladrillo se protege en su parte baja con un aplacado de piedra natural, recreando la imagen de los edificios inacabados.

La torre tiene una estructura de esbeltos muros de ladrillo, rigidizados por su trabada geometría interior al modo de las torres mudéjares. El exterior está revestido de piedra natural. En su remate aparece un mirador de vidrio tramado que recuerda los palomares de la zona y se convierte de noche en una espectacular linterna.

De la nave gótica sólo se conserva una planta baja abovedada y dos esbeltos muros de sus fachadas paralelas. Su grave desplome ha sugerido la construcción de una estructura interior de muros de albañilería, estabilizada por los núcleos verticales de comunicación situados en los extremos. Esta especie de edificio interior se apoya en una bóveda hormigonada sobre las primitivas bóvedas tabicadas de la planta baja, y se asoma por encima de los muros de sillarejo, abriendo ventanas a la sala de lectura de la última planta.

### **Conclusiones**

Si bien la intervención de Viaplana-Piñón-Mercadé se mantiene dentro de unos parámetros urbanos y es respetuosa con una ordenación volumétrica preexistente, su arquitectura adquiere el máximo protagonismo y asume un riesgo que puede llegar a descalificarles. El recurso al muro cortina tenso y discontinuo con un pliego angulado a modo de remate o

marquesina es un gesto que produce una gran tensión en el Pati de les Dones. Asimismo la visión que desde el interior de esta nueva geometría se tiene de la ciudad produce una visión “vertiginosa” aparte de disfrutar de una visión insólita de la ciudad. La sensación de dominio sobre un patio y sobre la ciudad a partir de unos recorridos por un edificio de nueva factura dan a esta intervención un valor de arquitectura construida sin excesivas referencias hacia ningún condicionante previo, autónoma en si misma y en sus propios planteamientos y soluciones.

El edificio de Richard Meier, al tratarse de un edificio de nueva planta inscrito en un tejido histórico, hace que éste mantenga una correspondencia volumétrica entre edificios existentes y las partes de su edificio, haciendo concesiones que facilitan la comunicación peatonal entre las distintas áreas contiguas al propio edificio. Posiblemente su dimensión transversal podía haber sido menor y de esta forma posibilitar una mejor adecuación a la escala y al lenguaje urbano utilizado por Clotet y Paricio. También añadir que un tratamiento formal menos “blanco sobre blanco” hubiera mantenido las mismas características propias de Meier y seguramente más adecuado al sector del Raval de la ciudad de Barcelona.

Finalment la intervenció de Clotet y Paricio es la más austera y hay que valorarla como una metodología a seguir en un tejido urbano lleno de discontinuidades y vacíos incontrolados. Su lenguaje formal es tectónico pero a la vez es ligero creando un contrapunto de gran interés. Su discurso arquitectónico tiene recursos basados en una continua actualización del estudio de la historia en busca de una perdurabilidad por encima de formalismos pasajeros.

En definitiva tres proyectos, tres intervenciones que forzarán un cambio espectacular en el barrio del Raval. Esperemos que este cambio no tenga un efecto negativo ante una posible pérdida de unos valores que deberían hacer compatible estos nuevos usos con la residencia, uso habitual de este sector de Barcelona.



## EL PALACIO REAL DE PEDRALBES. NOTAS PARA UNA VISITA

MARGARITA GALCERÁN, arquitecto

### Resumen histórico

El Palacio Real de Pedralbes es un edificio aislado de estilo noucentista, con un cuerpo central de cuatro plantas y la capilla en la parte posterior, más dos alas laterales, de un piso menos, curvadas a ambos lados del núcleo de la fachada, que se encuentra dentro de unos extensos jardines. Situado a la salida de Barcelona, en el distrito de Les Corts, muy cerca de la Zona Universitaria, el recinto está delimitado por la avenida de la Diagonal y las calles de Fernando Primo de Rivera, Jordi Girona y Tinent Coronel Valenzuela. Es Monumento Histórico-Artístico de Interés Nacional<sup>1</sup>

Después de la Guerra de Sucesión y de la caída de Barcelona, en el año 1714, al expropiarse el convento de Benedictinas de Santa Clara para construir en sus terrenos la Ciudadela, el rey Felipe V cede el Palacio Real Mayor a estas monjas. Desde entonces Barcelona no tendría una residencia específica para los reyes.

Durante el reinado de Isabel II el Palacio de los Virreyes, situado al lado de la iglesia de Santa María del Mar, es declarado Palacio Real<sup>2</sup> y acondicionado para este fin; pero en el año 1875 es destruido por un incendio.

Ante la necesidad de una residencia real para albergar a los reyes cuando viniesen a Barcelona se plantea la remodelación de un edificio ya existente o la construcción de uno nuevo. Algunos de los lugares escogidos son la Ciudadela<sup>3</sup> y Montjuïc. Finalmente se decide construir un Palacio Real en Pedralbes, en terrenos propiedad del conde de Güell.

El arquitecto encargado del proyecto es Eusebi Bona i Puig (1890 / 1972). Para hacer frente al coste de la construcción se abre una subscripción popular y las obras empiezan el año 1919, alargándose hasta el 1929.

El proyecto respetó, en parte, la ya existente torre Güell, conocida antiguamente como Can Feliu.

Aunque había muy buena voluntad y que además de las aportaciones en metálico también se habían añadido donativos de mobiliario y obras de arte, y que varias empresas se ofrecieron a habilitar el Palacio, parece ser que al rey no le acababa de gustar.

El arquitecto E. Bona presentó su dimisión por discrepancias con la Comisión Organizadora y fue substituido por el también arquitecto Francesc de Paula Nebot i Torrens (1883 / 1965) a finales del año 1922.

Finalmente en el mes de mayo de 1924 las obras se dan por terminadas, consagrándose la capilla el día 27.

Aunque exteriormente, tal como ya hemos dicho, se refleja un gusto noucentista, su interior es una mezcla de diferentes estilos. Hay que destacar que una de las estancias está decorada con pinturas de Francesc Pla, El Vigatà, procedentes del palacio del marqués de Montsolís.

En cuanto a su decoración, trabajaron, entre otros, Salvador Alarma, el escenógrafo y decorador Santiago Marco, Rafael Parcerisas, Francesc Labarta y el arquitecto Sagnier.

Hay que señalar también que los jardines fueron proyectados por el arquitecto Nicolau M. Rubió i Tudurí, a partir de la vegetación preexistente.

Al proclamarse la República, el Palacio pasó a ser propiedad del Ayuntamiento<sup>4</sup> y se acordó convertirlo en Museo de Artes Decorativas, para lo cual se hacen diversas obras. La segunda planta se transforma en Residencia Internacional de Señoritas Estudiantes<sup>5</sup>.

Pasado el año 1936, cuando el gobierno republicano se marcha de Madrid, el Palacio de Pedralbes se convierte en residencia oficial del presidente Manuel Azaña. Finalizada la guerra lo será también del general Francisco Franco, hasta 1975.

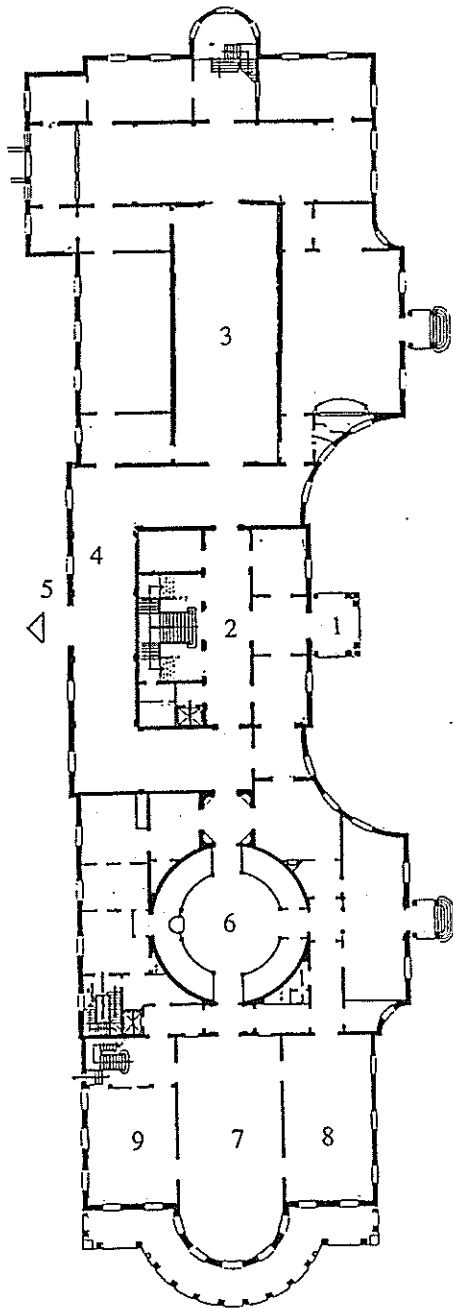
En los años cuarenta se vuelven a hacer obras de acondicionamiento, pero es durante los sesenta cuando se llevan a termino importantes obras de reforma, a cargo del arquitecto Antoni Lozoya i Augé (1916 / -), en las que se dignifican las antiguas dependencias con materiales más nobles y se añaden otras nuevas.

Paralelamente, en el año 1960, el Palacio se convierte una vez más en museo permanente,

y en el 1970 las antiguas caballerizas pasan a ser Museo de Carruajes.

En la actualidad parte del Palacio, el primero y el segundo piso, acoge los Museos de Cerámica y de Artes Decorativas y en algunas de sus dependencias de la planta baja se realizan actos oficiales y recepciones. Los reyes de España, cuando vienen hoy a Barcelona residen en el Palacete Albéniz, situado en Montjuïc.





1. Entrada al Palacio Real
2. Hall de entrada
3. Salón del trono
4. Galería de tapices
5. Capilla
6. Rotonda
7. Comedor de gala
8. Biblioteca
9. Comedor de diario

## **Visita**

Estas notas han sido redactadas con motivo de la visita efectuada durante el XVI. Coursillo sobre la Intervención en el Patrimonio Arquitectónico a la planta baja del Palacio Real. En este escenario y concretamente en el comedor de gala, biblioteca y comedor de diario se ofreció un refrigerio por la Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Catalunya.

A continuación indicaremos las estancias y algunas de las piezas (esculturas, pinturas, tapices, etc.) más significativas que se encuentran en el recorrido.

### **Entrada al recinto**

Inmediatamente después de la reja de entrada por la avenida de la Diagonal, nos encontramos con un desnudo femenino de alabastro, obra de la escultora Eulàlia Fàbregas de Sentmenat (1906 / -), situado en el centro de una fuente, proyectada por Carles Buïgas, en el eje principal que nos lleva a la entrada del Palacio.

### **Jardines**

El trazado de los jardines que rodean el Palacio es obra del arquitecto Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891 / 1981).

El ingeniero Carles Buïgas i Sans (1898 / 1979) proyectó las tres fuentes luminosas, una en la entrada del recinto y las otras dos en el centro de las rosaledas.

En los jardines se encuentran, entre otras piezas, estatuas, surtidores, jarrones de mármol de Carrara y un banco-fuente, descubierto el año 1983, que el arquitecto Antoni Gaudí (1852 / 1926) había construido antes de 1884 para el conde Güell.

### **Entrada al Palacio Real**

Delante de la entrada principal del Palacio se encuentra una estatua de Isabel II presentando a su hijo Alfonso XII, obra del escultor Agapit Vallmitjana (1830 / 1905).

### **Hall de entrada**

Dentro del Palacio, en el primer rellano de la escalera que nos lleva al piso superior nos encontramos dentro de una hornacina un busto de Alfonso XII.

### **Salón del trono**

En esta estancia de planta rectangular se debe destacar el trono, donde se aprecia el escudo real con la corona, las alegorías de la Sabiduría, el Trabajo, la Inteligencia y la Justicia, y los leones que simbolizan el poder del rey, la alfombra, regalo del conde de Sert, y las paredes tapizadas con seda de damasco.

## **Galería de tapices**

Esta galería en forma de U, conocida por este nombre ya que en su momento contenía solamente este tipo de piezas, alberga en la actualidad varios cuadros y objetos de arte, como retratos de la Familia Real, un carillón de oro regalo de los reyes de Inglaterra a los de España y dos vitrinas con abanicos del siglo XVIII.

Hay que destacar también:

Un cuadro que representa la muerte de Alfonso XII, obra del pintor Joan Antoni Benlliure (1860 / 1930).

Delante otro cuadro, obra del pintor Ramon Casas (1866 / 1932), que representa a Alfonso XII cuando tenía quince años, con el coro de la Catedral de Barcelona al fondo.

Un tapiz que representa la vuelta a casa de Don Quijote. Pertenece al Patrimonio Nacional y se encuentra en el Palacio en depósito.

Otro tapiz de Flandes del siglo XVI, con una escena de la vida de Abraham. Como el anterior, pertenece también al Patrimonio Nacional y se encuentra en depósito.

Un cuadro inacabado del pintor Josep Maria Sert (1874 / 1945), que representa a Heliodoro expulsado del templo.

## **Capilla**

Está situada en el eje principal del Palacio. Hay que destacar:

En el altar mayor una pintura sobre tabla del pintor flamenco Rafael Mengs (1728 / 1779), que representa el descendimiento de Cristo.

Un diorama de la montaña de Montserrat, entrando a la derecha, regalo de un mosén de Monistrol de Montserrat a los reyes.

Un bajorrelieve de caoba, entrando a la izquierda, que representa la Virgen de Montserrat adorada por la reina Isabel de Farnesio, regalo de los salesianos.

En la pared de la derecha, un cuadro de la escuela española que representa a Margarita de la Cruz.

En la de la izquierda, un cuadro de Juan Pantoja de la Cruz (1545 / 1609) que representa el nacimiento de Jesús.

## **Rotonda**

Este espacio de planta circular rematado por una cúpula acristalada de hierro forjado de la que cuelga una lámpara central de bronce macizo contiene, a la derecha, en una hornacina, una estatua de mármol blanco italiano de la escultora Eulàlia Fàbregas de Sentmenat, que representa la Juventud. Los muebles, porcelanas y biombos son chinos, y en las paredes se

encuentran las antorchas que antes estaban en el exterior para iluminar el Palacio. También en las paredes se puede ver el símbolo de la flor de lis, emblema de la Casa Real de los Borbones.

### **Comedor de gala**

Es un espacio de planta rectangular acabado en un semicírculo formado por ventanales que dan a un porche, situado en el extremo izquierdo de la planta baja. Contiene:

Unas lámparas de cristal de La Granja.

En el fondo unos candelabros de cristal de Bacarrà, regalo del conde de Güell al rey Alfonso XIII en ocasión de la inauguración del Palacio.

Unos tapices de Flandes del siglo XVI. En el de la derecha están representados Adán y Eva, y en el de la izquierda una escena de la vida de Abraham.

En las dos vitrinas se exponen juegos de cristalería, vajilla, café y té de los reyes.

### **Biblioteca**

Es un espacio de planta rectangular situado a la izquierda del comedor de gala. Contiene:

Una chimenea de estilo gótico, del siglo XV, procedente del Castillo de Jaca. Fue un regalo del conde de Güell al rey. La pantalla del hogar es un trabajo de forja muy interesante con el escudo real en el centro y en las cuatro esquinas los de las provincias catalanas.

Las lámparas, como las del comedor de gala, son de cristal de La Granja.

En las vitrinas hay diversos obsequios que se le hicieron al rey Alfonso XIII.

### **Comedor de diario**

Es un espacio de planta rectangular situado a la derecha del comedor de gala, donde hay que destacar un plato de plata en el que están grabados el escudo de Portugal y los de todas las provincias españolas, regalo a Alfonso XIII con ocasión de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

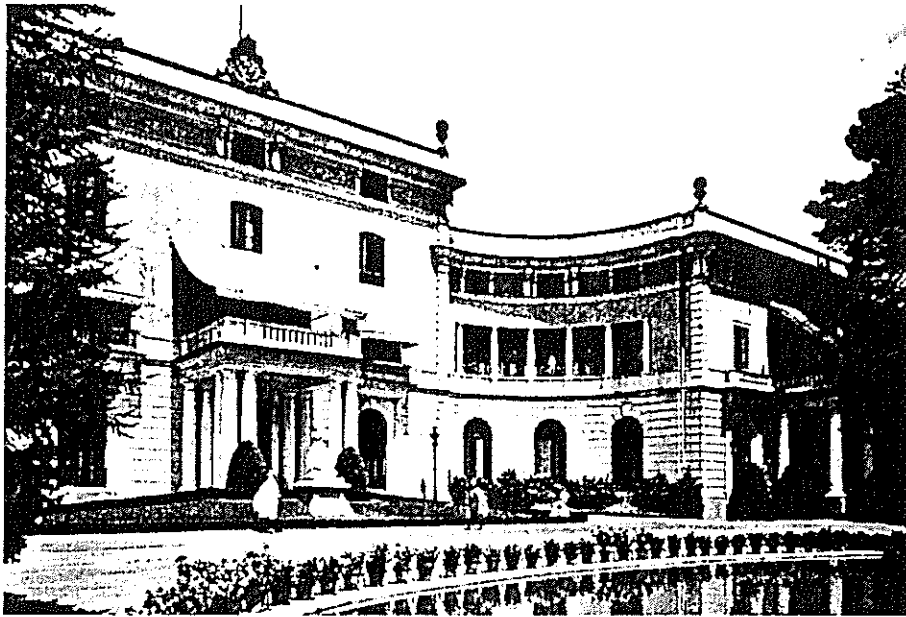
### **Notas**

- <sup>1</sup> El Palacio es Monumento Histórico-Artístico de Interés Nacional, Categoría A, cap. I, D. 3-6-1931, Gac. 4-6-1931; y el Museo de Artes Decorativas, Categoría A, cap. I, D. 474/1962, 1-3, BOE. 9-3-1962.
- <sup>2</sup> El año 1846.
- <sup>3</sup> Con ocasión de celebrarse en el recinto del Parque de la Ciudadela la Exposición Universal de

1888, se pensó en convertir el antiguo Arsenal proyectado por el ingeniero militar Jorge Próspero de Verboom (1665 / 1744), uno de los pocos edificios que quedaban de la Ciudadela, en Palacio Real. El proyecto de adaptación fue encargado al arquitecto Pere Falqués i Urpí (1857 / 1916).

En la actualidad este edificio alberga el Parlamento de Cataluña.

- 4 Decreto del Ministerio de Hacienda del mes de abril de 1931.
- 5 Estuvo abierta hasta el mes de julio de 1936.



Fachada principal.  
Palacio Real de Pedralbes.



Rotonda.  
Palacio Real de Pedralbes.



Galería de tapices.  
Palacio Real de Pedralbes.



Comedor de gala durante el refrigerio.  
Palacio Real de Pedralbes.