

RESTAURACIÓN DE FACHADAS EN EL CASCO HISTÓRICO DE SEVILLA

María Dolores Robador*

Sevilla posee el Casco Histórico más extenso de Europa. En él se superponen y mezclan todas las huellas de las muchas culturas y civilizaciones que a lo largo de la historia han pasado por esta ciudad. Así, la experiencia que se adquiere en las múltiples intervenciones, que continuamente se están realizando, supone una rica y variada experiencia en la restauración de fachadas históricas.

El casco histórico de Sevilla

Sevilla, como se sabe, asentada en la orilla del gran río Guadalquivir y centro del feraz valle del río, ha reunido desde siempre las mejores condiciones para atraer y asentar las más diversas culturas y razas, constituyendo un crisol en el que se han fundido muchos pueblos, cruzando destinos y afectos. Los paisajes urbanos se nos ofrecen bañados por una luz extremadamente intensa, que hace destacar agresivamente la arquitectura como testimonio insobornable de su historia, su deseo, su imaginación y su recuerdo. Todo este acúmulo de mudos testigos de la variada historia de esta ciudad le ha creado una fuerte personalidad universal plasmada por sus pintores y cantada por sus poetas.

El medio físico es un hecho complejo. Los estratos históricos en esta ciudad están muy presentes, afloran a cada instante y han determinado los poderosos trazos fundacionales de la ciudad y las intervenciones posteriores. Comenzar por un estudio desde una visión general,



Vista aérea del casco histórico de Sevilla. Foto: M. D. Robador, 2000.

desde una perspectiva que abarque la ciudad, nos hace tener una comprensión del lugar en su totalidad. Nos permite definir y perfilar las cualidades que lo caracterizan, para así encontrar la clave y la identidad del centro histórico de Sevilla.

Sevilla, como ciudad amurallada e inundable periódicamente por el río, se ha visto condicionada en su crecimiento. La muralla, el río, su tradición islámica,... ha supuesto un trazado de ciudad irregular y laberíntico superpuesto sobre la traza clásica romana. Si, además, sobre todos estos condicionandos se tiene en cuenta lo que supuso la enorme actividad que se desarrolló en Sevilla por el descubrimiento de América, siendo su puerto fluvial el lugar de partida y llegada de todas las mercancías, que iban y venían al nuevo continente, se comprende cómo supuso un gran foco de atracción a europeos, que unos se establecieron en la ciudad y otros marcharon allá, contribuyendo a un rápido aumento de la población y densificación de esta ciudad.

Esta urbe tuvo durante los siglos XVI y XVII el monopolio del comercio de Indias, encauzando a través de ella las riquezas de un continente virgen. La afluencia de capital supuso el desarrollo de todas las artes y cómo no de la arquitectura, edificándose incontables grandiosos palacios, iglesias, conventos, hospitales, cuarteles, atarazanas, etc. Este casco sigue vivo y actualmente en uso, lo que supone una continua realización de intervenciones. Muchos de estos grandes edificios mantienen su uso, otros han sido rehabilitados reutilizándose como centros oficiales. Para más abundamiento, dentro de este inmenso casco histórico se encuentra uno de los mayores templos góticos de la cristiandad: la catedral de Sevilla construida sobre la mezquita mayor almohade de la ciudad, quedando incorporado su patio y su famoso alminar: La Giralda, además de las construcciones renacentistas adosadas posteriormente. En este mismo casco histórico se sitúa también el Real Alcázar sevillano, el palacio real en uso más antiguo de Europa, con incontables aportaciones arquitectónicas en sus más de mil años de existencia.

De todo esto, se desprende la gran experiencia que se adquiere interviniendo en restauraciones y rehabilitaciones de edificios tan variados y de tan distintas épocas y estilos.

Hay que tener en cuenta que, por encontrarse Sevilla en una llanura recorrida por el Guadalquivir, su terreno es el resultado de los aportes de este gran río, siendo terreno arcilloso. Al carecer de piedra son muy escasos los edificios pétreos por el gran costo que suponía su traída. La abundancia y facilidad de aprovisionamiento de arcilla ha hecho que la mayoría de las construcciones hayan sido de ladrillo. Ello conlleva el utilizar morteros de cal para su trabado y revestimiento.

La profusión de revestimientos con mortero de cal de las fachadas de ladrillo en esta ciudad de grandes recursos económicos ha hecho que sean muy variados y cuidados. Una ciudad tan luminosa en que los colores lucen tanto, supuso un cromatismo extremadamente variado, pero predominando el blanco blanquísimo que servía de contraste y resalte de los infinitos colores, que se consiguen con los pigmentos minerales.

En toda esta gran actividad de restauraciones y rehabilitaciones de estos antiguos y singulares edificios, siempre se renuevan los revestimientos de fachadas y paramentos interiores. Por ello, la experiencia que se adquiere a través de los años es muy importante. Entre las muchas intervenciones que se han realizado en el casco antiguo de Sevilla, se exponen a continuación cuatro singulares edificios de distintas épocas.

Real Alcázar de Sevilla. Puerta del León

El Alcázar de Sevilla no es sólo un edificio, sino un amplio espacio pleno de edificaciones, jardines y leyendas que resumen gran parte de la historia de Sevilla desde la antigüedad hasta nuestros días, utilizándose en todo tiempo como residencia regia.

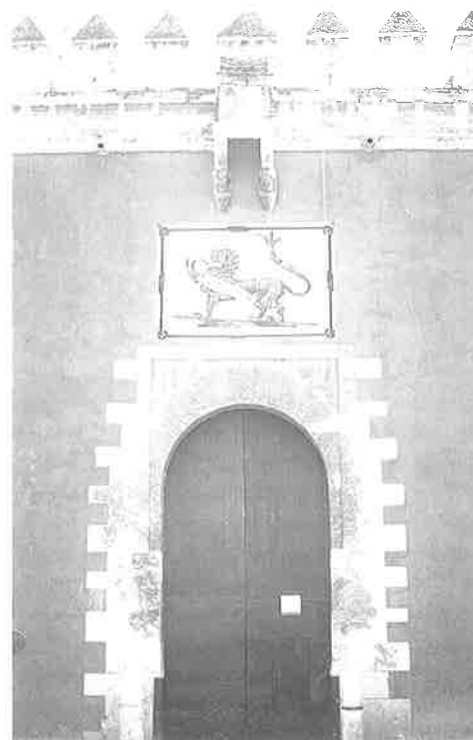
La Puerta del León se localiza en un lienzo de la muralla, que actualmente delimita el Alcázar. Se destaca visualmente un azulejo con la figura de un león heráldico, un matacán o balcón defensivo, un arco de ingreso realizado en piedra intensamente amarilla y la coronación del conjunto, al igual que toda la muralla, con una línea de merlones levantados en ladrillo y rematados con una pirámide de piedra. El lienzo de muralla está flanqueado por dos torreones en sus extremos, labrados también en piedra.

La portada no fue trazada según criterio islámico en recodo, que empleaban para salvaguardar la intimidad y con el fin de dificultar el ingreso de posibles enemigos. Ésta se encuentra paralela a la fachada interior del palacio, creando perspectiva, aunque hay un telón visual entre ambos, un paño de muralla almohade que se horada para permitir el acceso en lugar de suprimirla.

Este lienzo de muralla, con su puerta de acceso, se puede considerar como la fachada exterior del Real Alcázar. Siempre estuvo revocada con un mortero de cal coloreado. La intervención de restauración que se le hizo hace unos años consistió en sustituir el viejo mortero por otro nuevo de su misma composición. El tipo de mortero utilizado fue estuco clásico. Es decir, un mortero cuyo árido es mármol blanco triturado (marmolina), junto con cal grasa de la máxima pureza y pigmentos minerales a base de óxido ferroso amarillo y óxido férrico rojo, mezclados en proporciones tales, que el rojo, por su contenido en amarillo, armonizase con el amarillo de la piedra de la muralla.

El mortero coloreado de estuco se aplicó sobre el antiguo mortero de cal originario, por considerarlo en condiciones adecuadas, después de hacer unas catas y comprobar su estado. La textura superficial del estuco es la que en el argot de los estucadores se denomina semiplanchado.

La imagen que transmite esta portada así revestida se puede considerar muy acertada en la opinión de los que la contemplan. Constituye



Real Alcázar de Sevilla. Puerta del León. Foto: M. D. Robador.

un ejemplo de cómo una intervención tan sencilla, con los antiguos revestimientos recuperados y a la vez tan adecuada en esta fachada, comunica al edificio una gran nobleza y singularidad, dándole el color rojo una gran potencia y personalidad, recordando la púrpura regia.

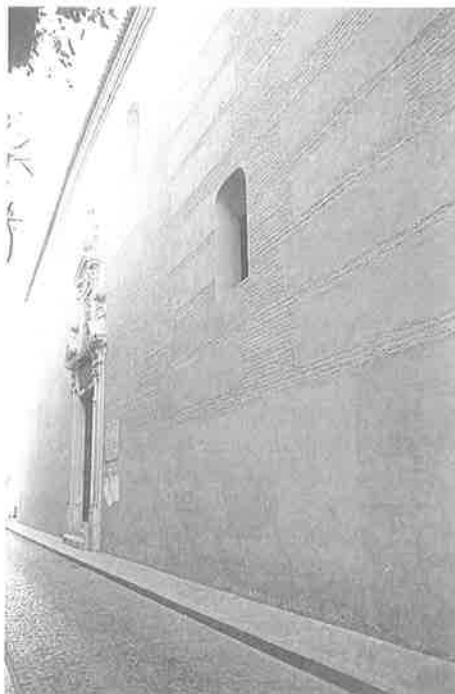
El convento de Madre de Dios

El siglo xv, por su riqueza, supuso un incremento considerable de las fundaciones religiosas. En menos de sesenta años se duplicará la cifra de fundaciones femeninas, entre las que se encuentra el convento Madre de Dios de la Piedad. A pesar de los avatares históricos, entre ellos la desamortización, esta comunidad mantiene su sede histórica en la actualidad. Perdió terrenos por segregación de parcelas a cargo de la autoridad civil y por normas para efectuar la alineación de las calles.

La estructura del templo es sencilla. La nave de la iglesia se cubre con una magnífica techumbre de alfarje mudéjar de cinco paños y la cabecera con otro ochavado sobre trompas realizado por Francisco Ramírez, Alonso Ruiz y Alonso del Castillo en 1564. En el muro derecho se abrió, hacia 1570, la capilla del Correo Mayor de Sevilla, de planta cuadrada, decorada con yeserías de temas eucarísticos y cerrada con rejas.

Como es propio de un edificio de estas características, la fachada de la iglesia está constituida en su total longitud por el ala izquierda de la iglesia. La portada, labrada en piedra, se sitúa en el centro de esta gran fachada. Se atribuye al arquitecto-escultor Juan de Oviedo y la Bandera, el mismo que realizará las esculturas fúnebres de la familia del conquistador Hernán Cortés situadas en esta iglesia.

La fábrica del muro es mixta, combinando una armoniosa composición de ladrillo visto y tapial. Carece de vanos en el primer cuerpo, exceptuando la portada de ingreso para los fieles. En el piso alto, asimétricamente distribuidos, existen huecos estrechos con macizas rejeras.



Fachada de la iglesia del convento Madre de Dios en Sevilla. Foto: M. D. Robador.

A principio de los años ochenta esta gran fachada y portada se encontraban en pésimo estado. El mortero del llagueado de los ladrillos en gran parte había desaparecido. La portada de piedra había perdido grandes masas de material. Dado el estado que presentaba, la intervención era necesaria. Y ésta consistió, tras un análisis del estado previo, en una limpieza del llagueado del ladrillo eliminando el mortero arenizado, así como un cepillado enérgico de la superficie vista de los ladrillos del muro y de la cornisa. En la superficie de los cajones de tapial se retiró el material disgregado. También se limpió la superficie de la portada de piedra, eliminando los trozos sueltos de piedra y los materiales extraños adheridos.

Preparadas así las superficies se procedió a su revestimiento. La cornisa se repasó con mortero de cal procedente de una industria de Sevilla especializada en ello. Con este material se recompuso la cornisa por el procedimiento de terrajado. En la fábrica de ladrillo se procedió al llagueado con este mismo material, de forma que no se ocultasen las caras vistas del aparejo. A la superficie de los cajones de tapial se les repuso el material perdido utilizando este mismo mortero de cal, cuyo comportamiento para este tipo de trabajo se ha comprobado que es el más adecuado.

Sobre toda la superficie que aparece vista del tapial, se rellenó con mortero de cal y, una vez cubierto de mortero, se le tendió una capa de mortero de estuco del mismo color con el que se enjalbegó toda la fachada. A la fachada y a la cornisa se les aplicó jalbegue, siendo el color de la cornisa rojo almagra, y a la fachada un color dorado cobrizo. El jalbegue es un material tradicional recuperado, que se utilizaba a modo de pintura desde los tiempos más remotos. En realidad es mortero de estuco aplicado a brocha. Nos asombramos de su durabilidad, luminosidad y riqueza cromática, distinguiéndose de los inexpressivos revestimientos con pinturas plásticas. Es de tener en cuenta la protección que realiza sobre la fábrica, tanto sobre mortero de cal como sobre la superficie de los ladrillos o piedras. Sorprende la durabilidad de este revestimiento tan antiguo, que no ha habido que repa-

sarlo desde su aplicación porque no han aparecido los antiestéticos desconchones.

La portada de piedra se recompuso y cubrió con mortero de cal pétreo, que como se sabe, lleva en su composición arena, cal hidráulica y cal grasa, más una pigmentación mineral para entonarlo con el color general de la portada de piedra. Después de los años transcurridos se aprecia la calidad del material y de su ejecución por el perfecto estado en el que se encuentra la portada. Se aprecia cómo la degradación que la piedra venía sufriendo se ha frenado.

La fachada, una vez restaurada, presenta una gran belleza por la armonía de todas sus partes, a la vez que hace destacar el edificio por su luminosidad en su entorno. El paso del tiempo tras la intervención constata la gran calidad de los materiales utilizados y lo acertado de las decisiones del proyecto en lo referente a tratamientos, colores y texturas.

El Palacio Arzobispal de Sevilla

Los orígenes del edificio se remontan a la época de la Reconquista, en concreto cuando Fernando III en el siglo XIII otorgó a D. Remondo unas casas en Sevilla, en la plazoleta de Santa María. Con el pasar de los años se fue configurando la edificación, siendo cruciales las ampliaciones del siglo XVI y del XVII, en que la casa pasó a ser palacio.

El Palacio Arzobispal de Sevilla es el primer edificio barroco que refuerza el carácter ornamental de las fachadas. Teniendo en cuenta la importancia que tenía la Iglesia de Sevilla, cabeza de todos los obispados de América y, por tanto, la gran disponibilidad de recursos materiales, se dieron las condiciones idóneas para que en época barroca se configurase este gran edificio junto a la catedral, a los pies de la Giralda.

De las últimas intervenciones se destaca la iniciada en el año 1993 con ocasión de la visita del papa Juan Pablo II. Es entonces cuando se restauraron las fachadas y portadas. El tener que restaurar estas



Fachada del Palacio Arzobispal de Sevilla. Foto: M. D. Robador.

grandes fachadas suponía un gran reto por el extremado cuidado con el que se debían realizar, para que no perturbaran en su entorno.

Estas fachadas tienen un precedente en el Archivo de Indias de Sevilla, pero por ser posteriores tiene una interpretación barroca. La fachada principal compositivamente posee once vanos en cada planta, ventanas en la inferior y balcones en la superior, no constituyéndose una fachada totalmente simétrica. La fachada lateral que se alza en la alcaidía calle Alemanes es de similares características.

En la restauración se eliminaron los antiguos morteros, apareciendo una fábrica de ladrillo no homogénea de ínfima calidad y muy compleja. El trabajo de recomposición de la fachada fue una labor muy artesanal utilizando continuamente terrajas en las pilastras, enmarcados, cornisas, molduras, resaltes, abultados y demás elementos compositivos. Para todos estos trabajos se han utilizado morteros de cal controlados y fabricados en una industria especializada. Una de las condiciones que se cumplió en el picado de los morteros deteriorados fue llegar al firme sano de los paramentos, eliminando exhaustivamente el polvo y restos no adheridos del picado. Sobre esta superficie así preparada se revistió con mortero de cal modelándolo en fresco con reglas y terrajas, recuperando su configuración original.

Los elementos compositivos ejecutados con mortero de cal se recubrieron con morteros de estuco auténticos modelándolos y planchándolos con espátulas, paletines y los demás útiles y herramientas que utilizan para estos casos los profesionales estucadores.

Los paños lisos de fondo de las fachadas se enfoscaron con mortero de cal, sobre el cual se le aplicó mortero de estuco de color rojo, con una textura superficial de semiplanchado y avitolado poco profundo en una secuencia en paralelo de ocho centímetros.

Es de destacar en la restauración de estas fachadas la brillante elección del color en tan histórica y monumental plaza. Después de un es-

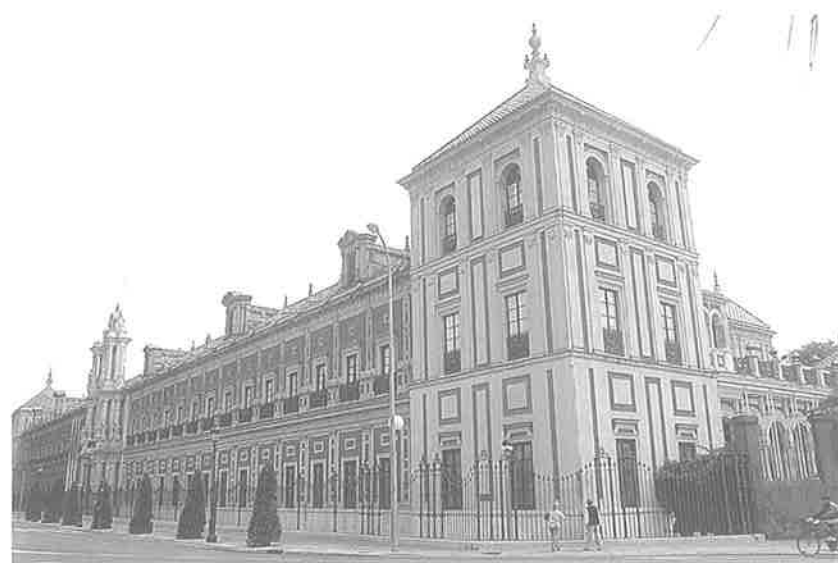
tudio detenido, dada la responsabilidad del edificio y lugar que ocupa, se eligió un color dorado sobre un color rojo que le aporta gran carácter y señorío. Hoy se puede disfrutar de una plaza donde la fachada del Palacio Arzobispal aporta su gran personalidad y color dialogando con los restantes singulares edificios que delimitan este magnífico e histórico espacio público.

El Palacio de San Telmo

El Palacio de San Telmo es otro de los edificios singulares construidos en Sevilla y destinado a universidad de mareantes, donde se formaban los pilotos y capitanes de buque para aprender la ciencia de la difícil travesía de entonces en la ruta a América. Este edificio está dedicado a San Telmo y a Santa María del Buen Aire, patronos de los navegantes.

El edificio, con el paso del tiempo, irá atravesando una serie de etapas constructivas, la más fructífera fue de manos del arquitecto Leonardo de Figueroa, quien le dio su configuración definitiva como palacio y lo más emblemático que posee el edificio: su portada. La organización en planta del edificio responde a la tradición de los alcázares castellanos. Su planta es rectangular, rematada en las esquinas por torreones y posee un patio central en torno al cual se distribuyen un cuantioso número de dependencias, comunicadas entre sí a través de pequeños patios. Las fachadas son similares en su esquema compositivo a las del Palacio Arzobispal, sus predecesoras. Constan de dos cuerpos con vanos flanqueados por pilastras barroquizantes y buhardillas con frontones triangulares.

A mediados del siglo XIX la propiedad del edificio pasó a los Duques de Montpensier, quienes realizaron ampliaciones y obras complementarias, entre las que destaca la colocación de doce esculturas en la coronación de fachada norte de sevillanos ilustres realizadas por Susillo. En 1897, por mandato testamentario, Dña. María Luisa Fernanda de



Fachadas del Palacio de San Telmo, en Sevilla. Foto: M. D. Robador.

Borbón, Infanta de España y Duquesa de Montpensier, cedió el palacio al Seminario Pontificio y gran parte de los jardines a la ciudad (hoy el actual Parque de María Luisa), lo que conllevó nuevas actuaciones en el conjunto para adecuarlo a los nuevos usos. Finalmente, el edificio se restauró al final de los años ochenta para adaptarlo a sede de la Presidencia de la Junta de Andalucía.

En esta última intervención se restauraron las dos fachadas principales y el muro de cerramiento del gran jardín del palacio. Las portadas pétreas de las fachadas se limpiaron y en ellas se repusieron las zonas muy pequeñas deterioradas con mortero pétreo de cal.

En la fachada principal predomina el ladrillo visto con llagueado profundo. Llama la atención cómo los paños de ladrillo visto de la zona izquierda de la portada son en realidad paramentos de sillería pétrea que se han tallado y vaciado para fingir una fábrica de ladrillo visto, no así la zona de la derecha de la portada en la que el ladrillo es auténtico. Toda esta superficie de ladrillo se limpió eliminando las sustancias extrañas adheridas y se cubrió con un jabelgue rojo. Los resaltes de mortero de cal en las pilastras, molduras y cornisas se recompusieron con un nuevo mortero de cal, cubriéndolo con mortero de estuco amarillo dorado. Para homogeneizar esta superficie amarilla dorada y ocultar las irregularidades de las reposiciones se cubrió con jabelgue fino del mismo color.

El gran muro de cerramiento del palacio hacia el río se restauró eliminando, mediante picado hasta el ladrillo, los morteros muy degradados debido a la humedad del río. Una vez picado, se saneó el paramento de la fábrica con un cepillado intenso y las zonas bajas húmedas se enfoscaron con una primera capa de cal hidráulica, con la misión de eliminar las humedades. Sobre este previo enfoscado con cal hidráulica se aplicó el mortero de cal de enfoscar, y sobre él un estuco color rojo violáceo. La planeidad del muro se enriqueció con una composición geométrica de rehundidos. La textura y terminación de este estuco fue de semiplanchado.

Esta actuación ha sido muy acertada, puesto que se han eliminado totalmente las humedades que anteriormente aparecían en el muro tan cercano al Guadalquivir. Finalmente este muro por sus características geométricas y su color rojo violáceo, en unión con los pináculos cerámicos esmaltados que lo rematan, la vegetación que se alza sobre él procedente del jardín, el palacio al fondo, la brisa del río y la luz de la ciudad hacen de él un elemento de gran belleza por la armonía entre las partes y el todo.

Epílogo

De todas estas intervenciones, que se han expuesto brevemente y otras muchas más, vistos sus resultados, como hay que verlos, a lo largo de los años transcurridos, comprendemos ahora cómo los proyectos y sus ejecuciones han sido perfectamente acertados.

La metodología en la fase previa de proyecto, en el proyecto y en la ejecución ha tenido muy en cuenta la exigencia de autenticidad del propio edificio, su vinculación con el espacio público y el estudio de los materiales adecuados, así como su correcta aplicación. Se ha cuidado y estudiado acertadamente las composiciones, los volúmenes, los colores y las texturas de los revestimientos, según cada edificio. Se ha huido totalmente de la utilización de los morteros de cemento y sus variantes como morteros de revestimiento sobre paramentos antiguos labrados con mortero de cal. No se han utilizado las inexpresivas pinturas y morteros plásticos. Todo se ha realizado con morteros de cal, estucos clásicos y jabelgues.

Sevilla ha tenido la gran suerte de que en sus restauraciones se ha contado con magníficos proyectos, coherentes con la idea de cada uno de los arquitectos que originariamente los proyectaron. En ellos se especificaba acertadamente la utilización de los materiales adecuados, tradicionales, a base de cal. Además, en estos proyectos ha figurado predeterminada la tan difícil elección del color idóneo para cada

edificio en cada uno de sus elementos, consiguiéndose así una tranquila armonía, un equilibrio y una terminación perfecta. Resulta difícil buscarle a estos edificios colores distintos, que romperían la estética, que se percibe y se tiene seguridad, que no pueden ser otros distintos colores. Es tal la armonía entre el edificio, el color y la luz de la ciudad, que aportan al espacio un conjunto que es todo uno. Tenemos la certeza que es tal el acierto en la autenticidad y lo apropiado de los colores utilizados en cada caso que, mientras existan estos edificios, difícilmente podrán cambiar. Perdurarán.

* **María Dolores Robador González**, doctora arquitecta, Universidad de Sevilla; arquitecta del Real Alcázar de Sevilla.

LA RESTAURACIÓN DE LOS ESGRAFIADOS BARROCOS EN BARCELONA: LA CASA DE LA CALLE ESCUDELLERS 44

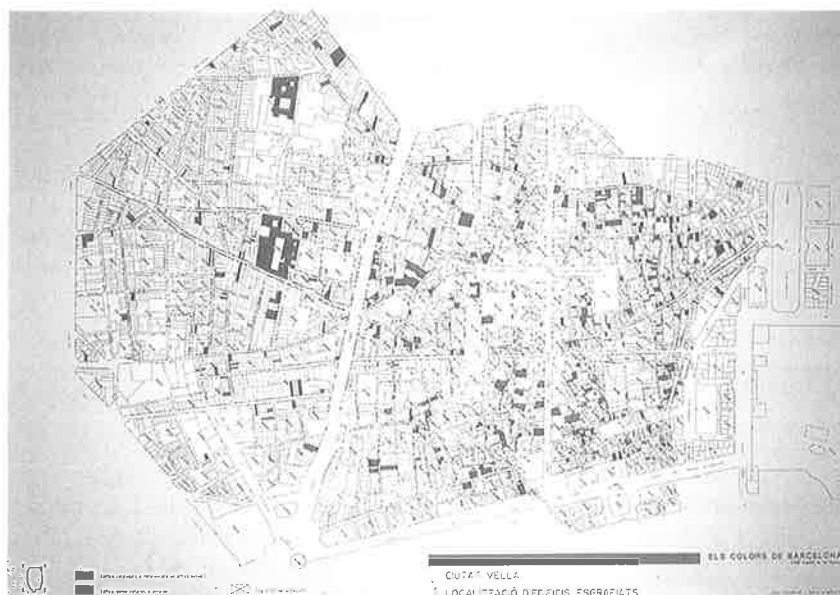
Joan Casadevall*

Antecedentes

Para entender la envergadura de un programa en el que se han visto involucradas cerca de un centenar de fachadas nos tenemos que remitir a un trabajo que ya realizamos en 1992: «Estudio de los esgrafiados de Ciutat Vella» integrado en el Plan del Color de Barcelona. En la misma línea, en noviembre de 1996, la Comisión Europea consideró modélica la propuesta presentada por el Ayuntamiento de Barcelona para la restauración de los esgrafiados barrocos de Ciutat Vella. Esta propuesta se presentó dentro del programa «Raphael-96» para la salvaguardia y valoración del patrimonio barroco europeo. Hoy expondremos el marco general de este programa junto con el ejemplo de la restauración de los esgrafiados de la fachada de la calle Escudellers n.º 44 de Barcelona.

Objetivos

El proyecto «Sgraphito: Esgrafiats de Ciutat Vella» se diseñó para la documentación, difusión y restauración de fachadas con esgrafiados barrocos de Barcelona. Este programa fue centralizado desde la «Oficina de Rehabilitación de Ciutat Vella» gestionándolo como un Sector de Actuación Preferente específico para los esgrafiados. Una vez conseguida la cofinanciación Europea, del Ministerio de Fomento, Generalitat de Catalunya y Ayuntamiento de Barcelona, se realizó una campaña de sensibilización dirigida a todos los propietarios de edificios con esgrafiados. Esto supuso crear un censo de partida de unas 300



Localización de edificios con esgrafiados del casco antiguo de Barcelona. Foto: J. Casadevall, 16.05.01.

fachadas, de las que 185 correspondían a fachadas de más de 150 años exentas de cualquier tipo de mantenimiento o reparación. El programa comunitario financiaba la investigación, análisis y difusión mientras que la subvención de las obras (30%) corría a cargo del Área de Rehabilitación Integrada de Ciutat Vella. No sólo eran ayudas a la fachada sino a todas las obras de rehabilitación del inmueble. De hecho de los quinientos millones que supuso la inversión total en los dos primeros años (1997-1998) el 40 % se destinó a la fachada y el 60% al resto de la construcción (cubiertas, estructura, instalaciones, etc.).

Creemos que el mayor logro de esta iniciativa fue poder centralizar y compaginar la gestión pública con la intervención privada, asumiendo criterios de respeto a un patrimonio anónimo, frágil y habitualmente desprotegido: los esgrafiados. El anterior catálogo monumental inventariaba un centenar de los edificios por sus esgrafiados pero en lugar de conducir a su conservación sólo había acelerado su abandono. Esto se debía, en parte, al desconocimiento técnico de cómo afrontar la restauración de estos revestimientos. Con esta iniciativa se explicaba cómo restaurarlos y se subvencionaba el conjunto de la actuación, ya que en algunos casos estaban mejor los esgrafiados que el nivel de habitabilidad de sus inquilinos. Todo ello se afrontaba con una metodología pluridisciplinar e intentando ser fiel a los preceptos de conservación monumental.

Catalogación selectiva

Una vez revisado todo el censo de edificios de las 350 hectáreas del centro histórico de Barcelona, se procedió a establecer distintos niveles de catalogación en función del valor histórico-artístico de los esgrafiados, su coherencia con el resto de la edificación, el estado de conservación general del inmueble y los recursos reales de sus propietarios. Con todo ello se pasó de un inventariado general de 100 fachadas catalogadas unilateralmente a uno más selectivo de cerca de 200 pero estableciendo prioridades:

– *Restauración conservativa* (35 % del total): Intervenciones en fachadas de alto valor histórico-artístico con esgrafiados razonablemente conservables en su integridad (materiales, diseños y relación con su contexto arquitectónico). En estos casos los revestimientos se debían conservar sin permitir anastilosis ni interpretaciones subjetivas. En la intervención se tenía que documentar todo lo existente y participar restauradores licenciados.

– *Restitución* (45 %): Esgrafiados en muy mal estado, con grandes pérdidas de material en un conjunto arquitectónico de valor medio. En estas intervenciones se permitía substituir los revestimientos originales siempre que se adjuntara a la documentación del estado de conservación una propuesta de reproducción coherente. En estos casos los esgrafiados se tenían que reproducir con técnicas, materiales y personal artesanal.

– *Sobreposición* (20 %): Fachadas y esgrafiados no singulares (programa iconográfico de repertorio), muy erosionadas pero sin otras patologías y en las que primara más la rehabilitación general del inmueble. En estos casos se tenían que conservar los revestimientos y, una vez efectuada su limpieza y documentación, se podía optar por la sobreposición de pinturas minerales para recuperar la inteligibilidad de la decoración.

Ejecución del plan

Normalmente las buenas intenciones siempre dejan de serlo en el momento de ser llevadas a la práctica: nuestro caso fue una excepción. Económicamente de la previsión inicial de 110 millones en 7 fachadas se pasó a 510 millones en 36 fachadas; de una duración de dos años se amplió a cuatro. Lo más importante es que en lugar de bajar los niveles de exigencia técnica cada vez fue mayor y con poco gasto en difusión se consiguió un notable efecto multiplicador entre los ciudadanos y los técnicos que intervienen en este patrimonio. En definitiva la

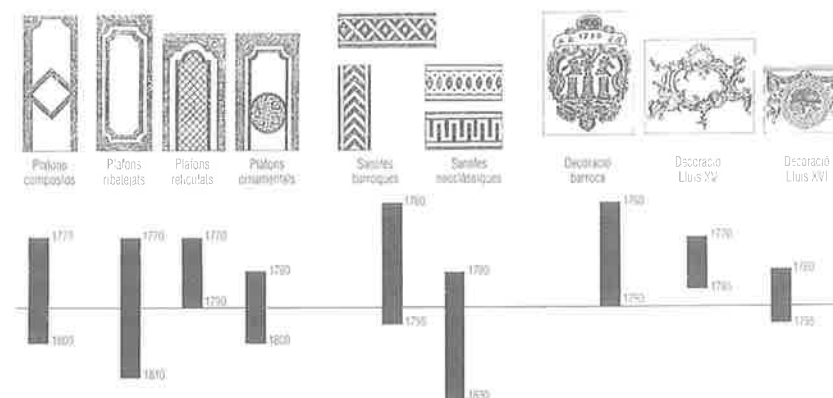
valoración de los esgrafiados subió muchos enteros. ¿Cuál fue el secreto?

Después de la campaña de difusión inicial «puerta a puerta», a todos los interesados en subvenciones se les remitía un informe redactado por nosotros en el que se detallaba el tipo de intervención mínima a realizar y los pasos a seguir tanto a nivel de proyecto como de ejecución. Si la comunidad emprendía las obras, se hacía su seguimiento tanto para despejar dudas como para adecuar criterios. Una vez finalizadas, si había seguido las indicaciones y adecuado a la licencia recibía la subvención establecida. ¿Cómo se restauran los esgrafiados?

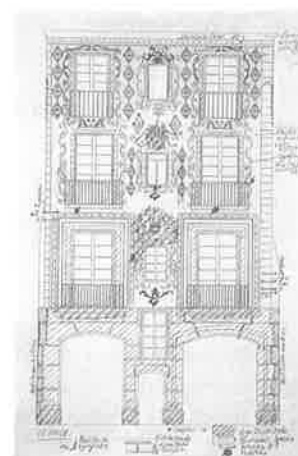
Restauración de esgrafiados

No existe una fórmula única ni criterios diferentes del resto de intervenciones en patrimonio monumental. Son las fases conocidas:

1.º) *Documentación de lo existente*: Algo tan evidente como un alzado a escala y una mapificación de patologías era nuevo para la mayoría de los técnicos que habitualmente asumían este tipo de encargos muy alejados de las consideraciones económicas y metodológicas de una restauración monumental. Igual de equívoca resultaba la investigación documental o interpretación iconográfica del esgrafiado. Para lo primero la Escuela de Especialización en Restauración de Monumentos de la Facultad de Arquitectura de Génova que, como socio del proyecto, realizó la documentación infográfica de 25 fachadas con esgrafiados. Bajo la dirección del catedrático B. Paolo Torsello y el arquitecto Alberto Torsello se realizó el levantamiento digitalizado de los esgrafiados mediante apoyo topográfico, restitución métrica y posterior corrección de las tomas fotográficas (programa «Rollei») para tener un fotoplano del esgrafiado. Con posterior tratamiento de esta imagen podíamos transformar en «visible» el esgrafiado «invisible» y, a su vez, simular distintas fases de restauración para anticipar el resultado final y evitar crear expectativas frustradas. Para realizar este trabajo se tuvo que



Cronoiconografía de los esgrafiados de 1760 a 1830 de Ciutat Vella.



Mapificación para la intervención conservativa en la fachada de calle Escudellers 44. Foto: J. Casadevall, 16.05.01.



Aplicación de apósitos para la desalinización y limpieza de los revestimientos. Foto: J. Casadevall, 16.05.01.

recorrer las calles con una grúa de brazo articulado que permitiera tanto la colocación de las dianas de referenciación topográfica como la extracción de muestras del esgrafiado.

La investigación documental, igualmente sobre un conjunto de fachadas aleatorio, demostró que la autoría de los esgrafiados era poco menos que imposible de establecer y que era mejor buscar analogías entre el repertorio mitológico clásico y las actividades comerciales de los antiguos propietarios que encargaron tal decoración de sus fachadas a finales del XVIII.

2.º) *Análisis de muestras y caracterización de alteraciones:* Con las muestras y testimonios del revestimiento, Gabinete del Color, SL, con el apoyo del Instituto de Geología Jaume Almera procedió a analizar mineralógicamente los morteros y poder fundamentar el posterior «Informe-cromático y de restauración».

3.º) *Proyecto de intervención y posterior corroboración en obra:* De nada sirve el viejo axioma de decir que sin el andamio no se puede adelantar ningún proyecto; el técnico tiene que tener claro cómo quiere afrontar la restauración y después en el andamio con un juicio pluridisciplinar corroborar o desmentir intenciones. Como esta era la fase más delicada, cada obra era objeto de un informe específico y del seguimiento por parte de los estamentos municipales y nosotros mismos. Junto con las empresas aplicadoras –normalmente permeables a la información pero poco preparadas– y los distintos facultativos –igual circunstancia anterior– intentábamos probar lo que sabíamos y aprender de lo que probábamos. Lamentablemente se echaban en falta la pluridisciplinariedad deseada en obras de mayor envergadura y los restauradores, químicos e historiadores pocas veces tenían cabida en este tipo de intervenciones menores.

Como operación piloto y para que sirviera de demostración de que una intervención de conservación puede ser económicamente inviable y estéticamente comprensible, intervino como segundo socio del progra-

ma comunitario la Escuela Técnica Superior de Restauración y Conservación de Litomysl (República Checa). La dirección corrió a cargo del profesor Jiri Latal y el que firma esta ponencia y la ejecución fue de los alumnos y restauradores de la escuela de la república Checa.

El caso concreto de la obra de la calle Escudellers 44

La intervención en esta fachada de 1769 no hay que tomarla como paradigma ni único camino a seguir; era lo que en aquel momento y circunstancias decidimos probar. Las fases de esta obra fueron:

- Investigación documental e iconográfica de la edificación y los esgrafiados.
- Extracción de elementos patológicos o extraños (morteros inadecuados, instalaciones obsoletas, etc.).
- Preconsolidación mediante engasado de morteros desprendidos.
- Colmatación de ahuecados con inyecciones de lechada de cal aérea aditivada con Primal y árido ligero. Sellado de fisuras con mortero de cal.
- Primera limpieza preventiva con aspiración, cepillado en seco y apósitos de celulosa.
- Calco de todos los esgrafiados y mapificación de elementos y alteraciones de la fachada nuevamente confirmadas.
- Substitución de canalizaciones, cubiertas y grapado de fisuras estructurales.
- Desalinización selectiva de morteros con apósitos de agua destilada.
- Segunda limpieza con apósitos de celulosa y carbonato de amonio al 15%.
- Restitución de lagunas con morteros de cal y arena, siguiendo diseños repetitivos.
- Tratamiento de los motivos esgrafiados figurativos aplicando sobre la superficie del dibujo un reenlucido con cal aplicada a espátula y dejando el resto del enfoscado simplemente limpio y consolidado.
- Recuperación de volúmenes de piedra con mortero de cal teñido y armado inoxidable, y pintado al esmalte de carpintería y cerrajería.



Fachada de Escudellers 44, conservando la integridad de los esgrafiados y materiales originales utilizando exclusivamente morteros y aguadas de cal grasa. Foto: J. Casadevall, 16.05.01.

Esta intervención duró nueve semanas y en ella intervinieron 10 aplicadores entre restauradores y artesanos.

Hasta aquí un ejemplo no sólo válido en lo individual sino como parte de un programa mucho más amplio que pretendía sensibilizar a la opinión pública sobre los esgrafiados y formar a los técnicos y aplicadores que intervienen en las obras menores de nuestros centros históricos en criterios más respetuosos con el legado arquitectónico.

* Joan Casadevall Serra, arquitecto, miembro de la Academia del Partal (Barcelona).



Fachada oeste de la iglesia de la Natividad en 1994, antes de la restauración. Foto: LyC.

RESTAURACIÓN DE LA PARROQUIAL DE LA NATIVIDAD DE NUESTRA SEÑORA EN VALDETORRES DE JARAMA, MADRID¹

Pablo Latorre,* Leandro Cámara**

1. La iglesia de Valdetorres. Historia y arquitectura

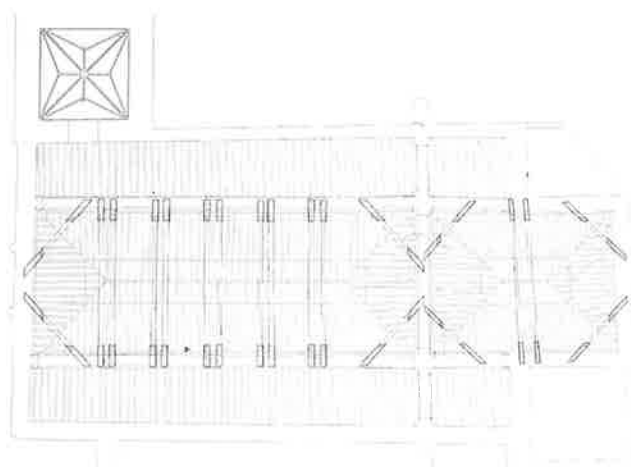
Valdetorres de Jarama es una pequeña población a unos 35 km al norte de Madrid, situada en el territorio de terrazas fluviales que se extiende entre los ríos Jarama y Henares, comarca tradicionalmente agrícola y ganadera de nuestra Comunidad. Debe su nombre a haber sido villa de frontera en la que se construyeron atalayas: el *valle de las torres* junto al río Jarama se convirtió en Valdetorres de Jarama. En este lugar se vino a construir la iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora entre los siglos XVI y XVII, en distintas ampliaciones y reformas.

Empezada la construcción por el oeste de la iglesia, la capilla de la torre y el muro occidental con la primera arcada de las naves, de traza apuntada, vendrían a ser los restos más antiguos, correspondientes a una iglesia que aparece referida como de sólo dos tramos en los documentos de contratación de las obras de ampliación a principios del siglo XVII. Esa primera iglesia habría sido levantada, seguramente inacabada, en la mitad del XVI, a juzgar por el estilo italianizante de su decoración a base de *putti* y *candelieri*.

Con el contrato de ampliación se desmontaría la segunda arcada, rehaciéndola con mayor amplitud y extendiendo la serie con otros dos tramos iguales hasta el arco de triunfo y uno más de menor luz ya dentro del presbiterio. Los capiteles de gusto plateresco de aquella segunda arcada serían reutilizados en el arco de triunfo, mientras que los de las nuevas columnas se tallarían entonces con una traza tosca-



Vista desde el suroeste en 1994, Foto: LyC.



Planta de la estructura de cubierta obtenida por fotogrametría. Se aprecia la deformación sufrida por los arcos y columnas al nivel de apoyo de la armadura. Dibujo: LyC.

na más simple. Sobre esas arcadas se construiría una artesa de madera de la que no tenemos más noticia ni casi restos.

La iglesia así redefinida nos llega intacta en su aspecto espacial y arquitectónico, que no en su materialidad constructiva pues se suceden reparaciones, recrecidos, incendios y reconstrucciones; la última, a cargo de Regiones Devastadas tras la Guerra Civil, en la que se rehace el muro meridional completo por encontrarse muy desplomado y se reconstruye la armadura de la cubierta, cubierta que ya no era la original cuando arde durante o inmediatamente después de la guerra –las noticias son confusas en cuanto a la fecha del incendio. También se revisten todos los paramentos, los suelos con baldosas hidráulicas, los muros con enfoscados de cemento, el tablero de cubierta con raseado de yeso sobre cañizo, todo de pobre calidad y sin matices de color o textura.

La iglesia está formada por tres naves con cinco tramos arcuados, la nave central de triple anchura que las laterales, más un presbiterio de planta rectangular. Todo el aula de la iglesia se cierra por un muro perimetral recto en todos sus lados formando un espacio único sutilmente articulado por columnas y arcos. Delante del presbiterio, el adelantamiento en un tramo del plano del arco de triunfo crea un espacio de *crucero* transversal que separa el espacio sagrado del de los fieles. Los arcos laterales del de triunfo vienen a tener la misma función para las naves laterales, dando lugar a dos *ábsides* laterales dentro del mismo espacio del crucero.

A los pies de este espacio se levanta un coro en época barroca, introduciendo otros tres arcos transversales, muy bajos, para soportar un forjado de madera. Al norte de este coro ha quedado la capilla más antigua en la parte baja de la torre, único espacio cubierto con bóveda, de crucería y terceletes arrancando de ménsulas en las esquinas.

En el exterior, lo más remarcable es, de un lado, el volumen limpio que forman los muros de cierre, cubiertos con planos de tejados sin soluciones de continuidad, y de otro, la portada occidental de cantería, con

traza y decoración propias del primer renacimiento castellano, el que se desarrolla en la mitad del siglo XVI con fuerte influjo italiano.

En la diócesis de Alcalá de Henares se encuentran algunos otros edificios que guardan parecidos con nuestra iglesia, bien sea por contar con portadas de este tipo, bien por la estructuración de su espacio interior y por la técnica constructiva que luego veremos. Son probablemente obra de un grupo de alarifes que se establecería en la región al abrigo de la riqueza que ésta consiguió bajo el gobierno del cardenal Cisneros, aunque este tema está sin estudiar, por lo que lo dicho debe considerarse nada más que una hipótesis de trabajo.

Estado de conservación

Al igual que muchos otros edificios construidos en Castilla con la riqueza del siglo XVI, la Natividad ha venido sufriendo sucesivas mermas de calidad constructiva y arquitectónica en los siglos posteriores, con el resultado de un progresivo emborronamiento de la luminosa arquitectura original por las muchas reformas y reparaciones: por el remedo del artesonado que reutiliza algún material original sin conocimiento del orden constructivo propio de la carpintería renacentista española; por el tratamiento de los huecos, que imitan ventanas de traza *cuatrocentesca* florentina a base de molduras de yeso; por las obras de refuerzo como el intradosado de los arcos de triunfo del presbiterio o el cegado de la puerta meridional; por los pobres revestimientos de cemento y baldosa hidráulica, y por las instalaciones eléctricas y de megafonía hechas de cualquier manera.

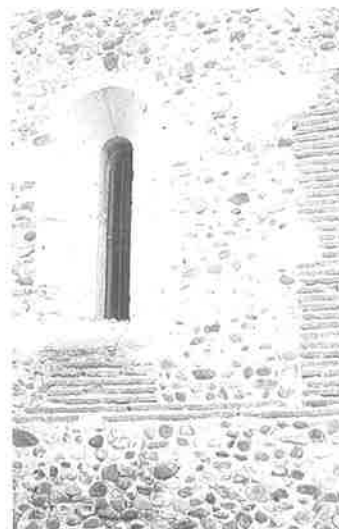
2. El proyecto de restauración. Estudios y propuestas

Estudios previos

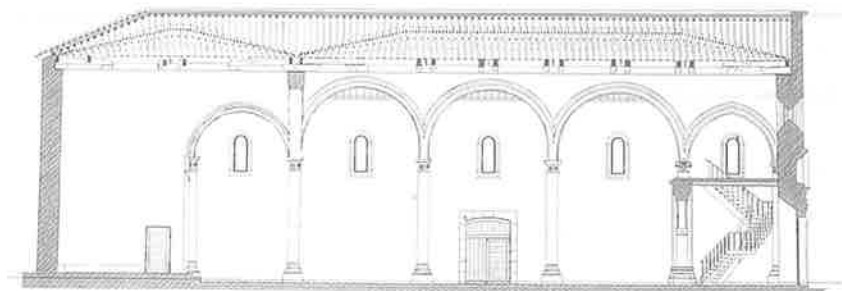
Durante la redacción del proyecto vinimos a hacer algunos estudios de temas y problemas constructivos: un estudio geotécnico del terreno,



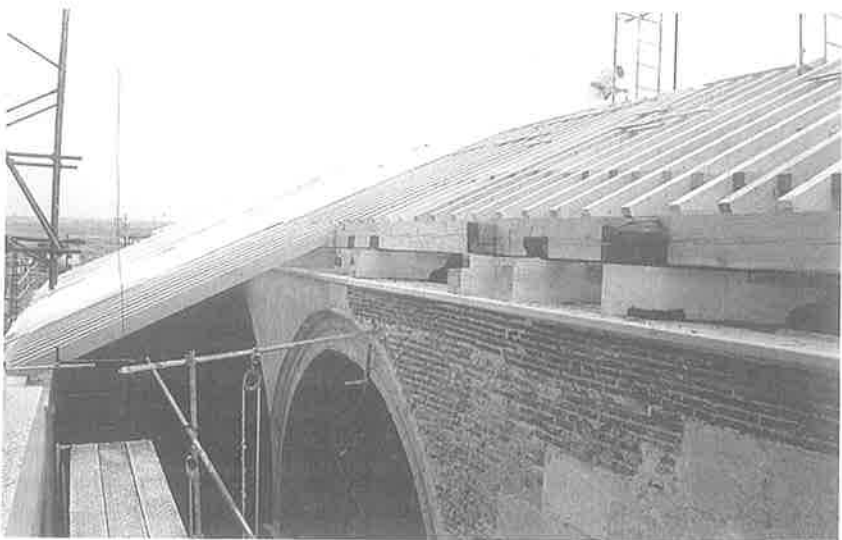
El interior de la iglesia una vez levantados los revestimientos de cemento de sus paños alzados.
Foto: LyC.



Detalle de la ventana de la capilla del Cristo de los Ultrajes, en la base de la torre. Se puede ver la fábrica de tapial de bolos de río con pilastras y verdugadas de ladrillo o cantería. Foto: LyC.



Sección longitudinal de la iglesia con la armadura proyectada. Dibujo: LyC.



Ejecución de la armadura de cubierta. Se aprecia la reutilización de los tirantes antiguos, encadenados por el caballete de las nuevas cerchas. La durmiente de madera descansa sobre la cabeza del muro sin zunchados previos. Foto: LyC.

una serie de catas de pequeña entidad en los revestimientos de los muros para conocer su ejecución material, etc.

Simultáneamente, se investigó en archivos y bibliografía para elaborar una breve reseña histórica cuyos resultados hemos contado antes sintéticamente, y efectuamos un levantamiento de planos con fotogrametría que vino a documentar el estado de la iglesia en 1994, previamente a su restauración.

Intenciones del proyecto

El motor principal de las propuestas de nuestro proyecto fue el intento de recuperar aquella claridad arquitectónica original sin hacer una imitación ni espacial ni constructiva de lo que existió y se perdió en el tiempo, y buscando una reinterpretación de la racionalidad del espacio renacentista a través de un lenguaje constructivo y formal de nuestro tiempo. Son los criterios que queremos hacer valer en la restauración de edificios: primero, preservar de ellos el valor documental, y esto impide las imitaciones constructivas o espaciales; y segundo, potenciar su arquitectura, lo que exige interpretar y releer sus valores introduciendo temas constructivos, geométricos o decorativos del repertorio de nuestra época. Habrá que ser inequívocamente actuales para continuar con la historia de cada edificio, apreciándolo como un objeto único que merece ser recreado en una arquitectura viva, elaborada como un traje a medida.

Con esta intención, optamos por redactar un proyecto en cierto modo maximalista, como un ensayo de lo que podría llegar a ser una depuración completa de esa arquitectura que hemos descrito. Sustituimos las ventanas meridionales por elementos de cantería que reelaboran el mismo modelo del cuatrocientos italiano, pero con la calidad arquitectónica de una cantería bien labrada y con la geometría moderna de las superficies regladas de directrices rectas y curvas, es decir, conoides. Decidimos eliminar todas las reparaciones estructurales que rompían la tersura de los planos exteriores –los contrafuertes y trasdosa-

dos de zócalos en los muros— o que impedían la lectura de la sutil trama del crucero —los refuerzos de los pilares desplomados—. Pensamos en reducir la altura del presbiterio, eliminando la escalinata que lo sobrelevó en tiempos de contrarreforma.

Dibujamos un acabado de materiales muy ornamentado, con rosetas de mármol con dibujos geométricos para el suelo, también del repertorio formal moderno por su génesis *op-art*, encastradas en un ajedrezado de piezas cerámicas de dos colores con recercados de cantería blanca. Utilizamos también cantería en el acabado de los vanos de la puerta sur y en cornisas y zócalos. Y propusimos la eliminación de la espadaña y el remate de la fachada principal con meras líneas de borde de los faldones de cubierta que delimitan el simple volumen del edificio. En definitiva, queríamos una estilización formal llevada casi a sus últimas consecuencias.

El presbiterio y la armadura de cubierta

Mención especial requieren dos aspectos del proyecto, el segundo de los cuales ha llegado a buen puerto, como explicaremos, mientras que el otro ha sido abortado.

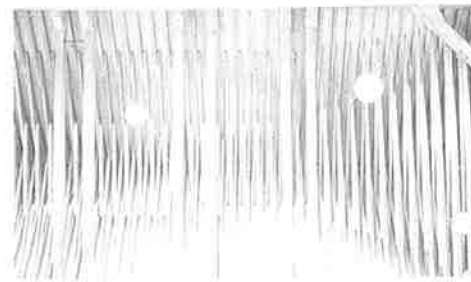
La iglesia de Valdetorres tuvo, como casi todas, un buen retablo barroco, quemado en la Guerra Civil. Cuando empezamos a trabajar en ella tenía un revestimiento del muro del fondo del presbiterio, que no podemos llamar retablo, con un regusto posconciliar y una pobreza material, estética y constructiva que no podía dar buen sentido a la direccionalidad de la iglesia que queríamos recuperar. Pensamos en solucionar esta falta de fondo visual para la iglesia convirtiendo el presbiterio en una capilla atesorada, revestida con pinturas al fresco que con una figuración moderna pudieran contar una historia, quizá la de la advocación del templo, dentro de un paisaje actual. La pintora María Gómez estuvo encantada de participar con nosotros en esta intención. Sin embargo, en primera instancia, motivos económicos nos impidieron incluir su coste en el proyecto de obras, ligando su ejecu-



Superficies regladas obtenidas por la variación de las inclinaciones de los tirantes de las cerchas.
Foto: LyC.



La nueva artesa de la nave principal y la solución de iluminación por globos suspendidos de una malla de cables. Foto: LyC.



Vista cenital de la armadura de la nave principal y de la disposición de las luminarias. Foto: LyC.



Ejecución de las cornisas con la distinta composición en función del contexto, Foto: LyC.



Detalles de la cantería caliza de Campaspero y de la carpintería de madera de haya y latón de las puertas y ventanas de la fachada sur, Foto: LyC.

ción a una financiación particular. Después, consideraciones de otro tipo aducidas por los nuevos responsables del servicio de restauración de la Comunidad de Madrid dieron definitivamente al traste con nuestra idea. No detallaremos aquí las que fueron causas del rechazo de la propuesta, pero al final de esta presentación sí se podrá ver cuál ha sido el resultado.

La otra propuesta de importancia fue la sustitución de la estructura de la cubierta con una nueva forma de construir una artesa de madera, que elaboramos manteniendo el sentido constructivo de los miembros principales en una carpintería renacentista: durmientes, zapatas, tirantes, pares y nudillos. Pero les dimos una forma nueva, buscando la aparición de superficies regladas a base de jugar con los ángulos y las longitudes de los tirantes inclinados y de atar todas las formas en un solo entramado mediante tirantes horizontales comunes a cada dos de ellas.

Hicimos una maqueta de trabajo que permitió explicar el proceso de construcción de esta estructura singular y prever el resultado que habría de dar en la iglesia. El aspecto del interior es algo parecido a las cuadernas de un barco: en el presbiterio uno pequeño, y otro más largo en la nave principal.

Siguiendo con ese juego geométrico de ángulos e inclinaciones, dibujamos la traza de la armadura del tejado de la torre, que habría de ser una versión en simetría radial de lo que proponíamos para la iglesia. Los tirantes se entrecruzan a distintas alturas y con distintos ángulos mientras que los pares quedan en el plano del faldón. La estrella recuerda un poco a los juegos geométricos musulmanes.

Por último, completamos la carpintería nueva con una escalera triangular para el coro, formada por zancas de madera laminada y peldaños macizos helicoidales volados desde ella y apoyados unos en otros. Esta escalera no se llegó a construir porque en obra se decidió conservar la existente.

3. La obra. Logros y frustraciones

Demoliciones, estudios y refuerzos

Comenzamos la obra por la retirada del material de revestimientos y la lectura arqueológica de los muros desnudos. Hicimos una segunda documentación fotogramétrica de esos paramentos limpios, que no dibujamos pero que queda como memoria para su revisión en cualquier momento. En esa situación se pudo apreciar la belleza constructiva de la ejecución de los muros, con encadenados, esquinas y jambas de sillería recercando cajones de tapial de bolos de río en tongadas separadas por verdugadas de ladrillo. El muro sur, reconstrucción de posguerra, como dijimos, presenta la versión empobrecida que utiliza pilastras de ladrillo en lugar de las de sillería.

Previamente a la reconstrucción de la cubierta, recompusimos el arco de triunfo del presbiterio, haciendo que volviera a trabajar, y lo duplicamos con una segunda rosca de ladrillo para revestir, atirantada por la cara superior para evitar los empujes horizontales sobre las columnas inclinadas, especialmente la del lado sur. Los tirantes se anclan en pequeños machones de hormigón embebidos en la fábrica sobre los arcos laterales. El conjunto así formado impide los corrimientos horizontales pero tiene poca rigidez global como estructura, lo que le permite aceptar los movimientos debidos a los cambios térmicos.

Las nuevas artesas de cubierta

A partir de ahí, la obra de la cubierta fue la más laboriosa, pero también la más interesante: recreamos la fábrica con ladrillo para salvar limpiamente las claves de los arcos y obtener mejor distribución de cargas sobre ellos, además de liberarlos visualmente de la tangencia que antes hacía la cubierta; hicimos los nudos de atado de los tirantes encadenándolos todos con un durmiente de madera para apoyo de las cerchas y pares; y colocamos las cerchas, montadas sólo con sus tirantes diagonales de ángulos variables, para atarlas luego *in situ* con



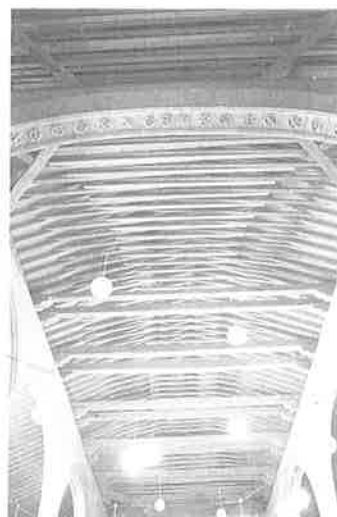
La fachada sur en 2000, una vez restaurada Foto: LyC.



La fachada oeste, vista desde el norte, en 2000. Se observa el pavimento de losas de granito y los bancos del mismo material dispuestos en la restauración. Foto: LyC.



Interior hacia el presbiterio, con los retablos y altares dispuestos por la parroquia. Foto: LyC.



Vista de conjunto de las armaduras de cubierta y del sistema de iluminación. Foto: LyC.

los tirantes horizontales, que son comunes a cada dos cerchas y cuajan el espacio entre ellas completando la superficie de la artesa.

El efecto de superficie parabólica que buscábamos se observa más claramente en la artesa del presbiterio, donde los cambios de pendiente de los tirantes son más rápidos y el tramo regular intermedio es muy corto. Queda más diluido en la de la nave por ser ésta más larga y reducirse las curvaturas de la reglada, si bien la visión en perspectiva que se tiene de ella acorta las distancias horizontales y compensa esa menor curvatura. De manera que el efecto se acusa en la visión cenital en el presbiterio, donde el arco de triunfo impide una visión perspectiva, mientras lo hace en la visión perspectiva de la nave, donde sí es posible esta visión y no lo es en cambio la cenital por su gran longitud.

La forma de la torre cambió notablemente durante la obra, de la compleja estrella prevista a un sencillo entrecruce de cerchas con tirantes de distintas inclinaciones. Trazamos en cambio otra estrella con las correas de la cubierta para producir un arriostramiento de las cerchas además de un efecto visual complementario del de los tirantes.

Cantería y acabados

En el borde de esas cubiertas hicimos una cornisa de cantería, cuyo perfil es el de una escocia invertida y cortada, nuevamente con ánimo de integración formal sin hacer una imitación historicista que pecaría de anacrónica. La pieza inferior, de gran sección, reposa sobre las cabezas de los muros sin zuncho de ningún tipo, pues queremos evitar los elementos de gran rigidez y longitud que tan mal resultado dan con los cambios térmicos. La superior, que en la muestra aparece inclinada, se hizo definitivamente horizontal, pero con el corte sesgado para formar la escocia. El desfase entre las dos curvas hace además las veces de goterón.

El cornisamento resultante tiene la escala adecuada al edificio y se contextualiza en sus distintas partes según lo que cubra en cada una

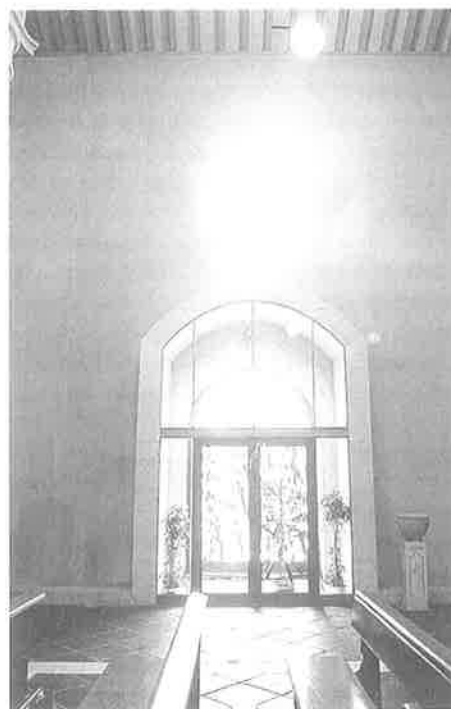
de ellas: en el lado sur y en el presbiterio, al no existir cornisas anteriores, se introducen las dos piezas, cóncava la inferior y convexa la superior; en el lado norte y en los hastiales de las naves laterales, donde sí había cornisas de ladrillo, se utiliza sólo la pieza superior convexa, de menor sección.

En estas estábamos cuando una noche de verano el párroco hizo entrar una excavadora para trazar las zanjas de una calefacción por conductos de aire caliente enterrados que pretendía, y no había conseguido, le fuera aprobada por la Administración. Llegó a descalzar algunos elementos estructurales y nos obligó a acodalar de emergencia y a zunchar y arriostrar toda la cimentación para evitar males mayores.

Volviendo a la obra: los vanos del muro sur resultaron estar contruidos con arcos rebajados en lugar de los de medio punto previstos, lo que nos hizo redefinir la forma del vano de piedra, aunque siguiendo con el mismo tema geométrico: abocinados laterales y derrame inferior, todos planos, juegan con el arco superior en conoide que hace el tránsito de un vano rectangular a una forma exterior curva.

Del mismo modo, adaptándonos a la forma constructiva existente, hicimos el arco de cantería de la portada sur, con dos roscas separadas en planta pero paralelas en su traza en alzado, la interior rebajada pero de mayor altura y la exterior en medio punto, más baja; ambas resaltadas de las dos caras del muro para crear un espacio cortavientos que no cabría en el espesor de éste, espacio que se cerraría con una doble puerta pensada para que introdujera en la iglesia una iluminación que luego habríamos de matizar con la carpintería. Es además la puerta en rampa que elimina las barreras arquitectónicas que no podemos evitar en la portada principal sin causar un gran destrozo en su umbral y en el cortavientos antiguo.

Durante la limpieza de paramentos hallamos en el interior de la capilla de la torre los restos de varias capas de pinturas, las más antiguas,



Interior del cortavientos de la fachada sur. Se aprecia el juego de luces, naturales y artificiales, diversamente matizadas. Foto: LyC.



Tramo central de la fachada sur restaurada, con los revestimientos y trabajos de cantería. Foto: LyC.

que entendemos coetáneas de la construcción de la capilla, con un sencillo dibujo de sillares. Otras capas repiten más tarde ese dibujo y, por último, aparecen unos motivos vagamente pompeyanos antes de las dos o tres capas de revestimiento de yeso y pintura que eliminamos. Se consolidaron las distintas capas y se reintegraron lagunas sin reproducir ni primar ninguno de los dibujos.

Los suelos también se simplificaron, eliminando las rosetas decorativas para dejar sólo las baldosas cerámicas enmarcadas por los encintados y bordillos de piedra. En el presbiterio, todo el suelo se ha hecho de piedra, jugando con cruces y cuadrados de dos tamaños.

Las paredes interiores se han revestido con un revoco bruñido y levemente teñido para darle más calidez al ambiente. En el exterior se ha copiado con el revestimiento el aspecto típico de estas iglesias, el que mostramos al principio junto a la ventana de la capilla: un revoco que deja ver los cantos rodados y las caras del ladrillo y sillares. Cuando pase el tiempo, los cantos rodados perderán la lechada exterior que les ha quedado y entonces el sol brillará reflejado sobre sus curvas y pulidas superficies, produciendo un efecto de reverberación cuya belleza ya hemos podido ver en otros edificios parecidos.

Las carpinterías producen también el efecto querido de las geometrías regladas y de los paños lisos. Las del lado sur permiten el paso de una luz tamizada a través de sus ranuras entre los listones de madera, creando un espacio como de pequeño invernadero en el cortavientos. La hoja interior de vidrio sobre hojas de madera y marco de latón cierra este espacio sin interrumpir pesadamente el interior del aula en el que irrumpe.

La puerta del oeste marca sólo un plano de contraste para la fina labra de su portada plateresca, construido a base de tablas de haya sobre un marco de gran sección y conteniendo una puerta de paso de personas, como es habitual en las grandes puertas eclesiales.

Iluminación

La iluminación a base de un conjunto de treinta globos luminosos suspendidos sin aparente orden en el espacio neutro entre las arcadas y la artesa de madera crea un ambiente cálido, de luz muy difusa sin contraluces o contrastes fuertes de iluminación. Este efecto se busca con la dispersión de los focos luminosos en ese espacio, sin marcar alineaciones u otros órdenes regulares que entrarían en competición con los marcados por el rigor clásico de las arcadas y por el ritmo dinámico de las artesas de la cubierta. Por otro lado, el sistema de cables de sujeción es una red colgada sólo de diez puntos de anclaje que se mantiene tensa y en equilibrio por el peso de todos los globos. Este tendido nos ha permitido además limitar la complicación del cableado eléctrico al reducir de treinta a diez el número de puntos de alimentación, distribuidos en cinco circuitos de encendido.

El altar y retablo mayor

Hemos dejado para el final el desenlace del problema del presbiterio. Tras la frustración de nuestra propuesta, la solución ha tenido que venir de parte del párroco y sus colaboradores, quienes han terminado la iglesia con unos retablos para los que vale decir lo mismo que para los que teníamos antes: son una pésima imitación de trazas tardobarrocas a base de tablero aglomerado dorado y pintado. Pero cumplen una función clara e inexcusable al dar un fondo al uso litúrgico, necesidad a la que nuestra obra no pudo dar satisfacción. Esperamos que más adelante pueda haber una mejor solución.

Conclusión

La obra de Valdetorres ha supuesto algunos logros y no pocas frustraciones. Parece ser difícil que ciertas instancias de la Administración y el público general acepten que la restauración de edificios no puede ser ni un ejercicio de imitación por el que un arquitecto se retrotrae al siglo equis en que se data un edificio –como si además esta datación

fuera, por otro lado, una especie de sello indeleble no alterado por el paso posterior del tiempo–; ni un ejercicio de estilo sobre las poéticas particulares de cada cual. En este, como en otros trabajos, pretendemos usar un repertorio de temas formales y constructivos propios de la arquitectura de este siglo ya casi terminado, leídas desde la forma propia del edificio existente que queremos venir a restaurar o a *restituir*, lo que en su sentido etimológico viene a ser *instituir de nuevo*, refundar; es decir, dar nueva vida a una arquitectura antigua.

* **Pablo Latorre González-Moro**, arquitecto, miembro de la Academia del Patal (Madrid).

* * **Leandro Cámara Muñoz**, arquitecto, miembro de la Academia del Patal (Madrid).

Notas

1. FICHA TÉCNICA DE LA OBRA DE RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA DE LA NATIVIDAD DE NUESTRA SEÑORA, PARROQUIAL DE VALDETORRES DE JARAMA, MADRID, 1994 – 2000.

Promoción de la Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. El Servicio de Restauración Arquitectónica lo dirigía, en 1994, Javier Gutiérrez Marcos, a quien debemos el encargo del proyecto.

Proyecto. Redacción del informe preliminar en junio de 1994, Pablo Latorre y Leandro Cámara. Redacción del Proyecto de ejecución entre 1995 y 1996, por los arquitectos Pablo Latorre y Leandro Cámara. Supervisión por la CAM, José Juste, arquitecto.

Ejecución de la obra, entre septiembre de 1998 y julio de 2000. Dirección de la obra por Pablo Latorre y Leandro Cámara, arquitectos, y Santiago Hernán y Juan Carlos Corona, arquitectos técnicos. Supervisión por la CAM, Charo Fernández Las Heras, arquitecta técnica. Empresa constructora, UTE Miteca-Valdetorres. Inversión global, 94 millones de pesetas.

Colaboraciones y estudios. Levantamiento planimétrico por fotogrametría, Latorre y Cámara, arquitectos, 1995. Estudio histórico preliminar, María José Arnaiz y Trinidad Yunquera, historiadoras del arte, 1994. Proyecto de pinturas del ábside, María Gómez, pintora, 1995. Estudio geotécnico, Contesa, 1994. Sondeos arqueológicos, Ildefonso Ramírez, arqueólogo, 1998. Lectura arqueológica de estructuras, Fernando Arce, historiador, 1998. Estudio de materiales, José Luis García de Miguel, ingeniero de minas, 1998. Restauración de pinturas murales, Silvia Sieker, restauradora, 1999.

**RESTAURATION, RÉ-UTILISATION ET CRÉATION
DANS LES MONUMENTS HISTORIQUES EN FRANCE :
ANCIENNE ABBAYE DE SAINT-VINCENT À NIEUL-SUR-L'AUTIZE
EN VENDÉE ET ABBAYE NOTRE-DAME À ACEY DANS LE JURA**

Nicolas Detry*

1. Avant-propos

Les deux projets présentés ici sont en apparence de natures très différentes. L'un représente une opération de restauration et d'aménagement muséographique, c'est à dire un complexe d'actions ayant pour objectif de conserver et de révéler un espace construit, ancien dortoir d'une abbaye romane. L'autre représente une pure création, un ensemble de vitraux conçu par un artiste. Les deux projets ont en réalité des liens visibles et d'autres sous-jacents. Tout d'abord tous deux s'attachent clairement à la mise en valeur d'une architecture monastique. Les deux édifices sont classés « monuments historiques », ce qui a, bien sûr, une signification importante¹ pour leur utilisation, leur entretien, leur restauration...

Je souhaite avant-tout évoquer les intentions communes aux deux projets; ainsi on rencontre dans les deux cas: un profond respect de l'histoire et du caractère du lieu, une capacité d'écoute et d'observation préalable à l'intervention, une volonté de révéler certaines valeurs perdues ou cachées, un regard à la fois critique et créatif sur le lieu et sur le programme et un attachement à une démarche artistique singulière qui passe par une épuration du langage et une abstraction des formes. En somme, il existe dans la démarche des deux projets, autant d'écoute et d'attention au lieu que d'affirmation d'un langage spécifique : celui de l'architecte et celui du peintre.

1.2. La question de l'utilisation des monuments historiques

Le premier exemple est celui de l'abbaye de Saint-Vincent à Nieul-sur-l'Autize, fondée au XI^e siècle. Vendu comme « bien national » en 1791, l'ensemble des bâtiments monastiques est par la suite sécularisé. L'abbaye est devenue aujourd'hui « ancienne abbaye » : la vie monastique n'existe plus, seule l'église abbatiale est restée consacrée au culte comme église paroissiale du village. Le tourisme culturel a pris le relais de la vie spirituelle, pour justifier une continuité d'utilisation de cet ensemble. Ce cas est d'ailleurs emblématique d'un grand nombre d'architectures monastiques en Europe. Comment « utiliser » aujourd'hui un monastère désormais abandonné ou ayant perdu la fonction pour laquelle il a été conçu et construit? Cette question risque d'être toujours plus aiguë en Europe au fur et à mesure de la désertion et de l'abandon des églises et des monastères. Cette réalité entraîne en effet une perte de sens et de savoir pour les générations futures par rapport à l'héritage chrétien pourtant intimement lié à l'histoire de l'Europe. La question du « programme », donc de la ré-utilisation des monuments est fondamentale, sans tomber toutefois dans une préoccupation purement utilitariste. Il faut citer à ce propos l'analyse lucide faite récemment par Giovanni Carbonara sur les concepts émergents de ré-utilisation, ré-appropriation, réhabilitation (*recupero*). Nous partageons cette idée, simple en apparence, selon laquelle la restauration n'est pas une stérile momification mais chaque restauration pertinente « exige de doter le monument d'une fonction compatible avec sa nature ».²

Cette compatibilité doit être jaugée au cas par cas. Avant chaque restauration il faut se poser ces questions: comment une architecture qui a été conçue hier pour accueillir la vie peut de nouveau abriter la vie aujourd'hui et demain? Quelles sont les nouvelles fonctions qui peuvent être compatibles avec cette architecture ancienne? Dans le cas d'édifices religieux dé-consacrés, la question de la compatibilité d'une nouvelle fonction est étroitement liée au « sens », à la signification, à l'ensemble des valeurs que représentent ces édifices en relation avec

l'histoire vivante du christianisme, avec la foi comme démarche et engagement. Les enjeux sont symboliques autant que politiques.

Le musée peut-il être la réponse adaptée à tous les cas de figure? On assiste au niveau international, en particulier depuis les années 1980, à une véritable « muséofolie » :³ des musées se construisent aux quatre coins du globe, tandis que ré-utilisation des monuments historiques passe souvent par leur adaptation en musée. Aujourd'hui, les gestionnaires du patrimoine cherchent des produits dérivés du musée, surtout lorsqu'il n'y a pas de collection à exposer. La liste des « muséotypes » est longue : centres d'interprétations, musées vivants, musées interactifs...

Les générations futures devront donner de nouvelles réponses à cette question de société : n'y a-t-il pas d'autres enjeux pour le patrimoine architectural que celui du tourisme culturel et de son corollaire, les musées?

Le second exemple dont je veux parler est celui de l'abbaye cistercienne d'Acey dans le Jura. Il constitue un cas assez rare aujourd'hui, car l'ensemble continue à abriter une communauté de moines cisterciens. Le projet est donc une réponse claire à une demande précise formulée par cette communauté.⁴ Le programme de création de nouveaux vitraux pour l'église, lieu central, véritable âme de la vie monastique, a la force de l'évidence. D'autant que les anciens vitraux mis en place entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle avaient été en grande partie détruits par une violente tempête en 1986. Nous sommes ici dans la tradition séculaire de la commande d'art sacré par une communauté vivante à un artiste de son temps. Il me semble important de souligner, au-delà de toute dissertation sur la qualité des vitraux de Jean Ricardon, une idée simple : leur présence est là, évidente, inattaquable car ils traduisent le désir spirituel d'une communauté d'hommes. La force de cette oeuvre est également dans ce cas précis et rare : celle de la continuité d'usage d'un même édifice.

Il serait d'ailleurs intéressant de se pencher sur cette question de la continuité d'usage de l'architecture sacrée dans d'autres religions et de

voir les conséquences du religieux sur l'approche des hommes chargés d'entretenir et de restaurer ces édifices.⁵ C'est alors qu'on comprend que la « théorie de la restauration », mise au point en Europe depuis deux siècles est, dans certaines de ses formulations, une construction intellectuelle impeccable, raisonnée, logique, sensible, raffinée,⁶ mais qui peut difficilement être une invariante culturelle à valeur universelle. En restauration architecturale, on parle volontiers de « doctrines » diverses et contradictoires, le débat est très ancien. Tant qu'il reste ouvert et vivant, des solutions peuvent émerger. Si elle ne se fige pas sur une doctrine, la restauration architecturale peut être selon la belle définition de Paul Philippot une « hypothèse critique non exprimée verbalement mais concrétisée en acte ».⁷

1.3. La question de la réversibilité en restauration architecturale

En architecture, la réversibilité peut être assimilée à une forme d'éthique de l'intervention. Il semble effectivement sage que l'architecte qui intervient sur un monument ancien prenne en compte cette « exigence » de modestie et de légèreté. S'il est amené à ajouter des éléments nouveaux (planchers, escaliers,...), ces éléments ajoutés sont conçus en vue d'une utilisation précise du lieu à une époque donnée. Les conditions d'utilisation peuvent changer avec le temps et impliquer la dépose d'éléments ajoutés. Il y donc un lien direct entre réversibilité et utilisation. En somme, on peut dire que moins le programme d'utilisation d'un monument est « solide » et plus la restauration doit être réversible. En peinture murale la réintégration des lacunes avec la technique du « *tratteggio* » est exécutée avec une peinture à l'eau, réversible. La partie restaurée ou réintégrée peut être enlevée le cas échéant. Il y a là aussi l'idée que l'évolution de la science et des techniques peut avec le temps permettre d'approfondir la connaissance de l'œuvre d'art restaurée.

Le concept de réversibilité entre dans l'idée du respect que l'on devrait avoir naturellement à l'égard d'une œuvre du passé, marquée par des périodes d'abandon ou d'utilisation non adéquate. Dans le cas de

Nieul-sur-l'Autize, le dortoir roman avait été profondément modifié par des phases de destructions / reconstructions et une utilisation comme dépôt agricole. L'architecte a alors conçu son intervention comme réversible, soucieux d'un possible changement d'utilisation, et attentif à ne pas alourdir une **structure en maçonnerie déjà fragilisée**. Ceci pose la question du rapport solide / durable des édifices anciens, et léger / périssable des interventions dans ces mêmes édifices. Si l'on prend le cas du travail du maître slovène Jošé Plečnik au château Hračany de Prague, la réversibilité n'a plus de sens. Le travail de Plečnik est intimement lié à l'histoire du château et à celle de la nation tchécoslovaque,⁸ son œuvre est devenue monument c'est à dire œuvre d'art et de mémoire. En somme, l'exigence de la réversibilité d'une restauration ne peut pas être érigée en dogme absolu. Sinon sous prétexte de réversibilité, pourrait-on dé-restaurer les remparts de Carcassonne, dé-restaurer le château de Prague?⁹ Comme chaque concept en matière de restauration architecturale, la question de la réversibilité doit être adaptée à chaque cas et guidée par une analyse critique de l'édifice, de son histoire, du programme et des enjeux du projet.

1.4. La question de la création dans les monuments historiques : les vitraux

Après la seconde guerre mondiale, des religieux, en particulier des pères dominicains,¹⁰ lancent un « appel aux peintres » pour faire des cartons de vitraux. Un grand nombre d'églises et de cathédrales ont perdu leurs vitraux soufflés par les bombardements. En même temps que la reconstruction des édifices endommagés par la guerre, on assiste à un élan créateur dans le domaine du vitrail qui était resté enlisé dans des **poncifs anciens même si pseudo-abstrait**. Cette aventure permet le dépassement de la querelle stérile entre art abstrait et art figuratif. Un grand mouvement de création libéré de l'imitation est amorcé, il trouvera ces interprètes à travers des peintres comme Chagall, Braque, Rouault, Léger, Bazaine, Manessier... Mais l'enthousiasme est parfois sans contrôle. Dans certains chantiers, on fait appel à trop d'artistes différents, le lieu (églises, cathédrales) devient une vitrine de l'art sacré

d'une époque. Aujourd'hui la création de nouveaux vitraux passe par l'appel à des peintres « reconnus », elle est soutenue en France par la « Délégation aux Arts Plastiques » (DAP). Parallèlement, les chantiers de restauration de vitraux classés au même titre que les édifices, sont dirigés par les Architectes en Chefs de Monuments Historiques (ACMH) qui s'entourent des compétences de spécialistes (historiens, maîtres verriers...). Création et restauration¹¹ sont clairement définies, l'une et l'autre peuvent répondre au besoin des édifices en fonction de chaque cas. Les techniques spécifiques de la création et de la restauration des vitraux peuvent s'enrichir mutuellement, si les acteurs acceptent ce dialogue fécond.

L'histoire récente du vitrail en France depuis 1983, sous l'impulsion de Jack Lang, se calque sur celle de la commande de l'état, François Barré écrit à ce propos : « l'état est ainsi devenu, par ses clercs agissant en communauté spirituelle active, le principal recours de l'art sacré. Certains s'en réjouiront; d'autres y décèleront perte et substitution ». ¹² L'état choisit le plus souvent ses artistes élus. ¹³ Très peu d'architectes ont conçu des vitraux contemporains dans des monuments classés. Le cas des vitraux conçus par Pierre Prunet (ACMH) dans la salle gothique de l'hôpital Saint-Jean à Angers¹⁴ est exemplaire à bien des titres.

Catherine Brisac¹⁵ estime que dans le domaine de la création artistique, la situation du vitrail est encore trop marginale. L'art du vitrail reste relativement méconnu. Pour le grand public il s'agit d'une technique ancienne, voire oubliée. Le vitrail profite peu (mis à part quelques cas récents) du grand développement du verre comme matériau de construction dans l'architecture contemporaine. L'exemple que je vais illustrer, les vitraux d'Acey, bien que peu reconnu par les milieux officiels ou volontairement ignorés, ouvre des voies nouvelles pour l'architecture et l'art du vitrail.

2. Ancienne abbaye de Saint-Vincent à Nieul-sur-l'Autize en Vendée. Projet de restauration et aménagement muséographique de l'aile Est 1995-1998¹⁶

Maîtres d'ouvrage : Ministère de la Culture et Conseil Général de la Vendée

Maîtres d'œuvre : Pascal Prunet, ACMH¹⁷ –mandataire

Architecte assistant : Nicolas Detry

Architecte muséographe : agence TETRARC de Nantes

Concepteur lumière : François Magos

Chantier 1997-1998

La nouvelle fonction pour cet ancien dortoir a évolué au fur et à mesure des découvertes archéologiques. En 1996, se confirme l'idée d'aménager un petit musée de sculptures romanes évoquant le cycle de la genèse. Les oeuvres présentées étant des calques d'un arc sculpté¹⁸ de l'église romane Sainte-Eulalie à Benet, proche de Nieul-sur-l'Autize. La restauration de l'aile Est, constitue la première phase d'un grand projet de restauration et de mise en valeur de l'ensemble de l'ancien monastère; projet qui avec celui en cours de réalisation sur l'abbaye voisine de Saint-Pierre de Maillezais,¹⁹ entend évoquer la vie monastique dans le Sud de la Vendée.

2.1. Repères historiques

L'abbaye fut fondée en 1068; les bâtiments conventuels sont construits en grande partie durant le XII^e siècle. Après le Concile de Latran, les moines suivent la règle de Saint-Augustin. En 1339 on trouve la trace d'une protection de l'abbaye et de ses biens par le roi de France Philippe VI, de cette époque remonte la construction de chapelles et d'enfeus. L'ensemble de l'abbaye subit des destructions importantes à partir de 1568. L'aile orientale est, avec le cloître, la seule partie des

bâtiments conventuels encore debout. Les ravages des guerres de Religions ont porté un coup fatal à l'abbaye de Nieul-sur-l'Autize qui comme bien d'autres édifices religieux de l'Ouest de la France, n'a cessé de décliner à partir du ^{xvii}^e siècle pour arriver dans un état de ruine au début du ^{xix}^e siècle. Les campagnes de reconstructions du ^{xvii}^e siècle (voûte de la salle capitulaire en 1646) et d'entretien du ^{xviii}^e siècle ne parviendront pas à rétablir le prestige de l'Abbaye royale qui sera sécularisée en 1715 et vendue à la commune en 1791. En 1862 l'abbaye est classée au titre des monuments historiques. Entre 1865-1870, l'église fait l'objet d'une campagne importante de travaux : restauration stylistique de la façade occidentale, de la façade latérale Nord et du chevet. V-A Loué et M. Segrétain, architectes diocésains, préfèrent alors démolir le clocher gothique, pour reconstruire une nouvelle façade « selon le style qui lui est propre » en construisant un nouveau clocher néo-roman.

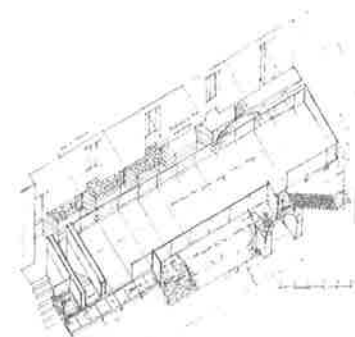
En 1995, lors du départ de l'étude préalable, l'étage supérieur de l'aile Est se présente comme une grange au caractère rural, détruit et reconstruit à l'économie. Dans la partie Sud du dortoir, subsistent, à un niveau inférieur, deux pièces et un couloir, l'une d'elle est couverte par une voûte transversale de facture très frustre. Le niveau de sol de cette zone est proche du niveau roman du dortoir des moines.

2.2. Recherches et observations préliminaires

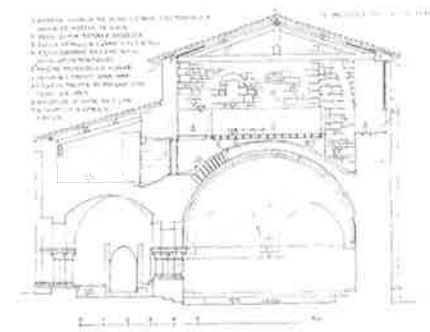
Suite à la demande de Pascal Prunet, ACMH chargés du projet, une première campagne de sondages archéologiques débute en 1995. Suivent deux autres campagnes de fouilles ponctuelles sur les ailes Sud (ancien réfectoire) et Ouest, toutes deux détruites en grande partie au moment des guerres de Religions. Une étude de dendrochronologie est effectuée sur les charpentes du dortoir et des galeries hautes du cloître. Des relevés d'ensemble des bâtiments conventuels, sont établis ainsi que des relevés pierre à pierre de certaines maçonneries, réalisés par les archéologues en collaboration avec l'architecte et son équipe.²⁰ Un recueil des documents disponibles dans les archives est



Vue intérieure du dortoir lors des premiers sondages archéologiques. Photo: N. Detry, 1995.



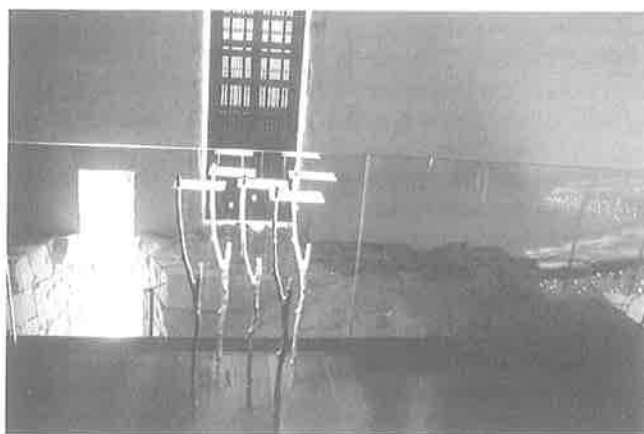
Coupe de l'état projeté, Dessin: N. Detry, agence Prunet, 1996.



Axonométrie de l'état projeté, Dessin: N. Detry, agence Prunet, 1996.



Niveau cloître, nouvelle porte d'accès à l'escalier du dortoir, Photo: N. Detry, 1999.



Détail du plancher en bois, des garde-corps et de la présentation muséographique, Photo: N. Detry, 1999.

réalisé par une historienne qui établit ensuite une synthèse historique en collaboration avec les archéologues²¹ et l'ACMH.

De ces recherches préliminaires découlent certaines observations. Le sol du dortoir, situé au-dessus de la salle capitulaire, est à un niveau rehaussé d'environ deux mètres par rapport au niveau de l'époque romane. Ceci est la conséquence de la voûte en berceau plein cintre réalisée en 1646 et construite d'une seule portée entre les murs Est et Ouest: la ligne de clef de la voûte en plein cintre étant située plus haut que les clefs des quatre voûtes d'arêtes du XII^e siècle. Cette disposition a modifié profondément le schéma spatial et structurel de l'ancien dortoir roman.

Les murs romans d'une épaisseur de 162,5 cm (5 pieds) ont été dérasés au niveau de la naissance des archivoltes des baies romanes et reconstruits en décalage vers l'Est avec une épaisseur réduite (environ 65 cm = 2 pieds). Ces deux murs gouttereaux Est et Ouest sont percés de fenêtres rectangulaires (XVII^e siècle) dont le rythme est sans rapport avec les baies romanes sous-jacentes. Ce rythme de baies semble indiquer une division du dortoir en cellules, même si aucune trace n'en a été retrouvée. En 1995, les baies romanes n'étaient pas visibles depuis l'intérieur, noyées dans les débris de maçonnerie remplissant le rein de la voûte. Elles étaient cependant visibles à l'extérieur et on peut supposer que leur partie haute (archivolte) est le fruit de travaux de restauration. Nous avons cependant découvert différentes traces archéologiques qui nous ont permis de comprendre les dispositions du dortoir roman qui était couvert par une grande voûte en berceau brisé avec arcs doubleaux. Cette hypothèse est confirmée par:

- des traces de départ de voûte encore perceptibles dans le mur gouttereau Ouest,
- une assise filante sur le gouttereau Ouest, bûchée sur toute sa longueur qui correspond exactement au niveau de la naissance de la voûte,

– l'épaisseur du mur roman conforté à l'extérieur par une série de contrefort.

L'escalier d'accès au dortoir est en place, il a été évidemment modifié dans sa partie haute. On constate aux deux tiers de la volée un phénomène d'usure des marches qui pourrait indiquer un ancien accès dans l'axe Nord-Sud du dortoir, abandonné après la reconstruction de la voûte au ^{xviii} siècle. L'espace qui correspond à cette partie usée était probablement voûté en berceau rampant dont on trouve des traces dans les murs. La charpente très simple est composée en partie de bois de réemploi (^{xv} siècle) avec des remaniements récents.

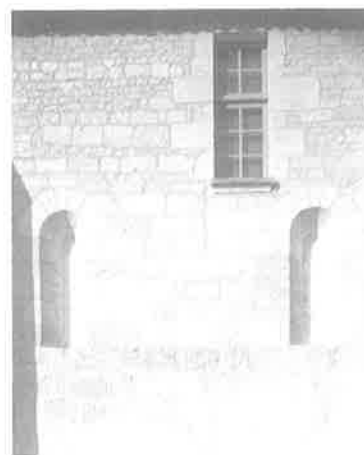
2.3. *Parti de restauration*

Au vu de l'état très lacunaire, fruit de multiples transformations, il est évident que tout retour à un état antérieur est ici impossible. Nous sommes face à un monument qui est avant tout un document d'histoire. La valeur d'art ayant été très altérée, il nous incombe de mettre en lumière la valeur d'histoire tout en retrouvant par le projet architectural un espace harmonieux. C'est la valorisation du lieu, l'explication d'éléments jusque là illisibles et la conservation de l'intégrité matérielle du monument qui sont les guides de cette intervention. Les travaux réalisés sur le dortoir sont donc des travaux de pure conservation. Toutes les maçonneries du ^{xiii} siècle sont conservées, des consolidations ponctuelles en moellons sont effectuées, sans changement de pierre. Les maçonneries plus récentes (^{xvii-xx} siècles) sont couvertes d'un enduit lissé à la chaux, ceci afin d'exprimer les stratifications historiques de la construction et mettre en valeur de façon poétique le rapport brutal entre la strate du ^{xiii} siècle et la strate du ^{xvii} siècle. Les reins de la voûte sont vidés, les baies romanes réouvertes et équipées de plaques d'albâtre (translucide) afin de rendre lisible la structure romane imbriquée dans les transformations du ^{xviii} siècle dans une vision commune.

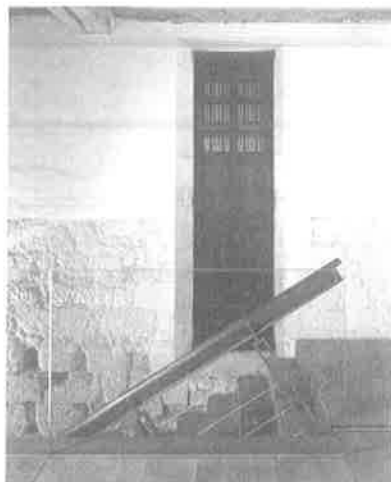
Les parties ajoutées à l'existant sont réalisées essentiellement en bois et conçues comme un mobilier réversible, sorte de « tiroir abstrait » se



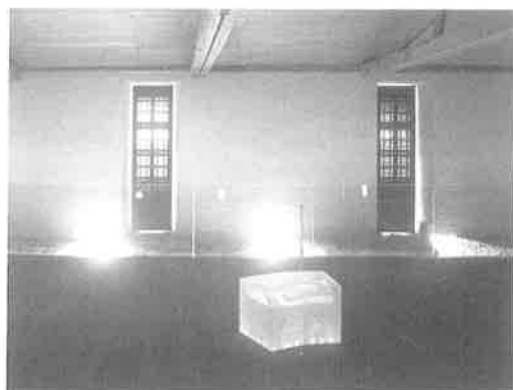
Nouveau plancher posé sur la voûte du ^{xviii} siècle, Photo: P. Ruault, 1999.



Façade Est du dortoir, fenêtres romanes avec plaques d'albâtre, Photo: P. Ruault, 1999.



Départ du nouvel escalier, accès vers les galeries hautes du cloître, limite zone maçonnerie enduite et zone de maçonnerie romane en grand appareil. Photo: B. Renoux, 1999.



Plancher en bois avec une stèle en verre en avant-plan. Photo: P. Ruault, 1999.

glissant dans le volume de pierre. Ainsi, le plateau central qui accueille la présentation muséographique est dissocié des murs et constitue une promenade architecturale à travers l'histoire et l'archéologie de l'édifice. L'aménagement intérieur, par son caractère de grand dépouillement, rappelle au visiteur qu'il se trouve dans un monastère. Le tracé géométrique des parties ajoutées (plateau, escalier, caissons, garde-corps) est réglé sur l'architecture romane : le rythme des baies distantes d'environ 10 pieds, donne la trame de composition et donc de construction. Le plateau est conçu comme une structure lisse et abstraite, avec des jeux de volumes et des transparences dans l'espace : plein dans le sens Est-Ouest (caisson bois) et vide dans le sens Nord-Sud (garde-corps en verre). Au Sud, dans les deux pièces situées au niveau roman, un nouveau sol coulé en « cocciopesto » est mis en place en intégrant des restes de pavement roman. Un nouvel escalier en bois sur ossature métallique permet de relier les deux niveaux du dortoir et d'accéder aux galeries hautes du cloître.

2.4. Techniques

L'extrados de la voûte a été consolidé par une chape au mortier de chaux légèrement armée intégrant un système de chauffage (à basse température). Les parties ajoutées à l'existant sont conçues comme étant réversible. Le plateau est construit sur des « cintres » en panneaux de bois contre-plaqué (multiplex) moisés, eux-mêmes posés sur une série de plots réglables appuyés sur la voûte. Le sol est en bois de Wengé (bois foncé qui accuse le caractère abstrait), ainsi que les caissons fonctionnels qui abritent les équipements techniques (traitement de l'air, sonorisation, alimentation électrique, détecteur incendie, vol...). Les garde-corps sont en verre feuilleté, sans main courante. Les baies hautes (xvii^e siècle) sont obturées par des volets ajourés en Wengé, tandis que les baies romanes sont équipées de plaques d'albâtre, qui donnent une lumière très douce. C'est la valorisation du lieu, l'explication d'éléments jusque là illisibles et la conservation de l'intégrité matérielle du monument qui ont été les guides de notre intervention.

3. Acey (Jura), abbaye Notre-Dame: création de vitraux pour l'église abbatiale

Maître d'ouvrage : communauté cistercienne d'Acey, Père Abbé Hervé Briand

Maître d'ouvrage délégué : DRAC²² de Besançon

Artiste : Jean Ricardon

Maître-verrier : Pierre-Alain Parot

Réalisation : 1991-1999

3.1. *Bref aperçu historique*

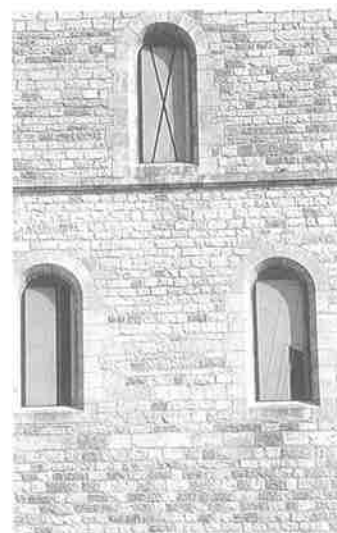
Acey dans le Jura est une abbaye cistercienne fondée au début du XII^e siècle, sa construction se poursuit sur plusieurs siècles. En 1650 les voûtes de l'avant nef s'écroulent, l'église reste amputée de sa partie Ouest. Entre 1763 et 1769 les ailes du couvent sont reconstruites, par la suite, l'ensemble est vendu puis abandonné. En 1873, l'évêque de Saint-Claude refonde le monastère avec un groupe de moines Cisterciens. A partir de 1938 l'abbé Don Eugène Court donne un nouvel élan à la vie de l'abbaye: campagne importante de restauration, création d'une turbine électrique et d'une centrale d'électrolyse thermique. A partir de 1971 le service des monuments historiques prend en charge la reconstruction de la couverture de l'avant nef: une structure en béton armé avec murs diaphragmes à la place des doubleaux et une charpente en bois remplacent les voûtes disparues en 1650. Aujourd'hui, le monastère d'Acey abrite une communauté de moines cisterciens. Entre *orare et laborare*, la vie des moines est réglée selon les principes du fondateur Saint-Bernard de Clairvaux.

3.2. *Les anciens vitraux, le concours*

En 1986 une forte tempête détruit la quasi-totalité des vitraux de l'église. Se pose alors la question: que faire, comment restaurer? Les vi-



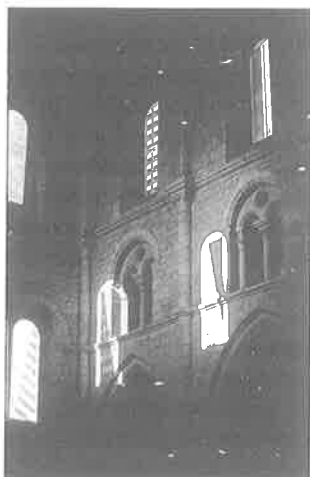
Fabrication des vitraux dans les ateliers de Pierre-Alain Parot, Photo: atelier Parot, 1996.



Façade Ouest, vitraux de Jean Ricardon vus depuis l'extérieur, Photo: atelier Parot, 1999.



Vue intérieure, bas côté. Photo: atelier Parot, 1999.



Vue intérieure, transept. Photo: atelier Parot, 1999.

traux détruits remontent à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle; ce sont des vitraux simples à motif de losanges pour la plupart. L'architecte en chef des monuments historiques est appelé pour donner une première expertise. Il soumet à l'avis de la communauté trois solutions:

- 1) restauration « archéologique » des vitraux en place, restitution à l'identique des vitraux disparus,
- 2) vitraux neutres simples avec un réseau de losanges et des verres de Saint-Just,
- 3) proposer une recherche contemporaine sur le principe cistercien.

Les moines choisissent la troisième solution, et décident d'organiser un concours qui sera soumis au vote de la communauté monastique. Le concours ne donne pas de résultats satisfaisants. Les moines redéfinissent alors plus précisément le cadre théorique et les exigences de cette création :

- 1) ne pas contenir de symbole ni de figuration
- 2) utiliser des couleurs qui vont du noir au blanc (cf. l'habit cistercien)
- 3) perception partielle de l'extérieur depuis l'intérieur de l'église et image lisible des vitraux depuis l'extérieur
- 4) chaque vitrail doit être différent et unique.

C'est alors Yves-Loïc Girard (conseillé aux arts plastiques à la DRAC de Besançon) qui présente aux moines l'artiste Jean Ricardon, professeur à l'école des Beaux-Arts de Besançon. Jean Ricardon se rend souvent dans le monastère, assistant aux offices, à différentes heures du jour et de la nuit. Il propose une esquisse qui touche les moines par sa justesse. La communauté est convaincue. La DRAC demande à Jean Ricardon et au maître verrier Pierre-Alain Parot de faire 20 ma-

quettes en verre à l'échelle 1 / 5 ème, celles-ci sont présentées dans l'église.

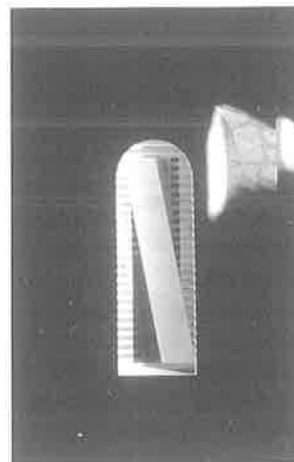
3.3. Débat préalable à la réalisation

Il faudra quatre ans pour obtenir l'autorisation d'exécuter les vitraux. Les Inspecteurs Généraux des Monuments Historiques (IGMH) alors en charge du dossier ont peur que la « modernité » des vitraux de Jean Ricardon choque dans une abbaye du XII^e siècle. Ils opposent d'abord un refus, pour ensuite proposer des « solutions » alternatives; par exemple réaliser les vitraux de Ricardon seulement dans une partie de l'église, le reste étant traité avec des vitraux *in stile* cistercien;²³ ou encore construire une nouvelle église pour installer les vitraux de Ricardon.

Devant l'opposition du service des Monuments Historiques, le dossier, sur décision politique est transféré vers la « Délégation aux Arts Plastiques » (DAP), ce changement de pouvoir décisionnel permet après quatre ans de discussions, de mettre en marche le financement et la réalisation de cette oeuvre majeure de l'art sacré du XX^e siècle.

3.4. Caractéristiques des vitraux de Jean Ricardon

Tout en respectant fidèlement les critères proposés par les moines, les vitraux de Jean Ricardon répondent à des concepts nouveaux et originaux. L'artiste ici se libère de la trame traditionnelle, au lieu des petits morceaux de verres²⁴ assemblés par un réseau de plomb, il crée des vitraux autoportants en un seul pan de verre (évolution technique rendue possible aujourd'hui par l'industrie du verre) de façon à traiter librement toute la surface des baies. Il se libère aussi des armatures de fer (barlotières, pannetons, vergettes...); son graphisme est parfaitement lisible de l'extérieur comme de l'intérieur, il trouve dans son dessin abstrait un dialogue fécond avec l'architecture, rythme lent mais incisif, un seul angle aigu régit chaque figure, toujours le même, ce qui confère une grande unité à l'ensemble.



Détail d'un vitrail. Photo: atelier Parot, 1999.



Détail d'un vitrail. Photo: atelier Parot, 1999.

Le maître verrier Pierre-Alain Parot a su traduire dans la matière, dans la lumière, cette création. Sa grande maîtrise du métier, son engagement dans une recherche encore inexplorée ont permis la réalisation de l'œuvre de Jean Ricardon. Le dialogue entre l'artiste et le maître verrier est intense, respectueux, fécond durant tout le processus de fabrication et de montage des vitraux. La cuisson de verres de plus de 3 mètres se heurte à la dimension réduite des fours existants en France. Pierre-Alain Parot se rend alors en Hollande d'où il importe un four destiné à la cuisson des verres d'automobiles, suffisamment grand pour cuire les pans de verre « monolithe ». Lors de la cuisson à 600°C de verre de grande taille (jusqu'à trois mètres de long), les risques de casse sont importants et l'opération constitue un exploit technique notable. Pour le travail graphique, Pierre-Alain Parot utilise conjointement la technique traditionnelle séculaire de la « grisaille »²⁵ et la technique moderne de dépolissage du verre avec projection à haute pression d'oxyde d'alumine.

Il faut souligner encore la démarche sensible, humaine, de l'artiste pour l'élaboration de cette œuvre qui passe par l'écoute du lieu et l'écoute de chaque moine de la communauté. Jean Ricardon est venu très souvent sur les lieux, il y a séjourné longtemps pour comprendre le rythme de la vie des moines, leurs parcours dans l'abbaye, l'attente du père abbé et de sa communauté, la lumière à toutes les heures du jour et de la nuit, à chaque saison...

C'est seulement de cette profonde observation qu'a pu naître une création qui distille, comme un chant Grégorien, ses harmonies lumineuses dans l'espace, un rythme d'écoute visuelle, libéré de toute représentation, en accord parfait avec le caractère essentiel de l'architecture et la dimension spirituelle du lieu.

* **Nicolas Detry**, architecte, Lyon (France).

Nieul-sur-l'Autize (NSL)

1. En France, l'intervention de restauration sur un édifice classé « monument historique », entre dans un cadre distinct de la maîtrise d'œuvre pour la conception d'un édifice nouveau ou pour la réhabilitation d'un édifice non classé ou encore inscrit sur la liste de l'inventaire supplémentaire. Il existe en France un corps particulier: les Architectes en Chef des Monuments Historiques. Les ACMH sont recrutés sur la base d'un concours national. Ils sont environ 50 et sont responsables de la conservation, de la restauration et de la mise en valeur de l'ensemble des édifices classés « monuments historiques ». Sur cette question, je renvoie au texte de Eduardo GONZALEZ FRAILE, dans ce volume. Voir encore le livre de PRUNET P. et DETRY N., *Architecture et restauration, sens et évolution d'une recherche*, les éditions de la passion, Paris, 2000.

2. « ...Un'altra interpretazione sbagliata è quella secondo cui il restauro soffrirebbe del limite di occuparsi esclusivamente della perpetuazione materiale delle opere, delle sole 'pietre', mentre il recupero riserverebbe la giusta attenzione alle esigenze della 'vita', alla funzionalità e all'uso dei monumenti. Il restauro, in altre parole, non sarebbe altro che sterile mummificazione. In realtà ogni buon restauro comporta l'esigenza di dotare il monumento di una fusione che sia però compatibile con la sua natura, non induca modifiche violente o indiscriminate »; CARBONARA G., in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, article, *Le tendenze attuali del restauro in architettura*, Istituto Geografico de Agostini, Novara, 2001, p. 534.

3. L'expression est de Jean Lacouture, citée par J-P FOULON dans « *Architecture et musée* », actes du colloque de Mariemont, La Renaissance du livre, Tournai, 2001, p. 11.

4. « Vingt-sept frères mènent sous la conduite du Père Abbé, les diverses occupations du couvent, et font notamment fonctionner une petite usine de technologie avancée sur le traitement des métaux par électrolyse », Germain Viatte in, *Ricardon. Les verrières d'Accey*, Néo éditions, Besançon, 1999, p. 5.

5. Il serait intéressant de se pencher sur l'influence de la religion sur la restauration des édifices sacrés dans les pays musulmans. La perception du temps en terre d'Islam entraîne une vision différentes de l'histoire.

6. Je pense en particulier à la contribution de Cesare BRANDI notamment dans *Teoria del restauro*, Roma, 1963. Ce texte fondamental a été traduit en français cette année par Colette Déroche (BRANDI C., *Théorie de la restauration*, Paris, éditions Monum, 2001); des extraits choisis de ce texte ont été traduits et commentés en 2000 par l'auteur du présent article dans le livre, *Architecture et restauration*, cit. pp. 57-67.

7. Cité par CARBONARA G., *op cit*, p. 534.

8. Cette opération de grande ampleur est engagée dès 1920, peu après l'élection de Thomáš G. Masaryk, comme président de la jeune République. La restauration prend une dimension symbolique et politique et marque un moment particulier de l'histoire du pays. Elle est le fruit de la rencontre entre un président philosophe éclairé et un grand artiste. Voir à ce propos l'article de Damjan PRELOVŠEK, « Le métier et la vie d'un homme », in *Jošé Plečnik architecte, 1872-1957*, Editions du Centre Pompidou, CCI, Paris, 1986, pp. 51-68.

9. La question des dé-restauration est trop délicate pour être abordée ici. Un exemple important est celui de l'église Saint-Sernin de Toulouse. Voir Y. BOIRET, « Les métamorphoses de Saint-Sernin », in *Monumental*, n°22, sept. 1998.
10. Dans ce renouveau, il faut souligner les rôles du Père dominicain Couturier (peintre lui-même) et du père Régamey qui dirigent à l'époque la revue « l'art sacré ».
11. Voir la revue « Monumental », n° 03, Paris, Direction du Patrimoine, 1993; numéro entièrement consacré à la restauration des vitraux en France et en Europe.
12. In, *Architecture de lumière, vitraux d'artistes – 1975-2000*, ouvrage collectif, sous la direction de A-M Charbonneaux et N. Hillaire, éditions Marval, Paris, 2000, p. 11.
13. La conception de vitraux a été confiée à des artistes contemporains pour des Monuments Historiques classés, notamment Pierre Soulages (à Conques), Jean-Pierre Raynaud (à Noirlac), Gérard Garouste. (à N-D de Talant).
14. Voir l'illustration de ces vitraux dans le livre « *Architecture et restauration* », *op cit*, pp. 185-192.
15. Voir le livre de BRISAC C., *Le vitrail*, cerf fides, Paris 1990.
16. Voir l'article de FABBRI M., *Saint-Vincent a Nieul-sur-l'Autize, un'abbazia romanica in Vandea*, in « Controspazio », n° 5/1999, pp. 40-47; 56-57.
17. Pascal Prunet est architecte (diplômé de l'Ecole Polytechnique de Zurich), il est Architecte en Chef des Monuments Historiques (ACMH) concours de 1992, actuellement il est responsable des départements suivants: Vendée, Loire Atlantique, Doubs et territoire de Belfort.
18. Cette œuvre, sculptée dans un calcaire très tendre, se dégrade rapidement, d'où l'intérêt d'en faire des calques.
19. Auteur du projet: Pascal Prunet, ACMH, mandataire (architectes assistants: A. Belvedere, N. Detry et S. Ricca).
20. Voir Pascal PRUNET, « *Nieul-sur-l'Autize, abbaye Saint-Vincent, restauration et mise en valeur des bâtiments abbatiaux* », étude préalable, juin 1997; architectes assistants Nicolas Detry et Simone Ricca, étude historique par Claire Giraud-Laballe.
21. Les sondages archéologiques ont été dirigés par Jérôme Pascal, archéologue de l'AFAN.
22. DRAC: Direction Régionale des Affaires Culturelles.
23. Un exemple de vitraux *in stile* sont ceux mis en place, lors d'une restauration, à l'abbaye cistercienne de Fontenay en Bourgogne.
24. Limite de dimension des verres au moyen âge.
25. Oxydes métalliques + fondant-oxyde de plomb et « rocaille » (fondant).

SOBRE A INTERVENÇÃO NO PATRIMÓNIO EM PORTUGAL: UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE

Luís Miguel Correia*

Um conceito imposto: a arquitectura como factor de identidade nacional

A revolta triunfante de 28 de Maio de 1926 ditou em Portugal o início de um novo regime político, o Estado Novo, personificado por Oliveira Salazar.

Em 1929, no quadro de uma das suas apostas culturais e ideológicas surgiu, com alguma naturalidade, uma instituição, a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), que tinha como missão encarregar-se, com particular cuidado, de preservar e proteger o património arquitectónico da nação.

Construíram-se, então, os *Monumentos do Salazarismo!*

Estes monumentos *modernos* deviam ser exemplos do passado capazes de autenticar momentos de triunfo na história da nação, ou seja, documentos históricos vivos, comprovativos de factos e figuras de épocas de glória, e, em simultâneo, símbolos de uma nova identidade nacional.

Em redor deste ambiente saudosista, compilou-se uma receita única de intervenção nos ditos *monumentos*. Esta imposição deveria, em termos formais, repor os imóveis ao seu estado primitivo, eliminando, para tal, todos os elementos que não legitimassem a prévia definição da natureza ideológica da intervenção.



Centro Histórico de Guimarães. Foto: L. M. Correia.

A obrigatoriedade de representarem uma mensagem simbólica de um determinado momento da história de glória obrigou ao sacrifício de imensuráveis elementos de outras épocas, tidos como atentados à unidade do conjunto.

De forma meramente empírica, os restauros sobrepunham os valores simbólicos aos artísticos. A vontade de restituir uma identidade nacional levou à construção de *novos* monumentos para serem imagens de *como alguma vez foram* ou *como deveriam ter sido*.

No entanto, a campanha efectuada foi, pese qualquer crítica, tremendamente eficaz, reanimando imóveis moribundos, em avançado estado de ruína e degradação, testemunhos de abandono.

O resultado de todo este vendaval ideológico e formal teve, ainda, uma outra virtude: ser o ponto de partida, uma força catalisadora como referência radical, para o confronto de ideias.

Neste sentido, a abordagem a este período justifica-se, sobretudo, pela sua escala de intervenção.

Quando hoje se intervém constata-se a sua presença, a sua transformação.

Uma identidade, um conceito imposto

Coincidente com a evolução e declínio da situação política interna na década de 50, começam a chegar os primeiros sinais de mudança. A abertura a outros conceitos e critérios fixados internacionalmente, designadamente às *Teorias de Restauro* e às *Cartas e Convenções Internacionais* deles decorrentes torna-se uma evidência.

O confronto de ideias estava aberto. Um novo rumo e uma nova identidade eram procurados.

O espaço existente era novamente um vasto estaleiro, verdadeiro laboratório para as mais variadas experiências.

À procura de um novo conceito: intervenções de identidade

Os exemplos que apresentarei não pretendem ser o rosto do panorama do conjunto das intervenções efectuadas, antes visam ser ilustrativos actuais de diversos campos onde se tem construído sobre o passado.

Guimarães, cidade a norte de Portugal, assume-se como uma das experiências mais interessantes de conservação e transformação do seu núcleo mais antigo.

Ao entender a reabilitação dos núcleos urbanos históricos como parte integrante de um território contínuo mais vasto, a equipa personificada pela arquitecta Alexandra Gesta, propôs novos valores para o seu uso, enquanto lugar de utilização diversificada, sedentária e aglutinadora.

A renúncia a uma vocação de centralidade única, a perfeita compatibilidade com as características e capacidades morfológicas, tipológicas e construtivas do existente e a satisfação das actuais exigências permitiu ao conjunto conservar o seu valor patrimonial, sua identidade cultural e, ainda, assumir a sua contemporaneidade, retomando-se como «*núcleo de referência, estrutura formal e funcional (particularmente) significativa e signifiante no seio do território.*»¹

Considerado o núcleo histórico com um edifício *único*, que representa inúmeras particularidades, mais do que que investir num projecto do novo redesenhou-se o existente.

Das intenções do plano que demonstram um claro respeito pelo que foi e pelo que pretende ser este pedaço de cidade, o que me parece

particularmente relevante nesta operação de *pequena cirurgia urbana*, e que a distingue das demais, foi conseguir aglutinar, num só interesse, a cidade, diversas vontades.

A (re)habitação como valor de uso privilegiado, a requalificação dos espaços públicos e dos edifícios municipais, o estímulo e o apoio técnico às iniciativas privadas, com predominância das questões dos financiamentos, constituíram no terreno a estratégia operacional e as actividades primordiais que salvaguardaram a concretização do plano como um elemento de identidade própria.

O espaço público, face visível de quem visita e percorre quotidianamente a cidade, reapareceu como figura de incremento de qualidade urbana, como espaço de troca, onde intra-muros se garante a unidade dentro da diversidade, onde o cruzamento de destinos e olhares se encontram e desencontram.

Em escala oposta, mas com problemas semelhantes, encontram-se os núcleos rurais.

Enquadradas, também, em planos organizados de intervenção, as aldeias de Marialva e de Monsaraz são, em minha opinião, dois casos distintos que, dadas as circunstâncias, podem representar o cenário de tantas outras intervenções.

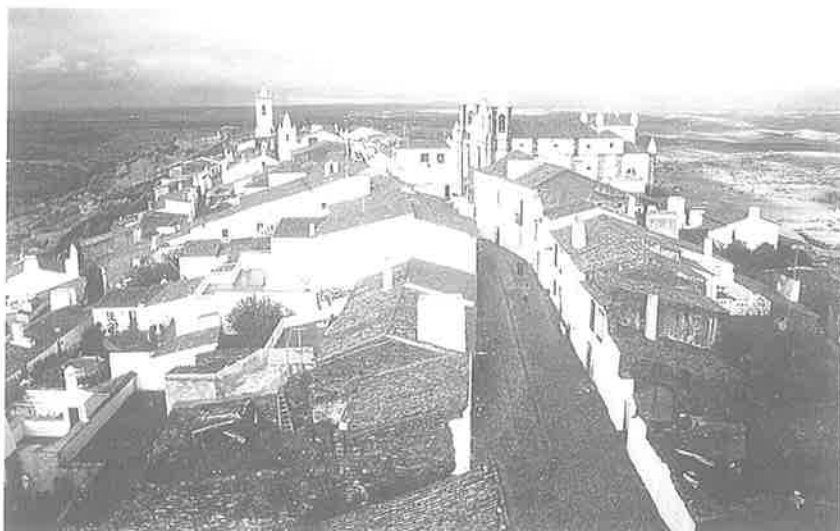
Com efeito, os problemas que atingem este tipo de povoações, eminentemente rurais, evidenciam um cariz comum ao dos centros mais antigos das cidades: a desertificação.

Porém, se nas cidades, de forma brilhante ou menos interessante, o processo de repovoamento e reabilitação é facilitado, dado que a população e as condições físicas necessárias existem, pelo contrário, nestes pólos a questão torna-se de difícil resolução.

Marialva é actualmente um paradigma da incerteza.



Marialva. Foto: L. M. Correia.



Monsaraz.. Foto: L. M. Correia.

Se por um lado o sítio ainda subsiste como factor de troca permanente, de vivência, por outro a solidão também está presente.

Torna-se muito importante o investimento nestes locais, quer a nível estatal, através da recuperação dos seus edifícios simbólicos (Igrejas, espaços muralhados, espaços públicos, etc) e do incremento financeiro, no sentido, do melhoramento das condições de habitabilidade, quer a nível privado, com um impulso turístico como acção de sustentabilidade da população residente.

Neste contexto, este exemplo do interior da Beira Alta tem conseguido o equilíbrio necessário, entre o passado como memória de circunstâncias específicas a preservar e o presente como objecto a salvar.

Monsaraz, apesar de reflectir ainda nas suas estruturas uma imagem do passado confronta-se hoje com um problema socio-económico que pode trazer consequências nefastas e irreparáveis no futuro.

Aqui, o equilíbrio está a desvanecer-se, promove-se a emigração! Ao invés de se investir nos residentes, incentivando-os à melhoria das suas condições de vida, compra-se-lhes o bilhete de saída.

No passado, se as ruas e as praças eram locais de animadas festas e convívios, se as casas através dos seus enormes paramentos protegiam os habitantes do frio, da chuva do calor, hoje, as pedras, os rebocos... mais não fazem do que ser um cenário pitoresco, objecto das múltiplas fantasias de quem lhes tira um retrato passageiro.

Atrás de cada porta deixou de existir um sussurro, um cheiro... As suas paredes deixaram de persistir como lugar, evidenciado na presença permanente do artifício humano, que *«não impõe uma imagem estática ou conservadora mas antes a possibilidade de descrever a sua identidade e compreender o seu carácter.»*²

Que futuro poderá existir quando se contam os vivos!

Numa outra escala de intervenção, mas também fruto de uma acção conjunta, as Pousadas de Portugal são, hoje em dia, uma inevitável referência. Antigos conventos e mosteiros que se tornam novamente obras de autor e de um *novo regime*.

Intervenções de identidade!

Os exemplos escolhidos enquadram-se nas teses defendidas por Renato Bonelli e Giovanni Carbonara, que concebem o *restauro* fundamentalmente como um acto crítico e um acto criativo.

Cada caso surge como um caso específico passível de uma interpretação própria.

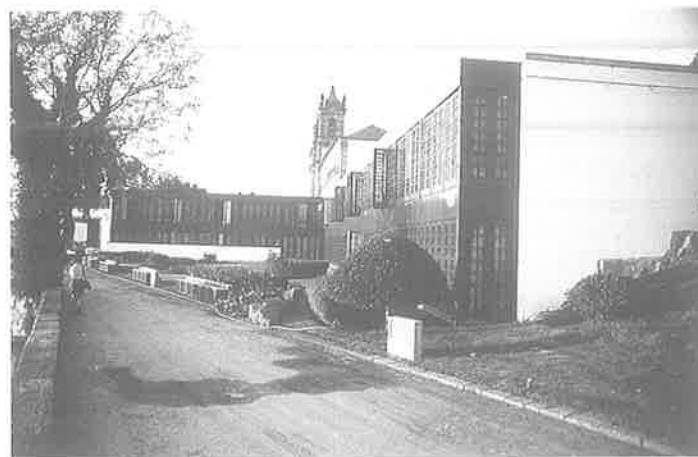
Será de toda a justiça começar pela *Pousada de Santa Marinha da Costa* (1985), em Guimarães, não só por ser a mais antiga, mas por se afirmar, na minha perspectiva, como a síntese.

Continuar-inovando!

Em traços gerais a estratégia do arquitecto Fernando Távora foi a prossecução da já longa vida do convento, «*confirmando e reafirmando os seus espaços mais significativos ou criando espaços resultantes de novos condicionamentos programáticos. Pretendeu-se aqui um diálogo, não de surdos que se ignoram, mas de ouvintes que desejam entender-se, afirmando mais as semelhanças e a continuidade do que cultivando a ruptura.*»³

O seu conceito de desenho, enquanto processo de transformação, sustenta-se na leitura do lugar, na evolução histórica do objecto arquitectónico e na compreensão crítica da sua dimensão espácio-formal, da sua escala e do seu significado.

O equilíbrio entre o impulso conservador e o arquitecto contemporâneo reconhece-se na transformação do monumento, gerada a partir de uma história efectiva e contaminada por uma nova sensibilidade.



Pousada de Santa Marinha da Costa, Guimarães. Foto: L. M. Correia.



Pousada de Santa Maria do Bouro, Amares. Foto: L. M. Correia.

Em contraponto à ideia de *continuar inovando* assumida nos anteriores exemplos, encontra-se a Pousada de Santa Maria do Bouro (1997) em Amares.

Neste caso, a noção de continuidade é substituída pela ruptura, expressa numa imagem de *ruína*.

O objecto é visto como um conjunto de materiais a tratar e a interpretar, não como um edifício unitário a recuperar.

A ruptura com a história do antigo mosteiro de cister e com o seu valor artístico são valores assumidos pelo o autor do projecto, arquitecto Eduardo Souto de Moura.

«Trata-se de uma nova construção, e não de um restauro, onde intervêm vários depoimentos.

Para o projecto, as ruínas são mais importantes que o mosteiro, já que são material disponível, aberto, manipulável, tal como o edifício o foi ao longo da sua história.»⁴

O resultado final é uma belíssima peça de arquitectura, que conta uma história contemporânea, no entanto encerrando em si, na minha modesta opinião, algumas contradições.

A escolha deste antigo mosteiro para um novo uso não derivou da alma individual de cada pedra, mas sim do seu conjunto, testemunho de uma história e de um valor artístico, enquanto forma e espaço.

Deste modo, ao fazer uso indiscriminado das pedras como material meramente construtivo está-se, noutra perspectiva, a adulterar definitivamente a história do lugar, a sua identidade, ou seja, os motivos que presidiram à sua recuperação.

É verdade que em cada lugar não existe só um lugar, mas muitos lugares. Os lugares das lendas e dos discursos, dos sonhos e das memórias, ligados de forma inseparável ao lugar da terra e da pedra.

Ao lugar construído sobrepõe-se o lugar da identidade.

Do lugar que se constrói, da casa que se derruba, pode ser mais importante a imagem do discurso que a descreve.

Esse lugar, cujo valor começa não quando se constrói mas antes quando se torna crença dos seus habitantes e estes a transmitem.

O lugar está em todos, e todos não se podem equivocar já que o erro não está no lugar: o equívoco reside na imagem do discurso.

Não estaremos na presença de um conceito imposto, de uma identidade imposta?

* Luis Miguel Correia, arquitecto, Coimbra (Portugal).

Notas

1. AGUIAR, José, *Guimarães: (Re)habitação e Conservação do Património Urbano* in actas da conferência *Re-habitar Centros Antigos*, Guimarães, 1998.
2. LYNCH, Kevin, *De Qué Tiempo Es Este Lugar?*, GG, Barcelona, 1975.
3. TÁVORA, Fernando, *Fernando Távora*, BLAU, Lisboa, 1993.
4. MOURA, Eduardo Souto de, *A Arquitectura in Pousada Santa Maria do Bouro*, ENATUR, Lisboa, 1997.

**UMA PONTE PARA A REABILITAÇÃO DO EDIFÍCIO DO ALJUBE,
ANTIGO CONVENTO DE SANTA CLARA. PORTO (PORTUGAL)**

Victor Mestre*

O tema desta conferência versa a Reabilitação e o Restauro de duas tipologias arquitectónicas distintas: uma Ponte e um Convento.

Em comum têm, para além do seu valor patrimonial, uma história de apogeu, declínio e ruína, com importância significativa nas localidades, respectivamente em Gavião (zona interior do país), e no Porto, segunda maior cidade de Portugal.

O título desta minha apresentação, «Uma Ponte para a Reabilitação do Aljube» representa uma metáfora sobre uma permanente reflexão sobre a ética de intervenção nestas duas obras que decorreram simultaneamente, separadas por 300 km de distância.

Ambas apresentavam sinais evidentes de um uso intenso que levou à rotura do seu sistema construtivo. Inclusivamente, no caso do Aljube (Convento), as transformações ocorridas pelas sucessivas mudanças de utilização, conduziram à desfiguração formal e ao caos tipológico, por via do desmonte, ou à ocultação sucessiva dos valores históricos e patrimoniais, que davam unidade e coerência ao edifício.

A abordagem, em termos de Reabilitação e Restauro decorreu em grande parte da, e na, observação constante durante os trabalhos preparatórios e no decurso da obra, tendo ambos os projectos sido permanentemente ajustados com inúmeras visitas ao local, ainda que no caso do Aljube, tenham sido executados perto de 100 desenhos para apoio à obra.



Convento de Santa Clara - Centro Histórico do Porto.



Detalhe do fecho do arco central.



Ponte da Ribeira da Venda - Comenda / Gavião.



Reposição e consolidação de pedras da derrocada dos arcos a jusante.



Detalhe do tabuleiro.



Reposição e consolidação da quilha do quebrão a montante.

Os projectos foram sempre entendidos como elementos gráficos imperfeitos, mas portadores de uma ética de intervenção que se sobrepunha a qualquer atitude inflexível da «ditadura projectual», tanto em termos espaciais como patrimoniais.

Ponte sobre a Ribeira da Venda

Esta pequena obra surge através de um concurso público a nível nacional da responsabilidade da Câmara Municipal de Gavião.

Quanto à origem da Ponte da Ribeira da Venda, romana ou medieval?, a dúvida persiste devido à permanência técnica e tipológica deste tipo de construções em Portugal ao longo dos séculos.

No entanto é de inequívoco valor patrimonial, social e antropológico, tendo a população local lhe atribuído um estatuto que está para além das discussões académicas.

Para se proceder ao seu Restauro desviou-se a Ribeira construindo provisoriamente um percurso paralelo.

Foram observadas todas as pedras que se encontravam depositadas no leito, o seu posicionamento e a sua constituição.

A observação da Ponte liberta das águas permitiu conhecer a tecnologia construtiva, as lacunas, as patologias, a constituição dos materiais, e assim registar um mapa da arqueologia arquitectónica, que procurou entender o objecto físico erecto e o desmoronamento caído e arrastado pelas águas como um todo.

O ritmo diário dos trabalhos iniciava-se de manhã cedo com o reconhecimento das pedras soltas e aglomerados em pequenos blocos, para seguidamente se recolocarem sobre um cimbreiro de madeira.

As lacunas foram preenchidas apenas com as partes possíveis de identificar.

Por opção, evitou-se a reconstituição histórica.

Após estes trabalhos de estabilização, confirmaram-se cotas e dimensionamento da Ponte para se continuarem os trabalhos de execução na oficina de serralharia da «nova ponte» a sobrepôr sobre o tabuleiro existente, cuja camada de desgaste (muito danificada) se pretendia defender enquanto memória de um longo uso.

Objectivamente, procurou-se manter o aspecto poético da Ponte enquanto «ruína consolidada» integrada, quase fundida com a paisagem, e assegurar o seu uso reforçando assim, o próprio sentido da sua existência e permanência.

Os materiais e a tecnologia construtiva utilizados no Restauro são os tradicionais inerentes à construção primitiva, enquanto que o novo tabuleiro (peça única com 11 metros de comprimento) se autonomiza nos topos das duas margens.

Este é constituído por vigas de aço enquanto que o tabuleiro é revestido a madeira obtida a partir de chulipas serradas utilizadas nas linhas do caminho de ferro.

Se no futuro se vier a entender que se deverá adoptar outra metodologia de abordagem patrimonial, a nova Ponte poderá ser removida, pelo simples desaparafusamento de 6 elementos no extremo na margem Nascente, pois que na margem Poente, apenas se apoia num rolete em aço inox.

Garante-se assim o seu carácter reversível, bem como se poderá ainda encarar o seu reposicionamento noutra local.



Transporte do novo tabuleiro em aço com 11 m de comprimento.



O novo tabuleiro.



Entrada Nascente.



A Ponte integralmente reabilitada.



Enquadramento paisagístico com a cota máxima de leito da Ribeira.



Detalhe das ancoragens em aço.



Perfuração para implantação de estacas.



Execução de novas fundações.

Edifício do Aljube, antigo Convento de Santa Clara

O Aljube corresponde a uma parte mais vasta de um interessante conjunto arquitectónico desarticulado após a extinção dos Conventos em 1833, composto pela Igreja, parte Conventual e Horto.

Este encontrava-se num profundo estado de degradação, sendo de realçar o facto do seu interior estar inclusivamente em pré-colapso.

Destruído na sua essência (tipologia), apenas alguns sinais (visíveis) resistiram, ainda que desfigurados, como sejam o Claustro e parte das fachadas exteriores.

Nos finais do século XIX é construído um novo volume de feição neo-clássica (pouco expressiva) que ocultou por completo a fachada primitiva e principal do Convento.

Este novo volume, construído após a morte da última monja, protagonizou a actual imagem do Edifício do Aljube —o Convento deu então lugar a uma prisão.

Com esta profunda alteração tipológica «forçou-se» o edifício a uma nova função para a qual não tinha vocação. A violência que se acoeteu sobre o Convento descaracterizou por completo o sentido do uso ancestral, desarticulando circulações verticais, ou seja eliminando as escadas (elementos estruturantes) dos locais primitivos e que respondiam eficazmente à tipologia conventual.

De igual modo, a circulação horizontal perdeu definitivamente o sentido deambulatório do Claustro devido à sua compartimentação.

A construção deste novo edifício do século XIX, com cotas totalmente incompatíveis com as existentes na parte conventual, impossibilitou uma articulação clara e eficaz entre estas duas realidades.

Avaliada a estrutura física, as patologias em presença e as sucessivas alterações com carácter precário executadas ao longo do século xx, verificou-se pela sucessiva leitura das paredes, tectos e pavimentos que o edifício estava em «pré-coma», uma vez que já nem as medidas cautelares garantiam a sua estabilidade.

Para além deste cenário angustiante, tínhamos em mãos a tarefa ingrata de incorporar um programa com o qual não concordávamos.

De novo o Convento, ou o que dele restava, iria ser forçado a um uso inadequado.

Desta vez, trata-se de uma Esquadra de Polícia.

A abordagem ao nível teórico e em termos da ética de intervenção, constituiu a nossa maior dificuldade.

Que legitimidade existe para viabilizar esta intervenção?

Não só enquanto metodologia de reabilitação e restauro mas principalmente na sua readaptação enquanto novo uso a introduzir.

Sentíamos que o doente, ou seja, o edifício, corria um sério risco de morrer da cura e não da efermidade que o afectava.

Apesar de se tratar de uma prisão não temos ofício de carrasco, pelo que apelámos ao Criador, Arquitecto dos Arquitectos, que nos orientou indicando a opção de entender o edifício em causa como um Convento, em todas as circunstâncias, contornando assim o programa funcional, ou antes, relevando-o para um segundo plano.

Deste modo, e após uma longa investigação histórica, iniciou-se o projecto que, naturalmente, evoluiu incorporando todo o tipo de informação fornecida por diversas entidades e ofícios como os dados técnicos das diversas especialidades, os históricos, religiosos e regu-



Desmonte de zonas em pré-colapso e identificação de paredes.



Reconstrução do edifício do século xix integralmente em aço.



Soalho pré-existente e respectiva tecnologia.



Ancoragem pré-existente do soalho.

V. Mestre: Uma Ponte para a Reabilitação do Edifício do Aljube, antigo Convento de Santa Clara. Porto (Portugal)



Detalhe de estrutura de consolidação das paredes.



Reposicionamento de silhares de granito.



Cinta periférica para receber lage colaborante.



Lage colaborante.

lamentares administrativos, até aos impostos pela Polícia, com carácter paramilitar.

A Polícia parecia assim tomar a mão do Arquitecto.

Dada a dificuldade em educar a Polícia por uma via dialogante, tornou-se cada vez mais claro que este edifício teria de vir a funcionar como um Convento para acolher Polícias e fazer deles novos homens para os devolver todos os dias à Sociedade, com uma nova alma, ainda que com a farda tradicional.

E assim evoluiu o Projecto que, propositadamente passou os Gabinetes Administrativos a Celas, as Camaratas a Dormitórios Colectivos, as Mesas de Oficiais e Praças a Refeitório Conventual. Também a Sala de Actos ficou estrategicamente localizada na «Sala de Capítulo» devidamente gradeada para que os cidadãos que entrarem na «esquadra conventual» possam observar os polícias atrás das grades.

Técnicamente procurou-se recuperar o mais possível toda a estrutura física conventual de modo a assegurar a permanência do espírito do lugar.

Para tal, a obra foi essencial e só uma persistente e constante vigilância nesta fase que se prolongou por dois anos, permitiu aproximar uma realidade a um ideal sempre pressionado por um programa desadequado.

O Projecto constituiu um precioso auxiliar uma vez que a sua elasticidade permitiu sucessivos ajustamentos dadas as constantes descobertas. Estas constituíam valiosos «avanços» do Convento sobre a Esquadra.

A pré-existência resuscitava a cada dia, dando sinais seguros que o Projecto se aproximava da tipologia conventual, para desgosto dos seus novos utentes.

A técnica estrutural introduzida na reabilitação procurou «sacrificar» o menos possível as estruturas deixadas livres e consideradas significativas em termos históricos e estruturais, após os desmontes de todas as adições implantadas no século xx e descaracterizadoras da tipologia.

Deste modo se optou por uma estrutura em aço, do tipo colaborante mas com uma profunda aproximação à arquitectura tornando-se sua parte integrante.

Nestas circunstâncias, o Arquitecto ao desenhar a estrutura em conjunto com o Engenheiro, procurou uma aproximação cultural interdisciplinar. Desta fusão nasceu para nós, Arquitecto e Engenheiro João Appleton, um conceito e uma solução a que denominamos «Estrutura Arquitectónica».

Esta estrutura é basicamente composta por cantoneiras em aço colocadas em todo o perímetro das paredes junto ao tecto e fixas através de pregagens equidistantes.

Seguidamente, e sobre estas, procedeu-se à colocação de chapas nervuradas armando-as com uma malha de varões sobre os quais se colocou uma camada de betão.

A solução readapta sistemas correntes e procura responder eficazmente à consolidação das estruturas pré-existentes enquanto conjunto por via de um sistema que se aproxima dos pisos originais em termos de distribuição das cargas.

Pretendeu-se assim que o edifício continuasse no seu todo a responder por si próprio às questões estruturais ainda que para tal lhe proporcionassemos novos materiais e nova tecnologia.

Para o edifício do século xix a solução encontrada não difere muito da anterior, apenas a caracteriza o facto de estar apoiada em HEB(s) e



Aspecto final de uma «Cela/Quarto».



Aspecto final de Refeitório.



A grelha da «Sala do Capítulo» ou «Salão de Actos».



Escadas que ligam o Convento ao Edifício do século xix.



Claustro - volumetria reposta no 5.º Piso.



Claustro - Piso térreo.



Claustro - volumetria reposta no, 5.º Piso.

por isso totalmente desligada das paredes, deixadas soltas após o desmonte do interior.

Surgiu assim um novo edifício dentro de outro que funciona como invólucro, interligadas apenas por umas «bielas» que garantem o contraventamento da caixa solta, facto reforçado pela luz zenital de um lanternim periférico que ilumina a nova fenestração dos pisos que se nivelam pelo deambulatório do Claustro, ganhando por isso um piso.

Este «novo» edifício reimplanta as escadas num local que se aproximará das circulações verticais tipificadas nos Conventos, ou seja, nos ângulos do Claustro. Com esta solução, reunificamos duas realidades que nunca comunicaram entre si: o espaço claustral (enquanto unidade distributiva) e o edifício do século XIX.

Relativamente ao Claustro, terá este sido ampliado em altura em tempos distintos, sem nunca ter terminado o seu último piso. Completámo-lo agora, através da implantação de pilares em aço seguindo a mesma métrica das fachadas e recuando aqui o plano da parede de modo a criar uma zona de sombra, deixando os pilares soltos que assim acentuam a sua verticalidade.

Neste novo piso recriou-se o ambiente de Refeitório conventual através da construção de uma abóbada em placas de gesso cartonado sob uma estrutura de aço. Também para a Messe dos Oficiais se recriou o mesmo ambiente numa unidade espacial de menor dimensão mas também abobadada.

Neste Piso, e contrariando a hierarquia militar, foram eliminadas as barreiras físicas entre as diversas patentes da instituição. Os lavatórios colocados estrategicamente à entrada do Refeitório, relembram que ninguém tem as mãos limpas, e por isso, há que as lavar.

De Convento a Aljube..., de Aljube a Convento.

Terá agora de passar pela prova do novo uso, coisa que após um ano do fim da obra ainda não ocorreu.

Perguntamos nós: terá a intervenção intimidado a Polícia?

Se assim foi, deverá ser a primeira vez que tal sucede, por isso atrevemo-nos a propor um curso de «Como ingressar num Convento sem dor».

Para terminar cito o Arquitecto Fernando Távora, num pensamento que partilho:

«A qualidade Patrimonial, e não apenas a qualidade funcional, é condição de sobrevivência do Homem enquanto indivíduo e ser social».

* **Victor Mestre**, arquitecto, director do Gabinete de Salvaguarda e Reabilitação do Património da Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, de Portugal. (Imagens da sua autoria).



Claustro - reposição do deambulatório com ligação ao Horto.



Claustro - gárgulas e cobertura em cobre.



Claustro - ligação entre épocas.



O Edifício do século XIX com a intervenção «descolada» deste.

LA RESTAURACIÓN EN ITALIA, HOY

María Margarita Segarra*

La profunda e insanable laceración que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se produce en el modo de concebir las intervenciones en los edificios de épocas precedentes, no podía no haber influido en el desarrollo sucesivo de la disciplina de la restauración en Italia. Una zanja que, hoy, a distancia de 150 años sigue condicionando el debate cultural a pesar de ser por todos reconocido que, paradójicamente, Italia es el país en el cual ciertamente el problema de la conservación del patrimonio ocupa un lugar central en las prioridades académicas, administrativas y culturales.

Trazar un cuadro que delimite la situación actual de la restauración en Italia no es empresa fácil. Es posible, sin embargo, identificar algunas de las más significativas actitudes de conservación del patrimonio cultural, vigentes en la Italia de principios del tercer milenio, a partir de las diferentes posiciones teóricas que se desarrollaron en la primera mitad del siglo XX, estudiando los diferentes orígenes que las han generado y recorriendo las líneas evolutivas que las han caracterizado.

La doctrina de Camillo Boito, que se difunde en el área lombarda, el idealismo de Benedetto Croce, que contribuye a consolidar el mito de la supremacía de la «obra del arte», la enseñanza de Gustavo Giovannoni, fundador de la Facultad de Arquitectura en 1920 e inspirador de la futura *Scuola romana*, la contribución de Giacomo Boni a la definición de un método científico en los análisis directos, la pragmática lección post-bélica de Gazzola y Pane, la aportación del *Istituto Centrale del Restauro*, fundado por Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan, que condiciona la formación de los técnicos restauradores y rige la restau-

ración pictórica de los años setenta en adelante, constituyen algunas de las referencias históricas del debate actual en Italia.

Indudablemente, en lo relativo a la restauración arquitectónica, la tradición giovannoniana, administrada durante el período entre las dos guerras mediante la *Carta del restauro* del 1931, la fundación de Italia Nostra en 1958, la redacción de la *Carta de Gubbio* en 1960, que afronta por primera vez el problema del centro histórico, y más tarde la masiva participación italiana en la redacción de la *Carta de Venecia*, caracterizada por principios suficientemente sólidos y generales para adecuarse a las diferentes áreas geográficas, contribuyeron a consolidar el «aura» de la restauración arquitectónica italiana que, en los años sesenta, aparecía a los ojos del mundo no solamente como bloque compacto y homogéneo, sino como el modelo a seguir por muchos países, incluso no europeos.

Sin embargo, la paralela difusión de la *Teoría del restauro* de Cesare Brandi, llevada hasta sus últimas consecuencias hasta condicionar la redacción de la *Carta italiana del Restauro* del 1972, desequilibra la, por lo menos aparente, «objetividad» y «racionalidad» del debate italiano, contaminando excesivamente las modalidades de intervención con principios pensados en función de la restauración pictórica. Los lineamientos, elevados a nivel de documento nacional por el Ministero della Pubblica Istruzione, serán adoptados dos años más tarde por el Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, creado precisamente en esa fecha como organismo encargado de la tutela y de la restauración del patrimonio cultural.

De momento, la *Carta* parece resolver todos los problemas que la restauración plantea. Sin embargo, las cosas cambian radicalmente en 1976 cuando ocurre el terremoto del Friuli, en el norte de Italia, y cuatro años después el de Irpinia, que extiende su onda destructiva en la porción sur de la península. La emergencia post-sísmica plantea problemas de restauración diferentes: por un lado, la *Carta del restauro* oficial se muestra inadecuada para afrontar con criterios más amplios

la conservación no sólo de los grandes edificios monumentales sino también y sobre todo de los tejidos urbanos de los centros históricos. Por el otro lado, la Protección civil y el Ministerio de Obras Públicas, a través de sus ingenieros responsables, estudian el problema de la reconstrucción de las edificaciones históricas desde una óptica exclusivamente estructural a partir de una concepción aplicable a las obras en hormigón armado y acero, inapropiada, por el contrario, para utilizarse en construcciones de mampostería. La asignatura de *Consolidación de los edificios*, cuyos titulares son, por tradición, únicamente ingenieros, polariza el debate de la restauración arquitectónica monumental, que asume una connotación rígidamente técnica. Se llevan a cabo estudios financiados por el Consejo Nacional de Investigaciones sobre el *Consolidamento degli edifici in muratura lesionati dai terremoti*, se fundan asociaciones para el estudio de la Consolidación estructural y se publican artículos y manuales que sugieren cómo intervenir para actuar el refuerzo estructural de la edificación histórica.

El enfrentamiento entre historiadores del arte e ingenieros, en el que los arquitectos parecen estar ausentes, condicionados tal vez por un velado complejo de incompetencia técnica frente a la seguridad con la que restauradores de pintura e ingenieros parecen enfrentarse al problema, da lugar a intervenciones híbridas que, si bien por un lado, cumplen con el objetivo de salvaguardar, a cualquier precio, la imagen superficial del edificio (es el momento en el que empiezan a experimentarse en gran escala las resinas sintéticas en la consolidación de revoques y superficies decoradas), por el otro ponen en ejecución verdaderas aberraciones estructurales, desfigurando y destruyendo irreversiblemente la concepción estática de las construcciones de mampostería.

Muy pronto surgen posturas disidentes de la línea oficial, procedentes de la cultura arquitectónica: la diversidad de la arquitectura, con respecto a la especificidad de la técnica pictórica, impide que puedan aplicarse literalmente principios como el de autenticidad, de reversibilidad, de distinguibilidad. Además, la obsesiva insistencia en aplicarlos

lleva a crear situaciones paradójicas, como el querer emplear a cualquier precio el *sottosquadro*, en la reintegración de todos los paramentos de mampostería arqueológicos o arquitectónicos, o el *rigattino* por ejemplo en la reintegración de un pavimento; es decir, en situaciones en las que los criterios de distinguibilidad asumen un carácter redundante y pleonástico.

Con semejantes premisas, la situación en los últimos quince años del siglo xx favorece el desarrollo de nuevas y diferentes posibilidades de actuación que diversifican la disciplina en un universo disgregado y desarticulado de «tendencias», ciertamente no ajenas a la herencia histórica de procedencia y a la red de relaciones y alianzas que cada uno de los protagonistas pone en juego en su quehacer cotidiano. El multiplicarse de cursos de especialización (Roma «La Sapienza», Nápoles, Milán, Génova) o de perfeccionamiento (Roma Tre, Florencia, etc.), y la publicación de numerosas revistas especializadas son los instrumentos a través de los cuales los participantes en el debate difunden la propia ideología, conformando un mosaico a nivel nacional, complicado cuanto vario.

No obstante, como ya se ha dicho, es posible identificar las principales tendencias y modos de intervenir trazando un esquema genealógico que ponga en claro la descendencia cultural de las diferentes líneas, teniendo en cuenta, sin embargo, que en el panorama actual no es posible reconocer verdaderas «escuelas» compactas y homogéneas (Roma, Milán, Génova, Florencia o Nápoles) sino más bien modos de pensar o de operar autónomos dirigidos, en buena medida, a modificar una praxis operativa consolidada y a menudo viciada en el origen mismo de la formación universitaria de arquitectos, ingenieros, restauradores, arqueólogos e historiadores del arte, que desarrollan sus actividades tanto a nivel público como privado.

Puede ser útil aclarar que las diversas posiciones del debate tradicional sobre la restauración, en especial en lo que concierne al aspecto eminentemente técnico y de grados de intervención, pueden inscribirse

se en tres grandes conjuntos, que coinciden con áreas geográficas más o menos definidas y cuyos elementos, entrelazándose entre sí, dan lugar a subconjuntos con matizaciones que van de la *conservación absoluta* a la *reconstrucción estilística* llevada hasta sus últimas consecuencias, pasando a través de una serie de posiciones que no necesariamente deben considerarse equilibradas, sino que, al contrario, se sitúan en puntos no definidos precisamente porque prefieren recorrer el camino de la ambivalencia, mutando de una esfera a otra sin complejos y sin asumir posiciones radicales o perfectamente definidas.

El área lombarda se encuentra hoy dominada por la herencia de Camillo Boito, que ha marginado la figura de Luca Beltrami, uno de los grandes protagonistas de la cultura arquitectónica y de la restauración estilística de los primeros años del siglo xx. Los postulados teóricos boitianos, de gran atención a la diferenciación y a la denuncia de las partes restauradas, recorriendo al uso de materiales diversos de los originales o a la estilización de los motivos ornamentales, fueron recogidos y actualizados a gran escala en la Italia de la postguerra por Liliana Grassi. Sin embargo, el rigor moralista boitano asume, en años recientes, una concepción extremista que niega la intervención misma de restauración, considerada la principal fuente destructiva de la supuesta autenticidad de un texto arquitectónico, en favor de un proyecto de conservación absoluta, basado en la atención, casi fetichista, al mantenimiento del documento material y del *status quo* de todas las estratificaciones y de todos los eventos arquitectónicos que en un edificio se han depositado en el transcurso de los siglos. A nivel teórico, la línea de *conservación absoluta* desarrolla una tesis clara y coherentemente impecable, que encuentra en la literatura «ruinística» del siglo xix aliados de incontestable prestigio y refinada sensibilidad como Victor Hugo, Chateaubriand, John Ruskin o Marcel Proust.

Su voz se levanta claramente contra los promotores de la *reconstrucción estilística o reintegrativa* y contra los sostenedores de la *restauración selectiva*, que ha dominado buena parte del ambiente de la disciplina durante la segunda mitad del siglo xx. Sin embargo, aunque el fin

primordial del «proyecto de conservación», que en principio se presenta como un correcto cuanto válido ejercicio de asunción de la historia en la totalidad de su complejidad, con sus etapas áureas y sus partes oscuras, considerada como un proceso irreplicable en el que todas las fases manifiestan y ostentan el propio derecho de existir y de ser transmitidas al futuro, encuentra un momento de grave conflicto cuando la elaboración teórica, compacta y unitaria que la sustenta, se traduce en decisiones concretas de intervención sobre la materia deteriorada. Por un lado, se produce una contradicción de orden filosófico al intentar bloquear, a cualquier precio y con escaso resultado, una situación física que, al contrario, está sujeta a un proceso evolutivo continuo, convirtiendo este tipo de operaciones en acciones antihistóricas. Por el otro, surgen contradicciones también a nivel técnico: por ejemplo, si la atención de la «conservación» totalitaria es llevada hasta el extremo de considerar no sólo las pátinas, sino hasta las huellas del deterioro, la suciedad, las costras negras, los revoques desprendidos y hasta los actos de vandalismo dignos de ser preservados como testimonios del paso del tiempo, es solamente a través del empleo de «sustancias invisibles», que no introduzcan modificación alguna en el aspecto físico arruinado de la superficie, que se logra obtener el fin que se persigue (sin embargo, tales sustancias, generalmente sintéticas y por ello mismo irreversibles, en muchos casos son contraproducentes, por los no debidamente comprobados procesos de envejecimiento).

De un origen disciplinar diferente pero, en muchos aspectos, cercana a la conservación absoluta, se encuentra el área que funda su estatuto metodológico en la experiencia técnica del *relevé*, una técnica que desarrolla en el operador una especial sensibilidad frente a la materialidad del edificio construido. Evidentemente, observar con la lente de aumento el edificio ayuda a afinar el nivel de percepción; con un riesgo, sin embargo: que la cantidad de conocimientos adquiridos llegue a saturar a quien opera hasta el punto de paralizarlo completamente. Esta área cultural, que sitúa su centro de operaciones en el área genovesa, se enriquece con la aportación de otras disciplinas (ciencias naturales y arqueología medieval) concentradas en descifrar la historia

material –constructiva– de las edificaciones. Sin embargo, aunque la relación de la restauración con otras materias debe considerarse hábito saludable e imprescindible, la adquisición de cantidades infinitas de información aumenta el riesgo de perderse en un laberinto sin salida sobre todo cuando el medio –o sea, los métodos de análisis– se confunden con el fin o cuando el medio se convierte en el fin mismo de la restauración, impidiendo toda posibilidad concreta de intervención.

Trasladándonos al área central de la Península podemos reconocer dos herencias culturales que, entretendiéndose, han dado lugar a un área cultural heterogénea que recoge, por un lado, la herencia idealista y ciertamente refinada que se encuentra en la base de la concepción crociana de *obra de arte*. Ésta, precisamente por el fin que persigue, o sea de la «liberación de la verdadera forma», eventualmente nunca existida, o en el intento de recobrar una hipotética situación «original» lleva a conformar un criterio prioritariamente «selectivo» que pone en peligro la supervivencia de las estratificaciones consideradas menos significativas. Por el otro, esta tendencia mantiene vigente el legado de Gustavo Giovannoni, cuya formación ingenierística, con la consiguiente disponibilidad a entrar en el juego en la positividad productiva de la profesión, conducía a un determinismo pragmático, selectivo y mayormente intervencionista, avalado por una aparente adhesión a los postulados de la Carta de Venecia.

Esta convergencia, condividida por varias áreas italianas, no definibles bajo una misma línea cultural, ha inducido, durante varias décadas y aun en tiempos muy cercanos a nuestros días, a efectuar restauraciones de «liberación», por ejemplo en el interior de iglesias medievales, modificadas en la época barroca, despojadas de sus estucos y oros para sacar a la luz las sobrias mamposterías, consideradas más acordes y apropiadas a la austeridad monacal medieval; o, también, en algunos de los proyectos realizados con ocasión del reciente Jubileo, que han puesto en ejecución la remoción de las adiciones tardas decimonónicas para «restaurar» improponibles estados originales de siglos anteriores.

La tendencia opuesta a la de la *conservación absoluta* está hoy representada por exponentes de la *restauración estilística o reintegrativa*, posición que ha ocupado un lugar central en los debates de la década de los ochenta sobre el color de los edificios históricos o en las discusiones relativas a la necesidad de volver a formas tradicionales de mantenimiento, en sustitución de esporádicas y más radicales restauraciones. Costumbre, la del mantenimiento, que se había ido perdiendo en la arquitectura tradicional histórica en favor de técnicas y materiales «modernos» –hormigón armado, acero, productos sintéticos– y de una creciente mecanización, característica de la era industrial, con la consiguiente pérdida de habilidad y destreza manual de los artesanos empleados en obras de restauración.

Con un enfoque análogo al que Saverio Muratori adopta en la realización de los estudios sobre tipologías edilicias históricas, realizados durante el período post-bélico con la consigna de impedir que la tarea de reconstrucción de los centros históricos bombardeados procediera desvirtuando y desfigurando un patrimonio edilicio que ostentaba su valor más alto precisamente en la configuración de sus tejidos urbanos, se publica, a partir de la década de los ochenta, una serie de *Manuali del recupero* (de Roma, de Città di Castello y de Palermo): repertorios de intervenciones tipo que ofrecen al usuario soluciones, preparadas por expertos de alta competencia técnica y con conocimiento de causa, aplicables a la restauración y reintegración de porciones faltantes de entresuelos, de viguerías, de suelos, de mamposterías, de carpinterías y herrajes, etc. Sin embargo, en la fase sucesiva de elaboración cultural, los principios de reintegración de detalles se extienden a la escala arquitectónica o urbana, ocupando en esta forma un polo significativo del debate, con una idea de restauración entendida como la reconstrucción o reproducción de elementos faltantes, no ya solamente de una cornisa o un capitel, sino de edificios enteros. Idea que se fortalece verificando modalidades de intervención vigentes en países europeos como Polonia, Francia, Alemania, así como en otros continentes, más libres del peso de un pasado histórico reciente viciado, y en cierta forma obsesionado, por los princi-

pios de la restauración y mayormente ligados a una tradición técnica y constructiva consolidada sin complejos de denuncia obligatoria de las partes restauradas o de la autenticidad material de un texto arquitectónico.

Paralelamente a la línea de rescate de técnicas constructivas tradicionales en desuso, se abre paso, siempre a partir de los años ochenta, una rama de investigación que parte del estudio y de la interpretación de la literatura arquitectónica y técnica pre-industrial –tratados y manuales– como medio para intentar comprender la lógica constructiva y para volver a apropiarse de la competencia técnica inherente a las edificaciones históricas, a partir de la constatación de que, a nivel universitario, todas las asignaturas que se ocupaban del estudio de las construcciones en mampostería habían desaparecido de los planes de estudio desde hacía más de un siglo. Y ello, en la óptica de fortalecer la conciencia histórica y el conocimiento técnico aplicables en las propuestas de restauración, sobre todo de carácter estructural.

La investigación procede a través de la elaboración de una metodología de estudio nueva y específica para la intervención en las estructuras históricas de mampostería que encuentra un momento propicio para la experimentación a partir del sismo de 1980, cuando se realizan los primeros levantamientos de detalle, tendentes a identificar la *regola d'arte* constructiva de cada lugar. Surge así el *Codice di pratica*: un instrumento cognoscitivo que permite reconocer el código que encierra la lógica constructiva que en cada población, por pequeña que ésta sea, la tradición ha ido afinando y consolidando empíricamente a través de los siglos y que puede descifrarse solamente a través de una investigación de campo, paciente y rigurosa, que descubra las infinitas combinaciones con que pueden ensamblarse las piedras de los edificios. Una vez que el código ha sido interpretado, se pasa a identificar los puntos de falla, las transgresiones de la regla, evidentes en las fallas estructurales que entran en crisis en el momento de un sismo, para proceder en seguida con las propuestas de «mejoramiento» estructural en los casos en los que se hayan comprobado carencias es-

táticas, con soluciones que confirmen, y que no traicionen, el código constructivo tradicional.

Una atención análoga a la anterior, escrupulosa y atenta, se encuentra en la base de la última tendencia que en esta exposición sobre la restauración en Italia se presenta de manera sintética. Se trata de una vertiente intelectual que, originándose en un sector científico diverso –el de la historia, específicamente– y sin prescindir completamente del debate técnico, concentra su atención en aspectos más amplios de la restauración –culturales, simbólicos y semánticos– sin perder de vista el contacto con otras disciplinas –la arqueología, la historia del arte, la ingeniería–. A partir de una serie de constataciones inherentes a la naturaleza misma de la obra arquitectónica, esta tendencia propone superar barreras teóricas consolidadas en el ámbito de la restauración tradicional, como las que se ocupan solamente de *obras de arte* –es decir, de *monumentos* aislados–, acogiendo, al contrario, el valor insustituible del contexto y considerando históricamente dignas de ser conservadas todas las estratificaciones que en el edificio se han depositado, como partes de un proceso interminable y en continua mutación. Esta posición intenta además desmitificar cuestiones como la de la supuesta «autenticidad» de la arquitectura, a partir del principio que establece que el valor de un objeto construido no es un dato fijo, sino que varía en el tiempo, de acuerdo a la variación de los significados que ese objeto expresa a los hombres que lo usan, lo poseen, lo mantienen o lo destruyen. Evidentemente, una actitud de este tipo, que no indica un camino preciso a través de reglas o preceptos dogmáticos, transfiere a la sensibilidad y a la capacidad de «escuchar» del proyectista toda la responsabilidad de las decisiones, posponiendo al momento de la realización la comprobación de la bondad del proyecto, al seguir un *iter* análogo al de los procesos de investigación histórica o científica, cuyo avance en la adquisición de nuevos conocimientos depende precisamente de que cada conquista se ponga continuamente en discusión. La obra de restauración o de recuperación de un objeto se configura entonces de este modo: como parte activa del proceso histórico y no como punto de llegada, marcando un punto fijo, pero

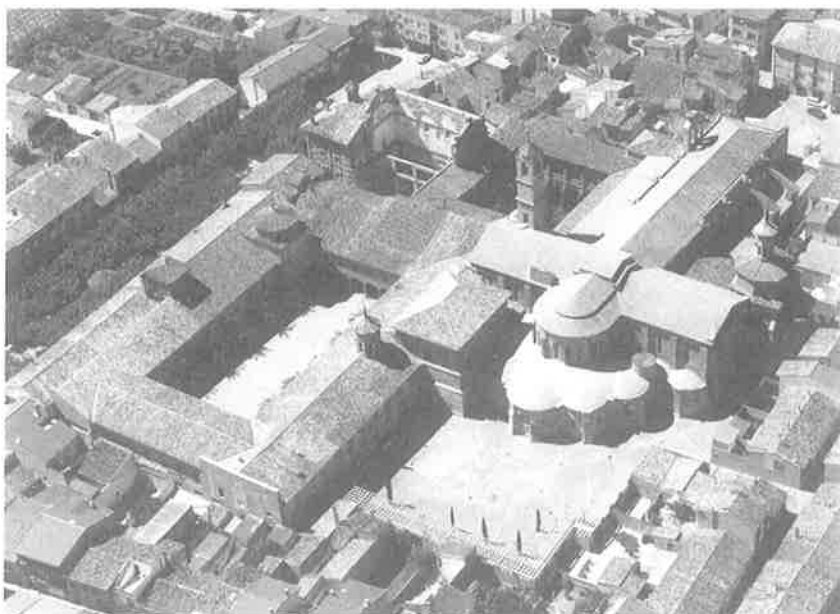
solo por un instante, ya que está destinado a ser modificado inmediatamente cuando la adquisición de nuevos conocimientos o una nueva interpretación así lo requiera.

No es posible concluir sin aclarar que las posiciones teóricas que hasta aquí se han delineado y que inflaman a nivel académico el debate sobre la restauración en Italia, no siempre tienen la repercusión que se proponen en el mundo real y operativo. De hecho, la compleja realidad laboral está constituida también por empresas que a menudo carecen de obreros especializados para realizar obras con competencia; de arquitectos, tanto del sector público como privado, no siempre dispuestos a actualizarse culturalmente, de presiones ejercidas por el mercado de productos industriales para la edificación, de normativas que exigen la adecuación de los edificios contra los incendios, contra el riesgo sísmico, para facilitar el acceso a los discapacitados, etc. Son todo problemas que atraen la atención de los operadores sobre temas de carácter técnico pero que los alejan años luz de las cuestiones culturales, verdaderamente significativas, que una intervención sobre los edificios del pasado, verdaderamente seria y responsable, requeriría.

* **María Margarita Segarra Lagunes**, arquitecta (Roma).

EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO EN NAVARRA: SU PROTECCIÓN DESDE LA LEGISLACIÓN URBANÍSTICA

José Luis Franchez*



La Ley Foral de Ordenación del Territorio y Urbanismo (LFOTU) no sólo trata de proteger los edificios aislados sino integrados en su entorno y, por tanto, en la trama urbana. Es decir, mantener los asentamientos urbanos históricos. Entorno urbano del Monasterio de Fitero. Foto: Archivo de la Institución Príncipe de Viana.

1. La legislación urbanística¹

Me refiero al conjunto de normas jurídicas que, por sí mismas o a través del planeamiento que integran, establecen el régimen urbanístico de la propiedad del suelo y su ordenación urbana, y regulan la actividad administrativa encaminada al uso del suelo, la urbanización y la edificación. Por lo tanto, la legislación urbanística consta de un bloque primario de leyes –estatales y autonómicas– y reglamentos, y un bloque secundario integrado por el conjunto de normas y ordenanzas de los planes urbanísticos concretos que tiene, asimismo, el carácter de norma jurídica.

El primer texto legal urbanístico de carácter general fue la Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana de 1956, conocida abreviadamente, incluso en sus reglamentos, como Ley del Suelo. Contenía «los principios básicos sobre la ordenación y protección de las áreas de interés histórico-artístico»² y creaba la figura del Plan Especial como instrumento adecuado para proteger y ordenar los recintos y conjuntos artísticos. La Ley de 1956 también preveía la figura del catálogo integrado por los inmuebles protegidos.

Con el Texto Refundido de la Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana, aprobado por Real Decreto 1346/1976, de 9 de abril –desarrollado a través de tres Reglamentos: el de Planeamiento, el de Disciplina Urbanística y el de Gestión Urbanística– se planteó la puesta al día de la legislación urbanística. El texto legal obligaba «a incluir medidas de protección del patrimonio histórico-artístico en los Planes

Directores Territoriales de Coordinación y en los Planes Municipales»,³ destacando el Plan Especial –ya lo contemplaba la Ley de 1956– como la figura urbanística más adecuada para la protección singular de los conjuntos histórico-artísticos.

La última legislación estatal explícita en materia de ordenación urbana fue el Texto Refundido de la Ley 1/1992 sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana,⁴ de 26 de junio, que, en lo que a la protección del patrimonio arquitectónico se refiere, retomaba sustancialmente lo que ya se establecía en el texto de 1976.

1.1. La legislación urbanística en Navarra

Desde que en 1985 la Comunidad Foral de Navarra asumiera el traspaso de servicios y funciones de la Administración del Estado en materia de ordenación del territorio y urbanismo, se ha generado legislación urbanística foral, fundamentalmente complementaria respecto a la legislación estatal vigente. Así, la primera fue la Ley Foral 12/1986, de 11 de noviembre, de Ordenación del Territorio, hoy ya derogada.

Tras el Texto Refundido de la Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana de 1992 es necesario acomodar este nuevo corpus legislativo a las particularidades navarras y así se promulga en el ámbito de la Comunidad Foral –por sus competencias exclusivas en ordenación territorial y urbanismo,⁵ y en desarrollo de la legislación básica estatal– la Ley Foral 10/1994, de 4 de julio, de Ordenación del Territorio y Urbanismo (LFOTU), vigente en la actualidad, que tiene por objeto la regulación de las materias de ordenación del territorio y urbanismo en el ámbito de la Comunidad Foral de Navarra. Según Decreto Foral 85/1995, de 3 de abril, se aprobó su Reglamento de desarrollo.

Por tanto, en virtud de sus competencias exclusivas, la legislación urbanística actual de la Comunidad Foral es la LFOTU –además de los preceptos de alcance supletorio contenidos en la normativa estatal que atañen a las materias de ordenación del territorio y urbanismo pero que

no afectan al tema que nos ocupa– y, por tanto, voy a estudiar cómo se plantea la protección del patrimonio arquitectónico desde ella.

2. La protección del patrimonio arquitectónico desde la LFOTU

La protección del patrimonio arquitectónico se realiza, en definitiva, desde los diferentes instrumentos de ordenación del territorio y de planeamiento municipal que se definen en la Ley. Analizaré por separado cada uno de ellos.

2.1. Instrumentos de Ordenación del Territorio

La LFOTU desarrolla determinaciones específicas acerca de la protección del patrimonio arquitectónico para dos de los cuatro instrumentos de ordenación del territorio que se definen en el artículo 44: para las Directrices de Ordenación del Territorio y para las Normas Urbanísticas Comarcales.

2.1.1. Directrices de Ordenación del Territorio (DOT)

En la actualidad se encuentran en fase de aprobación. Se encarga de su redacción el Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente –en concreto la Dirección General de Ordenación del Territorio y Vivienda– en coordinación con los demás Departamentos. Formulan criterios y normas de carácter orientativo. En lo que afecta al patrimonio arquitectónico, deben incluir medidas globales para su protección y fomento, pero siempre de acuerdo con lo establecido en la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, de aplicación en Navarra.

2.1.2. Normas Urbanísticas Comarcales (NUC)

«Tienen por objeto ordenar el territorio de zonas de Navarra superior en su ámbito al de un Municipio, cuyas características o perspectivas

hagan conveniente su regulación coordinada a través de un ordenamiento común». ⁶ Es el caso de las NUC de Pamplona, recientemente aprobadas, y que son el primer instrumento de ordenación territorial de ese nivel tramitado por el Departamento de Medio Ambiente, Ordenación del Territorio y Vivienda del Gobierno de Navarra.

En relación con la protección del patrimonio arquitectónico, la LFOTU establece que deberán contener, entre otras determinaciones, «una relación de bienes inmuebles de interés cultural y artístico a proteger por el planeamiento» ⁷ que formarán lo que podríamos llamar el catálogo de las NUC.

2.2. Planeamiento urbanístico municipal

2.2.1. Planes de ordenación urbanística: el Plan Municipal

El Plan Municipal define la ordenación urbanística de un municipio. Abarca, por tanto, un término municipal completo.

El artículo 71 de la LFOTU trata de la protección del patrimonio de interés y de la trama urbana, y en él se establecen, con carácter general, las determinaciones que, al respecto, debe contemplar el planeamiento municipal, y que, en resumen, son:

- Aquellas necesarias en cuanto al mantenimiento de la trama urbana, las tipologías edificatorias, el tratamiento de elementos y ámbitos singulares del municipio, las actividades y usos que aseguren la protección del patrimonio edificado de interés e impidan el deterioro ambiental de dicho núcleo.

- Aquellas que eviten modificaciones sustanciales o sustituciones de la trama urbana y de las alineaciones y rasantes preexistentes en los espacios del núcleo de interés ambiental o histórico. Sólo se prevén modificaciones sustanciales o sustitutivas de la trama urbana para mejorar las condiciones de habitabilidad, el fomento de las actuaciones



El artículo 92 de la LFOTU contempla la figura del Plan Especial para la ordenación de recintos y conjuntos arquitectónicos, históricos y artísticos declarados Bienes de Interés Cultural. Así, en aplicación de la legislación sobre patrimonio histórico, la declaración de un Conjunto Histórico como Bien de Interés Cultural obliga al municipio en que se encuentre a redactar un Plan Especial de protección del área afectada por la declaración. Es el caso del casco histórico de Olite para el que el Ayuntamiento debe redactar el Plan Especial de Protección. Foto: Archivo de la Institución Príncipe de Viana.



La LFOTU determina la conservación de las tipologías edificatorias y las parcelas de interés, así como de las constantes arquitectónicas de los núcleos urbanos. Casco urbano de Lesaca. Foto: J.L. Franchez.

de rehabilitación y la obtención o mejora de espacios públicos. En cualquier caso, el Plan las deberá definir con total precisión y también los sistemas de actuación para ejecutarlas.

– Aquellas que posibiliten el mantenimiento de las tipologías edificatorias y de las parcelas de interés, así como de las constantes arquitectónicas de composición de huecos de fachadas, y materiales de cubierta y de fachadas existentes en los núcleos urbanos.

Por su parte, el artículo 81 de la Ley Foral, al especificar las determinaciones generales de un Plan Municipal, establece que, entre otras, deberá contener las correspondientes medidas para la protección de aquellos edificios, espacios o elementos de interés que participen de valores históricos, culturales o ambientales. Precisamente el artículo 83 –también el artículo 87.1.d– determina que el Plan deberá incluir un catálogo de los edificios y elementos históricos, culturales o ambientales, insistiendo, una vez más, en las correspondientes medidas de protección (lo que en muchos catálogos se llaman grados de protección) a fin de evitar su destrucción o modificación.⁸

Pero la Ley no sólo habla de proteger los edificios aislados, sino integrados en su entorno y, por tanto, en la trama urbana. Es decir, se trata de mantener los asentamientos urbanos e históricos de los edificios, aspecto de gran trascendencia para la protección de los cascos antiguos.

2.2.2. Planeamiento de desarrollo

La LFOTU contempla otras figuras de planeamiento (los Programas de Actuación Urbanística,⁹ los Planes Parciales, las diferentes clases de Planes Especiales...), pero siempre en desarrollo de las determinaciones contempladas por los planes municipales a los que afectan. Por tanto, deberán cumplir, en cualquier caso, lo establecido por el planeamiento municipal en cuanto a la protección del patrimonio arquitectónico.

El Plan Especial de Protección

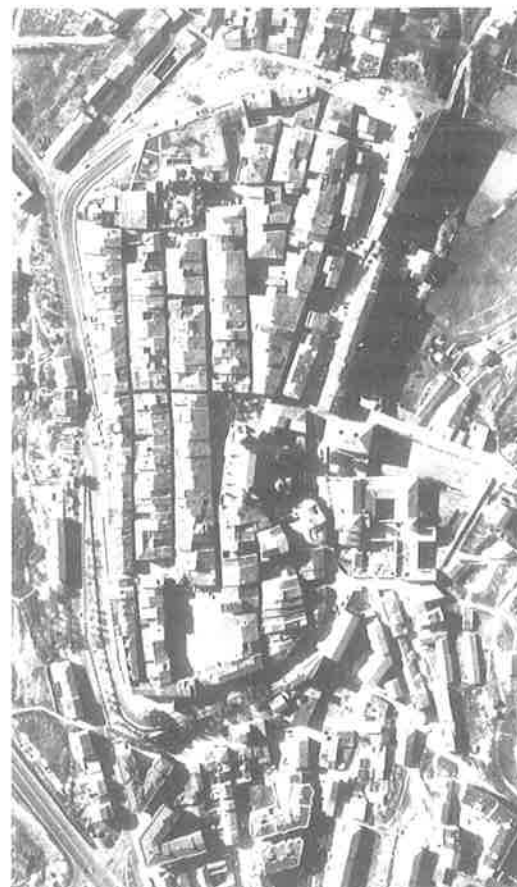
Me interesa detenerme en el artículo 92 que contempla, además del resto de figuras de planeamiento de desarrollo, la del Plan Especial para la ordenación de recintos y conjuntos arquitectónicos, históricos y artísticos declarados Bienes de Interés Cultural. Así, en aplicación de la legislación sobre patrimonio histórico,¹⁰ la declaración de un Conjunto Histórico, Sitio Histórico o Zona Arqueológica como Bien de Interés Cultural obligará al municipio o municipios en que se encuentre a redactar un Plan Especial de protección del área afectada por la declaración. No obstante, el municipio podrá incorporar al Plan Municipal las determinaciones propias de tales Planes Especiales. Pero al afectar a zonas declaradas Bienes de Interés Cultural necesitaran, en uno y otro caso, el informe favorable, que será vinculante, de la administración competente en materia de patrimonio histórico: en Navarra, la Institución Príncipe de Viana.

Localidades que recientemente han redactado una u otra alternativa de planeamiento para sus cascos históricos declarados BIC son Viana —se ha aprobado recientemente el Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Casco Histórico— y Santesteban, donde el Plan Municipal (revisión de las antiguas Normas Subsidiarias) ha incorporado para el Casco Histórico las determinaciones propias de un Plan Especial.

2.2.3. Tutela de la Administración

En cuanto a la tramitación de las figuras de planeamiento de desarrollo y puesto que todas se remiten para su autorización al cumplimiento de las medidas de protección del patrimonio establecidas en el Plan Municipal, nos interesa conocer las facultades de control que, en la tramitación del planeamiento municipal, la LFOTU concede a la Institución Príncipe de Viana.

En el artículo 115.3.d. la Ley establece que una vez que el Plan haya sido aprobado inicialmente, se remitirá por el Ayuntamiento correspon-



A partir de un trazado inicial de tres calles principales paralelas atravesadas por otras transversales y contenidas en el límite de la muralla medieval, se generó la trama urbana del casco de Viana con un parcelario gótico que se fue colmatando hacia el borde de la muralla. Por tanto, las manzanas configuradas en el interior de las murallas, tanto en su trazado como en su parcelario, son esenciales para la justificación y consolidación de lo que ha sido y es la evolución urbana del Casco Histórico de Viana. Ortofoto del Casco Histórico de Viana: Archivo de la Institución Príncipe de Viana.

diente para su informe, en lo que a la protección del patrimonio histórico se refiere, al Departamento de Educación y Cultura. El plazo para contestar al Ayuntamiento será de dos meses en el caso de redacción y revisión del Plan, y de un mes cuando se tramiten expedientes de modificación. Estos últimos no necesitarán de informe de la Institución Príncipe de Viana cuando no modifiquen las medidas de protección del patrimonio histórico establecidas por el Plan Municipal.¹¹ Transcurridos los plazos sin haberse comunicado acto alguno por parte de la administración, se entenderá cumplido el trámite de informe. Evidentemente, sin menoscabo de lo establecido en la legislación de patrimonio.

3. Valoración

En líneas generales, desde la promulgación de la Ley del Suelo de 1956, la descoordinación entre legislación de patrimonio —entonces la Ley de 13 de mayo de 1933 sobre defensa, conservación y acrecentamiento del Patrimonio Histórico— y la legislación urbanística ha sido una de las razones que más dramáticamente ha repercutido en la arquitectura histórica. Situación que se ha visto agravada por la dispersión de competencias que ha existido en la Administración Estatal y por su falta de coordinación, en muchas ocasiones, con la Administración Local.¹² La Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español, vino a solventar algunas de estas descoordinaciones, si bien respecto a la legislación urbanística entonces vigente seguía manteniendo una falta de adecuación y complementariedad.

La Comunidad Foral de Navarra, asumidas las competencias exclusivas en ordenación del territorio y urbanismo, ha establecido, por una parte, determinaciones concretas sobre la protección del patrimonio arquitectónico que, tanto los instrumentos de ordenación del territorio como las figuras de planeamiento urbanístico municipal deben incluir, y por otro lado, la participación en la tramitación del planeamiento territorial y urbanístico de la Institución Príncipe de Viana, bien a través de su participación en la Comisión de Ordenación del Territorio,¹³ bien a

través de los informes del planeamiento municipal en lo que al patrimonio histórico afecta.

En cuanto a las DOT, algunos de los objetivos que, desde el punto de vista de la protección del patrimonio arquitectónico, deberían perseguir con carácter básico son los siguientes:

– Articular medidas para la futura realización de un catálogo general del patrimonio arquitectónico navarro que sea vinculante para los catálogos de planeamiento municipal. En consonancia con este objetivo, el Servicio de Patrimonio Histórico de la Institución Príncipe de Viana va a iniciar la revisión, en breve plazo de tiempo, del Inventario del Patrimonio Arquitectónico de Navarra, actualizando y completando el actual, que fue elaborado hace ya casi veinte años.¹⁴

– Establecer las determinaciones necesarias para que se redacten los planeamientos especiales de protección de todos los cascos históricos declarados en Navarra,¹⁵ y se prevean las correspondientes medidas de fomento —tanto económicas como de asistencia técnica— dirigidas a los ayuntamientos, que les permitan afrontar el esfuerzo que supone su redacción y puesta en práctica.

– Regular la realización de seguimientos arqueológicos —la mayoría de las ocasiones ligados al patrimonio arquitectónico— en las grandes obras de infraestructuras y en las obras que se realicen en suelos no urbanizables.

En resumen, el objetivo principal de las DOT, dado su carácter global, deberá ser la definición de las líneas de actuación generales para conservar y valorar el patrimonio edificado de Navarra.

Es importante que la LFOTU establezca para las Normas Urbanísticas Comarcales la obligación de determinar una relación de bienes inmuebles de interés cultural y artístico que, incorporada en su normativa, forma su catálogo, y que el futuro planeamiento municipal y sectorial

deberá respetar.¹⁶ No obstante, las NUC de Pamplona, aprobadas recientemente, han incorporado una relación no vinculante y de carácter orientativo de bienes inmuebles de interés ubicados en suelo rústico, renunciando a la regulación directa de la protección del patrimonio arquitectónico, y delegando, por tanto, en los respectivos planeamientos municipales.

En cuanto a los Planes Municipales, la LFOTU obliga a incluir, como un documento más –y subrayo el carácter de documento integrante pero independiente del Plan que establece el artículo 87.1– un catálogo de edificios y elementos histórico-artísticos o ambientales a proteger, que incorpore el régimen de protección (grados y medidas), además de definir las determinaciones que la normativa del Plan debe contener para proteger la trama urbana, las tipologías edificatorias, los edificios y elementos singulares y el valor ambiental del núcleo.

Destaca, del mismo modo, que la LFOTU recoja en el artículo 92 la figura del Plan Especial de Ordenación de Cascos Históricos declarados Bienes de Interés Cultural, conforme a la Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español. Ahora bien, ya que esta Ley Foral y la del Patrimonio Histórico Español obligan a los ayuntamientos a redactar Planes Especiales, convendría concretar medidas de financiación para la realización de este planeamiento ayudando en las cargas económicas a los respectivos ayuntamientos.¹⁷

Es novedoso respecto a anteriores legislaciones forales urbanísticas la obligación para los ayuntamientos de solicitar informe, en lo que al patrimonio histórico se refiere, al Departamento de Educación y Cultura una vez que el Plan Municipal ha sido aprobado inicialmente. Este informe deberá garantizar, entre otros objetivos, que los catálogos de planeamientos municipales complementen la protección que establece la Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español, que sí se preocupa de los inmuebles declarados Bien de Interés Cultural pero que deja el resto del patrimonio arquitectónico –el llamado doméstico– sin protección explícita.

En resumen, cabe valorar el cuidado por la protección del patrimonio arquitectónico en la LFOTU; tanto por las medidas de protección exigidas por el legislador para los instrumentos de ordenación del territorio y para las figuras de planeamiento, especialmente municipal, como por la incorporación en los trámites de aprobación del planeamiento municipal del informe de la Institución Príncipe de Viana, que, en conjunto, suponen el nexo de unión con la legislación de patrimonio histórico.

***José Luis Franchez Apezetxea**, arquitecto de la Institución Príncipe de Viana¹⁸ (Navarra).

Notas

1. Varios de los conceptos y citas que recojo en este apartado los he extraído del texto que sobre legislación urbanística ha redactado el arquitecto Rafael Araujo Guardamino para la asignatura de Urbanística III de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Pamplona.
2. De la ponencia «Planificación urbanística y protección del patrimonio» presentada por Vicente Ruiz Soldevilla al curso internacional *Las actuaciones en el patrimonio construido: un diálogo interdisciplinar*, que se celebró en Santiago de Compostela en septiembre de 1995, patrocinado por la Junta de Galicia.
3. *Ibidem*.
4. Diferentes comunidades autónomas recurrieron ante el Tribunal Constitucional, al estimar que la ley invadía sus competencias en materia urbanística. La sentencia del Tribunal Constitucional, de abril de 1997, declaró inconstitucionales y nulos una serie de artículos del Texto Refundido de la Ley del Suelo de 1992 por invadir las competencias legislativas de las diferentes comunidades autónomas. Por lo tanto, aquellas comunidades sin legislación urbanística propia debían remontarse al texto refundido de 1976 para aplicar los artículos anulados de la Ley de 1992. No obstante, muchas de estas carencias se han venido a suplir con la Ley 6/1998, de 13 de abril, sobre Régimen del Suelo y Valoraciones, pero cuyas determinaciones, junto a las establecidas por la Ley 7/1997, de 14 de abril, de medidas liberalizadoras en materia de suelo y de colegios profesionales, no afectan directamente a la protección del patrimonio arquitectónico.
5. Conforme al artículo 44.1, de la Ley Orgánica 13/1982, de 10 de agosto, de Reintegración y Amejoramiento del Régimen Foral de Navarra, nuestra Comunidad Foral tiene atribuidas competencias exclusivas en materia de ordenación del territorio y urbanismo.
6. Artículo 54 de la LFOTU.
7. Artículo 56.f. de la LFOTU.
8. En cuanto al contenido del catálogo, con carácter básico, debe materializarse en fichas individuales para cada inmueble –o una relación escrita– que incluyan, al menos,

la localización y el grado de protección de cada uno de ellos y, por supuesto, que quede claramente reflejado en la documentación gráfica. Al respecto, el Reglamento de desarrollo de la LFOTU, aprobado por Decreto Foral 85/1995, de 3 de abril, en su artículo 33.1, establece que el catálogo contendrá una «relación de recintos y espacios libres, edificios, monumentos, jardines o elementos de interés, espacios naturales, o parte de ellos, que participen de valores históricos, culturales, ambientales, tradicionales u otros significativos», así como «el régimen de protección de los bienes inmuebles comprendidos», es decir, el grado y las medidas de protección que se deben asignar a los inmuebles catalogados.

9. El artículo 88 de la LFOTU establece que los Programas de Actuación Urbanística, de conformidad con el Plan Municipal respectivo, efectúan la ordenación y urbanización de los terrenos clasificados como suelo urbanizable no programado. No obstante la entrada en vigor, a nivel estatal, de la Ley 7/1997, de 14 de abril, de medidas liberalizadoras en materia de suelo y Colegios profesionales ha supuesto la desaparición de la clasificación de suelo urbanizable no programado desde el planeamiento municipal.

10. En concreto del artículo 20 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

11. Queda establecido en el artículo 52.2. del Reglamento de desarrollo de la LFOTU (Decreto Foral 85/1995, de 3 de abril).

12. Al respecto, Alfonso Muñoz Cosme plantea un estudio comparativo de las diferentes legislaciones que afectan a la del patrimonio histórico en su libro *La conservación del Patrimonio Arquitectónico Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

13. El artículo 59.1.c. de la LFOTU establece que las NUC, una vez que han sido aprobadas inicialmente e informadas sus alegaciones, se someterán a informe de la Comisión de Ordenación del Territorio, informe que de acuerdo al artículo 289.3.b. tendrá carácter preceptivo pero no vinculante. El Director General de Cultura-Institución Príncipe de Viana es uno de los miembros que integran la COT.

14. El actual Inventario del Patrimonio Arquitectónico de Navarra fue redactado entre 1981 y 1984 por el equipo encabezado por el arquitecto Jesús Irigaray Vidondo.

15. En la actualidad (noviembre de 2000) están declarados o incoados como Bien de Interés Cultural los siguientes cascos y conjuntos históricos:

- Artajona. Conjunto histórico «El Cerco». Incoado según O.F. 168/1998, de 28 de mayo.
- Elizondo. Casco antiguo. Incoado 31-5-1978.
- Estella. Casco antiguo. Incoado 13-3-1973.
- Estella. Conjunto barrio de San Pedro de la Rua. D. 23-11-1956.
- Olite. Casco histórico. D.F. 120/1995, de 30 de mayo.
- Pamplona. Casco antiguo. D. 6-4-1968.
- Puente la Reina. Casco histórico. D.F. 98/1993, de 22 de marzo.
- Sangüesa. Casco histórico. Incoado según O.F. 131/1999, de 13 de mayo.
- Santesteban. Casco antiguo. R.O. 26-3-82.
- Tudela. Casco antiguo. D.F. 135/1992, de 6 de abril.
- Viana. Casco histórico. D.F. 303/1992, de 5 de octubre.

16. El artículo 55.2 de la LFOTU establece que «el planeamiento urbanístico que se realice en el futuro deberá respetar las determinaciones de las Normas Urbanísticas Comarcales que afecten al Ayuntamiento respectivo». Y el artículo 56.f establece que las NUC deben contener una «relación de bienes inmuebles de interés cultural y artístico a proteger por el planeamiento».

17. Al respecto, el Decreto Foral 296/1998, de 13 de octubre, publicado en el BON número 132, de 4 de noviembre de 1998, regula la concesión anual de subvenciones para la redacción de planeamiento urbanístico municipal. En concreto, el artículo 2.5, establece que será objeto de subvención «la elaboración de Planes Especiales para Conjuntos Históricos declarados Bienes de Interés Cultural».

18. La Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra tiene competencias exclusivas en el ámbito de la Comunidad Foral en lo que al patrimonio histórico se refiere.

¿«RESTAURO» O HIPERINTERVENCIÓN? LA IMPORTANCIA DE LOS ESTUDIOS PREVIOS

Miguel Louis,* Yolanda Spairani,** Raúl Prado***

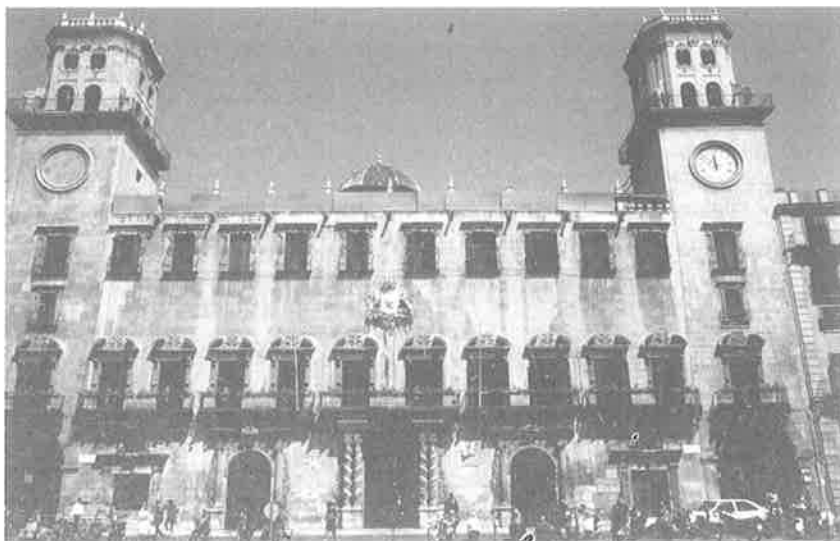
Resumen

En este estudio se analizan las formas de enfrentarse ante un proyecto de intervención en el patrimonio edificado, considerando la importancia que tienen los estudios previos para evitar que, por falta de un buen conocimiento del edificio, se acabe realizando una intervención que impida reconocer sus características originales. Hemos querido utilizar el término *hiperintervención* para señalar aquellas actuaciones que acaban por eliminar todo vestigio histórico y constructivo falseando la arquitectura.

Introducción

Hoy en día la arquitectura se practica tanto en la obra nueva como en la recuperación de la antigua, operación esta en la que se trata de construir sobre lo construido sin desvirtuarlo. Por tanto, una de las exigencias actuales en la arquitectura es ver cómo se plantea un proyecto de este tipo, puesto que existen diferencias sustanciales con la forma de proyectar la obra nueva.

Primero hay que tener siempre en cuenta que se actúa sobre la arquitectura existente, por lo que se dan unos condicionantes o preexistencias, tanto estilísticas como tecnológicas, a considerar. Ello exige un buen conocimiento de la arquitectura histórica por parte del arquitecto para saberla analizar a fin de recuperarla para un uso determinado, casi siempre distinto al que tenía originalmente.



1. Conservación y consolidación de las fachadas en el Ayuntamiento de Alicante. Foto: M. Louis, 1993.

El problema fundamental en este tipo de actuaciones arquitectónicas suele ser el gran desconocimiento del edificio sobre el que se interviene, muchas veces con un simple reconocimiento visual por toda toma de datos, con proyectos en los que se propone eliminar las partes que puedan dar problemas y utilizando técnicas modernas de forma injustificada, a veces incompatibles con lo existente, llegando incluso a lo que podemos denominar *hiperintervención* que, además de ser la causa de la mala fama que tienen estas operaciones de ser costosas, desvirtúa y altera la pieza arquitectónica. ¿Se puede hablar de restauración cuando la transformación es tal que es imposible reconocer el edificio original? Por ello es muy importante hacer ver a los arquitectos la idea del edificio como *documento*, que hay que saber leer e interpretar adecuadamente.

Tampoco se trata de propugnar un exceso de conservadurismo, ya que muchos elementos se encuentran a veces en tal estado de alteración que es preferible su sustitución, especialmente si ponen en peligro la estabilidad del edificio, sin tener miedo a emplear técnicas y materiales modernos cuando el problema lo requiere.

Se debe tener en cuenta además el tipo de intervención, que puede variar desde la simple consolidación o reparación de algún elemento para evitar su progresivo deterioro, hasta el cambio de uso del edificio, operación mucho más traumática y que casi siempre exige modificaciones estructurales y espaciales importantes. Por último, está el caso en el que puede ser preciso ampliar determinados espacios, maclando e integrando la arquitectura nueva con la antigua.

Estas últimas intervenciones son complejas y exigen tomar decisiones sobre qué elementos pueden conservarse sin perjudicar la funcionalidad, qué elementos es conveniente eliminar y cuáles deben ser las características arquitectónicas de lo añadido.

Los casos en que lo necesario es simplemente consolidar lo dañado, manteniendo de forma fidedigna el original, tienen sin embargo una problemática distinta (fig. 1).

Esta variedad de operaciones que se pueden presentar supone un conjunto diverso de saberes arquitectónicos y tiene como elemento común el objeto de la intervención, el edificio, cuya entidad o cualidad debe analizarse, a fin de definir el tipo de operaciones a realizar sobre el mismo.

El proceso de trabajo se orienta por ello planteando la intervención desde la decisión de su puesta en marcha, pasando por los estudios previos al proyecto, hasta la resolución constructiva de cada detalle arquitectónico. Se comienza por las formas de analizar el edificio para conocer perfectamente su historia, sus características arquitectónicas y constructivas, el tipo de lesiones que le afectan, hasta llegar a los métodos para diagnosticar correctamente las causas de su deterioro y su estado actual, para poder adoptar las decisiones más adecuadas en la intervención, empleando las técnicas y materiales que mejor se adapten a cada caso.

En principio se debe analizar la decisión sobre la intervención, teniendo en cuenta que es política y económica a la hora de ver sobre qué edificio se actúa y qué uso se le asigna, mientras que debe ser técnica en lo que concierne a su arquitectura y construcción.

Después se debe estudiar la viabilidad de la intervención, tanto para determinar las posibilidades de recuperación del edificio en cuestión como por ver su adecuación al uso al que se le quiere destinar, lo que exige su análisis espacial, un diagnóstico previo de su estado y una toma de decisión sobre el tipo de actuación a realizar (refuerzo, reparación, sustitución, réplica...), lo que requiere una gran concreción terminológica para saber en cada momento qué tipo de obra afrontamos.

Estudios previos: antecedentes

El concepto de *estudios previos* se puede definir como la recopilación de todos los datos que se necesitan para realizar una intervención ar-

quitectónica lo más precisa y científica posible. El proceso de trabajo para realizar dicha intervención se resume en el esquema siguiente:

LOCALIZACIÓN: Calle, población, plano de situación...

1. ANTECEDENTES

HISTÓRICOS:	Origen y evolución del edificio Reformas posteriores Entorno original y actual Fuentes documentales Métodos constructivos de la época Grado de protección
ARQUEOLÓGICOS:	Excavaciones realizadas
INFORMACIÓN GRÁFICA:	Planos históricos Levantamiento geométrico Levantamiento topográfico

2. RECONOCIMIENTO

Aspectos urbanísticos (calificación suelo, entorno, adosados...)

ESTUDIO ARQUITECTÓNICO

Lectura arquitectónica (estilos, tipología, variantes...)

ESTUDIO CONSTRUCTIVO

Esquema estructural (fábricas, cubiertas...)

Técnicas constructivas y materiales

ANÁLISIS DE LESIONES

Estado actual de las lesiones

Estudios sectoriales (pinturas murales, artesonados...)

INFORMACIÓN GRÁFICA

Levantamiento variaciones geométricas en el tiempo

Representación del cuadro fisurativo

Degradación de materiales

3. INTERPRETACIÓN Y DIAGNÓSTICO

Causas de las lesiones

Efectos: Tipo de lesiones

Posibilidades de reparación

Estudio-diagnóstico del edificio

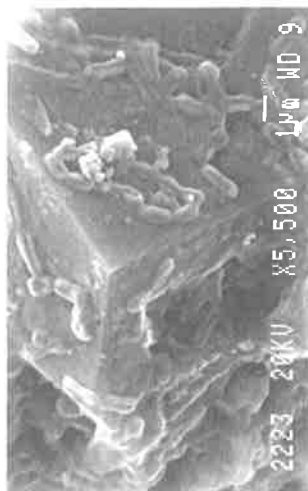
Denominamos estudio-diagnóstico a la fase que incluye la toma de datos sobre el estado del edificio y la interpretación de los mismos.

Independientemente de las decisiones de tipo arquitectónico, como pueden ser las relativas al uso de los distintos elementos del edificio sobre el que se pretende intervenir, la eliminación de algunos de ellos o la introducción de añadidos, la decisión sobre cómo restaurar los elementos que se conservan debe ir precedida de una adecuada interpretación de las lesiones que presente, diagnosticando su causa y adoptando el sistema más adecuado para subsanarla.

Es frecuente observar cómo muchos técnicos se limitan a una simple prospección visual del edificio y con los datos obtenidos, de marcado carácter subjetivo, adoptan decisiones tan importantes como declararlo en ruina o demoler partes sustanciales del mismo.

En general los técnicos, ante una obra de intervención, adoptan posturas condicionadas por su responsabilidad civil, eliminando los elementos constructivos que no les ofrezcan total seguridad, basándose en los pocos datos que obtienen de la prospección visual, por lo que muchas partes del edificio con interés cultural se pierden.

Por observación visual o con el empleo de técnicas sencillas debemos detectar todas las lesiones existentes, grafiándolas en planos para poder tener una visión general del estado del edificio que nos permita interpretar con mayor exactitud las causas de los daños. Para un estudio con detenimiento será necesario emplear técnicas y aparatos de



2. Medición por ultrasonidos. Hospital Provincial de Alicante, 1996 (arriba). 3. Microfotografía en el MEB de litólagos, Santo Domingo, Orihuela (abajo). Fotos: M. Louis, 1996 y 1997.

medida de los que no siempre se dispone, e incluso realizar análisis de laboratorio. Las técnicas más sencillas y económicas son siempre las más recomendables, aunque en ocasiones hay que recurrir a métodos complejos. Debemos tener en cuenta que muchos de los aparatos que utilizamos nos permiten cuantificar lo que, por simple observación, detectamos. Por ejemplo, puede ser muy importante el paso de saber que hay humedad a conocer que ésta es del 86%.

Para ello se cuenta con las técnicas de diagnóstico que la ciencia pone hoy en día a nuestra disposición, tanto para la toma de datos en el mismo edificio (fotogrametría, ultrasonidos, bandas extensométricas, termohigrómetros, gatos planos...) (fig. 2), como para su análisis en laboratorio (microscopía, DRX, ensayos físicos, mecánicos...) (fig. 3), lo que permite en muchos casos cuantificar determinadas variables que apenas se intuyen con una simple observación visual.

Luego se deben analizar los distintos sistemas y elementos constructivos de los edificios, haciendo un levantamiento minucioso de todos ellos, grafiándolos en planos desde la cimentación a los acabados, haciendo referencia a las causas más comunes de deterioro y a las lesiones que producen.

En una siguiente fase se debe realizar el diagnóstico del edificio, es decir, elegir de entre las distintas hipótesis la que se considera más acertada con interpretación de los motivos por los cuales aparecen las distintas lesiones, sus causas y efectos, permitiéndonos tener un conocimiento completo de su estado y de la posible evolución con el tiempo.

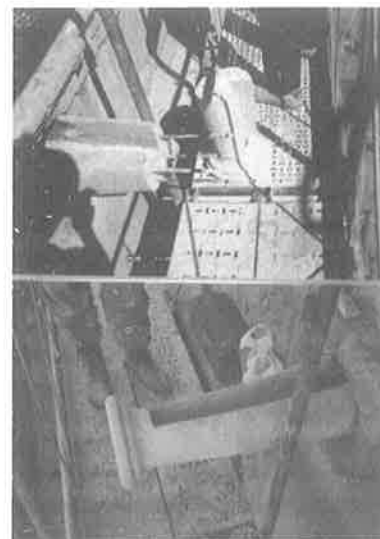
Conocidas las causas de las lesiones es necesario eliminarlas o paliarlas, si no es posible lo primero, siendo optativa la reparación del daño, ya que muchas veces es una operación de tipo estético. Entra pues dentro de los criterios de intervención que siga el arquitecto aunque, en todo caso, se deben reparar los daños cuando implican problemas estructurales o funcionales, como la rotura de una basa o una cornisa.

Una vez realizado el diagnóstico se elaboran las propuestas de intervención, eliminando siempre primero la causa. La reparación del efecto es optativa si se trata sólo de un «maquillaje», aunque se debe hacer si puede crear problemas secundarios. Por ejemplo, sellar una grieta por la que puede entrar el agua.

La última fase, por tanto, consiste en determinar la solución que se considere más correcta a cada uno de los problemas detectados en el edificio, bien entendido que la mínima intervención y las técnicas más económicas suelen ser las mejores, siempre que se garantice un buen resultado y que éste sea duradero. La sustitución masiva de elementos constructivos y el empleo de técnicas sofisticadas desvirtúan, por lo general, la autenticidad del edificio, sus valores históricos y su carácter de documento construido. Por ello, en función del estado del elemento constructivo, se plantea su sustitución, su mantenimiento pero sin misión constructiva, su mantenimiento en servicio mediante refuerzo con nuevos elementos o su simple consolidación o reparación conservándolo en servicio.

En el aspecto de técnicas o materiales a utilizar, debemos decidir si deben ser iguales a los originales, similares a los mismos (réplicas) o perfectamente diferenciables (prótesis), siguiendo criterios miméticos o de contraste, aunque señalando y documentando siempre las partes modificadas o añadidas.

El tipo de técnica a emplear depende en gran medida de las características del elemento construido y las causas y forma de su alteración. Si ésta se debe a un normal envejecimiento, puede intentarse mejor su recuperación que si se trata de problemas por una mala solución constructiva en su planteamiento original o por una mala ejecución de la misma. En efecto, muchas veces la obra que llega a nuestra época fue erróneamente proyectada o ejecutada, siendo ésta la causa de su deterioro, por lo que será preciso corregir el elemento construido para que funcione correctamente.



4. Armado de una gárgola de cañón en el Ayuntamiento de Alicante. Foto: M. Louis, 1993.

Existen distintos tipos de técnicas y materiales, desde las ya conocidas en el campo de la construcción tradicional a las propias del campo de la intervención, incluyendo las más novedosas, que deben estar avaladas al menos por cierta experiencia. En ocasiones debemos recurrir a soluciones improvisadas debido a la peculiaridad de la construcción que afrontamos.

En definitiva, cada actuación requiere unos planteamientos previos sobre lo que se quiere hacer y cómo, decidiendo la solución y, con ella, las técnicas y materiales a emplear para recuperar la edificación existente, después de una exhaustiva toma de datos.

* **Miguel Louis Cereceda**, arquitecto, Departamento de Construcciones Arquitectónicas, Universidad de Alicante.

** **Yolanda Spairani Berrio**, arquitecta técnica y máster en Restauración, Departamento de Construcciones Arquitectónicas, Universidad de Alicante.

*** **Raúl Prado Govea**, físico, Departamento de Construcciones Arquitectónicas, Universidad de Alicante.

Bibliografía

ÁLVAREZ DE BUERGO, M. y GONZÁLEZ, T., «Restauración de edificios monumentales». Cedex, M.O.P.T.M.A., Madrid, 1994.

ESBERT, R. M.; ORDAZ, J.; ALONSO, F. J. y MONTOTO, M., *Manual de diagnosis y tratamiento de materiales pétreos y cerámicos*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors de Barcelona, 1997.

AUTORES VARIOS, *Técnicas de diagnóstico aplicadas a la conservación de los materiales de construcción en los edificios históricos*. Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, 1996.

DE LA INDIFERENCIA A UNA CULTURA DE LA CONSERVACIÓN: ¿CUÁNTO NOS FALTA?

Rubén Omar Montero*

Introducción

En el último cuarto del siglo XVI el marino español Juan de Garay¹ avista desde su embarcación un sector del litoral atlántico de la actual Argentina, al que califica en su libro de bitácora como «muy galana costa».² Más de cuatro siglos después, en el mismo lugar, Mar del Plata es una ciudad de 126 años con una población estable de 650.000 habitantes, que alcanza los 2 millones durante enero y febrero.

Entre 1874, año de su fundación con el nombre de Puerto de la Laguna de los Padres, y 1945, inicio de la primera presidencia de Juan Domingo Perón, Mar del Plata no sólo cambió de nombre: cambió fundamentalmente de aspecto urbano, de categoría turística y de destino. La alta burguesía *porteña* (habitante del Puerto: la capital) solía pasar por aquellos tiempos el invierno local en Europa o el Caribe. Pronto descubrieron para el verano, a tres días de travesía en carruaje desde la punta del Ferrocarril del Sur, un refugio virginal, exclusivo y convenientemente discreto para evadir el bochorno estival de Buenos Aires. Poco afectos a los baños de mar, no les inquietó la baja temperatura del agua, y recibieron con alborozo la eterna brisa del este que justificaba el cargado vestuario de época y prometía cómodo descanso en las noches.

Mar del Plata fue durante sesenta años un reducto aristocrático inspirado arquitectónicamente en Francia, en Inglaterra, en Bélgica (todavía los grandes hoteles se llaman Hermitage, Hurlingham, Nueva Os-



Edificios altamente tristes para un millón de turistas. Foto: EMTUR (Ente Municipal de Turismo de Mar del Plata. República Argentina).

tende). Los habitantes del verano eran pocos, de mucho apellido, y casi siempre los mismos. Los permanentes les prestaban servicio, les vendían cosas en temporada o atendían sus casonas durante el invierno. Ninguna construcción tenía más de tres pisos y el «Pueblo de Servicios», a muchas cuadras de la playa de los ricos, no empañaba el refinado esplendor de las mansiones, los carruajes, la liturgia veraniega y la Rambla Francesa.

Bastaron veinte años de especulación inmobiliaria, créditos accesibles y el mito de la ciudad balnearia para que la Biarritz argentina, como dicen las publicaciones de la época, se transformara en la ciudad de hoy: edificios tristemente altos para albergar el turismo masivo del verano; un tránsito caótico en invierno y apocalíptico en verano y un patrimonio arquitectónico diezmado o ignorado, amenazado u oculto en el mejor de los casos. El clima continuó siendo tan inestable y la temperatura y el empuje de las olas tan inhóspitos como en 1874, pero los cientos de visitantes en busca de paisaje y silencio pasaron a ser millones en pos de mar, sol y, ahora, casino. No han desaparecido del todo las referencias históricas, sin embargo: hoy un hotel de cinco estrellas, el Costa Galana, recuerda las crónicas de viaje de Juan de Garay.

El ferrocarril llegó en 1886 y a fines de la década del treinta se pavimentó la ruta 2 que nos une con Buenos Aires. Las antiguas mansiones, hoy añoradas por todos los marplatenses sensibles, fueron demolidas para apropiarse de sus órganos (escaleras, carpinterías, rejas, revestimientos y frentes de chimeneas), y para optimizar la renta del terreno: cientos de departamentos en un predio de 8,66 x 43,30 metros. La ley de Propiedad Horizontal, de la década del cincuenta, institucionalizó la vivienda colectiva y ofrecía desgravación impositiva a los inversores. La sombra comenzó a poblar las calles céntricas donde abundaba el sol, y el mar dejó de verse desde donde se lo veía, incluso por la desafortunada acción oficial: la Rambla Francesa fue reemplazada por la del arquitecto Alejandro Bustillo, un conjunto monumental y simétrico con edificios de cinco pisos en la perspectiva de varias calles céntricas.

Conmovidos por una nostalgia que no anestesió la globalización, a fines del 2000, muchos comitentes demandan viviendas «de estilo», zaguanes, galerías, «azulejos que parezcan viejos» y bañeras antiguas.

La conservación como valor a aprender

Entendida como el conjunto de políticas y actitudes que tratan de evitar la degradación de los bienes culturales, la conservación depende tanto de las decisiones de los que instrumentan políticas, como de la actitud de la gente. Una primera aproximación al estado de ánimo de los pobladores de Mar del Plata respecto a la permanencia y salvaguardia de nuestro patrimonio cultural es la encuesta que se transcribe más adelante, orientada a obtener un perfil preliminar de esta tan contradictoria relación entre usuarios y patrimonio edificado. Constituye también una indagación de las posibles formas que podría tomar la Enseñanza de las Construcciones, a partir de la conciencia de lo perdido, en una ciudad poco respetada en lo urbanístico y patrimonial.

ENCUESTA

1. ¿Tiene su ciudad edificios que deben conservarse?

SÍ ☐ NO ☐

2. Indique las razones:

- | | |
|---------------------------------|--------------------------|
| Históricas o conmemorativas | ☐ |
| Arquitectónico-estilísticas | ☐ |
| Sentimentales | ☐ |
| Belleza intrínseca del edificio | ☐ |
| Aporte al paisaje urbano | ☐ |
| Otras (Aclarar) | ☐ |

3. Estos edificios son exponentes de la cultura de su país, como el cine, las artes plásticas o la literatura. Numere de mayor a menor en orden de importancia (1 para lo más importante, 4 para lo menos).

- Arquitectura ☐
- Literatura ☐
- Artes Plásticas
(pintura, escultura, cerámica) ☐
- Cine ☐

4. ¿Quién debe catalogar o calificar los edificios dignos de conservarse?

- El Estado ☐
- Los colegios profesionales ☐
- La gente
(mediante plebiscitos
o consultas populares) ☐
- Las facultades de Arquitectura ☐
- Las sociedades de fomento ☐
- Otros (Aclarar) ☐

Grupo de encuestados: 200 personas de edades comprendidas entre 13 y 58 años. 85 % Alumnos y 15% Docentes de Escuelas de Educación Técnica (Orientación Construcciones).



Nostalgia estilística en el jet-set. Arriba, casa de Madonna en Hollywood, neocolonial; abajo, casa de Cher en Malibú, neoveneciano. Fotos: Revista *Caras* (edición argentina).

Análisis de las respuestas

Nro. 1

El cien por ciento de los encuestados respondió afirmativamente.

Nro. 2

Los encuestados podían seleccionar más de una razón. *Arquitectónico-estilísticas* fue la opción más elegida, con un 65 %. *Históricas o conmemorativas* ocupó el segundo lugar, con un 63 %. *Aporte al paisaje urbano* fue seleccionada por el 57%. *Belleza intrínseca* recibió un 30 %. *Sentimentales* un 20 % y *Otras* un 6%, según el siguiente detalle:

- «Si no presenta peligro, no hay razón para no conservarlo»
- «Patrimonio arquitectónico de la ciudad»
- «Servicio público»
- «Servicio social»
- «Hospital»
- «Vivienda»

Cinco encuestados agregaron comentarios en este punto:

- «Si olvidamos nuestro pasado no tenemos futuro»
- «Sobra espacio para construir en otros lados, sin demoler»
- «[Deben conservarse] desde hoteles 5 estrellas hasta hoteles con fachada con historia»
- «Todo lo que sea pintoresco y no perjudique la imagen de la ciudad»
- «El patrimonio arquitectónico de un país es su historia y un país sin historia no es un país»

Se advierte una clara conciencia de las características propias del edificio, de su historia o de su aporte al paisaje (y por lo tanto a la memoria) como valores a considerar al calificarlo.

Nro. 3

El 64% de los encuestados, quizás como resultado de los estudios que cursan, seleccionó a la *Arquitectura* como más importante. El 36% restante la situó en el segundo, tercero o cuarto lugar. En esos casos, *Literatura*, *Artes Plásticas* y *Cine* ocuparon el primer lugar un número muy parecido de veces: 13, 11 y 12 % respectivamente.

Uno de los encuestados agregó: «La arquitectura es el mejor exponente del nivel cultural y espiritual de un pueblo».

Teniendo en cuenta la marcada tendencia de apropiación audiovisual de contenidos de nuestros adolescentes, el cine aparece como una alternativa promisorio para instrumentar ejercitaciones que conduzcan a una revalorización del patrimonio cultural marplatense.

Nro. 4

Igual que en la respuesta nro. 2, los encuestados podían elegir más de un catalogador. El resultado fue marcadamente populista, con un 62 % para *La gente*. *El Estado* y *Las facultades de Arquitectura* recibieron idéntica preferencia, con un 42%. *Los colegios profesionales*, un 30%, *Las sociedades de fomento* (organismos barriales semejantes a una asamblea de vecinos), un 5%. En el rubro *Otros* se ubicó un 9% de los encuestados, que propusieron:

- «La historia misma»
- «Los artistas»
- «Comisión de notables de la cultura sin intereses económicos en la elección»
- «Escuelas de Arte»
- «Grupo de personas con sentido común elegidas a tal fin»
- «Los colegios profesionales deben nombrar un padrino de cada edificio»

Un estudio pormenorizado del material evidencia interés y sensibilidad por el tema de la conservación del patrimonio físico, y una buena dosis de creatividad y capacidad de propuesta, sobre todo si se tiene en cuenta que la gran mayoría de los encuestados no ha obtenido todavía un título de grado, y que la encuesta se respondió sin preparación previa, es decir, sin adoctrinamiento ni sugerencias que pudiesen condicionar las respuestas.

La conservación en países sin tradición conservadora

En tanto las políticas locales no pasen de la etapa declamatoria, los promotores de acciones de conservación pueden involucrar a la iniciativa privada junto con la estatal (tradicionalmente inmersa, por otra parte, en un marco presupuestario restringido). Las fundaciones, las Organizaciones No Gubernamentales, las empresas y la cooperación internacional están en condiciones de efectuar aportes concretos y productivos a la consolidación de una cultura de la conservación, tanto a través de intervenciones restauradoras como mediante la difusión, la extensión, y la formación. Sin olvidar, en ningún caso, que «la restauración monumental [...] debe responder a unos parámetros de rigor científico y calidad arquitectónica insoslayables, cuya exigencia y control corresponden siempre, sin excepciones de ningún tipo, a la Administración pública».³

Incluso las iniciativas particulares (mayoritariamente orientadas al turismo en nuestra ciudad) pueden apoyar la conformación de esa cultura si son apropiadamente sostenidas por el asesoramiento de organismos estatales calificados, durante la gestión y construcción, y solventemente publicitadas y difundidas (con un criterio didáctico) antes y después de su habilitación.

Sin una educación conservadora (en el más noble sentido del término) llegamos a la situación que define N. Chaves: «El reciclamiento salvaje, falsamente asociado al progreso social pero efectivamente asocia-



Algo de lo que queda. Fotos: EMTUR (Ente Municipal de Turismo de Mar del Plata, República Argentina)

do al progreso de algunos, goza de todas las condiciones para multiplicarse: voracidad del capital, incultura del poder político, falta de idoneidad en los profesionales, mala praxis en las instituciones de control e indiferencia general en el público. Con este cuadro, ni siquiera hace falta venalidad para que se sucedan nuevos destrozos».⁴

Las Escuelas Polimodales (de enseñanza media) pueden sumarse prácticamente sin gastos a esta campaña, a través de la estimulación del conocimiento del propio lugar como etapa previa al desarrollo de un sentido de pertenencia. No resulta difícil imaginar una adaptación de los contenidos curriculares, en el sentido de transformarlos en disparadores de la apropiación intelectual y afectiva del espacio urbano. Experiencias de este tipo ya están siendo aplicadas por la Municipalidad de Buenos Aires, con el título de «La ciudad como objeto de aprendizaje».

En Mar del Plata mucho se ha perdido, y mucho se ha hecho mal, pero todavía tenemos alumnos capaces de escribir: «Hay pueblos con enemigos que destruyeron parte de su patrimonio humano, cultural o físico; en cambio nosotros no tenemos enemigos a quienes demostrar que no borrarán nuestra historia (de la cual ya ni nos acordamos). ¿Será por eso que dejamos que el inevitable paso del tiempo se ocupe de destruir? ¿Será por eso que lo miramos atónitos y sin reaccionar? [...] El paso del tiempo y la indiferencia son nuestros enemigos. Demostrémosles que nos sabemos defender; ellos unilateralmente, y ante nuestra pasividad, nos declararon la guerra».⁵

* Rubén Omar Montero, arquitecto, Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina).

Notas

1. Juan de Garay llegó al Perú a los 15 años de edad. Participó de la Fundación de Santa Cruz de la Sierra en 1561. Fundó la ciudad de Santa Fe de la Veracruz en 1573 y refundó Santa María de los Buenos Aires, abandonada desde 1541, en 1580.
2. 38 grados de latitud sur, 56 grados de longitud oeste.
3. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni. *La restauración objetiva, Memoria SPAL 1993-1998*, Volumen 1, Diputación de Barcelona, 1999, p. 117.
4. Norberto Chaves, Profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.
5. Daniel Campins, estudiante del 6.º Año, Modalidad Construcciones, EET Nro. 3 «Domingo Faustino Sarmiento», Mar del Plata.

REHABILITACIÓN DE VIVIENDA EN EL CASCO URBANO DE ZORITA DE LOS CANES (GUADALAJARA)

Pilar Oteiza*

Emplazamiento

Zorita de los Canes, pueblo de unos cuarenta vecinos, está asentado bajo el Castillo y a orillas del río Tajo. Por las condiciones naturales de su entorno es muy probable que estuviera poblado desde la prehistoria. A 1 km se encuentran los restos de la ciudad visigoda de Recópolis. En la época árabe la población se trasladó a los pies del castillo que se construyó con las piedras de la cercana ciudad (Herrera, 1989). En esa época Zorita fue centro de acción de las revueltas bereberes contra los Omeyas (s. IX).

La reconquista de este lugar se realizó en 1085 cuando Alfonso VI recupera con sus ejércitos Atienza, Uceda, Guadalajara, Alcalá y Toledo. Alvar Fáñez de Minaya, capitán de las tropas del Cid, quedó como alcaide de Zorita, que sufrió posteriormente la invasión almorávide que tomó la villa y que dejó el castillo casi derruido por completo. En 1169 Alfonso VIII, con la ayuda de los caballeros calatravos, recuperó el castillo para la Corona castellana y lo cedió junto con el pueblo a la Orden Militar de Calatrava. El maestre Martín Pérez de Siones lo fortificó y lo puso en uso. Fue entonces cuando por tener distribuidos grandes perros por las torres y patios, para defensa del castro, éste recibió el nombre de Zorita de los Canes. En tiempos de Carlos I y Felipe II, las órdenes militares perdieron su poder y la villa y la fortaleza fueron puestas en almoneda, siendo adquiridas en 1565 por Ruy Gómez de Silva, duque de Pastrana, pasando después a sus descendientes,



El pueblo de Zorita entre el río Tajo y el castillo.

quienes lo vendieron a los condes de San Rafael, uno de los cuales fue el último propietario del Castillo antes de que, en 1997, fuera adquirido por el Ayuntamiento.

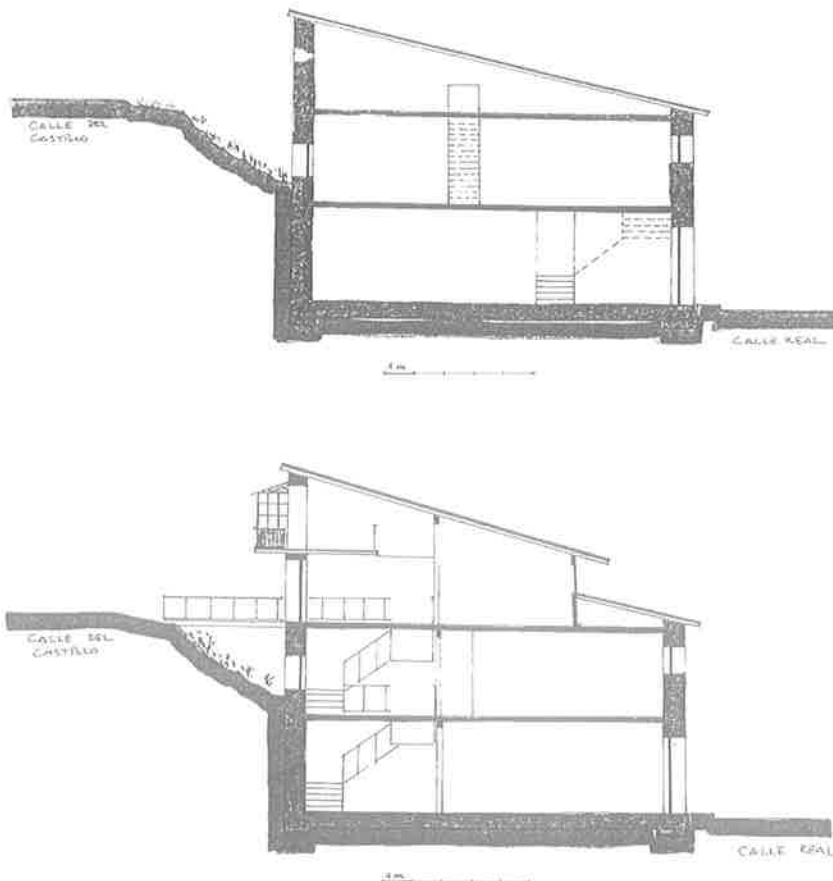
El pueblo se extiende a lo largo de una calle principal, la calle Real, paralela a la primera muralla. Por encima de aquella, y con una diferencia de rasante de unos 6 m, se desarrolla la calle del castillo. La vivienda está situada entre estas dos calles.

Objetivo de la rehabilitación

La rehabilitación ha perseguido recuperar, proteger y revitalizar el edificio introduciendo las mejoras necesarias para su utilización como nueva vivienda.

La vivienda constaba de dos plantas y una cámara. La planta baja estuvo dedicada a cuadra y almacén de aperos; la primera planta, a cocina y dormitorios; y el desván, a depósito de provisiones. Los gruesos muros de mampostería, así como parte de la viguería de madera, estaban en buen estado, no ocurriendo lo mismo con la cubierta de teja árabe, por lo que en la rehabilitación se recuperó la vivienda manteniendo la envolvente original, tanto en materiales como en diseño de su aspecto exterior, y la mayor parte de los forjados. La rehabilitación consistió básicamente en:

- a) Hacer habitable el desván, proporcionándole luz y vistas mediante un ventanal paralelo a la fachada a la calle Real y retranqueado 4,5 m.
- b) Unir mediante un solo núcleo de escaleras los tres niveles de la vivienda.
- c) Reabrir antiguos huecos como el portón de entrada y algunas ventanas para proporcionar luz a la escalera y a otros espacios. Además se abrió un mirador de madera y vidrio en la fachada posterior, para dar vistas al Castillo.



Secciones de la vivienda, antes de la rehabilitación (arriba) y después (abajo).

Las obras de rehabilitación se iniciaron en noviembre de 1999 y finalizaron en junio de 2000. El resultado es respetuoso con el entorno y con la arquitectura de la comarca, aunque se destaca por el aspecto de abandono y deterioro de algunas de las viviendas y corrales colindantes.

Estado de conservación de la vivienda

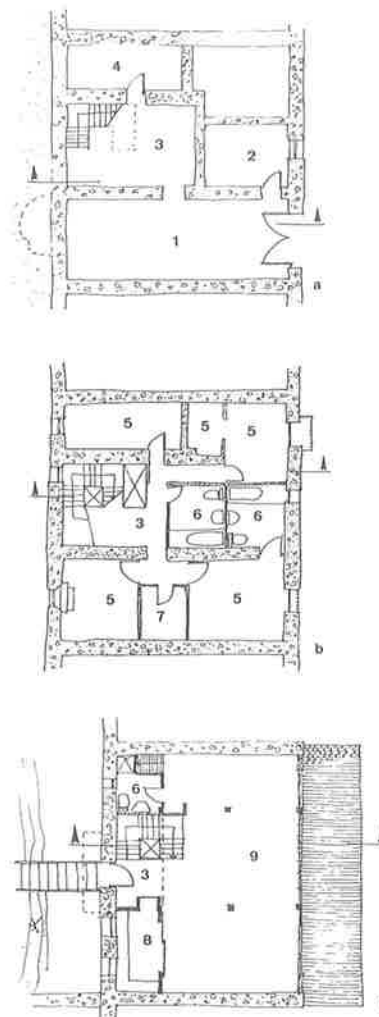
La vivienda se encontraba en un proceso de deterioro general y muy degradada en la cubierta. Constaba de dos plantas y un desván, de 12,50 m x 13,5 m cada uno. Los muros eran de mampostería ordinaria; la viguería, de madera en los forjados y en la cubierta, en la que había algunos restos de teja curva.

Sus dos fachadas a vía pública dan a calles con una diferencia de rasante de unos 6 m. El acceso se realizaba exclusivamente desde la calle Real. La estructura portante, que se ha mantenido, está compuesta por cuatro muros de carga perpendiculares a las fachadas (dos medianeros y dos interiores) de unos 80 cm de espesor, vigas y forjados con elementos de madera de diversas secciones. Los muros interiores y las fachadas son de mampostería ordinaria. La cubierta era continua y a una sola agua con una pendiente del 26 %.

Desarrollo de la rehabilitación de la vivienda

Por la ausencia de ordenanzas municipales, para la realización del Proyecto de Reforma y Rehabilitación de la vivienda se han tenido en cuenta las normas vigentes en el ámbito provincial (según se indica en el «Proyecto de Delimitación de Suelo Urbano en Zorita de los Canes» aprobado por la Comisión Provincial de Urbanismo el 28 de abril de 1993).

El proyecto fue concebido con un carácter sumamente respetuoso con la edificación existente. Los distintos usos del programa de vivienda se han ordenado dentro de los espacios existentes. La planta baja se usa-



Plantas de la vivienda rehabilitada: a) baja, b) primera y c) segunda.



Fachada a la calle Real de la vivienda reformada. En la foto superior puede observarse el ventanal retranqueado. Fotos: P. Oteiza, junio 2000.

rá para garaje y actividades sociales, reuniones, etc. La planta primera se mantuvo con la distribución original para ser usada como dormitorios. La planta segunda se rehízo totalmente y se acomodaron nuevos usos, como cocina, comedor, salón y baño, y se añadió un altillo.

Las fachadas se han mantenido, íntegramente en la calle Real y recrecida en la calle del Castillo. Los muros se han consolidado en las partes que lo precisaban.

La nueva cubierta está formada por una estructura de correas y vigas de madera apoyadas sobre los muros medianeros y sobre pilares intermedios formados por perfiles UPN120.

La rehabilitación ha perseguido, básicamente, recuperar la vivienda manteniendo la envolvente original tanto en los materiales como en el diseño de su aspecto exterior.

El cambio más significativo es la toma de luces en la cubierta mediante un ventanal paralelo a la fachada a la calle Real y retranqueado 4,50 m.

Fachada a la calle Real

Los cambios que se observan en esta fachada tras la rehabilitación llevada a cabo son fruto de las operaciones siguientes:

- Se ha reabierto el portón de entrada.
- Se ha reabierto una antigua ventana en planta baja, de la que se mantenía el cargadero de madera.
- Se ha saneado la fachada con mortero de cal y se han añadido los cargaderos de los dos balcones.
- Se añadieron los canes tallados con una geometría inspirada en otros de la comarca y la cubierta se rehízo respetando el mismo alero y eliminando el canalón.
- Se limpiaron y pintaron las rejas de los balcones.

Fachada a la calle del Castillo

Los cambios que se observan en esta fachada tras la rehabilitación llevada a cabo son fruto de las operaciones siguientes:

- Se reabrió una ventana que estaba tapiada (de la que quedaba el dintel de madera) para dar luz a la nueva escalera.
- Se rehabilitó la antigua solana a la que se accedía desde una ventana-puerta de la primera planta.
- Se realizó un nuevo acceso entre la solana y la vivienda a través de una puerta y una pasarela ligera.
- Se recreció en 1,5 m la fachada. Para ello se trasdosó al muro de mampostería existente un muro de ladrillo cerámico de un pie a partir del altillo, lo que permitió mantener a una sola agua y con la misma pendiente la nueva cubierta.
- En el altillo se construyó un mirador para tener visuales hacia el Castillo.
- Se abrieron nuevas ventanas.

Cubierta

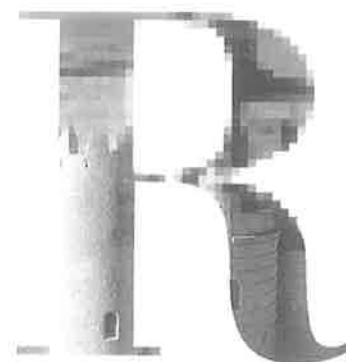
La nueva cubierta es ligera y muy aislada térmicamente, está formada por paneles de madera con núcleo de poliestireno extruido, sobre los que se extendió una tela asfáltica y, sobre ella, está sujeta la teja curva (nueva la corredera y antigua la cobija). La solución dada recupera la cubrición en teja árabe en la totalidad del tejado.

A 4,5 m de la fachada principal, se elevó la cubierta para abrir un ventanal corrido, en el que se colocó vidrio doble con cámara de aire, y contraventanas de madera, lo que permitió tomar luces y dar nuevo uso a los 2/3 del antiguo desván.

El ventanal no es percibido desde la calle ya que ésta tiene una anchura inferior a los 4 m. Tampoco modifica el perfil de la calle ni la alineación original, al igual que mantiene la altura del alero.



Fachada a la calle del Castillo después de la rehabilitación, con la pasarela de acceso y el mirador al castillo sobre la antigua solana. Fotos: P. Oteiza, junio 2000.



**I Biennial
de la Restauració
Monumental**

**I Bienal
de la Restauración
Monumental**

**L'Hospitalet de Llobregat
(Barcelona)**

del 23 al 26 de novembre del 2000

PROGRAMA

Diputació de Barcelona
Àrea de Cooperació
Servei del Patrimoni Arquitectònic Local

ACADEMIA DEL PARTAL
Asociación Libre de Profesionales
de la Restauración Monumental

La rehabilitación sostenible en ciudades históricas
Javier Ramos Guallart, *arquitecte ALPRM* (Santiago de Compostela)

El Valle Salado de Salinas de Añana. Plan Director. Actuaciones de urgencia

Juan Ignacio Lasagabaster Gómez, *arquitecte ALPRM* (Vitòria)

El método de Alcalá, 1982-2000. Territorio, centro histórico y restauración integral

Carlos Clemente San Román, *arquitecte ALPRM* (Madrid)

13,30 h Descans

15,30 h Comunicacions

Lectura estratigráfica y restauración de fábricas
Fernando Cobos Guerra, *arquitecte* (Valladolid)

16,00 h **Resum i col·loqui final de la sessió**

Ponent: Enrique Nuere Matauco, *arquitecte ALPRM* (Madrid)

Moderador: Domingo García-Pozuelo Asins, *arquitecte ALPRM* (Logronyo)

Sesión III. Projecte, obra, manteniment

17,00 h Ponència

El proyecto de restauración. Estado de la cuestión
Julián Esteban Chapapría, *arquitecte ALPRM* (València)

17,30 h Comunicacions

Investigación sobre la puerta de Porto Pí y rehabilitación de una torre de la muralla musulmana

Juana Roca, *arquitecta* (Palma de Mallorca)

Intervención en dos torres aragonesas: la del Trovador de la Aljafería y la de la Seo, en Zaragoza

Luis Franco Lahoz, *arquitecte ALPRM* (Saragossa)

Mariano Pemán Gavín, *arquitecte ALPRM* (Saragossa)

La puesta en valor de las estratificaciones históricas: la restauración de la Biblioteca Valenciana

Julián Esteban Chapapría, *arquitecte ALPRM* (València)

19,00 h Final de la jornada

Dissabte, dia 25

09,30 h Comunicacions

El conocimiento previo. Trabajos de investigación (1996-1999) para la confección de la Guía de Arquitectura de Alicante

Gaspar Jaén Urban, *arquitecte ALPRM* (Alacant)

Restauración del palacio episcopal de Orihuela (Alicante)

Luis López Silgo, *arquitecte* (València)

Restauración del muro de Alafia en el castillo de Xivert (Castellón de la Plana)

Vera Hofbauerová, *arquitecta* (Tarragona)

El castillo de Alcalá en Puebla de Mula (Murcia): emergencia tras el terremoto de 1999

Francisco Javier López Martínez, *arquitecte ALPRM* (Múrcia)

Intervención de emergencia en una torre que se movía: la de la iglesia de Alcolea de Cinca (Huesca)

Joaquín Naval Más, *arquitecte ALPRM* (Osca)

11,00 h Descans

11,30 h Comunicacions

Actuaciones en la catedral del Salvador de Orihuela (Alicante) y el castillo de la Atalaya de Villena (Alicante)

Santiago Varela Botella, *arquitecte* (Alacant)

La restauración de la torre campanario de Santa María la Real de Zarautz (Guipúzcoa)

Armando Roca García, *arquitecte* (Tolosa)

Mireia Roca Ceberio, *arquitecta* (Tolosa)

	La restauración de la iglesia de San Francisco de Xátiva (Valencia) Juan Francisco Noguera Giménez, <i>arquitecte ALPRM</i> (València) La restauración del palacio Santa Cruz de Valladolid Ignacio Represa Bermejo, <i>arquitecte ALPRM</i> (Valladolid)	Uma Ponte para a reabilitação do Edifício do Aljube, antigo Convento de Santa Clara. Porto (Portugal) Victor Mestre, <i>arquitecte</i> (Oporto) <i>(Traducció simultània)</i> La restauración en Italia, hoy María Margarita Segarra Lagunes, <i>arquitecta</i> (Roma) Il «corridore» di Prato: una fortificazione medievale restaurata Riccardo Dalla Negra, <i>arquitecte</i> (Florència) <i>(Traducció simultània)</i>
13,30 h	Descans	
15,30 h	Comunicacions Restauración de fachadas en el casco histórico de Sevilla María Dolores Robador González, <i>arquitecta</i> (Sevilla) La restauración de los esgrafiados barrocos en Barcelona. El caso de la casa de la calle Escudellers, 44 Joan Casadevall Serra, <i>arquitecte ALPRM</i> (Barcelona) Restauración de la parroquia de la Natividad en Valdetorres de Jarama (Madrid) Pablo Latorre González-Moro, Leandro Cámara Muñoz, <i>arquitectes ALPRM</i> (Madrid) La restauración en Francia, hoy Eduardo González Fraile, <i>arquitecte ALPRM</i> (Valladolid)	20,00 h Col·loqui Sessió III Moderadora: Susana Mora Alonso-Muñoyerro, <i>arquitecta ALPRM</i> (Madrid) 20,30 h Conferència final Mundialización y monumentos Antoni González Moreno-Navarro, <i>arquitecte ALPRM</i> (Barcelona) 21,00 h Final de la jornada
17,00 h	Descans	
17,30 h	Comunicacions Un chantier expérimental de restauration et de muséographie: l'abbaye romane de Nieul-sur-l'Autize en Vendée. Réflexions autour des vitraux dans les monuments historiques. Nicolas Detry, <i>arquitecte</i> (Lyon) <i>(Traducció simultània)</i> Sobre a intervenção no património em Portugal: uma questão de identidade Luís Miguel Correia, <i>arquitecte</i> (Coimbra) <i>(Traducció simultània)</i>	Diumenge, dia 26 Visita d'obres 09,15 h Sortida en autocar des de la Plaça de l'Ajuntament de l'Hospitalet de Llobregat (veg. plànol adjunt. Estació de Metro més propera: Avinguda Carrilet, L1). Termes romanes de Sant Boi de Llobregat (Restes de c. 200 dC i nou edifici de protecció. Actuació de l'SPAL 1989-1998) Presentació: Josep Rovira Pey, <i>arquitecte ALPRM</i> (Barcelona), Albert López Mullor, arqueòleg

Programa

Església de la Colònia Güell

(Obra d'Antoni Gaudí, 1908-1914, en curs de restauració per part de l'SPAL)

Presentació: Antoni González, José Luis González,
arquitectes

13,30 h Seu del Consell Comarcal del Baix Llobregat a Sant Feliu de Llobregat (Edifici industrial reutilitzat segons el projecte de Carles Ferrater i Xavier Güell, arquitectes)

Acte de cloenda de la I Biental

Entrega de diplomes

14,00 h Tornada dels autocars al punt de sortida