



**RESTAURACIÓN CRÍTICA
Y LILIANA GRASSI**
LA TEORÍA APLICADA EN LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS

TRABAJO FIN DE GRADO
ALEJANDRO MEDINA GARCÍA

RESTAURACIÓN CRÍTICA Y LILIANA GRASSI

LA TEORÍA APLICADA EN LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS

TRABAJO FIN DE GRADO

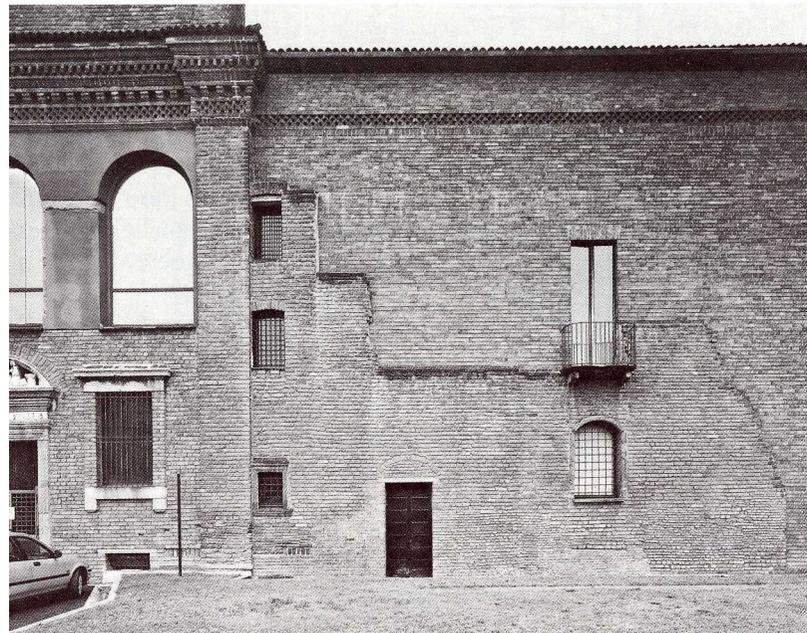
ALUMNO: ALEJANDRO MEDINA GARCÍA

TUTOR: FRANCISCO JAVIER GALLEGO ROCA

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE GRANADA

UNIVERSIDAD DE GRANADA

SEPTIEMBRE DE 2019



ÍNDICE

Prólogo.....	05
1. Introducción.....	11
2. Justificación y motivación.....	15
3. Objetivo y Metodología.....	19
4. Contexto general.....	23
5. Restauro Crítico.....	33
5.1. Fundadores del concepto.....	36
5.2. Arquitecta Liliana Grassi.....	45
Obra: L'Ospedale Maggiore di Milano.....	48
5.3 La voz "restauro crítico": Giovanni Carbonara.....	57
6. Análisis crítico de intervenciones en España.....	69
7. Conclusiones.....	93
8. Bibliografía.....	97
9. Anexo.....	103

PRÓLOGO

PRÓLOGO

“Se entiende generalmente por restauración cualquier actividad desarrollada para prolongar la conservación de las posibilidades físicas a las que se confía la consistencia y la transmisión de la imagen artística, y se puede también extender el concepto hasta incluir la reintegración, cuando es más posible aproximarla, de una mutilada imagen artística”¹.

La necesidad de restaurar un edificio se debe a una determinada carencia desde el punto de vista de los herederos, dando así una intención de transformación de la arquitectura por un proceso de *metamorfosis*² para poder comprender su configuración, para apreciar sus valores y la escasez de los mismos que ayudan a realizar una interpretación arquitectónica correcta ya sea un elemento arquitectónico, una obra de arte o una realización por el ser humano.

Con la utilización de nuevas herramientas en cada uno de los contextos en el que se encuentra cada edificio se realiza una configuración nueva para poder realizar un diálogo entre las carencias que preexisten y que a la vez se pretenden potenciar a través de sus cualidades.

Actualmente nos encontramos en un progreso continuo de la tecnología hacia la vanguardia en lo referente a la *Restauración Arquitectónica* que contempla los conceptos teóricos de los siglos XX y XXI y, somete a su vez, el concepto de lo que entendemos hoy día por *Patrimonio*

*arquitectónico*³.

A partir del análisis comienza un proceso de restauración de la cual se crea una estrecha relación entre la obra y el contexto histórico de forma que, este proceso de recuperación del valor de una obra se realice de forma sistemática.

Pero, en esta última década el concepto de patrimonio arquitectónico ha tenido un cambio en su definición y percepción debido a lo que consideramos en el día de hoy una herencia material y espiritual desde el inicio de la recuperación de la memoria arquitectónica. Tal es así que, en España, la razón de formalizar el concepto se encuentra se diferencia de otros países europeos por la pérdida de influencias que la potencia.

Además, debido a la falta de desarrollo de la idea de conservación arquitectónica en la política cultural, se ha ido destruyendo lo que conocemos como bienes arquitectónicos al perder toda la envolvente del hecho patrimonial para preservar todas las señas de identidad de los pueblos que se han desaparecido con el paso del tiempo. A consecuencia de esto, se ha ido realizando límites sobre la reconstrucciones para evitar intervenciones exageradas y masivas que provocan acciones verdaderamente irreparables.

1. BRANDI, Cesare, 1950, “Il fondamento teorico del restauro” en *Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 1, en Roma, p. 5.

2. Hace referencia al texto de CAPITEL, Antón, 1988, “Metamorfosis

de monumentos y teorías de la restauración”, para analizar el término metamorfosis. p. 51.

3. Ibidem, p. 19.

A través de los elementos que componen los monumentos es fácilmente identificable la solución a los problemas que se presenta en las firentes intervenciones partiendo de un proceso de análisis.

Estas transformaciones se basan en el estudio de su actividad anterior para, posteriormente, concretar una idea que la resalte usando una visión crítica de ella y así responder a ciertas cuestiones sobre su existencia en la historia y su relevancia en la actualidad.

A la vez, el hecho de realizar una intervención para hacer cambios en edificios históricos se percibe como una interpretación directa de la obra, que es de esta forma donde nace el estudio crítico acerca del concepto de restauración.

Esto quiere decir que los diferentes conceptos y teorías que conlleva sobre el origen de las obras y sobre el significado de él, las formas en las que se concibe y se percibe y su sensibilidad, son componentes del restauro. Pero esto supone, además, una madurez del concepto de arquitectura que pone en crisis la comprensión de la historia que le atañe y las diferentes modificaciones que ha tenido y las ideas que nos sitúan en una época determinada anteriores.

Es por esto mismo que los principios de la modernidad son, en ocasiones, bastante cuestionados respecto a una arquitectura más clásica, puesto que a partir de un decadente análisis queda escasamente argumentado y, por tanto, dicho elemento histórico queda incomprendido por el uso de elementos que son simplemente más llamativos que el propio elemento inicial y a preservar.

“El progreso no consiste en aniquilar hoy el ayer, sino, al revés, en conservar aquella esencia del ayer que tuvo virtud de crear ese hoy mejor”

José Ortega y Gasset

El objetivo de esta nueva configuración es mantener una continuidad en la obra arquitectónica para poder solventar una problemática que ocurre en la sociedad o en el ámbito urbano y, que como hemos dicho anteriormente, proponer un dialogo del pasado con el presente y poder enlazarlo con el futuro. La idea principal se direcciona hacia la conservación del carácter artístico y documental haciendo una nueva integración en la actualidad de forma contemporánea para una preservación mas eficiente y de esta forma, hacer un legado evitando la anulación de la obra para avanzar en el ámbito de la arquitectura y, paralelamente, no alterar la obra de manera que parezca perdida.

La finalidad de este razonamiento es comprender que el concepto de restauración es ambiguo puesto que varía sus significados desde la posición que se adopte, pero desde el siglo XVIII y XIX hasta finales del siglo XX tuvo lugar una evolución de este término y de los significados que englobaba, y que se estudia hoy en la historia de la restauración.

Italia en primer lugar y, a continuación España, son los países que mayor patrimonio histórico-monumental tienen, y es por esto por lo que nace la imperiosa necesidad de restaurar y conservar lo existente puesto que son elementos que nos permiten leer el pasado. Por eso, es vital en este caso desarrollar investigaciones sobre la historia de los edificios que han seguido haciendo los arquitectos y que actualmente, son hoy maestros que realizan construcciones que restauran, amplían, mejoran y reforman las causas concretas de los edificios preexistentes en cada circunstancia y momento.

El hecho de que la arquitectura española haya sido estudiada en numerosas ocasiones desde la formulación de las teorías hasta la historia exclusiva en cada uno de los casos, ha conseguido que tengamos hoy un amplio catálogo de monumentos llegando así a una disciplina que es *La historia de la intervención en los monumentos españoles*. Aquí, se estudia las posibles teorías que han producido diversos sucesos del pasado que han concluido en intervenciones que aparentemente parecían ir contra el

tiempo en el que se construyeron.

Con el uso de herramientas de la restauración en cada obra, se entiende como única en si misma y que debe ser comprendida desde su singularidad y su realidad partiendo del origen y así relacionar las causas por las cuales sus autores harían que naciera a través del pensamiento que motivaban el proceso del proyecto materializando las ideas que, *a priori*, no eran posibles.

1. INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

Partiendo de una de las herramientas principales y, me atrevería a decir, más relevante en el mundo de la arquitectura, la restauración, nos ha servido para volver a reavivar el uso, funciones, imagen y esencia de los edificios históricos de un tiempo anterior y, al mismo tiempo, sus contextos urbanos. Es la herramienta que hace traer al presente recuerdos del pasado para continuar una historia en el futuro.

En la preocupación de mantener la historia, España e Italia, ambos, han desarrollado teorías sobre la restauración de los monumentos y estos se han ido diferenciando en el momento de intervenir en cada caso concreto. La puesta en crisis de ambas metodologías, en cada país, se ha desarrollado de forma diferente dependiendo de la percepción de lo que es imprescindible mantener, restaurar y eliminar.

A partir de un concepto de restauro crítico y su finalidad, que se hace patente y que supone la base de la arquitectura de Liliana Grassi en la restauración italiana del siglo XX, realizamos un análisis crítico de los monumentos de España siendo estos objeto del reflejo de la restauración hoy día y que, además, en la actualidad, se muestran las intervenciones modernas en dichos monumentos históricos con el fin de poder comprender las diferencias evidentes del restauro que tienden cada estilo de arquitectura.

De esta forma, el trabajo se articula en cuatro partes: la primera se debe a los antecedentes en la cual nos encontramos sobre la percepción del restauro y sus numerosas ramificaciones y así partir de la base de la cual, a su vez, se diferencian; la segunda parte, el desarrollo del concepto de *restauro crítico* además de sus numerosos autores cuyos obras han sido finalidad de su conocimiento de la restauración y que son relevantes en la historia del restauro crítico. A su vez se centra en el estudio de la restauradora Liliana Grassi, su influencia, su manera de intervenir y la forma de materializar la idea proyectual de la restauración a través de su obra en “L’Ospedale Maggiore di Milano”; y, por último, la puesta en crisis de varias obras de restauración en España en los últimos veinte años, hoy día intervenciones que ponen en valor monumentos con la finalidad de poner en juicio lo aprendido en los puntos anteriores.

2. JUSTIFICACIÓN Y MOTIVACIÓN

2. JUSTIFICACIÓN Y MOTIVACIÓN

La posibilidad de poder vivir en una ciudad como es Granada y poder apreciarla dentro de un carácter histórico y arquitectónico, hace que a través de ellas se reflejen los diferentes asentamientos que ha habido a lo largo de su historia. Esto me ha llevado a crear una incertidumbre personal sobre la forma de rescatar una época anterior y de la cual poder aprender de ella a partir del diálogo que existen entre todas ellas hasta conseguir una conversación de especial trascendencia en la cual hasta la más mínima relación son un símbolo que siempre da pie a la creación de un nuevo futuro.

Con la posibilidad de utilizar los conocimientos aprendidos durante los años de grado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, mi interés por reavivar la historia dentro de un carácter amplio, se concentra en la restauración de monumentos que forman parte del patrimonio de la ciudad.

Pero mi interés no es solo a nivel de concepción sobre la recuperación histórica a través de la restauración, si no que va más allá. Es decir, poder profundizar en el nacimiento de ella y comprender su utilización en cada caso donde se pueda utilizar, para posteriormente crear unas premisas propias con las que poner en crisis la restauración de hoy en día.

Con ciertas asignaturas con las que hemos podido realizar varias restauraciones en edificios de gran relevancia en la ciudad, se hacen reflexiones a partir de un análisis principalmente histórico en relación a su contexto urbano, función y evolución en el tiempo. De esta forma, me he decantado por lo que a mi modo de percibir el patrimonio, es una de las grandes maneras de leer y comprender una ciudad que es a través de la arquitectura, y que ha sido de gran utilidad para volver a recuperar la memoria histórica a partir de la recuperación de edificios.

Después de los lugares visitados y de haber contemplado edificios conservados desde la intervención más sutil y conservadora, hasta la más innovadora e invasiva, siempre me ha despertado el interés el saber como nacen las ideas para restaurar edificios teniendo presente su materialidad y su proceso constructivo.

De esta manera, pretendo utilizar mi trabajo, no solo de aprendizaje personal, sino, que además, sirva de base la metodología que he seguido para los interesados en la materia y así poder elaborar una información útil que posteriormente se pueda utilizar para la ampliación de conocimientos a los lectores.

3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Partiendo de lo anteriormente dicho, el objetivo principal de este trabajo es poder realizar un análisis de varias obras de restauración que han tenido lugar en España en los últimos años incidiendo en la cultura del restauro italiano y su influencia en las actuaciones realizadas en un contexto donde la disciplina de la restauración no existe como tal, salvo alguna excepción, en la formación del arquitecto en España, a diferencia de como sucede en Italia que es materia obligatoria en las Facultades de Arquitectura.

La metodología de este trabajo tiene una organización lineal a las pautas reales que se han seguido en el estudio y realización del tema que se trata.

De esta forma, el Trabajo Fin de Grado establece un proceso de aprendizaje sobre la restauración con un carácter crítico partiendo de la obra italiana de *“L’Ospedale Maggiore di Milano”*, y llevándolo a la arquitectura española para obtener una base de la que parte los conceptos de la restauración en cada lugar. Esto es así, debido a que la restauración Italia parte de un contenido teórico que indaga en todos los elementos posibles de la preservación de los monumentos a través de un análisis exhaustivo que es una fase primordial en intervenciones de este tipo.

De esta forma, damos respuesta a la misma vez a necesidades de la sociedad que es otorgar de significado a los espacios que configuran el monumento y dar una función al conjunto.

El desarrollo sobre el estudio de las obras de restauración más importantes se realiza también a partir del contexto urbano y el uso de técnicas actuales que denotan los restos históricos. Los edificios estudiados de forma acentuada continúan de esta forma, a través de bibliografía principalmente de revista de arquitectura y artículos webs que son los elementos que actualmente muestran proyectos nuevos de estos últimos años.

Por tanto, la línea seguida en la práctica se hace en base a un análisis principalmente histórico, urbano y arquitectónico, fases de construcción en mayor o menor medida y un análisis de las obras de restauración.

4. CONTEXTO GENERAL

4. CONTEXTO GENERAL

“La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en la dúplice polaridad estético-histórica, en vista de su transmisión al futuro; tiene que contemplar al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte... Sin cometer un falso artístico o un falso histórico, y sin borrar cada huella del paso de la obra de arte en el tiempo”⁴.

Con estas palabras C. Brandi realiza una reflexión sobre la situación del arte durante el siglo XX reflejada en la *Enciclopedia Universale dell'Arte*. En este extracto analizamos varias palabras como son: metodológico, estético-histórico, futuro, unidad potencial y huella. Son conceptos que han mantenido la esencia de lo que trata el término de la restauración a lo largo del tiempo y que los mismos restauradores han intentado mantener vivos y ligados entre sí.

El autor fue un teórico italiano que asentó el concepto de la restauración crítica tanto en Italia como en parte del extranjero y que, además forjó las bases sobre la restauración moderna y que hasta el día de hoy existe mucha controversia en la clarificación de significados sensibles a la materia en relación al reflejo de una época determinada.

En su libro *Teoría de la restauración*, tiene relevancia la conservación y la restauración de elementos culturales por lo que su pensamiento es un punto de partida en la restau-

ración moderna, y de la que parte la *Carta del Restauo de 1972*, que esta actualmente en uso y de la que nace la definición de la *restauración crítica*.

Uno de los aprendizajes principales que se obtuvo de C. Brandi se trataba sobre lo que se comprende como obra de arte:

“...Una obra de arte, además de un documento histórico, es ante todo eso, arte, un objeto concebido para producir una experiencia estética en el espectador. La restauración, por tanto y según Brandi, debe asegurar que se conserve esta calidad estética en la pintura, escultura o arquitectura restauradora”⁵.

Por otro lado, se hacia patente la necesidad de estudiar y reflexionar la madurez de sus conocimientos sobre la apreciación en el campo del arte y la restauración debido a la incertidumbre sobre la conservación de la esencia filosófica de la obra, en la cual A. Tomaszewski, director del ICCROM⁶, propone esta reflexión puesto que el campo de la restauración y su teoría ha cambiado durante décadas.

La influencia de Brandi sobre la restauración moderna es importante ya que se considera pionero de la metodología que relaciona a nivel material como en esencia, la historia y la materia formando la estética del edificio.

4. BRANDI, Cesare, 1963, “Restauo”, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Vol XI, Venezia-Roma, pp. 322-332.

5. Hernandez, 1999: p.67.

6. ICCROM. Centro internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales, fundada en 1956 en Roma con el fin de preservar el patrimonio cultural en todo el mundo.

4. CONTEXTO GENERAL

Siendo un personaje tan importante, nacieron muchos seguidores de este pensamiento a lo que se refiere a restauración, como son Paul Philippot:

“La restauración, vista como una especie de problema de reintegración de lagunas, es: un acto de interpretación crítica, destinada a restaurar una continuidad formal interrumpida, en la medida en que ésta permanece latente en la obra dañada, y donde se reconstruye la estructura estética y la claridad de lectura que se había perdido”⁷.

“Ninguna restauración podrá sustituir el estado actual de los materiales originales, mientras que, desde el punto de vista crítico, la búsqueda del equilibrio actualmente realizable es más fiel a la unidad original”⁸.

El historiador hace alusión a los elementos que componen una obra a nivel estético y que permite su lectura como si de un texto o libro se tratase, una manera de comprender el edificio en su contexto y que en ese mismo lenguaje se comprende como una misma pieza.

Pero, comprendido de esta manera, no es un proceso sencillo, es decir, que todos los conceptos están estrechamente ligados y que el valor de cada uno de ellos interfiere con la característica del edificio en cuestión y de la forma de restauración y la conservación a realizar sobre este.

7. PHILIPPOT, Paul, 1959, “Le Problem”, pp. 5, 6 y 7.

8. PHILIPPOT, Paul, 1966, “La notion de patine et le nettoyage des peintures” en Bulletin de l’Institut Royal du Patrimoine artistique” IX

Por otra parte, además de P.Philippot, Umberto Baldini o el profesor de restauración Giovanni Carbonara desarrollaban su propio pensamiento a partir del anterior aportando una metodología de conservación:

“El edificio deteriorado y en mal estado primero debe ser consolidado y fortalecido, preferiblemente por el ingeniero, de su estructura muraria y, solo más tarde, puede convertirse en el objeto de una restauración arquitectónica real, atenta a los resultados formales y funcionales de toda la operación”⁹.

En definitiva, G. Carbonara establece una aclaración general del cual se encuentra el estado del arte diferenciando el concepto de *conservación* y *restauración*. Ya que la conservación puede ser la misma reconstrucción del muro desde el punto de vista constructivo mientras que restaurar aborda además, el uso del edificio y la estética con los elementos que la integran y el carácter que tiene con el resto de la pieza que cierran la concepción de unidad.

A continuación, veremos como los conceptos que lo conforman ponen en valor al edificio y a la introducción del uso que posteriormente le otorgaran una nueva vida durante mucho tiempo y buscando un equilibrio entre la restauración y la conservación.

pp.139-14.

9. CARBONARA, Guiovanni, 1997, “Avvicinamento al Restauro” en Liguri Editore. IV. p.453.

4. CONTEXTO GENERAL



Figura 1. San Lorenzo Extramuros. Reconstrucción tras la Segunda Guerra Mundial casi en toda su totalidad. Foto fuente: <https://civitavecchia.portmobility.it/es/la-basilica-de-san-lorenzo-extramuros>

Debido a la Segunda Guerra Mundial, los métodos anteriores de restauración (La llamada *Restauración Moderna*¹⁰ y la *Restauración Científica*¹¹) quedaron inservibles por su lentitud y complejidad en sus estudios. Y después, cuando llegó la Postguerra, los edificios patrimoniales quedaron en su mayoría destruidos.

Para realizar intervenciones urgentes se tomaron actos restauradores para poder reconstruir numerosos centros históricos y monumentos que estaban cerca de la desaparición tomando procesos modélicos de lo que ya anteriormente existía haciendo así, un edificio carente de valor sentimental.

Esto ocurrió en la conocida Basílica de *San Lorenzo Extramuros* cuya restauración la llevó acabo *Alberto Terenzio*, autor que volvió a reconstruir el aspecto medieval que tenía dicho edificio entre 1943 y 1948. Desde una visión actual, el resultado final sería un edificio carente de esencia restauradora ya que la intervención que se realizó fue una reconstrucción imitativa de su imagen anterior elemento por elemento.

Mientras que por otro lado, dada la época de la restauración científica se observaba como el mejor criterio de conservación del monumento con el fin de contextualizarlo en las circunstancias de ese momento.

10. C. Boito dice que la restauración es una disciplina seria e independiente que se relaciona con la capacidad crítica. RIVERA B., Javier, 2001, "De varia Restauratione" de *Valladolid* pp.151.

11. Para G. Giovannoni consiste en la defensa del monumento como documento histórico y de arte. *Ibidem*, p. 143.

12. Restauración. *Ibidem*, p. 151.

4. CONTEXTO GENERAL

Surgieron al mismo tiempo procedimientos para evitar la anulación de edificios en la cual se aconsejaba utilizar el *ripristino*¹² si los daños eran menores; si los daños eran considerables se recurriría a una reconstrucción simplificada si había documentos que reforzaran la construcción del edificio; y, si los daños eran totales, dependiendo de la importancia del edificio se evitaría realizar cualquier operación que pusiese en peligro la imagen del monumento.

Posteriormente, en 1946 y 1948, muchos restauradores italianos, entre otros muchos, tomaron estos actos urgentes como una perversión por lo que se posicionaron frente a estas reconstrucciones sistemáticas de los monumentos destruidos por la guerra y adoptaron un posicionamiento diverso al imperante en aquel momento.

Alguno de los autores que lideraban este movimiento como son Cesare Brandi, Roberto Pane¹³, Bonelli, redactarían lo que actualmente conocemos como la *teoría del restauro crítico*.

En ellos se toman los edificios como obras de exposición partiendo de una base arqueológica y documentada, de tal forma, que los elementos añadidos posteriormente encarecen el valor de los edificios¹⁴. Otorga relevancia al contexto donde se encuentran, a su entorno, y a su relación urbanística y, además, en ellos realizar una intervención redundando en los que ya hay y que son inherente sin ocultar su realidad histórica.



Figura 2. Santa Clara de Nápoles antes de la Segunda Guerra Mundial. Fuente foto: <https://www.flickr.com/photos/126950500@N08/46148969105/in/album-72157703278897482/>

Figura 3. Santa Clara de Nápoles. Reconstrucción por Roberto Pane de la estructura arquitectónica gótica ya que la zona donde yacía el estilo barroco fue destruida. Fuente foto: *Ibidem*

13. PANE, Roberto, fue fundador de la Scuola di Specializzazione de Restauro dei Monumenti en la Facoltà di Architettura di Napoli en 1969. <https://polipapers.upv.es/index.php/loggia/article/view/3946>.

14. BONELLI, Renato, 1963, "Il Restauro Architettonico", en Enciclopedia Universale dell' Arte pp. 344-352.



Figura 4. Fundación Querini Stampalia de Carlo Scarpa. Construido a partir de las bases de la Carta de Venecia. El edificio también es un monumento a contemplar y queda reflejada el concepto de *restauro crítico*. Foto fuente: <http://www.phaidon.com/resource/scarpalead.jpg>



Figura 5. Fundación Querini Stampalia de Carlo Scarpa. Se respeta la fachada antigua y existente mientras el puente de nueva construcción deja intuirse a través de un material y técnica diferente. Foto fuente: http://www.carloscarpa.es/OBRAS/IMAGES/QUERINI_00

Pero, lo más importante, es que se concibe la arquitectura como arte, una forma de expresar sentimientos. Una vertiente en el pensamiento sobre la individualización de la conservación de los edificios históricos y patrimoniales con el fin de poder evitar la universalidad de un método para intervenir y así, de esta forma, poder individualizarlos.

Por este mismo motivo, podemos deducir dos fines al que el arquitecto restaurador debe llegar: el primero, es poder reconocer su valor artístico desde un punto de vista crítico partiendo de un criterio del arte para catalogar el monumento, explorar sus elementos figurativos junto la importancia de cada uno de ellos y el valor en su conjunto; y, el segundo, se trata de rescatar, reconstruir y liberar los elementos que constituyen la imagen y que cada uno de ellos exprese de forma individual su esencia.

Como dijo Roberto Pane:

“La restauración es una obra de arte en si misma”¹⁵.

Quiere decir que en el mismo acto crítico hay un mismo acto creativo y que se fundamenta en que la intervención de la restauración es particular y es inconcebible en categorías sin normas para no atentar por la sensibilidad de su percepción histórica, estética y obviamente crítica.

15. PANE, Roberto, 1994, “Il restauro dei monumenti”, p. 11

4. CONTEXTO GENERAL

La conclusión de estos dos principios se resumen en que la intervención del monumento se basa en la conservación íntegra hacia este para conservar su expresión y lograr su percepción. Este razonamiento queda patente en la *Carta de Venezia*¹⁶, firmada en 1964, que D'Ossat y Pane resumen en los puntos siguientes¹⁷:

1. Valorar los elementos que componen los monumentos que vienen descritos y expresados a partir de diferentes técnicas y herramientas desde las más antiguas hasta las más actuales.

2. La restauración y revitalización del monumento tiene también relación con el contexto que le rodea incluyendo tanto el urbanismo como los demás edificios y monumentos históricos que ahí se encuentran.

3. La intervención debe evidenciar el resto histórico que ponemos en valor dando flexibilidad a la nueva construcción dejando la oportunidad de que se pueda prescindir de él cuando sea necesario.

4. Que los elementos añadidos respeten y no infravaloren los ya existentes durante las diferentes etapas de su memoria.

5. Dejar evidencias de los elementos en sus diferentes etapas para confirmar su autenticidad.

16. Para ampliar información ver el artículo: DI BIASE, Carolina, 2014, "La carta de Venecia: Cincuenta años después", Politécnico de Milán, pp. 24-41.



Figura 6. Estación ferroviaria de Orsay en París en 1900 antes de la restauración. Foto fuente: <https://alchetron.com/cdn/gare-dorsay-dfeb1b84-91a0-4796-a6e1-16b53b4515cd-resize-750.jpeg>



Figura 7. Museo d'Orsay.1977. En el museo no se percibe ni el modelo de la estación ni su antigua función, ni la razón de su implantación. Foto fuente: <https://previews.123rf.com/images/demerzel21/demerzel211707/demerzel21170700241/81906683-par%C3%ADs-francia-16-de-mayo-de-2017-el-museo-de-orsay-un-museo-en-par%C3%ADs-francia-se-encuentra-en-la-antigua-jpg>

17. RIVERA B., Javier, 2001, "De varia Restaurations" de Valladolid p.153.



Figura 8. Torre de Abrantes (Salamanca). 1974. Se pretende realizar el remate a la torre sobre el cuerpo a través de un material de vidrio que posteriormente se demule y se construye otra vez en piedra. Foto fuente: <https://lacronicadesalamanca.com/wp-content/uploads/2018/03/palacio-de-abrahantes-5.jpg>

6. Valorar la composición estructural de los edificios de forma amplia ya sea volumetrías, composición murarea, construcción, etc. puesto que todas tienen una relación entre si y forma lo que anteriormente hemos hablado de su composición en la unidad.

7. Aplicar en la medida de lo posible las nuevas herramientas y materiales que se dan a conocer de manera que no dañen el monumento.

“Se puede afirmar que la Carta de Venecia es un monumento histórico que debería protegerse y preservarse. No requiere ni restauración, ni renovación, ni reconstrucción alguna”¹⁸.

G. Carbonara¹⁹ predijo el problema de la desvirtualización de la restauración que encontramos actualmente en los criterios de restauración arquitectónica y la separación de las bases estéticos-filosóficas. La única vertiente que actualmente está presente es la base histórica ya que el valor estético se concibe como un carácter subjetivo.

Posteriormente a la Segunda Guerra Mundial comenzó la restauración más funcional, es decir, si se preservaba un edificio se hacía con el objetivo de que cumpliera una función y no estaba tan centrado en el punto de vista estético o con el sentido de reforzar su concepción. Pero por el contrario, distorsionaba la imagen del edificio original y no resultaban obras que enriquecieran la arquitec-

18. Novena asamblea general e internacional de ICOMOS, 6 de octubre de 1990, p.52. Fuente: <http://www.icomos.org/venicecharter2004/lausanne.pdf>

19. Giovanni Carbonara. Profesor Ordinario de Restauro Architettonico en la Facoltà di Architettura de la Università de “La Sapienza” Roma y además ha sido director de la Scuola di Specializzazione de Restauro dei Monumenti. Fuente: <http://portal-restauracion-upy>.

4. CONTEXTO GENERAL

tura y el patrimonio de la ciudad.

A la vez, sirvieron como prueba para salvar numerosos edificios posteriormente llegando a un nuevo concepto que es la *conservación integral*²⁰ y que defiende precisamente la preservación del conjunto y de sus características estéticas y arquitectónicas para evitar intervenciones radicales y masivas. Queda recogido en la *Carta de Amsterdam* redactada en 1975, desarrollada para la conservación del patrimonio arquitectónico y las actuaciones en los centros históricos.

En España podemos encontrar también esta problemática, donde los arquitectos restauradores no resaltan explícitamente la intervención realizada, por lo que comprender y percibir la sensibilidad de la obra expuesta supone la libre intervención de otros que les preceden.

blogspot.com/2014/12/giovanncarbonara-biografia-27-de.html

20. RIVERA B., Javier, 2001, "De varia Restauratione" de Valladolid pp.154.

5. RESTAURO CRÍTICO

5. RESTAURO CRÍTICO

“Si la arquitectura es arte, y por consiguiente la obra arquitectónica es obra de arte, la primera tarea del restaurador tendrá que ser localizar el valor del monumento, y además, de reconocer la presencia de la calidad artística. Pero este reconocimiento es adecuadamente crítico. Juicio sobre el criterio que identifica en el valor artístico, y por tanto en los aspectos que los representan, el grado de importancia y el valor mismo de la obra; la obra de arte, vale a decir el entero complejo de elementos figurativos que constituyen la imagen y por los que ella realiza y expresa el propia individualidad y espiritualidad. Cada operación tendrá que ser subordinada al objetivo de reintegrar y conservar el valor expresivo de la obra, ya que la intervención de alcanzar es la liberación de su verdadera forma”²¹.

Esta frase recogida en la *Enciclopedia Universale dell'Arte* por R. Bonelli recoge la evolución del restauro hasta la definición concreta de una firme teoría sobre la metodología de intervención.

Teniendo en cuenta que la percepción de una obra es subjetiva el juicio crítico y la calidad de este es de la misma manera pero, ahí es donde residen el argumento de la pura conservación o conservación integral.

Por eso, esta formalización y reflexión sobre la intervención conservacionista crítica se ha ido formalizando a partir de los conocimientos de varios restauradores, pensadores y arquitectos italianos que proyectaban con este mismo modelo. Autores muy importantes son P. Philippot, R. Papini, C.L. Ragghianti, P. Rotondi, P. Gazzola, G. Urbani, Pane, Brandi y, además la arquitecta que posteriormente trataremos Liliana Grassi.

Todos estos autores añadieron nuevos matices en relación a la filosofía para teorizar la forma de restaurar llegando aún mismo enunciado común finalizando en un carácter único sin posibilidad de enlazarse a otros conceptos teóricos que la desvirtuaren.

A continuación, se realiza una descripción breve sobre ellos dando de este modo, sus aportaciones en las reflexiones sobre el restauro crítico²².

21. BONELLI, Roberto, 1963, “voz “Restauro”, en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma.

22. véase Lección inaugural del Profesor Dr. Javier Gallego Roca, Catedrático del Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la Universidad de Granada, titulada: “La cultura de la restauración arquitectónica en los umbrales del siglo XXI”, Universidad de Granada, 2017.

5. RESTAURO CRÍTICO

5.1.1 Fundadores del concepto:

Cesare Brandi 1906-1986

Partiendo de la imagen (figura 9) como referencia podemos relacionar el pensamiento del experto restaurador de como se reactualiza en el instante de cada reconocimiento de los elementos que componen la obra permitiendo que quede idéntica a él mismo²³.

C. Brandi, asegura que la obra comienza a partir de su construcción, continúa con el desarrollo hasta la actualidad en el que también interviene la conciencia del espectador sobre este y otorga cierta importancia al tiempo de su restauración.

Como comentamos anteriormente, el historiador reconoce que el análisis en una fase más profunda resuelve el lenguaje entre la historia y la instancia estética. Esta es la base central de su procedimiento de la teoría de restauración²⁴.

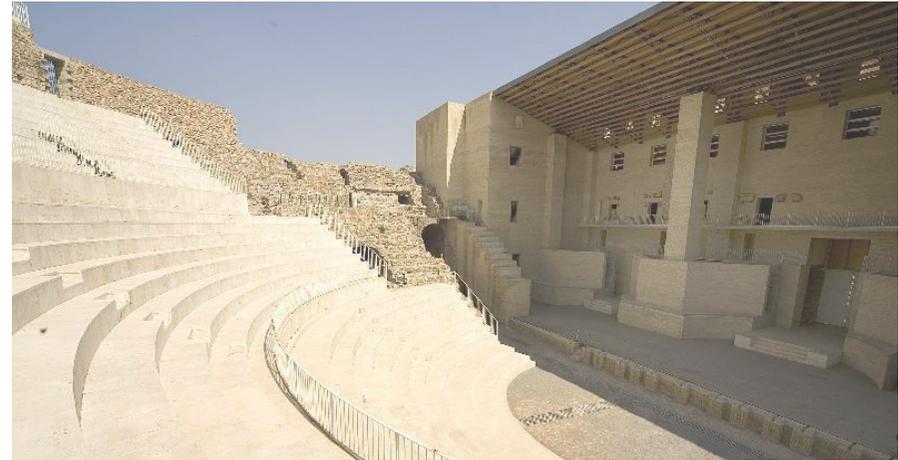


Figura 9. Teatro Romano de Sagunto. Georgio Grassi y Manuel Portaceli. Reconstrucción contemporánea del teatro para conservar el valor de las antiguas ruinas. Foto fuente: <https://cdn.20m.es/img/2008/01/02/735283.jpg>

23. BRANDI, Cesare, 1966, "Le due vie" de *Laterza*

24. BRANDI, Cesare, 1977, "Teoría del restauro", de Einaudi, pp. 21-27

5.1.2 Fundadores del concepto:

Paul Philippot 1925-2016



Figura 10. Estación de la Luz en Sao Paulo (Brasil). El edificio mantiene la composición de la fachada histórica y se realiza un interpretación de la base de este. Foto fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Esta%C3%A7%C3%A3o_da_Luz.jpg

Partiendo de la conservación como crítica y posteriormente como técnica, P. Philippot comienza sus principios desde la misma naturaleza de las obras históricas siendo un acto cultural y así poder comprender las obras en todas sus dimensiones a partir de un juicio crítico. Además, de lo anterior, coincide en la concepción de Brandi sobre todo en la interpretación del tiempo y la obra de arte.

“La obra no puede ser únicamente el objeto de un conocimiento científico histórico: forma parte integrante de nuestro presente vivido, dentro de una tradición artística que nos une a ella, y permite sentirla como una interpretación del pasado dentro de nuestro presente: una voz actual en la cual resuena ese pasado”²⁵.

Es decir, al igual que Brandi, el autor reconoce el concepto del presente que perdura en las diferentes etapas en el tiempo del edificio y tomando como punto de vista un momento exacto, el punto de vista del espectador y el propio restaurador²⁶.

25. PHILIPPOP, Paul, 2015, “La obra de arte, el tiempo y la restauración” p.20 (traducida por Valerie Magar).

26. PHILIPPOP, Paul, 2015, “Conversaciones...” en *Instituto Nacional de Antropología e Historia* p.74.

5. RESTAURO CRÍTICO

5.1.3 Fundadores del concepto:

Piero Gazzola 1908-1979

Si hay algo que matizar sobre este autor es que los principios reflexionados del restauro debían ser de carácter internacional a priori, pero, posteriormente las diferentes culturas y tradiciones que afectan a los monumentos repercutirán para poder garantizar su aplicación.

Aportó una reflexión más científica en el restauro crítico realizando una mirada hacia el contexto histórico para así poder evolucionar algunas ideas en la materia del patrimonio recogido en la carta de Venecia.

“[...] Es claro que cuanto se pueda agregar, por motivos de conservación o de utilización práctica, constituye en sí una alteración más o menos inevitable y que en esto no sea posible establecer normas claras. Es también evidente que el uso de ciertos expedientes como los de admitir formas anodinas y neutras porque consideran que “estas no molestan” han dado lugar siempre a las peores soluciones”²⁷.

Como aclaración a este texto, cabe destacar que los autores hacen referencia a la intervención en un monumento que aunque se haya realizado de forma crítica es irremediable el uso de elementos que cambian la imagen del edificio pero de una manera que evidencie este mismo elemento diferente..



Figura 11. Duomo di Como (Italia). reconstrucción del abside de la catedral y de la cupula central utilizando como reflexión crítica los elementos que dialogan con la esencia. Foto fuente: <http://srake.it/wp-content/gallery/triangolo-lariano-1/Duomo-di-Como-abside-cupola-juvarra-da-piazza-del-popolo.jpg>

27. PANE, Roberto y GAZZOLA, Piero, 1964, “Carta Internacional de Restauro”.

5.1.4 Fundadores del concepto:

Roberto Pane 1897-1987



Figura 12. Museo Etnográfico Regionale di Cagliari (Italia). 1957-1974. P.Gazzola, L. Cecchini, M. Pinna. La sala temporal ha sido realizada en un base natural de roca calcárea y el alto muro medieval de la antigua cárcel. Se utiliza un sistema constructivo actual que refuerza la construcción petrea histórica. Foto fuente: <https://www.mediterraneaonline.eu/wp-content/uploads/2016/08/Museo-Etnografico-Regionale-di-Cagliari-591x325.jpg>

“Sea experiencia histórica-crítica como experiencia técnica científica”²⁸.

Abre así un gran debate científico donde se expone las construcciones que se han realizado en la historia y por la crítica, y que son reconocidas por sus cualidades artísticas²⁹. Con esto cimentaría las bases del restauro haciendo hincapié en el análisis exhaustivo de la obra para proteger las diferentes etapas históricas que la componen además de priorizar lo nuevo respecto a lo antiguo. De esta manera, se atribuye el valor artístico que predomina sobre otros aspectos y características de trabajo hasta liberar la verdadera forma de la obra.

Con este fin se llevaría a cabo una nueva imagen posterior a la época de revitalización y renovación que apareció después de la guerra en zonas históricas, dañando a los edificios con los sucesos que ocurrieron.

28. PANE, Roberto, 1975, “Il restauro come esigenza culturale. Relazione introduttiva” en *Restauro*, Napoles, p. 21-22.

29. PANE, Roberto, 1964, “Teoria della Conservazione e del restauro dei monumenti” en la conferencia *introduttoria ao Il Concorso internazionale dos arquitectose técnicos do restauro*. pp.175.

5. RESTAURO CRÍTICO

5.1.5 Fundadores del concepto:

Roberto Papini 1883-1957

De la tendencia de un próximo equilibrio crítico entre la innovación y la tradición en la cuestión del arte, el autor aporta a la teoría una recuperación de los elementos artísticos con el fin de poder revelar los estrechos vínculos culturales que, ordenados y unidos unos a otros, intenta llegar a las raíces de la concepción cultural³⁰.

Así, de este modo, el método artesano con el que se han elaborado puedan ser simplificado en la dualidad entre el arte más puro y el arte decorativo.

Una reflexión del historiador es la siguiente:

“Es que la incisión moderna, durante un rápido renacimiento, que hace treinta años pudo parecer inesperable, ha conquistado con igualmente rapidez el público y se encamina a retomar el sitio que tuvo ya en el campo del arte”³¹.

De aquí comprendemos que R. Papini hace una relación entre el proceso de conservación del patrimonio y la obra nueva razonando, que en primera instancia, la arquitectura moderna se percibe igual que la concepción de una nueva construcción y, por tanto, si intuimos esta última como arte, el dialogo entre ambas también pueden interpretarse igualmente³².

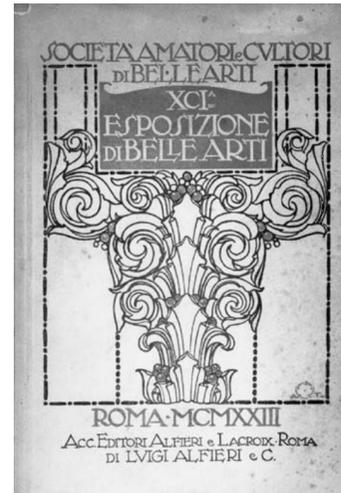


Figura 13. Exposición de Bellas Artes en la cual participo R.Papini en 1923. El historiador documentaba en sus escritos todos los acontecimientos históricos arquitectónicos siendo así una referencia en el estudio de su periodo. Foto fuente: GHELLI, Cecilia, INSABATO, Elisabetta, 2007, "Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novocento in Toscana" en *Ministero per i Beni e Attivitati Culturali*, Toscana (Italia), p. 261

30. MARINI, Giorgio, 2015, "Florentia refloret" p. 526.

31. ibidem p. 525.

32. GHELLI, Cecilia, INSABATO, Elisabetta, 2007, "Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novocento in Toscana" en *Ministero per los bienes y las actividades culturales*, Toscana (Italia), p. 261

5.1.6 Fundadores del concepto: Carlo Ludovico Ragghianti 1910-1987



Figura 14. Neues Museum de Berlín (Alemania). 1997-2009. La nueva construcción se percibe como elementos central de la sala mientras que los muros históricos hacen de piel gruesa que la envuelven. Foto fuente: <https://webapi.ingenio-web.it/immagini/file/byname?name=museo02.jpg>

Respecto al restauro crítico, este pensador junto muchos otros trataban la unión que había entre el contexto urbano y los monumentos desde un punto de vista mas general para poner en crisis el daño que ha surgido en las ciudades respecto a las intervenciones invasivas de restauración³³.

Utilizando su actividad en la ciudad, propone una metodología para la cultura que no permita el desarrollo de ideas independientes a este concepto de restauro crítico, si no que se parte de este proceso y que se influencia de las posteriores en temas referentes al arte y la arquitectura.

El crítico de arte expone lo siguiente:

“En efecto cada obra de arte que haya alcanzado su plenitud expresiva [...] obliga al que la lee a considerarla pura y conscientemente rigurosa en el propósito de comprenderla -- por el mismo carácter de la actividad crítica, que consiste en reconstruir según su ritmo, en sus movimientos, en su complejidad de raíces, en su historia-- la obra de arte”

Así, además, en el texto anterior amplia cual es la finalidad de su metodología³⁴.

33. PANE, Andrea, 2014, “Las raíces de la Carta de Venecia” en Universidad de Napoles Federico II, Pag. 11.

34. RAGGHIANI, Carlo Ludomico, 1936, “Arte e programmi” pp. 7-8.

5. RESTAURO CRÍTICO

5.1.7 Fundadores del concepto:

Pasquale Rotondi 1909-1991

Pasquale Rotondi junto a Giovanni Urbani se comprometieron en mejorar la metodología de Brandi durante los años 1960 y 1970. De este modo se desarrolló la actividad en Italia en los últimos 20 años. Dicha fase se caracterizó por el apoyo de diferentes instituciones.

Además, defendió y potenció el uso de la tecnología moderna además de la investigación del uso directo de esta en la conservación preventiva en monumentos históricos.

Desde el punto de vista del arte el uso de nuevas técnicas y materiales permitirían el salvar numerosas obras³⁵, sustentando la base de su metodología sobre la influencia de Pietro Bernini³⁶.



Figura 15. Restauración de S. Stefano degli Abisini (Roma). 1475. La Iglesia en este caso es construida eliminando los edificios anejos y en el interior se intentó recuperar los restos paleocristianos. Foto fuente: https://live.staticflickr.com/8724/16642421404_752a22016e_z.jpg

35. SANTABARBARA Morera, Carlota, 2018, "Difusión y repercusión de la teoría de la restauración de Cesari Brandi" en Creative Commons, p. 288.

36. Pietro Bernini (1562-1629). Escultor italiano y constructor de renombre del siglo XVI.

5.1.8 Fundadores del concepto:

Giovanni Urbani 1925-1995



Figura 16. Iglesia de Sant Jaume Sesolieveres (Barcelona) Siglo XI. Restauración para recuperar el espacio original. La nueva construcción convive con los muros de piedra sin tocarlo de modo que ambos dialogan pero ninguno irrumpe el valor de otro. Foto fuente: <http://1.bp.blogspot.com/-7DTJyaAGfe8/Uv0cCu2V1wI/AAAAAAAAA0qg/UNxlpdKU5wY/s1600/005.JPG>

La puesta al día del restauro crítico ha sido ampliada en estos últimos tiempos por Giovanni que afirma como sus predecesores la conservación planificada para poder perdurar las obras históricas.

El pensamiento de Urbani ha sido retomado y celebrado en los últimos tiempos llegando así a una herencia más plural. Con esto quiere decir que su interpretación es mucho más libre, es decir, se posibilita otras lecturas bajo otras percepciones con el pretexto de poder realizar otros desarrollos³⁷.

Sin embargo, también subraya la importancia del patrimonio en su contexto cultural que teniendo en cuenta que una libre percepción o filosofía de la obra pueda deformar el valor de sus elementos.

No se puede separar el patrimonio cultural del contexto, no se puede imaginar técnicas y leyes de conservación y valorización si no es desde una visión sistemática y general³⁸.

37. URBANI, Giovanni, 2000, "Intorno al restauro" de B. Zanardi, Milan, pp. 72-73.

38. Ibidem p. 75.

5. RESTAURO CRÍTICO

5.1.9 Fundadores del concepto:

Umberto Baldini 1921-2006

“Nuestra actuación, aún con toda su variedad de medios y aplicaciones, no será sino un ‘acto único’, un ‘tercer acto’, un ‘acto crítico de restauración’”³⁹.

Umberto Baldini defiende en su libro precisamente lo que aporta en la definición de restauro crítico, es decir, cualquier intervención realizada no será sino a partir de nuestra percepción sin caer en la imitación o la falsificación, dejando ver un valor expresivo de una obra.

Además, una intervención que tomamos como terminada da como resultado la existencia de una obra de arte en su esencia, pero nunca se podrá distinguir que tipo de restauración encontramos puesto que el acto más sutil que hagamos puede hacer que el monumento pierda su valor expresivo⁴⁰.



Figura 17. Puerta de Santiago de Soliveres (Valencia). La restauración se trata del mantenimiento, conservación de la ermita a nivel murario compuesto de piedra rojiza principalmente. Foto fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Puerta_de_los_Serranos%2C_Valencia%2C_Espa%C3%B1a%2C_2014-06-30%2C_DD_86.JPG

39. BALDINI, Umberto, 1997, “Teoría de la Restauración”, de *Nerea/Nardini*, Florencia p.80.

40. *Ibidem* p.81.

5.2 Liliana Grassi

Milano, 1º abril 1923 – Milano, 10 agosto 1985

Finalizada la guerra se intentó realizar con urgencia la reconstrucción dejando de lado las reflexiones teóricas de como construir, teniendo presente, la falta de conocimiento sobre la restauración para abordar la arquitectura de diferentes épocas.

A pesar de que en Italia estaban implementados documentos como la Carta de Atenas (1931) la restauración a menudo se sustentaba en criterios muy diferentes.

En esta época es cuando la arquitecta Liliana Grassi comenzaría a ejercer su profesión. La visión que tenía se basaba en un principio general:

La intervención de restauración tenía que ser reconocible en el monumento en el que se interviene y tenía que estar destinada a la preservación de la arquitectura histórica con todos los rastros del tiempo y para garantizar la reutilización del monumento. La posición que asumió Grassi era muy distante de la de la cultura hegemónica de la época, que no permitía la comparación con corrientes que eran contrarias o demasiado incómodas; de hecho, dentro de la Facultad de Arquitectura en la que enseñó, sus posiciones políticas y culturales se colocaron en minoría, lo que lo llevó a ingresar a la Facultad de Ingeniería de la misma ubicación.

Con respecto a este episodio, la propia Grassi escribió:

“es necesario darse cuenta de que, a través del arte, en particular, a través de la arquitectura y la restauración, uno puede alcanzar la destrucción de la libertad a través de la destrucción de culturas no hegemónicas y que este trabajo destructivo, es decir, la revolución se puede llevar a cabo con instrumentos, cosas y personas”⁴¹.

A principios del siglo XX la arquitectura occidental comienza a desarrollarse el cubismo y el futurismo, corrientes que para Liliana Grassi producían un rechazo ideológico del pasado y la confianza en el futuro alejaba las referencias culturales en las estructuras existentes.

Grassi trataba de analizar el enfoque entre distintas culturas dominantes con la conservación, en particular, sobre cómo su idea de progreso podría relacionarse con la manera de hacer perdurar la historia misma; para ella era inaceptable evaluar la conservación de las preexistencias en base a la economía.

La combinación de la conservación con la necesidad de reutilizar e innovar con el objeto histórico debía de ser la idea principal de la intervención en si misma.

41. GRASSI, Liliana, 1977, “Ideologia e memoria storica: aspetti del rapporto passato-presente nella cultura artistica e nel restauro”, Bologna, p.1.

5. RESTAURO CRÍTICO

5.2 Liliana Grassi

Milano, 1º abril 1923 – Milano, 10 agosto 1985

A través de la visión de Liliana Grassi realizamos un estudio sobre el fundamento realista y la continuidad de la tradición italiana en la restauración. Concibe el restauro de una forma más pertinente, abriéndose siempre a una relación renovada entre la memoria y la esperanza en cada acto de arquitectura.

“En el campo de la restauración parece imposible alcanzar puntos definitivos. De hecho, uno siempre regresa desde el principio”⁴².

Grassi comenzó abordando el problema de la restauración en su dimensión filosófica, lo cual es cierto, pero debe explicarse porqué sus escritos y su obra siempre han estado estrechamente relacionados con la arquitectura, lo antiguo y lo nuevo.

Es de vital relevancia la conexión identificada en su temperamento entre su visión filosófica y la capacidad de exploración cuidadosa para restaurar las complejidades en lugar de dar claves inequívocas a la interpretación.

La organización estructural y espacial, nunca se separa del análisis del mundo de las ideas y las necesidades espirituales y materiales, lo que produce el nacimiento y determinación de la forma.

“La arquitectura, por tanto, debe tener en cuenta el pasado de una preexistencia, los datos históricos-ambientales como una función actual”⁴³.

Las reflexiones de Grassi ponen en manifiesto la visión crítica del restauro en la modernidad donde los primeros desarrollos italianos en la disciplina de la restauración dependían de la convergencia afortunada de muchos componentes culturales y profesionales en una sola personalidad que podía, por esta razón, ver un cierto perfil global. Este perfil global le permitió ubicarse críticamente en el punto de articulación, en la modernidad, entre dos contextos tendientes a la separación mutua y a la oposición: el mundo del arte, el pasado y el presente, y la tecnología moderna.

Para ubicar la naturaleza filosófica de Grassi correctamente en el contexto de su tiempo. Es necesario conectar, aunque de forma breve, su posición, la reflexión madura, constante y lineal desde los años cincuenta en adelante sobre el debate italiano de la restauración.

Hay que tener en cuenta que tuvo, especialmente a partir del último período de la posguerra, una vasta evolución excepcional, en la que surgieron las personalidades de Roberto Pane, Bernard Berenson, Renato Bonelli y Cesare Brandi.

42. GRASSI, Liliana, 1960, “Storia e cultura dei monumenti”, p 455.

43. Ibidem p. 465.

Grassi hace una referencia al valor de la materia y la autenticidad en sus textos más significativos; destacamos aquel en el que escribe:

“(...)Se tiende pues, a través de las proposiciones de la cultura material, a dar autonomía a la operación técnico conservadora hasta identificarla con la restauración misma, es decir, reemplazando de manera integral el porqué con el cómo conservar la materia. De esto deriva la falta de clasificación sobre el fin global de la operación conservadora o, al menos la posibilidad de su instrumentación y el riesgo de que se alcance no la unidad de las dos culturas, si no la anulación de una con el consiguiente fortalecimiento del convencimiento, por desgracia ya difundido en ciertos círculos, de que los objetos de la conservación son indiferentes y pueden ser tratados con indiferencia acrítica, la cual no puede más que generar soluciones de tipo estrechamente consumista”⁴⁴.

Esta descripción atribuye gran importancia al papel que desempeña *la técnica*, plasmando la *eficacia* del instrumento técnico con el proyecto. Pretende desarrollar una actitud cultural para identificar la conservación con las técnicas de conservación y la reutilización.

En este sentido tratamos desentrañar el *cómo* y el *porqué* que nos recuerda L. Grassi en un lugar donde línea técnica científica y línea crítica interpretativa cada vez es más estrecha, lugar donde las categorías de la técnica de los

materiales son protagonistas: la superficie. Siendo este el lugar físico y arquitectónico donde los instrumentos del proyecto (las intervenciones de limpieza, consolidación, protección y reintegración) responden a las leyes de la química aplicada.

Retomando las ideas de L.Grassi: El *porqué* como cuestión anterior al *cómo* habla sobre las relaciones que tienen las marcas del tiempo y sus transformaciones.

Se hace aún más evidente este aspecto, la trascendencia del proyecto de restauración y el valor de todos los elementos que revisten, aunque sean mínimos. En este sentido entra en juego la limpieza de superficies como puede ser el espesor en milímetros de la fachada. La limpieza reflexiona sobre lo que se considera degradación, distorsionando o dañando la consistencia física de la superficie. Por otro lado se valora los elementos que ponen en valor la relación de las estratificaciones del edificio ya que podemos eliminarla borrando el tiempo para perseguir el mito de una arquitectura nueva, atenuarla para rejuvenecerlo, o se puede considerar, como dato de proyecto, como un valor añadido, pero también es en este caso las evaluaciones que se hacen, varían de pendiente del propio horizonte filosófico, pues la ciencia puede convertirse tanto en el instrumento como en el método.

44. GRASSI, Liliana , 1981. “Problemi metodologici in relazione alla teoria del restauro”, en Roma, p 9-11.

5. RESTAURO CRÍTICO

5.2 L'Ospedale Maggiore di Milano

Liliana Grassi 1923-1985

A continuación, tras la puesta en contexto de la restauración en Italia y reseñas en la visión de L.Grassi desde su visión global hasta concebir los materiales y sus estratificaciones, en este apartado enfocaremos el estudio sobre una de las obras más remarcables de Liliana Grassi con el fin de ejemplificar la teórica adquirida anteriormente: El Ospedale Maggiore de Milano:

El Ospedale Maggiore es un edificio que data de mediados del siglo XV, ubicado en el centro histórico de Milán, más concretamente entre la calle Francesco Sforza, la calle Laghetto y la Festa del Perdono. Es obra del arquitecto florentino Filarete. Fue uno de los primeros edificios renacentistas en Milán y tuvo muchos seguidores en todo el norte de Italia. Hoy, sin embargo, es el hogar de la Universidad de Milán. El edificio (Ca 'Granda) fue una de las obras más importantes de Filarete en Milán, así como un ejemplo del estilo del Renacimiento lombardo antes de la llegada de Bélgica (1479).

El Ospedale Maggiore fue un proyecto encargado por el Duke Sforza como un acto de caridad y bienestar, ya que en ese momento la aristocracia quería crear una imagen socialmente gratificante. La planimetría actual podemos observarla en el *anexo 1* y *anexo 2* al final de este documento.



Figura 18. Localización de L'Ospedal Maggiore sobre imagen satélite.

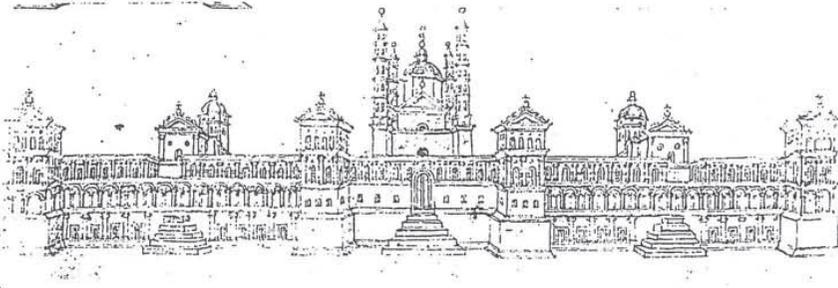
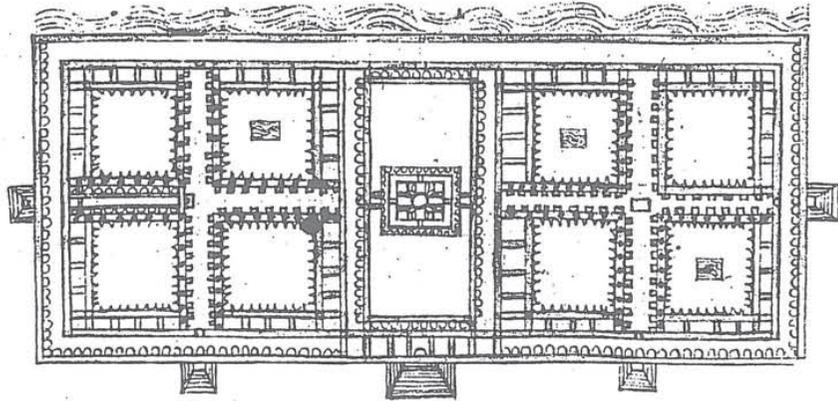


Figura 19. Diseño de planta y alzado de Antonio Averlino, llamado Filarete.
Foto fuente: L'Ospedal Maggiore di Milano, la storia e i restauri.

La primera piedra del Hospital Maggiore se colocó en 1456 y el proyecto de la fábrica se confió a Antonio Averlino, llamado Filarete. El tipo de edificio se eligió para satisfacer la precariedad y las condiciones higiénicas muy deficientes de los muchos "hoteles" de la época que entonces sirvieron como hospitales

La fábrica del siglo XV de Filarete:

La construcción comenzó a mita del siglo XV, cuando el duque de Milán impulsó el hospital con el fin de proporcionar a la ciudad de un hospital.

El proyecto consistía en dos edificios cuadrados y masivos, construidos alrededor de un cruceiro y separados entre sí por una plaza.

Filarete en 1465 abandonó Milán, y la ejecución fue llevada a cabo por Guiniforte Solari y su alumno Giovanni Antonio Amadeo.

Solari reemplazó las formas decorativas vinculadas a la coloración lombarda tradicional y gótico tardío. Junto a su hermano Francesco construyó el patio de los "sirvientes", el piso superior del frente principal, el perímetro hacia vía S.Nazaro entre otras intervenciones.

Amadeo reemplazó a Solari tras su muerte en 1481 hasta la caída de la dinastía Sforza en 1499.

5. RESTAURO CRÍTICO

5.2 L'Ospedale Maggiore di Milano

Liliana Grassi 1923-1985

La fábrica del siglo XVII:

El siglo XVI estuvo marcado por las frecuentes plagas que detuvieron toda intervención importante. Estas intervenciones volverían a su curso con la riqueza que donó Pietro Carcano permitiendo a Richini continuar con el edificio sobre el modelo ya realizado por Amadeo. Diseñó el Portal, los frentes del Patio Central y la fachada del siglo XVII.

La finalización del siglo XIX:

El ingeniero Pietro Castelelli, en 1797, procedió a completar el edificio de estilo neoclásico con un importante desapego formal. Las obras se terminaron en 1805.

HISTORIA DE LAS RESTAURACIONES

Después de haber estudiado el proceso de construcción a lo largo del tiempo del hospital procedemos a centrarnos en las diferentes restauraciones tras haber finalizado la obra.

Para simplificar la historia de la restauración del Ospedale Maggiore y el trabajo de la restauración de Liliana Grassi no se realizó un detalle exacto de sus predecesores, A. Annoni y P. Portaluppi en el periodo inmediato a la postguerra⁴⁵.



Figura 20. Planimetría general del edificio en sus diversas fases constructivas. Foto fuente: Università degli studi di Cagliari Facoltà di Architettura Scienze dell' Architettura, Teoria e Storia del Restauro, A:A 2014/2015.

45. Ver en particular: A.ANNONI,1958, "L'edificio sforzesco dell'Ospedale Maggiore di Milano e la sua rinascita", vol XXIV, fasc I, 1940-41.



Figura 21. Fachada sobre la vía Francesco Sforza tras bombardeo. Foto fuente: Università degli Studi di Cagliari Facoltà di Architettura Scienze dell' Architettura, Teoria e Storia del Restauro, A:A 2014/2015.



Figura 22. Fachada sobre la vía Francesco Sforza. Foto fuente: Aboce Ruins Lotus 144.

Siglo XIX:

Las primeras operaciones de mantenimiento durante el siglo XIX se centraron en los apartados ornamentales y en la estructura de los patios. Se realizaron numerosas sustituciones de los bloques de piedra Angera y trabajos en la fachada Sforza (aplicación de bustos del siglo XVII, reemplazo o terminación de las decoraciones de terracota en cemento más dañado con pintura posterior en color rojo). También hubo trabajos de restauración estética de los patios de Sforza.

En 1943 los daños en el hospital debido a los bombardeos destruyeron uno de los patios del siglo XV y otro del siglo XVII junto a una gran parte de los cruceros.

El proyecto de restauración presentado por la Universidad de Milán comenzó bajo el control de Ambrogio Annoni, mientras que Liliana Grassi se unió en 1949 convirtiéndose en la única responsable en 1959.

“Pero desde la vieja escuela, la dirección de hoy difiere porque no considera, en general, reconstruir, aunque sea fielmente, cuánto se ha perdido, para confirmar y consolidar lo que ha permanecido de las formas más escrupulosas e integrar cualquier parte faltante respetando la frescura del lenguaje arquitectónico actual, sin restringir, sin embargo, la armonía del conjunto y la armonía que son requisitos estéticos relevantes para el monumento que se va a restaurar”⁴⁶.

46. GRASSI, Liliana, “L'antico, il vecchio, il nuovo nel restauro e nella sistemazione dell'Ospedale Maggiore a sede dell'Università di Milano, Milano, pp. 67-89.

5. RESTAURO CRÍTICO

5.2 L'Ospedale Maggiore di Milano

Liliana Grassi 1923-1985

La visión crítica madura de Liliana Grassi se ve descrita en la anterior cita donde aplicó criterios metodológicos con un uso racional de diferentes técnicas, como la liberación, conservación, anastilosis, mantenimiento en ruinas e integración en formas modernas en las partes que no pueden perderse y en las que prevalecieron las necesidades funcionales de la nueva arquitectura.

Fase I: 1949-1955

ALA OTTOCENTESCA:

En la primera fase se reorganizó el ala del siglo XIX, seriamente dañada y de menor valor histórico, con la finalidad de actuar con mayor libertad en el injerto de nuevos cuerpos destinados al área de la enseñanza. Teniendo en cuenta siempre el orden indicado por Filarete.

En este espacio se intentan realizar interiores totalmente nuevos dentro de un cuadrilátero totalmente vacío, así conservando el sistema de galerías original, los cuerpos interiores se reconstruyen completamente.

Grassi quiso destacar la importancia de la separación de la parte nueva de la parte antigua, realizándolos totalmente independientes.⁴⁷



Figura 23. Claustro ottocentesco. Fachada sobre la vía Francesco Sforza. Foto fuente: Università degli Studi di Cagliari Facoltà di Architettura Scienze dell' Architettura, Teoria e Storia del Restauro, A:A 2014/2015.

⁴⁷ GIANNATTASIO, Caterina, 2014-2015, "Teoria e Storia del Restauro", en *Università degli Studi di Cagliari Facoltà di Architettura Scienze dell' Architettura*, p. 39.



Figura 24. Imagen de la cúpula quattrocentesca. Foto fuente: Università degli studi di Cagliari Facoltà di Architettura Scienze dell' Architettura, Teoria e Storia del Restauro, A:A 2014/2015.

PATIO BARROCO:

Al mismo tiempo, el trabajo de recomposición por anastilosis del patio barroco fue posible gracias a la recuperación de la mayoría de los materiales originales y piezas escultóricas. Particularmente difícil fue la recuperación, entre los escombros, de las partes antiguas. Una vez que se completó la primera parte del trabajo de restauración, se inauguró la nueva sede de la Universidad de Milán.⁴⁸

Fase II:

ALA QUATTROCENTESCA:

En la siguiente década los trabajos continuaron en el ala del siglo XV, con la delicada restauración de las elevaciones y los cuatro claustros. En esta fase se encontraron numerosos problemas debido a la búsqueda constante de datos filológicos e históricos, comparados puntualmente con los datos del monumento.

La intención de Grassi era encontrar una síntesis entre las nuevas características y el respeto por la configuración espacial original.

48. Ibidem

5. RESTAURO CRÍTICO

5.2 L'Ospedale Maggiore di Milano

Liliana Grassi 1923-1985

PATIO DE LA GHIACCIAIA:

La intervención sobre este espacio, iniciada en 1956, Liliana Grassi operó preservando en el estado de ruina los lados del pórtico que podrían ser reconstruidos por anastilosis y reconfigurando los volúmenes de los perdidos con un lenguaje moderno.

Elección de materiales, la coincidencia de ladrillo y hormigón armado. Las obras de albañilería armonizan en el uso del color (como en la tradición consolidada de Le Corbusier), la interacción entre espacios llenos y vacíos⁴⁹.

Los fachada contemporánea representa una interpretación de la fachada de Filarete, eludiendo la falsificación y reintegrando el fragmento perdido del monumento⁵⁰.

En particular, solo se han reconstruido dos lados, en ruinas, ya que no fue posible recuperar todo el material original suficiente para reconstruir los otros dos por anastilosis. Estos últimos se han completado siguiendo un procedimiento libre de cualquier repetición estilística. Solo la pared, en la que se colocaron los fragmentos y las bases de las columnas recuperadas, devuelve la idea del cuadrado base original.

En la comparación entre lo que queda del patio dejado en ruinas, se describe una construcción del espacio en la que la necesidad de reintegrar una imagen perdida sufre una reinterpretación moderna de la preexistencia.

49. SORBO, E. 2014. "Restauri alla Cà Granda. Liliana Grassi e la Grande Lacuna: il progetto e il metodo nel restauro." p 95-104.



Figura 25. Patio de la Ghiacciaia después de la restauración. Foto fuente: Università degli Studi di Cagliari Facoltà di Architettura Scienze dell' Architettura, Teoria e Storia del Restauro, A:A 2014/2015.

50. CRIPPA, M. A. 1986. "Liliana Grassi architetto: il pensiero, i restauri, i progetti". p.20.

Hasta los años cuarenta en el patio encontramos un pequeño edificio de ladrillos con un techo inclinado que fue destruido debido por los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial y en su lugar se construyó un evocador techo de vidrio que permite admirar el interior desde el espacio público

En el patio, la investigación conduce a una solución donde la referenc renacimiento ia al contexto se expresa a través de una finalización ideal y medida de los volúmenes que no da como resultado un formalismo trivial. La nueva construcción es moderna y destaca el nuevo destino del edificio.

FACHADA EN VIA FRANCESCO SFORZA:

Podemos identificar rastros del edificio de Filarete (reensamblado usando los materiales supervivientes) junto con el modo contemporáneo (como el sede de las oficinas de la universidad), combinando a la perfección, sin ningún choque que pueda ser perjudicial para este solucionado de modo moderno. Lo nuevo y lo viejo coexiste en una composición armónica⁵¹.

La intervención en la fachada de la calle Francesco Sforza consiste en completar su lado derecho, que fue completamente destruido, en relación con los volúmenes de los siglos XVII y XVIII, más al norte a lo largo de la misma carretera. Prevé la disposición de los restos de la entrada antigua al patio de Richini en el Navio. Esta intervención es objeto de un estudio en profundidad en el que se elaboran tres soluciones diferen-

tes que subrayan el refinamiento progresivo del enfoque de Liliana Grassi al definir el diseño de la fachada con respecto a la distinción de las adiciones y la maximización de la conservación de la fachada existente. La primera solución, que requirió la propuesta de Annoni de 1940, preveía la reconstrucción completa de la parte derecha que había sido destruida (según los datos históricos y la documentación) y la restauración del lado izquierdo de la cabeza de crucero de Filaret.

Las partes de las fachadas de la vía Francesco Sforza varía en términos del enfoque adaptado sobre la relación entre lo viejo y lo nuevo, para ser interpretado en las diferentes etapas históricas entre 1944 y 1986, y en las cuales, cada una de ellas, era características por tomar criterios diferentes⁵².

El debate finaliza en que la solución fuese abandonada porque no era justificable culturalmente. Las solución sobre el lado derecho era una reconstrucción integral, como en la primera propuesta, mientras que para la parte izquierda, ya no es necesario tomar las formas de la fábrica del siglo XV, sino realizar una intervención moderna que se inserta sobre lo que queda de la preexistencia. Además, se utilizaron partes del lado derecho de la fachada, ahora irreparables, para reconstruir las ventanas geminadas en el lado izquierdo, dada la inutilidad de asignar los fragmentos recuperados a algún museo.

La solución final contempla la reconfiguración de la parte destruida con un volumen que en la elevación retoma las relaciones dimensionales de la fachada existente, así como el uso de

51. VITAGLIANO, Gianluca, 2008, "Una storia del restauro in corpore vili. Gli interventi all'Ospedale Maggiore di Milano nella seconda metà del Novecento" en "Restauro, monumenti e città", p. 145.

52. AA.VV, 2009, Journal of Civil Engineering and Architecture 13 pp. 115-124.

5. RESTAURO CRÍTICO

5.2 L'Ospedale Maggiore di Milano

Liliana Grassi 1923-1985

la misma superficie de ladrillo tratada a "sottosquadro" (rehundida); el diseño de las aberturas, el equipamiento de los ladrillos de la cornisa y los demás detalles de construcción denotan el uso de un lenguaje moderno.

Fase II:

LA CROCIERA QUATTROCENTESCA:

La última fase se realiza desde los años setenta, ha implicado la restauración y reutilización del crucero del siglo XV. Esta intervención es completamente autónoma con respecto a la preexistencia y está regulada por sus propias leyes. Se sacó a la luz una serie de elementos de la estructura original de Filarete que también permitieron la reconstrucción hipotética del antiguo hospital. La parte más complicada de esta intervención fue el proyecto de preparación, dentro de dos brazos del crucero, de las salas para los títulos y para el consejo universitario; Grassi resolvió el problema de la relación entre lo antiguo y lo nuevo, diseñando una estructura de hierro y vidrio completamente reversible que era estáticamente independiente de las antiguas murallas, permitiendo así una visibilidad completa de la configuración espacial concebida por Filarete.

El trabajo de recuperación y reestructuración, paralelo a la construcción de algunas secciones partiendo de cero, se basó en una metodología rigurosa, basada en un análisis cuidadoso de las fuentes documentales e iconográficas, que fue capaz de preservar la estructura original de la estructura.

53. Università degli Studi di Cagliari Facoltà di Architettura Scienze dell' Architettura, Teoria e Storia del Restauro, A:A 2014/2015, p. 39.

El 31 de octubre de 1984, las intervenciones dirigidas por Grassi culminaron en la entrega del Crociera a la Universidad⁵³.

DEDUCCIONES O CONCLUSIONES

El caso de la restauración del Ospedale Maggiore propuso el tema, muy querido por Grassi, de la relación entre la arquitectura nueva y la antigua, aquí resuelta con extrema delicadeza, lentitud de maduración y prudencia; El arquitecto estaba al tanto de trabajar en un complejo arquitectónico de extraordinaria importancia, para el cual la visibilidad global del espacio era un valor para preservar y transmitir al futuro. Su reflexión teórica encontró en este contexto un campo de prueba y verificación: sus elecciones estaban, de hecho, entrelazadas con las cuestiones de la relación entre historia y restauración o restauración del conocimiento. Grassi afirma la imposibilidad de dar una definición definitiva de restauración como un trabajo crítico complejo, incluso si el propósito indiscutible sigue siendo garantizar la existencia de una obra en el presente y su transmisión en el futuro.

"Poner tu mano hoy, para reconstruir los temibles huecos provocado por el bombardeo, y para restaurar las partes históricas dañadas por los acontecimientos de la guerra y, la manipulación acumulada a lo largo de los años, ha comprometido a la consciencia con el problema que, ciertamente es actual y completamente abierto, de la combinación de lo nuevo y lo antiguo con las responsabilidades artísticas que derivan de ello"⁵⁴.

54. CRIPPA, M. A. 1997, "Liliana Grassi e il restauro" en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Milano, p. 83.

5.3 La voz "restauro crítico": Giovanni Carbonara

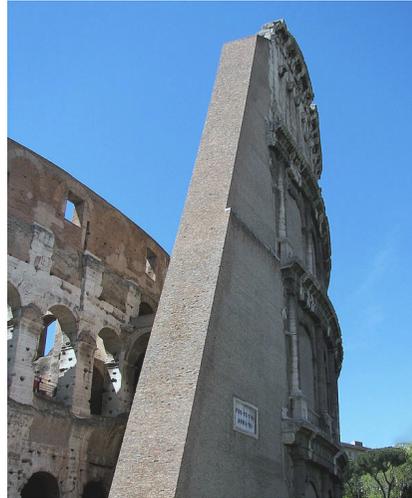


Figura 26. Contrafuerte en el Coliseo de Roma. Restauración en el siglo XIX de Raffaele Stern. Proyecto basado en el análisis arqueológico evitando la imitación. Foto fuente: https://civita-vecchia.portmobility.it/sites/default/files/colosseo_-_sperone_di_stern.jpg

El arquitecto Giovanni Carbonara trata su curso profesional en una vocación fundamental en el tratamiento histórico como es la restauración crítico-conservadora partiendo de la ideología al respecto de Cesare Brandi.

La idea de su diálogo se basa en los análisis rigurosos que hace en los diferentes ámbitos de la restauración arquitectónica.

En las aportaciones hechas al concepto de restauración crítica han primado, como hemos visto anteriormente, el componente estético y el histórico en las cuales han sido siempre objetivo de superación sobre las bases en las que se fundamentan a través de una percepción más general⁵⁵.

A través de una mirada al pasado el restaurador comprueba el diálogo que se realiza en dos importantes intervenciones en el Coliseo de Roma. En la primera de ellas, Raffaele Stern⁵⁶ en 1807, realiza una intervención cuya finalidad es preservar los arcos a través del uso de contrafuertes que dan hacia el Laterano pero sin romper excesivamente la estética, por lo que para ello se usa una visión arqueológica. La finalidad es que se mantenga una autenticidad tanto en lo material como en la forma y organizada ambas por el tiempo en que se ha realizado criterio.

55. CARBONARA, Giovanni, 1997, "Avvicinamento al Restauro" de *Liguori Editoriale*, Milan (Italia), p. 306.

56. Raffaele Stern. 1774-1820. Arquitecto italiano conocido por la

construcción del Museo Chiaramonte de Vaticano y como restaurador del Arco de Tito. Fuente: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stern_raffaele.htm

5. RESTAURO CRÍTICO

5.3 La voz “restauro crítico”: Giovanni Carbonara

La segunda actuación llega 20 años después por *Giuseppe Valadier*⁵⁷ en 1826, donde Carbonara observa la resolución en el extremo del anillo del anfiteatro con otro método diferente, como si de un derrumbe natural se tratase a través del uso de un contrafuerte inclinado y arcos⁵⁸.

Esta restauración, es percibida como inspiración del respeto hacia el monumento, su imagen formada por una estética tan particular formalizada por un valor histórico adquirido con el paso del tiempo.

Además, dichas restauraciones, según su punto de vista, las ve contrapuestas ambas ya que a través de ellas se observa la diversidad de opiniones en la ciudad de Roma en esos 20 años en los que se han realizado los proyectos sobre el mismo monumento. Pero lo que se observa en ambos es la preocupación estética del edificio, intentando acercar el carácter antiguo a través de una técnica imitativa pero, no de manera incoherente, si no con la finalidad de poder atenuar el carácter expresivo utilizando los menos elementos posibles.

El periodo está marcado por una unidad formal de la obra en el que se considera prioritario el componente histórico-documental y la arqueología que estaba patente sobre todo en Italia.



Figura 27. Basílica de San Pedro en el Vaticano en Roma. Restauración de la fachada por Giuseppe Zander. En ella respeta las fachadas de piedra. Foto fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/68/Petersdom_von_Engelsburg-2.jpg/970px-Petersdom_von_Engelsburg-2.jpg

57. Giuseppe Valadier. 1762 -1839. Arquitecto y urbanista italiano. Gran exponente de la arquitectura neoclásica. Fuente: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/valadier.htm>

58. DE HOZ, Jaime, 2009, “La conservación del Patrimonio histórico y su contribución al desarrollo social y económico”, *Una revista de Arte y Arquitectura* p. 7.



Figura 28. Murallas griegas de Capo Soprano. Restauración de Franco Minissi. Foto fuente: <http://www.sicilyweb.com/foto/cl/gela/516.jpg>

A través de la visión del Giovanni Carbonara se realiza una profunda reflexión, que queda patente en el concepto de *restauración científica*⁵⁹ de Camillo Boito⁶⁰ redactada en la primera *Carta de restauro*, que recoge la individualidad de cada obra arquitectónica por la circunstancia histórica que atañe a cada uno de ellas y, además, merecen ser conservadas por la riquezas de sus estratos en el tiempo⁶¹.

Según Carbonara, Boito enfatiza esta idea y realiza una relación con la conservación integral de la imagen del monumento haciendo una analogía de la reconstrucción en el momento en el cual obtuvo su máximo esplendor partiendo del resultado de una cuidadosa investigación urbana e histórica.

Pero esta reflexión se ve mejorada con el pensamiento italiano de *Gustabo Giovannoni*⁶² que ha sido difundido de forma internacional, hasta el punto de ser fundamento de la *Carta de restauro de Atenas* en 1931, teorizada posteriormente por Cesare Brandi. De este modo se recoge de una postura abierta.

Tanto el significado de los términos conservación como restauración ya estaba patente durante este tiempo pero, este último concepto apareció ligado en los años 70 reflejando el acto de volver a tener algo que, en el pasado, ha perdido su valor⁶³. Estaba ligado a principios políticos y reivindicadores desde el punto de vista social

59. RIVERA B., Javier, 2001, "De varia Restauratione" de Valladolid pp.139.

60. Camillo Boito 1836-1914. Arquitecto y crítico de arte italiano. Profe-

sor en la Real Academia de Milán. Fuente: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/boito_camilo.htm

61. CARBONARA, Giovanni, 1997, "Avvicinamento al Restauro" de Liguori

5. RESTAURO CRÍTICO

5.3 La voz "restauro crítico": Giovanni Carbonara

para destinarlo a bienes que estaban en peligro de exclusión económica y cultural. Es una concepción como instrumento incapaz de considerarse como fundamento de una nueva metodología y, que según Carbonara, a perdido la fuerza hasta la actualidad y su importancia revolucionaria ha probocado como resultado muchos errores.

Casi podríamos decir que el término *rehabilitación* se contrapone a la de *restauración* ya que se comprende que, los grandes monumentos deben ser restaurados pero, los que son de menor escala y forman parte del urbanismo requieren un acto más simplificado y menos exigente al que conservación se refiere. Cogería cierta importancia este conflicto en monumentos de valor económico y de funcionalidad relevante, pero no por el valor cultural que alberga.

Tras décadas de reflexiones y teorías se sigue erróneamente diferenciando estas importantes definiciones que posteriormente se traduce en realizar intervenciones diferentes haciendo distinciones entre monumentos históricos y la manera de conservarlos⁶⁴.

Además, Giovannoni hace alusión al fundamento erróneo de mantener viva una obra solo desde el punto de vista material, puesto que para él, la rehabilitación solo trata la exigencia, a la funcionalidad del monumento y el uso posterior que se le otorgará.

Editoriale, Milan (Utalia), p. 296.

62. *Ibidem*, p. 289.

63. *Ibidem* pp. 7-10.



Figura 29. Castillo de San Angelo en Roma. 136 a.C. Este monumento ha tenido numerosas restauraciones basadas en el saneamiento de estructuras y superficies sin alterar su identidad. Foto fuente: <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/08/63/4b/6e/castel-sant-angelo.jpg>

64. Vease el libro de Emanuela Sorbo, "Restauración como imagen de memoria", LOGGIA N°29 - 2016.



Figura 30. Biblioteca SS. Quattro Coronati en Roma. 2007. El proyecto dirigido por Giovanni Carbonara se trataba de la creación de una estructura para almacenar y consultar libros. Se crea una estructura secundaria metálica que sutilmente dialoga con la estructura histórica. Foto fuente: http://3.bp.blogspot.com/-7TISRE_VnfM/VJRVHoYcvYI/AAAAAAAAAOc/jeFNN-vYMy0w/s1600/35_copy_copy_large.jpg

Posteriormente la *Carta de Amsterdam*⁶⁵ creada en 1975, plantea un principio de la conservación integral que ligaba los dos conceptos anteriores y además determina el uso apropiado para el monumento.

Esto quiere decir que la restauración en si misma otorga necesariamente la exigencia de una función sobre el monumento que sea compatible con su naturaleza y que no tenga modificaciones opuestas a su esencia. La historia muestra como la arquitectura antigua esta íntimamente relacionada con su funcionalidad, como ocurre en edificios como el Panteón que fue transformado en iglesia y que ha llegado hasta hoy en un perfecto estado.

Para poder concretar más, Carbonara defiende que la restauración garantiza el buen uso del edificio y que es, además, un medio para asegurar la conservación de un monumento y, en la rehabilitación, la reutilización del uso⁶⁶.

En este último concepto de reutilización comprendemos que en ocasiones ocurra transformaciones y, en ocasiones, sean de carácter invasoras impuesta por la nueva funcionalidad. Entonces ya comprenderemos este tipo de intervenciones como fenómeno que transforman los edificios en inertes evitando la alusión a la época histórica que le concierne.

65. Ibidem p. 683.

66. Ibidem p. 300.

5. RESTAURO CRÍTICO

5.3 La voz "restauro crítico": Giovanni Carbonara

Carbonara en este caso comprende que la repetición de la metodología de los principios que funcionan como guía intervencionista se hayan comenzado a deformar afectando así, a las obras que partieron sobretodo del siglo XVIII donde se comenzó a declarar ciertos monumentos en patrimonio⁶⁷.

Por esta misma razón a partir de los años 70 nacieron dos ideales opuestos y extremos que se oponen con la restauración crítica en la cual lo que mas resalta es el carácter conservador y reintegrador. Se refiere esto al sistema en el que se realiza y previamente se analiza el monumento, que es la conservación pura y el restablecimiento.

En la escuela romana de *La Sapienza* se comenzó a desarrollar la restauración crítica posteriormente y en toda ella se conoce todas las vías que parte de esta teoría tan sólida y que aporta conocimientos más motivadores apoyados por otros centros de experimentación e investigación.

Aquí destaca la influencia determinante de los interesados en el conocimiento de las degradaciones y sus causas, además de los efectos de las degradaciones que ocurren en el medio ambiente y sus respectivas soluciones.

Un tema establecido que es origen de discusión entre los restauradores, era la conservación de las fachadas de



Figura 31. Proyecto de cubierta sobre una ruina romana. Balàca (Hungria). 1964. El proyecto trata de realizar una cubierta de madera a partir de una estructura ligera con un criterio crítico, evitando el mimetismo mediante el diálogo entre su carácter ligero y el carácter masivo de la estructura muraria existente. Foto fuente: CARBONARA, Giovanni, 1997, "Avvicinamento al Restauro" de *Liguori Editoriale*, Milan (Italia), Imagen 383

67. Ibidem p. 62.

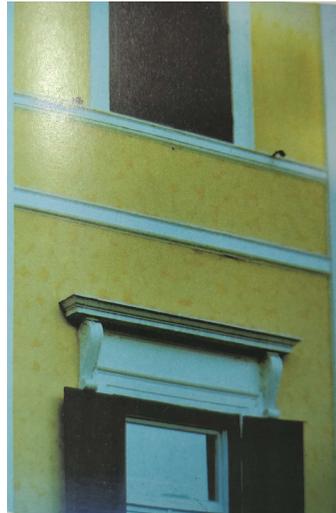


Figura 32. Casa en la plaza de España. Roma. Restauración del enlucido y pintura de la vivienda intentando aparentar la vibración de una pared envejecida. Foto fuente: Ibidem. Imagen 378

pedra incluyendo pinturas y enfoscadas. Esto se debía a la interpretación de los acabados y el significado de la superficie⁶⁸.

Los revestimientos son elementos expuestos a los agentes externos que los contaminan afectando a la composición estética y, que son de lenta acumulación haciendo así modificaciones en los estratos de la historia como puede ser el paro de la construcción si se realiza por etapas por ejemplo⁶⁹.

Los partidarios del restablecimiento, habla Carbonara, se puede observar en las fachadas de un edificio y que se asemeja a la piel de una persona, sujeta un agotamiento siendo así el elemento más sacrificado destinado a proteger los componentes interiores y que por tanto, son más sensibles de mantenimiento de manera continua.

Los partidarios de la conservación proponen que la superficie externa debe recoger los cambios o transformaciones de la historia y, también, su valor que debe ser conservada de manera íntegra. Es decir, no merece ningún tipo de operación para poder elegir un elemento a demoler. Esto es, ya que según los pensadores y restauradores de esta línea, se trata de una fuente verdadera de conocimiento y deberá conservarse tal y como ha llegado a nosotros. Son huellas que tienen importancia histórica que es más importante que las estética⁷⁰.

68. Ibidem pp. 554-556.

69. Ibidem p. 567.

70. Ibidem pp. 568-569.

5. RESTAURO CRÍTICO

5.3 La voz "restauro crítico": Giovanni Carbonara

El objetivo es reflexionar sobre la información que se observa desde que se interpreta los revestimientos que han cambiado debido a elementos naturales como son terremotos o humedades expuestos a la intemperie y, cómo han afectado a la estructuras.

Para poder comprender esto, es necesario establecer una dualidad radical, lógica y equilibrada de forma crítica entre la conservación íntegra y el valor que tiene a través de un juicio metodológico, donde se llegue a una solución apropiada basándose en la prioridades de los elementos a conservar.

Carbonara se refiere a una línea basada en la reflexión italiana sobre la restauración crítica y brandiana que se ha desarrollado según la directriz de la crítica-conservadora. Conservadora porque parte de la idea que se prevé del monumento como permanecer en el tiempo y ser transmitido de la mejor forma posible dependiendo de sus condiciones. También, porque tiene en cuenta la etapa histórica actual y la sensibilidad al legado material y cultural⁷¹.

Es crítica porque parte de la aportación de que cada intervención constituye un caso en si mismo sin contemplar la sujeción en ninguna categoría.



Figura 33. Castel Sant'Angelo. 2006. Roma (Italia). Restos existentes de antiguas superficies revocadas erosionadas por la lluvia y de algunas zonas restauradas. La restauración se basa en el uso mínimo indispensable sobre la compatibilidad y la distinción de las diferentes intervenciones. Foto fuente: Ibidem. Imagen 385

71. Ibidem p. 566.



Figura 34. La casa Carducci antes de las últimas restauraciones. 1890 a 1907. Bologna (Italia). Ejemplo de restauración de Terranova, parte conservada y parte restaurada. La fachada esta configurada mediante un revestimiento. Foto fuente: Ibidem. Imagen 370

El pensamiento heredado de Carbonara es cuestionar una intervención a partir de la historia del monumento, la naturaleza, la materialización, los problemas de degradación y conservación que se manifiesten.

De cualquier manera, cuando se trata de elementos arquitectónicos antiguos o alterados, la conservación normalmente se realiza con el fin de enfatizar el valor que, en principio, es figurativo.

Posteriormente, algo que deriva de esta aclaración, es la reflexión teórica de restauración en relación a las demás expresiones del arte tal y como se pretendía a partir del conocimiento crítico. Es decir, como ocurre en la arquitectura, sin reconocer la obra tener la posibilidad de individualizar el método de forma autónoma para evitar transformaciones equívocas y peligrosas. Pero también se le suma la especificación de la técnica, la tecnología y materialidad de los distintos campos que entran en juego⁷².

La finalidad es que tanto la historia como la estética que atañen a un edificio tienden a unirse a través del mismo lenguaje pero con un equilibrio crítico, cuyo límite se encuentra en los elementos que relacionan a ambas siendo muy necesario para expresar su naturaleza. Hasta el día de hoy la lectura entre ambos ha sido llevada a los extremos sin llegar a un resultado real y satisfactorio..

72. Ibidem pp. 290-291.

5. RESTAURO CRÍTICO

5.3 La voz “restauro crítico”: Giovanni Carbonara

El arquitecto italiano relaciona la difusión de la restauración con nombre de autores profesionales que no realizan buenas propuestas restaurativas puesto que solamente tienen connotaciones estéticas que transforman el valor histórico y, también, rehabilitaciones funcionales dejando el edificio vacío de esencia y sin referencia urbana de la etapa histórica. En ocasiones nos referimos a rehabilitaciones demasiado invasivas o radicalistas y, muchas veces, producto de fantasía⁷³.

La restauración del *Palazzo Grassi* en Venecia esta construida a partir de una rica aportación técnica-económica con la que refleja una satisfactoria conservación del monumento. El objetivo en dicho edificio era la adición de nuevas funciones que finalizó de la mejor manera posible. También, el teatro Carlo Felice en Génova, fue distinto a lo que el termino restauración se refiere, ya que en la mayoría de la intervención el edificio ya no existe.

En lo que a la práctica restaurativa interviene, se debería hablar de las sutiles partes que se conservan y los elementos que aún se intuye que fueron.



Figura 35. Palazzo Grassi. 2006. Venecia (Italia). La fachada principal resalta por la dualidad de material que muestra épocas diferentes entre ellas. La parte inferior muestra un basamento pétreo mientras que la parte superior es de marmol identificando ambas intervenciones. Foto fuente: https://www.airfrance.es/ES/common/common/img/tbat/news/VCE/palais-grassi-le-musee-d-art-moderne-de-venise/VCE-palais-grassi-le-musee-d-art-moderne-de-venise-2_1-1024x512.jpg

73. Ibidem p. 299.



Figura 36. Museo en la Termas de Diocleciano. Después de varios años de restauración, las salas de las termas se habilitan para conformar los espacios de exposición. De esta manera se puede dar una función nueva al monumento pero dejando leer su antigua historia. 2008. Roma (Italia). Foto fuente: <https://photo620x400.mnstatic.com/9a69168cbb9c6993672fae-185236f4a2/termas-de-diocleciano.jpg>

En Italia eran realizadas por organismos públicos que responde positivamente aunque no siempre el resultado llegar a ser el adecuado puesto que en primer lugar es un ejercicio primero de conservación y, posteriormente, proyectual.

Esto es porque el ejercicio restaurativo va más allá de un acto crítico, es decir, es más que analizar e intervenir del monumento, sino que también es obrar con la misma dialéctica a través de la cual la percibimos y se relaciona para crear arquitectura, pintura o escultura, según lo que corresponda⁷⁴.

Destacamos en un principio algunas restauraciones arqueológicas como es el *Planetario en las Termas de Diocleciano (298-306 d.C.)* en Roma, que se modificó para adaptarlo al funcionamiento del museo de estatuas antiguas y hacer más accesible los sótanos que tienen cierta relevancia arquitectónica dentro del complejo.

En este proyecto lo histórico es cuidadosamente conservado y enfatizado mientras que paralelamente se ha proporcionado una solución nueva y tecnológica a la cuestión de la conservación y han aportado un carácter elegante.

74. Ibidem p. 298.

6. ANÁLISIS CRÍTICO DE INTERVENCIONES EN ESPAÑA

6. ANÁLISIS CRÍTICO DE INTERVENCIONES EN ESPAÑA

Después haber asentado todas las bases sobre la evolución del concepto de la restauración crítica, desde los antecedentes y pasando por los protagonistas que intervinieron en su formalización, además, la clara y detallada explicación de Liliana Grassi en su obra sobre L'Ospedale Maggiore di Milano donde interviene la evolución tanto constructiva como material, y el uso de las técnicas respecto a la historia que le ha acontecido, se presenta una selección de proyectos españoles de restauración y rehabilitación.

De este modo, a través de esta completa observación respecto al proyecto de Liliana Grassi, se hace posible interpretar la restauración de una forma metodológica a través de un riguroso criterio de intervención del cual podemos analizar la puesta en común entre conceptos críticos y técnicos y donde se ponen en contacto.

Ha sido una verdadera herramienta que ha permitido analizar todos los componentes para comprender el proceso y el resultado del método del restauro crítico. Método que se ha ido forjando con nuevos términos como *reciclaje* y *regeneración* utilizados en la actualidad de manera alternativa de nuevas consolidaciones respecto a la restauración y rehabilitación con el fin de la conservación en los monumentos.⁷⁵

La naturaleza del monumento y como interpretar cada elemento antiguo para introducirlo en un contexto renovador y contemporáneo, nos permite posteriormente otorgarle una función que permita el uso en todo el complejo y, que de este modo, sea posible la contemplación en su conjunto teniendo en cuenta el contraste de la antigua y nueva arquitectura y el diálogo de ambos.

La finalidad de este punto es poder aprender un sistema del cual partir de un criterio para poder estudiar cualquier proyecto realizado tanto de restauración como de rehabilitación sobre un edificio histórico. Vamos a observar varios proyectos de nuestros días para, a continuación, realizar un estudio con el cual poder utilizar los principios del restauro crítico en intervenciones que hoy son el reflejo de la restauración actual.

Se realizará un catalogo de proyectos sobre los últimos 20 años hasta el día de hoy, además de la relación, el uso y la composición arquitectónica. A partir de ahí, se expondrá brevemente la situación actual y se realizara una explicación sobre el proceso de construcción y los elementos que lo componen para llegar a una breve conclusión bajo la reflexión sobre la relación de la arquitectura antigua y nueva, además de la percepción que llega al observador bajo los principios del restauro crítico.

75. SORBO, Emanuela, 2016, "Restauración como imagen de memoria", LOGGIA N°29 p. 29

6. ANÁLISIS CRÍTICO DE INTERVENCIONES EN ESPAÑA

Museo Nacional de Arte Romano. Mérida (Badajoz)
1986
Rafael Moneo

Para comenzar, partiremos de la premisa de que el arquitecto dividió el edificio debido a una calzada romana que se encontraba sobre el terreno. De aquí decidió conservar la parte más baja del Museo a preservar las ruinas del solar que está bajo el cuerpo principal.

Teniendo esto en cuenta, el edificio como se muestra en el *anexo 3* lo encontramos dividido en dos conectada por un pasarela que se eleva sobre los restos arqueológicos. Encontramos por tanto, en cuerpos diferentes tanto el museo y talleres y en el otro, encontramos los talleres de restauración, biblioteca, salón de actos y dependencias administrativas.

Desde el punto de vista estético el ladrillo confiere una textura propia a mimetizar el edificio con el entorno arqueológico y, además deja leer los huecos del antiguo teatro sobre la fachada histórica.

La construcción se muestra contundente aunque sencilla y además pesada pero que con los huecos, los arcos y los lucernarios le dan una sutil ligereza.

La grandiosidad de los arcos que forman el edificio, frente a las piezas que albergan esta justificando que el impacto de la escala que se encuentran entre ambos.⁷⁶

76. MARTINEZ JORDAN, Juan Manuel, "Museo Nacional de Arte Romano", *Universidad de Sevilla* pp. 10-15



Figura 37. Museo Nacional de Arte Romano. 1986. Mérida. Fachada principal de ladrillo conservada desde el inicio. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/544f/8ca7/e58e/cef8/1300/00f0/slideshow/Manuel_Ramirez_Sanchez.jpg?1414499491



Figura 38. Interior del Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Los espacios quedan marcados por los arcos por tanto la funcionalidad se organiza dependiendo del monumento. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/544f/8cb1/e58e/cef8/1300/00f2/slideshow/James_Gordon.jpg?1414499501

Biblioteca UPF de Barcelona. 1999

Clotet-Paricio



Figura 39. Biblioteca UPF en Barcelona. 1999. Clotet-Paricio. En este proyecto destacan los largos deambulatorios que se acentúan, aún más mediante las estanterías y los arcos que organizan el recorrido de la sala de lectura de la biblioteca. Foto fuente: <http://www.arqfoto.com/biblioteca-diposit-de-les-aigues-barcelona/>



Figura 40. En la cubierta se presenta los lucernarios que iluminan el interior con luz cenital y pasan por los arcos. Foto fuente: http://www.arqfoto.com/wp-content/uploads/2015/09/Biblioteca-Diposit-de-les-Aigues-Clotet-Paricio-arquitectos-SG1209_014_7180.jpg

Este proyecto tiene en cuenta sus grandes muros de fábrica de ladrillo de 1 metro de grosor y 14 metros de altura, se cruzan con bóvedas de cañón y se extienden como casi en 65 de profundidad, con una gran lucernario en la cubierta.

El depósito se unió a partir de un paso subterráneo con el edificio Jaume I, que posteriormente comenzaría a partir del 1999 a utilizarse como biblioteca.

Los forjados intermedios están compuestos por elementos prefabricados para no dañar los muros de ladrillo que son portantes de los arcos. Estos nuevos niveles favorecen la aparición de lugares de lectura muy diferentes unos de otros. Las alturas pueden ser a partir de los escasos 2 metros, hasta otro que se pueden encontrar en 12 metros.

En el Anexo 4 podemos observar la planta del proyecto para poder comprender que lo que más llama la atención es el ritmo de las columnas en los cuales van organizándose los espacios. No se intuye ninguna demolición ni ninguna alteración que le haga perder la naturaleza de su creación.

Desde todos los puntos del edificio se observa la luz inundar el interior de tal forma que baña todos los ladrillos que bajan por los muros hasta llegar a la parte mas inferior⁷⁷.

77. GARCIA, Simon, 2012, "Arqfoto", Fuente: <http://www.arqfoto.com/biblioteca-diposit-de-les-aigues-barcelona/>

6. ANÁLISIS CRÍTICO DE INTERVENCIONES EN ESPAÑA

Centro José Guerrero. Granada. 2000

Antonio Jimenez Torrecillas

Se resuelve un edificio cerca de la catedral de Granada para realizar un recorrido de una planta a otra, puesto que son diafanos, hasta ascender a la parte superior dejando un espacio central que está cerrado.

Al llegar a la última cota del edificio encontramos un telón pétreo lleno de luz de fondo en la última sala que crea un contraste con las obras expuestas en el museo. Es la coronación de la catedral que muestra su fábrica de piedra muy cerca del ventanal panorámico y que parece abrirse la sala totalmente a ella⁷⁸.

El arquitecto trata con una pieza moderna la monumentalidad renacentista de la catedral haciendo que la historia este viva en el interior del centro de modo que se nutra el nuevo volumen con la naturaleza histórica que existe en el lugar.

La caja interior mencionada se encuentra rodeada por una doble piel de muros portantes. En la primera piel encontramos la circulación que rodea el edificio mientras que la primera da acceso a la sala de exposiciones.

La circulación es además, una idea principal del proyecto que podemos ver en el *anexo 5*, donde en el proceso de recorrido, el espacio se va descubriendo sin saber lo que es muro o lugar de exposición como si recorriésemos una torre.



Figura 41. Vista de pájaro del Centro José Guerrero (Granada), 2000. Antonio Jimenez Torrecillas. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/55e6/8c13/4d8d/5dd1/7300/0acc/slideshow/centro-guerrero_ajjt-00.jpg?1441172494

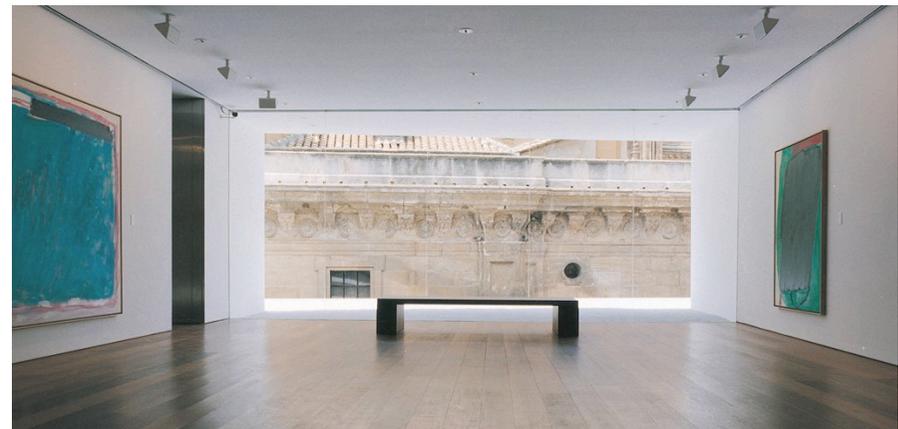


Figura 42. Sala superior expositiva abierta a la Catedral de Granada del Centro José Guerrero. La catedral funciona como telón pétreo. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/55e6/8c13/4d8d/5dd1/7300/0acc/slideshow/centro-guerrero_ajjt-00.jpg?1441172494

nez-torrecillas

78. VIAL, Carlos J, 2009, "Centro José Guerrero/ Antonio Jimenez Torrecillas" en *Plataforma Arquitectura*. Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-15262/centro-jose-guerrero-antonio-jime->

Nave de Intermediae en Matadero de Madrid. 2006
Arturo Franco



Figura 43. Nave Intermediae de matadero de Madrid. 2006. Arturo Franco. Conservación de los pilares y muros preexistentes. Foto fuente: <https://images.adsttc.com/media/images/512a/a4c0/b3fc/4b11/a700/9c2a/slideshow/1305992727-017.jpg?1414264491>

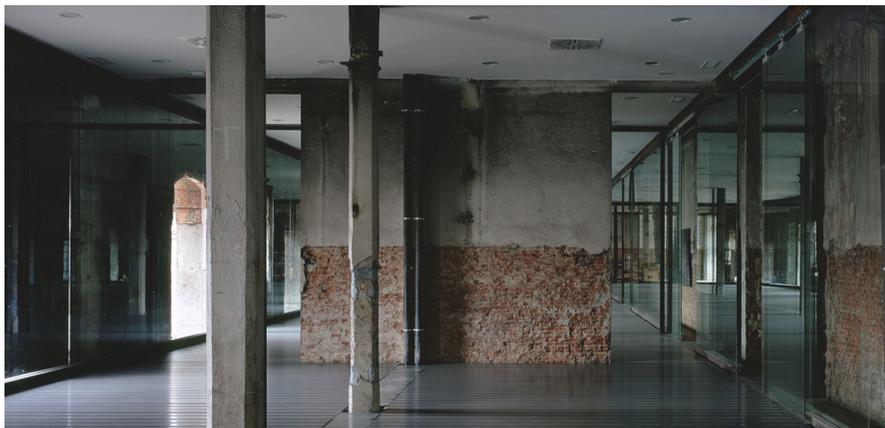


Figura 44. Comparación de muro frágil de vidrio y muro portante y duro de ladrillo ya preexistente. Nave Intermediae de Matadero de Madrid. Foto fuente: <https://images.adsttc.com/media/images/512a/a4c0/b3fc/4b11/a700/9c2a/slideshow/1305992727-017.jpg?1414264491>

El proyecto está integrado en una de las veinte naves del antiguo matadero de la ciudad de Madrid en la cual se a realizado en su interior un programa cultural a partir de numerosas instituciones para habilitar algunos espacios de este complejo.

Nos encontramos en la nave 17c que, desde un punto de vista crítico, se ha realizado una intervención de carácter conservador de la estructura y de la que podemos analizar la composición del conjunto.

La idea de la intervención parte de la oportunidad de conocer las posibilidades que tiene el edificio para realizar la rehabilitación y así, proponer una nueva imagen del volumen analizando previamente los límites visuales y constructivos de los espacios. Además, el proyecto se realiza respetando la estructura antigua de la ruina y realzandola sin realizar una construcción invasiva en ella. Haciendo así un diálogo sobre la arquitectura existente de la nave y la que el arquitecto propone, a partir de la consolidación de los pilares como principal motivo de conservación que identifica la edad de la obra⁷⁹.

Para resaltar la naturaleza de la nave el arquitecto contraponen conceptos como la fragilidad del vidrio de obra nueva con la dureza del muro de ladrillo; o la limpieza de los nuevos materiales frente a la rugosidad y erosionabilidad de los muros históricos. En el *anexo 6* podremos encontrar una sección tipo que identifica la intervención.

⁷⁹. Plataforma Arquitectura, 2011, "Intermediae Matadero Madrid". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/750022/intermediae-matadero-madrid-arturo-franco>

6. ANÁLISIS CRÍTICO DE INTERVENCIONES EN ESPAÑA

Espacio Escénico en el Puerto de Santa María. Cádiz
2007
Daroca Arquitectos

El proyecto se realiza a partir de un antiguo Cuartel de Caballería que, después de haberse derribado su interior, mantenía su cerramiento antiguo formado por cal y piedra la cual, era obligatoria su conservación.

La intervención se realiza insertando una fachada histórica en una construcción contemporánea que sea capaz de contener espacios en relación a las salas de manera que, la unión entre la arquitectura vieja y la arquitectura nueva, se unan para resaltar el valor que tiene cada una.

La introducción en ese lugar del nuevo espacio escénico se realiza a través de la antigua crujía sobre la cual se distribuyen las diferentes dependencias de servicios. También, organizar en su interior un prisma que contenga las salas que permite intuir, por encima de las antiguas fabricas que le rodean, el nuevo uso que se encuentra en su interior. El cuerpo interior esta formado por pantallas de hormigón que sirven de sustento a las vigas cajón y, a su vez, forman parte de la estructura de las salas de ensayo que cierran la cubierta del edificio. Entre ambas intervenciones se encuentran los espacio comunes de relación y vestíbulos⁸⁰.

Para completar esta información en el *anexo 7* y *8* se encuentra la planta baja y una sección característica donde se observa el edificio en su conjunto.

80. Plataforma Arquitectura, 2014, "Espacio Escénico En El Puerto De Santa María / Daroca Arquitectos". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-325930/espacio-escenico-en-el-puerto-de-santa-maria-daroca-arquitectos>



Figura 45. Composición de volúmenes en el Espacio Escénico en el Puerto de Santa María (Cádiz). 2007. Daroca Arquitectos. Foto fuente: <https://images.adsttc.com/media/images/52d4/974c/e8e4/4ef8/bf00/004c/slideshow/PORTADA.jpg?1389664051>

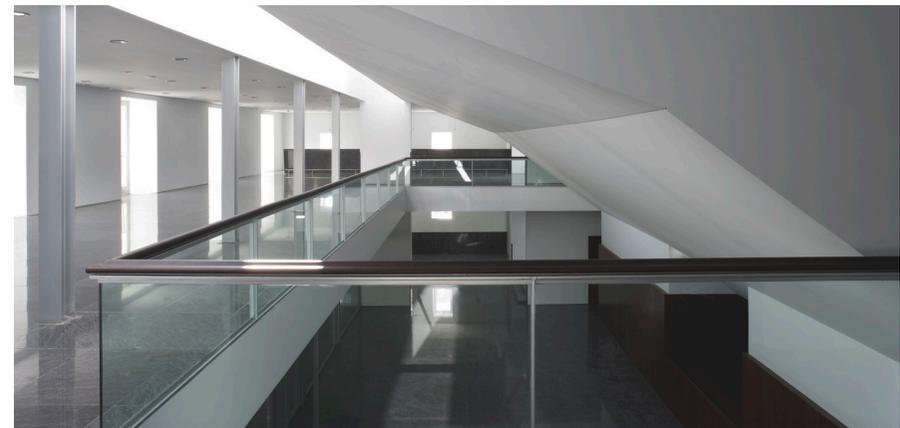


Figura 46. Pasillo de la primera planta del Espacio Escénico del Puerto de Santa María. Doble altura hacia el Hall. Foto fuente: <https://images.adsttc.com/media/images/52d4/972a/e8e4/4e52/6900/004f/slideshow/31.jpg?1389664013>

[to-de-santa-maria-daroca-arquitectos](https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-325930/espacio-escenico-en-el-puerto-de-santa-maria-daroca-arquitectos)

Nave 8 B de Matadero de Madrid. 2009

Arturo Franco



Figura 47. Nave 8 B Matadero de Madrid. 2009. Arturo Franco. La Construcción de la cubierta de teja a partir de vigas trianguladas preexistentes. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/512a/a869/b3fc/4b11/a700/9cc4/large_jpg/1306167200-10.jpg?1414001549



Figura 48 Sistema constructivo para dividir los espacios a través de la apilación de piezas cerámicas planas. nave8 B Matadero de Madrid. 2009. Arturo Franco. Foto fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-90438/nave-8-b-arturo-franco/512aa876b3fc-4b11a7009cc6-8-b-nave-arturo-franco-photo>

Al igual que el proyecto anteriormente visto en la nave del Intermediae, este proyecto se trata de otra rehabilitación pero de un sistema constructivo menos invasivo desde el punto de vista constructivo y más llamativo desde el carácter de la reutilización. Se utilizan tejas cerámicas de una cubierta que estaba en deterioro para posteriormente apilarlas para resolver las necesidades que presentaba el programa.

Los espacios están destinados a la administración, una zona común de trabajo y una sala polivalente las cuales todas ellas son ricas por su valor espacial del antiguo matadero.

Uno de los objetivos principales del proyecto era restaurar la cubierta de teja de dicha nave a través del uso de tableros y rasillas para posteriormente realizar un refuerzo en su estructura y acondicionar el interior. La segunda, se convierte en el generador de los espacios y de la envolvente ya que, dependiendo de la proporción que el muro necesitase, se cortaba o se cambiaba de proporción⁸¹.

A través de esta forma de construcción recuperamos lo que aparentemente refleja lo viejo: La imperfeccionalidad a través de las piezas que están superpuestas y la técnica de la cual se han unido una a otras.

81. Plataforma Arquitectura, 2011, "Nave 8 B/ Arturo Franco". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-90438/nave-8-b-arturo-franco>

6. ANÁLISIS CRÍTICO DE INTERVENCIONES EN ESPAÑA

Restauración del Palacio de San Telmo. Sevilla. 2010
Vazquez Consuegra

La intervención en el Palacio de San Telmo supone una restauración integral de importante interés cultural en el patrimonio de la ciudad. La gran complejidad se encontraba en intervenir con un riguroso criterio conservacionista-restaurativa del monumento, a la misma vez que se realiza una detallada rehabilitación que dialogue con los espacios del monumento existente⁸².

La intervención relaciona estos dos conceptos anteriores para poder reavivar la esencia del edificio, interviniendo en el patio central, en la escalera, la misma portada de esta y el patio de los Jerónimos.

El proyecto se realiza en relación a la voluntad del edificio tanto a nivel compositivo, como estructural, dejando que la demolición interior realce los muros portantes y perimetrales que envuelven cada espacio con la finalidad de mantener el criterio de conservación. Así, de este modo la memoria histórica se relaciona con el edificio a través del núcleo fundamental del edificio histórico.

El conjunto se estructura disponiendo varios recintos organizados desde un elemento arquitectónico central. Esto lo podemos observar en el *anexo 9*, donde en la planta baja observamos como el elemento del muro portante configura la organización y en cada espacio se propone una funcionalidad diferente. Es decir, el muro hace de piel externa que protege la funciones en el interior⁸³.

82. Consejería de Hacienda y Administración pública, 2010, "El palacio de San Telmo Recuperado", pp. 135-136



Figura 49. Palacio de San Telmo. Sevilla. 2010. Fachada principal del palacio.
Foto fuente: [https://images.adsttc.com/media/images/5581/e604/e58e/ce56/d800/025b/slideshow/003\(1144\)-487.jpg?1435844494](https://images.adsttc.com/media/images/5581/e604/e58e/ce56/d800/025b/slideshow/003(1144)-487.jpg?1435844494)



Figura 50. Pasillo interior. Palacio de San Telmo. El arquitecto ha conservado los elementos importantes que muestran la naturaleza del edificio como son las columnas y los arcos, o los muros portantes. Foto fuente: <https://images.adsttc.com/media/images/5580/3ee9/e58e/ce56/d800/00cc/slideshow/castillo.jpg?1435844492>

83. Arquitecturas de Autor, 2009, "Guillermo Vazquez Conseugra" en *T6 Ediciones*,

Rehabilitación del Castillo de la Coracera. San Martín de Valdeiglesias. Madrid. 2010 Riaño+ Arquitectos



Figura 51. Rehabilitación del Castillo de la Coracera (Madrid), 2010. Riaño+ arquitectos. Sala de exposiciones donde la bóveda enfatiza la piedra Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/5862/c2e3/e58e/ce2d/7200/0036/medium_jpg/1008_rc_castillocoracera__026.jpg?1482867421



Figura 52. Espacio de acceso al edificio. La madera indica la nueva intervención y marca la diferencia con la dureza de la piedra. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/5862/c2e3/e58e/ce2d/7200/0036/medium_jpg/1008_rc_castillocoracera__026.jpg?1482867421

84. Plataforma Arquitectura, 2016, "Rehabilitación del Castillo de la Coracera / Riaño+ arquitectos". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/802415/rehabilitacion-del-castillo-de-la-corace->

El proyecto fue realizado para poder favorecer la valoración del monumento a partir de la creación de espacios polivalentes como son salas de exposiciones, conferencias, conciertos de cámara y actividades derivadas de un futuro.

En la propia rehabilitación también se contempla el terreno que le rodea para no romper las panorámicas que le rodean y también, para enfatizar el volumen a nivel cultural.

La torre del homenaje es el volumen más destacado ya que tiene un planta cuadrada con tres torreones adosados a su muro este. Pero además también hay que destacar el grosor de muro por el que se levanta que son 3 metros de grosor hasta llegar a los 20 metros de altura. En el *anexo 10* y *anexo 11* podemos observar la planta baja y la sección

Lo más destacable es la solución que se realiza en la antigua bóveda para convertirse en muestrario de vinos. Además los arcos tienen acabados en enlucidos que resalta con la textura gris y dura de la piedra. Los techos son restaurados utilizando estructura de madera que aporta sensación liviana y se diferencia de la estructura antigua⁸⁴.

Tantos la fábrica pétreo como los arcos y abovedados de ladrillo se dejan vistas en lugares donde es posible.

ra-riano-plus-arquitectos

6. ANÁLISIS CRÍTICO DE INTERVENCIONES EN ESPAÑA

Reforma y Rehabilitación de la Nave Industrial Can Minguell. Barcelona. 2010
Toni Gironès

El proyecto se realiza en la nave principal del conjunto fabril de Can Minguell del año 1850. Se realiza espacios de uso colectivo y oficinas en planta baja y tres plantas piso. Esta compuesto por una estructura de pilares y por forjados de bóveda tabicadas, además, la cubierta es a dos aguas sustentadas por cerchas de madera.

En primer lugar se recupera la geometría original, a continuación conservar los espacios que conforman los forjados de las bóvedas encaladas, y los pilares de planta libre y flexible. También se pretende agrupar los servicios a través de una nueva tipología estructural y, por último, recuperar el valor material de los elementos fabriles a partir del cambio de atmósfera en su interior.

Con todo esto, la circulación cambia en su interior en su interior respetando la posición de los núcleos y aprovecha la estructura ya existente superponiendo otra nueva sin afectar la nave principal, de modo que queda vista al exterior del edificio. Este elemento cambia de materialidad para evitar romper la valorada imagen de la fachada y, además, la construcción parece mas volátil respecto a la rotundidad de los muros⁸⁵.

En el *anexo 12 y 13*, en la planta y sección del edificio, observamos los grandes espacios que caracterizan cada planta y los usos comunes que quedan abrazados por el muros portante que perimetrando la zona este del edificio.

85. Plataforma Arquitectura, 2014, "Reforma y Rehabilitación de la Nave Industrial Can Minguell / Toni Gironès". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-362172/reforma-y-rehabilita->



Figura 53. Fachada de la reforma de la nave industrial de Can Minguell (Barcelona). 2010. Toni Gironès. La restauración de la fachada principal tiene el mismo acabado en su totalidad, la cual, estaba en riesgo de ruina. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/5379/4477/c07a/803f/9600/0159/large_jpg/_N7X4058.jpg?1400456269



Figura 54. Cubierta de la nave industrial de Can Minguell. Las cerchas son vistas, para así formar los dos aleros de la cubierta. El enlucido blanco crea contraste con la madera que es la estructura existente. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/5379/4602/c07a/8059/5700/0170/slideshow/N7X4137_42.jpg?1400456690

cion-de-la-nave-industrial-can-minguell-toni-girones

Rehabilitación y Ampliación Teatro Campos Elíseos. Bilbao. 2010 Estudio de Arquitectura Santiago Fajardo



Figura 55. Fachada Principal del Teatro Campos Elíseos (Bilbao). 2010. Estudio de Arquitectura Santiago Fajardo. Fachada moldeada para rehabilitar la composición histórica y el cuerpo de vidrio que se descubre en altura. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/5128/a0e8/b3fc/4b11/a700/4a97/large_jpg/1284057850-mg-0006modb.jpg?1414370082



Figura 56. Caja escénica del Teatro de los Campos Elíseos. La ornamentación restaurada para poder habilitar el uso de la sala tal y como era anteriormente. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/5128/a103/b3fc/4b11/a700/4a9b/large_jpg/1284057900-mg-0083.jpg?1414370084

86. Plataforma Arquitectura, 2010, "Rehabilitación y Ampliación Teatro Campos Elíseos/ Estudio de Arquitectura Santiago Fajardo". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-53582/rehabi->

Esta intervención destaca por su resolución a partir de dos técnicas novedosas y tecnológicas. La primera es la estructura de esqueleto metálico y la fachada moldeada con piedra artificial.

Este edificio que ha vivido todas las transformaciones del barrio y ha sido protagonista de todas ellas, solo ha conservado la sala, el espacio de circulación y acceso a la caja escénica y un pequeño volumen lateral.

Esto ha marcado las directrices de este proyecto de modo que la restauración ha permitido la recuperación de edificio histórico junto las salas y la estructuras sobre las que se levantaban. Esto junto la revitalización de la funcionalidad ha necesitado ampliación y crecimiento del edificio del que inicialmente partíamos para así cubrir las dotaciones que se requerían para su mantenimiento.

La actuación se ha resuelto a través de soluciones contemporáneas compatibles con los restos que ya había, mediante la preparación de un cerramiento de vidrio que está retranqueada de la fachada original para no restarle importancia.⁸⁶

Como ejemplo de distribución interior en el *anexo 14 y 15*, se muestran la planta baja y sección para comprender el cambio de los espacios intersticiales entre la sala y el exterior como se organizan los espacios comunes y secundarios en el brazo derecho.

[lizacion-y-ampliacion-teatro-campos-eliseos-estudio-de-arquitectura-santiago-fajardo](https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-53582/rehabilitacion-y-ampliacion-teatro-campos-eliseos-estudio-de-arquitectura-santiago-fajardo)

6. ANÁLISIS CRÍTICO DE INTERVENCIONES EN ESPAÑA

Torre de Huércal-Overa. Huércal (Almería). 2010
Castillo Miras Arquitectos

Esta intervención está realizada sobre una torre de vigilancia en Almería cuyo fin es a través de una operación sustentable crear accesibilidad a través de unas escaleras de acero corten hacia esta.

Primero, este proyecto demuestra la intemporalidad de los elementos tradicionales en contraposición con la naturaleza de lo contemporáneo que responde a una intervención invasiva en el contexto; y segundo, se basa en la restauración de la torre primitiva en base a los criterios de mantener los materiales y eliminando adiciones de elementos que estén yuxtapuestos a estos⁸⁷.

Ya lo preexistente tiene una importancia arqueológica, como hemos visto a lo largo de este documento, el arquitecto propone elementos desmontables para si enfatizar la imagen del monumento, es decir, sin cimentación.

Para facilitar el acceso se diseña una escalera ligera metálica que contrasta con la materialidad del edificio en cuestión. Además que por su geometría circular se contraponen a los ángulos rectos de la antigua ruina.

En el *anexo 16*, se observa través de una sección la comunicación entre ambas.



Figura 57. Contraposición de materialidad entre el volumen de acceso a la torre y la propia ruina. Torre de Huércal-Overa. 2010. Castillo Miras Arquitectos. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/512a/f635/b3fc/4b11/a700/a7cb/large_jpg/1309383269-castillo-miras-architects-huercal-overa-tower-3.jpg?1414269313

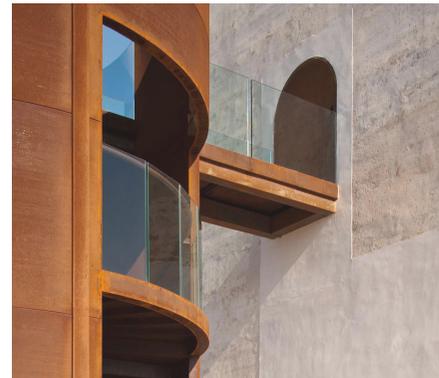


Figura 58. La composición del proyecto de ampliación es desmontable para prescindir de ella y así no depender la ruina de esta con el fin de poder hacer una lectura histórica sin la intervención. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/512a/f647/b3fc/4b11/a700/a7ce/large_jpg/1309383275-castillo-miras-architects-huercal-overa-tower-8.jpg?1414269332

87. ARQA, 2011, "Rehabilitación de Torre Nazarí en Huerca-Overa, Almería, España". Fuente: <http://bit.ly/2T5uWDD>

Rehabilitación de la Antigua Prisión Provincial de
Palencia. 2011. EXIT Architectes



Figura 59. Composición de la fachada en tres tipos de material: Fabrica de ladrillo del edificio primitivo, fachada de zinc para ampliar la altura de los pabellones, y las extensiones en planta baja de Uglass. Foto fuente: <https://arqa.com/wp-content/uploads/2012/05/17.jpg>



Figura 60. Pasillo superior de aplacado blanco de los pabellones de la Antigua Prisión Provincial de Palencia. 2012. EXIT Architects. Foto fuente: <https://proyectos4etsa.files.wordpress.com/2014/04/5.jpg>

La intervención está realizada sobre un edificio del siglo XIX, cuyo objetivo es convertir esta antigua prisión en un lugar de encuentro, que ponga en valor los espacios que había a partir de una estructura que satisfaga el programa pero que, al mismo tiempo, respeten la construcción existente.

Los pabellones más relevantes son vaciados y dotados de nuevas funciones a partir de la incorporación de forjados y cubiertas que iluminan el interior y son sustentados con nuevas estructuras.

Los cuatro pabellones están conectados a través de un vestíbulo diáfano y central al cuerpo que distribuye a los visitantes hacia todos estos. En la planta alta del vestíbulo encontramos lucernarios que iluminan el interior de las salas polivalentes. Los demás programas se distribuyen alrededor de los volúmenes como son la biblioteca la sala de música y demás necesidades del programa⁸⁸.

Las estructura para darle forma al programa, es metálica. Esta sustenta también la cubierta y la fachada de zinc y el uglass que se presenta en los cuerpos bajos además de las celosías de aluminio con filtros de luz.

En el *anexo 17* observamos una sección característica del proyecto donde se observa el cambio de materialidad y la nueva composición estructural.

88. ARQA, 2012, "Rehabilitación de la Antigua Prisión Provincial de Palencia, España". Fuente: <http://bit.ly/2HOHGca>

6. ANÁLISIS CRÍTICO DE INTERVENCIONES EN ESPAÑA

Museo de la Semana Santa. Albacete. 2011

EXIT Architects

El proyecto se construyó en base a una rehabilitación del conjunto, la antigua Casa Conde en Albacete, y la construcción de un espacio en las antiguas dependencias de la casa que no aportaban valor y estaban en un estado de ruina.

En su interior alberga un patio que se considera un espacio importante puesto que relaciona lo antiguo con lo nuevo y se le otorga una función expositiva. También, la segunda planta de este edificio esta destinada a las oficinas tanto de las Hermandades como de las Cofradías además de biblioteca y mediateca.

A nivel compositivo resalta principalmente la consolidación de las fachadas de colores llamativos que resaltan desde el exterior que ha sido el objetivo principal de la rehabilitación junto las columnas y la rejería⁸⁹.

El resquicio de fachada que se encuentra hasta ahora es solo un elemento estético pues ha perdido el carácter estructural que tenía anteriormente al demoler las ruinas que no podían conservarse. Pero aún así conserva un carácter principal en relación a su contexto, con la historia y la tradición.

En el *anexo 18*, a través del grueso de los muros podemos observar la construcción histórica y la nueva estructura. Resalta la conservación de la fachada enfrentada hacia la Iglesia.

89. ARQA, 2012, "Museo de Semana Santa de Hellin, Albacete, España". Fuente: <http://bit.ly/2Vgdb0Z>



Figura 61. Fachada policromática conservada de la Casa de los Condes en el Museo de la Semana Santa. El elemento translúcido carente de color hace resaltar el color de la fachada y deja pasar la luz al interior. 2011. EXIT Architects. Foto fuente: <http://arqa.com/wp-content/uploads/2012/05/162.jpg>

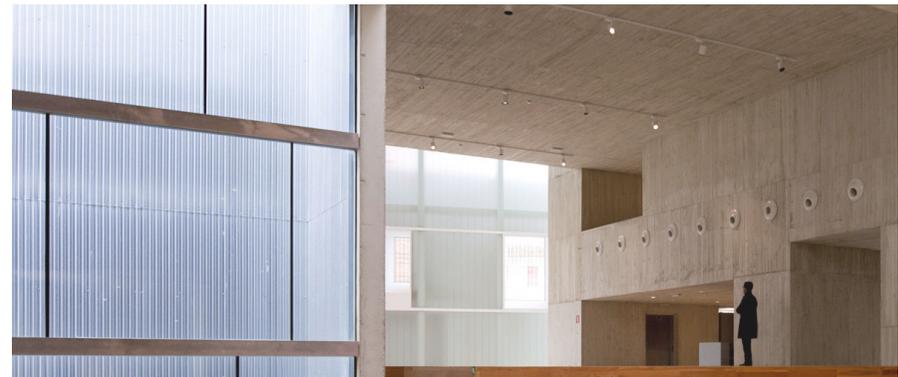


Figura 62. Interior de hormigón y metracrilato traslúcido del Museo de Semana Santa de Albacete. Busca colores neutros para que el único color que haya en la intervención sea el de la fachada. 2011. Exit Architects. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/5130/fcbe/b3fc/4b0d/9800/0c27/large_jpg/1335304748-15.jpg?1412090326

Ampliación del Convento de San Telmo. San Sebastian.
2005-2011 Nieto y Sobejano



Figura 63. Ampliación del Museo de San Telmo (San Sebastian), 2005-2011. Nieto y Sobejano. La composición de las fachadas se contraponen tanto en material como en sistema constructivo. Pero lo más simbólico es que ambas nunca llegan a cortarse por tanto, asemejan ser dos edificios totalmente independientes.. Foto fuente: <http://www.ingeba.org/impakt/infraes/images/santelmo2.jpg>



Figura 64. Interior del Museo de San Telmo. La intervención de la escalera se resuelve como elemento sencillo en el espacio antiguo de la comunicación vertical. Con otra materialidad respeta la imagen de la piedra que caracteriza la rotundidad de los muros frente a la livianidad del elemento de la escalera que parece volar . Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/512a/9942/b3fc/4b11/a700/9a87/large_jpg/1305665330-580-9-1.jpg?1414263747

El museo está situado en lo que anteriormente era un convento dominico en el S. XVI. En 1932 fue convertido en un museo municipal por lo que a finales del siglo XX se propuso una ampliación específica según las obras a exponer. Este proyecto supuso la demolición de un edificio anexo y otra pequeña parte adosada a la fachada y que cuyo acceso era a la plaza de Zuloaga.

El nuevo volumen contrasta con el resto del museo y presenta la particularidad de estar revestido con placas de aluminio perforadas.

Lo que más llama la atención en este proyecto es que bajo un criterio de conservacionismo de los elementos que representan la naturaleza, el suelo de refectorio original de la capilla ha sido eliminado haciendo así que la cota de la sala sea inferior a la anterior. Esto es debido a la necesidad de hacer accesible a ella para discapacitados.

Tanto en las imágenes referenciadas al *anexo 19* y al *anexo 20*, podemos observar los dos cuerpos individuales a simple vista pero contemplándolo desde la funcionalidad, los dos cuerpos funcionan en una misma unidad. La fachada de la construcción nueva respeta al monumento histórico, tanto desde el punto de vista estético como constructivo ya que usa una estructura portante diferente y al tener una composición más sutil, resalta los elementos que componen el convento⁹⁰.

90. 2013, Ampliación del Museo de San Telmo, Ingeba, Fuente: <http://www.ingeba.org/impakt/infraes/santelmo.htm>

6. ANÁLISIS CRÍTICO DE INTERVENCIONES EN ESPAÑA

Rehabilitación del Santo Sepulcro. Cáceres. 2012
Héctor Fernández Elorza + Manuel Fernández Ramírez

Este proyecto se ha llevado a cabo a partir de dos acciones fundamentales:

La primera, y como precisa la intervención, se refiere a la consolidación constructiva y a su estabilidad que se encontraba en un estado de ruina correspondiente a una antigua cárcel del siglo XX. La segunda, se intenta adecuar de una forma más flexible los nuevos usos en los que se podrá desarrollarse múltiples actuaciones.

Esta construcción tiene acceso a una plaza que divide en dos cuerpos al edificio, siendo así su geometría y tamaño el que configuran la unidad del espacio.

El primer cuerpo es una planta cuadrada irregular con cubierta a dos aguas y cumbrera perpendicular a la fachada. El segundo cuerpo es de una proporción mayor en cuanto altura y de proporción en planta mas pequeña conformada por una cúpula de media esfera. La unión entre ambos volúmenes se realiza a partir de un arco original que marca la continuidad entre ambos. Este arco tiene 5 metros de diámetro y es de piedra de granito. Ver *anexo 21 y 22*.

La nueva estructura resuelve las patologías que se encontraban dejando a la estructura histórica como una "cáscara" que la envuelve. Se encuentra en el cuerpo principal que dan estabilidad a los muros perimetrales. También, se recompone la linterna para dar luz interior⁹¹.

91. Plataforma arquitectura, 2016, "Rehabilitación Ermita del Santo Sepulcro / Héctor Fernández Elorza + Manuel Fernández Ramírez". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/800282/rehabili->



Figura 65. Primer cuerpo dispuesto sobre cubierta a dos aguas con hornigón visto rematado con frentes de acero galvanizado a los dos lados. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/583b/54a6/e58e/ce3d/6d00/013e/slideshow/Ermita_Santo_Sepulcro_H%C3%A9ctor_F_Elorza_Manuel_Fern%C3%A1ndez___%C2%A9_Montse_Zamorano_19.jpg?1480283297



Figura 66. Recuperación de la linterna para dar luz cenital al interior en los arcos interiores. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/583b/550a/e58e/cebc/9300/00a9/slideshow/Ermita_Santo_Sepulcro_H%C3%A9ctor_F_Elorza_Manuel_Fern%C3%A1ndez___%C2%A9_Montse_Zamorano_16.jpg?1480283396

tacion-ermita-del-santo-sepulcro-hector-fernandez-elorza-plus-manuel-fernandez-ramirez?ad_medium=widget&ad_name=recom-
mendation

Centro Cultural Daoíz y Velarde. Madrid. 2013
Rafael de La-Hoz

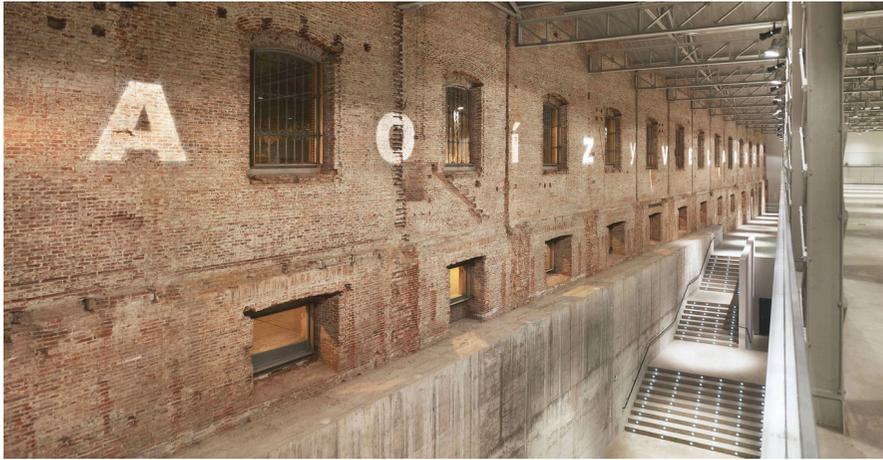


Figura 67. Muro histórico como envoltente de la intervención en el Centro Cultural Daoíz y Velarde. 2013. Rafael de La-Hoz. Estructura de Hormigón en el interior para la formación de plantas intermedias. Foto fuente: <https://images.adsttc.com/media/images/5315/4df0/c07a/8020/8000/010d/slideshow/DV-AQ-017.jpg?1393905107>

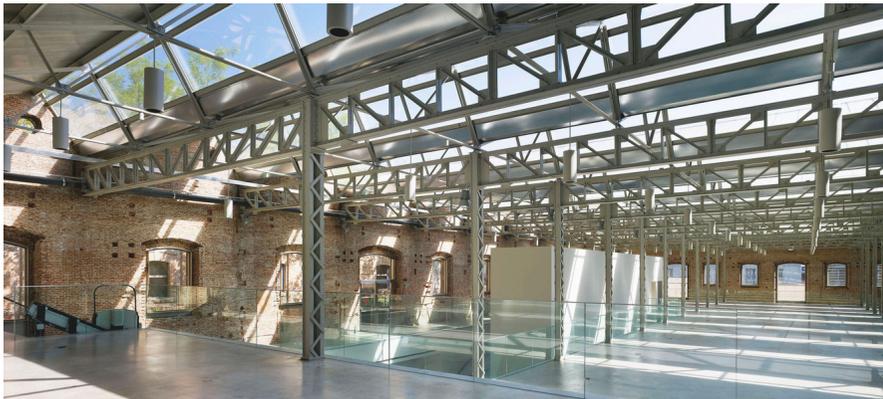


Figura 68. Estructura existente de cubierta en dientes de sierra en el Centro Daoíz y Velarde que deja pasar la luz y ventila al interior. Foto fuente: <https://images.adsttc.com/media/images/5315/4e3e/c07a/8020/8000/010f/slideshow/DV-AQ-050.jpg?1393905179>

El proyecto está ubicado en los cuarteles de Daoíz y Velarde y el objetivo era mantener la arquitectura existente que refleja la construcción industrial de la ciudad de Madrid.

Nace la idea de mantener la geometría del edificio existente además de la estructura metálica en diente de sierra que forma la cubierta y la fachada de fábrica de ladrillo. Con esto, el edificio se vacía en su interior dejando solo el cerramiento perimetral que hace de piel al centro cultural dejando dos accesos y circulaciones para mantener una comunicación espacial y poder realizar entre ambos, diferentes eventos⁹².

En la antigua nave se sitúa un espacio de separación para la organización de los nuevos usos y así, de esta forma, poner en valor el interior del edificio y a la misma vez protegerlo del exterior.

En cada entrada se contemplan espacios comunes que se utilizan para exposición en cuanto a funcionalidad y desde el punto de vista perceptivo, una extensión de la plaza exterior del edificio. La cubierta en diente de sierra, que se puede observar junto a la formación muraria en el anexo 23, proporciona luz y ventilación natural en el interior haciendo que el proyecto sea sostenible.

92. Plataforma Arquitectura, 2014, "Centro Cultural Daoíz y Velarde/Rafael de La-Hoz". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-340740/centro-cultural-daoiz-y-velarde-rafael-de-la-hoz>

6. ANÁLISIS CRÍTICO DE INTERVENCIONES EN ESPAÑA

Rehabilitación del Teatro Góngora de Córdoba. 2013
Rafael de La-Hoz

El proyecto se realiza en un edificio declarado patrimonio de la humanidad y se basa en la rehabilitación de la sala existente y en añadir una sala polivalente más en la parte de la azotea del edificio. Esta última se utiliza además de cubierta aprovechando la localización de la antigua sala de cine haciéndola así funcional y diáfana.

La sala polivalente es la parte de la intervención que más llama la atención puesto que el volumen que lo cierra está envuelto en vidrio y parece que nace de la sala del teatro que se encuentra en la cota inferior y a nivel funcional recoge varios usos.

Constructivamente está levantada a partir de una estructura de perfiles tubulares que ayuda a las instalaciones sobre la escenificación. El mobiliario interior son en su mayoría retráctiles para la formación de diferentes distribuciones que depende de los diferentes eventos⁹³.

La parte rehabilitada de la sala de escenificación inferior mantiene el uso cultural de forma que el edificio sea concebido de igual manera que anteriormente.

En el *anexo 24*, podemos observar tanto la planta como la sección del edificio donde se observa la intervención restaurativa.



Figura 69. Superposición de volúmenes en el Teatro Góngora (Córdoba). 2013. El cuerpo superior de vidrio sobre la envolvente del primitivo teatro. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/538d/fef4/c07a/803d/f400/0186/slideshow/03._RLH_Teatro_Gongora.jpg?1401814743



Figura 70. Sala superior polivalente en el teatro Góngora de Córdoba. El graderío es retráctil para poder formar diferentes escenarios. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/538e/008b/c07a/8056/9e00/01c3/slideshow/09._RLH_Teatro_Gongora.jpg?1401815161

93. Plataforma Arquitectura, 2014, "Rehabilitación del Teatro Góngora de Córdoba/ Rafael de La-Hoz". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-366649/rehabilitacion-del-teatro-gongo>

Santa María de Vilanova de la Barca. Lleida. 2016
AleaOlea Architecture & landscape



Figura 71. Fachada principal de la galería de Santa María de Vilanova de la Barca (Lleida). 2016. AleaOlea Architecture & landscape. Foto fuente: http://www.arquitecturaviva.com/media/Images/visores/abril_2017/aleaolea_leida_1.jpg



Figura 72. Galería de Santa María de Vilanova de la Barca. Observamos los dos tipos de construcciones que se respetan. Ambos utilizan la misma estructura pero la celosía descansa sobre el muro primario. La carpintería realizada a medida a partir de los huecos originales. Foto fuente: <http://hicarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/AO-VdB-25.jpg>

94. Plataforma arquitectura, 2016, Fuente: Interior de Plataforma arquitectura, 2017, "Santa María de Vilanova de la Barca / AleaOlea architecture & landscape". Fuente: [https://www.plataformaarquitectura](https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/803623/santa-maria-de-vilanova-de-la-barca-aleaolea-architecture-and-landscape)

El objetivo principal de la intervención en la Iglesia gótica es la recuperación de esta y la creación de espacios polivalentes.

La parte que más llama la atención es la cubrición del interior y también la creación de una nueva fachada en una textura creada con una celosía cerámica que se posan sobre los muros antiguos.

En el exterior el proyecto crea una percepción original de la antigua iglesia y en el interior se potencia la luz natural a través de los nuevos huecos, el patio interior y los revestimientos de ladrillo cerámicos pintados en blanco. Entonces, con todo esto se realiza un diálogo entre lo nuevo y antiguo entre el presente y el pasado.

En la planta y sección del proyecto, en el *anexo 25 y 26*, encontramos una planta totalmente limpia ya que no se realiza nuevas construcciones que rompan la organización de la antigua planta y sus recorridos a excepción de los cuartos húmedos. El patio interior y las ventanas son creadas a partir de las posibilidades que otorgaba la ruina. También, en la sección, se puede observar la construcción de la cobertura y como se identifica de la antigua además de los huecos creados por la celosía⁹⁴.

[itectura.cl/cl/803623/santa-maria-de-vilanova-de-la-barca-aleaolea-architecture-and-landscape](https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/803623/santa-maria-de-vilanova-de-la-barca-aleaolea-architecture-and-landscape)

6. ANÁLISIS CRÍTICO DE INTERVENCIONES EN ESPAÑA

Rehabilitación de Estación de Ferrocarril de Burgos.
2016
Contell-Martínez Arquitectos

La intervención se trata de disponer la plaza de la Estación como espacio de relación y, el espacio que ocupan las vías, transformarlo en Bulevar. Dicho lugar es el que antecede al espacio interior partiendo de la pérgola que se adaptará a la escala de la edificación y el espacio libre.

El proyecto se realiza para recuperar la esencia del edificio y, constructivamente, adaptarlo al nuevo uso para poder darle un sentido espacial en todo su conjunto como es la relación física y visual entre los elementos que lo caracterizan como unidad arquitectónica.

El acceso se hace desde el patio que se recupera originalmente a través de pasarelas que entran en el edificio. Esta operación determina la entrada reinterpretando este concepto.

El edificio se organiza a través de un eje el cual está dividido en función del programa y uniendo las torres por medio de las sendas que a su vez comunican con escaleras en los extremos. El espacio central permite la comunicación vertical además de los servicios por lo que permite la concentración de las instalaciones. Así, de esta forma, ambas arquitecturas se entrelazan para acoger la nueva intervención en el interior del edificio histórico⁹⁵.

En el *anexo 27 y 28* encontramos tanto la planta como las secciones para comprender la intervención.

95. Plataforma arquitectura, 2017, "Rehabilitación Estación de Ferrocarril de Burgos/ Contell-Martínez Arquitectos". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/873857/rehabilitacion-estacion-de-ferrocarril-de-burgos-contell-martinez-arquitectos>



Figura 73. Fachada principal de la rehabilitación Estación de Ferrocarril de Burgos. 2016. Castell-Martínez Arquitectos. La fachada queda restaurada de forma cuidadosa para mantener su naturaleza. Foto fuente: http://www.coaburgos.com/sites/default/files/images/EST_01.jpg

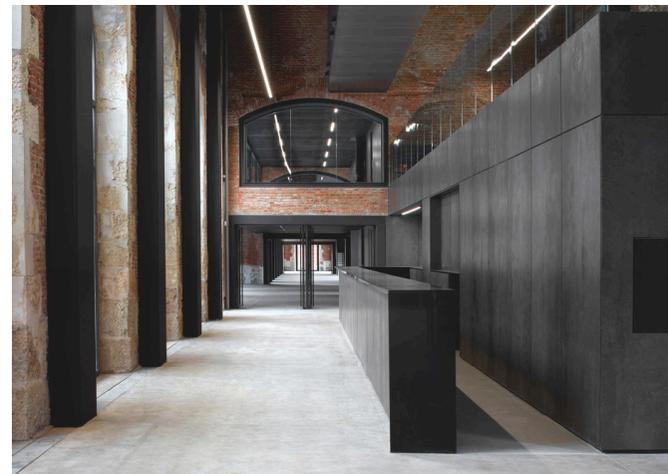


Figura 74. Deambulatorio longitudinal interior de la Estación de Ferrocarril, que funciona como transición de arquitectura nueva y antigua. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/5946/1990/b22e/3867/0600/010c/slideshow/O12_EST_12.jpg?1497766272

[ferrocarril-de-burgos-contell-martinez-arquitectos](http://www.ferrocarril-de-burgos-contell-martinez-arquitectos)

Centro Cívico Cristalleries Planell 1015. Les Corts
(Barcelona). 2016
H Arquitectes



Figura 75. Fachada de Centro Cívico Cristalleries Planell 1015 en Les Corts (Barcelona). 2016. H Arquitectes. Fachada compuesta de cerámica y vidrio en la parte superior. Diferenciando la dualidad de la técnica que se ha utilizado. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/59f3/7a07/b22e/3853/b800/003a/slideshow/_03_AG_3924.jpg?1509128708



Figura 76. Patio Interior del Centro Cívico Cristalleries Planell 1015 en el que se observan los dos tipos de muros y cubierto por vidrio en la parte superior. Foto fuente: https://images.adsttc.com/media/images/59f3/7b22/b22e/3853/b800/0043/slideshow/_14_AG_3620.jpg?1509128991

El edificio donde se realiza la intervención, contiene el programa alejado de la fachada patrimonial Sur, y el patio largo y estrecho del cual se organiza, hace que la luz entre de forma natural y deja observar la fachada antigua y la fachada de la nueva construcción.

La intervención sobre los volúmenes está pensada para resolver problemas sobre la ventilación y la cual ha sido satisfactoriamente resuelta, pero también para resolver la geometría del solar. La cerámica de la cual está compuesta la fachada ayuda a poner en valor los antiguos muros y no sacrificando a todo el sistema estructural antiguo. Pero además también se introducen elementos de vidrios como cerramiento que deja introducir luz al patio norte y toma al patio sur⁹⁶.

A parte de realizar la intervención con el fin de rehabilitar el edificio, con la misma materialidad y técnica con la que intenta llegar a esto, el arquitecto también pretende resolver el edificio desde el punto de vista de la sostenibilidad como la luz que absorbe en los huecos del interior cenital por los patios o la ventilación cruzada que ocurre entre los huecos de las fachadas.

96. Plataforma Arquitectura, 2017, "Centro Cívico Cristalleries Planell 1015". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/882484/centro-civico-cristalleries-planell-1015-h-arquitectes>

7. CONCLUSIONES

7. CONCLUSIONES

A lo largo del tiempo la metodología tanto de la restauración y rehabilitación ha pasado varios procesos de evolución dependiendo sobretodo del carácter histórico y estético de los monumentos respecto a la ciudad. Proceso por el cual, a partir de una investigación sobre los valores y elementos que intervienen en particular sobre un edificio.

La teoría sobre el restauro, por tanto, han ido teniendo definiciones derivadas desde le siglo XIX hasta el día de hoy recogiendo todas los principios sobre los cambios pertinentes para poder poner en valor un elemento patrimonial sobre el cual se identifica una cultura, una ciudad o como consecuencia una sociedad. Así, de esta forma nace el *restauro crítico*, que a partir de los conocimientos de Cesare Brandi ha ido mejorando y perfeccionandose hasta completar no solo una forma o razón de intervenir si no una herramienta de amplio espectro de proyección para poder entender el pasado en el presente y dejar futuros uniones con el futuro.

La decisión sobre estos procesos de conservación depende de los conceptos perceptivos que se reflejan a través de elementos como una fachada o la composición de un espacio que se crean en su interior. A partir de esto, el análisis se hace de forma detallada y minuciosa con el fin de no perder ningún elemento con identidad.

Así nacieron numerosos procesos sobre la restauración mas o menos integrales o conservativos que identifican el carácter histórico y estéticos de cada uno de los monumentos y que se han recogido en diferentes cartas de restauro desde épocas anteriores.

Tanto la materialidad como la construcción han experimentado una mejora a través de la tecnología en su obtención, elaboración y su puesta en obra siendo un enlace con el presente y, así poder mostrar la ruina o elementos históricos más o menos conservados de un aspecto más contemporáneo.

Actualmente la composición arquitectónica de edificios históricos ha sido dañada y como consecuencia la imagen de ellos se desvirtualiza creando una realidad decadente pero, que a su misma vez, nos ha enseñado a través de la practica, como debemos actuar. Además, esto se experimenta a través de un sistema donde el monumento en el cual se ha realizado la intervención, ya ha perdido su propia naturaleza y queda descontextualizado de todos tipo conceptos que intervienen en él..

El objetivo del catálogo de los proyectos de intervención que hemos analizado, es mostrar el grado de conservación y rehabilitación que se realiza de forma que, cada edificio en particular resalte la historia a partir de la obra nueva realizando un dialogo entre ambos y creando un nuevo uso en su interior.

7. CONCLUSIONES

El nuevo programa debe identificar el antiguo uso en relación a la construcción anterior y poder a su misma vez leer el nuevo funcionamiento añadiendo una construcción nueva.

Las intervenciones hasta el día de hoy han ido mejorando por todo lo aprendido anteriormente en todo tipo de edificios, con referencia siempre al monumento y a los planteamientos que han surgido con la finalidad de realizar *un porvenir sobre nuestro pasado*⁹⁷. Los conocimientos que hoy nos llegan son el uso de elementos contrapuestos tanto en color como textura o composición natural con el fin de comprender, a través del contraste o la tensión que se percibe, la sensibilidad arquitectónica en el diálogo de ambos.

En mayor o menor medida la historia se entiende a partir de la conservación, y la puesta en valor en el presente a partir de la restauración y la rehabilitación del edificio en conjunto. La restauración que, actualmente ha evolucionado hacia el nuevo concepto de “restauro crítico conservativo”: otra cosa es aquello que se denomina intervención en el Patrimonio Arquitectónico en el caso español y que suscita entre sus variantes la rehabilitación arquitectónica.

Además, a partir de este trabajo, podríamos concluir diciendo que la definición de la investigación esta unida tanto a la esencia histórica como a la científica, afirmando así la postura de Liliana Grassi caracterizada por el rechazo de un moderno proveniente de la tradición y, también, por el rechazo del mimetismo en la restauración derivando en el método crítico para conseguir una integridad equilibrada entre lo antiguo y lo moderno⁹⁸.

97. GALLEGO ROCA, Javier, 2017, “La cultura de la restauración arquitectónica en los umbrales del siglo XXI, *Universidad de Granada*, p. 45.

98. *Ibidem* p.36. Grassi, 1960, p.379.

8. BIBLIOGRAFÍA

8. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y MONOGRAFÍAS

BRANDI, Cesare, 1950, "Il fondamento teorico del restauro" en *Bolletino dell'istituto centrale del resturo*, 1, en Roma.

PHILIPPOT, Paul, 1959, "Le Problem".

PHILIPPOT, Paul, 1966, "La notion de patine et le nettoyage des peintures" en Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine artistique" IX.

PHILIPPOP, Paul, 2015, "La obra de arte, el tiempo y la restauración" traducida por Valerie Magar.

CARBONARA, Guiovanni, 1997, "Avvicinamento al Restauro" en Liguori Editore. IV.

RIVERA B., Javier, 2001, "De varia Restauratione" de Valladolid.

BONELLI, Renato, 1963, "Il Restauro Architettonico", en Enciclopedia Universale dell' Arte.

PANE, Roberto, 1994, "Il restauro dei monumenti".

PANE, Roberto, 1975, "Il restauro come esigenza culturale. Relazione introduttiva" en *Restauro*, Napoles,.

PANE, Roberto y GAZZOLA, Piero, 1964, "Carta Internacional de Restauro".

BRANDI, Cesare, 1977, "Teoría del restauro", de Einaud.

MARINI, Giorgio, 2015, "Florentia refloret".

RAGGHIANI, Carlo Ludomico, 1936, "Arte e programmi" ..

PANE, Andrea, 2014, "Las raíces de la Carta de Venecia" en Universidad de Napoles Federico II.

URBANI, Giovanni, 2000, "Intorno al restauro" de B. Zanardi, Milano.

BALDINI, Umberto, 1997, "Teoría de la Restauración", de Nerea/Nardini, Florencia.

CARBONARA, Giovanni, 1997, "Avvicinamento al Restauro" de Liguori Editoriale, Milan (Italia).

GHELLI, Cecilia, INSABATO, Elisabetta, 2007, "Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novocento in Toscana" en *Ministerio por los bienes y las actividades culturales*, Toscana (Italia).

GRASSI, Liliana, 1960. "Storia e cultura dei monumenti", *Società Edirice Librari*, Milano.

GRASSI, Liliana, 1981, "Problemi metodologici in relazione alla teoria del restauro", *Galloni F*, Roma.

GRASSI, Liliana, 1980, "Restauro. En Dizionario Enciclopedico, *UNEDI*, Roma.

CRIPPA , M. A. 1986. Liliana Grassi architetto: il pensiero, i restauri, i progetti.

CRIPPA , M. A, SORBO, Emanuela, q ene 2007, "Liliana Grassi. Il restauro ed il recupero creativo della memoria storica".

CRIPPA , M. A, 1997, "Liliana Grassi e il restauro" en Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

8. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y MONOGRAFÍAS

VITAGLIANO, G. 2008. Una storia del restauro in corpore vili. Gli interventi all'Ospedale Maggiore di Milano nella seconda metà del Novecento.

Arquitecturas de Autor, 2009, "Guillermo Vazquez Consegra" en *T6 Ediciones*.

GALLEGO ROCA, Javier, 2007, "La cultura de la restauración arquitectónica en los umbrales del siglo XXI", *Universidad de Granada*.

ARTÍCULOS DE REVISTA

CAPITEL, Antón, 1988, "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración", de *Alianza Forma*, p.51.

PANE, Roberto, 1964, "Teoria della Conservazione e del restauro dei monumenti" en la conferencia introductoria al II Congreso internacional de arquitectos técnicos de restauración, p. 175.

DI BIASE, Carolina, 2014, "La carta de Venecia: Cincuenta años después", *Politécnico de Milano*, pp. 24-41.

PANE, Andrea, "Las raíces de la Carta De Venecia" en *Universitat politècnica de València*, p. 11.

SANTABARBARA Morera, Carlota, 2018, "Difusión y repercusión de la teoría de la restauración de Cesari Brandi" en *Creative Commons*, p.288.

AA.VV. 2014-2015, *Università degli studi di Cagliari Facoltà di Architettura Scienze dell' Architettura, Teoria e Storia del Restauro*, p. 39.

Grassi, L, 1955, "L'antico, il vecchio, il nuovo nel restauro e nella sistemazione dell'Ospedale Maggiore a sede dell'Università di Milano", en *Architettura e restauro: esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra Milano*, pp. 67-89.

SORBO, E. 2014, "Restauri alla Cà Grandà. Liliana Grassi e la Grande Lacuna: il progetto e il metodo nel restauro.", en *Revista Confronti*. pp. 95-104.

DE HOZ, Jaime, 2009, "La conservación del Patrimonio histórico y su contribución al desarrollo social y económico", *Una revista de Arte y arquitectura*, p. 7.

RECURSOS ELÉCTRONICOS EN LÍNEA

Consejería de Hacienda y Administración pública, 2010, "El palacio de San Telmo Recuperado", pp. 135-136

MARTINEZ JORDAN, Juan Manuel, "Museo Nacional de Arte Romano", en *La Universidad de Sevilla*, pp. 10-15

SORBO, Emanuela, 2016, "Restauración como imagen de memoria", *LOGGIA* N°29 pp. 28-43

2013, Ampliación del Museo de San Telmo, Ingeba, Fuente: <http://www.ingeba.org/impakt/infraes/santelmo.htm>

GARCIA, Simon, 2012, Arqfoto, Fuente: <http://www.arqfoto.com/biblioteca-diposit-de-les-aigues-barcelona/>

Plataforma Arquitectura, 2016, "Rehabilitación del Castillo de la Coracera / Riaño+ arquitectos". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/802415/rehabilitacion-del-castillo-de-la-coracera-riano-plus-arquitectos>

Plataforma arquitectura, 2016, "Rehabilitación Ermita del Santo Sepulcro / Héctor Fernández Elorza + Manuel Fernández Ramírez". Fuente: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/800282/rehabilitacion-ermita-del-santo-sepulcro-hector-fernandez-elorza-plus-manuel-fernandez-ramirez?ad_medium=widget&ad_name=recommendation

Plataforma arquitectura, 2016, Fuente: Interior de Plataforma arquitectura, 2017, "Santa María de Vilanova de la Barca / AleaOlea architecture & landscape". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/803623/santa-maria-de-vilanova-de-la-barca-aleaolea-architecture-and-landscape>

Plataforma Arquitectura, 2014, "Reforma y Rehabilitación de la Nave Industrial Can Minguell / Toni Gironès". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-362172/reforma-y-rehabilitacion-de-la-nave-industrial-can-minguell-toni-girones>

Plataforma Arquitectura, 2014, "Espacio Escénico En El Puerto De Santa María / Daroca Arquitectos". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-325930/espacio-escenico-en-el-puerto-de-santa-maria-daroca-arquitectos>

8. BIBLIOGRAFÍA

RECURSOS ELÉCTRONICOS EN LÍNEA

Plataforma Arquitectura, 2010, "Rehabilitación y Ampliación Teatro Campos Elíseos/ Estudio de Arquitectura Santiago Fajardo". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-53582/rehabilitacion-y-ampliacion-teatro-campos-eliseos-estudio-de-arquitectura-santiago-fajardo>

Plataforma arquitectura, 2017, "Rehabilitación Estación de Ferrocarril de Burgos/ Contell-Martinez Arquitectos". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/873857/rehabilitacion-estacion-de-ferrocarril-de-burgos-contell-martinez-arquitectos>

Plataforma Arquitectura, 2017, "Centro Cívico Cristalleries Planell 1015". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/882484/centro-civico-cristalleries-planell-1015-h-arquitectes>

Plataforma Arquitectura, 2011, "Intermediae Matadero Madrid". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/750022/intermediae-matadero-madrid-arturo-franco>

VIAL, Carlos J, 2009, "Centro José Guerrero/ Antonio Jimenez Torrecillas" en *Plataforma Arquitectura*. Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-15262/centro-jose-guerrero-antonio-jimenez-torrecillas>

Plataforma Arquitectura, 2014, "Centro Cultural Daoiz y Velarde/ Rafael de La-Hoz". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-340740/centro-cultural-daoiz-y-velarde-rafael-de-la-hoz>

Plataforma Arquitectura, 2014, "Rehabilitación del Teatro Góngora de Córdoba/ Rafael de La-Hoz". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-366649/rehabilitacion-del-teatro-gongora-de-cordoba-rafael-de-la-hoz>

Plataforma Arquitectura, 2011, "Nave 8 B/ Arturo Franco". Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-90438/nave-8-b-arturo-franco>

ARQA, 2012, "Museo de Semana Santa de Hellín, Albacete, España". Fuente: <http://bit.ly/2Vgdb0Z>

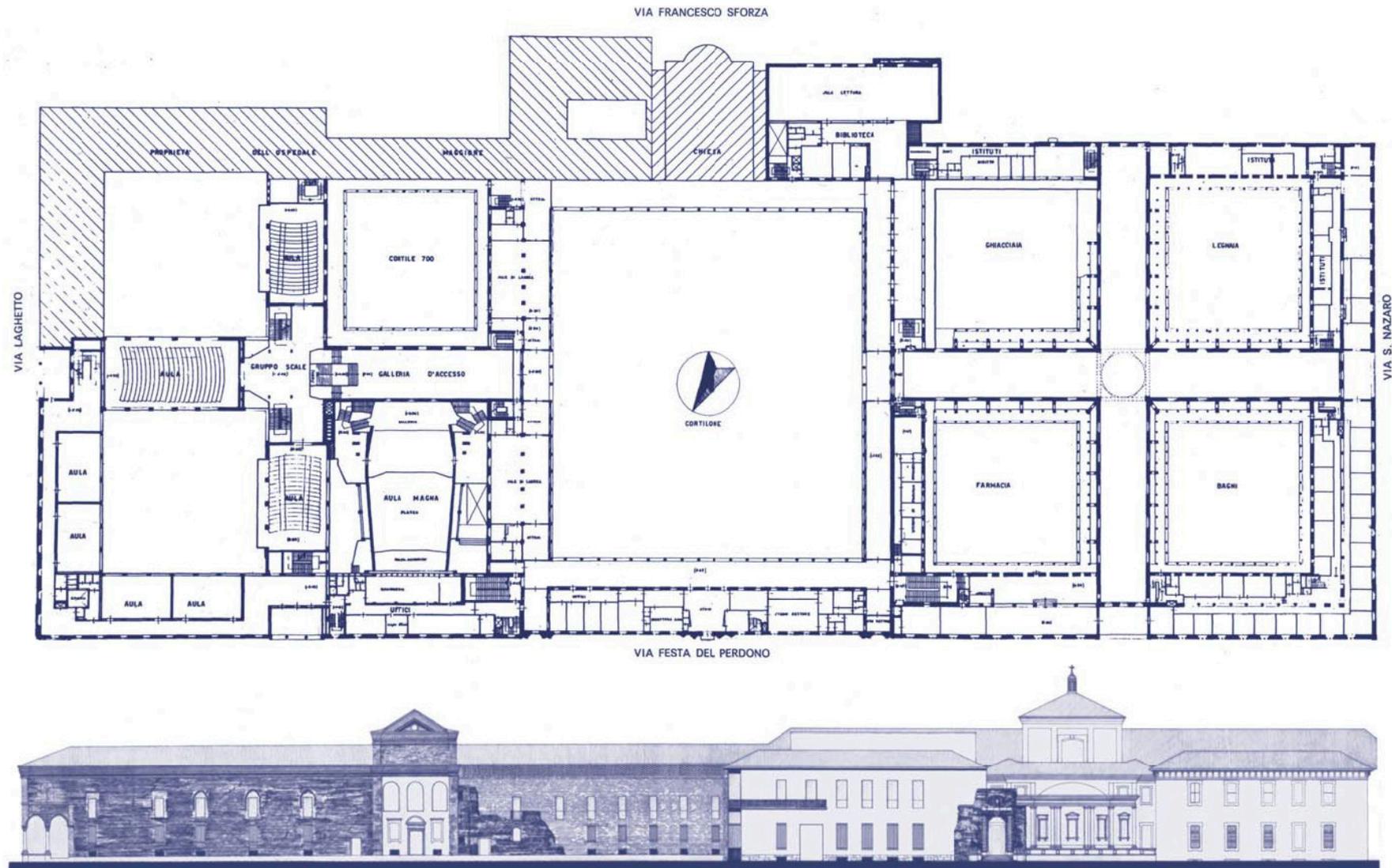
ARQA, 2011, "Rehabilitación de Torre Nazarí en Huerca-Overa, Almería, España". Fuente: <http://bit.ly/2T5uWDD>

ARQA, 2012, "Rehabilitación de la Antigua Prisión Provincial de Palencia, España". Fuente: <http://bit.ly/2HOHGca>

9. ANEXO

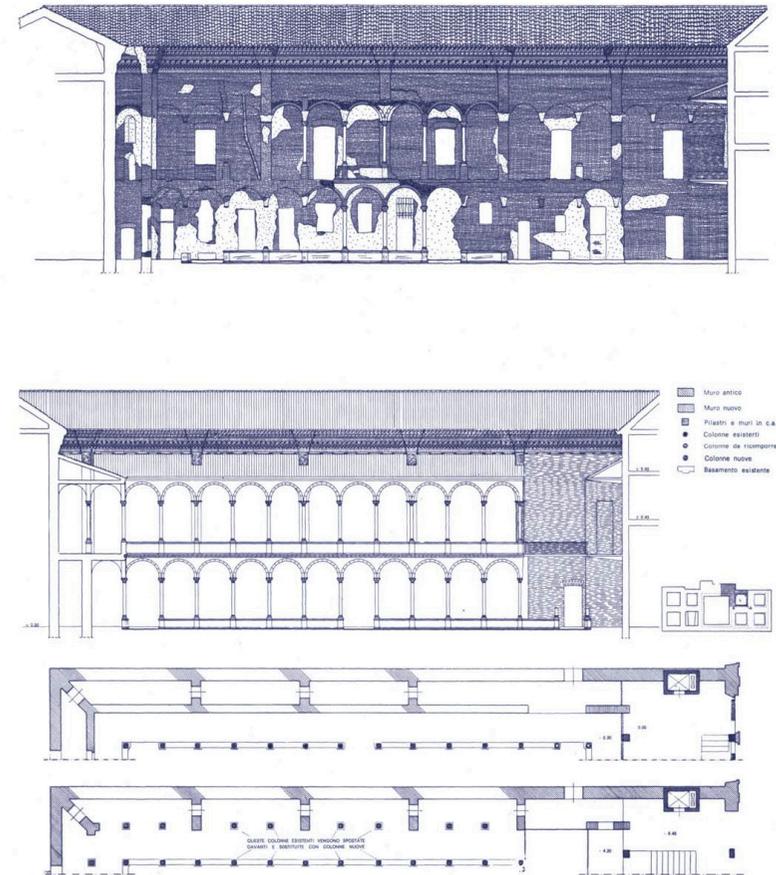
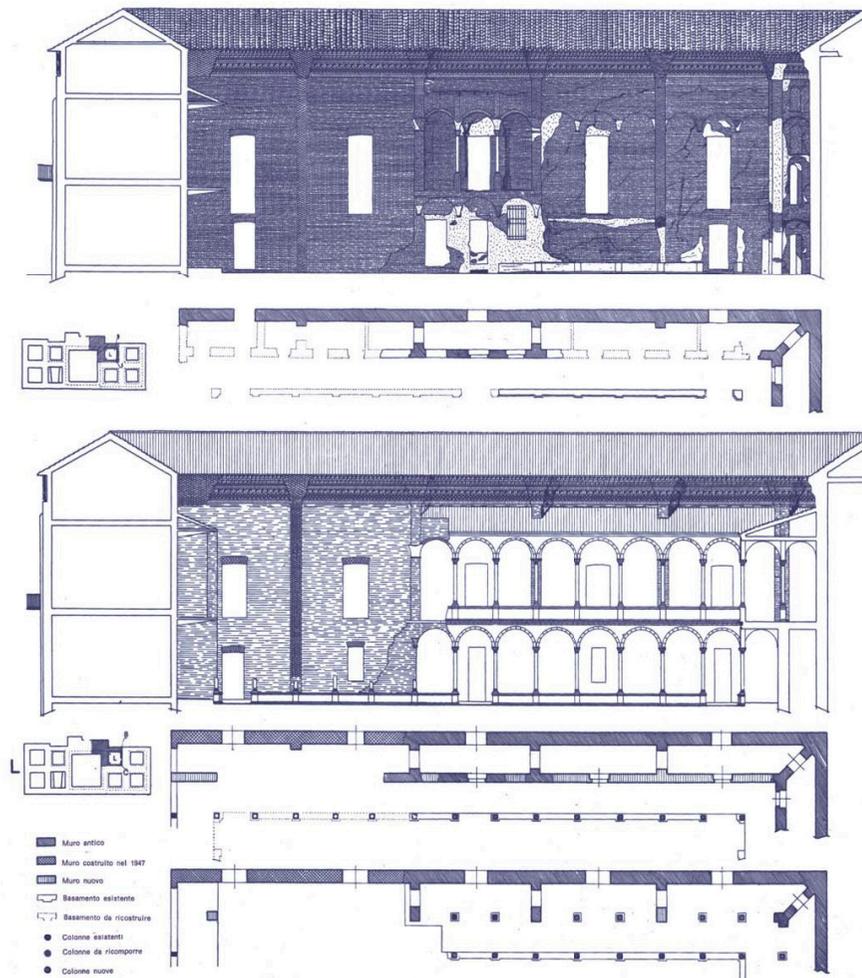
9. ANEXO

ANEXO 1 Planimetría del Ospedale Maggiore de Milano



9. ANEXO

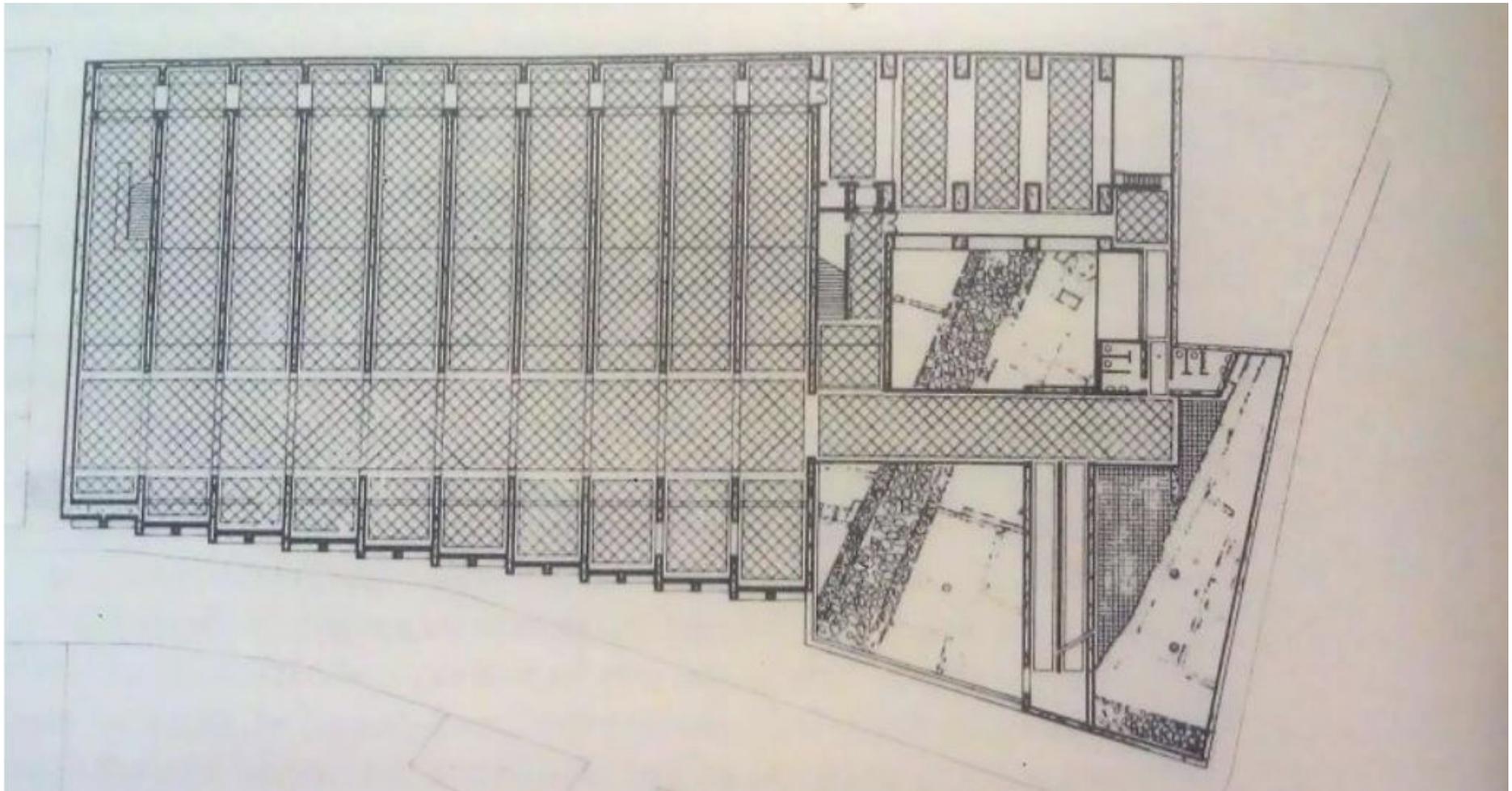
ANEXO 2 Planimetría del Ospedaale Maggiore de Milano



9. ANEXO

ANEXO 3 Planta baja del Museo Nacional de Arte
Romano de Mérida (Badajoz). 1986

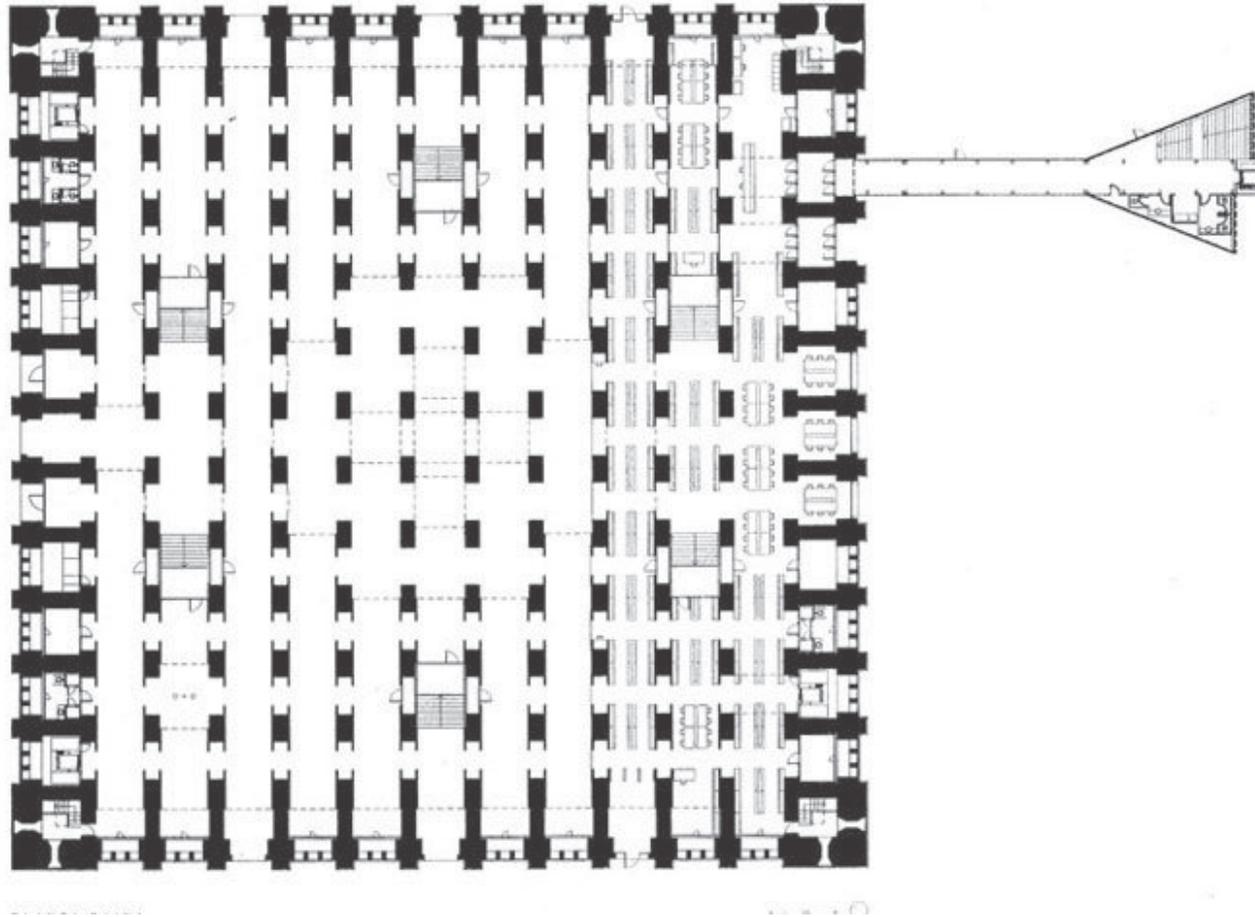
Rafael Moneo



9. ANEXO

ANEXO 4 Planta Baja de biblioteca de la UPF en
Barcelona. 1999.

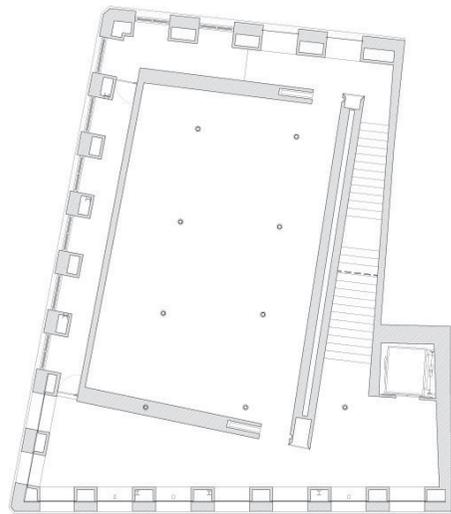
Clotet-Paricio



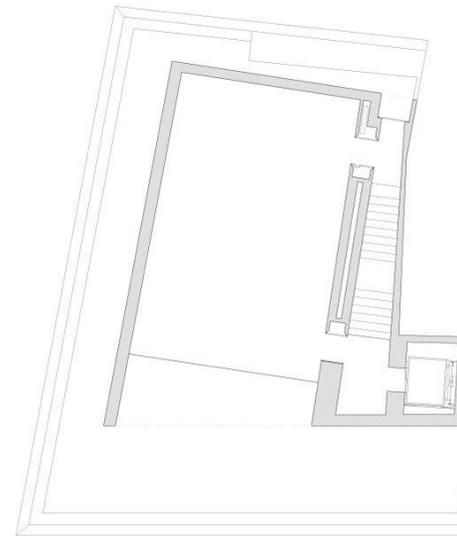
9. ANEXO

ANEXO 5 Plantas relevantes del Centro José Guerrero
de Granada. 2000

Antonio Jimenez Torrecillas



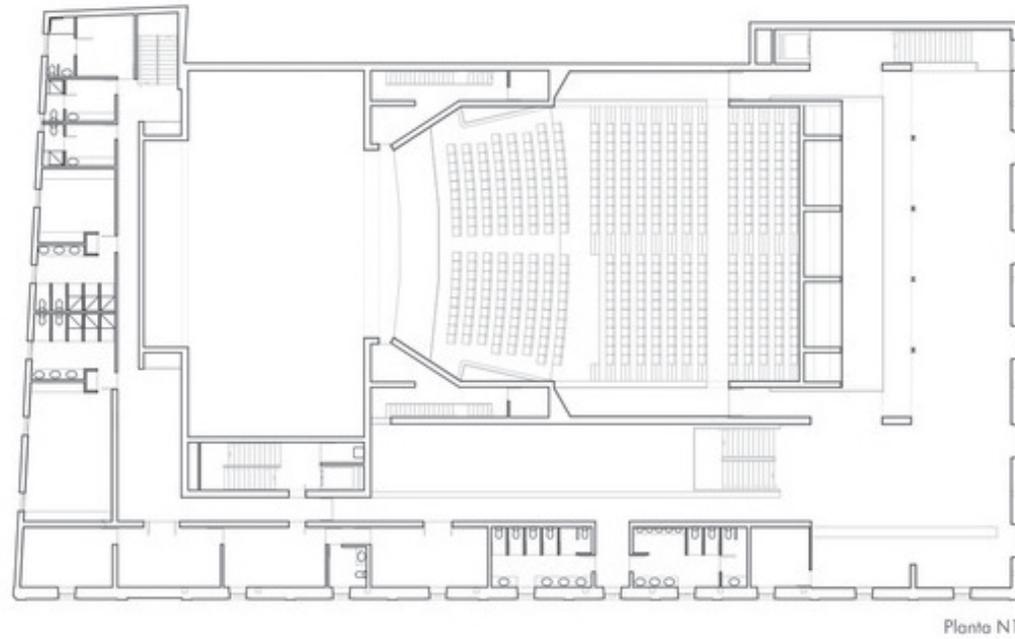
PIANTA PRIMERA
SUPERFICIE CONSTRUIDA: 256,16 m²



PIANTA MIRADOR
SUPERFICIE CONSTRUIDA: 256,16 m²

9. ANEXO

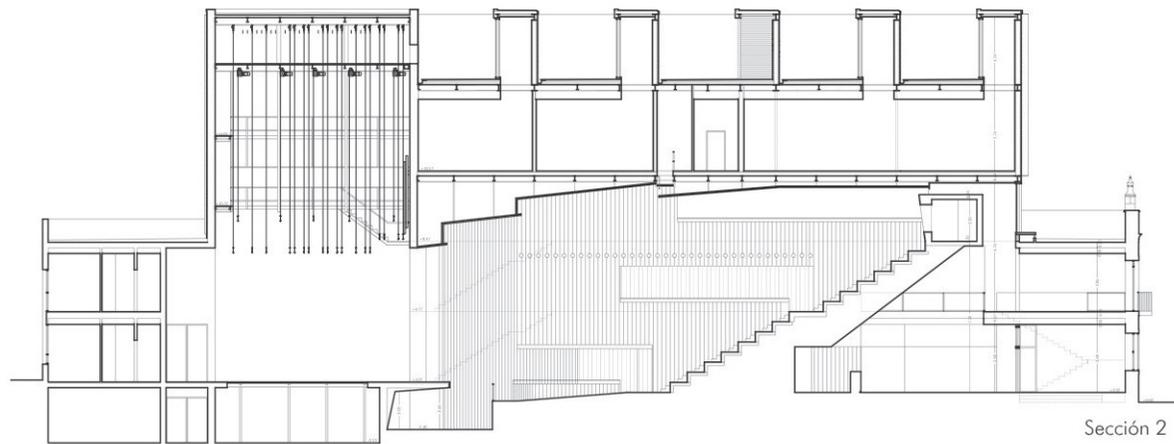
ANEXO 7 Planta baja de espacio escénico en el
Puerto de Santa María. Cadiz. 2007
Doroca Arquitectos



Planta N1

9. ANEXO

ANEXO 8 Sección transversal de espacio escénico en el Puerto de Santa María. Cadiz. 2007 Doroca Arquitectos

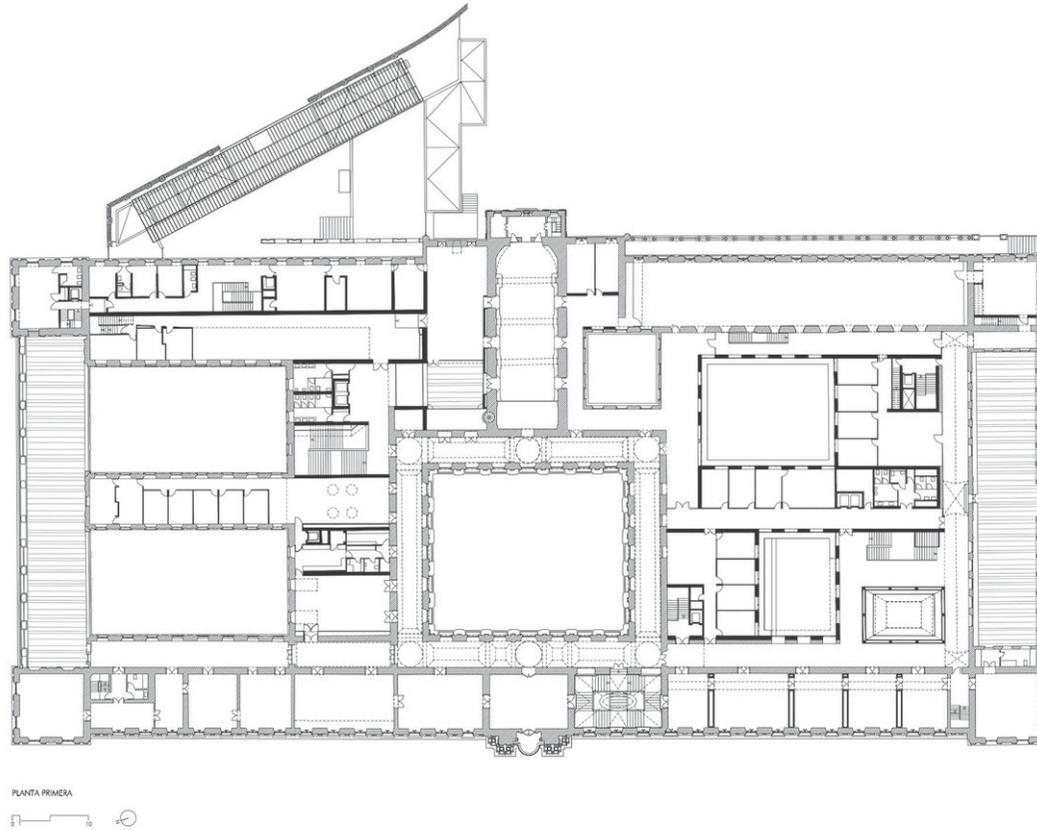


Sección 2

9. ANEXO

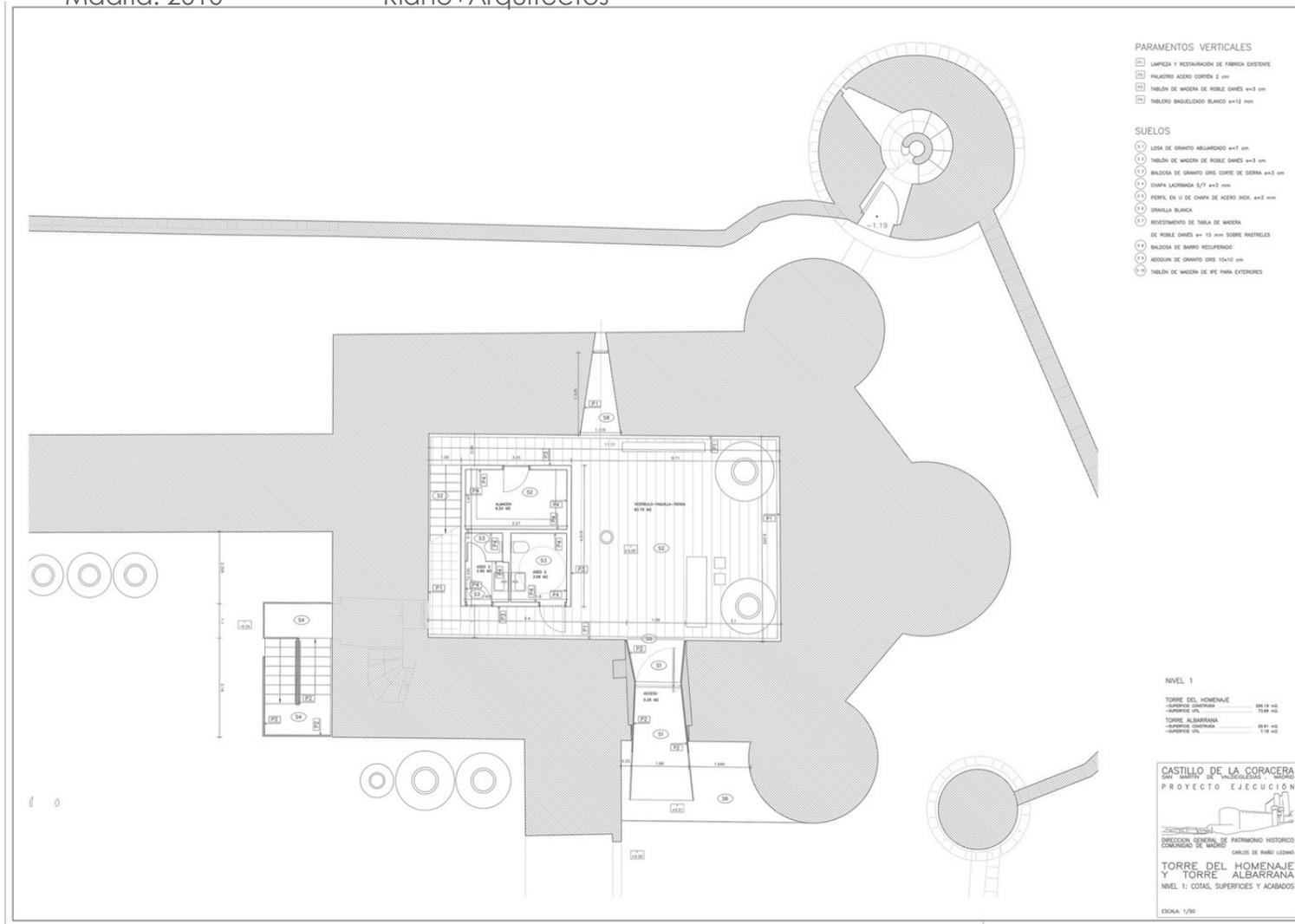
ANEXO 9 Planta Baja de la restauración del Palacio de San Telmo. Sevilla. 2010

Vazquez Consuegra



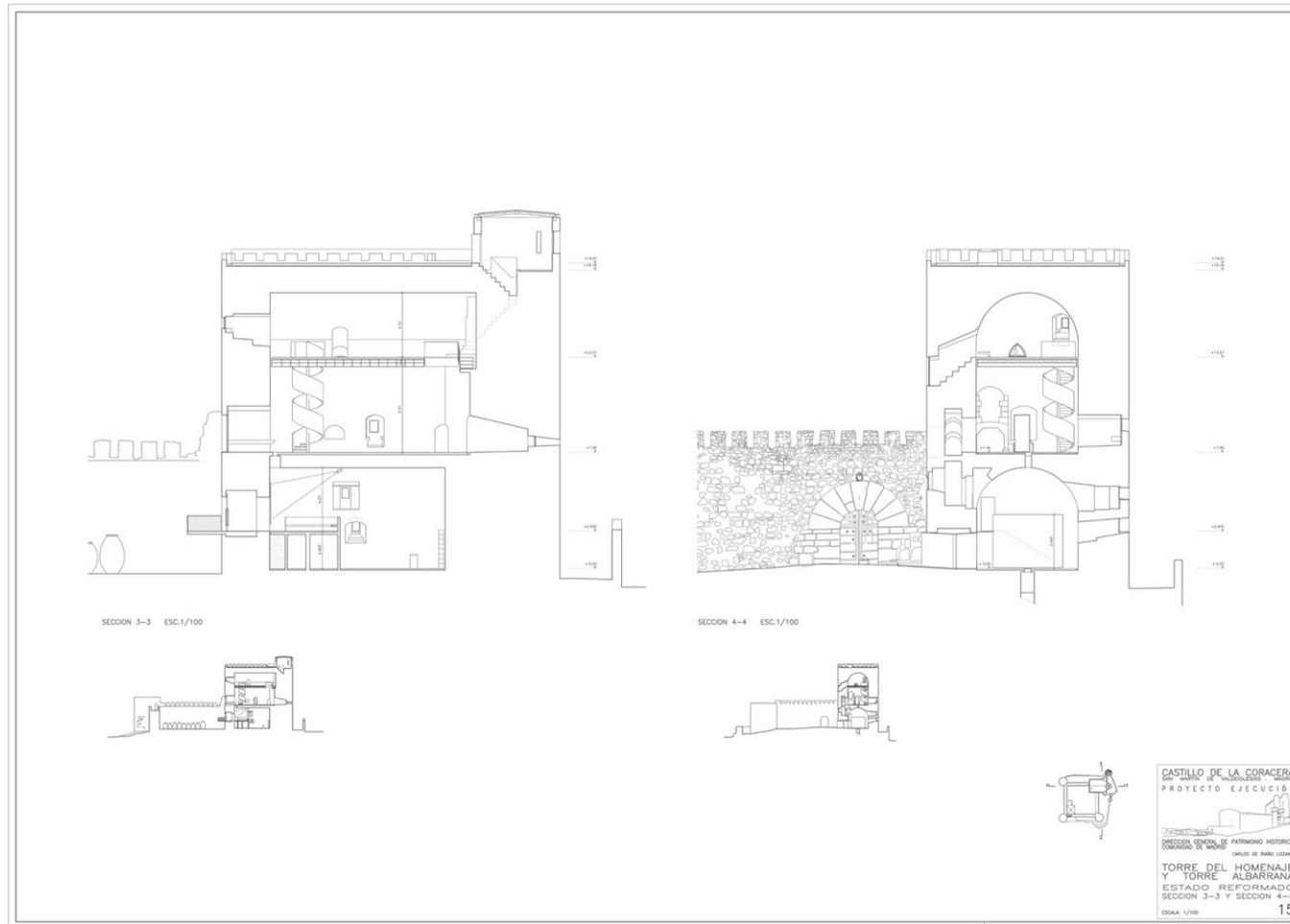
9. ANEXO

ANEXO 10 Planta baja de la Restauración del Castillo de la Coracera. San Martín de Valdeiglesias. Madrid. 2010
Riaño+Arquitectos



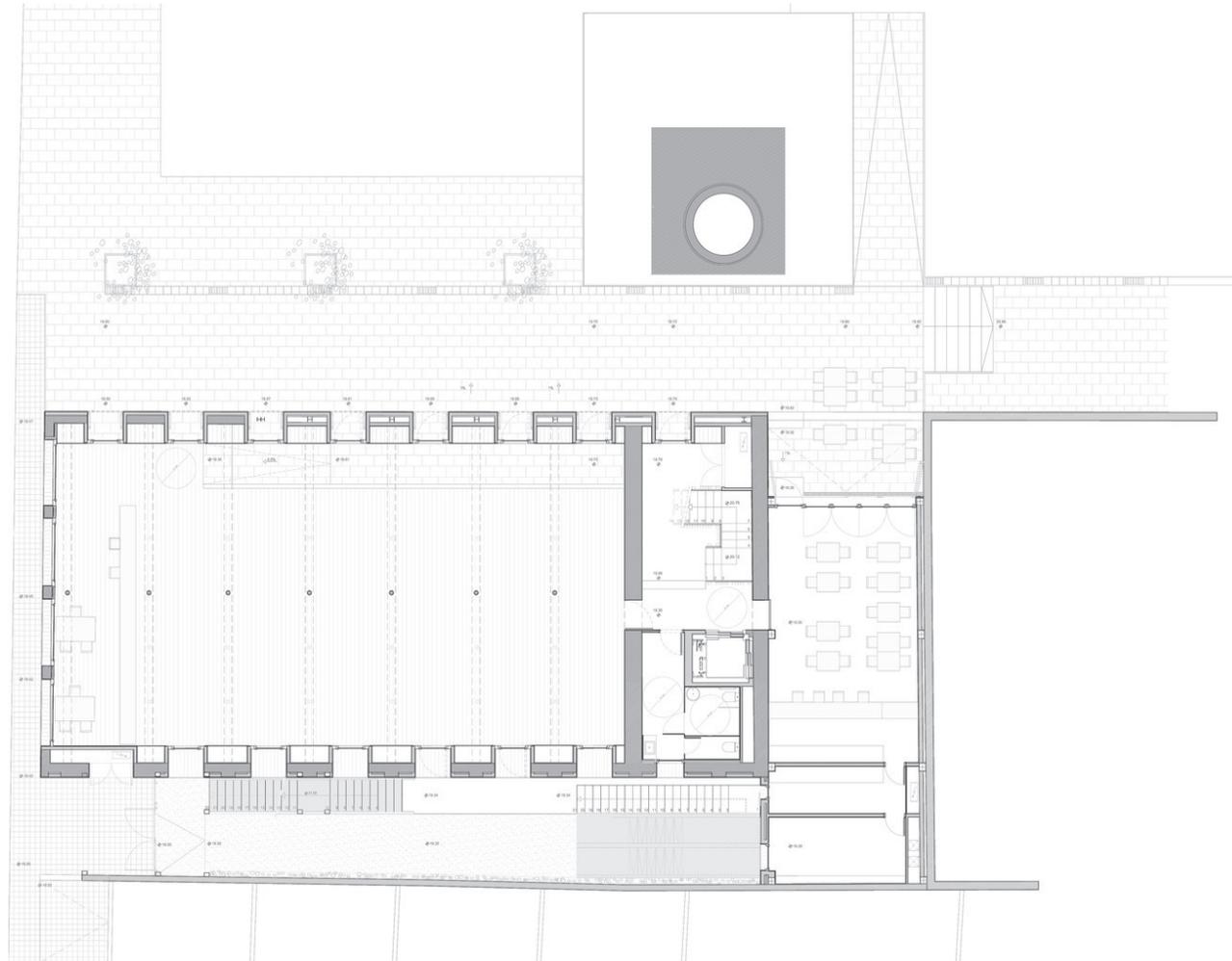
9. ANEXO

ANEXO 11 Secciones de la Restauración del Castillo de de la Coracera. San Martín de Valdeiglesias. Madrid. 2010 Riaño+Arquitectos



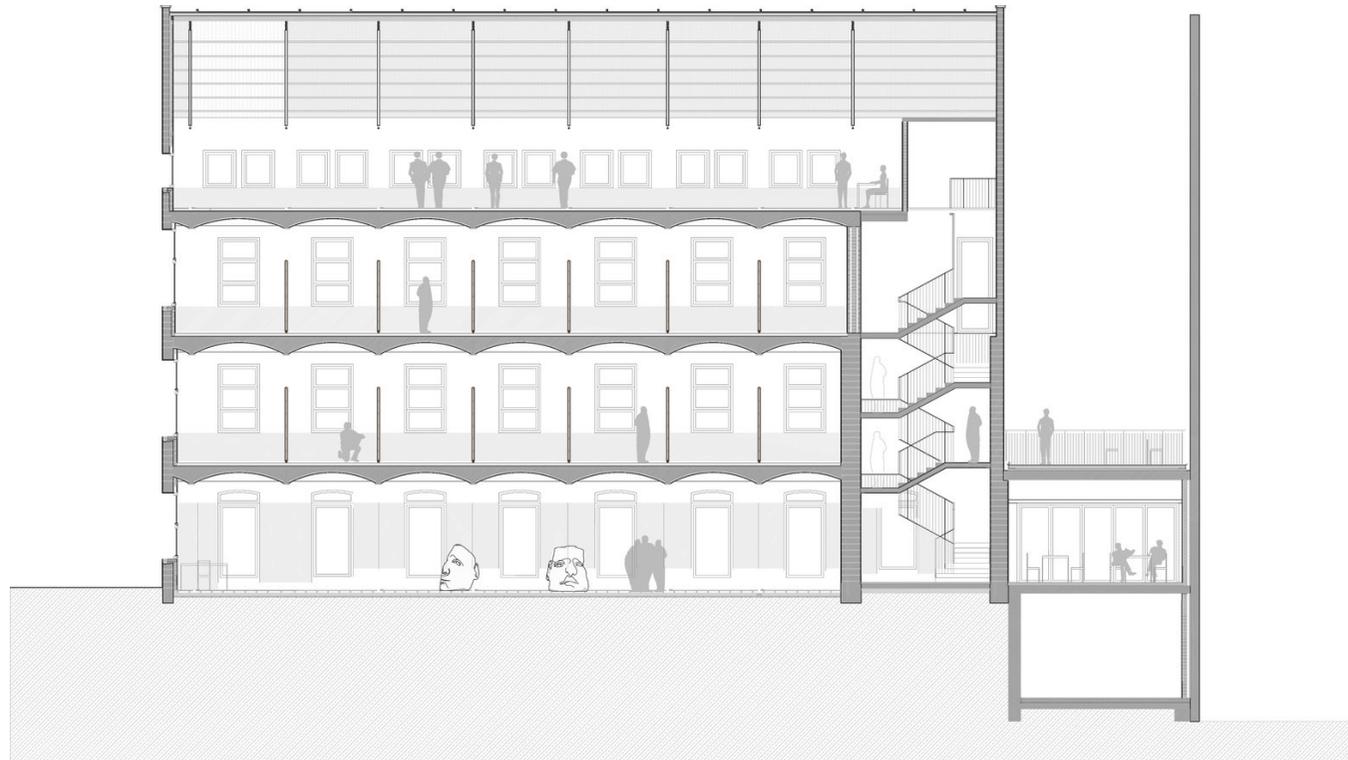
9. ANEXO

ANEXO 12 Planta baja de la Reforma y Rehabilitación de la Nave Industrial Can Minguell. Barcelona 2010 Toni Gironès



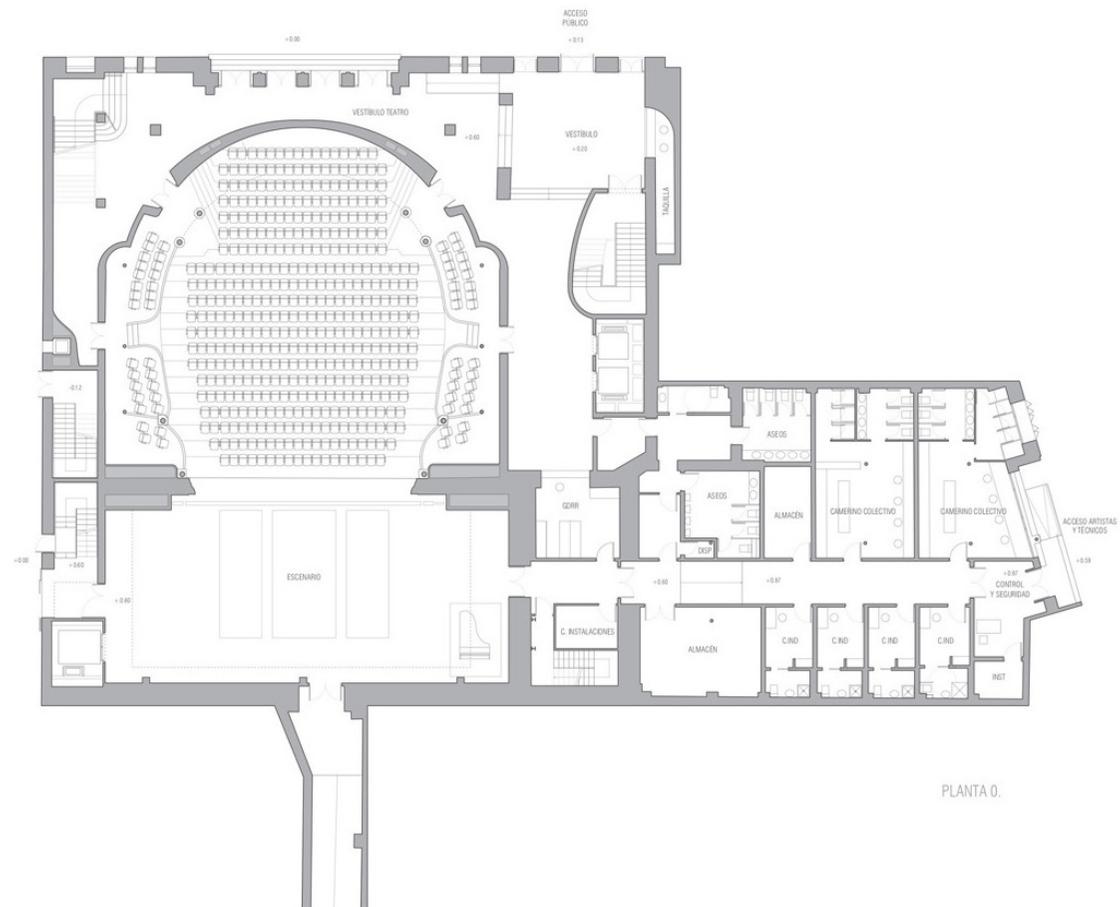
9. ANEXO

ANEXO 13 Sección transversal de la Reforma y Rehabilitación de la Nave Industrial Can Minguell.
Barcelona 2010
Toni Gironès



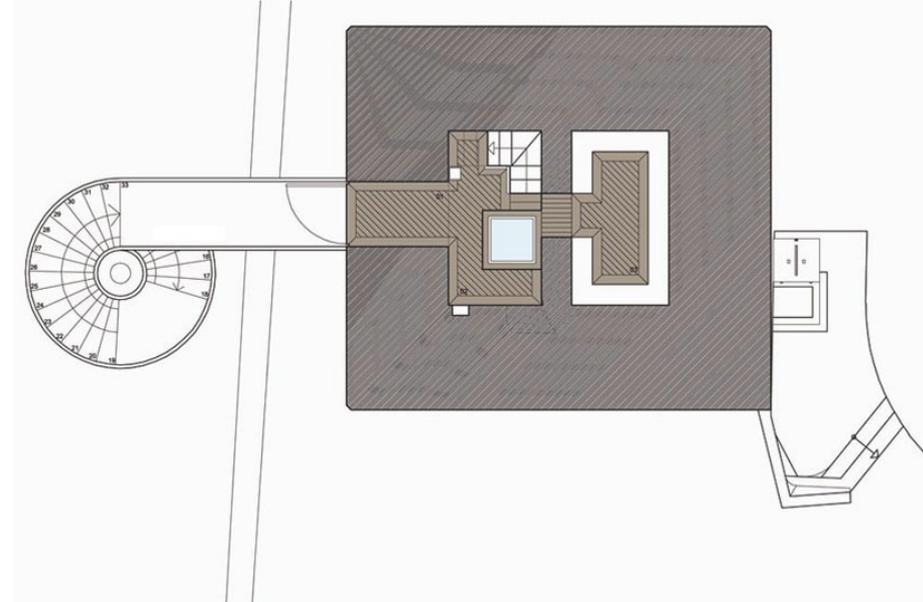
9. ANEXO

ANEXO 14 Planta baja Teatro Campos Elíseos. Bilbao. 2010 Estudio de Arquitectura Santiago Fajardo



9. ANEXO

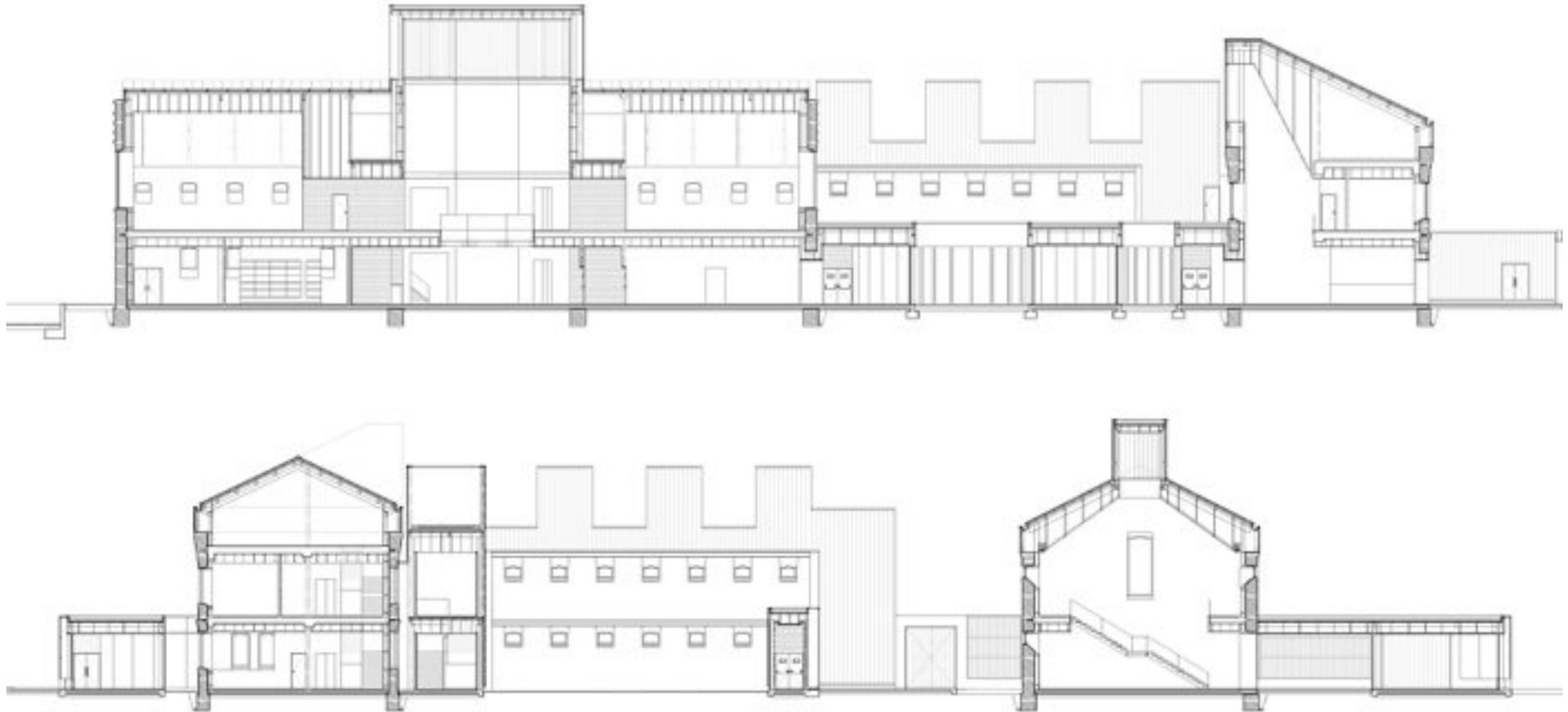
ANEXO 16 Sección y Planta de comunicación con la
escalera de la Torre de Huércal-Overa.
Almería 2010 Castillo Miras Arquitectos



9. ANEXO

ANEXO 17 Secciones Característica de la Antigua Prisión provincial de Palencia. 2011.

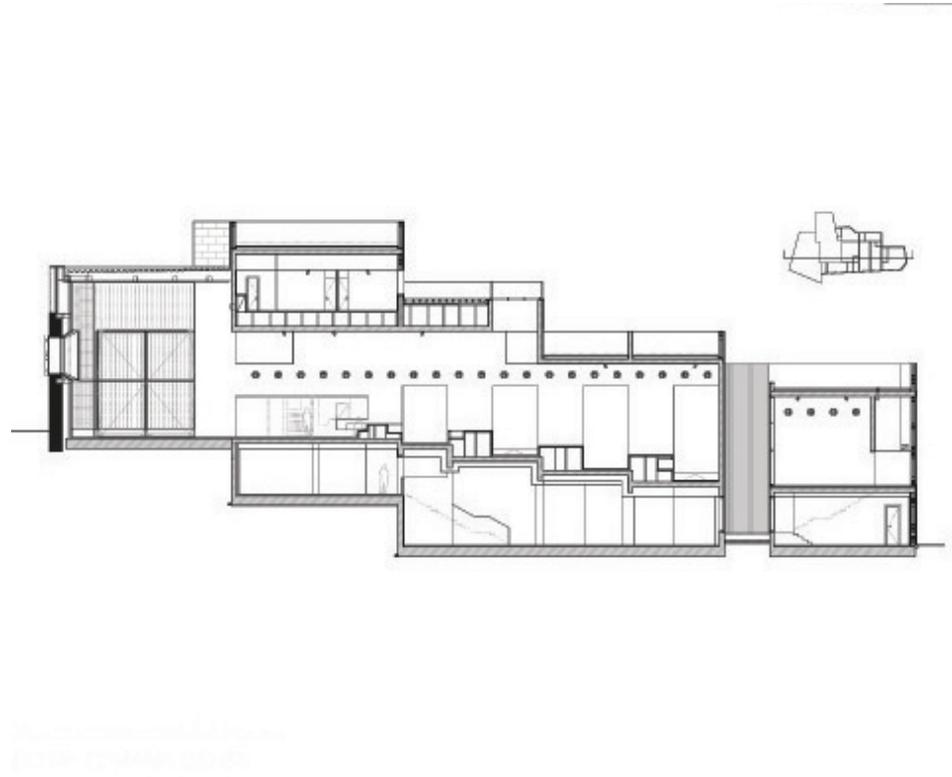
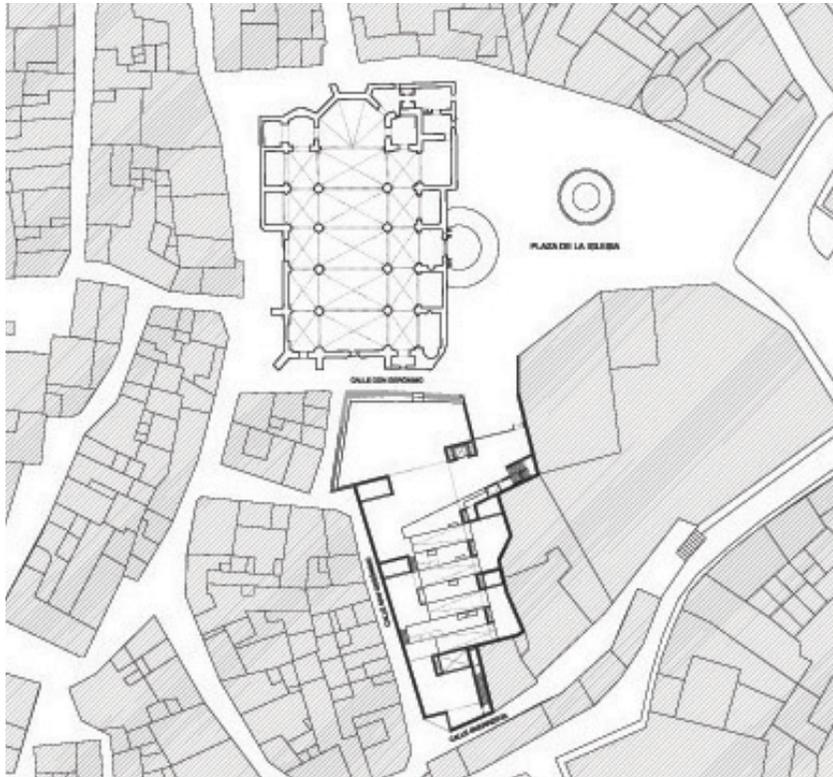
EXIT Architectes



9. ANEXO

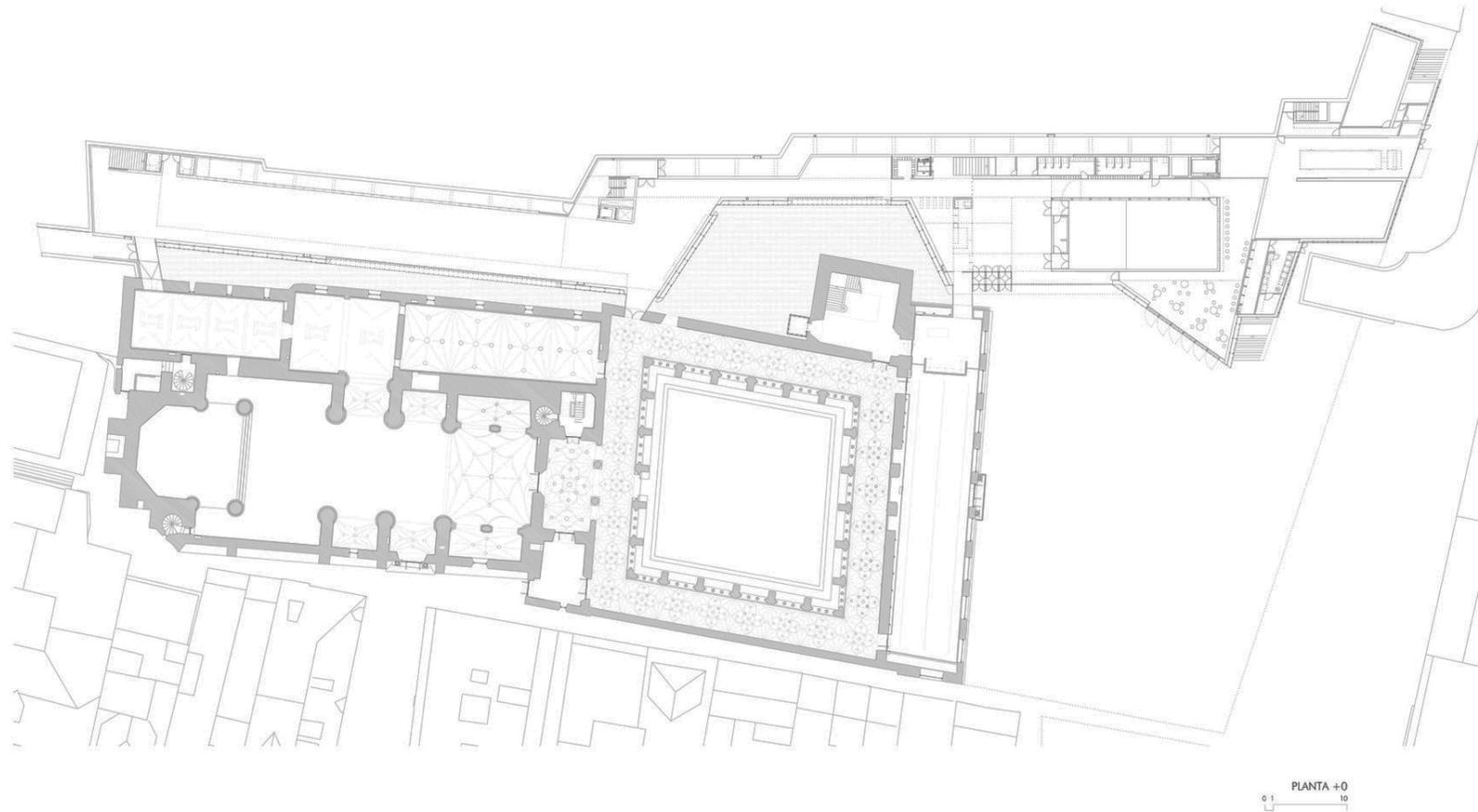
ANEXO 18 Planta y sección del Museo de Semana Santa. Albacete. 2011.

EXIT Architectes



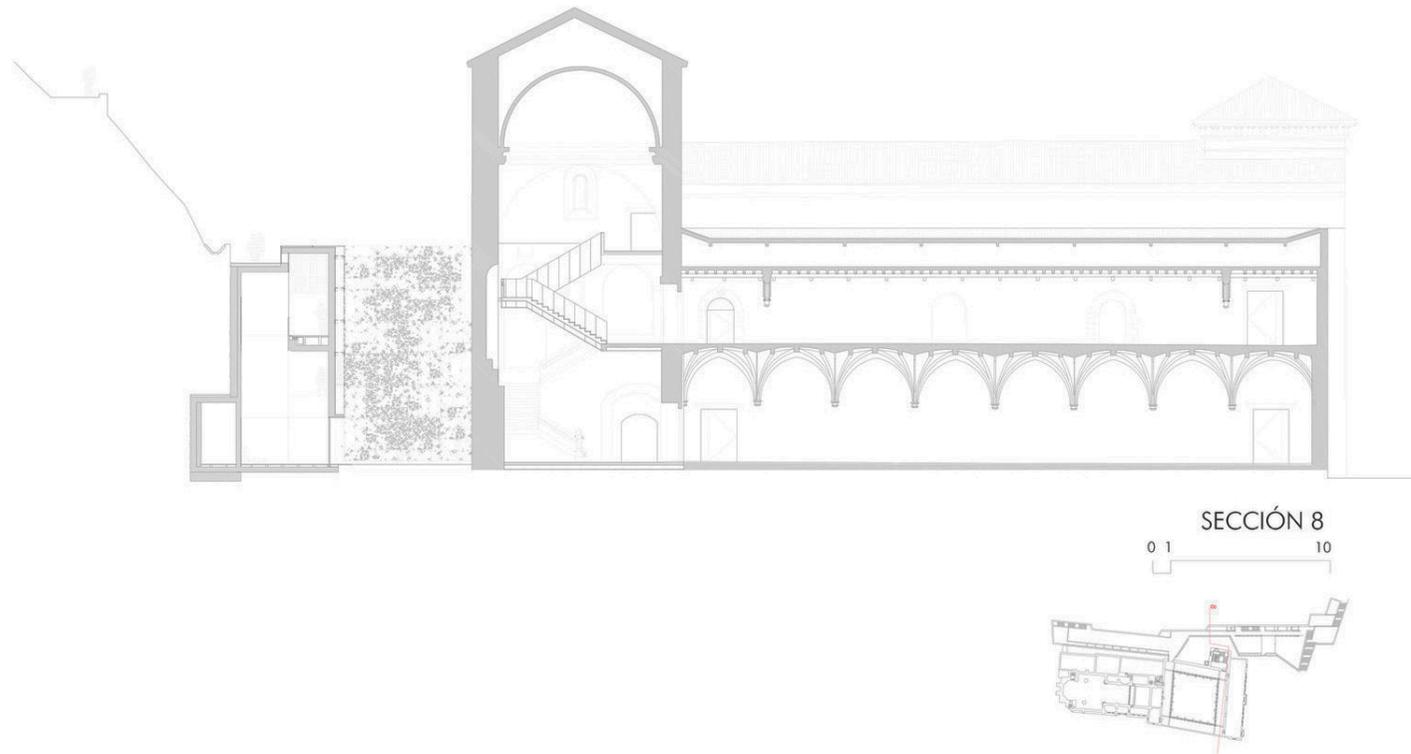
9. ANEXO

ANEXO 19 Planta Baja de la Ampliación del museo de
San Telmo. San Sebastián. 2011
Nieto y Sobejano



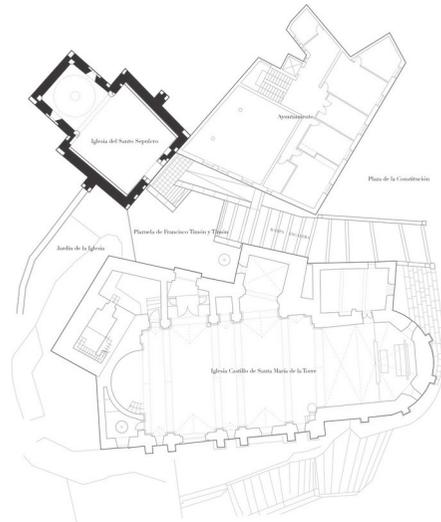
9. ANEXO

ANEXO 20 Sección de la Ampliación del museo de
San Telmo. San Sebastián. 2011
Nieto y Sobejano



9. ANEXO

ANEXO 21 Planta baja de la Restauración de la Ermita del Santo Sepulcro. Cáceres. 2012 Héctor Fernández Elorza + Manuel Fernández Ramírez

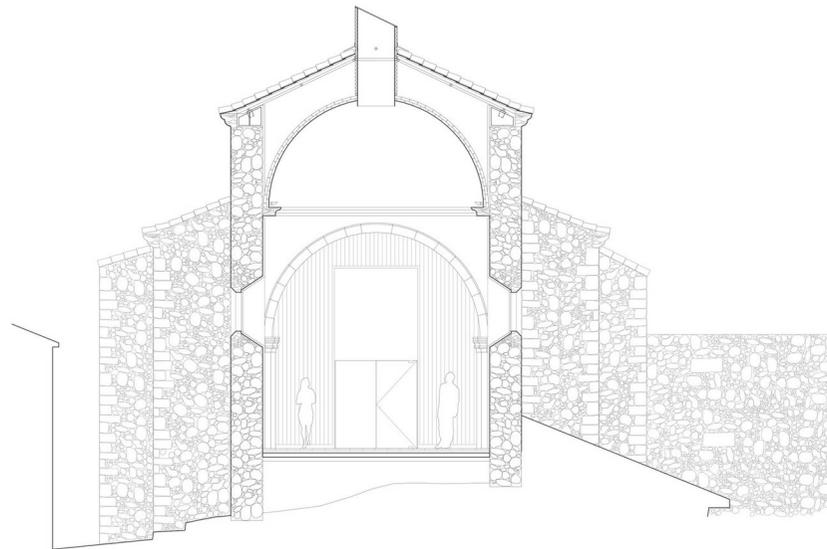


0 2 4 6 8 10 12 14 16 18 20 22 24 26 28 30 32 34 36 38 40 42 44 46 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 68 70 72 74 76 78 80 82 84 86 88 90 92 94 96 98 100

INSTITUTO ESPAÑOL DE ESTUDIOS
PLANTA GENERAL DE LA PLAZA DE ACCESO

9. ANEXO

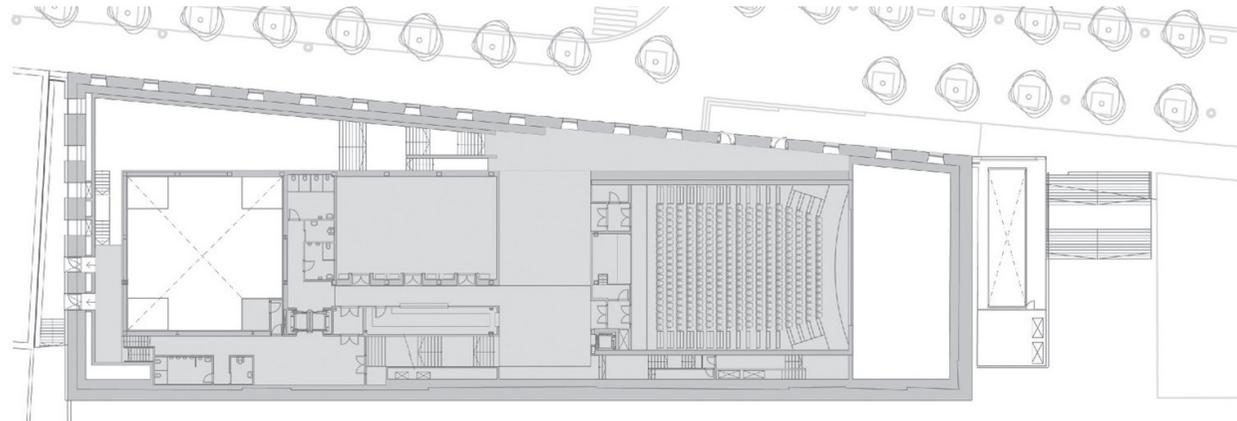
ANEXO 22 Sección de la Restauración de la Ermita
del Santo Sepulcro. CÁCERES. 2012
Héctor Fernández Elorza + Manuel Fernández Ramírez



9. ANEXO

ANEXO 23 Planta y Sección del Centro Cultural Daoíz y Velarde. Madrid. 2013

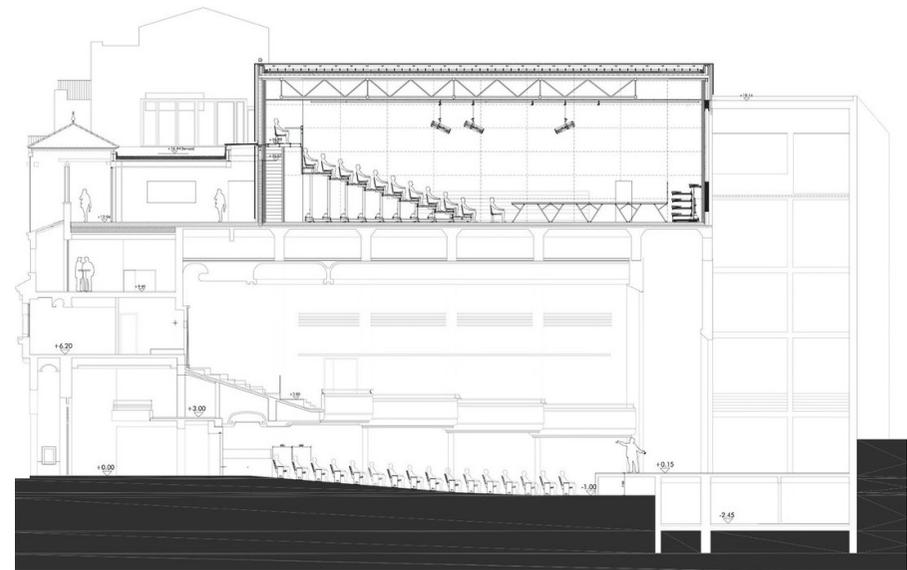
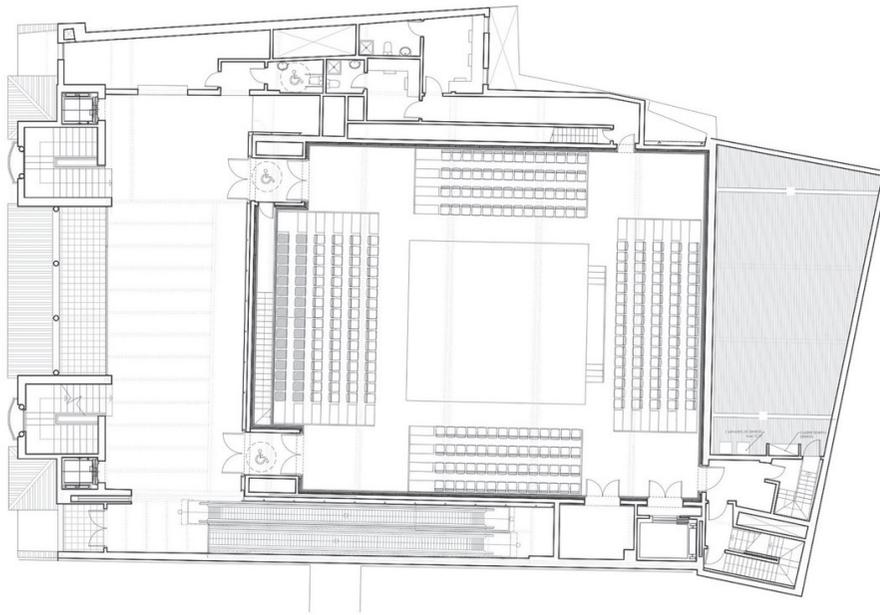
Rafael de La-Hoz



9. ANEXO

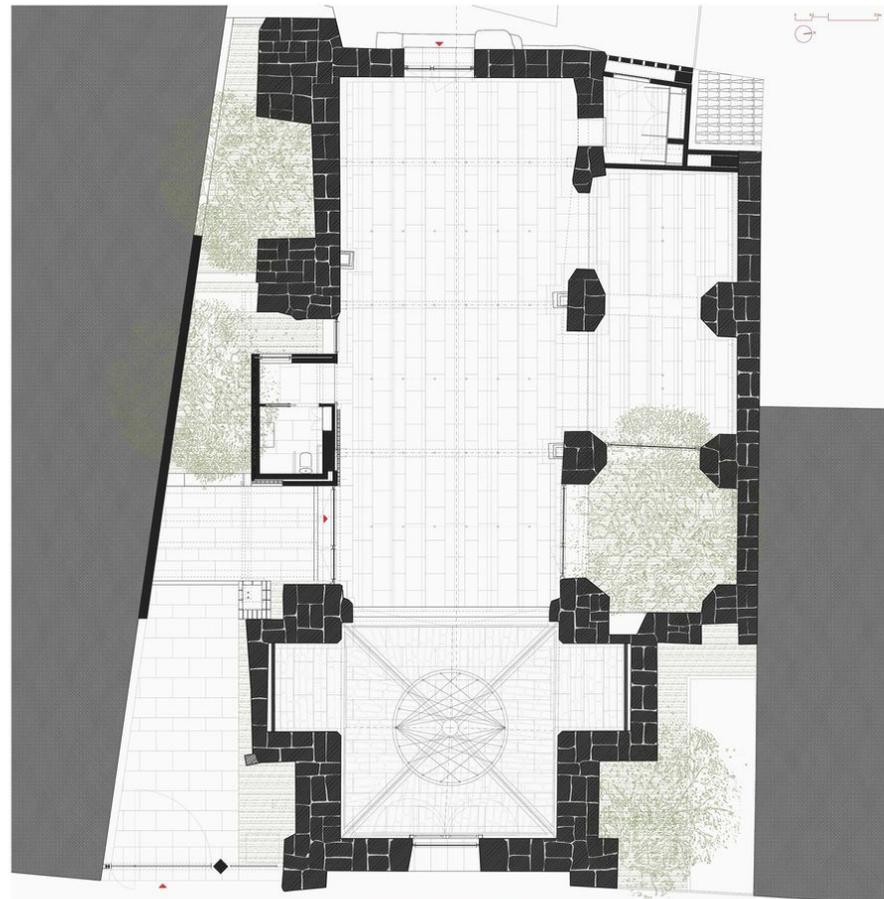
ANEXO 24 Planta y sección del Teatro Góngora de Córdoba. 2013

Rafael de La-Hoz



9. ANEXO

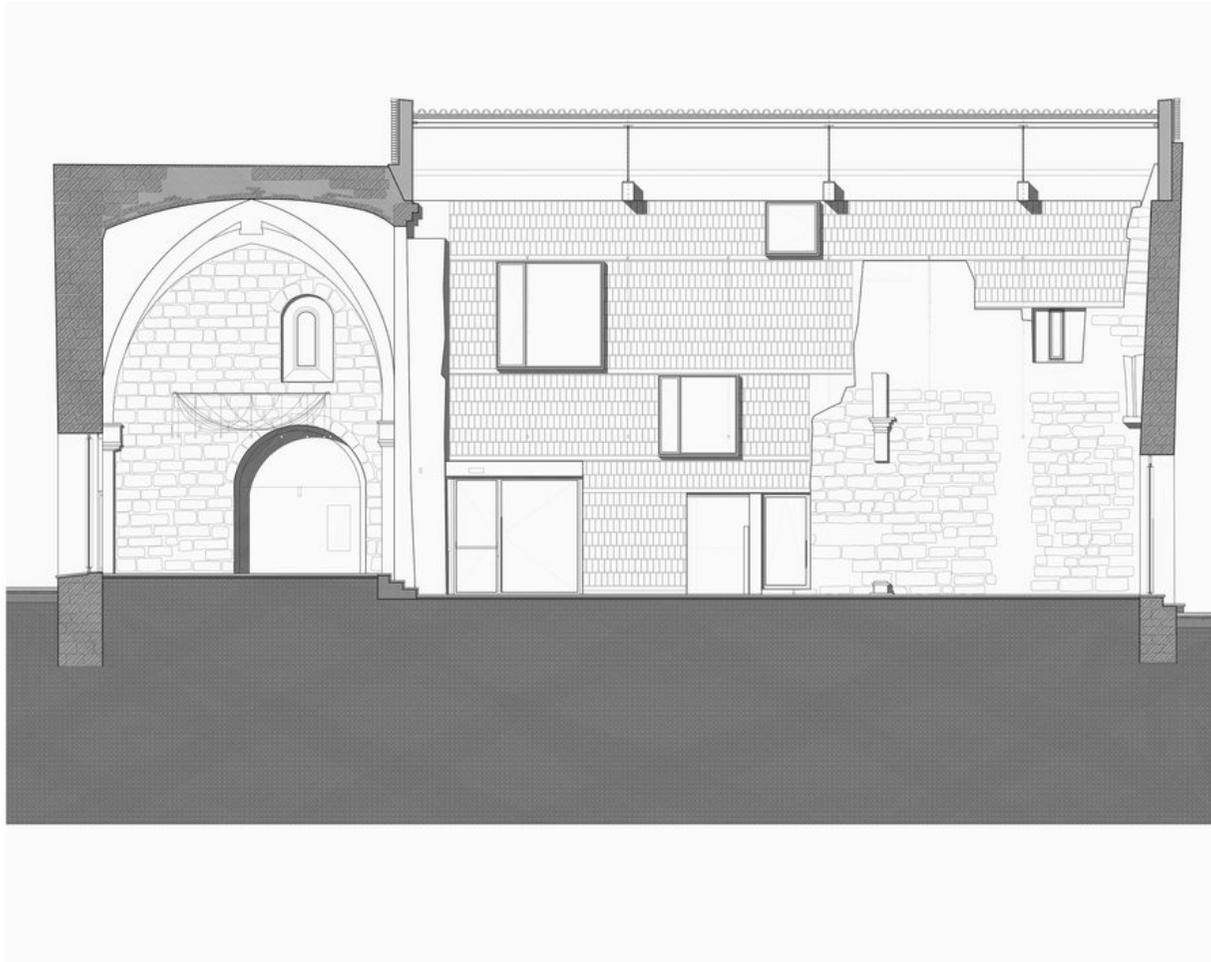
ANEXO 25 Planta baja de la Galería de Santa María de
Vilanova de la Barca. Lleida. 2016
AleaOlea Architecture & landscape



ESGLÉSIA VELLA DE VILANOVA DE LA BARÇA
PLANTA
1/50

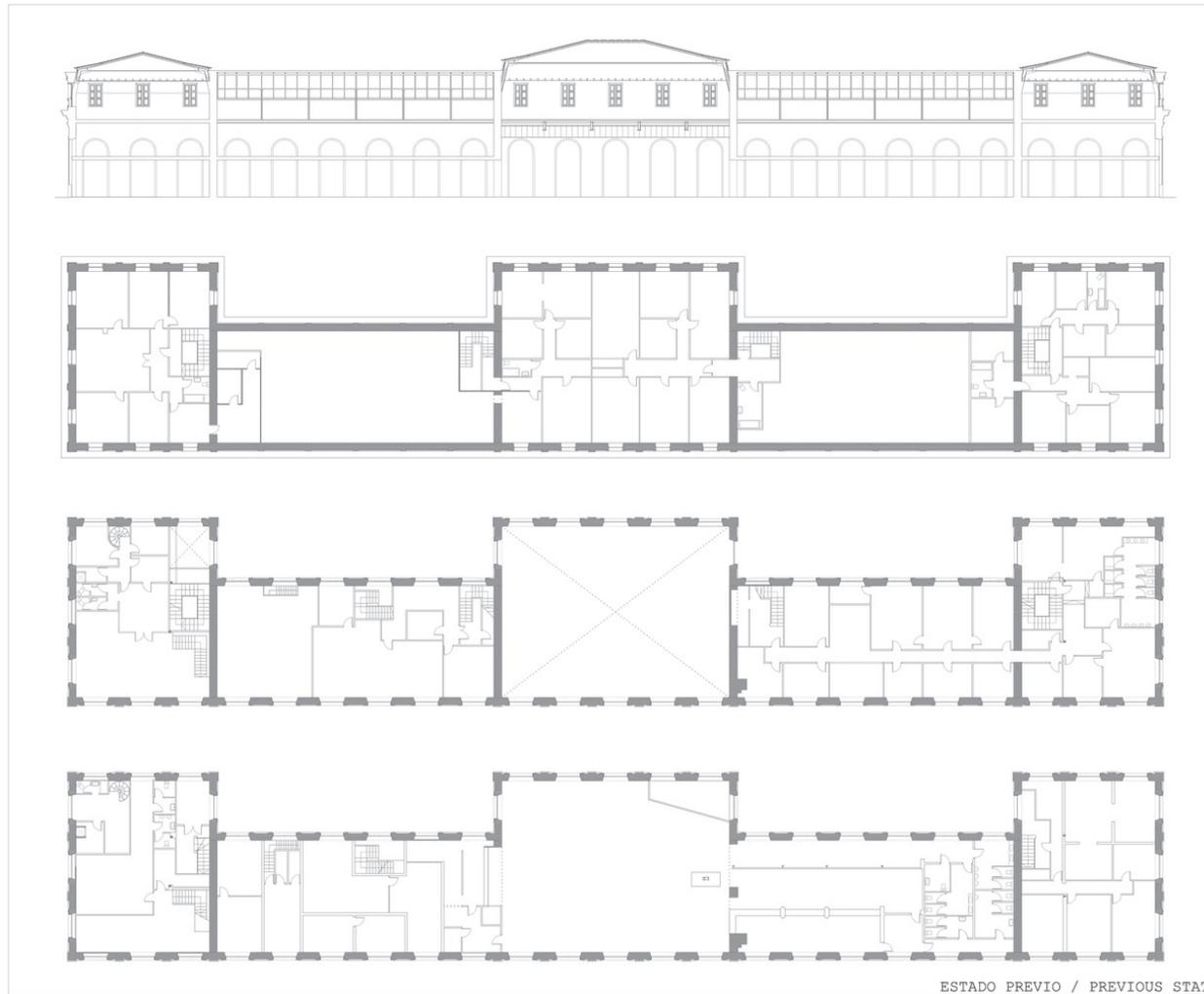
9. ANEXO

ANEXO 26 Sección de la Galería de Santa María de
Vilanova de la Barca. Lleida. 2016
AleaOlea Architecture & landscape



9. ANEXO

ANEXO 27 Planta de la Rehabilitación de Estación de Ferrocarril de Burgos. 2016 Contell-Martínez Arquitectos



9. ANEXO

ANEXO 28 Sección de la Rehabilitación de Estación de
Ferrocarril de Burgos.2016
Contell-Martínez Arquitectos

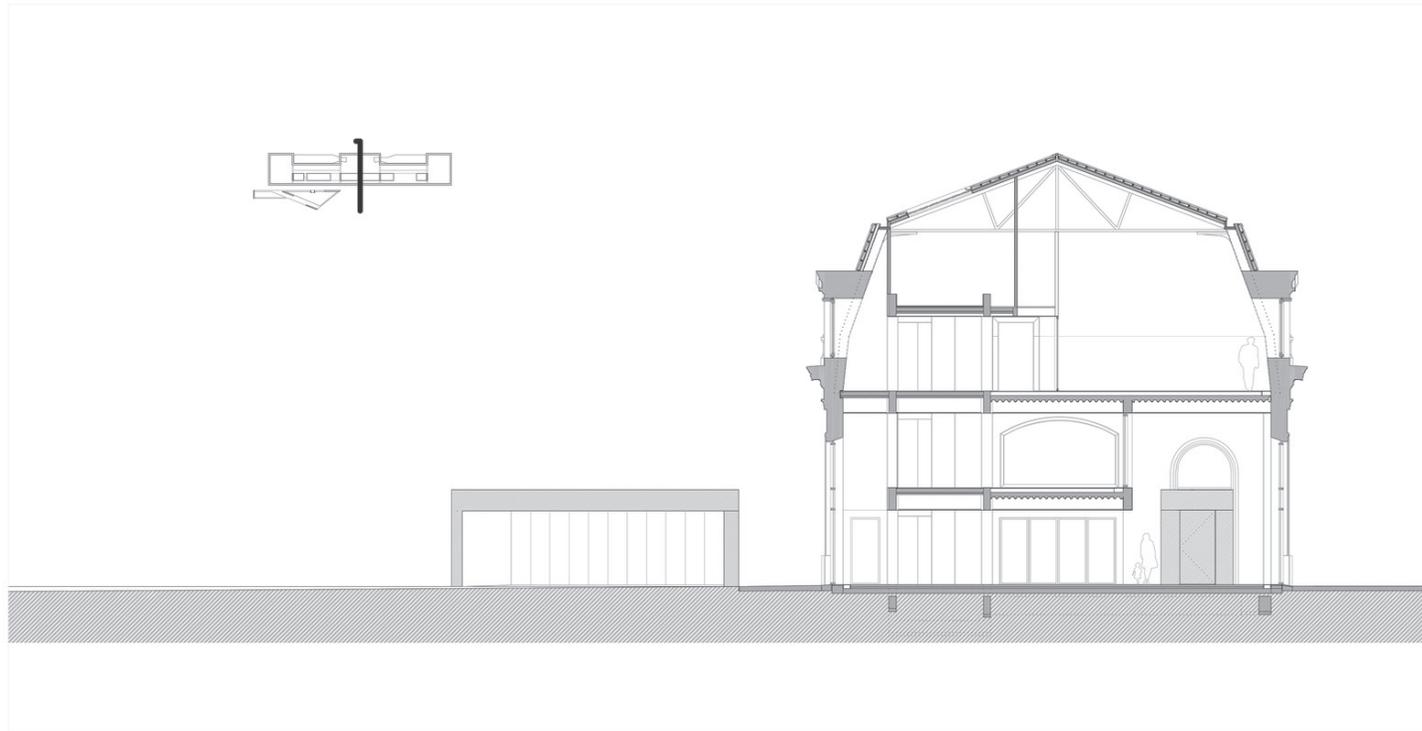




Figura 77. Liliana Grassi
(Milano, 1º abril 1923 – Milano, 10 agosto 1985)

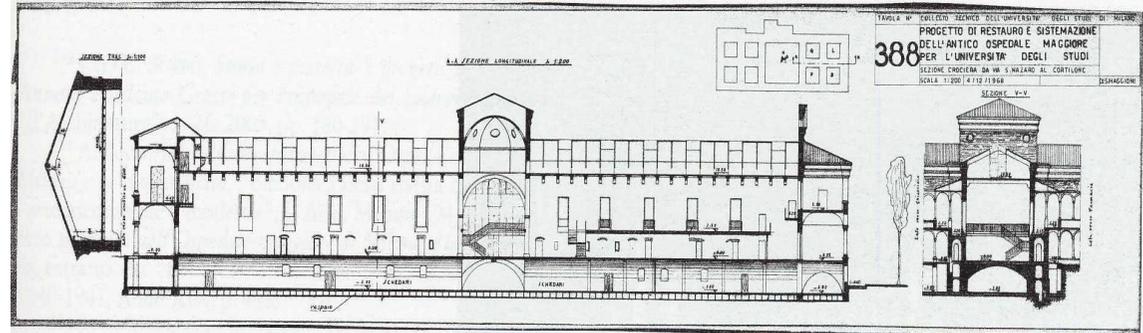


Figura 78. Sección del crucero desde vía S. Nazaro al patio. Proyecto de restauración y remodelación del antiguo Hospital Mayor de la Universidad. Colegio Técnico de la Universidad de Milán. 4 de Diciembre de 1968.

“(…) Se tiende pues, a través de las proposiciones de la cultura material, a dar autonomía a la operación técnicoconservadora hasta identificarla con la restauración misma, es decir, reemplazando de manera integral el porqué con el cómo conservar la materia. De esto deriva la falta de clarificación sobre el fin global de la operación conservadora o, al menos, la posibilidad de su instrumentalización y el riesgo de que se alcance no la unidad de las dos culturas, sino la anulación de una con el consiguiente fortalecimiento del convencimiento, por desgracia ya difundido en ciertos círculos, de que los objetos de la conservación son indiferentes y pueden ser tratados con indiferencia acrítica, la cual no puede más que generar soluciones de tipo estrechamente consumista”⁹⁹.

⁹⁹. GRASSI, Liliana, 1981, “Problemi metodologici in relazione alla teoria del restauro”, *Galloni, F.* Roma, pp. 9-11.

