



ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA en contextos patrimoniales

Trabajo Final de Grado

Emma Aguado Carrascal

Tutor

Eduardo Miguel González Fraile

Catedrático de Proyectos Arquitectónicos

Tutor

José Ramón Sola Alonso

Profesor Ayudante Doctor de Proyectos Arquitectónicos

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

Convocatoria de septiembre 2017

Universidad de Valladolid

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid

Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos

ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA
en contextos patrimoniales

ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA en contextos patrimoniales

Emma Aguado Carrascal

Tutor:

Eduardo Miguel González Fraile

José Ramón Sola Alonso



Universidad de Valladolid

palabras clave

arquitectura contemporánea, patrimonio, ruina, ampliación, revitalización

keywords

contemporary architecture, heritage, ruin, extension, revitalisation

resumen

La actualización se presenta como una alternativa al conjunto que forman la conservación y la nueva creación. En este trabajo, la actualización es analizada como fenómeno cultural, que surge del contraste existente entre el patrimonio histórico construido y la arquitectura de carácter contemporáneo. A pesar de que el interés y la preocupación por la coexistencia entre ambas arquitecturas se haya ido desarrollando desde hace miles de años, es evidente que se ha convertido en un tema de debate desde el siglo XX.

A través del estudio de tres ejemplos españoles, además de contar con una gran variedad de ejemplos internacionales, el fenómeno de la actualización se analiza en profundidad con el objetivo de comprender cómo podemos asegurar su proyección en el futuro y reactivar las memorias en este tipo de arquitectura.

summary

The update appears as an alternative to the collection that the conservation and the new creation constitute. In this work, the update is analyzed as a cultural phenomenon, which arises from the existing contrast between the historical constructed heritage and the contemporary architecture. In spite of the fact that the interest and the worry about the coexistence between both architectures has been developed for thousand years, it is an evidence that it has turned into a topic of debate from the twentieth century.

Across the study of three Spanish examples, apart from having a great variety of international examples, the updating phenomenon is analyzed in depth to understand how we can ensure its projection in the future and reactivate the memories from this type of architecture.

objetivos

“Arquitectura contemporánea en contextos patrimoniales” glosa el contenido que la autora francesa Alexandra Georgescu Paquin desarrolla en su libro “La actualización patrimonial a través de la arquitectura contemporánea”.¹

La obra expone una clasificación organizada en base a tres categorías diferentes, a priori de gran sencillez, a través de las cuales su autora establece una relación entre el patrimonio construido y las distintas respuestas o soluciones para intervenir sobre él.

A través de una determinada selección de ejemplos, Alexandra Georgescu complementa su argumento acerca de la “actualización patrimonial”, lo que permitirá evaluar en qué medida su clasificación resulta lo suficientemente útil y acertada como para comprender los diferentes mecanismos de intervención sobre el patrimonio arquitectónico.

Los ejemplos empleados para glosar el tema tienen un alcance limitado. Se exponen modelos proyectados en Europa y, con especial atención, en España, pues resulta evidente su mayor accesibilidad de cara a un posterior desarrollo.²

Finalmente, no se pretende, en ningún caso, juzgar la validez de los ejemplos, ni en cuestiones de diseño ni en lo que a su capacidad para cumplir con los objetivos inicialmente establecidos se refiere. No obstante, a través de su estudio junto con el de nuevas propuestas, podremos señalar los posibles límites y matices que tanto la clasificación como los términos que aluden a cada una de sus partes puedan tener.

¹ Alexandra Georgescu Paquin es licenciada en Historia del Arte y doctora en Museología, Estudios Patrimoniales y Ciencias de la Comunicación. Su trabajo sobre la relación entre la sociedad y el medio urbano le ha permitido investigar en múltiples ciudades de Norteamérica y Europa, con ejemplos que van desde Montreal hasta Barcelona.

² Por motivos de proximidad y alcance, los principales ejemplos que estructuran el contenido del trabajo se ubican en el territorio español. Uno de ellos, la ampliación para el Museo Nacional de Escultura, se ha seleccionado con el fin de poder llevar a cabo un análisis más cercano y preciso, pues es la Universidad de Valladolid la entidad bajo la que el tema ha sido desarrollado.

Contenido

Introducción	11
UN ENCUENTRO ENTRE DOS DIMENSIONES: LA NUEVA CREACIÓN SOBRE LO EXISTENTE	11
ORÍGENES DE LA CIUDAD ACTUAL	11
UNA NUEVA FORMA DE MIRAR	16
LA ACTUALIZACIÓN DEL PATRIMONIO COMO PROCESO DE COMUNICACIÓN	21
OBJETO, REVELACIÓN, PROLONGACIÓN Y ACENTUACIÓN	21
Actualización	25
UNA EVOLUCIÓN HACIA LA INSERCIÓN ARQUITECTÓNICA DENTRO DE UN CONTEXTO HISTÓRICO	25
ORÍGENES Y CAMBIOS CONTEMPORÁNEOS SOBRE EL PATRIMONIO ESPAÑOL	25
DE UNA TIPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA A UNA TIPOLOGÍA COMUNICATIVA	30
ESTRATEGIAS DE ACTUALIZACIÓN PATRIMONIAL	30
01. La exaltación de la ruina, un elogio al pasado	35
UN MODELO DE INTERVENCIÓN QUE PONE EN VALOR LO EXISTENTE	35
DESARROLLO CONCEPTUAL Y EJEMPLOS DE APLICACIÓN	35

ESTUDIO PRIMERO DE CASO: MUSEO DEL TEATRO ROMANO DE CARTAGENA	44
ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y URBANOS	44
I. LA HISTORIA DE UN HALLAZGO	44
II. UNA "PROMENADE" MUSEALIZADA: UN VIAJE EN EL TIEMPO	47
III. RECEPCIÓN MEDIÁTICA Y SOCIAL	55
02. La ampliación en el patrimonio arquitectónico	57
UN MODELO DE EXTENSIÓN EN LA CONTINUIDAD	57
DESARROLLO CONCEPTUAL Y EJEMPLOS DE APLICACIÓN	57
ESTUDIO SEGUNDO DE CASO: MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA	64
ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y URBANOS	64
I. LA HISTORIA DE LA INSTITUCIÓN: UN MUSEO CENTENARIO	64
II. LA TRANSFORMACIÓN: UN DIÁLOGO A TRAVÉS DE LA HISTORIA	67
III. RECEPCIÓN MEDIÁTICA Y SOCIAL	74
03. Revitalizar el pasado	77
UN MODELO DE INTERVENCIÓN PARA SEÑALAR	77
DESARROLLO CONCEPTUAL Y EJEMPLOS DE APLICACIÓN	77
ESTUDIO TERCERO DE CASO: CAIXAFORUM DE MADRID	82
ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y URBANOS	82
I. DE ANTIGUA CENTRAL ELÉCTRICA A CAIXAFORUM	82
II. LA TRANSFORMACIÓN: UN TOQUE CONTEMPORÁNEO	84
III. RECEPCIÓN MEDIÁTICA Y SOCIAL	89
Conclusiones	91

Bibliografía	95
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	95
BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA	97

Introducción

UN ENCUENTRO ENTRE DOS DIMENSIONES: LA NUEVA ARQUITECTURA SOBRE LO EXISTENTE

ORÍGENES DE LA CIUDAD ACTUAL

Existen distintos métodos para diseñar un edificio de modo que armonice con su entorno arquitectónico. Por un lado, se puede copiar literalmente alguno de los elementos de dicho entorno, y por otro, emplear formas totalmente nuevas que evoquen, o realcen incluso, el carácter visual de los edificios existentes.¹

Resulta extraño, en la gran mayoría de las ocasiones, mantener una postura indiferente ante la necesidad de insertar nuevos edificios en un contexto histórico. Por otra parte, es evidente que siempre será difícil ponerse de acuerdo sobre cuáles son los elementos que armonizan con un determinado entorno, y más aún cuando nos encontremos ante situaciones en las que el contraste sea el método de intervención más aconsejable.

La mezcla entre lo contemporáneo y lo antiguo no es un fenómeno nuevo; en la antigüedad se reutilizaba parte de los monumentos importantes en la construcción de nuevos edificios o en la remodelación de aquellos preexistentes.² No obstante, una vez surge el concepto de patrimonio y sus derivaciones, la distinción entre la arquitectura de nueva construcción y aquella que se inserta en un marco histórico es relativamente reciente ^(Fig. 1).

¹ BROLINT, Brent: *La arquitectura de integración, armonización entre edificios antiguos y modernos*. Barcelona: CEAC, 1984: 9

² GEORGESCU, Alexandra: *La actualización patrimonial a través de la arquitectura contemporánea*. Gijón: TREA, 2015: 15



Figura 1. Arco de Constantino; se construyó gracias al expolio de otros monumentos anteriores, Roma (315)

A lo largo de este capítulo se ha tratado de conformar un escenario temporal basado en las referencias históricas más relevantes acerca del origen de la restauración arquitectónica en América, Europa y España; en este último caso, junto con un estudio que abarca tres ejemplos arquitectónicos diferentes y que, a su vez, marcará el “final” de esta etapa analizada.

En América, a partir de los años treinta y desde un punto de vista histórico, Martín Noel y Mario Buschiazzo en Argentina, Héctor Velarde y Emilio Harth Terré en Perú, José Gabriel Navarro en Ecuador y Manuel Romero de Terreros junto con Toussaint en México, mostraron los primeros signos de interés por valorar el componente histórico de la arquitectura que debía ser protegida. Esta postura quedó ubicada en contraposición con los contemporáneos principios del movimiento moderno en la arquitectura.³

El apogeo teórico del período de la arquitectura moderna en América Hispana cesó a finales de los años sesenta, como resultado de las manifestaciones que surgieron con el abandono de los sectores más antiguos de las ciudades.

³ Emilio Harth Terré estuvo en contra de las intenciones de la autoridad de Lima que surgieron a raíz del terremoto de mayo de 1940. Con el propósito de impedir la demolición del Colegio de Santo Tomás, Harth Terré demuestra con documentos que a pesar de los dos terremotos que el edificio había tenido que soportar, apenas existían graves deterioros conservándose así el patio circular de estilo barroco y único en su género en América Latina.

Podemos ubicar la historia de la restauración dentro de un contexto muy reciente. Carlos Chanfón, profesor y arquitecto en México, relaciona dichos acontecimientos de forma directa con la intervención de la UNESCO, pues «en 1959 creó el Centro de Roma (ICCROM) y en la década de los sesenta organizó cinco centros regionales para cubrir las necesidades de unificación de criterios en distintas áreas del mundo».⁴

Será en el año 1964 cuando la misma UNESCO reúna a varios especialistas de diecisiete países diferentes con el fin de actualizar la Carta de Conservación de 1931. Como resultado de esta agrupación surgió la Carta de Venecia.⁵

Inmediatamente después, en 1965 se respaldará la formación del ICOMOS como organización no gubernamental, con el fin de promover la teoría y la metodología aplicadas a la conservación, protección y valorización de monumentos y lugares de interés cultural.

Por aquellos años, la documentación sobre el tema era escasa e inaccesible. A mediados de los años setenta, se llevó a cabo el proyecto regional basado en la protección del patrimonio que relacionaba la cultura con el desarrollo. Una de las primeras iniciativas de este proyecto puede reflejarse en la redacción de las Normas de Quito (1977), documento en el que se ofrece una de las definiciones más completas acerca de los centros históricos.⁶

En Europa, el origen de la restauración moderna no surge solamente a raíz de la revolución industrial; proviene de las preocupaciones iluministas, de los descubrimientos arqueológicos y del culto a lo antiguo; en consecuencia, emerge cierta inclinación hacia lo clásico.

⁴ Carlos Chanfón, 1987

⁵ Carta de Venecia: *Artículo 7, Conservación*. Venecia, 1964: 2 «El monumento no puede ser separado de la historia de la que es testimonio, ni del ambiente en el que se encuentra. Por lo tanto, el cambio de una parte o de todo el monumento no puede ser tolerado más que cuando la salvaguardia de un monumento lo exija, o cuando esté justificado por causas de relevante interés nacional o internacional»

Artículo 12, Restauración. Venecia, 1964: 3 «Los elementos destinados a reemplazar las partes que faltan deben integrarse armónicamente en el conjunto, pero distinguiéndose a su vez de las partes originales, a fin de que la restauración no falsifique el monumento, tanto en su aspecto artístico como histórico»

Artículo 13, Restauración. Venecia, 1964: 3 «Las adiciones no pueden ser toleradas si no respetan todas las partes que afectan al edificio, su ambiente tradicional, el equilibrio de su conjunto y sus relaciones con el ambiente circundante»

⁶ Normas de Quito: *Conclusiones, Definición de Centros Históricos*. Quito, 1977: 11 «Este coloquio define como Centros Históricos a todos aquellos asentamientos humanos vivos, fuertemente condicionados por una estructura física proveniente del pasado, reconocibles como representativos de la evolución de un pueblo. Como tales se comprenden tanto los asentamientos que se mantienen íntegros desde aldeas a ciudades, como aquellos que, a causa de su crecimiento, constituyen hoy parte de una estructura mayor»

Es en el siglo XVII, cuando se comienza a tener verdadera conciencia del valor histórico y artístico de los monumentos. Así pues, se inicia un planteamiento basado en la restauración y abordado desde un punto de vista científico, con origen en las teorías del neoclasicismo y romanticismo, así como en los descubrimientos arqueológicos del territorio italiano.

Los primeros planteamientos teóricos acerca de la restauración en monumentos se relacionan con Francia e Inglaterra, a diferencia de Italia, donde el proceso arquitectónico se abordó de manera pragmática. Este último procedimiento desencadena en la denominada "restauración arqueológica", considerada como la primera teoría científica de restauración que aparece en Italia en el siglo XVIII, con destacadas intervenciones sobre el Coliseo Romano, el Arco de Tito o la Basílica medieval de San Pedro.

En el año 1841, en una circular francesa, se enuncia por primera vez el término de "arquitecto de monumentos históricos" y en 1887 aparece la primera ley. Entre 1854 y 1868, el arquitecto francés Viollet le Duc publicará sus teorías acerca de la restauración estilística, cuyo contenido podrá verse reflejado en su "Diccionario Razonado de Arquitectura", que, además, incluye su difundido artículo titulado "Restauration".⁷

En Inglaterra, proteger ciertos monumentos surge con un interés enfocado hacia un ámbito tanto nacional como internacional. John Ruskin desarrolló paralelamente un concepto que publicará en su libro titulado "Las Siete Lámparas de la Arquitectura", método que se manifiesta en contraposición con el enunciado en Francia por Viollet le Duc. Ataca la reconstrucción en un edificio; intervención que califica como un hecho completamente irrespetuoso con el valor histórico del conjunto, así como con su personalidad. En 1877, William Morris aparecerá como miembro y fundador de "Society of the Protection of the Ancient Buildings", una de las primeras instituciones encargadas de realizar un trabajo profesional dentro del ámbito de la restauración en edificios y monumentos de carácter histórico.⁸

⁷ VIOLLET LE DUC, Eugène: *Diccionario Razonado de Arquitectura*. París, 1854-1868: 16 «Restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado completo que quizás no haya existido nunca». Esta contundente definición afirma la posibilidad de rehacer una obra incompleta y sitúa como objetivo básico de la restauración el alcance de unidad de estilo en una obra sometida a restauración; se afirma la posibilidad de recuperar no sólo el estado primitivo u original de la obra de arte, suprimiendo para ello sus transformaciones posteriores, sino que incluso se admite la eventual obtención de un «estado completo que quizás no haya existido nunca»

⁸ Ambos conceptos, conservación y restauración, a pesar de presentar planteamientos con carácter opuesto, conformarán la base de la "restauración moderna" en la arquitectura.

Desde finales del siglo XIX y principios del XX, con la publicación de Camilo Boito y el ligero declive de las teorías de John Ruskin y Viollet le Duc, Italia se postula como una de las naciones pioneras en materia de conservación y restauración de monumentos.⁹

A raíz de este movimiento, a lo largo de los años treinta, surge un nuevo período impulsado por Camilo Boito y liderado por Gustavo Giovannoni, la “restauración científica”. Podemos ubicar su posición entre la corriente arqueológica, a favor de conservar y mantener el estado de hecho del monumento, y la restauración estilística, que sustenta la idea de restablecer un hipotético estado originario del antiguo modelo.

A partir del siglo XX, la restauración se convierte en una profesión necesaria para el ámbito tanto histórico como artístico. En Italia, muchos expertos comienzan a mostrar interés por la restauración y reconstrucción del pasado romano y renacentista del país. En consecuencia, se crea el “Istituto Centrale per il Restauro”, donde trabajará uno de los teóricos más importantes dentro del campo de la restauración, Cesare Brandi.

«Comúnmente se entiende por restauración cualquier intervención dirigida a devolver la eficiencia a un producto de la actividad humana. En esta concepción genérica de la restauración se encuentra delimitada la noción de una intervención sobre un producto de la actividad humana» Cesare Brandi, 1963

Uno de los principios fundamentales de la “restauración crítica” planteaba considerar, de cara a una posible intervención, los valores formales y estéticos de la obra; también su carácter histórico-monumental, pues se afirma que cada composición propia del pasado exigía una toma de decisiones particular o un ajuste en los principios generales establecidos.

Herederero y comprometido con los fundamentos de la “restauración crítica” de Cesare Brandi y Roberto Pane, el arquitecto Antoni Moreno-Navarro da a conocer su método de actuación con el nombre de “restauración objetiva”. Propone un riguroso planteamiento de trabajo cuyo objetivo se basa en priorizar el objeto, sus necesidades y aquellas de su entorno. Al mismo tiempo, Antón Capitel considera la restauración como un hecho inevitable, un cambio a través del cual podemos hacer visible cualquier tipo de intervención. Para Antón, el problema de la

⁹ Camillo Boito mantiene una posición de carácter intermedio entre John Ruskin y Viollet le Duc. Se niega a aceptar el final de un monumento sin ningún tipo de intervención, pero sin aceptar las arbitrarias y falsas reconstrucciones. Como resultado, surgirá la denominada “restauración moderna”.

nueva arquitectura sobre antiguos edificios no tiene solución ni en la conservación ni en la reconstrucción de los mismos. Considera que el equilibrio reside «entre el mimetismo histórico y el *collage* moderno, pues la existencia de cierto contraste proviene de que resulta imposible reproducir la historia» de una obra arquitectónica.¹⁰

Con la llegada del Movimiento Moderno, dentro de un ámbito esencialmente práctico, surgen dos actitudes diferentes frente a lo antiguo. Su contenido se hará visible en sendas Cartas de Atenas; 1931 (Conservación de Monumentos) y 1933 (Urbanismo Moderno).¹¹

Desde entonces, cualquier principio ligado a la restauración quedará establecido en base a la actualización de sucesivas Cartas Internacionales. En 1987, el ICOMOS renueva la Carta de Venecia hasta que, en el año 2000, como actualización a esta última, surge un nuevo escrito regulador; la Carta de Cracovia, impulsada por el proceso de unificación europea. En su texto se incorporan nuevas pautas que señalan la necesidad de incluir nuevas tecnologías y estudios previos sobre cualquier proyecto abarcado desde esta disciplina. Además, se marcan aquellas directrices que, en lo referente a la conservación y restauración, son más adecuadas para lograr el equilibrio de la composición.

UNA NUEVA FORMA DE MIRAR

Resulta evidente que «ya no buscamos cómo restituir la historia (lo que conduce a la copia del pasado) sino qué restituir del corpus semántico que constituye la interpretación histórica» del conjunto.¹² En consecuencia, cualquier inserción contemporánea sobre el patrimonio histórico que se realice con el propósito de actualizarlo, podrá contribuir a su conservación.

En este tipo de arquitectura, en función del resultado obtenido, podrán surgir determinadas situaciones en las que, en el caso de que se originase algún tipo de daño o afección sobre las emociones y riquezas del patrimonio, se levanten enormes polémicas cuya resolución no sea posible mediante cuestiones de diseño o estilo.

¹⁰ GEORGESCU, Alexandra: *Opus citatum*, 34

¹¹ Debido a la necesidad de establecer una serie de principios reguladores de conservación y restauración.

¹² Luc Noppen y Lucie Morisset, 1995



Figura 2. Museo de Castelvecchio, obra de Carlo Scarpa. Su restauración y construcción se establecieron de acuerdo con las teorías de la restauración de la postguerra, Verona (1964)

Pese al extenso debate acerca del contraste entre lo nuevo y lo antiguo, algunas obras han ido revelando «las primeras conciliaciones del diseño arquitectónico con una interpretación contemporánea de un sitio histórico a partir de su reconstrucción» después de la Segunda Guerra Mundial, pero en ocasiones puntuales y, en especial, sobre proyectos de reconversión o de rehabilitación. En consecuencia, se logra el comienzo de un largo proceso que, a pesar de seguir una serie de pautas diferentes, perdura hasta nuestros días.¹³

En la Italia de la posguerra, Carlo Scarpa destaca por su gran influencia en el campo de la restauración y de la museología del siglo XX, resumida en una trayectoria pausada, artesanal y con numerosas referencias a la arquitectura de Frank Lloyd Wright. En la restauración, sus obras son resultado de un alto nivel de intensidad poética reflejado en el meticuloso respeto por los restos heredados del pasado como primacía sobre cualquier otro tipo de apreciación de carácter estético. Su pionera intervención en Castelvecchio se convirtió «en una referencia en la temática de renovación-conservación», pues logró equilibrar los estratos históricos del lugar junto con los nuevos espacios, usos y materiales que completan este nuevo gran modelo expositivo que, actualmente, acoge numerosas obras de arte.¹⁴

¹³ GEORGESCU, Alexandra: *Opus citatum*, 17

¹⁴ *Ibidem*, 17



Figura 3. Castelgrande, obra de Aurelio Gafetti. Su restauración ofrece una visión global de los estratos que se corresponden con las diferentes épocas de cambio, Bellinzona (1991)

Scarpa fue diseñando los espacios que albergarían la exposición con el fin de poder establecer cierto equilibrio entre las piezas en exposición y su propuesta constructiva ^(Fig. 2).

«La arquitectura es un idioma muy difícil de entender; es misterioso a diferencia de otras artes como la música en particular, que es más comprensible. Cuando algo está bien expresado, su valor se vuelve muy alto» Carlo Scarpa, 1952

La rehabilitación de Castelgrande ^(Fig. 3), de la mano de Aurelio Galfetti en Bellinzona, también aporta una lectura contemporánea del lugar gracias a «esa belleza particular que otorga la superposición de estratos de distintas épocas». Su esfuerzo produjo uno de los proyectos de reconversión más significativos desde la legendaria y anteriormente mencionada intervención



Figura 4. Castillo de Rivoli, Andrea Bruno. En la reconversión del Castillo de Rivoli en museo de arte contemporáneo, el arquitecto inserta nuevos elementos contemporáneos cuya composición se integra en el pasado, Turín (1984)

de Carlo Scarpa sobre Castelvecchio. Introduce un ascensor que acentúa esa visión coetánea del conjunto mediante el que consigue establecer cierta relación entre el visitante, desde la parte inferior, con la fortaleza, en la parte superior.¹⁵

Andrea Bruno, en la reconversión del Castillo de Rivoli en museo contemporáneo, genera un sugestivo trazo de continuidad entre el pasado, presente y futuro. Su restauración opta por conservar y mantener la evidencia del pasado, concediendo la debida importancia a cada uno de los elementos que conforman la vida del conjunto (Fig. 4). En sus intervenciones, Andrea evita todo tipo de falsificaciones y acabados, respetando la arquitectura histórica y sus variaciones en la estructura. En el "Conservatoire National des Arts et Métiers", propone un itinerario que resalta el valor de las antiguas cumbres junto con una museografía que respeta la colección y los espacios del antiguo priorato. El visitante recorre los diferentes espacios que conforman

¹⁵ GALFETTI, Aurelio «En este inevitable conflicto, se puede realmente afrontar la comparación directa entre pasado y presente sin subordinar el último en favor del pasado a causa de su valor intrínseco. En el pasado, a lo largo de seis mil años, desde el nacimiento del poblado neolítico en la colina, esta relación se ha producido de manera constante sin la problemática de hoy en día, proporcionando al edificio esa belleza particular que otorga la superposición de estratos de distintas épocas. Yo no quería detener este proceso durante mi labor, sino darle continuidad en el mundo actual. Sin embargo, tras años de obras, aquello que perdurará es lo que se realizó de manera más sosegada, reflexionada, evitando conflictos o desencuentros: la introducción de la dimensión o escala territorial dentro del concepto de restauración»



Figura 5. Conservatoire National des Arts et Métiers, a cargo de Andrea Bruno. Su principal objetivo para el diseño era compartir la intensa emoción que él mismo experimentó en su primera visita al lugar, París (1992-2000)

un conjunto que alberga más de dos mil cuatrocientas invenciones, algunas de ellas ubicadas en el interior de la antigua iglesia de Saint Martin des Champs (Fig. 5).

«Rénover un musée comme celui des Arts et Métiers est un pari audacieux, un défi pour un architecte des musées» Andrea Bruno, 2000

Otros arquitectos han optado por la implantación de una arquitectura en contraste con lo existente, es decir, modelos «menos incrustados» en relación con los ejemplos citados. El caso de las «operaciones inclusivas supone una actitud de diseño donde, respetándose en términos generales la presencia externa del edificio, el esfuerzo modificador se concentra en la parte interior del mismo».¹⁶ Uno de los ejemplos contemporáneos más conocidos en este ámbito es el Museo Alemán de Arquitectura de Fráncfort, de Oswald Ungers. Ante la posibilidad de construir en el interior de una antigua villa alemana, Ungers intenta crear un espacio expositivo destinado a la arquitectura implantando, en su parte central, un modelo estructural en torno al cual se orientan los diferentes espacios.

Sin embargo, a lo largo de los años sesenta y setenta, numerosos diseños de ampliación para museos han conseguido establecer una “relación de confrontación y articulación” entre las diferentes épocas de cada elemento que forma parte del conjunto.

¹⁶ DE GRACIA, FRANCISCO: *Construir en lo construido, la arquitectura como modificación*. Guipúzcoa: NEREA, 2001: 199



Figura 6. Ampliación para la biblioteca pública de Boston, Philip Johnson. El edificio guarda similares proporciones y se construye en base a los mismos materiales que presenta el diseño del edificio contiguo McKim, Boston (1971)

La ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo por Gunnar Asplund, la extensión de Philip Johnson para la Biblioteca Pública de Boston, o las dos ampliaciones que Mies van der Rohe realiza para el Museo de Bellas Artes de Houston, son algunos de los principales ejemplos de adiciones contemporáneas en museos. Optar por esta tipología arquitectónica, no supone la existencia de un límite último sobre el edificio, sino que mantiene abierta la posibilidad de realizar cualquier tipo de transformación o modificación enfocada a un futuro ^(Fig. 6).

LA ACTUALIZACIÓN DEL PATRIMONIO COMO PROCESO DE COMUNICACIÓN

OBJETO. REVELACIÓN, PROLONGACIÓN Y ACENTUACIÓN

El propósito de insertar arquitectura contemporánea en un contexto histórico plantea la cuestión de «la relación con el tiempo (presente y pasado) y el enfoque formal para abordar y construir esa relación, que puede ilustrarse en un gradiente» cuyos límites abarcan situaciones que van desde el contraste hasta lo mimético.¹⁷

¹⁷ GEORGESCU, Alexandra: *Opus citatum*, 23

Una vez analizadas estas cuestiones, se propone observar, a través de tres casos de estudio diferentes, el proceso arquitectónico llevado a cabo a lo largo de la intervención, así como los efectos que ésta supone sobre el entorno afectado.

Según el contenido que Alexandra Georgescu desarrolla en su libro titulado "La actualización patrimonial a través de la arquitectura contemporánea", podemos diferenciar «tres procesos que abarcan el fenómeno de la actualización» cuyo enfoque se hace sobre «una característica predominante en cada uno de ellos; revelación, prolongación y acentuación».¹⁸

Con la "revelación" conseguimos recuperar un lugar preciso, generalmente olvidado, a través de su rehabilitación y mediante el empleo de nuevos medios y estructuras que pongan en valor dicha extensión en ruinas; en este caso, la adición contemporánea se expone al servicio del patrimonio existente con el mencionado objetivo, realzar sus virtudes. En general, supone una forma de celebrar y mostrar los estratos de un pasado cuyos orígenes retoman su valor inicial gracias a la inserción de ese nuevo elemento contemporáneo; más que un soporte, la nueva arquitectura se integra con los estratos existentes del lugar que, en su conjunto, forman parte de aquellos sobre los cuales, en un futuro, se pueda intervenir.

La "prolongación", sin embargo, equilibra ambas temporalidades, pasado y presente; hecho que, generalmente, quedará reducido al diseño de un nuevo ala o segmento. Se inserta en continuidad con lo existente, material o ideal, a pesar de que la nueva adición pueda presentar un lenguaje que contraste con la edificación original.

Por último, la "acentuación" se materializa a través de la inserción de un nuevo elemento cuya existencia no sería posible en el caso de que su implantación se realizase alejada del edificio original. La adición completa y modifica lo existente; generalmente, se trata de un conjunto arquitectónico que señala y evidencia el cambio de uso que un determinado lugar histórico haya podido manifestar. Sirve como un punto de unión y anclaje entre la antigua edificación y el nuevo contexto en el que se inserta.

Con el fin de estudiar los diferentes tipos de intervención contemporánea sobre el patrimonio construido, España será la ubicación para los tres casos de estudio al considerarse un punto fuerte para la investigación, gracias a su rápido crecimiento desde los años ochenta.

¹⁸ *Ibidem*, 27

Estos ejemplos se relacionarán con cada uno de los tres procesos o vías de actualización anteriormente enunciadas (revelación, prolongación y acentuación) que, además, marcarán un “cierre” temporal para este análisis histórico realizado. No obstante, a través de su estudio junto con el de nuevas propuestas, podremos señalar los posibles límites y matices que tanto la clasificación como los términos que aluden a cada una de sus partes puedan tener.

Todos ellos son casos actuales, diseñados por arquitectos reconocidos a nivel tanto nacional como internacional; el Museo del Teatro Romano de Cartagena, de Rafael Moneo, el anexo a cargo de los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano para el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y, por último, el Centro CaixaForum en Madrid, cuyo proyecto se lleva a cabo por Jacques Herzog y Pierre de Meuron.

Actualización

TEORÍAS DE LA RESTAURACIÓN: UNA EVOLUCIÓN HACIA LA INSERCIÓN ARQUITECTÓNICA DENTRO DE UN CONTEXTO HISTÓRICO

ORÍGENES Y CAMBIOS CONTEMPORÁNEOS SOBRE EL PATRIMONIO ESPAÑOL

En España, estas corrientes llegaron a finales de los años setenta, principalmente gracias a las escuelas de Madrid y Barcelona, pero no fue hasta la etapa de la transición democrática a finales de los años setenta cuando se integra en la práctica.¹⁹

Parte de esta actitud se inserta dentro de un contexto cultural en auge cuyo contenido había decaído a lo largo de los años precedentes. Sin embargo, Javier Rivera Blanco, señala cierto desorden y confusión entre los arquitectos de los años ochenta implicados en el ámbito de la restauración, desconocedores de las teorías y métodos entonces en vigor.

No obstante, gracias a los estudios que Alfonso Jiménez realiza en España, surge, tras la Carta Europea del Restauo de 1975, la "restauración integral". Al margen de todo tipo de actuación fuerte y extremista, la "restauración integral" favorece un cambio para los edificios de carácter histórico, siempre que éste demuestre cierta compatibilidad entre la función original y aquella que se demanda en el presente.

Al mismo tiempo, la influencia de la "restauración crítica" comienza a tener gran presencia en los debates existentes, apostando por una serie de principios que alteraban toda clase de

¹⁹ GEORGESCU, Alexandra: *Opus citatum*, 33

metodología sistemática. Sus máximos defensores, Cesare Brandi y Roberto Pane, mantienen una posición alejada de cualquier método genérico, ofreciendo una consideración especial con la realidad completa del edificio, en concreto con sus valores artísticos.

Con el objetivo de establecer un conjunto de herramientas que regulasen la actuación en los monumentos históricos españoles, se han desarrollado dos grandes corrientes. La primera de ellas, la "analogía formal" de Antón Capitel y la segunda, la "restauración objetiva", planteada desde el punto de vista de Antoni González Moreno-Navarro.

Antón Capitel considera la restauración «como un cambio inevitable, con el que podemos hacer visibles las transformaciones».²⁰ Según él, su teoría se ubica entre el mimetismo histórico y el *collage* moderno, lejos de calificar la conservación o la reconstrucción como soluciones adecuadas para resolver el problema de los nuevos anexos contemporáneos. Al margen de exhibir el contraste, se trata de establecer un equilibrio lógico y riguroso con cada uno de los elementos del pasado, pues en su opinión, el contraste «proviene del hecho de que resulta imposible reproducir la historia».²¹

A pesar de no posicionarse a favor de imitar la historia, Antón Capitel propone un proyecto inspirado en ella con el fin de generar un nuevo elemento que se muestre vinculado al original desde un punto de vista simbólico y conceptual.

La "restauración objetiva", impulsada por Antoni González Moreno-Navarro, se desarrolla en base a los principios que sigue la "restauración crítica" y propone un tercer método que nivela la conservación radical y la intervención crítica. Más que actuar en base a una serie de reglas o teorías, propone un modelo basado en «el conocimiento del objeto, de sus necesidades y de su entorno» en el que está implantado.²² De esta forma, el monumento histórico se valora en base a tres matices que abarcan las facetas documental, arquitectónica y simbólica, a favor

²⁰ *Ibidem*, 34

²¹ CAPITEL, Antón: *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza, 1988: 49 «Obligados, pues, a desconfiar de nuestra propia sensibilidad y, paradójicamente, a obtener fruto de ella, sería preciso aprender con eficacia que, entre el mimetismo historicista o el clasicismo de manual, y el *collage* moderno, hay todavía un ancho campo que explorar. Un campo diverso, no constreñido a posiciones únicas, en el que el necesario nuevo diseño sea capaz de interpretar el eco de lo antiguo, la *simpatía* del monumento, y buscar así la solución en una armonía *analógica* que, evitando los equívocos históricos, no se sienta necesitada de exhibir artificiosas diferencias ni distancias mentales, sino que busque, más bien, una trabazón lógica, rigurosa y bella con lo antiguo»

²² GEORGESCU, Alexandra: *Opus citatum*, 35

de un diálogo entre el pasado y el futuro, «entre la historia efectual como objeto a salvar y el proyecto como respuesta contemporánea a la restauración».²³ Moreno-Navarro propone un proceso de intervención entre la conservación y el nuevo proyecto, pues éste consiste en el aporte de elementos que recurren al principio que el arquitecto denomina como “diacronía armónica”, pues a través de su forma y materiales, el edificio «expresará su diacronía con los elementos preexistentes, pero sin forzar la armonía del conjunto».²⁴ Esta actitud, concebida desde un punto de vista intermedio entre la conservación y la restauración, ha acompañado el proceso de apertura de España a los diseños internacionales.²⁵

Una vez restablecida la democracia en España, la construcción de numerosos equipamientos culturales será el comienzo de un largo proceso de actualización patrimonial, apoyado a nivel económico con la entrada del país en la Comunidad Europea en 1986. Años más tarde, surgen varios cambios, muchos de ellos de carácter urbano, derivados de los grandes eventos que tuvieron lugar en el país; la Exposición Universal en Sevilla, Madrid nominada como Capital Europea de la Cultura y la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992 en Cataluña.

La gran mayoría de estos acontecimientos se manifestaron como impulsores de innovaciones arquitectónicas que se prolongaron durante años hasta la crisis económica. De estas, el museo Guggenheim de Bilbao podría considerarse como una de las propuestas más destacadas en este gran ámbito innovador ^(Fig. 7). Los trámites para materializar la idea del museo comienzan en febrero de 1991, con el objetivo de establecer un centro de arte que formase parte de un plan revitalizador para la ciudad de Bilbao, a orillas de la ría.

Hacia la segunda mitad de los años ochenta, la nueva arquitectura se integra en edificaciones culturales con la ayuda de nuevos elementos que complementan el conjunto existente. A raíz de estos cambios, han surgido varios proyectos de reconversión tanto a nivel funcional como formal, pues la arquitectura histórica se asemejaba con los intereses museológicos.

²³ RIVERA, Javier: *De varia restoratione: teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Madrid: ABADA, 2008: 207

²⁴ GONZÁLEZ, Antoni: *Cursos sobre el Patrimonio Histórico 2*. Reinosa: Universidad de Cantabria, 1997: 294

²⁵ GONZÁLEZ, Antoni: *Restaurar monumentos, una metodología específica*. Informes de la construcción, vol.40, n.397, p.031, 1988 [en línea] <<http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/1545/2400>> «Si existiera alguna norma universal, sería ésta: garantizar que nuestra intervención sea histórica. La utilización de los mecanismos de diseño actual, que hagan comprensible nuestra intervención y eviten la mixtificación del testimonio del monumento, es una manifestación más del rigor científico que ha de presidir toda actuación»



Figura 7. Museo Guggenheim de Bilbao, obra de Frank Gehry. Actualmente se considera como un modelo ejemplar de las revitalizaciones urbanas impulsadas por creaciones arquitectónicas, Bilbao (1997)

Este diálogo entre ambas temporalidades, pasado y presente, puede verse reflejado en el proyecto que Rafael Moneo realiza para el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Las ideas de Robert Venturi se materializan en esta obra a través de sencillos arcos semicirculares de inspiración romana que, respondiendo a una ordenación concreta, conforman el acceso hacia las ruinas de una de las ciudades más grandiosas del imperio romano.²⁶ Los materiales que utiliza para conformar su estructura son precisos, rítmicos y bien escalados, lo que genera una sensación de refinamiento que sólo podemos apreciar en un proyecto moderno.

Sin embargo, existe algo fundamentalmente intemporal en la simplicidad de las estructuras y su clara invocación al precedente romano. El hecho de que Rafael Moneo consiga fusionar ambas temporalidades, se debe a que la forma y los materiales que emplea para su diseño no pertenecen ni al pasado ni tampoco al presente (Fig. 8).

²⁶ El arquitecto introduce las ideas de Robert Venturi en lo que se refiere a la relación entre la historia y la cultura, fusionando la historicidad junto con el diseño contemporáneo.

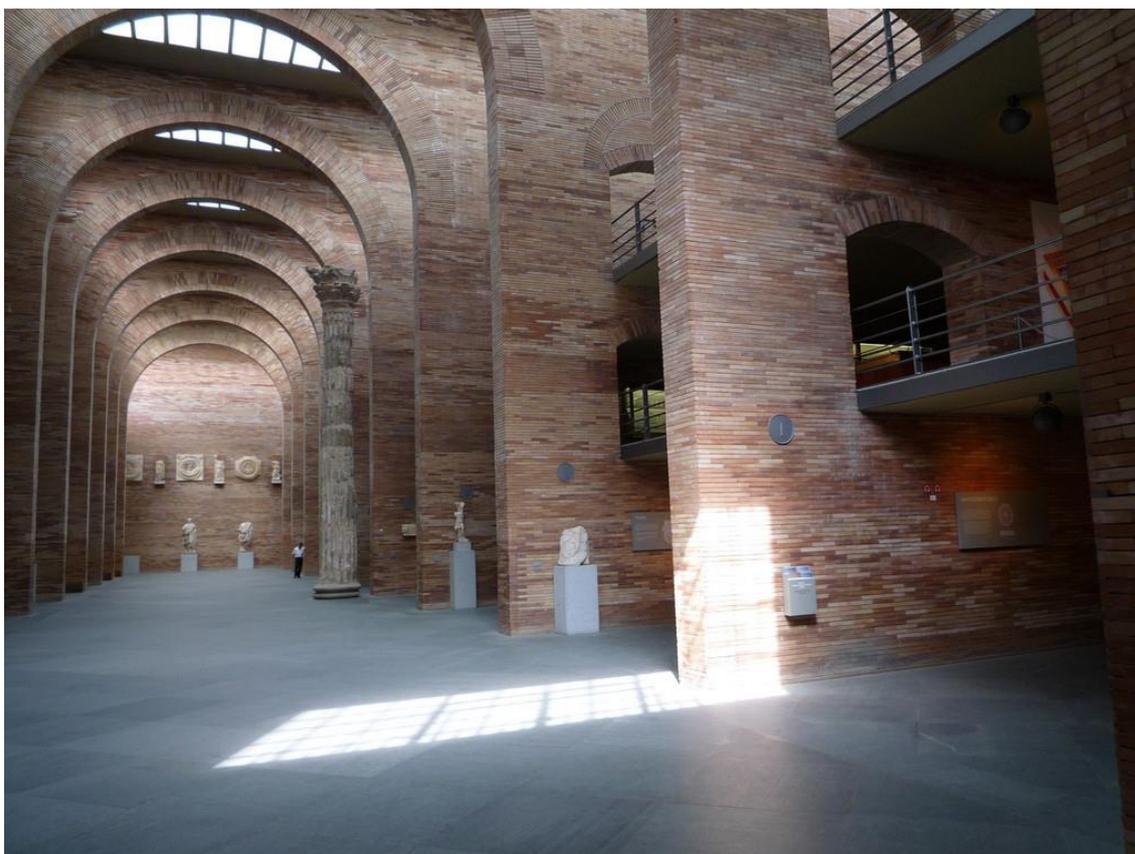


Figura 8. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, a cargo de Rafael Moneo. Los arcos de ladrillo, organizadores del espacio, son una referencia simbólica al lenguaje romano, Mérida (1986)

Más recientemente, se ha llevado a cabo el diseño de varios museos contemporáneos con el principal objetivo de revalorizar un determinado conjunto de ruinas arqueológicas; como ocurre en el Museo Medina Azahara de Córdoba, a cargo de los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano, o en el polémico Centro de Recepción de Visitantes Baelo Claudia en la ciudad de Cádiz, de Guillermo Vázquez Consuegra.

Asimismo, se han construido numerosas ampliaciones de museos debido, en la gran mayoría de los casos, a la necesidad de expandir su espacio. El Museo de San Telmo en San Sebastián o la ampliación para el Museo Nacional de Escultura en Valladolid, ambos de Nieto y Sobejano, son algunos de los proyectos que se insertan en esta categoría. Estos ejemplos reflejan cierta continuidad entre la nueva arquitectura y aquella preexistente.

Además de estas posibilidades, se han realizado otro tipo de operaciones con el objetivo de revalorizar lo existente sin responder a una tipología en particular. Un ejemplo, el auditorio en la iglesia del Convento de Sant Francesc, donde lejos de ser una restauración al uso, se opta por mantener las cicatrices que han aparecido con el paso del tiempo ^(Fig. 9).



Figura 9. Auditorium de Sant Francesc, de David Closes. La recuperación del edificio se ha desarrollado aplicando el criterio de diferenciar claramente los nuevos elementos construidos de los elementos originarios de la iglesia, Santpedor (2011)

No son sólo arquitectos españoles, de renombre internacional o no, los que han destacado en este ámbito de actuación patrimonial, sino que son muchos los arquitectos extranjeros que han dejado su firma en España, como Jean Nouvel, Herzog & de Meuron, Zaha Hadid, Arata Isozaki, Richard Meier, Tadao Ando y Norman Foster, entre otros.

DE UNA TIPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA A UNA TIPOLOGÍA COMUNICATIVA

ESTRATEGIAS DE ACTUACIÓN PATRIMONIAL

Podemos afirmar que la mayor parte de los textos tratan las inserciones arquitectónicas contemporáneas en el patrimonio construido posicionándose bien desde la óptica de la conservación o bien desde la arquitectura. Las diferentes tipologías utilizadas para tratar el sujeto siguen el lenguaje de estos dos dominios.²⁷

Al margen de la restauración, cuyo objetivo se basa en recuperar el estado original del objeto descartando el uso de creatividad, podemos diferenciar tres posibles intervenciones sobre el patrimonio; adiciones, alteraciones sobre un original y nuevas construcciones.

²⁷ GEORGESCU, Alexandra: *Opus citatum*, 49



Figura 10. Atrio de Isabel II, proyecto de Norman Foster. La gran extensión de vidrio y acero cubre el espacio central, superficie anteriormente ocupada por la Biblioteca Británica, Londres (2000)

Por su parte, Dominique Rouillard «desglosa los tres tipos de intervenciones de ordenación y transformación como sigue: la renovación, la reconversión y la extensión».²⁸

También, el arquitecto Cedric Price reúne seis estrategias posibles de intervención en edificios existentes en base a su tipología constructiva:

- 1) La reducción del edificio eliminando una parte interior, lo que puede reducirse, en la mayoría de los casos, a la exclusiva existencia de la fachada original.
- 2) La adición de nuevos elementos sobre el edificio.
- 3) La inserción de un elemento en lo existente, por ejemplo, el gran patio del Museo Británico de Londres diseñado por el arquitecto Norman Foster (Fig. 10).
- 4) La conexión, que implica enlazar la distancia entre dos edificaciones, como el museo de arte contemporáneo Carré d'Art, en Nimes, que toma referencias con origen en el antiguo y cercano templo romano (Fig. 11).
- 5) La demolición de un fragmento del edificio histórico sobre el que se interviene.
- 6) Y, finalmente, la ampliación, como añadir un nuevo anexo.²⁹

²⁸ *Ibidem*, 50

²⁹ Cedric Price, 2003



Figura 11. Carrée d'Art, de Norman Foster. El nuevo edificio remite a los orígenes del antiguo templo romano ubicado en un entorno inmediato al solar en el que tiene lugar esta nueva construcción, Nîmes (1993)

Existen tantas formas de categorizar una intervención como «modalidades de análisis a través del prisma de las diferentes disciplinas».³⁰ Por tanto, será la arquitectura contemporánea quien se encargue de otorgar un nuevo significado al lugar y, a su vez, definir una nueva forma de plantear este tipo de intervención.

Si nos centramos en la definición preliminar de “actualización”, que se basa en exponer un conjunto de representaciones contemporáneas que ofrecen una nueva mirada acerca del lugar en el que se interviene, podemos categorizar, según Alexandra Georgescu, tres modalidades diferentes de actuación. Cada una de ellas, en el desarrollo del proyecto, abordará el pasado de una manera distinta:

- A) Revelación; en este caso la arquitectura contemporánea se pone al servicio del patrimonio, desapareciendo detrás de él. El objetivo fundamental que se persigue en este modelo se basa en revalorizar la arquitectura del pasado.
- B) Prolongación; la nueva arquitectura se pone en continuación con el pasado, es decir, ambos momentos se establecen dentro de un mismo nivel de importancia.
- C) Acentuación; la arquitectura contemporánea impone una lectura del presente y señala el edificio existente en su nueva función o uso actual.

³⁰ GEORGESCU, Alexandra: *Opus citatum*, 53

Estas tres modalidades servirán de guía para el análisis de la arquitectura contemporánea en contextos patrimoniales. A cada una de ellas se le asignará un caso de estudio diferente como método apropiado para comprender en profundidad cada uno de estos mecanismos, así como el proceso de actualización patrimonial.

Se presenta, en primer lugar, el Museo del Teatro Romano de Cartagena, obra de Rafael Moneo; el arquitecto consigue demostrar cómo la arquitectura contemporánea puede ser capaz de poner de nuevo en valor un determinado conjunto patrimonial.

Seguidamente, la prolongación estará representada por la nueva ampliación para el Museo Nacional de Escultura, cuya intervención tendrá lugar en un edificio de gran valor histórico y artístico como es el Colegio de San Gregorio de Valladolid.

Por último, una nueva y contemporánea volumetría será el elemento que acentúe los restos de la antigua Central Eléctrica del Mediodía, actual Centro CaixaForum de Madrid.

01. La exaltación de la ruina, un elogio al pasado

UN MODELO DE INTERVENCIÓN QUE PONE EN VALOR EL PATRIMONIO EXISTENTE

DESARROLLO CONCEPTUAL Y EJEMPLOS DE APLICACIÓN

Ensalzar el valor de un determinado conjunto en ruinas, en comparación con aquellas intervenciones que subrayan su parte contemporánea, tal vez se trate de la estrategia más común y, en consecuencia, la más “tolerada”. El vínculo entre ambas etapas, presente y pasado, se logra mediante la adición de nuevas estructuras que no interfieran de manera perjudicial sobre el espectador, en lo que a su capacidad para comprender el conjunto arquitectónico se refiere.

Para aludir a este tipo de actuaciones, Alexandra Georgescu emplea el término “revelación” sobre la primera de las partes que conforman la clasificación que plantea. Según el diccionario de la Real Academia Española, “revelar” consiste en «descubrir o manifestar» aquello que está ignorado o secreto. En relación con la idea que desarrolla y tras el estudio de los diferentes ejemplos que propone en base a esta categoría, cabe pensar que, tal vez, no se trate de revelar sino de exaltar un determinado conjunto de elementos que destaca, entre otros, por su relevancia en el pasado.³¹

Sin embargo, no sólo se diseñará el proyecto con el fin de acentuar la importancia de la ruina en sí, sino que desatará una nueva mirada sobre el lugar intervenido y su pasado.

³¹ La Real Academia Española define “exaltar” como «elevar a alguien o algo a gran auge o dignidad».

En consecuencia, toda arquitectura que se proyecte «al servicio del patrimonio» deberá lograr la superación del mismo, pues insertada en relación a estos criterios, crea un nuevo ambiente en el que la presencia de nuevos elementos no se superpone a la historia de la ruina, sino que aporta diferentes usos y funciones compatibles con su valor histórico.

Los museos que se insertan en lugares arqueológicos siguiendo un lenguaje contemporáneo son numerosos; la mayoría de ellos podrían asemejarse a las diferentes tipologías enunciadas y desarrolladas por Josep María Montaner. Apunta que «dentro de la gran diversidad de ejemplos [...] se pueden detectar una serie de posiciones más dominantes si atendemos a las diferentes maneras en las que se pueden articular las formas arquitectónicas para resolver esta creciente complejidad del museo contemporáneo».

Una de estas categorías es la que describe con el nombre de “museo-museo”, una forma de intervenir en la que el énfasis se pone especialmente sobre la propia tradición del museo, así como en la reinterpretación de las formas del pasado.³²

Esto es lo que Rafael Moneo llevó a cabo en la mayoría de sus obras, en especial, el Museo de Arte Romano de Mérida, cuyo interior alberga una magistral alusión al lenguaje romano que se refleja en los arcos y muros de ladrillo. En consecuencia, se genera una relación simultánea a nivel de espacio, museografía y modelos expuestos en su interior.

Por otro lado, se sigue manteniendo la idea del museo como contenedor funcional, pudiendo tratarse de una caja simple y neutra, cerrada y opaca, como ocurre en el proyecto para las Termas de Meroë, en el norte de África, donde el muro exterior a base de ladrillos de barro protege las termas declaradas, en 2011, Patrimonio de la Humanidad. De igual manera ocurre en el diseño que Peter Zumthor realiza para proteger las ruinas romanas de Chur. Se proyecta un nuevo volumen abstracto cuyos límites de madera, además de dar cobertura a ese espacio en ruinas, conformarán, al mismo tiempo, una zona de exposición (Fig. 12). Este sistema puede verse reflejado en el ejemplo que Alexandra propone; los Baños Árabes de Baza, para cuyo diseño, según el arquitecto Francisco Ibáñez, «se proyectó un volumen neutro, facilitando el acceso al nivel actual de la calle. Esto permite contemplar todo el conjunto y sus cubiertas

³² MONTANER, Josep María: *El museo como espectáculo arquitectónico*. B.M.M., n.55, p.035, 2001 [en línea] <http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/55/ct_qc09.htm> «Tras la eclosión, en las décadas de los sesenta y setenta, de la crítica tipológica, en el mundo de los museos ha predominado lo que podríamos denominar el “museo-museo”, es decir, aquellas intervenciones en las que el énfasis se pone en la propia tradición tipológica del museo, en sus estructuras espaciales»



Figura 12. Proyecto para proteger las ruinas romanas de Chur, Peter Zumthor. El arquitecto diseña una carcasa a base de madera que, concebida como un elemento abstracto, protege las antiguas ruinas romanas, Chur (1986)

bajo un nuevo espacio protegido, recreando una atmósfera que sirve de transición entre el exterior contemporáneo y los baños de hace más de seis siglos».

De otra forma, con el objetivo de conseguir una mejor integración en el paisaje urbano, estos museos pueden optar por una estética minimalista o, aún más, por la “desmaterialización de la forma”. Esto ocurre en el centro de interpretación de las ruinas de Medina Azahara en Córdoba, donde la horizontalidad y el blanco de la composición se integran en el paisaje, casi fundiéndose en su interior. Una situación similar ocurre en Chile, en el Centro de Visitantes Geoglifos de Pintados, a cargo de los arquitectos William Obregon y Aldo Testa. Su diseño se implanta en el desierto, a una profundidad de más de un metro que se realiza con el fin de conseguir que éste se adapte tanto a la escala como a la textura y el color del entorno, pues acaba por perderse en su interior sin apenas generar protagonismo.³³

Al margen de realizar un diseño enfocado a la comprensión de la ruina, pueden aparecer determinadas situaciones en las que ésta se integre con elementos contemporáneos a fin de

³³ MONTANER, Josep María: El museo como espectáculo arquitectónico. BMM, n.55, p.035, 2001 [en línea] <http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/55/ct_qc09.htm> «Por último, existe el museo mediático y el que se plantea el objetivo de la disolución del espacio del museo y de la relativización de la presencia del original. Es el museo como camaleón o como pura energía; el museo como contenedor de reproducciones; el museo virtual. En algunos casos, puede tratarse del museo que corre el peligro de caer en la manipulación de la información frente a la ausencia de originales»



Figura 13. Museo Kolumba del arzobispado de Colonia, Peter Zumthor. La ruina se utiliza como proyecto otorgando una nueva función al lugar tras completarse por medio de una arquitectura contemporánea, Colonia (2007)

proyectar un nuevo espacio funcional que, en la mayoría de las ocasiones, tendrá un carácter social y cultural. Para este caso, Alexandra define la ruina como un «elemento que en lugar de servir de contenido que poner en valor, se desarrolla con el fin de dar una nueva función al lugar» en el que se interviene. Sin embargo, cabe destacar que cualquier situación en la que el diseño de un nuevo espacio se realice a partir de un área en ruinas, también albergará la posibilidad de poner en valor esta última parte, pues además de conformar los diferentes espacios del nuevo edificio, la arquitectura contemporánea, a través de sus materiales, formas y texturas, podrá lograr un equilibrio entre ambas fases. Es el caso del Museo Kolumba del arzobispado de Colonia, en el que Peter Zumthor consigue integrar un nuevo edificio a partir de las ruinas de la Iglesia católica de Santa Kolumba (Fig. 13).

Su diseño se alza sobre estas ruinas, proponiendo un volumen macizo y en altura que se relaciona sutilmente con lo preexistente. La nueva arquitectura “flota” sobre la excavación arqueológica con más de dos milenios de antigüedad. Se podría haber optado por proteger este espacio con materiales ligeros, como ocurre en el ya mencionado proyecto para la ruina romana de Chur, sin embargo, el arquitecto escoge un sistema de muros de carga a base de



Figura 14. Centro Cultural Escuelas Pías de Lavapiés, José Ignacio Linazasoro. Se desarrolla una secuencia de recorridos internos y externos que supera los límites entre edificios y articula todo el espacio en su conjunto, Madrid (2004)

piezas cerámicas que diseña en exclusividad para este museo. Su antiguo perfil irregular e inacabado junto con su nuevo y exclusivo muro cerámico, parecen inseparables del lugar y su entorno, pues para Peter Zumthor «no se trata de la parte nueva de un conjunto, sino de una pieza más de un nuevo conjunto».

«Creo que, si el trabajo ha salido bien, las cosas toman una forma ante la que yo mismo, después de tan largo trabajo, me quedo sorprendido. Una forma de la que pienso: jamás hubiera podido imaginarme algo así. Sólo ahora eso es posible, después de todos estos años: arquitectura lenta» Peter Zumthor, 2003

Para revalorizar el patrimonio no es necesario que la arquitectura contemporánea interfiera únicamente en el exterior, sino que puede hacerlo en el interior, como ocurre en el Museo



Figura 15. Museo Hedmark, Sverre Fehn. El recorrido se concibe como el elemento fundamental de la obra; se trata de una secuencia espacial que se despliega a medida que el visitante avanza a través del conjunto, Noruega (2005)

del Vino, en Peñafiel, donde la nueva arquitectura se inserta en el interior del perímetro de la antigua fortaleza medieval. Una situación similar sucede en el interior del Museo Alemán de Arquitectura, en la ciudad de Frankfurt. El arquitecto Oswald Mathias Ungers desarrolla un nuevo modelo arquitectónico en el interior de los límites que acotan el espacio de una antigua villa alemana ubicada frente a las orillas del río Meno.

De igual manera, la biblioteca de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, insertada en el interior de las antiguas Escuelas Pías de San Fernando en Madrid, consigue albergar una solución, para estos lugares, desafiante, volviendo a poner en valor el monumento al albergar un nuevo uso funcional ^(Fig. 14). Una situación semejante ocurre en el ejemplo que Alexandra propone para documentar este tipo de intervenciones; se trata de la Biblioteca Waanders In de Broeren, ubicada en el interior del antiguo monasterio dominicano Broerenkerk.

Otro ejemplo que pone en valor un determinado conjunto en ruinas, se consigue a través de un recorrido que muestre la estratificación del lugar. Nuevamente, Alexandra sugiere como



Figura 16. "Entre Catedrales", Alberto Campo Baeza. El principal objetivo consistió en generar una pieza arquitectónica que fuese capaz de realzar el valor de uno de los lugares más significativos para la historia de la ciudad de Cádiz, Cádiz (2009)

modelo el Museo Municipal de Liubliana, de Ofis arhitekti. No obstante, quizá pueda contener varios matices en cuanto a la fusión parcial en alguno de los puntos de anclaje entre dicho recorrido y los diferentes espacios que componen el museo. Como alternativa, se propone el Museo Hedmark, en Noruega, donde la construcción se inserta a modo de pasarelas que fluyen a través del espacio expositivo albergado sobre las antiguas ruinas de una fortaleza episcopal del siglo XIII, revelando cronológicamente sus estratos junto con los de la antigua catedral de la provincia noruega de Hedmark (Fig. 15).

Además, reorganizar la forma urbana también puede incluirse en esta categoría. Un claro ejemplo, la recuperación del entorno inmediato al Templo de Diana, en Mérida. El espacio se



Figura 17. Carré d'Art, Norman Foster. El edificio, a pesar de su modernidad, remite a los patios internos propios de la arquitectura de la región francesa. Con la ampliación de la plaza anexa al edificio, se otorga un nuevo escenario para el antiguo templo que sigue las directrices de la ciudad de Nîmes, Nîmes (1993)

ordena haciendo referencia al paisaje original de época romana y siguiendo un conjunto de directrices basadas en un lenguaje arquitectónico actual.

El proyecto "Entre Catedrales", de Alberto Campo Baeza, se desarrolla en uno de los lugares más significativos para la historia de la ciudad de Cádiz: el espacio urbano que existe entre la catedral vieja y la catedral nueva, frente al mar. Se diseña una ligera superficie horizontal con el fin de proteger y cubrir la excavación arqueológica existente (Fig. 16).

Por último, es evidente que toda estructura contemporánea que se integre en un contexto urbano podrá ser criticada o alabada también por este aspecto. El museo Carré d'Art, en Nîmes, obra del arquitecto Norman Foster, se desarrolla en un emplazamiento cuya superficie limita con el histórico templo "Maison Carrée", un escenario romano cuyas bases se conservan en perfecto estado. El reto consistió en establecer una relación entre la nueva construcción y el modelo histórico, a la vez que existía la necesidad de diseñar un conjunto arquitectónico cuyo aspecto se adaptase a las pautas contemporáneas de la época (Fig. 17).

Ligadas a la construcción del centro de arte, se llevaron a cabo varias intervenciones a nivel urbano, ampliando, entre ellas, la plaza que antecede al edificio con el fin de generar un



Figura 18. Estado actual del Teatro Romano de Cartagena. Resultado de la intervención arquitectónica a cargo del arquitecto Rafael Moneo en el año 2008, Cartagena (2008)

nuevo espacio peatonal. La geometría que adopta esta superficie sigue las pautas que definen el patrón urbano de la ciudad de Nimes.

«Foster has returned all the grandeur to this square and has created a public space exquisitely handling stone in the manner of the Romans» Francis Rambert, 1993

Los ejemplos arquitectónicos que se proyectan con el fin de realzar el valor del patrimonio histórico, son numerosos. En comparación con otro tipo de intervenciones, situar esta adición contemporánea «al servicio del patrimonio» es, tal vez, la estrategia más convencional.

A continuación, se expone, de manera más detallada, un ejemplo arquitectónico que precisa de este modelo de intervención, el Museo del Teatro Romano de Cartagena (Fig. 18).

En este caso, Rafael Moneo demuestra su capacidad para generar un diálogo entre el nuevo edificio y las ruinas arqueológicas, manifestándose como nexo de unión entre los diferentes espacios históricos ubicados en los alrededores del museo. Tras su proyecto, se alcanza la integración total de los restos del tejido urbano existente.

ESTUDIO PRIMERO DE CASO: MUSEO DEL TEATRO ROMANO DE CARTAGENA

ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y URBANOS

El Museo del Teatro Romano de Cartagena, obra del español Rafael Moneo, tiene un rol a la vez urbanístico y de puesta en valor de la ruina a través de un recorrido museográfico y arquitectónico.³⁴

Con el proyecto de recuperación del Teatro Romano de Cartagena, se alcanza la integración total de los restos del tejido urbano, así como su adecuada conservación y exposición con fines tanto culturales como didácticos. Además, la considerable riqueza y calidad de las piezas halladas durante sucesivas campañas de excavación, ha ofrecido a la ciudad la oportunidad de albergar un nuevo centro y espacio de exposición.

El museo en sí, no sólo sirve de adecuado marco expositivo, sino que conduce a los visitantes hasta el interior del monumento, convirtiendo el Teatro Romano en la última gran sala de ese viaje en el tiempo.

I. LA HISTORIA DE UN HALLAZGO

El origen reside en el año 1988, cuando al realizar una primera campaña de excavación sobre el solar del Palacio de la Condesa Peralta, se descubre un pequeño conjunto de ruinas romanas tras su demolición.³⁵ Esta primera campaña proporcionó una compleja superposición de estructuras, así como una gran variedad de elementos arquitectónicos cuyo carácter adelantaba la importancia de aquellos primeros hallazgos.

Comienza así un enorme proceso de recuperación sobre más de cinco mil metros cuadrados de extensión hasta que, en 1990, el conjunto pudo ser formalmente identificado como teatro romano.

Los trabajos de recuperación arqueológica del teatro adquirieron un ritmo programado gracias la firma de un convenio de colaboración, en el año 1996, a cargo de las administraciones autonómica y local, así como de la entidad financiera Cajamurcia.

³⁴ GEORGESCU, Alexandra: *Opus citatum*, 72

³⁵ La demolición del Palacio se llevó a cabo con el fin de albergar en su lugar un nuevo edificio que alojaría el Centro Regional de Artesanía.



Figura 18. Evolución de la zona arqueológica. Se puede apreciar el curso de las excavaciones realizadas desde el año 1996 hasta el año 2003. Orden cronológico: 1991, 1997 y 2000. Fotografía: Archivo del Museo del Teatro Romano de Cartagena.

En el periodo de tiempo transcurrido entre los años 1996 y 2003, se completa prácticamente la integridad del conjunto, obteniendo como resultado un espacio plenamente perceptible en su totalidad. Pese a sus enormes dimensiones, el teatro estuvo olvidado durante siglos, fragmentado por los diferentes usos y estratificaciones del lugar (Fig. 18).

Al contemplar la inmensa arquitectura que da forma al conjunto, es inevitable plantearse cómo ha sido posible que un monumento de esta categoría y magnitud, haya estado oculto durante siglos. Esto se debe a que el conjunto se ubica sobre uno de los pocos sectores de la ciudad cuya superficie ha estado ocupada de manera ininterrumpida hasta nuestros días, lo que responde al hecho de que su figura original quedase enmascarada.

La parcial superposición de la Catedral Antigua de Cartagena sobre la parte superior del teatro, una de las singularidades más valoradas del hallazgo, refleja el resultado de una anterior sucesión de barrios y estructuras. Sobre la trama urbana anterior a la excavación, se asentaba un barrio humilde a la vez que popular, el cual, con el paso del tiempo, pasó a convertirse en una de las zonas más deprimidas y abandonadas del casco antiguo de la ciudad.

Es entonces, cuando lo que inicialmente podía entenderse como un simple proceso de investigación arqueológica, se convierte en el motor principal de regeneración sobre un amplio sector de la ciudad que, además de compartir ubicación con el enunciado descubrimiento, lo hace junto con algunos de los monumentos más emblemáticos de la ciudad de Cartagena; la Catedral Antigua, el Palacio Consistorial, el Castillo Medieval, así como las instalaciones portuarias, lo que evidencia una progresiva evolución hacia uno de los sectores más atractivos y monumentales de la ciudad.



Figura 19. Estado actual del Teatro Romano de Cartagena. Resultado de la intervención arquitectónica a cargo del arquitecto Rafael Moneo en el año 2008. Fotografía: Archivo del Museo del Teatro Romano de Cartagena.

El descubrimiento de un objeto sacado de su contexto habitual, le confiere una categoría de carácter simbólico: estamos ante un patrimonio «que celebrar, que exponer, que proteger y que transmitir».³⁶ Es por ello por lo que el descubrimiento ha contado, desde un principio, con la participación universitaria, no solamente en las excavaciones, sino también en proyectos tanto de restauración como de rehabilitación del lugar.

La gran particularidad de este hallazgo reside en la proximidad temporal entre el descubrimiento de la ruina, su restauración y la creación de un nuevo espacio expositivo que, en consecuencia, evita la existencia de una estratificación de representaciones y usos. Además, la brecha temporal entre las diferentes etapas de reconocimiento patrimonial ha sido muy limitada, después del descubrimiento del hallazgo y su correspondiente documentación tanto gráfica como científica (Fig. 19).

La ventaja de tratarse de un descubrimiento tardío, es la posibilidad de realizar todo el proceso de actualización de la mano de numerosas tecnologías avanzadas, al mismo tiempo que

³⁶ GEORGESCU, Alexandra: *Opus citatum*, 77

difundir con rapidez y eficacia cada una de las etapas del hallazgo. Es así que la intervención sigue, en todo momento, las directrices propias de teorías contemporáneas de restauración, llevadas a cabo gracias a los conocimientos y tecnologías actuales del siglo XX.

El proyecto de recuperación y puesta en valor para el Teatro Romano de Cartagena necesitaba, además de la integración de sus restos en el tejido urbano de la ciudad, una adecuada actuación que estuviera orientada a su conservación y restauración. Siguiendo con estos objetivos, las instituciones implicaron al arquitecto Rafael Moneo para la elaboración del proyecto integral. Será en julio del año 2002 cuando el equipo del arquitecto realice la presentación del proyecto básico del Museo del Teatro Romano, así como del proyecto integral de recuperación del monumento y su entorno.

La necesidad de poner en marcha el proyecto requería una estructura orgánica, por lo que se consideró imprescindible la existencia de una fundación como figura jurídica más apropiada para el logro de los objetivos previstos. En consecuencia, durante el mes de marzo del año 2003, se constituye la Fundación Teatro Romano de Cartagena.

II. UNA "PROMENADE" MUSEALIZADA: UN VIAJE EN EL TIEMPO

La implantación de un museo para acompañar al imponente teatro romano e interpretarlo a través de la historia del monumento, de su descubrimiento y del lugar es un desafío que va a revelar conjuntamente el equipo de arqueólogos y el arquitecto Rafael Moneo con el fin de que el proyecto arquitectónico sea equilibrado con las necesidades arqueológicas y museológicas.³⁷ El resultado, un museo de carácter monográfico alrededor del teatro romano, integrado en un "paseo arquitectónico", entre el museo y el parque arqueológico.

En 1999, la Fundación Cajamurcia propone el nombre de Rafael Moneo para realizar el museo que interpretaría los elementos arqueológicos obtenidos durante la excavación. Un arquitecto de renombre internacional, ganador del prestigioso premio Pritzker en 1996 y premio de la Unión Europea a la Arquitectura Contemporánea en 2001, así como Medalla de Oro del Royal Institute of British Architects en 2003. Más recientemente, recibió el premio Príncipe de Asturias de las Artes en el año 2012.

³⁷ GEORGESCU, Alexandra: *Opus citatum*, 85

Para el arquitecto, la problemática de insertar un nuevo espacio contemporáneo sobre una extensión histórica construida, no es algo nuevo. Moneo, ante este tipo de actuaciones, adopta una actitud reflexiva basada en una aproximación desde el conocimiento, con el objetivo de revelar la esencia del lugar, más que añadir elementos cuyo origen no esté justificado en base a una reflexión histórica del espacio intervenido.

En 2001 se inicia oficialmente el proyecto para el Museo del Teatro Romano; consiste en tres volúmenes diferentes, aunque comunicados entre sí, cuyo modelo de diseño podría corresponderse con el prototipo de "museo como *collage* de fragmentos" enunciado y desarrollado por Josep María Montaner.³⁸

Las diferentes partes del museo, a pesar de la posible apariencia fragmentaria, están ligadas a una visión de conjunto, mediante flujos de circulación y con un concepto de evolución en el tiempo, así como en los estratos del lugar. De esta forma, el museo está pensado para que el visitante explore los diferentes espacios a través de un "paseo arquitectónico"; término desarrollado por Le Corbusier tras equiparar la naturaleza en la arquitectura a un espacio por experimentar. En el Museo del Teatro Romano, el paseo se acompaña con la evolución tanto temporal de los hallazgos expuestos como física del lugar, que culmina con la llegada del visitante a la última gran sala, el teatro romano al aire libre (Fig. 20).

A pesar de que el teatro pueda percibirse desde el exterior, desde el parque Torres, Rafael Moneo utiliza el Palacio Pascual de Riquelme para albergar el único acceso posible al conjunto con el fin de evitar una entrada directamente desde el yacimiento. El hecho de que exista cierta distancia tanto horizontal como en altura entre ambos extremos, puede parecer desconcertante para el público, pues no hay evidencia alguna de que detrás de la fachada del palacio pueda alojarse el camino hacia un monumento de semejantes características.

Es el principio de un recorrido arquitectónico y museográfico al mismo tiempo, cuyo final incluye el factor sorpresa, sumergido por el arquitecto de manera intencionada al asignar el teatro romano como último punto del trayecto. La diferencia de niveles entre el edificio de acceso y el teatro, con base en la parte superior de la colina, permite a Rafael Moneo la

³⁸ MONTANER, Josep María: *El museo como espectáculo arquitectónico*. B.M.M., n.55, p.037, 2001 [en línea] <http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/55/ct_qc09.htm> «El tipo de museo en el que la complejidad del programa se resuelve mediante la combinación de fragmentos ha sido el ejemplo de la cultura de la fragmentación, el collage y el fragmento»



Figura 20. Plano integral del Museo del Teatro Romano de Cartagena. Se puede apreciar su integración con el medio urbano, participando en su revitalización. Fotografía: Archivo del Museo del Teatro Romano de Cartagena.

posibilidad de intercalar varias transiciones tanto horizontales como verticales, con origen en un nuevo edificio ubicado entre ambas partes. El programa arquitectónico del proyecto se desarrolla, por tanto, sobre una sucesión de terrazas a diferentes alturas.

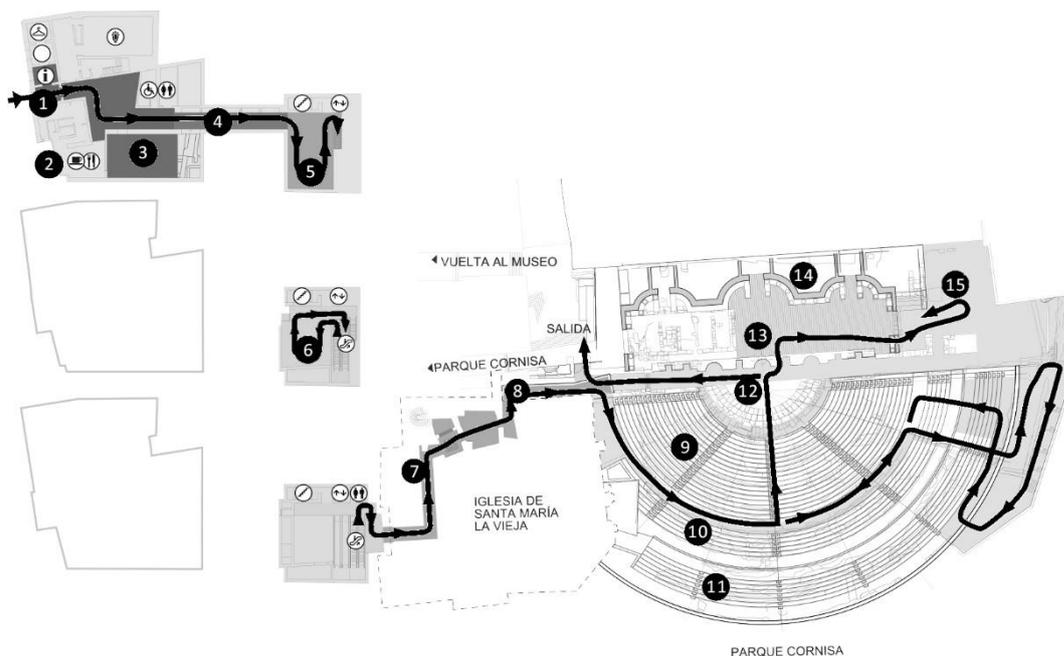


Figura 21. Plano del recorrido museográfico del Museo del Teatro Romano de Cartagena. Fotografía: Archivo del Museo del Teatro Romano de Cartagena.

Como se ha indicado antes, tanto el concepto de “narración” como el concepto de “viaje” tienen especial presencia en el proyecto y son evocados a menudo para describir este paseo temporal y espacial a través del espacio físico y del tiempo representado (Fig. 21).

Este trayecto comienza por el Palacio Pascual de Riquelme que, además de la ya mencionada entrada, acoge la cafetería (2), la recepción del museo (1), la tienda y, en plantas superiores, las oficinas administrativas y el centro de investigación. Poco después de la entrada, en una primera sala a su izquierda, se acoge al visitante con la proyección de un vídeo acerca de la historia del lugar. A la derecha, otra sala se utiliza como lugar para albergar exposiciones de carácter temporal (3).

Seguidamente, el visitante es conducido hacia el Corredor de la Historia del Teatro, donde se explica la evolución urbana del solar desde el siglo XXI hasta el siglo I a.C. (4). En él se ilustra, a partir de los objetos arqueológicos recuperados durante el proceso de excavación, la historia del solar desde el Barrio de Pescadores del siglo XVIII hasta la transformación del teatro en mercado a mediados del siglo V d.C. El corredor une el Palacio Pascual de Riquelme con el nuevo edificio que Rafael Moneo proyecta entre el teatro y el mencionado palacio, pasando por debajo de la calle General Ordóñez (Fig. 22). Sirve pues, además de exposición cronológica, de unión entre ambos edificios de épocas tan diferentes.

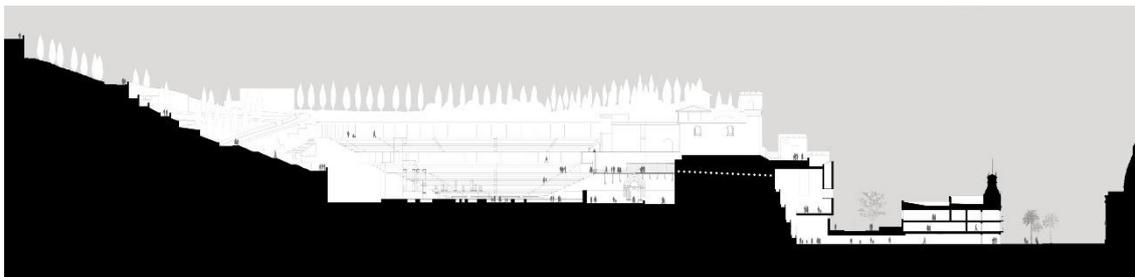


Figura 22. Sección longitudinal del complejo. La distancia, tomada en vertical, que existe entre el punto de acceso al complejo y su parte cumbre, el teatro con base en la colina, se corresponde con un desnivel de veinticinco metros. Fotografía: Archivo del Museo del Teatro Romano de Cartagena.

Las salas de exposiciones permanentes se ubican en el nuevo edificio de Moneo que, debido a su gran altura, organiza la exposición en diferentes niveles y espacios, algunos de ellos con doble altura, ligados a la planta baja por medio de un sector de escaleras mecánicas. En estas dos grandes salas se presentan los elementos clave para comprender la importancia histórica del hallazgo cartaginés (Fig. 23).

La primera sala (5), con iluminación natural, alberga la colección de arquitectura monumental. En ella se exponen piezas originales recuperadas durante la excavación además de una maqueta y otros elementos didácticos que ayudan a una mejor comprensión de la arquitectura del edificio teatral. En la segunda gran sala (6), se acercará al visitante hacia el conocimiento de las funciones del Teatro Romano de Cartagena en la antigüedad, pues además de su función lúdica, constituye el marco idóneo para la propaganda política y religiosa del propio emperador romano Augusto.

Los materiales utilizados en el nuevo edificio son modernos, pero acompañan el contenido de las salas sin gran contraste: piedra, hormigón, acero, aluminio, vidrio, así como madera, con la que están contruidos los muebles y la tarima del suelo.³⁹

A partir de la segunda planta, el Corredor Arqueológico (7) pasa por debajo de la Iglesia de Santa María la Vieja, conectando el museo con el teatro romano (Fig. 24). En su recorrido se han integrado los restos arqueológicos de las distintas fases históricas constatadas en el espacio que actualmente ocupa el templo.⁴⁰ Saliendo de este corredor, una pasarela metálica (8) conduce al espectador hacia el punto culminante de la visita, el teatro romano (9-15).

³⁹ GEORGESCU, Alexandra: *Opus citatum*, 94

⁴⁰ Fundación Teatro Romano de Cartagena: *El recorrido museístico*. Folletos en idiomas del Museo del Teatro Romano, p.02, 2008 [en línea] <http://www.teatroromanocartagena.org/files/40-461-DOC_FICHERO1/triptico%20150x150%20TRAZ.PDF>

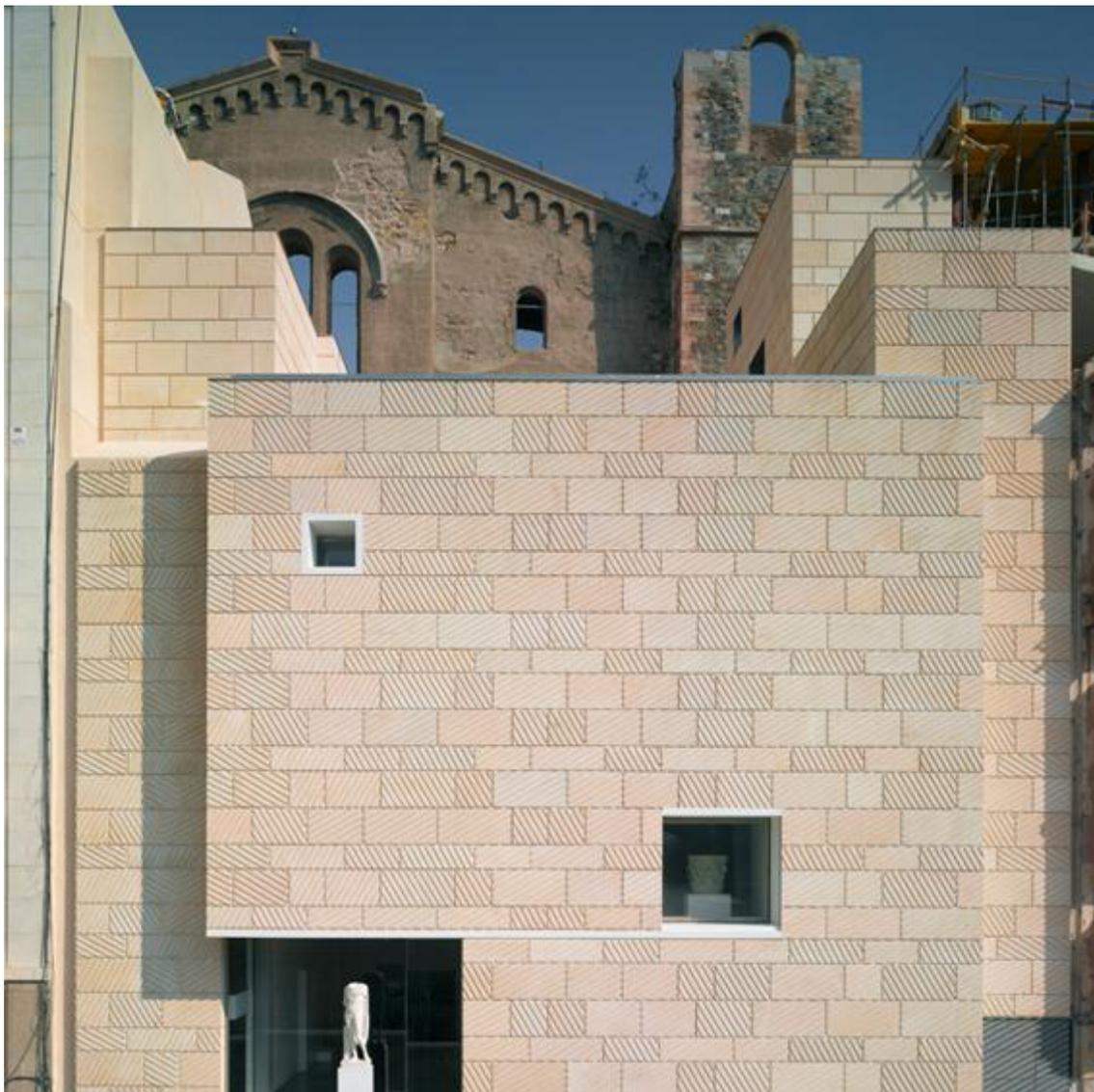


Figura 23. Vista exterior del nuevo edificio de Rafael Moneo. En el fondo, los restos de la Iglesia de Santa María la Vieja. Fotografía: Archivo del Museo del Teatro Romano de Cartagena.

A pesar de su construcción en el año I a.C., ha sido restaurado para el disfrute del visitante, así como para su conservación y exposición con fines didácticos y culturales.

El visitante lo comprende ahora en su contexto, con la unión de la experiencia didáctica con la experiencia sensorial. Es libre de pasearse por casi toda la superficie del sitio y así adoptar diferentes puntos de vista sobre el teatro.⁴¹

La restauración del teatro no se adentra en materiales de excesiva modernidad ni tampoco en reconstrucciones a gran escala. Las intervenciones llevadas a cabo están justificadas, en base a los criterios de restauración expuestos, por el principio de reversibilidad.

⁴¹ GEORGESCU, Alexandra: *Opus citatum*, 94



Figura 24. Vista del inicio del Corredor Arqueológico. Tiene origen en la última sala del nuevo edificio y final en la pasarela metálica que da acceso al teatro. Fotografía: Archivo del Museo del Teatro Romano de Cartagena.

Los objetivos establecidos para su restauración, además de estar vinculados a este principio, se llevan a cabo en base a una minimización del impacto material ^(Fig. 25).

Teniendo en cuenta los antecedentes más recientes en base a la recuperación de espacios teatrales de la antigüedad y el reto que suponía la restauración del edificio a finales del siglo XXI, es evidente que la prioridad resolutive se haya concentrado en la recuperación del teatro, dentro de un proyecto integral, como un espacio visitable que de alguna forma se devuelve a la sociedad para su contemplación y disfrute, además de transmisor de los orígenes romanos de la ciudad de Cartagena.⁴²

Con estos objetivos se ha seguido como criterio básico:

- 1) Reponer con obra nueva aquellos puntos en los que la gran mayoría de los restos del teatro hayan desaparecido por completo, con el objetivo de perfilar los rasgos formales del edificio sin alterar su lectura histórica.
- 2) Consolidar los restos arqueológicos en aquellas zonas en las que se haya mantenido gran parte de su totalidad.
- 3) Anastilosis parcial, orientada a la reposición de los accesos para garantizar la visita y recorridos en el interior del edificio, así como a la restitución parcial de la fachada escénica para una mejor comprensión del monumento.

⁴² Tanto los objetivos como los criterios de restauración aplicados en la recuperación del teatro, se han obtenido del Archivo del Museo del Teatro Romano de Cartagena [en línea] <http://www.teatroromanocartagena.org/publicas/el_teatro_romano/la_restauracion/_EwdU_pZPB47z3WIV0ef9kw>



Figura 25. Vista general del Teatro Romano de Cartagena. La imagen está tomada desde el final de la pasarela metálica que conecta el Corredor Arqueológico con el propio teatro y que conduce al espectador hacia el punto culminante de la visita, Cartagena (2008)

Estos criterios están vinculados a:

- A) Reversibilidad; se han tomado las medidas necesarias que aseguran que la obra es completamente reversible a su estado original si en algún determinado momento fuera necesario un hipotético desmontaje. Este principio se aplica mediante el empleo de una fibra geotextil que permite aislar lo suficiente ambas partes como para una futura independización.
- B) Minimización de materiales; tanto las técnicas de construcción como los materiales empleados, se han insertado de la manera más próxima y afín a los originales. Para proteger las partes más frágiles de las gradas se aplicó mortero con integración cromática, tierra rosácea para armonizar con el color de la piedra local y para hacer referencia tanto a las columnas de la escena como a la tonalidad existente en la fachada del Palacio Pascual de Riquelme (Fig. 26).

En los trabajos de restauración han participado distintos profesionales como arquitectos, arqueólogos o restauradores, destacando el carácter interdisciplinar de cada una de las decisiones tomadas durante toda la intervención.

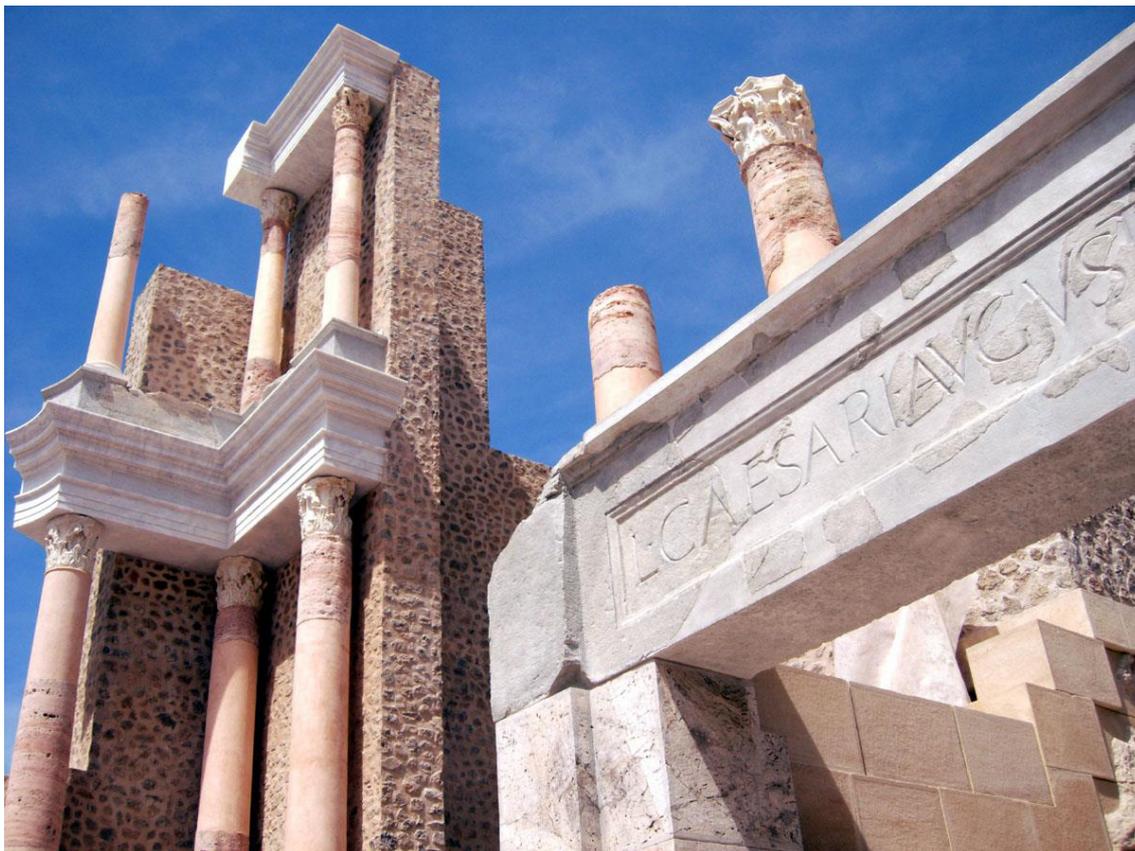


Figura 26. Reconstrucción parcial del muro de la escena, Cartagena (2008)

La Fundación Teatro Romano de Cartagena espera aún presupuesto para continuar con el proceso de excavación de la parte correspondiente al pórtico, situado junto a la calle Cuatro Santos. Además, se han previsto dos modificaciones sobre el recorrido actual, esto es, «un ingreso a la Catedral por la puerta que da a la cávea, y la ampliación del recorrido hacia el pórtico a través de las pasarelas del edificio Tragaluz».⁴³

III. RECEPCIÓN MEDIÁTICA Y SOCIAL

El programa museológico sobre el cual está basado el museo se concentra sobre la historia del terreno donde el conjunto ha sido descubierto, el programa arquitectónico del teatro y la descripción y exposición de cada una de las piezas halladas en el proceso de excavación. La fundación se posiciona a favor de un modelo de museo descentralizado, que contextualiza la conservación de los restos arqueológicos del teatro y su entorno y que, al mismo tiempo, ejerce como centro de investigación y difusión de contenidos culturales.

⁴³ GEORGESCU, Alexandra: *Opus citatum*, 96

Esta fusión entre ambas visiones, arquitectónica y museológica, ha resultado en una arquitectura que revela los estratos del lugar. Con su diseño, Rafael Moneo guía al visitante a través de los diferentes sedimentos del lugar, siguiendo un recorrido en el que todas las partes aparecen expuestas sobre un mismo grado de primacía.

Teniendo en cuenta el periodo de realización de la obra, es evidente que el visitante está en concordancia con su contemporaneidad, sin embargo, el hecho de que cada uno de los estratos esté acompañado por las piezas arqueológicas, testigos de la época romana, lo sumerge dentro de esa «compleja y estratificada» temporalidad.

La intervención de Moneo demuestra su capacidad para generar un diálogo entre el nuevo edificio y las ruinas arqueológicas, manifestándose como nexo de unión entre los diferentes espacios históricos ubicados en los alrededores del museo.⁴⁴ Además, los materiales empleados para el proceso de restauración del teatro fueron elegidos de forma que armonizasen con los elementos del contexto histórico original y su tonalidad.

Esta óptica fue recompensada por el premio Europa Nostra en junio de 2010, por la integración del monumento en el tejido urbano, así como por su adecuada conservación y exposición con fines didácticos y culturales.

«The Jury applauds the restoration of the Roman Theatre of Cartagena (Cartago Nova) and its well-executed integration into the existing urban layout. The recent exhibition has further enriched the cultural and educational value of the outstanding new museum [...] The project has been invaluable in securing the timely regeneration of this area in Cartagena» Europa Nostra, 2010

Será después de una campaña de promoción del teatro junto con la recepción del ya enunciado premio, cuando el eslogan «Una joya de la antigüedad, de vanguardia» aparece para imponer el carácter especial, precioso y distintivo de «dos obras maestras de la arquitectura que aun siendo de distintas épocas están integradas de una forma ejemplar».⁴⁵

⁴⁴ MONEO, José Rafael: *Museo del Teatro Romano, Cartagena*. On diseño, n.303, p.085, 2009 [en papel] «Este espacio establece un nexo entre los restos medievales del castillo de la Concepción y el complejo formado por la catedral y el teatro romano»

⁴⁵ La verdad: El Museo del Teatro Romano capta en Madrid a más de la mitad de sus visitantes. Cartagena, 12.07.2011 [en línea] <<http://www.laverdad.es/murcia/v/20110712/cartagena/museo-teatro-romano-capta-20110712.html>>

02. La ampliación en el patrimonio arquitectónico

UN MODELO DE EXTENSIÓN EN LA CONTINUIDAD

DESARROLLO CONCEPTUAL Y EJEMPLOS DE APLICACIÓN

Como hemos visto, el diseño de aquella arquitectura que se proyecte en relación con un determinado conjunto en ruinas, debería evitar imponer su marca actual sobre el significado del lugar existente. Sin embargo, en el caso de que surja la necesidad de ampliar un espacio patrimonial, la extensión se proyectaría en equilibrio con este, pues ambas etapas deberán manifestar un mismo nivel de relevancia.

En su libro, Alexandra Georgescu alude a esta segunda categoría de su clasificación usando el término "prolongación". Según la Real Academia Española, "prolongar" consiste en «alargar o dilatar» algo en el espacio o en el tiempo. A pesar de exponer diferentes ejemplos que, de forma acertada, ofrecen respuesta ante una posible necesidad espacial, emplear el término "ampliación" para abarcar este modelo quizá se adecúe más, pues "alargar o prolongar" un determinado espacio implica cierta continuidad física con el antiguo elemento (situación que no es real ya que existen numerosos casos en los que la nueva arquitectura mantiene cierta relación formal, material y simbólica pero no física con el pasado).⁴⁶ Aunque se pueda optar por un lenguaje diferente en comparación con el edificio histórico, la intervención no debería superponer su diseño sobre este, sino equilibrar ambas partes.

⁴⁶ El diccionario de la Real Academia Española relaciona "ampliar" con "extender" la superficie de algo. Define "extensión" como el hecho de «hacer que algo, aumentando su superficie, ocupe más lugar o espacio que el que antes ocupaba».



Figura 27. Ampliación para el Ayuntamiento de Gotemburgo, Gunnar Asplund. El arquitecto consigue que la fachada del conjunto se muestre uniforme al equilibrar dos arquitecturas de épocas diferentes, Gotemburgo (1937)

La autora expone varios ejemplos de ampliaciones que van desde la extensión para el Museo de Arte Moderno de Malmö hasta la antigua estación de Luckenwalde que se reconvierte en biblioteca. A continuación, se exponen nuevos modelos que completan su propuesta.⁴⁷

Este modelo de ampliación puede atribuirse a edificios patrimoniales que ocupen diferentes funciones, tal como la nueva extensión para la Escuela de Música Louviers, en manos de los arquitectos Opus 5, o la ampliación para la embajada de Suiza en Berlín, con inspiración en la adición que Gunnar Asplund realiza para el Ayuntamiento de Gotemburgo. Su intervención apuesta por un desplazamiento simbólico de la carpintería propia del antiguo edificio hacia la nueva adición. Además, opta por un único acceso a través del edificio original, lo que otorga al conjunto un aspecto equilibrado entre ambas arquitecturas (Fig. 27).

Otros lugares de carácter no cultural también han sido objeto de ampliación, como el hotel Dolder Grand en Zúrich, de Foster + Partners, que integra una nueva ampliación la cual duplica la capacidad del histórico hotel, conectándolo de nuevo con el bosque circundante, así como con el nuevo complejo vacacional. La extensión para la Biblioteca di Nembro, en Italia, se añadió con el fin de resolver el estado de abandono que presentaba el edificio construido en el año 1897 como escuela de educación primaria.

⁴⁷ La ampliación suele relacionarse con una posible falta de espacio o con una reestructuración funcional.



Figura 28. Biblioteca di Nembro, Archea Associati. El programa inicial prevé tanto la restauración como la ampliación del edificio original con el fin de albergar un nuevo centro cultural que esté ligado a la nueva biblioteca, Nembro (2007)

La peculiaridad del proyecto, dirigido por el estudio Archea Associati desde el año 2002 hasta el año 2007, se encuentra en la notoria diferenciación entre la arquitectura decimonónica del edificio original y la vanguardia del nuevo anexo (Fig. 28).

Sin embargo, son las extensiones para museos las que constituyen el ejemplo más frecuente de ampliación sobre un edificio patrimonial. Este modelo de actualización, cuyo origen se remonta a los años sesenta, se ha multiplicado en los últimos veinte años. Estos edificios patrimoniales, la mayor parte de ellos reconvertidos en espacios dotados de esta función museística, tenían, en su origen, usos tan variados que van desde palacios hasta hospitales. No obstante, son alabados no solamente por su antigua vocación, sino por la nueva función de museo que ha adoptado cada uno de ellos.

Los ejemplos de extensiones para museos son numerosos y van, entre otros, desde el reciente pabellón de Arte Asiático para el Museo Nacional de Ámsterdam, en manos de los arquitectos Cruz y Ortiz, hasta la ampliación para el Museo de Arte Contemporáneo de Malmö.

En Londres, en el año 2016, los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron diseñan un nuevo edificio que complementará las instalaciones del Museo Nacional Británico de Arte Moderno, también diseñado por ambos (Fig. 29). Se trata de una gran pirámide truncada que se quiebra a medida que avanza en altura y que, en su interior, se conecta con las plantas primera y segunda de la antigua Central Eléctrica de Bankside.



Figura 29. Ampliación para el Museo Nacional Británico de Arte Moderno, Jacques Herzog y Pierre de Meuron. Su gran altura armoniza y mantiene cierto equilibrio con la escala de la chimenea del antiguo edificio, Londres (2016)

En el territorio español aparecen de igual manera numerosos ejemplos arquitectónicos realizados en continuidad con un edificio de carácter histórico y patrimonial.

Uno de ellos, la ampliación para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid. El arquitecto Jean Nouvel explica esta ampliación como «un ala unificadora que no toca el museo, sino que se detiene a menos de un metro para dejar pasar un rayo luminoso».

La actuación se levantará en la parcela situada junto a la fachada trasera del edificio principal del antiguo hospital general reconvertido, a partir del mes de julio del año 1980, en Centro de Arte Reina Sofía.

«Se trata de una invitación a crear exposiciones, actividades [...] es un soporte para acciones [...] Un ala cuya cubierta corresponde exactamente al forjado ubicado en la penúltima planta del museo» Jean Nouvel, 2005

Otro ejemplo, la ampliación para el Museo San Telmo de los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano, se ha basado en una recuperación casi total de los volúmenes primitivos del antiguo convento, al que se ha añadido un nuevo edificio que, a diferencia de las ampliaciones anteriores, respeta el aspecto del edificio en su origen.



Figura 30. Extensión para el Museo San Telmo, a cargo de los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano. El nuevo edificio cuenta con una serie de materiales y técnicas empleadas en su diseño que confieren al edificio la capacidad de asemejarse a su entorno, el Monte Urgull, con el que guarda cierta similitud, San Sebastián (2011)

Uno de los elementos más singulares con los que cuenta este nuevo espacio es su fachada que, a modo de “muro vegetal”, cubre el edificio en su totalidad estableciendo una relación directa con su entorno inmediato ^(Fig. 30). El nuevo edificio que complementa las instalaciones del Museo del Prado en la ciudad de Madrid, constituye otro ejemplo de ampliación en el ámbito museístico. En el año 2007, Rafael Moneo resuelve esta intervención a través de un edificio de nueva planta articulado en torno al Claustro de los Jerónimos ^(Fig. 31). El nuevo anexo se relaciona con el edificio existente, obra del arquitecto Juan de Villanueva, a través de una galería subterránea diseñada en perpendicular con el eje longitudinal que estructura todos los recorridos interiores del museo. El nuevo volumen de ladrillo y granito se abre al espacio urbano y se completa con unas puertas realizadas por la escultora Cristina Iglesias.

La extensión horizontal es la más común en este tipo de ampliaciones, sin embargo, también puede desarrollarse verticalmente, como ocurre en el MoMa de Nueva York, donde la influencia de la ciudad de los rascacielos se hace sentir. De nuevo, los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano participan de este modelo de intervención que, siguiendo esta disposición arquitectónica, completa el programa del Museo Moritzburg, en Alemania.



Figura 31. Ampliación para el Museo del Prado, Rafael Moneo. El arquitecto conecta ambos edificios de manera subterránea a través de una galería con origen en la cara trasera del cuerpo central que articula el antiguo edificio, Madrid (2007)

En España, este tipo de extensión vertical puede manifestarse en numerosos edificios. Uno de ellos, el Teatro Campos Elíseos, en Bilbao. El edificio, en manos de Santiago Fajardo, crece tanto en horizontal, permitiendo habilitar un segundo acceso al conjunto, como en vertical, cuyo programa completa las necesidades de carácter técnico y funcional del teatro; ambos sectores se diseñan siguiendo un discurso contemporáneo.

«Se trata de una propuesta de fuerte contraste entre el edificio original y su ampliación, que busca el juego de la sorpresa» Santiago Fajardo, 2010

Sin embargo, a pesar de considerarse la extensión horizontal como uno de los ejemplos más comunes de ampliación, pueden aparecer determinados casos en los que la arquitectura histórica se muestre tan cerrada en sí misma que no exista la posibilidad de diseñar un espacio de ampliación físicamente limítrofe a ella ^(Fig. 32). Ante esta tipología de situaciones, la extensión se efectuará mediante la repetición de elementos que compartan ciertos rasgos de carácter tanto formal como simbólico con aquellas piezas existentes. Los anexos se ubicarán en un entorno colindante a este modelo arquitectónico ^(Fig. 33).

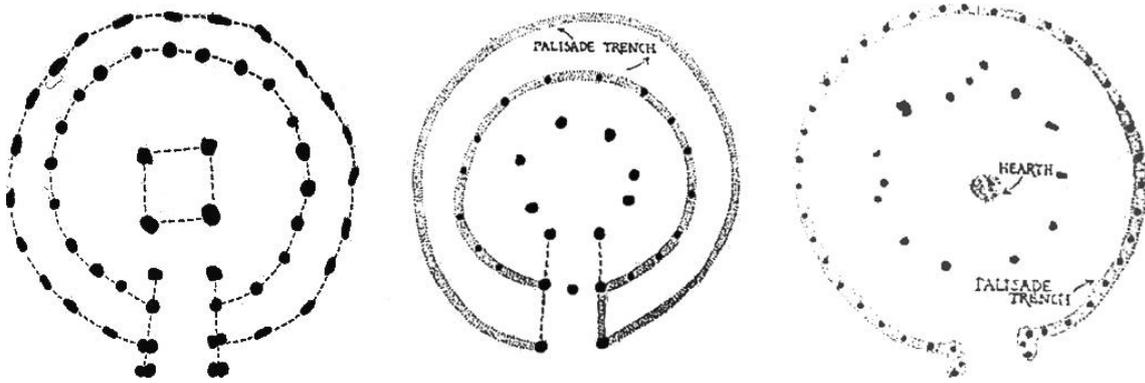


Figura 32. Plantas de casas circulares celtas en Gran Bretaña. En ellas podemos apreciar los restos del hogar central. Al ser de planta central, en el caso de una necesidad de ampliación, ésta se efectuará mediante la repetición, en un entorno próximo, de un número determinado de elementos con características similares a los que ya existen.

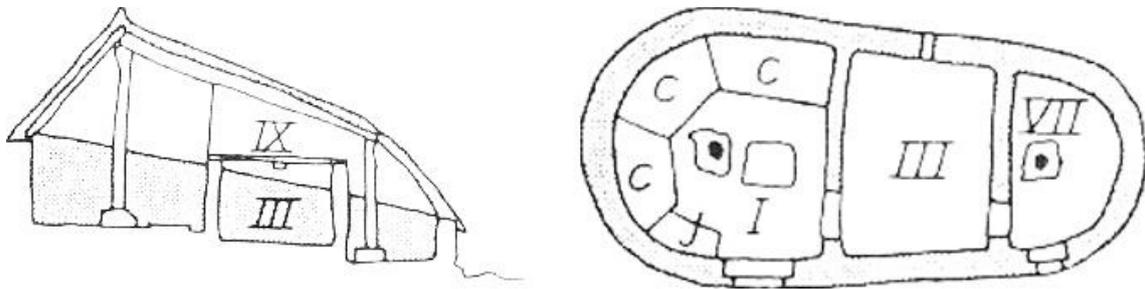


Figura 33. Estructura de una palloza en Cebreiro según Xaquín Lorenzo Fernández. Su extensión se efectuará por medio de la repetición de un número determinado de pallozas sobre un espacio cercano a las que ya existen.

Cabe destacar que la arquitectura siempre ha tenido sistemas de extensión o ampliación, con o sin continuidad material. Y ello, no solamente puede estar previsto en el método, como ocurre en el caso de la enseñanza de Durand y en todas aquellas formaciones relacionadas con la arquitectura Beaux-artiana, sino también desde la necesidad, ya que se han dado casos en los que la continuación de la obra dependía de la cantidad y del tipo de la tipología de recursos económicos disponibles para llevar a cabo su construcción en cada momento o fase del levantamiento arquitectónico.⁴⁸

Toda adición, a pesar de que pueda funcionar de manera independiente, deberá manifestarse como un elemento anclado al edificio original y de referencia histórico.

A continuación, se expone, de manera más detallada, un ejemplo arquitectónico que precisa de este modelo de intervención, el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

⁴⁸ La arquitectura de "Beaux Arts" hace referencia al estilo arquitectónico clásico académico, que fue enseñado en la Escuela de Bellas Artes de París (École des Beaux Arts), conocido también como academicismo francés.

ESTUDIO SEGUNDO DE CASO: MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA, COLEGIO DE SAN GREGORIO

ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y URBANOS

El Museo Nacional de Escultura reúne una colección de intensa personalidad formada por dos núcleos: obras de género religioso en madera policromada desde el siglo XIII al XVIII, y el conjunto de copias artísticas de los siglos XIX y XX, procedente del extinguido Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.⁴⁹

El proyecto de rehabilitación y ampliación para el Museo Nacional de Escultura se lleva a cabo durante los años 2001 y 2006, en manos de los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano. Tras su intervención, por un parte se consigue recuperar y revalorizar los elementos arquitectónicos más significativos, por otra, dotar al edificio de las condiciones necesarias para su función museística como instrumento de conservación, no sólo de sí mismo, sino de las valiosas colecciones que alberga en su interior.

I. LA HISTORIA DE LA INSTITUCIÓN: UN MUSEO CENTENARIO

El antiguo Colegio de San Gregorio constituye para Valladolid no sólo uno de los edificios más significativos de su patrimonio arquitectónico, sino un testigo evidente de su propia historia. Construido en 1487 por iniciativa del obispo Fray Alonso de Burgos, el antiguo centro de formación para frailes dominicos se trata de uno de los ejemplos más relevantes del periodo hispano-flamenco a finales del siglo XV; Monumento Nacional desde 1884 y sede del Museo de Escultura desde el año 1933.

Como muchos otros, este museo fue resultado de la Desamortización impulsada por el ministro Mendizábal, que en 1836 nacionalizó los tesoros artísticos de los conventos en el marco de la reforma liberal del Estado.

Dichos bienes fueron secularizados, entregados a la tutela estatal y destinados al disfrute y educación públicos, creándose así los denominados Museos Provinciales de Bellas Artes.

El de Valladolid se instaló en el año 1842 en el Colegio de Santa Cruz, albergando ya entonces una colección de más de mil pinturas y alrededor de doscientas esculturas.

⁴⁹ Ministerio de educación, cultura y deporte: *El museo*. Museo Nacional de Escultura [en línea] <<http://www.mecd.gob.es/mnes-cultura/museo.html>>

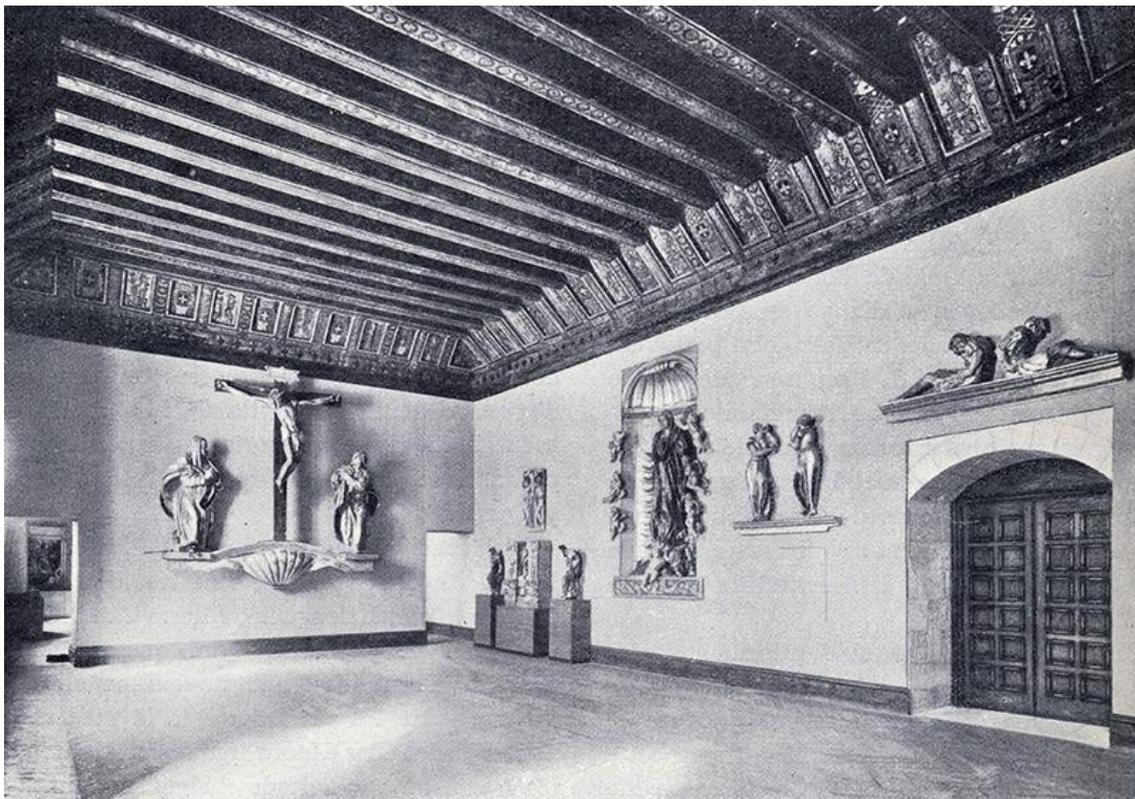


Figura 34. Vista del montaje del Museo Nacional de Escultura en los años treinta. Fotografía: Archivo del Ministerio de educación, cultura y deporte de España.

En 1879 parte de sus fondos se disgregaron originando un nuevo espacio expositivo, el Museo Provincial de Antigüedades, actualmente llamado Museo de Valladolid.

A lo largo del siglo XIX el museo mantuvo una trayectoria de lo más inestable. Su supervivencia fue posible gracias a la dedicación e interés por parte de alguno de sus responsables, como Pedro González, Martí y Monsó o Juan Agapito y Revilla.

Sin embargo, desde comienzos del siglo XX, el museo se convirtió en un centro de atracción para los intelectuales y amantes del arte. En 1933, a petición de Ricardo Orueta, entonces director general de Bellas Artes, el museo consiguió elevarse a la categoría de Nacional. Esta decisión estuvo acompañada por un refuerzo en su especialidad, que se reflejó en su nuevo nombre: Museo Nacional de Escultura ^(Fig. 34). Con ello se buscaba realzar la ambición territorial y representativa de la colección, así como exaltar la riqueza del patrimonio español.

Como parte de este proyecto, el museo se trasladó al Colegio de San Gregorio. La colección se enriqueció con la llegada de obras procedentes del Museo del Prado, cuya presentación se diseñó acorde con las tendencias internacionales más avanzadas del momento.



Figura 35. Obras de reforma en el Colegio de San Gregorio, a cargo de los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano. Fotografía: Archivo del Ministerio de educación, cultura y deporte de España.

No obstante, a lo largo de la etapa de la posguerra, el museo vivió grandes carencias derivadas del atraso cultural y del aislamiento internacional propias de la dictadura. Episódicamente, pasó a llamarse Museo Nacional de Escultura Religiosa.

Desde los años sesenta, se comenzó a sentir cierto esmero en la calidad de sus servicios, una mejor presentación de las colecciones y publicaciones, así como una mejora en cuanto a la distribución espacial. En el año 1968 la colección de pintura pasó a exponerse en el interior de la Iglesia de la Pasión.

Durante el periodo de asentamiento democrático, en la década de los ochenta, un impulso renovador caracterizó a la mayoría de los museos del territorio español, consecuencia de la creación de un Ministerio de Cultura, la Ley de Patrimonio Histórico Español y el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal.

En este contexto, el Estado afrontó una reforma integral del museo, centrada en la adquisición de inmuebles, una creciente dotación de recursos y equipamientos técnicos, así como en la difusión educativa y mejora de las infraestructuras.⁵⁰

⁵⁰ La rehabilitación del museo se llevó a cabo bajo la responsabilidad del arquitecto Francisco Rodríguez Partearroyo.

El cambio se inició en 1982 con la reversión al Ministerio de Cultura del Palacio de Villena y la puesta en marcha en 1990 del Plan Director que contemplaba la rehabilitación de dicho palacio, posteriormente concluida en 1998.⁵¹

Esto permitió dotar al museo de una sede completamente equipada en la que exponer la colección mientras se afrontaba la rehabilitación integral del Colegio de San Gregorio, cuya responsabilidad fue encomendada a los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano en el año 2000. La obra finalizaría en 2007 tras cinco años de cambios y mejoras ^(Fig. 35).

II. LA TRANSFORMACIÓN: UN DIÁLOGO A TRAVÉS DE LA HISTORIA

El edificio del Colegio de San Gregorio es, tras su rehabilitación y ampliación, ambas finalizadas en el año 2009, una de las dos sedes que dan forma a la exposición permanente del museo, concretamente de su colección histórica. En 2011 el Ministerio de Cultura inició la reforma de la Casa del Sol con el fin de exponer los fondos de copias procedentes del extinguido Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid.

Consciente de la necesidad de adaptarse a las demandas sociales, el museo ha hecho uso del Palacio de Villena como tercera sede y lugar orientado a exposiciones temporales, actividades educativas y programas públicos.

La primera sede del museo, objeto de estudio, se compone de dos edificios: el Colegio de San Gregorio propiamente dicho y la capilla funeraria atribuida al fundador.

La fachada principal (1), con su portada labrada, asignada al taller de Gil de Siloé, es uno de los elementos más destacados del conjunto y da paso al llamado Patio de Estudios (2), al que originalmente abrían dos aulas, de física y metafísica, y desde el que se accedía al verdadero corazón del colegio: el claustro (3).

La planta inferior albergaba los espacios principales del edificio: el salón de actos, una cámara abovedada adjunta y el refectorio, mientras que el nivel superior era ubicación para la sala capitular, la biblioteca, así como para las celdas de los frailes. El conjunto quedaba completo gracias a una capilla anexa (4), construida en 1490 por Juan Guas.

⁵¹ Ministerio de educación, cultura y deporte: *El museo*. Museo Nacional de Escultura [en línea] <<http://www.mecd.gob.es/mnes-cultura/museo/historia/1992-2006-renovacion.html>>

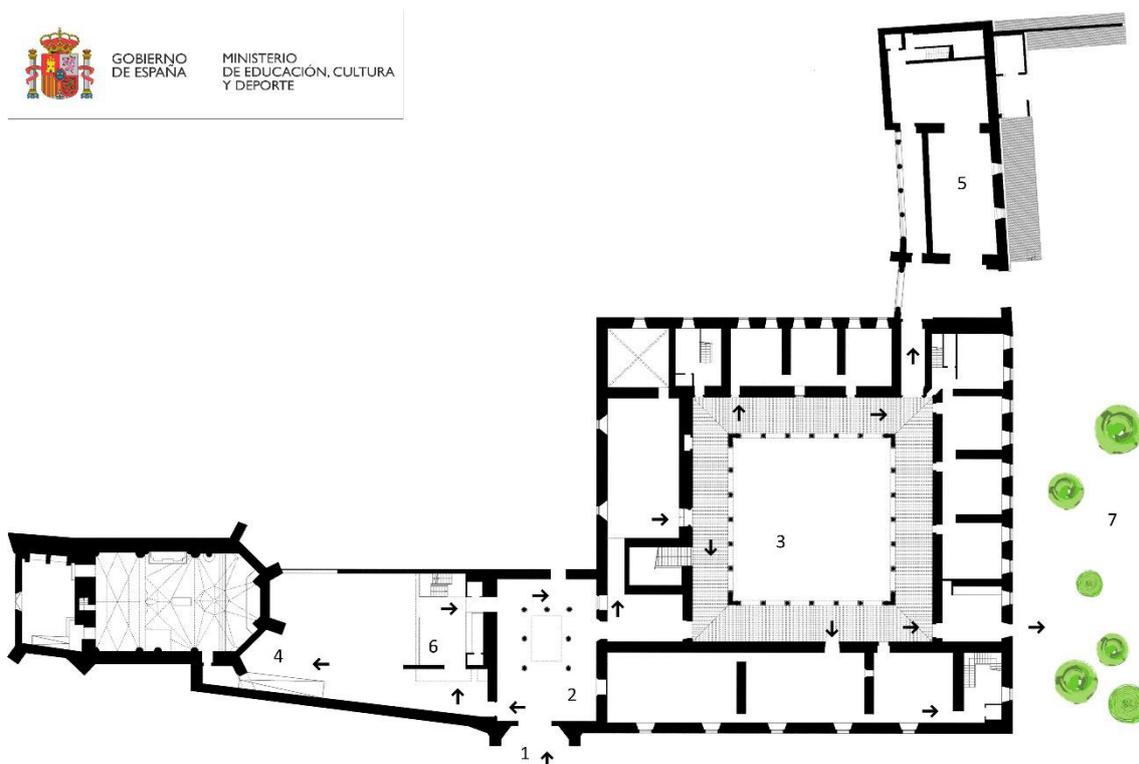


Figura 36. Plano de acceso al Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Estado posterior a la intervención de Nieto Sobejano Arquitectos. Fotografía: Archivo del Ministerio de educación, cultura y deporte de España.

En la parte posterior del colegio se construyó, en 1524, el llamado Edificio de Azoteas (5), que constaba de cuatro plantas y sobresalía de forma notable en relación con las partes restantes del conjunto. En 1824 se lleva a cabo el derrumbamiento de la parte correspondiente a las plantas superiores del edificio, así como de todo el muro de la fachada de la antigua huerta, de modo que, a excepción de la fachada sur, han sido pocos los elementos originales que se han conservado de este edificio hasta nuestros días ^(Fig. 36).

Los diferentes cambios de uso que sufrió el antiguo colegio durante el siglo XIX, generaron tal cantidad de alteraciones que llegaron a desvirtuar casi por completo el carácter del edificio original. Tras su declaración como Monumento Nacional en 1884, se llevó a cabo una profunda restauración del claustro, la portada, los artesonados, así como de la estructura de la cubierta, cuyas cerchas de madera se sustituyeron por estructura metálica.

A comienzos del siglo XX, como consecuencia de estas importantes intervenciones, muchos de los artesonados ya habían sido reemplazados o desaparecido, las cubiertas se habían ejecutado de nuevo, la mayoría de los elementos de piedra y cresterías del claustro eran reconstruidos, y tanto los cuerpos superiores como los forjados correspondientes al Edificio de Azoteas, habían sido desmontados tras su derrumbamiento.



Figura 37. Vista interior de una de las salas de exposición permanente del Colegio de San Gregorio tras su rehabilitación y ampliación. Fotografía: Emma Aguado Carrascal, visita personal al Museo Nacional de Escultura.

En 1932 se decide convertir el antiguo Colegio de San Gregorio en sede para el Museo Nacional de Escultura, lo que implicó importantes obras para la adecuación del conjunto a los nuevos usos previstos en su interior.

El museo permaneció en uso continuado a lo largo del siglo XX, con numerosas obras de carácter parcial, hasta que en el año 2002 se emprendió el proyecto de rehabilitación, restauración y ampliación a raíz de la convocatoria de un concurso a nivel nacional.

El proyecto se atribuye a los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano, socios y fundadores de Nieto Sobejano Arquitectos. Asimismo, han realizado numerosos proyectos arquitectónicos por los cuales han sido galardonados con diversos premios y distinciones.

Tanto el proyecto museográfico como el proyecto de rehabilitación para el Colegio de San Gregorio han sido redactados por el estudio de ambos arquitectos.

«Cuando nos enfrentamos al proyecto de rehabilitación y ampliación del entonces Museo Nacional de Escultura, fuimos conscientes desde un principio que habría de ser el propio edificio, a través de su estructura formal y espacial, el que sugeriría las claves de la intervención» Nieto Sobejano Arquitectos, 2007



Figura 38. Vista exterior del claustro, uno de los tres principales elementos a partir de los cuales se organiza el espacio del Colegio de San Gregorio. Fotografía: Emma Aguado Carrascal, visita personal al Museo Nacional de Escultura.

La nueva propuesta nació con una doble finalidad: recuperar y revalorizar los elementos arquitectónicos de valor significativo y dotar al edificio de las condiciones necesarias para adaptarse a su nueva función museística. La conservación no solamente se enfocaría hacia el propio museo sino también hacia cada una de sus valiosas obras y colecciones (Fig. 37).

«Intervenir en un edificio de gran valor histórico y artístico, como es el Colegio de San Gregorio de Valladolid, exige inevitablemente tomar postura ante su transformación en el espacio y en el tiempo. Puesto que la realidad del conjunto de San Gregorio es múltiple y compleja, también lo es la aproximación con que la arquitectura ha de enfrentarse a su transformación» Nieto Sobejano Arquitectos, 2007

Las huellas que las distintas intervenciones fueron dejando a lo largo de los siglos en el antiguo colegio reflejan la propia vida del edificio, que lejos de congelarse en un determinado momento en el tiempo, se ha ido adaptando con mayor o menor fortuna a los más diversos usos, así como a la evolución de métodos constructivos y a las necesidades funcionales e higiénicas. Afortunadamente, pese a las numerosas modificaciones parciales acontecidas a lo largo de los años, el colegio cuenta a día de hoy con una estructura perfectamente reconocible y caracterizada por tres elementos de gran valor arquitectónico.

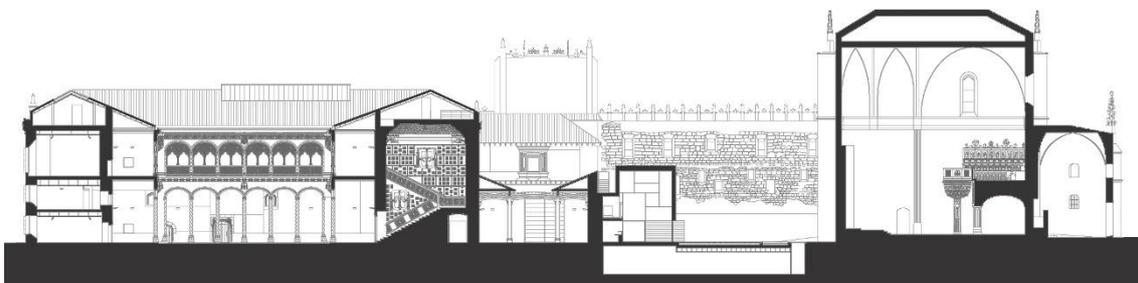


Figura 39. Sección longitudinal. Claustro histórico y nuevo edificio de acceso al Museo Nacional de Escultura, concretamente a la sede ubicada en el Colegio de San Gregorio. Fotografía: Ministerio de educación, cultura y deporte de España.

Estos son: la fachada con su portada y el adyacente Patio de Estudios, el claustro junto con los espacios que lo circundan y la capilla. Su objetivo se basó principalmente en la recuperación y puesta en valor de los elementos anteriormente citados ^(Fig. 38).

Existen otro tipo de espacios que, por diversos motivos, desaparecieron o fueron transformados derivando en la pérdida de su esencia y valor arquitectónico e histórico; las construcciones del pequeño jardín que antecede a la capilla o los restos del llamado Edificio de Azoteas, son algunos de estos ejemplos.

Finalmente, era esencial dotar al conjunto de todo el equipamiento que fuera necesario con el fin de satisfacer las necesidades museográficas del nuevo complejo. Se modifica el interior de las salas de exposición en cuanto a sus materiales, iluminación e instalaciones de climatización y control ambiental de seguridad.

A excepción de una serie de valiosos artesanados, se procedió de igual modo a reemplazar los revestimientos, solados y carpinterías del espacio expositivo, ya que correspondían a criterios obsoletos del siglo XX y afectaban negativamente a la presentación de la propia exposición, así como a la comprensión global del edificio.

El proyecto responde a un criterio de rehabilitación integral, lo que implicó que la actuación se realizase en base a diferentes niveles y grados de intervención.

«El nuevo proyecto no debía plantearse como una actuación genérica y unitaria sobre el conjunto, sino como una suma de intervenciones de distinta intensidad, específicas para cada espacio y circunstancia del edificio, pues múltiple y no unitaria es también la realidad del conjunto [...] la arquitectura asume por naturaleza la posibilidad de su transformación, en un continuo proceso de modificaciones llevadas a cabo por diferentes autores a lo largo del tiempo» Nieto Sobejano Arquitectos, 2007



Figura 40. Vista de la colección expuesta en una de las salas correspondientes al Edificio de Azoteas, con iluminación natural cenital. Fotografía: Emma Aguado Carrascal, visita personal al Museo Nacional de Escultura.

Desde el punto de vista estructural, las obras afectaron principalmente a la consolidación de los elementos originales, pero también al refuerzo o reconstrucción de alguna de las partes más importantes del conjunto, como son la totalidad de las cubiertas, cuya nueva estructura

metálica sustituiría a la incorporada durante el siglo pasado, permitiendo albergar en su interior parte del sistema de climatización y control ambiental del edificio ^(Fig. 39).

Las galerías de servicio ubicadas en la planta baja completan uno de los principales objetivos establecidos en el diseño del museo: que la presencia de elementos mecánicos y de instalaciones no afectase sobre los espacios de un edificio proyectado en una época en la que ninguno de los nuevos sistemas instalados existía.

Junto a estas obras que podríamos definir como de restauración, en dos lugares muy específicos se llevaron a cabo nuevas construcciones que manifiestan la voluntad de establecer un cierto diálogo en relación con la arquitectura histórica existente.

En primer lugar, una de ellas se corresponde con el Edificio de Azoteas. Su espacio interior en ruinas se transforma a través de una estructura de muros y losas de hormigón blanco visto, generando nuevos espacios expositivos cuya nueva escala y proporción otorgarán al museo un conjunto de posibilidades espaciales hasta el momento inexistentes. La luz cenital presidirá cada una de estas salas, donde debido a su mencionada altura, se exhibirán las mayores piezas de la valiosa colección del museo ^(Fig. 40).

Por último, en el pequeño patio que un día estuvo parcialmente ocupado por el aula de metafísica, manteniendo su huella como testigo de aquel pasado, se diseña un pabellón de acceso cuya presencia articulará el inicio de todos los recorridos del museo.

Al mismo tiempo que aparece como elemento organizador y de recepción, alberga los espacios necesarios para información, taquillas, aseos y guardarropa.

Su estructura arquitectónica, concebida como un vacío de doble altura, parece estar en flotación sobre el pequeño patio al que se accede tras atravesar uno de los tres elementos más importantes del colegio: el Patio de Estudios ^(Fig. 41).

De límites colindantes con el ábside de la Iglesia de San Pablo, ofrece una solución a base de materiales nobles: madera, piedra caliza, hormigón blanco y cobre, que pertenecen tanto a la historia del edificio original como a la contemporaneidad con la que convive.⁵²

⁵² Ministerio de educación, cultura y deporte: *Museo Nacional Colegio de San Gregorio (Valladolid)*. Revista museos.es, n.04, p.061, 2008 [en línea] <https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revista-n-4-2008/desdemuseorev04/Desde_MNColegio_San_gregorio_Nieto_Sobejano.pdf>



Figura 41. Vista exterior del nuevo edificio de acceso. La ampliación mantiene un cierto diálogo con los edificios históricos ubicados a su alrededor. Fotografía: Emma Aguado Carrascal, visita personal al Museo Nacional de Escultura.

Se cierra con este último elemento en prolongación con la historia del edificio, una serie de cambios y transformaciones de uso que han tenido lugar en el Colegio de San Gregorio desde su fundación hasta el día de hoy.

III. RECEPCIÓN MEDIÁTICA Y SOCIAL

No hay duda de que el Museo Nacional de Escultura en el histórico Colegio de San Gregorio de Valladolid, es uno de los más característicos de la capital castellana.

Su excepcional arquitectura pétreo necesitaba una intervención para su limpieza y consolidación, pero el museo también exigía cierta actualización en sus instalaciones y una ampliación de los espacios internos, especialmente aquellos destinados a la exposición.

«Nuestra labor no ha consistido, en última instancia, más que en tratar de desvelar las leyes ocultas que el edificio lleva implícitas, en continuar la obra que otros autores iniciaron en el pasado» Nieto Sobejano Arquitectos, 2007

En el año 2007, el Ministerio de Cultura otorgó a este proyecto de renovación el Premio Nacional de Restauración y Conservación de Bienes Culturales.

Los arquitectos asemejan su intervención a la inserción de un nuevo capítulo en un texto siempre inacabado: «la historia de un edificio que contiene la génesis de su propia transformación en el tiempo y en el espacio».

Reconocida tanto a nivel nacional como internacional, su intervención ha conseguido revalorizar y recuperar la esencia de la mayoría de los elementos arquitectónicos de carácter histórico, así como dotar al edificio de todos los elementos básicos y necesarios para adaptarse a las necesidades propias de un espacio expositivo del siglo XXI.

«Por su proyecto de renovación del antiguo Colegio de San Gregorio (Museo Nacional de Escultura) de Valladolid, que ha servido para readaptar sus espacios y actualizar sus instalaciones con gran respeto a los valores arquitectónicos del edificio original y de acuerdo con las exigencias de un museo actual» BOE (14/12/2007)

03. Revitalizar el pasado

UN MODELO DE INTERVENCIÓN PARA SEÑALAR

DESARROLLO CONCEPTUAL Y EJEMPLOS DE APLICACIÓN

Resulta evidente, en cualquiera de los tres casos, que el elemento contemporáneo no cobraría ningún tipo de significado en el caso de que este prescindiera del entorno en que se ubica. Sin embargo, este nuevo proceso se desarrolla a otra escala diferente en relación con el modelo patrimonial. Se trata de un nuevo componente cuyo diseño no podría actuar independientemente del edificio existente. Completa su contenido y señala una nueva forma de usarlo y afrontarlo.

Para hacer referencia a esta última parte de la clasificación, Alexandra Georgescu propone el término "acentuación". La Real Academia Española define "acentuar", al margen de su contenido gramatical, como la acción de «realzar, resaltar, abultar». Es cierto que el nuevo elemento "acentúa" la existencia de un cambio en la función de un edificio, no obstante, no engloba la esencia de la intervención por completo. En consecuencia, se decide aludir a esta categoría con el concepto "revitalización", pues cubre el «acto de dar a algo nueva vida o actividad, en especial, después de un período de deterioro o inactividad».

La adición se muestra como un elemento señalizador, como un toque de atención dentro de un conjunto. Se trata entonces de un modelo que aporta una nueva visión global, bien sea a través de la unión de las diferentes etapas que lo componen o mejorando la totalidad debido



Figura 42. Ruhr Museum in Zeche Zollverein, OMA. El estudio liderado por el arquitecto holandés Rem Koolhaas resuelve el acceso al conjunto mediante una gran escalera mecánica que, además de acoger a los visitantes, se comporta como un elemento anunciador del nuevo uso para la antigua fábrica, Essen (2007)

a su presencia. De esta forma, la arquitectura del pasado y la arquitectura contemporánea se fusionan desde el contraste. Puede equipararse a la función del índice en semiótica, que es de origen premeditado y se une al objeto que se desea señalar.⁵³

Una de estas formas se puede traducir en una adición arquitectónica que complementa al edificio principal para acoger a sus visitantes. Un ejemplo, el proyecto llevado a cabo en la ciudad alemana de Essen, en manos del estudio liderado por el arquitecto holandés Rem Koolhaas. El acceso al interior de la antigua mina se realiza a través de una contemporánea escalera mecánica, ya que se opta por mantener la circulación de arriba abajo propia del antiguo flujo de producción original de la fábrica (Fig. 42). El proyecto para la nueva entrada al complejo histórico del Arsenal de Venecia, es otro ejemplo contemporáneo de recepción a un lugar, pues se diseña una puerta de acero y cerámica que complementa las instalaciones del edificio principal con el fin de acoger a los visitantes.

⁵³ KLINKENBERG, Jean Marie: *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*. Toronto: Éditions du GREF, 1996: 210 «El índice es un signo que tiene por función atraer la atención sobre un objeto determinado o dar un cierto estatus al objeto. Este tipo de signo no funciona más que en presencia de del objeto señalado». En base a este concepto, podemos establecer cierta comparación con el papel que el elemento contemporáneo desempeña en la revitalización de un edificio patrimonial.



Figura 43. Centro CaixaForum de Barcelona, Arata Isozaki. Se pueden apreciar los dos árboles de acero que se comportan como un signo anunciador y de referencia para el nuevo uso cultural del edificio CaixaForum, Barcelona (2002)

Otra forma de revitalizar puede materializarse a través de una nueva cubierta, como ocurre en el techo del Antiguo Palacio de la Unión Militar, en Roma. Massimiliano y Doriane Fuksas redefinen el paisaje urbano tras insertar una gran estructura de vidrio y acero que atraviesa el edificio en su totalidad albergando las circulaciones verticales.

También puede darse la situación donde el elemento que señale o acentúe un determinado conjunto histórico sea decorativo, como la estructura de vidrio y acero que el arquitecto japonés Arata Isozaki coloca en el acceso al Centro CaixaForum de Barcelona (Fig. 43). El toque contemporáneo se hace visible gracias a la presencia de dos árboles metálicos que señalan la entrada al centro. Su intervención, además del gran patio excavado, incluye estos árboles gemelos diseñados en acero y con una altura de siete metros y medio. En su parte más alta, están rematados con un panel de vidrio de doscientos veinticinco metros cuadrados de superficie total.⁵⁴ Su función es decorativa, pero a la vez, se comportan como dos elementos comparables con un signo de referencia y atracción para el nuevo centro.

En Alhóndiga Bilbao, antiguo depósito de vino y alcohol reconvertido en centro de ocio y cultura, Philippe Starck ha añadido cuarenta y tres columnas de colores a la plaza central, aportándole su firma. Se trata de un viejo almacén de vinos de carácter modernista que el arquitecto municipal Ricardo Bastida finalizó en el año 1909.

⁵⁴ Los árboles han sido designados con el nombre de "Tetsuju", que significa árbol de hierro.

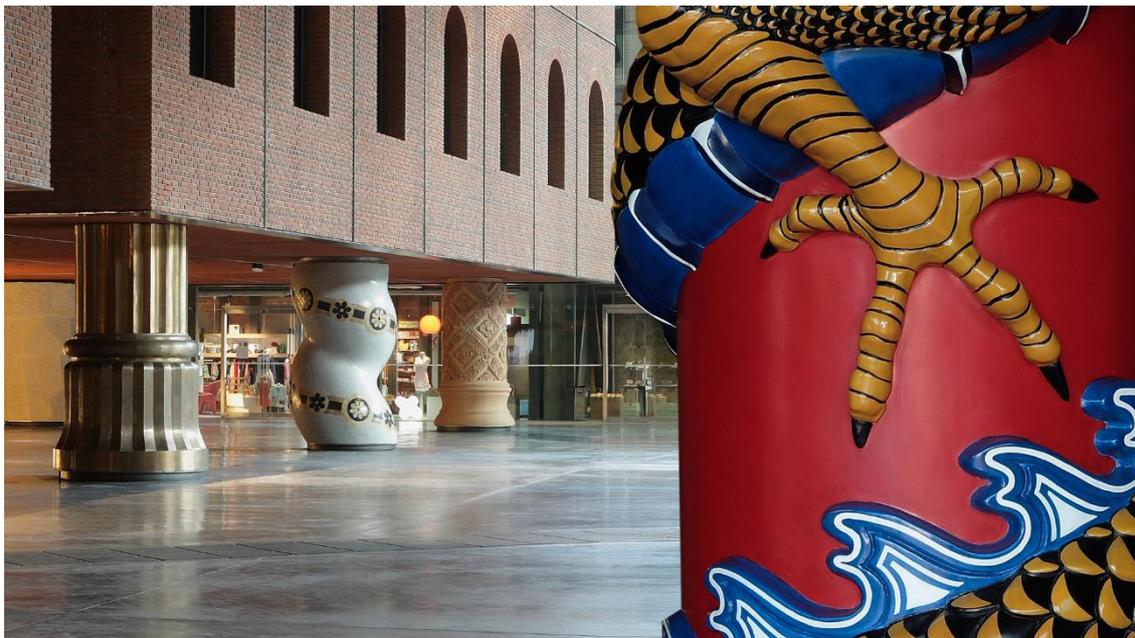


Figura 44. Cuatro de las cuarenta y tres columnas que componen la Plaza Central en el edificio Alhóndiga Bilbao, de Philippe Starck. Combinan materiales como mármol, bronce, madera, ladrillo, terracota vidriada, cemento y piedra de Lecce, y son uno de los elementos más reconocibles de la nueva Alhóndiga, Bilbao (2010)

Tras una década de obras, Philippe Starck ha sido el encargado de dar un nuevo uso a su interior. Cada una de estas columnas representa un estilo diferente en la historia del arte; en su conjunto, constituyen uno de los elementos contemporáneos más reconocibles de la intervención que, a su vez, anuncia y señala la nueva función del espacio interior (Fig. 44).

Además, la revitalización puede revelarse en un cierto tipo de ampliación, cuando la función del lugar se transforma al mismo tiempo que se realiza la intervención arquitectónica.

Este tipo de ampliación suele desarrollarse, generalmente, en altura. Aparece acentuando la arquitectura histórica, al contrario que ocurre en la prolongación, que favorece una cierta continuidad del pasado, es decir, de aquello que ya existe. Por ejemplo, uno de los proyectos más recientes de los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron; el nuevo edificio para la Filarmónica del Elba en el renovado puerto de Hamburgo.

Los arquitectos suizos comenzaron en el año 2003 el proyecto para la nueva filarmónica de Hamburgo. El antiguo almacén de cacao se convertiría en un ambicioso proyecto social y cultural para la ciudad alemana. Se conserva la imagen industrial del antiguo almacén y se define una nueva volumetría en altura. Una "gran ola de cristal" descansa sobre el antiguo bloque de ladrillo, anunciando una nueva función en su interior y fusionando con éxito el presente y el pasado desde el contraste arquitectónico (Fig. 45).



Figura 45. Filarmónica del Elba, a cargo de los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron. Finalizado en octubre de 2016, el complejo se levanta sobre un almacén que fue utilizado hasta finales del siglo pasado, originalmente construido para soportar el peso de numerosas bolsas de granos de cacao, tabaco y té, Hamburgo (2016)

La adición contemporánea se manifiesta como una superposición moderna sobre una base histórica y patrimonial que adopta un nuevo uso en su conjunto.

«Our interest in the warehouse lies not only in its unexploited structural potential but also in its architecture [...] It seems to be part of the landscape [...] The harbour warehouses were designed to echo the vocabulary of the city's historical facades [...] Seen from the River Elbe, they were meant to blend in with the city's skyline despite the fact that they were uninhabited storehouses that neither required nor invited the presence of light, air and sun» Jacques Herzog y Pierre de Meuron, 2003

La superposición ofrece una complementariedad al patrimonio, sin embargo, transforma su estatus con el fin de poder ofrecer una función contemporánea que mezcla el pasado junto con el presente en el contraste.⁵⁵

A continuación, se expone, de manera más detallada, un ejemplo arquitectónico que precisa de este modelo de intervención, el Centro CaixaForum de Madrid.

⁵⁵ GEORGESCU, Alexandra: *Opus citatum*, 162

ESTUDIO TERCERO DE CASO: CENTRO CAIXAFORUM DE MADRID

ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y URBANOS

Concebido como un nuevo polo de atracción para los amantes del arte dentro del conocido "triángulo" formado por el Museo del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Museo Thyssen-Bornemisza, el Centro CaixaForum se sitúa en un privilegiado solar del madrileño Paseo del Prado, en el interior del antiguo edificio de la Central Eléctrica del Mediodía, inaugurada en el año 1899.⁵⁶

El proyecto se desarrolla en el interior de una antigua central proyectada por el arquitecto Jesús Carrasco; su posterior rehabilitación ha convertido esta joya del modernismo industrial en un edificio hecho arte. El nuevo centro cultural, alojado sobre uno de los lugares más emblemáticos y privilegiados de Madrid, está impregnado de numerosos discursos sociales, culturales y económicos, sobre un lugar que está lejos de ser históricamente neutro.

I. DE ANTIGUA CENTRAL ELÉCTRICA A CAIXAFORUM

Con el fin de abastecer energéticamente a todo el sector sur del casco antiguo de Madrid, a petición del empresario José Batlle, la antigua Central Eléctrica del Mediodía se proyectó sobre el solar anteriormente ocupado por la fábrica de bujías "La Estrella". El arquitecto encargado de su diseño fue Jesús Carrasco-Muñoz y Encina junto con el ingeniero José María Hernández, quien se ocupó de la instalación de maquinaria.⁵⁷

El edificio destaca por sus cuatro muros de carga de ladrillo macizo tan característicos de la arquitectura industrial de Madrid a finales del siglo XIX y principios del XX. La manzana, que abarca una superficie aproximada de mil novecientos treinta y cuatro metros cuadrados, está delimitada al norte por la calle Gobernador, al sur por la calle Almadén, al este por la calle Cenicero y al oeste por la calle Alameda. El ayer lo conforman dos naves paralelas, acotadas por cuatro fachadas de ladrillo artesanal que descansan sobre un zócalo de sillares de granito que recorre el perímetro del conjunto industrial (Fig. 46).

⁵⁶ FERNÁNDEZ GALIANO, Luis: *Edificio CaixaForum*. Arquitectura Viva Monografías. Herzog & de Meuron 2005-2013, vol.157/158, p.040, 2012 [en papel]

⁵⁷ Jesús Carrasco-Muñoz y Encina fue un arquitecto español que realizó la gran mayoría de sus proyectos y trabajos en las ciudades de Madrid y Valladolid durante el primer tercio del siglo XX.



Figura 46. Vista exterior de la antigua Central Eléctrica del Mediodía. Se compone de dos grandes naves cuyas fachadas de ladrillo macizo se levantan sobre un zócalo perimetral a base de sillares de granito. Fotografía: Fundación "la Caixa".

La antigua Central Eléctrica del Mediodía es uno de los limitados ejemplos de arquitectura industrial que persisten en el casco antiguo de Madrid. La subestación del Cerro de la Plata junto con la Central Eléctrica de Mazarredo, son otros ejemplos que se insertan dentro de este ámbito industrial; a pesar de continuar en estado activo, su uso permanece reducido a funciones de almacenaje.

La central abastecía a toda la zona sur del casco antiguo madrileño. Para ello, disponía de tres calderas generadoras de vapor construidas en Menorca, tres motores o máquinas de vapor horizontales de construcción en Inglaterra y tres dinamos de corriente continua.

Tras muchos años de funcionamiento, en 2001, la central se encontraba en ruinas. En ese año, "la Caixa" adquiere el antiguo inmueble.

«Existe un estado general de abandono y ruina que va paulatina e imparablemente afectando tanto al aspecto exterior como a la estabilidad» Informe técnico, 2001

Una vez comenzado el siglo XXI, la capital española contaba con grandes arquitecturas como el edificio residencial "Torres Blancas" o la Torre del Banco de Bilbao (BBVA), ambos proyectos diseñados por Sáenz de Oiza. Arquitectos como Alejandro de la Sota o Miguel Fisac también



Figura 47. Vista exterior del conjunto. En un primer plano puede apreciarse la existencia de una antigua gasolinera que, al diseñar la rehabilitación y transformación del espacio, se decide eliminar con el fin de aumentar la superficie de la plaza que antecede al inmueble, así como su relación con el Paseo del Prado. Fotografía: Fundación "la Caixa".

participaron en la ciudad de Madrid bajo esta tipología de arquitectura. El Centro CaixaForum, un nuevo impulso arquitectónico, sustituirá la sala de exposiciones con ubicación en la calle Serrano. Este espacio, junto con la sala que la propia entidad tuvo también en el Paseo de la Castellana, fue uno de los primeros centros en exhibir obras de arte contemporáneo en el país español de la década de los ochenta.

II. LA TRANSFORMACIÓN: UN TOQUE CONTEMPORÁNEO

En el año 2001, manteniendo un evidente contacto tanto físico como visual con el Paseo del Prado y el Jardín Botánico, comienza el levantamiento de un centro que se sumará a la oferta cultural de Madrid y que, sin duda, convertirá a la ciudad en un referente.

Los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron fueron seleccionados para llevar a cabo el diseño de dicho centro cultural. El prestigioso grupo suizo, con sede principal en Basilea, entre otros reconocimientos, obtuvo el Premio Pritzker en el año 2001.

El derribo de la gasolinera fue una de las primeras soluciones que ofrecieron. De este modo, se genera una gran plaza que, además de manifestarse como el principal acceso, consigue

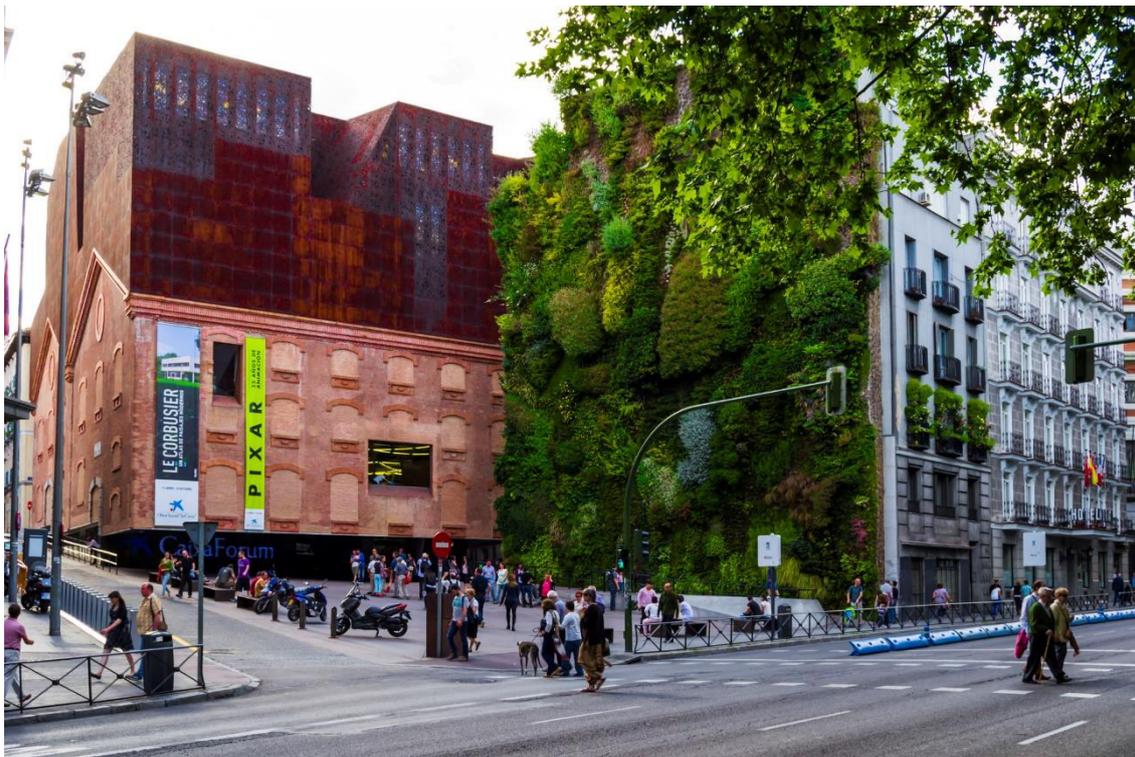


Figura 48. Vista exterior del Centro CaixaForum. Se opta por incorporar un jardín vertical sobre la gran medianera que aparece tras el derribo de la antigua gasolinera. Fotografía: José Manuel Juan.

establecer una relación mucho más directa con el colindante Paseo del Prado y el Jardín Botánico, ubicado frente a la nueva manzana cultural.

Tras su demolición, se dejaba al descubierto una gran medianera, a priori un problema que, posteriormente, se transformaría en ventaja ^(Fig. 47).

«Para su desarrollo, las plantas no necesitan tierra, sólo agua, minerales, luz y dióxido de carbono» Patrick Blanc, 1988

En 1988, el botánico Patrick Blanc construye por primera vez, en la ciudad de París, un jardín de orientación vertical. Será el encargado de diseñar el que ocupará la desnuda medianera y el que no sólo será el primer jardín vertical implantado en España, sino el mayor en relación con aquellos construidos hasta la fecha, pues se trata de un gran bosque vertical que abarca una superficie aproximada de cuatrocientos sesenta metros cuadrados.

Su frondosidad es posible gracias a la convivencia de más de ciento veinte especies de plantas diferentes y cerca de dos mil unidades repartidas por toda la extensión de este jardín, cuyas necesidades básicas se resumen en agua y nutrientes. El muro cubre por completo toda la medianera que delimita la gran plaza de acceso norte hacia el centro ^(Fig. 48).

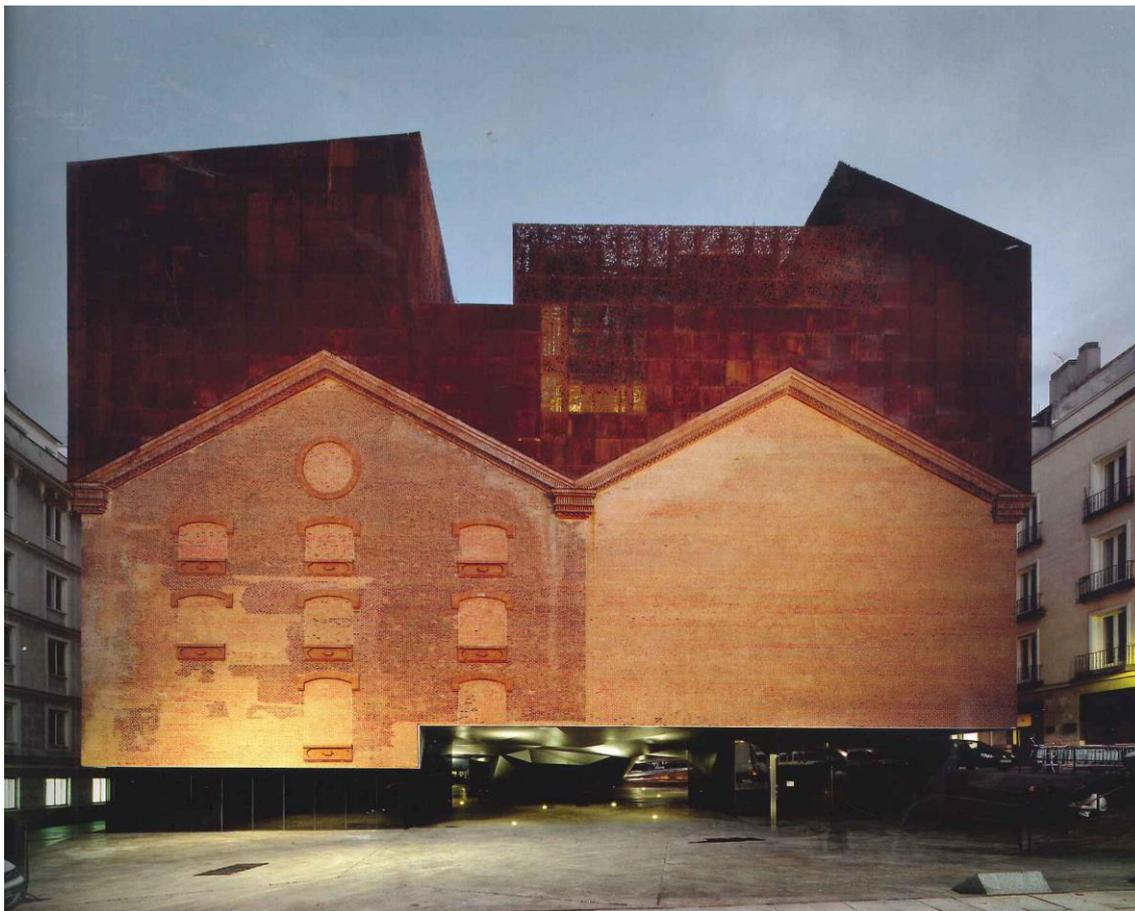


Figura 49. Acceso lateral norte, desde la calle Gobernador. Además de la gran plaza que se genera al fusionar el antiguo espacio ocupado por la gasolinera junto con el área de la planta baja del Centro CaixaForum, aparece un tercer entorno público como resultado del antiguo patio de la central eléctrica. Fotografía: Roland Halbe.

El proyecto parte de una compleja operación enfocada a conservar la envolvente del antiguo edificio de ladrillo, manteniendo las cuatro fachadas protegidas, pero eliminando aquellos elementos que no fueran necesarios, en este caso, el basamento inferior de granito. De esta forma, en un «aparente desafío a las leyes de la gravedad»⁵⁸, el consistente revestimiento del antiguo edificio junto con la nueva carcasa incorporada por los arquitectos, se “elevan” sobre la superficie de un suelo cubierto por una estructura de triángulos de hormigón armado que siguen diferentes direcciones e inclinaciones.

Consecuentemente, se genera un nuevo espacio público bajo el edificio que se fusiona con la gran superficie obtenida al derribar la antigua gasolinera. Esta zona atrae al visitante hacia el interior de un edificio que parece flotar en el espacio, ofreciendo un lugar de sombra, refugio y protección al conjunto cultural (Fig. 49).

⁵⁸ FERNÁNDEZ GALIANO, Luis: *Opus citatum*, 40

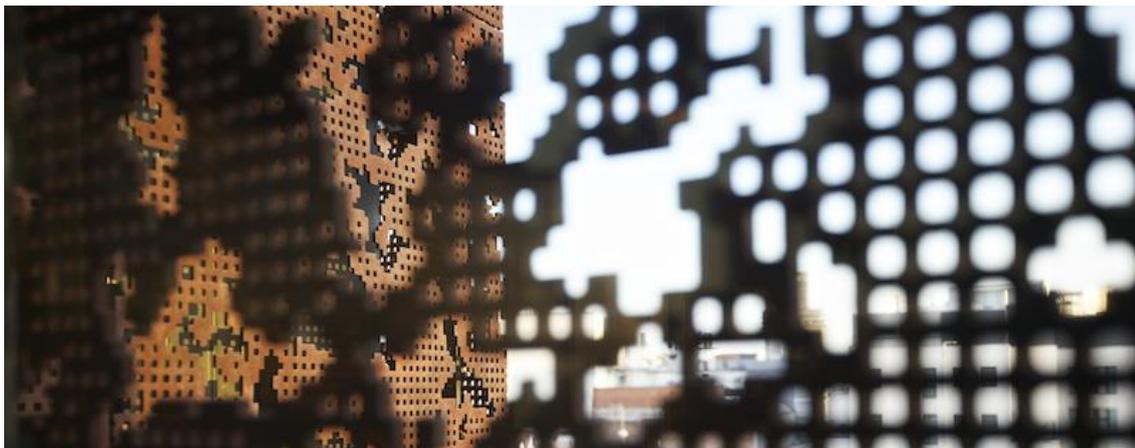


Figura 50. Detalle de uno de los paneles de hierro fundido que conforman la nueva carcasa exterior. Su totalidad se compone a base de una mezcla entre paneles opacos y paneles perforados. Fotografía: Rui Nunes.

Aparentemente puede tratarse de un gesto sencillo, sin embargo, además de comportarse como el principal punto de referencia para la fundación, resuelve de manera simultánea los problemas urbanísticos derivados de la estrechez de las calles del centro de Madrid, mejorando sustancialmente las características iniciales del lugar original.

«El hecho de no poder partir de cero y tener que respetar la envolvente de ladrillo, protegida como patrimonio y reminiscente de la temprana era industrial de Madrid, no ha sido un hándicap, sino que nos ha obligado a buscar soluciones singulares para proyectar así un edificio único» Jacques Herzog y Pierre de Meuron, 2008

Para alcanzar los diez mil metros cuadrados necesarios para albergar todo el contenido expositivo, fue necesario quintuplicar la superficie inicial que ofrecía la antigua central. Se añadieron dos niveles bajo rasante, que ocupan la parte correspondiente a la huella del edificio junto con el área de la plaza. De igual forma, en la parte superior del conjunto se proyectaron dos niveles más, protegidos por una carcasa exterior de placas de hierro fundido cuyo aspecto y color irá cambiando con el transcurso del tiempo.

En consecuencia, al separar el edificio del suelo, aparecen dos “mundos” diferentes: “el mundo subterráneo”, enterrado, bajo la cota de acceso al centro, y el “mundo suspendido”, apoyado únicamente sobre tres puntos y visible desde el exterior.

Desde la calle, la mirada del visitante se centra en ese espacio intermedio que está diseñado con un juego de planchas y pliegues de acero que cubren el forjado de la primera planta, pues su estructura está resuelta con vigas metálicas de canto variable.



Figura 51. Vista exterior desde la calle Almadén. Ambas partes, de épocas y materiales diferentes, se fusionan originando un único volumen que parece levitar sobre la nueva gran plaza que el proyecto aporta a la ciudad. Fotografía: circARQ.

Este conjunto de planos en acero está relacionado con la escalera, también poligonal, que conduce hacia el vestíbulo principal del edificio, ubicado en el primer nivel.

El programa del Centro CaixaForum se repartirá entre ambos “mundos” dependiendo de las funciones y necesidades de cada uno de los espacios.



Figura 52. Esquema de formación que resume la intervención llevada a cabo en la antigua central. Los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron logran el principal objetivo del proyecto: preservar la antigua y protegida envolvente de ladrillo macizo. Fotografía: Emma Aguado Carrascal. Fuente: Arquitectura Viva Monografías, Herzog & de Meuron.

El nivel subterráneo contiene: un auditorio con capacidad para trescientas once localidades, los servicios y el aparcamiento, mientras que el volumen “elevado” acoge: el vestíbulo de entrada, un restaurante, oficinas y todo el espacio destinado a las exposiciones.

Este último volumen corona el edificio con una silueta inspirada en el perfil urbano del entorno en el que se ubica. Se trata de una carcasa elaborada con planchas de fundición de un metro de ancho y con un grosor que alcanza hasta once milímetros. Algunos de estos planos son sólidos y opacos, mientras que otros se colocan con la superficie perforada ^(Fig. 50).

El toque contemporáneo se hace visible gracias a la presencia del nuevo volumen que remata la parte superior del edificio. Este elemento es de gran importancia, pues será el que complete el proceso de actualización patrimonial. A pesar de su funcionalidad interior, se comporta como un elemento que acentúa e indica la existencia de un nuevo uso ^(Fig. 51).

III. RECEPCIÓN MEDIÁTICA Y SOCIAL

«Volver a colocar en el mapa de la ciudad la antigua Central Eléctrica del Mediodía», ha sido uno de los principales objetivos perseguidos por la fundación. El resultado, un sorprendente edificio que, con tres únicos apoyos, parece levitar sobre una nueva gran plaza que da cabida a más de diez mil metros de arte y cultura.

«Seductor, atrevido, atractivo y ligero. Así es CaixaForum Madrid, un nuevo edificio convertido también en escultura» Fundación “la Caixa”, 2008

Con esta intervención, los arquitectos suizos consiguen transformar un edificio patrimonial en una entidad de carácter moderno, reconvertido para actividades culturales que reactivan un patrimonio, hasta un determinado momento, olvidado.

Por tanto, parece evidente que el aporte contemporáneo revitaliza el patrimonio sin alterar en gran medida las condiciones del lugar, aportando una visión contemporánea, simbólica y estética que se une a otras arquitecturas del pasado ^(Fig. 52).

«Hay muchos arquitectos que no son realmente conscientes de sus propios patrones, al igual que la mayoría de la gente no sabe qué patrones utilizan. Nos encontramos con un tema muy interesante porque la arquitectura y la psicología de repente se hicieron muy estrechas» Jacques Herzog, 2001

Un efecto de hibridación se crea no solo temporalmente, sino también geográficamente, jugando entre diversas escalas; local/nacional/internacional, interior/exterior, edificio/lugar y pasado/presente/futuro.⁵⁹

⁵⁹ GEORGESCU, Alexandra: *Opus citatum*, 194

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, se ha llevado a cabo una pequeña reflexión sobre las numerosas opciones de intervención en un conjunto histórico. Para ello, se decide glosar el contenido de la clasificación que Alexandra Georgescu propone en su libro ya enunciado. Cada una de las categorías que esta clasificación incluye, responde a los siguientes conceptos sugeridos por la misma autora: "revelación", "prolongación" y "acentuación". Como hemos visto, el empleo de esta terminología podría resultar demasiado general y confuso en lo que a la ambigüedad de los términos que la componen se refiere. No obstante, a pesar de que, para todo tipo de intervención, se busque cierto equilibrio entre ambas etapas, presente y pasado, el patrimonio se manifiesta de forma distinta dependiendo de cuál sea la situación.

- 1) Cuando el objetivo sea elogiar un determinado conjunto histórico en ruinas, el nuevo proyecto se diseñará en un segundo plano frente al patrimonio, que prevalece como el principal elemento de la composición.
- 2) En el caso de ampliación patrimonial, la nueva arquitectura se proyecta en equilibrio con el pasado, en un nivel semejante de protagonismo.
- 3) Para revitalizar el pasado, se inserta un modelo contemporáneo que, en contraste con su histórico diseño, privilegia su marca frente a dicho patrimonio construido.

A priori, los diferentes procesos de intervención no existen, sin embargo, se plantean como un conjunto de herramientas necesarias para poder abordar el fenómeno de actuación sobre el patrimonio histórico. En base a los principios clave que caracterizan a cada una de estas



Figura 53. Museo Real de Ontario, a cargo del arquitecto Daniel Libeskind. Se puede apreciar el encuentro entre dos arquitecturas que se ubican en dos épocas completamente diferentes, Canadá (2007)

categorías, estos procesos han servido como guía para analizar los distintos casos. Es por ello que el patrimonio adquiere una presencia u otra dependiendo de la situación y del tipo de intervención que se lleve a cabo.

Sin embargo, habría resultado sorprendente que la realidad se correspondiera textualmente con esta descomposición tan evidente, artificial y, sobre todo, imprecisa. En consecuencia, al margen de que existe una gran cantidad de posibles clasificaciones que organicen los diseños realizados y por realizar, no podemos considerar como elementos fijos las fronteras de cada una de las categorías que forman parte del planteamiento que Alexandra enuncia, pues ninguna de ellas se puede estimar como exclusiva.

Si procediéramos a realizar un estudio en base a los posibles encuentros entre cada uno de los casos, surgirían otras subcategorías como respuesta a una serie de matices que impiden calificar esta clasificación como rigurosa y concisa. Consecuentemente, aparecerán situaciones en las que un determinado conjunto pueda participar de varios modelos a la vez, pues como hemos analizado, para el Museo Nacional de Escultura los arquitectos amplían el museo con un nuevo elemento, pero, además, llevan a cabo varias técnicas de restauración que permiten revalorizar y elogiar todo componente que pertenezca al pasado.

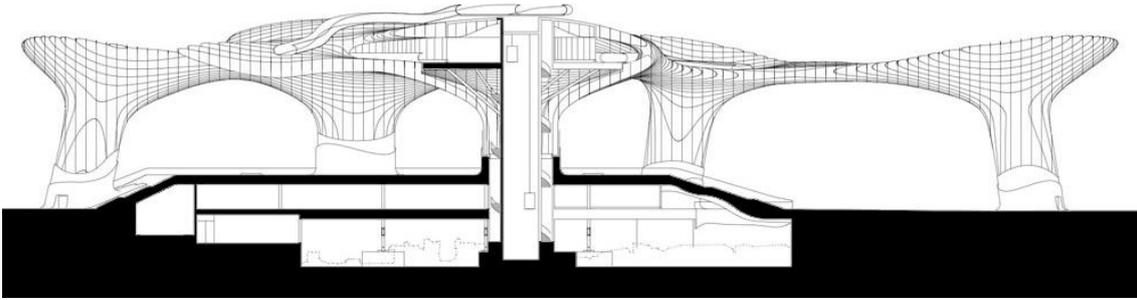


Figura 54. Sección longitudinal del espacio Metropol Parasol en Sevilla. La gran estructura de madera se superpone a un lugar arqueológico, físicamente ubicado en un nivel inferior, Sevilla (2011)

No obstante, pueden aparecer situaciones en las que esta fusión no se produzca por motivos funcionales o de programa, sino que de forma intencionada o no, el interés por la marca del arquitecto impide que surjan otro tipo de particularidades a favor del lugar. Entonces, cuando esto ocurre, se limitará la capacidad que el espectador pueda tener para captar la esencia de aquello que se quiera transmitir.

Por ejemplo, una de las tres secciones del museo Akron Art en Ohio levita sobre la cubierta del antiguo edificio. Este elemento que, a priori, amplía la superficie del conjunto, se comporta como un signo de acentuación, pues llama la atención sobre la forma del lugar.

De igual manera ocurre en el Museo Real de Ontario. El cristal que caracteriza al estudio del arquitecto Daniel Libeskind se inserta en el edificio histórico haciendo referencia a numerosos trozos de vidrio que lo entallan, ocasionando una fuerte línea de contraste en relación con la arquitectura existente. Este método fue usado por el arquitecto en varios de sus proyectos, lo que redujo notablemente el carácter especial del gesto ^(Fig. 53).

Por tanto, no es la tipología arquitectónica quien dirige y determina el resultado de cualquier intervención, sino cada uno de los diferentes factores y elementos secundarios que puedan influir a lo largo de este proceso.

A primera vista, numerosos procesos podrían entrar en juego simultáneamente. Ocurre en el espacio Metropol Parasol en Sevilla, de Jürgen Mayer. Una gran estructura aérea en madera se impone sobre el lugar arqueológico revitalizando la Plaza de la Encarnación, un ambiente abandonado durante años. Este nuevo elemento permite al visitante acceder a la zona que alberga el complejo arqueológico, a la vez que disfrutar de una de las mejores panorámicas de la ciudad de Sevilla. Nos encontramos ante un ejemplo que combina este gran artefacto señalizador junto con la intervención que se realiza sobre la ruina ^(Fig. 54).



Figura 55. Detalle de la escalera central del vestíbulo principal en el Neues Museum, David Chipperfield. El diseño se enfocó en reparar y restaurar el volumen original, respecto a la estructura histórica, Berlín (2009)

Sin embargo, el problema aparece cuando no existe un equilibrio entre ambas partes. El gran parasol, que a priori se diseña con la intención de señalar el punto de acceso hacia la zona inferior, adopta una postura tan dominante que, tal vez, debido a su imponente escala, acaba por eclipsar el elemento sin el cual su existencia no sería posible: el hallazgo ^(Fig. 55).

Si las categorías que Alexandra plantea son difíciles de asociar con precisión a los diferentes casos de arquitectura contemporánea en contextos patrimoniales, cabe pensar que, sin contar con la excesiva libertad e inmediatez que estas puedan presentar, el proceso de actuación sobre el patrimonio no puede reducirse ni simplificarse a una única categoría.

En conclusión, al margen de cualquier directriz general o particular, si hay un elemento común e imprescindible en todos los casos, es el patrimonio, entendido como el principal factor de la composición sin el cual ninguno de los componentes contemporáneos tendría sentido por sí solo, pues solamente poniendo en consideración la historia de un lugar, conseguiremos ese dinamismo que tanto caracteriza a cualquier conjunto histórico como lugar de vida.

bibliografía general

BROLINT, Brent: La arquitectura de integración, armonización entre edificios antiguos y modernos. Barcelona: CEAC, 1984

CAPITEL, Antón: Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración. Madrid: Alianza editorial, 1988

FRAMPTON, Kenneth: Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona: GG, 2009

GEORGESCU, Alexandra: La actualización patrimonial a través de la arquitectura contemporánea. Gijón, Asturias: TREA, 2015

MONTANER, Josep María: Museos para el siglo XXI. Barcelona: GG, 2003

RIVERA BLANCO, Javier: De varia restauracione: teoría e historia de la restauración arquitectónica. Madrid: ABADA EDITORES, 2008

RIVERA BLANCO, Javier: De la Carta de Venecia a la Carta de Cracovia. I Bienal de la Restauración Monumental. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 2002

VÁZQUEZ PIOMBO, Pablo: Arquitectura contemporánea en contextos patrimoniales. Guadalajara, Jalisco: ITESO, 2016

VIOLLET LE DUC, Eugène: Diccionario Razonado de Arquitectura. París: A. Morel, 1868

bibliografía complementaria

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis: Edificio CaixaForum. Arquitectura Viva Monografías. Herzog & de Meuron 2005-2013, vol.157/158, p.040-055, 2012 [en papel]

Fundación Teatro Romano de Cartagena: El recorrido museístico. Folletos en idiomas del Museo del Teatro Romano, p.02, 2008 [en línea] http://www.teatroromanocartagena.org/files/40-461-DOC_FICHERO1/triptico%20150x150%20TRAZ.PDF

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni: Restaurar monumentos, una metodología específica. Informes de la construcción, vol.40, n.397, 1988 [en línea] <http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view>

ICOMOS: Carta de Venecia. Venecia, 1964 [en línea] http://www.esicomos.org/Nueva_carta_peta/info_DOC_CARTAVENEZIA.htm

Instituto del Patrimonio Cultural de España: Carta de Cracovia 2000. Cracovia, 2000 [en línea] http://ipce.mcu.es/pdfs/2000_Carta_Cracovia.pdf

KLINKENBERG, Marie: Sept leçons de sémiotique et de rhétorique. Toronto: GREF, 1996

La verdad: «El Museo del Teatro Romano capta en Madrid a más de la mitad de sus visitantes» Cartagena, 12.07.2011 [en línea] <http://www.laverdad.es/murcia/v/20110712/cartagena/museo-teatro-romano-capta-20110712.html>

Ministerio de educación, cultura y deporte: El museo. Museo Nacional de Escultura [en línea] <http://www.mecd.gob.es/mnescultura/museo.html>

Ministerio de educación, cultura y deporte: Museo Nacional Colegio de San Gregorio (Valladolid). Revista museos.es, n.04, p.061, 2008 [en línea] <https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revista>

MONEO, José Rafael: Museo del Teatro Romano, Cartagena. On diseño, n.303, p.085, 2009 [en papel]

MONTANER, Josep María: El museo como espectáculo arquitectónico. B.MM, n.55, p.035, 2001 [en línea] http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/55/ct_qc09.htm

