



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

BARCELONA DEL 16 AL 19 DE DESEMBRE DE 1993



COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA



GENERALITAT DE CATALUNYA



Ajuntament de Barcelona



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

BARCELONA DEL 16 AL 19 DE DESEMBRE DE 1993

*DIRECTOR: JOAN MANUEL NICOLÁS I MONSONÍS
ORGANITZA: COMISSIÓ DE DEFENSA DEL PATRIMONI
ARQUITECTÒNIC I DEMARCAIÓ DE BARCELONA
DEL COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA*

INFORMACIÓ: SECRETARIA DE COMISSIÓNS PROFESSIONALS
CO. A.C. PLAÇA NOVA, 5 08002 BARCELONA TEL. (93) 301 30 00, EXT. 255 FAX (93) 412 39 64



COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA



GENERALITAT DE CATALUNYA



Ajuntament de Barcelona

© Els drets sobre el contingut corresponen a cada autor

ISBN: 84-88258-13-15

Direcció

Joan Manuel Nicolás i Monsonís

Coordinació

Margarita Galcerán Vila

AADIPA

Agrupació d'Arquitectes per a la Defensa i la Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic

Plaça Nova, 5

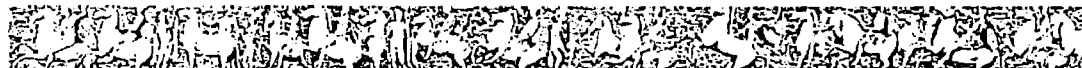
08002 Barcelona

Tel. (93) 3067828

Fax (93) 412 3964

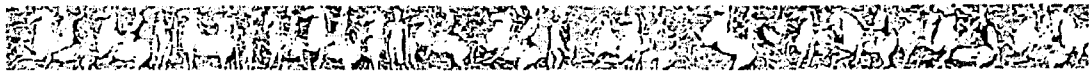


Dipòsit legal: DLB-23779-97



ÍNDEX

Presentació. El Curset “Entorn i Monument: una visió de conjunt”	7
<i>Joan Manuel Nicolás, arquitecte, Director del XVIè Curset</i>	
Monument i monumentalitat: apunts històrics	9
<i>Joan Sureda, historiador</i>	
Centre Gallec d’Art Contemporani a Santiago de Compostela	23
<i>Joan Falgueras, arquitecte</i>	
Un edifici a la Rambla de Barcelona	31
<i>Oriol Bohigas, arquitecte</i>	
Obres i projectes recents a Barcelona i Tarragona	37
<i>Rafael Vila, arquitecte</i>	
Impressions sobre la restauració a Barcelona (1954-1993)	51
<i>Francisco Javier Asarta, arquitecte</i>	
Una aproximació al concepte d’entorn monumental	77
<i>Joan Manuel Nicolás, arquitecte</i>	
Entorn i àrees de rehabilitació preferent a Aragó	97
<i>Jesús Andreu, arquitecte</i>	
Entorn i monument: actuacions a Osca, Terol i Saragossa	101
<i>Carlos Labarta, arquitecte</i>	
Qüestions de restauració (a propòsit del Teatre Romà de Sagunt)	113
<i>Giorgio Grassi i Manuel Portaceli, arquitectes</i>	
Obres i projectes recents a Lleida i Girona	123
<i>Jordi Casadevall, arquitecte</i>	
Reutilització del Convent de Sant Domènec de Girona com a Facultat de Lletres	129
<i>Joan Tarrús, arquitecte</i>	
La pràctica de la restauració a Amsterdam	137
<i>Theo Rouwhorst, arquitecte</i>	
Tres maneres diferents d’intervenir en un mateix conjunt	145
<i>Xavier Güell, arquitecte</i>	
El Palau Reial de Pedralbes. Notes per a una visita	149
<i>Margarita Galcerán, arquitecte</i>	



PRESENTACIÓ

EL CURSET “ENTORN I MONUMENT: UNA VISIÓ DE CONJUNT”

JOAN MANUEL NICOLÁS, arquitecte
Director del XVIè Curset

Quan parlem d'edifici històric o monumental, a més de les seves pròpies condicions físiques, tant simbòliques, històriques com constructives, hem de referir-nos necessàriament al seu entorn. El concepte d'entorn però s'ha d'entendre d'una forma comprensiva i no pas reductiva. Entorn seria no tant sols l'espai físic que envolta l'edifici històric, amb les seves edificacions i espais lliures, sinó també el conjunt de relacions de tot tipus que s'estableixen al voltant d'aquests elements i que caracteritzen la realitat física, econòmica i simbòlica que es produeix.

Entorn que va canviant per tant en les distintes èpoques que es considerin, entorn que crea amb l'edifici històric un conjunt, una unitat que és la que s'ha d'analitzar per tal de poder preservar, millorar, actuar o, en general, emprendre les diferents accions que calgui.

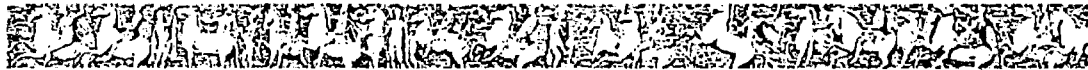
Un dels problemes clau encara avui en la conservació del patrimoni arquitectònic en unes condicions suficientment raonables és incidir a la vegada en el seu entorn a més d'efectuar, directament sobre ell, actuacions de conservació, consolidació, reparació o restauració. Es pot potser parlar de preservació del patrimoni arquitectònic sense fer cap incidència alhora en el seu entorn més immediat? I més, quan aquest entorn li pot ser

generalment font d'alteracions i canvis substancials?

És en aquest sentit que la Comissió de Defensa del Patrimoni Arquitectònic de la Demarcació de Barcelona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya va programar i organitzar el XVIè Curset "Entorn i Monument: una visió de conjunt", del qual presentem ara aquesta publicació. Curset que va tenir lloc a Barcelona, del 16 al 19 de desembre de 1993.

La present publicació recull la major part de conferències que van tenir lloc, i que analitzen, entre d'altres, el concepte mateix de monument al llarg dels diferents períodes de la història, la problemàtica que presenten els edificis nous situats en entorns monumentals, les actuacions en edificis monumentals quan aquestes modifiquen l'entorn i els monuments situats en entorns naturals. En l'apartat internacional, es va comptar amb l'exposició d'actuacions a París, Amsterdam i Praga. A més, es van efectuar visites i altres actes complementaris ja tradicionals d'aquest Curset anual.

Esperem i desitgem que aquesta publicació pugui ser d'alguna utilitat a totes les persones vinculades en la conservació del patrimoni arquitectònic històric-artístic, així com a les interessades en la cultura en general.



AGRAÏMENTS

Cal agrair d'una manera especial la seva col.laboració per a confeccionar aquesta publicació del XVIè Curset sobre la Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic a les següents persones i entitats:

- *als ponents que ens han facilitat la documentació necessària per a poder publicar les conferències que van pronunciar durant el Curset. Sense la seva col.laboració aquesta publicació no hagués pogut existir*
- *a la Demarcació de Barcelona del Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, que ha donat el seu suport material*
- *a l'empresa TEXSA, dedicada entre d'altres activitats a la fabricació de productes i tècniques per a la rehabilitació i la restauració d'edificis històrics, que ha col.laborat en el finançament de la publicació*
- *a la Sra. Pepa Balaguer, arquitecte (València), i al Sr. Juan Rodríguez, fotògraf (La Corunya), que han cedit desinteressadament material gràfic d'algunes obres presentades*

Gràcies a tots.



MONUMENT I MONUMENTALITAT: APUNTS HISTÒRICS

JOAN SUREDA, historiador

En pensar en el que havia de ser aquesta xerrada, aquesta reflexió sobre “monument i monumentalitat”, una reflexió feta en veu alta en un Col·legi d'arquitectes i per a un auditori majoritàriament constituït per arquitectes o per tècnics en conservació del patrimoni, em van venir a la ment unes paraules de Torras i Bages que encetaven la seva conferència “De la fruïció artística”:

“No soc artista; soc una nul·litat en la tècnica de la vostra nobilíssima professió; conec poca cosa de la Història de les Belles Arts... sols sento l'escalfament de l'esperit en presència de la bellesa”.

Sentir l'escalfament de l'esperit davant la bellesa sembla una cosa pròpia de l'ésser humà; sembla que sigui el mateix que sentir l'escalfament de la pell quan hom es posa davant del sol; ho sembla, ... però ben segur que no és el mateix; la bellesa no és una cosa universal, no és una cosa objectiva ni tan sols objectivable, com tampoc evidentment ho és l'art, com tampoc ho és l'arquitectura, com tampoc ho són els fets artístics o els fets arquitectònics. Què són fets arquitectònics? Els fets arquitectònics són molts i diversos; és el territori, és la ciutat, és l'edifici, és el monument. Com es poden definir aquests fets?

S'ha dit, i entre altres ho han fet Ennen i Franchetti, que la ciutat no és una categoria i que també, encara que no explícitament, que el monument no és una categoria.

Caldria preguntar què és per a ells una categoria, entenen la categoria a la manera aristotèlica o a la manera kantiana? No ho expliquen, però en tot cas les categories aristotèliques, substància, qualitat, relació, lloc, temps, situació, etc, no sembla que siguin les que els moguin a no considerar la ciutat i el monument com a categories, sinó la definició més kantiana de que les categories són conceptes fonamentals mitjançant els quals és possible el coneixement de la realitat.

Els monuments, segurament, ens fan conèixer la realitat, però éssent kantians, però poc rigorosament kantians, diríem que els fets categòrics permeten definicions sense necessitat de relativitzar-les; en aquest sentit “monument” no és un fet categòric, és un fet que no admet una definició fora de les coordenades temporals i espaials; i en ser el temps i l’espai factors variables, el concepte també ho és i, per tant, mai és el mateix.

I no estic parlant, exclusivament, de temps en tant que èpoques ni molt menys cicles culturals, ni quan parlo d’espai parlo de continents, de països o de regions. Estic parlant d’interval que en podríem dir de mesura humana; per dir-ho de manera més gràfica de l’espai caminat i del temps anyal. Cal només sortir al carrer, triar alguns monuments de la nostra ciutat, donant per sentat que ho siguin, i analitzar com han estat i estan ara tractats com a tals monuments... i potser considerar una cosa no menys important que aquesta: com ha estat tractada la seva monumentalitat.

Pensis en aquest sentit en tres monuments gòtics; la Catedral, Santa Maria del Mar i Santa Maria del Pi.

L’anàlisi, només d’aquest problema, ens portaria prou lluny en definir què és un monument, què és monumentalitat i què és entorn. Era una anàlisi que tenia pensat fer si en la sessió d’avui s’hagués parlat, tal com estava previst, de l’entorn que crea a Santa Maria del Pi, el Palau Nou de la Rambla.

Però en no ser així, no vull pas anar per aquest camí, ja que m’agradaria de nou tornar a agafar el fil de la qüestió del fet categòric i de la definició de monument. Si el monument no és una categoria, difícilment admet una definició, encara que els estudiosos i els gramàtics han tingut la necessitat de definir-lo. Tots coneixem aquestes definicions però tot i així fa de bo recordar-les.

Generalment es recullen tres acepcions del concepte de monument:

- La primera d’elles és l’etimològica, la que deriva del verb llatí *monere*, és a dir, advertir, assenyalar, recordar. El monument és en aquest cas una obra humana, i generalment s’aplica el concepte a una obra arquitectònica o escultòrica, aixecada per tal de perpetuar el record d’un fet memorable, d’una persona, d’un concepte. És a dir, en aquest cas el monument és una cosa en “funció de” una altra cosa que no és la mateixa. $M = f(r)$.

- Una definició derivada de l’anterior es produeix quan la variable *r* (el record o la necessitat de recordar) és la mateixa *M* (el monument):

És a dir, el que es recorda és el propi monument. La cosa i el signe d’aquesta cosa coincideixen. Aquesta definició ens diu que un monument és una obra creativa, entenen per obra creativa, una obra musical, literària, arquitectònica, pictòrica, urbanística, una

obra creativa rellevant o important per a una cultura, per a un país.

- La tercera definició resulta, ho podríem dir gràficament, de la intersecció de les dues primeres; monument és un fet arquitectònic o escultòric d'un determinat territori notable en relació amb la resta fets escultòrics o arquitectònics d'aquest territori.

D'aquestes tres definicions en podem treure diverses conseqüències; òbvies, generalment, però no per ser-ho menys rellevants.

Entre aquestes conseqüències, la primera és que hi han dos tipus bàsics de monuments: els determinats a priori i els determinats a posteriori. Uns són els monuments concebuts per a ser-ho i els altres els que han estat considerats com a tals a través d'una determinada apreciació històrica i artística del passat.

Però cal tenir en compte que aquesta diferenciació no sempre és tant evident.

És a dir, hi ha un tipus d'obres humanes, obres arquitectòniques principalment, que sense ser records d'alguna cosa han estat concebudes apriorísticament com a monuments; per tant no és una determinada lectura històrica el que dóna caràcter de monument a una obra concreta, sinó la voluntat creadora, la qual, evidentment, a posteriori serà sotmesa a una apreciació històrica. La cosa que crea monuments és el record, és la història, però també és la voluntat creadora, sigui individual o col·lectiva.

Una altra deducció òbvia, fruit de les tres definicions bàsiques esmentades, és que el concepte, sinó la categoria del monument, s'aplica en sentit prioritari a un fet arquitectònic o a un fet escultòric de caràcter arquitectònic.

El Partenó és un monument, l'arc de triomf de Constantí és un monument, l'Ara Pacis és un monument, la columna de Trajà és un monument. No són monuments perquè nosaltres volem que ho siguin sinó perquè van ser creats com a tals.

Tots ells tenen en comú, a part de la seva funció, una cosa: el fet de ser públics. El monument és un fet públic, i el dret civil romà, ja que parlem de monuments clàssics, ens diu el que significa ser públic: és interessar a tota la societat, és allò que pot ésser utilitzat o al menys freqüentat per tots.

És una definició de dret, però que suposa uns condicionants creatius: l'exigència de que el monument sigui "freqüentat per tots", i el fet que estem parlant d'obres arquitectònico-escultòriques dóna com a conseqüència que el monument no es defineixi per ell mateix en tant que ocupació de lloc, en tant que edifici, sinó en tant que lloc.

El monument no seria, segons aquest criteri, un edifici o una escultura sinó un espai. Cal rectificar per tant la nostra primera definició en el sentit de que monument és:

Un espai concebut per commemorar un aconteixement memorable, una persona, o un concepte; un espai en el que és freqüent disposar fets arquitectònico-escultòrics o d'altre caràcter, siguin de manera perenne o de manera efímera, fets que densifiquen el seu caràcter sgnic o simbòlic.

El concepte d'entorn no existeix doncs com una possibilitat, com un espai fora del propi espai-monument; l'entorn no és un espai fora murs, un exo-espai, és un monument constituït o no per d'altres espais monumentals.

En el temps d'una xerrada no es pot pretendre fer un repàs històric de tots aquests conceptes al llarg del temps. Faré només alguns apunts històrics de com s'han entès els monuments i la monumentalitat.

Quan neix el concepte de monument? És difícil de contestar a aquesta pregunta. En una consideració molt genèrica es podria dir que neix quan l'ésser humà comença a tenir noció del temps i és capaç d'expressar-ho.

També es pot considerar que el monument neix en el pas de la cultura prehistòrica a les civilitzacions superiors, en el moment que s'acendra el concepte d'individualitat humana i d'individualitat divina.

En tot cas, es pot afirmar que en les primeres cultures en les que es dona el concepte de monument, en les cultures de l'Antic Orient, el commemorar o el recordar gairebé sempre va lligat a una sacralització d'allò que es commemora o recorda, o a funcions rituals.

Les estàtues, els obeliscs, les esteles, els edificis d'Egipte o de Mesopotàmia són monuments que no tan sols són memòria, sinó símbol i també model.

I en ser símbol, model i memòria no tan sols fa necessari el caràcter públic i amb ell l'espai, l'entorn, com hem dit abans; fa necessari un altre concepte: el de perdurabilitat, el de permanència.

El monument ha de superar en el temps el record immediat. Inclús en el lèxic de l'antic Egipte hi havia una paraula que es refereix als monuments, una paraula que per a nosaltres estaria formada per les consonants m, n i la w, derivada de l'arrel verbal m n que significa ésser estable, perdurar.

El monument reclama perdurar, reclama, doncs, solidesa, una solidesa que li ha de donar el material, i també reclama monumentalitat, que en les diverses èpoques històriques significa allò que resisteix el temps, que és perdurable, que és, com a conseqüència, grandios.

És el que va dir Horaci: "monumentum aere perennius", el monument ha d'ésser perenne com el bronze.

L'estreta relació entre memòria, símbol, model i perennitat, va fer, però, que alhora que el monument exigís perdurabilitat, es convertís en un fet extremadament fràgil.

Per atacar la memòria -"damnatio memoriae"- i els seus significats, per esborrar el model, la manera de fer-ho era mitjançant la destrucció; és a dir convertir allò que estava pensat per travessar el temps en un fet que sucumbia a mans dels homes.

Aquesta pràctica egípcia és habitual encara en les revolucions i contrarrevolucions del

nostre temps; el tancament del mausoleu de Lenin a Moscou fa poques setmanes fa pensar que no estem massa lluny de la revolució religiosa d'Ekhnatón o de la contrarrevolució tebana. I encara podríem posar exemples més propers, que no cal recordar.

En les primeres civilitzacions existeix consciència temporal del monument, si bé difícilment es pot trobar consciència històrica. Es a dir no hi ha projecció del present en el passat i la consideració com a monuments d'obres que ja havien perdut la seva funció recordatòria o commemorativa.

Aquesta consciència històrica, gairebé com la pròpia història, o millor dit allò que en podríem dir acceptació històrica del passat, es produeix en el món grec i, també després, en el romà. Això ens ho mostra el fet que ja en el segle IV a. de Crist Diòdorus d'Atenes escriu una obra dedicada per complet als monuments.

És una obra de la que només es tenen referències, però en canvi en coneixem d'altres posteriors com les descripcions de monuments fetes per Pausànies i Heròdot.

Va ésser segurament Pausànies el que va anar més enllà a l'aprofundir en el concepte de monument en referir-se als monuments com a obres d'utilitat pública en les que es manifesta una certa intencionalitat artística independentment del seu caràcter commemoratiu.

Pausànies no presenta aquest caràcter com a generador de fets monumentals però sí com a motiu d'afecte ... i en tot cas aquells escriptors que es resisteixen a reconèixer la intencionalitat artística, en alguns casos hi cauen en ella tal com fa Ciceró en descriure el monument funerari d'Arquímedes a Siracusa, del que alaba la seva configuració: una esfera i un cilindre col·locats al capdamunt d'una columna.

En aquest cas, podríem parlar tant d'intencionalitat simbòlica com d'intencionalitat artística, sobretot si ens atinguéssim als relats de Plini sobre l'art clàssic; sigui d'exemple el de la visita d'Apel·les a Protògenes.

En el món romà es dona la primera definició de monument com a tal, definició que recull Justinià en el seu *Digesto*: "Monumentum generaliter res est memoriae causa in posterum prodita", és a dir, monument, en general, és allò entregat a la posteritat per a memòria. Però a Roma el concepte de monument s'amplia i a la literatura clàssica el vocable monumentum-i és utilitzat amb diverses significacions. Virgili parla de "monumentum et pignus amoris" -record i penyora d'amor-; Valeri Flacus no utilitza la poesia: "manuum monumenta mearum" -peça treballada per les meves mans-; Ovidi, "condeturque tuum monumentis corpus avitis" -i el teu cos serà sepultat a la tomba dels teus avis-, i Corneli Nepote, "sepultus est in monumento avunculi sui" -va ésser sepultat a la tomba familiar-, ho associen a sepultura, a tomba, una de les acepcions més habituals en la nostra cultura.

A Roma, la monumentalitat passa també de ser adjectiu a substantiu, però amb un procés invers al de com va néixer; el monument ja no necessita ser perdurable, sòlid, resistent al pas del temps; tot allò que és perdurable, sòlid, resistent al pas del temps, monumental en una paraula, passa a ser monument.

Monuments són, alhora, les basíliques, els temples, els circs, els aqüeductes, les calçades, i

no tan sols les columnes historiades, els arcs triomfals o els sepulcres. Celebració, utilitat, caracterització artística, contingut històric commemoratiu es consideren factors determinants del caràcter monumental, com també s'hi considera la qualitat arquitectònica. Això és el que expressa Vitruvi en la dedicatòria a l'emperador dels seus *De Architectura Libri Decem* : "Sentint-me, doncs, obligat per tan assenyalat benefici que em lliura de passar privacions fins a la fi dels meus dies, vaig començar a escriure per a tu aquesta obra, perquè he pogut apreciar els molts edificis que has construït i els que continues construïnt i els molts que, tant públics com privats, tens intenció d'erigir, en relació amb la grandesa de les teves gestes, a fi de que romanin en la memòria de la posteritat. He escrit, doncs, aquests preceptes per a que en tenir-los presents puguis jutjar per tu mateix la qualitat de les obres, tant les fetes com les que es faran, ja que en aquests llibres he recollit totes les regles de l'art".

La rebel·lió cristiana contra el món pagà, al menys en els seus primers temps, com tota rebel·lió fanàtica, va de nou deixar de banda alguns d'aquests paràmetres en la consideració dels monuments i en ells tan sols hi va veure un significat polític i religiós. Pensadors com Tertulià van adoptar una posició absolutament intransigent, negant qualsevol dignitat estètica i històrica als monuments clàssics.

D'aquesta manera la destrucció de monuments es va convertir en una mena d'exorcisme mitjançant el qual es destruïa el paganisme, i no tan sols el paganisme sinó l'encarnació d'aquest a través dels genis del mal cristians.

La desafortunada destrucció va afectar sobretot els monuments escultòrics, aquells en els que el grau d'iconicitat era més alt, en tant que per raons econòmiques alguns monuments arquitectònics pagans es van reconvertir al culte cristià; ... van ésser raons econòmiques el factor d'aquesta reconversió, com encara ara aquestes raons són factors de reconversió de monuments desfuncionalitzats sobretot de contingut cultural.

Però tant en un cas com en l'altre, aquestes raons són vestides amb justificacions simbòliques; a l'Antiguitat tardana aquestes justificacions eren clares; els monuments readaptats estaven destinats a perpetuar en el futur el record de la victòria del cristianisme sobre el paganisme. No crec que tampoc fos difícil trobar justificacions simbòliques, més que teòriques, a les readaptacions contemporànies.

L'apreciació econòmica o economicista, malgrat la seva disfressa simbòlica, dels monuments de l'Antiguitat, i inclús la concepció monumental té revifalles en el sí dels successius renaixements dels valors del món clàssic, és a dir de la consideració del passat com una època arcàdica, de recuperació desitjable dins el procés històric de la humanitat.

En aquests renaixements els monuments es converteixen en testimoni d'un passat il·lustre que no tan sols cal recordar sinó que es té d'utilitzar com a model.

Exemple primerenc d'aquesta visió històrica el va donar Teodoric, el qual va iniciar la conservació i la restauració dels monuments del món antic, així com la construcció de nous monuments, com els seus palaus de Pavia i Ravenna, amb la voluntat que superessin en bellesa als de l'Antiguitat.

Tant una cosa com l'altra, tant la restauració com la construcció, tenien una mateixa

finalitat, com ens deixa veure el *Liber Pontificalis Ecclesia* del diaca Agnello: la perpetuació de la memòria i la del seu regnat, voluntat que també es va expressar de manera palesa en la seva tomba ravenesa, monument del tot singular a l'època en que va ésser aixecat.

En el món altmedieval hi ha instants que el monument va més enllà d'aquesta significació commemorativa i propagandística, i abans que res es considera el seu valor històric. Aquesta posició es dona, per exemple, en el regnat de Carlemany en el que es manifesta una clara temptativa de restauració de la unitat política europea i de la "pax romana".

Els edificis, les estàtues gegantines, les columnes commemoratives passen a ésser imatges d'un passat gloriós que s'ha de recuperar i s'ha d'imitar. El passat i els seus monuments deixen de tenir una lectura religiosa i passen a tenir-la històrica.

Aquesta apreciació històrica es manifesta, a més, en el naixement d'un gènere que tindrà una gran fortuna al llarg dels temps fins a l'actualitat; el gènere que era, en diríem, el de les guies monumentals de les ciutats, el gènere que van iniciar "Notitia", "Curiosum", "Mirabilia".

És un gènere, aquest, lligat a una ciutat, Roma, i als peregrins que la visitaven amb ulls d'arqueòlegs i historiadors. El naixement d'aquest gènere a Roma és significatiu ja que sorgeix de la ploma d'eclesiàstics, romans però també estrangers, que consideren la ciutat com a capital del món antic i, al mateix temps, com a capital del món cristià.

La primera de les obres exponent d'aquest gènere que ha arribat fins l'actualitat es pot datar a finals del segle vuitè o a principis del novè: és el denominat *Anònim d'Einsiedeln*. L'autor recull en tres fulls a doble columna una llarga llista de monuments, sense descriure'ls però transcrivint algunes inscripcions, llista que té un ordre de visita des del centre de la ciutat als murs, a banda i banda de les grans calçades romanes.

Aquest anònim és un text bàsicament enumeratiu però que difícilment s'entén sinó es considera que en aquells instants ja s'haguessin aixecat plànols o mapes topogràfics de la ciutat en els que hi devien haver-hi assenyalats els principals monuments de la ciutat.

D'aquests plànols no en queda constància, però sí referències literàries que els descriuen; per tan sols posar un exemple cal portar a la memòria les dues taules que el Papa va regalar a Carlemany amb vistes panoràmiques de Roma i Constantinoble.

Aquestes taules i el mateix *Anònim d'Einsiedeln* eren com hem dit descriptius; però al llarg dels segles novè i desè, el concepte de "meravella", de quelcom misteriós i llegendari comença a apoderar-se dels monuments. La fauna i la llegenda van de la mà de la descripció, no tan sols en el cas dels monuments sinó també en el de les ruïnes, siguin clàssiques o siguin cristianes. Aixó ho podem copsar, entre d'altres, en l'*Anònim De Salerno* del 980 i en el llibre *Graphia aureae urbis Romanae*.

En aquests textos, els monuments descrits perden el record de la seva funcionalitat inicial, inclús perden la seva denominació originària i passen a ser denominats genèricament palaus i teatres. Els palaus són totes les grans ruïnes dels temples i també dels propis palaus, en tant que en la consideració de teatres hi trobem els teatres, els circs, les termes.

Dels palaus i dels teatres el que interessa no és però tant els seu caràcter monumental com la seva història o més ben dit la seva llegenda. Significativa en aquest sentit és la llegenda que el llibre *Graphia aureae urbii Romanae* relata de la construcció del Panteó d'Agripa. Explica el llibre que en tornar a Roma Agripa, prefecte de l'imperi romà que havia sotmès a Suàbia i a d'altres pobles d'Occident, va començar a sonar la campana de l'estàtua de Pèrsia.

Cal fer un parèntesi per a dir que és l'*Anònim de Salerno* el que ens explica que els romans havien aixecat en el Capitoli setanta estàtues de bronze en honor de tots els pobles. Cada una d'elles portava una placa amb el nom de la província a la que representava i una campaneta; dia i nit hi havia guàrdia davant d'aquestes estàtues; quan alguna de les províncies es rebel·lava la campaneta sonava.

Bé doncs, tornant Agripa a Roma després de les seves victòries, va sonar la campaneta de Pèrsia i els senadors li van encarregar la guerra contra els perses. Ell va donar un termini per acceptar o no ... i l'última nit d'aquest termini tot dormint va tenir la visió d'una bellíssima dona que li va dir:

“Què et passa Agripa que et veig preocupat?” En explicar-li Agripa les seves trifulques la bella dama li va mostrar una visió en la que apareixia un grandios temple circular cobert amb una teulada de bronze sobredaurat; “Si m'aixeques aquest temple a mi i a Neptú”, li va dir la dona, “t'asseguro que guanyaràs als perses”. “Quí ets tú?” li va preguntar Agripa. “Sóc Cibelles, ves a lluitar contra els perses i quan tornis victoriós aixeca el temple.”.

Deixant de banda la llegenda, és interessant resaltar l'explicació divina en la concepció d'una obra monumental clàssica, sens dubte sorprenent en l'època en la que és descrita sinó s'entén com a contaminació del pensament cristià; però a més és interessant ja que planteja la lectura de que a vegades el monument sobrepasa la capacitat creativa humana éssent obra d'inspiració sobrenatural.

L'ésser humà no és capaç d'entendre racionalment el caràcter monumental d'una obra, sigui arquitectònica, escultòrica o inclús pictòrica, el monument sobrepasa la raó.

En l'època medieval aquesta consideració llegendària dels monuments de l'Antiguitat coexisteix amb l'admiració tant dels monuments antics com dels contemporanis. L'home medieval, sobretot a partir del segle XII, manifesta el seu orgull davant d'aquelles obres que són manifestacions de poder, sigui de poder religiós o temporal; no és la bellesa el que mou a l'exaltació sinó el poder com manifesten algunes descripcions literàries.

“Senyor, quin consell us podria donar ni jo ni ningú sobre aquest fet? -es llegeix a la Crònica de Jaume I- us aconsello que si podeu conservar Xàtiba, no la canvieu ni per un ni per dos castells, doncs és el més bell dels castells del món, el més ric que jo i qualsevol home ha vist”.

Xàtiba, en el pensament de l'època, es converteix en una ciutat monument; en una espècie de paradís que conquerir, ja que no tan sols és exaltada en el *Llibre dels Feits*, sinó també en la *Crònica de Ramon Muntaner* i, abans, en el *Llibre del Rei en Pere*.

Bernat Desclot és potser el que manifesta d'una manera més clara aquest sentit de la ciutat monumental cristiana que es converteix en una mena d'ideal Jerusalem celestial:

“Després -escriu Bernat Desclot- va anar a sitiar a Xàtiba, un castell com en tot el món no hi ha d'altre tant fort i reial; hi ha dos castells en un turó i el turó és tant fort que tan sols es pot pujar per un costat i aquest lloc el podrien guardar vint homes contra deu mil. I està molt tancat amb murs forts i torres... i en el castell hi ha una font a on hi poden beure tots els cavallers, els servents i els seus cavalls mentre ho necessitin”

En el segle XIV, l'apreciació de l'Antiguitat comença a canviar i el passat es mira amb admiració, però també amb nostàlgia. No cal recordar l'admiració posada en boca de Pere el Cerimoniós del Castell de Cetines, de l'Acròpoli d'Atenes, del Partenó; era una admiració puntual, és cert, però que feia palés un primer humanisme, que en terres italianes va tenir la seva primera floració en el segle XIV, però que sobretot es va manifestar en el XV.

Els humanistes del XIV, entre ells el que més Petrarca, projecten en els monuments, siguin del passat o del present, una mena de melangia sobre la cosa humana, la preocupació per la fugacitat del temps, per la destrucció.

Tot el contrari, els humanistes del segle XV, i entre ells artistes com Brunelleschi, s'apropen al passat amb una mirada científica; ... la patètica admiració de Petrarca és substituïda per una recerca que en podríem dir científica.

Brunelleschi no plora sobre les pedres de Roma, no fa un clam al cel per l'estat de ruïna de molts dels monuments romans; el que vol trobar són els seus secrets constructius, les tècniques i els cànons de la bellesa que els van fer possibles, per tal que ell mateix pugui aixecar monuments, a la manera antiga, com ho fa a San Lorenzo i sobretot al Santo Spirito.

La ciència crea monuments però ara ens interessen més els simbòlics i en aquest sentit la preocupació per la fugacitat del temps expressada pels trecentistes és substituïda com a reflexió humanista vers els monuments pel concepte de glòria humana.

La glòria i la fama humanes, i ja no els principis commemoratius són els que mouen els esperits renaixentistes a aixecar palaus com el d'Urbino, entés com a tribut de glòria de Frederic de Montefeltro; ... temples com el que Frederic de Malatesta va fer que Alberti construís a Rímini per tal d'immortalitzar les seves despulles, les de la seva dona i les dels seus cortesans, o escultures com la que Donatello aixecà davant de la basílica del Santo a Pàdua en honor del condottiero Gattamelata.

I potser raons econòmiques fan que per primer cop un fet pictòric es converteixi en monument, és a dir que tingui una voluntat commemorativa, una voluntat memorial, tal com dirien els anglesos sempre més fins en el llenguatge, i honorífica. Així neixen monuments pictòrics com el de Giovanni Acuto, de Paolo Uccello, i el de Niccolò da Tolentino, ambdós a la catedral de Santa Maria de les Flors, i ambdós agafen com a model un monument antic: l'estàtua de Marc Aureli en aquells moments en el Laterà.

Una de les aportacions més notables del Renaixement és, però, la concepció de la ciutat

com a monument, concepció que potser té la seva primera manifestació pràctica a Pienza, l'antiga Corsignano on va nèixer Enea Silvio Piccolomini, l'humanista que va arribar a ser papa amb el nom de Pius II. Amb tot, les transformacions de Pienza que es concreten al nucli de la ciutat, a la plaça on s'ajunten els palaus i l'església, no la fan ser encara una ciutat pensada en la seva totalitat i complexitat en honor d'un príncep, sigui aquest o no de l'església.

A Pius II també se li deu un dels primers documents sobre la conservació dels monuments, inclòs en la seva butlla *Cum Alman Nostram Urbe*, datada el 4 de maig de 1462, butlla en la que llença penes d'excomunió a qui destrueixi edificis de l'antiga Roma: "desitjant conservar la nostra anima Urbe en dignitat i esplendor, cal aplicar amb cura una atenció vigilant per tal que, no tant sols les basíliques i les esglésies de Roma, i els llocs pietosos on s'hi guarden moltes relíquies de sants, es mantinguin i preservin com a edificis admirables, sinó també les construccions antigues d'altres èpoques, es guardin per a la posteritat com a relíquies, i aportin a l'Urbe ornament i el màxim decòrum, i es constituïxin en record (*monimenta*) de les virtuts dels avantpassats i incentiu per a lloar-los: i també, el que més cal considerar per a avaluar correctament els mateixos edificis i ruïnes, a saber, la fragilitat de les obres humanes, que de cap manera es pot confiar en elles, ja que aquests edificis, realitzats pels nostres avantpassats amb el màxim d'esforç i potència, segurs de desafiar la immortalitat, s'han vist disminuïts i arruïnats per la vellesa i d'altres sinistres".

Tornant a Pienza, es pot considerar que la primera ciutat commemorativa en sentit estricte i, per tant, monumental és Sforzinda, la ciutat que Filarete va dedicar a Francesco Sforza duc de Milà.

Amb Sforzinda, la ciutat i amb ella el monument passa a ser símbol de l'orgull cívic i de la dignitat humana; a Sforzinda no li manquen les esglésies, però les esglésies no són els edificis més importants ni monumentals; ho són els palaus, aquells en els que la monumentalitat és accentuada, com diu Filarete, per molts ornaments de pintura i escultura que mostren els Uomini Famosi que ho han estat des del principi del món fins a l'actualitat.

L'edifici més monumental, el veritable monument dins la ciutat monumental que és Sforzinda, és la casa del vici i de la virtut, una casa circular de deu plantes alzades sobre un pedestal cúbic, una casa on la planta baixa està ocupada per un bordell i el cim està coronat per una imatge de la virtut.

Sforzinda és una ciutat ideal, però també és una ciutat fantàstica... i a Sforzinda, com després en les construccions monumentals descrites en la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, comença a aparèixer un tipus d'arquitectura monumental inspirada certament en la "santa i venerada antiguitat" ... però una arquitectura que és monumental sense ser commemorativa, una arquitectura sense ús pràctic i també sense referències simbòliques o al·legòriques, una arquitectura que el seu caràcter de monument deriva de la seva pròpia monumentalitat.

Els conceptes de monument i monumentalitat van aleshores molt lligats al del poder dels prínceps; sense masa recança es podria dir inclús que en el segle XV i en el segle XVI el monumentalisme arquitectònic i urbanístic, el que fan és l·legitimar i consagrar un poder de

dubtós origen.

El monumentalisme i la càrrega estètica que d'ell es pot derivar, esdevenen instruments de domini social. I l'entorn monumental passa a ser quelcom més que un espai derivat del caràcter públic del monument; gairebé no s'enten ja una arquitectura monumental sense un urbanisme monumental; els palaus dels prínceps tenen que fugir del teixit urbà propi; l'entorn del monument ha d'accentuar la monumentalitat d'aquest, però també, i potser el que és més important, ha de permetre d'una manera fàcil la seva defensa: una plaça oberta és més fàcil de dominar que una xarxa confusa de petits carrers.

Aquest moment és el moment en que els conceptes de monument i de monumentalitat comencen a perdre la seva significació etimològica per esdevenir imatges més que símbols de l'absolutisme: la ciutat entesa en sentit monumental amplia places, fa carrers rectes i també amples; les places, els carrers, l'entorn monumental, en definitiva, passa a ésser instrument de domini i alhora instrument de glorificació d'un poder sobirà.

Aquesta consideració perdura en tant perdura l'absolutisme, però entre el setcens i principis del vuitcens es produeix una clara diferenciació entre la creació monumental d'arquitectures i espais, i les vivències que desperten els monuments en els pensadors, en els literats i en els poetes.

No són però els monuments contemporanis els que desperten aquestes vivències, sinó els de l'Antiguitat, els del Renaixement i també els del món medieval, un món, el medieval que passa a ser descobert, i en el que es manifesta no el plaer de la perfecció sinó el de l'expressió.

El que es valora ja no és la monumentalitat, no és la grandesa; ans al contrari, el que se celebra d'una manera lírica és la ruïna i el seu poder evocador; no es busca la presència de l'Antiguitat, sinó la seva ombra; són les ombres monumentals, més que els monuments, les que parlen d'un passat arcàdic, però també d'un passat que ha dut la decadència del present; són ombres les que en les poesies es lamenten de l'abandonament de la història, de l'estat actual de les coses, d'aquell absolutisme que se servia de la monumentalitat per subsistir.

I si Roma en el segle vuitè va ésser la ciutat que va inspirar un gènere literari, el del "mirabilia", en el pas del setcens al vuitcens, de nou és Roma la ciutat que mou els esperits davant els seus edificis, atraient als viatgers que dediquen apassionades pàgines als seus monuments, com fan entre d'altres Goethe, madame de Staël i Stendhal.

La categoria de "sublim" és la més associada a aquells monuments amb els que havien somiat aquests poetes però que potser mai havien cregut que existissin a la realitat.

El calfred, el "pathos de Corinne" que experimentà la Staël i Stendhal davant el Coliseu, és el mateix que sentien aquells artistes que volien traslladar a les seves teles la lírica i el dramatisme de les ruïnes des de Piranesi a Fragonard i Henri Roberts, entre tants i tants d'altres.

Evidentment no sols és Roma qui desperta aquests entusiasmes; també la Grècia clàssica ho fa i en aquest cas té en Lord Byron un dels seus principals cantors.

A part d'aquests rampells de sublimitat dues són les posicions teòriques que es perfilen en la concepció dels monuments i de la monumentalitat en aquells moments. Una d'elles és l'expressada per Leopardi, Giacomo Leopardi, el comte que possa fre al romanticisme mitjançant el seu enamorament del món clàssic.

Per Leopardi, el nou monumentalisme de les ciutats, el monumentalisme absolutista, només serveix per crear distàncies, per separar els homes.

El governant crea espais erms, inhòspits, espais que no poden ésser viscuts pels homes; per Leopardi el concepte de monument va lligat al d'imaginació, és la imaginació i no la solidesa de la pedra, alló que pot triomfar sobre el temps...

Els grans espais de la nova monumentalitat, espais freds, inhumans, són fruit d'una monumentalitat fictícia; una monumentalitat per dominar el present i no per dominar el pas del temps; l'autèntica monumentalitat, per Leopardi era la dels antics, una monumentalitat pensada per dominar el futur i no per aïllar els homes en el present.

La reflexió de Leopardi sobre els monuments i el seu entorn no va tenir ressò i jo diria, que vistes algunes actuacions contemporànies, encara no el té ara. Sens dubte van tenir més rellevància la concepció de monumentalitat derivada dels fets de la revolució francesa.

La revolució francesa va portar en el seu sí una destrucció monumental pròpia de qualsevol revolució, però en uns moments en els que, com hem vist, l'apreciació del passat es manifestava de manera molt plena.

Això va fer que des del poder s'intentés aturar el procés de destrucció indiscriminada, intenció que va portar al Comité Francès de Salut Pública a redactar un document fonamental sobre la conservació de monuments, document que fins a cert punt ha servit com a base teòrica fins l'actualitat.

Per primer cop, en aquest document, es manifesta que cal considerar als monuments com a tals per la seva qualitat artística i pel seu interès com a documents històrics; que la seva conservació no ha de dependre dels canvis dels gustos estètics ni tampoc dels canvis polítics o ideològics que els van originar; tot monument és testimoni de la història de la humanitat i com a tal deu ésser conservat.

Malgrat aquesta declaració de principis; el segle XIX va ésser un segle de destrucció monumental; sobretot la primera meitat, i, alhora de reconstrucció, a la segona.

A França es podrien prendre com exemples d'això la destrucció de l'abadia de Cluny, que va passar a mans privades el 1798 i les seves pedres foren venudes com a materials de construcció entre el 1798 i el 1823, i la reconstrucció de l'església de Vézelay, reconstrucció que Pròsper Mérimée va encarregar el 1839 a Viollet-le-Duc.

A casa nostra, el monestir de Ripoll és exemple singular d'un procés similar; el 1830, Ripoll sofreix una important mutilació arquitectònica (de 5 naus es passa a 3 i l'interior es transforma segons el gust neoclàssic), mutilació que es transforma en brutal agressió cinc anys després quan són incendiats el monestir, l'església i els arxius... Han de passar

cinquanta anys fins que el Bisbe Morgades i Elies Rogent aixequin amb més voluntat que encert el nou monestir.

En el segle XIX, aquest romanticisme restaurador introdueix també un fenomen monumental que fins aleshores amb prou feines s'havia manifestat: el de la relació entre funció-tipologia i la consegüent recuperació de la monumentalitat clàssica.

És una relació, aquesta, que afecta a diverses tipologies però que sobretot afecta a aquelles que no tenen una tradició immediata, com són els museus: els museus es converteixen en camp d'experimentació d'un monumentalisme classicista i, alhora, per la seva funcionalitat elitista.

Expressió d'aixó són els museus creats a l'entorn de la Königsplatz de Munich per Ludovic I: la gliptoteca, la galeria estatal de pintura i els propileus, però que podem trobar arreu d'Europa; un dels casos més interessants és el d'Edimburg, i als Estats Units.

També, evidentment, en aquest brevíssim repàs, tindríem de tenir en compte l'urbanisme cesarista napoleònic que no tan sols va transformar, en la pròpia època de Napoleó, la monumentalitat de París, sinó que les seves conseqüències es van arrossegar per tota Europa al llarg del segle XIX, tant a París (Pla del baró Haussmann) com a d'altres ciutats europees, com és lògic, en diferent grau i amb diferents conseqüències històriques.

Cal en aquest sentit citar només tres exemples: el de Florència de finals de segle (1887) on, a la zona del Mercato Vecchio, es va destruir un important teixit urbà medieval i renaixentista per aixecar la Piazza Vittorio Emanuele, avui Piazza della Repubblica, el de la Barcelona d'uns anys més tard (1909) amb l'obertura de la Via Laietana, i, entre una i altra data, el de Roma, en la que es va aixecar el Vittoriano (en honor de Vittorio Emanuele II, 1885-1911) que destrueix importants vestigis clàssics i renaixentistes (el palazzo Venezia és traslladat pedra a pedra).

Aquest monumentalisme estretament lligat al poder, per tal de justificar-lo i fer-lo eficaç, es manifesta de manera intermitent tot al llarg del nostre segle, però no només en els règims feixistes o autoritaris, o inclús revolucionaris -cal recordar que el Lunarchaski és un dels seus defensors-, sinó en qualsevol situació política, ja que el monumentalisme adjectiva a qualsevol tipus de poder.

Cal tenir en compte, però, que el monumentalisme que pretén impressionar amb les seves mides, amb la proporció dels seus elements, ha estat substituït o millor diríem complementat per un monumentalisme que en podríem dir tecnològic o telemàtic.

El nostre segle ha fet evolucionar el concepte de monumentalitat, i la seva història a assentat les bases del que es pot considerar la valoració atemporal del monument, tal com va quedar palès a la Carta Internacional del Restauro elaborada a Venècia el 1964. Malgrat tot la història fa sempre passos enrera per a caminar, suposem, cap endavant, pel que cal que la memòria col·lectiva torni a recordar els problemes dels monuments, com fa la Carta di Megaride' 94: "La nova arquitectura té d'elaborar productes capaços d'anar més enllà de la simple eficiència funcional; té de contribuir a la realització de la ciutat bella".

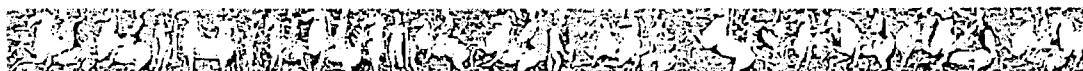
La bellesa d'una ciutat és una abstracció a la que és impossible assignar una sola definició.

No poden existir regles precises amb les que s'obtingui la bellesa, sinó les que es limiten a evocar el sentit de la responsabilitat de tots els que, amb les seves obres i esforços, contribueixin a construir la ciutat.

Només es pot creure amb dret a operar en una ciutat, qui la conegui; per a conèixer la "ciutat del present" cal conèixer "la ciutat del passat" i estar en disposició de descodificar les lleis que l'han realitzada i els elements que l'han feta bella. Només té dret a operar a la ciutat el que posseeix la seva memòria.

La història i la cultura urbana tenen de ser els punts de referència de "la ciutat de la pau i de la ciència".

Moltes gràcies.



CENTRE GALLEC D'ART CONTEMPORANI A SANTIAGO DE COMPOSTELA

JOAN FALGUERAS, arquitecte

Atenent al títol del Curset, Entorn i Monument, al meu treball en l'estudi de Porto de la primavera a l'hivern de 1988, i a les circumstàncies que m'han portat aquí, no pretendré substituir l'explicació intransferible que personalment Álvaro Siza faria, sinó transmetre la meva percepció al seu costat del procés dialèctic que es va produir en aquesta fase inicial entre el lloc i el naixement de l'edifici, i l'edifici naixent i la transformació del lloc.

Santiago

Álvaro Siza coneix Santiago des de la infància i manté amb la ciutat una relació dilatada, amb algunes predileccions manifestes, el gran mur de la Plaça de la Quintana, per exemple.

Jo no coneixia Santiago abans de treballar en el projecte. Quan vaig visitar la ciutat l'estiu de 1988, amb els primers croquis a la mà, vaig tenir l'oportunitat de reconèixer-hi bona part d'allò que el projecte del CGAC conté implícitament del lloc. I encara ara, preparant aquesta exposició, he entrevist en les fotografies d'arxiu el fantasma de l'edifici. Aquesta comprensió des d'un partit pres guia esbiaixadament el que segueix.

La cartografia i les vistes panoràmiques de la ciutat de Santiago expressen molt clarament el diàleg que s'estableix entre el ple compacte de l'arquitectura barroca reedificada sobre el substrat medieval que ocupa el nucli emmurallat de la ciutat històrica i el buit de les hortes amb l'arquitectura popular i domèstica dels rueiros que s'estenen radialment al llarg dels camins d'accés. S'estableix una tensió permanent entre els grans contenidors monumentals i els petits continguts domèstics, entre el que està anivellat i tesat i el que s'escalona i es fracciona, entre els llenços de fons i l'animació dels primers plans, com expressió de la realitat social posada en escena per la topografia.

El primer gran protagonista resulta ser el mur llis i net dels edificis públics i religiosos que sobre els desnivells preexistents defineix les línies horitzontals de les plataformes en les que situar programes extensos. La seva repetició en direcció nord-sud des de San Francisco fins el cementiri de Bonaval tot passant per Santa Clara i Santo Domingo, o des de la portada de la Catedral fins San Agustín tot passant per San Payo a la Plaça de la Quintana, configura una coreografia urbana que no és possible d'obviar en la percepció de Santiago.

El protagonista secundari resulta ser l'excavació dels volums que s'efectua per aconseguir la contaminació de l'espai interior per l'espai exterior i viceversa. La configuració de porxos, sovint formant carrer, permet que es dilueixin els límits, que la finura dels interiors arribi fins el mateix sòl tot substituint puntualment els austers murs per columnates i sostres treballats, i que les lloses de la calçada s'introdueixin a l'interior de l'edifici amb la seva humitat i les seves remors.

Bonaval

Bonaval es situa tangent per l'exterior al sector nord-est del recinte de la ciutat històrica, allí on aquesta s'obre per la Porta do Caminho al Camí Francès. En aquest punt de contacte es configura en pendent el Campo de Santo Domingo des de la cota baixa de la porta i el camí fins la cota alta de l'entrada al Monestir del mateix nom. Connecten aquestes dues cotes dos flancs contrastats: a la dreta pujant el volum unitari aliniat i anivellat de Santo Domingo i a l'esquerra una successió de petits volums escalonats d'arquitectura domèstica. Tanca parcialment la perspectiva en la part més alta i estreta de l'espai trapezial la concavitat de l'angle format per les portades de l'església i el monestir.

El vessant sud-oest del Monte da Almàtiga es troba a la capçalera d'una subconca que en direcció nord-sud es recolza en el llogar de Belvís. S'hi configura un amfiteatre triangulat històricament per tres conjunts conventuals: San Roque, Santa Clara i Santo Domingo, enmig dels quals es troben les seves hortes respectives tancades per altes parets entre les que discorre l'estreta Rua Caramoninha.

Aquest micro-paisatge sedimentat durant segles havia estat transformat en època molt recent, finals dels anys seixanta, per la construcció entre San Roque i Santa Clara d'un nou edifici escolar, amb terraplenat de part de les hortes per aconseguir una plataforma de joc sostinguda per uns alts murs de contenció, i per l'obertura d'un nou carrer, la Rua Ramón María del Valle-Inclán, que des de San Roque apareix directament en la part més alta del Campo de Santo Domingo tot derruïnt els murs de tancament de les hortes i part de la traça de l'antiga Caramoninha.

*“En els meus primers treballs vaig començar de mirar cap el lloc fent aleshores classificacions... Avui prenc tot en consideració, donat que el que m'interessa és la realitat.” **

Implantació urbana

La primera decisió del projecte fou l'emplaçament concret de l'edifici presa després de considerar l'alternativa suggerida de recular-lo al fons del jardí vora l'angle recte que fa la Rua Caramoninha en separar-se dels murs de contenció del terraplè de l'escola.

La importància cívica de l'edifici apuntava cap a la seva franca participació en els espais públics, especialment el Campo de Santo Domingo, sense la qual tendria a ser un simple annex que renunciaria a intervenir en la reordenació del lloc. L'emplaçament escollit havia, d'una banda permetre obrir i significar l'accés a l'espai públic de l'antiga Horta, i provocar la recuperació i posada en valor de les plataformes de Santo Domingo, i d'altra banda permetre la recuperació del jardí de San Roque tot assumint la consistència adquirida per la Rua Ramón María del Valle-Inclán. L'espai desolat de perifèria interior que havia generat l'obertura d'aquesta havia de ser ocupat pel nou edifici amb la voluntat de transformar una part de ciutat que no havia tingut un projecte de conjunt. Calia capbussar-se en els conflictes per el.laborar-los i aprofitar-ne les tensions.

Aquesta primera decisió es va concretar en la definició de tres alineacions: una en la direcció del nou carrer esmentat, una altra convergint amb aquesta sobre la façana del Monestir al lateral dret del Campo, i una tercera aproximadament perpendicular en perllongació d'una de les façanes domèstiques del lateral esquerra d'aquest. Les tres alineacions definien un trapezi que recolzat sobre el nou carrer emmarcava juntament amb les portades de Santo Domingo l'accés al futur jardí públic. La continuïtat de l'antiga Caramoninha havia de definir pel cantó oposat el front oest de l'edifici enfront dels murs de contenció del terraplè de l'escola.

*“Un plànol és una representació i en certs casos les línies reguladores em permeten obtenir un rigor desitjable. Són el resultat d'una reflexió no només en el paper sinó en l'espai. Elles incorporen al mateix temps la façana i tot el que hi és comprès a dins.” **

Definició arquitectònica

A partir d'aquestes referències escollides, el procés de projecte va transcórrer durant un llarg període en la recerca d'un buit interior que articulés les escales i els recorreguts principals del propi edifici i l'accés a aquest des de les plataformes de la part alta del Campo, a la vegada que la distribució del programa era analitzada a la llum de la seva pròpia lògica i amb la referència crítica a models comprovats.

Aquesta recerca llarga i difícil es va concretar, dialècticament amb l'ajustament del programa, en la definició de dues barres, una paral.lela al carrer i l'altra sobre el jardí, que deixaven un buit central de forma triangular, la trobada de les quals es manifestava articulant-se en una espècie de mirall de l'angle de les portades de l'església i del convent.

El front oest, que la dimensió del programa definitiu portava a desplaçar cap els murs del terraplè, es va esqueixar finalment de la barra del carrer tot incorporant-se a la directriu de la del jardí. Això provocà la redefinició del recorregut de la Caramoninha, amb la proposta de la dotació d'un nou aparcament soterrani en la plataforma terraplenada, i una relació especular del nou volum de l'amfiteatre-biblioteca amb la mole cúbica del convent de San Roque, que va permetre reordenar l'antic jardí tot proposant un front edificat en els darreres de la Rua As Rodas.

Finalment, l'edifici sedimentat en la seva complexitat formal i espacial, que transparenta temptejos anteriors mai del tot esborrats, esdevé una part del procés de transformació cultural, on el nou ha resultat del vell, però el vell també s'ha modificat en presència del nou.

El gàlib d'alçada es va fixar en relació al remat de les portades preexistents de Santo Domingo. Per sobre d'aquesta cota sobresortien les dues plantes altes del convent la façana de les quals presentava emmarcaments i faixes de pedra treballada, i per sota d'ella restava ocult en la perspectiva llunyana la part baixa de l'alçat de ponent que no presentava tractament de façana principal i que tradicionalment tenia només relació amb l'horta tancada. La trobada de l'edifici amb aquesta s'articulava amb la perllongació d'un volum semienterrat d'una sola planta que referia a la petita escala de les edificacions que en ella es conserven i amb les quals configurava el cancell d'entrada del públic al jardí.

En el llenç dels murs de l'antic convent es projectaven els llenços dels nous murs de l'edifici i sobre d'aquests el perfil escalonat i de petita escala de les arquitectures domèstiques veïnes. Realitat feta de superposicions.

*“És un problema essencial ser capaç d'adjuntar coses diferents, com en la ciutat d'avui que és en realitat feta de fragments molt diversos.” **

Recorregut espacial

El recorregut d'accés principal a l'interior condueix des de la suau rampa coberta, excavada en la façana del nou carrer, i des de les escales del Campo de Santo Domingo al porxo que es forma sobre la nova plataforma enfrontada a la preexistent.

La microgeografia reinventada pel projecte qualla en un basament sobre el que suren lleument els murs penjats i les cobertes, contínua reel.laboració en l'obra de Siza des de les plataformes i porxos de Boa Nova i Leça fins l'acròpolis de la Facultat d'Arquitectura.

Des d'aquest punt a través d'espais de sostre baix s'accedeix al vestíbul triangular a tota alçada amb il.luminació zenital. Tangent a aquest espai central discorre la galeria paral.lela a l'enfilada de les sales d'exposició permanent de la planta pis. En la coberta utilitzable per exposicions a l'aire lliure el recorregut culmina en un mirador accessible a través d'una rampa situada just sobre la d'entrada a l'edifici.

Els recorreguts en planta són de matriu espiral, i la secció hi provoca successivament la compressió i la descompressió de l'espai. El visitant, que introdueix la mesura temporal en la seqüència, contempla el seu propi passeig per l'edifici: des de la coberta i des de la

galeria del pis observa el vestíbul de planta baixa, i des d'aquest la rampa que condueix al nivell del carrer.

L'espai exterior s'infiltra en els interiors en cada etapa del recorregut com en un laberint esquerdat: les portades de l'església i el convent en el porxo de la plataforma a través de l'esclatxa del mur penjat, l'horta de Sant Roque en el hall a través del porxo de la rampa, el jardí en les sales d'exposició temporal a través de la tarja sobre el cos baix, les cobertes i els campanars de Santiago des del mirador de la coberta.

Llenguatge

*“La meva arquitectura no té un llenguatge preestablert ni estableix un llenguatge. És una resposta a un problema concret, una situació en transformació en la qual jo participo...”**

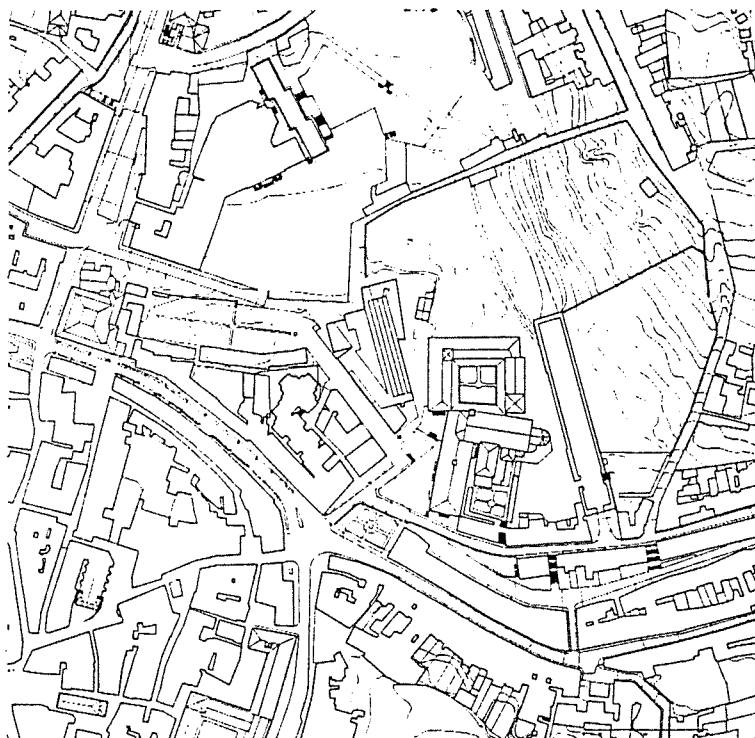
La contemporaneïtat i l'escala del programa exigia la utilització de les grans llums que posen en tensió la lògica pròpia dels murs.

L'opció per un únic material, el granit omnipresent a Santiago, no emmarcarà el caràcter del revestiment. La pell de pedra apareix com escorxada per les grans obertures que mostren la finor dels acabats interiors.

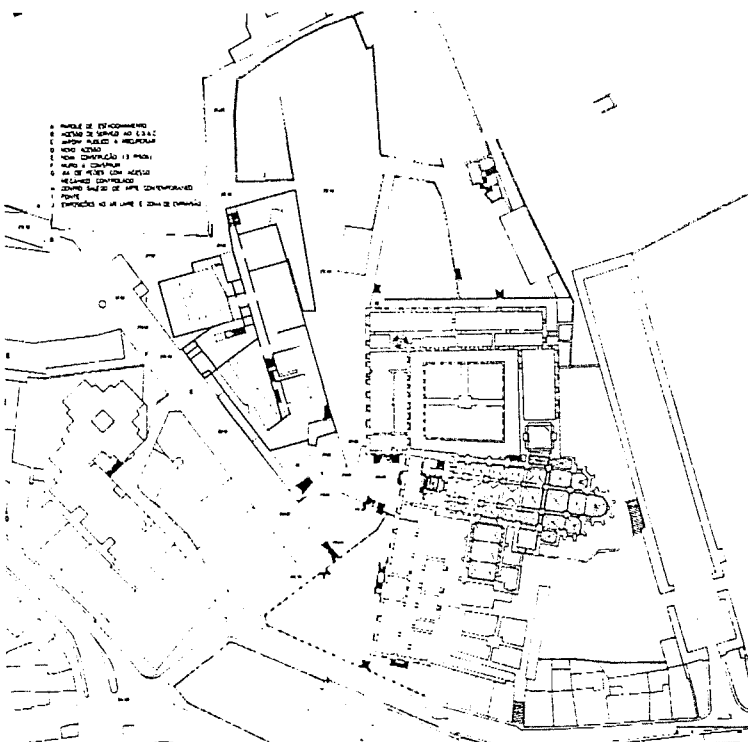
La llum zenital captada sobre l'ala d'exposicions inunda d'una forma enigmàtica les sales que com una tela verge esperen les obres.

Aquesta és ja una altra història que excedeix l'àmbit d'aquest Curset. La visita a l'edifici es fa en aquest punt imprescindible.

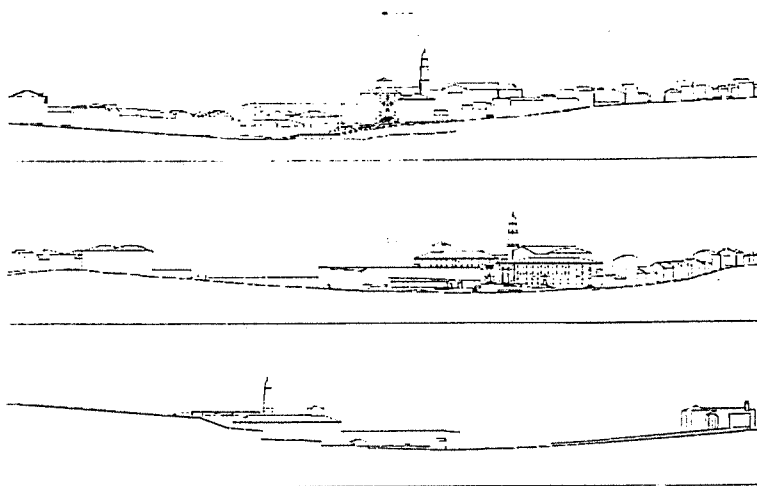
* Cites d'Álvaro Siza



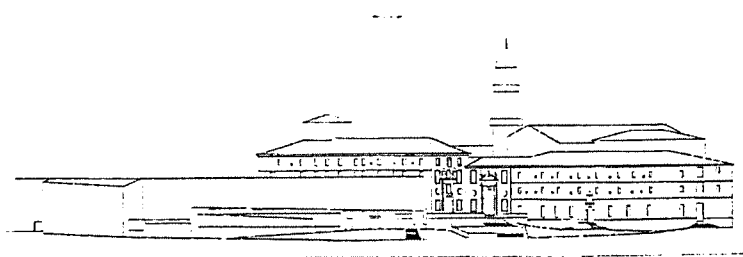
Situació de la intervenció al Centre Històric de Santiago.



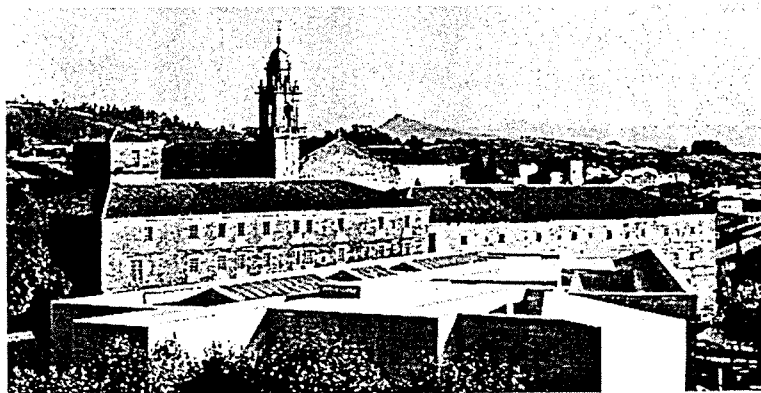
Emplaçament.



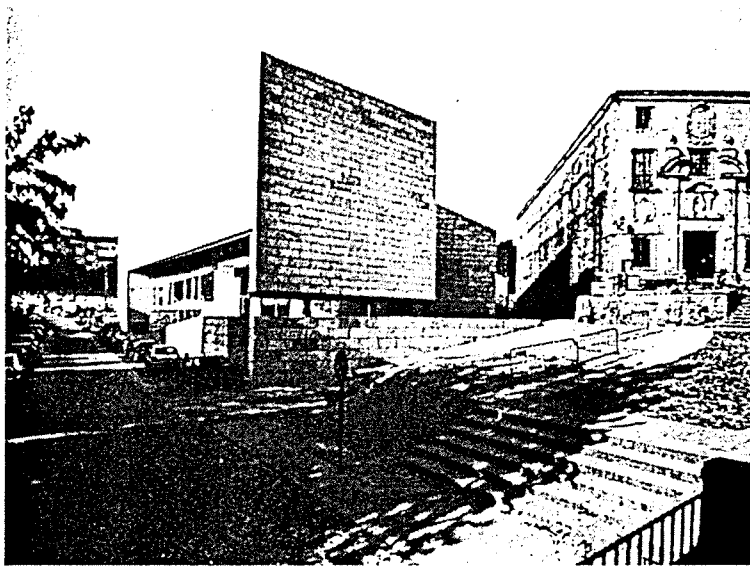
Perfils longitudinals i transversals.



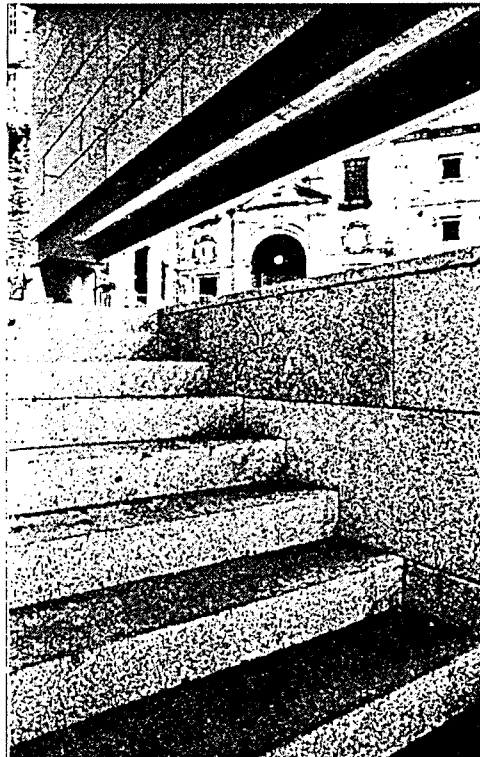
Alçat.



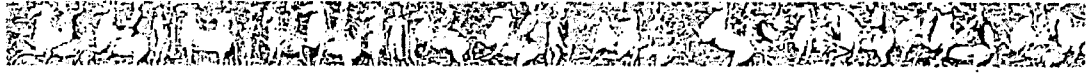
Vista de la coberta de l'edifici i del Convent de Santo Domingo.



Vista de l'edifici i de la seva implantació.



Accés de l'edifici amb visió del Convent i de l'Església de Santo Domingo.



UN EDIFICI A LA RAMBLA DE BARCELONA

ORIOL BOHIGAS, arquitecte

Palau Nou de la Rambla. Comerços, oficines i pàrquing en la via més representativa de Barcelona.

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

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

Joan Margarit, Carles Buxadé, arquitectes;

Jordi Frontons, arquitecte.

La Rambla és el carrer més significatiu, el més actiu de Barcelona i un dels grans models de referència a tota Europa. El projecte d'un edifici de 54 m de façana en aquesta gran artèria planteja, per tant, una sèrie de temes que van més enllà de l'específica qualitat arquitectònica: la resposta adequada a les distintes tipologies que defineixen la imatge i el caràcter de la Rambla, la consideració de certs invariants compositius de les façanes properes i la possible intervenció en l'estructura urbana de l'entorn.

La Rambla es defineix per una successió d'edificis residencials de parcel·les relativament petites, amb façanes en estils successius, des del neoclassicisme romàntic fins al modernisme i als diversos episodis posteriors. Però a tot el llarg del seu recorregut van

sorgint unitats arquitectòniques de major dimensió: convents, esglésies o palaus particulars que ara acostumen a tenir usos de caràcter públic. Des de la plaça de Catalunya fins al monument a Colom, destaquen per la seva representativitat l'església de Betlem, el Palau Moja, el Palau de la Virreina, el Liceu, el Teatre Principal, el Palau Marc, l'antic convent i església de Santa Mònica, la vella Fundició de Canons, i el Govern Militar.

L'edifici a construir es situava en una parcel·la de 54 m de façana i es destinava a usos terciaris: pàrquing, comerços i oficines. Tenia que pertànyer, per tant, a aquesta sèrie de fites arquitectòniques de gran escala, és a dir, calia que es composés com un edifici unitari, amb una composició que subratllés la seva classe tipològica, allunyant la tentació del fraccionament i el relatiu pintoresquisme estilístic de les cases d'habitatges. La denominació que se li va donar ja explica aquesta intenció: Palau Nou de la Rambla.

Aquesta composició unitària -i, en certa manera monumental- es centra en el gran buit produït en tirar endarrera una part del cos d'oficines fins a 11 m de l'alineació de la Rambla. Aquest buidat crea en el primer pis una gran terrassa oberta al carrer. S'estableix, doncs, una alteració en la continuïtat de les façanes, sense perdre, tanmateix, la definició coherent del carrer. En certa manera, és un mètode semblant al que en la seva època es va utilitzar en el Palau de la Virreina i en la terrassa elevada del Palau Moja.

Calia llegir aquest gran buit central com una perforació i no com una interrupció de l'edifici. Per tant, la superfície que limita la Rambla és una façana de composició contínua. No es tracta de fraccionar el conjunt en dos edificis units per un últim pis que s'hagués pogut expressar en forma d'un pont autònom, fins i tot recorrent a materials i sistemes diferenciadors. Per a reforçar la continuïtat unitària, l'últim pis es subratlla, fins i tot, amb una motllura horitzontal molt esquemàtica, segons el mètode habitual en la composició de moltes façanes tradicionals i, per tant, llegible i interpretable amb facilitat.

El pla de façana alineat a la Rambla, és un parament llis aplacat de pedra, amb una successió de balcons i finestres regulars que intenten respondre -més conceptualment que estilística- als invariants compositius de les façanes properes.

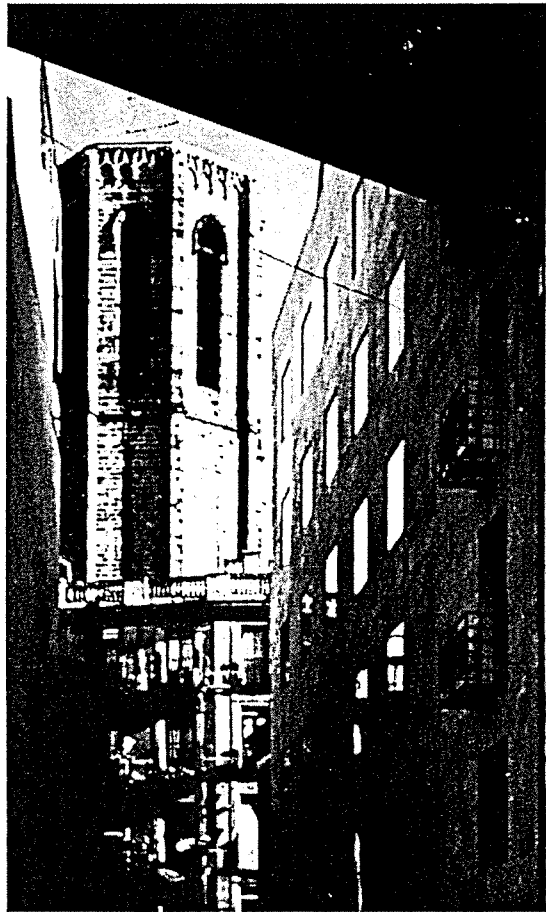
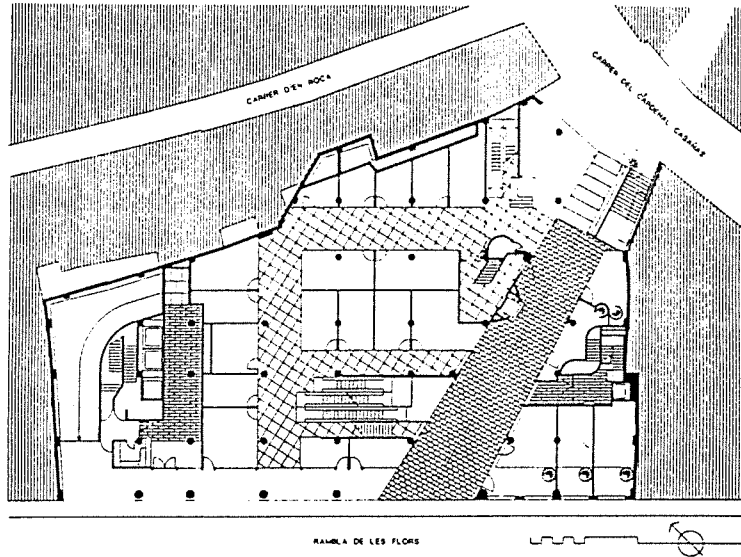
Una altra característica morfològica de la Rambla són les penetracions visuals i funcionals cap als barris veïns, projectades expressament dins o entre els edificis més representatius. Es tracta segurament d'una resposta espontània per tal de corregir l'original manca d'accessos en la muralla medieval que va marcar el traçat de la Rambla. Els millors exemples són el passatge que travessa el Palau de la Virreina, els accessos al mercat de la Boqueria i a la plaça Reial, i l'anomenat Arc del Teatre.

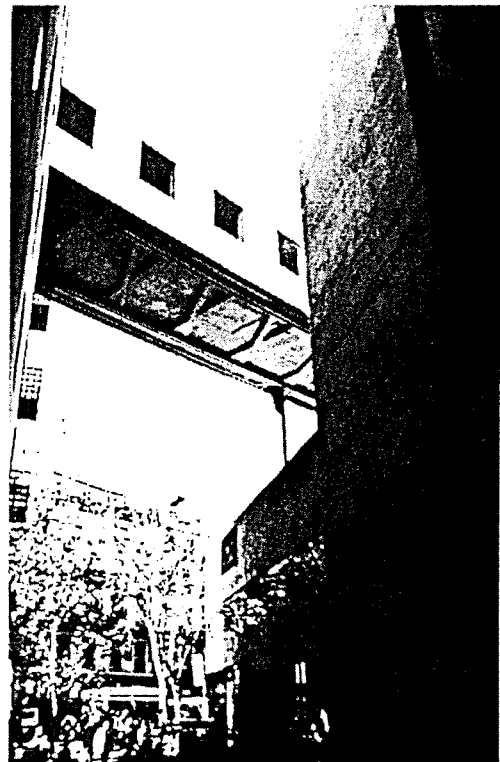
El Palau Nou es troba enmig d'una mansana que té una façana contínua a la Rambla de 222 m sense cap penetració, la qual cosa provoca en el teixit més antic una certa degradació urbana i social. És evident que calia aprofitar l'oportunitat de construir un nou edifici per a traçar una altra penetració. La situació i direcció d'aquesta penetració es podia fer d'acord amb alguna prioritat visual. En aquest cas la prioritat era evident: el gran campanar gòtic de l'església de Santa Maria del Pi, que no era visible des de la Rambla, i que ara és com un suggerent indicador de la riquesa arquitectònica i social del cor de Ciutat Vella.

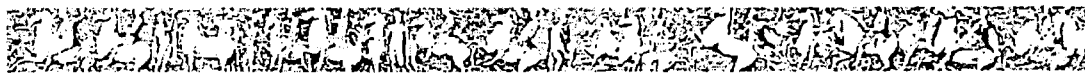
El Palau Nou de la Rambla té una superfície construïda sobre la rasant de 5.505 m² i una

superfície en subsòl de 1.538 m² sense comptar el pàrquing. El primer soterrani, la planta baixa i el primer pis es destinen a usos comercials. Les 3 plantes restants es destinen a oficines i d'altres usos terciaris. Sota el primer soterrani i fins a una profunditat de 24 m es desenvolupa un gran pàrquing amb capacitat per a 800 cotxes.

La construcció d'aquest pàrquing ha estat un repte tecnològic d'una certa envergadura. Un aspecte ha estat la difícil construcció a tanta profunditat en un solar rodejat de velles i deficientes construccions intocables, i amb un nivell freàtic a 7 m de la cota del carrer. Un altre aspecte és la sofisticada mecànica per al seu funcionament, una de les primeres experiències de pàrquing robotitzat.







OBRES I PROJECTES RECENTS A BARCELONA I TARRAGONA

RAFAEL VILA, arquitecte

Com en la resta de les activitats relacionades amb el sector de la construcció, les inversions en obres de restauració han sofert també durant aquest any la reducció de pressupostos per part de l'Administració Pública, més especialment en la província de Barcelona que en la de Tarragona.

Malgrat això no obstant, la selecció aquí realitzada presenta un seguit d'obres representatives del moment, que pel seu grau de qualitat superen la sensació pessimista ambiental i fins i tot aporten posicions dels arquitectes i noves formes de fer molt suggerents cap al futur.

Encara que la mostra no és molt àmplia en nombre, sí és suficientment representativa per tal d'exposar algunes pautes molt positives del comportament professional envers la restauració arquitectònica. Entre aquestes, considero especialment important la disposició dels arquitectes entrevistats, tant en el autocontrol del projecte com de les despeses a realitzar.

Després d'uns anys en els que tots els agents que intervenen en el procés de restauració semblaven haver perdut el nord sobre el que era necessari fer i sobre quines eren les despeses adequades, omple de satisfacció el trobar unes actuacions en les que els seus autors, d'una forma normal, sense la supèrbia que acostuma a acompanyar a molts arquitectes, pretenen resoldre els problemes que pateixen els edificis sense la necessitat

que la seva empremta es superposi a l'obra existent.

Doble satisfacció quan, davant d'obres de gran qualitat estètica i conceptual, els autors expliquen que una solució concreta o que una textura són la resposta a un pressupost econòmic determinat, acceptat en començar el projecte; o són la tranquil·la assumpció de que l'obra o els criteris varien en el transcurs dels treballs, sense que aixó suposi la obligació de modificar coses ja fetes.

Plantejaments que només es poden realitzar des d'una posició de professionalitat, que pressuposa la comprensió de l'obra sobre la que s'intervé, l'estudi del programa, els motius de la restauració, i el desenvolupament, tant conceptual com material, del projecte, per a poder controlar posteriorment la gestió de l'obra i assolir el seu desenvolupament dins els terminis i els costos predeterminats.

A tot aixó cal afegir la col·laboració de les empreses constructores, unes petites i artesanals i d'altres de volum major, que dins els paràmetres prefixats han ajudat a obtenir uns resultats arquitectònics de qualitat.

S'ha pretés abastar amb les obres seleccionades els diferents períodes de l'arquitectura, des dels romans fins al modernisme. Així mateix s'ha buscat el presentar obres promogudes tant per les Administracions públiques dedicades a la restauració, com per d'altres Institucions públiques o privades.

De la mateixa manera, les restauracions escollides presenten conscientment una disparitat de volum econòmic i d'actuació, amb la finalitat d'intentar facilitar la reflexió sobre la possibilitat, que existeix encara i es fa necessari, de restaurar les petites obres dels municipis amb un menor nombre d'habitants.

Degut als objectius de la xerrada, no s'ha pretés que la selecció sigui exhaustiva, sinó expositiva. En conseqüència, bé per manca d'espai o per desconeixement, el més probable és que hi hagin altres obres d'interés, i per aixó m'excuso de les ausències involuntàries. Agraeixo la seva col·laboració a tots aquells amb els que he tingut el plaer de contactar durant el recull d'informació per tal de preparar aquest treball.

Com apuntava abans, la mostra presenta una àmplia varietat d'obres acabades aquest any. Completant-la, i encara que són obres en les que solament s'ha acabat una fase parcial, presento per la seva importància, tant des del punt de vista del monument com de l'actuació realitzada, les intervencions en el "Palau Nou de l'Abat" del Monestir de Poblet i en les cobertes i l'interior de la basílica del Monestir de Montserrat.

La rehabilitació dels espais oberts del casc antic de Tarragona, entre les muralles romanes i les medievals

Aquest és un programa d'actuacions que pretén en diverses etapes revitalitzar el centre històric de Tarragona, dins de la política d'actuació "Velles Ciutats Vives" de la Direcció General d'Arquitectura i Habitatge de la Generalitat de Catalunya.

El projecte el desenvolupa un equip d'arquitectes dirigit per Jordi Segura, i que està format, entre d'altres, per Jaume Costa, Jordi Sardà, Jordi Casadevall, Estanislao Roca, Xavier Olivé i Xavier Romaní.

La idea conceptual del projecte pretén reflectir mitjantçant els paviments les tres zones de la ciutat romana del segle I: la zona dels temples (on avui dia està la catedral), la zona del

fòrum administratiu (ocupada a l'actualitat per la trama medieval) i la zona del circ (situada al costat de l'antiga carretera N 340 i coberta per edificacions dels segles XVIII i XIX).

La pedra de travertí, que ens acompanya en el nostre recorregut per alguns dels carrers, indica la projecció en planta de l'antic criptopòrtic que envoltava i tancava el fòrum administratiu. En d'altres zones, completada amb canvis de nivell, es manté present la trama medieval superposada, quan aquesta ha estat parcialment enderrocada per tal d'esponjar i sanejar el barri.

Pressupost: 400.000.000,- Ptes

Superfície: 20.000 m²

Les ruïnes del Circ Romà de Tarragona (segle I a.C.)

Per mitjà d'una acurada incisió en la muralla medieval, que embolcalla la parcialment excavada capçalera del circ romà, l'arquitecte italià Andrea Bruno, amb la col.laboració de Jordi Casadevall, pretén que el visitant entri en el "llibre de la història de la Ciutat" que l'interior conté.

Quan aquest travessi el llindar de la moderna porta hidràulica de llautó, podrà contemplar la grandiositat imperial d'una escala romana de servei del circ, la potència i rotunditat de la prismàtica torre gòtica, la quotidianitat de les edificacions dels segles XVIII i XIX que cobreixen la resta del circ, o l'aclaparadora circulació automovilística dels nostres dies.

Andrea Bruno afegeix a la idea, com en ell és habitual, un elaborat nivell de disseny. Hi destaca la utilització de grava per tal de recobrir els nivells dels paviments a l'exterior.

Pressupost: 100.000.000,- Ptes

Superfície: 500 m²

Restauració de les cobertes i del campanar de l'església romànica de Sant Jaume de Frontanyà (segle XI)

La sòbria actuació dels arquitectes Pere Solà i Busquets i Antoni Puig i Castells ha refet les cobertes de teula, alleugerint el pes dels carcanyols de les voltes que cobreixen la nau per tal de reduir les empentes horitzontals.

Han reforçat l'interior del campanar afegit a l'espadanya originària amb un mur de formigó vist. També han format unes finestres en el parament que permeten contemplar l'interessant joc de cobertes del cimbori i el transepte de l'església, a més a més del bell paisatge de l'entorn.

Dins de la línia d'actuar respectant la imatge tradicional de l'edifici, han projectat una agosarada escala d'un ram, que s'enfila ràpidament per tal d'alliberar l'òcul de la rosassa.

El coure i el bronze combinats resolen la lleugera escala de fusta i el tancament de l'òcul de traçat romboïdal que completa l'actuació.

Pressupost: 43.000.000,- Ptes

Superfície: 180 m²

Restauració de les cobertes de l'església i del claustre del Monestir de Santa Maria de Lillet, La Pobla de Lillet (segles X-XVIII)

Lluís Maria Vidal i Arderiu pretenia identificar el turó entre els que el rodejen, assenyalar el monestir en una fita que atragués l'atenció des del fons de la vall i permetre una original vista d'ocell sobre el conjunt des d'ell mateix.

Per tal d'aconseguir-ho ha projectat una atrevida estructura tubular que, desenvolupant-se en paral·lel a l'eix de l'església, surt a l'exterior del conjunt, aconseguint els objectius que es va fixar en pensar el projecte. L'estructura afegeix a aquestes qualitats la de ser una actuació fàcilment reversible, ja que no es recolza en elements de les ruïnes.

L'auster tractament de l'interior de l'església i del petit claustre, mitjantçant el rejuntat dels carreus i el pavimentat amb pedra, junt amb l'enllumenat exterior i interior del conjunt completen l'actuació.

Pressupost: 40.000.000,- Ptes

Superfície: 250 m²

Adequació d'una antiga edificació residencial gòtica per a seu de la Delegació del Departament de Cultura de la Generalitat a Tarragona (segles XIV-XVIII)

El programa d'oficines que l'arquitecte Urbano Rifaterra Espallargas tenia que introduir en l'edificació, molt modificada a tot el llarg de la seva història, implicava el buidat de la construcció mantenint dempeus les façanes i els murs del pati central. Aquests eren els únics elements d'interès que romanien.

Les necessitats de superfície i de circulació les ha resolt eliminant la clàssica circulació al voltant del pati, amb la creació d'un eix transversal que, travessant el pati per mitjà d'unes pasarel·les, relaciona l'escala i l'ascensor.

La nova situació d'un edifici vell però nou l'ha reflectit mitjantçant l'ús d'estuc raspat en els murs originals, i de fals venecià en els nous elements que subdivideixen l'espai. Completant aquesta lectura, resol l'acord d'aquests nous elements amb els antics amb una transició de vidre.

Un altre aspecte en el que conjuga les noves necessitats amb la tradició és la recuperació del passatge semipúblic en el vestíbul de la planta baixa, que permet el pas de carrer a carrer, a més a més de facilitar l'ús independent de la sala d'actes.

Pressupost: 200.000.000,- Ptes

Superfície: 1755 m²

Rehabilitació de l'antiga Casa de les Monges de Roda de Berà, Tarragona (segles XVII-XIX)

L'obra de l'arquitecte Xavier Climent i Sánchez és un clar exponent d'una gran actuació en un discret però important edifici.

El programa previst inicialment de sala d'exposicions, biblioteca i sala de jocs, distribuït d'abaix a d'alt en cadascuna de les plantes, es va reduir finalment a centre juvenil en les dues plantes superiors, de manera que el projecte va quedar incomplet.

En conseqüència i paradoxalment l'edifici funciona a l'actualitat gràcies a elements que

originalment tenien un paper secundari.

Dins d'aquest maremàgnum programàtic, l'obra s'ha centrat principalment en la seva façana, resolta amb un monocapa molt controlat per l'arquitecte, preocupat per les juntes de treball dels "estucadors". Per tal de solucionar-ho va proposar uns perfils d'alumini anoditzat per ordenar els començaments de cada jornada.

Pressupost: 30.000.000,- Ptes

Superfície: 945 m²

Instal·lació del Rectorat de la Universitat "Pompeu Fabra" en un edifici neoclàssic de la Plaça de la Mercé, Barcelona (segles XIX-XX)

La dualitat de l'edifici, que conservava prou bé la planta noble i el pati de l'escala, i molt deteriorada la seva resta, d'una menor qualitat original, va facilitar la presa de decisions per part dels arquitectes Josep Benedito i Rovira i Jaume Llobet i Llobet.

En la part noble es van col·locar les dependències del rectorat, dins d'un restaurat ambient decimonònic. La resta de l'edifici es va destinar a les oficines generals, resoltes amb un tractament actual, que no es reflecteix a l'exterior ni interfereix amb els espais de qualitat ni amb l'estructura original.

L'eliminació d'afegits, el buidat de forjats -resolts amb una nova estructura metàl·lica de xapa- junt amb l'utilització d'estucs de calç i pedra tosquejada i la restauració de la fusta de caoba d'un precís disseny, completen un aconseguit ambient, que conjuga discretament dues àrees molt diferents de l'edifici però resoltes molt unitàriament.

Pressupost: 230.800.000,- Ptes

Superfície: 2.885 m²

Adequació parcial en un pavelló de l'Institut Psiquiàtric Pere Mata per a centre de dia, Reus (segles XIX-XX)

El pavelló on tenien que intervenir els arquitectes Joan Figuerola i Mestre i Jordi Gavaldera era l'únic del conjunt que va projectar i construir l'arquitecte Domènech i Montaner.

L'arquitecte va concebre el psiquiàtric com un conjunt de pavellons dins d'una gran finca, estructurat per una via central i envoltat per murs que l'aïllaven de l'exterior.

La planta del pavelló té forma d'H, amb un nucli central destinat a les sales de recepció i dues ales d'habitacions acabades en sengles nuclis de serveis. L'encàrrec consistia en adaptar aquestes zones de serveis en àrees d'assistència de dia per a pacients externs.

Per això els arquitectes van proposar aïllar un tros de jardí i obrir una porta a l'extrem oposat de l'eix de l'edifici, de forma que aquest funcionés per a l'ús extern, a l'inrevés a com va ser concebut, mentre que conservés el seu estat original per a l'ús existent abans.

Interiorment l'actuació s'ha centrat en adequar les distribucions a les noves necessitats, consolidant les pintures dels sostres i reposant les peces dels mosaics que faltaven.

Un problema especialment important va ser la reposició de la ceràmica dels lavabos, en particular les peces còncaves dels racons del terra i de les parets, tan pròpies de l'obra de Domènech i Montaner.

Un altre aspecte que va preocupar als arquitectes va ser el pas de les instal·lacions i de la il·luminació de les sales d'accés i d'espera. Per això es va disposar una cornisa perimetral de vidre opalitzat, que amaga les primeres i que actua de difusor de les lluminàries de fluorescència.

L'obra va rebre el premi a la rehabilitació privada concedit per la Cambra de Comerç de Reus.

Pressupost: 25.000.000,- Ptes

Superfície: 150 m²

Restauració del "Palau Nou de l'Abat" del Monestir de Santa Maria de Poblet, Tarragona

L'obra realitzada per l'arquitecte Lluís Nadal i Oller és una de les més interessants que he tingut el gust de poder visitar i contemplar darrerament.

En la meua opinió conjuga plenament dues de les qualitats principals que van definir a les ordres benedictines que van construir el monestir: les darreries del Cluny i el naixement del Císter, ja que, encara que el nucli del monestir es va construir en l'època de floriment cistercenc, al meu parer la seva arquitectura conserva encara una certa exuberància cluniacenca.

Així, la recent actuació realitzada juga amb l'austeritat dels seus materials i amb la riquesa espacial i lumínica dels elements originals, reforçats amb els diafragmes de formigó que organitzen el nou ús de l'edifici.

El "loa et labora" benedictí hi és implícitament latent en la pròpia distribució del nou programa: l'ala dreta destinada a contenir les dependències d'un centre d'estudis i d'un arxiu sobre la comunitat religiosa, mentre que l'ala esquerra acollirà un centre de divulgació de la història del cenobi, a més a més d'una futura sala d'actes.

Segons les explicacions de Lluís Nadal, la seva intenció va ser la de respectar els elements originals que va trobar, posant-los especialment en valor des de l'interior, però sense intervenir per a res en l'aspecte extern de les seves façanes.

Quan ell va arribar al "Palau Nou de l'Abat" només quedaven dempeus els murs exteriors i tres arqueries d'interès: dues contingudes en els primers, i la tercera, de dos nivells, corresponent a l'antiga escala principal.

Davant la complexitat de la planta, per a resoldre una coberta de teula sense produir careners ni, per un altra banda alterar el "skyline" que es contemplava des de la plaça del monestir, va decidir plantejar una coberta plana de coure que quedés amagada per les mateixes parets de l'edifici. Exteriorment va completar l'operació mitjantçant el guarnit dels paraments, deixant tots els elements de pedra en el mateix estat que els va trobar; fins i tot va abstenir-se de col·locar les baranes desaparegudes.

Interiorment va pretendre mantenir les característiques dimensionals d'amplis espais. Amb aquesta fi, va utilitzar una potent estructura de formigó vist per tal d'organitzar les noves dependències, especialment el vestíbul d'acollida de visitants i la sala corresponent de la planta superior, que ha resolt per mitjà de dos murs diafragmàtics calats i forjats del mateix material, exempts de les fàbriques originals.

El tractament exempt d'aquests murs li va permetre expressar la seva respectuosa intenció

en relació amb l'original, al mateix temps que explicitava suaument la nova actuació, i estructuralment evitava interferències no desitjades.

Per mitjà de la utilització dels esmentats murs diafragmàtics calats, l'espai i la llum flueixen entre ells i l'arqueria de la façana posterior.

Dins del mateix tarannà de no voler tocar els elements originals, un doble envidrament aïlla l'interior de les inclemències atmosfèriques exteriors i deixa exempta l'esmentada arqueria, quasi com una escultura a contemplar.

Cal esmentar especialment el tractament del cos central que conté l'escala. Aquí, conservant les arqueries d'accés i sortida a la caixa d'escala, s'ha reconstruït la volta amb rajola, i l'escala imperial, concebuda com un moble de pedra estatjat en l'espai que contenia l'original.

La tercera àrea del conjunt, destinada a la zona d'estudi i arxiu, ha estat tractada amb parquet i aplacats de parets amb fusta de bubinga.

Un aspecte inusual i que va preocupar a l'arquitecte va ser la disposició de la fusteria exterior. Per una banda estava el seu desitg de deixar els murs de façana en l'estat que els va trobar, com a simples contenidors de l'interior. Per un altra, existia la recerca d'uns plans continus que definissin els espais interiors. Com a resposta a sengles requeriments, Lluís Nadal va decidir disposar la fusteria de les finestres i dels balcons en el mateix pla que els revestiments dels paraments interiors, totalment exempts dels brancals i els llindars de pedra de la façana.

El sistema de fusteria escollit ha estat uns gruixuts elements de fusta de "Iroco" al natural, pivotant respecte al seu eix vertical. Per a resoldre el problema de la seguretat, com a conseqüència de la manca de baranes exteriors, s'ha col·locat un senzill rodó metàl·lic que, en forma de L, tanca el pas cap a l'exterior.

La intenció d'evitar la il·luminació de les dependències mitjançant elements fixats en els sostres i la necessitat de permetre una flexibilitat de moblament va portar a l'arquitecte a optar per una elegant disposició d'un canal d'instal·lacions empotrat en els revestiments de les parets.

Com a final, crec interessant esmentar el tractament dels murs no revestits de fusta amb un esquerdejat rugós pintat de color mangra i gris verdós que imprimeixen unitat al conjunt, al mateix temps que transmeteixen una sensació de tranquil·litat i austeritat.

Pressupost: 220.000.000,- Ptes

Superfície: 2.300 m²

La restauració de les cobertes de la Basílica del Monestir de Montserrat, Barcelona

A l'encàrrec de restaurar les cobertes de l'edifici que cobria la basílica del monestir, l'arquitecte Arcadi Pla i Masmiquel va respondre amb la proposta de desmuntar les dues plantes de cel·les, que s'havien superposat a la basílica original, amb la fi de recuperar la seva silueta i introduir la llum natural a l'interior de la fosca nau existent.

La proposta pretenia recuperar una situació que durant tres segles havia estat falsejada, per quant, als pocs anys d'haver-se finalitzat la construcció de la basílica, aquesta va ser recoberta per la superposició de dues plantes de cel·les, ocupant el volum buit entre els contraforts, per sobre de les capelles laterals.

El projecte tenia quatre objectius principals:

- Recuperar la línia de “skyline” de la nau i els seus contraforts.
- Recuperar la silueta del seu absis octogonal, conjugat amb el pseudo-absis neorromànic afegit per l'arquitecte Francisco de Paula Villar.
- Destapar els òculs laterals i reedificar el destruït cimbori per tal de permetre el pas de llum a l'interior de la nau.
- Construir una nova coberta per al conjunt.

La visionària proposta, pel seu atreviment i pel magnífic resultat obtingut, va ser completada durant les obres amb la neteja interior dels paraments i de les voltes.

Un cop enderrocades les construccions superposades i refets els contraforts, aquests han organitzat la coberta de coure, que reflecteix el ritme modular de pilars interiors de la nau. Aquesta disposició permet combinar els aiguafons de la coberta amb les gàrgoles de coure, embegudes a frec dels contraforts de pedra.

La línia del capdamunt de la nau i de les seves capelles laterals és una estilització de la tradicional motllura de pedra que acostumava a culminar els murs dins de la tradició constructiva gòtica catalana, que amagaven les siluetes de les cobertes.

Els òculs recentment destapats han estat tancats amb alabastre dins d'una estructura d'acer inoxidable.

La solució donada al cimbori pretén únicament crear un element que va existir a partir de la traça en planta existent en la volta. La materialització realitzada juga amb l'ambivalència de que sembla perceptivament un element resolt amb un llenguatge clàssic, mentre que quan es contempla en detall es percep un tractament realitzat amb elements de fusta i ferro plenament actuals.

Per últim, la neteja de l'interior de la basílica, realitzada amb raspall i aspirador, ha deixat al descobert una policromada ornamentació pictòrica dels murs i de les voltes presidida pel daurat dels nervis i de les arqueries.

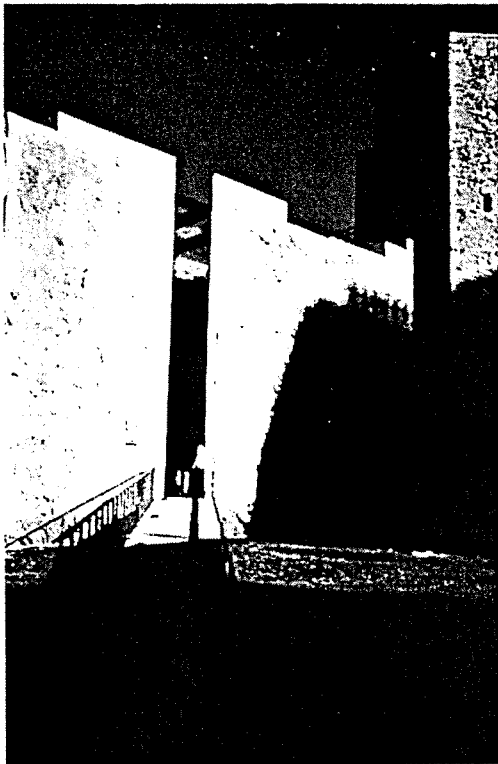
El recarregat conjunt ha estat tamissat per la neutralització parcial de l'ornamentació de les plementeries dels murs, obtenint en conjunt un interior agradable i lluminós que contrasta sorprenentment amb la foscor que durant anys havia dominat l'interior de la basílica.

Pressupost: 325.000.000,- Ptes

Superfície: 2.000 m²



La pedra de travertí assenyala la projecció del criptopòrtic del fòrum administratiu de la Tarraco Imperial.



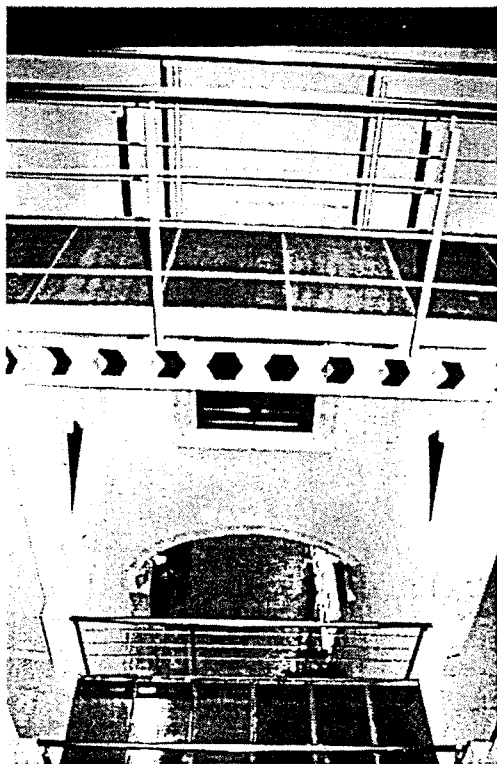
Una incisió en la muralla, una entrada a la història tarragonina.
Restauració del Circ Romà de Tarragona.



El reconstruït campanar d'espadanya que presideix la façana de l'Església de Sant Jaume de Frontanyà.



Estructura tubular sobre el claustre.
Monestir de Santa Maria de Lillet.



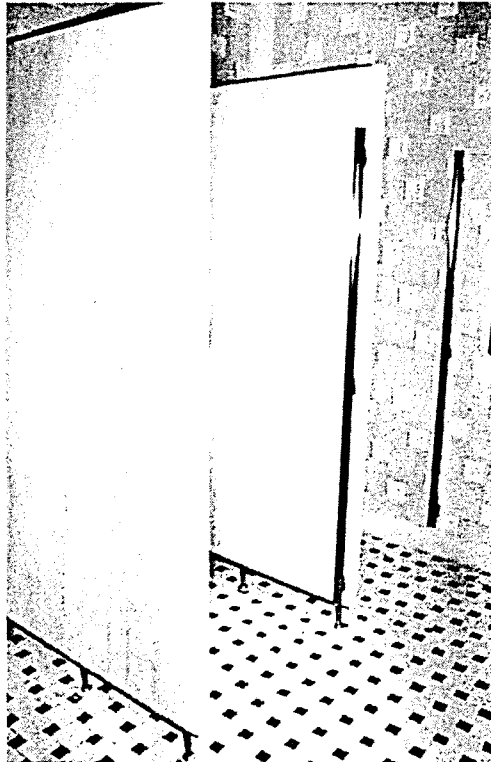
El pati organitza les noves circulacions de la seu del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya a Tarragona.



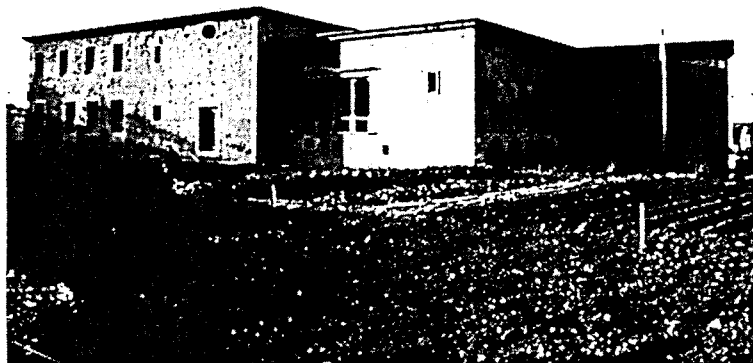
Les controlades juntes del monocapa de la façana de la Casa de les Monges. Roda de Berà.



La fusteria de caoba i l'escala presideixen el pati del nou rectorat de la Universitat Pompeu Fabra. Barcelona.



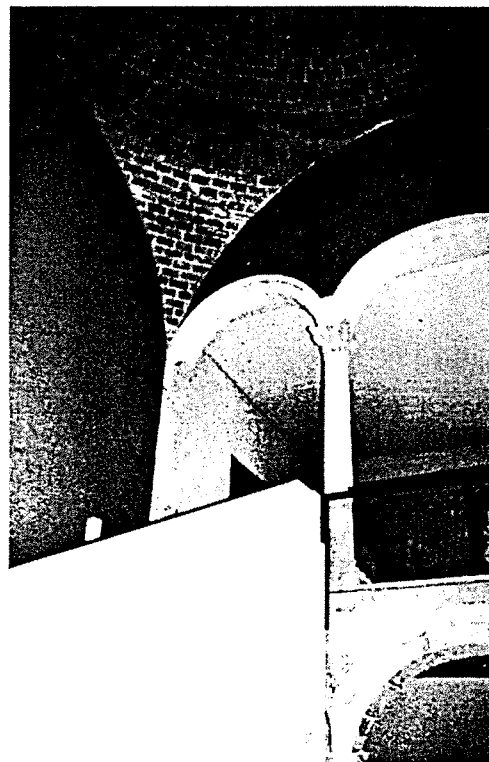
La reposició de la ceràmica, un dels principals problemes en restaurar obres de Domènech i Montaner. Institut Pere Mata. Reus.



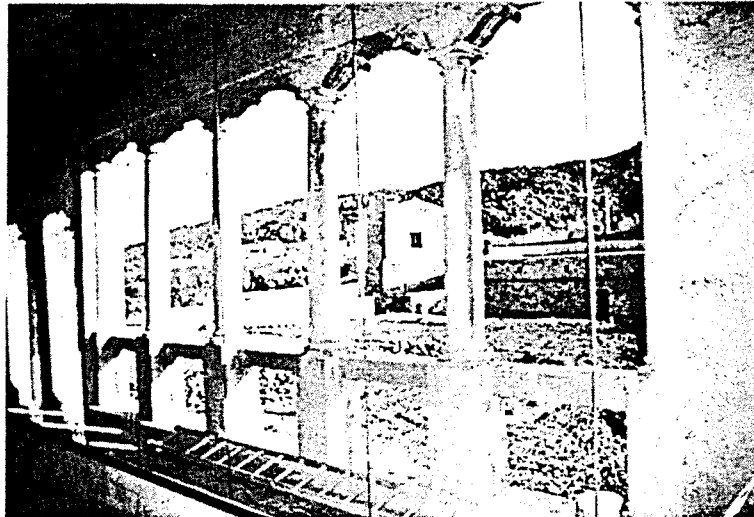
El contenidor del "Palau Nou de l'Abat" en el Monestir de Santa Maria de Poblet.



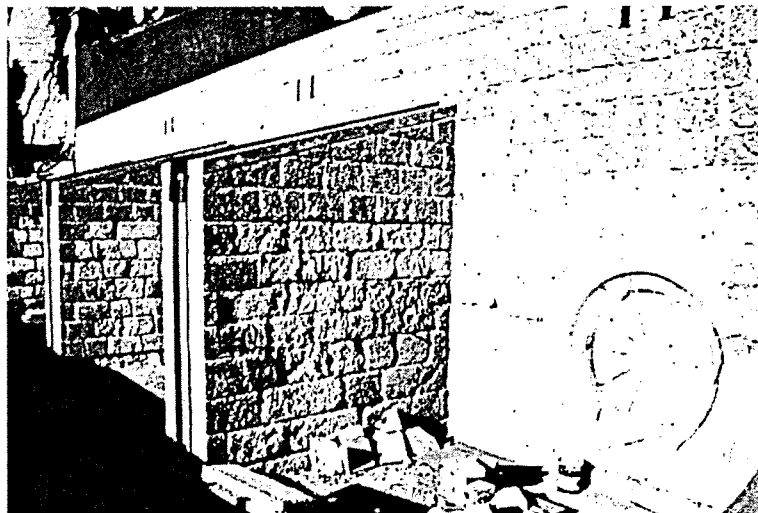
La façana s'ha deixat quasi com es va trobar. "Palau Nou de l'Abat". Santa Maria de Poblet.



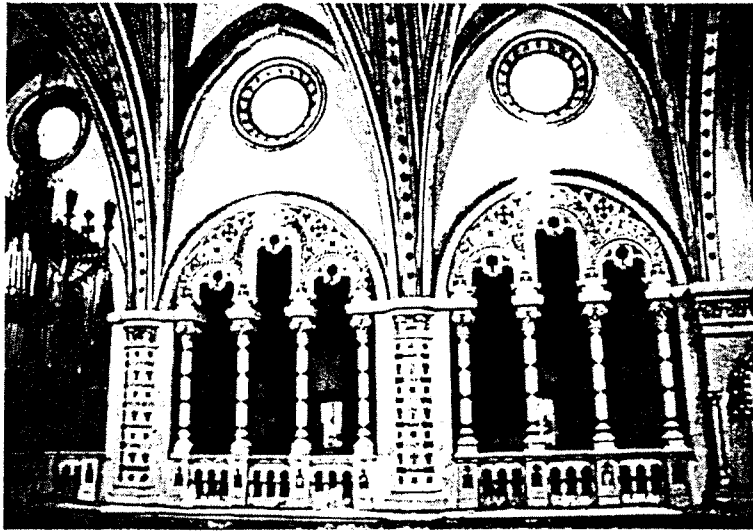
La cúpula que presideix l'escala d'accés a l'edifici. "Palau Nou de l'Abat". Santa Maria de Poblet.



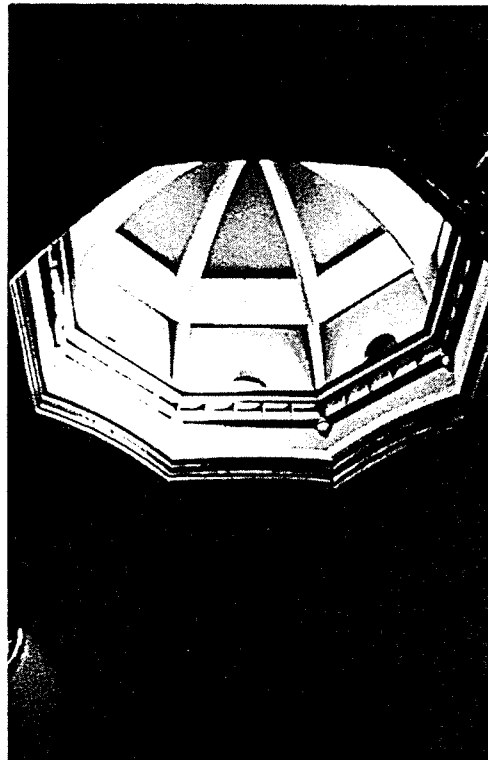
L'escultura que organitza l'interior de l'ala destinada a divulgació.
"Palau Nou de l'Abat". Santa Maria de Poblet.



"Així va poder ésser"
Les cobertes de la Basílica del Monestir de Montserrat. Barcelona.



"Així va ésser"
L'interior de la Basílica del Monestir de Montserrat. Barcelona.



"Així sembla"
El recuperat cimbori de la Basílica del
Monestir de Montserrat. Barcelona.



IMPRESSIONS SOBRE LA RESTAURACIÓ A BARCELONA (1954-1993)

FRANCISCO JAVIER ASARTA, arquitecte

Quan el nostre benvolgut director Joan Manuel Nicolás em va demanar aquesta ponència, vaig acceptar amb gust, amb l'única condició que jo no desitjava donar una classe magistral, sinó contar senzillament unes vivències.

Per això el títol de la ponència "Impressions sobre la restauració a Barcelona (1954-1993)", que correspon al període del meu treball en una empresa constructora, en la que vaig començar als 18 anys com a noi per a tot.

Han estat moltes les obres de restauració a les quals he treballat, massa per a explicar-les totes. He hagut de seleccionar d'acord a la importància de l'obra en sí, a l'impacte de l'obra en el seu moment o a la meva impressió personal, que és el privilegi que tenim al recordar.

Seleccionar una obra no significa estar d'acord amb ella. Jo, la majoria de les vegades, vaig executar les obres a les ordres d'altres arquitectes. Molts. A tots ells, com és lògic, no puc anomenar, els morts amb seguretat no protestaran, algú dels vius pot sentir-se discriminat. Per endavant les meves excuses.

Triades les obres, les diapositives han estat realitzades amb el material d'un magnífic

arxiu fotogràfic que té l'empresa i que pretén una administració.

Algunes de les diapositives són anteriors a 1954, per a clarificar l'exposició.

Moltes de les diapositives s'han repetit en l'estat actual, sempre que ha estat possible, per a entrar en aquest joc tan didàctic de l'abans i el després.

Crec que el passi de les diapositives és tan clar que gairebé no caldria que parlés, però paral·lelament a les imatges descobrirà un guió que sols particularitzarà en els moments precisos.

Reials Drassanes

Al capdavant de la Rambla, a la vora del mar, estan situades les Drassanes barcelonines, edificis destinats en l'època medieval a la construcció i reparació de vaixells. La seva forma actual és el resultat de diverses fases edificatòries en les que es manté constant, a través del temps, el mateix sistema constructiu, gràcies a la seva racionalitat funcional i estructural. La seva construcció es va començar el 1284 pel rei Pere el Gran i, després de la interrupció de les obres el 1348, Pere el Cerimoniós va ordenar la seva continuació el 1378. Tres anys més tard s'acabaven vuit grans naus paral·leles, que posteriorment foren set en el segle XVIII en fusionar-se les dues centrals. El mestre d'obres va ser Arnau Ferrer. Durant el regnat de Joan I les Drassanes s'eixamplen a fi de poder donar cabuda fins a 30 galeres, constituïnt-se en l'exemple de drassana medieval més gran i completa que es conserva, i passen del patrimoni reial al de la ciutat de Barcelona.

De ser propietat de la Ciutat van passar a ser-ho de la Diputació General, que el 1612 va edificar les tres naus de llevant.

Acabada la que va ser anomenada Guerra dels Segadors, a partir del 1663 van quedar sota l'administració militar, condicionant-les com a arsenal i caserna, construïnt-se el 1681 la muralla exterior del baluart.

Després de la Guerra de Successió, Jorge Próspero de Verboom va intentar aterrar les Drassanes per construir una ciutadella; la idea no va prosperar.

El 1725 es va autoritzar la construcció d'un quarter d'artilleria, però és l'any 1745 el que marca la fi de les Drassanes, en aprovar-se un reglament que facultava només a les drassanes de Cartagena per a construir galeres. El 1792 es reformen les construccions del quarter, sota projecte de l'enginyer militar López Sopena, efectuant-se obres sense cap interès artístic i que van ser aterrades en les primeres restauracions.

Encara que la donació de les Drassanes a la Ciutat estava prevista en l'any 1936, per motius obvis aquesta no es realitza fins que es conclou la guerra civil. El 1941 la Diputació de Barcelona inaugura el Museu Marítim i l'Ajuntament inicia les obres de restauració netejant els antics fossats. Posteriorment es restauren les muralles i les naus en etapes successives.

Cal anotar com a fets d'interès que en aquesta caserna va fer el servei militar Joaquín de

Ros, qui més tard seria el seu arquitecte restaurador, juntament amb Adolfo Florensa, i el 1936 el dirigent anarquista aragonès Ascaso moria en assaltar el quarter.

L'Ajuntament i la Diputació de Barcelona han continuat el procés de restauració de les Drassanes fins els nostres dies, essent els arquitectes Terradas els darrers en intervenir. Quant al seu ús, part està destinat a Museu Marítim i part a espai polivalent per a exposicions, celebracions, etc.

Destaca del conjunt les set naus actuals, que formen un espai unitari propi del gòtic català, amb coberta de bigues de fusta a dos vessants y arcs diafragmàtics de mig punt recolzats en pilars quadrats.

Palau de la Virreina del Perú

El Palau de la Virreina va ser construït per Manuel Amat, pertanyent a un important llinatge barceloní, qui va rebre també profit dels favors que va aconseguir el seu pare, José Amat, el qual s'havia posat a favor dels Borbons en la Guerra de Successió. En Manuel Amat va arribar a ser Tinent General de l'Exèrcit, Virrei Governador, Capità General del Perú i President de l'Audiència de Lima.

Es retira a Barcelona i mana construir un edifici a la Rambla, avui de les Flors, entre l'església de Betlem i el convent de Carmelites Descalces de Sant Josep, a finals del segle XVIII, l'any 1772.

L'autor del projecte sembla que va ser l'escultor Grau amb l'ajut de Francesc Serra, dominant els elements escultòrics sobre l'arquitectura.

L'edifici en planta baixa té un eix principal, format per un ampli vestíbul, cos d'escala de doble arrencada i dos patis, acabant en una porta en la façana posterior.

La façana segueix un esquema d'inspiració francesa, amb cinc cossos que corresponen a les cinc crugies de l'edifici, encara que amb solucions clarament espanyoles, mediterrànies, com és la utilització del balcó en lloc de finestres. Està composta d'entresols parcials, amb un potent basament encoixinat en els cossos sortints. Un gran entaulament dissimula unes golfes, que s'iluminen per ovals allotjats en el fris decorat amb grans carteles esculturades.

El palau va canviar de propietat i la proximitat del mercat municipal va produir una invasió de la planta baixa per botigues de qualsevol caràcter i dimensió. Aprofitant les dues escales secundàries, les plantes superiors es van compartimentar en sòrdides habitacions, i fins i tot a les golfes es van construir cinc habitatges.

En el període 1936-1939 l'edifici va ser ocupat pel P.O.U.M. (Partit Obrer d'Unificació Marxista).

L'any 1944 el compra l'Ajuntament de Barcelona, i fins el 1952 no s'aconsegueix que l'edifici quedi lliure d'ocupants. S'inicia la restauració sota la direcció de l'arquitecte Adolfo Florensa, reparant les zones de l'edifici en les que la solidesa estava en entredit.

Es reforcen els sostres, s'aixeca el terrat, reconstruint-lo a una major altura, habilitant les antigues golfes com a sales d'exposicions.

Es restaura la façana principal i els patis interiors, essent precis desmuntar i ancorar de nou la gran cornisa i els gerros del capdamunt, que es trobaven molt desplomats.

Uns anys després l'arquitecte Ignacio Serra Goday restaura la façana posterior i completa la rehabilitació de les golfes com a sales d'exposicions.

El Palau de la Virreina, que va estar a punt de ser residència d'hostes il·lustres de la ciutat de Barcelona, va allotjar durant uns anys el Museu d'Arts Decoratives, el llegat Cambó, el Museu Postal, etc, a més a més d'innombrables exposicions temporals. Qui no recorda la mostra de l'escultor aragonès Gargallo, l'any 1981? Avui és seu del Centre Gestor de Museus i de la Conselleria de Cultura, mantenint-se les exposicions temporals.

Ex-Hospital de la Santa Creu

L'antic Hospital de la Santa Creu sorgeix de la fusió en una única entitat de sis hospitals existents a Barcelona.

El nou hospital s'aixeca a partir del 1401 en el solar de l'hospital de Colom, i rep donacions i rendes, essent la més important la de 1.000 florins d'or d'Aragó.

L'edifici de planta rectangular es projecta amb quatre grans naus, de dues plantes, disposades al voltant d'un pati porticat.

La construcció es realitza per fases i no es completa el projecte, ja que no es tanca el pati pel sector meridional.

En el segle XVI es construeix l'edifici del carrer Hospital, amb porta renaixentista, que juntament amb l'església i una nau gòtica del primitiu hospital, tanquen un pati que connecta amb l'anterior.

La Casa de Convalescència es construeix en el segle XVII. Avui és la seu de l'Institut d'Estudis Catalans.

L'hospital es trasllada l'any 1930 al de Sant Pau, construït per Doménech i Montaner, i és adquirit per l'Ajuntament de Barcelona el 1921.

Des de 1931 està ocupat en part per la Biblioteca de Catalunya, degut a un pacte de l'Ajuntament amb la Diputació de Barcelona, a qui es cedeix aproximadament la meitat de l'edifici amb l'obligació de restaurar i conservar.

Així, els arquitectes de la Diputació, Manuel Baldrich i Camil Pallàs, restauren diverses dependències per a la Biblioteca de Catalunya, anomenada a l'època franquista Biblioteca Central.

La restauració de las dependències del Pati de Convalescència, per tal de cedir-les de nou

a l'Institut d'Estudis Catalans, les dirigeix Jordi Querol, en l'any 1979.

L'antic Hospital de la Santa Creu allotja també el Conservatori Municipal d'Arts Sumptuàries Massana, l'Escola Universitària de Biblioteconomia i Documentació, la Reial Acadèmia de Farmàcia, el Conservatori de les Arts del Llibre, etc. En un temps, i per cessió en l'any 1966 del president de la Diputació, marquès de Castellflorida, van tenir casa a l'edifici els Cavallers de l'Ordre del Sant Sepulcre. També recordo la instal·lació de l'oficina de turisme de Sardenya, l'última obra que vaig executar a les ordres d'Adolfo Florensa.

En la història recent, la Diputació de Barcelona encarrega a l'equip Martorell, Bohigas, Mackay, un pla director de l'antic Hospital de la Santa Creu, per tal de portar a terme la reforma i ampliació de la Biblioteca de Catalunya. El 1987 es realitza la primera etapa del pla, amb l'habilitació del nou accés i sala de fixers, en la que intervé l'interiorista Lluís Pau.

Avui aquest pla s'ha arxivat i s'està desenvolupant el projecte de Joan Rodón, auspiciat per la Generalitat de Catalunya, que modifica el pla anterior, inclús en allò que ja s'havia rehabilitat. En aquests moments s'estan renovant les Sales de Lectura, s'ha enderrocat l'edifici que contenia el dipòsit de llibres, i que va ser ampliat per Jordi Querol, per a construir un de nou, i hi ha la intenció d'enderrocar el cos d'enllaç entre les Sales de Lectura, construït per Adolfo Florensa, de composició neogòtica.

És una satisfacció pertànyer a un país tan sobrat de recursos econòmics.

Muralla romana

La muralla romana de Barcelona va ser construïda per a fortificar la colònia Julia Augusta Paterna Faventia Barcino, fundada a finals del segle I a.C., en època de l'alt imperi.

Existeix una segona muralla tardo romana, adossada a la primera que es creu que es va construir a conseqüència de les invasions franques, en els segles III i IV d.C. Recentment, Oriol Granados la documenta en el segle V.

El perímetre de la muralla es de 1.270 m, i estava protegida per torres de planta rectangular, excepte les de les portes que acostumaven a ser circulars.

Dos carrers principals, el Decumanus i el Cardus, s'encreuaven perpendicularment i unien les quatre portes de la ciutat.

La muralla tardo romana, construïda amb grans carreus, té 9 m d'alt i 3,50 m de gruix, i s'uneix a la primera muralla, feta amb carreus petits, amb un farcit de formigó de paredat i calç, en el que es troben nombroses restes arquitectòniques i escultòriques reutilitzades.

La població va créixer en l'interior i l'exterior de la muralla, fins que en el segle XIII, Jaume I va construir una nova muralla per tal d'ampliar el recinte de la ciutat, i va permetre fer edificacions adossades i per sobre de la muralla, obrint-s'hi finestres.

La muralla romana va anar desapareixent encoberta per d'altres edificacions fins el segle XIX, en que una gran part va ser enderrocada com a conseqüència d'operacions immobiliàries.

Adolfo Florensa propugna la valoració urbanística del circuit romà de Barcelona, per tal de deixar veure fins on es pugui la muralla, fent els enderrocs necessaris i creant zones enjardinades a l'estil de la plaça Nova, prop de la Catedral, o la plaça de Berenguer.

La convicció de que els murs i torres del recinte, al menys en les seves primeres filades, es mantenien intactes sota les cases, on se'ls tenia per desapareguts, va portar a Florensa a realitzar un estudi per tal de restaurar una gran part del recinte fortificat romà. Amb aquest projecte no es pretenia deixar a la vista tot el circuit, ni molt menys reconstruir-lo en la seva totalitat, doncs les dificultats serien insuperables, i tampoc es desitjava crear una muralla estèticament i històrica discutible.

De totes formes el projecte va quedar incomplet i frenat al carrer Tapineria, on uns falsos llenços de muralla de fàbrica de totxo començaven a substituir els edificis del segle XIX, en una interpretació discutible del pla Florensa.

L'arquitecte Serra Goday és l'últim tècnic que descobreix part de la muralla, seguint el projecte Florensa, a la plaça dels Traginers.

En l'any 1963, un tram de muralla surt a la llum en el carrer de la Palla. Recentment, M^a Luisa Aguado dignifica i tanca aquest sector. Ignasi de Solà-Morales, fa dos anys, en restaurar l'edifici del carrer de Correus Vell i Pati Llimona, restaura també un llenç de muralla, però aquesta és ja una actuació puntual derivada de la restauració dels citats edificis.

Excavacions de la muralla romana

Les excavacions de la Muralla Romana, realitzades durant els anys 1958-1959 esgoten l'estudi d'un dels segments, en els carrers de Tapineria i Sots-tinent Navarro, i serveixen per a observar la seva estructura interior i recuperar els materials emprats en la seva construcció procedents d'edificis més antics.

El sector de muralla del carrer Tapineria es va enderrocar cap a l'any 1837, fins deixar només d'una a tres filades, segons els punts, dels grans carreus del seu revestiment exterior, filades que quedaven per sota de la planta baixa de les noves cases, construïdes en el segle XIX.

Part d'aquestes cases es van enderrocar en els anys 40, en adquirir l'Ajuntament el convent de Santa Clara i iniciar-se la restauració del "Palau Reial Major".

En començar la construcció del nou edifici, com a vestíbul d'enllaç entre la Capella de Santa Àgata i el Saló del Tinell, la direcció facultativa va arribar a la convicció de que abans d'assentar res sobre aquests fonaments calia explorar-los, ja que posteriorment seria pràcticament impossible.

Els arqueòlegs i historiadors van plantejar que l'exploració sistemàtica del farcit interior de la muralla portava juntament amb ella la seva destrucció, oposant-se a qualsevol intent d'excavació. Quasi es va arribar a manifestar que el formigó de calç romà era intocable.

L'arquitecte Joaquín de Ros i l'arqueòleg José de C. Serra-Ràfols van assumir aquesta responsabilitat, constituint un gran èxit per la gran quantitat i qualitat de troballes. Llavors tothom va dir "si jo ja ho deia".

A les excavacions van aparèixer cornises, basaments, fusts de columnes, capitells, cupes, etc, també fragments de paviments, rajoles, teules, àmfores, etc, i restes escultòriques en pedra de marès i marbre. Moltes d'aquestes peces provenen de sepulcres en forma de torre, decorats amb el rostre de medusa, típics de l'arquitectura funerària de Barcino, i que explica el que no s'hagi trobat restes monumentals a la necròpolis situada a la via de la costa, Camí de les Gàlies. La troballa més sensacional va ser la testa de marbre de l'emperador Antoninus Pius, tallada en marbre de Carrara.

Per primer cop s'utilitza la tècnica de l'excavació, mitjançant petits martells pneumàtics, per tal de poder desfer el farcit de la muralla. La seva singular duresa i el gran volum a esmicolar va fer necessari la seva utilització. L'enformador i el cisell es van fer servir per a contornejar les peces una vegada posades al descobert.

La premsa de l'època va donar notícies constants de les troballes que s'anaven fent, despertant la curiositat dels barcelonins, que acudien al sector de les excavacions, desitjosos de conèixer-les. Davant la pasivitat del Museu d'Història, la direcció facultativa va donar l'ordre d'instalar-les provisionalment en els soterranis del Tinell, encara en obres i sense restaurar. Aquesta instal·lació podia visitar-se gratuïtament i se la va anomenar col·loquialment "Museo Andrés", ja que l'encarregat de les obres, Andrés Segura, s'encarregava d'obrir la porta tots els diumenges al matí.

Carrer Montcada

En el segle XII Barcelona no hi cap en el seu cinturó de muralla, i d'aquesta manera neix el carrer de Montcada per tal d'unir dos ravals extramurs de la ciutat, el Mercadal i Vilanova de la Mar.

El seu origen és una operació immobiliària que va prendre el nom de Guillem Ramon de Montcada.

El carrer Montcada es va veure afavorit per un veïnat de categoria i ja en el segle XIII existien cases importants. Els seus edificis, des del segle XIII al XVIII, estan ocupats per famílies de la noblesa militar i rics mercaders que de vegades van ser ennoblits. Les cases van anar alterant-se al llarg de sis segles, però pertanyien i estaven habitades per elevats estrats socials fins la segona meitat del segle XIX.

En iniciar-se l'Eixample barceloní, s'accelera el procés de fugida de l'aristocràcia, transformant-se en cases de renda, subdividint les seves estances en modestos pisos, que va ocupar un veïnat cada cop més pobre.

Les quadres i cotxeres es transformaven en magatzems per la proximitat del mercat del Born i la degradació del conjunt va ser impressionant.

L'any 1953, l'alcalde Antonio M^a Simarro, inicia les expropiacions de les cases, i avui l'Ajuntament de Barcelona n'és propietari de cinc.

Adolfo Florensa inicia amb timidesa la restauració del carrer de Montcada, amb petites intervencions en patis i façanes.

És l'arquitecte Ros de Ramis i més tard Ignacio Serra Goday, qui realitzen la major part de les restauracions, que complementen posteriorment els arquitectes Josep Miquel Casanovas i Antonio Fontela.

L'any 1959 s'inicia la restauració de la casa número 15, el Palau de Berenguer d'Aguilar, pràcticament en estat de ruïna, per tal de destinar-lo a Museu Picasso. La inauguració es realitza quasi d'amagat per motius polítics en l'any 1963. El Museu Picasso s'amplia l'any 1970, amb la restauració de la casa número 17, el Palau del Baró de Castellet, i després, l'any 1981, amb la restauració de l'edifici número 19, propietat de la Caixa de Pensions de Barcelona, que estableix un acord d'ús amb l'Ajuntament.

La restauració de l'edifici número 19, Palau Meca, va ser realitzada pels arquitectes Enric Soria y Jordi Garcés, aixecant bastanta polèmica la seva actuació per l'execució d'un passadís d'enllaç transversal entre els tres edificis, que trencava la tipologia edificatòria, i la major preocupació pel disseny que per un concepte de recuperació arquitectònica.

Paral·lelament, en els anys seixanta, es va restaurar l'edifici número 12 per a dedicar-lo a Museu de la Indumentària, que allotja la col·lecció Rocamora, inaugurat el 1969 i remodelat fa poc.

La intervenció de l'Ajuntament de Barcelona va ser decisiva per a revitalitzar el carrer de Montcada i, d'aquesta manera, la Galeria Maeght, per indicació del pintor Miró, s'estableix en el número 25, Palau Giudice, llogant la planta baixa i el principal. La restauració s'encarrega als arquitectes Joaquín de Ros i Francisco Asarta. Encara avui podem recordar la inauguració amb obres de Miró i Calder, l'any 1974.

El propòsit de restaurar la casa número 23, Palau Finestres, segons el projecte dels arquitectes Enric Miralles i Carme Pinós, fracassa en entendre que aquest projecte era més un vehicle de lluïment personal que un intent de recuperació d'un edifici catalogat.

Castell de Montjuïc

Construït amb motiu de la sublevació de Catalunya contra Felip IV el 1640 (Guerra dels Segadors), el 1652 va passar a ser propietat de l'Estat, que el va convertir en una gran fortalesa (1694).

Després d'haver estat ocupat durant la Guerra de Successió, les tropes borbòniques el van volar el 1706.

Va ser reconstruït el 1751 per Juan Martín Cermeño, a manera de fortalesa pentagonal estrellada, seguint el model d'inspiració neoclàssica afrancesada, anomenat de Vauban.

Més tard va ser ampliat i reformat, de trist record pels barcelonins degut a les represàlies que hi van haver durant la guerra civil i els anys posteriors. El 1961 s'inicien les obres de restauració a càrrec de l'Ajuntament de Barcelona. El seu impulsor va ser l'alcalde Porcioles, que havia aconseguit que l'Exèrcit cedís el Castell a la Ciutat de Barcelona l'any 1960.

A partir d'aquest moment Porcioles va ser conegut com l'home de las tres Ces, en reconeixement als seus tres millors guanys:

Redacció de la Carta Municipal,
Compilació del Dret Civil Català, i
Cessió del Castell de Montjuïc

Amb la restauració, es van enderrocar construccions militars de nul interès arquitectònic i es van netejar els murs de fàbrica de totxo de grans gruixos de morter i encalçaments successius, que demostraven el número de lleves que havien viscut en les seves dependències.

L'arquitecte Ros de Ramis va modificar les troneres dels canons en algun sector, creant un pas de ronda, per tal que el públic visitant pogués observar mentre passejava els fossats i els jardins del Castell.

En les diverses sales del Castell es va organitzar el Museu Militar amb les trameses del Museu de l'Exèrcit, les col·leccions d'armes de Frederic Marés i del col·leccionista barceloní Joan Quintana, ampliant en anys successius els fons.

L'any 1970, a algú se li va acudir la idea de realitzar un monòlit de pedra de gran tamany, al·legòric a la cessió del Castell i que inauguraria Franco. Ja que no hi havia prou temps per a la seva execució, el que subscriu va pensar en construir-lo amb una estructura metàl·lica, revestida de planxes de guix staff, i la superfície pintada imitant la pedra. La idea va ser acceptada, realitzada i inaugurada, sense comunicar a ningú la mentida. Per sort aquell dia no va ploure.

L'autèntic monòlit es va edificar un any més tard. Avui es conserva, però en un evident estat d'abandó.

També recordo la col·locació en el pati d'armes de l'estàtua equestre de Franco, realitzada per l'escultor Viladomat, sobre un pedestal dissenyat per Ros de Ramis. Es feia palès durant el muntatge l'actitut exultant de l'escultor, content per l'encàrreg i els resultats artístics. Anys després, ja en democràcia, va dir que havia estat obligat a acceptar-lo.

En època recent vam rebre l'encàrreg de desmuntar l'escultura i baixar-la al Museu Militar. Aquest treball es va fer amb la mateixa professionalitat que el primer, sense muntar números deplorables, com a València, on van haver obrers encaputxats tirant de cables. L'escultura de Viladomat va arribar íntegra al Museu Militar.

Palauet Albéniz

Amb motiu de l'Exposició de Barcelona de l'any 1929, realitzada en la muntanya de Montjuïc, es va construir una bonica construcció destinada als Reis d'Espanya i als seus il·lustres hostes, mentre durés el certamen. Aquest Palauet es va edificar per a que la família reial pogués descansar, esmorzar o prendre el te, durant les seves visites a l'exposició.

L'any 1930, les portes del Palauet es van tancar. El 1935, Folch i Torres va tenir la idea de convertir-lo en Museu de Música. Aquesta idea no va quallar i tan sols va quedar el nom de Palauet Albéniz.

Van passar els anys i amb motiu del Congrés Eucarístic Internacional, celebrat a Barcelona, va servir d'allotjament per a la missió pontifícia. Després d'uns anys més d'oblit, el 1957 l'alcalde José M^a Porcioles decideix restaurar-lo i ampliar-lo, per a dedicar-lo a residència d'hostes il·lustres de la ciutat.

El 1961, disposant ja dels primers crèdits, comencen els treballs d'ampliació, que es prolonguen fins l'any 1970, aixecant moltes vegades verdaderes polsegueres, ja que ha estat una de les obres municipals més discutides. Després de guanyar els socialistes les primeres eleccions municipals democràtiques, el Palauet Albéniz va passar un curt període d'ostracisme, per un equivocat sentit d'austeritat, però al poc temps el seu ús va tornar a la normalitat.

Les obres les van dirigir els arquitectes Antonio Lozoya, Joaquín de Ros i Ignacio Serra Goday, i a l'antic Palauet se li van afegir dos nous cossos, un de central convertit en menjador de gala i un altre destinat a residència, seguint les mateixes línies de construcció de l'edifici existent.

L'interior del Palauet es va enriquir amb obres d'art dels Museus Municipals i es van fer encàrregos a diversos artistes, entre els que destaquen l'Al·legoria de la Sardana, pintada per Salvador Dalí, i la gran claraboia policromada, obra de l'artista segovià Muñoz de Pablos.

A partir de l'any 1971, el Palauet Albéniz va passar a ser també residència dels prínceps d'Espanya, resolent un problema de protocol, amb respecte a Franco i al Palau de Pedralbes. Avui hostatja als nostres reis en les seves visites a la Ciutat Comtal.

Les obres d'ampliació del Palauet Albéniz, van portar la construcció d'uns magnífics jardins, dissenyats per Joaquín Casamor i enriquits per escultures de Viladomat, Marés, Granero, Rebull, Fàbregas de Sentmenat, Maragall, etc.

Amb motiu de las Olimpíades, M^a Luisa Aguado va reformar interiorment la zona de residència.

Carrer dels Arcs

El carrer dels Arcs, que comunica l'antiga plaça de Santa Anna amb la plaça Nova, deu el

seu nom als arcs del vell aqüeducte romà. El 1966 l'Ajuntament de Barcelona posa en marxa l'ampliació d'aquest carrer, per tal de valorar més l'accés a l'anomenat Barri Gòtic i millorar la perspectiva visual des de l'avinguda del Portal de l'Àngel, segons un vell anhel d'Adolfo Florensa. L'ampliació es fa pel costat dels números senars, resultant afectades diverses cases, dos d'elles de notable interès arquitectònic: les cases números 3 i 5.

La casa número 5, anomenada casa Bassols, és propietat del Reial Cercle Artístic, realitzada en el segle XVI, en estil gòtic tardà i reformada el XVIII, obrint els balcons corresponents. Aquesta façana va ser construïda de nou a uns tres metres de distància, el que va provocar, al seu torn, una gran reforma interior. Es va compondre una nova façana gòtica, augmentant la seva altura i construint una galeria porticada, una planta més alta que les restes trobades en la façana demolida. En enderrocar l'edifici número 7, va aparèixer una gran mitgera, que donava a l'antiga plaça de Santa Anna, que es va decorar en el més pur estil gòtic tardà, per a no desentonar amb la façana annexa. En aquesta mitgera es va construir també, a la planta tercera, una galeria porticada, que dona a cap lloc, doncs és cega.

Adossada a l'edifici enderrocat hi havia una font-abeurador, que es va mantenir dempeus. Construïda el 1375, de forma octogonal, tenia importància en el seu moment per ser la plaça de Santa Anna l'origen de diligències. Va ser decorada amb rajoles de València el 1918, obra de Josep Aragay. Per a enllaçar i compondre el conjunt es va construir una planta baixa, amb arcs de pedra.

La majoria de les finestres i portals de pedra que es van col·locar en aquestes façanes provenien del carrer Escipió, número 24, on l'empresari d'enderrocs Francesc Brosa havia edificat el seu habitatge, amb un extraordinari repertori de peces gòtiques autèntiques dels segles XIV al XVI, adquirides quasi totes dels enderrocs produïts a Barcelona entre els anys 1838 i 1848. Els seus descendents van poder, l'any 1966, enderrocar la casa i vendre el solar a canvi de pactar amb l'Ajuntament la cessió de moltes de les peces.

La gran i llastimosa reforma arquitectònica realitzada pel Cercle Artístic necessitava d'una font de financiació, aquesta va ser el joc, il·legal aleshores però tolerat. Un escàndol va acabar amb el joc, i de pas amb les obres, que es van paraitzar durant molts anys. La casa número 3 es va enderrocar totalment així com també l'1. La número 3 tenia la façana esgrafiada. El Servei d'Edificis Artístics va preparar una composició de façana, recordant els esgrafiats perduts i que incloïa els solars 1 i 3, amb la idea d'obligar al comprador a executar aquesta façana. El comprador va resultar ser el nostre Col·legi, que no va fer cap cas a aquesta imposició municipal.

Hospital de Sant Pau

L'Hospital de Sant Pau, projectat per Doménech i Montaner l'any 1901, ocupa un gran solar, equivalent a nou mansanes de l'Eixample barceloní.

Les obres d'aquest hospital erigit per tal de reemplaçar el de la Santa Creu, obsolet i poc salubre, es van iniciar gràcies al llegat testamentari de Pau Gil i Serra, però el 1911 el llegat s'esgota i les obres es paren.

L'element central del conjunt és l'església i el claustre. L'església és d'una gran austeritat, amb predomini de les línies horitzontals, alterada només per la presència del campanar.

El claustre adossat a l'església té 40 x 40 m i consta de tres pisos, els dos primers van ser construïts en el segle XIV i l'últim l'any 1412.

Fa vint-i-un anys que l'Ajuntament de Barcelona va signar amb la comunitat un document de cessió a la Ciutat d'una part del convent. Així es consolida la visita pública al claustre, tímidament iniciada uns anys abans.

L'Ajuntament de Barcelona ha restaurat els forjats del claustre i diverses dependències. També s'ha construït un nou edifici adossat a l'edificació gòtica, projectat per Joan Bassegoda l'any 1976, per tal de contenir 40 cel.les per a la comunitat.

El 24 de setembre de 1993 es va inaugurar l'exposició de part de la col·lecció Thyssen, instal·lada en l'antic dormitori de les monges, segons projecte municipal dels arquitectes Josep M. Julià i Pere López i Iñigo. Prèviament l'arquitecte Bofill, havia realitzat un projecte que no va tenir l'acceptació de la Generalitat de Catalunya, per la seva falta de consideració al monument.

La fundació Thyssen va exigir de l'Ajuntament de Barcelona exagerades mides de seguretat i climatització per a la seva col·lecció. Mentrestant, les nostres meravelloses pintures al fresc de Ferrer Bassa segueixen a la capella de Sant Miquel, al costat del claustre, en les mateixes condicions que quan es van crear.

En cedir la comunitat l'antic dormitori i desaparèixer el pas inferior fins l'església va ser necessari construir un nou pas adossat a la nau gòtica, per tal de permetre que la comunitat accedeixi a l'església des de l'edifici nou, amb independència de l'itinerari del públic visitant.

Palau de la Generalitat

El Palau de la Generalitat és el resultat de diverses etapes constructives, que abasten dels segles XV al XVII, i que són capaces de configurar un tot armònic.

El 1418, el mestre Marc Safont realitza la façana gòtica del carrer del Bisbe, decorada amb un magnífic medalló de Sant Jordi, obra de Pere Johan.

El 1425 s'inicia la construcció de la gran escalinata, també pel mestre Safont.

Cap el 1536 Pau Mateu i Tomàs Barsa construeixen el magnífic Pati dels Tarongers i les sales adjacents, ampliat anys després per Pere Ferrer. La façana a la plaça de Sant Jaume es construeix el 1596; és obra de l'arquitecte Pere Blay i es tracta pràcticament de l'única mostra d'arquitectura plenament renaixentista de Barcelona, la composició de la qual reflecteix una gran influència italiana.

L'any 1910, J. Puig i Cadafalch i J. Miret i Sans, procedeixen al rebaix de les terres del Pati dels Tarongers i construeixen unes sales amb columnes de pedra de marès i voltes

decorades amb la tècnica del “trencadís”.

Els avatars polítics han condicionat l'ús del Palau i com és lògic els seus estadants. Va nèixer per a servir a la Diputació General de Catalunya, després del Decret de Nova Planta (1716) depèn de la Reial Audiència, que passava a acomplir les funcions de govern.

Quan al segle XIX es creen les Diputacions Provincials, la de Barcelona ocupa una gran part del Palau (1822), i es possessiona de la totalitat el 1908, quan l'Audiència es trasllada al nou Palau de Justícia.

L'any 1980, la Generalitat de Catalunya torna a l'edifici i la Diputació de Barcelona l'abandona definitivament el 1987.

En el procés recent d'ocupació i rehabilitació d'espais, les obres necessàries han estat dirigides per l'arquitecte Carles Solsona, essent l'última la conversió de l'espai existent sota el Pati dels Tarongers en una sala de conferències, equipada tecnològicament al màxim nivell, i complementada amb una sèrie d'espais annexos d'usos múltiples i serveis.

La decisió de projecte obligava a suprimir dues columnes, suspenent, d'una estructura construïda a l'efecte, els dos capitells. L'arquitecte projectista va considerar que aquesta opció, encara que costosa, era rentable, ja que les característiques físiques de l'estructura arquitectònica existent ho permetien, sinó d'una manera fàcil, sí de forma tècnicament raonable. D'una altra banda, la idea de deixar suspesos dos capitells lligats a un conjunt d'arcs i voltes molt ben definits presentava, a més a més del propi atractiu conceptual d'aquestes formes d'antilogia, una altra gensmenys estimulants, com és la d'apuntar-se a certa tradició de l'arquitectura vernacular, servida ja amb dos notables exemples existents en el mateix Palau.

Els càlculs estructurals van ser realitzats per l'arquitecte Robert Brufau. En analitzar les conseqüències que es derivaven sobre la resta de columnes, per la major sobrecàrrega a suportar i els reforços a executar, es va decidir treure la totalitat de les columnes, fent certa la dita catalana de “preu per preu sabates grosses”.

Hivernacle

Construït el 1884 per a l'Exposició Universal celebrada a Barcelona l'any 1888 en el Parc de la Ciutadella, és obra de Josep Amargós i Samaranch, i forma part dels edificis projectats, sota les pautes donades per l'arquitecte Elies Rogent, que desitjava una projecció internacional urbanística i arquitectònica, amb motiu de l'exposició universal i crear una obra perdurable al servei del Parc i de Barcelona. Aquesta reforma del Parc de la Ciutadella va ser impulsada per l'alcalde Rius i Taulat.

Va ser edificat amb estructura metàl·lica i vidre, conseqüència de les estructures novíssimes de l'època i dels palaus de cristall que des de 1851 poblaven les exposicions. El Servei Municipal de Parcs i Jardins el va reformar i rehabilitar, entre cometes.

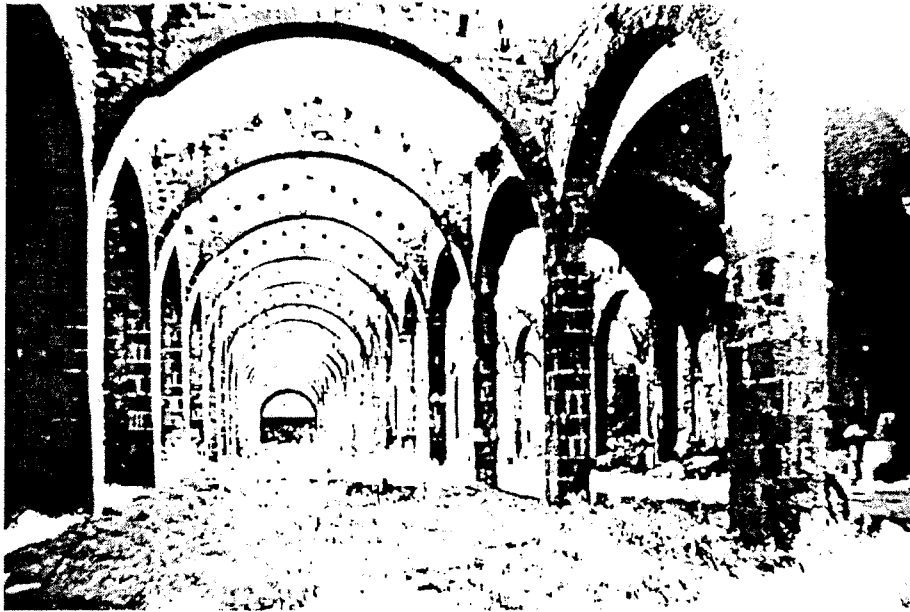
Posteriorment va arribar a un estat obsolet tant per la falta de conservació de la seva arquitectura, com per la vegetació que contenia, descontrolada i monòtona.

Va acabar en un estat residual convertint-se en seu permanent de gats i rodamóns, que es disputaven un espai en el seu interior.

El 1985 es restaura, en un estiu, a corre-cuita, pels arquitectes Josep Antoni Acebillo i Josep Miquel Casanovas, que li retornen la seva apariència original. S'incorporen unes veles de lona mòbils i un paviment de totxo en sardinell, pel seu nou ús polivalent, i deixa de ser un hivernacle.

Aquell any de 1985 es va celebrar en ell el sopar de l'octau Curset sobre la Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic, essent el seu director Rafael Vila.

Per acabar permetiu-me que mencioni a tres arquitectes ja morts, Adolfo Florensa, Joaquín de Ros i Ignacio Serra Goday. El patrimoni de Barcelona els hi deu molt, encara que algunes de les seves actuacions poden criticar-se amb els criteris actuals. Ells em van brindar la seva amistat i els seus coneixements, jo els hi brindo el meu record. Gràcies.



Reials Drassanes. 1959.



Reials Drassanes. 1993.



Palau de la Virreina. 1948.



Palau de la Virreina. 1993.



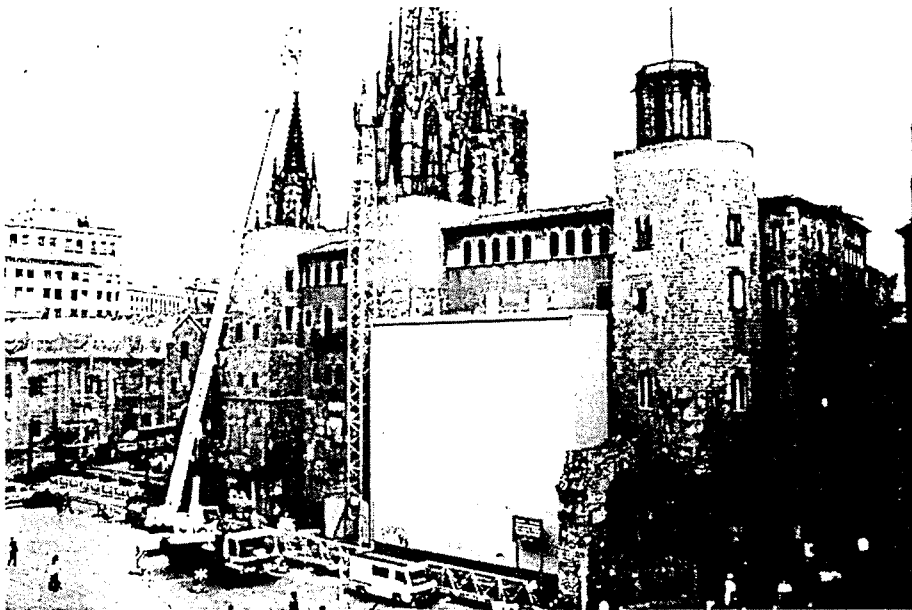
Antic Hospital de la Santa Creu. 1948.



Antic Hospital de la Santa Creu. 1993.



Muralla Romana. Plaça Nova. 1957.



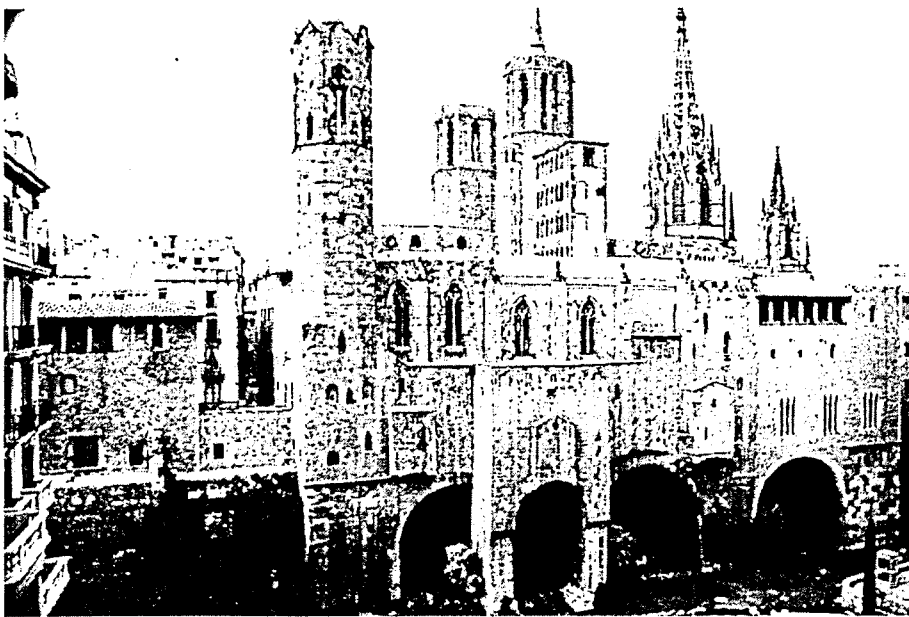
Muralla Romana. Plaça Nova. 1993.



Muralla romana. Excavacions. 1959.



Muralla Romana. Plaça Ramon Berenguer el Gran. 1934.



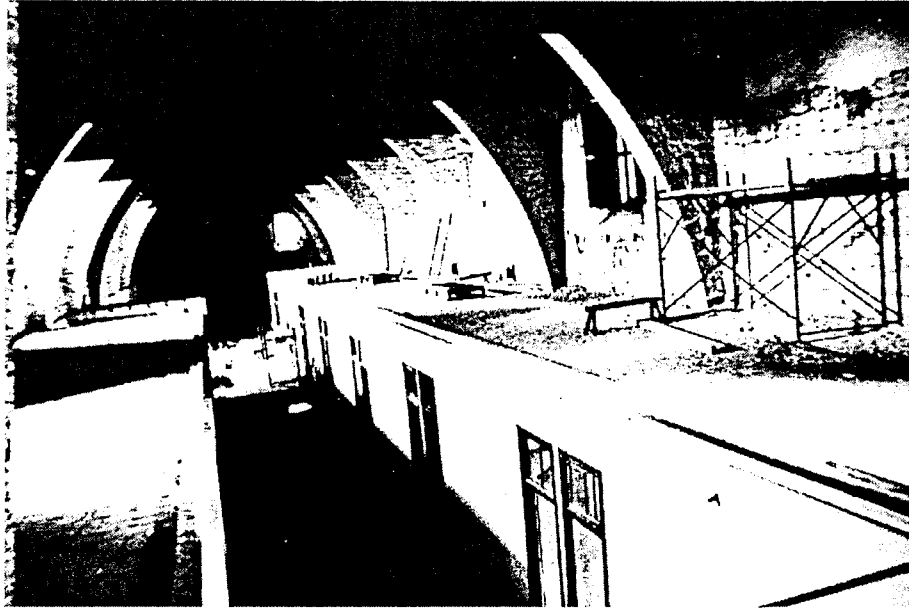
Muralla Romana. Plaça Ramon Berenguer el Gran. 1993.



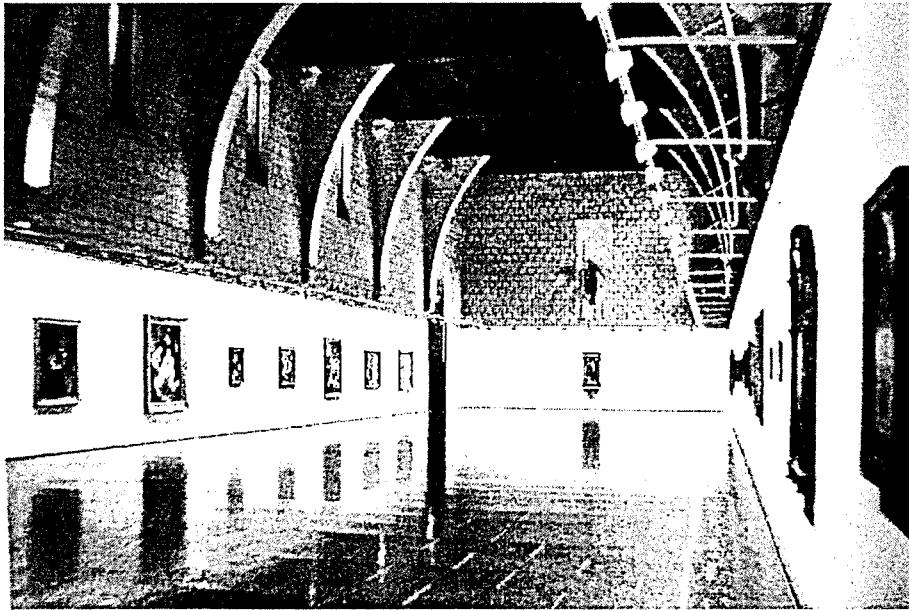
Palau Berenguer d'Aguilar - Museu Picasso.
Carrer de Montcada, 15. 1953.



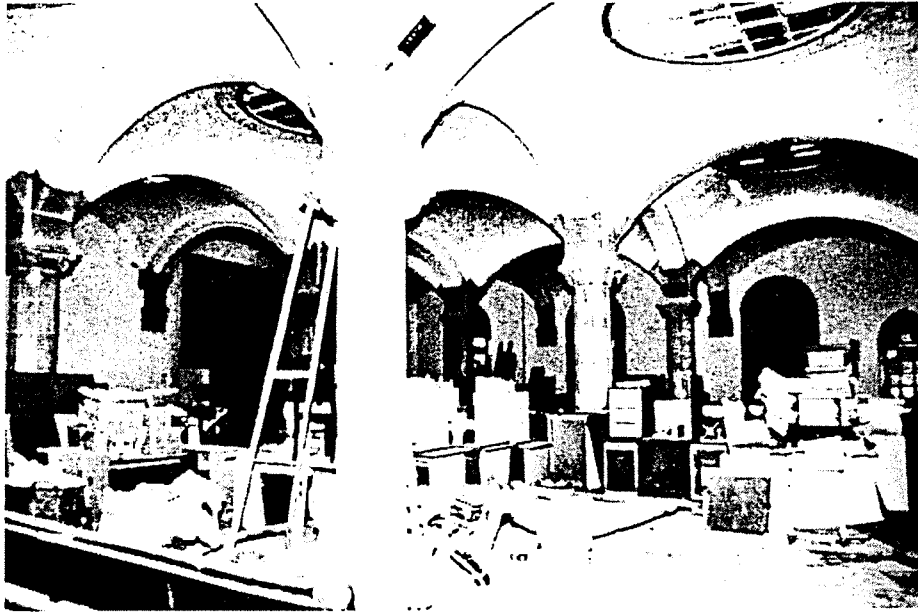
Palau Berenguer d'Aguilar - Museu Picasso.
Carrer de Montcada, 15. 1993.



Monestir de Santa Maria de Pedralbes. Dormitori. 1989.



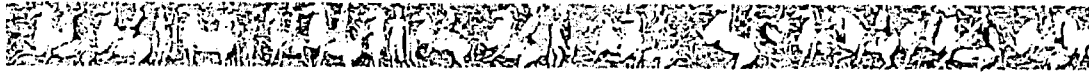
Monestir de Santa Maria de Pedralbes. 1993.



Palau de la Generalitat. 1991.



Palau de la Generalitat. 1993.



UNA APROXIMACIÓ AL CONCEPTE D'ENTORN MONUMENTAL

JOAN MANUEL NICOLÁS, arquitecte

Generalment es defineix l'entorn d'un monument com l'espai geogràfic que li dóna suport i imatge paisatgística i ambiental. Així, en el cas de monuments urbans, es pot identificar el seu entorn amb el conjunt d'edificis, carrers i places que els envolten i els integren a la trama urbana.

La importància del concepte d'entorn monumental per a la preservació i millora del patrimoni arquitectònic històric i monumental queda recollida en la majoria de les legislacions vigents a l'actualitat.

Així a la Llei estatal del Patrimoni Històric de 1985 es parla "d'entorn de protecció" o de que serà preceptiva autorització per a realitzar obres en l'entorn afectat per una declaració de monument.

També a la recentment aprovada Llei del Patrimoni Cultural Català de setembre de 1993, es llegeix per exemple que: "El volum, la tipologia, la morfologia i el cromatisme de les intervencions en els entorns de protecció dels béns immobles d'interès nacional no poden alterar el caràcter arquitectònic i paisatgístic de l'àrea ni pertorbar la visualització del bé en qüestió."

Si des de la promulgació de la llei del 85 s'ha anat definint l'entorn de protecció per a les noves declaracions de monuments, la majoria dels declarats amb anterioritat a aquesta data

encara no tenen cap regulació pel que fa al cas. Això és degut a que l'anterior llei vigent, promulgada el 1933, solament considerava el monument d'una forma independent.

S'ens presenta doncs un buit en la legislació d'uns 50 anys aproximadament, en el que el tema de l'entorn monumental no ha estat present.

Així, a Catalunya per exemple, existeixen més de 400 monuments sense definició del seu entorn; i les coses estan d'una manera similar en altres comunitats.

És lògic per tant trobar un gran nombre d'actuacions de tot tipus en els entorns de monuments que lesionen greument les seves característiques. És el que denominem com agressions al monument des del seu entorn.

Tal i com es podrà convenir, el paper de l'Administració ha de ser aquí decisiu i entre les diferents accions a emprendre destacarem dues de fonamentals. D'una part, la protecció, mitjançant la delimitació i regulació de l'entorn dels monuments que encara ho tinguin pendent. D'altra banda, les actuacions concretes, per mitjà del planejament i l'execució dels projectes per a l'adequació i millora dels entorns monumentals existents.

Hem d'esmentar que encara que en aquest segon àmbit ja existeixen execucions realitzades, primordialment en entorns de monuments singulars de les grans ciutats, l'elevat cost econòmic que generalment suposa aquest tipus d'operació fa que el ritme de les actuacions sigui baix respecte del realment necessari.

És per això molt important, a més d'acotar el més encertadament possible el nivell d'actuació en cada operació, intentar no concentrar la despesa en poques operacions. Potser el lògic fóra establir programes amb varis nivells de pressupost, podent-se així executar actuacions d'escales diverses.

Un cop enunciat, a manera d'introducció, aquestes valoracions sobre el que s'entén per entorn monumental i llur transcendent paper per a la consecució de la preservació del patrimoni arquitectònic, passarem a analitzar amb més detall el concepte d'entorn i les distintes components que el constitueixen.

Per això proposo efectuar una aproximació al concepte d'entorn monumental a partir de l'anàlisi de les relacions que s'estableixen entre el propi monument i l'espai físic que l'envolta. És de l'estudi del monument, del seu espai definidor i de les relacions que s'estableixen entre ambdós, d'on podem sens dubte extreure les conclusions més adients a l'hora de definir les actuacions necessàries. El monument i llur entorn es consideraran com dos conjunts complementaris, interrelacionats entre sí i constitutius d'una única realitat. Tot això es pot enunciar com les característiques d'interdependència i complementaritat entre l'entorn i el monument.

Interdependència en el sentit que el monument i el seu entorn es troben indefectiblement units per relacions de dependència mútua. Constitueix doncs un error interpretatiu de greus conseqüències el considerar-los d'una manera excloent o separadora.

Podem afirmar pel que fa al cas que sempre que l'entorn d'un monument o edifici històric sofreix transformacions, el propi monument queda a la vegada alterat doncs, degut a la característica d'interdependència de la que parlem, el monument pateix i també incorpora les modificacions que es produeixen. És a dir, en "canviar" l'entorn també "canvia" el monument.

Aquesta relació d'interdependència entre l'entorn i el monument s'acostuma a obviar

sovint. Amb això, hi ha una tendència generalitzada a considerar el monument o edifici històric com un bé per ell mateix i que és solament aquesta construcció, independent, la que s'ha de preservar o protegir. Així, el realment important seria el monument i el seu entorn es podria reduir al mínim espai no construïble que l'envolta. Aquest espai serviria, bàsicament, per tal d'impedir que el monument quedés copsat per altres edificacions. Aquest tipus de reducció és un argument teòric que sol desembocar en no poques agressions sobre el patrimoni construït.

És a dir, i com a resum, un monument o edifici històric "és" d'una manera determinada no tant sols per com és ell intrínsecament sinó també per tot el que l'envolta.

Però tal i com ja hem avançat existeix entre el monument i llur entorn, a més a més de la característica de la interdependència, la de la complementaritat. Ambdós són conjunts complementaris i en aquesta unió formen la totalitat de l'espai físic al que necessàriament ens hem de referir. Per això, no tant sols el monument és dependent del seu entorn i viceversa, sinó que al complementar-se, plegats constitueixen una unitat.

Dos problemes inicials apareixen quan intentem referir-nos al que és l'entorn monumental, o millor, al que s'ha de considerar com entorn. El primer radica en que tota visió és sempre interessada donat que pressuposa una òptica determinada. Per això, analitzar el major nombre possible dels components que hi intervenen, els de tipus històrico-artístic, tipològic, urbanístic, paisatgístic, econòmic, sociològic, de propietat, etc, resultarà fonamental si el que es pretén és una certa comprensió objectiva. L'altre problema amb què ens trobem és el de l'escala, és a dir, quin és l'àmbit des del que analitzar el monument i el seu entorn? Lògicament variaran molt les conclusions que s'extreguin d'una anàlisi massa circumscrita a les rodalies del monument respecte d'una altra que consideri el monument i tota la seva zona real d'influència.

A més de l'anterior, també passa que els monuments i llurs entorns tenen natures molt distintes. Han d'ésser segur molt diferents les consideracions a efectuar en el cas d'un castell situat aïlladament a dalt d'un turó o en el d'una església entre mitgeres en un nucli urbà. És clar que aquí podria plantejar-se una possible classificació dels diferents tipus de monuments i els seus entorns en funció d'aquest tipus de característiques, però no és aquesta classificació l'objectiu que perseguim.

Tot l'esmentat ens porta en el fons a la conclusió que el tema de les relacions entre l'entorn i el monument o edifici històric difícilment es pot abordar marcant senzillament en un plànol d'emplaçament una zona de protecció més o menys gran al voltant del monument. Es tracta doncs d'un tema d'una certa complexitat, en el que apareixen nombroses variables i a més a més, aquestes variables tenen una importància canviant en cada cas i situació.

És lògic que siguin estudis detallats i exhaustius els que serveixin per a poder determinar les qüestions de protecció en relació als entorns monumentals. Estudis a priori no necessàriament més complexos que els que actualment ja es porten a terme per d'altres aspectes dels treballs d'intervenció o restauració en els edificis històrics. Ocuparan un paper preponderant entre aquests els estudis històrics. D'ells haurem d'obtenir informació suficient de les distintes relacions que s'han anat produint en el temps entre el monument i el seu entorn.

I entrant ja a analitzar algunes de les relacions que s'estableixen entre el monument i llur entorn s'ha d'indicar que l'aproximació que aquí es proposa s'efectuarà acotada a l'entorn urbà i concretada en alguns monuments i edificis històrics de la ciutat de Barcelona. Afegir que sols són exposats alguns exemples per a millor comprendre el problema i que

no es pretén amb això donar una visió objectiva del patrimoni de la ciutat. A través d'ells es pretén clarificar algunes de les relacions que s'estableixen i que és sens dubte el pas inicial per a determinar les possibles actuacions a emprendre en aquest camp.

Solament afegir que resultaria del tot incorrecte i a més allunyat del fi d'aquesta conferència el considerar els exemples que s'exposen a continuació com a representatius de l'estat del patrimoni arquitectònic monumental de la ciutat. L'elecció no persegueix aquest objectiu ni ha estat efectuada amb aquests criteris.

Les relacions que s'estableixen entre entorn i monument o edifici històric s'han classificat sota les deu denominacions següents:

1. La qualitat urbana potencial del monument o edifici històric
2. La interrelació del monument vers l'entorn
3. Entorns degradats
4. Descontextualització per trasllat
5. Descontextualització per canvis en l'entorn
6. Aïllament
7. Alteració de l'entorn per tipologies
8. Alteració de l'entorn per infraestructures
9. Parasitisme-Simbiosi
10. La teoria del 2 per 1

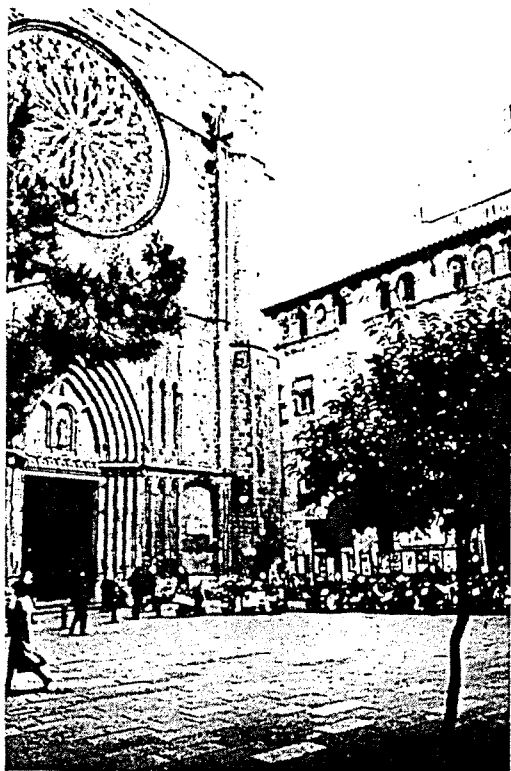
1. La qualitat urbana potencial del monument o edifici històric

Ja des dels primers tractats de la urbanística moderna es manifesta el paper estructurador primordial que aconsegueixen els monuments i edificis històrics a les ciutats, sobretot a les europees. Aquests edificis, amb llargues permanències en el temps, organitzen i jerarquitzen els espais urbans.

A més a més, pels seus propis valors arquitectònics doten de qualitat urbana als entorns que els circumden. I aquesta qualitat urbana que els monuments irradien al seu voltant ha restat malauradament evidenciada per negació quan, per qualsevol circumstància, aquests edificis han estat enderrocats i substituïts.

Un dels motius, entre d'altres no menys importants, per parlar de la necessitat de la conservació i defensa del patrimoni històric edificat és precisament la preservació de la qualitat urbana que aquests edificis generen.

No és per tant sorprenent que en la majoria d'operacions de renovació dels nuclis històrics degradats de les ciutats, els edificis històrics i monumentals siguin usats com elements generadors o integradors dels canvis a efectuar. Així, ells es converteixen en els estructuradors dels nous espais públics, en els contenidors de noves activitats i usos, etc.



Església de Santa Maria dels Reis o del Pi.
Plaça del Pi.



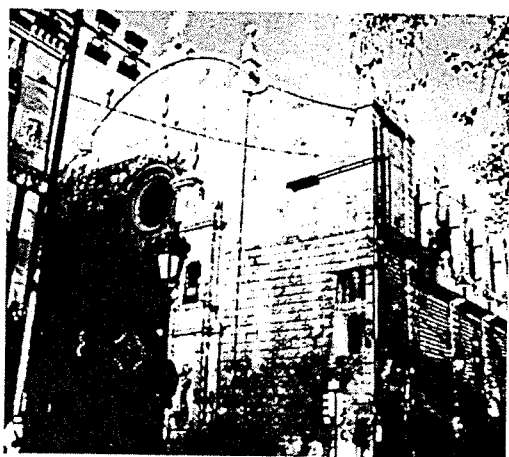
Monestir de Sant Pere de les Puelles.
Plaça de Sant Pere.

2. La interrelació del monument vers l'entorn

No solament l'entorn actua envers el monument sino que aquesta relació també es produeix en el sentit invers. Ja hem apuntat pel que fa al cas que el monument té propietats estructurants de l'espai que el circumda.

Però, a més d'aquest paper urbà, el monument estableix amb el seu entorn tot un conjunt de relacions de tipus econòmic i d'ús. Aquestes relacions es manifesten, per exemple, en que al produir actuacions de restauració o d'intervenció en el monument o els seus espais exteriors es desencadenen actuacions paral·leles als edificis del seu entorn.

De fet podem parlar d'un nexa econòmic entre el monument i l'entorn. És sabut que el fenomen de les visites als monuments i edificis històrics propicia que als seus entorns es generin multitud d'activitats econòmiques vinculades al sector turístic. En els entorns monumentals es solen ubicar zones comercials i botigues de tot tipus, restaurants, hotels, etc. Aquestes activitats econòmiques permeten que l'entorn monumental disposi quasi sempre d'uns nivells de qualitat urbana molt superiors als d'altres zones més allunyades del monument o edifici històric.



Església de Betlem.
La Rambla, 107.



Església de Betlem.
Carrer d'En Xuclà.

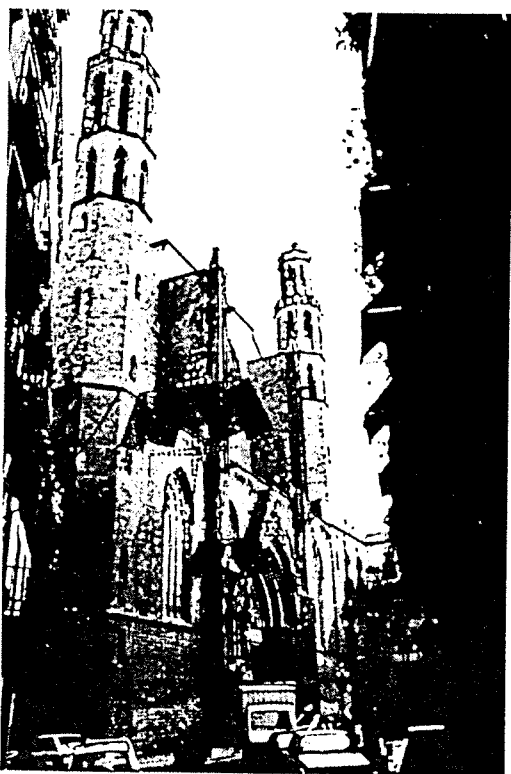
3. Entorns degradats

Lamentablement podem trobar molts exemples d'entorns monumentals degradats. Entre aquestes degradacions, les més evidents i difícils de pal·liar són les produïdes per l'abandó o ruïna de les edificacions i les derivades d'usos no compatibles amb la pròpia existència de l'edifici monumental.

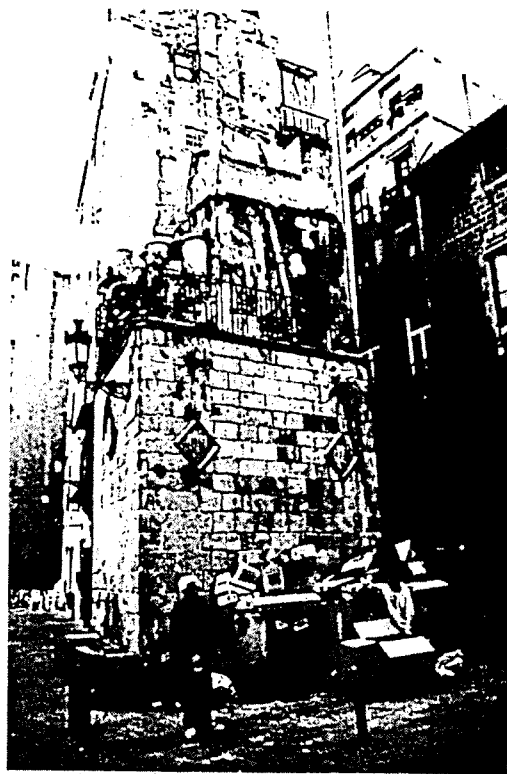
Des que la ciutat s'entén com a conjunt urbà articulat, constituït com un sistema de carrers, places i edificis que formen un continu, és clar que el monument té menys valors monumentals si llur entorn pateix degradació.

Entre les solucions per tal de corregir les degradacions dels entorns monumentals estan les intervencions costejades des de l'administració i encaminades directament a la millora i adequació dels entorns. Intervencions tant sobre l'espai públic —pavimentació, il·luminació, mobiliari urbà, jardineria, etc— com també operacions a fons perdut sobre edificis en mal estat o expropiacions i posterior rehabilitació. Altre tipus de solució és promoure des de l'administració mecanismes d'incentiu econòmic i fiscal als propietaris dels edificis de l'entorn monumental per que esmenin les degradacions dels seus edificis.

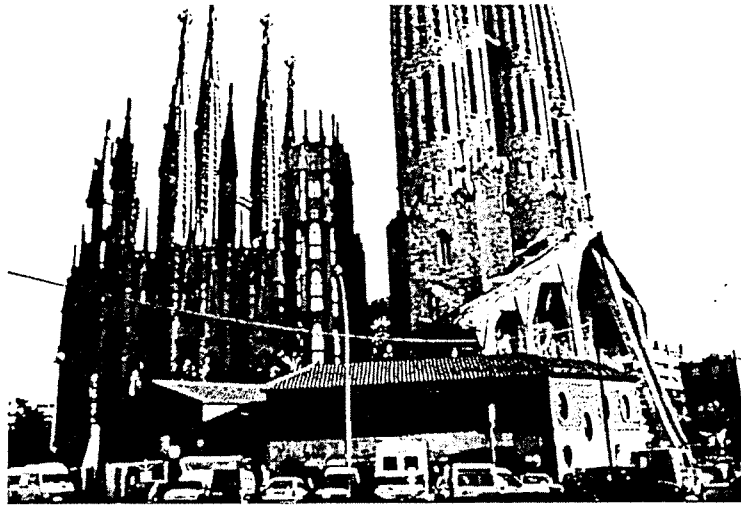
Pel que fa als usos indeguts que es produeixen als entorns dels monuments, el camí corrector pot resultar més fàcil des de la mateixa legislació de protecció de l'entorn monumental.



Església de Santa Maria del Mar.
Carrer de l'Argenteria.



Entorn de Santa Maria del Mar.
Plaça de Santa Maria.



Temple de la Sagrada Família.
Plaça de la Sagrada Família.



Entorn de la Sagrada Família.
Plaça de Gaudí.

4. Descontextualització per trasllat

La vinculació de qualsevol edifici al lloc en el que s'ha construït és una de les seves característiques més transcendents. Però això no és degut sols a la component purament geogràfica. Al llarg de la vida de l'edifici i del lloc en el que està situat es van produint, emmagatzemant i desapareixent tot el conjunt de relacions entre ambdós. Relacions de vegades de negació, altres de mútua adaptació.

Per tot això i quan per diverses circumstàncies, generalment de tipus urbanístic, es decideix per a poder conservar-lo el trasllat d'un monument o edifici històric del lloc on va ésser construït a un altre de diferent, es trenquen inexorablement totes aquestes relacions i vinculacions.

En els trasllats, per bé que les característiques del nou entorn s'hagin escollit amb el màxim interès, es produeix una descontextualització. L'edifici resta desvinculat i normalment s'ens presenta com un element fora de lloc.

És clar que s'ha d'intentar evitar per tots els mitjans el produir trasllats. Nogensmenys, pot succeir que de vegades aquesta sigui l'única solució per tal d'impedir la desaparició d'algun edifici de valor. En aquest cas, l'estudi i l'elecció de la nova situació resulten fonamentals.



Casa Padellàs. Museu d'Història de la Ciutat.
Plaça del Rei.
Traslladada per l'apertura de la Via Laietana.



Església del convent de Santa Maria de Montsió.
Rambla de Catalunya, 115.
Traslladada per l'apertura del Portal de l'Àngel.

5. Descontextualització per canvis en l'entorn

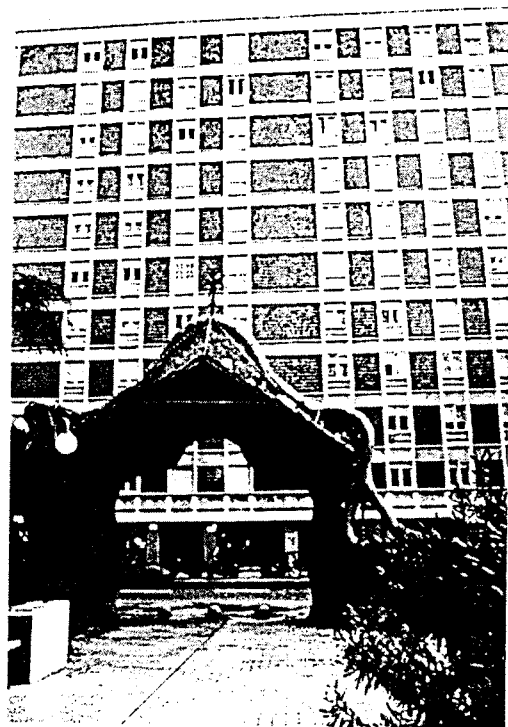
Per raó de la manca d'actuacions legislatives de conservació en els entorns monumentals acostuma a ocórrer que el monument o edifici històric és l'únic element constitutiu de la realitat construïda que va romanent, més o menys inalterat, i la resta d'edificacions i d'elements urbans del seu entorn es van modificant. L'entorn va canviant mentre que el monument roman.

Al no produir-se una visió global i unitària de l'entorn i el monument, ambdós desenvolupen dues existències juntes però independents respecte dels processos que succeeixen. Aquests canvis poden ésser tals que pot arribar a semblar d'una manera superficial que és el monument el que està fora de lloc. És com si els canvis produïts en l'entorn tendissin a expulsar l'edifici històric de la seva ubicació.

Per tal d'impedir això, són precisament les actuacions als entorns monumentals les que han de procurar anar adequant els edificis i les noves intervencions amb l'edifici històric de manera que tot plegat constitueixi una unitat. No es tractarà que l'entorn no pateixi canvis sino d'aconseguir que aquests es produeixin d'una manera harmònica i compatible amb la pròpia existència i valor del monument.



Porta i tanca de l'antiga Finca Miralles.
Passeig de Manuel Girona, 55.



Porta i tanca de l'antiga Finca Miralles.
Vista des de l'interior del conjunt edificat.



Església de Sant Pau del Camp.
Carrer de Sant Pau, 101.



Església de Sant Pau del Camp.
Vista posterior.



Església de Sant Pau del Camp.
Vista aèria de l'entorn.

6. Aïllament

Sembla il·lògic haver de parlar encara a l'actualitat de les intervencions de tot tipus en entorns de monuments i edificis històrics que els hi provoquen l'aïllament.

Si ja en la Carta d'Atenes del 1931 es formula d'una manera clara el concepte "d'ambient" a conservar i no sols fer-ho amb el monument aïllat, encara a l'actualitat trobem nombroses intervencions basades en la desaparició de les edificacions colindants a l'edifici històric i la creació d'espais lliures al seu voltant. I això no es produeix només en alguns casos concrets sinó que és tònica dominant en la majoria de les operacions de renovació urbana. Aquestes intervencions solen justificar-se amb l'objectiu d'aconseguir millors perspectives visuals de l'edifici d'interès. Visuals que generalment mai no han existit i que la major part de les vegades no resulten les més adients.

En el fons, moltes d'aquestes operacions de "neteja" d'edificacions incorporen a més altres tipus d'espectatives i responen a d'altres criteris no només visualistes. Entre ells, la falta d'obtenció de mecanismes d'altre tipus per tal d'actuar en els edificis degradats de l'entorn, el promoure junt amb l'aïllament i per tal de resoldre els espais lliures resultants noves edificacions que financin el procés de renovació, l'aconseguir espais lliures de dimensions acceptables que permetin amb la construcció d'aparcaments soterranis resoldre el problema de la manca d'aparcament de vehicles a l'interior dels nuclis urbans, etc.

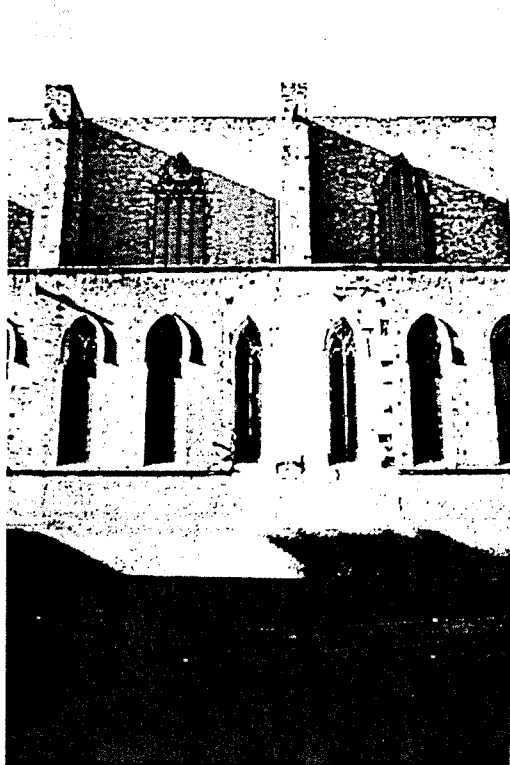
Amb l'aïllament de la resta de la trama urbana l'edifici monumental es va transformant en peça museística, deslligant-se del seu entorn i perdent les seves qualitats d'element estructurant. Va deixant d'ésser arquitectura per anar convertint-se en escultura.



Església de la Mercè.
Plaça de la Mercè.



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



Església de Santa Maria del Mar.
Vista des del Fossar de les Moreres.



Església de Santa Maria del Mar.
Vista des del Fossar de les Moreres.

7. Alteració de l'entorn per tipologies

Ja sabem que l'urbanisme desenvolupa el planejament mitjançant zonificacions que inclueixen unes tipologies edificatòries determinades. Així s'aconsegueix una homogeneïtzació, per zones, dels teixits urbans. Amb això es persegueix obtenir una certa harmonia de les edificacions i evitar a la vegada els problemes constructius, estètics, de propietat, de vistes, d'aprofitament urbanístic, etc, que comportaria el disposar juntes tipologies diverses entre sí.

Això no obstant, aquests criteris entren en dramàtica contradicció per la permanència dels edificis històrics i monumentals mentre que es produeixen canvis de la tipologia edificable en els seus entorns immediats. Els criteris d'harmonia i continuïtat desapareixen per la convivència d'edificacions amb diverses tipologies al voltant de l'edifici històric. Aquest sols interessarà ja conservar en tot cas pels seus propis i individuals valors arquitectònics i històrics, i no pas pel seu paper configurador de la trama urbana en la que està situat.

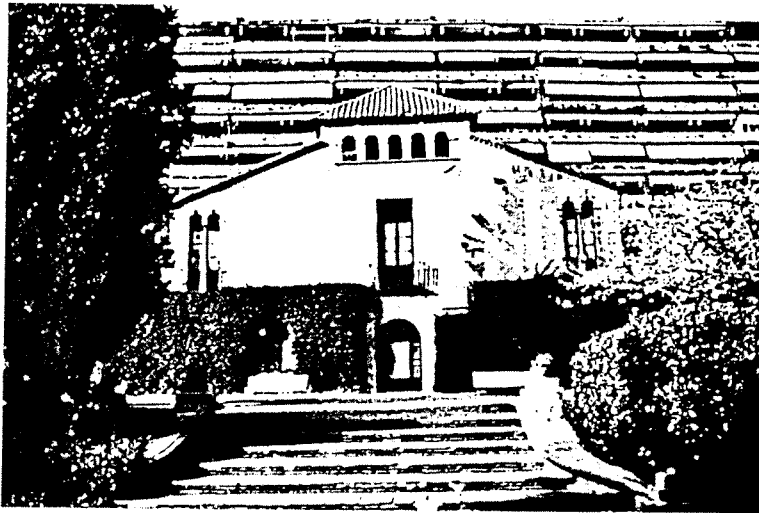
Com a criteri general d'actuació, s'han de mantenir les tipologies edificatòries històriques en els entorns monumentals. Aquests entorns no són els llocs més adients per tal que prevalguin, per sobre d'altres, els criteris de pur aprofitament edificatori.



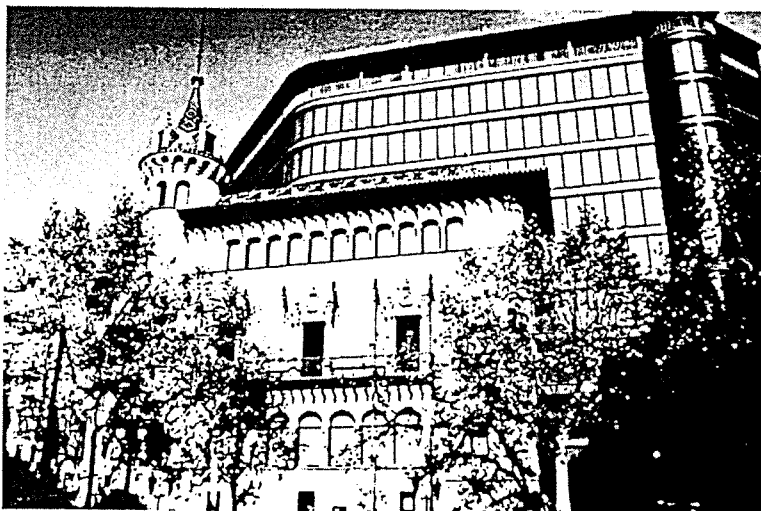
Entorn de la Casa Vicens.
Carrer de les Carolines, 18.



Casa Vicens.
Façana al carrer.



Masia Can Raspall.
Passeig de Manuel Girona, 33.



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

8. Alteració de l'entorn per infraestructures

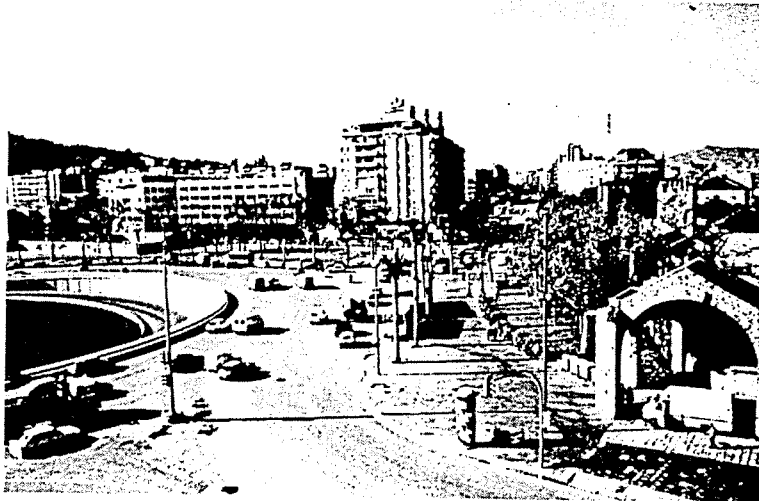
Els monuments i edificis històrics queden alterats quan en els seus entorns es generen noves infraestructures urbanes. Entre les que resulten més lesives estan les derivades del transport i circulació. Així, els nous traçats de comunicacions viàries pròxims a monuments els alteren profundament.

Alteracions aquestes que no solament tenen un caràcter morfològic i estètic. A més a més hi trobem lesions constructives degudes a les vibracions que el tràfic provoca i contaminació ambiental pels sorolls inherents a l'ús d'aquestes infraestructures.

Un altre tipus de problemes molt greus que apareixen són els derivats de la contaminació per gasos i fums de combustió que afecten d'una manera molt determinant als materials constructius dels edificis històrics.

A la vegada, aquestes infraestructures en els entorns monumentals també provoquen l'aïllament de l'edifici històric al estar concebudes més per a resoldre problemes globals de tràfic que no pas d'accés al propi monument.

Per tot això és recomanable allunyar el més possible la construcció de les noves infraestructures viàries dels entorns monumentals.



Entorn de Les Drassanes amb la connexió viària del Cinturó del Litoral.

9. Parasitisme - Simbiosi

Dilema aquest que pretén valorar les construccions noves annexes a l'edifici històric que el complementen o amplien. Aquestes operacions solen respondre a un nou ús o normativa o bé són simplement per la obtenció de major superfície construïda que la que ofereix el propi edifici existent.

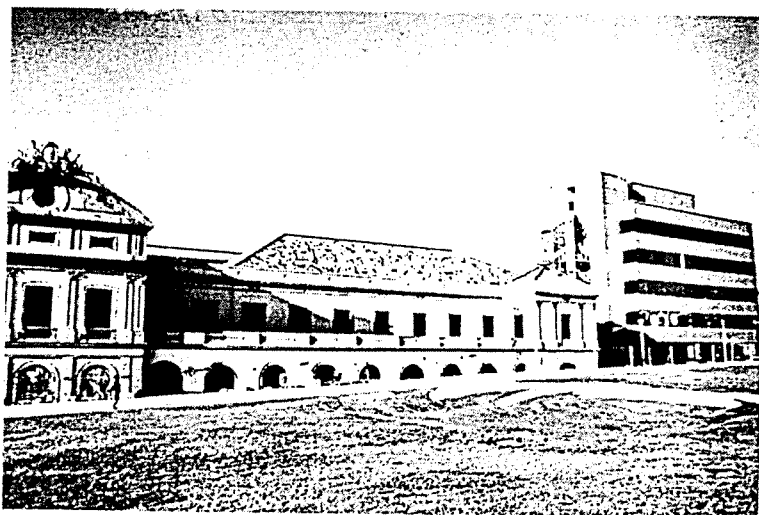
Nogensmenys pocs exemples podem trobar a l'història de l'arquitectura recent en els que una ampliació o annex a un edifici històric hagi aconseguit obtenir un conjunt final de major valor i interès que el que ja de per sí existia. Sol succeir que la nova construcció, més que assolir amb l'edifici històric una simbiosi beneficiosa per ambdós, es converteix en un edifici que el parasita. L'edifici històric no és més que una coartada per l'existència de la nova edificació.

Aquests tipus d'actuació provoquen grans alteracions en els edificis històrics i llurs entorns. Sembla, per l'abundància de casos en els que l'anterior es practica, que per sistema s'accepta que no és suficientment rendible econòmicament i social el recuperar solament l'edifici històric sense produir-li a la vegada alguna ampliació o afegit.

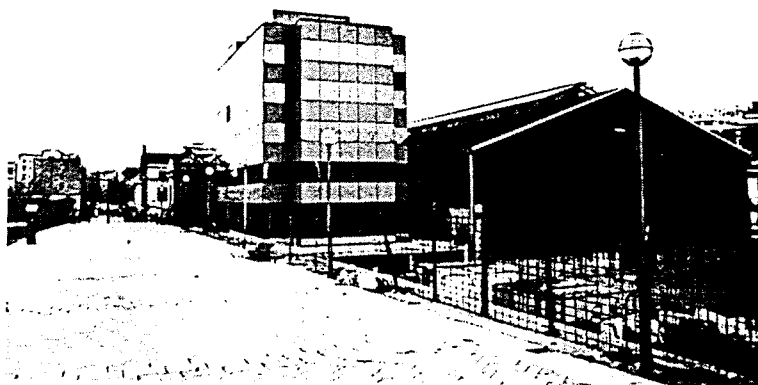
Un camí potser més respectuós i menys traumàtic per la conservació del patrimoni arquitectònic consistiria en adequar el nou ús de l'edifici històric a un que ell pugui tolerar en funció de les seves característiques i tamany.



Convent dels Àngels amb el futur accés.
Plaça dels Àngels.



Estació del Nord.
Façada lateral al parc amb el nou edifici de l'INEM.



Estació del Nord.
Vista posterior amb la nova edificació.

10. La teoria del 2 per 1

Sota aquesta denominació agruparem aquelles intervencions en el patrimoni arquitectònic que aconseguen amb una única iniciativa un doble resultat nefast. No es tracta d'operacions que alteren greument el monument o llur entorn, sinó que modifiquen ambdós a la vegada.

Intervencions aquestes que podem qualificar com a "pretensioses" perquè pretenen, des de la seva pròpia formulació, revolucionar novedosament tant la lectura de l'edifici històric com la del seu entorn. Aquest tipus d'actituds pot resultar més apropiat sens dubte per altres camps de la producció arquitectònica que no pas el de la conservació del patrimoni.

Si alguna cosa sembla prou clara en aquest camp és que el monument ho és perquè les seves característiques específiques fan que es consideri d'interès conservar-lo, disfrutar-lo i transmetre'l en les millors condicions a les generacions futures.

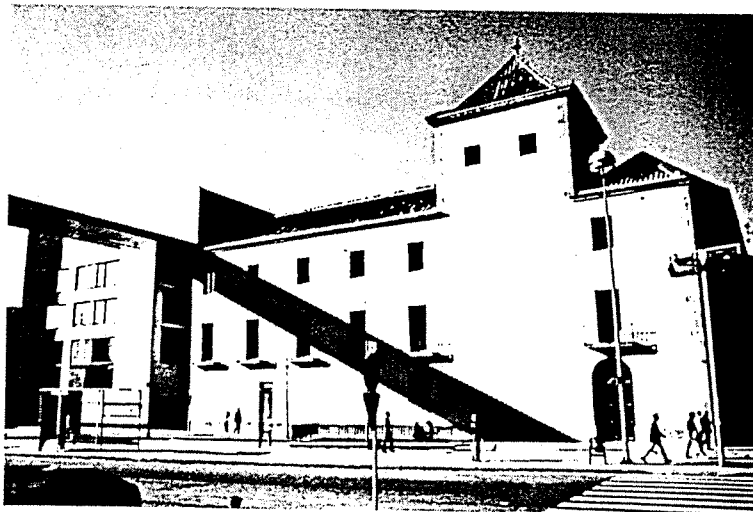
Per tot això, no sembla lògic que aquests edificis històrics requereixin aquests tipus de transformacions doncs, o bé si realment les necessiten segur que no es tracta d'edificis que mereixin conservar-se, o bé aquestes transformacions són un artifici fora de to, producte de simples capritxos dels seus autors.



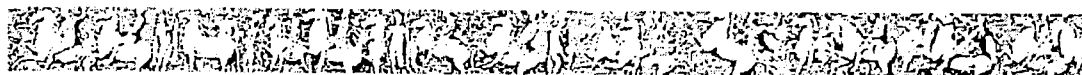
Palau Nacional de Montjuïc.
Façana principal amb el nou accés.



Convent de Santa Mònica.
Façana a la Rambla amb el nou accés.



Convent de Santa Mònica.
Façana lateral amb el nou edifici d'ampliació.



ENTORN I ÀREES DE REHABILITACIÓ PREFERENT A ARAGÓ

JESÚS ANDREU, arquitecte

1.- El caràcter tràgic de la intervenció en el patrimoni rural aragonès

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

La tràgica interacció entre la situació econòmica i social de marginalitat en la que es troben àmplies comarques d’Aragó i l’intent de mantenir un patrimoni arquitectònic que basava el seu interès en una relació amb el medi i el mode de vida.

La connexió d’aquest problema amb el concepte del monument al llarg de la història i la substitució dels llocs (els monuments naturals) pel monument material fet pels homes i la seva posterior valoració com a document material i històric d’una cultura a partir del romanticisme.

2.- La situació a Aragó

El poder polític i l'administració pública davant el dilema i la seva actuació a Aragó. El paral·lelisme simbòlic amb l'actuació de Valadier en el Coliseu romà: evitar la ruïna. La consolidació - congelació del passat.

3.- Els habitants i les persones com a entorn

Especial consideració de les persones i els habitants com a primer entorn dels monuments i del patrimoni arquitectònic com a principal diferència amb els jaciments arqueològics. L'entorn humà. La necessitat de la seva conservació i de la seva valoració en la política de manteniment del patrimoni.

4.- La rehabilitació d'espais - entorns marginals

El concepte de marginalitat tant en els nuclis objecte d'aquesta política (aliens als eixos econòmics, a les fronteres ...) com en els espais urbans (actuacions als marges, a les zones degradades).

5.- La política d'Àrees de Rehabilitació Preferent

5.1.- Concepte

Es basa en la Declaració pel Consell de Govern de la Diputació d'Aragó de determinades zones delimitades del territori aragonès com a Àrees de Rehabilitació Preferent. Estan declarades per Decret que comporta l'ajut tècnic, urbanístic i ajuts especials per a la rehabilitació d'edificis i espais públics.

La Declaració significa la continuació d'un diàleg amb el Municipi on es situa l'ARP, que es concreta en una Comissió conjunta. Aquesta Comissió fixa les actuacions conjuntes de rehabilitació d'edificis públics o espais públics, contracta i coordina els projectes, i supervisa i vigila les obres. També serveix de canal pels ajuts especials a la rehabilitació amb els quals compten els edificis privats. Totes les actuacions són objecte d'un Conveni entre l'Administració Autònoma i la Municipal.

5.2.- La catalogació. El coneixement

Factor bàsic per a la Declaració d'una zona del territori és el grau de coneixement que l'Administració té d'ell i la voluntat de conservar els seus valors arquitectònics per part de les administracions concurrents. Per això, per a actuar sobre un territori ampli i de difícil valoració, s'han iniciat treballs de Catalogació de conjunts, immobles i elements que complementen als declarats com a BIC. Aquestes fitxes estan basades en el coneixement directe i en el dibuix com a factor de coneixement.

5.3.- La protecció

Com a lògic corolari del que s'ha dit, complementa l'elecció de les zones declarades l'existència d'un sistema de protecció dels valors arquitectònics existents.

5.4.- Reflexió prèvia a alguns exemples: Alquézar, Miravete de la Sierra, Mirambel, Nocito, Abizanda, ...

La realitat de la política d'Àrees de Rehabilitació Preferent supera als exemples que voldria desenvolupar i que es caracteritzen per:

- Municipis de petit volum fins i tot en el context aragonès.
- No tots estan declarats com a conjunt històric - artístic.
- Situats marginalment dins de les zones econòmiques, amb una clara vocació de territoris fronterers: Prepirineu, el Maestrazgo, ...
- Les actuacions es situen als límits de l'àrea delimitada.
- Les actuacions tenen un pressupost econòmic molt limitat.

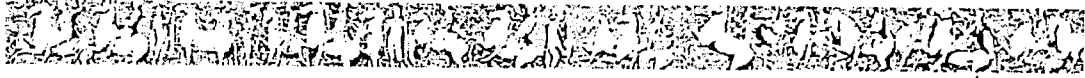
6.- Els dubtes de les intervencions

No volia deixar de tocar el punt més preocupant en la feina diària de gestió d'aquesta política que suposa l'elecció de les actuacions a realitzar, i el seu caràcter. Ja s'ha comentat que pretenen ser una col.laboració en el manteniment de l'entorn humà, que és el principal destinatari d'aquesta política. No caure en actuacions visibilistes o de "belles arts", realitzar actuacions d'escassa importància econòmica però que tinguin efectes catalitzadors, incorporar criteris i dissenys nous, mantenir materials i tècniques tradicionals, permetre molta autoconstrucció pels habitants del nucli, actuar més en els límits i en els territoris marginals que en els nuclis, millorar les condicions de vida, incorporar criteris d'avaluació d'impactes ambientals, ...

7.- Conclusió final

La política d'Àrees de Rehabilitació Preferent constitueix un intent que, fins i tot coneixent la tràgica dificultat que suposa intentar conservar valors marginals tant culturalment com econòmica, és de les poques esperances per a una forma de vida, unes tradicions culturals i uns territoris que són part integrant d'Aragó.





ENTORN I MONUMENT: ACTUACIONS A OSCA, TEROL I SARAGOSSA

CARLOS LABARTA, arquitecte

ENTORN I MONUMENT A ARAGÓ: UN RECORREGUT CRÍTIC PER LES ACTUACIONS RECENTS

Les actuacions en l'entorn dels monuments s'han multiplicat en els darrers anys a l'empara de la bonança econòmica de finals dels vuitanta. Els projectes que analitzo resumidament en aquest escrit es conceben des de posicions teòriques i econòmiques variades, fins i tot contraposades. La selecció no obeeix estrictament a criteris de sintonia arquitectònica sinó que presenta un ventall de diverses formes d'abordar el compromès diàleg entre l'entorn i el monument.

Entorn del Museu Provincial. Osca. Arqte.: L. Burillo. La contenció des de la cultura de la terra i la continuïtat del discurs històric.

El projecte es situa en un compromès entorn dominat per la presència del Museu Provincial, antic Palau Reial, a l'entrada nord del Casc Històric d'Osca. L'aïllament que per raons tàctiques requeria l'edifici del Palau, i en conseqüència la prohibició d'edificar al seus voltants, va engendrar els espais lliures existents a l'actualitat enfront a la densa

xarxa medieval de la resta del Casc. En aquest marc i, condicionat també, per la geometria imposada pel Grup d'Habitatges Socials Madre Pilar, l'arquitecte resol formalment amb mestria la connexió geomètrica de les diverses xarxes.

Recuperació de la topografia enfront a l'artificialitat del concepte de terra en d'altres avantguardes

Calia que el projecte, a més a més de formalitzar l'entorn del Museu, inclogués el disseny d'un auditori a l'aire lliure. La creació d'una escena i d'una càmara de seients fixos en el centre d'una ciutat pot portar conseqüències negatives a l'entorn quan el teatre estigui fora d'ús. Per això les grades es conceben com uns bancals sòbriament enjardinats que, quan no s'utilitzen, s'integren plàsticament com catifes davant l'escenari que actua a la vegada com a sòcol del museu.

L'intel·ligent resolució del programa es recolza en la sòlida concepció del projecte des de la recuperació dels valors topogràfics. El discurs del concepte de terra no ha deixat mai d'ésser present en l'arquitectura, encara que sigui per negació. Fins i tot les avantguardes deconstructives americanes (en les europees, com Miralles, és evident la connexió amb la topografia) refereixen inesperadament a valors contextuais com en el cas d'Eisenman en el Centre d'Arts Visuals de la Universitat d'Ohio, on artificials bancals de terra resolen la connexió amb la xarxa de la ciutat de Columbus.

Burillo reprèn aquest discurs per tal de convertir-lo en perfecte mitjancer entre programa, resolució formal i concepte. La densitat conceptual i formal, referenciada d'alguna manera en l'escultura minimalista de Richard Serra (Casting 1969 Museu Whitney, Shift 1970-1972 Ontario), converteixen el projecte en un silenciós exercici de coherència.

La voluntat de permanència

Des del silenci de la disciplina arquitectònica l'arquitecte fuig deliberadament de l'effmer i arbitrari (per un altra banda de tan bona acceptació en recents actuacions). Tot el projecte es resol en pedra, sense ensurts ni gestos inútils. D'alguna manera evoca en mi els versos de León Felipe "*así es mi vida, piedra como tú, como tú guijarro humilde que no sirves para ser ni piedra ...*". Resolt amb pedra calcària de la Puebla de Albornó en els paraments horitzontals i pedra sorrenca en els verticals el pressupost final de l'obra és de quaranta-i-cinc milions de pessetes suposant tot un exercici d'austeritat, sensatesa i lluíment.

La voluntat de permanència, evocada des de la concepció i consolidada amb el tractament dels materials triats, s'uneix inexorablement amb la idea de contribuir a continuar la història sense distorsionar-la.

L'absència de disseny com a valor: una nota enfront la cultura de l'excés

La dècada dels vuitanta, a l'empara d'una benèvola crítica arquitectònica, ha magnificat les arquitectures sobredissenyades generalment fràgilment sustentades en tics i gestos (normalment metàl·lics). Aquesta espiral de disseny, expressió d'una cultura occidental de l'excés, havia deixat sense discurs a l'arquitectura de la contenció. El sobredisseny tendeix a crear funcions no demandades per tal de poder recrear-se en arbitràries formalitzacions.

El disseny arquitectònic, per oposició, tendeix a resoldre els problemes sense convertir-se en pretext per a la creació d'altres de nous. Luis Burillo reconduïx, des de les seves premeditades absències, la poètica del silenci.

La modernitat com a contrapunt

La continuïtat del discurs històric no és incompatible amb la manifestació de la contemporaneïtat. L'arquitecte concentra totes les energies en el disseny d'un punt singular: la coberta del teatre. Aquesta apareix ocasionalment accionada elèctricament, com una planxa suspesa. Amb això es reprèn el desafiament al concepte de gravetat (desafiament tan influent en els moments revolucionaris de l'arquitectura del nostre segle) així com es valora l'expressió de l'energia continguda. L'objecte, que molt bé podria ser una de les escultures en equilibri de Serra (Balanced, 1970), és capaç per ell mateix, i davant a la nuesa de l'entorn, de tensionar l'espai al que es refereix i que, al mateix temps, conforma.

El projecte opta d'aquesta manera per les implicacions silencioses substituïnt les sorolloses explicacions a les que la suposada modernitat ens té acostumats.

Plaça de San Juan. Terol. Arqte.: A. Cañada. Minimalisme i configuració de l'entorn.

A finals dels vuitanta i fruit d'un concurs d'avantprojectes, l'ajuntament de Terol escomet la reurbanització de la Plaça de San Juan sota la qual es construeixen uns aparcaments. L'arquitectura existent a la plaça es fonamenta en les estratègies racionalistes i representatives dels anys seixanta, actualment ocupades per noves institucions.

Las estratègies urbanes de l'escultura minimalista

El projecte resol la plaça com un pla neutre horitzontal sobre el qual es col·loca, estratègicament situada, la piràmide que resol la ventilació dels garatges. Tot el valor del projecte es resumeix en la concentració de les tensions i visuals de la plaça en la peça emblemàtica, d'inevitable referència al recent projecte de Pei al Louvre. Aquesta línia de projectes, basada en les qualitats escultòriques minimalistes de les peces, havia estat ja assajada pels mateixos escultors. Potser la participació de l'escultura en l'escena urbana hagi tingut en Richard Serra el seu més audaç exponent amb actuacions a la Plaça Federal de New York o a Stadt Goslar a Alemanya, ambdues del 1981.

La posició tàctica de la peça com a redefinició de l'entorn

Potser tot el valor del projecte resideixi en contribuir, amb el gest minimalista rotund, a dotar d'un cert aire de modernitat, (encara que sigui importat), a una plaça que per altra banda manté l'esperit domèstic que ni l'arquitectura institucional aconsegueix emmudir en una ciutat petita. La convivència tàctica d'una incipient modernitat amb una sòlida tradició domèstica aconsegueix l'objectiu equilibrador sense la violència que d'altres places a la moda van imposar en l'entorn.

Plaça d'Ariño. Saragossa. Arqtes.: I. de Rentería, A. Hernández i P. López. La revalorització del monument des de l'abstracció.

El valor del silenci enfront la Història

El projecte, resultat d'un concurs, opta per la creació d'una plataforma neutral que acompanyi la presència del Palau dels Torrero, actual seu del Col·legi d'Arquitectes, així com de la digna arquitectura de la resta de les façanes. Lluny de qualsevol pretensió protagonista els arquitectes opten per la solidesa d'una proposta, basada en l'abstracció del pla horitzontal, tractat delicadament i uniforme amb pedra grisa que aferma el valor del silenci com a mitjà d'aproximació al llegat de la Història. En el diàleg entorn-monument el projecte no pretén participar ni activament ni agressiva. En temps tan sorollosos potser el més intel·ligent és recuperar els murmurs del silenci.

El disseny com a factor de neutralitat

En el projecte de Burillo hem destacat l'absència deliberada de gestos de disseny com a estratègia d'una arquitectura de contenció. En aquest projecte, en un medi més urbà, transitat i comercial, no es rebutja la inclusió de fonts i mobiliari que necessàriament demanen un esforç formal dels arquitectes. Malgrat tot aquests, fugint del formalisme fàcil, que introduiria factors desequilibradors en el diàleg entorn-monument, presenten una estratègia minimalista de fusió del mobiliari amb la base pètria del pla horitzontal. De la mateixa manera els elements metàl·lics, (els brolladors i els elements de protecció afegits amb posterioritat), s'incorporen des de la neutralitat formal i cromàtica. L'austeritat del projecte d'Osca es substitueix aquí per la discreció.

La importància del límit: la concentració d'esforços en la transició

La plaça es situa tangencialment a un populós carrer que condueix a la Plaça de les Catedrals. La necessària articulació entre la plaça i el carrer concentra en el límit els majors esforços formals i conceptuals. Els valors topogràfics tornen a recobrar protagonisme absorbint-se en aquesta transició la diferència de cotes entre la plaça i el carrer. Així mateix, juntament a la recuperació del valor topogràfic com a determinant en la solució del projecte, s'inclou en aquest punt un altre element natural, l'aigua, com a factor de separació. L'aigua estableix el diàleg amb el carrer en perdre's, mitjantçant subtils escletxes, en el paviment de la plaça per tal d'unir-se amb aquesta, limitant l'espai i esmorteïnt el soroll. William Bennett va produir ja treballs escultòrics (Jamesville, New York 1976) en el medi natural que emfasitzaven el valor de l'escletxa en la terra, o més ben dit, de la ferida en la terra. Els arquitectes assumeixen una estratègia similar abstraïnt-la a un medi urbà dotant-la de l'elegància que la insinuació manté sempre sobre la demostració.

Plaça de La Seo. Saragossa. Arqte.: J. M. Pérez Latorre. La relectura del monument des de la vocació d'intervenció en l'entorn.

Resulta complicat intentar restituir al discurs arquitectònic una obra que per múltiples circumstàncies ha ultrapassat a la seva bondat o maldat arquitectònica. Intento presentar, esquemàticament des de les intencions de l'autor, aquelles idees que van donar a llum el

projecte. Al marge de les intencions, els edificis tenen la seva pròpia vida i en aquesta solitud manifesten els seus encerts i els seus errors.

La relació sintàctica amb les ruïnes

El projecte original mantenia la plaça amb una nova pavimentació no intentant canviar el seu significat. Senzillament la dignificava (hauria estat una proposta perfecta. No ha tornat a tenir el seu encís aquesta sòbria dignitat?). En efectuar els tatxos preceptius va aparèixer una estructura romana de caràcter públic que va motivar el canvi de projecte. La recuperació de la memòria històrica i la seva devolució als ciutadans es va convertir aleshores en el tema central de l'actuació i en l'obligació de l'arquitecte que, com es recull a la memòria del projecte, "tractarà de conservar les ruïnes, ajudant-lo en la seva destrucció, en la seva erosió, amb una magnífica visió que proporcioni el coneixement de l'origen, no només des de l'erudit, des del coneixedor, sinó des de tot aquell que vulgui apropiarse a la seva contemplació".

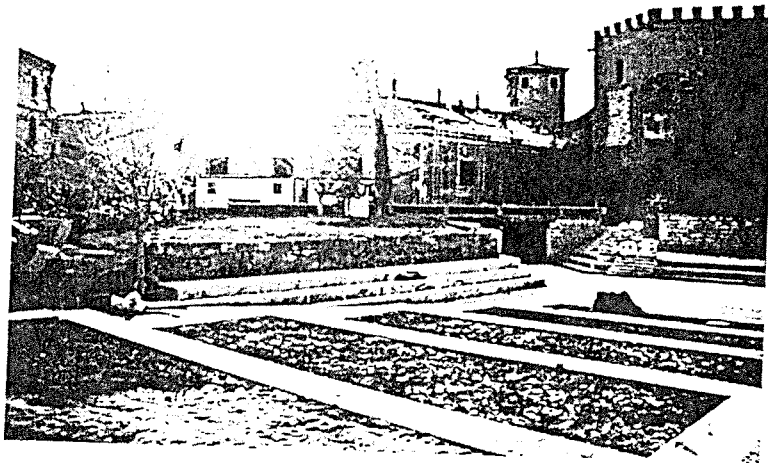
La relació amb la ruïna com a monument s'entén des del respecte físic establint-se una relació de referència, sintàctica. El monument recupera el seu protagonisme com oposat al nou. No es procura la fusió sinó la interpelació d'uns elements amb els altres fins l'extrem de contraposar enfront al rigor de la geometria dels nous pilars una visió piranesiana de les restes romanes. El tractament acull així el desordre controlat de passarel·les i accessos que facilitin la visió de les ruïnes. En aquest tractament s'endevinen fàcilment influències recents de la deconstrucció.

La geometria i l'estructura com a factors d'unificació

La geometria i l'estructura s'utilitzen per a unificar la doble vessant del projecte: el tractament de les ruïnes i el tractament superficial de la plaça. La major dificultat del projecte radica en la concepció unitària de dos programes amb dos monuments: el museu i les ruïnes alhora que la plaça i La Seo. Aquesta estratègia d'unitat, poc comentada des de les crítiques fàcils alienes a l'arquitectura, no s'ha valorat suficientment. La dificultat de les resolucions tècniques articulades des d'una sòbria geometria que pren el triangle equilàter com a base de constant referència es compagina amb l'ordre imposat en la superfície. No estic parlant ara de la presumptuosa (i fora d'escala) presència del famós prisma. Vull recordar el procés del projecte (un cop assumit que s'ha executat; una discussió distinta és si calia fer-se). Des d'aquest procés expresso la meva gratitud per una estratègia que, si podem reprendre l'ortodòxia disciplinar, hem de concloure que no és desencertada.

La recurrència al símbol per a la interacció amb la Història

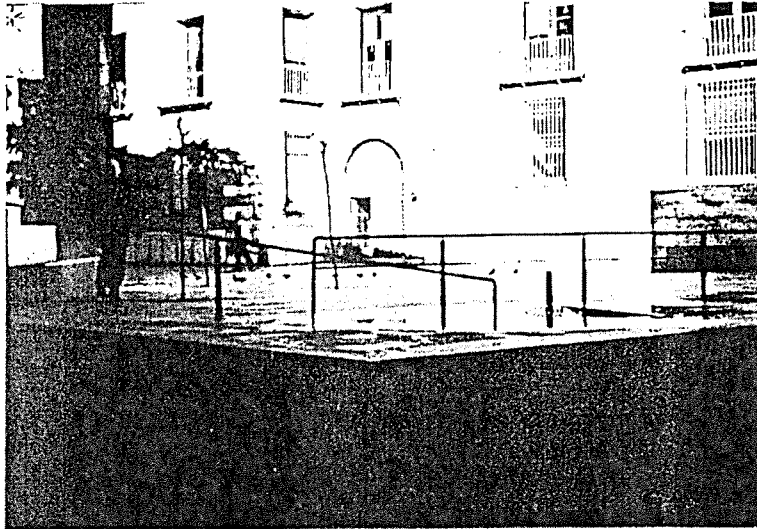
El tractament en superfície, encertat des de la seva estratègia, es complica amb la necessitat d'incloure una peça d'accés al museu-ruïnes de l'espai inferior. Després de múltiples opcions escartejades per l'arquitecte, totes amb la ineludible però innecessària referència a la piràmide de Pei, s'opta per un prisma amb base geomètrica en el triangle equilàter. El prisma, segons l'autor, ve suggerit des de la importància de la Torre Barroca de Contini escollint-se el baldaquí en l'acepció berniniana, que és una estructura amb forma de dossier, sobre quatre elements de suport, emprada per cobrir un altar o una tomba. L'autor recorre amb això al símbol, no per resoldre únicament l'entrada al museu, sinó per



Entorn del Museu Provincial. Osca.
Vista de l'actuació en construcció.



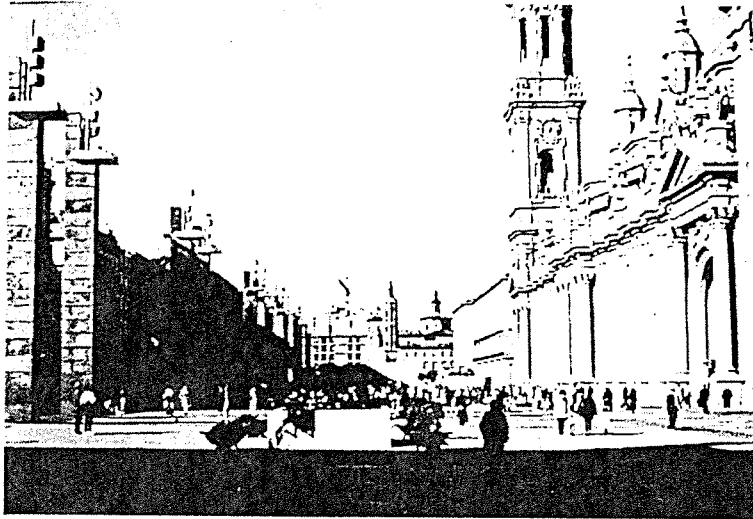
Vista de la Plaça de San Juan. Terol.



Plaça d'Ariño. Saragossa.
La plataforma horitzontal com neutralitat front al monument.



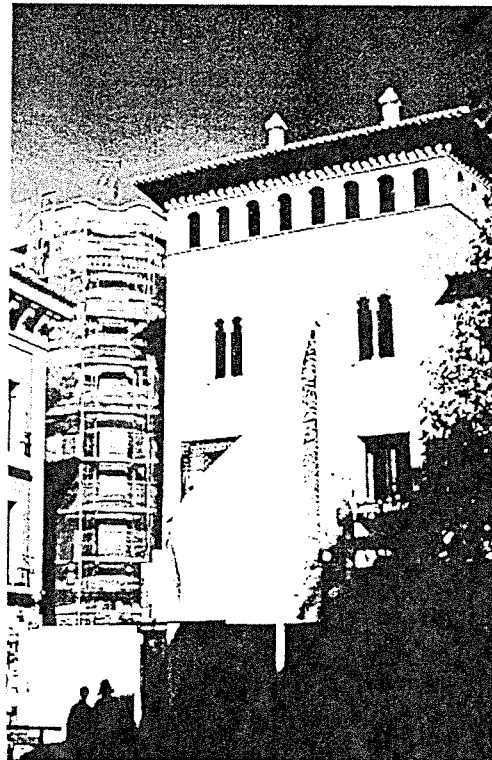
Plaça de la Seo. Saragossa.
La Seo des de la Plaça del Pilar.



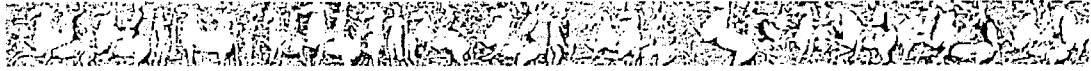
Plaça del Pilar. Saragossa.
La plaça al costat de la façana monumental.



Plaça del Pilar. Saragossa.
El carrer al costat de la façana domèstica.



Plaça de San Felipe. Saragossa.
La simulació de la Torre Nueva.



QÜESTIONS DE RESTAURACIÓ (A PROPÒSIT DEL TEATRE ROMÀ DE SAGUNT)

GIORGIO GRASSI, arquitecte
MANUEL PORTACELI, arquitecte

“L'arquitectura és sempre un sistema espacial enclavat en un lloc i estructurada a través d'una forma que respon a una configuració precisa, segons els trets de cada temps i de cada cultura. Sens dubte, cal preservar l'autèntic, allò que té el valor d'informar-nos d'un temps passat determinat i concret. Però la protecció d'un lloc del passat no pot oposar-se a les decisions estètiques que varen ser decisives en la creació arquitectònica del monument” (Ignasi de Solà-Morales, Dr. arq.).

El monument el 1983

Com és usual en les obres de l'antiguitat, el Teatre Romà de Sagunt és expropiat, utilitzant els seus materials i elements arquitectònics en les construccions de la ciutat i fora d'ella.

Vinculat històricament i geogràficament al castell -on es troba el fòrum- pateix algunes destruccions, per ésser-hi unit en els seus avatars militars.

A partir de la tercera dècada del nostre segle es realitzen nombroses intervencions d'ordenació i reconstrucció de la fàbrica romana.

Si aquestes intervencions es porten a terme amb el comprensible desig de consolidar les restes, no és tan clar el criteri de les reconstruccions que comporten.

El teatre ofereix en planta totes les dades dels elements que el componen. Malgrat tot, les obres complementàries executades s'afermen en la càmara, oblidant la resta en la que va canònicament unit, i el seu objectiu no sembla ser el restituir el més fidelment possible el teatre tal com era (tal com era segons els criteris de l'arqueòleg) sinó les mateixes ruïnes. Aquests treballs, de tipus mimètic, no fan sinó accentuar el caràcter pintoresc, de ruïna, del conjunt arribant fins i tot a distorsionar-lo (la reconstrucció dels "aditus", eliminant restes originals, oferint l'aspecte de teatre "a la grega", la "recuperació" parcial del perfil de la càmara, amb un esglaonat que es deté en no poder superar la galeria inferior existent, etc). Sense esmentar arbitraris afegits com el museu adossat a una de les torres, que esborra la figura simètrica del cos escènic amb les seves característiques torres sobresortints, o la immotivada construcció de l'escenari darrera de les restes de les valves, sobre els murs del "post scaenium".

Objectius

Així era, esquemàticament, la realitat del Teatre Romà de Sagunt abans del nostre projecte.

Des d'aquesta via sense retorn iniciada per les intervencions anteriors es podia aconseguir la "eficàcia evocativa" (Brandi) del monument continuant la seva restauració, però canviant-la radicalment de signe.

Calia recuperar l'especificitat arquitectònica del teatre, alliberar, com diria Bonelli, la seva "veritable forma", fer intel·ligible el tipus a través de la restitució de l'espai arquitectònic del Teatre Romà de Sagunt a partir de la recuperació de la unitat bàsica càmara-cos escènic, característica principal del teatre romà tal com apareix constantment en la història de les formes arquitectòniques.

El tipus de l'edifici teatral romà és una de les grans troballes de l'arquitectura del món antic. *"La rotunditat del seu espai circular tancat per l'aparatós mur del frons scaenae, estableix un espai interior obert solament cap al cel. La seva estructura interna produeix una inigualable relació entre actors, cor i públic, en una tensió dialèctica per la qual la participació en l'espectacle estableix connexions entre el religiós i el festiu"* (Ignasi de Solà-Morales, Dr. arq.).

L'arquitectura del Teatre Romà de Sagunt hi estava present en les restes existents, només calia fer-la aparèixer de nou. La intervenció tenia que respondre al problema de la seva lectura, fer-ho intel·ligible.

En el sentit que indica Brandi en la seva "Teoria de la Restauració" es tractava de desenvolupar la "unitat potencial" immanent en els fragments per tal d'aconseguir la "unitat originària" del monument.

Si en la restauració arquitectònica tenim en compte que només en l'espai real, amb la seva escala humana, perceptible sota la llum del dia, es troba l'experiència de l'arquitectura, la

condició documental de l'arqueologia, tan indispensable en aquest treball pot, des de la seva dimensió racional, aparèixer com text llegible per tots, concorrent en aquesta experiència.

L'equip d'arqueòlegs, dirigit per la Dra. Aranegui (Catedràtica d'Arqueologia) i la Dra. Hernández (Directora del Museu de Sagunt), col.laborador en el projecte amb l'aportació dels seus estudis, hipòtesis i conclusions, continua com a interlocutor i supervisor de les obres d'execució, avalant les respostes als problemes que susciten la recerca de les arrels físiques del monument, el reajustament del perfil al reordenar les últimes dades taquimètriques o l'estudi i ubicació de les peces trobades de les que després parlarem.

Si el primer objectiu del projecte, com hem indicat anteriorment, ha estat la restitució de l'espai del Teatre Romà de Sagunt, el segon, conseqüència d'aquell, és la recuperació del "rol" urbà que el monument exercia entre la zona monumental -el fòrum, en la part superior- i la ciutat que es desenvolupava en el pendent del turó.

La ruïna, a punt de desaparèixer com a arquitectura, havia perdut la seva possibilitat de mantenir les relacions arquitectòniques entre les parts de la ciutat històrica.

El Teatre Romà de Sagunt es presenta avui rehabilitat, com l'edifici romà civil que, en la fusió jeràrquica i ordenada de les seves parts principals, càmara i cos escènic, ve definit en un volum únic que determina el paisatge urbà en el que es produïa; un edifici públic, de la "polis" romana, que celebrava, i on es reflectien, els guanys d'una cultura, d'un poble.

L'exterior ensenya, recuperada, la seva relació amb el paisatge per al qual es va construir: es vincula en la seva potència al conjunt monumental, que amb el fòrum conforma la "acròpolis" de Sagunt, i destaca per la seva escala, com ho faria quasi vint segles abans, dels habitatges urbans que es desenvolupaven als seus peus.

Criteris

En primer lloc conservar, consolidar i posar en evidència les autèntiques restes del Teatre Romà de Sagunt i restituir (a partir dels estudis i hipòtesis de l'equip arqueològic amb el qual s'ha treballat des del primer moment), l'espai característic i únic del Teatre de Sagunt.

Un element bàsic en un teatre romà és el "frons scaenae" la restitució del qual, en relació amb la càmara, es fa indispensable per tal de recuperar la tipologia del teatre.

La seva existència està comprovada científicament pels murs de les "subconstruccions" de l'escena, així com les restes de la "valva Regia" i la "valva hospitalium" est que, entre d'altres, emergien damunt d'ells.

Tot això es completa amb les troballes aportades per les excavacions realitzades durant les obres, que a més a més d'informació històrica atorgaran, introduïdes en el procés restaurador, major comprensió i enteniment de l'edifici.

Aquest criteri general que ordena el projecte de restauració i rehabilitació del Teatre Romà

de Sagunt ens porta a l'elecció de tècniques constructives que es plantejen a partir de les dades que aporta la fàbrica antiga. "Davant el monument, ell és el mestre" deia Annoni.

Així, s'utilitzen materials naturals, tècniques romanes (pedra, formigó i totxo) indispensables per a l'estabilitat, manteniment i coneixement del monument, fent sempre evident la diferenciació entre les parts originals i les rehabilitades.

S'ha rehabilitat la càmara amb la recuperació del seu perfil per mitjà d'una "petxina" de pedra calcària sobreposada a la "petxina" originària, que permet sempre el diàleg entre les restes existents i el que s'ha rehabilitat.

Rehabilitar després d'excavar

La responsabilitat davant l'objectiu de la intervenció, la seva complexitat, no permetia elucubracions personals als conceptes bàsics del projecte. Només l'adaptació a la realitat concreta que oferien les excavacions podria establir modificacions.

Però les excavacions confirmaven les hipòtesis arqueològiques, afegint dades, anotacions, elements nous (per exemple el doble mur del "pulpitum", les fases de construcció) de les que retransmeten científicament els arqueòlegs que han supervisat des del primer moment les actuacions i a les que s'ha adaptat el projecte quasi sense canvis.

Es pot visitar ja el cos escènic per tot arreu, i les parts fins ara ocultes poden ser desvetllades per l'estudi en un passeig que recorre les entranyes de l'edifici, espais retrobats entre els murs del "post scaenium", subconstruccions que mostren la sòlida arrancada de la construcció romana. Una lleugera passarel·la que no toca els murs silenciosos i profunds del fossat de l'escenari permet el seu reconeixement, el pas de la claveguera central entre ells, i el seu lliurament a aquestes enginyoses torres tècniques que els romans anomenaven "parascaenae" i que delimitaven l'escenari en la seva longitud. Aquestes torres, en sortir a la superfície, delimiten el buit del "post scaenium", l'espai que allotjava el riquíssim front escènic del teatre romà, lloc imaginari, idea formal en la que teatre i arquitectura estan completament lligats; element irreductible i necessari de l'espai teatral romà.

"L'antiquarium" i les troballes històriques de les restes de l'escena

"L'antiquarium" proposat en el projecte era l'element evocador d'aquella esplèndida paret de faula, densament historiada, del "frons scaenae" romà que estem acostumats a veure reproduïda en els vells llibres d'història de l'art.

Les excavacions realitzades en el fossat de l'escenari van brindar per primer cop elements de l'escena romana, fins ara només intuïts pels estudis i hipòtesis sobre el Teatre de Sagunt i els teatres romans en general. La seva restitució en el front escènic, encara que testimoniant l'esplendor de la ruïna, la presència i la impossibilitat de ser de bell nou l'antic "frons" del Teatre Romà de Sagunt, corroboren l'ordre, la mida, la proporció del front escènic i la seva relació jeràrquica amb els nivells de la càmara.

FITXA TÈCNICA

OBRA:

Restauració i rehabilitació del Teatre Romà de Sagunt

SITUACIÓ:

Sagunt (València)

ARQUITECTE/S PROJECTE:

Giorgio Grassi / Manuel Portaceli

ARQUITECTE/S DIRECCIÓ:

Giorgio Grassi / Manuel Portaceli / Juan José Estellés

COL·LABORADORS:

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

APARELLADORS:

Alfredo Paredes / Rafael Duet

ESTRUCTURA:

Departament d'Estructures Arquitectòniques (Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de València):

Carlos Martínez Lasheras, eng.

Eugenio Abdilla Muedra, arq.

Agustín Pérez García, arq.

José Monfort Lleonart, arq.

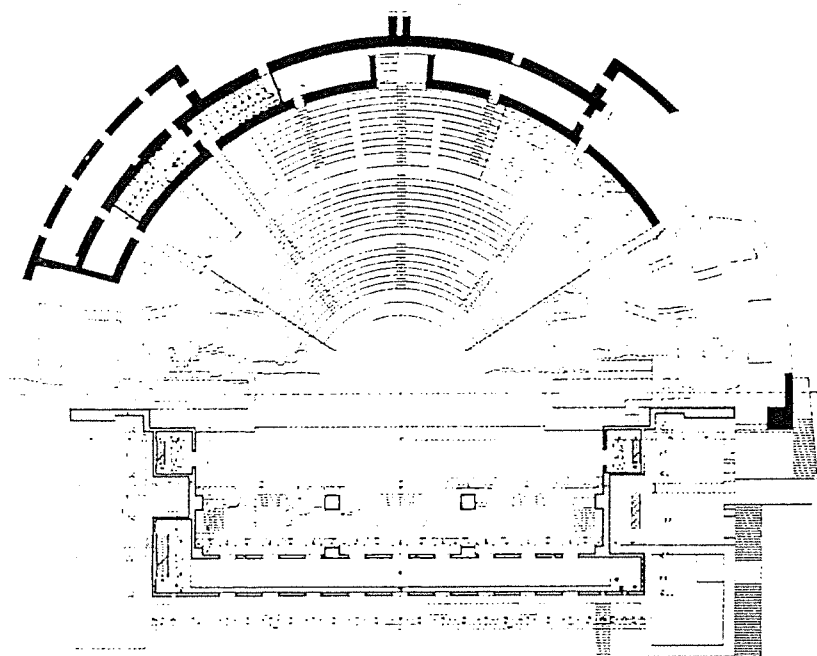
Enrique Gil Benso, arq.

ESTUDI ARQUEOLÒGIC:

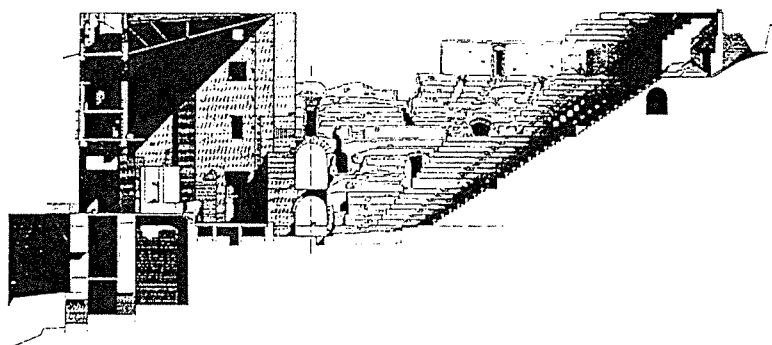
Direcció: Carmen Aranegui

Responsable estudi previ: Emilia Hernández Hervás

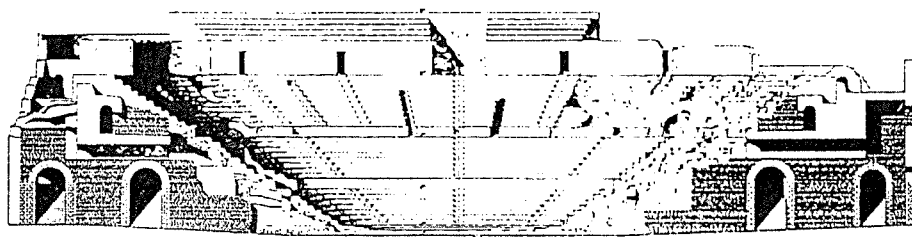
Equip excavació i estudi: Montserrat López Piñol i Amelia Mantilla Collantes



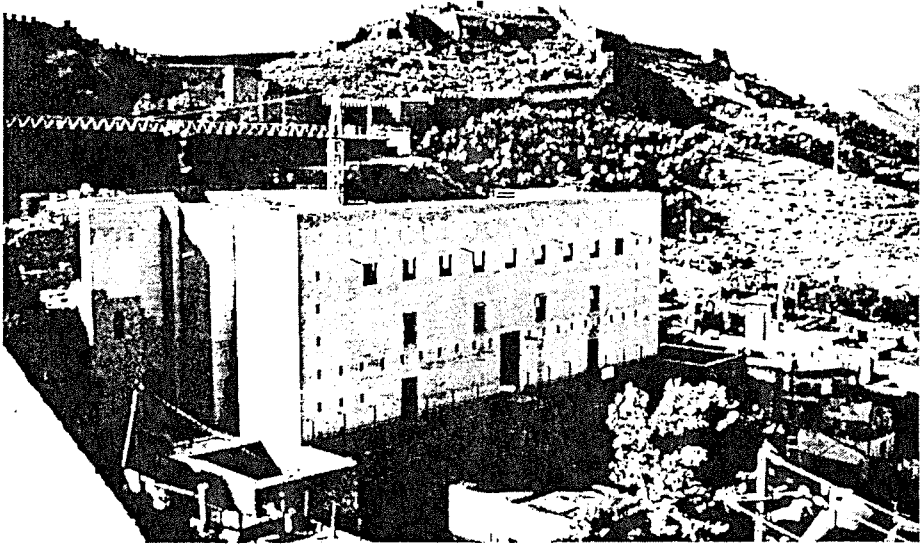
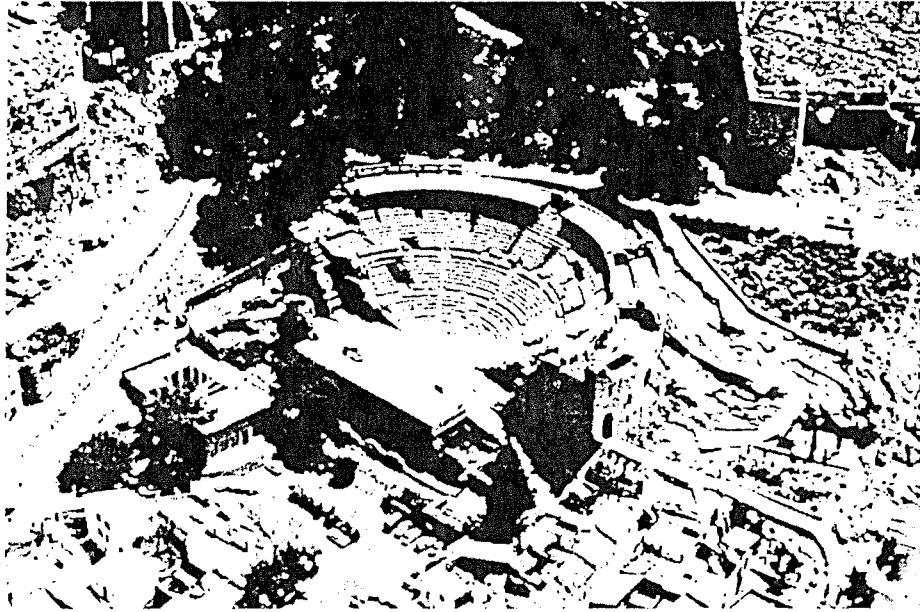
Planta de l'escena i la c vea.
Nivell + 13,70 m.

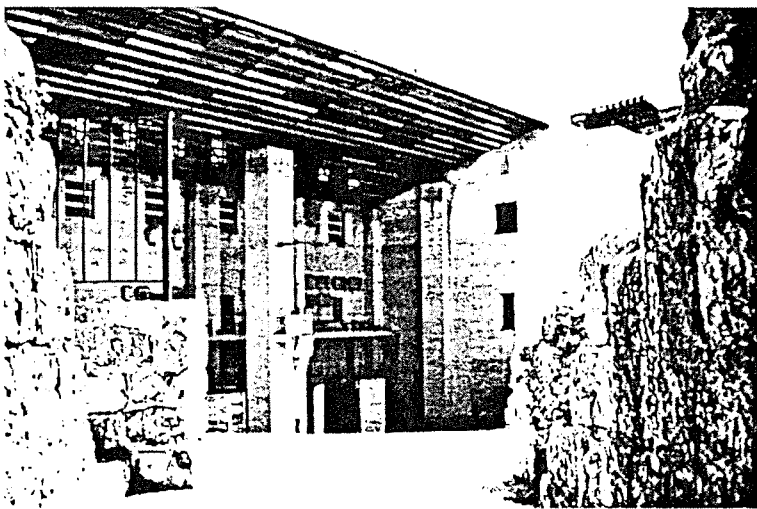
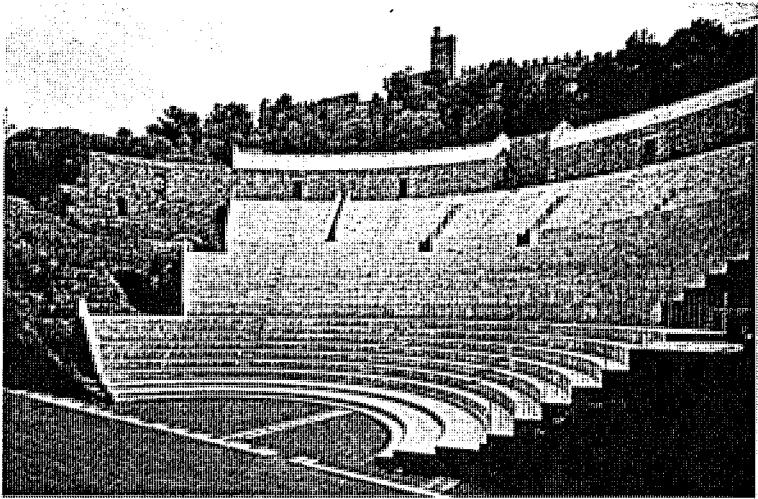


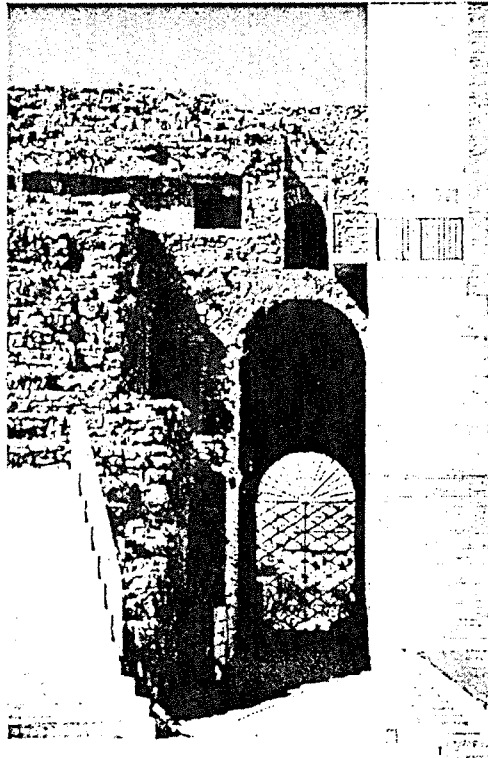
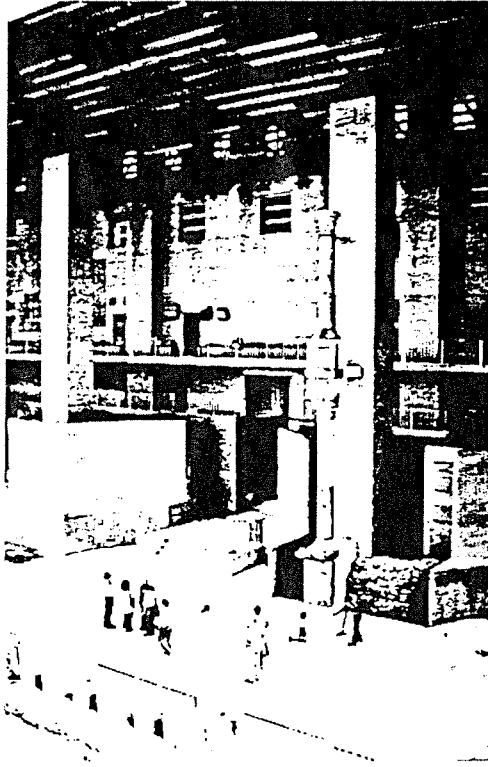
Secció transversal.



Secció longitudinal amb vista a la c vea.









OBRES I PROJECTES RECENTS A LLEIDA I GIRONA

JORDI CASADEVALL, arquitecte

Obres:

Antic Monestir d'Amer
Bosch - Frigola, arquitectes

Monestir de Vallbona de les Monges
Jordi Llorens, arquitecte

Campanar de la Catedral de la Seu d'Urgell
Lluís Vidal, arquitecte

Església de Sant Agustí de la Seu d'Urgell
Lluís Vidal, arquitecte

Mercat de Girona
Fuses - Viader, arquitectes

L'organització del XVIè Curset sobre la Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic em demana una breu síntesi de la meua xerrada sobre restauracions a les Demarcacions de GIRONA i LLEIDA.

D'antuvi, cal aclarir que la tria de les obres, sempre subjectiva, em podia servir per exemplificar aquelles diverses posicions que he trobat a l'hora de plantejar una línia d'intervenció en els monuments. Per això el criteri no ha estat ni l'escala de la intervenció, ni tampoc el pressupost, ni els tipus de materials emprats o les solucions constructives, ni pretén ser un recull d'actualitat.

Preferia aprofundir sobre una sèrie d'exemples que ens farien veure aquells tarannàs que els autors tenen a l'hora d'acostar-se al projecte i també els resultats que així s'obtenen a partir de les grans línies triades.

El primer exemple, el conjunt de les intervencions al **Monestir d'Amer**, pressuposa abans que res la voluntat dels arquitectes de redescobrir la dimensió de l'antic recinte monacal a través de les intervencions que ara es podrien fer en els espais i edificis públics que romanen. Penso que la voluntat dels arquitectes excedeix de les veritables possibilitats de la intervenció i que aquesta realitat, ja periclitada, solament pot quedar reflectida en el tractament i la pavimentació amb pedra de l'espai lliure existent, quina permanència històrica s'ha volgut fer més evident amb la col·locació de la creu de terme i la font neogòtica, records d'un passat esplendorós.

Mentrestant, l'actuació sobre la façana de l'església ha triat la recuperació d'un moment de la seva història que no era la del conjunt del monestir. Les possibilitats d'intervenir a l'església solament en un nivell epitelial palesen, al meu entendre, la desproporció d'aquells objectius inicials i les contradiccions del treball, especialment amb el tractament escenogràfic de la paret lateral del cos annex. L'exteriorització del segon absis i l'eliminació de la porta central neoclàssica demostren, en canvi, la coherència de la intervenció en la tria dels episodis més significatius de l'edifici. Paral·lelament, l'elaborat tractament amb estucs de la façana de l'església i del casal annex, corrobora la voluntat de dignificació del conjunt.

En canvi, el programa i pressupost demanava una intervenció clara i contundent per a l'ampliació del **Monestir de Vallbona de les Monges**. El plantejament de construir un nou convent, més modern i confortable, annex a l'existent per així poder alliberar i restaurar el veritable conjunt monacal, era un repte clar i definit.

Davant de la rotunditat i les directrius del conjunt existent al voltant del claustre, el projecte de l'arquitecte Jordi Llorens pretén seguir les directrius que suggereix el paisatge de feixes i terrasses de conreu del poble. Aquest plantejament clar i coherent ha de resoldre el problema de trobada de les dues estructures, la vella i la nova, i que aquí es pretén fer amb la creació d'una sèrie d'espais-pati, de vegades exteriors o interiors, que actuen com a frontisses per fer el gir de les dues directrius. En el cos d'ampliació s'hi instal·len les cel·les, tallers, i peces de la vida quotidiana de la comunitat.

El nou volum amb un perfil que recorda el poder defensiu de les muralles s'ha treballat exteriorment amb la pedra dels enderroc de la part vella del monestir.

El tractament aterrat de la coberta, que les necessitats del programa demanava, palesa exteriorment la complicada geometria de la connexió i no ajuda a entendre amb serenitat l'equilibrada disposició dels volums exteriors. Segurament aquesta confusió és actualment més important per l'estat parcial de construcció del conjunt, però caldria pensar si potser un altre acabat, més diferenciat dels materials, hagués ajudat a entendre millor l'ampliació, en relació al conjunt inicial, i potser també hagués contribuït a reduir el fort impacte que el nou té, quan com en aquest cas acabarà agafant una dimensió equiparable al monestir inicial.

El cas de l'actuació de l'arquitecte Lluís Vidal al **Campanar de la Catedral de la Seu d'Urgell**, reflecteix aquella postura d'entendre perfectament la proporció de l'encàrrec en relació al lloc de la intervenció. No calien més explicacions per les demandes del Sr. Bisbe de fer arribar el so de les campanes. La solució que se li donés en aquesta qüestió podia representar retornar a estadis anteriors de la història del monument, més o menys reinterpretats o afortunats, quan Puig i Cadafalch romanitzava les torres de la Catedral d'acord amb l'esperit de l'època i elimina els pobres afegits que tenien en aquell moment. També podia ser fàcil caure en intervencions personalistes que no s'ajustessin al veritable sentit de l'encàrrec. Per això, la reducció de la solució del projecte a un tema estrictament funcional em sembla el millor encert del projecte, que l'allunya segurament d'unes innecessàries recreacions o protagonismes mal entesos. Així, el projecte planteja unes pantalles per a la reflexió del so, que amb la forma de les ales d'un gran ocell, es despleguen en el moment d'aixecar el vol -la reflexió de les ones- i es pleguen quan la repicada de campanes ha acabat, restant immòbils i ocultes, sense interferir la imatge del conjunt monumental.

En canvi, la proposta del mateix arquitecte per implantar una biblioteca a l'**Església de Sant Agustí** de la mateixa **Seu d'Urgell**, pressuposa i fins i tot imposa, abans de tot la seva visió de l'edifici. Per ell, i a banda de les consideracions funcionals, l'església ha de quedar aturada en la seva història de maltractaments -l'últim era un garatge per a camions- i continuar a partir d'ara un viatge de repòs tranquil i seré. La nova biblioteca serà doncs un nou cos, immers dins les estructures de l'església, que ara romandrà en ruïnes i palesant la densa història que fins avui havien tingut.

El nou cos, de ferro i vidre, apareix en el seu interior com una gran galeria vidrada, des de l'interior de la qual s'establirà una peculiar relació amb les despulles de la nau de l'església. Exteriorment, i des de la façana més espectacular que s'hi pot oferir, el volum de vidre, esbiaixat respecte la directriu de l'edifici, palesa la seva diferenciació i aixopluga la rampa de la biblioteca que en el seu recorregut relaciona el millor del paisatge i del monument.

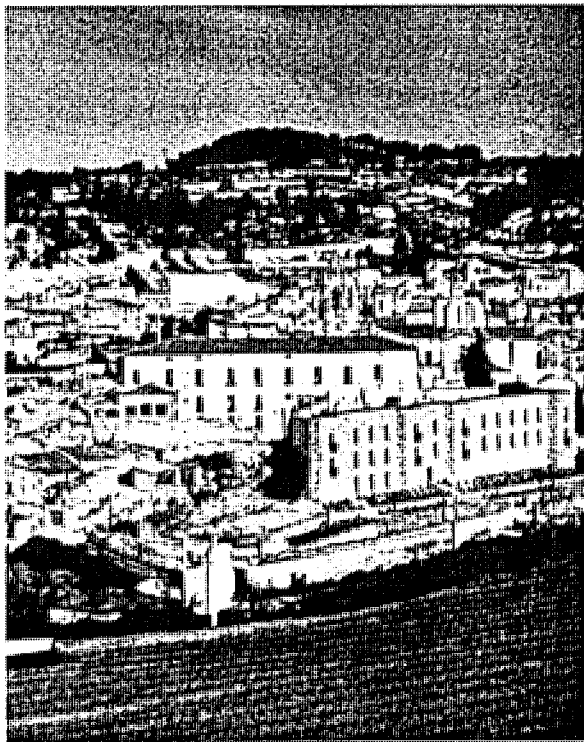
La mateixa arrel de diferenciació entre el nou i el vell, es pot trobar en la intervenció feta pels arquitectes Fuses - Viader en l'edifici del **Mercat de Girona**, quan el programa solament demanava estrictament una millora de les condicions d'il·luminació natural de l'espai interior i la posta al dia de serveis i instal·lacions.

Una proposta de mínims a l'interior que consisteix en un lleuger buidat dels revoltos extrems de l'actual sostre permet, mitjançant un canvi de la inclinació de la coberta, obrir uns nous finestral·ls correguts que milloren instantàniament les condicions de treball a l'interior.

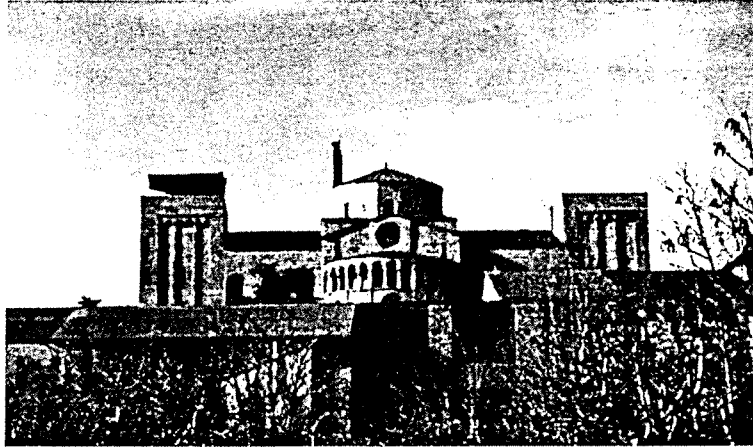
Tanmateix, aquest petit i hàbil canvi interior esdevé a l'exterior una gran i rotunda coberta de coure que aixopluga la totalitat del vell edifici, fins i tot vessant-se sobre les façanes laterals, i intenta establir un no sempre fàcil diàleg amb l'edifici existent, al situar en alguns punts les possibilitats d'aquells diàlegs en la frontera de la ignorància mútua o de la dominància relativa d'un sobre l'altra. Sense oblidar però els aspectes positius que la intervenció té des d'algunes visions urbanes que resituen el paper de l'edifici dins el desdibuixat paisatge en que avui s'insereix.



Antic Monestir d'Amer.
Bosch - Frigola, arquitectes.



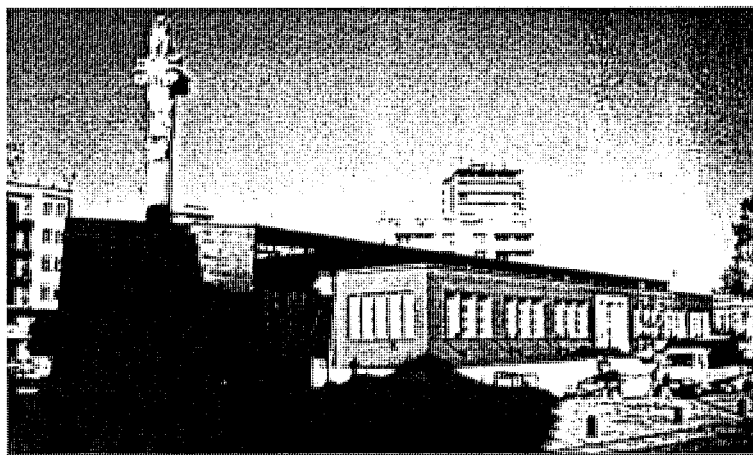
Monestir de Vallbona de les Monges.
Jordi Llorens, arquitecte.



Campanar de la Catedral de la Seu d'Urgell.
Lluís Vidal, arquitecte.



Església de Sant Agustí de la Seu d'Urgell.
Lluís Vidal, arquitecte.



Mercat de Girona.
Fuses - Viader, arquitectes.



REUTILITZACIÓ DEL CONVENT DE SANT DOMÈNEC DE GIRONA COM A FACULTAT DE LLETRES

JOAN TARRÚS, arquitecte

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

El nostre projecte s'ha d'entendre a partir de dues consideracions prèvies. Per una banda és una intervenció sobre un edifici que ha arribat als nostres dies, molt transformat i degradat, com a resultat d'un procés de construccions i enderrocats fets generalment sense cap ambició ni voluntat estètica. Un edifici que ha perdut el seu caràcter originari i la seva coherència global, excepte pel que fa a allò que s'ha conservat del nucli gòtic inicial.

Per altra banda és una intervenció feta amb voluntat de lligam amb la tradició, sense renunciar a interpretar-la des del nostre temps.

Història de l'edifici

Essencialment, la història és aquesta: el Convent es va fundar el 1253 i l'altar va ser consagrat el 1333. Entre aquestes dues dates sabem que es construí (a part de l'església) el claustre i la sala capitular. Suposem que el refectori i el dormitori de novicis són d'aquesta

època, com ho deuriem ser, també, la sagristia i un segon claustre, dependències actualment enderrocades. Per tant, el nucli original gòtic del Convent data de la segona meitat del segle XIII i de la primera del segle XIV.

Pels voltants del 1600, hi ha una primera reforma, possiblement relacionada amb la implantació de l'Estudi General (antiga universitat de Girona). D'aquesta època, en queden les columnes del segon pis del claustre, com també diversos elements (portes i finestres) escampats.

Al segle XVIII, el Convent sofreix una important transformació. S'afegeixen dues capelles laterals a l'església i es construeixen els dos pisos de galeries a la façana de ponent, com a resultat de l'edificació de dues plantes sobre el refetor i les restes d'una estructura antiga que arriba fins a la muralla. També és d'aquest moment una gran cisterna al pati del segon claustre i suposem que aquesta construcció va suposar l'enderroc d'aquest segon claustre, elements del qual es van fer servir per a la cisterna.

Pensem que a la Guerra del Francès el Convent deuria rebre danys importants, especialment a les cobertes, sagristia i claustre. El 1835, amb la desamortització, el Convent passà a mans dels militars, que l'adaptaren com a caserna i hi van fer moltes transformacions, entre les quals la consolidació del claustre, refent la cara enderrocada i cobrint i tancant el segon pis. També van construir forjats que subdividien els espais originals, tant a l'església com a la sala capitular. Pel que fa al cos principal del Convent, van desfigurar l'estructura de cel·les i galeries amb noves distribucions estranyes a l'estructura de l'edifici; van cegar la majoria d'arcs de la façana i construïren una coberta nova que deixava un gran espai, utilitzat com a golfa, per damunt del segon pis.

En resum, deixant a part l'església, que és l'element més important del conjunt i més ben conservat, l'edifici que ens ha arribat és una construcció gòtica, refeta al segle XVIII amb una gran precarietat de recursos i sense cap intenció estètica i molt transformada al segle XIX, fins al punt de perdre el seu caràcter i la seva coherència global.

Propostes bàsiques prèvies a la definició formal del projecte

- Cossos i espais a conservar i restaurar com l'església, el claustre, la sala capitular, el refetor i el dormitori. Aquests són els únics elements que, malgrat estar emmascarats i alterats, mantenen la seva entitat formal, possiblement perquè corresponen al nucli gòtic original, realitzat amb molta més ambició i solidesa que tot el que es va realitzar després.
- Cossos a enderrocar totalment com els adossats a la muralla i a l'absis de l'església i el cos que tanca el segon claustre i tapa l'absis de la sala capitular (originalment, és molt possible que fos tot un cos només de planta baixa que tanqués el claustre). Nosaltres vam proposar deslligar el Convent de la muralla i sobretot canviar la seva relació amb el terreny existent entre el Convent i la muralla, fent el conjunt més obert cap a aquests espais i fer-los més accessibles, d'acord amb el canvi d'ús i de sentit d'aquests terrenys.
- Cossos a construir de nou com la sagristia i el segon claustre. Elements no recuperables però necessaris per tornar a refer la coherència global del conjunt.

- Cossos a remodelar de forma més o menys radical com el cos principal del Convent. Cos que ens ha arribat molt degradat i alterat per les remodelacions realitzades als segles XIX i XX sobre una base construïda el segle XVIII, ja de per si molt poc ambiciosa formalment i precària constructivament. D'aquest cos només ens interessava conservar la planta baixa (que encara corresponia a l'estructura medieval) i la imatge de galeries sobre Girona que pensem va molt lligada a la idea d'edifici conventual (Assisi).

A la primera proposta (avantprojecte) vàrem intentar salvar una part de l'estructura de cel·les de la planta primera, emmascarada però encara recuperable i reutilitzable com a despatxos. Això no va ser possible per la precarietat de la seva estructura (Ervans de rajol pla o de pedra tosca i voltes també de rajol pla, assentats sobre runes d'una antiga planta pis, gòtica o renaixentista, que s'enderrocà deixant les runes carregant sobre les voltes de la planta baixa. Això explica el desnivell d'1 m de les zones refetes al segle XVIII). Finalment, vàrem optar per refer tot aquest cos principal, plantejant una nova organització general i una nova estructura, la qual segueix el traçat de la planta baixa, que es conserva i fa de fonament.

La nova organització d'aquest cos principal ha vingut molt marcada pel canvi d'ús i de sentit dels antics horts, canvi que ja s'havia anat produint al llarg dels segles XIX i XX i que nosaltres acabem de completar, canviant el traçat del carrer (obert cap als anys quaranta d'aquest segle) i potenciant l'accés, que ja feren els militars al segle XIX, pel centre d'aquest cos, situant-hi l'escala principal i recomposant la façana d'acord amb aquest criteri.

La modificació del traçat del carrer ens permet crear una plaça triangular i horitzontal a nivell de la planta baixa que fa de base del cos dret de l'edifici. El cos esquerre, al contrari, queda directament sobre el carrer i el seu pendent reforça l'estructura dels contraforts que suporten les galeries.

Criteris de la intervenció, entesa globalment

Adaptar un edifici d'aquestes característiques, és a dir, un edifici amb elements molt diversos i d'un valor artístic i històric molt desigual, demana una certa radicalitat d'actuació: cal definir allò que s'ha de conservar pels seus valors històrics i estètics; allò que pels seus valors constructius es pot integrar en una nova proposta i allò que és necessari enderrocar.

El problema central que se'ns plantejava era el de la dimensió de la intervenció, tant de l'enderroc com de la nova construcció, que s'havia de fer en el cos principal del conjunt per habilitar-lo com a edifici docent. I també la reconstrucció dels cossos desapareguts com el segon claustre i la sagristia, elements necessaris -al nostre entendre- per refer la coherència del conjunt. Intervencions, per tant, que globalment serien tant importants i significatives com la dels cossos o espais a conservar, i que volfem plantejar-nos amb voluntat d'aconseguir un nou edifici unitari, on convisquessin elements antics i nous formant un sol organisme.

Hem cregut que la nostra actuació havia de ser valenta i radical però respectuosa amb el caràcter de l'edifici, amb el seu esperit originari d'austeritat, simplicitat i racionalitat,

propi dels convents dels ordres mendicants.

I també hem cregut que s'havia de relligar d'una forma lògica i natural la construcció existent amb la nova. Proposta aquesta, més integradora que rupturista, atès que ens interessa aconseguir una síntesi entre els valors històrics i els moderns, i en rebutgem la seva contraposició. Hem volgut fer la síntesi entre allò que es conservava pels seus valors històrics, estètics o simplement constructius, i l'obra nova que calia fer per adaptar l'edifici a les actuals necessitats d'espai, d'ús, tecnològiques, etc. Hem defugit una consideració autònoma o independent del vell i el nou, que ens hagués pogut portar a treure de context les restes històriques, aïllant-les o imposant-los una nova lògica formal i constructiva.

El nostre projecte es proposava "pensar de nou" tot el conjunt de Sant Domènec, a partir de les seves "virtuts" més genuïnes, com són: la racionalitat constructiva de la seva concepció global i de l'ordenació dels espais, i la lògica, la simplicitat i l'austeritat de les formes i els materials. I ens proposàvem de "pensar de nou" l'edifici amb l'objectiu de crear un nou organisme unitari, que incorporés d'una forma natural els espais i elements gòtics, renaixentistes o barrocs que s'han conservat mínimament.

Aquesta "naturalitat" amb què ens hem proposat d'integrar el vell i el nou, pensem que és possible si l'obra nova conserva el to i el caràcter de l'edifici, si utilitzem materials i procediments constructius que no siguin estranys a la tradició i si assimilem la racionalitat i l'austeritat formals del gòtic català.

Vàrem acceptar, doncs, en la concepció del projecte les limitacions d'uns sistemes constructius i d'uns materials tradicionals, cosa que ens permetia de superposar l'obra nova a l'existent sobre la base d'una certa homogeneïtat constructiva i de materials de les fàbriques antigues i modernes. I també perquè això ens permetia de fer-ho sense necessitat d'aïllar els elements pre-existents o d'integrar-nos-hi d'una forma mimètica.

Aquesta actitud ens va portar a pensar l'organització general de l'edifici i la definició formal dels espais a partir d'una certa "lògica constructiva" i també a utilitzar-la, igual que als edificis medievals, com a repetició seriada de solucions o estructures formals, rebutjant, per tant, la seducció de possibles efectes pintorescos o expressius.

Assumir aquestes, diguem-ne, "limitacions" com a punts de partida projectuals ens ha permès una gran llibertat d'intervenció, atès que els sempre difícils equilibris que resulten de contraposar el vell i el nou, desapareixen dins la voluntat integradora. La nova concepció global de l'obra pot imposar-se com a element de cohesió per damunt dels episodis parcials antics o moderns.

La façana de ponent com a exemple de la voluntat d'integració

La façana de ponent, que fa de teló de fons de la ciutat vella, és un bon exemple del que dic: està resolta amb aquesta llibertat que ens dóna el fet de pensar que podem superposar "el vell i el nou" a partir de la seva homogeneïtat física. Així, la nova estructura de rajol que reforça les galeries d'arcs recuperades, la nova porta d'accés i altres elements lligats a la nova concepció de l'edifici s'han superposat a la fàbrica existent sense manifestar cap

discontinuitat.

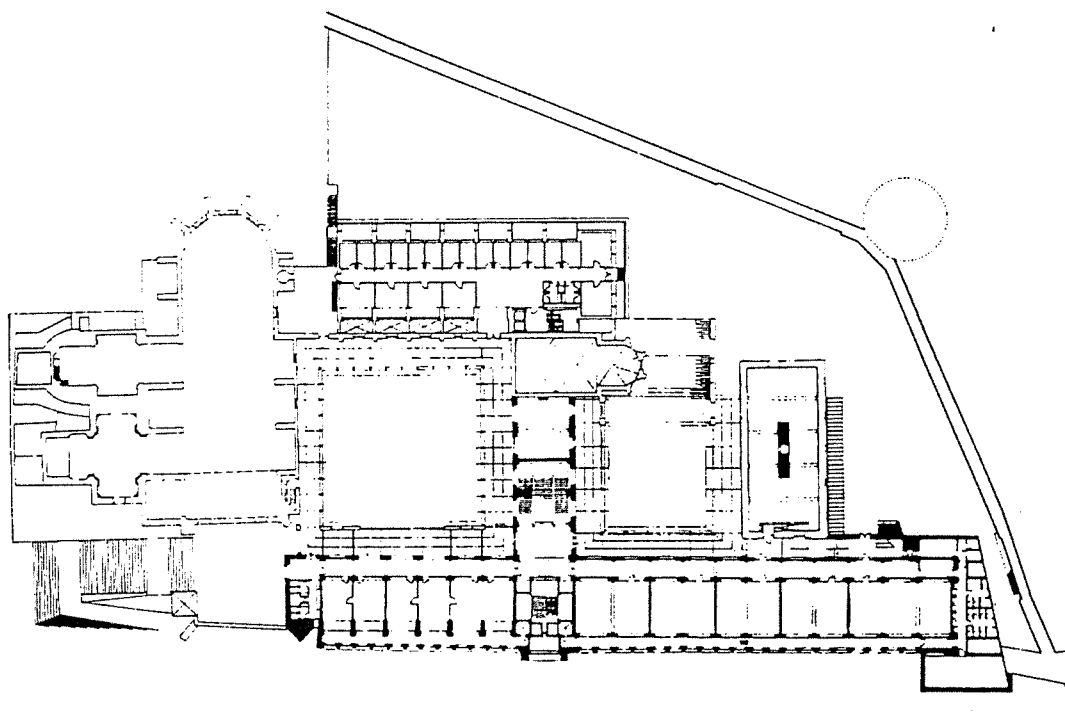
Criteri de les intervencions puntuals

Globalment, pel que fa al conjunt de la intervenció, aquests han estat els nostres plantejaments, justificats, pensem, per un edifici que calia "pensar de nou". Ara bé, pel que fa a les intervencions puntuals que afecten espais o elements que han conservat la seva entitat formal i que malgrat haver sofert transformacions, afegits o enderrocs parcials són recuperables com a tals, la nostra intenció ha anat dirigida a restaurar la seva identitat a partir dels seus elements originals, eliminant els afegits que els desvirtuen i independitzant formalment l'obra nova de l'existent. Puntualment, per tant, hem optat per l'actitud del restaurador: consolidar, eliminar elements estranys, posar de relleu els elements més genuïns i, d'acord amb això, destacar-los de les noves intervencions que fragmentàriament s'hagin de fer. I, per això, en aquests casos, hem utilitzat un "llenguatge" més abstracte i més deslligat de la tradició, amb la voluntat de contraposar "el nou i el vell" des de la seva pròpia i diferent identitat.

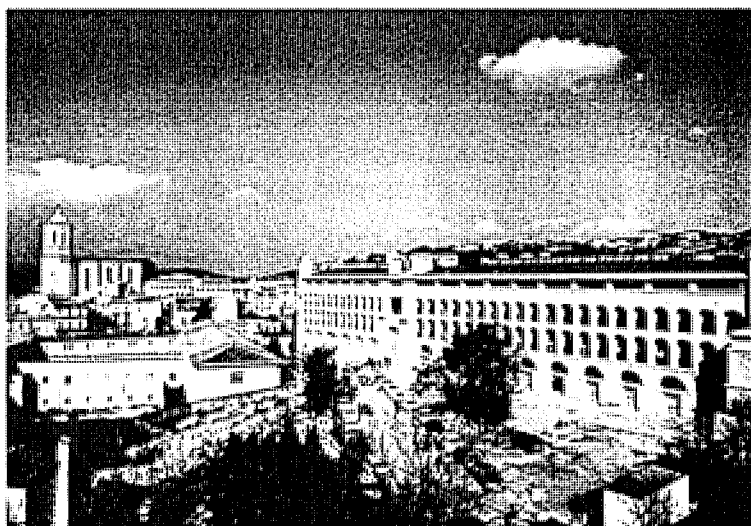
Aquest és el cas del claustre, tres cares del qual s'han conservat amb alguns afegits i mutilacions, i la quarta cara ha desaparegut i ha estat substituïda, al segle XIX, per un parament sense cap intenció ni interès formal. Així, la intervenció que proposem pel claustre vol posar de relleu els seus elements genuïns, eliminant el recrescut de la coberta fet al segle XIX -cosa que ens permetrà eliminar els arcs de rajol afegits que desvirtuen l'esperit i les proporcions originals- i construir un nou cos que substitueixi l'existent actualment a la cara enderrocada i refeta. Formalment, aquest nou cos té la seva pròpia identitat ben autònoma de la resta del claustre que s'ha conservat, i la imatge que ens ofereix, abstracció del món de les bastides i dels apuntalaments, no ens remet a cap element tradicional.

Altres aspectes del projecte són també conseqüència d'aquests criteris: l'edifici de despatxos, el segon claustre i els interiors, de la voluntat d'integració; la façana nord, de la contraposició.

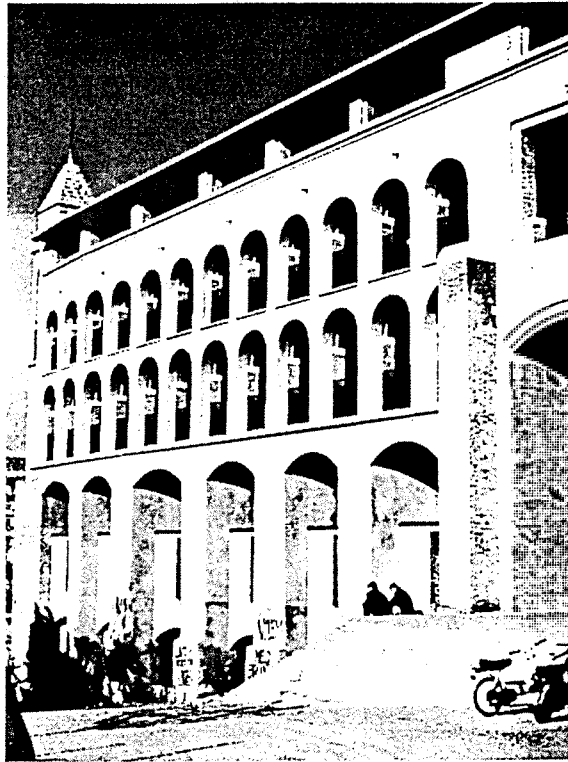
L'obra realitzada fins avui dia, correspon només al cos principal. L'obra que falta per realitzar és encara molt important i afecta tots els cossos i espais que s'ha previst restaurar, cosa que no ens permet encara comprovar el resultat global de la nostra proposta.



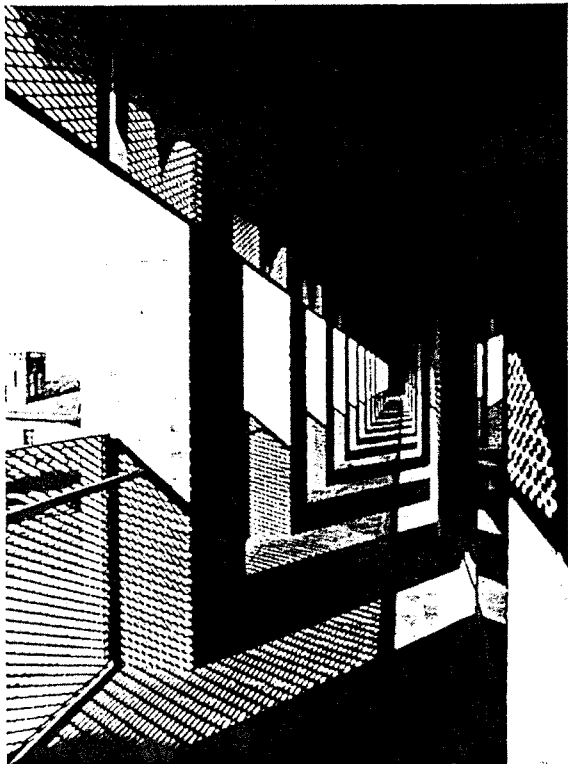
Reutilització del Convent de Sant Domènec Girona.
Planta primera.



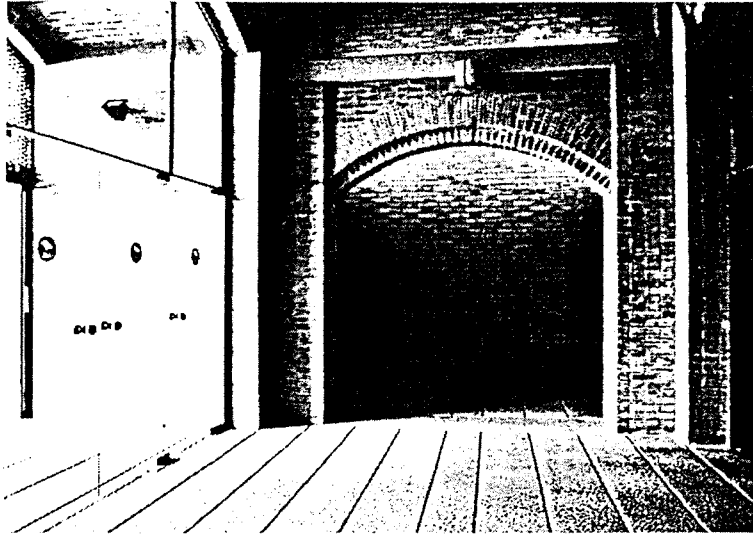
Façana de ponent amb la Catedral al fons.



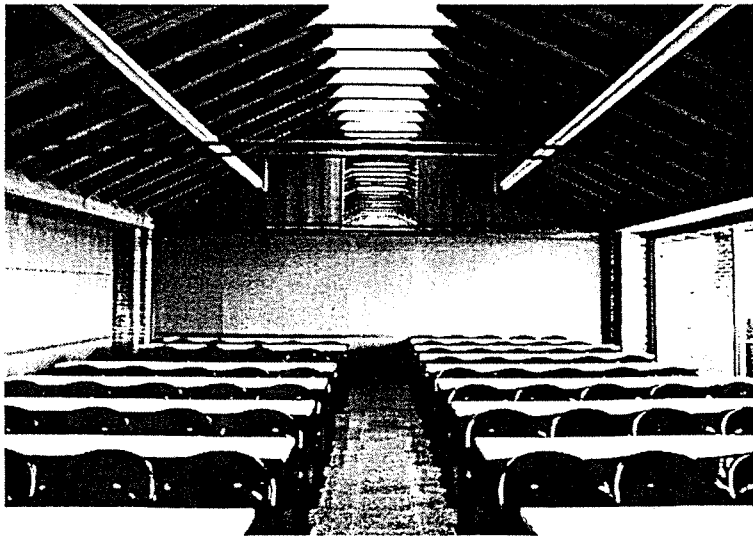
Detall de la façana de ponent amb la porta d'accés.



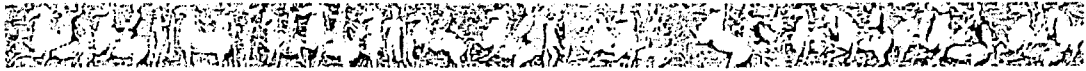
Interior de la galeria de la primera planta.



Espai d'accés a l'edifici sota el nucli d'escala i serveis.



Interior d'una aula de la tercera planta amb lluernari.



LA PRÀCTICA DE LA RESTAURACIÓ A AMSTERDAM

THEO ROUWHORST, arquitecte

Primer de tot dir-lis que hem sento molt honrat per haver estat invitat a Barcelona per donar una conferència sobre el meu treball: La restauració a Amsterdam. M'alegra comprovar que el seu Col·legi s'interessa per la restauració.

Durant els darrers vint-i-cinc anys he estat treballant per a la ciutat d'Amsterdam en el Bureau Monumentenzorg, des d'on m'ocupo de la restauració d'edificis i cases antics.

El nostre Bureau, que té quaranta anys d'existència, és l'Oficina Municipal per a la Preservació i Restauració dels Edificis Històrics d'Amsterdam.

Passant al contingut de la conferència, els hi diré que aquesta està estructurada en tres parts. La primera és una presentació de la ciutat i en ella els hi ensenyaré com està construïda Amsterdam. La segona part tractarà del treball de la nostra Oficina i del que fem a la pràctica. La tercera part de la conferència estarà dedicada als diferents tipus de restauració i reformes en l'antic centre de la ciutat.

Amsterdam és una ciutat jove, ja que té aproximadament 700 anys. Va rebre els anomenats privilegis de ciutat tan sols l'any 1725. Durant l'època romana havia un port a "Velsen", prop de la costa, encara que en realitat la frontera nord de l'imperi romà era el Rhin. Holanda es va formar en aquest delta. Els tres rius principals del delta són el Rhin, el Maas i el Scheldt, els sediments i dipòsits dels quals van crear Holanda. Aquest delta era una defensa natural contra els atacs tant per terra com per mar.

Amsterdam ha estat sobre aquest delta durant més de set-cents anys. La paraula “Amster” significa terra d'aigua i “Dam” era el dic que impedia que l'aigua negués la ciutat dos cops cada vint-i-quatre hores.

Els Països Baixos, o més ben dit Holanda, que és la part occidental dels Països Baixos, va lluitar durant segles contra els països més poderosos d'Europa. Primer contra Alemanya, Espanya, Anglaterra i també contra França. Vàrem lluitar contra Espanya durant vuitanta anys en els segles XVI i XVII. Finalment vàrem guanyar gràcies a l'excel·lent defensa natural que ens procurava el delta.

Els mapes medievals anteriors l'any 1500 mostren Amsterdam com una ciutadella al costat de la presa en el “Amstel”, que és el riu al qui la ciutat li deu el seu nom.

Durant el floriment que es va produir a partir de l'any 1600, el famós arquitecte Hendrick Staets va dissenyar un projecte urbanístic al voltant de la ciutat medieval. Els canals es van excavar de forma concèntrica amb la fi d'anivellar la terra i facilitar l'accés a les cases de comerç per l'aigua, així com per assegurar-se que l'aigua fluís, ja que en aquesta època els canals eren també el sistema de clavegueram.

Holanda era llavors una república de set ciutats-estat que estaven en guerra amb Portugal, Espanya i Anglaterra, entre d'altres. Holanda va fer fortuna gràcies al comerç amb els països al nord del mar Bàltic. Quan l'ocupació espanyola va acabar, els holandesos van viatjar a la Índia i a les Índies de l'oest per obtenir mercaderies colonials. Un cop a Europa aquestes mercaderies eren distribuïdes per riu i per mar.

En referir-nos als canals no hem d'oblidar-nos dels necessaris ponts de comunicació. N'hi han més de sis-cents a la ciutat, la majoria dels quals són ponts d'arcs de pedra. Tanmateix, un dels més característics, i a la vegada el més llarg de tot el centre històric, és el pont llevadís doble de fusta sobre el riu Amstel.

És fàcil veure en els canals principals les cases del segle XVII amb les façanes amb frontons superiors escalonats, les cases de finals del mateix segle amb els frontons en forma de coll, així com les cases dels segles XVIII i XIX amb els frontons de cornisa. Aquesta barreja de tres segles diferents d'arquitectura convivint és l'imatge típica d'Amsterdam.

Sovint i menut les cases que vorejen els canals, a conseqüència de reformes i actuacions al llarg del temps, presenten façanes rematades per frontons superiors que són d'èpoques posteriors a la resta de la mateixa edificació. Aquestes façanes daten generalment del segle XVIII. La nostra filosofia de restauració al respecte consisteix en mantenir aquestes diferències i no restaurar les cases al seu estat original inicial llevat d'algunes excepcions que després farem esment.

En les façanes abunden elements com ornaments, bigues portants, canonades, etc, que necessiten un manteniment regular. Com els propietaris particulars acostumen a tenir problemes per costejar tot això, el govern proporciona ajut econòmic i avantatges fiscals a la restauració.

Això em porta a la segona part de la conferència en la que els hi parlaré de les responsabilitats i del contingut del nostre Bureau. No som una empresa d'arquitectura sinó una consultoria de la ciutat amb uns trenta empleats. Nosaltres guiem les restauracions, recollim els coneixements tècnics i els transmetim als arquitectes i contractistes que executen els projectes. El nostre treball té una base legal en el “Decret d'Edificis Històrics i Monuments” i la nostra Oficina Municipal atorga només permisos als edificis inclosos en

una llista de monuments nacionals que es defineix per endavant. Hi ha prop de set mil edificis en aquesta llista. Els criteris que s'utilitzen són els següents: que l'edifici tingui al menys cinquanta anys, que sigui d'una bellesa especial, o que tingui interès científic o valor històric-cultural.

A més a més d'aquest Decret, també hi ha un pla de subvencions que consisteix en ajut econòmic i avantatges fiscals per als propietaris d'aquests edificis. Aquest pla cobreix prop del trenta per cent de la tasca total de renovació.

La seu de la nostra Oficina és la "Casa de les Testes", edifici construït l'any 1622 per l'arquitecte Hendrick de Keyser i que està situat a Keizersgracht, 123. És un bon exemple del renaixement holandès i el seu interior està intacte.

El funcionament de la nostra Oficina és a trets generals el següent: la comissió de monuments examina els plànols que prèviament ja han estat discutits amb un dels nostres empleats. L'historiador i l'arquitecte de la nostra Oficina van al lloc en qüestió i decideixen quins elements tenen importància tant de l'interior com de l'exterior, utilitzant per aixó els criteris ja esmentats.

La restauració a Amsterdam es remunta a prop de cent anys i té la seva pròpia història. Durant els primers anys, edificis singulars van ser restaurats en la seva forma original. No obstant aixó, actualment tractem de mantenir en les restauracions totes les reformes portades a terme a través dels segles i mantenir d'aquesta manera el material original que disposem.

La perspectiva anterior de la restauració, restaurant tal i com era en un principi, només es pot aplicar a edificis excepcionals l'època o característiques dels quals siguin primordials. Així per exemple, un edifici que es va restaurar conservant la seva forma original és la "Casa de Rembrandt" de 1614, la casa del famós pintor holandès del segle XVII. Aquests edificis van ser restaurats el 1910.

Després d'investigar l'estat dels edificis, hem determinat en un document quants necessiten restaurar-se cada any durant els pròxims deu anys. Els resultats obtinguts mostren que cal restaurar cent-setanta edificis per any només per impedir l'enrunament. Aixó costa uns trenta-vuit milions de florins, que equivalen a uns vint milions de dòlars l'any. Amb tot i amb aixó no és suficient per a compensar els endarreriments que s'han produït a través dels anys per raons de pressupost. Considerar el pressupost per cada any és responsabilitat de la ciutat i de la política nacional.

Tenim molts exemples d'edificis històrics en situació de degradació física, alguns que quasi es cauen. La pregunta és: Cóm pot impedir-se la destrucció, la pèrdua de cultura i l'empobriment? Mitjantçant el desenvolupament i la renovació urbanístics o mitjantçant la restauració? Nosaltres pensem que cal que hagi un equilibri entre ambdós a fi de mantenir la ciutat habitable. D'altra manera, només resten l'arqueologia i el museu.

El sòl d'Amsterdam és un sòl humit ja que està a uns quatre metres sota el nivell del mar i compost de torba i argila. La tècnica de fonamentació col·loca la casa sobre pilons de fusta que es recolzen en la primera capa de sorra. Aquests pilons tenen entre vuit i nou metres de llarg.

Antigament s'usaven unes estructures especials per introduir manualment els pilons en el sòl. Amsterdam està construïda sobre innombrables pilons de fusta que no estan a la vista. Encara que aquests pilons duren segles sota el sòl i l'aigua, molts d'ells s'han deteriorat.

Actualment s'ha desenvolupat una nova tècnica per renovar els pilons sota un edifici. Els nous pilons s'introdueixen lentament en el sòl mitjançant pressió hidràulica utilitzant la casa com a contrapès. Aquests pilons estan buits i es plenen parcialment amb formigó líquid quan ja han trobat la primera capa de sorra. Després s'introdueixen una mica més, reforçats amb acer, i es plenen completament. Són els denominats "pilons a pressió" que s'han utilitzat en la restauració durant uns trenta anys i mitjançant els quals podem renovar fàcilment els fonaments dels nostres edificis.

Ja que volem mantenir tot el material original que sigui possible, sovint necessitem estructures de recolzament molt complicades en els treballs de restauració. Així, sorgeixen grans dificultats en tenir de renovar les parets de càrrega, que generalment són de totxo. Aquestes renovacions són solucions costoses però de vegades és la única forma de mantenir les construccions de bigues antigues.

D'altres vegades només han quedat intactes les façanes de valor i se'ls hi afegeix darrera construccions completament noves.

Alguns dels interiors són redividits per mantenir les construccions de fusta medievals i procurar al mateix temps confort modern.

L'Oficina a la que pertanyo realitza sovint dibuixos amb la fi d'ensenyar als propietaris com quedaran les seves cases després la restauració i sovint i menut aixó els convenç per a que inverteixin en el seu propi habitatge.

Aixó em porta a la tercera part de la meva conferència que tracta dels tipus de treballs de restauració i d'urbanisme en la ciutat antiga.

Un dels tipus d'edificis que restaurem amb especial atenció són les esglésies que té la ciutat. Algunes, com l'"Església Occidental" de l'any 1620, han estat restaurades per al seu ús original. Però no totes han estat restaurades amb aquests criteris. Així per exemple, l'església de fusta "Amstel", que va ser construïda el 1660 com església temporal, s'utilitza actualment com oficina a conseqüència de la davallada en l'assistència. Aquesta església va ser transformada en oficines amb la fi de pagar els costos de manteniment, però el vestíbul principal encara s'utilitza per a celebrar reunions. Una cosa similar li ha succeït a una església neogòtica de l'any 1860 obra de l'arquitecte Cuypers.

Una altra tipologia edificatòria històrica com els magatzems del segle XVIII, que també van caure en desús, s'han reformat i s'han convertit en habitatges seguint el mateix mètode. En aquesta tipologia tenim el problema de la seva gran profunditat, uns quaranta metres, i per consegüent la poca entrada de llum natural. En aquests casos s'han construït nous patis interiors però mantenint intacta la seva imatge exterior.

Propietaris particulars van convertir molts d'aquests magatzems de la part antiga de la ciutat en habitatges habituals. S'han fet molt populars i per tant resulten també cars.

Un altre tipus d'edifici, l'Estació Principal, que es va construir en una illa enfront al port l'any 1880, està actualment protegida pel Decret de Monuments i inclosa en l'esmentada llista.

Una altra peça arquitectònica clau en el centre històric d'Amsterdam és la "Borsa Berlage", construïda l'any 1905 prop de l'Amstel. Aquest edifici va estar buit durant un temps, però ara té un nou ús com local d'exposicions i sala de concerts i és un bon exemple de reutilització.

Un altre exemple de restauració amb èxit d'un edifici del 1900 és l'antiga Oficina Central de Correus d'Amsterdam. Aquest edifici està situat darrera de la plaça Dam, enmig de la ciutat. La seva restauració va acabar l'any 1992 i s'ha convertit en un centre comercial de luxe. En aquesta restauració es va respectar l'estil antic i les noves botigues simplement es van afegir. L'edifici es va fonamentar de nou fent servir l'esmentat mètode de pilons a pressió.

De Heeren Gracht



Herengracht.
Fragment amb algunes de les façanes al canal.



"La Casa de les Testes", Keizersgracht, 123.
Projectada per l'arquitecte Hendrick de Keyser i construïda el 1622, és l'actual seu del Bureau Monumenterzorg.



"Cases Cromhout", Herengracht, 364-370.
Construïdes el 1662 segons projecte de l'arquitecte Philips Vingboons.



"De Eikeboom", Prinsengracht, 168.
Exemple de restauració d'un magatzem del XVII.



Herengracht, 478.
Vista característica del jardí interior d'una
casa dels canals.



TRES MANERES DIFERENTS D'INTERVENIR EN UN MATEIX CONJUNT

XAVIER GÜELL, arquitecte

Casa de la Caritat

La Reial Casa de la Caritat va ser fundada l'any 1802, a partir d'un privilegi del rei Carles IV, per tal de satisfer les necessitats assistencials i caritatives de Barcelona i de la seva província. Des de la seva fundació va realitzar sempre tasques de beneficència, dins d'un règim jurídic que, malgrat les intervencions i ajuts de diverses institucions, no va perdre mai el seu caràcter privat. L'any 1957 la institució L'ars Mundet es va fer càrrec de les tasques d'assistència i formació, i d'aquesta manera es va tancar tota una època. En l'edifici de Montalegre van quedar només les instal·lacions industrials i els tallers.

El 30 de juny de 1980, la Dirección General de Arquitectura y Vivienda del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo va encarregar als arquitectes Francesc Bassó, Carlos M^a. Díaz, Juan Arias i Luis Pérez, la realització d'un Estudi Bàsic per a l'elaboració del Programa de Rehabilitació de l'àrea que comprèn el carrer Joaquín Costa, el Convent dels Àngels i l'Antiga Casa de la Caritat. És un estudi molt detallat de l'estat físic de totes les edificacions del sector, orientat a contemplar les seves possibilitats de rehabilitació.

El 2 de juliol de 1980, l'Ajuntament de Barcelona, davant la necessitat d'assignar nous usos als edificis buits de la zona esmentada, va encarregar als arquitectes Lluís Clotet,

Òscar Tusquets i Francesc Bassó, un estudi sobre les possibilitats de que, en el Convent dels Àngels, Antiga Casa de la Caritat i Casa de la Misericòrdia, s'instal·lés el Museu d'Art Modern de Catalunya. L'objectiu del treball consistia, a més a més, en ordenar els espais lliures d'equipament, residència i edificis històrics de la seva zona d'influència. La denominació d'aquesta àrea es bateja amb el nom "Del Liceu al Seminari".

Els punts més importants d'aquest estudi són:

- Millora de l'accessibilitat i comunicació interior.
- Creació de nous espais públics partint d'estructures urbanes existents: espais públics enjardinats de gran tradició al barri proporcionant seqüències interessants per als vianants.
- Construcció d'edificis de nova planta que amaguin les mitjeres més importants.

El 1985 es va aprovar un pla urbanístic especial del sector. Era la primera passa cap a un nou destí del recinte.

L'any 1988, la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament van constituir el consorci del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona-Casa de Caritat. Fusionant els espais propietat de les dues institucions, el recinte de la Casa de la Caritat recuperava la seva unitat i s'establien les bases per a la seva transformació en un equipament cultural.

A finals de 1989 es va aprovar el pla director que donava contingut al consorci: *La ciutat de les ciutats*. El 1990 es feia la cessió d'una part dels terrenys per construir el Museu d'Art Contemporani i s'aprovava el projecte encarregat prèviament als arquitectes Viaplana-Piñón-Mercadé, que determina el destí definitiu com a Centre de Cultura Contemporània de l'edifici de l'antiga Casa de Caritat.

Museu d'Art Contemporani (1987-1994)

Aquest museu es situa a l'antic enclavament monacal inscrit en la zona de la Casa de la Caritat. L'edificació vol establir un diàleg entre el teixit històric del segle XIX del context i l'art contemporani que allotjarà a l'interior. El caràcter laberíntic dels voltants troba el seu ressò en l'organització de l'obra. Possiblement on aquesta circumstància es fa més palesa sigui en l'accés principal i l'equivalent paral·lel que pren la forma de pas de vianants que enfila el jardí posterior del museu amb la plaça de nova creació batejada amb el nom de Plaça dels Àngels. Aquest passeig enllaçarà amb la xarxa de vianants que cobreix el casc antic de la ciutat.

L'entrada al museu es fa mitjançant una rampa que puja fins a un metre per sobre de la plaça. Un cop que el visitant travessa aquest pòrtic, penetra en la zona de la recepció cilíndrica amb vistes al passeig. Del vestíbul de triple alçada arrenca una rampa lineal que s'aboca a les galeries i a la plaça, convertint-se en un element d'orientació.

Les sales d'exposició es troben pròximes a l'entrada i són semblants en volum i disposició a la massa general de la Casa de la Caritat situada darrera el museu. Són espais amplis, diàfans, capaços d'encabir obres d'art de gran format i tamany.

És possible que la peculiaritat d'aquesta seqüència d'espais d'exposició resideixi en l'estratificació espacial que es produeix des del vestíbul amb rampa a la galeria de doble alçada recurrent tota la façana nord-est. Als visitants se'ls obliga a travessar "esquinçades" lluminoses a tota alçada sobre un paviment vidrat, tant si desitgen anar a les galeries principals, com si s'adrecen d'aquestes als balcons-mirador.

Remodelació del Convent dels Àngels (1982-1993)

Aquest projecte afecta una de les peces fonamentals del projecte urbà denominat "Del Liceu al Seminari": la nova plaça formada pel Convent dels Àngels, que es completarà amb la Casa de la Caritat i la de la Misericòrdia. Un dels costats de la plaça està ocupat per una antiga nau gòtica rehabilitada, i l'altre per una nova construcció, perpendicular a l'anterior, la missió de la qual és amagar les enormes mitjeres veïnes i servir d'edifici principal de l'Hemeroteca Municipal.

En l'angle d'encontre sorgeix una torre que resol una de les cantonades sense impedir el pas per sota. Dins l'espai de la plaça es troben tres peces més: l'antiga església del Convent, convertida en auditori; la petita capella lateral que conté una preciosa arqueria renaixentista; i un nou cos afegit com vestíbul d'accés als altres dos.

El nou edifici, el que amaga la mitgera, està format per tres cossos: un de central d'una certa profunditat i dos de laterals molt estrets, ocupats per les comunicacions verticals i per la connexió amb la torre i la nau gòtica. Estan construïts amb totxo de color perla. En el seu interior, una estructura porticada de formigó arriba fins a la segona planta per tal de suportar el pes dels arxius. La façana de totxo es protegeix en la part inferior amb un aplacat de pedra natural, recreant la imatge dels edificis inacabats.

La torre té una estructura d'esvelts murs de totxo, rigiditzats per la seva travada geometria interior com la de les torres mudèjars. L'exterior està revestit de pedra natural. Al capdamunt apareix un mirador de vidre tramat que recorda els colomars de la zona i es converteix de nit en una espectacular llanterna.

De la nau gòtica només es conserva una planta baixa de voltes i dos esvelts murs de les seves façanes paral·leles. El seu greu desplom ha suggerit la construcció d'una estructura interior de murs de maçoneria, estabilitzada pels nuclis verticals de comunicació situats en els extrems. Aquesta mena d'edifici interior es recolza en una volta formigonada sobre les primitives voltes a la catalana de la planta baixa, i s'aboca per sobre dels murs de carreus, obrint finestres a les sales de lectura de la última planta.

Conclusions

Si bé que la intervenció de Viaplana-Piñón-Mercadé es manté dins uns paràmetres urbans i és respectuosa amb una ordenació volumètrica preexistent, la seva arquitectura adquireix el màxim de protagonisme i assumeix un risc que pot arribar a desqualificar-los. El recurs al tancament cortina tens i discontinu amb un plec angulat a tall d'acabament o marquesina és un gest que produeix una gran tensió en el Pati de les Dones. Així mateix la visió que des de l'interior d'aquesta nova geometria es té de la ciutat produeix una visió "vertiginosa" a banda de gaudir d'una visió insòlita de la ciutat. La sensació de domini sobre un pati i sobre la ciutat a partir d'uns recorreguts per un edifici de nova planta donen

a aquesta intervenció un valor d'arquitectura construïda sense excessives referències cap a un condicionant previ, autònoma en ella mateixa i en els seus propis plantejaments i solucions.

L'edifici de Richard Meier, en tractar-se d'un edifici de nova planta inscrit en un teixit històric, fa que aquest mantingui una correspondència volumètrica entre edificis existents i les parts del seu edifici, fent concessions que facilitin la comunicació de vianants entre les distintes àrees contigües al mateix edifici. Possiblement la seva dimensió transversal podia haver estat menor i d'aquesta manera possibilitar una millor adequació a l'escala i al llenguatge urbà utilitzat per Clotet i Paricio. També afegir que un tractament formal menys "blanc sobre blanc" hauria mantingut les mateixes característiques pròpies de Meier i segurament més adequat al sector del Raval de la ciutat de Barcelona.

Finalment la intervenció de Clotet i Paricio és la més austera i cal valorar-la com una metodologia a seguir en un teixit urbà ple de discontinuïtats i buits incontrolats. El seu llenguatge formal és tectònic però al mateix temps és lleuger creant un contrapunt de gran interès. El seu discurs arquitectònic té recursos basats en una contínua actualització de l'estudi de la història cercant una perdurabilitat per sobre de formalismes pasatgers.

En definitiva tres projectes, tres intervencions que forçaran un canvi espectacular en el barri del Raval. Esperem que aquest canvi no tingui un efecte negatiu davant una possible pèrdua d'uns valors que tindrien de fer compatible aquests nous usos amb la residència, ús habitual d'aquest sector de Barcelona.



EL PALAU REIAL DE PEDRALBES. NOTES PER A UNA VISITA

MARGARITA GALCERÁN, arquitecte

Resum històric

El Palau Reial de Pedralbes és un edifici aïllat d'estil noucentista, amb un cos central de quatre plantes i capella a la part posterior, més dues ales laterals, d'un pis menys, corbades a banda i banda del nucli de la façana, que es troba dins d'uns extensos jardins. Situat a la sortida de Barcelona, en el districte de Les Corts, i molt prop de la Zona Universitària, el recinte està delimitat per l'avinguda de la Diagonal i els carrers de Fernando Primo de Rivera, Jordi Girona i Tinent Coronel Valenzuela. És Monument Històric-Artístic d'Interès Nacional¹

Després de la Guerra de Successió i la caiguda de Barcelona, el 1714, en expropiar-se el convent de Benedictines de Santa Clara per construir-hi en els seus terrenys la Ciutadella, el rei Felip V cedeix el Palau Reial Major a aquestes monjes. Des de llavors Barcelona no tindria una residència específica pels reis.

Durant el regnat d'Isabel II l'anomenat Palau dels Virreis, situat al costat de l'església de Santa Maria del Mar, és declarat Palau Reial² i condicionat per a tal fi, però el 1875 és destruït per un incendi.

Davant de la necessitat d'una residència reial per a hostatjar als reis quan vinguessin a Barcelona es planteja la remodelació d'un edifici existent o la construcció d'un de nou. Alguns dels llocs escollits són la Ciutadella³ i Montjuïc. Finalment es decideix bastir un Palau Reial a Pedralbes, en terrenys propietat del comte de Güell.

L'arquitecte encarregat del projecte és Eusebi Bona i Puig (1890 / 1972). Per fer front al cost de la construcció s'obra una subscripció popular i les obres comencen l'any 1919, allargant-se fins el 1929.

El projecte va respectar, en part, la ja existent torre Güell, antigament coneguda com el mas Can Feliu.

Encara que hi havia molt bona voluntat i que además de les aportacions en metàl·lic també s'hi afegiren donatius de mobiliari i obres d'art, i que diverses empreses es varen oferir a l'habilitació del Palau, sembla ser que al rei no li acabava d'agradar.

L'arquitecte E. Bona va presentar la dimissió per discrepàncies amb la Comissió Organitzadora i va ser substituït pel també arquitecte Francesc de Paula Nebot i Torrens (1883 / 1965) a finals de l'any 1922.

Finalment el mes de maig de 1924 les obres es donen per acabades, consagrant-se la capella el dia 27.

Encara que exteriorment, tal com ja hem esmentat, es reflecteix un gust noucentista, l'interior és una barreja volguda d'estils diferents. Cal destacar que una de les estances està decorada amb pintures de Francesc Pla, El Vigatà, procedents del palau del marquès de Montsolís.

En quant a la decoració hi varen treballar, entre d'altres, Salvador Alarma, l'escenògraf i decorador Santiago Marco, Rafael Parcerisas, Francesc Labarta i l'arquitecte Sagnier.

Cal dir també que els jardins varen ser projectats per l'arquitecte Nicolau M. Rubió i Tudurí, a partir de la vegetació preexistent.

En proclamar-se la República, el Palau passa a ser propietat de l'Ajuntament⁴ i s'acorda convertir-lo en Museu d'Arts Decoratives, per el qual es fan diverses obres. La segona planta es transforma en Residència Internacional de Senyorettes Estudiants⁵.

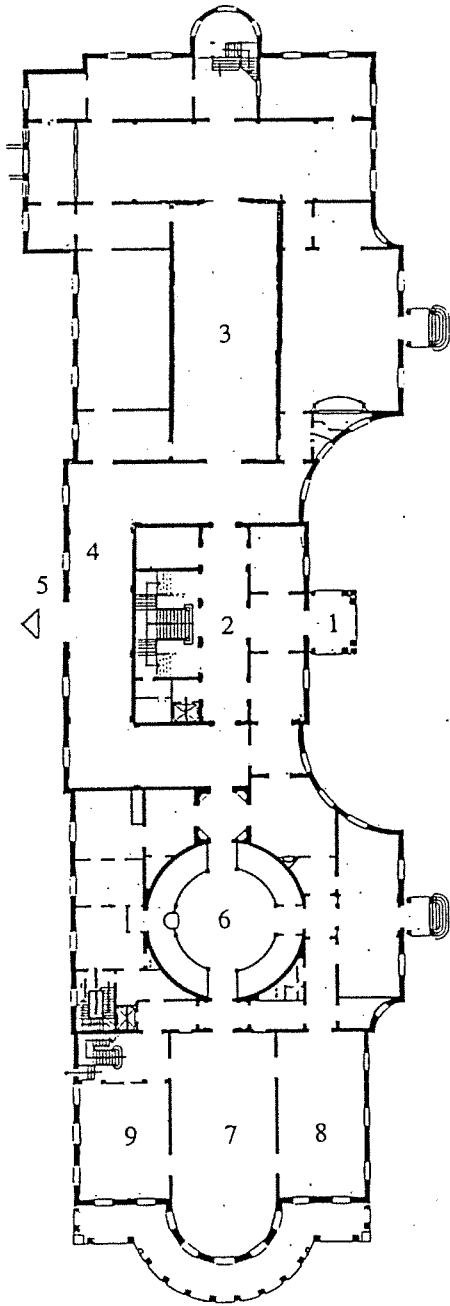
Ja passat l'any 1936 i quan el govern republicà marxà de Madrid, el Palau de Pedralbes es converteix en residència oficial del president Manuel Azaña. Finalitzada la guerra ho serà també del general Francisco Franco, fins al 1975.

En els anys quaranta es tornen a fer obres de condicionament, però és durant els anys seixanta quan es porten a terme importants obres de reforma, a càrrec de l'arquitecte Antoni Lozoya i Augé (1916 / -), en les que es dignifiquen les antigues dependències amb materials més nobles i s'afegeixen de noves.

Paral·lelament, l'any 1960, el Palau es converteix un altre cop en museu permanent, i el

1970 les antigues cavallerisses passen a ser Museu de Carruatges.

A l'actualitat part del Palau, el primer i el segon pis, és seu dels Museus de Cèramica i d'Arts Decoratives i en algunes de les dependències de la planta baixa s'hi realitzen actes oficials i recepcions. Els reis d'Espanya, quan venen ara a Barcelona s'hostatjen en el Palauet Albéniz, situat a Montjuïc.



1. Entrada al Palau Reial
2. Hall d'entrada
3. Saló del tron
4. Galeria de tapissos
5. Capella
6. Rotonda
7. Menjador de gala
8. Biblioteca
9. Menjador de diari

Visita

Aquestes notes han estat redactades amb motiu de la visita efectuada durant el XVIè Curset sobre la Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic a la planta baixa del Palau Reial. En aquest escenari i concretament en el menjador de gala, biblioteca i menjador de diari es va oferir un refrigeri per la Demarcació de Barcelona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

A continuació indicarem les estances i algunes de les peces (escultures, pintures, tapissos, etc.) més significatives que es troben en el recorregut.

Entrada al recinte

Immediatament després de la reixa d'entrada per l'avinguda de la Diagonal, ens trobem amb un nu femení d'alabastre, obra de l'escultora Eulàlia Fàbregas de Sentmenat, situat al centre d'una font, projectada per Carles Buïgas, en l'eix principal que du a l'entrada del Palau Reial.

Jardins

El traçat dels jardins que envolten el Palau és obra de l'arquitecte Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891 / 1981).

L'enginyer Carles Buïgas i Sans (1898 / 1979) va projectar les tres fonts lluminoses, una a l'entrada del recinte i les altres dues al centre dels roserars.

En els jardins es troben, entre d'altres peces, estàtues, sortidors, jerros de marbre de Carrara i un banc-font, descobert l'any 1983, que l'arquitecte Antoni Gaudí (1852 / 1926) havia construït abans de 1884 pel comte de Güell.

Entrada al Palau Reial

Davant de l'entrada principal del Palau es troba una estàtua d'Isabel II presentant al seu fill Alfons XII, obra de l'escultor Agapit Vallmitjana (1830 / 1905).

Hall d'entrada

Dins del Palau, al cap de munt del primer tram de l'escala que ens du al pis superior ens trobem dins d'una fornicula un bust d'Alfons XII.

Saló del tron

En aquesta estança de planta rectangular cal destacar el tron, on s'hi pot veure l'escut reial amb la corona, les alegories de la Saviesa, el Treball, la Intel·ligència i la Justícia, i els lleons que simbolitzen el poder del rei, la catifa, regal del comte de Sert, i les parets entapissades amb seda de domàs.

Galeria de tapissos

Aquesta galeria en forma d'U, anomenada de Tapissos perquè en el seu moment hi havia només aquests tipus de peces, guarda a l'actualitat diversos quadros i objectes d'art com retrats de la Família Reial, un carilló d'or regal dels reis d'Anglaterra als d'Espanya i dues vitrines amb ventalls del segle XVIII.

Cal destacar també:

Un quadre representant la mort d'Alfons XII, obra del pintor Joan Antoni Benlliure (1860 / 1930).

Al davant un altre quadre, obra del pintor Ramon Casas (1866 / 1932), representant a Alfons XII quan tenia quinze anys, amb el cor de la Catedral de Barcelona al fons.

Un tapís que representa la tornada a casa de Don Quijote. Pertany al Patrimoni Nacional i es troba en el Palau en dipòsit.

Un altre tapís de Flandes del segle XVI, amb una escena de la vida d'Abraham. Com l'anterior, pertany també al Patrimoni Nacional i es troba en dipòsit.

Un quadre inacabat del pintor Josep Maria Sert (1874 / 1945), que representa a Heliodor expulsat del temple.

Capella

Està situada a l'eix principal del Palau. Cal destacar:

A l'altar major una pintura sobre taula del pintor flamenc Rafael Mengs (1728 / 1779), que representa el descendiment de Crist.

Un diorama de la muntanya de Montserrat, entrant a la dreta, regal d'un mossèn de Monistrol de Montserrat als reis.

Un baix-relleu en caoba, entrant a l'esquerra, que representa la Mare de Déu de Montserrat adorada per la reina Isabel de Farnesio, regal dels salesians.

A la paret de la dreta, un quadre de l'escola espanyola que representa a Margarita de la Cruz.

A la de l'esquerra, un quadre de Juan Pantoja de la Cruz (1545 / 1609) que representa el naixement de Jesús.

Rotonda

Aquest espai de planta circular rematat per una cúpula acristallada de ferro forjat de la que penja un llum central de bronze massís conté, a la dreta, en una fornícula, una estàtua de marbre blanc italià de l'escultora Eulàlia Fàbregas de Sentmenat (1906 / -), que representa la Juventut. Els mobles, porcellanes i paravents són xinesos, i a les parets es troben les

torxes que abans eren a l'exterior per enllumenar el Palau. També a les parets es pot veure el símbol de la flor de lis, emblema de la Casa Reial dels Borbons.

Menjador de gala

És un espai de planta rectangular acabat en un semicircle de finestralls que donen a un porxo, situat a l'extrem esquerra de la planta baixa. Conté:

Uns llums de cristall de La Granja.

Al fons uns canelobres de cristall de Bacarrà, regal del comte de Güell al rei Alfons XIII en ocasió de la inauguració del Palau.

Uns tapissos de Flandes del segle XVI. El de la dreta hi estan representats Adam i Eva, i el de l'esquerra una escena de la vida d'Abraham.

A les dues vitrines hi són exposats jocs de cristalleria, vaixel·la, cafè i te dels reis.

Biblioteca

És un espai de planta rectangular situat a l'esquerra del menjador de gala. Conté:

Una llar de foc d'estil gòtic, del segle XV, que prové del Castell de Jaca. Va ser un regal del comte de Güell al rei. El tapafocs és un treball de forja molt interessant amb l'escut reial al centre i a les quatre cantonades els de les províncies catalanes.

Els llums, com els del menjador de gala, són de cristall de La Granja.

A les vitrines hi ha un recull dels obsequis diversos que se li varen fer al rei Alfons XIII.

Menjador de diari

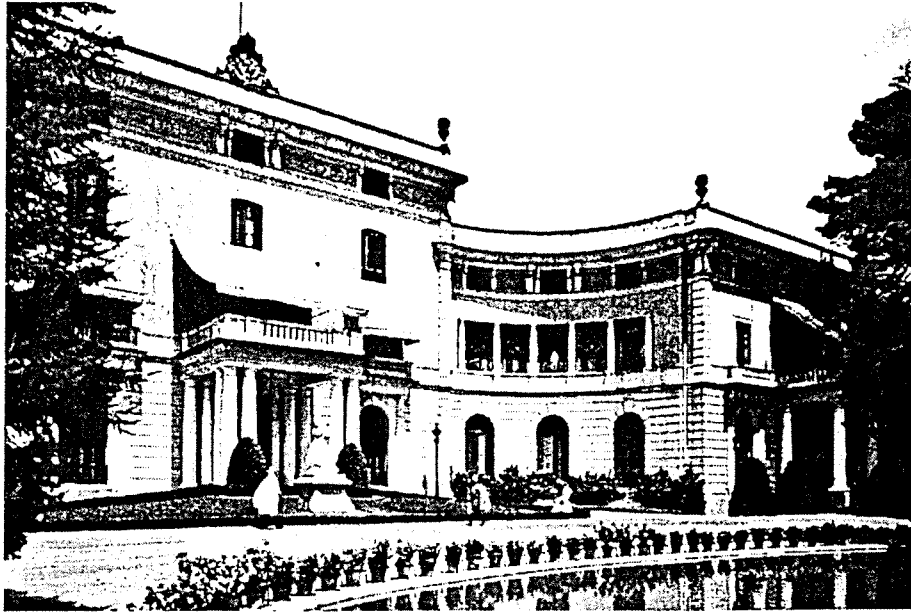
És un espai de planta rectangular situat a la dreta del menjador de gala, on cal destacar un plat de plata en el que estan gravats l'escut de Portugal i els de totes les províncies espanyoles, regal a Alfons XIII en ocasió de l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929.

Notes

- ¹ El Palau és Monument Històric-Artístic d'Interès Nacional, Categoria A, cap. I, D. 3-6-1931, Gac. 4-6-1931; i el Museu de les Arts Decoratives, Categoria A, cap. I, D. 474/1962, 1-3, BOE. 9-3-1962.
- ² L'any 1846.
- ³ En ocasió de la celebració en el recinte del Parc de la Ciutadella de l'Exposició Universal de 1888, es va pensar en convertir l'antic Arsenal projectat per l'enginyer militar Jorge Próspero de Verboom (1665 / 1744), un dels pocs edificis que quedaven de la Ciutadella, en Palau Reial.

El projecte d'adaptació va ser encarregat a l'arquitecte Pere Falqués i Urpí (1857 / 1916).
A l'actualitat aquest edifici és seu del Parlament de Catalunya.

- 4 Decret del Ministeri d'Hisenda del mes d'abril de 1931.
- 5 Va restar oberta fins el mes de juliol de 1936.



Façana principal.
Palau Reial de Pedralbes.



Rotonda.
Palau Reial de Pedralbes.



Galeria de tapissos.
Palau Reial de Pedralbes.



Menjador de gala durant el refrigeri.
Palau Reial de Pedralbes.