



PROYECTAR EL CONTEXTO. SOBRE LA EVOLUCIÓN RECIENTE DEL CONCEPTO DE REHABILITACIÓN EN ARQUITECTURA

PROJECTING THE ARCHITECTURAL CONTEXT. RECENT DEVELOPMENTS ON THE CONCEPT OF RESTORATION

Montserrat Bigas Vidal, Luis Bravo Farré, Gustavo Contepomi

Se analiza la evolución temporal del concepto de rehabilitación en arquitectura. A partir de las ideas de Ruskin y Viollet-Le-Duc, y tras la ruptura que significó la irrupción del Movimiento Moderno, aparecen las diversas interpretaciones organicistas en la segunda mitad del siglo xx y, finalmente, una revalorización contemporánea del papel del contexto en arquitectura, que ejemplificaremos —metodológicamente— con proyectos del estudio EMBT (Miralles-Tagliabue). En esta nueva aproximación, el arquitecto no tiene en cuenta exclusivamente las preexistencias construidas, sino que considera la evolución transformadora del contexto global (cultural, histórico, físico, social,...) del proyecto como verdadero objetivo de la acción proyectual.

We analyze the evolution of the concept of rehabilitation in architecture. We will part from the ideas of Ruskin and Viollet-Le-Duc, past the break catalyzed by the emergence of the Modern Movement, which introduces various organic interpretations in the second half of the twentieth century until, finally, a contemporary appreciation of the role of context in architecture takes place. We methodologically exemplify this with particular EMBT (Miralles-Tagliabue) studio projects to establish that the architect, in this new approach, takes not only into account the building preexistences, but considers the ever transforming evolution of the global context (cultural, historical, physical, social,...) as the project's true aim.



1. John Ruskin, detalle de acuarela del Ca d'Oro. 1845. / Whittick, A., 1976, *Ruskin's Venice*, The Whitney Library of design, New York.

1. John Ruskin, detail of watercolor by the Ca d'Oro. 1845. / Whittick, A., 1976, *Ruskin's Venice*, The Whitney Library of Design, New York.

Introduction

The different positions concerning the issue of restoration of Gothic architecture maintained by John Ruskin and Eugène Viollet-le-Duc in the mid-nineteenth century, can be considered the starting point of evolution of a concept, architectural restoration, which after passing since through different ups and downs, has come to stand again today in the centre of contemporary debate. Both the French rationalism of Viollet-le-Duc as the most sensitive and complex approach of Ruskin more akin to the tenets of British Romanticism, can be considered precedent to the modern vision that would revolutionize the next century architecture. The most outstanding masters of the modern movement had its main theoretical references in Ruskin and Viollet. Although in the early stages of the new architecture, the question of the restoration was overshadowed by the radical nature of the change expressed in the founding manifesto of the new paradigm, the subsequent emergence of organicism at the second half of the twentieth century, with recovery of the value of the vernacular, the importance of memory together with new contributions on psychology—all these added to a new way of understanding the meaning of historical architecture—are the factors that produce the implementation of alternative methodologies in design approaches for restoration and rehabilitation. So today, we can say that we are facing a more complex consideration of the context, in the broadest sense of the term, inevitable reference in the initial pose of any design process, including those that do not presuppose the reuse of existing architecture. A traditional way to proceed based on the prior assumption of abstract concepts or the previous imposition of composition criteria, will oppose, with increasing force, a new way of designing based on consideration of the status of a multidimensional reality constantly changing, which would be the true object of the transforming action of the architect. It is expected, therefore, a response based on sensitive observation, curious and receptive to all the circumstances, relations and qualities—physical, cultural, technical, psychological and historical—that affect the object and the environment in which one wants to act. Clearly, an important part of this approach attentive to the meanings of context will occur mainly in the

Introducción

Los diferentes posicionamientos ante la cuestión de la restauración de la arquitectura gótica mantenidas por John Ruskin y Eugène Viollet-le-Duc a mediados del siglo XIX, pueden considerarse el punto de partida de la evolución de un concepto, la rehabilitación arquitectónica, que tras superar desde entonces distintos avatares, ha venido a situarse hoy de nuevo en el centro del debate contemporáneo.

Tanto el racionalismo francés de Viollet-le-Duc como la aproximación más sensible y compleja de Ruskin,

más afín a los postulados del romanticismo británico, pueden considerarse antecedentes de la visión moderna que revolucionaría en el siglo siguiente la arquitectura.

Los más destacados maestros del movimiento moderno tuvieron a Ruskin y Viollet entre sus principales referentes teóricos. Aunque en los estadios iniciales de la nueva arquitectura, la cuestión de la restauración quedó eclipsada por la radicalidad en el cambio expresada en los manifiestos fundacionales del nuevo paradigma, la posterior aparición del organicismo a partir de la segunda mi-



graphic medium. As in the case of Ruskin and Viollet-le-Duc, the way they draw the old architecture is the most eloquent illustration of the different attitudes with which each author treats the pre-existing in his design strategy. To analyze the evolution over time by examining some typical cases, observing those architectures and some of the methodological approaches that have produced them, will be the subject of these brief notes. Its best interest would be in any case, to learn from this condition –pointed in much of the best modern and contemporary architecture– which is to consider the project as an intervention, although limited in time and space, which contributes significantly to the evolutionary transformation of a global environment, as seen in the framework of a broader space and time process, which was previously started and whose future projection is so far undefined.

Two visions of the gothic and restoration: John Ruskin and Viollet-Le-Duc

In the spring of 1969, Nikolaus Pevsner delivered at Birkbeck College, University of London, a lecture in memory of Walter Neurath, one of the foremost British publishers of his time in art and architecture. The theme of it was –precisely– a comparison between Ruskin and Viollet-le-Duc on their way to appreciate the Gothic architecture and, consequently, the manner in which, according to his view, restoration should be tackled with. Both of them coincide in their appreciation of the accuracy in the use of materials and honest expression of the building act. From this point, however, their performances begin to differ radically. Ruskin admired in Gothic architecture that life given by the craftsman when he carves on the stone, feeling passes to his work and, through it, catches future observers or users. Architecture stands therefore –always– closer to sculpture and poetry than to building techniques. For Viollet, however, what matters most in Gothic is its construction system and rationality as well as its structural logic.

Their drawings clearly express these two views (Figs 1 and 2). For Ruskin, the quality of architecture is, inevitably, the quality of the craftsman who executed it: whatever their feelings were when at work will reflect in the outcome: the foolish will build foolishly and the

tad del siglo XX, con su recuperación del valor de lo vernáculo, de la importancia de la memoria y junto a las nuevas aportaciones de la psicología, todo ello sumado a una nueva forma de entender el significado de la arquitectura histórica, son los factores que producirán la implementación de metodologías alternativas en el enfoque proyectual de la restauración y la rehabilitación.

Así, actualmente, podemos afirmar que nos encontramos ante una más compleja consideración de lo contextual, en la acepción más amplia de este término, como referencia inevitable en el planteo inicial de cualquier proceso de proyecto, incluidos los que no presuponen la reutilización de una arquitectura existente. A la forma tradicional de proceder basada en la previa asunción de conceptos abstractos o en la imposición de criterios definidos de composición, se opondrá –cada vez con más fuerza– una nueva manera de proyectar basada en la consideración de la condición multidimensional de una realidad en continua mutación, que es el verdadero objeto de la acción transformadora del arquitecto. Se espera de éste, en consecuencia, una respuesta basada en la observación sensible, curiosa y receptiva de todas las circunstancias, relaciones y cualidades –físicas, culturales, técnicas, psicológicas e históricas– que afectan al objeto y al entorno en que se quiere actuar.

Es evidente que una parte importante de esta aproximación atenta a los significados del contexto se producirá preferentemente en el medio gráfico. Como en los casos de Ruskin y Viollet-le-Duc, la forma de dibujar la vieja arquitectura, será la ilustración más elocuente de la diferente actitud de cada autor ante el tratamiento de las preexistencias en su estrategia de proyectación.

Analizar sucintamente esta evolución en el tiempo a través del análisis de al-

gunos casos característicos, observando esas arquitecturas y algunos de los planteamientos metodológicos que las han producido, será el objeto de estas breves notas. Su interés estaría, en todo caso, en aprender de esa condición –ya apuntada en mucha de la mejor arquitectura moderna y contemporánea– que resulta de considerar el proyecto como una intervención que, aunque limitada en el tiempo y en el espacio, contribuye significativamente a la transformación evolutiva de un entorno global en el marco de un proceso espacial y temporal más amplio, previamente iniciado y cuya proyección futura está sin definir.

Dos visiones del gótico y de la restauración: John Ruskin y Viollet-Le-Duc

En la primavera de 1969, Nikolaus Pevsner pronunció en el Birkbeck College de la Universidad de Londres una conferencia en memoria de Walter Neurath, uno de los más destacados editores ingleses de su tiempo en arte y arquitectura. El tema de la misma fue, precisamente, la comparación entre Ruskin y Viollet-le-Duc en su forma de apreciar la arquitectura gótica y, en consecuencia, las distintas maneras en que, a su juicio, debería abordarse su restauración.

Para Pevsner, ambos coinciden en su aprecio por la veracidad en el empleo de los materiales y en la expresión honesta de la construcción. A partir de ahí, sin embargo, sus interpretaciones comienzan a diferir radicalmente. Ruskin admira en el gótico la vida que le confiere el artesano a la arquitectura al tallar la piedra, el sentimiento que transmite a su obra y, a través de ésta, al futuro observador o usuario. La arquitectura está siempre –para él– más próxima a



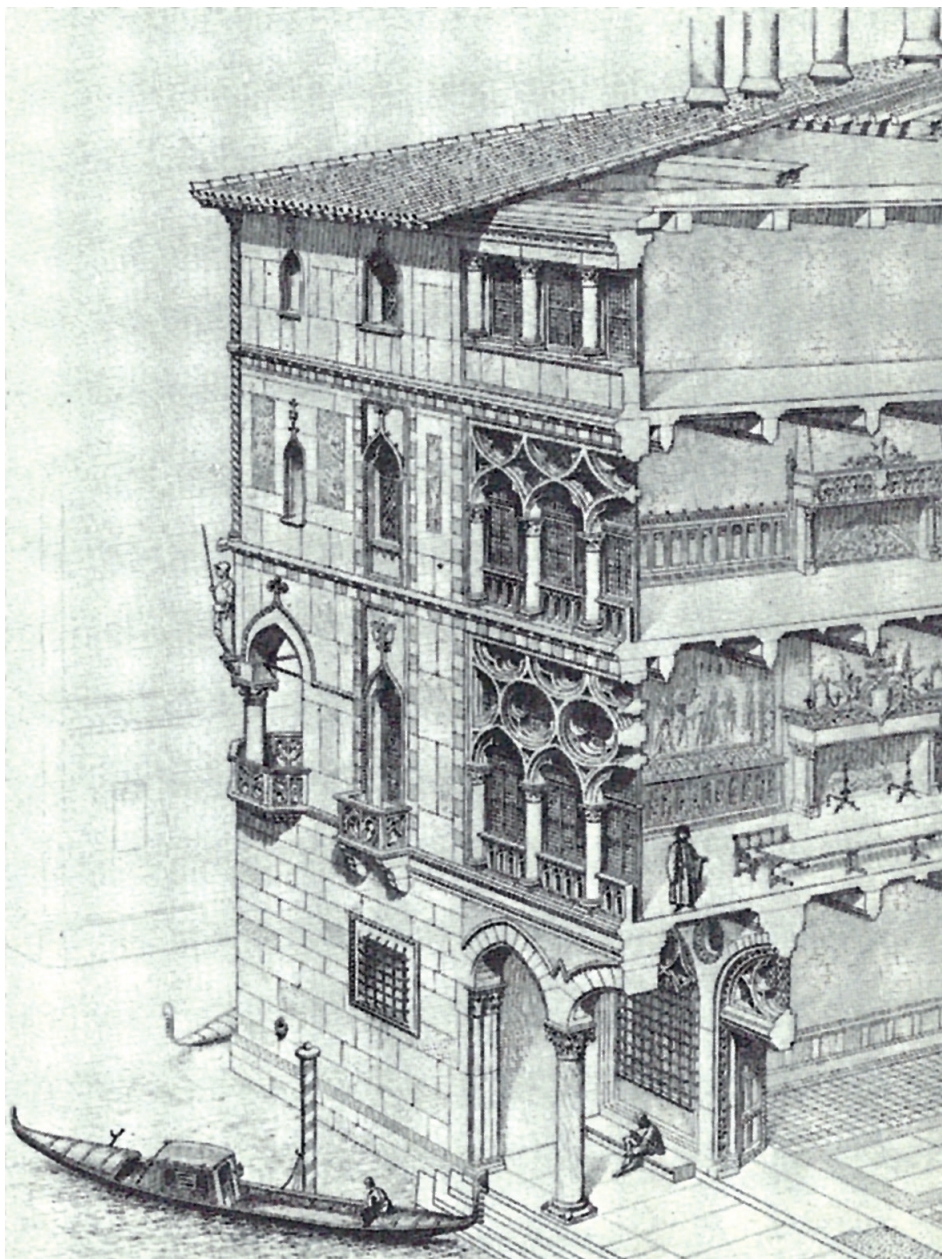
2. Viollet-le-Duc, detalle del diagrama de un palacio veneciano./Pevsner, N., 1969, *Ruskin and Viollet-le-Duc*, Thames and Hudson, London.

2. Viollet-le-Duc, detailed diagram of a palace veneciano. / Pevsner, N., 1969, *Ruskin and Viollet-le-Duc*, Thames and Hudson, London.

la escultura y a la poesía, que a las técnicas de la construcción. Para Viollet, en cambio, lo relevante del gótico es su racionalidad como sistema constructivo y su lógica estructural. Los dibujos de cada uno de ellos expresan claramente estas dos concepciones (figs. 1 y 2).

Para Ruskin, la cualidad de la arquitectura es, inevitablemente, la cualidad del artesano que la ha ejecutado; cualesquiera que fueran sus sentimientos durante la ejecución del trabajo, se reflejarán en el resultado: el necio construirá neciamente, el sabio lo hará con sensibilidad y el virtuoso mostrará la belleza. La buena arquitectura trasciende las necesidades estructurales y funcionales. Del gótico importa el sentimiento que lo ha producido; es menos relevante el razonamiento constructivo que ha hecho posible su materialidad.

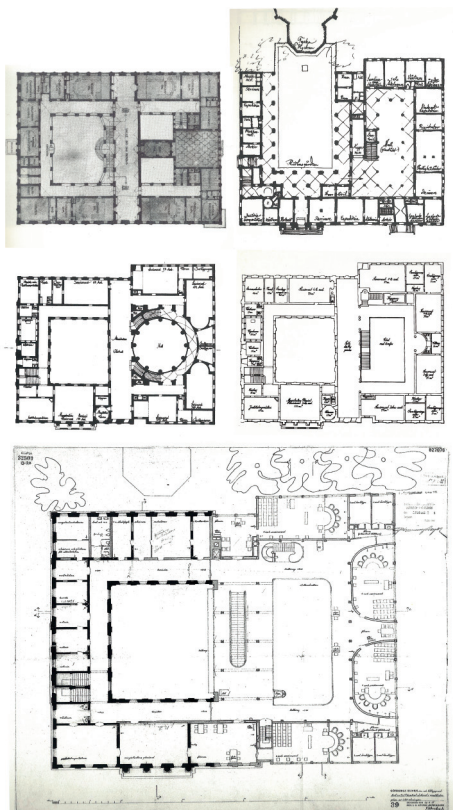
Algunos entre los escritos de Ruskin, especialmente “Las siete lámparas de la arquitectura”, pero también “Las piedras de Venecia” y, en cierto modo, “Los Elementos del Dibujo”, son verdaderos manuales de proyecto que revelan cuales son exactamente las cualidades que debe conferirse a los edificios y también los recursos para conseguirlo: un cierto grado de imperfección y espontaneidad en el trabajo, el sentimiento de fervor y entrega del artesano tallador, la disposición a trabajar los detalles como una ofrenda sincera y valiosa independientemente de que sean más o menos visibles...todo ello siempre teniendo como referencia última de perfección los sentimientos que experimentamos ante las grandes obras de la naturaleza. La cualidad de la autenticidad reflejada en el trabajo del artesano le importa a Ruskin mucho más que cual pueda ser el estilo utilizado o la concepción proyectual del diseñador. Rafael Moneo e Ignasi de



Solà-Morales, en unos apuntes publicados sobre este mismo tema, contraponen esta concepción artístico-filosófica a la conocida estética aristotélica en predominan el orden, la simetría y la definición, es decir, el sometimiento a leyes formales artificiales, la sumisión voluntaria a sistemas y conceptos previamente adoptados como catálogo de respuestas idóneo de tipo universal (Moneo y Solà-Morales 1975).

Para Ruskin, la perfección de la arquitectura se alcanza cuando ésta se convierte en monumento y comienza a

wise will proceed with sensitivity and a virtuoso beauty display. Good architecture transcends structural and functional needs. Gothic art is mainly about the feeling that produced it; constructive reasoning which enables its materiality is no more relevant. Some among Ruskin's writings – especially “The Seven Lamps of Architecture” but also “The Stones of Venice” and, in some ways, “The Elements of Drawing” – are true revealing project manuals which accurately propose the qualities that should be conferred on the buildings and display the resources to achieve that condition: a certain degree of imperfection and spontaneity in the work, a sense of fervor and dedication of the



3

3. Gunnar Asplund, evolución de la planta del Palacio Comunal de Göteborg./Holmdahl, G., 1950, *Gunnar Asplund Architect 1885-1940*, Tidskriften Biggmästaren, Stockholm.

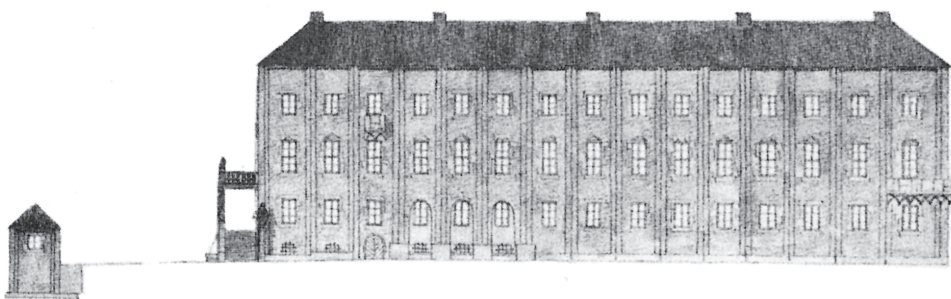
4. Gunnar Asplund, Alzado del Concurso para el Palacio Comunal de Göteborg./Holmdahl, G., 1950, *Gunnar Asplund Architect 1885-1940*, Tidskriften Biggmästaren, Stockholm.

5. Evolución de las fachadas del Palacio Comunal de Göteborg./Holmdahl, G., 1950, *Gunnar Asplund Architect 1885-1940*, Tidskriften Biggmästaren, Stockholm.

3. Gunnar Asplund, plant evolution Göteborg. Communal Palace / Holmdahl, G., 1950, Gunnar Asplund Architect 1885-1940, Biggmästaren Tidskrift, Stockholm.

4. Gunnar Asplund, elevation of the competition for the Communal Palace Göteborg. / Holmdahl, G., 1950, Gunnar Asplund Architect 1885-1940, Biggmästaren Tidskrift, Stockholm.

5. Evolution of the facades of the Communal Palace Göteborg. / Holmdahl, G., 1950, Gunnar Asplund Architect 1885-1940, Biggmästaren Tidskrift, Stockholm.



4

craftsman carver, willingness to work details as a sincere and valuable offering, whether they be more or less visible; they should take as their ultimate reference for perfection those deep feelings we experience in the presence of the great works of nature. Ruskin's craftsman cares much more about the quality of authenticity reflected in the work than about what the style used could be or the goodness of the designing skills. Rafael Moneo and Ignasi de Solà-Morales published some notes on this subject and outlined Ruskin's opposition to the artistic-philosophical conception of Aristotelian aesthetics, where known order, symmetry and definition predominates, ie, the use of formal and artificial laws, as well as voluntary submission to previously adopted systems and concepts as a catalog of responses of an appropriate and universal type (Moneo and Solà-Morales 1975.) As for Ruskin, the perfection of the architecture is reached when it becomes a monument and begins to have life in our memory: "The greatest glory of a building is not in its stones, nor in its gold. It's in its age (Ruskin 1981)." Architecture, therefore, like those arts such as poetry is –above all– what supports the creative and cultural memory of men. Thus, restoring a building to recover that quality of life that the work of the craftsmen gave him at the time is as useless as attempting to resurrect the dead. It would mean,

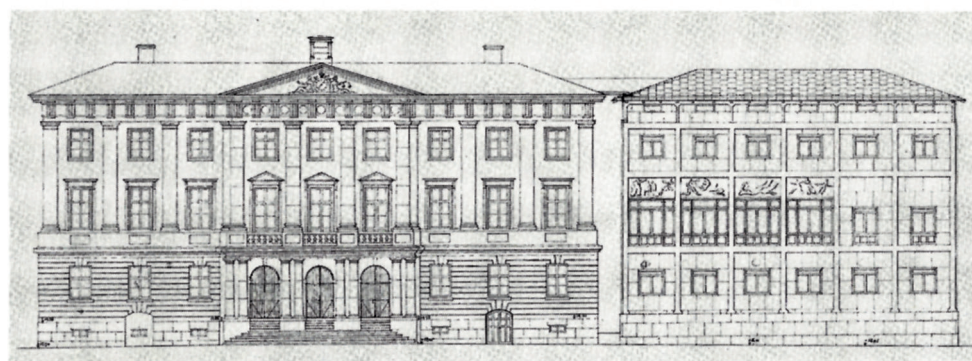
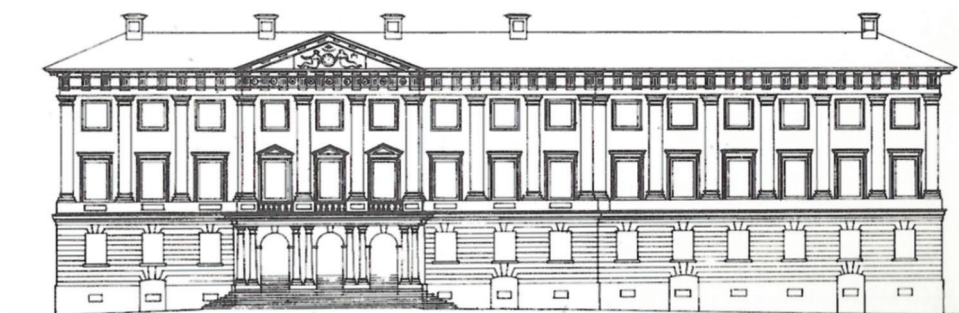
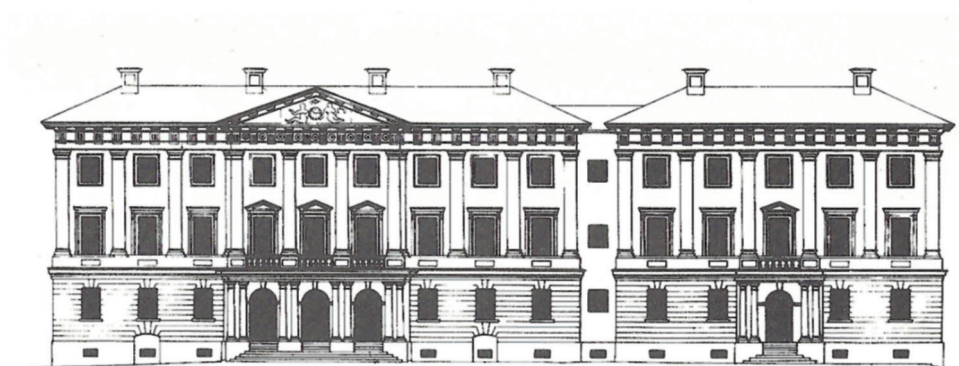
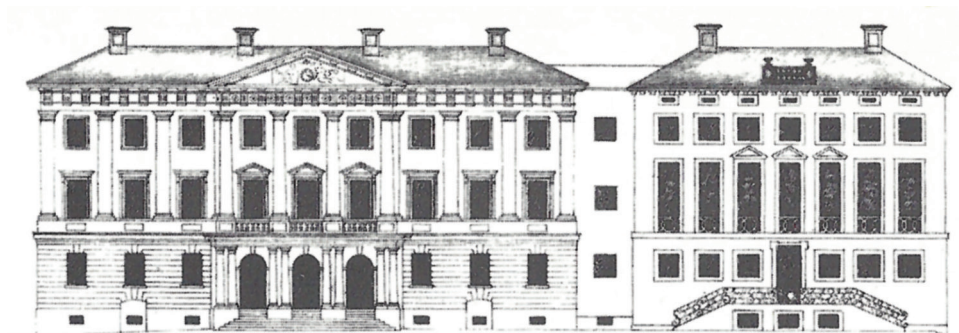
tener nueva vida en nuestra memoria: "La mayor gloria de un edificio no está en sus piedras ni tampoco en su oro. Está en su edad (Ruskin 1981)". La arquitectura, pues, como las otras artes –como la poesía– es, ante todo, soporte de la memoria creativa y cultural de los hombres. Así pues, restaurar un edificio en el sentido de recuperar esa cualidad de vida que le confirió en su momento el trabajo humano será tan imposible como resucitar a un muerto. Equivaldría, por tanto, a la completa destrucción de su mejor virtud.

Para Violet, en cambio, restaurar no significa devolver a la obra su vieja condición, sino transformar el edificio en algo nuevo, llevarlo a un estado que puede no haberse dado antes en ningún momento. No es de extrañar, por tanto, que en sus dibujos predominen las técnicas que describen con precisión notarial las formas y las estructuras; sistemas gráficos como la axonometría que permiten el máximo control geométrico y estructural del objeto. En sus dibujos el edificio se nos presenta

como nuevo a estrenar, listo para su uso. Nada queda ahí del esfuerzo de Ruskin por reflejar en sus bocetos la pátina que muestra el trabajo del tiempo, la visión de la luz, la condición sugerentemente incompleta, irreplicable, evocadora y fragmentaria de las ruinas.

En las numerosas restauraciones de Violet de las construcciones medievales francesas –murallas, catedrales, castillos– aparecerán elementos nuevos añadidos por él, como cúpulas, cubiertas, agujas y remates diversos o refuerzos estructurales. Se diría que en su caso, una vez renovado, el edificio es "más gótico" todavía que el original. Es aceptable cualquier modificación de tipo estructural, funcional u ornamental que el arquitecto considere adecuada.

Nikolaus Pevsner, en el texto citado, completa estas dos visiones de la arquitectura en el siglo XIX, con sus equivalencias en la ideología de los dos personajes. El laicismo escéptico, el racionalismo y la condición predominantemente realizadora y constructora de Violet, se contraponen al carácter sen-



5

sible, reflexivo y contemplativo de Ruskin y a su veneración religiosa por la naturaleza y por la memoria convocada por la huella del paso del tiempo. Ambos autores compartieron también, junto a esa probada capacidad

para la reflexión teórica sobre la arquitectura, su firme compromiso con el activismo intelectual en los campos del arte, la política y la sociología, ejerciendo de forma intensa, incisiva e incansable a lo largo de toda su existencia.

therefore, the destruction –complete– of its most precious virtue. To Violet, however, to restore doesn't mean to return to that oldest condition, but to transform the building into something new, taking it to a state that may not have occurred before in no time. Not surprisingly, therefore, that predominates in his drawings that accurately describe forms and structures, using resources as axonometric systems that allow for the maximum geometric and structural control of the object. In his drawings the building is presented brand new, ready for use. Nothing is here left of Ruskin's effort to reflect in his sketches the patina that shows work of the time, the vision of light, or the suggestively incomplete condition –unique, evocative and fragmented– of ruins.

In the numerous restorations of medieval buildings performed by Violet, such as battlements, walls, cathedrals and castles, he added new elements, like domes, needles and structural reinforcement. So it happens to be that in his case, once renovated, the ancient building is even "more gothic" than the original. Any structural, functional or ornamental modification that the architect considered appropriate is acceptable here. Nikolaus Pevsner complete these two different architectural visions in the nineteenth century, with their equivalents in the ideology of the characters. Skeptical secularism, rationalism and the man of action and builder predominant condition of Violet, opposed to the more sensitive, reflective and contemplative of Ruskin and his religious veneration for nature and for the memories summoned in human mind by the footprint of time. On the other hand, both authors also shared, along with a proven ability to theoretical reflection on architectural issues, a very strong commitment to intellectual activism in the fields of art, politics and sociology, worked intensely, incisive and tirelessly all along their existence.

Architecture, memory and the city: renovation on the city hall of Göteborg

At the beginning of the twentieth century, in 1913, Erik Gunnar Asplund won the competition for the renovation and expansion of the building that would house the new courts and the city council of Göteborg. Since his submission of the proposal that won the competition until the complete construction of the work twenty-four years later, the architect developed a lengthy



process of constant revision of the former solution. The final built proposal is exemplary both in the character of the building in relation to its use and its institutional status, as in the proper way to articulate and communicate with the existing architecture and environment, and their decisive contribution to the transformation of a significant part of city's public space. The sequencing of the drawings of Asplund explains, better than any commentary, the evolution of his idea (Figs. 3 to 5). The proposed project begins as a romantic-looking vernacular unit, with an excellent functional organization and it respects the primacy of the old facade facing the canal. In subsequent developments, an alternative possibility of access from the plaza begins to gain importance; at some point in the process, he projects two main entrances. Treatment of the whole unit gives now way to a fragmentation in two bodies and adapting dimensional scale to rate marking the surrounding buildings. Finally, the architect realizes that integrating the environmental pre-existences in his proposal is not just a matter of scale but means also maintaining the balance and vitality that the square receives from the variety of the buildings around: an additional piece is therefore designed to break unity of style, so presented in contemporary language, although clearly related and subordinate to its senior predecessor thus establishing a friendly and inspiring stylistic dialogue between generations. At the last moment of the design process –1936 version (fig 6)– the openings of the new facade were no longer placed right in the centre between the columns, but slide gently aside over the façade surface, thus to show some polite attachment and subordination to his neoclassical neighbour. Internal compositional coherence in the first draft proposal, gives way now to the consideration of the entire plaza, including all buildings in a stage where no-one is allowed to act as main focus of work. Project will begin then to proceed outside-in, not hesitating to break the symmetrical order of the plant, according to the proper dimensional alignment of elevations with each different external environmental piece. Asplund did not hesitate to add two old appearing modules built in true new construction to the neoclassical square façade so to express the relationship of adequate size hierarchy between sides, as well as diversity in composition and the desired modulation in dimensions of architectures that make up public space for the city.

Arquitectura, memoria y ciudad: remodelación del ayuntamiento de Göteborg

A comienzos del siguiente siglo, en 1913, Erik Gunnar Asplund ganó el concurso para la remodelación y ampliación del edificio que albergaría los nuevos juzgados y el ayuntamiento de la ciudad de Göteborg. Desde la presentación de la propuesta que ganó el concurso hasta la construcción de la obra veinticuatro años después, el arquitecto desarrolló un prolijo proceso de perfeccionamiento y revisión constante de la solución. El resultado final construido es ejemplar tanto en el carácter del propio edificio en relación a su uso y a su condición institucional, como en la propia forma de articularse y dialogar con la arquitectura y el entorno existentes, y en su decidida contribución a la transformación de una parte significativa del espacio público de la ciudad.

La secuencia temporal de los dibujos de Asplund explica por sí misma, mejor que cualquier comentario, la evolución de su idea (figs. 3 a 5).

El proyecto comienza como una propuesta unitaria de apariencia romántico-vernácula, con una excelente organización funcional que no cuestiona la preeminencia de la vieja fachada principal que da frente al canal. En la evolución posterior, comienza a ganar importancia la posibilidad alternativa de acceso desde la plaza, donde, en algún momento del proceso, llegarán a situarse hasta dos entradas. El tratamiento unitario del conjunto deja paso ahora a una fragmentación en dos cuerpos que adapta así su escala al ritmo dimensional que marcan los edificios del entorno. Finalmente, el arquitecto se da cuenta de que la integración de su propuesta con las preexistencias am-

6. Fachada principal del Palacio Coimunal de Göteborg./ Caldenby, C., 1985, *Asplund*, Arkitektur Forlag, Stockholm.

6. Coimunal Palace's main facade of Göteborg./ Caldenby, C., 1985, *Asplund*, Arkitektur Forlag, Stockholm.

bientales no es tan sólo una cuestión de escala, sino de preservar también el equilibrio y la vitalidad que a la plaza confiere la variedad de sus edificios: la pieza adicional pasa a romper entonces la unidad estilística y se presenta con un lenguaje contemporáneo propio, aunque inequívocamente emparentado y subordinado a su antecesor, con el que establece un amigable y sugerente diálogo estilístico intergeneracional.

En el último momento del proyecto, la versión de 1936 (fig 6), las aberturas de la nueva fachada dejan de estar colocadas en el centro de los intercolumnios para deslizarse sutilmente por la superficie, mostrando así cierto apego y subordinación a su vecino neoclásico.

La coherencia compositiva interna del proyecto en la primera propuesta, va dando paso a la consideración del conjunto de la plaza –incluyendo todos los edificios sobre los que no se actúa– como verdadero tema central del trabajo. El proyecto comienza a proceder desde fuera hacia adentro, sin dudar en romper el orden simétrico de la planta en función de la armonización dimensional de sus fachadas con los diferentes entornos exteriores. No se duda, tampoco, en añadir dos módulos “antiguos” de nueva construcción a la fachada neoclásica de la plaza para expresar la relación de jerarquía de tamaño adecuada entre las dos fachadas, así como también la diversidad en sus reglas compositivas y la modulación deseada en las dimensiones de las arquitecturas que configuran el espacio público de la ciudad.

En el interior tiene lugar una evolución paralela del proyecto durante los veintitrés años que transcurren desde el concurso al diseño final. Del tratamiento dual de los patios de las dos piezas –vieja y nueva– del futuro edificio, vamos pasando a una integración cada



vez mayor de ambos. El proceso culmina con la elaborada solución construida que conocemos y que ha convertido esta obra en referente indiscutido, desde entonces, para todo proyecto moderno de ampliación y rehabilitación: los dos patios se sueldan generando un espacio continuo que, sin embargo, articula dos ambientes bien diferenciados—interior y exterior—separados apenas por una fina membrana de cristal.

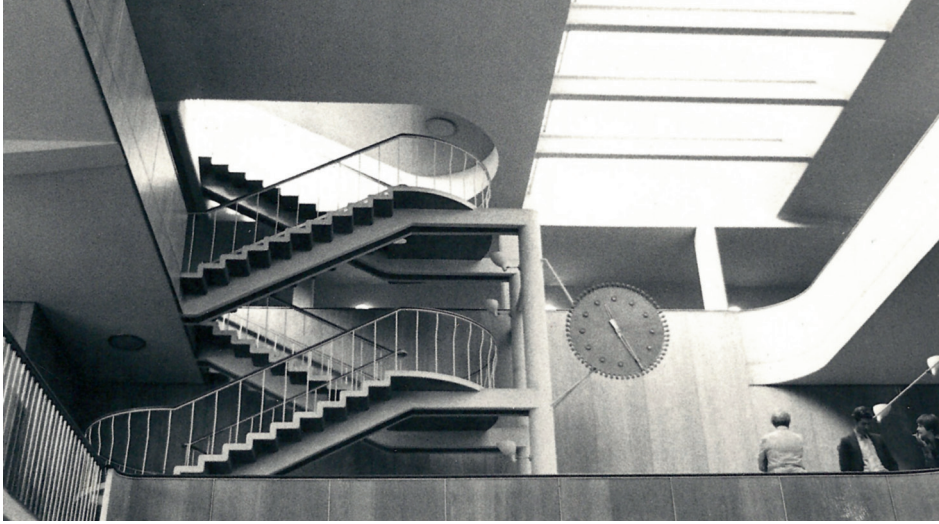
El edificio se organiza alrededor de ese gran vacío mediante una galería perimetral. El patio de la parte antigua, cubierto todavía en la versión del concurso, es ahora descubierto; en la mitad de nueva construcción, la iluminación llega a través de una lámina de cristal que divide ambas zonas, y también por un lucernario en la planta superior, que ilumina en la misma dirección. Steen Eiler Rasmussen (Rasmussen 1962) destaca la cualidad y finura de esta luz lateral, que realza la suavidad de las superficies redondeadas del interior. Como en otros proyectos de Asplund, las texturas se combinan aquí con la luz y las formas, actuando directamente sobre los sentidos. Se pro-

duce en el visitante una sensación de acogimiento amable en un espacio institucional junto a un sentimiento inequívocamente doméstico confort y relajación (fig. 7).

El ambiente es, al mismo tiempo, doméstico e institucional. La comprensión del funcionamiento del edificio es directa por su transparencia y por la claridad de su organización. Junto al gran cristal ubicado a la mitad del espacio vacío, una amplia plataforma a nivel de la primera planta, contiene la escalera de acceso, acorta las circulaciones perimetrales y conforma un lugar privilegiado de espera, de descanso y de encuentro. El lugar, gracias a su privilegiado dominio visual sobre todo el conjunto, permite comprender inmediatamente la organización funcional del edificio y de su actividad.

Dejaremos aquí a Asplund aunque no sin una breve referencia a la importancia que siempre concedió en sus diseños a la acción de la arquitectura sobre la memoria, reflejada en la dimensión narrativa y simbólica que compar-ten todos sus proyectos. En la mayoría de éstos, junto al cuidado por su ar-

At the inside, a parallel evolution of the project takes place during the years elapsed since the former submission of the contest design. From the original dualistic treatment of the courtyards of the old and new buildings, he kept moving towards a progressive and richer integration of both. Process culminates with the elaborate solution we all know, which has become an undisputed reference point, since then, for all projects of extend and restore: the two courts weld together so creating a continuous space, two rather articulated environments differentiating interior and exterior separated only by a thin glass membrane. The building organizes around a great void by a perimeter gallery. The courtyard on the old part, still covered in the first contest version, is now discovered whereas in the middle of the new construction, light comes through a sheet of glass that divides the two zones, and a skylight on the top floor delivers light in the same direction. Steen Eiler Rasmussen (Rasmussen 1962) highlights the quality and fineness of this lateral light, which enhances the softness of the rounded surfaces that prevail in the interior. As is usual in Asplund, textures successfully combine here with light and forms, hitting directly our senses. Visitors use to experience friendly welcoming feelings in a warm institutional space, together with an unequivocally domestic sensation of relax and comfort. (Fig. 7). The environment is at the same time, domestic and institutional. One easily understands how the



7



9

building is set because of its outstanding transparency and the clarity of its organization. Located next to the large glass membrane at the middle of the great empty space, a broad first level platform contains the staircase, shortens the perimeter circulation and provides a most privileged place wherefrom people can watch, rest or wait. Thanks to its privileged visual domain on the whole, this is a perfect spot to immediately understand the functional organization of the whole building and its activity. We shall leave Asplund here but not without one more brief reference to the importance he gave in architectural design to the action on memory, reflected in the narrative and symbolic dimension we can find on his projects. In most of these, together with a care for integrating all the existing joint –be it city or nature– appear always significant elements that evoke commonly shared myths or references to his recurrent architectural ideals, mainly rooted in the travel experiences of his youth (Figs. 8 and 9) (Cornell 1982).

ticulación integradora con lo existente –ciudad o naturaleza– aparecen siempre elementos significativos que evocan mitologías compartidas o referencias recurrentes a un ideal arquitectónico anclado en vivencias de su juventud (figs. 8 y 9) (Cornell 1982).

Después de Göteborg, la actitud hacia la cuestión del tratamiento de la vieja arquitectura ha seguido evolucionando: la devoción de Ruskin por respetar la contribución cualitativa de la acción del tiempo, el aprecio por su huella en el desgaste y la pátina en los materiales, el aprecio por lo inacabado, el símil natural de la dinámica del crecimiento y la entropía que produce la ruina y la progresiva fusión con la naturaleza, aparecen de nuevo en el

7. Palacio Comunal de Göteborg, interior./Bravo, L., 1981, *La Arquitectura de Gunnar Asplund*, 2C n°19, Barcelona.

8. Capilla del Bosque. Cementerio Sur de Estocolmo./ Bravo, L., 1981, *La Arquitectura de Gunnar Asplund*, 2C.

9. Gunnar Asplund y Carl Milles, Angel de la Muerte, escultura en la Capilla del Bosque./ Foto: Bravo, L.

7. Palace Community of Göteborg, interior. / Bravo, L., 1981, *The Architecture of Gunnar Asplund*, 2C n° 19, Barcelona.

8. Capilla del Bosque. Stockholm South Cemetery. / Bravo, L., 1981, *The Architecture of Gunnar Asplund*, 2C.

9. Gunnar Asplund, Carl Milles, Angel of Death, sculpture in the Chapel of the Forest. / Photo: Bravo, L.



8

organicismo de Wright: su concepción neo-romántica converge ahí con su interés por determinados aspectos de la cultura tradicional japonesa: el aprecio por la cualidad de los objetos, los materiales o incluso las personas, cuando éstos incorporan y muestran con orgullo las trazas, el desgaste y las cicatrices que remiten a episodios diversos de su biografía. Wright, sin embargo, deberá concentrarse en buscar en sus obras esas cualidades mediante el uso de determinados materiales y con la incorporación y fusión de sus construcciones con la naturaleza porque en la nueva América no hay posibilidad de interactuar con la ruina, no existe arquitectura antigua con la que dialogar.

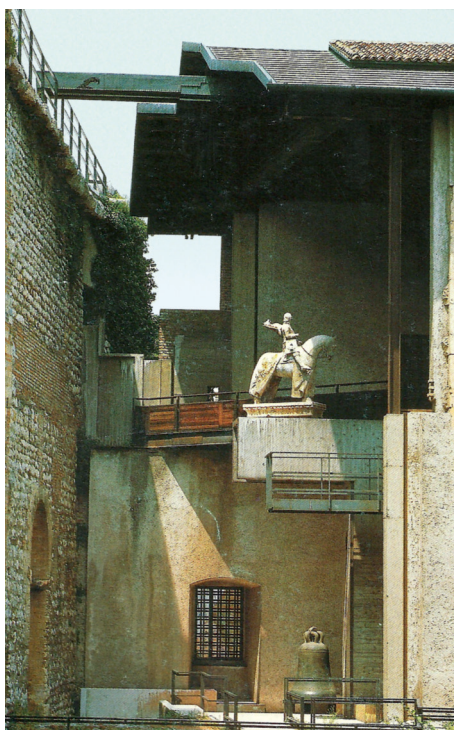


En la estela de Wright, Carlo Scarpa, en Italia, puede considerarse uno de los ejemplos más brillantes entre los arquitectos que propugnaron el diálogo natural y directo entre lo nuevo y las viejas preexistencias; en su museo de Castelvechio, por ejemplo (fig. 10), explora el potencial poético de ese encuentro, recurriendo no sólo al diálogo espontáneo entre antiguo y moderno, sino también al realce de la expresión de la anatomía misma de la deconstrucción: la cualidad visible del proceso de desgaste acumulativo que la historia y el tiempo han conferido a las viejas estructuras, interacciona con un recurso expresivo que consiste en permitir en la nueva obra la visibilidad –metafórica– de las diversas capas y elementos que la constituyen; esta situación se da, preferentemente, en los puntos de mayor tensión producida por la confluencia de las dos arquitecturas: se amortigua el impacto del encuentro entre ambas al asumir así, cortésmente, la parte nueva, una condición también inacabada que sería equivalente a la que las ruinas han adquirido durante del tiempo transcurrido desde su construcción.

Intervenciones contemporáneas en tejidos históricos: Utrecht y Barcelona

Personajes como Wright, Asplund, Scarpa o Aalto, buscan la síntesis que resulta de la certeza de que seguir avanzando desde las posiciones de la revolución moderna no tiene porque significar perder el vínculo con la tradición, con los vestigios de la historia ni con las estructuras más características de la ciudad existente.

En Italia, país de arquitectura histórica por excelencia, se alzaron voces como la de Ernesto N. Rogers apuntan-



do a la necesidad de experimentar en esa dirección. Su discípulo Rossi, precedido por los levantamientos de centros históricos realizados por Saverio Muratori, desarrolló toda una teoría de la arquitectura basada en la consideración prioritaria del estudio y la reinterpretación de las tipologías históricas de la ciudad como base del proyecto moderno. Le Corbusier y Kahn contribuyeron también a formular un planteamiento innovador y actual en la manera de aprender de las obras de la antigüedad. Se produce después el fugaz coqueteo postmoderno con las formas del pasado, utilizándolas tan superficial como desinhibidamente en un nuevo collage; actualmente existe toda una nueva gama de actitudes arquitectónicas ante la rehabilitación que comparten la certeza definitiva de que los vestigios del pasado pueden ser incorporados con naturalidad al proyecto contemporáneo. Se podrá recurrir en mayor o menor medida a la utilización de recursos miméticos, al diálogo o al contraste armónico, al respeto o a la transformación, pero siempre sobre la base de la necesidad de reutilizar y potenciar las cualidades de esa arquitec-

10. Carlo Scarpa, museo en Castelvechio./Taschen, B., 1994, Carlo Scarpa, B. Taschen Verlag, Köln.

10. Carlo Scarpa, museum Castelvecchio. / Taschen, B., 1994, Carlo Scarpa, B. Taschen Verlag, Cologne.

After Göteborg, architects attitude toward the issue of modern treatment of older architecture has continued to evolve: Ruskin's devotion to respect the qualitative contribution by the action of time, his appreciation for its mark on the wear and patina on materials, his care for the unfinished, natural imitation of the growth dynamics and the entropy produced by the ruin and progressive fusion between nature and stone, reappear in Wright's organic conception; neo-romantic ideas converge there with an interest in certain aspects of Japanese traditional culture: taste for the quality of objects, building materials or even of the human beings, when they incorporate in their body and proudly show traces, wear and scars that refer to different episodes of his biography. Wright, however, should concentrate on finding those qualities in work through the use of proper materials and incorporation and fusion of his buildings with nature, for in that new America, there was no possibility to interact with the ruin, there was no ancient architecture to dialogue with. In the wake of Wright, Italian Carlo Scarpa can be considered one of the most brilliant among architects who advocated natural and direct dialogue between new and pre-existing; in Castelvecchio Museum, for example (fig. 10), he explores the poetic potential of the encounter of the new and old, using not only spontaneous dialogue between ancient and modern, but also enhancement of the expression of the same anatomy of deconstruction: that visible quality that the process of cumulative wear and time history have given to old structures, interacts with a means of expression which is to allow the new work –metaphorical– visibility of the various layers and elements that constitute it; this situation occurring, preferably, at the points of greatest tension produced by the confluence of both architectures: there it cushions the impact of encounter between the two so to assume, most politely, the new. That unfinished condition is somehow equivalent to that one which the ruins have acquired along the time elapsed.

Contemporary work on historic fabrics: Utrecht and Barcelona

People like Wright, Asplund, Aalto or Scarpa, seek a synthesis that results from being certain that further progress from the standpoint of the modern revolution not necessarily means losing link with tradition, losing contact with history



traces or with the main existing building structures in our cities. In Italy, a country with outstanding historical architectural excellence, voices were raised as Ernest N. Rogers, pointing to the need to somehow experiment in this direction. His disciple Rossi, preceded by significant surveys of historical sites by Saverio Muratori, developed a theory of architecture based on priority of consideration of study and reinterpretation of historic city typologies as basis for the modern project. Le Corbusier and Kahn also helped to formulate and present an innovative approach on how to learn from the works of antiquity. After the brief flirtation of architects with postmodernism taking forms of the past, using them as superficially as uninhibitedly in a new collage, there is now a whole new range of architectural attitudes to rehabilitation, that ultimately share the certainty that remains of the past can be successfully incorporated to contemporary project. It may appeal to a greater or lesser extent, mimics the use of resources, dialogue and harmonious contrast, respect or conversion, but always based on the need to reuse and enhance the qualities of that architecture and that without implying prior recognition of the existence of typological restrictions or charges to be respected.

It is precisely in this cultural moment where we should locate the project to remodel and expand the municipality of Utrecht, the result of a competition won by the study EMBT (Miralles-Tagliabue) in 1997. The process of its construction was completed four years later. Enric Miralles prematurely died in 2001, failing to see it finished. In the same period the architect began the construction of one of his dearest projects: the renovation of Santa Caterina Market in the Ribera district, in the historic centre of Barcelona, where he lived and worked, as part of a wider operation planning to remodel the whole area. That included the opening of a new boulevard with construction and rehabilitation of several housing projects by the municipal administration. The case of Utrecht shares many of its most basic premises with Asplund's city hall: a series of additions and changes on several old buildings being added so far with varying degrees of success and the institution needs up to a point where it became necessary a global restoration. In both cases, Utrecht and Göteborg, given the existing building fronting a canal that is one of the main streets of the city, yet in both cases also, the intervention aims mainly to enhance the

tura, sin que ello signifique el reconocimiento previo de limitaciones o imposiciones tipológicas existentes que haya que respetar.

Es, precisamente, en este nuevo momento cultural donde cabe situar el proyecto de remodelación y ampliación del ayuntamiento de Utrecht, resultado de un concurso ganado por el estudio E.M.B.T. (Miralles-Tagliabue) en 1997. El proceso de su construcción se completó cuatro años después. Enric Miralles, prematuramente desaparecido en 2001, no llegó a verlo terminado. En el mismo período comenzó también el arquitecto la construcción de uno de sus proyectos más queridos: la remodelación del Mercado de Santa Caterina en el barrio de la Ribera –en el centro histórico de Barcelona donde él mismo vivía y trabajaba– formando parte de una más amplia operación urbanística de remodelación de toda el área. Se planteaba la apertura de una nueva vía y la construcción y rehabilitación de varios conjuntos de viviendas por la administración municipal.

El caso de Utrecht comparte muchas de sus premisas de partida con el proyecto de Asplund: se trata, aquí también de una serie de adiciones y transformaciones sobre varios edificios vetustos que habían ido resolviendo hasta entonces, con mayor o menor fortuna, las necesidades de la institución hasta llegar a un punto en que se hizo imprescindible su remodelación global.

En ambos casos, Utrecht y Göteborg, la edificación existente da fachada a un canal que constituye una de las vías principales de la ciudad; aún así, en ambos casos también, la intervención se propone potenciar la función de una plaza situada frente a la fachada opuesta, donde se ubicará la nueva entrada principal, implementando así una relación más amable con la ac-

tividad urbana que transcurre en su entorno. Aunque en Utrecht la complejidad neo-organicista de la formalización en planta de EMBT dificulta su lectura inmediata (fig. 11), la organización funcional del conjunto no es menos clara y eficaz que en Göteborg: las zonas más públicas y representativas se sitúan en la parte neoclásica y en los cuerpos anexos, mientras que las áreas de trabajo de los funcionarios se concentran en una nueva ala. Se dispone –también aquí– una circulación continua alrededor de un vacío a toda altura que atraviesa y conecta todos los edificios y piezas principales. El diseño de las escaleras, de igual forma estratégicamente ubicadas, responde directamente al carácter y a la importancia de las zonas servidas.

El ayuntamiento de Utrecht no presenta en absoluto el aspecto monolítico y coherente que cabría esperar en una pieza clásica institucional. Aunque su arquitectura mantiene la actitud asplundiana de dirigirse afablemente al visitante, del gesto sobrio, sutil y educado del sueco, hemos pasado aquí a una expresiva gesticulación amigable de carácter latino que nos invita a entrar: el edificio, de aspecto reposado y regular en su frente al canal (fig. 12), se ahueca y contorsiona en la fachada opuesta, generando espacios públicos exteriores adecuados para el encuentro y el descanso tranquilo (fig. 13); los desagües de las cubiertas se convierten en fuentes; la escalera principal se proyecta sobre el espacio de la plaza en una galería vidriada que junto a otros elementos ligeros y perceptivamente permeables, configura una zona ambigua y accesible donde se mezcla el edificio con el patio exterior. En esta escalera se logra el mayor nivel de ambigüedad del conjunto, al formar parte a un tiempo de edificio y plaza, siendo una co-



11. EMBT, Ayuntamiento de Utrecht, Plantas./Blundell, P., 2002, *Entente Municipal: Ayuntamiento, Utrecht*. AV Monographs. Madrid.

11. EMBT, City of Utrecht, Plantas. / Blundell, P., 2002, *Entente Municipal: City Hall, Utrecht*. AV Monographs. Madrid.



functionality of a square in front of the opposite façade, where house a new main entrance thus implementing a more friendly design to the urban activity that takes place in the environment. Although Utrecht's neo-organic complexity of plant formalization makes difficult to some extent its immediate comprehension (Fig. 11), the functional organization of the whole is not less clear and effective here than in Gothenburg: main public and representative areas are in the neoclassical and annexes bodies, while areas of work of officials focus on a new wing. —Also available here is a continuous circulation around a full height void that runs through and connects all the building main parts. The design of the main staircase, just as strategically located, directly answers to the nature and importance of the areas served. This new construction for Utrecht has not at all that monolithic and consistent appearance to be expected in a classical building. Although its architecture maintains the "Asplundian" attitude that meets graciously its visitors, gesture restrained as does subtle and polite Swedish people, we find here a friendly expressive Latin character who also invites us to come: the building, looking calm and regular as it faces the channel (Fig. 12), cups and twists in the opposite facade, creating outdoor public spaces suitable for informal meetings and a quiet rest (Fig. 13); the drain pipes become fountains, main staircase projects onto the exterior space of the place in a glazed gallery with light and perceptually permeable constructive elements, so setting out ambiguous accessible zones, mixture of interior building with an outdoor patio. This staircase achieves the highest level of ambiguity, being part of the building and at the same time, the element with the best visual and physical interaction with the place outside. To the right stands a new office wing built in part with remains of the demolition, projected perpendicular to the existing strip to visually connect the town hall with the tower of the nearby cathedral, also configuring a defined public space and providing a functional permanent and friendly touch with the city by placing just there the cafeteria. The courtyard within which all these elements organize the project in a manner equivalent to the large Asplund's void, even goes a step further in the direction of its use as an outdoors room which is shared by the city. The paving of the square shows traces of the old building. The same ease for dialogue between heterogeneous historical



12. EMBT, Ayuntamiento de Utrecht, Fachada al canal./Foto: Montserrat Bigas.

13. EMBT, Ayuntamiento de Utrecht, Fachada a la plaza de acceso./Foto: Montserrat Bigas.

14. EMBT, Ayuntamiento de Utrecht, Sala del Consejo./Foto: Montserrat Bigas.

15. EMBT, Ayuntamiento de Utrecht, Contexto urbano, plantas y maqueta./EMBT Work in Progress, 2002, COAC, Barcelona.

12. EMBT, City of Utrecht, Facade to canal. / Photo: Montserrat Bigas.

13. EMBT, City of Utrecht, the plaza facade acceso. / Photo: Montserrat Bigas.

14. EMBT, City of Utrecht, for Council Chamber / Photo: Montserrat Bigas.

15. EMBT, City of Utrecht, urban context, plants and maqueta. / EMBT Work in Progress, 2002, COAC, Barcelona.



12

elements occurs constantly too in the interior treatment: plaster walls made of broken brick showing layers of time on the old building, wooden beams are there kept as the only remaining vestiges of the existence of an ancient story, showing how was the building then while modulating the perception of a very great height in the plenary chamber (Fig. 14). We can so come to say that Asplund, Aalto and Scarpa are present in Utrecht. There is a difference, however: these particular formalization episodes of the project were not part of the initial pose. Perspective drawing only appears when it comes to recall the atmosphere of a meeting room, but it is never used as foreshadowing system to determine the appearance of the project according to the predominance of one main point of view. The process is here based on giving full priority to the urban dimension of the intervention, being certain that in the initial phase of work, the playing field to consider is the entire city, including multidisciplinary issues related to their condition as stage for cultural and social human activity. Architects have most carefully drawn all significant features of context by overlaying physical-urban highlights and traces of history, so recording the various possibilities of interaction and positive relationship with the immediate surroundings and other elements not necessarily close to or visible, but capable as well of providing complexity and richness of meaning to the intervention (Fig. 15).

Simultaneously, in Santa Caterina, Barcelona, EMBT proposed a regeneration plan for the district, consisting of an act of controlled deconstruction and partial reconstruction as an alternative to the official plan which included opening of a linear road which would destroy everything in its path leaving the place completely unrecognizable. Miralles-Tagliabue also received

nexión clave en el funcionamiento interior y, al mismo tiempo, el elemento que más interactúa con el exterior. A la derecha, aparece una nueva ala de oficinas realizada en parte con restos del derribo, que se proyecta perpendicularmente a la franja existente hasta conectar visualmente el ayuntamiento con la torre de la catedral; recoge así también el espacio público y establece un contacto funcional vivo, permanente y afable con la ciudad al situar ahí la cafetería. El patio que conforman estos elementos organiza el proyecto de forma equivalente al gran vacío de Asplund, aunque avanzando un paso más en la dirección de su utilización como estancia compartida de edificio y ciudad. El pavimento de esa plaza muestra las trazas de la vieja edificación.

La misma naturalidad del diálogo entre elementos históricamente heterogéneos se produce, constantemente, en tratamiento del interior: los enfoscados se interrumpen oportunamente mostrando paramentos de ladrillo subyacentes en la vieja construcción; las vigas de madera que permanecen como únicos vestigios de la existencia de un antiguo forjado, nos recuerdan como fue el edificio en otra época al tiempo que modulan la percepción de la gran altura de la sala de plenos (fig. 14).

Asplund, Aalto y Scarpa están presentes, por lo tanto, en Utrecht.

La diferencia, sin embargo, está en que aquí los episodios de formalización concreta del proyecto no forman parte del planteo inicial. Se piensa gráficamente en perspectiva solamente cuando se trata de mostrar el ambiente de una pieza interior, nunca como sistema de prefiguración que organice el proyecto en base a la preeminencia de uno o varios puntos de vista. El proceso se basa en la consideración prioritaria de la dimensión urbana de la intervención, con la certeza de que en esa fase inicial del trabajo, el terreno de juego a considerar es toda la ciudad, incluyendo temas multidisciplinares relacionados con su condición de escenario de la actividad humana cultural y social. Se dibujan cuidadosamente los rasgos más significativos del contexto superponiendo en un mismo documento lo físico-urbanístico y las trazas de la historia; se registran diversas posibilidades de interacción y relación positiva con el entorno inmediato y también con otros elementos no necesariamente cercanos o visibles, pero sí capaces de aportar complejidad y riqueza de significados a la intervención (fig. 15).

Simultáneamente, en Santa Caterina, Barcelona, EMBT proponen la regeneración del barrio consistente en una actuación de deconstrucción y rehabilitación parcial y controlada, como alternativa al planeamiento que preveía



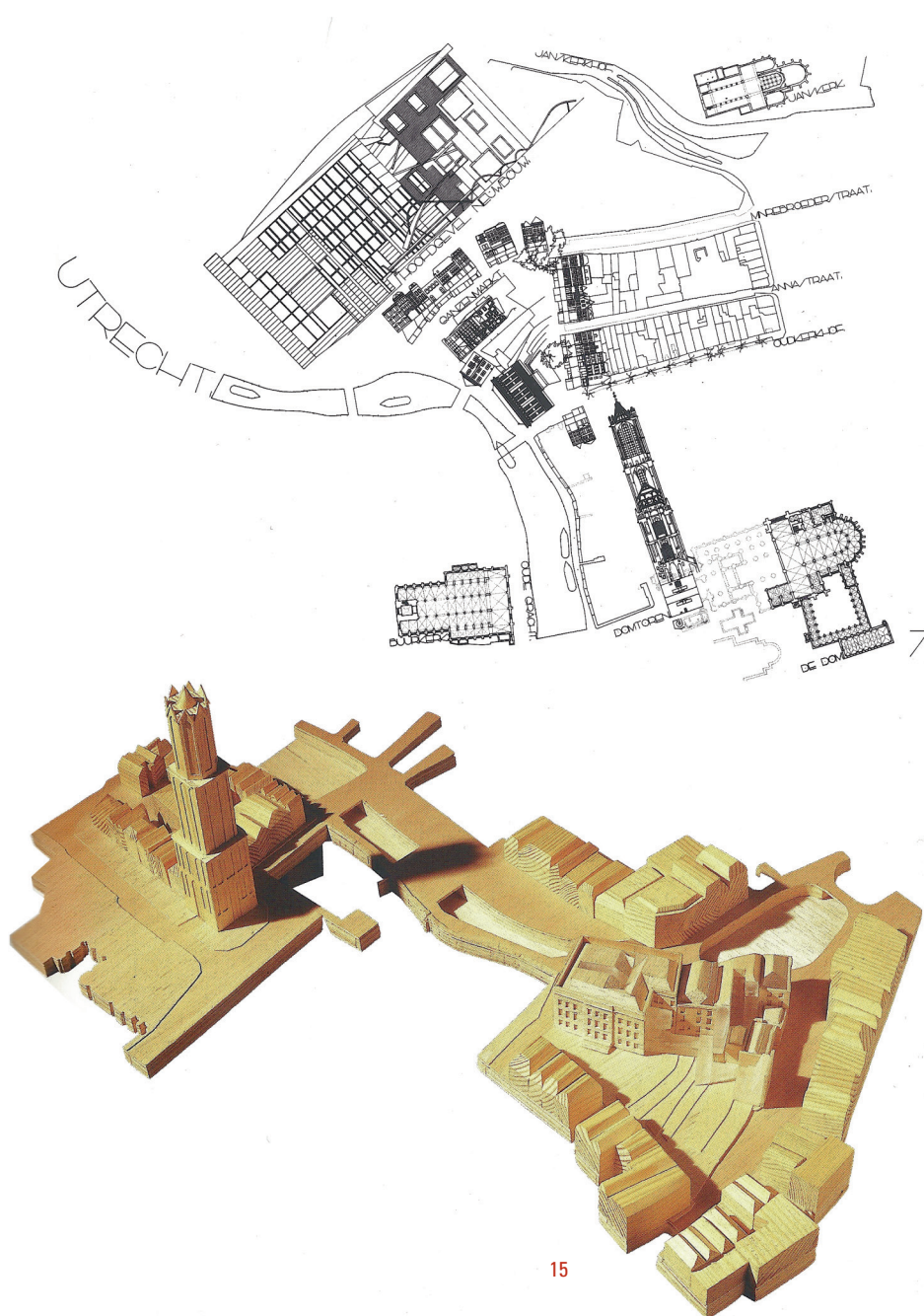
13



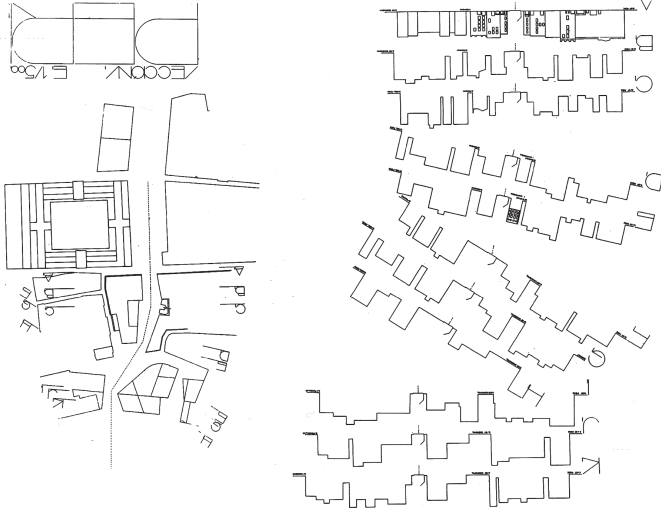
14

la apertura de una vía lineal, arrasándolo todo a su paso hasta dejar totalmente irreconocible el lugar. Miralles-Tagliabue recibieron también el encargo de la restauración del viejo mercado; dibujan documentos donde registran cualidades visuales, impresiones, posiciones de elementos históricos y las trazas de un tejido urbano desaparecido (fig. 16 a 18). Aunque no ganaron el concurso para la prolongación de la nueva avenida Cambó con la remodelación y reposición de las viviendas, pudieron participar en parte del proceso –en su condición de autores del planeamiento urbano de la zona– coordinando las actuaciones de los tres equipos de arquitectos encargados del proyecto de construcción y rehabilitación.

La primera sugerencia de EMBT –autores del Plan de Reforma Interior– como coordinadores, es una clara muestra de su filosofía para la intervención: los arquitectos deberán prescindir en sus propuestas de cualquier tipo de subordinación literal a lo especificado en ese planeamiento y utilizar libremente el proceso de proyecto como instrumento idóneo para generar las preguntas y las respuestas adecuadas a la situación. A partir de la libre confrontación de los múltiples parámetros de la problemática concreta del encargo, con la intensidad indagativa propia de la dinámica proyectual



15



16



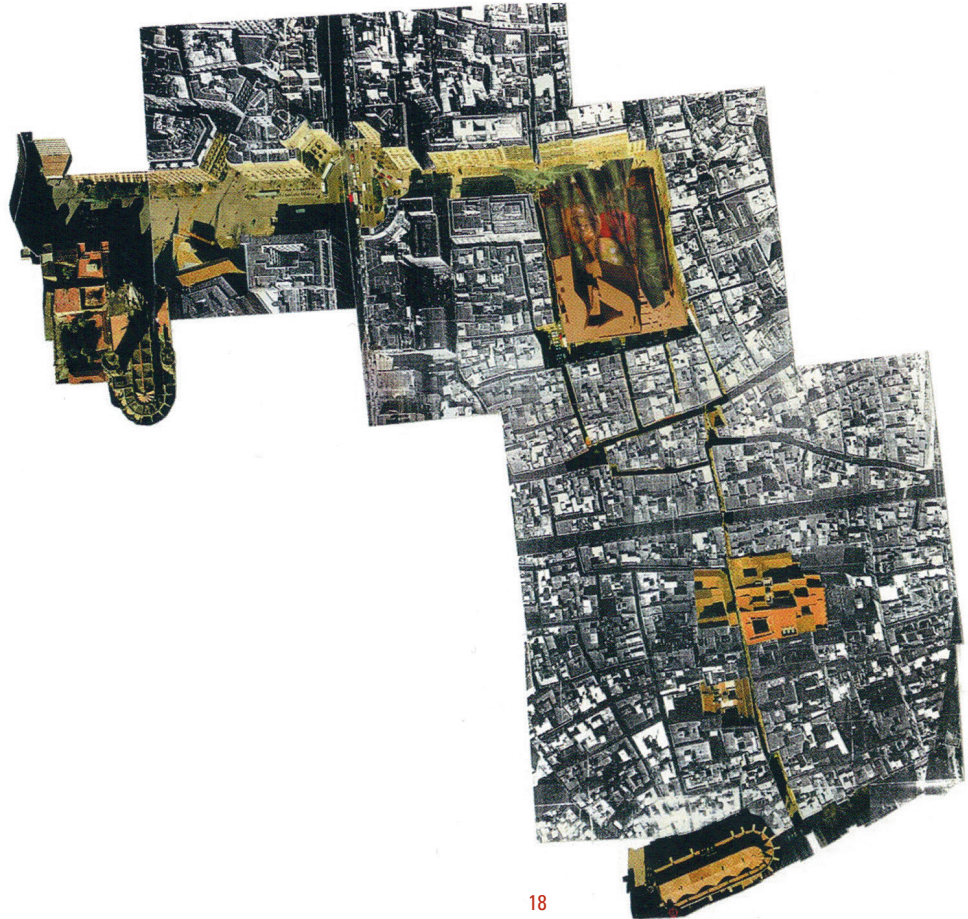
17

18. EMBT, Santa Caterina, Recorrido Monumental. EMBT Work in Progress, 2002, COAC, Barcelona.

16 y 17. EMBT, Santa Caterina, estudio tipológico. EMBT Work in Progress, 2002, COAC, Barcelona.

18. EMBT, Santa Caterina, Monumental Tour. EMBT Work in Progress, 2002, COAC, Barcelona.

commission for the restoration of the old market nearby. They recorded documents drawing all relevant visual qualities, views and historical traces of vanished urban fabrics (Fig. 16 to 18). Although they did not win the competition for the extension of the new Cambó avenue including restoration and rebuilding of housing, they could partly work in the process as advisers as they were authors of the new area planning, so coordinating the action of the three teams of architects responsible for the housing construction and restoration project. The first suggestion of EMBT-authors of the Interior Redesigning Plan, was a clear example of their philosophy about projecting old town surgery: the new teams will proceed without any kind of subordination to rules specified in the planning and use their free design process as the best tool to generate new questions and appropriate responses to the situation. From the free exchange of multiple parameters of particular issues, with the intensity of the design dynamics applied to the complexity of the physical, historical and social context, it became clear the need to radically alter the premises of established planning so to allow fresh possibilities to emerge. So it happened to appear the proposal of a new public square, new connections of streets and substantial changes in volumes, shape, types of housing and treatment of the pre-existing ones. Once finalized the project, planning was redefined to fit perfectly with it, thus reversing the usual sequence of the official planning and management process. In the newly opened Santa Caterina Cambó avenue there was not need for relocating demolition stones,



18



19. Bravo y Contepomi, Apertura Cambó./Foto: Montserrat Bigas.

19. Bravo and Contepomi, Opening Cambó. / Photo: Montserrat Bigas.

20. Bravo y Contepomi, Apertura Cambó./Collage de Gustavo Contepomi.

20. Bravo and Contepomi, Opening Cambó. / Collage by Gustavo Contepomi.

aplicada a la complejidad del contexto físico, histórico y social, se hizo evidente la necesidad de modificar profundamente las premisas del plan para permitir que emergieran posibilidades como la conformación de una nueva plaza pública, nuevos itinerarios viarios y sustanciales modificaciones en la volumetría, forma, tipologías de vivienda y tratamiento de las preexistencias. Una vez concretado el proyecto, se redactó de nuevo el planeamiento de manera que encajase perfectamente con el proyecto, invirtiendo de esta manera la secuencia habitual del proceso de gestión.

En la nueva apertura Cambó de Santa Caterina no hará falta reubicar viejas piedras porque lo nuevo y lo existente se entrelazan de manera que es difícil detectar la línea de separación. El proyecto, aunque resulta de atender prioritariamente al carácter público del espacio (temas como la escala de los edificios, el grano del tejido urbano, los ritmos, recorridos y conexiones, la composición de las fachadas, las texturas, la estructura de la vialidad...), podría entenderse también como ideado desde dentro hacia fuera: todas las viviendas tienen vistas lejanas, buena iluminación y privacidad, lo que es excepcional dadas las limitaciones que presupone el trazado existente de la vieja ciudad (figs. 19 y 20).

Cabe destacar finalmente el detalle de que las dos intervenciones, Utrecht y Barcelona, muestran su voluntad consciente de vinculación con la cercana catedral (figs. 15 y 18).

En esta forma de abordar los proyectos, el proceso se pone en marcha al plantear sobre el terreno de juego una dinámica relacional entre una serie de elementos determinados; su elección vendrá condicionada por el carácter que se quiera dar a la intervención. El proceso de aproximaciones que define el





because here new and old interlinks in a way that makes difficult to detect a separation line. Project gives here priority to the character and quality of public space (issues such as scale of the buildings, grain of urban fabric, rhythms, routes, connections, composition of facades, textures, structure of the streets...) could always be understood as designed inside out: all homes have distant views, privacy and fairly good sunlight, which is exceptional there given all the material constraints implied by the structure of the existing old city (Figs. 19 and 20). It should be noted, finally, the detail that both Utrecht and Barcelona projects show their awareness to connect with the nearby cathedral (Figs. 15 and 18).

In this way of engaging the project, process starts by raising pitch on a dynamic relationship among a number of specific items, whereas specific choices

proyecto no se centra en la idoneidad de una u otra formalización del programa sino en la misma definición del terreno de juego y de los elementos y los conceptos a considerar: atributos que en la lógica clásica se entendían excluyentes (interior/exterior, edificio/contexto, viejo/nuevo...) pueden ahora coexistir complementariamente en la misma propuesta. El orden se basará en la detección intuitiva de determinadas conexiones entre esos elementos, más que en la aplicación de un criterio uniformador y monolítico que imponga su control. Se trataría, pues, de implemen-

tar junto a los instrumentos más tradicionales de abordaje de la problemática de la reutilización de las preexistencias arquitectónicas, nuevas metodologías de investigación y experimentación proyectual, directamente relacionadas con la evolución del debate arquitectónico –social, cultural, artístico y filosófico– del momento actual. ■

Referencias

- ASPLUND, E.G., 2002, *Escritos 1906-1940. Cuaderno del viaje a Italia de 1913*. El Croquis Editorial. Madrid.
- BIGAS, M., 2010, *Enric Miralles. Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico*. Universi-



21. Entorno Urbano del Ayuntamiento de Utrecht/
Collage de Montserrat Bigas.

21. Urban Environment of the City of Utrecht. / Collage by Montserrat Bigas.



will be conditioned by the character wanted for the whole proposal. The process that defines the project approach does not focus on the suitability of either conclusion of the program but in the playing field definition itself and the in the range of elements and concepts to consider: attributes that in classical logic would be considered exclusive (interior / exterior, building / context, old / new ...) can here coexist complementary on the same proposal. The order is based on the intuitive detection of certain connections between elements, rather than the application of monolithic uniformity and control imposition. It's a matter, therefore, of implementing both traditional instruments touching the problem of reusing pre-existing architecture, new research methodologies and experimental design activities directly related to the evolution of architectural, social, cultural, artistic and philosophical debate in the present moment. ■

References

- ASPLUND, EG, 2002, *Writings 1906-1940. Italy 1913 travel notebook*. El Croquis Editorial. Madrid.
- BIGAS, M., BRAVO, L., 2008, "Notas sobre la construcción del proyecto arquitectónico en Enric Miralles", *Arquitectonics*, nº 16, Barcelona.
- BLUNDELL-JONES, P., 1988, "Gothenburg Law Courts" en *Erik Gunnar Asplund*, The Architects' Journal, London.
- BRAVO, L., 1981, "La Arquitectura de Gunnar Asplund", *2C- Construcción de la Ciudad*, nº19, pp.52-71.
- CORNELL, E., 1982, *Gunnar Asplund arquitecto 1885-1940. Con un ensayo de Elías Cornell*, Galería-librería Yerba. Murcia.
- LÓPEZ-PELÁEZ, J.M., 2002, *La arquitectura de Gunnar Asplund*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.
- MIRALLES, E., TAGLIABUE, B., 2002, *EMBT-Work in Progress*, COAC, Barcelona.
- MIRALLES, E., TAGLIABUE, B., 2000, "Enric Miralles + Benedetta Tagliabue 1995-2000", *El Croquis*, nº 100-101, Madrid.
- MIRALLES, E., TAGLIABUE, B., 2009, "EMBT Enric Miralles Benedetta Tagliabue 2000-2009", *El Croquis*, nº 144, Madrid.
- MIRALLES, E., 2009, "Antología de escritos", *DC*, nº 17-18, Departament de composició arquitectònica UPC, Barcelona.
- MONEO, J.R. y SOLÀ-MORALES, I., 1975, *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Violet-Le-Duc*, Ediciones de -la ETSAB, Barcelona.
- MUNTAÑOLA, J., 2002, "La mutación moderna del conocimiento", *Arquitectonics nº 2*, Barcelona.
- MUNTAÑOLA, J., 2004, "Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles", *Arquitectonics nº 11*, Barcelona.
- PEVSNER, N., 1969, *Ruskin and Violet-Le-Duc*, Thames and Hudson, London.
- RASMUSSEN, S.E. 1962, *Experiencing Architecture*, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts.
- RUSKIN, J., 1981, *The Seven Lamps of Architecture*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- LÓPEZ-PELÁEZ, JM, 2002, *The Architecture of Gunnar Asplund*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.
- MIRALLES, E., TAGLIABUE, B., 2000, "Enric Miralles + Benedetta Tagliabue 1995-2000", *El Croquis*, nº 100-101, Madrid.
- MIRALLES, E., TAGLIABUE, B., 2009, "EMBT Enric Miralles Benedetta Tagliabue 2000-2009", *El Croquis*, nº 144, Madrid.
- MIRALLES, E., 2009, "Anthology of Writings", *DC*, No. 17-18, Department of Architectural COMPOSITION UPC, Barcelona.
- MONEO, JR, SOLA-MORALES, I., 1975, *Notes on Pugin, Ruskin and Violet-Le-Duc*, Ediciones de la ETSAB, Barcelona.
- MUNTAÑOLA, J., 2002, "La mutación moderna del conocimiento", *Arquitectonics nº 2*, Barcelona.
- MUNTAÑOLA, J., 2004, "Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles", *Arquitectonics nº 11*, Barcelona.
- PEVSNER, N., 1969, *Ruskin and Violet-Le-Duc*, Thames and Hudson, London.
- RASMUSSEN, S.E. 1962, *Experiencing Architecture*, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts.
- RUSKIN, J., 1981, *The Seven Lamps of Architecture*, Farrar, Straus and Giroux, New York.