



**UNIVERSIDAD DE CUENCA**  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Maestría en Proyectos Arquitectónicos

---

VALORES FORMALES Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN MODERNOS  
EN EDIFICACIONES PATRIMONIALES:

# LA ARQUITECTURA DE EDUARDO SOUTO DE MOURA

Proyecto de Intervención previo la  
obtención del título de Magister en  
Proyectos Arquitectónicos

**Director: Arq. Pablo Amando León González**  
C.c.: 0102675261

**Autor: Arq. Freddy Fabián Calvo Salazar**  
C.c.: 0300955739



---

PRELIMINARES

1. Edificio Burgo, 1991-2007, Souto de Moura.  
Edición: El autor



**RESUMEN:**

Cada día se vuelve necesario y trascendente la intervención en obra construida; por tanto, de mayor responsabilidad para los profesionales de la arquitectura, especialmente en edificios que, por su valor, constituyen el patrimonio de un pueblo. El problema principal, se centra en la calidad de la intervención, que constituye la parte medular del éxito o fracaso del proceso de restauración de un bien patrimonial. Los errores que se cometen con frecuencia eliminan importantes valores formales históricos de los inmuebles y recurren a pastiches como argumento de integración. Por otro lado, pese a que los principios de la Arquitectura Moderna han demostrado ser efectivos, para hacer una obra altamente reconocida, es muy común la apreciación de que su actitud desarrollista contribuyó a la desaparición del patrimonio edificado.

La presente investigación pretende establecer qué criterios, principios y fundamentos de actuación, utiliza la Arquitectura Moderna en la intervención patrimonial, demostrando además, respeto a los fundamentos de la restauración, siendo éstos totalmente compatibles entre sí. La (re)construcción del proyecto es el método e instrumento fundamental de trabajo, que ha sido validado en el análisis de la obra posterior del propio Souto de Moura y la de Mendes da Rocha, (ambos premios Pritzker con clara formación Moderna) y luego aplicado a detalle en la intervención del Convento Santa Maria do Bouro. Este proceso corrobora la hipótesis planteada; pues,

comprueba que la aplicación de los preceptos fundamentales de la Arquitectura Moderna son la mejor opción para dialogar con lo antiguo y obtener resultados de calidad.

Este trabajo de investigación se realizó con el interés de establecer cuáles son los parámetros y conceptos utilizados en la intervención, que permitan preservar y fortalecer los valores del bien patrimonial y que además le asignen importantes dotes de calidad y pertinencia.

**Palabras Clave:**

*Intervención patrimonial, restauración, arquitectura moderna, Souto de Moura, Posada do Bouro.*

**ABSTRACT:**

Every day becomes more necessary and transcendent the intervention in existent buildings and therefore, there is more responsibility for the architects, especially in buildings that, because of their value, constitute the heritage of people. The main problem then, is focused in the quality of the intervention, which is the essential part for the success or failure of the reform process of a heritage asset. Many of them eliminate important formal historical values of the buildings and resort to outdated imitations as an integration argument. On the other hand, although the principles of modern architecture have shown be effective to make highly recognized architecture, it's very common the appreciation that because of its developmental attitude, them contributed to the disappearance of the built heritage.

The present investigation pretends to establish the criteria, principles and basis of actuation used by modern architecture in patrimonial intervention, showing also that it respects the restoring criteria established, being perfectly compatible with each other. The (re) construction of the project is the fundamental method and working instrument, which has been validated in the analysis of the later work of Souto de Moura and Mendes da Rocha, (both Pritzker Prizes with clear Modern training), and then applied in detail in the intervention of the Santa María do Bouro Convent. This process corroborates the hypothesis proposed; then, it verifies that the application of the fundamental

precepts of modern architecture are the best option to dialogue with the old and obtain quality results.

This research work was carried out with the interest of establishing what are the parameters and concepts used in the intervention, which allow preserving and strengthening the values of the heritage asset and that also assign quality and relevance.

**Keywords:**

*Heritage intervention, restoration, modern architecture, Souto de Moura, Posada do Bouro.*



## CONTENIDO:

	Introducción	—25			
	Problemática	—29			
	Objetivos	—31			
	Metodología	—32			
	Justificación	—33			
	Pertinencia del tema	—34			
	Alcances y límites del estudio	—35			
	Proceso de trabajo	—36			
	Estructura de trabajo	—39			
<b>1.</b>	<b>Marco teórico</b>	—43	<b>2.</b>	<b>El arquitecto y su obra</b>	—81
1.1.	Reseña de los criterios teóricos de restauración	—45	2.1.	Arquitecto Eduardo Souto de Moura	—82
1.2.	Consideraciones conceptuales de la restauración arquitectónica:	—54	2.2.	Contexto de referencia	—84
1.2.1.	Grados de intervención	—55	2.3.	Ubicación de obras	—86
1.2.2.	Tipos de intervención	—56	2.4.	Influencias y referentes de su arquitectura:	—88
1.2.3.	Principios de la restauración	—59	2.4.1.	Ludwig mies van der rohe	—88
1.3.	Principios y valores de la Arquitectura Moderna:	—62	2.4.2.	Álvaro Siza	—92
1.3.1.	Los orígenes:	—63	2.4.3.	Aldo Rossi	—93
1.3.2.	Concepción de arte:	—64	2.4.4.	Donald Judd	—94
1.3.3.	Universalidad:	—65	2.4.5.	Otras influencias	—95
1.3.4.	Rigor:	—68	2.5.	Aportes personales:	—96
1.3.5.	Precisión	—70	2.5.1.	La materia	—96
1.3.6.	Economía	—72	2.5.2.	El detalle	—97
1.4.	Modernidad, patrimonio y valoración:	—72	2.5.3.	El aprendizaje	—98
			2.6.	Valores formales y su hacer arquitectura	—98
			2.6.1.	La arquitectura como representación de la construcción.	—99
			2.6.2.	La universalidad del arte y la arquitectura	—102
			2.6.3.	Precisión, rigor y modulación	—102
			2.6.4.	Importancia del lugar	—104
			2.7.	Postura sobre la restauración:	—106
			2.8.	Trabajos recientes	—110
			2.9.	Catálogo representativo obras	—112



<b>3. Referencias comparativas</b>	—117		
3.1. Introducción	—118		
3.2. La pinacoteca, mendes da rocha:	—119		
3.2.1. Caracterización del bien:	—119		
3.2.2. Antecedentes históricos:	—120		
3.2.3. Estado anterior:	—122		
3.2.4. El programa:	—123		
3.2.5. Paisaje y entorno urbano:	—124		
3.2.6. Aspecto socio cultural:	—124		
3.2.7. Postura ante la restauración:	—126		
3.2.8. Valoración patrimonial de Mendes da Rocha:	—128		
3.3. Estrategia:	—129		
3.4. Proyecto:	—133		
3.5. Valores de la restauración:	—136		
3.5.1. Tipo de intervención:	—136		
3.5.2. Principios y valores de la restauración:	—140		
3.5.3. Principios y valores modernos:	—142		
3.6. Conventos las bernardas, Souto de Moura:	—148		
3.6.1. Caracterización del bien:	—148		
3.6.2. Antecedentes históricos:	—150		
3.6.3. Estado anterior:	—151		
3.6.4. El programa:	—152		
3.6.5. Paisaje y entorno urbano	—154		
3.6.6. Aspectos socio culturales	—155		
3.6.7. Postura para la restauración	—156		
		3.6.8. Valoración:	—156
		3.7. Estrategia:	—158
		3.8. Proyecto:	—160
		3.9. Valores de la restauración:	—164
		3.9.1. Tipo de intervención:	—164
		3.9.2. Principios y valores de la restauración:	—172
		3.9.3. Principios y valores modernos:	—176
<b>4. Convento de Santa Maria do Bouro, Amares</b>	—181		
4.1. La Orden de Cister	—182		
4.1.1. Historia	—182		
4.1.2. La arquitectura Cisterciense	—183		
4.1.3. La construcción Cisterciense:	—187		
4.1.4. Arquetipo de monasterio Cisterciense.	—188		
4.2. Caracterización del bien:	—190		
4.2.1. Antecedentes históricos:	—192		
4.2.2. Descripción general del Monasterio:	—194		
4.2.3. Etapas de implantación e intervenciones:	—198		
4.2.4. Tipología del Monasterio:	—202		
4.3. Componentes representativos	—203		
4.3.1. Claustro:	—203		
4.3.2. Spiritus (iglesia):	—204		
4.3.3. Ánima (alma):	—206		
4.3.4. Corpus (el cuerpo):	—210		
4.3.5. Casa para los conversos:	—212		





<b>5. Rehabilitación de la Posada Santa Maria do Bouro</b>	—217		
5.1. Ubicación y entorno urbano	—218		
5.2. Estado del bien previo la intervención	—222		
5.3. El programa:	—230		
5.4. Criterios de restauración del Monasterio:	—234		
5.5. Valoración patrimonial de Souto de Moura:	—237		
5.6. Estrategia:	—242		
5.7. El proyecto:	—248		
5.8. La restauración:	—264		
5.9. Claustro	—266		
5.9.1. Tipos de intervención [fig.307]:	—266		
5.9.2. Principios y valores de la restauración:	—270		
5.9.3. Principios y valores modernos:	—272		
5.10. El exterior	—278		
5.10.1. Tipos de intervención [fig.334]:	—278		
5.10.2. Principios y valores de la restauración:	—286		
5.10.3. Principios y valores modernos:	—288		
5.11. Los interiores	—292		
5.11.1. Tipos de intervención [fig.368]:	—292		
5.11.2. Principios y valores de la restauración:	—304		
5.11.3. Principios y valores modernos:	—306		
5.12. Módulo de habitación	—314		
		5.12.1. Tipos de intervención:	—314
		5.12.2. Principios y valores de la restauración:	—316
		5.12.3. Principios y valores modernos:	—318
		5.13. Bloque de servicios	—324
		5.13.1. Tipos de intervención:	—324
		5.13.2. Principios y valores de la restauración:	—326
		5.13.3. Principios y valores modernos:	—326
		Conclusiones	—334
		Créditos	—345



### Cláusula de propiedad intelectual

Yo, Freddy Fabián Calvo Salazar, con cédula de identidad 0300955739, autor del Trabajo de Titulación "VALORES FORMALES Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN MODERNOS EN EDIFICACIONES PATRIMONIALES: LA ARQUITECTURA DE EDUARDO SOUTO DE MOURA", para Magíster en Proyectos Arquitectónicos, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 25 de septiembre de 2018.

Arq. Freddy Fabián Calvo Salazar  
C.c. 0300955739

### Cláusula de licencia y autorización para publicación en el repositorio institucional

Yo, Freddy Fabián Calvo Salazar, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "VALORES FORMALES Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN MODERNOS EN EDIFICACIONES PATRIMONIALES: LA ARQUITECTURA DE EDUARDO SOUTO DE MOURA", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 25 de septiembre de 2018.

Arq. Freddy Fabián Calvo Salazar  
C.c. 0300955739



Agradezco al arquitecto Pablo León, director de la tesis y a los arquitectos Jaime Guerra y Juan Pablo Carvallo, lectores de la misma, por los aportes y el apoyo brindado.

Al abogado Lauro Yumbra por su ayuda.



A Maru, por su incondicional apoyo...

A Mabe, Sebas y Maggi, por dar sentido a la vida...



MAGISTER EN PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

VALORES FORMALES Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN MODERNOS  
EN EDIFICACIONES PATRIMONIALES:

# LA ARQUITECTURA DE EDUARDO SOUTO DE MOURA

Autor: Arq. Freddy Fabián Calvo Salazar

C.c.: 0300955739

Director: Arq. Pablo Amando León González

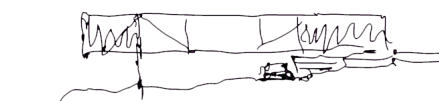
C.c.: 0102675261



**UNIVERSIDAD DE CUENCA**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO  
Maestría en Proyectos Arquitectónicos



UNIVERSIDAD DE CUENCA  
*desde 1867*

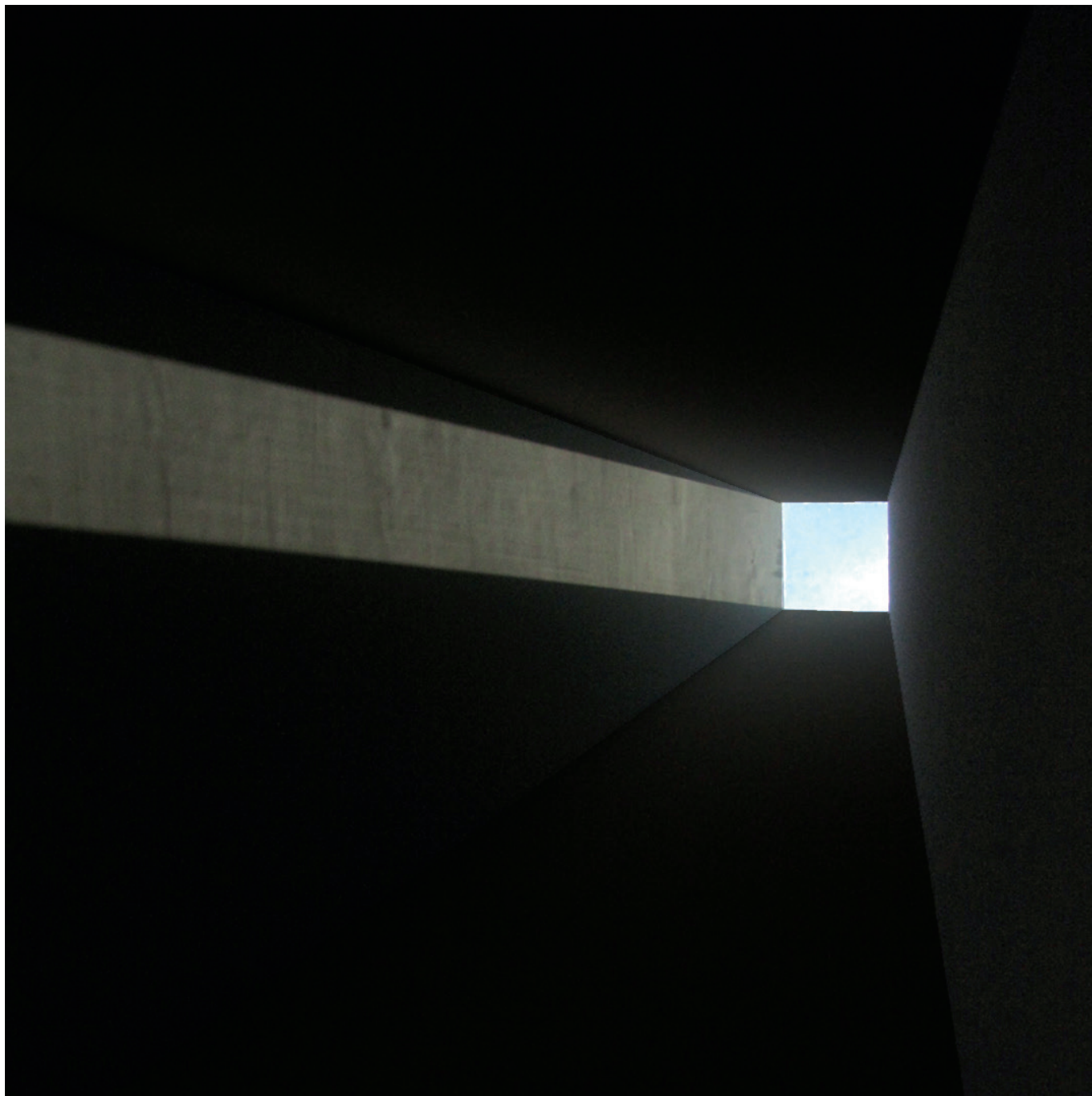


MAESTRÍA EN  
PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS



FACULTAD DE  
ARQUITECTURA

CUENCA-ECUADOR  
OCTUBRE 2018



# VALORES FORMALES Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN MODERNOS EN EDIFICACIONES PATRIMONIALES: LA ARQUITECTURA DE EDUARDO SOUTO DE MOURA

Universidad de Cuenca  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Maestría en Proyectos Arquitectónicos

*Trabajo previo a la obtención del título de:*  
MAGISTER EN PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

*Autor:*  
Arq. Freddy Fabián Calvo Salazar

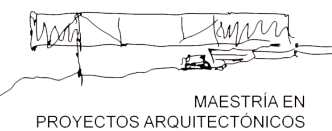
*Director:*  
Arq. Pablo Armando León González

*Anteportada:*  
Detalle Posada do Bouro,  
Souto de Moura [Fig. 2]  
Edición: F.F.C.S.

*Portada:*  
Detalle Casa das Historias Paula Rego,  
Souto de Moura [Fig. 3]  
Edición: F.F.C.S.

*Diagramación:*  
Arq. Freddy Fabián Calvo Salazar

Octubre 2018







---

## INTRODUCCIÓN



Cada vez es mayor la importancia de la intervención en obra construida para la actividad profesional de la arquitectura, más aún si pensamos en salvaguardar bienes que representan los valores culturales de una sociedad. Este trabajo de investigación se realizó con el interés de establecer cuáles son los parámetros y conceptos utilizados en la restauración, que permitan preservar y fortalecer los valores del bien patrimonial y que además le asignen importantes dotes de calidad y pertinencia.

A lo largo de la historia, desde Viollet le Duc y Ruskin hasta nuestros días, los criterios sobre la temática han ido evolucionando hasta el punto en que hoy, con ciertos matices, hay coincidencia sobre los grandes principios que norman la restauración, los que se recogen en la investigación y los podemos resumir en: La valoración y respeto a las diferentes etapas de la historia del inmueble, la necesidad de identificar y reconocer la intervención, respeto y valoración de la pátina propia del edificio, el mantener los elementos en su lugar de origen, y la cualidad de reversibilidad de la intervención (Terán Bonilla, 2004). De igual forma, partimos de establecer los principales fundamentos y valores de la Arquitectura Moderna, que nace a comienzos del siglo XX con una nueva concepción de arte que se fundamenta en los criterios de: la combinación de colores y formas que producen sensaciones que podemos considerar universales, el orden generado por el uso del módulo

y que permite mantener relaciones proporcionales entre elementos, la economía tanto en forma como en recursos de construcción y la precisión como instrumento para lograr la armonía del todo (Rovira, 1999). Es muy difícil encontrar documentos que indaguen y desagreguen la relación entre la restauración y el uso de los preceptos de la Arquitectura Moderna en la intervención en bienes patrimoniales, a pesar de que la relación entre ellos data del año 1933 con la Carta de Atenas; es muy claro por tanto, que los maestros del Movimiento Moderno fueron los que evidenciaron el conflicto entre el desarrollo y la tradición, y de hecho tuvieron la voluntad de establecer una *"(...) práctica moderna que ampare la supervivencia de los monumentos"* (de Gracia, 1992).

Una manera efectiva de afrontar este proceso es a través del análisis y reconstrucción de edificios emblemáticos, que han demostrado ser referentes de calidad en este tipo de intervenciones. Para ello es pertinente conocer e identificar los fundamentos y las particularidades aplicados por prestigiosos arquitectos en sus exitosas intervenciones sobre el patrimonio edificado. El hecho de que profesionales de la talla de Mendes da Rocha o Souto de Moura, premios Pritzker, con clara formación Moderna, intervienen frecuentemente sobre el patrimonio, representa una oportunidad para encontrar respuestas.





Se decidió por el análisis particular del convento Santa María do Bouro, laureada obra de la autoría del arquitecto Souto de Moura; pues, además de los antecedentes planteados, tiene a su haber una importante cantidad de encargos que incluyen intervenciones sobre lo edificado, brindando con ello un importante contexto de análisis. El interés fundamental es estudiar si sus criterios, principios y fundamentos de actuación, son aplicables en intervenciones de reforma y rehabilitación de edificios con valor patrimonial, ¿su actuación es similar que en obra nueva? ¿Cuáles son sus diferencias y similitudes? Esto ha permitido plantear las preguntas fundamentales que debemos responder en la investigación:

- ¿Utiliza la modernidad sus reconocidos principios cuando interviene en rehabilitación de edificios?
- ¿Cómo se integran las nociones de patrimonio con los criterios modernos?
- ¿Son universales y por tanto replicables dichos criterios?

## PROBLEMÁTICA

La realidad actual nos presenta un panorama complejo en esta materia, desde el abandono y destrucción de los bienes históricos, por considerarlos obsoletos y de poco valor, o en el mejor de los casos intervenciones bastante falsas y de cuestionable calidad, que se limitan en dotar de una apariencia similar a la original, únicamente con el afán de cumplir con la exigencia legal de preservar el patrimonio. El problema se centra en la calidad de la intervención, pues sin duda constituye la parte medular del éxito o fracaso de este proceso de recuperación; la preservación del bien y su vigencia en el tiempo depende de su capacidad de adaptación a las nuevas demandas, sin perder su esencia y su valor. Muchas intervenciones actuales eliminan importantes valores formales históricos de los inmuebles y recurren a pastiches o también denominados “falsos históricos” como argumento para intervenir e “integrarse” al bien en cuestión.

Por otro lado, a pesar de que los principios de la Arquitectura Moderna han demostrado ser efectivos, para hacerla de alta calidad, ésta ha sido encasillada por muchos autores como Vénturi y Scott Brown (especialmente en la etapa del Postmodernismo), cuando dicen: “*La Arquitectura Moderna lo ha sido todo menos tolerante: sus arquitectos decidieron cambiar el entorno existente mejorar lo que estaba allí*” (de Gracia, 1992); por tanto estaba considerada como una arquitectura ofensiva con los bienes patrimoniales, que no preserva sus valores o por lo menos con una integración cuestionable.



Las principales causas que provocan dicha problemática son variadas:

- La valoración inmobiliaria del bien es baja, comparada con el costo-beneficio que supondría la rehabilitación.
- Los inmuebles tienen un avanzado nivel de destrucción, lo que hace muy costosa su recuperación.
- Pocos incentivos gubernamentales para mantener el bien.
- Arraigada creencia de que los inmuebles antiguos y sus materiales en su mayoría son actualmente anticuados y obsoletos, no adecuados a los requerimientos actuales.
- Trabas en aprobación en entes de control, pues tienden a considerar a todo inmueble como Monumento, lo que no permite cierta flexibilidad necesaria para dar funcionalidad al inmueble luego de la intervención.

## OBJETIVOS

### General:

Reconocer los principios y valores modernos en la intervención de obra construida de Souto de Moura en edificios patrimoniales y demostrar su calidad arquitectónica, a partir de la rehabilitación del convento Santa Maria do Bouro.

### Específicos:

- Reconocer las bases conceptuales que guían las intervenciones sobre el patrimonio arquitectónico y los postulados de la Arquitectura Moderna.
- Aproximarse al accionar arquitectónico de Souto de Moura en el marco de la Arquitectura Moderna.
- Deducir los valores intrínsecos de la obra intervenida así como las decisiones de Souto de Moura en intervenciones sobre el patrimonio edificado.



## METODOLOGÍA

A partir de determinar los principios de intervención, tanto de la restauración como del accionar del proyecto moderno, se desarrolla un estudio de casos que arrojen estrategias y herramientas que permitan abordar el análisis de la obra, validar los procedimientos y el método de estudio; por tanto, se utiliza el método inductivo, que pretende establecer conclusiones generales, partiendo de hechos particulares; pues, se considera que la Arquitectura Moderna interviene con los mismos principios, cuando actúa sobre obras de rehabilitación u obra nueva; entonces, el proceso planteado parte de la observación, experimentación, comparación, abstracción y generalización, utilizando el redibujo y el análisis gráfico como herramienta fundamental.

Al ser el objeto de estudio obras de reforma de edificios, se usa una metodología cualitativa; es decir, se basa en un análisis subjetivo e individual, por tanto es interpretativa y orientada a la elaboración de conclusiones. Es una investigación básica, que pretende aumentar el conocimiento teórico que permita generalizar resultados. De acuerdo a la manipulación de variables, es de tipo descriptivo; pues, refiere los hechos como son observados. Se considera la presente como una investigación sincrónica, histórica y de fuente bibliográfica.

## JUSTIFICACIÓN

Sin lugar a duda, la relación de la Arquitectura Moderna con las intervenciones patrimoniales ha sido muy poco estudiada; cuando exploramos sobre cómo la Arquitectura Moderna ha ido aplicando sus principios (descritos anteriormente) en la rehabilitación de edificios, encontramos un gran vacío; entonces se consideró que merece la pena estudiar dicha relación e indagar sus pormenores. El impacto a mediano plazo puede resultar en el mejor entendimiento de la compleja relación entre la preservación patrimonial y la obra nueva integrada al bien, que posibilita nuevas situaciones de uso y perpetuidad en el tiempo.

Contar con información válida, sin duda robustecerá la calidad del proyecto arquitectónico y será un referente de la aplicación de valores formales a la obra de ampliación y reforma, lo que redundará en beneficio de estudiantes y profesionales que cada día más intervienen bienes existentes. En este proceso, el análisis de obras de reconocido valor en la rehabilitación resulta necesario para construir una base conceptual que permita valorar con rigurosidad un proyecto específico a nivel profundo. A partir de aquí podemos postular un estudio crítico de actuaciones como fundamento o guía para restaurar, revitalizar y poner en valor un bien.



### PERTINENCIA DEL TEMA

En la actualidad y luego de un gran periodo de obscuridad en la arquitectura hay un importante proceso de reflexión y rescate de los valores de la Modernidad: la transformabilidad, reversibilidad, planta libre, estructura independiente de cierres, etc., como una alternativa viable que permite no solo afrontar la arquitectura en la actualidad, sino adecuarla de mejor manera a diferentes tiempos y circunstancias, constituyendo la alternativa para adaptar edificios preexistentes a los tiempos presentes.

En este entorno y en función de la importancia que tiene Souto de Moura en la arquitectura contemporánea y la trascendencia que han tenido sus intervenciones patrimoniales, resulta oportuno y pertinente dicho estudio. Por otro lado, es de trascendental importancia y actualidad la reforma y rehabilitación del patrimonio, que permita preservar de manera apropiada el legado histórico cultural, por lo que es oportuno el tratamiento de este tema.

### ALCANCES Y LÍMITES DEL ESTUDIO

El tema implicó una ardua labor documental y de conocimiento de las bases conceptuales de la restauración, de la obra moderna, de la influencia, criterios, obra del autor y de la preexistencia edificada. Luego de estudiar los criterios de actuación de Souto de Moura, tanto en obra nueva como en rehabilitaciones, limitamos el estudio de detalle a una obra referente en el contexto de la Arquitectura Moderna de restauración, la que será validada, con una postura crítica, con otras de importancia, aunque con menor profundidad de análisis, en el afán de corroborar y validar criterios utilizados, similitudes y particularidades.

Las principales limitantes del estudio han sido la imposibilidad de contacto directo con la obra, el autor y su archivo personal; sin embargo se contó con una importante cantidad de imágenes de los planos originales y fotografías de la intervención que han sido de mucha ayuda; se pudo también obtener otros documentos y tesis sobre la obra. La abundante información obtenida en libros, revistas y documentos diversos, sumados a la gran cantidad de documentación fotográfica, han permitido tener un vasto reconocimiento de la obra; de hecho se contó con textos e imágenes del estado ruinoso previo. De igual forma, ha sido sustancial el acceso a entrevistas y conferencias, lo que permitió hacer una interpretación directa del pensamiento del autor y no a través de la mirada de terceros.





## PROCESO DE TRABAJO

En primera instancia fue necesario hacer una compilación de material, para lo que se acudió a las principales fuentes bibliográficas, tanto digitales como físicas, de revistas, artículos científicos, tesis y libros; se procuró contar con documentación de calidad y con fuentes apropiadas.

Posteriormente se clasificó el material, conforme los objetivos de la tesis, procurando determinar vacíos de importancia que afortunadamente no se detectaron; se requirió hacer una primera revisión tanto de documentación física como digital, que permitió clasificarla de acuerdo a su relevancia y pertinencia con el tema propuesto, que fueron posteriormente digitalizados en caso de requerirlo.

En la práctica, el estudio implicó dos grandes líneas de trabajo, relacionadas entre sí: los documentos textuales y los gráficos.

Los primeros implicaron una revisión total, fichaje, clasificación y estructuración de textos, especialmente tesis de maestría o doctorado. Algunos de los trabajos más importantes de referencia fueron el documento de tesis de 2001, de autoría de Mariana Viterbo Brandão, denominado Posadas de Portugal: três estudos de caso y el estudio de Ana María Tavares, As Arquiteturas de Cister em Portugal: A actualidade das suas Reabilitações ea sua inserção no território de 2011.

En lo que respecta a los segundos, se parte de la revisión de los dibujos, planos, documentos de obra y fotografías más representativos que permitieron hacer un exhaustivo análisis espacial. Fue trascendente la información oficial contenida en la web de Monumentos de Portugal, en la que constan los archivos de los bienes inventariados como patrimonio (<http://www.monumentos.pt/>); también la tesis de Mariana Viterbo Brandão ya mencionada, con importantes datos sobre la construcción misma; y las imágenes del libro digital El Croquis: Eduardo Souto de Moura 1995-2005: La Naturalidad de las Cosas.

La reconstrucción del proyecto de intervención es el método fundamental de trabajo, para lo cual se tiene como referente metodológico el libro de Helio Piñón, *“El Proyecto como Reconstrucción”* (Piñón, 2005).

En él se establece la noción de “material de proyecto” como la que *“(…) conduce a la idea de proyecto como {re} construcción: es decir, construcción de un orden nuevo a partir de materia prima arquitectónica verificada empíricamente, ... Se trata de sumergirse en el sistema de valores de su arquitectura y de sus criterios de proyecto, para conocerla desde su interior, inmersión que exige y, -a la vez-, desarrolla la capacidad de reflexión visual y tiende a extender los principios básicos del proyecto a situaciones alternativas”* (Piñón, 2005).

El mirar el objeto de (re)construcción: *“obliga a fijar la mirada en un universo ordenado, lo que incita al reconocimiento de los criterios de construcción formal y material que determinan*



*su apariencia; evita el consumo óptico de la obra, actitud generalizada que se agota en la identificación de unos pocos rasgos estilísticos, tan obvios como relevantes” (Piñón, 2005).*

Este proceso se realizó a través de un importante material fotográfico actual e histórico, que ayudó a la elaboración del modelado digital y la representación visual. A través de este proceso se dota de materialidad a los diversos elementos y se visualiza las relaciones desde diversos puntos de vista, siendo fundamental establecer el principio ordenador del proyecto, tomar conciencia de las dimensiones del edificio y de sus componentes, de la jerarquía de trazos, de las modulaciones ordenadoras, la relación de elementos constructivos, etc., (Gastón, C., Rovira, T., Strukelj, P., & Hermida, A. 2007).

Este análisis permitió revisar las principales decisiones en la obra de rehabilitación de Eduardo Souto de Moura y particularmente la reforma de un proyecto emblemático, a partir de la relación con las preexistencias del lugar, tanto urbanas como construidas. En tal virtud, se realizó un análisis de las particularidades que han originado las decisiones fundamentales en el proyecto edificado y su proceso de concepción.

Se pretende tener la mirada más directa posible al objeto arquitectónico, procurando utilizar los mismos medios usados por el arquitecto para su concepción, lo que nos permite *“afrentar el proyecto directamente y centrar la atención en la realidad física, geométrica y constructiva del mismo”* (Gastón, C., Rovira, T., Strukelj, P., & Hermida, A. 2007).

## ESTRUCTURA DE TRABAJO

### Capítulo 1:

Marco Teórico que guía la intervención patrimonial, cuyos principios de actuación, por ahora, se consideran establecidos con claridad; dichos fundamentos nos permiten entender los valores de las obras analizadas y comprender las acciones desarrolladas sobre ellos. Por otra parte, es importante establecer con exactitud los principios modernos fundamentales, lo que permitirá evaluar si dichos atributos están presentes en las obras juzgadas; también se disgrega la relación de criterios entre las nociones de patrimonio y los principios modernos.

### Capítulo 2:

Se analiza minuciosamente el accionar arquitectónico de Souto de Moura, sus influencias, fundamentos y particularidades. También se sustenta y corrobora que su obra se enmarca dentro de la Arquitectura Moderna, pues es fiel a sus principios.

### Capítulo 3:

Por medio del estudio de casos de intervenciones de singular importancia, se pretende establecer estrategias y herramientas que permitan abordar el análisis de la obra, validar los procedimientos y el método de estudio, que finalmente aclaren los criterios de actuación que puedan considerarse universales y sus particularidades.



### Capítulo 4:

Se caracteriza la preexistencia, tratando de deducir los valores intrínsecos de la obra, antes de la intervención, para lo cual, previamente se establecen nociones sobre el convento y los Monasterios Cistercienses.

### Capítulo 5:

A través de la (re) construcción visual se reconocen las decisiones arquitectónicas, los procedimientos y los valores de la obra con el objetivo de conocer qué criterios de intervención se aplican en la rehabilitación, ampliación y reforma del edificio estudiado.



1.

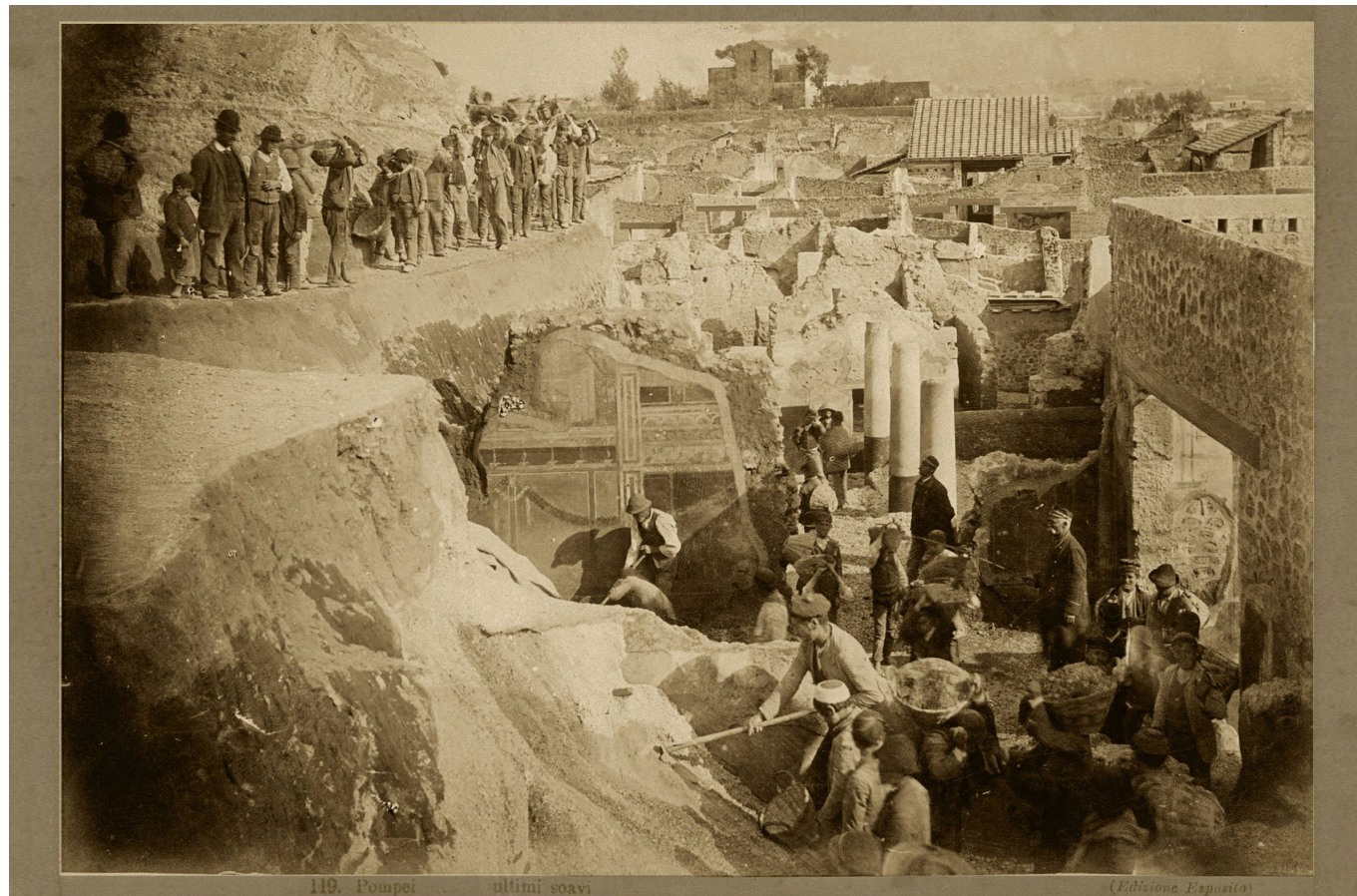
MARCO TEÓRICO

5. Unité d'Habitation. 1958. Le Corbusier.  
Edición: El autor





- 6. Escavación de la Casa de las Bodas de Plata, Pompeya, 1891).
- 7. Documento denominado Digesto o Pancectas.



(6)

### 1.1. Reseña de los criterios teóricos de la restauración.

En el pasado, los bienes culturales de gran significado simbólico, monumental o histórico, eran conservados por los pueblos, generación tras generación; constituían la prueba legítima de una herencia cultural, como por ejemplo Roma al conquistar Grecia.

En el año 530 el emperador **Justiniano** comisionó a Triboniano elaborar la famosa Compilación Justiniana del Derecho Romano (Digesto o Pandectas) [Fig. 07] en la que ya se incluye la definición más antigua conocida de monumento. (Solís, 1997)

Un hecho que impulsa el desarrollo de la restauración como disciplina son los importantes descubrimientos arqueológicos de Pompeya en 1738 [Fig. 06] y el Foro Romano en 1778, que inician el culto por lo antiguo y el interés por lo clásico que fundamentará posteriormente el Neoclasicismo. (Solís, 1997) El recuperar el monumento imponía la necesidad de “restaurarlo” para mantenerlo y así tener la posibilidad de estudiarlo correctamente.

Con mayor precisión cronológica se puede decir que, la restauración moderna de monumentos comienza en Francia, gracias a las *“Instrucciones concernientes a la necesidad de conservar los monumentos y las obras de arte”* dictadas por la **Asamblea Nacional**, proclamada el 9 de julio de 1789, en los inicios de la Revolución Francesa.



(7)



8. Diccionario Razonado de la Arquitectura Francesa.
9. Portada del libro "Las siete lámparas de arquitectura", ed. 1925.

Durante la monarquía de Luis Felipe de Francia, se dan los primeros esfuerzos para la conservación de monumentos, con el apareamiento en 1830 de Ludovic Vitet y en 1834 de Prosper Merimée, encargados secuencialmente del puesto de Inspector General de Monumentos.

Su trabajo e ideas establecieron los antecedentes de los planteamientos de Eugene Emmanuel **Viollet le Duc**, quien debido a su amplio conocimiento de la arquitectura medieval, (autor del Diccionario Razonado de la Arquitectura Francesa de los Siglos XI al XVI) [Fig. 08] plantea la denominada **"Reconstrucción de Estilo"** a través de similitudes con partes conocidas del monumento o con otros de épocas similares (Molina, 1975) buscando obtener una completa obra prístina; es decir, como él entiende que debió haber sido en su origen, afirmando que a partir de las partes que aún existen es posible reconstruir el bien, por pura coherencia del estilo.

Este criterio, llamado "Unidad de Estilo", obligaba a eliminar elementos añadidos al edificio en épocas diferentes, lo cual implicó la lamentable desaparición de elementos de indudable valor histórico y artístico.

La **"Restauración Arqueológica"** fue una corriente paralela desarrollada en Italia, de donde surge el concepto de la anastilosis (Molina, 2005), es decir, reincorporar a la estructura piezas faltantes, originales, que se hayan caído, o en su defecto, elementos nuevos agregados al monumento con una clara diferenciación de aquellos.

La teoría de Viollet le Duc tuvo sus antagonistas, siendo el más importante de ellos **John Ruskin**; quien en su obra "Las Siete Lámparas de la Arquitectura" de 1849 [Fig. 09], específicamente en el capítulo "La lámpara de la memoria" se expresa adverso a cualquier tipo de restauración de los monumentos. Su planteamiento es que la vida de un edificio es como la del ser humano: nace, vive y muere; proponía que restaurar un monumento es destruirlo, es crear falsas copias e imitaciones, admitiendo como única operación la conservación para mantener el bien y evitar la ruina.

Su pensamiento motivó la creación en Londres del Movimiento **"Anti-Restauración"**, el cual se expresó en el "Manifiesto de la sociedad para la preservación de los edificios antiguos".

En los albores del siglo XIX surge la **"Restauración Científica"** a partir del pensamiento de **Camilo Boito** considerado el iniciador de la Escuela Moderna de la Restauración, siendo uno de sus principales aportes el reconocer la obra arquitectónica en su doble valor, estético e histórico (considerando al edificio como documento o fuente histórica), aunque sin considerar aún los aditamentos contemporáneos. Por ello se le ubica en una posición que concilia la restauración arbitraria, radical o estilística y la restauración menor o antirestauración.

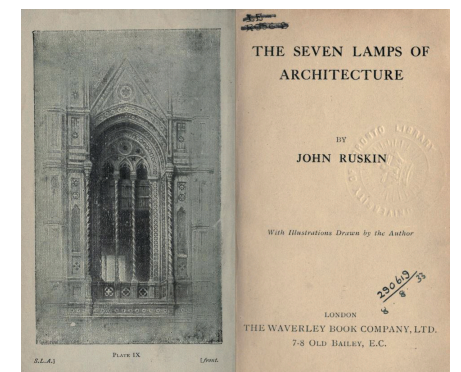
Las propuestas de mínima intervención que plantea, fueron resumidas en la Carta del Restauo de Roma 1883 expedido en

46



(8)

47



(9)





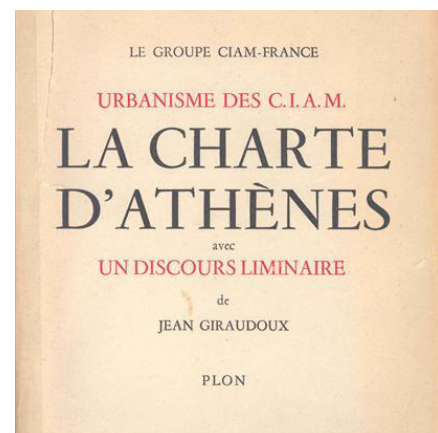
## 10. La Carta de Atenas, 1933.

el III Congreso de Ingenieros y Arquitectos (Molina, 2005), cuyos planteamientos son los cimientos de la restauración contemporánea.

En la misma época surge el pensamiento de **Lucca Beltrami**, como defensor de la “**Restauración Histórica**”, pero a diferencia de Viollet le Duc, su teoría se basaba en documentación histórica rigurosa y no en analogías de estilo; propone la valoración de toda la transición histórica del edificio, con todas sus fases estilísticas; es decir, respeta los aditamentos que han dado forma e historia al edificio (siempre y cuando no afecte su estructura). Si bien considera (al igual que Ruskin) al edificio como un ente vivo, no deja que éste llegue a ruina y desaparezca.

**Gustavo Giovannoni**, sucesor de Camilo Boito, tuvo gran influencia en lo que puede considerarse una moderna teoría de la “**Restauración Científica**” (siglo XX) (Rivera, 1997). Su pensamiento afectó en gran medida los preceptos normativos generados en el Congreso Internacional de Restauración de Monumentos, realizado en Atenas en 1931.

Dicha norma, denominada **Carta de Atenas** [Fig. 10], introduce una serie de innovaciones importantes como la prevalencia del derecho colectivo sobre el particular, condena cualquier restitución integral y promueve el mantenimiento regular de la obra. Propone también la necesaria ocupación del monumento, lo cual le garantiza una continuidad vital, siempre que las labores a realizar no interfieran con el carácter histórico y artístico del mismo.



(10)

Los fundamentos de la Carta de Atenas fueron incorporados en la **Carta Italiana del Restauo**, aprobada en el año 1931 por el Consejo Superior para las Antigüedades y Bellas Artes de Italia, la misma que fue elaborada por Giovannoni, donde se introduce el concepto de “*monumento muerto*” y la importancia que le otorgaba al entorno ambiental y urbano de la obra para mantener el carácter de la ciudad.

Giovannoni forma parte del Instituto Central del Restauo en Roma 1938 y participa en la elaboración de las “**Instrucciones para la restauración de monumentos**”, donde se incluye ya la necesidad de inventarios de patrimonio y la difusión del mismo en diferentes medios. (Molina, 2005)

A partir de la primera mitad del siglo XX, con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, los principios de la Restauración Científica se vuelven inaplicables debido a la masiva destrucción de monumentos en Europa (Molina, 2005), pues se presentaron problemas inusitados que no permitían generalizar los principios de la Carta de Atenas; uno de ellos es la valoración que la sociedad le otorgaba al monumento.

En este contexto, surge la teoría o escuela de la “**Restauración Crítica**”, representada por **Cesare Brandi y Roberto Pane**, opuesta a los métodos drásticos de reconstrucción y a la vez no admitía volver a los criterios de Boito, Giovannoni y la Carta de Atenas. (Rivera, 1997)

Comisión para la redacción de la Carta Internacional para la Conservación y Restauración de Monumentos:

- Sr. D. Piero Gazzola (Italia),  
Presidente
- Sr. D. Raymond Lemaire (Bélgica),  
Ponente
- Sr. D. José Bassegoda-Nonell  
(España)
- Sr. D. Luis Benavente (Portugal)
- Sr. D. Djurdje Boskovic (Yugoslavia)
- Sr. D. Hiroshi Daifuku (UNESCO)
- Sr. D. P.L. de Vrieze (Países Bajos)
- Sr. D. Harald Langberg  
(Dinamarca)
- Sr. D. Mario Matteucci (Italia)
- Sr. D. Jean Merlet (Francia)
- Sr. D. Carlos Flores Marini (México)
- Sr. D. Roberto Pane (Italia)
- Sr. D. S. C. J. Pavel  
(Checoslovaquia)
- Sr. D. Paul Phillippot (ICCRROM)
- Sr. D. Víctor Pimentel (Perú)
- Sr. D. Harold Plenderleith (ICCRROM)
- Sr. D. Deoclecio Redig de Campos  
(Ciudad del Vaticano)
- Sr. D. Jean Sonnier (Francia)
- Sr. D. Francois Sorlin (Francia)
- Sr. D. Eustathios Stikas (Grecia)
- Sr. D. Gertrud Tripp (Austria)
- Sr. D. Jan Zachwatowicz (Polonia)
- Sr. D. Mustafa S. Zbiss (Túnez)

49





## 11. La Carta de Venecia, 1964.

Reclaman la necesidad de fortalecer la valoración estética del bien (Fontenla, 1996) y por tanto que el monumento sea reconocido como obra de arte. Considera a la restauración como un proceso crítico y un acto creativo; también se destaca la gran importancia que le otorga al entorno de los monumentos. Para asegurar la autenticidad de las incorporaciones, éstas deben distinguirse plenamente de las antiguas, aunque se requiere que se integren con ellas en armonía. Sus ideas se expresaron en la Carta de Venecia de 1964 y posteriormente sus preceptos fueron asumidos en su mayor parte en la posterior Carta del Restauo de 1972.

La mencionada **Carta de Venecia** de 1964 [Fig. 11], recoge el pensamiento sobre la restauración que prevalecía en la época y que mantiene su vigencia actual; fue redactada como conclusión del II Congreso de Arquitectos y Técnicos en Monumentos Históricos, auspiciado por la UNESCO. Algunos aportes significativos son la necesidad de ampliar su accionar a elementos más modestos (rurales en muchos casos) y la importancia de la concurrencia de varias disciplinas en la restauración. Es en este momento de la historia de la restauración en la que se desarrolla, tanto la planeación como la construcción de la obra de Santa Maria do Bouro, motivo de este estudio.

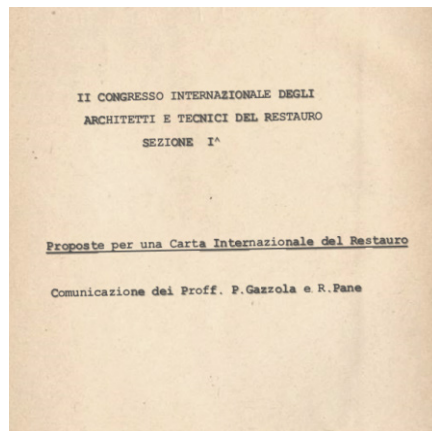
En los últimos años se ha pretendido actualizar los preceptos a través de un nuevo documento denominado la **Carta de Cracovia**, redactada en el año 2000, que surge impulsada por

el proceso de unificación europea y la entrada del nuevo milenio, con el fin de adecuar su contenido al marco cultural imperante.

En su texto se incorporan novedosos elementos como la pertinencia de la composición multidisciplinar de los equipos de trabajo, la necesidad de incluir nuevas tecnologías y estudios científicos en la restauración y la inclusión de conceptos como monumento, identidad, restauración, etc., a la luz de los nuevos métodos e investigaciones.

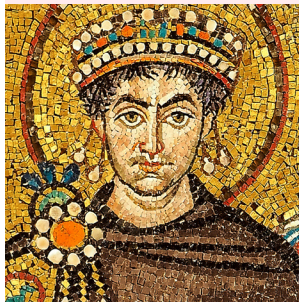
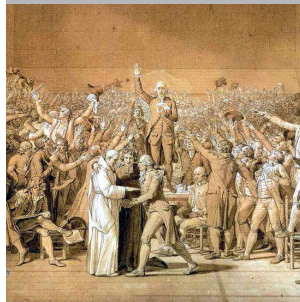
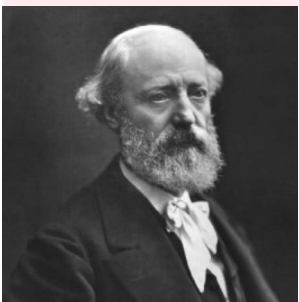
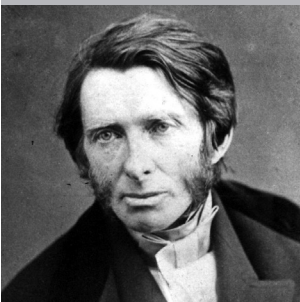
Hoy en día continúan las reflexiones y discusiones respecto a la rehabilitación; pues, ha resultado siempre muy difícil poner en práctica sus principios, especialmente cuando se mezclan otros intereses como las necesidades de desarrollo con fines turísticos, políticos, etc. Por tanto, la pregunta central es ¿conservar o restaurar?, cuestión que, desde entonces, hasta la actualidad, no deja de ser objeto de congresos, publicaciones, teorías, cartas o recomendaciones, así como de controversias y enfrentamientos, llegando la situación a extremos en los que se niega cualquier postulado estricto.

A continuación se desarrolla un resumen temporal de las teorías planteadas:





Línea de tiempo de los criterios teóricos de la restauración:

530	1789	1860	1849	Año
<b>Antigüedad</b>	<b>Neoclasicismo</b>	<b>Reconstrucción de Estilo</b>	<b>Anti-Restauración</b>	Tipo
				Representante
12. Mosaico Justiniano I (527-565)	13. Asamblea Nacional, Francia 1789	14. Viollet Le Duc (1814-1879)	15. John Ruskin (1819-1900)	
Conservación de bienes por su gran significado simbólico, histórico y monumental. Implicaba mantener herencia cultural (Ejemplo, Roma al conquistar Grecia).	Etapa del neoclasicismo, interés por lo clásico y antiguo. Restaurar significaba recuperar y mantener para poder estudiar el monumento. Restauración moderna inicia con la Asamblea Nacional (Revolución Francesa) en 1789.	Busca restaurar monumento, como debió haber sido en su origen, a través de similitudes con partes conocidas del mismo o con otros de épocas similares. A dicho estilo se lo denominaba "coherencia" o "unidad de estilo". Lamentablemente implicó la eliminación de elementos añadidos de otras épocas, los cuales tenían indudable valor histórico y artístico.	Entendía que restaurar un monumento es destruirlo, es crear falsas copias e imitaciones. Admite únicamente la conservación para mantener el bien y evitar su ruina.	Aportes
Compilación Justiniana de Derecho Romana (Digesto o Pancetas)	Instrucciones concernientes a la necesidad de conservar los monumentos y las obras de arte	Diccionario Razonado de la Arquitectura Francesa Siglos XI al XVI	Las Siete Lámparas de la Arquitectura	Documento referencia

52

Año	1883	1890	1931	1964
Tipo	<b>Restauración científica S. XIX</b>	<b>Restauración Histórica</b>	<b>Restauración científica S. XX</b>	<b>Restauración Crítica</b>
Representante				
	16. Camillo Boito, (1836-1914)	17. Lucca Beltrami (1854-1933)	18. Gustavo Giovannoni (1873-1948)	19. Cesare Brandi (1906-1988)
Aportes	Escuela Moderna de la Restauración. Reconoce la obra arquitectónica en su doble valor, histórico y estético. Propone la mínima intervención en la restauración.	Al igual que la "reconstrucción de estilo", pero fundamentada en documentación histórica rigurosa y no en analogías de estilo. Propone que en el proceso debe tomarse en cuenta todas las fases estilísticas del monumento, siempre y cuando no afecte su estructura.	Principales aportes: prevalencia del derecho colectivo sobre el particular, condena cualquier restitución integral y promueve el mantenimiento y ocupación del monumento (siempre que las labores a realizar no interfieran con el carácter histórico y artístico). Resalta la importancia del entorno ambiental y urbano de la obra para mantener el carácter de la ciudad.	Restauración como un proceso crítico y un acto creativo. Resalta el valor que debe darse al entorno, distinguirse plenamente las actuaciones nuevas de las antiguas, aunque en armonía para asegurar la autenticidad. Determina la necesidad de fortalecer la valoración estética del bien y por tanto que el monumento sea reconocido como obra de arte.
Documento referencia	Carta del Restauo de Roma 1883	-	Carta de Atenas de 1931	Carta de Venecia de 1964

53



## 1.2. Consideraciones conceptuales de la restauración arquitectónica:

Como se ha analizado en el capítulo anterior, las teorías de la restauración han evolucionado y retroalimentado constantemente con nuevos aportes; sin embargo se considera que los preceptos en la actualidad están claramente establecidos.

Aclarar que los conceptos que asumimos a continuación son actuales y son con éstos con los que se va a evaluar la obra, tomando en cuenta que para la fecha de la intervención, el marco teórico vigente fue, en lo sustancial, idéntico.

Hemos tomado como referencia el artículo científico "Consideraciones que deben tenerse en cuenta para la restauración arquitectónica", del Dr. José Antonio Terán Bonilla, arquitecto mexicano, restaurador, docente e investigador, con amplia trayectoria en el ámbito de la restauración arquitectónica, tanto dentro como fuera de su país, el mismo que fue publicado en la revista CONSERVA (número 8) del 31/10/2005, publicada por el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile y en el que se recoge los conceptos y apreciaciones más importantes sobre el tema en la actualidad (grados, tipos de intervención y principios de restauración), que nos servirá como referente para el análisis de la pertinencia de las actuaciones analizadas.

### 1.2.1. Grados de intervención

En la disciplina de la restauración existen cuatro grados de intervención: la preservación, la conservación, la restauración y el mantenimiento. (Velázquez, L. 1991. p. 33.)

**a) La preservación** constituye el conjunto de medidas cuyo objetivo es prevenir del deterioro a los inmuebles. Es una acción que antecede a las intervenciones de conservación y/o restauración, procurando que, con estas actividades, las alteraciones se retarden lo más posible, e implica realizar operaciones continuas que buscan mantener al monumento en buenas condiciones.

**b) La conservación** consiste en la aplicación de los procedimientos técnicos cuya finalidad es la de detener los mecanismos de alteración o impedir que surjan nuevos deterioros en un edificio histórico. Su objetivo es garantizar la permanencia de dicho patrimonio arquitectónico.

**c) La restauración**, como grado de intervención, está constituida por todos aquellos procedimientos técnicos que buscan restablecer la unidad formal y la lectura del bien cultural en su totalidad, respetando su historicidad, sin falsearlo.



- d) El mantenimiento** está constituido por acciones cuyo fin es evitar que un inmueble intervenido vuelva a deteriorarse, por lo que se realiza después de que han concluido los trabajos de conservación o restauración (según sea el grado de intervención) efectuados en el monumento arquitectónico.

### 1.2.2. Tipos de intervención

La liberación, consolidación, reestructuración, reintegración, integración y reconstrucción, son los tipos de intervención más frecuentes en la restauración. Su profundidad y alcance varían dependiendo del grado de intervención que se efectúe en cada edificio histórico.

- a) Liberación:** Es la intervención que tiene por objeto eliminar (materiales y elementos) adiciones, agregados y material que no corresponde al bien inmueble original (Chanfón, C., 1979) así como la "(...) supresión de elementos agregados sin valor cultural o natural que [dañen, alteren, al bien cultural] afecten la conservación o impidan el conocimiento del objeto" (Díaz-Berrio, S. 1984. p. 7).

Los materiales y técnicas empleados en la liberación tienen como fin eliminar aquellos agregados, materiales y/o elementos que se encuentran alterando al inmueble. Dichos agregados no son originales ni tienen un valor correspondiente a la historicidad del conjunto. En las tareas de liberación se incluyen la remoción de escombros, la limpieza, la eliminación de humedades,

sales, flora, fauna y/o de agregados por causas humanas, así como, cuando sea necesario, la eliminación de intervenciones anteriores.

- b) Consolidación:** *"Es la intervención más respetuosa dentro de la restauración y tiene por objeto detener las alteraciones en proceso. Como el término mismo lo indica, "da solidez" a un elemento que la ha perdido o la está perdiendo"* (Chanfón, C., 1979. p. 3.). En este sentido la consolidación implica cualquier acción que se realice para dar solidez a los elementos de un edificio; en algunos casos un apuntalamiento o la colocación de un resane en un muro pueden ser considerados como procesos de consolidación, pues su finalidad es detener el deterioro de sus elementos o materiales.

La consolidación implica también la aplicación de materiales adhesivos, cementantes o de soporte en el bien inmueble con el fin de asegurar su integridad estructural y su permanencia en el tiempo. (Feilden, B. 1982. p. 9)

Dentro de este tipo de intervención se contemplan las tareas del apuntalamiento correcto de arcos, muros y cubiertas, la inyección de grietas y fisuras, la restitución de los materiales y morteros perdidos en muros, cerramientos, cubiertas y pretilas, la consolidación (aplicación de un consolidante) de muros por debilitamiento de mamposterías, así como de aplanados y pintura mural.





- c) Reestructuración:** *“Es la intervención que devuelve las condiciones de estabilidad pérdidas o deterioradas, garantizando, sin límite previsible, la vida de una estructura arquitectónica”* (Chanfón, C., 1979. p. 4.).
- d) Reintegración:** Este término en la restauración tiene diferentes acepciones (Velázquez, L. 1991. p. 42-44), sin embargo, en la restauración arquitectónica es: la intervención que tiene por objeto devolver unidad a elementos arquitectónicos deteriorados, mutilados o desubicados. La forma teórica ideal de reintegración es la llamada Anastilosis, o *“reubicación de un elemento desplazado de su posición”* (Chanfón, C., 1979. p. 5.).
- e) Integración:** Esta intervención se ha definido como la *“(…) aportación de elementos claramente nuevos y visibles para asegurar la conservación del objeto [es decir del monumento]”* (Díaz-Berrio, S. 1984. p. 7) y consiste en *“completar o rehacer las partes faltantes de un bien cultural con materiales nuevos o similares a los originales, con el propósito de darle estabilidad y/o unidad [visual] a la obra”* (Velázquez, L. 1991. p. 41-42), claro está que sin pretender engañar, por lo que se diferenciará de alguna forma del original.
- f) Reconstrucción:** *“Es la intervención que tiene por objeto volver a construir partes desaparecidas o perdidas (de un monumento). En la reintegración*

*hablamos de elementos deteriorados o mutilados, en la reconstrucción, de partes perdidas... La reconstrucción supone el empleo de materiales nuevos y no la reutilización de elementos pertenecientes a la construcción original ya perdida”* (Chanfón, C., 1979. p. 5 y 6). Esta intervención se refiere a las labores que se realizan en el monumento a nivel estructural; debe fundamentarse en el respeto al inmueble y será efectuada de tal manera que sea reconocible.

### 1.2.3. Principios de la restauración

En cuanto a los principios teóricos de la restauración debe decirse que son aquellos que norman las intervenciones que se realizarán en un monumento histórico. Básicamente son: el respeto a la historicidad del inmueble, la no falsificación, el respeto a la pátina, la conservación in situ y la reversibilidad.

- a) El respeto a la historicidad del inmueble:** se refiere a que se deben respetar las distintas etapas históricas constructivas del edificio, sus espacios originales así como las ampliaciones, remodelaciones de importancia, mismas que no impliquen una afectación que vaya en detrimento del bien inmueble. Para la eliminación de alguna etapa histórica se requiere de una investigación que fundamente los motivos y la decisión de ello deberá realizarse por un consenso de especialistas e instituciones de diferentes disciplinas (Terán Bonilla, 2004). Localizados con discreción, deben dejarse testigos significativos de lo eliminado (Álvarez, G. H. (s.f.).

**ANASTILOISIS:** Técnica de reconstrucción de los bienes arqueológicos o arquitectónicos que se encuentran en ruinas, por medio de la utilización de los materiales propios del monumento que se hallan derribados próximos al sitio arqueológico o edificio.



**b) Principio de No Falsificación:** se aplica cuando en una intervención se requiera integrar (completar algún elemento arquitectónico o reproducir ciertas formas perdidas). El teórico de la restauración Paul Philippot menciona al respecto que cada monumento es un documento histórico único y no puede ser repetido sin falsificarlo. Si por alguna razón la conservación del edificio requiere la sustitución o integración de una parte, forma o elemento arquitectónico determinado, así como el uso de materiales tradicionales similares a los que constituyen al inmueble, esta intervención debe ser reconocible (Philippot, P. 1973. p. 3-4), pero a la vez lograr una integración visual con el edificio, es decir, no debe resaltar o llamar la atención. Esto se ha logrado de diferentes maneras, como por ejemplo: fechando los nuevos elementos, usando materiales diferentes pero compatibles con los originales o utilizando los mismos materiales pero dándoles un acabado o tratamiento distinto al original.

**c) Respeto a la pátina:** Piero Sanpaolesi expresa que *“La pátina adquirida por un edificio a través del tiempo tiene un valor propio y constituye un elemento esencial de su historia”* (Sampaolesi, P. 1972. p. 179- 180).

En muchas ocasiones se ha confundido a la mugre con la pátina, pero ésta representa parte de la historicidad del bien arquitectónico al estar proporcionada por el

envejecimiento natural de los materiales que constituyen un monumento. Es decir, la pátina es una protección natural del material, por lo que no lo deteriora.

**d) Conservación in situ:** se refiere al hecho de no desvincular al edificio ni a sus elementos de su lugar de origen. La Carta de Venecia en su artículo 8º expresa: *“Los elementos de escultura, pintura o decoración que forman parte integrante de un monumento, no podrán ser separados del mismo”* (Carta de Venecia, 1964). Cuando por alguna causa, como por ejemplo, en el caso de un movimiento telúrico, algún elemento se ha desprendido de su lugar original, éste debe ser reintegrado en su sitio.

**e) Principio de reversibilidad:** se refiere a la selección de *“(…)aquellas técnicas, instrumentos y materiales que permitan la fácil anulación de sus efectos, para recuperar el estado del monumento previo a la intervención, si con una nueva aportación de datos, enfoques o criterios, ésta se juzga inútil, inadecuada o nociva al monumento”* (Chanfón, C., 1979. s/p). La reversibilidad debe ser inofensiva, es decir, la materia extraña podrá eliminarse sin alterar el material que la recibió en su día (Álvarez, G. H. (s.f.).



- 20. Ozenfant/Jeanneret, junio de 1923.
- 21. Charles Edouard Jeanneret a sus 24 años.
- 22. Portada revista "Vers une architecture" (Hacia una arquitectura).
- 23. Primer volumen de la revista "Après le Cubisme".



(20)



(21)

### 1.3. Principios y valores de la Arquitectura Moderna:

La arquitectura es parte de una expresión artística que tiene su origen en la Vanguardia, en opinión de Helio Piñón, en su libro "Arquitectura de las Neovanguardias" y desarrollado en "Perfiles Encontrados", es: "(...) un fenómeno artístico singular que se produjo entre los años 1914 y 1923, y que, si bien en sus inicios se caracteriza por su aspecto crítico, adquiere el carácter de vanguardia plena con el propósito de construir un nuevo sistema estético" (Piñón, H. 1984).

Se refiere específicamente a aquellas que han centrado su crítica sobre su propia condición de lenguaje artístico (Neoplasticismo, Suprematismo o Purismo) por sobre las llamadas vanguardias éticas o ideológicas (Dada, Futurismo y Surrealismo); su cometido fundamental es la crítica directa e inmediata a la sociedad.

Estas vanguardias han producido "(...) una modificación substancial de los criterios de juicio estético" (Rovira, 1999), que generó una nueva concepción de arquitectura, denominada Arquitectura Moderna, cuyos principios siguen vigentes y han prevalecido por sobre las posturas novedosas que cada tanto aparecen en el mundo del arte. Dichos valores fueron establecidos en uno de los más importantes escritos de la historia del Arte Moderno, "Après le Cubisme", de autoría de Amedee Ozenfant (1886–1966) y Charles Edouard Jeanneret (1887–1965) [Fig. 20].

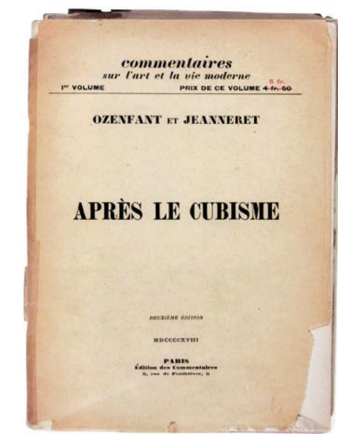
Ozenfant (importante y propositivo artista plástico) y Jeanneret (Arquitecto, decorador, diseñador de interiores) [Fig. 21], se conocen en 1917 y crean la revista "L'Esprit Nouveau", que trata de recoger las "(...) propuestas avanzadas en los diversos campos del arte y de las ciencias" (Rovira, 1999), incluso publicando otras posturas alejadas de sus preceptos, pero siempre innovadoras como condición. Por desavenencias entre sus autores, la publicación termina en 1925, iniciando una nueva etapa en Jeanneret (ya como Le Corbusier), en la que profundiza y evolucionan sus criterios y los aplica en la arquitectura y el urbanismo, lo que se recoge en su prolifera producción bibliográfica, en especial en "Hacia una Arquitectura" [Fig. 22]. En el presente trabajo y como referencia se pretende recoger los principales valores establecidos en "Après le Cubisme" [Fig. 23] y que han sido aplicados por la modernidad en su extensa obra.

#### 1.3.1. Los orígenes:

Para Le Corbusier el arte se encontraba en decadencia y se había convertido en un pastiche de estilos; pensaba que el hormigón y los avances tecnológicos representaban la posibilidad de formular una nueva estética, que muchas obras de ingeniería ya mostraban; creía que únicamente la ciencia (a través de las obras de ingeniería) participaba del espíritu moderno.



(22)



(23)





- 24. Foto de época de Le Corbusier junto a un aeroplano.
- 25. Amédée Ozenfant, Les Vases, 1925.
- 26. Naturaleza muerta (Still Life), Jeanneret, 1920.
- 27. Unité d'Habitation, Berlín, Alemania, 1957.



(24)

La técnica, al basarse en el cálculo y en la economía, son la respuesta adecuada a un problema concreto y bien planteado; las presas, los puentes, las fábricas o los silos de grano son fruto del rigor técnico científico. La vida del hombre moderno está representada por los barcos, los aviones y los automóviles, creados por la ingeniería y que estos, aunque sin conciencia de aquello son objetos bellos [Fig. 24].

Dichos objetos no requieren de artificios superfluos para lograr su objetivo, por tanto se le reconoce el mérito innegable de "liberar la construcción del peso del ornamento y de la convención de las" *Beaux Arts*"... El ingeniero encarna la razón y ésta, por sí sola, no puede producir obra de arte. Al igual que la máquina, el ingeniero no es capaz de emocionar. Es el artista quien recoge sus cualidades y las transforma en arte" (Rovira, 1999).

### 1.3.2. Concepción de arte:

"Una obra de arte es una asociación, una sinfonía de formas constantes y arquitecturadas (construidas) [Fig. 25], tanto para la arquitectura y la escultura como para la pintura" (Ozenfant, A. y Jeanneret, C. E. (s.f.); "(...) es por tanto una labor de puesta en orden, una creación humana, artificial, distinta de la naturaleza, pero no ajena a ella, dado que, para modificarla, utiliza leyes deducidas a partir de la observación de los fenómenos naturales" (Rovira, 1999).

Entendemos que el conocimiento del orden de la naturaleza se obtiene a través de la aplicación del método científico, del cual se extrae "(...) las leyes del arte, el mecanismo de la



(25)

emoción, el análisis de los invariantes" (Rovira, 1999). Dicha asociación se produce conforme las leyes constantes y universales de la propia disciplina y no a las de la historia ni a los condicionantes sociales. La obra de arte (formas, colores, relaciones) son analizadas en función de las sensaciones que producen en el espectador, "(...) al margen de los contenidos representativos y simbólicos de la obra" (Rovira, 1999).

Ozenfant y Jeanneret definen el arte como "sistema capaz de organizar sensaciones" [Fig. 26], resulta entonces que "(...) el acto auténtico de creación reside en la elección de los elementos y de los criterios de relación" (Rovira, 1999).

### 1.3.3. Universalidad:

La universalidad está íntimamente relacionado con la idea moderna de forma, pues "(...)es la capacidad de producir objetos que, respondiendo a los criterios de universalidad, adquieren una identidad precisa, atendiendo condiciones de su génesis", es decir del lugar (Piñón, 2006). Plantea la búsqueda de la Universalidad, como la "estética basada en principios de orden superior, espiritual" (Rovira, 1999), y a la abstracción como un modo de asumirla, entendiendo que son reacciones universales provocadas por las sensaciones debidas a ciertas combinaciones de formas elementales y gama de colores.

La geometría de las formas puras permite un control de las sensaciones, reducen los objetos complejos a las formas simples y por tanto trasciende las particularidades; por ello la belleza muchas veces se identifica con ellas [Fig. 27].



(26)



(27)



- 28. Unité d'Habitation. Le Corbusier. Berlin, Germany. 1958.
- 29. Convent of La Tourette. Le Corbusier.



[28]

Como se puede deducir, se hace mucho énfasis en las sensaciones, que conmueven y emocionan; para ello utiliza términos como precisión, rendimiento, cuantificación, etc. Trabajan con “un teclado” de formas elementales y colores sistemáticos [Fig. 28] que “(...) provocan sensaciones primarias, universales, inmediatas, fisiológicas, y sensaciones secundarias, fruto de la experiencia propia o heredada, es decir, psicológicas” (Rovira, 1999).

En pintura esos elementos (tipo) se relacionan para formar el cuadro; “(...) en arquitectura, las sensaciones se provocan por el juego de planos, de volúmenes y la luz; los cambios de dimensión, los colores, superficies y huecos refuerzan las sensaciones mediante el uso de la proporción y el orden, atributos que proceden de la reflexión” (Rovira, 1999) [Fig. 29].

Se concibe el color como un atributo de la forma, no se colorean en función de la luz sino de la trascendencia y jerarquía en la composición total. En arquitectura, el color básico y de fondo que predomina es el blanco, sobre él se destacan los colores, sobresalen los volúmenes y se dibujan las formas con precisión.

Por tanto es errada la concepción de Le Corbusier sobre la casa únicamente como la “machine à habiter” (“la máquina de habitar”), para encasillarlo como un funcionalista por excelencia; en realidad él concibe a la arquitectura como “machine à emouvoir” (“la máquina de emocionar”) (Corbusier, 1998), es decir diseñada con precisión para vivir con emoción.



[29]





- 30. Casa Farnsworth, Mies Van der Rohe, Illinois, 1946.
- 31. Foto de época, Villa Savoye. Poissy, 1929, Le Corbusier.
- 32. Vista lateral, Villa Savoye. Poissy, 1929, Le Corbusier.
- 33. Análisis geométrico, Villa Savoye.

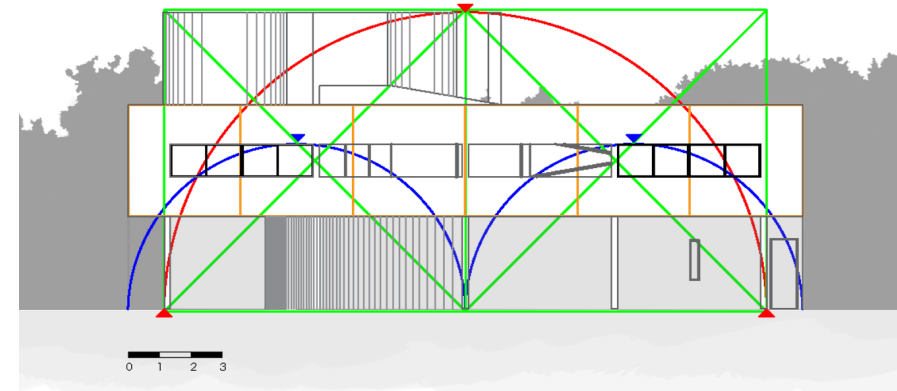
**1.3.4. Rigor:**

“Si la universalidad es el objetivo, el rigor es su forma de actuar; por ello valoran los atributos de la máquina, la precisión, la economía, la ausencia de desperdicio” (Rovira, 1999) aplicados a la búsqueda de la belleza. La noción de orden alude al ámbito de la geometría, contrapuesta a la forma orgánica de la naturaleza [Fig. 30]. El orden unifica, da cohesión a las distintas intenciones y supone jerarquía; la idea de orden es la idea de proyecto, de sistema de relaciones; una organización según un objetivo preciso.

Esto lleva a plantear la utilización del módulo como unidad que permite la relación entre elementos y sus proporciones. “El sistema modular permite crear un orden, ya que el elemento menor está contenido en el mayor y por tanto el conjunto se produce sin restos” (Rovira, 1999).

Un ejemplo de ello es la modulación y la serie de relaciones de orden y proporción que podemos encontrar en la obra de Le Corbusier, a través de sus denominados trazos reguladores [Fig. 31], evidentes en la Villa Savoye construida entre 1928 y 1931, en Poissy, París; un volumen levitando sobre el bosque, en evidente tensión y contraste con el entorno natural de su emplazamiento. [Fig. 32 y 33]

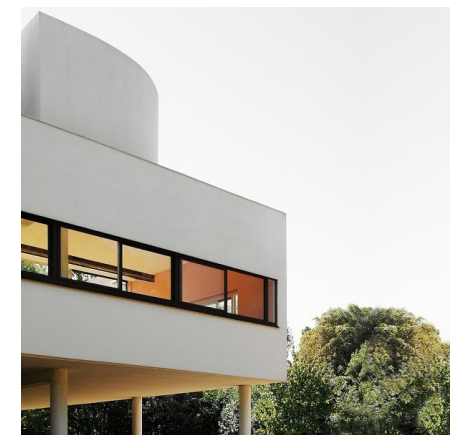
Para ello y conforme el criterio de los puristas, el artista requiere un absoluto dominio de su oficio, de la técnica, ya que su carencia pone freno a la concepción. Se exige pensar totalmente el objeto previa su realización, sin dejar nada al azar, todos los objetos son previamente escogidos y organizados para provocar ricas sensaciones.



(31)



(32)



(33)

68



(30)

69



- 34. La bouteille de vin orange, 1922, Le Corbusier.
- 35. La Chapelle de Ronchamp, Le Corbusier, 1950.
- 36. Análisis geométrico, Villa Savoye.
- 37. Distorsión de las columnas del Partenón.



(34)

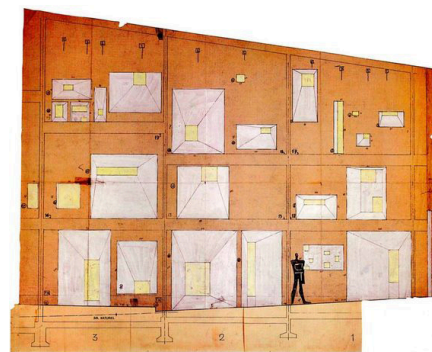
### 1.3.5. Precisión

Los denominados trazos reguladores, utilizados en las grandes épocas del arte, resultan fundamentales en la concepción de la obra, pues “(...) son definidos como garantía de un orden y como instrumento que establezca con mayor seguridad una jerarquía entre las partes” (Rovira, 1999) [Fig. 34].

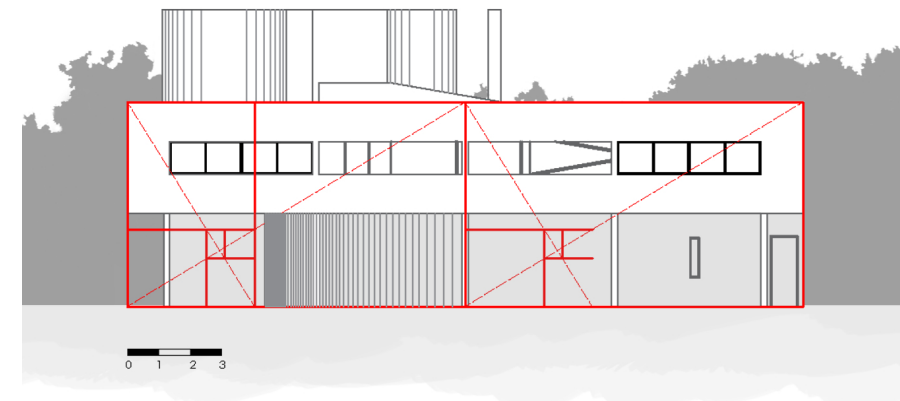
Son sistemas de ajuste que permiten tener un alto grado de precisión en las proporciones, resaltar los puntos de máxima atención, definir jerarquías y asegura la armonía de las partes con el todo [Fig. 35]; eso sí, no pueden por si mismos asegurar la validez o calidad de un proyecto, pero sí nos facilita la toma de decisiones.

En todo este proceso, que constituye una suerte de selección natural de las formas geométricas, descubre las más simples, permanentes y susceptibles de interrelacionarse como las más idóneas. Nace entonces la noción de tipo, como “elemento universal que facilita la diversidad de ritmos, pero a su vez da claridad al trazado” (Rovira, 1999), aunque éste no debe entenderse como una reducción de la variedad [Fig. 36].

El ritmo es para Ozenfant y Jeanneret: “(...) el hilo conductor del ojo, le impone los desplazamientos, origen de las sensaciones visuales... La invención del ritmo es uno de los



(35)

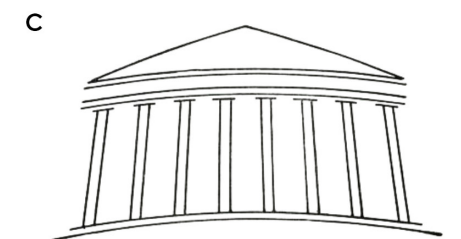
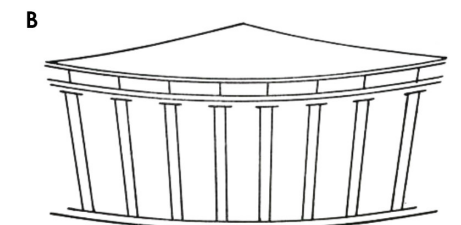
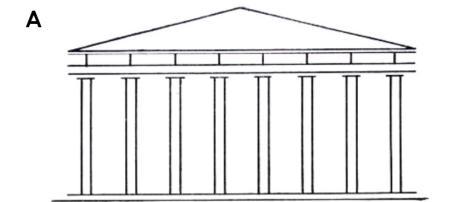


(36)

*momentos decisivos de la obra. El ritmo está ligado al origen”* (Ozenfant, A. y Jeanneret, C. E. (s.f.). En tal virtud se trabaja con la línea recta y el ángulo recto, que es el ángulo-tipo, símbolo de la perfección e imagen de la ley general más importante, la ley de la gravedad. Por el contrario, lo oblicuo es propio de las formas artísticas fugaces, como el Expresionismo o el Futurismo.

En la obra de arte auténtica, la distorsión se produce como contribución a la armonía del todo, como por ejemplo las correcciones ópticas del Partenón, las cuales eliminan sensaciones de deformación y restablece el equilibrio del conjunto [Fig. 37].

- A Como debe aparecer.
- B Aspecto (exagerado) si fuese construido como (A).
- C Como se construyó, mostrando las correcciones físicas (exageradas) para aparecer como (A).

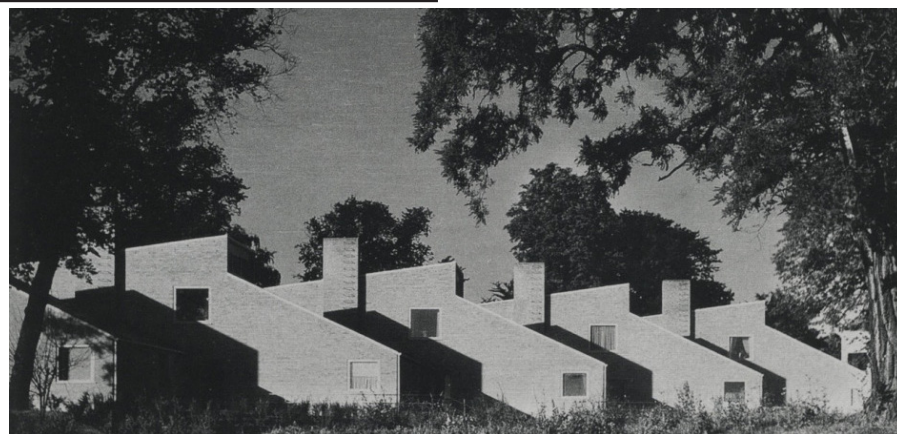


(37)





- 38. Imagen de época, agrupación de viviendas Soholm I, Arne Jacobsen, 1951.
- 39. Planta y alzados de la agrupación de viviendas Soholm I, Arne Jacobsen, 1951.
- 40. Lafayette Park, Mies Van der Rohe y Ludwig Hilberseimer, 1959.
- 41. Planta del Federal Center de Chicago, Mies van der Rohe, 1959-1974.
- 42. Vista del Federal Center de Chicago, Mies van der Rohe, 1959-1974.



(38)

### 1.3.6. Economía

Al valorar las obras de ingeniería como exactas y precisas, implica que nada les sobra, no tienen desperdicios; por tanto, refleja un principio de economía, pues obtiene los resultados deseables con los medios estrictamente necesarios para aquello.

La concepción de arte concuerda con este principio: *“El arte moderno es un arte de alta precisión, que utiliza el mínimo de recursos para producir la sensación más intensa”* (Piñón, 2005), eso sí, en el arte, la idea de economía no es empobrecedora.

Esto lleva a pensar en la producción industrial y sus características de *“(…) producción en serie, eficacia, rendimiento y rigor han de ser asimismo características de la obra de arte”* (Rovira, 1999) [Fig. 38 y 39].

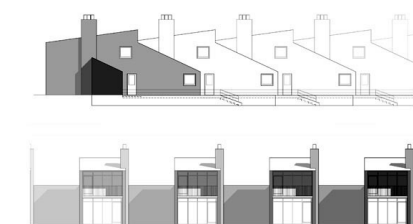
Una muestra de aquello es la agrupación de viviendas Soholm I de Arne Jacobsen en 1951, desarrolladas con gran calidad arquitectónica y austeridad, tanto en recursos estéticos como económicos.

### 1.4. Modernidad, patrimonio y valoración:

Es muy común la apreciación de que la actitud desarrollista de la Modernidad contribuyó a la desaparición del patrimonio edificado; sin embargo, es muy claro que los maestros del Movimiento Moderno fueron los que evidenciaron el conflicto



72



(39)



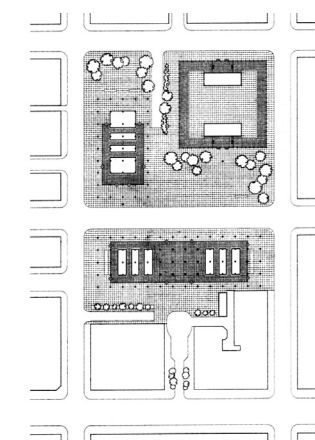
(40)

entre el desarrollo y la tradición, y de hecho tuvieron la voluntad de establecer una *“(…) práctica moderna que ampare la supervivencia de los monumentos”* (de Gracia, 1992).

La crítica no ha sido consciente por ejemplo del rol del Urbanismo Moderno por tratar de lidiar con la presión sobre el patrimonio, siendo una prueba de aquello la Carta de Atenas de 1933, un manifiesto urbanístico ideado en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM). La evolución de dichos preceptos se refleja en obras referentes como Lafayette Park, planificada por Ludwig Mies van der Rohe y el urbanista Ludwig Hilberseimer concluida en 1959 [Fig. 40].

La propuesta de la ciudad moderna es necesariamente distinta, no tanto por sus edificios, sino por la naturaleza de las relaciones que se potencian para construir espacios de un nivel superior; tenemos entonces como ejemplo el Federal Center, del propio Mies van der Rohe, que fortalece la cohesión urbana, siendo no solamente compatible con el lugar, sino ciertamente necesario, pues la identidad del espacio logrado es tan potente que dinamiza e intensifica las relaciones urbanas [Fig. 41 y 42].

Uno de los grandes teóricos de la arquitectura actual, es sin duda Helio Piñón, su prolífica obra sustenta ampliamente la vigencia de los preceptos de la Modernidad en la arquitectura actual, como sistema estético vigente y único después del Clasicismo. Por ello, tomamos como referencia sus criterios para relacionar al proyecto, patrimonio edificado y su valoración.



(41)



(42)

73





- 43. Centro Histórico de Quito - Ecuador.
- 44. Centro Histórico de Cuenca - Ecuador.
- 45. Edificio sede Pepsi Cola en su entorno urbano, New York, SOM, 1960.



(43)



(44)

La premisa de partida es que, aunque se actúe con criterios formales distintos, si se hace con talento y con criterios de afinidad y complementariedad, no habrá incompatibilidad entre obras de épocas diversas, para lo cual “(...) es fundamental identificar la idea de orden que le confiere identidad” (Piñón, 2006).

Este concepto se evidencia claramente en los Centros Históricos [Fig. 43 y 44], en donde, más allá de haber intervenido arquitecturas de muy distantes y diferentes épocas, se preserva la unidad del conjunto y la particularidad de cada época, muy por el contrario, resulta evidente la contradicción que surge con las arquitecturas concebidas con radicales criterios de vistosidad, sorpresa o novedad.

Existe la errada percepción de la contradicción de la Arquitectura Moderna con la obra clásica, a pesar de que la modernidad ha dado muestras fehacientes de cómo afrontar la relación y continuidad con el patrimonio, siendo un ejemplo de lo dicho el edificio de Pepsi-Cola (1960), en Nueva York [Fig. 45], y la Albright-Knox Art Gallery (1962), en Buffalo, ambos de G. Bunschaff (SOM), en donde la presencia de los edificios no solo se integran y dan continuidad, sino lo hacen de manera sensible pero intensa a la vez.

Así entendido, “(...) la idea de patrimonio no se relacionaría siempre con la obsesión por preservar o reconstruir, como si se tratase de algo irremediamente relacionado con el pasado” (Piñón, 2006), resulta más bien una constante y renovada dialéctica



(45)



con los valores del arte. *“Lo nuevo es importante porque modifica, reorganiza y permite con ello apreciar lo existente e introducir nuevos componentes de valor”* (De Gracia, 1992).

Hay que aclarar eso sí, que si bien la arquitectura clásica como la moderna se sustentan en un fundamento de orden, ésta *“(...) no se basa en la jerarquía, sino en la clasificación; no se apoya en la igualdad de las partes, sino en su equivalencia; no persigue la simetría, sino el equilibrio”* (Piñón, 2006). En la arquitectura clásica la coherencia está relacionada a la armonía que induce a la continuidad; en la Arquitectura Moderna se busca la consistencia formal, que incluye oposición, contraste y propicia por tanto la diferencia.

A pesar de lo dicho, es muy extendida la percepción de que el valor de un bien patrimonial se relaciona únicamente con la antigüedad o con la eventual trascendencia afectiva de un edificio singular; *“La dificultad para encontrar un criterio de valor compartido lleva a considerar la antigüedad como un valor en sí mismo (...)”* (Piñón, 2006), asociada a lo mítico y conmemorativo y no a la calidad artística como tal.

Si insistimos en este criterio podemos caer en la peligrosa demagogia de pensar que *“(...) el tiempo añade valor a las cosas: argumento comercial, típico de anticuarios y filatélicos”* (Piñón, 2006), llegaremos únicamente a momificar el objeto, valorándolo solo por la cantidad de historia que acumula, en tanto que si lo valoramos estéticamente mantenemos activo un bien que, sigue escribiendo su historia.

Para ello es fundamental incorporar evidencia sustancial de los atributos de la arquitectura (más allá de su vejez) y que permita una valoración integral que defina apropiadamente lo que realmente debe conservarse.

La obra arquitectónica –la obra de arte, en general– tiene dos componentes esenciales: el sentido y la consistencia. El primero relaciona el objeto y su exterior (material, cultural e histórico); el segundo, la consistencia tiene que ver, en cambio, con las relaciones interiores a la propia forma: equilibrio, coherencia, intensidad y claridad entre otros.

Por tanto, para el caso de la arquitectura, se propone que la valoración de un bien debe incorporar tres componentes de análisis, totalmente ligados entre sí:

- El económico, comúnmente el único tomado en cuenta y por tanto en el que se asumen los otros componentes.
- El afectivo, asociado a todo el ámbito socio-psicológico de una sociedad (que incluye el sentido histórico)
- El artístico, vinculado a lo estético y el orden

Si nos enfocamos en esta alternativa, encontraremos ejemplos muy diversos y probablemente sub-valorados, como por ejemplo la vivienda rural tradicional en la provincia del Azuay, Ecuador, cuyos valores formales y estéticos denotan gran calidad en su concepción [Fig. 46 a la 48].



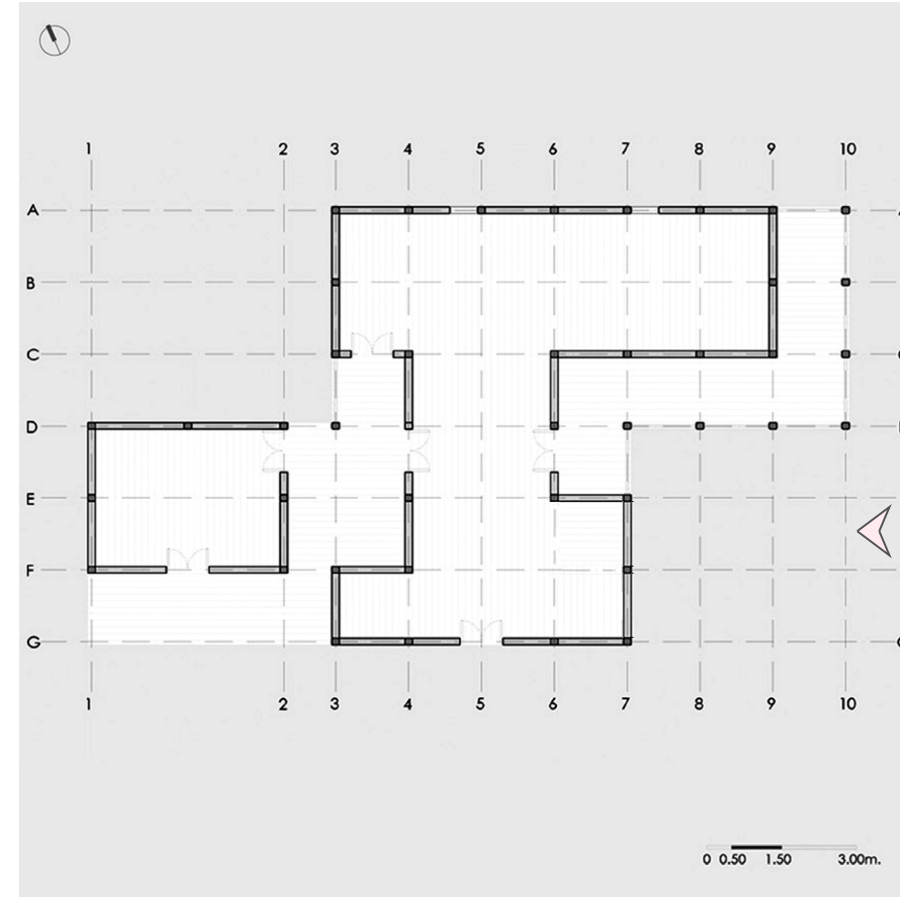


- 46. Vivienda en Parroquia de San Martín de Puzhio, Azuay - Ecuador.
- 47. Análisis de relaciones formales de vivienda en Parroquia de San Martín de Puzhio, Azuay - Ecuador.
- 48. Planta de vivienda en Parroquia de San Martín de Puzhio, Azuay - Ecuador.

Previo a abandonar el pasado como parámetro fundamental que determine su "valor", "(...) requerimos asumir como sociedad un sistema de valores artísticos suficientemente comprobados y vigentes, que nos aleje del show mediático y nos permita contar con un "juicio universalizable" (Piñón, 2006).



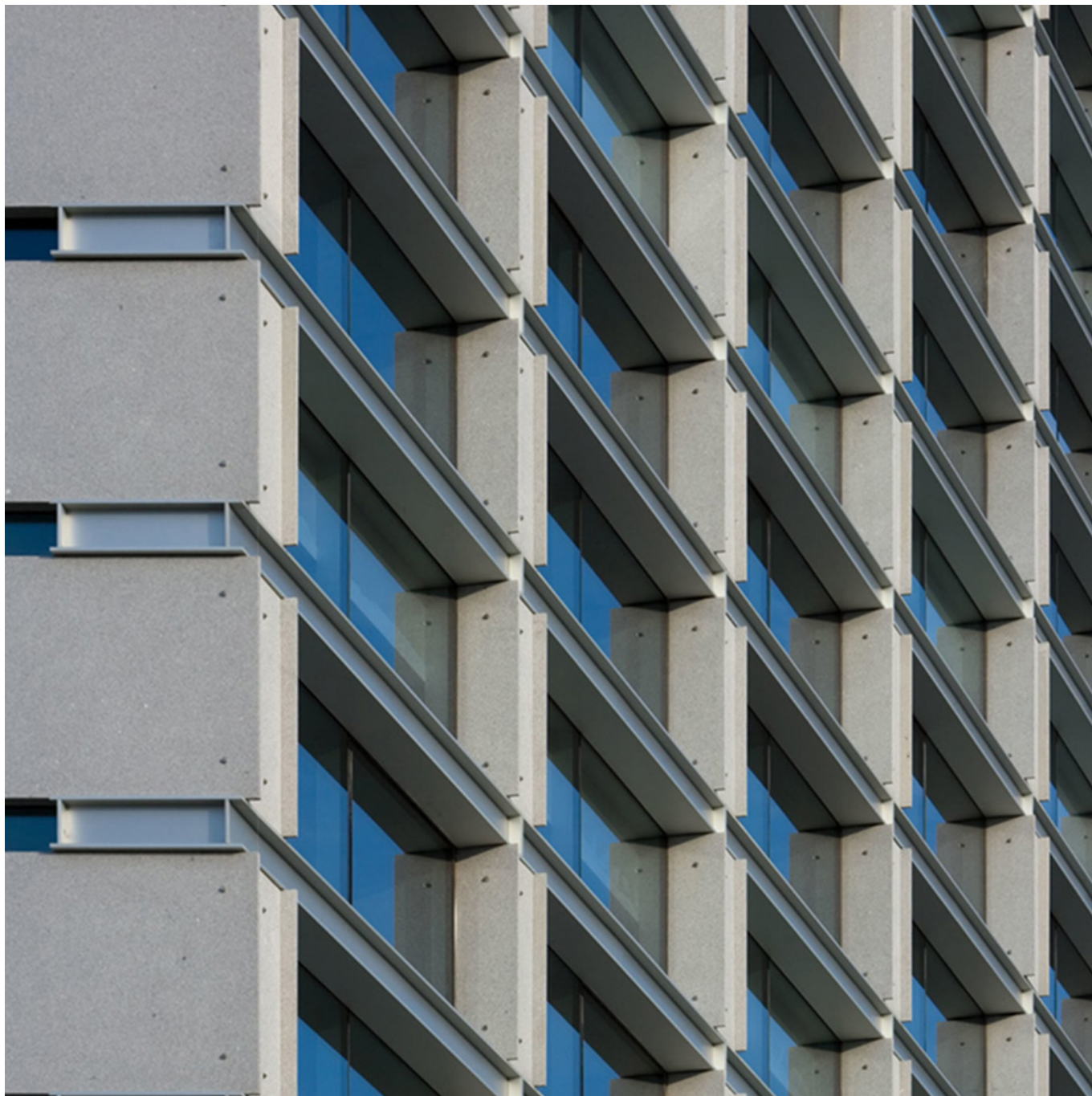
[46]



[48]



[47]



2.

EL ARQUITECTO Y SU OBRA

---





### 2.1. Arquitecto Eduardo Elísio Machado Souto de Moura

Nacido en Oporto, Portugal el 25 de julio de 1952, de padre, doctor en Oftalmología y madre ama de casa; tiene una hermana también médico y su hermano es un abogado con trayectoria política.

Tras sus primeros años en la Escuela Italiana, Souto de Moura se matricula en la Escuela de Bellas Artes de Oporto, donde comienza como estudiante de escultura; al final termina consiguiendo el título de arquitecto en 1980, siendo alumno de Álvaro Siza; trabajó para él durante cinco años, de 1974 a 1979 siendo aún estudiante; posteriormente estableció su estudio propio en Oporto.

Se destacó como catedrático en la misma Escuela Superior de Bellas Artes en Oporto de 1981 a 1991. Ha sido docente invitado en las universidades de París-Belville, Harvard, Dublín, Navarra, Zúrich, Lausana, entre otras.

Ha asistido a dictar seminarios en Portugal, España, Gran Bretaña, Francia, Italia, Suiza, Yugoslavia, Estados Unidos, Holanda, Irlanda, Canadá y Noruega.

Su obra se ha expuesto en Portugal (Oporto, Lisboa, Braga), Francia (Bienal de París, Clermond Ferrand, Burdeos), Gran Bretaña (Londres, Cambridge), Italia (Trienal de Milán, Roma), Yugoslavia (Pirano), Estados Unidos (Nueva York, Harvard), Suiza (Zurich).



50. Souto de Moura en su estudio



51. Imagen de la Revolución de los Claveles en Portugal en 1974.  
 52. Niños jugando en las calles de Portugal, años 70.



(51)

En el año 2011 fue galardonado con el prestigioso Premio Pritzker de arquitectura, y en 2013 el Premio Wolf de las Artes. Su obra se ha desarrollado principalmente en Portugal y especialmente en Oporto, Braga y sus alrededores, ampliando actualmente su accionar a varios países del mundo.

## 2.2. Contexto de referencia

Para entender su arquitectura, es fundamental referirnos a su entorno socio cultural; para ello es importante remontarnos a su natal Portugal en los años 70, una sociedad que se desenvuelve en el marco de una larga dictadura.

Desarrolló sus estudios en un entorno universitario muy politizado y de reivindicaciones sociales; menciona al respecto: "(...) trabajamos para cambiar las infraviviendas que los obreros tenían en los jardines de las viviendas burguesas. Se llamaban islas. Queríamos cambiar las cosas. Trabajábamos con las asociaciones de vecinos" (de Moura, 2011). En este contexto se produce el levantamiento militar del 25 de abril de 1974 que provocó la caída de la dictadura Salazarista, que dominaba Portugal desde 1926, a la que se le denominó la Revolución de los Claveles de 1974 [Fig. 51]. A ella le siguió un periodo de enfrentamientos políticos muy encendidos con la población, llamado "Proceso Revolucionario en Curso" (wikipedia, 2018) que tuvo su punto culminante en el llamado verano caliente de

1975, durante el cual el país estuvo a punto de caer en un nuevo periodo de dictadura, esta vez con orientación comunista. En este entorno convulsionado y con necesidades, que requirió de un intenso proceso de construcción para suplir las ingentes demandas de la población [Fig. 52], se desarrolla la obra de Souto de Moura.

Es en este temprano momento de su carrera en que se inclina por la Modernidad como opción para hacer arquitectura. Al respecto, comenta: "En aquel momento en Portugal había que ponerse a hacer y los instrumentos operativos para la acción son ajenos a las discusiones del gusto. Se trataba de encontrar las formas, el programa y los sistemas constructivos más adecuados y desde ese punto de vista la Arquitectura Moderna en el sentido puro y duro -heroico-, me ofrecía un lenguaje capaz de resolver los problemas; proporcionaba unos principios, unas herramientas con las que trabajar: los piloti, la estructura independiente, las pieles; además con la planta libre podía acometer todo tipo de problema, resolver una escuela, una vivienda, etc." (de Moura, 2005).

A partir de este período, el país se enrumba en un proceso democrático de recuperación y reconstrucción, del cual (en conjunto con Siza y Távora entre otros) ha sido un protagonista indiscutible y de gran influencia.



(52)

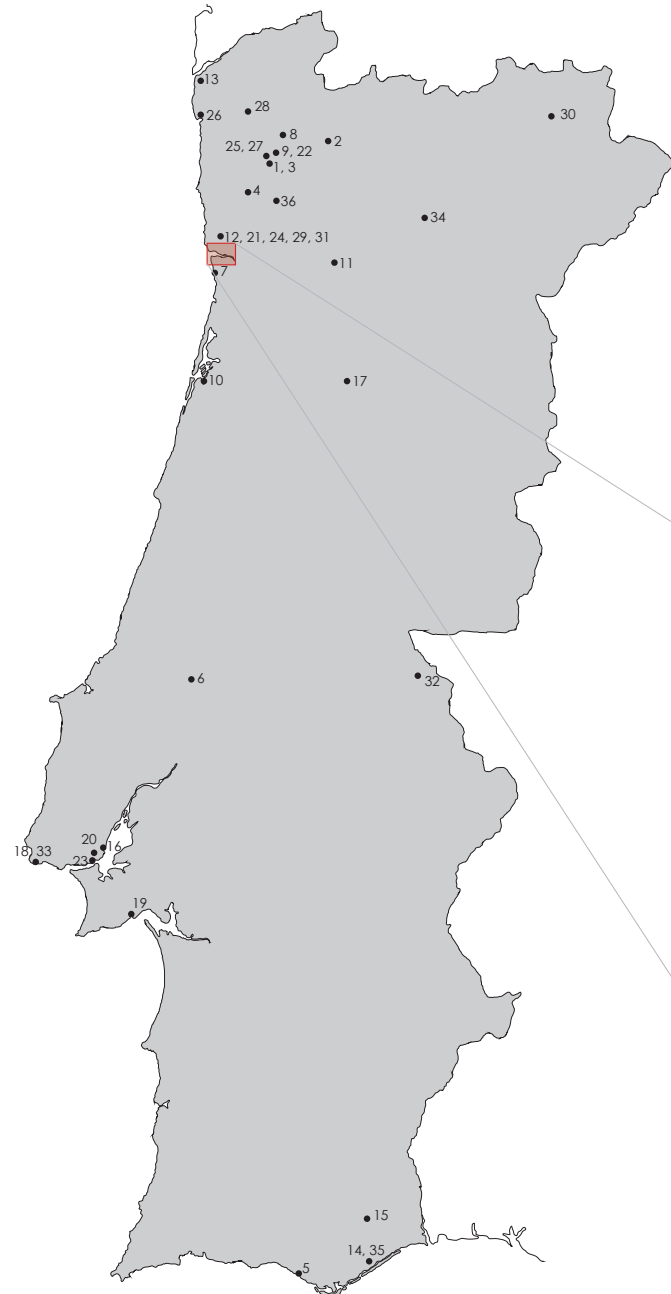
85

84



2.3. Ubicación de obras

1. 1980-1984, Mercado municipal, barrio de Carandá, Braga.
2. 1980-1982, Recuperación de una ruina en Geres, Vieira do Minho.
3. 1982-1984, Café del mercado municipal, barrio de Carandá, Braga.
4. 1983-1984, Reforma de una casa, alto da Serra, barrio de S. Tiago da Cruz, Vila Nova de Famalicão.
5. 1984-1989, Casa para tres familias, Quinta do Lago, Almasil, Algarve.
6. 1987-1992, Vivienda unifamiliar, Casal dos Cardos, Alcanena.
7. 1987-1991, Casa 1, rua J. Camarinha Barrote, Miramar, Vila Nova de Gaia.
8. 1989-1997, Posada do Bouro, Amares.
9. 1989-1994, Casa 1, Quinta da Batoca, Bom Jesus, Braga.
10. 1990-1994, Departamento de Geología de la Universidade de Aveiro, avenida Arthur Ravara, Aveiro.
11. 1990-1993, Casa 1, Vale da Cerdeira, Lugar do Porto manso, Baião.
12. 1990-1993, Vivienda unifamiliar, rua Gonsalo Mendes da Maia, Nogueira, Maia.
13. 1991-1998, Vivienda unifamiliar, Travessa do Souto, Moledo do Minho, Caminha.
14. 1991-1996, Vivienda unifamiliar, Luz de Tavira, Algarve.
15. 1992-1993, Sede de la compañía de seguros Real, Évora.
16. 1993, Restauración e interiores de la Academia da Ciencia, Lisboa.
17. 1993, Remodelación del Museo Grao Vasco, Viseu.
18. 1994-2000, Vivienda unifamiliar, Cascais.
19. 1994-2002, Casa unifamiliar, Serra da Arrábida, Setúbal.
20. 1995-1998, Interiores del pabellón de Portugal, Expo 1998, Lisboa.
21. 1996-2007 Casa en Maia II Portugal.
22. 1996-2007 Casa en Bom Jesus 2 Braga.
23. 1997-1999, Interiores de los grandes almacenes de Chiado, Lisboa.
24. 1997-2001, Edificio de viviendas y oficinas, Travessa da Cavada, Maia.
25. 1997-2001 Escuela de música Braga.
26. 2000, Pabellón polivalente (proyecto), Viana do Castelo.
27. 2000-2003, Estadio municipal, Braga.
28. 2001-2002, Casas unifamiliares, Fomelos, Ponte de Lima.
29. 2002, Casa Dias (proyecto), Maia.
30. 2002-2008 Museo arte contemporáneo, Braganza.
31. 2003-2010 Casa en Maia III Portugal.
32. 2004-2011 Fábrica Robinson, Portalegre.
33. 2005-2009 Casa das Historias, Cascais.
34. 2007-2011 Centro Miguel Torga, Sabrosa Portugal.
35. 2009-2012 Convento las Bernardas Tavira.
36. 2012 MIEC + MMAP San Tirso, Portugal.



Portugal

1. 1981-1991, Casa das Artes, rua Antonio Cardoso, Oporto.
2. 1982-1983, Reforma de una casa, rua do Castro, Nevogilde, Oporto.
3. 1982-1985, Casa 1, rua do Padrão, Nevogilde, Oporto.
4. 1983-1988, Casa 2, rua de Nevogilde-avenida da Boavista, Nevogilde, Oporto.
5. 1983-1987, Atico, prasa do Imperio, Foz do Douro.
6. 1984, Reforma de una casa (proyecto), rua Alto de Vila, Foz Velha, Oporto.
7. 1986-1988, Anexos y arreglos exteriores de una casa obra de José Oporto, rua da Vilarinha, Oporto.
8. 1987-1994, Vivienda unifamiliar, avenida da Boavista-rua Miguel Torga, Oporto.
9. 1987-1990, Viviendas unifamiliares, rua Beato Inácio de Azevedo, Oporto.
10. 1989-1995, Casa 6, rua Julio Dantas, Nevogilde, Oporto.
11. 1989-1992, Reforma de un apartamento, rua Marechal Saldanha, Foz do Douro, Oporto.
12. 1990, Piscina cubierta para una casa, avenida de Montevideu, Foz do Douro, Oporto.
13. 1991-2007, Edificio comercial Burgo
14. 1991, Oficinas PSI, avenida Alfonso Henriques, Matosinhos.
15. 1992-1995, Bloque de viviendas, rua do Teatro, Foz do Douro, Oporto.
16. 1993, Casas-patio, Matosinhos.
17. 1987, Remodelación de estudio de radiología, Oporto.
18. 1991, Tienda de marcos Rui Alberto, praca de Lisboa, Oporto.
19. 1991, Oficina, rua das Condominhas, Pasteleira, Oporto.
20. 1992-2001, Biblioteca infantil y auditorio para la biblioteca municipal, avenida R. Freitas, Oporto.
21. 1992-2002, Casas en hilera, rua de Alfredo Keil, Pasteleira, Oporto.
22. 1993-2002, Recuperación de la Alfandega Nova en Museo de los Transportes y Comunicaciones, rua Nova da Alfandega, Oporto.
23. 1994-2000, Bloque de viviendas, praca de Liege, Oporto.
24. 1995-2002, Frente marítimo, avenida Norton de Matos, Matosinhos.
25. 1996-2001, Vivienda unifamiliar, rua do Castro, Nevogilde, Oporto.
26. 1996-1997, Reconversión de una casa en galería de arte rua do Padrão, Oporto.
27. 1997-2001, Reconversión de la Cadeia da Relasáo en Centro Português de Fotografia, rua S. Bento da Vitória, Oporto.
28. 1997-2005, Estación del metro de Oporto
29. 1998-1999, Galería Silo Cultural en el centro comercial Norteshopping, Mátosinhos.
30. 1998-2000, Reforma de la casa D6-1, rua Padre Luis Casal, Foz Velha, Oporto.
31. 1998-2003, Casa del Cine Manoel de Oliveira, rua do arquitecto Viana de Lima, Oporto.
32. 2000, Remodelación del Senhor do Padrão, avenida Norton de Matos, Matosinhos.
33. 2000, Reforma de una carbonera para oficinas de, D6, rua Padre Luis Casal, Foz Velha, Oporto.
34. 2003-2005 Casa da "Quinta da Avenida" Porto.
35. 2004-2007 Edificio Av. da Boavista Porto 2013 Edificio Cantareira Porto.



Oporto

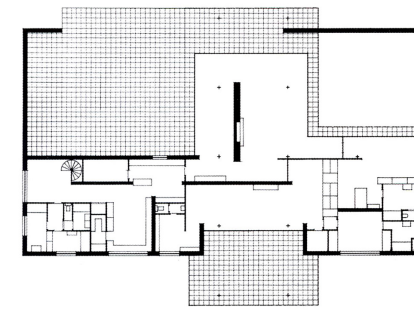




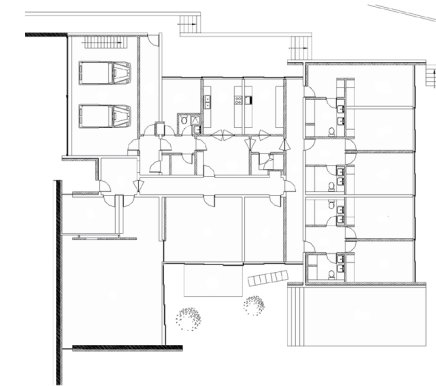
- 53. Mies Van der Rohe, en su estudio.
- 54. Capilla I.T.T., Mies van der Rohe, Chicago, 1949-1952.
- 55. Casa em Baião, Souto Moura, 1990-1993.
- 56. Planta de la casa Hubbe, Mies Van der Rohe.
- 57. Maqueta de la casa Hubbe, Mies Van der Rohe.
- 58. Planta de la vivienda unifamiliar Boavista Rua, Souto de Moura, 1987-1994.
- 59. Maqueta de la vivienda unifamiliar Boavista Rua, Souto de Moura, 1987-1994.



(53)



(56)



(58)



(54)

## 2.4. Influencias y referentes de su arquitectura:

### 2.4.1. Ludwig Mies van der Rohe

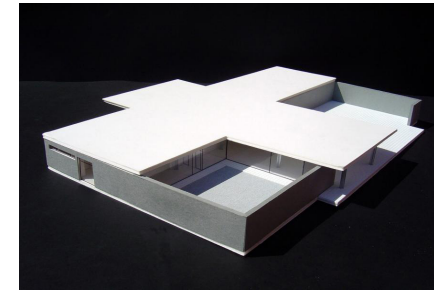
La relación de Souto de Moura con Mies van der Rohe es rica e intensa lo que se deduce de sus propias palabras al describirlo: *“es un personaje asombroso y hay misterios que aún me gustaría descubrir, como por ejemplo el que plantea aquella fotografía en la que aparece sentado en su casa, rodeado de cuadros de Klee, de esculturas de Picasso, rodeado de libros por todas partes, sentado en una butaca inglesa que no era diseño suyo y bajo una lámpara con pantalla clásica [Fig. 53]. Todo ello me lleva a pensar que existía un conservadurismo latente en Mies. No es casualidad que se hiciera los trajes a medida en Kuize, en Viena”* (de Moura, 2009).

Descubre en el personaje esa dualidad entre lo moderno y lo clásico, criterio que identifica la obra de Souto de Moura, especialmente en su primera etapa profesional, debido al uso de materiales tradicionales como la piedra o el ladrillo que contrastan con el vidrio o el acero, todo desarrollado con rigor, precisión y atención al detalle que son dignos de su referente [Fig. 54 y 55].

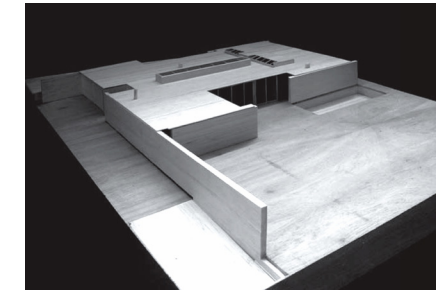
Reconoce y valora en él la capacidad experimental de su arquitectura, que él mismo la aplica con esmero y casi hasta la obsesión en la combinación de materiales tan diversos y con encuentros perfectamente logrados.



(55)



(57)



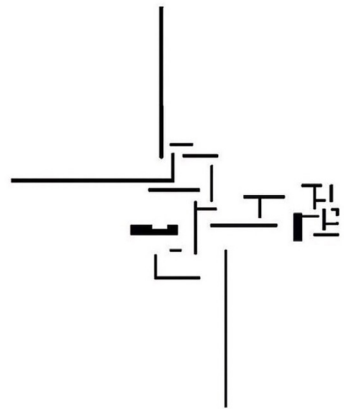
(59)

Para él la vivienda es un tema universal que históricamente ha cambiado muy poco, cambian materiales y sistemas constructivos, pero no sus valores y principios básicos. Al respecto piensa que no abandonó esos valores históricos en su obra; dice al respecto: *“(…) las casas patio tienen más de cinco mil años de antigüedad”* (de Moura, 2009).

Su obra está influenciada sin duda por las famosas casas con patio de Mies van der Rohe, en particular, en la casa Hubbe de Magdeburgo (1935) [Fig. 56 y 57], cuyos principios se ven aplicados por ejemplo en la Casa Boavista Rua [Fig. 58 y 59], siendo como otras *“(…) obras que ofrecen muros dotados de la extraordinaria cualidad de cerrar y abrir, a un tiempo, el espacio de la casa”* (Lucan, Bru, & Güel, 1998).

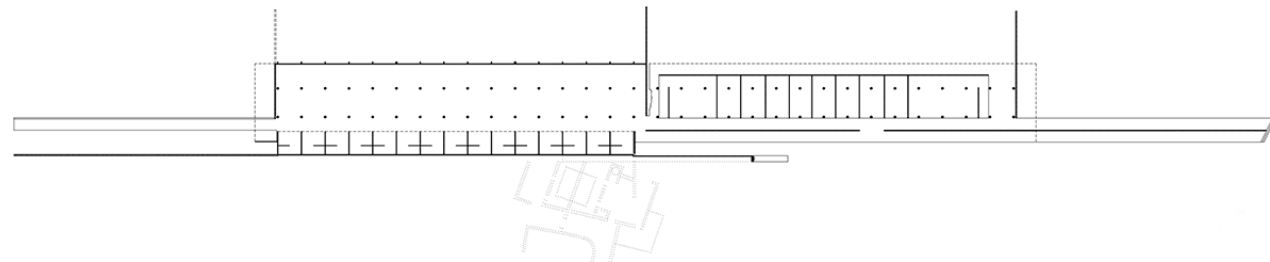


- 60. Casa de ladrillo, Mies Van der Rohe, 1924.
- 61. Planta del Mercado Municipal Braga, Souto de Moura, 1980-1984.
- 62. Mercado Municipal de Caranca, Braga, Souto de Moura, 1980-1984.
- 63. Centro Cultural de Oporto, Souto de Moura.



Son numerosas las obras que se distinguen por su acentuada horizontalidad, expuesta tal como Mies, en sus grandes superficies de cubierta y largos muros rectos, que definen accesos, distribuciones y su paisaje circundante [Fig. 60].

Eso sí, éstas actúan en un contexto más urbanizado y por tanto más sensible y adaptado a los límites y las relaciones urbanas; esos límites (definidos en Portugal por muros) no son marginados al borde, son incorporados como parte integral de la construcción y el espacio, es decir una férrea voluntad de incluirlos en su arquitectura.



(61)

En el Mercado de Braga por ejemplo [Fig. 61 y 62], “*Los muros de gran longitud no son metáforas del infinito*” (Wang & Siza, 1994), éstos definen bordes y constituyen circulaciones; sus obras se diferencian de aquellos espacios fluidos, relativistas de Mies, pues los suyos son determinados, precisos [Fig. 61 y 62].

Coincide, al igual que él, en valorar lo anónimo de la arquitectura; propone una que no consta más que de un muro, como en el Centro Cultural de Oporto [Fig. 63].

Para él, la disciplina constructiva es considerada, no como un instrumento para la realización a priori de una forma, sino como práctica técnica generadora, de acuerdo con su enseñanza (Esposito & Leoni, 2006).

Otro importante aprendizaje constituye el constante proceso de experimentación que desarrolló, frecuentemente amparado en representar la verdad (no mostrar la construcción como tal): pilares de bronce que no son de bronce, son de hormigón que envuelve pilares de acero en su interior, fachadas con pilares que no llegan al suelo, ascensores que parecen de mármol, etc.



(62)



(63)





- 64. Villa Mairea, Alvar Aalto, 1937-1939.
- 65. Frente Fluvial Viana do Castelo, Alvaro Siza.
- 66. De Chirico, Piazza, 1913.
- 67. Mário Sironi, Urban-landscape (Paisaje urbano).

### 2.4.2. Álvaro Siza



(64)

Es fundamental la influencia de su amigo y maestro Álvaro Siza, al que lo valora profesionalmente, aún más en el ámbito personal; al respecto menciona *“aunque me interesa más como persona, es también una referencia como arquitecto, porque aprendió a cambiar experimentando. Pasó de Alvar Aalto [Fig. 64] a Adolf Loos, como en un salto mortal de espaldas, algo con lo que nadie contaba”* (de Moura, 2009).

Destaca su manera simple de asumir el encargo; resuelve el programa con volúmenes blancos y luego abre vanos conforme la necesidad, *“(…) esos ‘agujeros’ ya tienen todo estudiado en detalle. Cuando hicimos el frente fluvial de Viana do Castelo [Fig. 65], Siza dibujó aquella biblioteca casi en una noche, en casa, ¡en un cuaderno de croquis!”* (de Moura, 2009).

Valora su manera de asumir el encargo, desde la perspectiva del proyecto en sí mismo, del dibujo y por su forma de aprender y hacer arquitectura, asumiendo referentes como mecanismo de comprobación; cuenta como ejemplo aquello que mientras trabajaba en su estudio le preguntaba: *“Siza, ¿2 o 3 cm?, y él respondía: ¡Vete a ver el café de San Paolo!”* (de Moura, 2002).

Para Souto de Moura, Siza *“(…) ha conseguido hacer una arquitectura muy contemporánea, que no olvida ni la Modernidad, ni la realidad local y artesanal”* (de Moura, 2005), lo que se explica debido a la influencia de Alvar Aalto en su arquitectura.



(65)

### 2.4.3. Aldo Rossi

No oculta la influencia de Rossi en su carrera: *“fue un arquitecto que marcó mi formación; primero lo descubrí en la escuela, y más tarde como persona. Mi interés por la pintura (no en general, sino por la pintura como proceso de trabajo especializado) comienza con De Chirico [Fig. 66], y Mario Sironi [Fig. 67], a quienes descubrí al leer a Aldo Rossi”* (de Moura, 2009).

Sin duda, Rossi ha marcado desde temprano su trayectoria; él comenta *“Cuando se me presentó la primera posibilidad de hacer un proyecto el Mercado de Braga pensé que era ridículo usar la historia de modo mecánico y que mi camino iba a ser más abstracto. Así que durante mucho tiempo aparecen las referencias a Mies van der Rohe. Pero no me quedé del todo satisfecho hasta que Rossi presentó su proyecto para un museo en Berlín afirmando que el mejor arquitecto del siglo XX había sido Mies van der Rohe. De pronto, para mí, todo cobró sentido”* (de Moura, 2009).

De él no valora tanto su obra construida, sino entender en sus criterios la utilidad que pueden tener objetos de diferente índole y que pueden *“servir para hacer un edificio porque es una forma, autónoma y abstracta, es elocuente”* (de Moura, 2005); además le enseñó a entender a la ciudad como un rica experiencia que brinda criterios e instrumentos para el diseño.



(66)



(67)



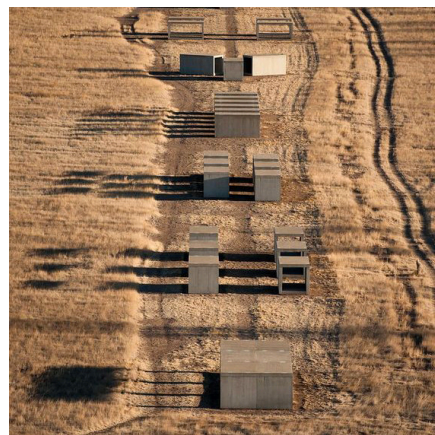
- 68. Obra sin nombre, Donald Judd.
- 69. Obra en campo de Marfa, Texas, Donald Judd.
- 70. Gliptoteca de Munich, Leo von Klenze.
- 71. Casa Gilardi, Luis Barragán, 1976.

#### 2.4.4. Donald Judd



(68)

Admira de Judd no solo su arte y arquitectura, sino su forma de vida *“me interesa no solo los objetos, también su ideología, que abarca los asentamientos, las acciones, el modo de mostrar las cosas (...) para Judd el objeto arquitectónico no está sometido únicamente al principio del orden visual, sino también y más importante, a la idea ancestral del asentamiento, al acto primario de la construcción del patio, abriendo así la puerta a un sistema simbólico propio de la arquitectura, -según él- pero ajeno a la escultura”* (de Moura, 2005).



(69)

Esto sustenta su interés y relación con el arte de Donald Judd [Fig.68], quien plantea el concepto de totalidad, totalidad en sí misma, compuesta por fragmentos que, unos con otros no guardan relación jerárquica de dependencia: *“Lo interesante es el objeto como un todo, su cualidad como un todo”* (Lucan, Bru, & Güel, 1998).

Refiriéndose al paisaje de Marfa [Fig.69] piensa que indiscutiblemente, incluso sobre criterios ambientales ortodoxos, *“(...) está mejor con las cajas de hormigón de Judd: humanizan el paisaje, le dan un sentido métrico, un sentido espacial, un orden”* (de Moura, 2005).

#### 2.4.5. Otras influencias

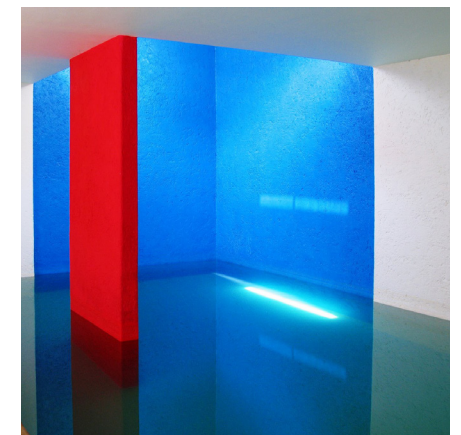
El uso que Souto hace de los materiales se deriva de la experiencia académica con su profesor de dibujo Alberto Carneiro, con el cual trazaban signos sobre el papel, que representaban, como los dibujos de Klee o la pintura africana, formas abstractas. También se intentaba representar sensaciones como *“el sabor del metal en la boca o el sonido del metal lanzado contra un mueble de metal”* (de Moura, 2002); debido a dicha enriquecedora experiencia, se esfuerza por vivir virtualmente el proyecto, cuestionándose por las sensaciones que quiere generar con su arquitectura.

Tiene mucho interés por los neoclásicos alemanes, en su línea de afinidades, Mies, Berhens, Leo von Klenze [Fig.70] y finalmente Schinkel, *“de ellos me interesa el valor de la norma y lo que es aún más importante: su capacidad para ser alterada e incluso tergiversada sin dejar de ser operativa como sistema”* (de Moura, 2005).

Finalmente podemos mencionar la arquitectura del mexicano Luis Barragán, del cual valora, más que sus muros y colores, la escala, la luz, la sombra, la riqueza de los espacios que definen sus muros [Fig.71].



(70)

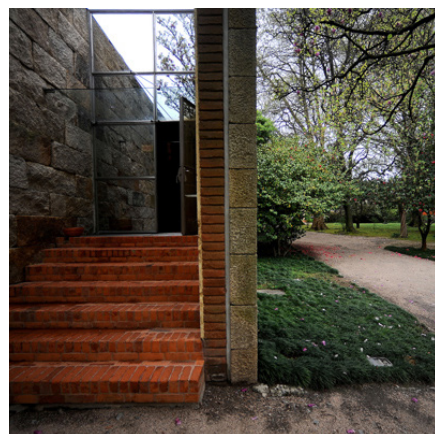


(71)





- 72. Casa das Artes, Souto de Moura, Oporto 1981-1991.
- 73. Detalle de Casa Nevogilde, Souto de Moura Oporto, 1982-1985.
- 74. Muro de hormigón tinteado, Casa das Artes, Souto de Moura, Oporto 1981-1991.
- 75. Detalle hormigón en el Museo Paula Rego, Souto de Mora.



(72)

## 2.5. Aportes personales:

Al igual que en el capítulo anterior, los siguientes principios descritos se construyen a partir del análisis de su obra, de la crítica de diferentes autores y fundamentalmente de las entrevistas en diferentes épocas y que ha ayudado a organizar y corroborar su pensamiento arquitectónico.

### 2.5.1. La materia

Souto de Moura ha desarrollado algunos aspectos que identifican su obra, especialmente marcados en sus primeros trabajos de la década de los 80' y 90', donde manifiesta abiertamente su preocupación por el material y su manejo constructivo.

Sus conocidos muros muestran sus "estratos matéricos" (Lucan, Bru, & Güel, 1998) y los contrastes entre materiales tradicionales como la piedra o el ladrillo, con contemporáneos como el hormigón o el vidrio, obteniendo una riqueza de ambientes, colores y materiales en su arquitectura. Al respecto Álvaro Siza comenta "No sé de nadie que quiera y pueda utilizar, en un área tan limitada, una gama tan vasta de materiales, colores, texturas; que multiplique las juntas como momentos de transformación del diseño" (Siza, 1989) [Fig.72].

A pesar de la diversidad de materiales utilizados, los encuentros son claros e inteligibles, guardando la individualidad de cada uno de sus componentes [Fig.73].



(73)

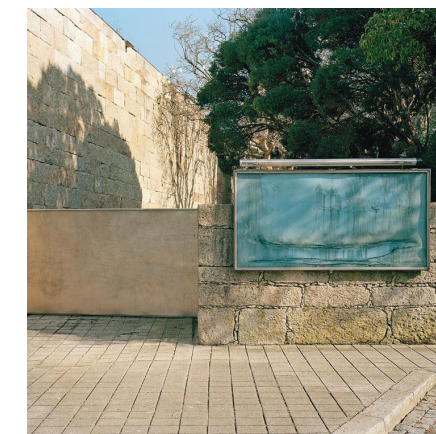
Al respecto el autor menciona: "Las obras que estoy haciendo son un inventario de materiales, de formas, de estrategias, para permitir la supervivencia. Porque lo que se discute hoy es la propia supervivencia de la disciplina, de la Arquitectura" (de Moura, 1996).

Tiene la intención de reforzar las cualidades propias del material como el hormigón por ejemplo, a través del tinte [Fig.74], "(...) reforzando las cualidades tectónicas y táctiles, la arquitectura participa aquí de una representación de la materia" (Lucan, Bru, & Güel, 1998).

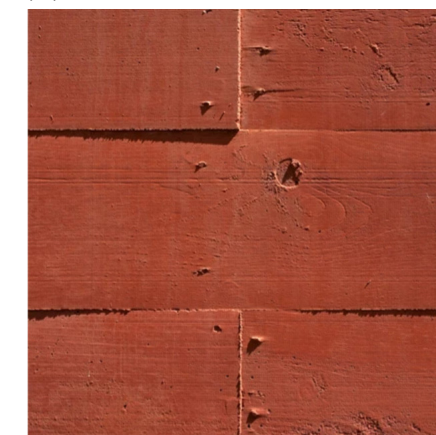
### 2.5.2. El detalle

No se puede dejar de mencionar la importancia que tiene el detalle en la arquitectura de Souto de Moura, aunque curiosamente, este se mantiene en segundo plano, proponiendo con ello un "(...) rechazo a la ostentación y a la sobrecarga expresiva" (Esposito & Leoni, 2006), manteniendo el balance y confort visual de su obra [Fig.75].

La experimentación del detalle parte desde el pequeño objeto arquitectónico, al cual lo considera una rica experiencia de aprendizaje, que le permite ensayar diversas soluciones a los problemas constructivos, hasta los mínimos detalles. Las soluciones planteadas corresponden siempre a cada circunstancia concreta, por lo que el detalle nunca es el mismo, va cambiando y adaptándose, buscando siempre la coherencia propia con cada proyecto.

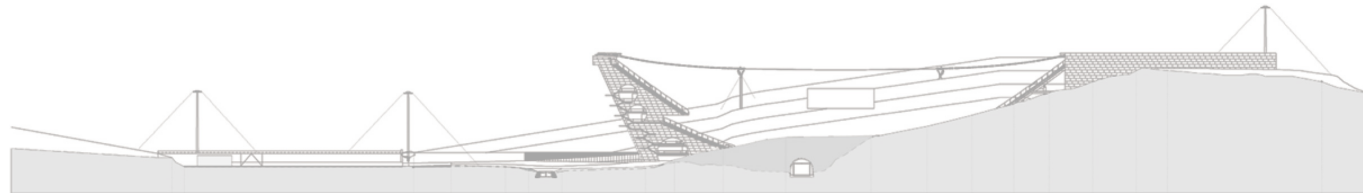


(74)



(75)





76. Ruinas del Valle Sagrado, Perú. Fotografías de Souto de Moura.  
77. Detalle del edificio Burgo, Souto de Moura, 1991-2007.

### 2.5.3. El aprendizaje

Concibe al proyecto y la construcción como una constante fuente de aprendizaje, como la práctica del artesano que desarrolla su conocimiento de su saber práctico. El idear, dibujar y dirigir la ejecución es siempre una oportunidad para cuestionar procedimientos, detectar problemas y confrontar al proyecto con la construcción.

Sus viajes de estudio constituyen una manera de aprender y tener referentes para sus obras, un "material de proyecto" en palabras de Helio Piñón.

Acostumbra tomar importantes referencias de sus visitas; como ejemplo, para la Casa en Nevogilde, visitó los foros romanos y la villa Adriana; en el estadio de Braga, visitó el teatro del Epidauro, donde descubrió, que los teatros griegos están abiertos al paisaje, pero cerrados a su vez en su espacio contenido, una especie de magia, según sus palabras. También aprovechó su observación de las ruinas de Valle Sagrado [Fig.76], en la solución de escaleras, el trabajo en piedra, los desagües y otros temas.

### 2.6. Valores formales y su forma de hacer arquitectura

En el presente acápite se pretende entender cuáles fueron y son actualmente los principales argumentos que esgrime Souto

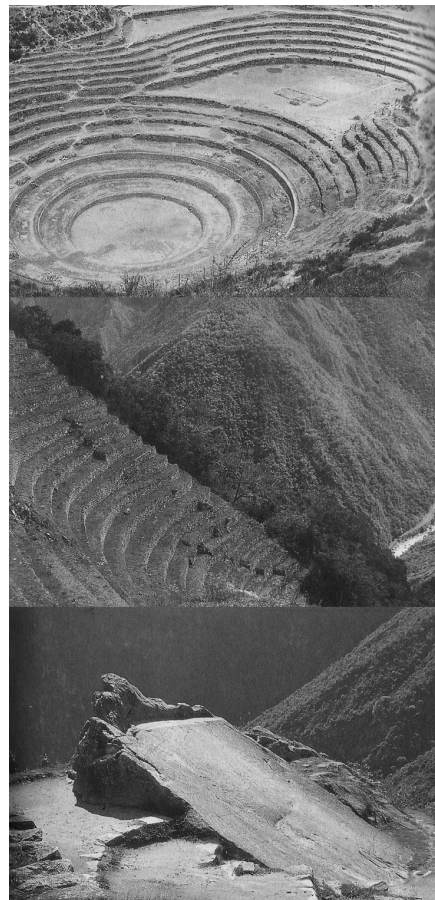
de Moura en su obra y sustentar su quehacer arquitectónico dentro de la Arquitectura Moderna, para lo cual se evaluarán las cualidades más representativas de la modernidad en su obra.

#### 2.6.1. La arquitectura como representación de la construcción.

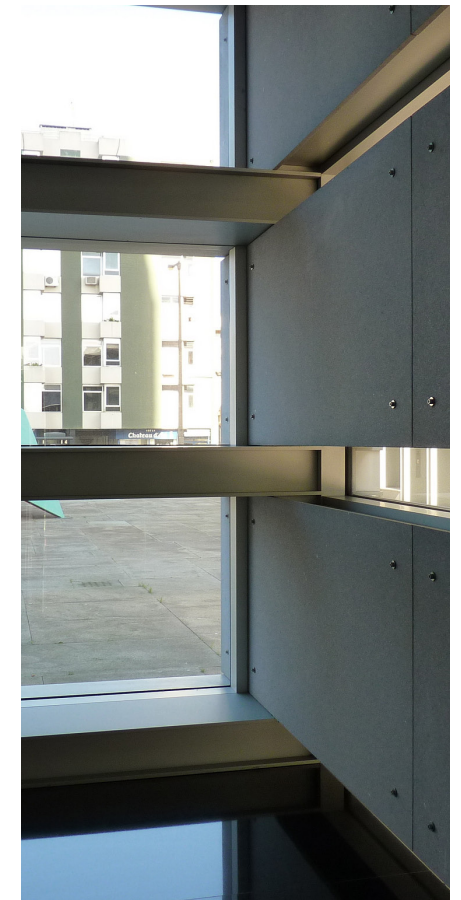
Esta frase de Friedrich Schelling: "La arquitectura es la representación de la construcción", que utiliza Helio Piñón como definición de arquitectura ([www.helio-pinon.org](http://www.helio-pinon.org)), asume al hecho arquitectónico como un acto íntimamente vinculado a la construcción; no solo referida a la técnica constructiva, sino al hecho de "ordenar y enlazar", lo que se puede aplicar tanto a materiales como a dependencias y espacios (Piñón, 2005).

Souto de Moura centra su atención sobre las realidades físicas y por tanto la construcción como tal; por ello menciona al respecto "(...) como suele suceder en mis proyectos, la cuestión del sistema constructivo se hizo obsesiva" (de Moura, 1996). Por ello su arquitectura se vuelve impersonal, anónima, "(...) la reducción progresiva de los márgenes de libertad inventiva en pos de una necesidad dictada por el acto constructivo" (Esposito & Leoni, 2006).

El proyecto de Burgo (1991) [Fig.77] puede ejemplificar lo dicho, en donde, al igual que en otros proyectos suyos, utiliza la ingeniería como disciplina que pueda legitimar las elecciones



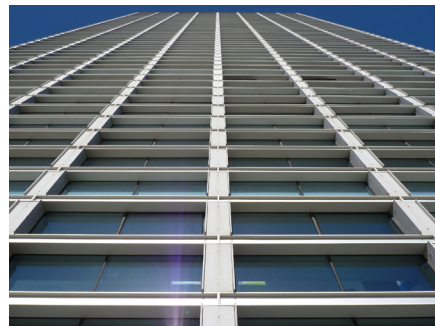
(76)



(77)



- 78. Fachada del edificio Burgo, Souto de Moura, 1991-2007.
- 79. Idem.
- 80. Esquinas de las torres de Mies Van del Rohe, analizadas por John Winter, *Architectural Review*, February 1972.
- 81. Detalle edificio Seagram, Mies Van del Rohe.



(78)

del proyecto, manifestando la idea engañosa de ésta como disciplina incuestionable. Los alzados de la torre de oficinas [Fig. 78 y 79] responden a una perfecta lógica de superposición, se limitan a la estructura y el recubrimiento, simple piel y carrocería que se transforman en un elemento sustancial y en la razón constructiva del edificio. Al respecto viene a colación lo que Mies planteaba en 1933: *"Ahora vuelve a mostrarse lo que es la pared y lo que son los huecos, lo que es el suelo y lo que es el techo. La simplicidad de la estructura, la claridad de los medios tectónicos y la pureza del material reflejan el resplandor de la belleza originaria"* (Mies van der Rohe, Ludwig, 1933).

Eso sí, Souto de Moura aclara que no es la expresión de la arquitectura tal cual es, sino que una representación interpretada por el arquitecto; de aquello comenta: *"La arquitectura no tiene por qué ser sincera. Los griegos no son sinceros cuando colocan los triglifos en el encaje de las traviesas de madera y luego tapan todo con el entablamento"* (de Moura, 2009). En arquitectura el edificio puede o no parecer verdadero... *si uno dice siempre la verdad, el edificio se debilita y es necesario mantener siempre algún misterio"* (de Moura, 2002).

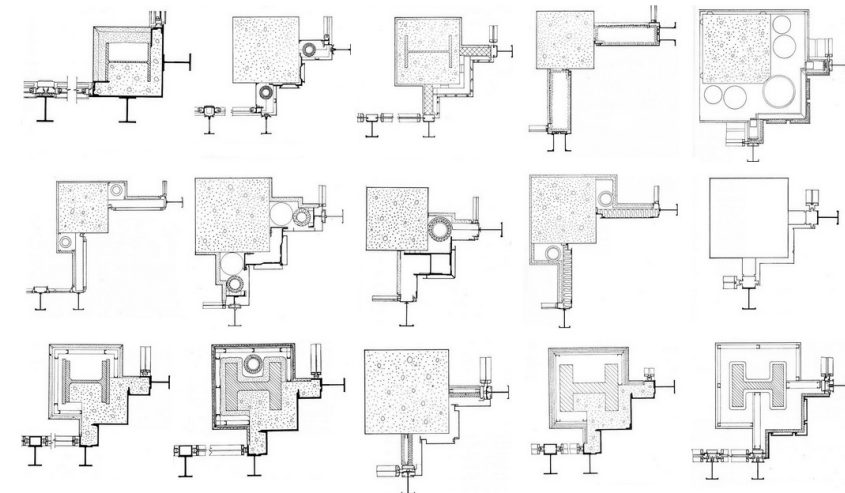
Y es que desde la perspectiva de la lógica básica, la construcción es la única parte objetiva de la arquitectura *"El único discurso posible sobre la arquitectura es el de la construcción; cualquier otro es demasiado impreciso y subjetivo. De modo que no estoy interesado en el problema*



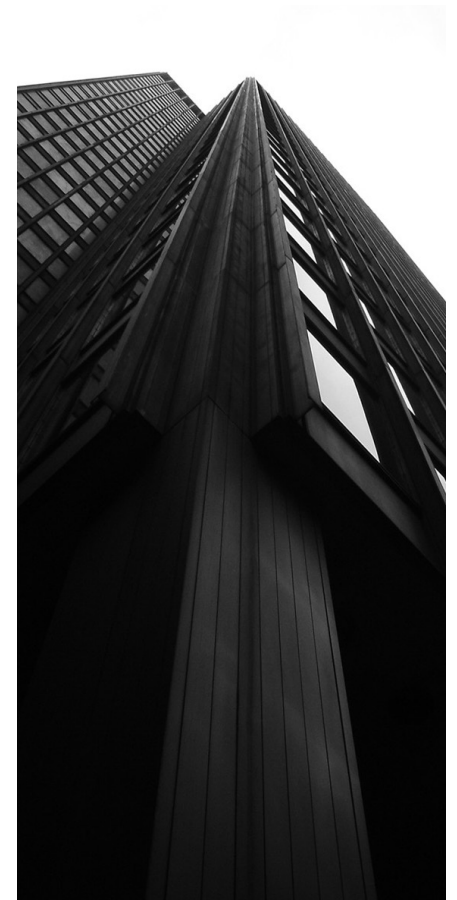
(79)

*ético de ser auténtico porque no me preocupa la autenticidad del objeto. Me preocupa, en cambio, fortalecer una simulación de esa verdad"* (de Moura, 2005).

Su arquitectura comparte este criterio con la obra de Mies Van der Rohe, la cual muestran en detalle [Fig.80] el significado de la "representación" de la construcción [Fig.81]; al respecto Souto de Moura comenta *"(...) en Mies la ética y la estética están siempre muy cerca, es una lección sobre la manera de mentir"* (de Moura, 2002).



(80)



(81)





- 82. Casa en Cascais, Souto de Moura.
- 83. Casas con patio Mathosinhos, Souto de Moura.
- 84. Detalle del edificio Burgo, Souto de Moura, 1991-2007.
- 85. Estadio municipal Braga, Souto de Moura.
- 86. Planta del edificio Burgo, 1991-2007, Souto de Moura.

### 2.6.2. La universalidad del arte y la arquitectura

Los proyectos de Souto de Moura se plantean como una expresión anónima, resaltando únicamente sus aspectos constructivos y la exactitud en sus valores formales.

Expresan sin duda su búsqueda de objetos considerados universales, que además evolucionan para "(...) formar un patrimonio colectivo de conocimiento técnico y práctico contemporáneo" (Esposito & Leoni, 2006).

Sus proyectos de casas, [Fig. 82 y 83] han supuesto una especie de laboratorio, en los que las soluciones poco a poco se han ido perfeccionando, hasta convertirse en apropiadas y susceptibles a repetirse en lo sucesivo (Lucan, Bru, & Güel, 1998), lo que para la Modernidad (en palabras de Helio Piñón) se denomina el arquetipo; logra por tanto transmitir un conocimiento sin impronta personal ni carga estilística, es decir, universal.

### 2.6.3. Precisión, rigor y modulación

Souto de Moura se formó en la época del Post-modernismo, al que le ofreció mucha resistencia según sus palabras: "(...) para nosotros era ridícula la arbitrariedad con la que operaba el Post-modernismo, su falta de rigor en el supuesto programa de recuperación de los lenguajes históricos, en su crítica a las periferias, a la des-humanización, etc." (de Moura, 2005).

Es así que desde sus inicios interpreta claramente los criterios de precisión y rigor establecidos como requisitos de la Arquitectura Moderna; él menciona: "*Hay una cosa que para mí es fundamental: trabajar con una regla, descubrir un módulo [Fig.84], siempre ha sido así (refiriéndose a los griegos o Miguel Ángel), remata diciendo: después es posible hacer todo lo contrario, pero es preciso tener un punto de partida: si no, es el caos*" (de Moura, 2005) [Fig. 85].

Mantener un rigor en el uso de la regla, permite controlar las decisiones y acentuar aquello que se escapa a ella, debido a la complejidad del entorno y del proyecto mismo [Fig. 86].



(82)



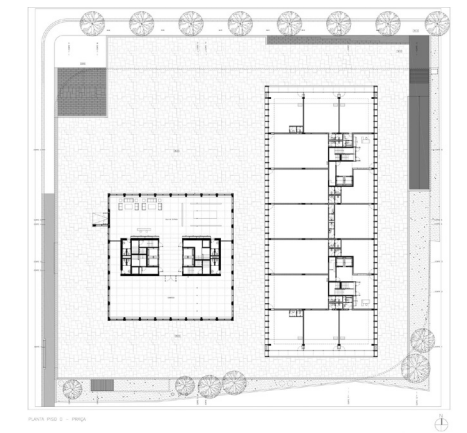
(83)



(84)



(86)



(85)





- 87. Espacio Porcelanosa, 2014, Souto de Moura.
- 88. Tiraderas de puerta en corcho y acero, Souto de Moura.
- 89. Vivienda Moledo do Minho, Caminha, Souto de Moura.
- 90. Estadio municipal Braga, Souto de Moura.



(87)

Souto forma su criterio basado en “(...) una reducción al mínimo del esfuerzo constructivo” (de Moura, 2002); es decir, construir un objeto con el máximo rigor, que perdure y pueda ser utilizado por un colectivo, tanto en la adaptación al suelo como en el uso de materiales. Este criterio ineludiblemente desemboca en la producción y uso de “componentes producidos en serie, que casi siempre se someten a modificaciones y añadidos que garantizan la justa integración dentro de la obra” (Esposito & Leoni, 2006).

Al respecto ha desarrollado a lo largo de los años experimentos que han contribuido a la innovación de muchos objetos industriales y de su propia creación que incluye la producción de muebles con su diseño [Fig. 87 y 88].

#### 2.6.4. Importancia del lugar

Es de vital importancia para Souto de Moura su relación con el lugar y todo lo que implica para la concepción del proyecto, criterio que está recogido también de las obras importantes de la Arquitectura Moderna. Menciona al respecto su postura frente al contexto: “Eso es algo que hago con frecuencia, una manipulación que llevo a cabo en los proyectos; altero la preexistencia para adecuarla a lo que pretendo” (de Moura, 2009).

Al respecto comenta: “Cuando me enfrento a la arquitectura en un lugar específico tengo que descubrir el vacío que tiene ese terreno, para completarlo. Y la arquitectura, cuando es buena y se construye —no quiero decir que yo lo consiga, más



(88)

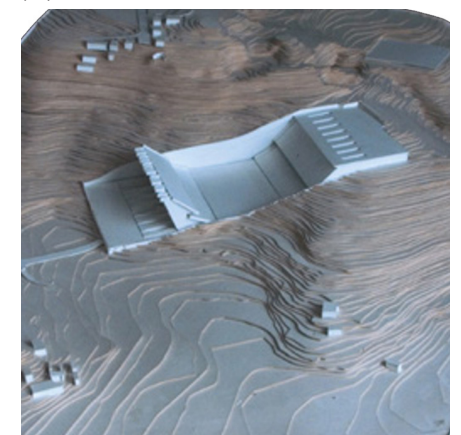
bien lo intento—, nos muestra cómo ese terreno, ese sitio, no podía existir sin la presencia de esa obra. Hay que descubrir lo que es inapropiado, y cómo debe ser el edificio para que ambos, lugar y arquitectura, resulten adecuados entre sí. El terreno nunca es virgen, y cuando veo que la arquitectura que me interesa no está bien en su lugar, manipulo el terreno, el lugar” (de Moura, 2005).

Al respecto, comenta que en la casa de Moleno do Minho [Fig.89], la readecuación de las terrazas costó más que la propia casa, dice “(...)es una forma de dar más sentido a las cosas, aunque después el trabajo del arquitecto no se evidencie, pues esa manipulación del terreno no se debe sentir ya que perdería interés” (de Moura, 2005), es decir hay que hacerlo de manera muy sutil, que parezca su estado natural, que siempre ha estado así. Esta concepción es importante “(...)porque provoca un estado de continuidad del paisaje verdaderamente interesante” (de Moura, 2005). Dichos criterios se visualizan en el estadio de Braga [Fig.90], en el lugar de una antigua cantera, se pretende seguir con un proceso de formación no natural de la piedra, en este caso con el hormigón como un material natural como la piedra; “ahora es difícil distinguir donde empieza la una y donde acaba la otra” (de Moura, 2005), es un todo.

Con una de sus primeras y más reconocidas obras (Mercado de Braga, 1980-1984), Souto deja establecido claramente su intención de articular y sobre todo ordenar el caótico contexto urbano imperante en esa época en Braga, a través de un diseño preciso (Lucan, Bru, & Güel, 1998).



(89)

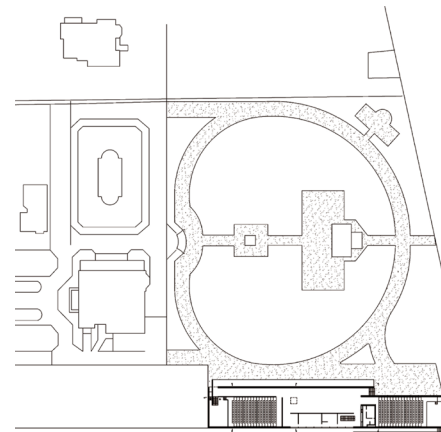


(90)





- 91. Planta de Casa das Artes, Souto de Moura, Oporto 1981-1991.
- 92. Vista de Casa das Artes, Souto de Moura, Oporto 1981-1991.
- 93. Planta y corte de la reconversión de la ruina de Geres, Souto de Moura, 1980.
- 94. Vista de la reconversión de la ruina de Geres, Souto de Moura, 1980.
- 95. Anexos en la casa de José Porto, Souto de Moura, 1986.

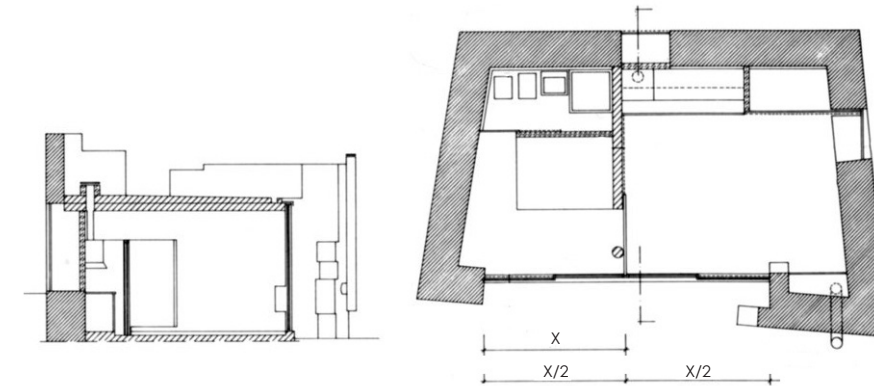


También es fundamental el emplazamiento en otra reconocida obra, la Casa das artes de Oporto, (1981-1991) que se coloca curiosamente adosada a uno de los lados, [Fig.91 y 92] de esa forma el edificio aparece sólo como un muro de cerramiento (Lucan, Bru, & Güel, 1998).

**2.7. Postura sobre la restauración:**

Quizá la frase de Souto de Moura que resume su filosofía a la hora de actuar sobre lo preexistente es: *“La buena arquitectura es aquella que parte de una continuidad anterior y aporta algo a lo que tiene ante sí”* (de Moura, 2009). Su teoría se aplica tempranamente en uno de sus primeros proyectos, la reconversión de viejo y ruinoso granero en una casita de vacaciones de apenas 30 m2 entre los montes del Geres (1980), en el que la ruina es el protagonista y por tanto se asume como objeto de contemplación [Fig.93 y 94].

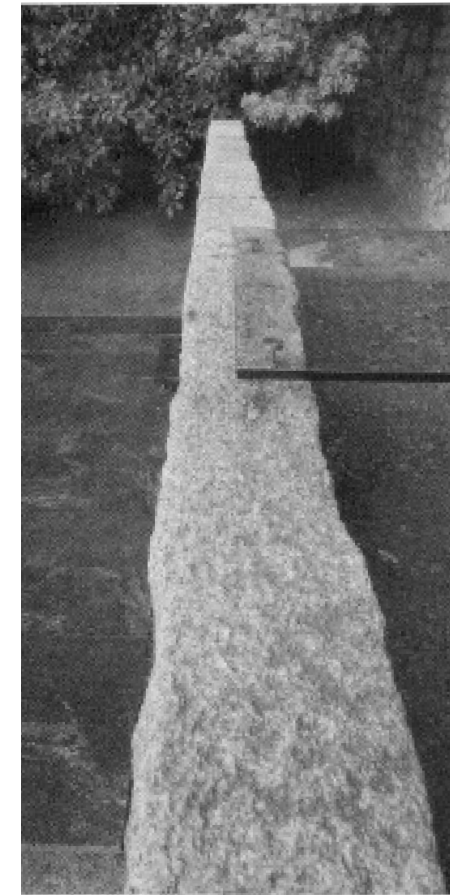
El otro gran aprendizaje lo constituye la concepción de los anexos (1986) a la casa de José Porto (1938) para Manoel de Oliveira [Fig.95], que puede considerarse su primera obra de restauración, en la que entiende que la ruina (por valorada que esta sea) no es un modelo para continuar el proyecto, sino un orden al cual integrarse, con una clara diferenciación entre ambos. Cree que es inapropiado iniciar un nuevo orden, siendo más coherente, dejar que la arquitectura surja a partir de la preexistencia, a través de una arquitectura anónima, casi espontánea.



(93)



(94)



(95)

106 (91)



(92)

107





- 96. Mercado de Braga/Escuela de Música, Souto de Moura.
- 97. Casa en Moleno, Souto de Moura.
- 98. Idem.



(96)

Por tanto, abandona la reconstrucción histórica del objeto como tal, y se embarca en la “(...) búsqueda de una lógica tectónica y de una disciplina impuesta por la construcción(...)” (Esposito & Leoni, 2006), planteando la articulación y compatibilidad únicamente fundamentada en los requerimientos constructivos.

Souto admite la reintegración y reconstrucción cuando “(...) la proporción de los elementos existentes es más fuerte que la propia intervención” (de Moura, 2002) y plantea una reflexión para explicarlo: “si se rompe un botón de la camisa, hago hacer una copia del botón roto, no puedo presentarme a una fiesta con una pieza diferente de los demás botones” (de Moura, 2002).

Para él es un mito que el edificio preexistente es intocable: “No aplico ninguna actitud erudita del tipo ‘el monumento no se toca’; yo toco el monumento, lo corto, lo modifico, porque no es verdad que todo lo antiguo es bueno, hay muchas barbaridades en los monumentos” (de Moura, 2002).

Su característica ya enigmática y muy propia de su arquitectura, es el uso del muro como protagonista, esa pared vieja existente (o puesta deliberadamente) [Fig.96] que va más allá de la realidad constructiva al pretender representar al objeto arquitectónico como una reconstrucción, como una ruina, con historia.

Souto menciona al respecto que su uso lo hace “(...) no en el sentido romántico, sino por lo que tiene de incertidumbre, de

inacabado, ya que el fin de todos los edificios es llegar a ser ruinas. Auguste Perret decía: “De un buen edificio queda siempre una bella ruina” (de Moura, 2009).

El muro lítico permite tener un fuerte contraste con la pared blanca, el vidrio o el propio ladrillo [Fig.97 y 98], que representa la dicotomía entre tradición y modernidad, tan presente en Portugal; entiende que este criterio es útil para hacer arquitectura cuando existe una preexistencia, independiente del valor que ésta tenga.



(97)

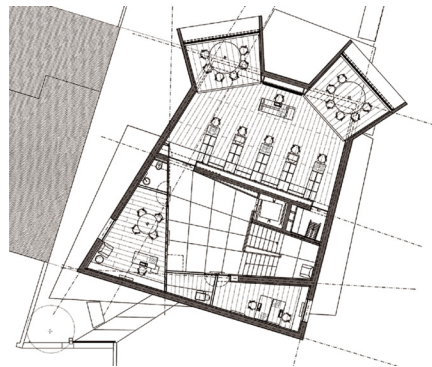


(98)





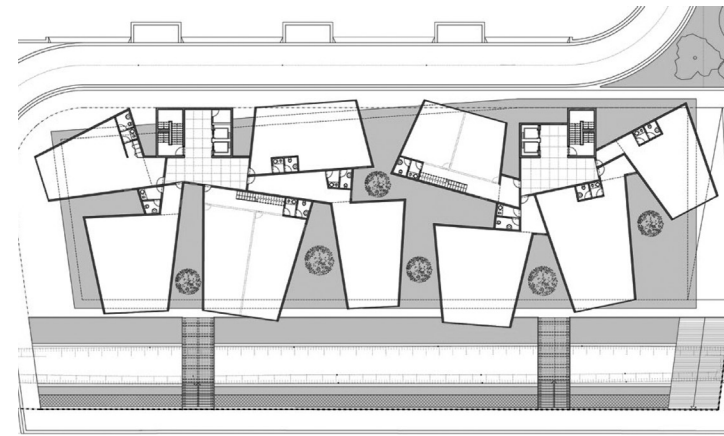
- 99. Planta de casa do cinema, Oporto, Souto de Moura.
- 100. Vista de casa do cinema, Oporto, Souto de Moura.
- 101. Planta del edificio en Avenida Boavista, Porto, Souto de Moura.
- 102. Vista del edificio en Avenida Boavista, Porto, Souto de Moura.



### 2.8. Trabajos recientes

Ciertas obras recientes de Souto de Moura denotan una cierta flexibilidad en el uso de sistemas constructivos [Fig.99 y 100], que lo explica diciendo: *“Se trata simplemente de que he perdido el miedo. Así que ha llegado el momento de experimentar”* (de Moura, 2009). Aparece la posibilidad de una arquitectura volumétrica, la deformación plástica, la pérdida de protagonismo del detalle y el énfasis en el uso indeterminado que el usuario da a la obra.

El rigor del proyecto parece admitir cierta arbitrariedad: *“Las casas que estoy proyectando actualmente son menos “blanco negro” [Fig.101 y 102], presentan variaciones: el volumen a veces se descompone, las plantas sufren inflexiones, ángulos. Cuando una curva facilita la conexión entre dos puntos, no dudo”*. (de Moura, 2009). Sin embargo, mantiene muchos valores que parecen serle intrínsecos y naturales; al respecto menciona: *“es evidente que nunca me he dicho: “¡Ahora el próximo proyecto va a tener curvas!. Las curvas se hacen cuando hay una razón para ello”* (de Moura, 2009).



(101)



(102)

110 (99)



(100)

111





2.9. Catálogo representativo obras

1980		1990	
<p>1980-1984 Mercado Municipal Braga.</p>	<p>1987 1992 Casal dos Cardos, Alcanena.</p>	<p>1990-1994 Campus Universitario, Aveiro.</p>	<p>1991 2007 Edificio comercial Burgo Oporto.</p>
<p>1981-1991 Casa das Artes, Oporto.</p>	<p>1989-1997 Posada do Bouro, Amares.</p>	<p>1991-1998 Vivienda Moledo, Caminha.</p>	<p>1992-1995 Multifamiliar Rua do Teatro Oporto.</p>

1990			
<p>1993 Casas-patio Matosinhos.</p>	<p>1996 2007 Casa en Maia II Portugal.</p>	<p>1997-2001 Bloque vivienda/oficinas Maia.</p>	<p>1997-2001 Escuela de música Braga.</p>
<p>1994 2000 Vivienda Quinta da Marinha, Cascais.</p>	<p>1996 2007 Casa en Bom Jesus 2, Braga.</p>	<p>1997 2005 Estación del metro de Oporto.</p>	<p>1997 2005 Metro de Oporto.</p>

112

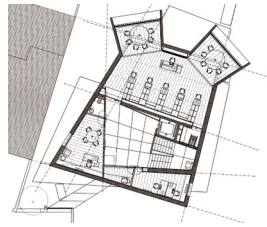
113





1990 2000

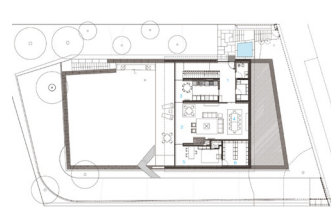
1998-2003 Casa del Cine Oporto.



2001-2002 Viviendas Fomelos, Ponte de Lima.



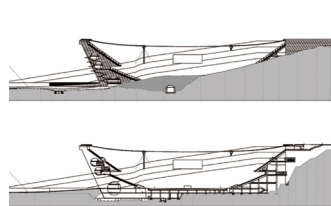
2003-2010 Casa en Maia III Portugal.



2004-2011 Fábrica Robinson, Portalegre.



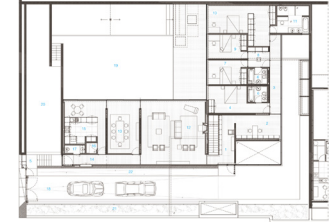
2000-2003 Estadio municipal, Braga.



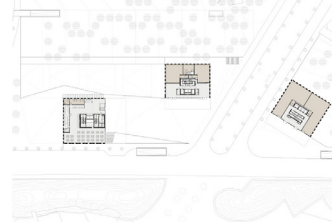
2002-2008 Museo arte contemporáneo, Bragana.



2003-2005 Casa daQuinta da Avenida Porto.

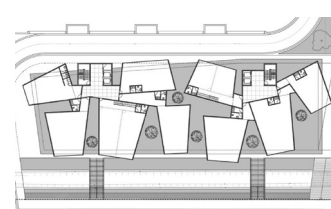


2004-2011 Conjunto La Pallaresa España.

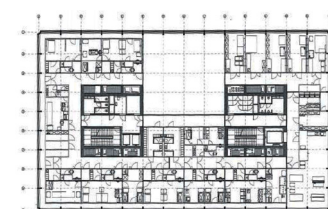


2000 2010

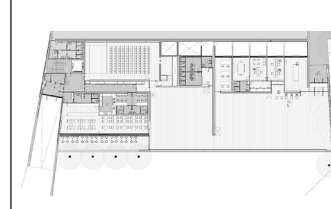
2004-2007 Edificio Av. da Boavista Porto.



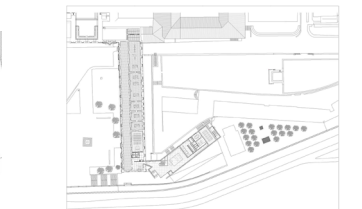
2005-2011 Edificio Campus Novartis Basilea Suiza.



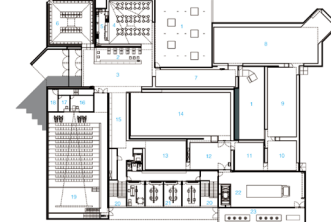
2007-2011 Centro Miguel Torga Sabrosa Portugal.



2012 MIEC + MMAP San Tirso, Portugal.



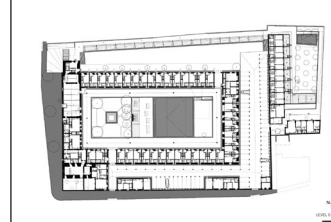
2005-2009 Casa das Historias, Cascais.



2005-2011 Crematorio Uitzicht ortrique Bélgica.



2009-2012 Convento las Bernardas Tavira.



2013 Edificio Cantareira Porto.







3.

REFERENCIAS COMPARATIVAS

103. Detalle rehabilitación del monasterio Las Bernardas, Souto de Moura  
Edición: El autor





104. Obra expuesta en la Pinacoteca.  
105. Emplazamiento de la Pinacoteca.  
106. Ubicación de Pinacoteca.



(104)

### 3.1. Introducción

Sobre la base de los principios de intervención, desarrollados anteriormente, tanto de la restauración como del accionar del proyecto moderno, se pretende en el presente capítulo analizar obras de gran valor patrimonial, con dos objetivos fundamentales:

- Encontrar las estrategias y herramientas apropiadas que permitan abordar a profundidad el análisis de la Posada do Bouro, esto es, validar procedimientos y métodos de estudio.
- Determinar qué principios utilizan en las actuaciones sobre lo construido, buscando similitudes y diferencias, para establecer los criterios de actuación que puedan considerarse universales y sus particularidades.

Se escogió dos importantes intervenciones sobre el patrimonio, la primera contemporánea al de Santa María do Bouro, la Pinacoteca de São Paulo (1982) del arquitecto Paulo Mendes da Rocha, considerado sin duda un personaje trascendental en la arquitectura contemporánea. La otra, una obra más reciente, autoría del mismo Eduardo Souto de Moura en su etapa madura, el convento Las Bernardas (2006-2009); este criterio de escogitamiento aportó a tener una visión diversa en tiempo, lugar y criterios de actuación.

### 3.2. La Pinacoteca, Mendes da Rocha:

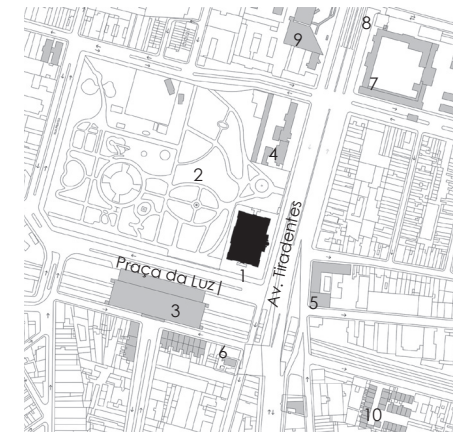
#### 3.2.1. Caracterización del Bien:

Arquitectos:	Paulo Mendes da Rocha / E. Colonelli / W. Ricoy
Localización:	Praça da Luz, São Paulo - SP, Brasil
Proyecto original:	Ramos de Azevedo/Domiziano Rossi
Área de terreno:	7.500 m <sup>2</sup>
Área de construcción:	10815.0 m <sup>2</sup>
Año de construcción:	1897
Año de inauguración:	14 de noviembre 1905
Año de protección:	1982
Año de restauración:	1993-1998



(105)

1. Pinacoteca de São Paulo
2. Jardim da Luz
3. Estação da Luz
4. EEPSPG
5. Igreja de San Cristóbal
6. Metro
7. Cuartel / Policía Militar
8. Estación de metro de Tiradentes
9. Espacio cultural: teatro, televisión, cultura
10. Villa de los Ingleses



(106)





107. Entorno urbano de Pinacoteca, al frente la Estação da Luz y el Jardim da Luz a la derecha.  
108. Plano original de Ramos de Azevedo y Domiziano Rossi, 1896.

### 3.2.2. Antecedentes históricos:

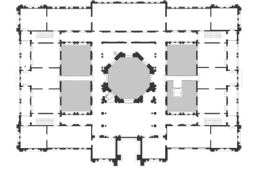
El gobierno provincial de São Paulo priorizó la necesidad de contar con un Liceo de Artes y Oficios para la ciudad, por lo que en 1896 formaliza la donación de un terreno contiguo al Jardim da Luz [Fig.107], obteniendo además la concesión de recursos para la edificación, cuyas obras se iniciaron en 1897, entrando finalmente en funcionamiento en 1900, con el inmueble parcialmente concluido.

El edificio, planificado por Ramos de Azevedo y Domiziano Rossi, fue concebido en consonancia con los principios del Neo-renacentismo italiano [Fig.108]; se proyectó originalmente como galería para Liceo de Artes y Oficios y albergó posteriormente a la Escuela de Bellas Artes de São Paulo. Está conformado por tres pisos y dos patios internos para garantizar una buena ventilación y luminosidad; además, en el centro, (que preveía una cúpula nunca concluida), se localiza el zaguán central con una altísima distancia entre el piso y cielo raso.

En 1993 se inicia la reforma del edificio a cargo de Paulo Mendes da Rocha, impulsados por la entusiasta dirección del artista plástico Emanuel Araújo y con el apoyo financiero del Ministerio de Cultura de São Paulo. Dicha intervención, hecha desde mediados de 1993 hasta febrero de 1998 para albergar la Pinacoteca del Estado, requería fundamentalmente cumplir con los estándares museológicos internacionales.



(107)



(108)



109. Foto de época, monumento a Ramos Azevedo, al fondo Liceo de Artes y Oficios.  
 110. Foto de época de la Pinacoteca previa la reforma, acceso Praça da Luz.



(109)

### 3.2.3. Estado anterior:

El edificio fue parcialmente inaugurado en 1900 a pesar de que nunca fue terminado, como puede apreciarse por los ladrillos expuestos en la fachada, [Fig.109 y 110], en los patios internos y por la ausencia de la cúpula que formaba parte del proyecto original.

Un incendio ocurrido en 1930, así como las revueltas políticas de ese período (la Revolución de 1930 y la Revolución Constitucionalista de 1932) obligaron al museo a hacer las veces de cuartel improvisado, causando el cierre de la pinacoteca por dos años; su reapertura se dio en la sede de la Prensa Oficial del Estado de São Paulo, donde permaneció hasta 1947, año en el que retornó a su antigua sede.

El edificio pasó a recibir diversos tipos de ocupación y toda suerte de agresiones absurdas y abandono, desde la inclusión de la planta intermedia en un ala íntegra, para albergar una escuela con miles de alumnos, hasta las transformaciones, inevitables y la degradación de sus alrededores; por ello, sufrió serios daños como consecuencia de los derrames de agua, debido al estado de los tejados, de los canalones y la obstrucción de las bajantes de aguas pluviales, que degradaron las robustas paredes de mampostería de ladrillo de barro cocido.



(110)

### 3.2.4. El programa:

El objetivo primordial de la obra fue la adecuación del edificio a las necesidades técnicas y funcionales para recibir la Pinacoteca del Estado, convirtiéndola en un lugar adecuado para gran parte de las muestras que lleguen a São Paulo. Este objetivo requería ampliar su acervo cultural con el que contaba, receptor exposiciones temporales y la necesidad de dotar al edificio de toda la infraestructura e instalaciones necesarias y deficientes en ese punto.

Para dicho fin se contaba con el edificio, con una importante área de construcción de aproximadamente 10.000 metros cuadrados, por lo que no se preveía ampliaciones mayores, a excepción del aprovechamiento del desnivel del acceso a la primera planta (en el espacio del octógono central) para emplazar un auditorio para 150 personas.

La distribución es la siguiente:

- En el sótano se encuentran: auditorio, laboratorios, depósitos, café/restaurante y cuartos de instalaciones, entre otros.
- En la primera planta se ubican las exposiciones temporales y oficinas.
- Finalmente, en la segunda se ubica la exposición fija propia de la pinacoteca y la exposición de esculturas.





- 111. Inauguración del monumento a Ramos Azevedo, al fondo Liceo de Artes y Oficios, 1934.
- 112. Vista São Paulo, Pinacoteca, Estación de Luz y Jardín de Luz en primer plano.
- 113. Foto años 70, con el monumento a Ramos Azevedo y a la izquierda Liceo de Artes y Oficios.

**3.2.5. Paisaje y entorno urbano:**

Tanto la Pinacoteca, el Jardim y la Estação da Luz, están muy ligados al paisaje del lugar, constituye un vínculo entre el centro y la zona de edificios; alivian las visuales debido al contraste del verde y las construcciones patrimoniales con el fuerte entorno de edificios [Fig.112].

En este caso, es muy importante el Jardim da luz, constituye el pulmón verde más importante de la zona central de São Paulo.

En los años previos a la restauración el acceso principal al antiguo Liceo de Artes y Oficios estaba muy degradado con las transformaciones urbanas, especialmente por el estrangulamiento del espacio público entre la Pinacoteca y la avenida Tiradentes, utilizada mayoritariamente por el vehículo [Fig.113].

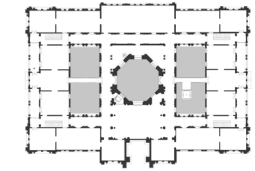
**3.2.6. Aspecto Socio cultural:**

Para los habitantes de São Paulo, el antiguo Liceo de Artes y Oficios constituye parte de su cultura e historia; su construcción, desde principio inconclusa y con ladrillo a la vista, ha sido parte de su vida cotidiana.

Desde principios de siglo hasta buena parte del mismo, el sector constituía un lugar de servicios importantes, donde se caminaba y se presentaban eventos públicos de trascendencia [Fig.111].



(112)

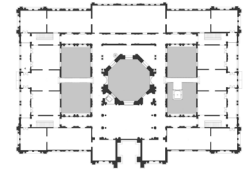


(113)



(111)





- 114. Antiguo acceso por Av. Tiradentes.
- 115. Fachada principal restaurada hacia Av. Tiradentes.

Lamentablemente, parte de la degradación del sector constituye el traslado del monumento de Ramos de Azevedo, que como hemos visto, está íntimamente relacionado al sector y al Liceo de Artes y Oficios.

### 3.2.7. Postura ante la restauración:

La intervención de Mendes da Rocha pretende, según sus propias palabras, "(...) ser eminentemente técnica... más que buscar descubrir lo que allí había" (Mendes da Rocha, 1988). Este criterio sustenta el hecho de dejar visto el muro, como estructura y material de cierre, con su propia naturaleza, manteniendo el aspecto de "ruina" que tuvo antes de la intervención y no buscar recuperar una etapa histórica o un elemento como tal.

La construcción, con aspecto bastante ruinoso, pretende mostrar la inefable marca del tiempo, donde el estado inacabado de los materiales sugiere una experiencia contundente que sirve como carta de triunfo de la actitud estética del arquitecto frente a lo existente.

Concibe como válido, incorporar materiales contemporáneos que se vinculen al conjunto, ya sea para integración (como el metal de la ventanería y antepechos), o para contrastar (como en las claraboya de los patios). Algunas decisiones como el cierre de ventanas y el enlucido blanco recuperado en el antiguo acceso [Fig.114] le dan la lectura de que existe intervención, de que algo nuevo sucede en su interior [Fig.115].

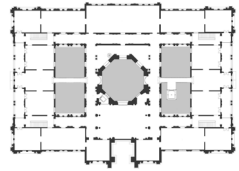


(114)



(115)





116. Entorno urbano de Pinacoteca, con Estación y Jardín de Luz, al fondo parte de São Paulo.  
117. Esquema de la estrategia planteada.



(116)

Aunque no lo hace evidente, la tecnología se siente muy presente en su trabajo, tanto en la estructura de los lucernarios, los puentes y las propias instalaciones incorporadas.

### 3.2.8. Valoración patrimonial de Mendes da Rocha:

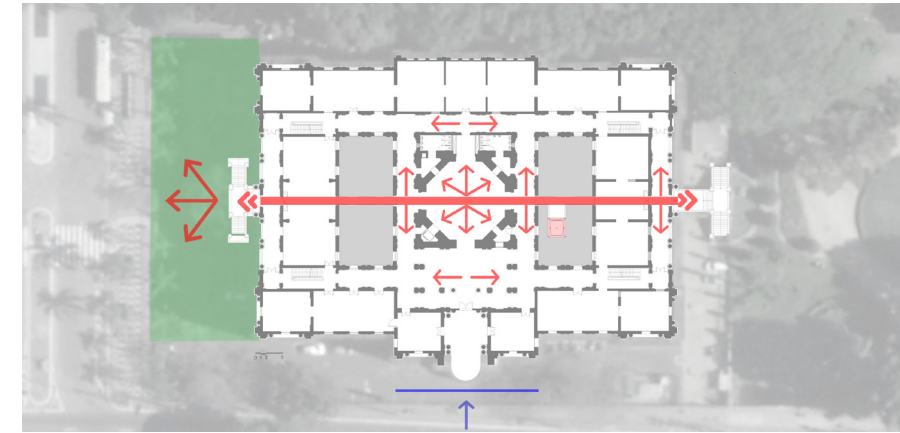
El edificio tiene un importante valor tipológico como una edificación con dos patios laterales, uno octogonal central de cubierta perdida, tipología que se mantiene intacta debido a la existencia de la totalidad de muros.

También es innegable su valor histórico, pues es un edificio muy representativo de la cultura en São Paulo, desde su origen como Liceo de Artes y Oficios, hasta los diferentes usos que ha albergado.

Desde el punto de vista económico, aunque la estructura estaba bastante intacta, necesitó importantes inversiones, pues requirió hacer entrepisos, cubierta y acabados.

Se rescata el valor social/urbano del bien, al procurar a través de un innovador planteamiento, devolver progresivamente la vida al histórico y socialmente importante Barrio de la Luz [Fig.116] (bastante degradado para la época), recuperando su importancia cultural y democrática.

Guarda importantes relaciones de orden y precisión, conforme los cánones de la arquitectura de la época.



(117)

### 3.3. Estrategia [Fig.117]:

La configuración original del edificio complicaba la distribución de las áreas de exposiciones necesarias, que debían repartirse por numerosas salas comunicadas de manera indirecta; además el edificio tenía una lectura vertical ya que cada área funcionaba de manera independiente.

El proyecto, requería la integración total de pisos para cumplir con las necesidades de las grandes exposiciones internacionales. Ante ello, dos operaciones marcan de manera fundamental su transformación: en un primer momento, la rotación del eje principal de la visita, lograda gracias a la sutil maniobra de cruzar (a través de pasarelas) los vacíos de los patios internos, logrando con ello que los espacios se vinculen visual y funcionalmente de manera horizontal, entre todos los pisos, dando fluidez al recorrido.

Esta operación posibilitó una nueva y renovada utilidad funcional, mejor articulación de los usos, dinamismo e imprevisibilidad al espacio; es decir, una nueva dinámica de vivencias y que triplica los espacios de exposición, facilitando el flujo de visitantes.

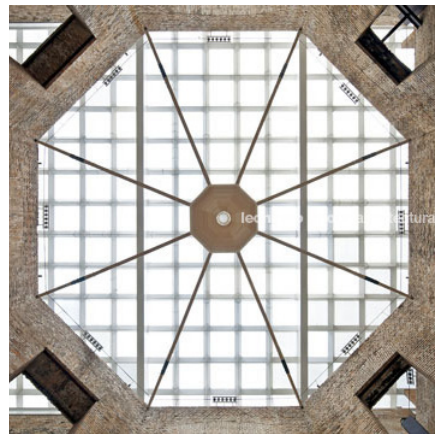
Mendes da Rocha menciona al respecto: *“Ahora es posible visitar el predio como sólo las golondrinas lo podían hacer, no se necesita estar circulando en los patios como en un Convento”* (Mendes da Rocha, 1998).

- Eje de circulación principal
- Circulación secundaria
- Plaza distribución
- Cambio de acceso principal





- 118. Vista de claraboya de octógono central.
- 119. Vestíbulo sobre el octógono central, sobre el auditorio.
- 120. Patio lateral con las pasarelas y el ascensor.
- 121. Vista hacia la Av. Tiradentes (antiguo acceso)



(118)



(119)

Dicha operación se complementa con una segunda operación, la gran claraboya que cubre los tres patios y que representa una exuberante experiencia de luz y sombra, enriqueciendo la vivencia del arte expuesto y la propia obra de arquitectura.

En el vacío central [Fig.118], fue construido el auditorio, cuya losa de cobertura en el primer piso se transformó en un vestíbulo monumental [Fig.119] que articula en conjunto con las pasarelas [Fig.120], (a través de los ejes longitudinal y transversal), todos sus espacios prácticamente sin barreras; en el patio lateral se ha instalado un gran ascensor para el público [Fig.120], y para facilitar el montaje de la obra.

Al tener el nuevo eje de circulación y por tanto modificar el acceso, el proyecto creó, a través de un balcón curvo [Fig.121], una terraza en el sitio de la antigua escalera principal, como mirador exterior y abierto al paisaje urbano cercano: *“Pensaba que aquella escalera estaba mal encajada, muy empinada, y con un espacio de recepción casi nulo; la escalera se precipitaba sobre la avenida, que se fue reduciendo; la recepción quedaba afectada, ya que la circulación no fluía”* (Mendes da Rocha, 1988).

Parte de esta trascendente decisión es la modificación de la implantación del edificio y su relación con la ciudad, proponiendo la integración entre la Pinacoteca, el Jardim y la Estação da Luz, eliminando la complicada entrada por la avenida Tiradentes.



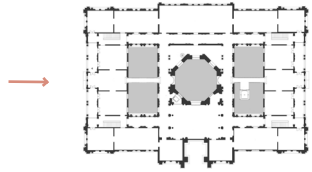
(120)



(121)

131





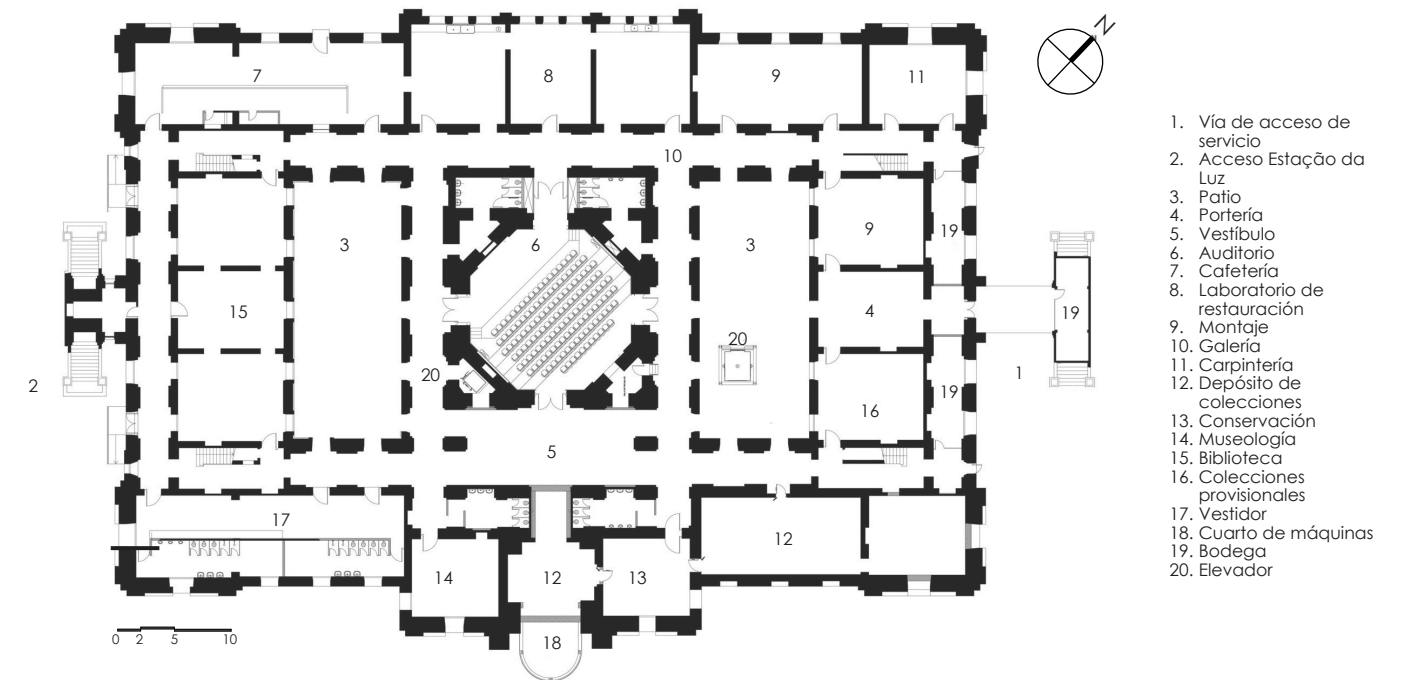
122. Detalle de acceso principal actual hacia Plaza de Luz.  
123. Acceso principal actual hacia Plaza de Luz.

El acceso, ahora es posible a partir de un amplio espacio respecto a la Praça da Luz [Fig.122 y 123], que establece un diálogo interesante con el bello edificio y la animada estación del metro.

Se ha corregido de esta forma, el inconveniente de estrangulamiento entre la Pinacoteca y la avenida Tiradentes. Esta operación, si bien hizo perder representatividad a la fachada, ganó en funcionalidad, un tránsito más tranquilo y estacionamiento fácil, permitiendo con ello dotar de servicios adicionales.

### 3.4. Proyecto:

Se expone a continuación los documentos gráficos del proyecto:



- 1. Vía de acceso de servicio
- 2. Acceso Estação da Luz
- 3. Pátio
- 4. Portería
- 5. Vestíbulo
- 6. Auditorio
- 7. Cafetería
- 8. Laboratorio de restauración
- 9. Montaje
- 10. Galería
- 11. Carpintería
- 12. Depósito de colecciones
- 13. Conservación
- 14. Museología
- 15. Biblioteca
- 16. Colecciones provisionales
- 17. Vestidor
- 18. Cuarto de máquinas
- 19. Bodega
- 20. Elevador

Planta nivel +3.50

132

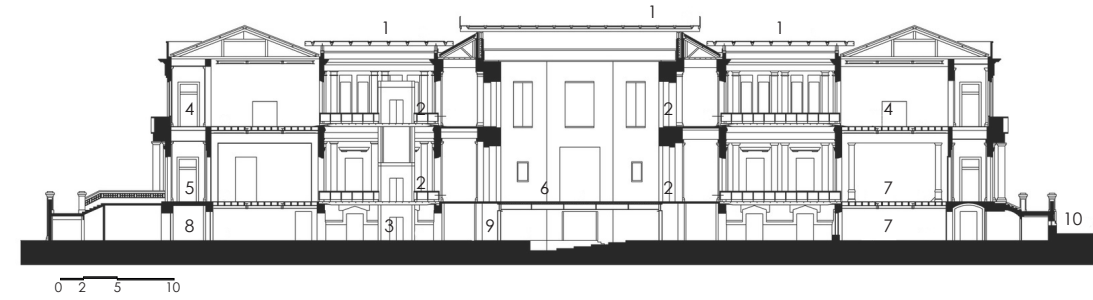


(122)



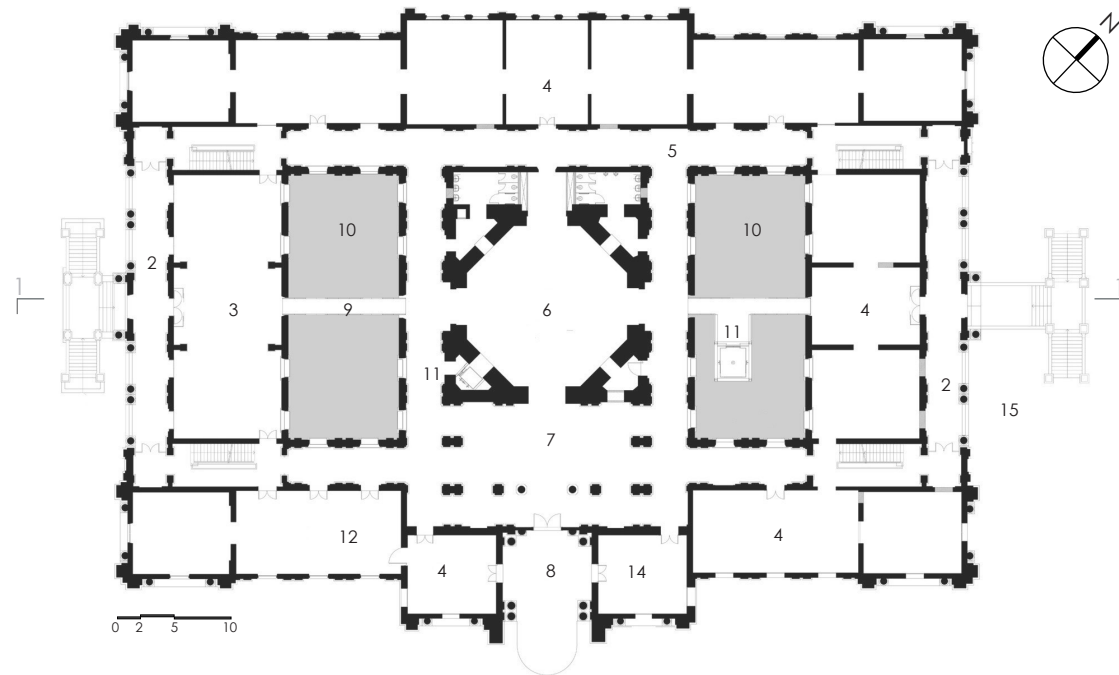
(123)

133



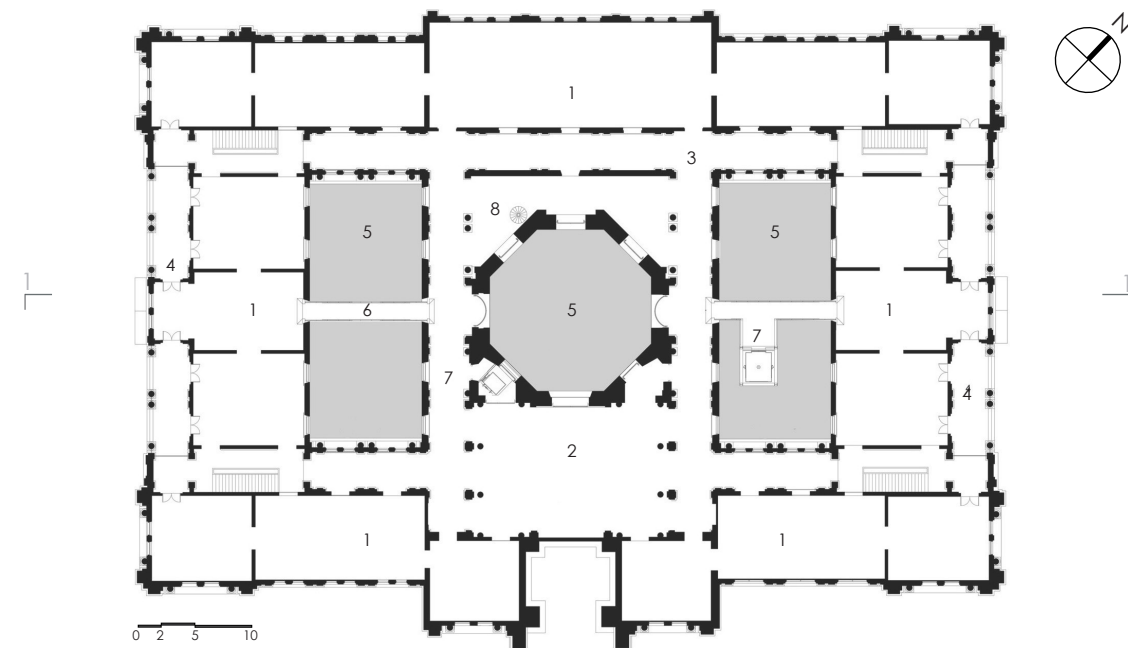
Sección 1-1

1. Claraboya
2. Pasarelas
3. Elevador
4. Exposiciones fijas
5. Exposiciones temporales
6. Cuartel / Policía Militar
7. Recepción
8. Portería
9. Auditorio
10. Acceso a Estação da Luz



Planta nivel +3.50

1. Acceso Estação da Luz
2. Baranda
3. Recepción
4. Exposiciones temporales
5. Galería
6. Octógono
7. Vestíbulo
8. Mirador
9. Pasarelas metálicas
10. Vacío
11. Elevador
12. Administración
13. Director
14. Tienda
15. Plaza de servicio (Jardim da Luz)



Planta nivel +3.50

1. Exposiciones fijas
2. Exposición de esculturas
3. Galería
4. Baranda
5. Vacío
6. Pasarela
7. Elevador
8. Escalera curva





124. Detalle de muro y balcón.  
125. Obra expuesta en la Pinacoteca.  
126. Esquema de la intervención en sección.  
127. Esquema de la intervención en planta.



(124)



(125)

### 3.5. Valores de la restauración:

#### 3.5.1. Tipo de intervención [Fig.126,127 y 130]:

**a) Liberación:** Se retiró restos de cubierta, entrepisos y revoques que estaban en estado ruinoso. También muros sobrepuestos y una planta intermedia en una de las alas del edificio fruto de construcciones informales posteriores.

Unos cien marcos de ventanas que daban a estos pozos fueron retirados, dejando los vanos abiertos [Fig.124]; ya no eran requeridos (debido a la nueva claraboya) creando transparencias, potenciando la perspectiva entre los ambientes y destacando las gruesas paredes autoportantes de albañilería de ladrillo.

**b) Consolidación:** Esta acción fue necesaria en los muros portantes, deteriorados con los años y por el smog provocado por el intenso tráfico de la avenida Tiradentes.

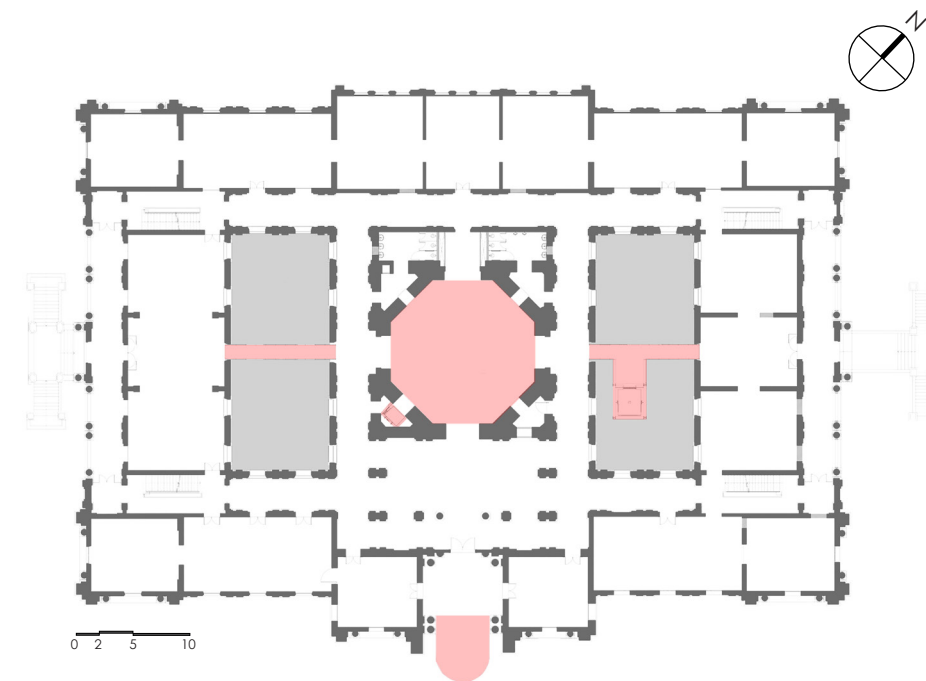
La solución fue limpiar y neutralizar agentes agresivos acumulados por la contaminación, mantener los innumerables meandros de los adornos esculpidos en los ladrillos, muy desgastados, y proteger químicamente de forma adecuada, conservando el color y la textura; no se repararon imperfecciones de la construcción [Fig.125].

**c) Reestructuración:** Se desarrolló un refuerzo estructural de los entrepisos originales de madera a través de armazón con perfiles de acero.



(126)

■ Áreas integradas



(127)

■ Áreas integradas



- 128. Auditorio bajo el octógono central.
- 129. Vista hacia claraboya del octógono central.
- 130. Axonometría de las zonas intervenidas.
- 131. Vista interior del área de exposiciones.



(128)

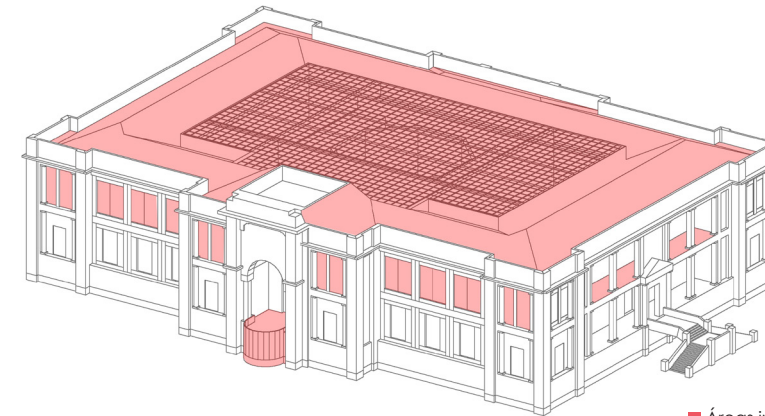
- d) Reintegración:** Se identificó esta acción en los pisos cerámicos de algunos ambientes.
- e) Integración:** Los componentes más importantes integrados al bien son: la gran claraboya, la losa que cubre el auditorio, cubierta, ascensor, las pasarelas, pasamanos y los elementos de acero para cubrir vanos de ventanas.

El entrepiso que cubre el pequeño auditorio, muestra toda su estructura de vigas "I" de acero pintado y pantallas de luz blanca que contrastan con las antiguas paredes de mampostería de ladrillo [Fig.128]. Las aberturas frontales del piso superior del edificio fueron sustituidas por placas de metal.

Sobre el octógono central y los vacíos laterales se dispone una gran claraboya [Fig.129] plana en estructura metálica reticular y vidrio laminado, que levemente se posan sobre los muros de ladrillo, evitando la entrada de lluvia en los hasta entonces húmedos y oscuros pozos de luz; además aseguró, a través de la ventilación, la producción de condiciones ambientales adecuadas para los salones internos.

En las salas de exposiciones, que requerían ciertas condiciones especiales, se incorporaron pisos de madera, enlucido color blanco y el cielo raso que incorporan iluminación e instalaciones especiales [Fig.131].

Todo el edificio cuenta con instalaciones que incluyen sistema de climatización y elevadores para montajes y público.



■ Áreas integradas

(130)



(131)



(129)

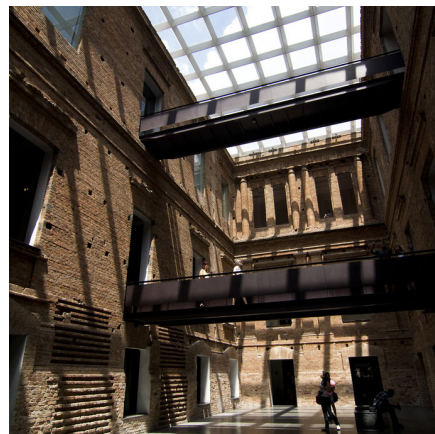




- 132. Imagen de vano de Pinacoteca.
- 133. Vista de patio lateral con pasarelas.
- 134. Vista de pasarela.
- 135. Detalle de sala interior de exposiciones.
- 136. Detalle de muro interior de ladrillo de Pinacoteca.



(132)



(133)

**f) Reconstrucción:** La cubierta a dos aguas fue reconstruida en su totalidad con materiales actuales.

### 3.5.2. Principios y valores de la restauración:

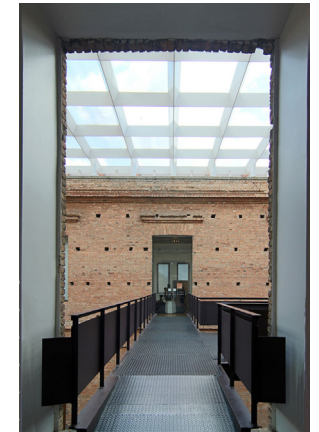
**a) Respeto historicidad:** Existe una sola etapa de construcción que se mantiene, pues la historia del bien se remonta únicamente a principios de siglo; se ha liberado únicamente de todas las intervenciones informales. Eso sí, se desechó todos los elementos ruinosos como algunos entresijos y otros elementos, los mismos que no han sido reconstruidos. Las ventanas originales fueron removidas, no solo por su estado, sino por estrategia del proyecto, pues ya no se requiere dicha cobertura [Fig.132].

**b) No falsificación (autenticidad):** Todas las intervenciones son absolutamente reconocibles, con materiales contemporáneos, bastante neutros (como el vidrio, el metal color marrón oscuro y el revoque blanco [Fig.133 a la 135]), que forman un conjunto armónico con el ladrillo original; todas ellas han sido yuxtapuestas, y resultan evidentes.

**c) Respeto pátina:** Los muros existentes al igual que algunos pisos y otros elementos estaban íntegros antes de la intervención, aunque con numerosas huellas del paso del tiempo, con marcas de los antiguos andamios y la huella de las intervenciones anteriores, mostrando por tanto lo inconcluso del bien [Fig. 132 y 136]. Se mantuvo ese mismo criterio, sin necesidad de reconstruirlos.



(136)



(134)



(135)





- 137. Ventana interior de la Pinacoteca, sin montantes.
- 138. Detalle de acceso antigua a Av. Tiradentes.
- 139. Vista de la exposición de esculturas, con claraboya.
- 140. Claraboya del patio lateral.



(137)

- d) **Conservación in situ:** Se conservan todos los elementos originales en su posición original; no se cuenta con más referencias de elementos mutilados o fuera de contexto.
- e) **Reversibilidad:** El hecho de que el bien mantenía sus cualidades estructurales, permitió que, (a excepción de los entrepisos y la losa sobre el auditorio) todos los elementos utilizados puedan ser fácilmente removidos, volviendo el bien a su condición inicial. La ventanería no utiliza montantes [Fig.137] y se resuelven con un solo vidrio; en el caso de vanos, los antepechos no tocan la pared.

**3.5.3. Principios y valores modernos:**

a) **Universalidad:** Toda la base estética del conjunto es blanca lo que genera un armónico contraste de color y textura con el ladrillo antiguo. Esto se repite tanto al interior de las salas, los pasillos antiguos e incluso al frente, rompiendo la monotonía que pudiese provocar el ladrillo.

En la fachada principal, todo el volumen del antiguo acceso recupera su revoque blanco, que contrasta con un cuerpo curvo en hierro, totalmente abstracto y en marrón oscuro [Fig.138]; todos los elementos nuevos son planos manejados con total precisión y levedad.

No restituye la cubierta, en su lugar incorpora la luz como aporte más importante al proyecto [Fig.139 y 140], dejando el muro libre, lo que hace referencia a la ruina.



(138)



(139)

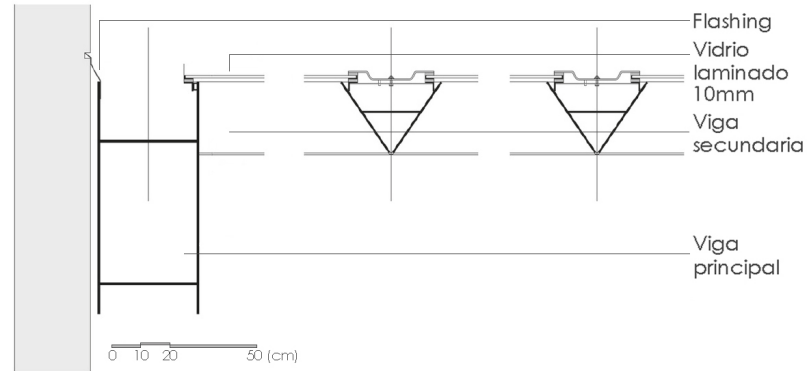


(140)





- 141. Vista de claraboya sobre área de exposiciones.
- 142. Detalle constructivo de la claraboya.
- 143. Detalle de la pasarelas.
- 144. Detalle constructivo de las pasarelas.
- 145. Vista de las pasarelas



(142)

Todos los elementos incorporados utilizan formas básicas, el triángulo en la claraboya, el cuadrado en antepechos, puentes y la curva utilizada en balcón y grada de salida a la claraboya.

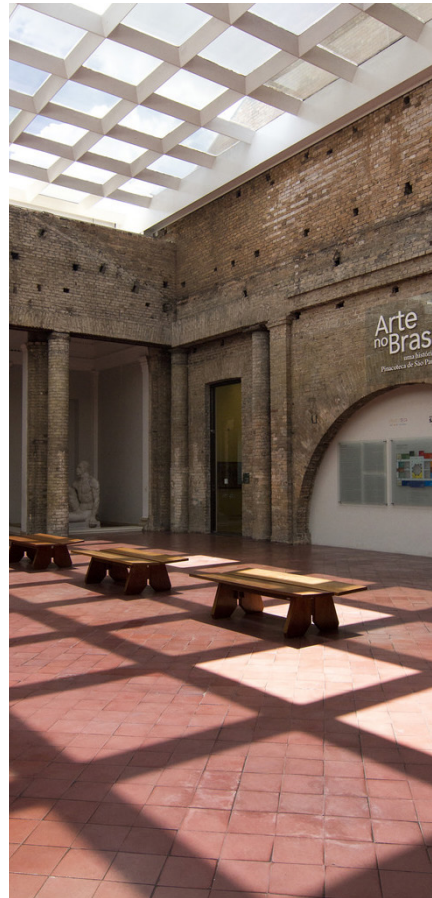
**b) Rigor:** Sin duda, el elemento más trascendente y el que equilibra la fuerza estética de los muros de ladrillo, es la gran claraboya, perfectamente modulada, imprime orden a todo el conjunto; su diseño (con vigas en "V") [Fig.142] da la apariencia de que levitan sobre los muros, generando una sensación de ligereza muy acentuada.

Sin embargo, el fundamental efecto que se incorpora es la luz y la sombra, como elemento dinámico que genera diversas sensaciones, ritmo, variedad, etc. [Fig.141].

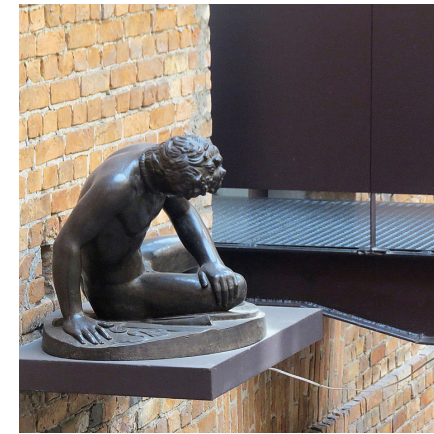
La iluminación artificial es también muy importante, siguen el orden de la edificación y de manera discreta forman parte de ella.

**c) Precisión:** La estrategia del proyecto genera renovados ejes de organización alrededor de los cuales giran todo el diseño del edificio.

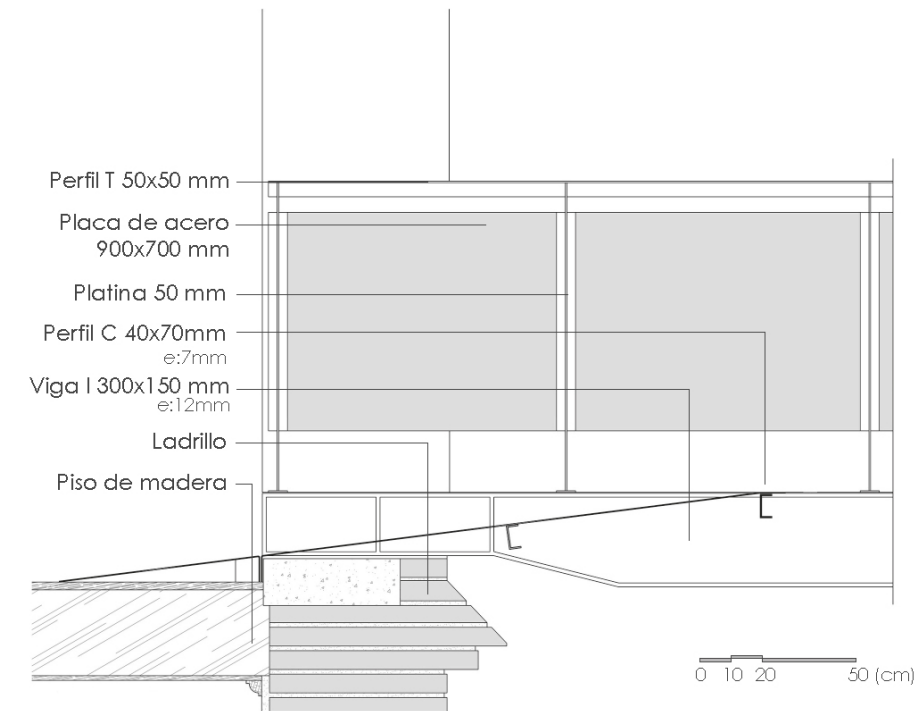
En el detalle se visualiza de manera clara la precisión y el manejo adecuado de los encuentros; el detalle de los puentes es muestra de aquello, la viga se reduce al llegar al muro, para no romperlo y posarse apenas en el vano del muro; internamente una pequeña rampa salva el desnivel producido [Fig.143 a 145].



(141)



(143)



(144)



(145)





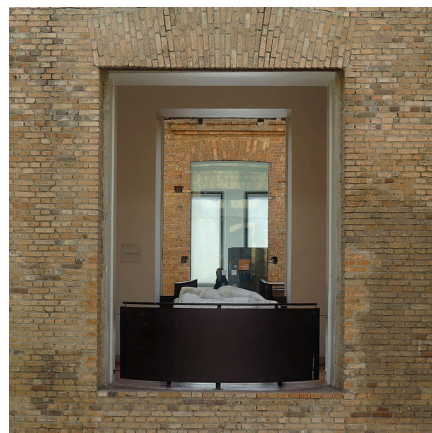
- 146. Vista de ventana/balcón interno.
- 147. Pasarela y claraboya del patio lateral.
- 148. Vista del área de esculturas.
- 149. Idem.

La protección de balcones no toca la pared, generando con precisión, una tensión entre los materiales [Fig.146].

**d) Economía:** Todos los elementos nuevos son extremadamente sencillos, con texturas lisas, muy austeras, incluso su diseño (la claraboya por ejemplo) provoca una sensación de austeridad y levedad visual [Fig.147].

Muy pocos materiales configuran la estética del edificio: el revoque blanco, el metal pintado, el vidrio, el piso de madera y arcilla cocida, dialogan con los muros antiguos; a pesar de ello se logra fuertes sensaciones que le dan calidad al espacio arquitectónico y sin duda revalorizan el bien en cuestión [Fig.148 y 149].

146



(146)



(147)



(148)



(149)

147





- 150. Ubicación en la ciudad de Tavira.
- 151. Grabado de Tavira, con el Monasterio a la izquierda, siglo XVII.
- 152. Vista aérea del Monasterio antes de la restauración.

### 3.6. Conventos Las Bernardas, Souto de Moura:

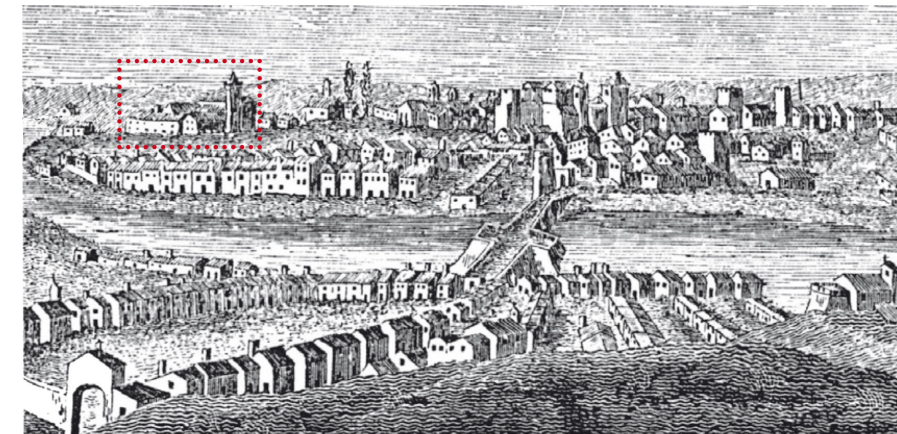
#### 3.6.1. Caracterización del bien:

Arquitecto:	Eduardo Souto de Moura
Localización:	Tavira, Algarve, Portugal
Área de terreno:	10.992 m <sup>2</sup>
Área construcción:	8164 m <sup>2</sup>
Concurso:	2009-2011
Año de proyecto:	diciembre 2006 – mayo 2009
Encargo:	78 residencias
Año de construcción:	2009 2012
Fundación:	1509-1528

- 1. Hotel Vila Galé Tavira
- 2. Mercado de alimentos frescos
- 3. Río Tavira
- 4. Ponte dos descobrimentos
- 5. Palacio de Justicia
- 6. Biblioteca pública



(150)

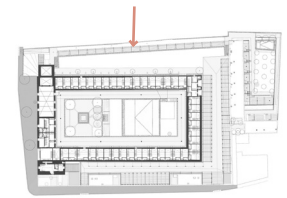


(151)



(152)





- 153. Vista aérea del Monasterio antes de la restauración.
- 154. Plano de Tavira, 1645.
- 155. Vista sur-este antes de la restauración..

**3.6.2. Antecedentes históricos:**

El Monasterio fue fundado en 1509 y es el único de la orden Cister al sur de Portugal; por ello está vinculado al pueblo de Tavira desde sus orígenes.

Al principio solo estaba constituido por la iglesia y una ala de dormitorios que formaban una "L" [Fig.153 y 154]. Posteriormente se consolidó la planta cuadrada, con dos claustros; luego sufrió una serie de reformas y transformaciones para adecuarse a sus crecientes necesidades.

Después del terremoto de 1755, el Convento quedó muy dañado y, en 1834, luego de la extinción de las órdenes religiosas en Portugal, fue abandonado, hasta que en 1863 se destruyó parcialmente por un incendio; entre 1890 y 1968 se recupera para funcionar como fábrica de molienda y masas de vapor.

La transformación en edificio industrial implicó la construcción de un conjunto de viviendas al poniente para los nuevos propietarios, una chimenea de albañilería fuera del ala este, reformas en las antiguas instalaciones y diversas demoliciones e incrementos en el cuerpo arquitectónico central y en los dos claustros existentes en la época.

**3.6.3. Estado anterior:**

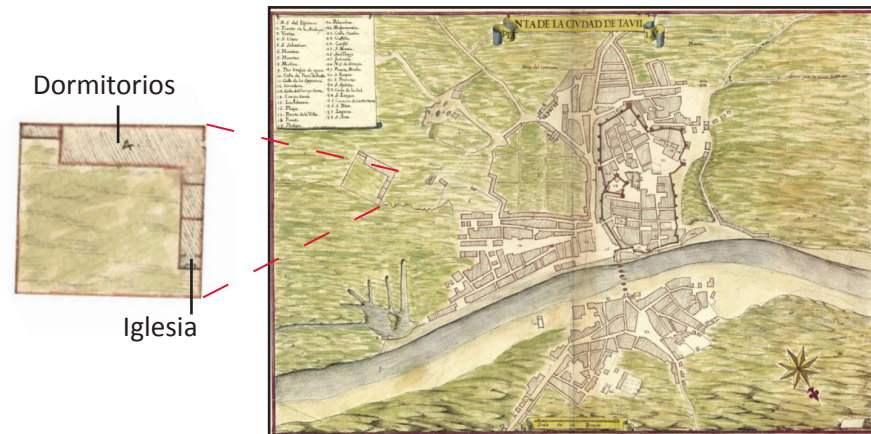
El edificio es el resultado de numerosas y sucesivas intervenciones, ampliando el original, lo que implicó también la modificación de los vanos existentes.

Las adecuaciones para fábrica supuso una agresiva intervención, pues para lograr los diáfanos espacios requeridos, se tuvo que demoler prácticamente todos los muros interiores, dejando solamente las fachadas, afectando por tanto la estructura portante del inmueble y por cierto su valor histórico. Este proceso implicó también el derrocamiento de una parte importante del ala este del claustro [Fig.155].

150



(153)



(154)

151



(155)





- 156. Estado de la Iglesia del Monasterio previa la intervención.
- 157. Estado de afección de torre previa intervención.
- 158. Esquema de la distribución del programa arquitectónico.



(156)



(157)

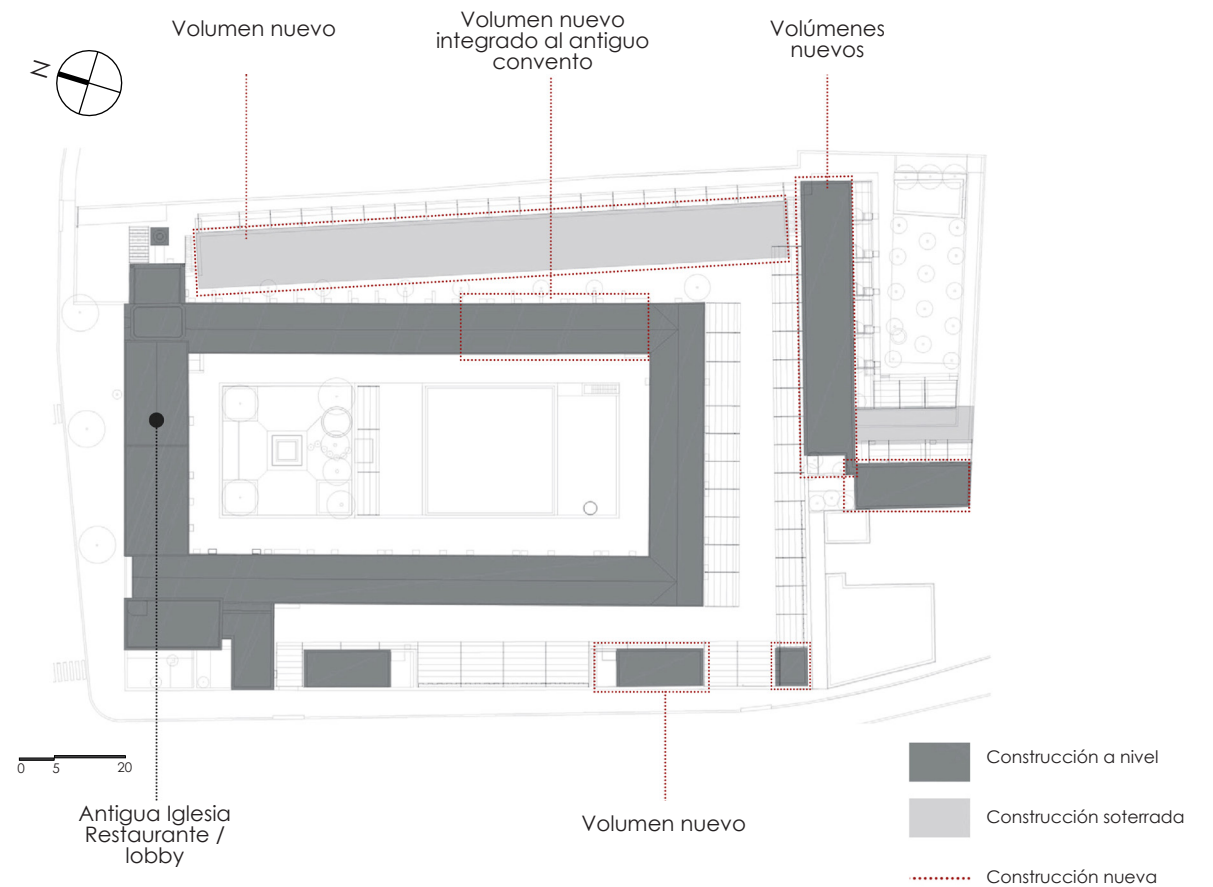
Los edificios existentes estaban en general constituidos por una planta baja, primera planta alta y cubierta, con excepción de la iglesia que presentaba un segundo piso elevado y la torre con dos pisos altos [Fig.156].

Los muros de piedra tenían espesores variados entre los 0.5 m. y 1.2 m., cuyo nivel de mantenimiento era muy variable de acuerdo con la zona en la que se encontraba y la mayoría estaban constituidas por un aglutinante muy débil, tierra solamente en muchos casos; sus enlucidos en su mayoría se encontraban desprendidos.

El edificio tenía muchas bóvedas estructurales que se encontraban muy agrietadas; los entrepisos francamente debilitados o incluso caídos. Las cubiertas originales eran totalmente inexistentes, solo las realizadas para el uso fabril estaban presente pero en muy mal estado. La torre y la iglesia, dos icónicos elementos de las épocas más importantes del bien, estaban en franco deterioro y amenazaban ruina [Fig.157].

**3.6.4. El programa [Fig.158]:**

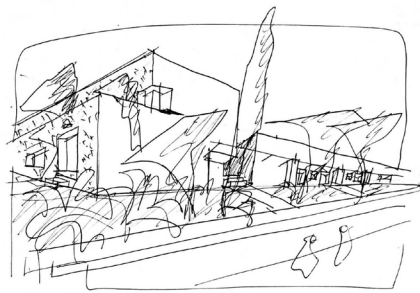
Es costumbre que este tipo de bienes sean recuperados para usos culturales; sin embargo, como dice el propio Souto de Moura *“no hay tanta cultura que exponer ni fondos disponibles para ello”* (de Moura, 1996).



(158)



- 159. Dibujos de la viviendas, por Souto de Moura.
- 160. Dibujos del Patio de los Naranjos, por Souto de Moura.
- 161. Monasterio y su entorno urbano en la actualidad.
- 162. Entorno urbano y Monasterio en ruinas.



(159)

Ante esta realidad de manera innovadora se propone el uso de vivienda para darle sostenibilidad al proyecto y hacer económicamente viable la actuación [Fig.159]; son 78 residencias de hasta 3 dormitorios más áreas comunales como recibidor y restaurante central.

Se procede a adecuar dentro de los muros del Convento a 57 viviendas en las alas este, sur y oeste, de manera modular con viviendas triplex (dos pisos y altillo). La ampliación en forma de "L" para 21 casas en el tramo oriental entre el antiguo monasterio y la mina de sal, en lo que fue la huerta. Aprovechando el desnivel existente de 3 metros, se construye una línea de casas de una o dos plantas con terrazas. Además, en el ala este y para completar el patio se reconstruye parte del cuerpo caído y que cierra el denominado Patio de los Naranjos [Fig.160].

### 3.6.5. Paisaje y entorno urbano

El bien está ubicado en una zona totalmente rural aunque cerca de la ciudad; es por ello que, al momento de la intervención, éste constituía parte del borde urbano, pues luego estaba el campo y los salinares del lugar. Dicha área, que poco a poco se consolida, muestra un importante potencial de expansión urbana, pudiendo constituirse a futuro en un atractivo del lugar y centro complementario de actividades en la zona [Fig.161].



(160)

### 3.6.6. Aspectos socio culturales

El emplazarse al límite de la ciudad, motiva menos arraigo con los pobladores. Además, el hecho de que muchos años haya sido fábrica y luego abandonado, implica que hace mucho tiempo está en decadencia, lo que genera poca conciencia social sobre el valor del bien.

Ya para la época de la intervención, la ciudad lo estaba rodeando, por tanto se generó la necesidad de recuperar el sector, con un proyecto que consolide y densifique la zona que estaba degradada por la presencia de un gran edificio en ruinas y abandonado [Fig.162].



(161)

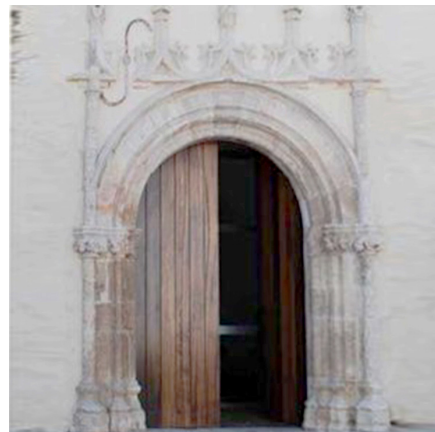


(162)





- 163. Vista antigua Iglesia y puerta Manuelina.
- 164. Foto de época del estado del Monasterio previa la intervención.
- 165. Vista general de rehabilitación del monasterio Las Bernardas.



(163)

### 3.6.7. Postura para la restauración

En este caso, es más evidente el respeto a las etapas de construcción, inclusive ciertamente recientes, como la época industrial, con la torre como su elemento más representativo. Coherente con dicho criterio, Souto de Moura realiza una reconversión práctica, un nuevo capítulo en su historia, la adaptación para el uso de vivienda.

El estado calamitoso del bien y el hecho de que existan pocos elementos originales de valor, permite cierta facilidad de incorporar elementos, salvaguardando fundamentalmente la tipología claustral original, con la iglesia, la puerta Manuelina [Fig.163] y la torre mencionada como elementos representativos.

Se permite el uso de materiales y técnicas novedosas para recuperar y consolidar, aunque no desea mostrarlos pretenciosamente, pues todos ellos se muestran simples, austeros e integrados.

### 3.6.8. Valoración:

A pesar del alto grado de destrucción [Fig.164] y la demolición de muchas partes importantes de la edificación original, se prioriza su valor tipológico de convento Cisterciense (con el claustro como principal elemento).

Sus muros guardan aún la escala de ciudad y constituye un edificio trascendente para sus habitantes, con un importante aporte al paisaje del lugar, pues es un edificio representativo



(164)

de la zona [Fig.165]. Por ello es fundamental devolverle su imagen, darle un nuevo valor urbano, repotenciar y regenerar su entorno, por lo que su valor social para la ciudad resulta también muy importante.

Si bien, debido a la trascendencia y origen en la ciudad, su valor histórico es alto, el estado de destrucción es muy elevado, inclusive con importantes partes perdidas, como el ala este, por lo que su valor económico es bajo.

A pesar de lo dicho, conserva ciertos elementos de valor como la puerta Manuelina y la torre industrial que le brinda cualidades importantes, además del rigor tipológico de monasterio.



(165)



166. Vista de patio central.  
167. Viviendas nuevas y segundo patio.  
168. Dibujos del patio, por Souto de Moura.  
169. Esquema en planta de la estrategia utilizada.



(166)



(167)

### 3.7. Estrategia:

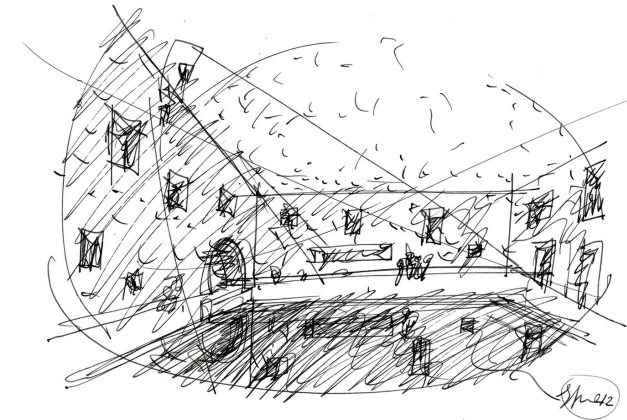
Ésta [Fig.168 y 169], fundamentalmente, consiste en reconfigurar la integridad del claustro [Fig.166], fortaleciéndolo como área comunal; las ampliaciones necesarias se subordinan volumétricamente a él.

Se proyecta un segundo patio [Fig.167] o claustro comunal que organiza las viviendas nuevas y fortalece la relación de las mismas con el entorno urbano; al igual que el resto de viviendas ubicadas en la parte este y oeste, lo que generará la recuperación de dicha porción de la ciudad.

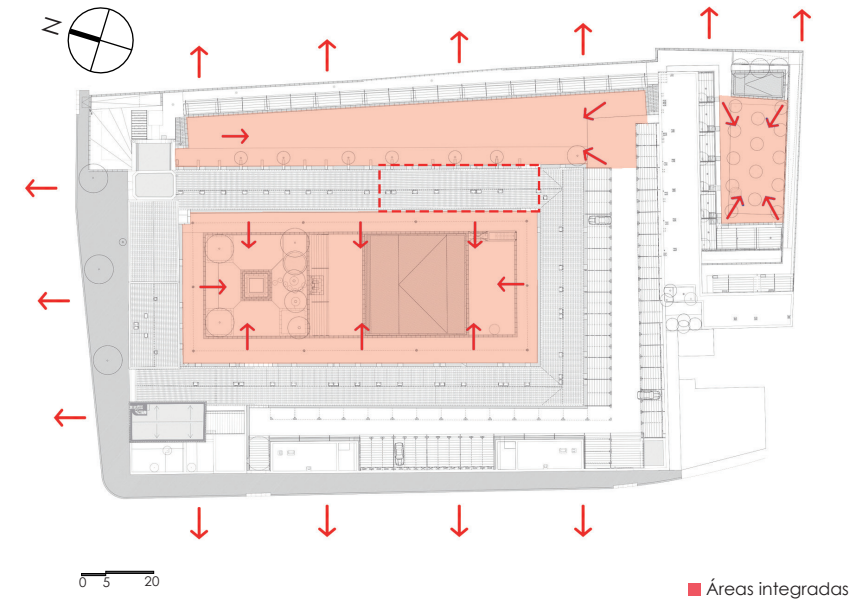
El patio central de 75 x 32 metros (que respeta forma y escala de claustro) se divide en dos zonas, al norte, como plaza dura, pavimentada con cuatro grandes árboles, como recordatorio del claustro antiguo; al sur la piscina de 20 x 20 m, inspirada en los grandes depósitos situados en el sur.

El cuerpo de la iglesia ha sido dividido en tres secciones, la nave central es ahora el área de recepción del condominio, tanto al este (antigua ubicación del altar) y al oeste, donde los monjes participaban de las ceremonias religiosas; la antigua sacristía fue convertida en cafetería.

Las unidades de vivienda se desarrollan en tres niveles, aprovechando la proporción del ancho bastante limitado y la gran altura de las alas existente. Se procura reforzar la unidad del bien, con un acabado uniforme para todo el conjunto, lo que robustece la imagen urbana.



(168)



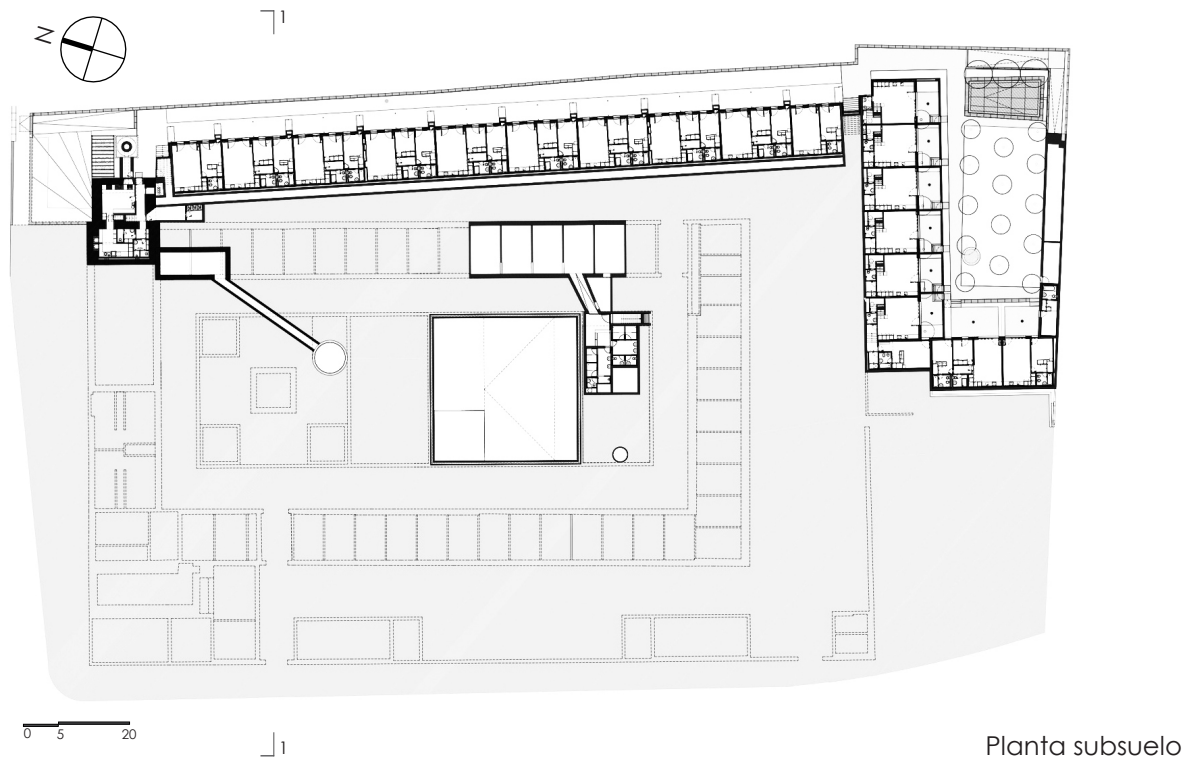
(169)



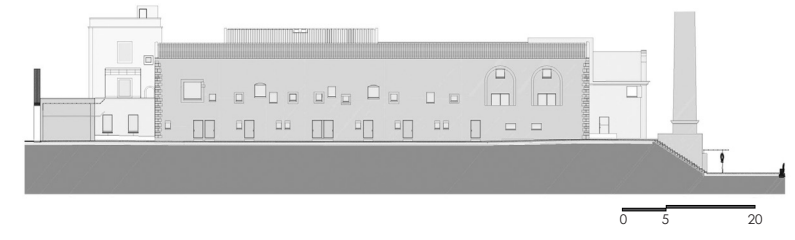


**3.8. Proyecto:**

Se expone a continuación los documentos gráficos del proyecto:



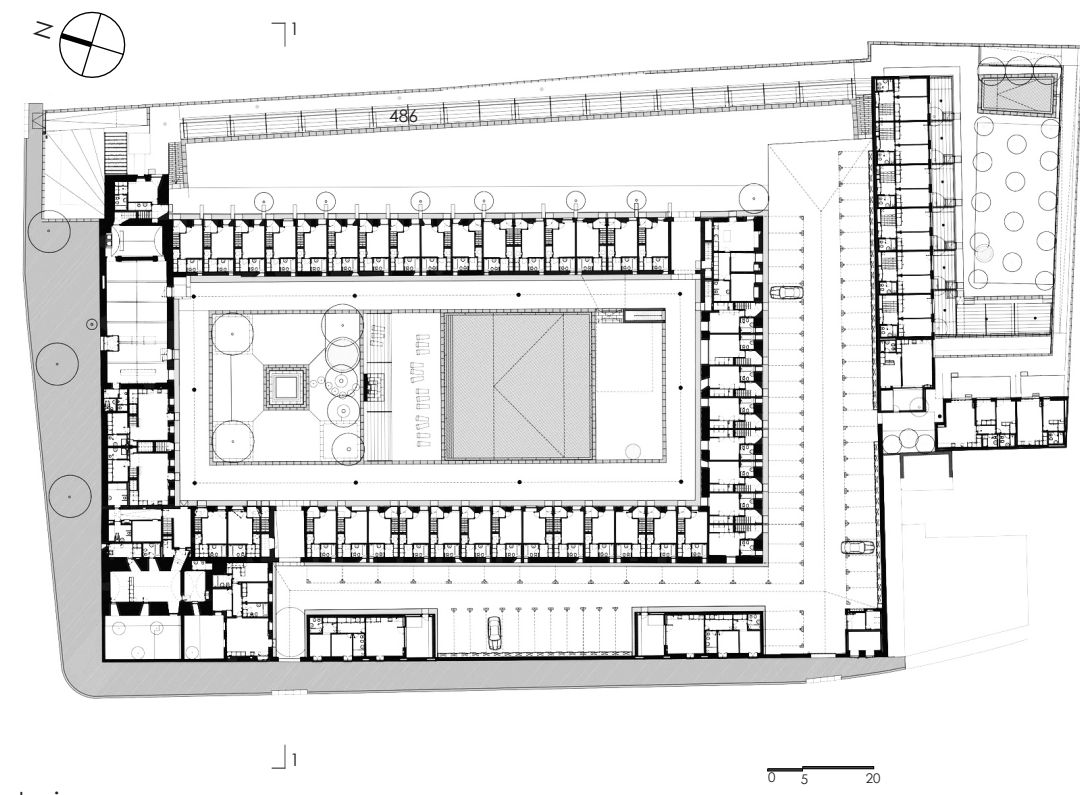
Planta subsuelo



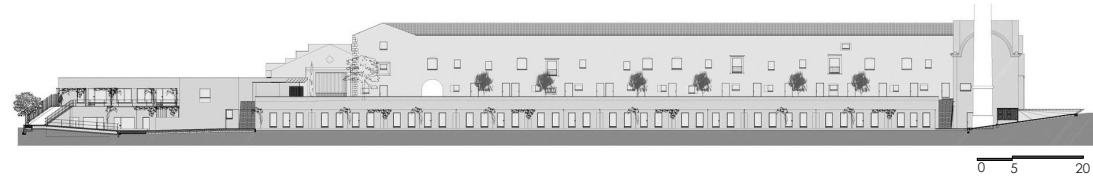
Alzado sur



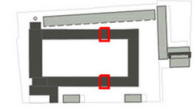
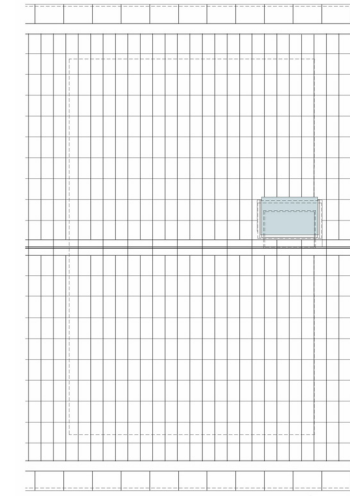
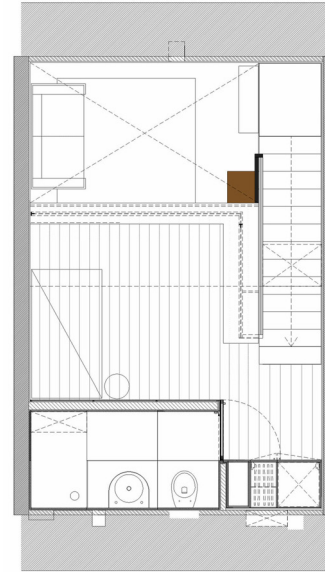
Sección 1-1



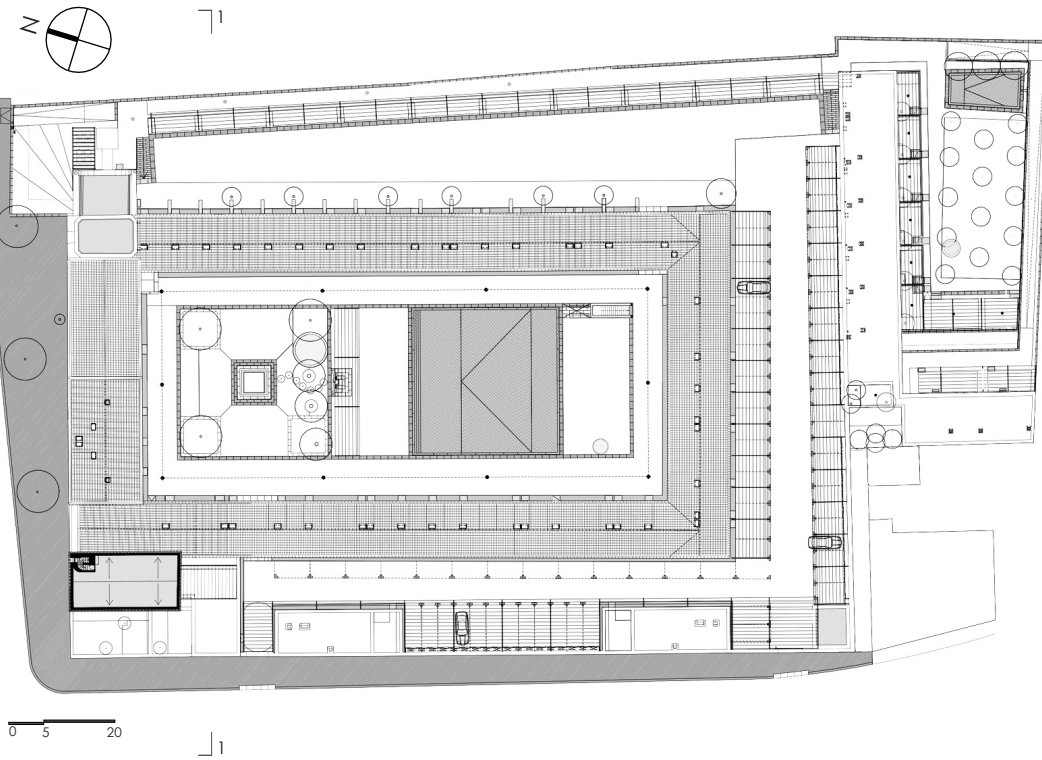
Planta baja



Alzado Este

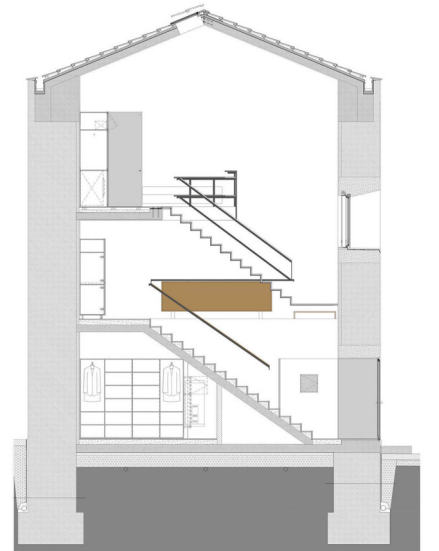
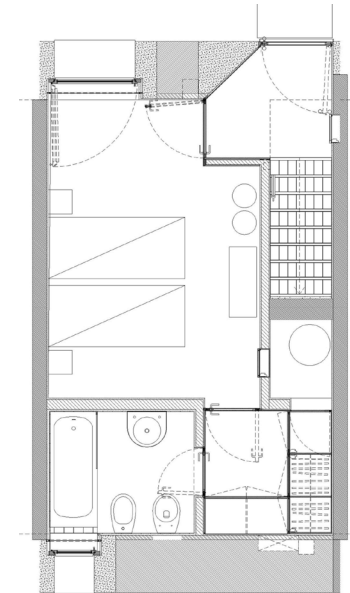
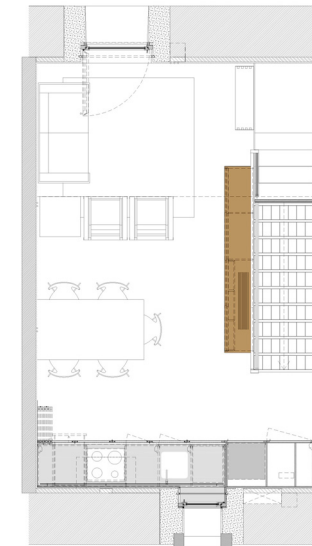


Tipología vivienda ala sur



0 5 20

Alzado Este



163

162



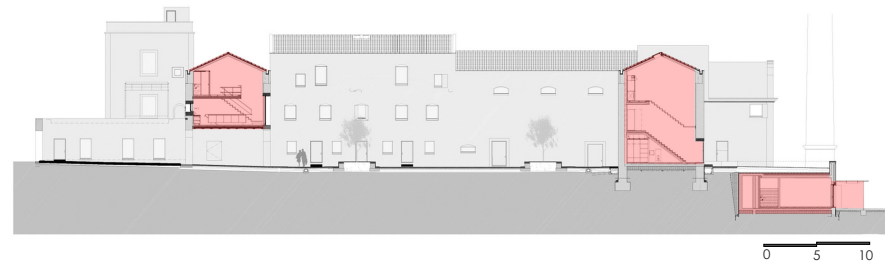


170. Esquema en corte de la intervención.  
171. Esquema en planta de la intervención.

### 3.9. Valores de la restauración:

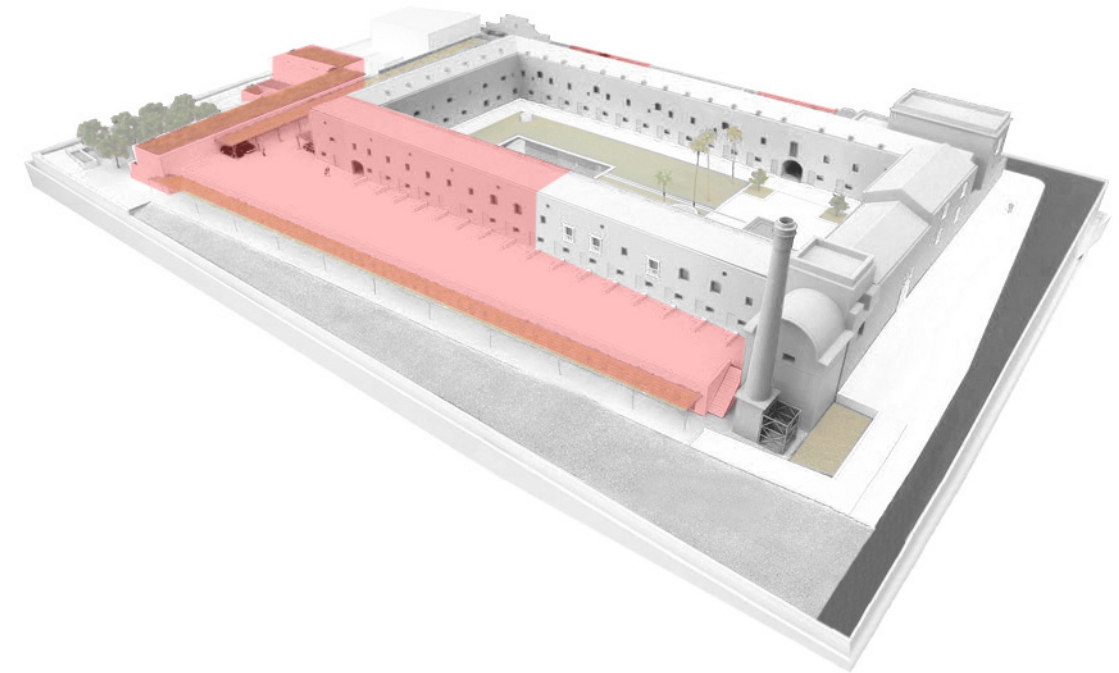
#### 3.9.1. Tipo de intervención [Fig.170 y 171]:

- a) **Liberación:** De muchos elementos ruinosos como cubierta, agregados de hormigón, cierres de vanos, muros y entrepisos. Para poder realizar las acciones necesarias sobre los muros, se requirió la completa eliminación de los revoques existentes.
- b) **Consolidación:** Los muros que estaban desmoronándose tuvieron que ser reparados a través de una lámina de hormigón proyectado con un mínimo de 7 cm. de espesor y armada con malla de acero, por el lado interior o por los dos lados, en el caso de paredes interiores.



■ Áreas integradas

(170)



■ Áreas integradas

(171)



172. Estado de las bóvedas previa la intervención.  
 173. Proceso de restauración de la torre.  
 174. Proceso de restauración de muro.

Las bóvedas de base [Fig.172], a pesar de haber sido anteriormente intervenidas, presentaban grietas relevantes, que fueron cerradas a través de la inyección de mortero sin retracción. Además, se reforzó con una lámina de hormigón adherida con abrazaderas selladas con un aditivo como relleno estructural, debiendo además mejorar los soportes de anclaje.

La torre estaba bastante agrietada, con fracturas significativas, especialmente a mediana altura; su chimenea de ladrillo macizo, requirió un encintado por el exterior en toda su altura con varillas de acero inoxidable insertas en las juntas del ladrillo para que contuvieran la abertura y la propagación de las fisuras que presentaba la chimenea [Fig.173]. Ésas fueron previamente inyectadas y las juntas, entre los varios niveles de ladrillo, reparadas con mortero.

**c) Reestructuración:** Como mencionamos, las paredes no estaban arriostradas, pues se habían eliminado casi todos los muros interiores; ello implicó todo un trabajo de estructuración [Fig.174]. Como refuerzo adicional se instalaron tirantes horizontales para mejorar la unión entre los diversos muros, tanto en las que estaban parcialmente caídos como en los huecos cerrados de manera deficiente.



(172)



(173)



(174)





- 175. Proceso de rehabilitación, apertura y reforzamiento de vanos.
- 176. Muro restaurado.
- 177. Vista sureste del Monasterio previa la restauración.
- 178. Vista sureste actual del Monasterio.
- 179. Detalle del claustro central



(175)



(176)

En el caso de la torre (cuyos pisos están constituidos por bóvedas) se procedió a su rehabilitación y reestructuración, a través de soluciones de hormigón armado con losas de 0.18 m. de espesor apoyadas en vigas y paredes.

La apertura de ventanas también implicaba estructurar para garantizar la estabilidad del muro; dicha tarea se desarrolló con marcos de hormigón armado [Fig.175 y 176].

**d) Reintegración:** La más trascendente reintegración fue, completar parte del ala eliminada del lado sur-este, que era necesaria para conformar el claustro, reforzar la unidad del conjunto y su valor tipológico [Fig.177 y 178].

Las cubiertas de forma general estaban construidas de manera improvisada y a través de soluciones provisionales, con chapa ondulada, también en mal estado. Se resolvieron básicamente a dos aguas, con una losa de 0.15 m., de espesor apoyada en las paredes de fachada y trabada horizontalmente por las paredes divisorias de los apartamentos; como acabado final se colocó un recubrimiento cerámico [Fig.179].

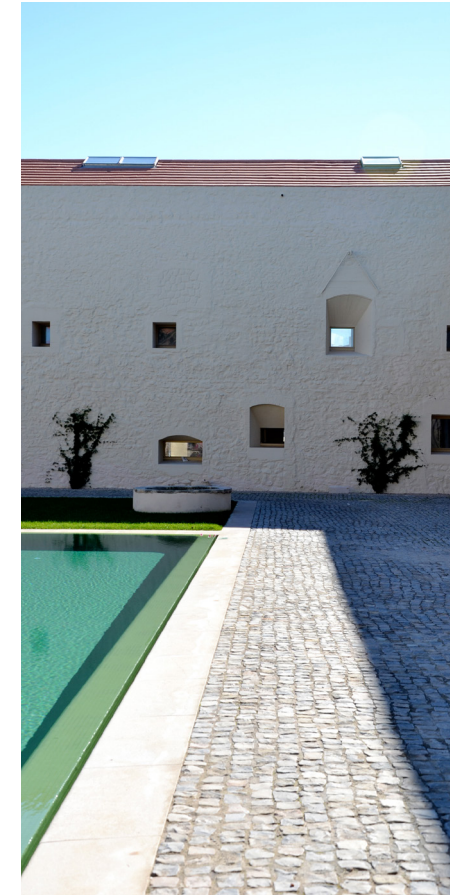
En general se encontraron muy pocos elementos para reintegrar, los que fueron sin embargo colocados en la obra como muestra y testigo de la intervención.



(177)



(178)



(179)

169





- 180. Parte del edificio en su estado previa la intervención.
- 181. Detalle de patio central restaurado.
- 182. Vista del nuevo patio y viviendas.

**e) Integración:** El hecho de que hayan desaparecido gran cantidad de elementos del edificio [Fig.180], motivó un intenso proceso de integración.

Se aperturaron paredes de ventanas y puertas, sin perder el valor y la contundencia del conjunto [Fig.181]. Para ello, se calzaron molduras de hormigón armado, ligadas por medio de pernos a la piedra contigua; dejando visible la marca del aparejo que identifica la intervención y se integra sutilmente debido a su escala y color.

Las piezas de vivienda guardan el criterio de integración al bien, con materiales y texturas nuevas, diferentes, que refuerzan su unidad [Fig.182].

**f) Reconstrucción:** Las paredes divisorias de los futuros apartamentos (transversal a la fachada), fueron elaboradas en hormigón armado y sirven de trabe estructural frente a un sismo, pues fueron unidas a las paredes por medio de pernos de acero galvanizado. Las esquinas son los lugares más vulnerables, por lo que se introdujo tirantes horizontales y ángulos anclados.

Todos los pisos estaban totalmente degradados y desprendidos, por lo que fue necesario reconstruir pavimentos en la generalidad de los edificios; también se reconstruyeron algunos paramentos de piedra en estado ruinoso.



(181)



(180)



(182)





- 183. Vista de la puerta Manuelina
- 184. Diversos elementos como testimonio de la restauración.
- 185. Vista este previa la restauración.
- 186. Vista este actual.
- 187. Vista interior de la antigua iglesia.



(183)



(184)

### 3.9.2. Principios y valores de la restauración:

**a) Respeto a la historicidad:** Se respetan todas las etapas de construcción del edificio, incluso con referentes tan distintos como la torre Industrial [Fig.185 y 186], la puerta Manuelina (Portal Gótico Portugués) [Fig.183] y el claustro del antiguo monasterio Cisterciense; discretamente se mantienen elementos constructivos a manera de referentes históricos, tanto en los patios cuanto en el interior, como legado de la construcción anterior [Fig.187].

Si bien se pensó en utilizar el color original, luego de algunas pruebas se decidió el recubrimiento de cal natural, por las variantes y transparencia que le da y que el recubrimiento plástico (pinturas comunes) no tiene, logrando con ello unificar todo el conjunto [Fig.186].

En los interiores se nota las señales de dinteles de vanos antiguos, como en la iglesia [Fig.187].

**b) No falsificación (autenticidad):** Todas las intervenciones (a excepción de la reintegración mencionada del ala norte) son perfectamente reconocibles. Además el uso del recubrimiento de cal integra visualmente el edificio [Fig.184 y 186]. En los bloques nuevos se emplea un recubrimiento liso que lo identifica y que forman una totalidad a través del color similar al claustro.

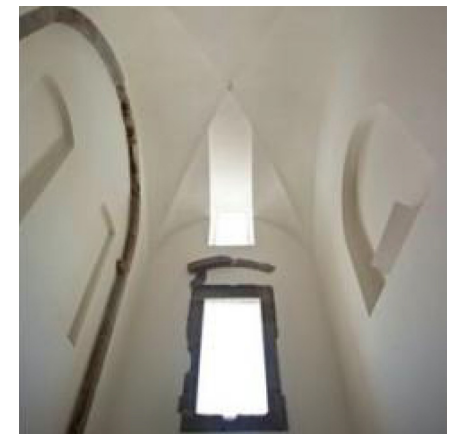
La mayoría de intervenciones sobre los muros son plenamente identificables, debido al uso de materiales contemporáneos como el hormigón visto, en su forma más burda [Fig.184 y 186].



(185)



(186)



(187)

173

172





188. Vista de grada de habitación.  
189. Vista de Monasterio restaurado.  
190. Idem.

Por lo demás, todas las intervenciones de integración (cubierta, entrepisos, pisos, mobiliario, etc.), están plenamente identificadas por sus materiales y el aporte a la composición del conjunto [Fig.190], muy particularmente en las habitaciones [Fig.188].

**c) Respeto pátina:** El hecho de que las paredes hayan sido recubiertas con cal, de que se hayan cambiado techos, pisos y otros elementos, hace que no haya muchos elementos en los que se pueda mantener la huella del tiempo [Fig.189 y 190]; sin embargo, la puerta Manuelina, la torre industrial y otros elementos mantienen su pátina original.

**d) Conservación in situ:** Se conservan todos los elementos originales; los que no pueden ser recuperados íntegramente en su posición, son recuperados como referentes en varios puntos del conjunto [Fig.189].

**e) Reversibilidad:** Hay que diferenciar entre los elementos estructurales (forjados y paredes portantes) y los no estructurales. Los primeros por su concepción no son posibles cambiar; los segundos son tabiques que pueden ser eliminados y permitirían diáfanos espacios.

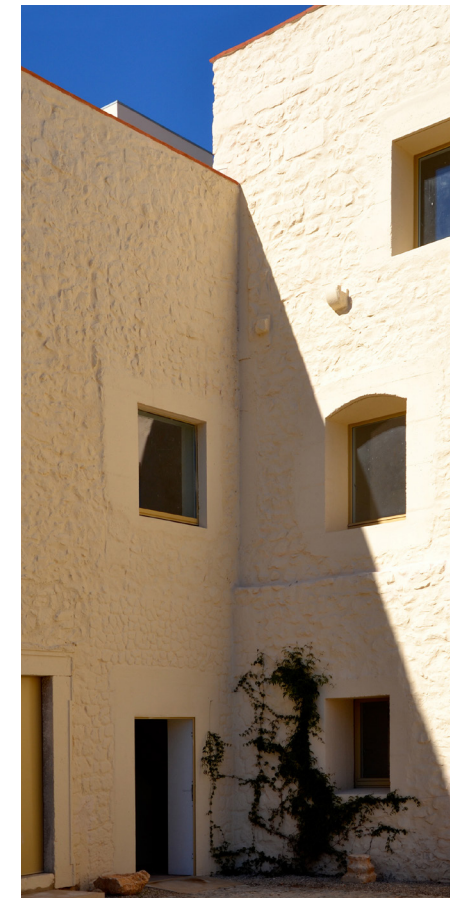
La disposición de áreas húmedas, agrupadas en bandas que apoyan la reversibilidad como criterio, no constituyen un obstáculo para una adaptación posterior.



(188)



(189)



(190)





191. Vista de la Iglesia y la torre industrial.  
192. Vista del patio del Monasterio intervenido.

### 3.9.3. Principios y valores modernos:

- a) Universalidad:** Toda la base estética del conjunto es blanca (recubrimiento de cal) lo que hace resaltar los volúmenes del claustro y contrastar con el verde y el agua [Fig.192].

La cubierta de teja industrial se muestra modesta por su baja pendiente; su color la integra al entorno urbano imperante [Fig.192].

La torre genera alto contraste con el conjunto, debido a su proporción, verticalidad y textura, generando equilibrio en el conjunto [Fig.191].

Todas las formas utilizadas son simples, siempre con ejes ortogonales y ángulos rectos.

- b) Rigor:** Plantea un módulo habitacional único, que ordena todo el conjunto, al cual se adaptan las ventanas existentes, a veces a través de abocinamientos [Fig.192].

Los bloques nuevos son semisoterrados y forman un podio que levanta y resalta el conjunto claustal; son perfectamente modulados, con una tipología diferente a la usada para las habitaciones de los bloques antiguos, por lo que aportan pluralidad a la intervención.



(191)



(192)



193. Ventana tipo de las habitaciones.  
194. Vista desde el sur hacia la torre industrial.  
195. Vista del patio secundario.  
196. Vista de la grada de la habitación tipo.



(193)

**c) Precisión:** Las líneas del claustro original son los ejes organizadores de todo el conjunto, subordinando toda la intervención a su orden.

Las ventanas nuevas guardan un perfecto ritmo, agrupadas en 4, con una proporción de 2 a 1. Los vanos cerrados al igual que los antiguos tragaluces en la cubierta, dejan huella del perfecto ritmo de la concepción original [Fig.194].

Las ampliaciones mantienen también, ritmo y secuencia en los vanos, que se repiten en forma y proporción, lo que le aporta orden al conjunto [Fig.195].

Es de resaltar el sobrio y preciso detalle constructivo, especialmente en la carpintería de las ventanas [Fig.193 y 196].

**d) Economía:** Las habitaciones están moduladas lo que muestra un principio generador basado en la austeridad y la economía; la noción del tipo.

Es absoluta la austeridad estética y financiera en los muros restaurados, ya que se recuperan con hormigón burdamente tratado, pero que no distorsiona con el resto de la edificación antigua [Fig.194].

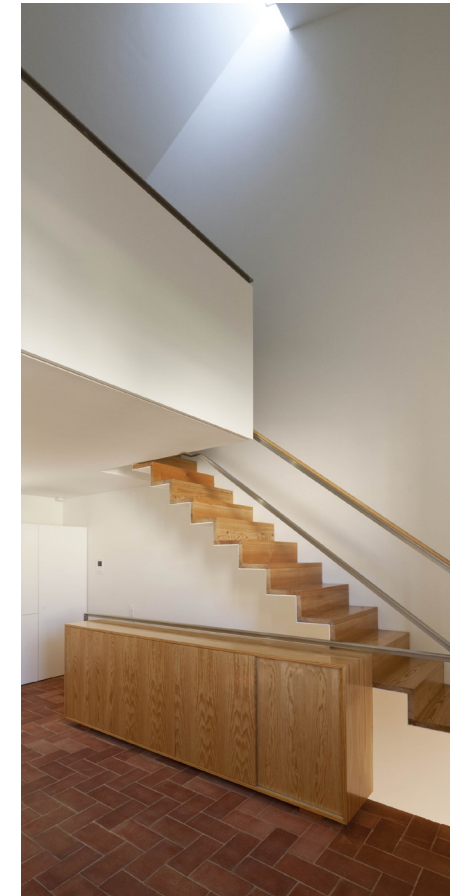
Pocos y económicos materiales configuran la estética del edificio; el muro blanco (cal) como base, la madera de pino, los pisos y cubierta de arcilla y algunos secuenciales elementos metálicos. [Fig.194 y 195].



(194)



(195)



(196)