



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Arquitectura

Taller Federico Mariscal y Piña

*NUEVA BIBLIOTECA MALATESTIANA*

*UNA INTERVENCIÓN EN EL CONJUNTO*

*DE LA ANTIGUA BIBLIOTECA MALATESTIANA DE CESENA*

TESIS

Que para optar por el grado de:

Arquitecto

PRESENTA:

Jhonatan González Salgado

TUTORES:

DRA. en Arq. Mercedes Oliveros Suárez

DR. en Arq. Carlos Darío Cejudo Crespo

ARQ. Fernando Rivas Ladrón de Guevara

Ciudad Universitaria, Noviembre de 2016

CDMX





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MI MADRE

## AGRADECIMIENTOS

Al equipo de Proyectos IX de la ETSAM: a los arquitectos José Ángel Vaquero, Eduardo Pesquera, Carlos de Luxán, y José Ignacio Linazasoro, director de la Cátedra, quienes afianzaron los planteamientos y objetivos de este trabajo de tesis aún después de concluida su responsabilidad.

Al Comune de Cesena por la planimetría, datos de concurso y material gráfico proporcionados.

A D. Carlos Sambricio por su revisión de los detalles teóricos y por su amable aportación bibliográfica.

Al Arq. Raúl Nieto por su atenta lectura y crítica del texto de esta tesis.

Por supuesto a mis asesores en la FA UNAM: Mercedes Oliveros, Carlos Cejudo y María del Carmen Carmona que hicieron un seguimiento oportuno del desarrollo del proyecto arquitectónico y del documento final.

A los míos: las palabras nunca serán suficientes para testimoniar mi aprecio y mi agradecimiento.

Y a todos aquellos aliados que de una u otra manera estuvieron involucrados en la realización de este documento.

A todos ustedes, mi reconocimiento y gratitud.

Preámbulo.

Introducción.

### CAPÍTULO PRIMERO. LO TEÓRICO.

1. Marco teórico. *Reflexiones sobre la intervención en entornos construidos.*
  - 1.1 La ciudad tradicional y el problema de la modificación.
  - 1.2 La modificación. El nacimiento de una conciencia crítica.
  - 1.3 Intervención y restauración. Un asunto de semántica.
  - 1.4 Entre la convención y el proyecto. Teorías de la intervención.
  - 1.5 Intervenciones. Sobre la mediación entre el pasado y el presente.
  - 1.6 Patrimonio y monumento.
  - 1.7 Sobre la memoria.
  - 1.8 Sobre una metodología. Reflexiones finales.

### CAPÍTULO SEGUNDO. LO OPERATIVO.

2. Objetivos.
3. La ciudad. *Cesena y el Conjunto Malatestiano.*
4. Análisis tipológico. *De patios y palacios.*
5. El programa.
6. El proyecto. *Una nueva biblioteca.*
7. Desarrollo del proyecto arquitectónico.
  - 7.0 Proyecto arquitectónico.
  - 7.1 Anteproyecto Tres plazas.
  - 7.2 Planta de albañilería.
  - 7.3 Criterio estructural.
  - 7.4 Criterio de acabados.
  - 7.5 Criterio de instalación eléctrica.
  - 7.6 Criterio de iluminación.
  - 7.7 Criterio de instalación hidráulica.
  - 7.8 Criterio de instalación sanitaria.
  - 7.9 Criterio de calefacción - refrigeración.
  - 7.10 Criterio de CCTV.
  - 7.11 Criterio de señalización y alarma contra incendios.
  - 7.12 Presupuesto y financiamiento.
8. Conclusiones.

Título original: *Nueva biblioteca Malatestiana.*

*Una intervención en el Conjunto de la Antigua Biblioteca Malatestiana de Cesena*

Escrito por: Jhonatan González Salgado

Diseño editorial por: *Thésika · Diseño de tesis*

© Derechos reservados (las imágenes usadas en el diseño de este documento fueron adquiridas legalmente por *Thésika.mx*. El autor conserva todos los derechos).

contacto@thesika.com.mx | www.thesika.mx

Impreso en la CDMX durante 2016.

Composición & Diseño editorial: Ernesto P. Prado (*Thésika*)

Diseño de cubierta & Encuadernación: Ernesto P. Prado (*Thésika*)

Corrección ortográfica: Jhonatan González Salgado

## PREÁMBULO

La presente tesis propone una lectura doble: en un sentido elabora una necesaria reflexión teórica y crítica sobre la noción de intervención-modificación en paisajes históricos, como objeto de estudio universal; y en el otro alude a un caso particular de proyecto en el Conjunto de la Antigua Biblioteca Malatestiana de Cesena, en Italia. El cúmulo de reflexiones siempre se hará en torno a una realidad europea como referente lógico al que pertenece el sitio. La reflexión teórica —personal pero no por ello menos rigurosa— antecederá entonces a la acción práctica, que se leerá a partir del capítulo segundo de este documento. La presencia de ambos discursos generará una tensión, por momentos resuelta en convenciones y acuerdos, y en otras ocasiones generará la apertura de incógnitas, situación propicia para cuestionar y abrir disyuntivas en el ámbito de la modificación de los entornos construidos.



## INTRODUCCIÓN



Hubo un fresco en el desaparecido Banco Médici de Milán que representa al joven Marco Tulio Cicerón leyendo. El más tarde senador viste a la renacentista, y su postura relajada y distendida comunican su gusto por la lectura. Llama la atención que no es representado junto a un maestro, sino que lee solo. De hecho, se nota maduro, sentado frente a un nicho lleno de libros que recuerda a un académico en su estudio. Se encuentra protegido del sol pero hay ventanas para, de vez en vez, descansar la mirada del sesudo contenido del escrito enfrente suyo. No hay libros por todas partes, pero parecen bastar para satisfacer su temporal curiosidad.

El fresco, que ha sobrevivido gracias al bien tenido en cuenta acopio de cultura que si mismo retrata, no es sólo un estudio pictórico de planos y de la juiciosa y exitosa actividad de los banqueros Médici, sino, también una representación de las características necesarias para una adecuada comunicación entre la reserva de conocimientos y el interesado lector. Los problemas y sus respectivas soluciones están bien manifestados en esa pintura.

El estudioso tiene una docena de volúmenes a su alcance y hay evidentemente sitio para muchos más. Aunque cualquier biblioteca privada de la época en que fue pintado (segunda mitad del siglo XV) poseería una colección muchísimo mayor a esa, parece probable que esos cuantos libros compensasen las necesidades del joven durante un período considerable de estudio y que en ellos se podía haber tratado una parte notable de los conocimientos de que entonces se disponía. Almacenado, accesibilidad y ampliación tenían sencillas e inmediatas soluciones; difícilmente podrían existir en eso problemas.

La banca de madera y sus muebles son a la vez un puesto de trabajo y una cabina de retiro individual, separada en cierto modo del local espacioso que la rodea. Las distracciones provenientes del exterior están resguardadas de la vista pero no aisladas totalmente. La concentración en la tarea esencial es posible y de hecho está favorecida por todo cuanto hay alrededor. Mobiliario, cerramiento, espacio, luz, perspectivas, todo está concertado para favorecer la comunicación entre libro y lector.

El pupitre y el libro reciben la luz por la izquierda; las superficies de alrededor son algo más oscuras que la página manuscrita; pero no hay ningún objeto deslumbrante dentro del campo visual en el que se lee o en el que se mira al levantar los ojos. El confort corporal, del que forman parte las adecuadas condiciones para la vista y el oído, es primordial si el mensaje del libro ha de ser convenientemente comprendido, si falta, se produce una grave distracción, una interferencia en el sistema de comunicación.

Vincenzo Foppa pintó este fresco hacia 1464; diez años antes Gutenberg habría imprimido su primera Biblia empleando tipos móviles. Un siglo antes, una biblioteca como la Papal de Aviñón, tenía 1,677 códices en 1377; La Sorbona, 1,722 códices en 1338. Una biblioteca más modesta habría poseído un número mucho menor de volúmenes; el catálogo de la biblioteca de la Catedral de Lincoln de 1450 señalaba 107 obras. Bibliotecas actuales de similar condición cuentan sus volúmenes por centenares de miles y frecuentemente poseen millones de ellos.

Este cambio cuantitativo es lo que ha ocasionado la destrucción de la memoria de la idílica situación que tan de manifiesto pone el fresco de Cicerón leyendo y ha traído consigo las diferencias de calidad que los nuevos proyectos de bibliotecas tienen que intentar resolver.

Este fresco es la única parte del ciclo decorativo que se salvó de la destrucción cuando el Banco Medici fue demolido en la década de 1860 para dar paso a la construcción del teatro *Alla Scala*. El devenir de los años impidió a ambos—objeto y situación— seguir formando parte de la memoria social. Todas las nuevas exigencias

desarrolladas en la presente tesis, son en realidad tentativas para proporcionar al usuario de una sala de lectura actual el grado de inmediata accesibilidad y confort que el joven Marco Tulio Cicerón encontraba en su sitio reservado de estudio.




---

Imagen 00. Vincenzo Foppa: *El joven Cicerón leyendo*.  
 Circa 1464  
 © The Wallace Collection  
 Disponible bajo una licencia CC-BY-NC-ND 4.



## CAPÍTULO PRIMERO LO TEÓRICO

### 1 Marco Teórico

#### *Reflexiones sobre la intervención en entornos construidos*

##### 1.1 LA CIUDAD TRADICIONAL Y EL PROBLEMA DE LA MODIFICACIÓN.

En la década de 1960, Europa redescubría los valores de la ciudad histórica. La práctica urbanística y la arquitectura se encontraban en un momento de incertidumbre. La crisis del Movimiento Moderno las había dejado huérfanas del soporte de legitimidad política, social y cultural que el gran mito moderno les había garantizado durante décadas<sup>1</sup>.

A comienzos del período un grupo de arquitectos milaneses, dirigidos por Aldo Rossi, comenzaron a cimentar las bases del pensamiento urbano más influyente del último tercio del siglo XX en Europa<sup>2</sup>. La opción que planteó Rossi fue definir una ciencia urbana construida sobre parámetros únicamente arquitectónicos, es decir, un urbanismo donde la ciudad fuera considerada desde el estricto punto de vista de la construcción, de su esencia racional. La ciudad se determinó como un conjunto de edificios construidos a lo largo del tiempo, así la historia se constituyó en un ente indeslindable de su evolución<sup>3</sup>. La ciudad tradicional se afirmaba entonces como la fuente de la que nacían los modelos formales y espaciales, además de los firmes valores sociales.

En su libro *La construcción lógica de la arquitectura*<sup>4</sup>, Giorgio Grassi propuso recuperar técnicas de sistematización e investigación racionalistas que habían sido aplicadas a la arquitectura a lo largo de la historia. Buscaba en ellas gene-

ralidades, elementos constantes y patrones. Hizo llamadas a la observación, la comparación, la descripción y la clasificación como actividades necesarias para construir un sistema de normas; trataba de resucitar la cultura de los tratados y los manuales.

El análisis urbano propuesto se desarrolló como un examen formal basado en la historia. Daban por hecho que la ciudad tenía una estructura, el principal objetivo era discernir las leyes que la regulaban. Era necesario comprender los elementos primarios: las grafías y morfemas que componían el entramado urbano. Para este propósito, recuperaron el concepto de *tipo*, inaugurado por el francés Quatremère de Quincy a mediados del siglo XIX<sup>5</sup>. El tipo había sido definido como un elemento urbano irreducible y permanente en una determinada continuidad histórica, una especie de grafía del texto urbano.

El siguiente paso en el camino de la estructura de la ciudad exigía indagar en las relaciones entre tipología arquitectónica, las «grafías», y la morfología urbana, las «palabras» y las «frases». Se concluyó que la tipología residencial era el factor que garantizaba la permanencia de la estructura urbana, dado su carácter estable y amoldable a las diferentes circunstancias temporales y económicas<sup>6</sup>.

Para Rossi, la tipología no es simplemente una cuestión formal, sino, también, la manifestación de una identidad, el resultado de una forma de vida. En *La arquitectura de la ciudad*, Rossi se refiere a ésta como una expresión social, un producto de la colectividad, lo cual lo llevó a hablar del «alma de las ciudades» al referirse a la esencia y el modo de ser que las hace particulares.

«La arquitectura es la escena fija de las vicisitudes del hombre, con toda la carga de los sentimientos de las generaciones, de los acontecimientos públicos, de las tragedias privadas, de los hechos nuevos y antiguos»<sup>7</sup>.

A estas premisas teóricas y estrictamente disciplinares se sumaron argumentos de carácter económico propiciados por la devastación que cruzó Europa debido a las Crisis del Petróleo de 1973 y 1979. La alternativa ofrecida era conservar y reutilizar la ciudad tradicional.

La Carta de Venecia<sup>8</sup> se firmó hacia 1964, ésta consagraba la extensión del concepto de patrimonio de los edificios al ambiente urbano e introducía la noción de reutilización; en el convencimiento de que la conservación física de la ciudad tradicional no garantizaría su futuro. Para 1975, la Declaración de Ámsterdam<sup>9</sup> propugnó por una conservación-reutilización con sentido social, de manera que los habitantes originarios permanecieran en los cascos históricos renovados.

Se planteó la solución de la relación entre la forma arquitectónica y usos compatibles tal como reclamaba la Carta de Venecia. Se extendió la costumbre de revitalizar funcionalmente el centro histórico: centros de investigación y cultura en los grandes monumentos; funciones representativas en los palacios señoriales; residencias sociales en las casas convencionales; y otras residencias en tipos arquitectónicos no convencionales. «La ciudad y el territorio donde viviremos en los próximos años ya está construido»<sup>10</sup> escribió Bernardo Secchi en su libro *Un progetto per l'urbanistica*, y en parte tenía razón.

Pero, ¿qué pasa cuando el campo de aplicación no es la ciudad histórica, sino la ciudad contemporánea? Muchas son las diferencias que separan una y otra realidad, la primera se había desarrollado siguiendo patrones orgánicos, con tipos que responden a tradiciones formales y constructivas; la segunda a partir de una implantación vial cartesiana determinada por aspectos de índole económico, con arquitectura racional que responde a la función del edificio<sup>11</sup>.

Las diferencias se tradujeron en una estrategia: abordar la definición de la ciudad con tácticas arquitectónicas, es decir, suplantando el plan urbanístico por el proyecto urbano, definir la ciudad desde la arquitectura y proponer estrategias de intervención menos ambiciosas, más cercanas a la especificidad de secciones controladas de la ciudad, cuya columna vertebral fuese el espacio público como ente urbano que da sentido a la colectividad.

Por otra parte, en la ciudad contemporánea las características sociales de sus partes no se corresponden con las funcionales —como demuestran jóvenes profesionales en el Soho neoyorkino, residentes de antiguos almacenes reconvertidos en lofts—; y las características funcionales no se relacionan con las morfológicas

—como ponen de manifiesto los parisinos palacios aristocráticos de *Le Marais* recuperados como centros culturales—.

Con todas estas diferencias el análisis histórico debía estar orientado a buscar huellas, indicios y trazados de permanencia, sin negar la posible diversidad y restablecer así conexiones perdidas, encontrando significado a los distintos fragmentos urbanos. Es decir, en la ciudad es posible reconocer maneras de actuar repetidas: modos de asentamiento, subdivisiones de suelo, conexiones interior-exterior, tipos arquitectónicos, técnicas constructivas, y demás, que tienen su origen en la identidad y tradición de las ciudades. El reto es abandonar la visión totalizadora y aceptar los enclaves urbanos específicos, lugares irrepetibles e imposibles de explicar desde los códigos que determinan las reglas. A través de la tradición de las reglas y la excepción de éstas mismas es posible abarcar la ciudad contemporánea en toda su complejidad.

Motivado por la corriente de revisión historiográfica y la preocupación del deterioro de los centros históricos que recorría toda Europa, Bernardo Secchi propuso coser y ligar los distintos fragmentos de ciudad; establecer relaciones entre los barrios con identidad y los que son resultado de la especulación inmobiliaria; entre las áreas degradadas y las que pueden ser fácilmente redirigidas a usos dignificados<sup>2</sup>. Después de años de abandono, tanto proyectual como teórico, se abrió la puerta a la *modificación* de la ciudad existente para participar de las necesidades cada vez más demandantes de la urbe contemporánea.

<sup>1</sup> LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, París, 1979; (versión en español: *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1994, pp. 9-12).

<sup>2</sup> SAINZ GUTIÉRREZ, Victoriano, *La cultura urbana de la posmodernidad: Aldo Rossi y su contexto*, Alfar, Sevilla, 1999.

<sup>3</sup> ROSSI, Aldo, *Architettura della città*, Marsilio Editori, Padua, 1966; (versión en español: *La arquitectura de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999).

<sup>4</sup> GRASSI, Giorgio, *La costruzione logica della architettura*, Marsilio Editori, Padua, 1967; (versión en español: *La construcción lógica de la arquitectura*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1973).

<sup>5</sup> QUATRÈMERE DE QUINCY, Antoine, *Encyclopédie Méthodique. Dictionnaire de l'Architecture*, Panckoucke, 1788, vol.3, p. 544. La voz *Type* señala lo siguiente: «Se usa también como una palabra sinónima de modelo, aunque hay entre ellas una diferencia demasiado fácil de comprender. La palabra *tipo* representa menos la imagen de una cosa a copiar o a imitar completamente que la idea de un elemento el cual debe servir, él mismo, de regla al modelo (...). El modelo, aplicado a la ejecución práctica del arte, es un objeto según

el cual uno puede concebir obras que no se parecerán entre ellas. Todo es preciso y dado en el modelo; todo es más o menos vago en el *tipo*».

<sup>6</sup> SECCHI, Bernardo, «*Le condizioni sono cambiate*», en Casabella, 498-499, Enero-febrero de 1984.

<sup>7</sup> ROSSI, Aldo, op. cit., p. 236.

<sup>8</sup> Carta de Venecia, *Carta Internacional para la conservación y restauración de monumentos y sitios*, II Congreso internacional de arquitectos y técnicos en monumentos históricos, Venecia, 1964.

<sup>9</sup> Declaración de Ámsterdam. Carta del patrimonio arquitectónico europeo. Ámsterdam, 1975.

<sup>10</sup> SECCHI, Bernardo, *Un progetto per l'urbanistica*, Giulio Einaudi, Turín, 1989, p. 47.

<sup>11</sup> AYMÓNINO, Carlo, *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina Edizioni, Roma, 1977, pp. 37-51.

<sup>12</sup> SECCHI, Bernardo, op. cit., p. 47.

## 1.2 LA MODIFICACIÓN. EL NACIMIENTO DE UNA CONCIENCIA CRÍTICA.

La preocupación por la asociación de lo nuevo sobre lo antiguo no es de ninguna manera una problemática de nuestros días, es pertinente evidenciar un primer momento en el que la intervención en lo construido se plantea como un dilema que requiere cierta elaboración de *corpus teórico*, y consecuentemente, una definición de cuál es la relación entre el proyecto nuevo y la arquitectura existente.

Fue durante el *Quattrocento* italiano cuando surgió esta primera noción teórica de modificación arquitectónica<sup>1</sup>. Antes de eso la arquitectura no tenía conciencia de temporalidad, el tiempo era estimado como un continuo y no había más consideración que la pura adición artefactual o la utilización de las previas arquitecturas como banco de materiales disponibles para una nueva acción. El Renacimiento se considera fecha de origen de la razón histórica, por tanto, a partir de ese momento, presente y pasado no pueden hacerse equivalentes. Intervenir en las arquitecturas precedentes supuso la adopción de un respectivo compromiso crítico<sup>2</sup>.

León Battista Alberti (1404-1472), cuando intervino en la iglesia de San Francisco de Rímini para convertirla en el Templo de los Malatesta, manifestó su conciencia crítica hacia lo que él consideraba como *imperfección medieval* tratando de cubrirla en la *perfección clásica* de la nueva caja mural que levanta para dar imagen al templo<sup>3</sup>.

Andrea Palladio (1508-1580), intervino en la ciudad de Vicenza para crear la hoy conocida Basílica Palladiana, y de manera similar a como lo hizo Alberti en Rímini

ni identifica a la fealdad con lo irregular y contrapone la regularidad como ideal renacentista de la belleza.

La injerencia sobre la realidad construida que la arquitectura del Renacimiento plantea es una intervención cuyo objetivo es unificar la totalidad del espacio como escenario de la vida humana. Y todo fundamentalmente hacia el exterior, en un momento en que la artísticidad arquitectónica se expresaba a través de su creación plástica<sup>4</sup>. El estímulo es el mismo en ambos casos: el prestigio de la envolvente del edificio.

En las operaciones de Alberti y Palladio nos encontramos ante un tipo de intervención que se produce desde la seguridad de un nuevo lenguaje. Un lenguaje que se presenta como absolutamente cerrado en sí mismo; que tiene su propio sistema connotativo, que tiene su propia sintaxis, pero que en el momento de intervenir no interviene *ex novo* sino que actúa sobre las arquitecturas de una ciudad existente con el fin de someterlas y subsumirlas en este proyecto de ordenación de la ciudad que la arquitectura *Clásica* perseguía<sup>5</sup>.

En la visión renacentista, el proyecto arquitectónico es un mecanismo de intervención que tiene su propia lógica, que cuando entabla el diálogo con la preexistencia, no es para respetarla en su diferencia, sino para integrarla en un proyecto urbano que posee una idea de unidad con características propias e ineludibles<sup>6</sup>.

En definitiva, esta primera identificación de la conciencia crítica sobre lo existente, incorpora un par de aspectos de notable consideración: en primer lugar la generación de una dualidad de lo nuevo y lo viejo, y en segundo lugar, el grado de coherencia —positiva o negativa— respecto a las condiciones del lugar. Mientras la idea de conservación quiere devolvernos el edificio a un estado original, mostrando lo auténtico; el proyecto de arquitectura busca una nueva unidad ideal. Sin embargo, hasta este punto de la historia, todavía no existe una conciencia definida, bien arqueológica o de conservación, capaz de legar los objetos al futuro.

<sup>1</sup> GOMBRICH, Ernst, *Studies in the Art of the Renaissance*, Editorial Phaidon, Londres, 1986.

<sup>2</sup> ROSSI, Aldo, op. cit., p. 295. « Toda operación realizada en los centros históricos entraña un juicio, y este juicio se ha de dar ante todo en términos de arquitectura y análisis urbano ».

<sup>3</sup> DE SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Intervenciones*, Editorial Gustavo Gili, México, 2006, p. 19. «...aunque la intervención de Alberti es tremendamente contundente y fuerte respecto a la estructura previamente existente, en realidad se efectúa ciñéndose a su estructura física previa ».

<sup>4</sup> FOSCARI, A. (2010). Andrea Palladio: *Unbuilt Venice*. Beaden: Lars Müller. P. 78. « En ocasiones a corregir los errores, regularizando los trazos o idealizando las soluciones adoptadas. Muchas veces lo que debió hacer y quisiera haber hecho prevalecen en el dibujo sobre lo que realmente hizo. En Vicenza: sus dibujos incluidos en el libro tercero la Basílica parece rectangular y en manzana aislada, cuando no es lo uno ni lo otro. En realidad, se encuentra adosada a un viejo edificio público medieval —la Domus Comestibilis— del que nunca pensó prescindir. Además ninguno de los ángulos es recto ni es posible la visión de sus dos caras contiguas, salvo en una de las esquinas. Tampoco la base sobre la que se asienta es horizontal ».

<sup>5</sup> BLUME, Hermann; *Architectural Theory and practice from Alberti to Ledoux.1982*. LONDON: Architectural Publications. Inc. P.10. Durante este periodo fue cuando mejor se entendieron y vincularon la teoría y la práctica arquitectónicas; tarea que ya había sido iniciada por Vitrubio catorce siglos antes, pero aún no había sido posible su divulgación. De hecho De Re aedificatoria de Alberti se imprimió un año antes de que apareciera la versión impresa de Vitrubio. Su arquitectura estaba basada en unos principios, el servicio a un mecenas y el tratamiento adecuado de los materiales y técnicas de construcción; premisas que provenían de un gran conocimiento de la antigüedad.

<sup>6</sup> DE SOLÀ-MORALES, op. cit., p. 15.

### 1.3 INTERVENCIÓN Y RESTAURACIÓN. UN ASUNTO DE SEMÁNTICA.

A lo largo de todo el siglo XX, el desarrollo de la relación del proyecto sobre lo construido ha sido abordado, casi en exclusiva, entre acciones de *preservación o intervención*. Ambas perspectivas manifestaban esfuerzos por articular un pensamiento que diera una consistencia teórica, como soporte para la producción de nuevas arquitecturas<sup>1</sup>.

Todo este entramado conceptual previo, reunía valiosos intentos por dar contenido a una teoría que pudiese ser entendida desde una sola posición argumental. Es así, que en 1979 Ignasi de Solà-Morales integró todas las imprecisiones que hacían referencia a una actuación sobre una arquitectura existente, bajo la voz «Intervención»<sup>2</sup>, lo cual fue argumentado en dos sentidos: El primero referido a cualquier tipo de actuación que se puede hacer en un edificio, desde la defensa, preservación, conservación, reutilización, y demás acciones; y el segundo como un problema de *interpretación*.

El día de hoy puede denominarse intervención a cualquier actuación —incluida la restauración— que se puede hacer en una arquitectura o en un ambiente. Jus-

tificados por esto pueden ser designadas con el término de intervención todas las actuaciones encaminadas a la modificación de contornos edificados.

Porque según Solà-Morales, todo problema de intervención es siempre un problema de interpretación de una obra de arquitectura ya existente, porque las posibles formas de intervención que se plantean siempre son formas de interpretar el nuevo discurso que el edificio puede producir. Con esto se acerca al planteamiento *violletiano* por el que la intervención es la voluntad expresa del arquitecto por que el edificio vuelva a decir algo y lo diga de una determinada manera<sup>3</sup>.

En suma, en cuestiones lingüísticas generales, no hay diferencia entre intervención y restauración, sin embargo, la especialidad restauradora se mantiene distanciada como actividad disciplinar y es sujeto de un control administrativo para protegerla de la frivolidad arquitectónica de la actual industria.

«...[La restauración] en este momento es todo lo contrario de la intervención activa del arquitecto; es dejar hablar al edificio por sí mismo y creer que en el edificio ya hay una lógica que de algún modo tiene en potencia su posibilidad de terminación y plenitud. [...] Se trataría de una operación fundamentalmente técnica, más que creativa; una operación puramente de ayuda, [...] para que el edificio hable por sí mismo y de alguna manera, él solo explique cómo acabarlo»<sup>4</sup>.

Restaurar, ampliamente aceptado, es volver a poner en uso algo que por alguna circunstancia, ha sufrido un deterioro determinado<sup>5</sup>. Restaurar, entonces, cae en el ámbito de las prácticas tecnocientíficas, por lo tanto, en el arte de construir, en este caso, construir arquitectónico. Un documento doctrinal como la Carta de Venecia nos dice:

«La restauración es una operación que debe guardar un carácter excepcional. Tiene como fin el conservar y relevar los valores estéticos e históricos del monumento y se fundamenta en el respeto hacia la substancia antigua y los documentos auténticos. Se detiene allí donde comienza la hipótesis; más allá, todo trabajo de complemento reconocido como indispensable por razones técnicas, dependerá de la composición arquitectónica y llevará el sello o marca de nuestro tiempo. La restauración estará siempre precedida y acompañada por un estudio arqueológico e histórico del monumento»<sup>6</sup>.

Por otro lado, durante el siglo XX, la idea de intervención arquitectónica, se movió entre la continuidad y discontinuidad visual dirigida por la expresión del edificio precedente. La intervención contemporánea, como artefacto inserto en el paisaje y en el territorio, demanda una absoluta continuidad, ya no visual, expresiva, ni funcional, sino una continuidad orgánica de adaptación y cambio con la propia dinámica de la ciudad<sup>7</sup>.

Pienso que el objetivo de este siglo es determinar los nuevos modos de continuidad y las posibles lógicas de producción que se manifiestan dentro de la '*intervención arquitectónica*', intentando superar lo aparente de su relación física y visual, como resultado de la incorporación del factor operativo desplegado por el nuevo dispositivo contemporáneo.

Creo que es acertado mantener el sendero connotativo que marca la denominación '*intervención arquitectónica*', por aglutinar conceptos y aproximaciones teóricas previos que han ido evolucionando en el tiempo. Si bien el término adolece por sí solo de mayor alcance operativo, sirve de base para la formulación y consolidación de un concepto de intervención más idóneo con nuestros tiempos, porque:

«Los problemas de intervención en la arquitectura histórica son, primera y fundamentalmente, problemas de arquitectura y en este sentido la lección de la arquitectura del pasado es un diálogo desde la arquitectura del presente y no desde posturas defensivas, preservativas, etc. [...] los problemas de intervención en la arquitectura histórica no son problemas abstractos ni problemas que puedan ser formulados de una vez por todas, sino que se plantean como problemas concretos sobre estructuras concretas. Quizás por ello, dejar hablar al edificio es aún hoy la primera actitud responsable y lúcida ante un problema de restauración»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> DE GRACIA, Francisco, *Construir en lo construido. La arquitectura como modificación*, Editorial Nerea, Madrid, 1992, p. 27. *Capítulo 1. Si la ciudad es una arquitectura*.

<sup>2</sup> RIVERA BLANCO, J. (2001). *De Varia Restaurazione*. Madrid: América Ibérica, p. 101-103. Solà-Morales definía el término intervención en dos sentidos, el primero como la actividad general de actuación sobre un edificio existente, que indistintamente aglutinaban las categorías o modos de actuación en la preexistencia: conservación, restauración, reutilización, preservación, mantenimiento, etc. y en segundo término, asumido como propio en su busca por una teoría, un sentido más restringido que comportaría la crítica a las anteriores. tal presunción contrasta con la designación colectiva desde la teoría de la restauración; ya que eventualmente,

considera restaurar arquitectura en reprimar un producto arquitectónico, una obra de arte o realización humana, por medio de cualquier intervención posible, pero sobre todo como procedimiento crítico, es decir, intervención y restauración desde cada óptica operativa remitirían a un mismo fin.

<sup>3</sup> DE SOLÀ-MORALES, op. cit., p. 23. «[...] Nuestra relación con los monumentos de la antigüedad, o con cualquier edificio existente, debe partir de una operación lógica que entienda su propio discurso, no un discurso que se le pueda imponer desde el exterior sino, al contrario, que sea resultado de escuchar la voz que en un determinada arquitectura se encuentra materializada».

<sup>4</sup> DE SOLÀ-MORALES, op. cit., p. 24.

<sup>5</sup> Definición DRAE, 2010. restaurar. (Del lat. *restaurāre*). 1. tr. Recuperar o recobrar. 2. tr. Reparar, renovar o volver a poner algo en el estado o estimación que antes tenía. 3. tr. Reparar una pintura, escultura, edificio, etc., del deterioro que ha sufrido.

<sup>6</sup> Carta de Venecia, Carta Internacional para la conservación y restauración de monumentos y sitios, II Congreso internacional de arquitectos y técnicos en monumentos históricos-CIAM, Venecia, 1964.

<sup>7</sup> DE GRACIA, Francisco, op. cit., p. 67. Capítulo 2. Nueva arquitectura y razón histórica. «[...] cualquier recomendación sobre como intervenir en áreas históricas debe de contener el principio de adaptabilidad, fundamentado en una interpretación particularizada del contexto».

<sup>8</sup> DE SOLÀ-MORALES, op. cit., p. 32.

#### 1.4 ENTRE LA CONVENCION Y EL PROYECTO. TEORÍAS DE LA INTERVENCIÓN.

Para entender mejor la dialéctica de ambas disciplinas, proyecto y teoría, propongo un discurso paralelo de sus encuentros y contraposiciones conceptuales a lo largo de la historia.

La aparición de una primera teoría científica, como síntesis de toda la filosofía anterior, se sitúa a finales del siglo XVII en Francia, la cual enunciaba tres principios básicos: por un lado planteaba la imposibilidad de efectuar operaciones configuradoras o creadoras; que los edificios existentes son unidades completas, perfectas e inmutables y, finalmente, que sólo a través del conocimiento documental preciso del edificio se posibilitaría el proceso de recomposición volumétrica del mismo.

Según Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), nuestra relación con los monumentos de la antigüedad, o con cualquier otro edificio existente, debe partir de una operación lógica que entienda su propio discurso, no un discurso que se le pueda imponer desde el exterior sino, al contrario, que sea el resultado de escuchar la voz que en una determinada arquitectura se encuentra plasmada<sup>1</sup>. En este sentido, marca

una diferencia con el modelo renacentista porque no propone la imposición de un patrón establecido, por el contrario, existe una posición neutral entre el arquitecto y el edificio.

La posición francesa, entiende la intervención en lo existente como un proceso de completamiento unitario, ideal y estilístico<sup>2</sup>. Sus procedimientos de limpieza para unificar estilo y aquellos para regresar el edificio a su origen no pretenden una fidelidad historiográfica, sino que siguen un proceso lógico a partir de su configuración presente<sup>3</sup>.

Para el inglés John Ruskin (1819-1900), la obra de arte se comporta como un vestigio donde el valor historiográfico es el preponderante, para él la obra de arte pertenece a una época que ya se ha ido y que no volverá<sup>4</sup>, por lo cual su preservación debe asegurarse de la mejor manera posible. Nada hay que hacer ni para completarla, ni para mejorarla, ni para ponerla de manifiesto, sino preservarla tal y como llegó a nosotros y dejarla morir cuando el momento llegue. La novedad del pensamiento anti-restauración de Ruskin es la concepción biológica del edificio —siempre en su fase terminal— y a pesar de lo severo de su pensamiento, es la doctrina que más ha definido la actual práctica.

Los dos planteamientos idealistas antes expuestos, establecerán las polaridades sobre las que fluye toda la teoría de la conservación de finales del siglo XIX y que sirvieron de base referencial durante siglo XX. A partir de ellas se abren múltiples matices teóricos sobre las propuestas de restauración y conservación, pero que globalmente, también exponen algunos aportes de interés para la óptica del proyecto de intervención sobre lo construido.

Las intenciones de consolidar unos principios universales llegaron con Gustavo Giovannoni (1873-1947), que incorporó una metodología científica fundada en tipos de intervención. A partir de este momento hablamos de procedimientos específicos de actuación en la preexistencia. En mi opinión, se trata del primer caso en el que se apuntan bases operativas de intervención, alejándose de posturas ideológicas generales, para puntualizar cinco formas de actuación: consolidación, recomposición, anastilosis, liberación, y completamiento. Aunque no se opone al

*repristinamiento*, Giovannoni lo asume como proceso extraordinario cuando no afecta los valores artísticos ni históricos del monumento<sup>5</sup>.

La Carta de Atenas de 1931<sup>6</sup> sintetiza aportes fundamentales de la visión de los monumentos desde la perspectiva del proyecto y la obra arquitectónica. El monumento es consustancial al contexto; a sus valores reconocibles, al lugar, la trama urbana, la identidad. La modernidad de esta Carta radica en la defensa de las condiciones ambientales, aunque se restringían a la existencia de monumentos en el entorno.

La Carta de Venecia de 1964<sup>7</sup>, representa el segundo manifiesto de la convención de estudiosos del patrimonio. Es significativo resaltar en su contenido los conceptos de reversibilidad, la valoración de la estructura de los monumentos y el factor tecnológico en su relación estética con la preexistencia. Con este documento se cierra la regulación normativa entre edificio y sus diferentes dimensiones proyectuales, para ampliar su concepción al contexto y a la ciudad. Posición que provocará un retorno a las consideraciones de apariencia y vistas, ya no en relación individual con lo existente, sino entre la obra nueva y el contexto edificado.

La Carta de Cracovia 2000<sup>8</sup>, es reflejo de un constante cambio de valores. Ya que toda convención implica la participación exclusiva de los sujetos suscribientes, las normas internacionales vigentes hasta ese momento se habían planteado desde visiones eurocentristas extremadamente occidentalizadas que no apreciaban matiz alguno proveniente de la diversidad de culturas con distintas voluntades de patrimonio e identificación con el pasado. Los supuestos de Cracovia toman una posición neutral y consciente ante un mundo distinto, independiente y en constante cambio.

Añaden a la reflexión conceptos centrales que han de considerarse para la intervención como: autenticidad, identidad, memoria, proyecto unitario, y temporalidad del monumento. Adicionalmente, plantean recomendaciones metodológicas reiteradas por los anteriores manifiestos de Atenas y Venecia que persisten ante una operación específica de intervención: la compatibilidad de usos, el rigor arqueológico, el uso de un lenguaje arquitectónico contemporáneo en los añadidos y el abordaje de los materiales tradicionales y modernos.

Los últimos encuentros suscritos por la UNESCO y el ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios), se centrarán más en considerar que el impacto de las nuevas construcciones sobre la ciudad construida no afecta únicamente a la calidad espacial y a los aspectos visuales y morfológicos, sino que también tiene consecuencias de carácter funcional y medioambiental, por lo que los métodos de evaluación del impacto deben referirse igualmente a estas variables. Es así como surge el Memorándum de Viena<sup>9</sup> en 2005 y la posterior Recomendación sobre el paisaje urbano histórico<sup>10</sup> —aprobada en 2011— que extiende el marco patrimonial al *paisaje urbano histórico*, entendido más allá de los tradicionales *centro histórico*, *conjunto* o *entorno*.

Este nuevo concepto supera la idea del edificio en sí, para considerar el lugar, el perfil de la ciudad, los ejes visuales, las líneas y tipos de edificios, los espacios abiertos, la topografía, la vegetación y todas las infraestructuras que dan forma a la ciudad.

En conclusión, podemos afirmar que a principios del siglo XXI, la Convención teórica contemporánea de la intervención ha tenido que reconocer que conlleva implícitamente la modificación de lo original y el reto más importante de la arquitectura contemporánea es el de contribuir al desarrollo y progreso de la sociedad, respetando, al mismo tiempo, el perfil de la ciudad e integrándose en ella, teniendo presente que la intervención en lo construido es un eslabón más dentro de una larga cadena de intervenciones posibles.

<sup>1</sup> CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de los monumentos y teorías de la restauración*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 17-20.

<sup>2</sup> GALLEGU, P. (1992). *La Restauración arquitectónica y el racionalismo arqueológico de fin de siglo: Viollet le Duc*. Universidad de Valladolid. Valladolid. p. 29. «Es necesaria una religiosa discreción, una renuncia completa a toda idea personal, y en los problemas nuevos, cuando se deben añadir partes nuevas, también si no han existido antes, es necesario ponerse en el puesto del arquitecto primitivo y suponer qué haría él si volviese al mundo y encontrase ése mismo problema... »

<sup>3</sup> LE DUC, Viollet. (2007). *Conversaciones Sobre la Arquitectura: Décima Conversación*. (M. PLA., Trans.) Tratados; Consejo General de la Arquitectura de Madrid. Madrid, p. 450. «Así pues, en el estudio del arte del pasado hay que separar claramente aquellas formas que no son más que huellas de una tradición, unas formas inconscientes, de aquellas otras formas que son la expresión inmediata de una necesidad, del estado de una sociedad, y sólo el segundo estudio puede tener unas consecuencias prácticas, no a través de la imitación de dichas formas sino a través de la comprensión que nos ofrecen de la aplicación de un principio»

<sup>4</sup> RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1987; (Editorial original: *The seven lamps of Architecture*, Sunnyside, 1849). p. 34 : «... lo que constituye la vida del conjunto, el alma que sólo pueden dar los brazos y los ojos del artífice, no se puede restituir jamás. Otra época podrá darle otro alma, pero eso sería ya un nuevo edificio. No se podrá evocar el espíritu del artista muerto, no se podrá lograr que dirija otras almas y otras mentes».

<sup>5</sup> GIOVANNONI, Gustavo. *Restauri di Monumenti*, Bolletino d'arte, Num.2; 1913. p. 2 en RIVERA BLANCO, J. (2001). *De Varia Restaurazione*. P.144. «...En la concepción moderna no es tanto la obra arquitectónica grandiosa que establece un hito en la Historia de la Arquitectura y de la civilización...Sino cualquier construcción del pasado, también modesta que tenga valor de arte y de histórico testimonio. Además el carácter del monumento es no solo intrínseco sino también extrínseco; es decir, la condición externa constituye el ambiente que a veces se extiende al conjunto urbanístico de una calle, de una plaza, de un barrio».

<sup>6</sup> Carta de Atenas, *Conservación de monumentos de arte e historia*. Conferencia internacional de Atenas, 1931.

<sup>7</sup> Carta de Venecia, *Carta Internacional Sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y de Conjuntos Históricos- Artísticos*. II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos . Venecia, 1964.

<sup>8</sup> Carta de Cracovia, Conferencia Internacional sobre Conservación, Patrimonio Cultural como fundamento del Desarrollo de la Civilización. Castillo de Wawell Polonia, Octubre 2000. «La educación de los conservadores debe ser interdisciplinar e incluir un estudio preciso de la historia de la arquitectura, la teoría arquitectónica y las técnicas de conservación...Los profesionales y técnicos de la disciplina de conservación deben conocer las metodologías adecuadas y las técnicas necesarias y ser conscientes del debate actual sobre teorías y políticas de intervención».

<sup>9</sup> WORLD HERITAGE CENTRE, *El Memorándum de Viena sobre «Patrimonio mundial y arquitectura contemporánea- El paisaje urbano histórico»*, Viena, Austria. 2005.

<sup>10</sup> UNESCO, *Un nuevo instrumento internacional: Recomendación sobre el paisaje urbano histórico*, 2011.

## 1.5 INTERVENCIONES. SOBRE LA MEDIACIÓN ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE.

*« Todo lugar hecho presencia merced a la acción constructiva es singular.  
De ahí que la nueva intervención modificadora deba reconocer la  
categoría de unicum que cualquier marco espacial merece »<sup>1</sup> .  
FRANCISCO DE GRACIA, *Construir en lo construido*.*

Ya se ha escrito sobre la legitimidad de intervenir en entornos construidos, incluso en lo urgente de su implicación para perpetuar la memoria de la ciudad, pero como es de suponer, en los procesos intervencionistas se deben exigir ciertas garantías en la transformación del entorno, de manera que mejora y modificación sean siempre términos compatibles y como resultado se prolongue la singularidad del paisaje urbano.

Las ciudades son entes vivos, en constante evolución, y como tales deben incorporar la arquitectura y la creación contemporánea en un proceso donde lo único perpetuo es el cambio. No obstante, el desarrollo y la variación de las ciudades deben ser respetuosos con el patrimonio heredado y conservar aquellos elementos importantes para la memoria colectiva, no sólo monumentos aislados, sino también la trama urbana, los espacios abiertos, la escala, las viviendas y el patrimonio inmaterial<sup>2</sup>.

Hay que recordar que el impacto de las nuevas construcciones sobre la ciudad no incide únicamente en la calidad espacial y en los aspectos visuales y morfológicos, sino que también tiene consecuencias de carácter funcional y medioambiental, por lo que los métodos de evaluación del añadido deben referirse también a estas variables<sup>3</sup>.

Creo que la imagen de la ciudad debe ser conservada desde todo supuesto teórico. La primera misión de los planes de intervención es la conservación del patrimonio existente ya que la historia y las huellas del pasado deben de preservarse. Si nuevas arquitecturas tienen que realizarse en la ciudad histórica, convendrá establecer unas específicas reglas de intervención en relación a los edificios, espacios, ambiente existente, al mismo tiempo que exigir la máxima creatividad con el mayor respeto al entorno<sup>7</sup>.

Una buena intervención debe reconocer las fronteras de la superficie afectada por la operación que se proyecta. Se debe definir cuál será el área de incidencia donde se actúa, siempre más amplia que el ámbito de operación misma. Sólo las labores de conservación de un edificio quedan rigurosamente circunscritas a los confines del propio objeto.

En 2011, precedida por el Memorándum de Viena, la UNESCO hizo pública la Recomendación sobre el paisaje urbano histórico<sup>4</sup> en la que extiende el concepto de patrimonio, proponiendo la conservación de su contexto urbano general, es decir, tener en cuenta las interrelaciones entre las formas físicas, la organización y las conexiones espaciales, las características y el entorno natural, y los valores sociales, culturales y económicos de los conjuntos patrimoniales.



Sobre la base de estos documentos y de acuerdo con sus recomendaciones<sup>5</sup>, es evidente la necesidad de elaborar métodos e instrumentos de evaluación del alcance que las actuaciones arquitectónicas y urbanísticas tienen sobre el entorno construido. Esa evaluación debe contemplar no sólo los aspectos negativos, sino también los beneficios que las nuevas actuaciones pueden generar.

Sería conveniente que en las ciudades patrimoniales se exigiera un estudio de impacto de las nuevas intervenciones, que valorara los elementos sustituidos o modificados y analizara el impacto visual, funcional y medioambiental de los nuevos elementos. Los planes de gestión de las ciudades deberían marcar los umbrales máximos de impacto admisibles en función de la fragilidad, tanto física como socioeconómica y medioambiental del conjunto urbano y establecer las medidas para su corrección<sup>6</sup>.

Esta nueva concepción se contrapone con la práctica del contraste formal entre nueva construcción y arquitectura pretérita que se amparó bajo los postulados del Movimiento Moderno; en aquellos años no se reparó en la posibilidad de una modernidad alternativa que pudiera resguardar el pasado. Y no se debe olvidar que tal idea de modernidad es posible y que venía existiendo por lo menos desde el Renacimiento<sup>7</sup>, antes de ser trastornada por el espíritu de vanguardia.

En realidad lo que los nuevos documentos tratan de explicar es una cuestión simple: no se puede detener el andar inexorable del tiempo, pero puede asegurarse que el territorio urbano con toda su estratificación histórica de valores culturales y naturales —llámese *patrimonio*, *paisaje urbano histórico* o *paisaje cultural*— acepte la interacción con nuestro presente porque sólo lo contemporáneo puede dar respuesta a las nuevas realidades y a las demandas sociales de la población actual.

Porque las obras de arte deben ser coherentes con el tiempo y el lugar para los cuales se concibieron, pero al mismo tiempo deben contener valores perpetuos y universales que las hagan permanecer en el tiempo y en el espacio. La combinación de esos dos aspectos, acordes con su propio tiempo y lugar y a la vez perdurables en el tiempo y en el espacio, es lo que produce un arte verdadero:

«Las obras arquitectónicas no permanecen impertérritas a la orilla del río histórico de la vida, sino que éste las arrastra consigo. Incluso cuando épocas sensibles a la historia intentan reconstruir el estado antiguo de un edificio no pueden querer dar marcha atrás a la rueda de la historia, sino que tienen que lograr por su parte una mediación nueva y mejor entre el pasado y el presente. Incluso el restaurador o el conservador de un monumento siguen siendo artistas de su tiempo»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> DE GRACIA, FRANCISCO, *Construir en lo construido. La arquitectura como modificación*, Editorial Nerea, Madrid, 1992, p. 177. La idea central de todo el texto es extraída del capítulo 7 de esta publicación.

<sup>2</sup> ICOMOS, Carta De Washington, *Carta Internacional para la conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas*. Washington, 1987. «Los valores a conservar son el carácter histórico de la población o del área urbana y todos aquellos elementos materiales y espirituales que determinan su imagen, especialmente: a) la forma urbana definida por la trama y el parcelario; b) la relación entre los diversos espacios urbanos, edificios, espacios verdes y libres; c) la forma y el aspecto de los edificios (interior y exterior), definidos a través de su estructura, volumen, estilo, escala, materiales, color y decoración; d) las relaciones entre población o área urbana y su entorno, bien sea natural o creado por el hombre; e) las diversas funciones adquiridas por la población o el área urbana en el curso de la historia».

<sup>3</sup> ICOMOS, *Principios de La Valeta para la salvaguardia y gestión de las poblaciones y áreas urbanas históricas*. Adoptado por la XVII Asamblea General de ICOMOS el 28 de noviembre de 2011. «En las poblaciones y áreas urbanas históricas, el cambio debería realizarse respetando los equilibrios naturales y evitando la destrucción de los recursos naturales, el derroche de energía y la ruptura de equilibrio en los ciclos naturales. El cambio debe ser utilizado para mejorar el contexto ecológico de las poblaciones y áreas urbanas históricas: mejorar la calidad del aire, del agua y de los suelos; favorecer la difusión y accesibilidad a los espacios verdes y eludir la presión excesiva sobre los recursos naturales».

<sup>4</sup> Aunque el concepto de paisaje urbano ya estaba presente en la Recomendación sobre la salvaguarda de la belleza y del carácter de los paisajes y de los sitios, aprobada por la Conferencia General de la UNESCO en 1962, se considera que el punto de partida del debate actual es la polémica surgida en torno al proyecto de la estación ferroviaria Wien-Mitte en la ciudad de Viena.

<sup>5</sup> Hay que recordar que la Recomendación se apoya, según expone en el preámbulo y en el artículo 7, sobre una serie de documentos normativos existentes anteriormente, cuyos principios se considera que siguen vigentes: Convenciones: Convención para la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, de 1972; Convención para la salvaguarda del patrimonio inmaterial, de 2003; Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales, de 2005.

Recomendaciones: Recomendación sobre la salvaguarda de la belleza y del carácter de los paisajes y de los sitios, de 1962; Recomendación sobre la preservación de los bienes culturales en peligro por los trabajos públicos y privados, de 1968; Recomendación sobre la protección, a escala nacional, del patrimonio cultural y natural, de 1972; Recomendación sobre la salvaguarda de los conjuntos históricos o tradicionales y su papel en la vida contemporánea, de 1976 (conocida habitualmente como Recomendación de Nairóbi).

<sup>6</sup> UNESCO, *Un nuevo instrumento internacional: Recomendación sobre el paisaje urbano histórico*, 2011. Art 21. «Las políticas contemporáneas de conservación urbana, tal como se expresaron en las recomendaciones y

cartas internacionales en vigor, han abierto la vía para la salvaguardia de los territorios urbanos históricos. Sin embargo, los desafíos actuales y por venir exigen la definición y la puesta en marcha de una nueva generación de políticas públicas, encaminadas a identificar y proteger la estratificación histórica de los valores culturales y naturales en los entornos urbanos».

Además de estos documentos, propios de UNESCO, se añaden otros tres del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios -ICOMOS-: las Cartas de Venecia, Florencia y Washington.

<sup>7</sup> DE SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Intervenciones*, Editorial Gustavo Gili, México, 2006, p. 49. «...la idea del origen de la modernidad se retrotrae ad infinitum, no ya al siglo anterior o a la ilustración, sino a los orígenes mismos de la moderna cultura del renacimiento».

<sup>8</sup> GADAMER, Hans Georg, *Verdad y método*, Ed. Sígueme Salamanca, 2010, p. 208; (editorial original: *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1975).

### 1.6 PATRIMONIO Y MONUMENTO

El habitante común de la ciudad sigue concibiendo, por encima de todo, la forma como imagen. Hace uso de la emotividad que su percepción le facilita para hacer un juicio estético inmediato. Raymond Ledrut (1919-1987) lo sostiene en un artículo desarrollado a partir de una encuesta realizada en las ciudades francesas de Toulouse y Pau:

«Evidentemente, lo funcional interviene también en la manera de relacionarse con la ciudad. Pero tiene poca importancia. No se concibe la ciudad como una máquina o un instrumento cuya misión sea proporcionar comodidad o ventajas. Lo funcional no entra en escena más que cuando se llama la atención del sujeto sobre los aspectos funcionales de las ciudades, cuando se le pide explícitamente que considere la ciudad como un distribuidor de servicios»<sup>1</sup>.

Los usuarios de la ciudad establecen una relación afectiva con ella a través de, especialmente del centro antiguo y de sus monumentos, que actúan como tales por su permanencia y vetustez<sup>2</sup>. La arquitectura moderna se ha negado a producir monumentos, y si lo ha hecho, a ojos de la sociedad no tienen la misma artisticidad con la que se produjeron los de antaño.

«Los monumentos modernos parecen intervenir muy débilmente en el simbolismo urbano, y casi siempre de forma negativa. En la encuesta realizada en Toulouse y Pau. Ningún monumento moderno surgió espontáneamente como representante de la ciudad»<sup>3</sup>.

En los escritos de Ruskin (1819-1900)<sup>4</sup> se dilucidan ya los elementos propios de una conciencia ilustrada que hace de los monumentos piezas amenazadas por la continuidad histórica, puestas en riesgo por las consecuencias urbanas de la revolución industrial. La modernidad de su pensamiento consistió en comprender la necesidad de proyectar el pasado hacia el futuro de modo que el ciudadano del ahora se beneficiara del conocimiento de aquél.

«...la conservación de los monumentos del pasado no es una simple cuestión de conveniencia o de sentimiento. No tenemos el derecho de tocarlos. *No nos pertenecen*. Pertenecen en parte a los que los construyeron y en parte a las generaciones que han de venir detrás»<sup>5</sup>.

Hay mucho de cierto en la aseveración de Ruskin, incluso el aprecio por la ruina tiene más adeptos de los que se pueda sospechar. Se puede afirmar que hoy la función simbólica de un monumento radica en su condición de ruina, animando así un renovado inconsciente colectivo que utiliza la ruina como imagen o incluso como forma sometida a juicio estético. Carlo Argan (1909-1991), refiriéndose al Coliseo, dijo algo que refuerza lo aquí escrito:

«Si alguien quisiera destruirlo no sólo se rebelaría el pueblo romano, sino los arqueólogos, los historiadores de arquitectura... todo el mundo. Pero se rebelarían también si, disponiendo de una documentación perfecta, alguien propusiera reconstruirlo exactamente como era cuando fue inaugurado por Tito en el año 80 de nuestra era; lo que se quiere, pues, es que el Coliseo siga siendo como llegó hasta nosotros, como ruina»<sup>6</sup>.

El interés por lo antiguo, y aún por lo viejo, es un elemento de la cultura ilustrada moderna, perfectamente observado por Riegl (1858-1905) en *El culto moderno a los monumentos*<sup>7</sup> y profundamente asimilado por la burguesía decimonónica. Algo que no pudo erradicar la cultura del Movimiento Moderno en lo que a Arquitectura se refiere. Por muy moderna que sea una ciudad en las costumbres, sus ciudadanos tienden a reconocerse a través de lo más estable. Cabe mencionar incluso que, en la necesidad de reducir el ámbito de reconocimiento perceptivo de una ciudad, la imagen global puede quedar reducida a la que suministran los monumentos en un espacio imaginario y a la vez sintético<sup>8</sup>.

En la sociedad contemporánea la iconicidad del monumento tradicional se ha reforzado y al tiempo hemos asistido a la reactivación del ambiente. Rossi concedió a los monumentos primacía en la formación de la ciudad, al considerarlos elementos primarios, gracias a su resistencia a ser eliminados<sup>9</sup>.

Hoy la experiencia urbana sigue estando caracterizada por la presencia estable de los viejos ambientes y monumentos, tal como indica Ledrut:

«El presente se ve bajo el ángulo del pasado: la personalidad se manifiesta a través de lugares y monumentos establecidos. Se concede la primacía a los órdenes, las formas y los signos instituidos. Es una imagen de culturalistas, no de modernistas»<sup>10</sup>.

Hoy nos damos cuenta que la nueva misión histórica pudiera no ser imaginar y proyectar la ciudad del futuro, sino gestionar el patrimonio urbano heredado en toda la gama de valores que representa.

«La gran empresa cultural de los arquitectos de hoy es la recuperación de la ciudad y no importa que el cuidado de la ciudad enferma sea, como programa, menos brillante que la invención de ciudades nuevas. Sólo por medio de una rigurosa metodología de terapia urbanística se podrá salvar la ciudad como institución histórica sin comprometer su actualidad como sistema de información»<sup>11</sup>.

La nueva edificación en centros históricos se entendería como una acción eficaz para organizar la gran tarea de transferir la arquitectura del pasado hacia el futuro y si es posible, mejorada diligentemente por el presente.

<sup>1</sup> LEDRUT, Raymond, «La imagen de la ciudad», en AA.VV., *La significación del entorno*, p. 37, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1972; editorial original del artículo: «L'image de la ville», en *Espaces et Sociétés*, num.1, noviembre 1970.

<sup>2</sup> RIEGL, Alois, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung (Enleitung zum Denkmal Schutzgesetz)*, W. Braumüller, Viena, 1903; (versión en español: *El culto moderno a los monumentos: caracteres y orígenes*, Visor, Madrid, 1999).

<sup>3</sup> LEDRUT, Raymond, op. cit., p. 39.

<sup>4</sup> RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1987; (Editorial original: *The seven lamps of Architecture*, Sunnyside, 1849).

<sup>5</sup> RUSKIN, John, op. cit., p. 229.

<sup>6</sup> ARGAN, Giulio Carlo, *Historia del arte como historia de la ciudad*, Editorial Laia, Barcelona, 1984, p. 205; (Editorial original: *Storia dell'arte come storia della città*, Editori Riuniti, 1983).

<sup>7</sup> RIEGL, Alois, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung (Enleitung zum Denkmal Schutzgesetz)*, W. Braumüller, Viena, 1903, (versión en español: *El culto moderno a los monumentos: caracteres y orígenes*, Visor, Madrid, 1999).

<sup>8</sup> LEDRUT, Raymond, op. cit., p. 41.

<sup>9</sup> ROSSI, Aldo, *Arquitectura y ciudad: pasado y presente*, en *Para una arquitectura de tendencia*, p. 294.

<sup>10</sup> LEDRUT, Raymond, op. cit., p. 46.

<sup>11</sup> ARGAN, Giulio Carlo, op. cit., p. 237.

## 1.7 SOBRE LA MEMORIA

«Somos nuestra memoria,  
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,  
ese montón de espejos rotos».

JORGE LUIS BORGES

(Poema Cambridge del libro *Elogio de la sombra*, 1969)

Como ya se ha dicho, el camino que se inició en el Renacimiento tuvo una particular influencia en la construcción de la ciudad y en la consideración hacia la arquitectura del pasado. Ya en la Ilustración ésta se veía como una permanencia, como el residuo de un particular ambiente, como un testimonio histórico.

En el debate francés la restauración no sólo consistió en la recuperación de inmuebles determinados, perseguía también la elevación conceptual de edificios que nunca habían sido unitarios hasta encumbrarlos a la categoría de prototipo arquitectónico, alterando sustancialmente la relación entre el tejido residencial y los nuevos monumentos.

Al tiempo que se producían transformaciones en edificios concretos, cambiaba trascendentalmente la forma de la ciudad. Esto sucedió en el París renovado por *Hausmann*, en el que la Isla de la Cité quedó reducida a un conjunto de edificios públicos, haciendo desaparecer el tejido dedicado a la vivienda, generándose grandes vacíos que hacían perder escala y sentido a los edificios que supuestamente se trataba de poner en valor<sup>1</sup>.

Se comprendió que la vida de los edificios debía anteponerse al purismo racionalista, pues se trataba de defender la primacía de la memoria. Tanto los procedimientos de la restauración constructiva como los criterios *hausmannianos* del

trazado urbano adolecían de un entendimiento integral de las leyes de formación de la ciudad.

La arquitectura crea los marcos espaciales de la experiencia social en la ciudad que da pie a la memoria colectiva. Como Maurice Halbwachs (1877-1945) postuló, la memoria colectiva depende en gran parte de su localización en el espacio social; sitio en el que se desenvuelve la historia teniendo como marco, generalmente, espacios arquitectónicos.<sup>2</sup> A partir de esto, y tal como puede comprobarse históricamente, no sorprende que cuando se ha tratado de obliterar la presencia de cierto grupo social, una de las primeras cosas que se destruyan sean las construcciones emblemáticas asociadas con su historia y su memoria.

Porque la ciudad y su arquitectura son documentos históricos que constituyen la memoria construida de una sociedad. Las calles y los muros de la *urbs*<sup>3</sup> van acumulando las capas del pasado, creando la obra colectiva más vívida para expresar la historia y las transformaciones de la civilización. Pero este *palimpsesto* también es el escenario del presente, utilizado para desarrollar la vida y el espacio futuro que se desea crear, para disfrutarlo y legarlo a las generaciones venideras.

De esta forma el pasado es ese «país extraño» constituido, según David Lowenthal (1923)<sup>4</sup>, por la memoria, la historia y las reliquias, así como por las interconexiones entre ellas. Cada vez que se contempla, se utiliza, se colecciona, se expone o se trasladan los vestigios de épocas anteriores se está modificando la historia de ese pasado.

Esta forma en la que una sociedad conserva e interviene sobre su patrimonio cultural viene contemplada en la *Carta de Cracovia 2000*, el más reciente texto de consenso internacional sobre conservación del patrimonio arquitectónico, que prevé:

«Cada comunidad, teniendo en cuenta su memoria colectiva y consciente de su pasado, es responsable de la identificación, así como de la gestión de su patrimonio. Los elementos individuales de este patrimonio son portadores de muchos valores, los cuales pueden cambiar en el tiempo. Esta variabilidad de valores específicos en los elementos define la particularidad de cada patrimonio. A causa de este proceso de cambio, cada comunidad desarrolla una conciencia y un conocimiento de la necesidad de cuidar los valores propios de su patrimonio»<sup>5</sup>.

Así también el cambio de los valores y de la forma de interpretarlos es parte de la vida de una sociedad. Por ejemplo, es normal que una sociedad democrática elimine de sus espacios públicos los símbolos propagandísticos instalados por regímenes dictatoriales y totalitarios, otorgándoles la calidad de *damnatio memoriae*<sup>6</sup>. Algunos países como Alemania, Austria o Italia, no sólo han eliminado esos símbolos de los lugares públicos, sino que han prohibido su representación, difusión o comercio. Cada colectividad debe decidir cómo desea convivir con su pasado.

«No hay argumentos capaces de convencer de que la memoria es un valor a quien no sienta respeto por la propia memoria: cualquier intento que se haga en esta dirección está destinado al fracaso»<sup>7</sup>.

Memoria e historia: lejos de ser sinónimos, se debe ser consciente de que todo las opone. La memoria es absoluta en su presente. La Historia, con mayúscula, es objetiva y relativa a través del tiempo.

«La memoria está viva, siempre llevada por grupos vivientes y a este título, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, susceptible a largas latencias y repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es»<sup>8</sup>.

De ahí que, volviendo al París transformado por Haussmann, la alienada sociedad que veía como intrusiva la destrucción de los callejones y miasmas medievales, era la misma sociedad que medio siglo más tarde se enorgullecía del orden y el moderno sentido de sus bulevares rectilíneos. La memoria no es estática, sino acumulativa, no es nostálgica, sino progresiva y por eso constituye la base de la cultura y del progreso.

Esto nos lleva a afirmar que las nuevas operaciones en centros históricos deben valorarse prioritariamente en razón de su inserción en la forma y memoria de la ciudad, es decir, como contribución a la concreción del espacio colectivo presente. La valoración de la memoria supone el reconocimiento de las cualidades de su arquitectura, una arquitectura verificada, capaz de oponer su influencia frente a

cualquier forma moderna que no acepte las sugerencias formales y culturales que entraña su contexto<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de los monumentos y teorías de la restauración*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 20-21.

<sup>2</sup> HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Ed. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2004, p. 144.

<sup>3</sup> En la cultura clásica la *civitas* como cuerpo social es distinta de la *urbs*, palabra con la que se significa la realidad física de lo construido.

<sup>4</sup> LOWENTHAL, David: *El pasado es un país extraño*. Madrid, Akal, 1998.

<sup>5</sup> Carta de Cracovia 2000. *Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido*. Preámbulo. La Carta de Cracovia fue elaborada por los participantes de la conferencia internacional Cracovia 2000 y constituye actualmente el texto internacional de referencia sobre intervención en el patrimonio arquitectónico y urbano.

<sup>6</sup> *Damnatio memoriae*, latín. Literalmente «condena de la memoria». Cuando el Senado Romano lo decretaba, se procedía a eliminar todo cuanto recordara al condenado: imágenes, monumentos, inscripciones, e incluso se prohibía usar su nombre.

<sup>7</sup> DE SETA, Cesare, *La Città europea dal XV al XX secolo. Origini, sviluppo e crisi della civiltà urbana in età moderna e contemporanea*, RCS Libri & Grandi Opere, Milán, 1996; (Versión en español: *La ciudad europea del siglo XV al XX*, Editorial Istmo, Madrid, 2002). P. 359.

<sup>8</sup> NORA, Pierre, *Between memory and history: Les lieux de la mémoire*, Representations, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, University of California Press, Spring 1989, p. 7-24.

<sup>9</sup> UNESCO, *Un nuevo instrumento internacional: Recomendación sobre el paisaje urbano histórico*, 2011. Párrafo 11: «La noción de 'paisaje urbano histórico' responde al objetivo de preservar la calidad del medio en el que viven las personas, mejorando la utilización productiva y sostenible de los espacios urbanos, sin perder de vista su carácter dinámico, y promoviendo la diversidad social y funcional. En ella confluyen los objetivos de la conservación del patrimonio urbano y los del desarrollo social y económico. Es un planteamiento basado en una relación equilibrada y sostenible entre el medio urbano y el medio natural, entre las necesidades de las generaciones presentes y venideras y la herencia del pasado».

## 1.8 SOBRE UNA METODOLOGÍA. REFLEXIONES FINALES

«El respeto hacia el pasado, el respeto hacia un determinado ambiente,  
hacia un paisaje, es señal de madurez».

RAFAEL MONEO. *Una obra de Ignazio Gardella*.

Se ha dicho ya que toda intervención sobre el territorio o en la ciudad conlleva una modificación de lo existente; tratándose de los centros históricos cabe preguntarse acerca de los límites aconsejables para cada intervención<sup>1</sup>, animados por la existencia de un reconocido aprecio social y

cultural hacia el patrimonio, siendo enfático en que modificar no equivale necesariamente a mejorar.

La preocupación por proponer una metodología se acrecienta cuando se es consciente de que en términos generales el urbanismo del siglo XX ha sido incapaz de generar una propuesta alternativa, a modo de paradigma, que mejore el nivel de bienestar urbano todavía vigente en los viejos núcleos de las ciudades europeas.

La arquitectura adscrita a la doctrina *moderna* del siglo XX pudo haber apostado por una serena continuidad morfológica en los centros históricos, pero resulta manifiesto que no lo hizo<sup>2</sup>: renunció a la urbanidad en el doble sentido de esa expresión. Por un lado no contribuyó apenas a hacer ciudad y por otro ha prescindido de la civilidad en su relación con la ciudad antigua, donde ha irrumpido con una violencia injustificada, convencida de que su misión histórica consistía en proclamar su propia identidad.

El llamado contexto o las también llamadas *preexistencias ambientales* se interpretaron cual molestas presencias fantasmales de la historia (Plan Voisin<sup>3</sup>). Se renunció a la mirada retrospectiva para ejercer un aprendizaje comparativo. Al mismo tiempo, según Ernst Gombrich (1909-2001)<sup>4</sup>, esa misma arquitectura fue percibida por la ciudadanía como una violenta intromisión en los cascos históricos.

Hoy apenas se ha aprendido nada de ciertos antecedentes. En estos tiempos de inicio de siglo los problemas subsisten y cada vez hay menos patrimonio urbano que salvaguardar; no ha existido un vigoroso pensamiento crítico que, desde la cultura arquitectónica, se oponga al desarrollismo destructor de las ciudades heredadas.

Una cuestión fundamental mirando al futuro es si la expresión desarrollo urbano, entendida actualmente casi siempre como expansión territorial de la ciudad, logrará librarse de su típico significado, ya que debiera utilizarse cada vez más en el sentido de progreso cualitativo de la ciudad conservando sus actuales límites físicos y poblacionales.

La nueva arquitectura, incluso la realizada en núcleos históricos, se ha empeñado en acentuar su identidad formal autónoma. La idea de singularidad o particulari-

dad del objeto ha prevalecido sobre cualquier acción integradora. Se ha impuesto como norma la colisión formal frente a la congruencia, ya que esta última implica más esfuerzo en la gestión del proyecto, así como asumir lo existente y crear amalgamas, lo cual supone un reconocimiento del pasado, algo que los modernos y ultramodernos son renuentes a aceptar<sup>5</sup>.

Todo esto, sin hacer a un lado que, la práctica arquitectónica contemporánea tiene derecho a su propia condición histórica. De hecho debiera constituirse como expresión de su propio tiempo, incluso dentro de los centros históricos. De acuerdo con nuestra concepción contemporánea acerca del contexto, la inserción de nueva arquitectura debiera someterse a condiciones específicas y particulares derivadas del *locus*. Las condiciones ambientales no tienen por qué afectar la autenticidad cronológica de lo nuevo, pero sí deben limitar el repertorio de formas operables.

Con tales reflexiones, las mejores aportaciones serán aquellas que sean capaces de concretar de manera equilibrada la conjunción morfológica entre lo nuevo y lo viejo manteniendo su identidad respectiva, echando mano de los recursos de la composición arquitectónica. Estas prácticas entrañarán una alteración urbana, sin duda, pero asumiendo la presencia de controles metodológicos en la modificación de lo existente<sup>6</sup>.

Después de la Segunda Guerra Mundial, expresiones como *continuidad moderna* reflejaron, sobre todo en Italia, la voluntad de desarrollar una arquitectura actualizada y comprometida con el respeto a los centros históricos. Esta actitud podría señalarse como una tercera opción que completaba las dos existentes:

1. La *tendencia tradicionalista*, tachada de anacrónica, que apostaba por los significados nostálgicos sólo presentes en la arquitectura del pasado.
2. Una *modernidad militante*, influida por las vanguardias plásticas, que pretendía provocar una confrontación evidente entre lo histórico y lo contemporáneo<sup>7</sup>.
3. La *modernidad contextual* que defendía la posibilidad de conciliar ciudad histórica y arquitectura moderna, siempre que ésta última aceptara la coherencia contextual<sup>8</sup>.

Adscritos a la tercera vía, no se pueden cerrar los ojos ante otra evidencia: los centros históricos están sometidos a procesos de obsolescencia y decrepitud, como toda obra material. Lo que supone aceptar la presencia de una acción regeneradora que se apoya finalmente en la renovación morfológica, aunque sea dentro de ciertos límites.

La razón histórica nos dice que el compromiso cultural con los centros urbanos admite soluciones muy variadas<sup>9</sup>. Tan diversas como las comprendidas entre una reproducción literal en estilo e imagen y una sustitución renovadora mediante arquitectura contemporánea; pero siempre que ésta se someta a las propias preexistencias ambientales que derivan del lugar, como se ha insistido.

En este punto enuncio técnicas de relación contextual propuestas por Francisco de Gracia al intervenir sobre lo ya constituido, asumiendo límites metodológicos para cualquier transformación prevista:

- a. *Conformación del tejido urbano*. Es decir, proyectar lo nuevo buscando la conformidad o congruencia con el tejido existente en el lugar.
- b. *Delimitación del espacio urbano*. Consiste en poner los nuevos volúmenes al servicio de una mejor definición, sobre todo por concavidad, del espacio público.
- c. *Extensión de los aspectos figurativos*. Se trata de reforzar la identidad de la forma urbana aplicando la analogía figurativa con lo construido.
- d. *Reiteración de formas tipológicas*. Reconocidos los tipos edificatorios existentes, el método tipológico requiere aceptarlos como invariantes temáticos de lo nuevo.
- e. *Ligazón de estructuras formales*. Practicada a cualquier nivel, la trabazón estructural por vía compositiva siempre genera congruencia formal.<sup>10</sup>

La nueva pieza debería salvar la distancia entre emitir su derecho de expresión individual y la identidad presente en el lugar. También entre la propia contemporaneidad y el compromiso social de perpetuar los significados de la memoria. Como finalidad latente, ambas realidades constituirán una amalgama en la que cada una de las partes se enriquecerá de su intertextualidad transhistórica.

\*Texto basado en notas personales tomadas durante de una ponencia de Francisco de Gracia en la ETSA Madrid.

<sup>1</sup> ROSSI, Aldo, op. cit., p. 295. «Toda operación realizada en los centros históricos entraña un juicio, y este juicio se ha de dar ante todo en términos de arquitectura y análisis urbano».

<sup>2</sup> BONFANTI, Ezio, *Arquitectura para los centros históricos*, en AA.VV., *Arquitectura racional*, p.216, Alianza Editorial, Madrid, 1979. Edición original *Architettura razionale*, Franco Angeli Editore, Milán, 1973. «La posición del racionalismo frente al centro histórico es radical e inequívoca. Quita simplemente de en medio la idea del *ambiente*», p. 229.

<sup>3</sup> BONFANTI, Ezio, op. cit., pp. 228-229: «Aunque la transformación prevista en el Plan Voisin sea de lo más violenta –tanto en el trazado como en las dimensiones- que pueda imaginarse como sustitución del tejido, la función fundamental de los monumentos no es desmentida. En el diorama del Plan Voisin (...) elementos como el Louvre o el Sacré-Coeur conservan este papel determinante».

<sup>4</sup> GOMBRICH, Ernst, *Reflections on the History of Art. Views and Reviews*, Editorial Phaidon, Oxford, 1987.

<sup>5</sup> BROLIN, Brent C., *La arquitectura de la integración*, Editorial CEAC, Barcelona, 1984, p. 15 «Desde el principio los arquitectos modernos intentaron eliminar la historia, tanto en la teoría como en la práctica. Su ataque contra toda la arquitectura anterior fue tan violento y devastador que, retrospectivamente, parece imposible que pudiera subsistir algún interés por la armonización de la nueva arquitectura con la antigua».

<sup>6</sup> DE GRACIA, Francisco, *Construir en lo construido. La arquitectura como modificación*, Editorial Nerea, Madrid, 1992, p.

<sup>7</sup> Refiriéndose a la Carta de Atenas de la restauración de 1931, Solà Morales afirma: «Más de una vez, en los diez puntos fundamentales en los que se articula esta carta, se defiende una concepción clara de contraste que deba producirse entre el edificio histórico protegido y las nuevas intervenciones» en op. cit., p.40.

<sup>8</sup> DE GRACIA, Francisco, op. cit., pp. 92-93.

<sup>9</sup> QUARONI, Ludovico, *Una ciudad eterna. Cuatro lecciones de veintisiete siglos*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2008, p. 115-117; (Edición original: *Una città eterna: quattro lezioni da ventisette secoli*, Urbanistica, Roma, núm. 27, junio 1959).

<sup>10</sup> DE GRACIA, Francisco, op. cit., p. 143



## CAPITULO SEGUNDO LO OPERATIVO

### 2 Objetivos

#### OBJETIVOS GENERALES

*«El problema no es ya la licitud de la intervención en la ciudad antigua, sino el de la elección rigurosa de los criterios tipológicos y arquitectónicos del proyecto».*

DANIELE VITALE

En acuerdo con el Memorándum de Viena:

- a. Particularizar el ámbito donde se interviene, reconociendo el alcance perceptivo de la modificación, la forma visual de la ciudad y los aspectos psicológicos del espacio.
- b. Reconocer cuál es el carácter estructural básico del lugar y su relación con las áreas adyacentes. El espacio urbano debe de prevalecer sobre los volúmenes edificados.
- c. Identificar los tipos edificatorios que, repitiéndose o destacándose, han contribuido decisivamente a la forma de la ciudad o, al menos, del entorno próximo. La estructuración geométrica de los trazados urbanos debe vincularse a las alineaciones de los edificios.
- d. Singularizar la forma del nuevo objeto aportando variaciones funcionales y tecnológicas, aplicando el método propio del proyecto de arquitectura, donde el principio de colaboración compositiva de las piezas es sustancial.<sup>1</sup>

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- a. Perseguir la cualificación y la recuperación del espacio abierto y las redes conectivas que circundan la Biblioteca Malatestiana y el Palacio Ghini.
- b. Recuperar y poner en valor los diferentes edificios que bordean y dan forma a la nave principal de la Antigua Biblioteca Malatestiana.
- c. Extender el papel unitario de la biblioteca antigua, al aumentar la facilidad de uso del espacio peatonal y la accesibilidad universal del complejo.
- d. Tratar el conjunto con arquitectura contemporánea que se relacione dialécticamente con los monumentos y espacios abiertos que los circundan.

Se es congruente de esta forma con el concurso<sup>2</sup> lanzado en el 2011 por la administración municipal con el objetivo edificar una nueva biblioteca y de recuperar y valorar las tres plazas en torno a la Malatestiana para convertirlas en un espacio público continuo, unitario y de excelencia de manera que se establezca un adecuado remate al conjunto.

En coherencia con las indicaciones vertidas por el trabajo de diseño participativo «Al centro del último kilómetro»<sup>3</sup> desarrollados en la primavera de 2011. La búsqueda deberá ser aquella de elaborar soluciones que apunten a exaltar los espacios alrededor de la Biblioteca Malatestiana, en armonía con el centro histórico de Cesena y de las principales vías de llegada a las plazas y de reforzar las funciones de polo urbano, confiriendo al sistema de tres plazas y nueva biblioteca un carácter contemporáneo y positivo, de modo que se convierta en uno de los verdaderos puntos de atracción del centro histórico de Cesena.

<sup>1</sup> DE GRACIA, Francisco, *Arquitectura Moderna y Regeneración Urbana*, Documento de Apoyo Docente; Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Enero de 1997, p. 4.

<sup>2</sup> Comune di Cesena, Bando del concurso «Tre piazze ed una biblioteca», 2011.

<sup>3</sup> Comune di Cesena, Consulta pública «Al centro dell'ultimo chilometro», 14-16 Abril, 2011.



Situación de Cesena



Situación geográfica italiana



Emilia-Romagna y Cesena



### 3 La ciudad. Cesena y el Conjunto Malatestiano

Cesena es una ciudad situada en la *Emilia-Romagna*, región del norte de Italia, considerada como una de las más ricas regiones de Europa. Se sitúa junto al río Savio, a los pies de los montes Apeninos y a apenas 15 kilómetros del mar Adriático; colinda al norte con Rávena y al este con Rímmini, y es capital de la provincia de *Forlì-Cesena*.

#### LA CIUDAD INTRAMUROS.

Cesena tiene un pasado de ciudad pontificia amurallada, y, aunque derribadas en su mayor extensión, los antiguos muros que protegían la ciudad aún definen y separan la ciudad histórica de la ciudad más contemporánea.

#### ZONA DE MONUMENTOS.

Se trata de un barrio residencial con muchos de sus habitantes originarios. Constituye una zona de conjuntos monumentales y plazas unidas por tejido residencial y comercial. Las principales plazas son resultado de derribos y aperturas urbanas. Entre sus monumentos se encuentra el Duomo, la Roca, y la Biblioteca Malatestiana.

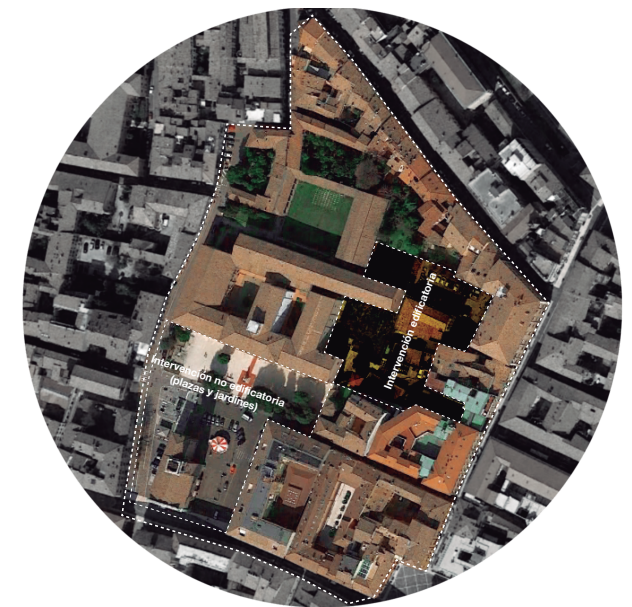
#### ÁMBITO DEL PROYECTO

El ámbito del proyecto, circunscrito a predios de propiedad pública, se configura como un sistema de espacios abiertos, callejones, galerías y redes conectivas que circundan la Antigua Biblioteca Malatestiana y el Palacio del Ridotto (también conocido como Palacio del Capitán) en el corazón del centro histórico de la ciudad de Cesena. Se extiende por una superficie de cerca de 11,350 m<sup>2</sup> y comprende:

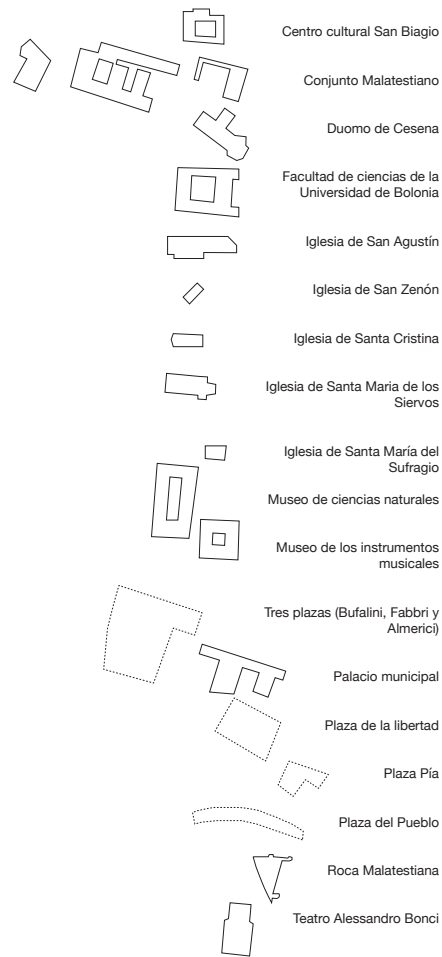
- La plaza Bufalini
- La plaza Almerici,
- La plaza E. Fabbri,
- El patio interno de la Biblioteca Malatestiana con acceso por la Vía Montalti
- Espacio abierto residual al oriente de la Antigua biblioteca
- La Vía Massini y parte de Vía Montalti.



Cesena.  
Ciudad histórica intramuros.  
Principales monumentos.



Manzana de estudio



Vistas y apariencia de las edificaciones circundantes



PLAN REGULADOR

El área está clasificada como zona A en el plan Regulador. El plan del Centro Histórico indica que las vías Montalti y Massini son trazos viales; que las plazas Almerici, Bufalini y Fabbri son «Espacios peatonales pavimentados»; y que las porciones alrededor de la biblioteca son «Pequeños jardines».

ANÁLISIS MORFOLÓGICO

La primera acción para comprender Cesena, y otras ciudades históricas, es la posibilidad, quizá necesidad de conocer su gramática específica y la sintaxis del paisaje urbano. Esta gramática no incluye sólo el paisaje construido, los espacios abiertos pueden ser más importantes, dado que, con su geometría y su articulación son los verdaderos responsables de la forma de la ciudad y la morfología del tejido.

En Cesena, por ejemplo, se tienen tres tipos de espacios abiertos primordiales: el primero está formado por las *calles y plazas* con sus variaciones inherentes, esto es siempre espacio público; además de ser la principal esfera de socialización. El segundo está conformado por los *patios*; que pueden ser privados o públicos y son el límite entre la privacidad y la vida social. El tercero son los *jardines*, los cuales son habitualmente privados. Los tres espacios están vinculados por sofisticadas secuencias; se puede pasar del primero al tercero en muchas maneras diferentes, pero invariablemente es posible hacerlo. La ciudad es porosa y continua. El primer tipo, calles y las plazas, son la parte más interior, el jardín era lo más exterior, frente a los muros, y mirando hacia el campo. El diseño de cada espacio es mínimo, están abiertos a todo tipo de actividad social, no tienen una función determinada, su belleza es el resultado de un inteligente uso de unos pocos materiales locales y una atenta atención a la topografía. Piazza del Popolo es un gran ejemplo, como también lo es la Piazza Bufalini.

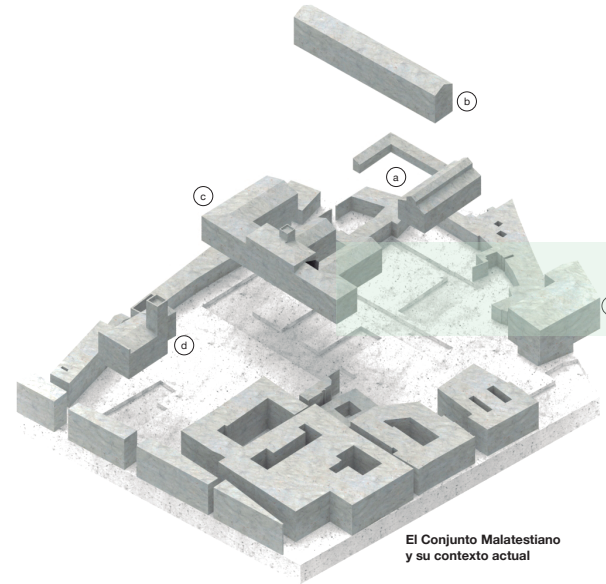
La lección del pasado es que Cesena, como cualquier otra ciudad histórica es el resultado de una continua estratificación, hibridación y manipulación de un trazado original. Usando las palabras de José Ignacio Linazasoro, Cesena es un *palimpsesto*<sup>1</sup>

donde cada generación dejó su huella. La belleza de esta ciudad descansa precisamente en esa característica.

En Cesena la inserción de lo nuevo nunca fue percibido como un escándalo incluso si era la ocasión para numerosos debates. Y lo nuevo era a menudo global, como fueron globales las iglesias románicas, las catedrales góticas y los palacios renacentistas. Hasta la irrupción de la modernidad, es decir, hasta el siglo XIX.

EL CONJUNTO MALATESTIANO.

- a. Claustro de San Francisco
- b. Nave de la Antigua Biblioteca Malatestiana
- c. Intervención del siglo XIX
- d. Palacio del Capitán
- e. Palacio Ghini



El Conjunto Malatestiano y su contexto actual

- (a) Claustro de San Francisco
- (b) Nave de la Antigua Biblioteca Malatestiana
- (c) Intervención del siglo XIX
- (d) Palacio del Capitán (o del Ridotto)
- (e) Palacio Ghini

Evolución morfológica del Conjunto Malatestiano



SITUACIÓN EN 1974



SITUACIÓN EN 1873



SITUACIÓN EN 1820: Catastro pontificio



Conjunto Malatestiano y Tres piazas en planta



A. CLAUSTRO DE SAN FRANCISCO.

Establecidos en Cesena a partir de 1250, los frailes franciscanos emprendieron la construcción de un monasterio y de un templo dedicado a San Francisco en un área marginal respecto al agregado urbano. Al día de hoy, sólo uno de los dos claustros precedentes se conserva,

B. NAVE DE LA ANTIGUA BIBLIOTECA MALATESTIANA.

La Biblioteca Malatestiana de Cesena mantiene una particular importancia histórica. Fundada en la mitad del siglo XV, ostenta dos preeminencias absolutas: fue la primera biblioteca pública de Italia y de Europa; y es el único ejemplo de biblioteca monástica humanística que ha llegado a nuestros días, perfectamente conservada en cuanto al edificio, su equipamiento y su dotación bibliográfica.

La biblioteca fue concedida dentro del ámbito conventual franciscano por la generosidad de Malatesta Novello —señor de Cesena del 1429 hasta su muerte en 1465— basado en un proyecto de Matteo Nuti. Innovadora para aquellos años fue la planta de tres naves, todas con cubierta abovedada, semejante a la biblioteca de San Marcos de Florencia, proyectada por Michelozzo.

La apariencia exterior de la biblioteca antigua ha sido sacrificada entre los edificios decimonónicos que sustituyeron las salas del convento, y sólo desde el claustro de San Francisco y desde el patio del Palacio Ghini se pueden admirar el flanco norte y el muro testero, respectivamente. Todo construido con una gran sobriedad: en ladrillo cocido, con frontón adornado de un óculo y una lápida dedicatoria.

La parte posterior de la Malatestiana, alrededor del Claustro de San Francisco da cabida a la Biblioteca Juvenil, el Archivo del Estado y en el ex refectorio franciscano, el actual Museo Histórico de Antigüedades.

La Biblioteca Malatestiana fue inscrita en el registro de la Memoria del mundo por la UNESCO en junio de 2005, bajo la siguiente consideración:

«La biblioteca contiene obras de Filosofía, Teología y textos de naturaleza bíblica, así como, de literatura Científica y Clásica, además de otras de distinta proveniencia. Es un raro ejemplo de una completa y maravillosa colección conservada desde la mitad del siglo XV, poco después de la llegada de la imprenta a Europa. La colección es un modelo único de biblioteca humanista del Renacimiento, momento en el cual las primitivas valoraciones sobre los escritos y enseñanzas cristianos dejaban paso a diversas consideraciones seculares».

Gracias a este proyecto cultural, Cesena, a pesar de su situación apartada, acompañó a Florencia, Milán, Ferrara y Roma como fuerza impulsora de la cultura humanista, fundamento de la civilización occidental.

C. INTERVENCIÓN DEL S. XIX

La parroquia dedicada a San Francisco fue dañada por soldados napoleónicos en fue demolida hacia 1844. Parte del solar fue ocupado por un edificio clasicista que sirvió de relevo y ampliación de la *Libreria Domini* como en ese entonces se conocía a la Malatestiana. El resto del predio se dedicó a la plaza Bufalini.

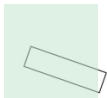

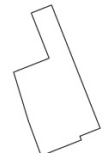
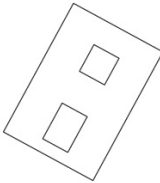


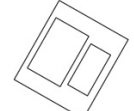

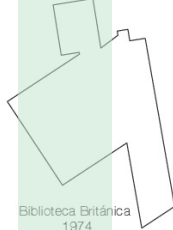

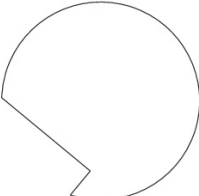

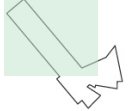


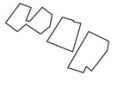
D. PALACIO DEL CAPITÁN (PALACIO DEL RIDOTTO)

Este palacio es un remanente de un edificio anterior iniciado en 1401 y ampliado en 1472. Estuvo ocupado por oficinas municipales hasta 1722, cuando se convierte en lugar de reuniones y encuentros de la nobleza romana (de ahí la denominación ‘Palacio del Encuentro de los nobles’). La planta baja acoge la Galería Municipal de Arte y en la planta alta se acondicionó una amplia sala de conferencias.

E. PALACIO GHINI

Situado en el Corso Sozzi, es el más notable de los seis palacios de la familia Ghini presentes en la ciudad. Fue por más de un siglo la residencia de los marqueses Ghini. Actualmente pertenece a la curia episcopal.

Análisis tipológico e histórico de los edificios bibliotecarios

 Biblioteca Malatestiana 1452	 Biblioteca Laureniana 1571	 Biblioteca Nazionale Marciana 1588	 Biblioteca Pública de NY 1911
 Biblioteca Pública de Estocolmo 1928	 Biblioteca de Viipuri 1935	 Biblioteca Beinecke 1963	 Biblioteca Phillips Exeter 1972
 Biblioteca Británica 1974	 Mediateca Carré d'Art Nimes 1992	 Biblioteca de Alejandría 1996	 Biblioteca de Nou Barris 1997
 Biblioteca de Viladecans 1999	 Biblioteca Josep Jordi 2000	 Stadtbibliothek Stuttgart 2011	 Biblioteca Joan Maragall 2014

#### 4 Análisis tipológico.

##### *De patios y palacios.*

##### TIPOLOGÍA 1. PALACIO RENACENTISTA.

El palacio renacentista es idealmente cuadrado. Suele tener tres cuerpos, remata en cornisa, siguiendo la tradición mediterránea, se organiza en torno a un patio central. El mismo está rodeado, en planta baja, de galerías abovedadas sostenidas por arcos que no solo se abren hacia el jardín, sino también hacia el paisaje. Generalmente se desarrolla en tres niveles: la planta baja dedicada a los servicios; el primer piso, destinado a la familia y el segundo a los sirvientes.

##### TIPOLOGÍA 2. BIBLIOTECA NAVE LINEAL.

Tipología sencilla en la que el espacio está comprendido entre dos muros de carga, dos alineamientos de pilares, o entre dos muros y pilares alineados contiguos. Generalmente se encuentra adosada a un claustro o como parte de uno de los brazos de una tipología en peine.

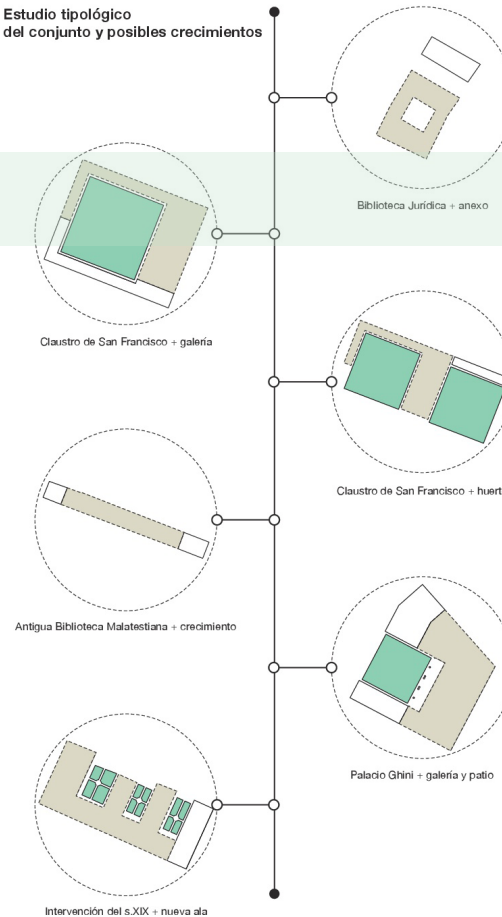
##### TIPOLOGÍA 3. BIBLIOTECA DECIMONÓNICA.

La tipología de la biblioteca decimonónica es en peine, perpendicular a los distintos sectores y funciones se resuelven las circulaciones, de un lado pública y del otro técnica. Esta disposición genera un patio interno y dos más o menos públicos. La disposición del edificio y su tipología dentada le dan posibilidades de expansión tanto para el oriente como para el poniente.

##### TIPOLOGÍA 4. CLAUSTRO.

Se trata de un patio cuadrangular que en sus cuatro lados tiene una galería porticada con arquerías que descansan en columnas. Está edificado a continuación de una de las naves laterales de la iglesia de un monasterio. En torno a la galería se distribuyen los distintos espacios necesarios para la vida monacal. El patio está casi siempre ajardinado y en el centro se encuentra una fuente o un pozo.

Estudio tipológico del conjunto y posibles crecimientos



<sup>1</sup> Palimpsesto del lat. *palimpsestus*, y este del gr. *παλιψηστος palimpsēstos. m.* Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente.

<sup>2</sup> La tipología de la arquitectura nos provee de un aparato para estudiar la historia de la arquitectura, que también puede ser entendida como una forma de examinar la memoria colectiva de la ciudad. Como se puede observar en los textos canónicos desde Vitrubio, como los de Alberti, Serlio, Palladio, en el Renacimiento, a Durand durante la Ilustración, Hilberseimer a principios del siglo XX, Rossi, en la década de 1960 y otros, podemos ver el proceso de historia de la arquitectura se desarrolla, tratado a tratado, manual a manual, y de manifiesto de manifiesto. Aunque no todos estos trabajos utilizan la palabra tipología, o escribe, el concepto está implícito porque cada uso la clasificación, la descripción y los precedentes históricos para formular una posición. Por ejemplo, en *De Re aedificatoria* Alberti distingue entre edificios públicos y privados de la ciudad, asignando Órdenes a ciertas clases de edificios. Los libros de Arquitectura de Serlio catalogan los edificios de la antigua Roma en planta, alzado y perspectivas, para después describir la forma tipológica de los templos en: circular, cuadrado, hexagonal, de ocho lados, ovales y cruciformes. Los Cuatro Libros de Palladio organizan en Órdenes: edificios privados en entornos rurales y urbanos, y luego los edificios públicos y edificios de importancia histórica.



\*Diagrama basado en los apuntes acerca del programa del arquitecto Carlos Darío Cajudo.

## 5 El programa

Durante el *PGI Council Meeting* de la UNESCO, ocurrido en París el 29 de noviembre de 1994, el consejo aceptó y aprobó el manifiesto de la biblioteca pública preparado bajo el auspicio de la sección de Bibliotecas Públicas de la IFLA:

«La biblioteca pública es un centro de información que facilita a los usuarios todo tipo de datos y conocimientos.

La biblioteca pública presta sus servicios sobre la base de igualdad de acceso de todas las personas, independientemente de su edad, raza, sexo, religión, nacionalidad, idioma o condición social. Debe contar además con servicios específicos para quienes por una u otra razón no puedan valerse de los servicios y materiales ordinarios, por ejemplo, minorías lingüísticas, deficientes físicos y mentales, enfermos o reclusos.

Es menester que todos los grupos de edad puedan contar con materiales que correspondan a sus necesidades. Los fondos y servicios bibliotecológicos deben incluir todos los tipos de medios y tecnologías modernas, así como materiales tradicionales. Son fundamentales su buena calidad y su adecuación a las necesidades y condiciones locales. Los materiales deben reflejar las tendencias actuales y la evolución de la sociedad, así como la memoria del esfuerzo e imaginación del ser humano.

Ni los fondos ni los servicios estarán sujetos a forma alguna de censura ideológica, política o religiosa, ni a presiones comerciales.

La libertad, la prosperidad y el desarrollo de la sociedad y de la persona son valores humanos fundamentales que sólo podrán alcanzarse si ciudadanos bien informados pueden ejercer sus derechos democráticos y desempeñar un papel activo dentro de la sociedad. La participación constructiva y la consolidación de la democracia dependen de una buena educación y de un acceso libre e ilimitado al conocimiento, el pensamiento, la cultura y la información.

La biblioteca pública, paso obligado del conocimiento, constituye un requisito básico de la educación permanente, las decisiones autónomas y el progreso cultural de la persona y los grupos sociales.

Este Manifiesto proclama la fe de la UNESCO en la biblioteca pública como fuerza viva de educación, cultura e información y como agente esencial de fomento de la paz y los valores espirituales en la mente del ser humano.

Así pues, la UNESCO alienta a las autoridades nacionales y locales a que apoyen las bibliotecas públicas y participen activamente en su desarrollo».

Según el arquitecto inglés Harry Faulkner Brown, constructor de bibliotecas y miembro influyente de la IFLA (Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios e Instituciones), el edificio de biblioteca debe ser:

1. Flexible
2. Compacto
3. Accesible
4. Susceptible de ampliación
5. Variado
6. Organizado
7. Confortable
8. Constante
9. Indicativo
10. Seguro

#### LAS CIRCULACIONES INTERIORES:

Se distinguen tres tipos de circuitos fuertemente ligados entre si:

1. Público: lectores y personas que participan en actividades de animación
2. Personal: dependientes encargados del buen funcionamiento de la biblioteca
3. Documentos: desde la entrada a la biblioteca hasta el lugar donde el público podrá consultarlos: adquisiciones, recepción, catalogación, tratamiento físico y almacenaje.

Estos tres actores puestos en movimiento establecen dos tipos de circulaciones:

#### CIRCULACIONES INTERNAS.

Flujos desde el punto de lectura en que se instalará el usuario, desde la estantería en que se expone del documento y desde el mostrador donde trabaja el personal.

#### CIRCULACIONES EXTERNAS

A nivel genérico, las premisas básicas que hay que aplicar para el diseño de las circulaciones son las siguientes:

- La circulación de los usuarios no debe interrumpir ni puede ser interrumpida por la circulación del personal y la de los documentos.
- Hay que potenciar la fluidez en el acceso a los documentos y a la información. Esto no está opuesto al establecimiento de filtros de acceso a ciertos servicios o colecciones.
- El usuario ha de poder orientarse con facilidad y sin necesidad de pedir ayuda
- Las circulaciones verticales y horizontales deben ofrecer todas las garantías de seguridad. Por lo tanto, deben cumplir la normativa en vigor, estar bien señalizadas y disponer de un sistema de vigilancia.
- Se aconseja organizar los recorridos como una sucesión coherente de etapas que deben franquearse para acceder a tal o cual servicio.
- El público establece de un modo natural una jerarquía de los espacios en función de la distancia respecto al acceso.

Desde esta óptica, el lugar donde se refugia la sapiencia más difícil, los documentos más valiosos, donde el silencio se convierte en reflexión, tienen que estar alejados de los espacios ruidosos que se abren a la calle e invitan a entrar.

Debe tenerse presente que este esquema, aplicado de una forma rígida, podría frenar la libre circulación del lector y dar la impresión de que existen usuarios privilegiados.



## ÁREAS DE ACTIVIDAD.

### I. ZONA DE ACOGIDA Y PROMOCIÓN

- Atrio- Vestíbulo- Acceso
- Salón de actos

### II. ZONA GENERAL

- Área de hemeroteca, revistas y prensa diaria
- Área de fondo general
- Área de fondo especializado
- Área de mediateca, música y cine

### III. ZONA INFANTIL

- Área del fondo de conocimientos
- Área de pequeños lectores
- Patio cerrado. Área de juegos.

### IV. ZONA DE TRABAJO INTERNO

- Oficinas de administración documental
- Almacenes de material documental
- Espacio de descanso para el personal

### V. ZONAS LOGÍSTICAS

- Almacén de materiales
- Cuarto de instalaciones
- Zona de carga y descarga.

## INSTALACIONES.

Estos equipamientos técnicos, a pesar de no ser considerados como orgánicos del edificio (ventilación, climatización, iluminación, etc.), son suficientemente numerosos y evolutivos como para tener una incidencia importante en el concepto arquitectónico del proyecto.

Se diseñará una red de canalizaciones que permitan hacer llegar a todos los puntos de la biblioteca un cableado para alimentar las siguientes instalaciones:

1. Electricidad
2. Instalaciones de climatización
3. Voces y datos
4. Audiovisuales
5. Equipamiento de la sala de actos
6. Sistema antiincendios

## FUNCIONAMIENTO.

Una biblioteca debe ser planeada como una serie de áreas interconectadas de uso bien definido, un lugar donde las personas puedan circular libremente y escoger libros y otros materiales sin molestar a las personas que están leyendo o estudiando. La planta más racional prevé zonas de mayor ruido próximas a la entrada y áreas que requieran mayor quietud en los locales más alejados.

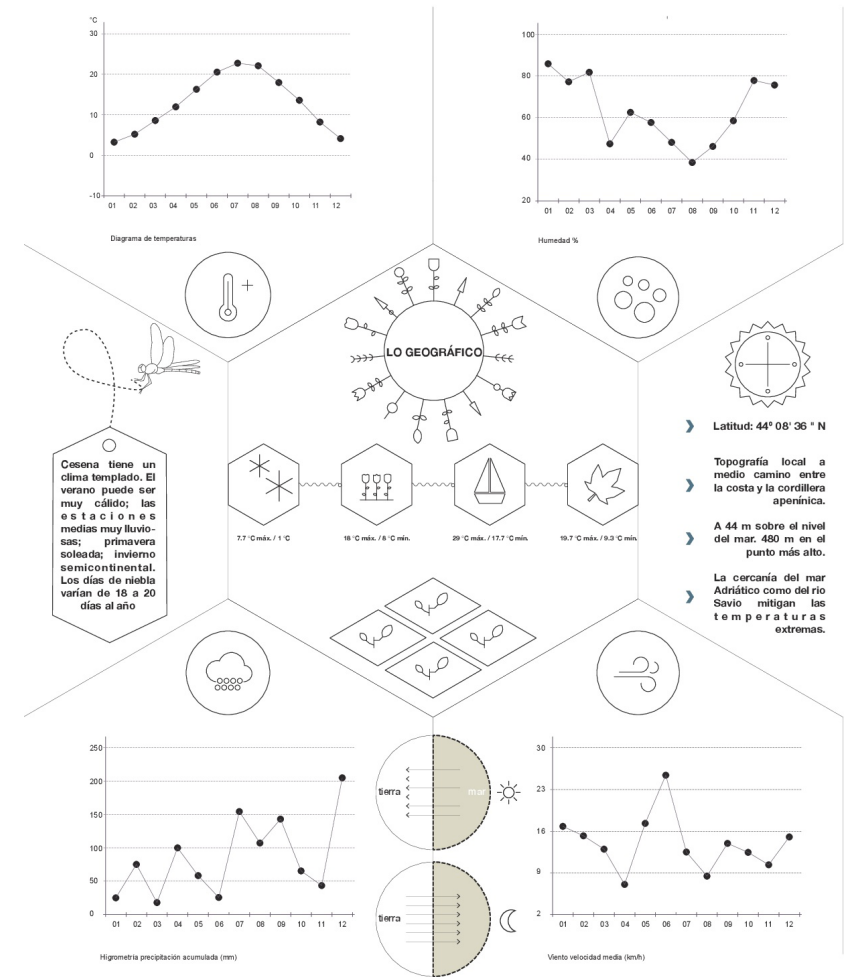
Sugerencia de flujo propuesta por la UNESCO para una biblioteca municipal:



Diagrama de funcionamiento de una biblioteca pública propuesto por la UNESCO.

Circulaciones más comunes en edificios de bibliotecas

El usuario



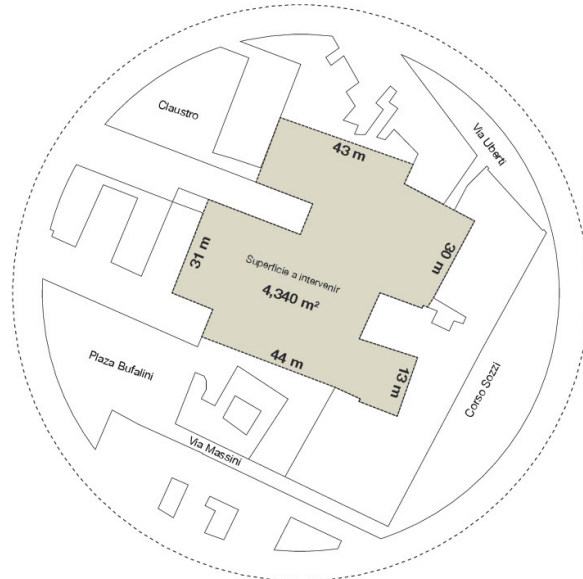
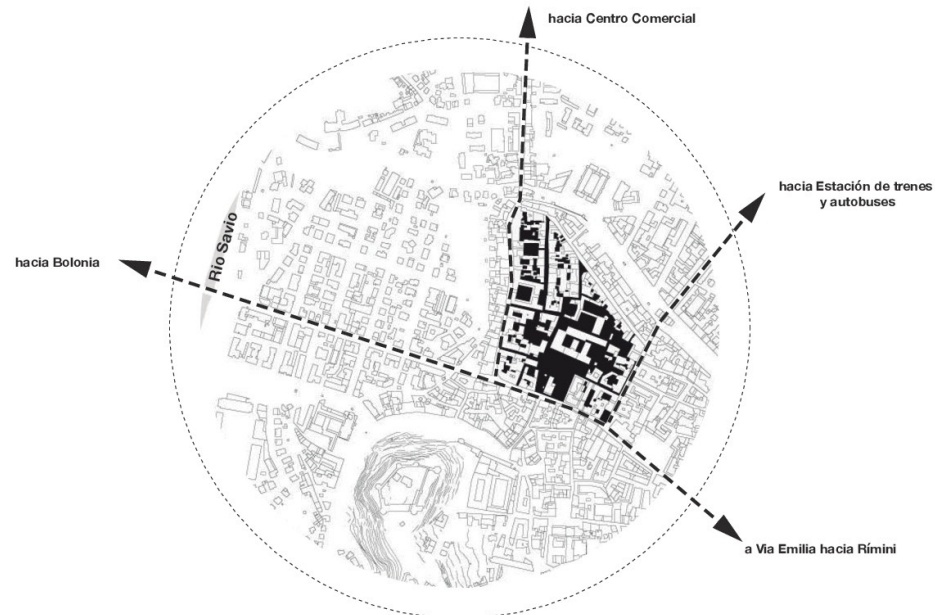
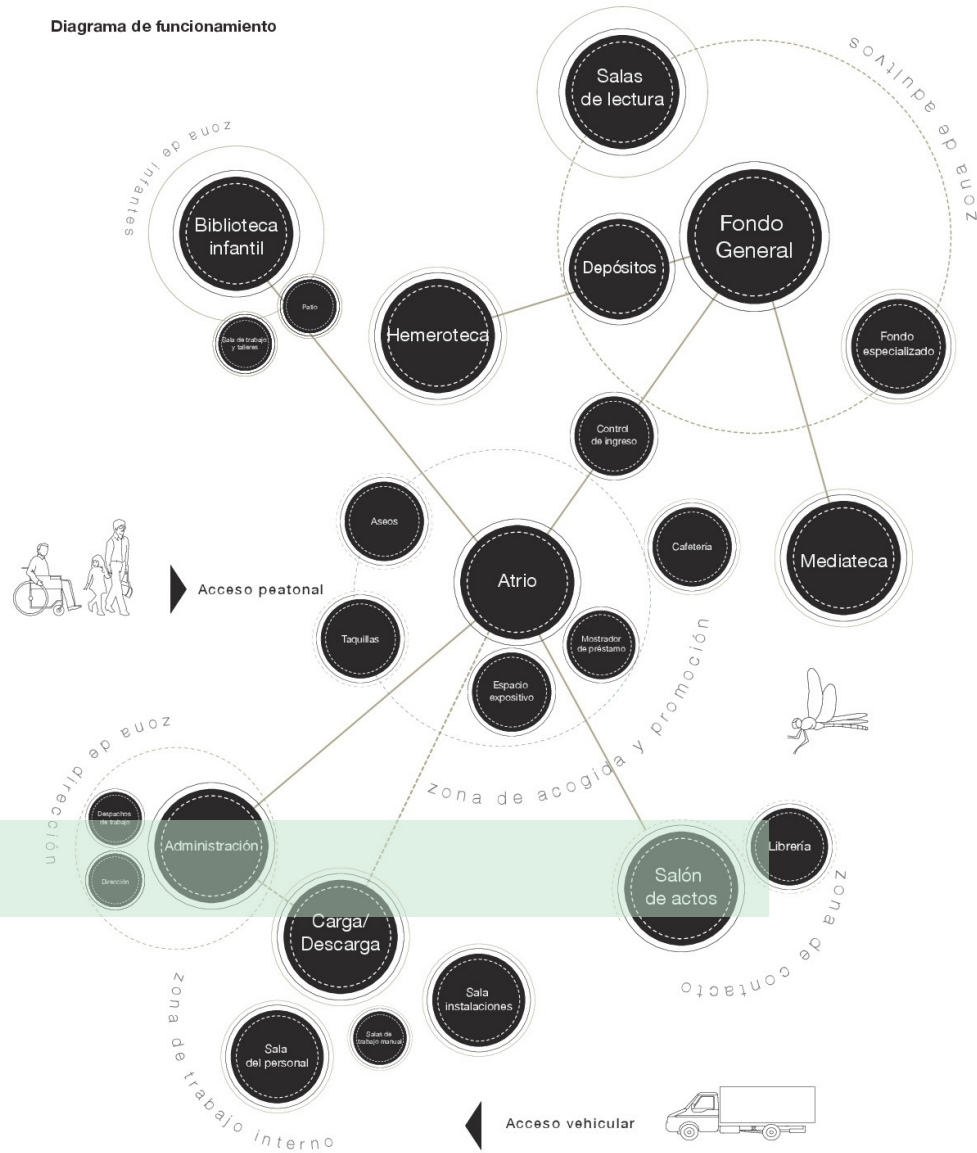


Diagrama de funcionamiento



\*PCR: Curva preferente de criterio de ruido.

Bibliografía consultada para la elaboración del programa.

ROMERO, Santi. *La arquitectura de la biblioteca. Recomendaciones para un proyecto integral*. Col·legi d'arquitectes de Catalunya. Demarcació de Barcelona. Ed. Escola Sert. Segunda edición, Barcelona, 2003.

CARBONARA, Pasquale. *Edifici per la cultura: Biblioteche*. Ed. Antonio Vallardi, Milán, 1947.

BRAWNE, Michael. *Bibliotecas: arquitectura, instalaciones*. Traducido por Adrian Margarit. Ed. Blume. Barcelona, 1970.

## 6 El proyecto. Una nueva biblioteca.

### Método de actuación

Manteniendo en otro apartado el carácter funcional propio de una biblioteca contemporánea, en esta propuesta se trata de recuperar todos aquellos espacios de valor arquitectónico y patrimonial contenidos en el conjunto monumental y busca resolver los problemas que impiden que esté debidamente conectado con el resto del barrio y con la ciudad.

Hay que tener en cuenta que los anteriores edificios existentes en el solar tenían una estructura formal y constructiva caótica, resultado de construcciones realizadas sin un plan previsto. En contraste con los edificios canónicos principales, éstos carecían de valor arquitectónico y patrimonial, y fueron realizados en su mayor parte en las primeras décadas del s. XX para usos secundarios como almacenes y cobertizos.

El edificio se inserta en el espacio abierto y acoge en su interior funciones de quietud y reposo mientras en su exterior activa la relación del conjunto con la ciudad, proyectando para ello nuevos espacios urbanos relacionados con los existentes, como la Plaza Belvedere, la conexión con las Tres plazas o la integración con la Galería Einaudi, sin alterar en ningún caso los elementos que lo caracterizan: la volumetría general del conjunto, los espacios interiores de calidad o las fachadas.

### Derivación de la forma

#### 1. Conformación del tejido urbano.

Este patrón responde a la necesidad de trabajar en un ámbito inacabado. Como premisa se reconoció el espacio urbano como efectiva sustancia de la forma archi-

tectónica. Para lograr la reformalización espacial del tejido se hicieron operaciones de sutura de lo disgregado para aumentar la densidad de lo construido, las formas que se incorporaron en este proceso tienen la cualidad de tejido conjuntivo. Se añadió una plataforma continua que permitió pasar de una heterogeneidad fragmentada a una homogeneidad integradora, reconociendo el tejido histórico, completándolo, y en cierta manera mejorándolo.

2. *Delimitación del espacio urbano.*

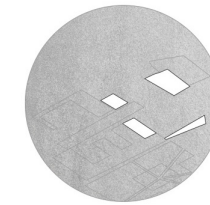
Es necesario reconocer el rol activo de ciertos edificios en la concreción y particularización del espacio urbano. De ahí que el proyecto tienda a recintar la plaza elevada como habitación urbana para el encuentro social, reincorpore las galerías porticadas y concrete las tensiones circulatorias tangenciales. Consiste en poner los nuevos volúmenes al servicio de una mejor definición, sobre todo por concavidad, del espacio público.

3. *Extensión de los aspectos figurativos.*

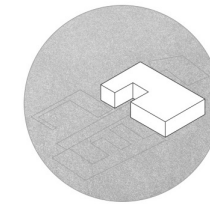
Es más importante adoptar el estilo del lugar que el de la época. Este método de actuación alienta la relación visual que se produce entre la nueva intervención y las preexistencias, reconociendo los aspectos plásticos de la arquitectura. Además, este patrón fundamentado en la interrelación de los aspectos figurativos de lo construido, asegura la homologación estética de lo nuevo asociado a lo antiguo. La correcta utilización de materiales básicos y componentes constructivos, bajo una lógica tectónica, facilita una continuidad de imagen del nuevo objeto.

4. *Ligazón de estructuras formales.*

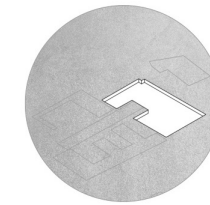
Este patrón surge de aquellas referencias que construyen mentalmente la estructura de los tipos, que afloran por asociaciones intelectuales, siguiendo consciente o inconscientemente un impulso relacional que recoge las condiciones locales. Todos los elementos que se introducen son objetos-tipo obtenidos a partir de piezas tipológicamente íntegras, cargadas de nostalgia y sentido histórico, con solvencia formal y significativa: bloques en hilera, galería porticada, torre, villas aisladas, huerto cerrado. Se trata de reforzar la identidad de la forma urbana aplicando la analogía formal con lo construido.



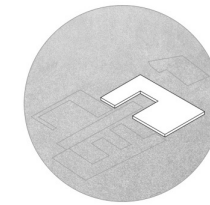
Espacios abiertos a conservar según análisis tipológico



Regularización del entorno

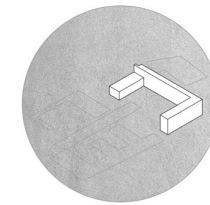


Intervención por mínimo impacto

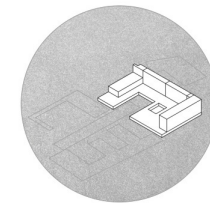


Podio elevado-Plaza

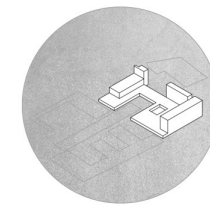
1. *Conformación del tejido urbano*



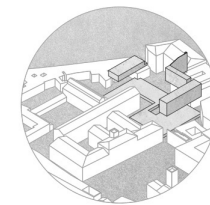
Definición por concavidad del espacio urbano



Congruencia con los volúmenes preexistentes

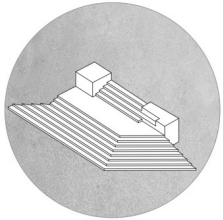


Aperturas para relacionar el conjunto

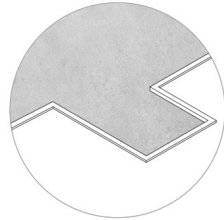


Ligazón de estructuras formales

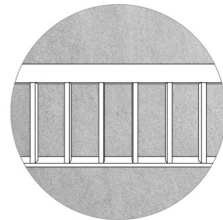
2. *Delimitación del espacio urbano*



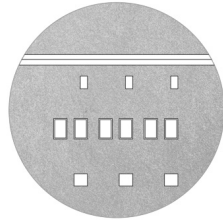
Escalinatas monumentales



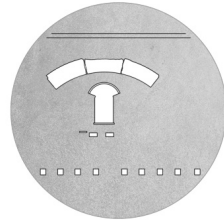
Atrios enmarcando monumentos



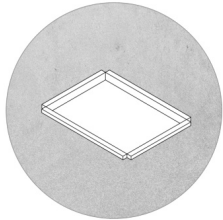
Galerías porticadas



Abstracción fachada de la biblioteca antigua

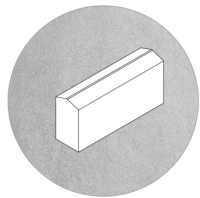


Fachadas testimonio

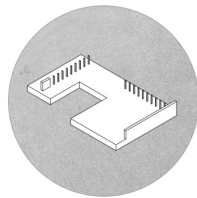


Impluvium tradicional

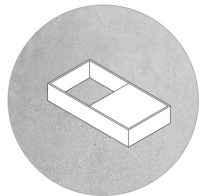
3. Extensión de los aspectos figurativos



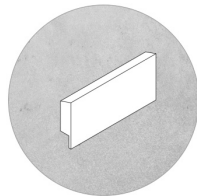
Biblioteca lineal



Galería porticada

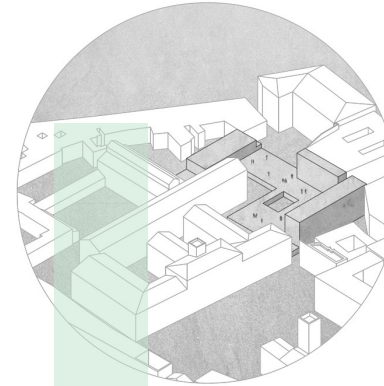


Huerto cerrado

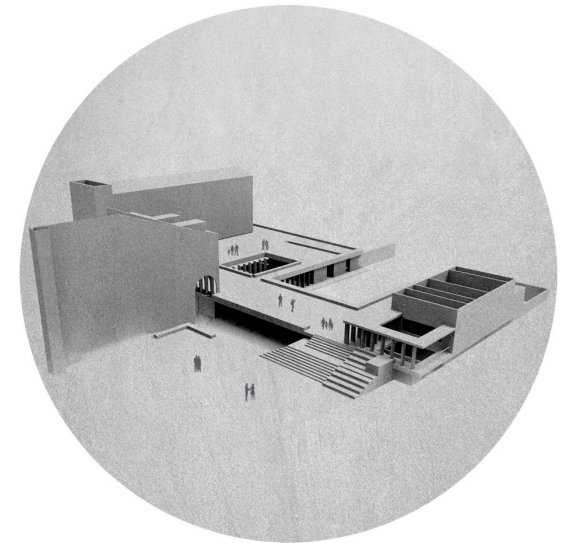


Adosado

4. Reiteración de formas tipológicas



5. Volumetría de partida



Volumetría de la intervención

## DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO DE INTERVENCIÓN

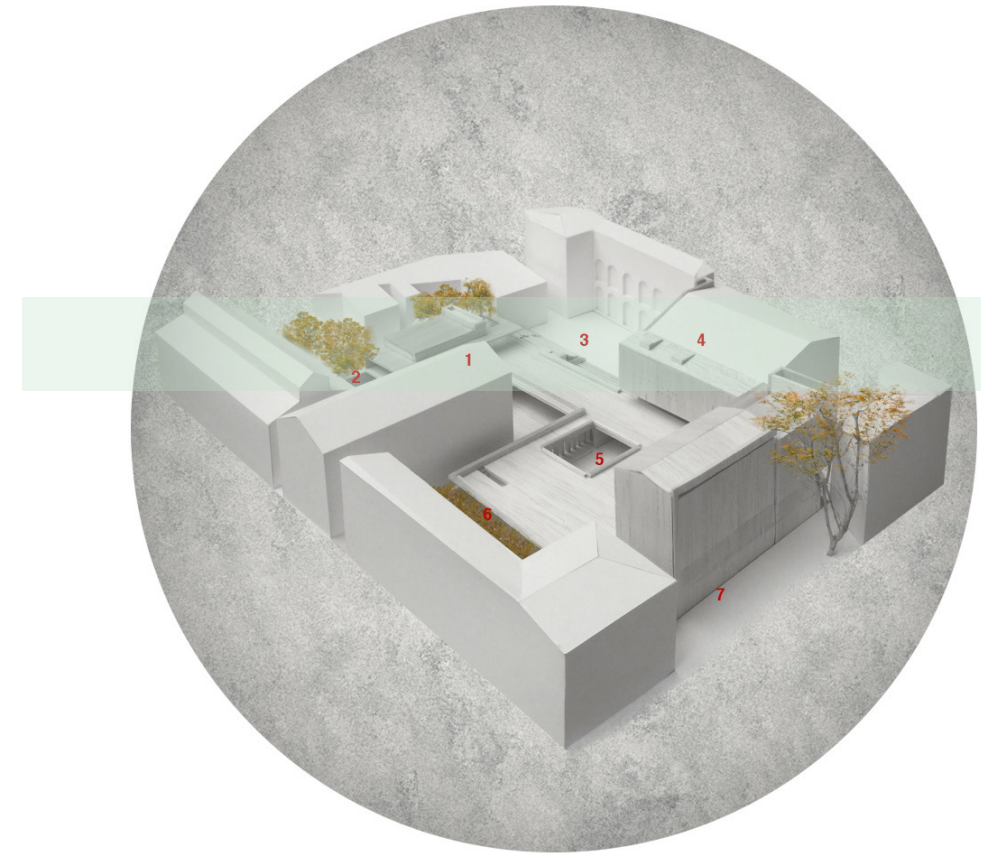
La biblioteca es una antigua institución del hombre, recoge las aspiraciones de la sociedad occidental. Requiere un espacio unitario y concentrado, donde el individuo viva y reinterprete su cultura.

Se propone una nueva experiencia y un cambio de realidad como consecuencia de un cambio de cota. Se despliega una superficie activa que va configurando una cadena de espacios que interactúan de manera fluida con la Antigua Biblioteca Malatestiana, con el palacio Ghini y las plazas circundantes.

Esta propuesta coloniza el territorio por medio de arquitectura y considera el plano del terreno como inevitable soporte formal del proyecto, lugar de confrontación entre su naturaleza geográfica, histórica y cultural.

El podio semienterrado —herencia de las grandes obras del pasado— da cabida al programa y resuelve los diversos accesos y junturas históricas a la vez que entrega una nueva plaza pública a la ciudad.

El proyecto se resuelve mediante una plataforma horadada, que a través de una sintaxis contemporánea cose el borde con la ciudad y libera una gran plaza elevada en el centro. Se recuperan los vacíos propios de cada elemento tipológico del conjunto y se instrumenta una pantalla estructural que enmarca la antigua biblioteca, abstrayéndola de las particularidades de las edificaciones circundantes. Así se geometriza el entorno de la nave principal, permitiendo una clara lectura del espacio público y su estrecha relación con la ciudad.



Maqueta de la intervención, junio de 2015.

- 1 Nave de la antigua Biblioteca Malatestiana, eje sobre el que se desarrolla el proyecto de intervención
- 2 Huerto cerrado, da continuidad a los antiguos huertos y proporciona un punto de encuentro entre las dos capas históricas.
- 3 Patio del Palacio Ghini, la galería porticada dialoga con la escalinata y la plataforma subsecuente.
- 4 Edificio administrativo, se adosa a la casa adyacente y la imita en altura y configuración.
- 5 Patio de acceso a biblioteca, impluvium a la manera romana.
- 6 Patio inclinado, trabaja como tejido de sutura entre la biblioteca del XIX y la sala de lectura actual.
- 7 Edificio borde, cierra la plaza e imita a la biblioteca antigua en altura y formalización.

PROGRAMA POR NIVELES.

1 NIVEL SEGUNDO PISO Gestión técnica

Conservación

Mirador

2 NIVEL PRIMER PISO Dirección

Gestión técnica

Sala de acervo especializado

3 NIVEL PLATAFORMA Salón de actos

Librería

Sala de acervo especializado

4 NIVEL SÓTANO Atrio

Acceso general

Control y préstamo

Salas de lectura generales

Hemeroteca

Mediateca

Biblioteca infantil

Cafetería

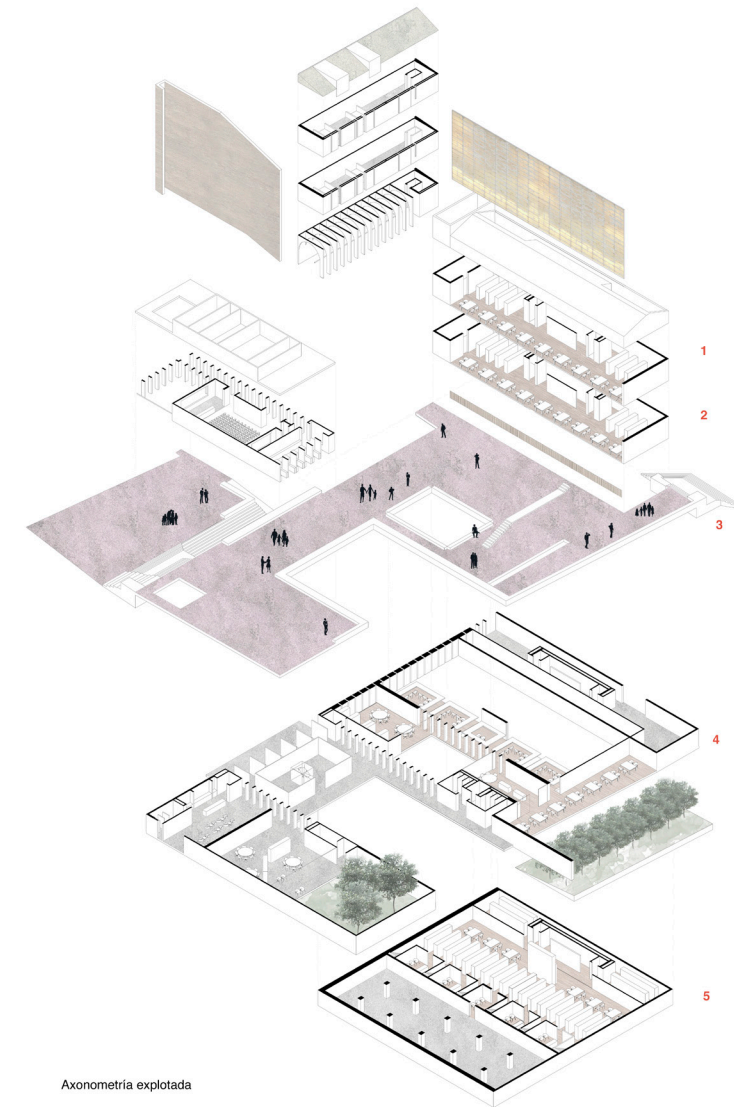
Exposiciones temporales

Aseos

5 NIVEL BAJOSÓTANO Acervo general

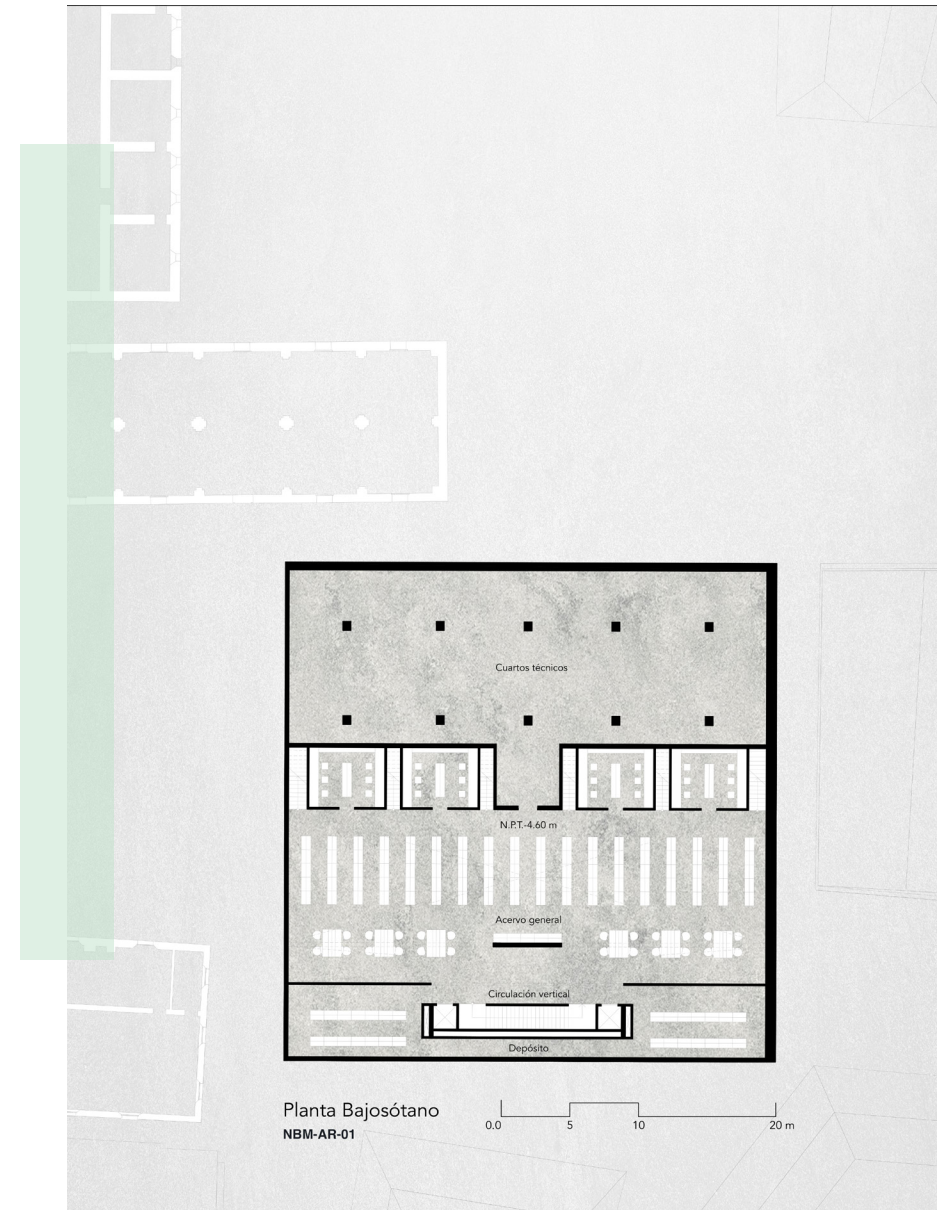
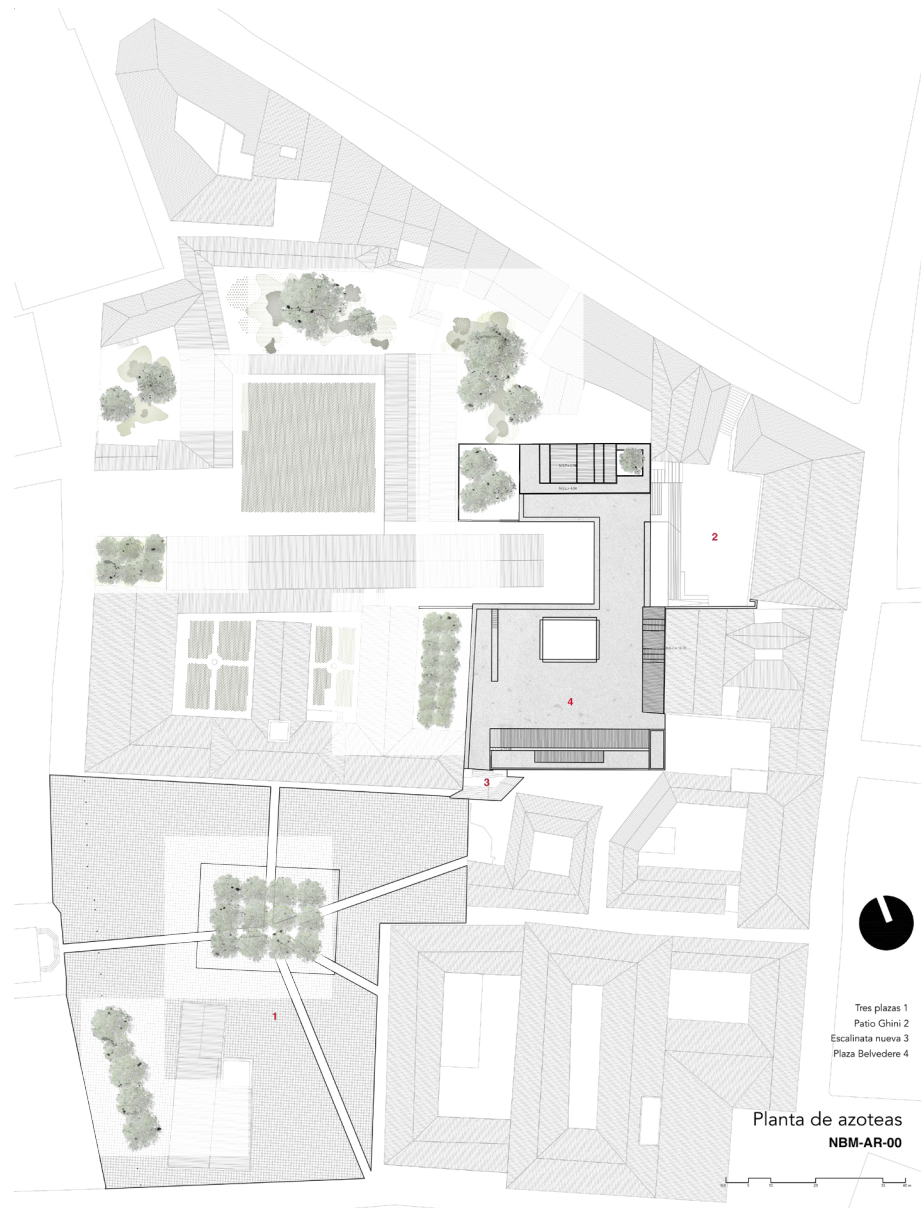
Depósitos

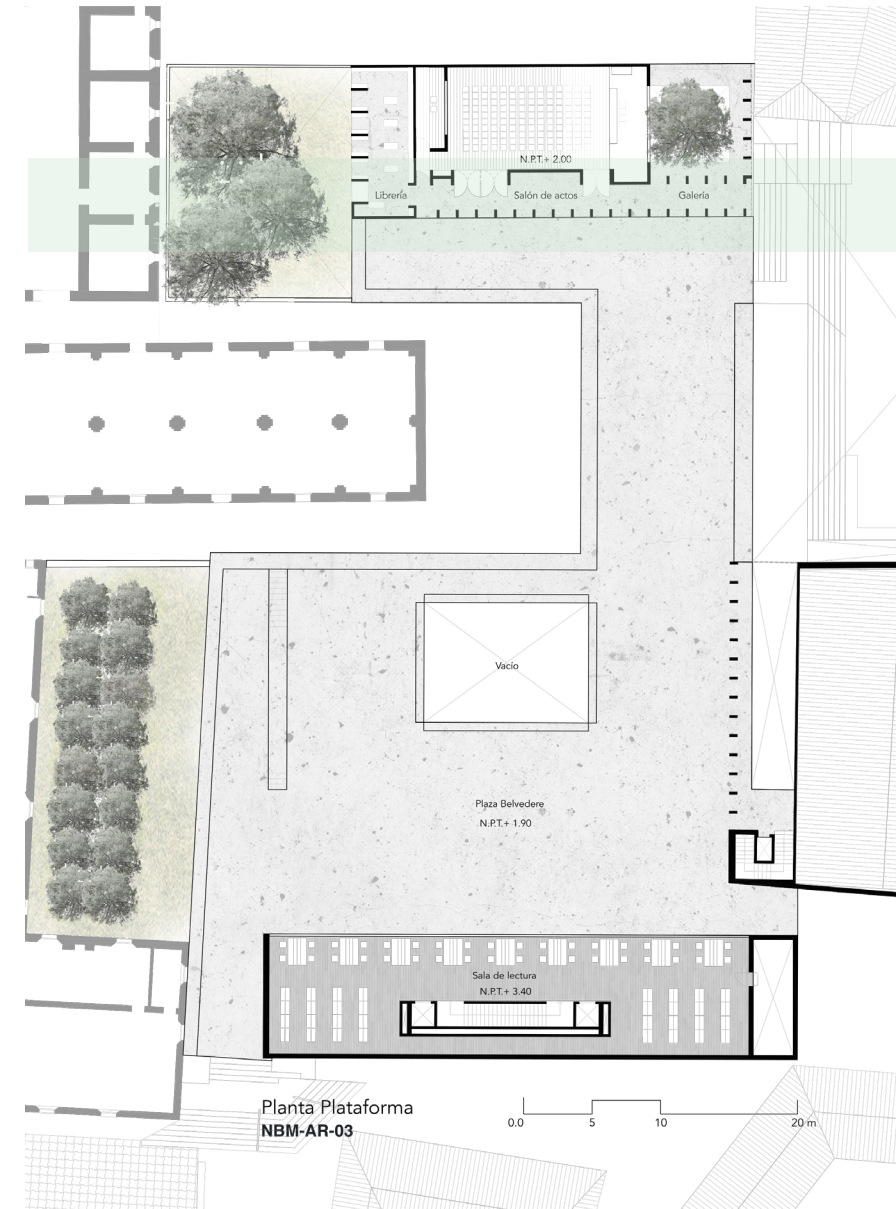
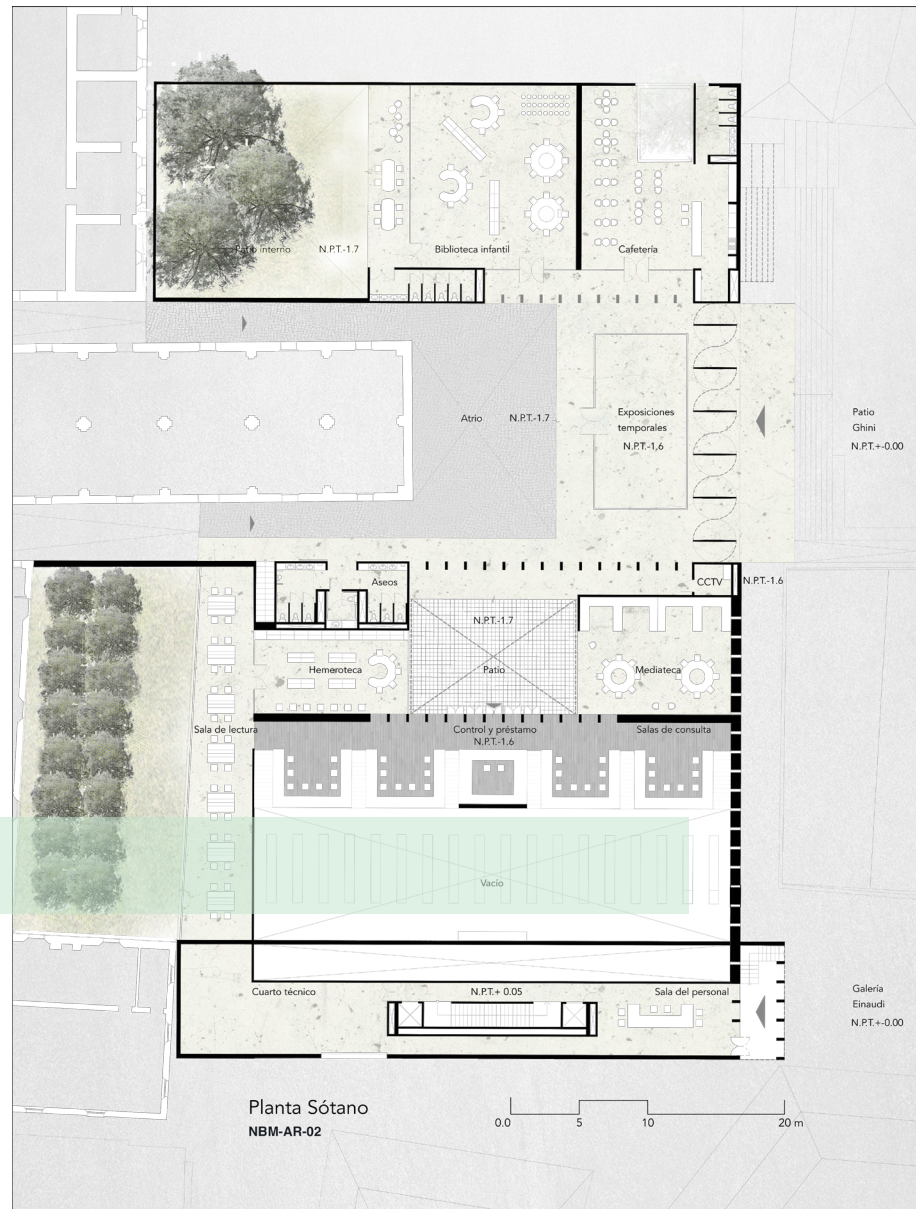
Cuartos técnicos

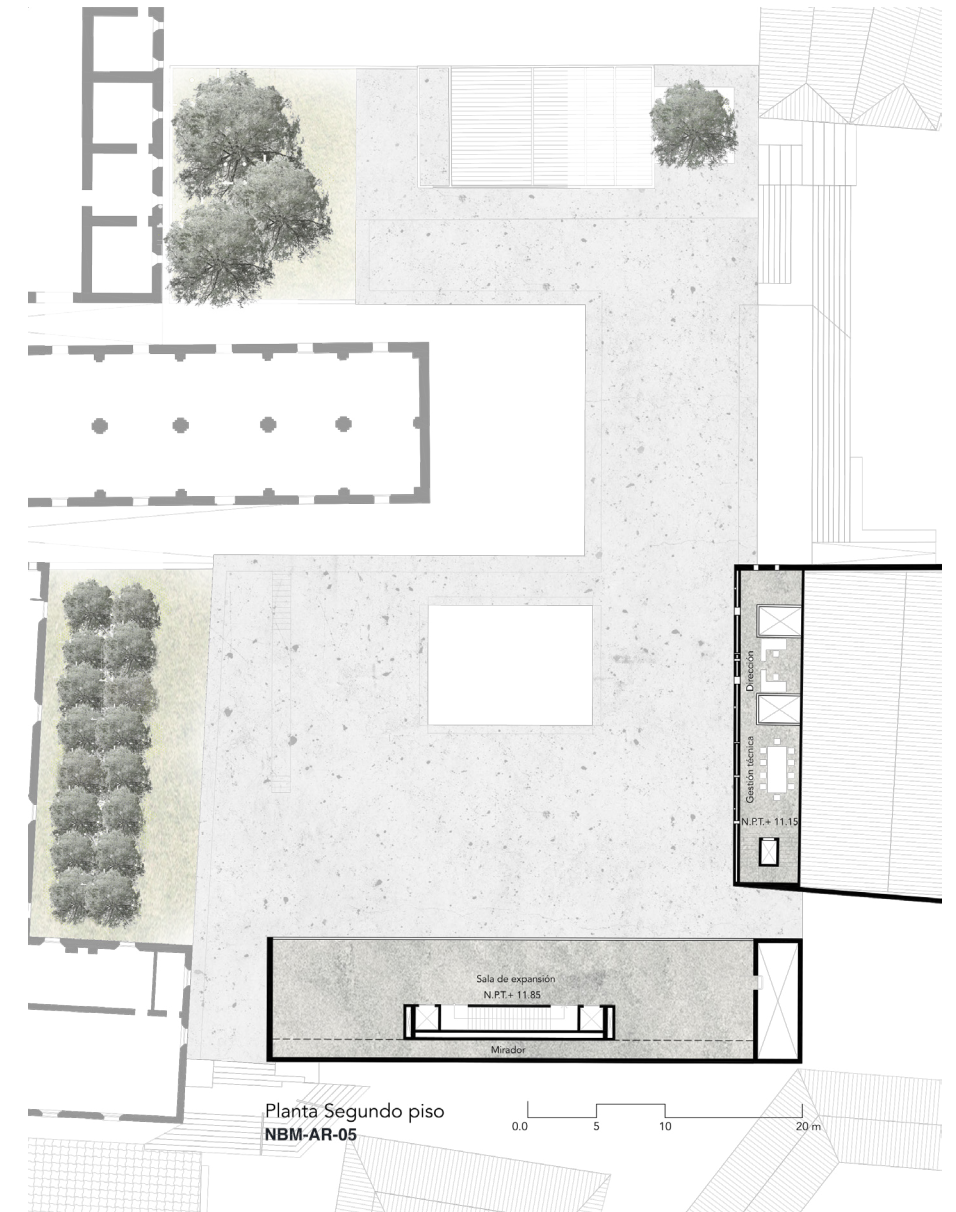
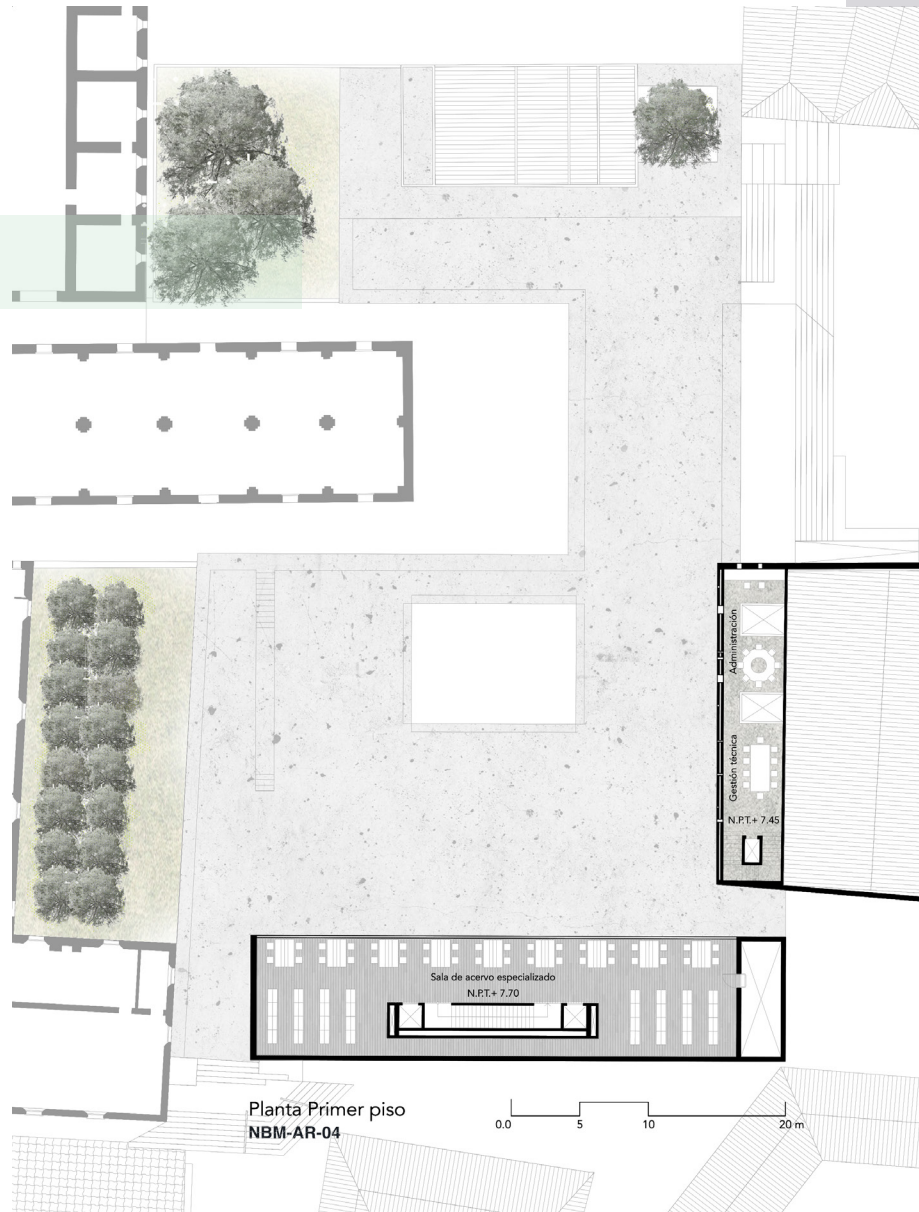


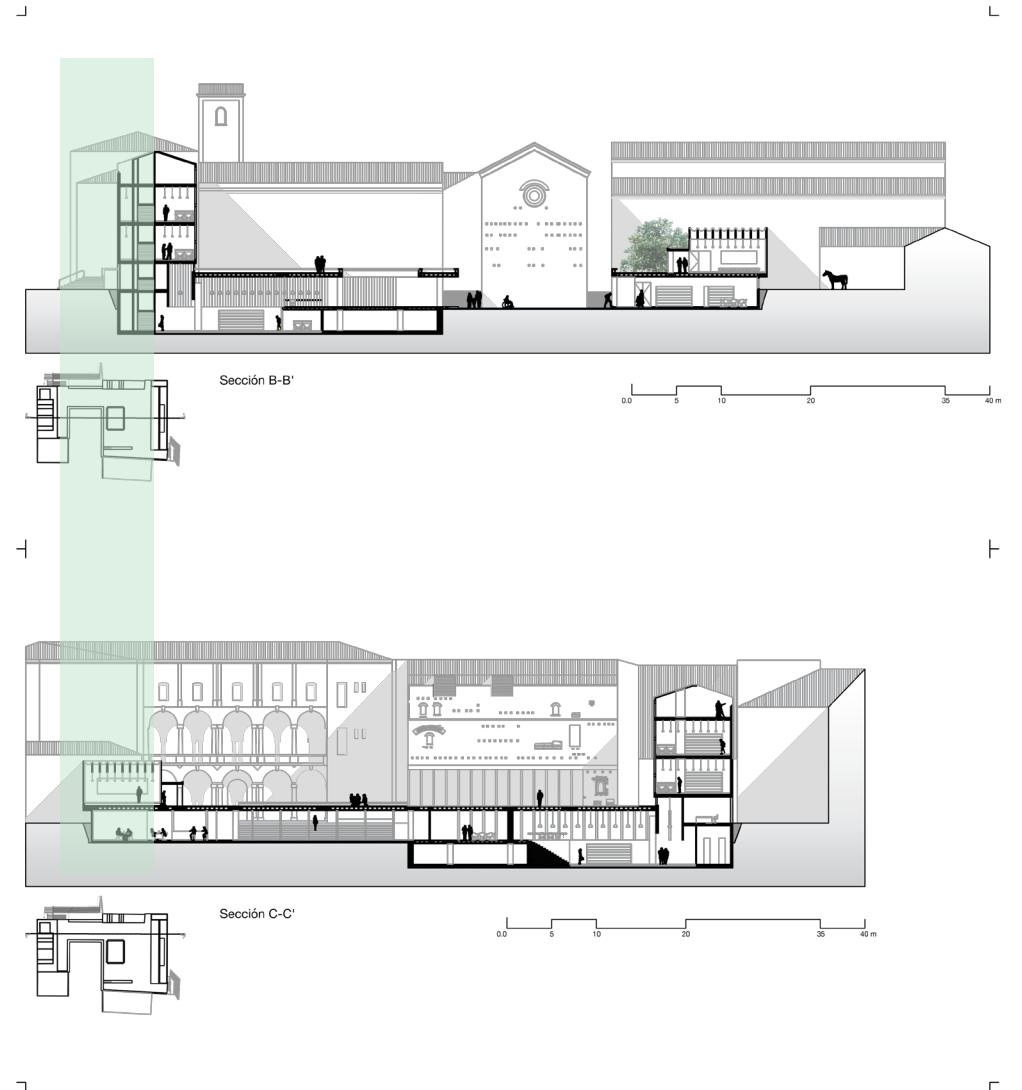
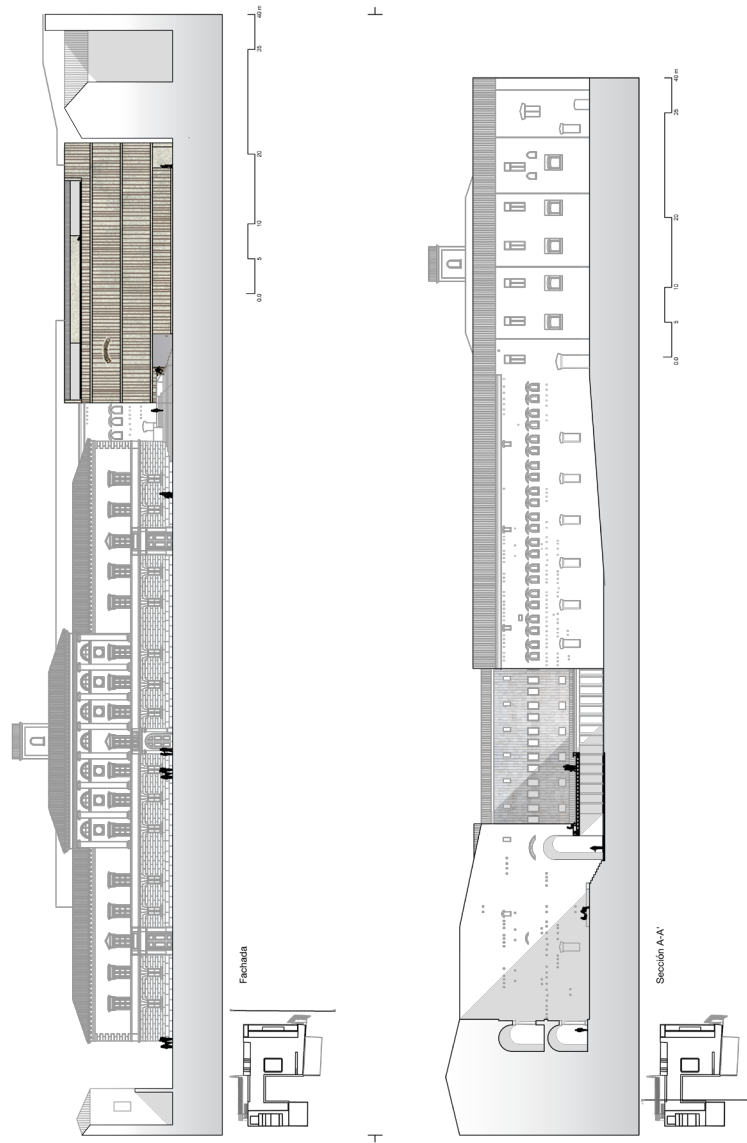


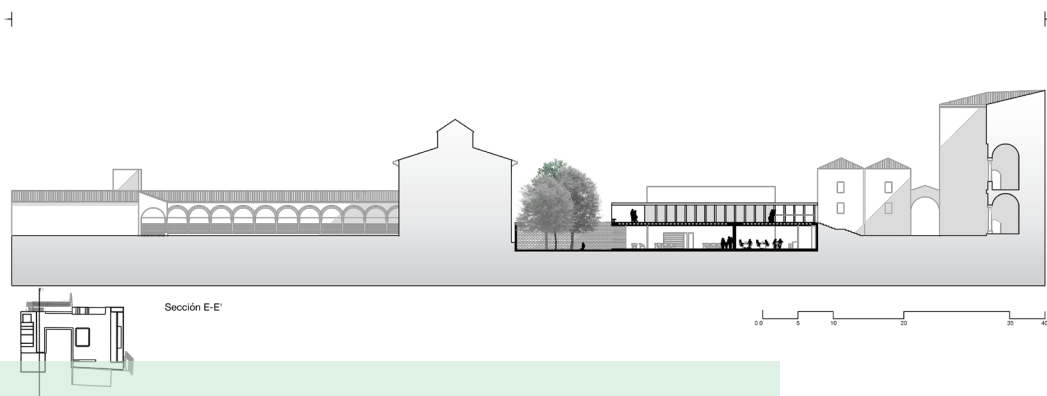
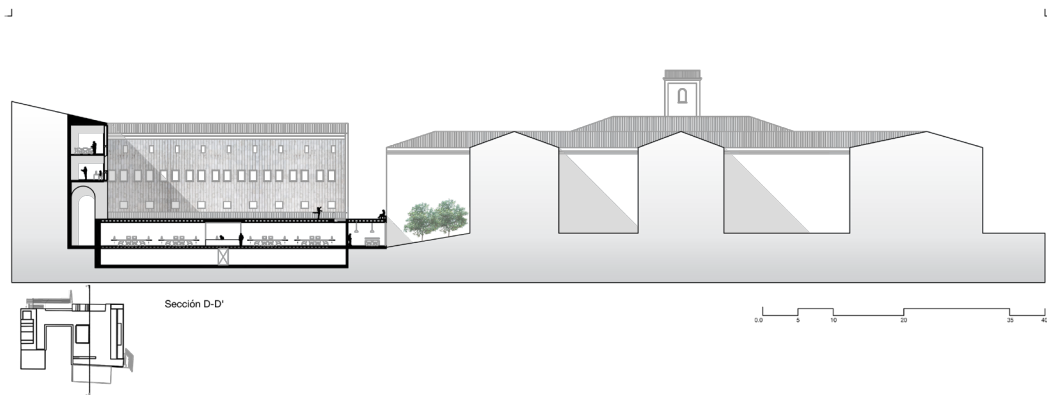
Proyecto arquitectónico





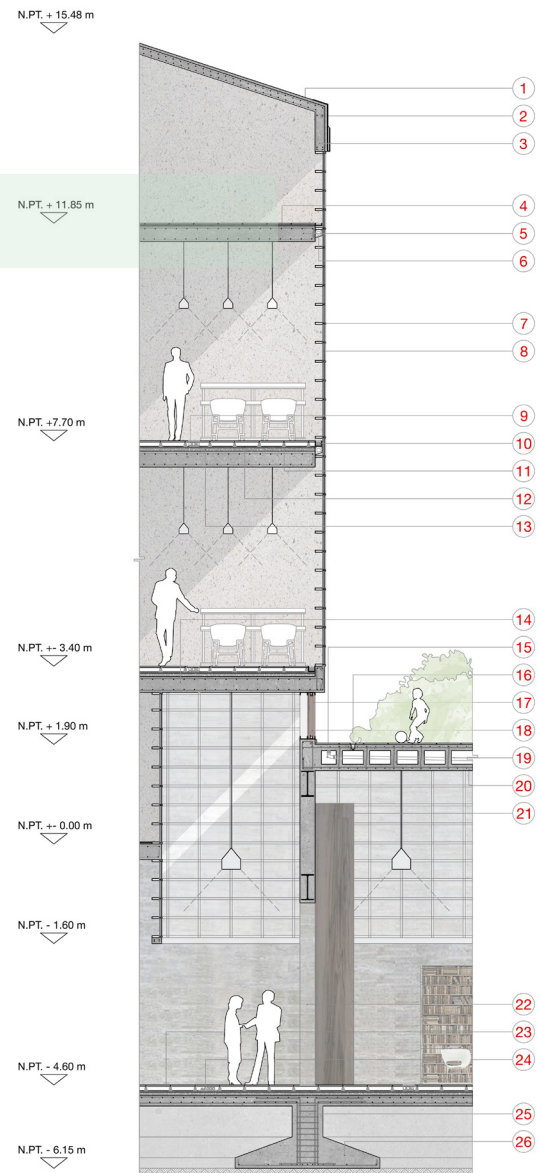






### Corte por fachada

1 Panel de Styrodur de 50 mm de espesor con aplicación de impermeabilizante acabado envejecido. 2 Recoge aguas de lámina galvanizada pintada calibre 22 unida mediante pernos a panel. 3 Trabe de concreto armado 750 mm x 180 mm. 4 Recubrimiento granito amarillo tipo travertino de 25 mm de espesor, acabado pulido y abrigantado según despiece de proyecto en muros. 5 Losa de 300 mm de espesor de concreto  $f'c=250 \text{ kg/cm}^2$ , encofrada con madera de pino 19mm. 6 Ménsula de soporte para fachada a medida en acero inoxidable. 7 Estructura reticular habilitada a partir de perflería de acero sobre vigas de madera microlaminada. 8 Alabastro con cámara laminar 4mm+4mm+4mm vidrio claro, butiral de polivinilo y alabastro). 9 Canalizaciones para red eléctrica. 10 Cajillo de acero para tubo calefactor 40 mm de diámetro. 11 Soportes regulables para pavimento flotante 200 mm de diámetro altura variable, resistencia carga 800 kg. 12 Banda elástica acústica 25mm para recibir montantes de soporte. 13 Firme de 60 mm concreto celular  $f'c= 150 \text{ kg/cm}^2$ . 14 Losa de 300 mm de espesor de concreto  $f'c=250 \text{ kg/cm}^2$ , encofrada con madera de pino 19mm. 15 Revestimiento con mármol Giallo d'Istria 300mm x 300mm. 16 Luminario dirigible con lámpara LED para empotrar en losa de concreto. 17 Viga Vierendeel habilitada a partir de perflería de acero tipo HEB sobre vigas de madera microlaminada. 18 Vidrio frosted con cámara 2mm+2mm+2mm con butiral de polivinilo. 19 Instalación de desagüe pluvial para cubierta 100mm de diámetro. 20 Losa aligerada de concreto armado vaciado in situ 500 mm de espesor, aligerada con casetones de poliestireno extruido 400mmx400mmx260mm encofrado con madera de pino 19mm. 21 Viga Vierendeel habilitada en acero tipo IPR 500mmx250mm embebida en concreto encofrado con madera de pino de 19mm. 22 Muro de concreto armado  $f'c= 250 \text{ kg/cm}^2$  vaciado in situ, autocompactable de doble hoja, aislamiento de poliestireno extruido, revestido con Pietra d'Asissi 300mmx45mm. 23 Baldosas flotantes de granito amarillo tipo travertino de 30mm de espesor montadas sobre pletina de acero. 24 Canalizaciones de tuberías de calefacción-refrigeración. 25 Viga de cimentación  $f'c= 250 \text{ kg/cm}^2$ , 600 mm de peralte. 26 Cimiento corrido de concreto  $f'c= 250 \text{ kg/cm}^2$ , de 2750 mm x 200 mm de peralte.



Vista desde el huerto cerrado

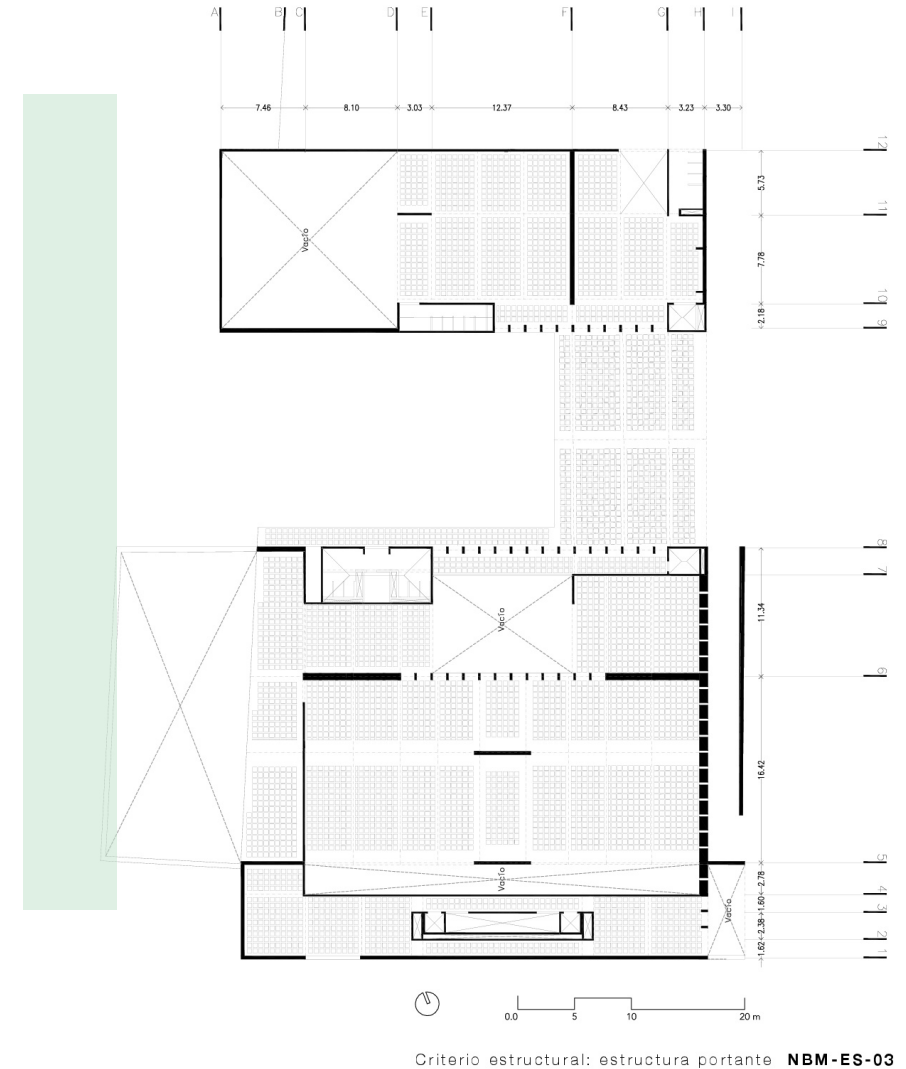


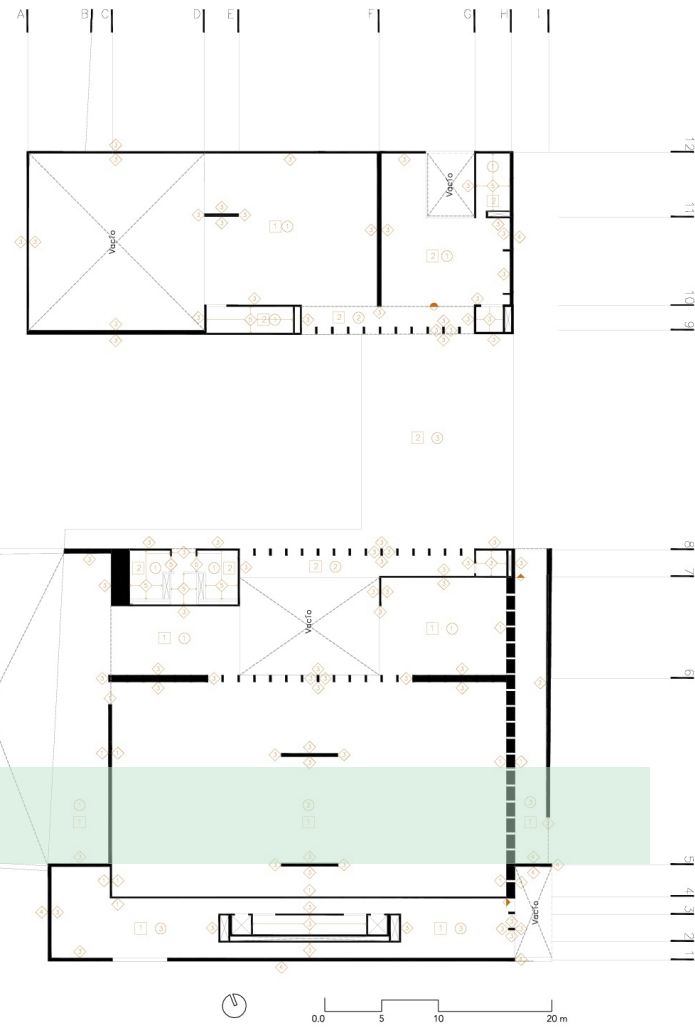
ANTEPROYECTO DE INTERVENCIÓN EN LAS TRES PLAZAS

Unidad y continuidad son las premisas sobre las que se funda el proyecto de cualificación de las tres plazas. El trazado es una lectura del territorio de Cesena; las líneas del territorio de implantación medieval se mezclan con los ejes de la ciudad desarrollada durante la época Romana. Este encuentro de mallas territoriales genera líneas diagonales sobre las plazas y permite leer el espacio de manera unitaria. Al centro un bosquejo regular provee de sombra y de lugar de descanso. Un suelo oscuro define las zonas densas, lugares de encuentro, asientos, zonas arboladas y jardines menores. El pavimento claro enfatiza los flujos peatonales que conectan los cuatro monumentos más importantes: la fachada de la Biblioteca Malatestiana, la Iglesia de Santa María Naciente, el ábside de San Francisco y el flujo proveniente del Duomo por Vía Carbonari. Un kiosco y mobiliario urbano completan la intervención que convierte a las tres plazas en una sola y aprovechando el nuevo estacionamiento subterráneo, limita el uso del coche a dos de sus flancos.

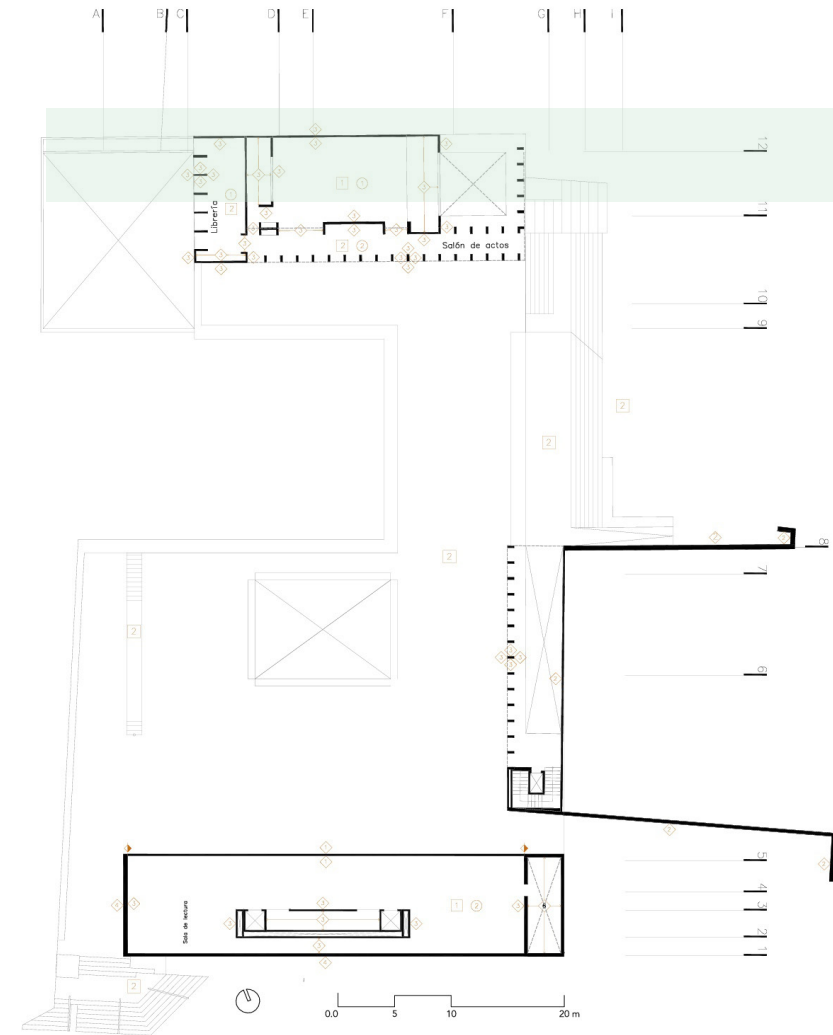
Simbología Acabados MURO	
	Muro cortina de fibra alabástrica de Ravenna montado a inglete sobre bastidor de acero inoxidable mate.
	Muro de ladrillo aparejado al istón con ladrillos en tamaños 7x14x21, 5x10x15 y 9x18x27.
	Revestimiento en Piedra d'Assisi 30x45 adherido a muro de concreto con mortero especial, sin juntas y asegurado con púas para concreto cabeza vista.
	Muro de concreto Fc 250 kg/cm2 revestido con alomohadrado irregular en Piedra d'Assisi, terminado en esmalte hidrofugante.
	Alcoba de granito 10x20 cm unido a muro con mortero especial y asegurado con perfiles L de aluminio.
	Muro de concreto Fc 250 kg/cm2 con cimbrado visto.
	Cambio de acabado muro
Simbología Acabados SUELOS	
	Pavimento flotante de granito amarillo tipo travertino en baldosas 30x45 montadas sobre perfil de acero 30x45 4mm de grosor, montado sobre mortareta.
	Firme de concreto revestido por material Giallo d'istria en baldosas 30x30 cm juntas con mortero especial para juntas de elevados tránsito.
	Firme de concreto lavado, agregado de 4mm sin oxidar acabado liso para uso rudo.
	Cambio de acabado suelo
Simbología Acabados CIELORRASO	
	Cielorraso de entablado de madera de pino repilado y esmaltado en tono natural mate y montado sobre bastidor de madera unido a losa por taquetes de presión.
	Cielorraso de entablado de listones de madera de pino 15x60 cm vetado y esmaltado en color caoba unido directamente a losa de concreto en aparejo romanco con taquetes de presión.
	Cielorraso de concreto visto y cimbrado aparente.
	Cambio de acabado cielorraso

Criterio de acabados NBM-AC-03



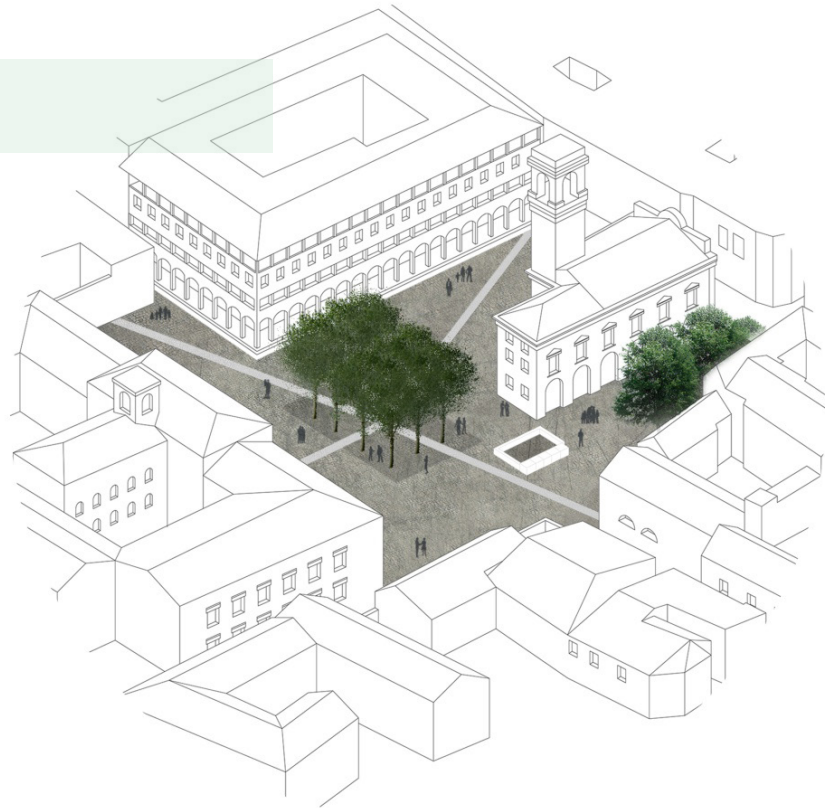


Criterio de acabados **NBM-AC-01**

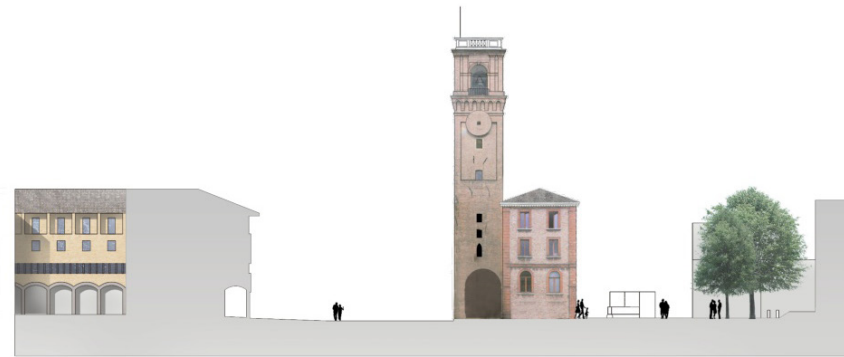


Criterio de acabados **NBM-AC-02**





Vista aérea de la intervención en las Tres plazas



Tres plazas. Sección hacia el sur

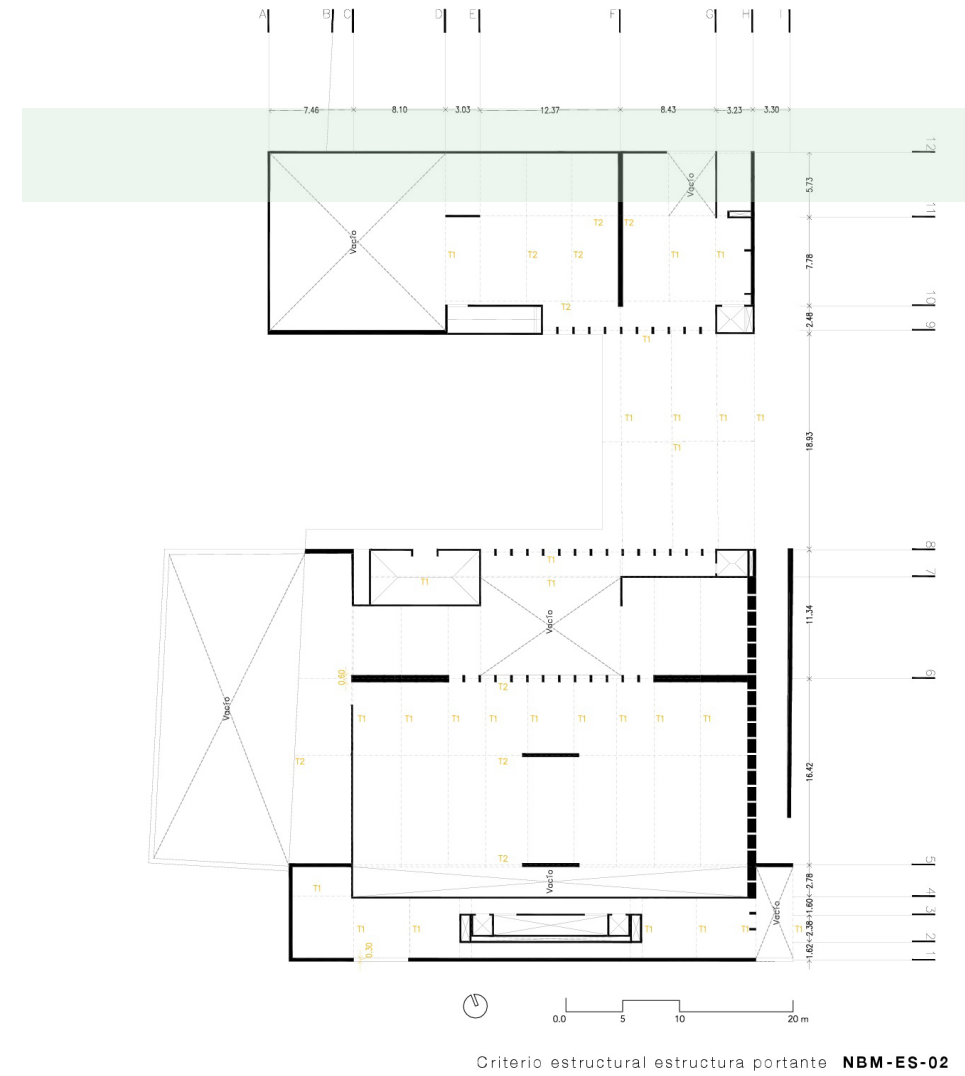
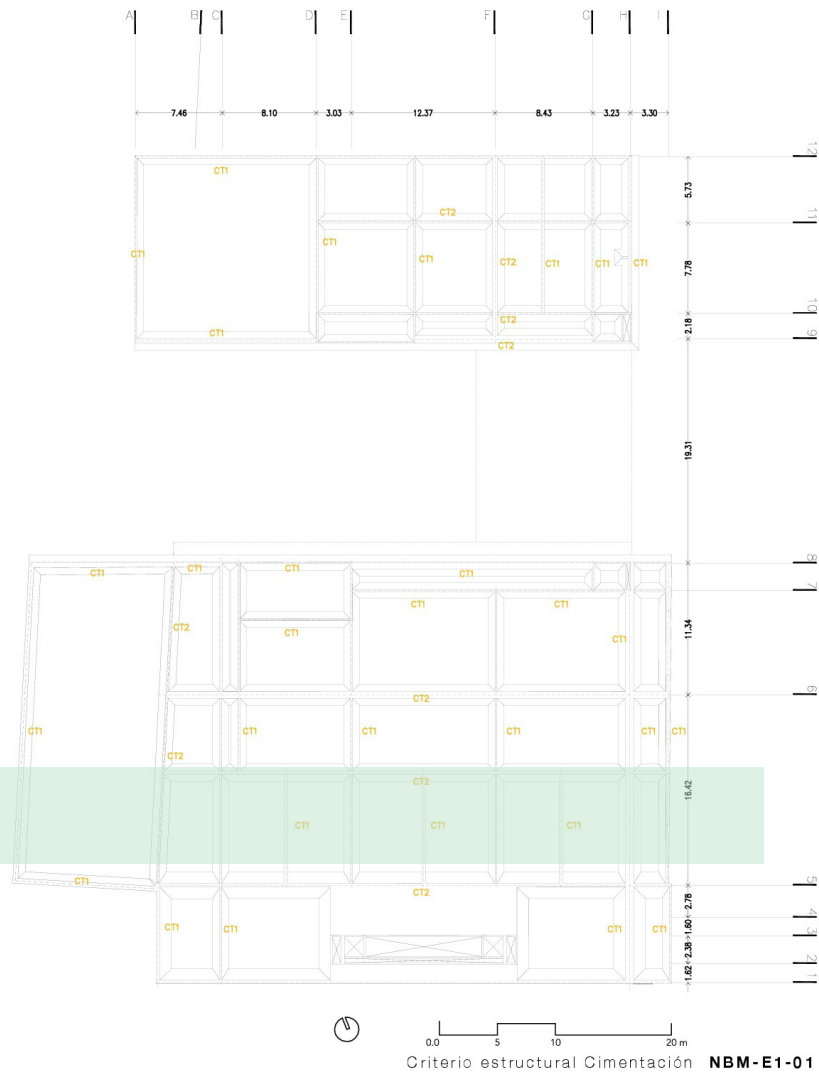


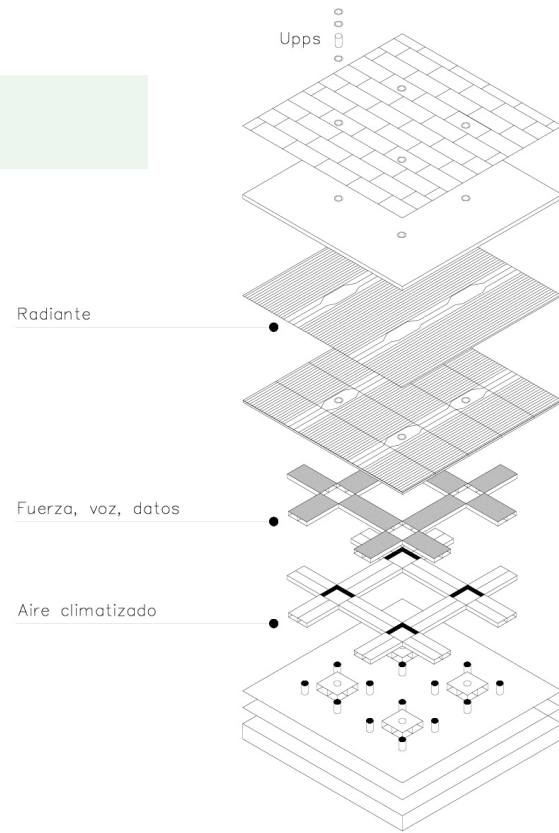
Tres plazas. Sección hacia el oriente



Tres plazas. Vista general de la intervención.

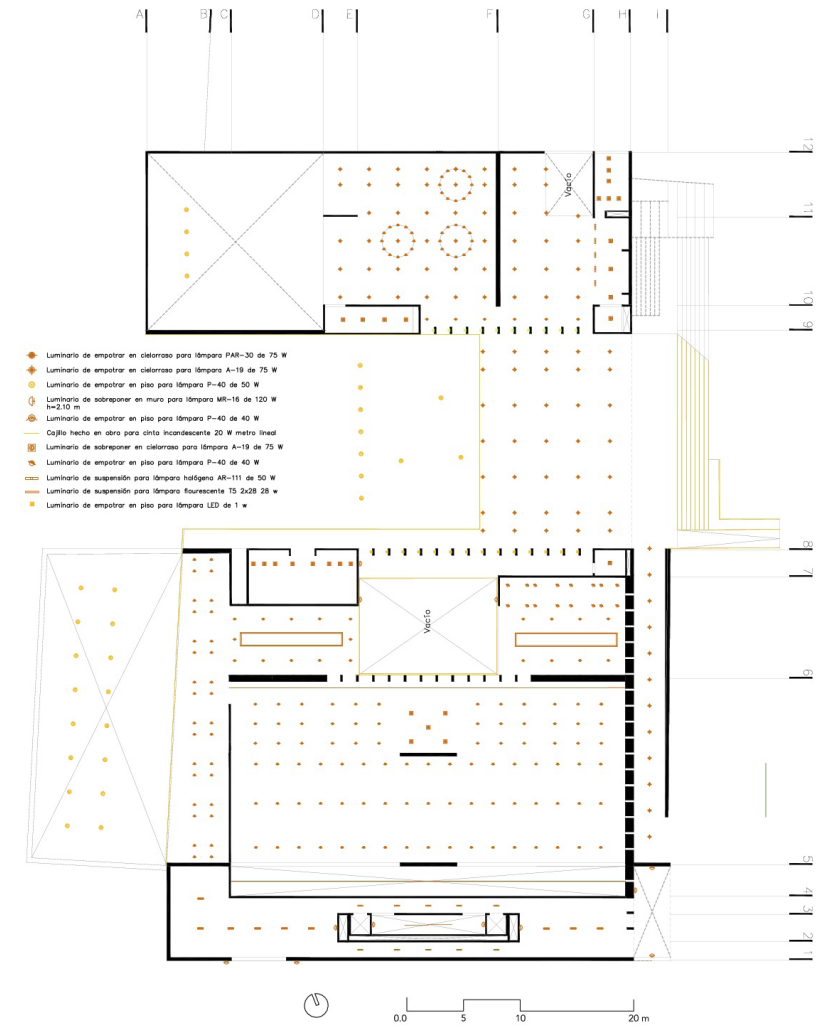




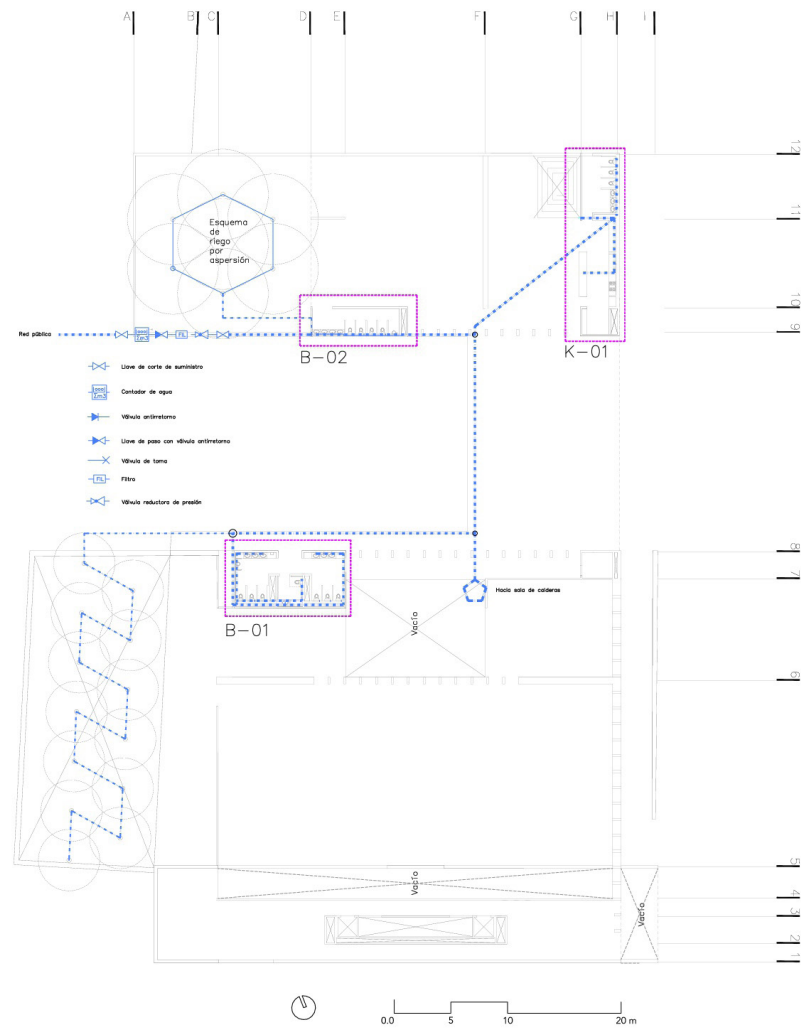


Estratificación del suelo técnico

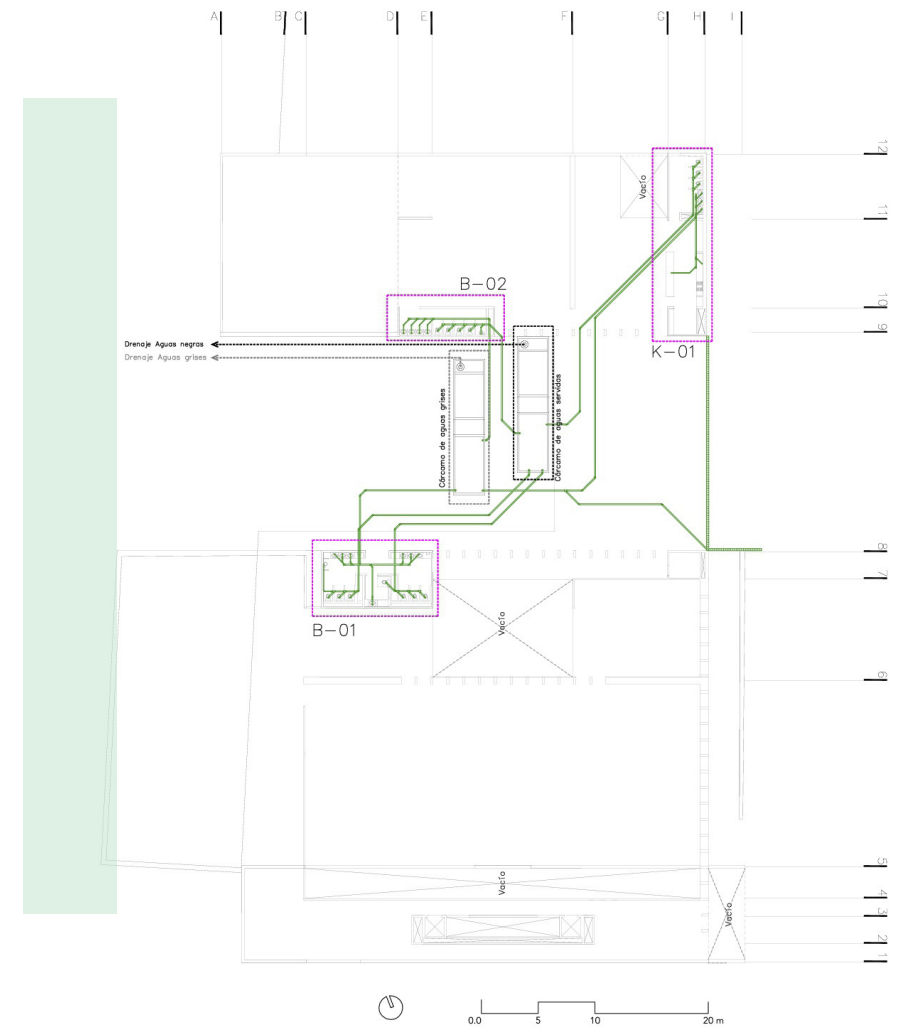
Criterio de instalación eléctrica **NBM-IE-02**



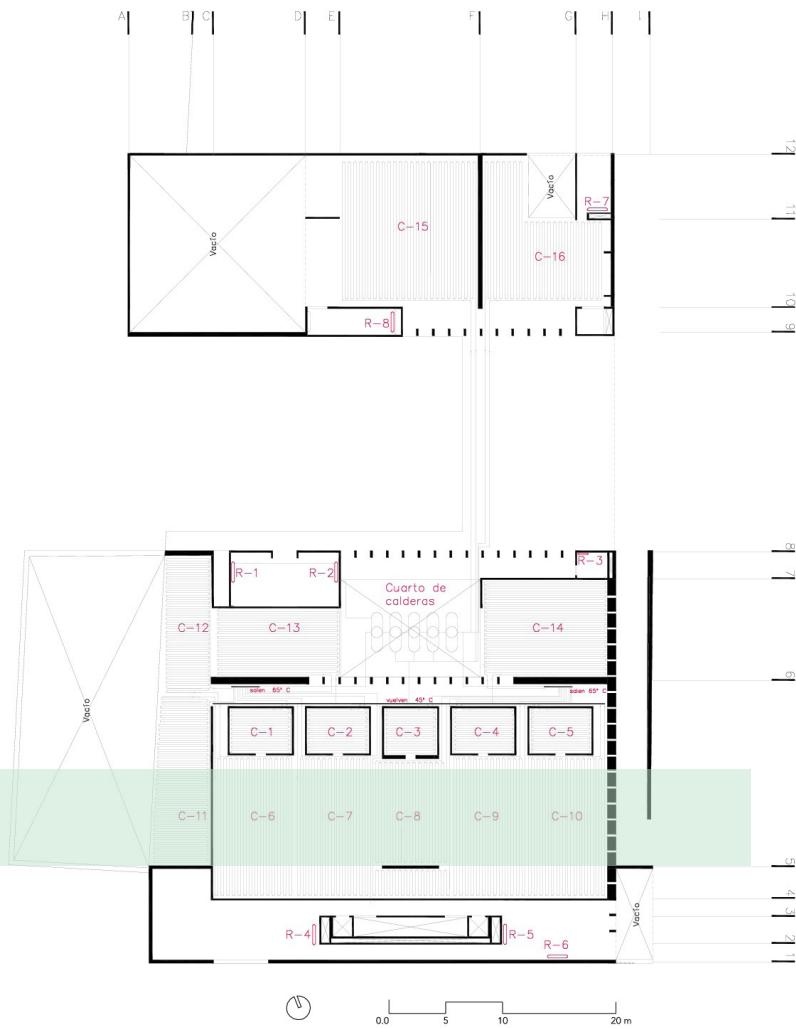
Criterio de iluminación **NBM-IL-01**



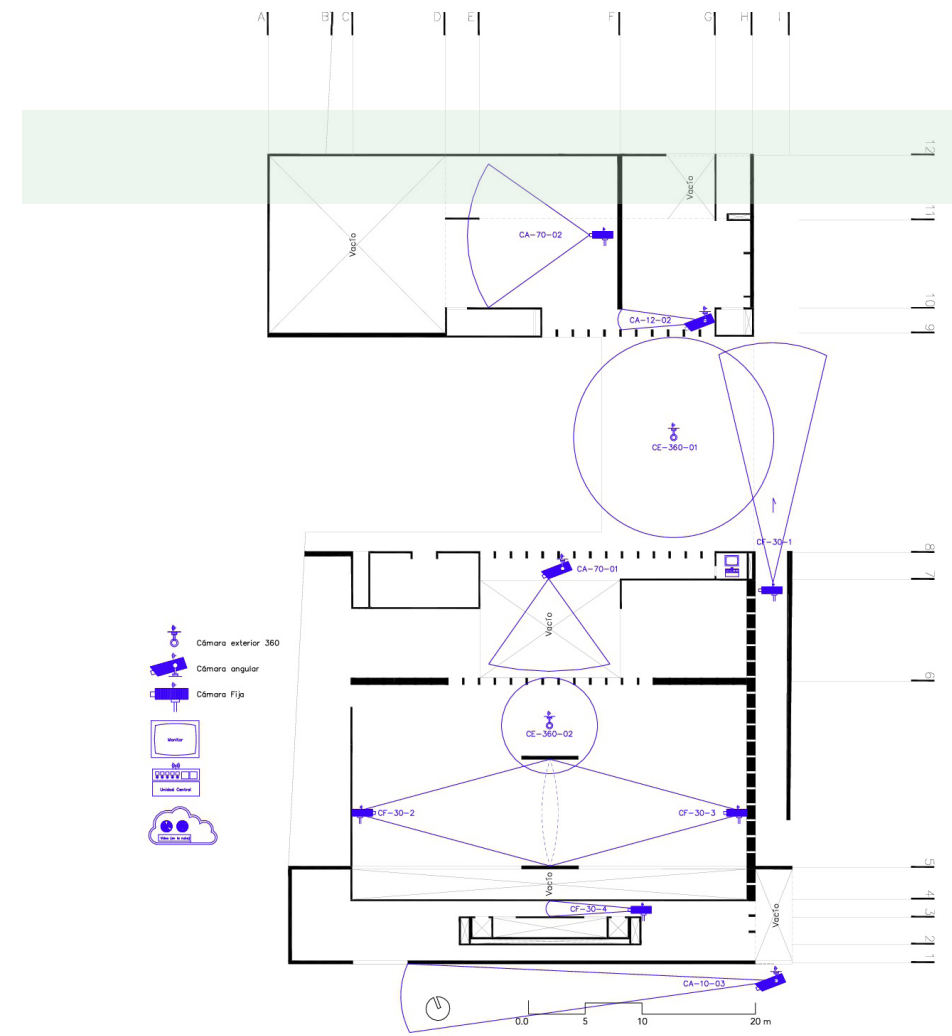
Criterio de instalación hidráulica **NBM-HI-01**



Criterio de instalación sanitaria **NBM-SA-01**



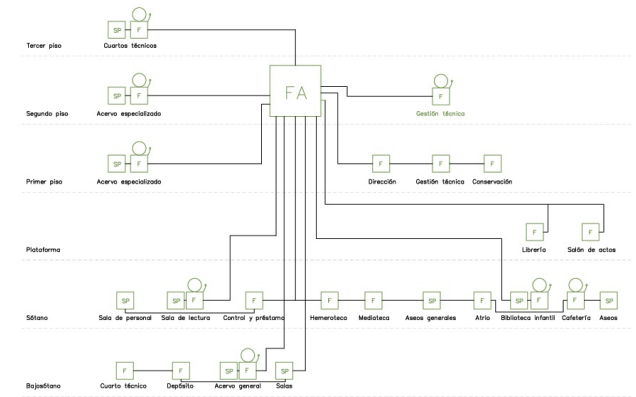
Criterio de calefacción-refrigeración por suelo **NBM-CR-01**



Criterio de CCTV **NBM-CC-01**



Criterio de señalización y alarma contra incendios **NBM-IN-01**

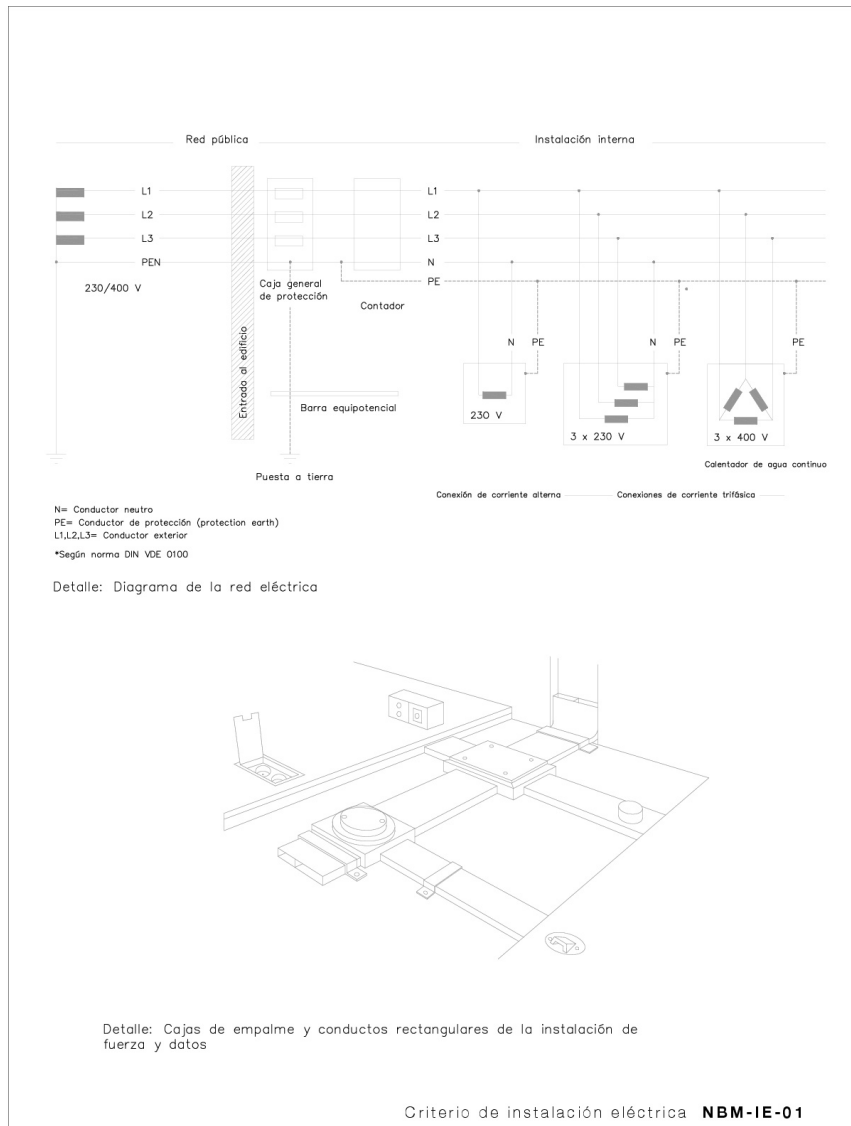


Sistema de señalización y alarma contra incendios

Diagrama en sección

- Cuadro de control
- Detector de fuego con timbre
- Detector de fuego
- Detector de humo

Criterio de señalización y alarma contra incendios **NBM-IN-02**



PRESUPUESTO

El siguiente presupuesto está integrado por las siguientes partes:

**PRESUPUESTO DE EJECUCIÓN MATERIAL (PEM):** suma del presupuesto de las distintas partidas que componen el documento «mediciones y presupuesto», sin incluir gastos generales, beneficio industrial, honorarios ni impuestos.

**PRESUPUESTO DE CONTRATA (PC):** suma del presupuesto de ejecución material más gastos generales de empresa, beneficio industrial e IVA. En obras oficiales el beneficio industrial más utilizado es del 6%, y los gastos generales el 13%.

**PRESUPUESTO TOTAL:** es el presupuesto de contrata más los honorarios profesionales del proyectista y de la dirección de obra con su correspondiente IVA.

Memoria descriptiva

Proyecto de biblioteca pública municipal entre medianeras. Se desarrolla en un terreno de forma irregular con los siguientes linderos: al norte con Via Uberti, al oriente con el Palacio Ghini y la Galería Einaudi, al sur con la Biblioteca Judicial y al poniente con la Antigua Biblioteca Malatestiana, con código postal 47023, ubicado en la ciudad de Cesena, perteneciente a la región de Emilia-Romaña, en Italia. La propiedad del suelo la ostenta la Dirección de Monumentos y es por tanto propiedad municipal.

Características tipológicas.

Número de módulos de construcción	2
Número de plantas sobre rasante	3
Número de plantas bajo rasante	1.5
Número de patios interiores	6
Número de escaleras comunes	3
Longitud de fachada a calle (m)	38 m
Emplazamiento	Forlì-Cesena
Accesibilidad	Zona urbana
Topografía	Desniveles menores al 10%



Características constructivas.

Nivel de calidad general	Calidades
Cimentación	Zapatatas de concreto armado
Tipo de terreno	Arcilla dura
Tipo de estructura	Concreto armado – Losa reticular
Instalaciones	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Calefacción por suelo radiante</li> <li>• Refrigeración por suelo radiante</li> <li>• Saneamiento de aguas residuales y pluviales</li> </ul>
Fachada a la calle	De dos hojas con aislamiento
Revestimiento de fachadas	Revestimiento continuo
Carpintería exterior	Acero inoxidable
Cubierta	Cubiertas inclinadas a 4 aguas- Mixtas

\* Como referencia, la Diputación de Barcelona basa las previsiones de los costes de inversión y de mantenimiento del edificio y del servicio en los siguientes valores:

- Obra civil: 960 euros/ m<sup>2</sup> construido
- Mobiliario: 240 euros/ m<sup>2</sup> de programa
- Mantenimiento: 30 euros/ m<sup>2</sup> construido/año

Superficies consideradas.

PLANTA	SUPERFICIE m <sup>2</sup>	COSTO m <sup>2</sup>	COSTO NETO (€)
Planta BAJO SÓTANO	1024.00 m <sup>2</sup>	890 euros/m <sup>2</sup>	911,360.00
Planta SÓTANO	3,338.00 m <sup>2</sup>	890 euros/m <sup>2</sup>	2,970,820.00
Planta PLATAFORMA	2372.00 m <sup>2</sup>	890 euros/m <sup>2</sup>	2,111,080.00
Planta PRIMERA	473.00 m <sup>2</sup>	890 euros/m <sup>2</sup>	420,970.00
Planta SEGUNDA	473.00 m <sup>2</sup>	890 euros/m <sup>2</sup>	420,970.00
Planta TERCERA	473.00 m <sup>2</sup>	890 euros/m <sup>2</sup>	420,970.00
Área total	8153.00 m <sup>2</sup>	890 euros/m <sup>2</sup>	
Presupuesto de ejecución material (PEM)			7,256,170.00

Costes de inversión

PEC	Presupuesto de ejecución por contrata	10,534,508.00
CC	Control de calidad (1% del PEC)	1,053,450.80
CSH	Control de seguridad e higiene (1.5 % del PEC)	1,580,176.20
TPEC	Total	13,168,135.00 €

1. OBRA CIVIL

CÓDIGO	CONCEPTO	COSTO (€)
PEM	Presupuesto de ejecución material	7,256,170.00
GG	Gastos generales (13 % del PEM)	943,302.00
BI	Beneficio industrial (6% del PEM)	435,370.20
IVA	IVA (22 % del PEM+GG+BI)	1,899,666.00
PEC	Presupuesto de ejecución por contrata (PEM+GG+BI+IVA)	10,534,508.00 €

2. HONORARIOS DE LOS EQUIPOS TÉCNICOS

RP	Redacción del proyecto y otros estudios (10% PEM)	725,617.00
DFO	Dirección facultativa de obra (9 % PEM)	653,055.00
TH	Total honorarios	1,378,672.00 €

3. MOBILIARIO

EQ	Equipos informáticos, audiovisuales y antirrobo	1,956,720.00
FDI	Fondo documental inicial	600,000.00
TM	Total mobiliario	2,456,720.00 €

PTT	Asciende el presente PRESUPUESTO TOTAL a la cantidad de	17,103,527.00 (Diecisiete millones, ciento tres mil, quinientos veintisiete euros)
-----	---	--

Financiados en su totalidad por una comisión tripartita conformada por el Ayuntamiento de Cesena (*Comune di Cesena*), el Gobierno regional de Emilia Romagna (*Giunta Regionale*) y la Sociedad de amigos de la Biblioteca Malatestiana (*Associazione Amici della biblioteca Malatestiana*).

## 8 CONCLUSIONES

El presente estudio trató de poner en vigencia y articular un debate arquitectónico que data de la segunda mitad del siglo pasado, años caracterizados por una centralidad de la historiografía en el seno del proyecto de arquitectura. Hoy, muchas de las lecciones aprendidas en aquellos años se han desvanecido, exhaustas ante una arquitectura globalizante fascinada con la idea de novedad como único discurso posible.

La ciudad a la que esta arquitectura mercantil aspira se caracteriza por la eliminación de toda cualidad espacial; sus formas y espacios son controlados por imágenes perfectamente cuantificadas por tiempos de uso, desmontables o reconstruibles si la rentabilidad iconográfica así lo requiere.

El arquitecto del día de hoy necesita, más que nunca, estar empapado de una cultura que normalmente en ciudades históricas, es local. Y sobre todo, el hacer arquitectónico del siglo XXI debe proyectar para el ciudadano que reclama su participación en los asuntos públicos; nunca para el propio ego ni para el ego del gobernante en turno. Y plantear con toda cautela y rigor metodológico la intervención en áreas urbanas en las que grandes multinacionales de la arquitectura crean íconos de consumo instantáneo, en Bangkok, Sevilla, Estocolmo o Buenos Aires, indiferentes al sitio, sin importarles fragmentar las imágenes de largo recorrido, las identidades y la memoria de generaciones que han anclado sus recuerdos en unos espacios y unas piedras irremplazables.

Son muchos los autores que han señalado la necesidad imperiosa de pararnos y volver la vista atrás como terapia personal y remedio social. Las consecuencias culturales de no usar la mirada retrospectiva para estudiar y valorar el pasado, sea el nuestro o el de otras sociedades, pueden ser aún muy graves.

Ignorar la necesidad de respetar el equilibrio de los agrupamientos y asentamientos humanos formados a lo largo de los años, es abrir el camino al desequilibrio psíquico de los individuos y a los traumatismos sociales. Nuestra época, tan rica en desconciertos, a menudo impuestos por los que no piensan más que en términos

de rendimiento y provecho, nos proporciona pruebas cotidianas de este peligro.

Además de su inestimable valor cultural, el patrimonio arquitectónico de un país, dígame Italia o México, conduce a todos los ciudadanos a tomar conciencia de una historia y un destino común. Pensar en conservar e insuflar nueva vida en la Malatestiana reviste, en el fondo, una importancia social; se espera que la Arquitectura de hoy deba colocarse a la misma estatura que la antigua, ambas resultado de su tiempo y conscientes de su presente, sin mayor distinción entre una y otra que la aportación que hacen a la sociedad que las produce.

¿Existe una manera de revivir el pasado, a través de los monumentos? Indudablemente. Una de ellas, es la adición de nuevas arquitecturas a las del pasado por medio de reinterpretaciones, adiciones o reintegraciones. La arquitectura está enraizada de tal manera en la formación del conocimiento y la civilización, que la historia de la Arquitectura, personalizada en la ciudad, es también la historia de la cultura.

Si la Nueva Biblioteca Malatestiana salva la distancia temporal que la separa de los fragmentos circundantes y ayuda a la preservación de los contornos y la memoria social existente, entonces habrá cumplido su función aglutinante; porque la obra de arquitectura no se da en una realidad ya terminada, de cosas dadas, sino en una donde todo está en permanente vía de acaecer.





Esta TESIS titulada,  
*Nueva Biblioteca Malatestiana, una intervención en el conjunto  
de la antigua Biblioteca Malatestiana en Cesena*  
fue escrita por Jhonatan González Salgado  
para obtener el grado de Licenciado en Arquitectura,  
por parte de la Facultad de Arquitectura (FA),  
perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Este libro fue impreso en la CDMX  
en algún momento del año 2016.

  
**THÉSİKA**  
DISEÑO DE TESIS

- [www.thesika.mx](http://www.thesika.mx) -