

Habitando el intersticio: encuentros entre el patrimonio histórico y el proyecto contemporáneo

**Dwelling in the interstice: meeting points between the
historical heritage and contemporary projects**

Resumen:

Toda actuación en un edificio preexistente exige, inevitablemente, tomar postura ante su transformación en el tiempo y en el espacio; ya que dicho edificio debe seguir, como parte del ciclo creativo abierto que es la propia arquitectura, una serie de leyes internas constitutivas; y en el momento de intervenir en ese inmueble, mediante la lectura y el entendimiento de esos códigos formales, se crean unos espacios de relación entre el proyecto y la herencia arquitectónica que deben ser resueltos como nexos entre ambos lenguajes construidos, pero que también deben ser ocupados de acuerdo con la capacidad que presenta cada caso, encontrándose el profesional con unos márgenes de acción determinados. Tras el estudio y análisis de actuaciones ejemplares, en el presente trabajo se exponen los resultados obtenidos: los distintos modos de habitar los intersticios que la propia intervención genera, descifrando así la vinculación establecida entre el proyecto contemporáneo y el patrimonio histórico preexistente.

Palabras clave: intersticio; intervención; patrimonio; preexistencia; alteración.

Abstract:

Every intervention in a pre-existent building demands, inevitably, to take a side regarding its transformation in time and space; as said building must follow, as part of the open creative circle that architecture itself is, a number of internal constitutive laws; and in the moment of making the intervention on it, by means of reading and understanding of such formal codes, spaces of relation between the project and the architectural inheritance are created. These spaces must be resolved as nexus between the two building languages, but which also must be occupied according to the capacity that each case presents, the architect coming across fixed action margins. Through the study and the analysis of exemplary interventions, in this text, we present the results: the different ways of dwelling the interstices which the intervention itself generates, thus deciphering the established link between the contemporary project and the pre-existent historical heritage.

Keywords: interstice; intervention; heritage; pre-existence; alteration.

Autores:

Alberta Lorenzo Aspres*
alberta.aspres@gmail.com

*Universidad de A Coruña

España

Recibido: 20/Feb/2022

Aceptado: 22/Jul/2022

1. Introducción: descifrando el palimpsesto

Las edificaciones del pasado –lejano o reciente– son un campo muy productivo para reflexionar acerca de nuestra historia, de la preservación de la memoria, de lo que merece la pena ser conservado y/o legado, de los posibles límites para su transformación, y también de la metodología adecuada para ello, incluso si ésta se traduce en normativa.

Al actuar en este tipo de inmuebles, a menudo el profesional se ve inmerso en una extraña ilusión: los edificios parecen albergar en sí mismos la génesis de su propia transformación, como si existiesen indefinidamente en el tiempo y en el espacio, de modo que el trabajo de la arquitecta o del arquitecto consiste, en última instancia, en desvelar la ley que llevan implícita. Inconscientemente fingimos creer que todo edificio es capaz de narrar cómo actuar en / sobre / junto a él: tan solo debemos saber leer las instrucciones que nos indican el modo de extenderlo, envolverlo, vaciarlo, cubrirlo, fragmentarlo...

Proyectar / restaurar / rehabilitar / transformar arquitecturas anteriores tal vez no signifique otra cosa que descifrar las intenciones ocultas de quien tiempo atrás las proyectó; ser capaz de leer un edificio como la suma de diferentes textos y/o proyectos superpuestos, como un palimpsesto donde rastrear las trazas –a veces solo vagamente descifrables– de la escritura previa que los originó.

Y al realizar dichas lecturas, aparece la pregunta fundamental en torno a la que surge el presente trabajo: ¿Cómo intervenir sobre la preexistencia? ¿Cómo construir sobre lo construido? (De Gracia, 1992).

Plantearse estos problemas requiere valorar con esmero las relaciones creadas entre lo que permanece y lo que se transforma, entendiendo bien la coherencia edilicia del resultado (Moneo, 2006, p. 25).

En la última década del siglo XX se produce una notable metamorfosis de las tendencias predominantes en la cultura arquitectónica: frente al interés por la historia presente en la década de los años ochenta, en la década de los años noventa surge una fascinación por la fragmentación y por las tendencias deconstructivistas (Rivera, 2008). La aparición y posterior extensión de las nuevas tecnologías ocasionan en el proyecto una rápida evolución hacia el uso de la geometría compleja y la superposición de sistemas diversos.

El proyecto contemporáneo se ve afectado también por las nuevas tendencias y, lejos de

la antigua búsqueda de unidad, pero también ajeno al concepto de analogía crítica que han sustentado las corrientes postmodernas, se convierte en un complejo conjunto de fragmentos superpuestos, disonantes y, a veces, contradictorios. Es en estos años cuando prevalece la tendencia de resaltar la nueva intervención como antítesis de la preexistencia, con el uso de nuevos materiales y diseños contrastantes. Frente al relativo historicismo de las corrientes postmodernas, el nuevo proyecto es esencialmente antihistórico, por cuanto llega a una franca contraposición respecto de la arquitectura preexistente (Muñoz, 2020).

De esta manera, la presente investigación profundiza en las nuevas relaciones entre la modernidad y la preexistencia, procurando esclarecer las diferentes estrategias para resolver los encuentros, intentando descubrir los distintos modos de habitar los intersticios que la propia intervención genera; porque en estos encuentros, en estos intersticios, es en donde nace el debate, en donde reside el vínculo entre el proyecto contemporáneo y el patrimonio histórico preexistente: de ahí su importancia y el interés de su estudio.

2. Hacia una metodología: estructura, autenticidad, identidad e intersticios

El ser humano realiza desde los tiempos más remotos construcciones arquitectónicas para muy diversos fines y usos, adaptando su morfología y características tipológicas a nuevas necesidades, acordando su estructura y forma con la función que deben cumplir. También es una constante la reutilización de esas construcciones y de sus materiales en épocas posteriores para usos diferentes, lo que supone destrucciones y modificaciones importantes que, en ocasiones, añaden y aportan nuevos elementos, transformando el monumento original en otra construcción híbrida, enriqueciéndolo en muchos casos y desvirtuándolo en otros.

Esta realidad pone de manifiesto el amplio campo de actuación y la gran diversidad de casos a los que el arquitecto o la arquitecta se puede enfrentar, lo que hace que no sea posible establecer unos criterios universales a la hora de intervenir en una arquitectura heredada.

Cada obra a restaurar constituye un caso absolutamente peculiar y no pueden, por tanto, establecerse normas generales de validez universal (Calvo, 1980, p. 48).

En consecuencia, ante la imposibilidad de contar con criterios ciertos y determinados de actuación que pudiesen aplicarse a la generalidad de los casos, los profesionales prefieren hallar la seguridad de las decisiones en un método válido de actuación. La aplicación rigurosa de un método es la mejor garantía de que la subjetividad inevitable no se convierta en una indeseable arbitrariedad (González, 1991).

Pero la búsqueda de una metodología común aparece como un fin utópico a la vez que irrenunciable. Solo la aceptación generalizada de los principios básicos puede

convertir las actitudes individuales en una propuesta disciplinar y científica. Porque una metodología no consiste en la adopción de un criterio uniforme de actuación, sino en todo lo contrario, en establecer unos parámetros que permitan la elección en cada caso del mecanismo más eficaz para dar la mejor respuesta a la problemática propuesta con objetividad.

Y en la base de dichos parámetros se encuentra el axioma del que ha partido el presente trabajo: considerar la *estructura formal* de una edificación como la clave analítica que establece su naturaleza arquitectónica, porque está en la raíz misma de la arquitectura y en la de los elementos –invariantes formales– que la componen; de ahí que dicha estructura permanezca siempre, a pesar de las intervenciones que se realicen en una edificación.

La estructura equivale a la totalidad no reducible a la suma de sus partes (Martí, 2014); por lo tanto, es entendida a propósito de un conjunto de elementos que no son independientes entre sí, sino que están ligados por diversas formas de articulación y solidaridad, a través de las cuales el conjunto deja de ser una mera suma desagregada de elementos para adquirir una específica cohesión interna (Ferrater, 1983). Así, dichos elementos aparecen supeditados a la estructura, pero no se diluyen en ella, no pierden su reconocibilidad, ya que precisamente la estructura se define a través de la forma analizable de los elementos que la componen.

De igual modo, esta estructura formal puede ser definida como un sistema de transformaciones con leyes propias en tanto que sistema, y que se conserva o se enriquece mediante el juego mismo de sus modificaciones (Piaget, 1968). Esta condición le permite manifestarse según un constante flujo de cambios sin por ello transgredir su propia *autenticidad* y su propia *identidad*, lo que le concede un estatuto epistemológico privilegiado.

El patrimonio arquitectónico es una de las formas en las que se materializa la memoria, y por eso la preservación de su *autenticidad* debe convertirse en la piedra angular de todas las intervenciones que se acometan en el mismo. Por ello, salvaguardar la autenticidad de esta herencia construida supone legar a las generaciones futuras una parte fundamental de nuestra memoria.

La materia patrimonial, antes incluso de que se definiese como tal, es interpretada como continente de una serie de valores –historia, documento, evocación, visualidad, estética, etc.– Al considerarse esta materia heredada un receptáculo de estos valores se dota de un carácter casi intocable. Y finalmente, en el siglo XIX, se toma conciencia de que cualquier intervención en la misma es una actuación capaz de transformar y, por lo tanto, de alterar esos valores: cualquier cambio, por mínimo que sea, conlleva una alteración del original. Surge entonces el miedo a la pérdida y a la falsificación; y se sientan las bases teóricas del prolijo y complejo debate que marcó definitivamente la historia de la metodología restauradora occidental.

En el mismo origen de este debate, la teoría europea partiría del principio de la existencia de una materia que hay que respetar escrupulosamente. Esta teoría, a través de numerosas cartas y documentos de referencia,

se detiene en una determinista serie de limitaciones, preceptos y reflexiones sobre el papel que debe desempeñar el proceso de eliminación y reintegración de la materia dentro de la restauración y/o de la rehabilitación. Insiste además en la obsesiva necesidad de diferenciar lo auténtico –como receptáculo de valores– de lo contemporáneo, resultado de un proceso metodológico concreto.

Pero, en todo caso, no se debe olvidar que en la Arquitectura no existen ciclos creativos cerrados, si no evoluciones –creativas o no– para adaptar las obras a las realidades que las rodean y las justifican. La capacidad del monumento de ser adaptado y reinterpretado es una facultad derivada de su propia esencia arquitectónica, de su genuina realidad. Por ello, formar parte de ese ciclo creativo no puede constituir *falsedad*.

Cualquier intervención que se realice sobre una arquitectura monumental, por el mero hecho de realizarse en el presente, ya es contemporánea por pertenecer a su tiempo. No puede renunciar a su propia naturaleza y, por lo tanto, demanda responder al tiempo al que pertenece para seguir con la continuidad de la verdad que hay depositada en cualquier patrimonio arquitectónico. Así, para preservar la autenticidad de un bien que se encuentra en continua transformación desde su origen, es necesario que todas las actuaciones que se ejecuten sobre él sean contemporáneas tanto en su estilo como en su lenguaje.

Se trata, pues, de una condición indispensable para mantener el legado que transporta. De esta manera, se evita la corrupción de su lectura histórica y se elimina cualquier confusión que pueda llevar al engaño y a la pérdida de sus valores.

El tema de la *autenticidad* pasa por el de la *identidad*, que es cambiante y dinámica y que puede adaptar, valorizar, desvalorizar y revalorizar los aspectos formales y los contenidos simbólicos de nuestros patrimonios (Lorenzo, 2017, p. 33).

En cuanto a la *identidad*, ésta se entiende como un valor subjetivo que no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro. Es decir, este valor está ligado con la historia; pero también con los lazos emocionales de una sociedad (Pérez, 2015). Dichos lazos pueden ser sentimentales, espirituales o religiosos; pero también simbólicos, patrióticos o nacionalistas. Por lo tanto, es la sociedad la que –a modo de agente activo– configura su patrimonio al establecer e identificar aquellos elementos que desea valorar y que asume como propios y que, de modo natural, se van convirtiendo en referente de su identidad (Lorenzo, 2021). De este modo, el patrimonio y la identidad no son elementos estáticos, sino entidades sujetas a permanentes cambios que están condicionadas por factores externos y por la continua retroalimentación entre ambos.

La identidad solo es posible y puede manifestarse a partir del patrimonio cultural, que existe de antemano (...). Dicha identidad implica (...) que las personas o grupos de personas se reconozcan históricamente en su propio entorno físico y social y es ese constante reconocimiento el que le da carácter activo a la identidad (Molano, 2007, p. 72).

Por lo tanto, los vínculos creados en esta singular relación tienen un fuerte impacto en la salvaguarda de determinados inmuebles o espacios, y su carencia puede llevar al abandono y al deterioro de los mismos. En consecuencia, resulta evidente que el patrimonio arquitectónico refuerza diversas identidades al conectarnos con nuestro pasado y con nuestros orígenes, de manera que cada vez somos más las personas que nos identificamos con esta herencia construida y tomamos conciencia de la necesidad de conservarlo como modo de preservar nuestra propia realidad, nuestra propia existencia.

Y esta potencialidad resulta indiscutible en las políticas públicas de protección patrimonial que, a lo largo de la historia, instrumentalizan los monumentos a través de un nuevo uso. De hecho, en el último siglo se ha planteado una idea de permanencia de las construcciones de antaño a partir de los diferentes valores que se le pueden asignar, a la vez que se han ido consolidado diversos principios teóricos y normativos para argumentar las razones para tal conservación (Alfaro, 2021).

Se pone así de manifiesto la existencia de un patrimonio edificado que puede ser conservado a partir de proyectos de rehabilitación sin perder de vista la permanencia del legado arquitectónico ni la relevancia del proyecto de reutilización, porque de este modo se genera un lugar de encuentro entre el pasado y el presente de una misma comunidad; lugar de encuentro que se refleja en la conversación mantenida entre la herencia arquitectónica y el proyecto contemporáneo que debe satisfacer las demandas del momento.

En el año 2000 se publica la *Carta de Cracovia*, un documento internacional que actualiza conceptos y establece unas nuevas bases técnicas desde las que actuar sobre la arquitectura heredada. La característica fundamental de este texto radica en la importancia que otorga al proyecto en la intervención arquitectónica, renunciando a proclamar criterios rígidos y admitiendo la diversidad cultural y la subjetividad en las intervenciones.

Esta nueva forma de intervenir supone un innegable protagonismo del proyecto, al que se incorpora la arquitectura preexistente como parte de él y constituyendo, tanto constructiva como funcional y formalmente, un fundamento sustancial de la nueva arquitectura. En lugar de que la antigua arquitectura determine y genere la nueva arquitectura, o que antigua y nueva arquitectura coexistan sin vínculos ni puntos de unión, en esta concepción el proyecto recoge, valora y desarrolla la preexistencia, que forma parte de un proyecto global nuevo en el que los encuentros, los *intersticios* –y el lenguaje que los habita– son la clave.

Por intersticio entendemos aquel espacio o lugar que media entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo; es decir, entre el patrimonio heredado preexistente y la obra nueva resultante del proyecto contemporáneo, dentro de un nuevo todo edificado, dentro de una nueva edificación híbrida. Así, el intersticio es el espacio intermedio entre dos tiempos constructivos distintos, entre dos lenguajes arquitectónicos diferentes.

Y sin dicho intersticio, siendo identificado, por lo tanto, como un espacio de unión, de tránsito –tanto en planta como en sección–, sería imposible entender el conjunto de una determinada intervención arquitectónica. Y paradójicamente, en la propia afirmación del carácter intermedio de este *locus*, reside su no pertenencia a dichos dos tiempos, a dichos dos lenguajes.

Y la experiencia de su recorrido, permite disfrutar una arquitectura con todos nuestros sentidos, es decir, nos permite vivir, como profesionales –y, sobre todo, como usuarios– una experiencia fenomenológica y sensorial completa. Porque estos lugares de encuentro fragmentan el esquema proyectual y lo dotan de un valor que aumenta la singularidad de cada pieza arquitectónica, convirtiéndose así el intersticio en un espacio imprescindible en el habitar de la edificación.

3. Resultados: modos de habitar el intersticio arquitectónico

La evocación de recuerdos y sentimientos en una persona provoca la identificación con el objeto, con un valor profundo de su aspecto formal. La pieza arquitectónica tendrá la capacidad de identificar el lugar y ser un elemento de referencia capaz de trascender el significado profundo de la misma. Con este fin, el edificio debe seguir una serie de leyes internas constitutivas que respondan a un conjunto de elementos interrelacionados que forman una unidad portadora de múltiples significados.

La estructura aparece con la naturalidad y sencillez de la substancia que consciente de su valor e importancia, y en consecuencia (...) emerge sin el menor afán de alarde el protagonismo (...), solamente porque está obligada a hacerse visible en nombre de la arquitectura (Miranda, 1999, p.263).

La legibilidad de esta estructura, de este núcleo irreductible, configurado mediante unas leyes internas que poseen una sustancialidad propia, como una estructura arquitectónica elemental, permite el reconocimiento del monumento. Y al mismo tiempo, la legibilidad de las invariantes formales de ese núcleo identificador implica una idea de organización de la forma; idea que se manifiesta como esencia de la creación arquitectónica, como esencia del proyecto –contemporáneo–.

Dicha esencia puede ser explicada como el resultado de aplicar determinadas operaciones de transformación a una o varias estructuras elementales preexistentes, pero siempre manteniendo la autenticidad y la identidad de sus partes. Recordemos lo descrito en el apartado anterior, que la estructura formal puede ser definida como un sistema de transformaciones con leyes propias, y que se mantiene o se engrandece mediante el juego mismo de sus modificaciones (Piaget, 1968). Por ello, puede decirse que el edificio se forma y se transforma siguiendo la pauta que impone la estructura inicial e incorporando nuevos temas arquitectónicos a modo de metamorfosis de aquella. En consecuencia, el arquitecto o la arquitecta, a la hora de enfrentarse a la preexistencia arquitectónica y definir su intervención, debe escoger

la solución que mejor responda a las necesidades de partida y la que mejor resuelva los encuentros entre la herencia patrimonial y el proyecto contemporáneo.

Partiendo de esta premisa, se entiende la Arquitectura como soporte de la actividad humana, albergando múltiples enfoques para su organización espacial (Martí, 2014); como el ensamblaje de elementos funcionales de la composición por partes, la noción de la flexibilidad, la idea de establecer espacios servidos y espacios servidores, la composición aditiva, etc. (Ferrer, 2019). Estos enfoques se constituyen, por lo tanto, como herramientas básicas en el proyecto arquitectónico –gracias al estudio previo de las vicisitudes que han experimentado numerosos monumentos a lo largo de su historia–. Y la utilización consciente y sistemática de dichas herramientas permite analizar los intersticios generados entre los dos lenguajes arquitectónicos, favoreciendo la comunicación y el equilibrio entre ambos tiempos construidos. Porque muchas obras arquitectónicas pueden ser entendidas como el resultado de aplicar determinadas operaciones de transformación a una estructura elemental (Martí, 2014); y dichas operaciones revisten diversas modalidades –superposición, yuxtaposición y variación–, y en la Arquitectura, como en cualquier actividad humana, solo la elementalidad de los ingredientes logra dar razón a la complejidad del resultado.

3.1. Modo I: superposición

El primero de estos modos o procedimientos mediante el cual los profesionales podemos ocupar el encuentro arquitectónico entre la preexistencia y la obra nueva se denomina *superposición*. Este término es definido por la Real Academia Española como la acción y/o el efecto de añadir algo o ponerlo encima de otra cosa. Pero en el arte que es la Arquitectura, concretamente en los espacios en los que el patrimonio histórico se enfrenta al proyecto contemporáneo, debemos entender aquella operación que persigue la integración de diversos componentes o aspectos sin renunciar a la condición unitaria de la edificación.

Ejemplos de este modo de ocupación del encuentro arquitectónico los hallamos, entre otras actuaciones, en la ampliación del Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo), de Francisco Mangado; en el Centro Cultural ‘Casal Balaguer’ (Palma de Mallorca), de Ricardo Flores y Eva Prats; en la Fundación ‘Luis Seoane’ (A Coruña), de Covadonga Carrasco y Juan Creus; o en la Fundación Prada (Milán), de Rem Koolhaas (Figura 1).

Analicemos, por ejemplo, el primero de los casos con el fin de comprender mejor la idea de integrar las diversas partes sin renunciar al carácter unitario de la edificación. La actuación del Museo de Bellas Artes de Asturias se caracteriza por intervenir en una realidad construida especialmente compleja², donde la estructura elemental se presenta como una amalgama edificada compuesta por cinco edificaciones de diferentes épocas –entre ellas la Casa de Solís-Carbajal (siglo XVII) o la Casa de Omaña

(s. XVI)–, y en la que los huecos, tanto en planta como en alzado, destacan como el principal elemento común.

En consecuencia, por un lado, Mangado Beloqui acepta la secuencia de fachadas como un condicionante contextual: toma las del conjunto urbano preexistente y las convierte en el elemento determinante y organizador del proyecto². Las mismas adquieren en el nuevo diseño la dimensión de telón urbano, indiscutible y aceptado, dentro del cual se construye un nuevo edificio que, incluso, posee su propia fachada (Figura 2), fachada que envuelve y unifica las partes –vieja y nueva– que componen el híbrido resultante, manteniendo así la condición unitaria de la edificación.

Es a través de sus huecos como se puede entrever desde la calle el espacio interior, luminoso y perfectamente articulado; es a través de sus huecos como se podrá entender la superposición del proyecto contemporáneo y el patrimonio preexistente (Figura 3); y que desde el exterior es posible completar una gran construcción vítrea que se proyecta al exterior, superpuesta a la historia urbana, elaborándose así una imagen fuerte pero compleja para el nuevo espacio museístico (VV.AA., 2018).

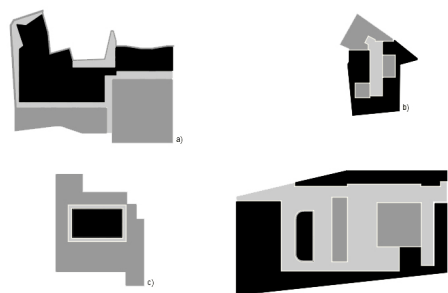


Figura 1: a) Ampliación del Museo de Bellas Artes de Asturias (Mangado Beloqui); b) Centro Cultural ‘Casal Balaguer’ (Flores y Prats); Fundación ‘Luis Seoane’ (Creus y Carrasco); d) Fundación Prada (Rem Koolhaas). Superposición: negro, elemento preexistente; gris claro, intersticio; gris oscuro, elemento contemporáneo
Fuente: Elaboración propia (2022)

Por otro lado, la conservación de las fachadas ha conllevado la necesidad de establecer otro tipo de nexos entre los distintos espacios que constituyen el nuevo híbrido edificado, y también otro modo de conectar los diversos elementos que definen la preexistencia y lo contemporáneo (Figura 4). La compresión impuesta por la realidad existente ha propiciado relaciones más tensas, en cierto modo más complejas, pero al mismo tiempo más sutiles.

A su vez, la lectura de la planimetría resultante permite sentir la importancia de los vacíos como

² Hasta el 2007, en la sede del Museo de Bellas Artes de Oviedo se localiza el Palacio de Velarde y la Casa de Oviedo-Portal. En ese mismo año se convoca un concurso para la ampliación de la misma, que gana el equipo de arquitectos liderado por Francisco Mangado Beloqui.

² La intervención ha sido reconocida, entre otros, con el XIII Premio ‘Asturias’ de Arquitectura, concedido por el Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, en marzo de 2016; y con el ‘Civic Trust Awards 2016’. También ha obtenido una mención de honor en los ‘Plan Awards 2015’ y en los ‘Iconic Awards 2015’, además de ser una obra seleccionada para los Premios FAD 2015.

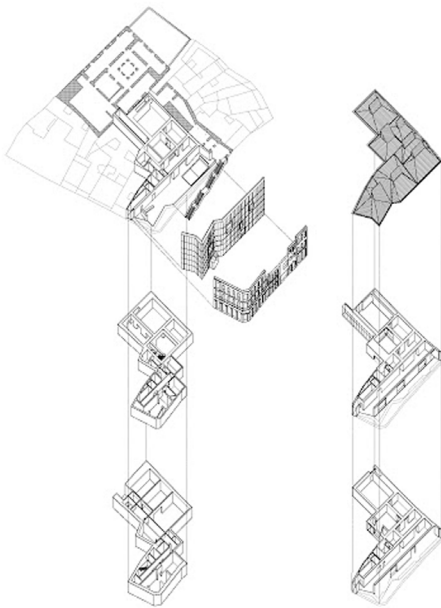


Figura 2: Ampliación del Museo de Bellas Artes de Asturias: esquema tridimensional de la propuesta de intervención

Fuente: VV.AA., 2018, p. 293



Figura 3: Ampliación del Museo de Bellas Artes de Asturias. Intersticio: la preexistencia como telón

Fuente: <http://www.fmangado.es/>

configuradores del nuevo híbrido construido. Tanto el patio de manzana –revalorizado e incorporado a la estructura del conjunto– como el patio cubierto del nuevo volumen principal –convertido en un espacio de referencia como organizador de los accesos y de las comunicaciones– conforman una propuesta que viene a prolongar conceptual y físicamente el inmueble existente (VV.AA., 2018).



Figura 4: Ampliación del Museo de Bellas Artes de Asturias. Intersticio entre las dos fachadas

Fuente: García, 2016, p. 24

El elemento *patio*, de naturaleza atemporal, se presenta como un mecanismo de adaptación al contexto, pero también como una pieza capaz de estructurar y dotar de calidad espacial y luminosidad a la secuencia de áreas expositivas. Genera visiones cruzadas y espacios en diálogo, desde la proximidad, pero también desde la distancia; y al igual que los juegos de luz originados, unifica y articula una relación sugerente entre la preexistencia y la contemporaneidad. Y dicha relación, como ya se ha indicado, se manifiesta mediante la superposición de ambas temporalidades, creando a su vez una simbiosis arquitectónica correcta.

3.2. Modo 2: yuxtaposición

El segundo de estos métodos de habitar el intersticio entre el edificio histórico y el proyecto contemporáneo se conoce con el nombre de *yuxtaposición*. Con este término solemos referirnos –en general– a la unión de dos o más elementos contiguos del mismo nivel jerárquico y sin partículas intermedias que los relacionen. Igual significado posee en la intervención arquitectónica, donde identificamos como tal aquel procedimiento

arquitectónico que gusta de exhibir la complejidad y la fragmentación de todas y cada una de sus partes, rehusando toda intención de someter dichas partes a una regla única y globalizadora.

Casos de este modo de ocupación construida los hallamos, entre otras intervenciones, en el Hotel 'Old Mill Belgrade' (Serbia), de Graft Architects; en el Museo de San Telmo (San Sebastián), de Nieto Sobejano; en el Centro Cívico de Ferreries (Tarragona), obra de Josep Camps y Olga Felip; o en el Museo de Bellas Artes de A Coruña, de Manolo Gallego (Figura 5).

Veamos, por ejemplo, esta última actuación para entender mejor la voluntad de desagregación y de individualización de las piezas en dicho proyecto. La citada edificación se sitúa en el vértice norte del barrio histórico de la Pescadería. Gallego Jorroto debe rehabilitar los restos del antiguo convento de las Capuchinas —que solo conserva su fachada principal y la primera crujía—, y acometer un volumen de nueva construcción para crear la nueva sede de la entidad³.

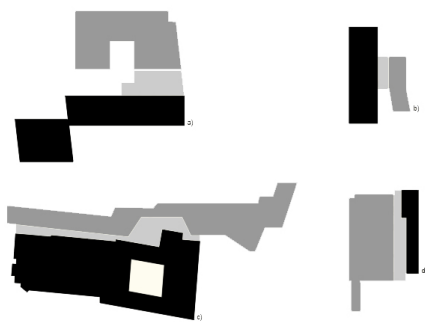


Figura 5: Esquemas en planta a) Hotel 'Old Mill Belgrade' (Graft Architects); b) Centro Cívico de Ferreries (Camps y Felip); c) Museo de San Telmo (Nieto Sobejano); d) Museo de Bellas Artes de A Coruña (Gallego Jorroto). Yuxtaposición: negro, elemento preexistente; gris claro, intersticio; gris oscuro, elemento contemporáneo
Fuente: Elaboración propia (2022)

Mientras la crujía heredada se convierte en la estructura primigenia plenamente identificada, con sus propias normas constructivas, la nueva pieza se materializa mediante una retícula de seis por seis metros, que es propuesta como base del proyecto, funcionando como orden y estructura básica, presentándose como una *abstracción de estructura flexible* (Gallego, 1994). Dicha retícula se convierte en el elemento estético, generándose a través del establecimiento de diversas relaciones entre el antiguo edificio y la idoneidad de la dimensión de los espacios proyectados; y sobre la misma se van disponiendo los distintos usos y vacíos públicos sobre los que descansa el espacio expositivo, de carácter más íntimo.

³ En 1986 el Ministerio de Cultura encarga a Manuel Gallego Jorroto el proyecto de la nueva sede del Museo de Bellas Artes de A Coruña. Esta intervención es reconocida, entre otros galardones, con el VII Premios COAG, del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia en 1996; o con el Premio Nacional de Arquitectura en 1997.

El orden de la retícula interior recorre el perímetro exterior, tratando de dar un significado a un espacio —en su momento— anodino; procurando definir un vacío contra el ruido creado por el desorden de las construcciones próximas. Dicha búsqueda se apoya en la complejidad del nuevo programa para crear un espacio integrador con carácter público, un espacio con percepción del exterior que nace a partir de la planta primera, como una caja reticular, flexible y múltiple en sus posibilidades. Este es un espacio neutro, rodeado por todo el edificio, donde la luz natural solo trata de ayudar a articular el intersticio creado entre la preexistencia y la contemporaneidad, pretendiendo cierta unidad para un proyecto en el que cada fragmento edificado responde a sus propias reglas generalizadoras.

Entre las dos actuaciones —lo viejo y lo nuevo— se crea una *calle* acristalada donde se sitúa el acceso público principal, espacio de referencia visual que con la luz cambiante del suelo nos acerca a la realidad (Gallego, 1995). Esta calle, además de representar la unión de dos tiempos arquitectónicos (Figura 6), manifiesta un encuentro sosegado y una convivencia tranquila al reconocer los dos lenguajes que cohabitan de manera autónoma —y a la vez dependiente— debido al uso de sutiles imposiciones estilísticas (Figura 7). Tanto la preexistencia histórica como el proyecto contemporáneo se reconocen y se respetan; ambos conviven en armonía sin intención de perder su identidad, pues la yuxtaposición de los dos elementos ha dado lugar a un híbrido que mantiene sus diferentes —y diferenciadas— partes en perfecto equilibrio.

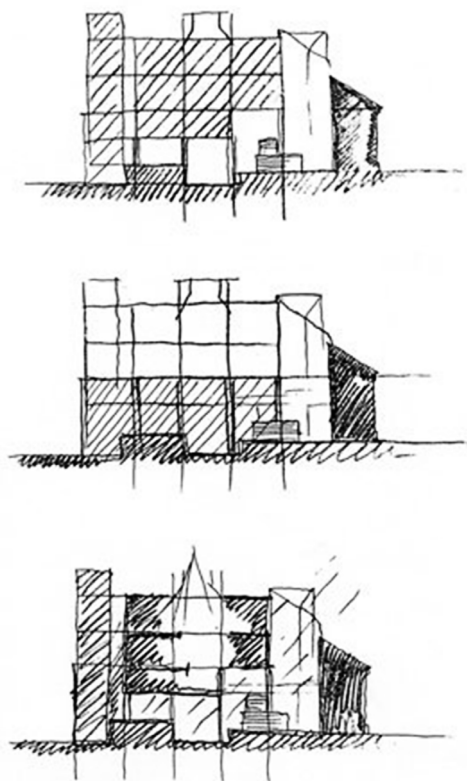


Figura 6: Museo de Bellas Artes de A Coruña. Intersticio: calle acristalada entre los dos tiempos arquitectónicos
Fuente: Gallego, 1995, p. 83



Figura 7: Museo de Bellas Artes de A Coruña. Intersticio: calle con lucernario superior que une y divide las dos épocas construidas

Fuente: Elaboración propia (2022)

3.3. Modo 3: variación

El tercero y último de los procesos que sintetizan las opciones arquitectónicas a la hora de ocupar el encuentro entre dos lenguajes construidos se denomina *variación*. Es este un término polivalente que, sin embargo, en todas sus acepciones –matemática, musical, arquitectónica, etc.– mantiene la idea de cambio conservando no obstante un elemento invariable. Así, en Arquitectura debemos identificar como tal aquel diálogo arquitectónico mantenido a través del desarrollo de un núcleo temático o una estructura elemental, el cual se produce mediante una serie de cambios derivados de aquel núcleo, y dichos cambios lo modifican a la vez que lo repiten generando una nueva construcción.

Ejemplos de este tipo de intersticio construido lo encontramos, entre otras actuaciones, en la sede del CaixaForum de Madrid, de Herzog & De Meuron; en el Museo de Arte Contemporáneo ‘Helga de Alvear’ (Cáceres), obra de Luis M. Mansilla y Emilio Tuñón; en la Filarmónica de Hamburgo (Alemania), también de Herzog & De Meuron; o en el Museo Zeitz de Arte Contemporáneo de África (Sudáfrica), de Heatherwick Studio (Figura 8).

Analicemos, por ejemplo, el primero de los casos con el objetivo de vislumbrar la intención de reconocimiento de la diversidad de las piezas dentro de una composición unitaria. Dicho inmueble es el resultado de la actuación del citado estudio suizo en la antigua Central Eléctrica de



Figura 8: Esquemas en sección a) CaixaForum Madrid (Herzog & De Meuron); b) Museo de Arte Contemporáneo ‘Helga de Alvear’ (Mansilla y Tuñón); c) Filarmónica de Hamburgo (Herzog & De Meuron); d) Museo Zeitz de Arte Contemporáneo de África (Heatherwick Studio). Variación: negro, elemento preexistente; gris claro, intersticio; gris oscuro, elemento contemporáneo

Fuente: Elaboración propia (2022)

Mediodía⁴. El único material de la vieja edificación que es aprovechado, al estar catalogado, es la envolvente de ladrillo que responde a la tipología industrial de fábrica de pisos con dos naves paralelas de dos aguas en ladrillo macizo. Dicha preexistencia se convierte en el núcleo de referencia, en la estructura elemental que –tras una serie de cambios y repeticiones– va a dar lugar a la nueva edificación.

Para organizar e introducir los nuevos componentes arquitectónicos del proyecto se comienza con la eliminación del zócalo pétreo, lo que proporciona una perspectiva enteramente nueva y espectacular de la vieja construcción, que se mantiene como suspendida en el aire, levitando sobre el vacío. Mientras, el edificio dobla su altura con una nueva piel que, como la fachada, se encierra en sí misma sin vanos ni ventanas, y dialoga con las formas de los tejados de las casas colindantes (Figura 9). Lo macizo y lo etéreo se unen creando dos mundos que parten del mismo volumen, del mismo núcleo estructural y primigenio; y en ambos, el juego de los materiales y sus texturas resulta fundamental (VV.AA., 2019).

Los materiales empleados y sus acabados crean imágenes abiertas utilizando un lenguaje universal (Figura 10). El volumen inferior –la preexistencia– se define con materiales oscuros y pesados; el volumen superior –la contemporaneidad– se resuelve con materiales luminosos y ligeros. Ambos volúmenes están a la vez unidos y separados por un gran espacio público que se comprime y se descomprime invitando a la exploración del conjunto a través del recorrido sinuoso de una escalera de materialidad cambiante.

⁴ Tras el cierre de la central eléctrica, la Obra Social Fundación ‘La Caixa’ adquiere el solar. En 2001, dicha entidad encarga a los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron –galardonados ese mismo año con el Premio Pritzker–, la creación de un centro sociocultural y expositivo que es inaugurado en 2008, enmarcado en el proyecto de reordenación del eje Recoletos-Prado.

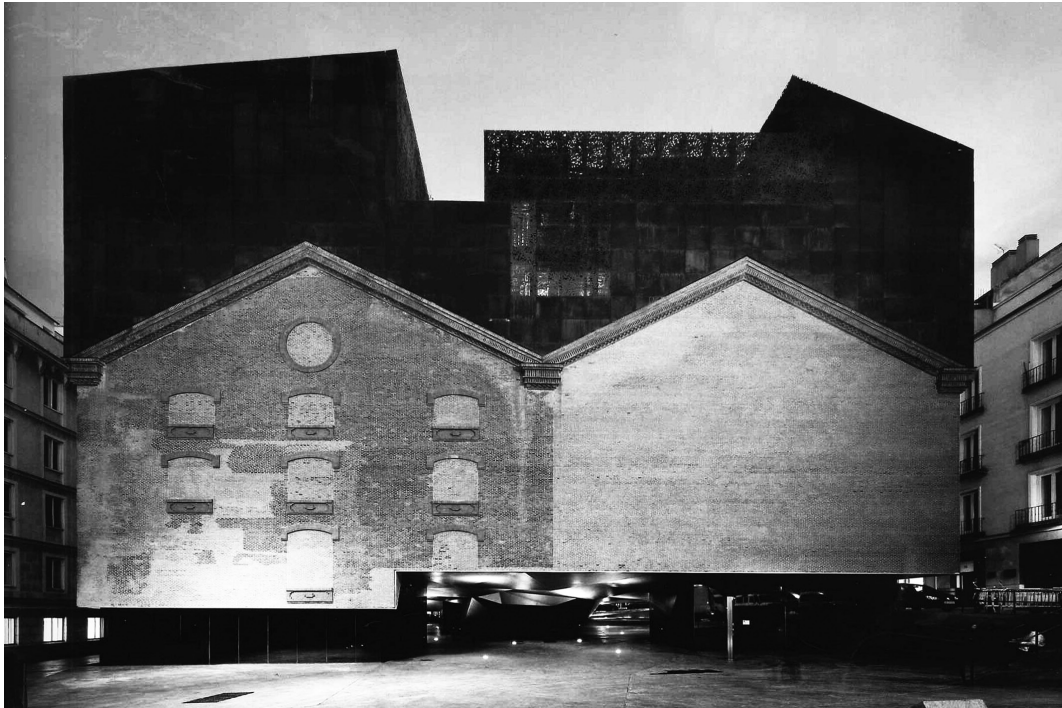


Figura 9: CaixaForum Madrid. Intersticio: híbrido formado por dos volúmenes iguales pero invertidos
Fuente: <https://catalogo.artium.eus/>



Figura 10: CaixaForum Madrid. Encuentro entre dos materiales diferentes, pero con un mismo lenguaje arquitectónico
Fuente: <https://iwan.com/>

Dicho recorrido se ve favorecido porque ambos cuerpos tienen su origen en la misma forma proyectual, pero se presentan con una serie de cambios, de variaciones, que dan lugar a un nuevo conjunto arquitectónico reconocido a través de la singularidad común de sus partes.

4. Conclusiones: la contemporaneidad del encuentro

La reutilización del patrimonio edificado es una práctica de carácter histórico que ha permitido conservar inmuebles de todas las épocas a través del cambio de uso para adaptarse a nuevas necesidades de sus habitantes, trayendo al presente configuraciones arquitectónicas que reúnen valores aportados a lo largo de su existencia.

Se trata de una actividad arquitectónica que hoy en día está tomando gran relevancia como un proceso de diseño sostenible, pues atiende a los tres pilares esenciales; es decir, renueva el uso social de un espacio preexistente valioso, extiende la vida económica de la construcción y contribuye a disminuir el impacto ambiental que implica demoler y construir nuevamente (Soria, 2021). Porque, efectivamente, desde los inicios del siglo XXI predomina una tendencia hacia la sobriedad expresiva, el minimalismo y la sostenibilidad.

Esta tendencia se expresa con una voluntaria limitación de lenguaje, mediante intervenciones que permiten una serena lectura de la arquitectura histórica. Asimismo, se manifiesta en los últimos años una gran atención por la

mínima intervención, con el fin de conservar de la forma más eficaz los testimonios del pasado y de hacer las intervenciones sostenibles y reversibles en la medida de lo posible (Muñoz, 2020).

Partiendo de esta tendencia, la presente investigación ha experimentado un acercamiento a la arquitectura entendiéndola como el resultado de una continua transformación operada a partir de un núcleo irreductible, de una estructura elemental que puede identificarse –por lo general– con el material heredado. Al estudiar previamente numerosos monumentos, aparecen con claridad las huellas de esas transformaciones, y los sucesivos estadios de su evolución pueden interpretarse como otras tantas construcciones, cada una de ellas lógicamente derivada de sus predecesoras. Esos procedimientos de transformación, producidos a lo largo del tiempo, pueden ser convertidos, mediante una visión sincrónica, en herramientas de trabajo.

Abstraída de su componente temporal, la idea de transformación genera una actividad mental específica que es propia del proyecto (Martí, 2014), y de este modo, a través del proyecto es posible restituir el orden complejo que la temporalidad otorga a la arquitectura. Por ello, se puede afirmar que en las intervenciones en el Patrimonio se afianza la tendencia de incorporar las preexistencias históricas a un proyecto contemporáneo, permitiendo reutilizar y dar una vida nueva a la edificación heredada. Porque cualquier obra arquitectónica remite, siempre, a algo que está más allá de sí misma, pues está tan determinada por el objetivo al que debe servir como por el lugar al que debe ajustarse dentro de un contexto espacial.

Esta realidad pone de manifiesto que cualquier intervención sobre el Patrimonio es siempre contemporánea, y por tanto debe responder a un lenguaje consecuente y lógico de su tiempo y de su cultura, evitando así todo tipo de anacronismos y copias que puedan falsear la verdad del conjunto patrimonial.

En consecuencia, respondiendo a las preguntas en torno a las que surge el presente trabajo –¿cómo intervenir sobre la preexistencia? ¿cómo construir sobre lo construido?– y a través del análisis de actuaciones ejemplares, se han establecido y descrito los distintos modos de habitar los intersticios que la propia intervención genera, contribuyendo así a la elaboración de una teoría de actuación que entiende la arquitectura heredada como una estructura capaz de múltiples desarrollos.

Por otro lado, los tres métodos expuestos son igualmente válidos para actuar sobre la preexistencia; pero la elección de qué método acometer queda en manos del arquitecto o de la arquitecta, quien deberá descifrar las normas de transformación implícitas en el propio legado edificado, y por lo tanto descubrir la vinculación oculta entre el proyecto contemporáneo y el patrimonio histórico heredado. Así, el método para una ocupación más adecuada y compatible le será revelado, porque resulta primordial que estas operaciones respeten la autenticidad y la identidad de la herencia patrimonial en la misma medida en que reconocen el lenguaje contemporáneo del proyecto que se ha ejecutado.

Y en la base de este reconocimiento es en donde surgen los diferentes encuentros entre ambos tiempos constructivos; es, en definitiva, en donde surgen los distintos modos de habitar el intersticio.

5. Agradecimientos

Se agradece a la Excm. Diputación Provincial de A Coruña su apoyo y compromiso con el estudio de las arquitecturas históricas, mediante el financiamiento, a través de una beca de investigación –convocatoria 2013/0000004378–, del proyecto que auspició la tesis de la autora y también el presente trabajo.

Cómo citar este artículo/How to cite this article: Lorenzo, A. (2023). Habitando el intersticio: encuentros entre el patrimonio histórico y el proyecto contemporáneo. *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 12(23), 149-159. doi: <https://doi.org/10.18537/est.v012.n023.a12>

6. Referencias bibliográficas

- Alfaro Salazar, F.H. (2021). Carta de Reutilización del Patrimonio Edificado. Propuesta de principios y nuevas prácticas. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 29(104), 296-307.
- Calvo Serraller, F. (1980). La complejidad de la restauración monumental. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, (226), 46-47.
- De Gracia Soria, F. (1992). *Construir en lo construido. La arquitectura como modificación*. Editorial Nerea.
- Ferrater Mora, J. (1983). *Estructura*. Diccionario de Filosofía de Bolsillo. Alianza editorial.
- Ferrer Forés, J.J. (2019). Primera piedra. Bases para el Proyecto Arquitectónico. *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 8(15), 45-55. <https://doi.org/10.18537/est.v008.n015.a04>
- Gallego Jorroto, J.M. (1994). Museo de Belas Artes. *Obradoiro: revista de arquitectura y urbanismo*, (23), 94-113.
- Gallego Jorroto, J.M. (1995). Museo Provincial de Belas Artes. *Obradoiro: revista de arquitectura y urbanismo*, (24), 80-87.
- García García, A. (2016). Ampliación del Museo de Bellas Artes de Asturias. Cuando convivir es fácil. *Cercha: revista de la arquitectura técnica*, (129), 16-27.
- González Moreno-Navarro, A. (1991). Restaurar monumentos: una metodología específica. *Informes de la construcción*, 40(397), 25-50.
- Lorenzo Aspres, A. (2017). Genealogía del patrimonio arquitectónico: De documento histórico a recurso reutilizable. *Revista de Arquitectura*, 22(33), 58-64. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2017.47697>
- Lorenzo Aspres, A. (2021). La sombra del horror en el patrimonio nacional. *ZARCH*, (16), 90-103. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2021164953
- Martí Arís, C. (2014). *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Fundación Arquia Ediciones.
- Miranda Regojo, A. (1999). *Ni robot ni bufón. Manual para la crítica de arquitectura*. Cátedra Editorial.
- Molano López, O.L. (2007). Identidad cultural: un concepto que evoluciona. *Opera*, (7), 69-84.
- Moneo Vallés, J.R. (2006). Construir lo construido: Adecuación y continuidad con el pasado. *Arquitectura Viva*, (110), 25.
- Muñoz Cosme, A. (2020). *La intervención en el patrimonio arquitectónico en España. 1975-2015*. Ediciones de la Universidad de Murcia. <https://doi.org/10.6018/editum.2737>
- Pérez Santos, E. (2015). *Psicología y Patrimonio Cultural*. Universidad Complutense de Madrid.
- Piaget, J. (1968). *Le structuralisme*. Presses Universitaires de France.
- Rivera Blanco, J.J. (2008). *De varia restauratione: teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Abada Ediciones.
- Soria López, F.J. (2021). La reutilización del patrimonio construido, nuevos usos, buenas prácticas. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 29(104), 144-162.
- VV.AA. (2019). Caixa Fórum, Madrid (2008). Arquitectos: Herzog & De Meuron. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, (352), 27-32.
- VV.AA. (2018). Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo. España. *TC Cuadernos: Francisco Mangado. Arquitectura 2007-2018*, (134), 274-323.