

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Juan Domingo Santos y Carmen Moreno Álvarez

Universidad de Granada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
jdomingosantos@gmail.com / carmenmorenoalvarez@gmail.com

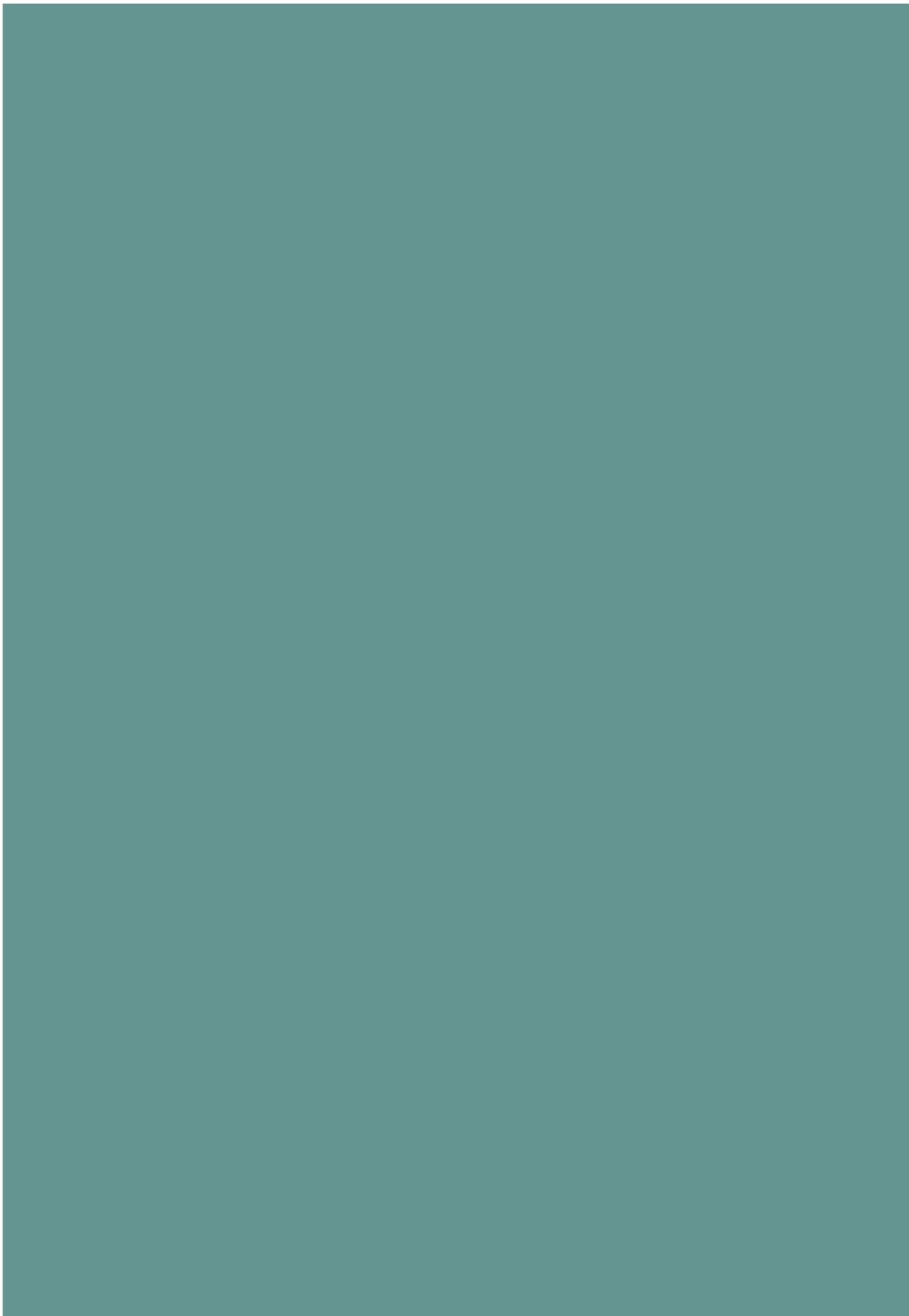
Ruina y restauración moderna / Ruin and modern restoration

La relación ruina-arquitectura ha sido un tema recurrente de la cultura de Occidente desde las teorías restauradoras del siglo XIX. El filósofo Ortega y Gasset hablaba de la ruina como un afrodisíaco para los arquitectos. Yacimientos, ruinas y antigüedades contienen diferentes grados de conciencia en relación con el paso del tiempo sobre la arquitectura. En Europa, las regulaciones cada vez más restrictivas sobre el patrimonio y la importancia que han cobrado los restos arqueológicos en nuestra cultura actual reducen la intervención sobre lo existente a labores de mera limpieza o de reposición de los elementos dañados. Las limitaciones para intervenir sobre edificios históricos han llegado a tal extremo que ciertas restauraciones están más próximas a una instalación artística que a una restauración científica y disciplinar, con actuaciones dirigidas a realzar los valores del edificio a través de propuestas poco intervencionistas basadas en relaciones puntuales entre elementos. Arquitecturas que explican la historia con actuaciones que hacen difícil diferenciar dónde acaba lo viejo y empieza lo nuevo, una dicotomía que se diluye en la continuidad del tiempo presente con el pasado.

The relationship between ruin and architecture is a recurring theme in Western culture, starting from the restoration theories of the 19th century. According to the philosopher Ortega y Gasset, the ruins are a kind of aphrodisiac for architects. Sites, ruins and antiquities contain varying degrees of awareness of the passage of the time with respect to architecture. In Europe, the increasingly restrictive regulations on heritage and the importance given to archaeological remains in our culture, reduce the intervention on existing elements to more cleaning procedures or the replacement of damaged items. The interventions thresholds on historical buildings have reached such a level that some restoration works are close to artistic installations rather than scientific and disciplinary restorations, with specific interventions aimed at increasing the values of the building through proposals barely interventionist based on specific relationships between elements. Architecture that explains history through interventions that make it difficult to understand where the intervention begins, a dichotomy that is diluted in the continuity of the present time with the past time.

Patrimonio, restauración, transformación, arquitectura, arqueología /// Heritage, restoration, transformation, architecture, archeology

Fecha de envío: 06/11/2017 | Fecha de aceptación: 05/12/2017



La creencia generalizada de que la estética de una ciudad se fundamenta en la homogeneidad del trazado de sus arquitecturas y en la continuidad de los estilos ornamentales, contrasta con el carácter fragmentario que ofrecen habitualmente. Las numerosas intervenciones realizadas durante siglos han supuesto transformaciones, mezclas o superposiciones de estilos diferentes, pero que en un sano proceso de mestizaje las han dotado de la impronta y el carácter con el que hoy son conocidas y nos cautivan. Es frecuente que ciudades persuadidas por una equivocada valoración de su pasado arquitectónico adopten actitudes inflexibles para mantener una imagen heredada que en un momento dado las hizo singulares y famosas. Hipotecan su futuro trascendiendo épocas, tendencias y estilos, destruyen con su apariencia fosilizada la noción evolutiva de su historia. Prácticamente todas las ciudades, y en el caso de las denominadas históricas sin excepción, adolecen de graves problemas de consenso respecto al modo de intervenir sobre ellas y decidir qué es lo que debe conservarse o destruirse de su pasado. Lo que hace pensar que toda intervención sobre un ámbito de estas características no sólo es una tarea arquitectónica, intervienen otros factores que no dejan marca física en el lugar y que afectan a las personas: «Los hombres permanecen ligados a edificios, calles y plazas, siendo capaces de conservar, aún después de desaparecidos, los recuerdos de esos entornos y lugares queridos»¹.

Recordemos la plaza San Marcos de Venecia [Figura 1]. Su maravilloso trazado arquitectónico no es el resultado de un único estilo, pues en ella los hay de muy distinto orden e incluso contrapuestos entre sí, sino la consecuencia de haber sido construida a través de los tiempos con la sensibilidad más responsable de cada época. Si las sucesivas transformaciones sobre el perfil de una ciudad se efectúan a partir de intervenciones cualificadas, las nuevas arquitecturas lograrán incorporarse al patrimonio sentimental de sus habitantes y al imaginario colectivo de la ciudad de forma natural y sin traumas. Irremediablemente estamos abocados a convivir con nuestro pasado, en este caso patrimonial, y a ejercer el respeto sobre algunas realidades heredadas como es la ciudad

1. La recuperación de un ámbito urbano dañado o perdido por un siniestro y abordado desde la posición de la ciudadanía, está ampliamente tratado como cuestión de fondo en AA.VV.: *El Chiado, Lisboa, Álvaro Siza, La Estrategia de la memoria*, Granada: Colegio de arquitectos de Granada y otros, 1994; son reveladoras al respecto las entrevistas de José Salgado al arquitecto Álvaro Siza. Véase, también, AA.VV.: *La ciudad como proyecto. Recuperación y transformación en los centros europeos*, Madrid: MOPU, 1990; en concreto, el apartado correspondiente a la Recuperación Urbana.

Fig. 1. Canaletto, *The Piazza San Marco in Venice*, ca. 1723-1724.

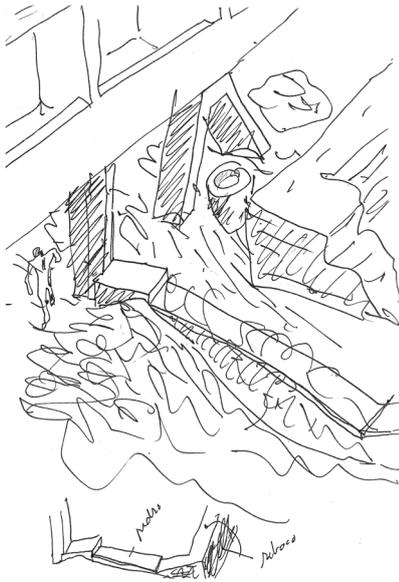


histórica. Una situación que requiere la aceptación de los valores de la tradición y la revisión de los tópicos modernos. La gran empresa para los arquitectos de hoy radica en su capacidad para interpretar y utilizar creativamente el pasado. Pensar el pasado con imaginación se convierte en la única vía de solución posible frente a las persistentes imágenes de la ciudad que se repiten una y otra vez como mecanismo de defensa.

El interés hacia asuntos de corte histórico y, en especial, hacia aquellos relativos a la conservación y a la reinención de las tradiciones, muestra el protagonismo que goza el pasado entre los ciudadanos. Los coleccionistas de libros y documentos relacionados con la historia de los lugares, sus costumbres y anécdotas, las secciones de la prensa local que describen con amplio despliegue de medios cualquier descubrimiento histórico, o la proliferación de ciertos grupos que alzan su voz erigiéndose en protectores del patrimonio artístico, son un claro ejemplo de esta nostalgia que nos invade de manera apasionada. Hasta los restos arqueológicos han adquirido una presencia social que con anterioridad no tenían reconocida. La arquitectura ha sucumbido también a esta tendencia, repitiendo de forma pintoresca lo viejo e inservible.

La relación ruina-arquitectura ha sido un tema recurrente de la cultura de Occidente desde las teorías restauradoras del siglo XIX. El filósofo Ortega y Gasset hablaba de la ruina como un afrodisíaco para los arquitectos. Yacimientos, ruinas y antigüedades contienen diferentes grados de conciencia en relación con el paso del tiempo sobre la arquitectura. Álvaro Siza comentaba en los siguientes términos la importancia de la ruina para dotar a la arquitectura de la ciudad de un componente histórico: «La cicatriz de la historia en cierta medida enriquece y da una densidad distinta a las cosas, haciendo desaparecer lo que no es esencial, lo que no es verdaderamente sólido, y esa es la belleza de la ruina porque también hace referencia a lo que ya no existe pero se percibe en la ausencia»². Con este

2. Juan Domingo Santos: "El sentido de las cosas. Una conversación con Álvaro Siza", *El Croquis*, nº 140 (2008), pág. 22.



Figs. 2 y 3. Álvaro Siza, Proyecto residencial *Terraços de Bragança* en Lisboa, 1992-2004. Izq. Dibujo original de Álvaro Siza en el que se destacan los restos arqueológicos encontrados en la parcela sobre los que se articulará la propuesta. / Drcha. Vista del patio interior convertido en un jardín museológico.

critorio el arquitecto portugués intervino en el centro histórico de Lisboa, en el año 2004, para levantar un complejo residencial en un vacío urbano de fuerte pendiente y con ruinas arqueológicas del siglo XIV procedentes de la muralla fernandina de protección de la ciudad [Figuras 2 y 3]. Los restos arqueológicos y las relaciones con la ciudad organizan la arquitectura en el interior de la parcela, dispuesta sobre *pilotis* para liberar el suelo, convertido en un jardín museológico abierto a la ciudad. Los restos están integrados con los espacios colectivos de las viviendas: medianeras vistas, arranques de muralla y otras preexistencias conviven en el presente con una arquitectura ecléctica de tiempos distintos.

Los caminos que siguen la arquitectura y la arqueología tienen objetivos dispares. En principio puede parecer que la diferencia se encuentra en la localización física de sus coordenadas de trabajo sobre una hipotética «línea de tierra», cuando en realidad el problema radica en la manera de entender el tiempo y la relación con la historia. En el caso de la arqueología se trata de experimentar un retroceso temporal que interviene desde el presente hacia el pasado, mientras que el arquitecto lo hace recorriendo todos los tiempos de la historia. No es extraño entender la arquitectura como un estrato más de los muchos que se acumulan en el proceso de estratificación histórica de los acontecimientos de la ciudad. El arqueólogo actúa congelando un momento sublime de la historia, destruyendo progresivamente capas a la búsqueda de un acontecimiento aún más singular que el anterior. Los hallazgos arqueológicos están tratados como fragmentos descontextualizados, independientes, un conglomerado de ingredientes formado por vasijas, columnas, cofres, frisos y monedas, un hechizo tan poderoso psicológicamente ante lo social, como inservible funcionalmente. A la conservación de estas reliquias con fines museísticos se les puede acusar de que segregan el pasado, recalcan su antigüedad y envejecimiento. La arquitectura, sin embargo, ha transformado siempre sus propios restos reciclándolos de forma productiva y rentable, adecuados a una nueva realidad. Con esta actitud se han construido las ciudades en la historia, unas sobre otras, reutilizando los restos de otras épocas.



Fig. 4. Toni Gironés, Parque arqueológico de los restos de la antigua Iesso romana, Guissona (Lleida), siglo I a.C., 2008-2011. Vista de una de las estructuras que recrean las construcciones sobre los antiguos viales de la ciudad romana.

La arqueología en los centros históricos como en el paisaje, requiere abandonar ese fin en sí misma amparada en una aureola científica más próxima a un informe geotécnico sobre las características de un subsuelo que a su verdadero cometido cultural. Las decisiones producidas desde la especialidad arqueológica son tan categóricas que terminan colapsando la respuesta de la arquitectura. La integración de ambas disciplinas en el contexto de la ciudad histórica y su paisaje debe producirse en un marco abierto en el que la arqueología muestre una mayor predisposición a aprender de otras disciplinas como hace la arquitectura. La relación con los restos arqueológicos, con los lugares, la ciudad y las personas, es un asunto que forma parte del proceso vital de la arquitectura.

Levi-Strauss proponía crear estructuras narrativas en las que los elementos formaran parte de un conjunto de relaciones de todo tipo, históricas y ahistóricas, a las que denominaba «mitemas». De manera que un conjunto de piezas podrían entenderse como «mitemas» visuales o perceptibles, ordenadas para sugerir relaciones que el espectador debería reconocer a simple vista o percibir a través de su experiencia sin necesidad de contemplarlas. La propuesta de Lévi-Strauss era para el arte, pero igualmente podría extenderse a la arquitectura.

Una experiencia de este tipo basada en la construcción de «mitemas» a partir de las relaciones entre arquitectura, arqueología y material de desecho de la ciudad y su pasado, es el parque arqueológico de los restos de la antigua Iesso romana, siglo I a. de C. en Guissona, Lleida, (2008-2011), obra del arquitecto Toni Gironés [Figura 4]. La intervención recupera la estructura histórica de la ciudad romana oculta bajo el subsuelo de Guissona a través de elementos reciclados de la propia excavación: tierras almacenadas, líneas de cuerda y postes de madera —materiales habituales del arqueólogo—, configuran un paisaje por estratos de arqueología y arquitectura. El resultado es un escenario muy sugerente que recuerda las obras de *land art* y en el que se hace difícil distinguir los límites de la intervención, más cerca de un trabajo de restitución topográfica o de recomposición de tierras casi imperceptible, con el que delimitar los antiguos viales y las estructuras urbanas romanas que a través de ellas emergen a la superficie.

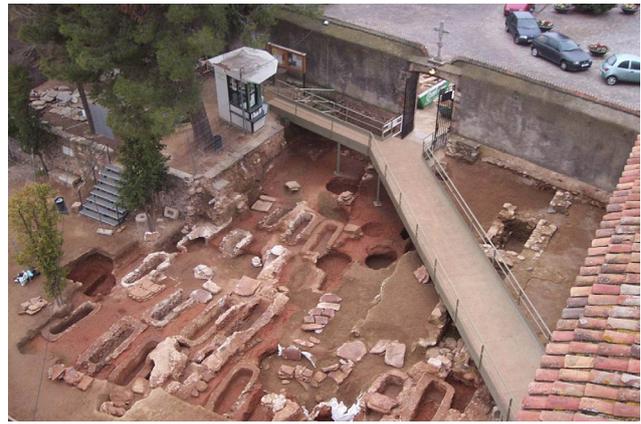
Toni Gironés ha realizado un dibujo preciso y científico sobre el terreno que cubre la vieja ciudad romana de Iesso como un petroglifo grabado sobre la tierra, con indicadores de lugares y tiempos [Figura 5]. Un mapa de relaciones que incluye elementos arqueológicos de la ciudad interpretados de forma abstracta: una torre, las líneas de la muralla o las termas, junto a otros más recientes, como los almendros que se extienden sobre el conjunto arqueológico. El mapa abstracto construido por el arquitecto es una forma de registrar la memoria de la ciudad oculta. Ningún otro documento histórico tiene la capacidad de narrar en vivo y en directo la historia de Iesso en distintos tiempos y de manera simultánea como estas líneas y planos de tierra que se diluyen en el paseo. Como dice el autor de la intervención «la intención ha sido entender Iesso como un yacimiento arqueológico del siglo XXI y no una ciudad romana reconstruida»³.

3. Texto de la memoria del proyecto.



Fig. 5. Toni Gironés, *Parque arqueológico de los restos de la antigua ilesso romana, Guissona* (Lleida), siglo I a.C., 2008-2011. Vista aérea de las ruinas arqueológicas con la intervención.

Figura 6. Vista de las excavaciones del conjunto monumental de la *Iglesia de San Pere en Tarrasa* (Barcelona, 2004-2008) sobre las que Pere Riera (RGA arquitectes) dispone el nuevo pavimento para el espacio público.



Otras actuaciones destacadas en esta línea de trabajo son la Iglesia de Sant Pere del arquitecto Pere Riera, o la Casa en Paderne del arquitecto Carlos Quintáns Eirás. La intervención en el conjunto monumental de la iglesia de Sant Pere (2004-2008) en Tarrasa (Barcelona), de Pere Riera, es un trabajo de recuperación arqueológica basado en la experiencia histórica del lugar [Figura 6]. La actuación recupera una edificación paleocristiana en estado ruinoso y relata la historia acumulada en el lugar en el transcurso de los últimos mil cuatrocientos años. Un nuevo pavimento continuo recoge toda la complejidad y la memoria del sitio: silos, tumbas, árboles, reliquias, huertos y baptisterios quedan incorporados a una topografía en relieve con información de la posición, época y el estado de los restos. Un mapa que reproduce la situación primigenia y la historia del suelo, un mosaico de restos desestructurados y protegidos con arena y adoquines. El dilema entre restaurar o actualizar el patrimonio se decanta por este último a través de una intervención en la que los tiempos de la historia actúan en continuidad y por superposición de elementos de épocas diferentes.

Por otro lado, la casa en Paderne, de Carlos Quintáns, 2010, es un trabajo de interpretación de la arquitectura rural de una pequeña aldea que conserva intactas las características de antaño, con construcciones sencillas que mantienen las formas del pasado [Figura 7]. La intervención sobre un antiguo *palleiro* agrícola en el límite de la aldea y su paisaje, parte de la recuperación de los muros de piedra sobre los que se construye una estructura de madera a la manera tradicional de los secaderos de la zona. El reto sobre cómo actuar en continuidad sobre un conjunto rural de este tipo se resuelve volviendo a emplear materiales del lugar que son interpretados como si se tratara de una arquitectura más de Paderne. Piedra, madera y pizarra son utilizados con criterios constructivos y a la vez con libertad. La intervención muestra cómo se elimina un añadido y se relaciona lo nuevo con lo existente sin perder la continuidad con el contexto. El resultado final es una construcción integrada en el entorno cuya configuración recuerda más a una edificación agrícola de la aldea que una casa.

Hasta mediados del siglo XX o se conservaba o se intervenía. A partir de ese momento ciertas actuaciones mostraron que es posible conservar e intervenir al mismo tiempo. La actuación de Carlo Scarpa en el castillo de Castelvecchio en Verona (1957) respeta la estratificación histórica del espacio, incorporando la última arquitectura sin entrar en contradicción con el pasado del edificio. Del mismo modo que las intervenciones en la

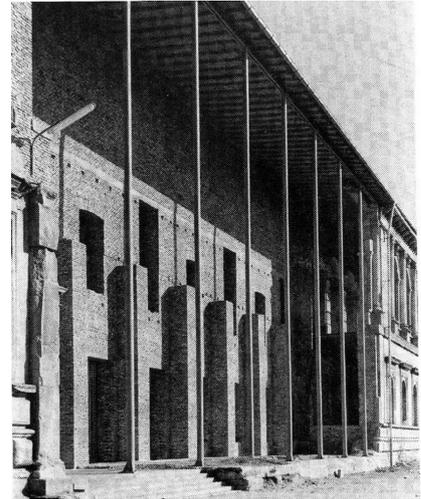


Fig. 7. Carlos Quintáns, *Casa en Paderne*, 2010

Fig. 8. Hans Döllgast. *Antigua Pinacoteca*. Munich, 1946-57. Imagen de la Pinacoteca de Munich tras los bombardeos al final de la segunda guerra mundial

Fig. 9. Juan Luis Trillo y Antonio Martínez, *Recuperación del antiguo convento de San Agustín en Jerez de la Frontera* (2004) Vista del patio recuperado como espacio interior.

Alte Pinakothek, de Hans Döllgast, en 1946 y la Glyptothek, de Josef Wiedemann, en 1967, ambas en Múnich [Figura 8]. Se trata de reconstrucciones de la posguerra que sintetizan la conciencia histórica y la dimensión creativa de sus autores, que buscan recuperar la identidad de una arquitectura de la memoria colectiva destruida por un desastre. Las intervenciones llevadas a cabo en estas construcciones han sido realizadas con mínimos recursos y ejecutadas con simplicidad máxima, y mantienen el espíritu de las construcciones originales, pudiendo ser consideradas como monumentos históricos en sí mismos.

Más recientemente, en 2004, la restauración del antiguo convento de San Agustín en Jerez de la Frontera, de Juan Luis Trillo y Antonio Martínez, es un trabajo muy sensible realizado desde el interior de la arquitectura [Figura 9]. La transformación de un patio y su claustro del siglo XVII en un filtro de luz y sombra en cuyo interior el espacio se convierte en materia y programa. Las arcadas de piedra pierden peso y se aligeran por efecto de la luz en un escenario de la historia en el que la intervención sobre lo preexistente transforma el patio en una estancia interior de luz. En Granada, la recuperación de un antiguo palacete de época islámica, muy transformado con ampliaciones de distintas épocas y restos arqueológicos para adaptarlos a escuela de arquitectura, ha llevado al arquitecto Víctor López Coteló a realizar una actuación de restitución histórica en la que no se hiciera presente la mano del arquitecto. La intervención, efectuada en 2013, devuelve el edificio a un estado en el que se aprecian las huellas del tiempo y su memoria [Figura 10]. Un trabajo de recuperación arqueológica y constructiva con gran respeto por lo existente. En estas intervenciones la conciencia histórica del antiguo edificio está presente y se aborda como proceso creativo por encima de la restauración.

En este proceso de recuperación de escenarios de la historia hay un caso que merece especial atención por haber planteado una opción distinta de la recuperación de estilo y que refleja la historia de la construcción y de la destrucción del edificio, conscientes, como diría Cesare Brandi, de que «ni el tiempo es reversible, ni se puede abolir la historia».⁴ Se trata del

4. Roberto Cecchi: «Presentazione», en AA.VV.: *I progetti per la ricostruzione del teatro La Fenice*, pág. 15.

Fig. 10 Víctor López Cotelo. *Recuperación de antiguo palacete de época islámica transformado en hospital militar de Granada como Escuela de Arquitectura* (2013).



Teatro Municipal de Lima inaugurado en 1920 con la representación de la ópera *Aida* de Verdi, un teatro elegante al estilo de la época destruido por un incendio el 2 de agosto de 1998. El siniestro acabó con parte de la estructura del edificio sin causar daños estructurales definitivos. Se derrumbaron el escenario y el techo de la sala principal, transformando todo el espacio del teatro en un gran vacío al descubierto, lo que ha permitido que se pueda reutilizar la sala principal durante cerca de una década continuando con las representaciones teatrales en unas condiciones especiales. La platea se transformó en un gran escenario ocupado, a veces por actores y en otros momentos por el público, convirtiendo todo el espacio disponible en un único escenario al aire libre. La antigua sala de butacas y los palcos fueron utilizados indistintamente en las representaciones, y sobre el antiguo escenario desaparecido se dispuso una rampa provisional para la salida de los actores a escena. El aspecto final era el de un espacio improvisado, una ruina ocupada temporalmente en la que continuaba funcionando el teatro más allá de sus ornamentos y decorados, y donde la intervención del arquitecto y escultor peruano Luis Longhi se ha limitado a dialogar con las piedras de la ruina y a organizar la ocupación del espacio según el espectáculo y la movilidad de los actores.

Frente al diálogo creativo entre lo viejo y lo nuevo o la reconstrucción mimética del teatro, la intervención de Longhi procede con profundo respeto y naturalidad hacia los acontecimientos del siniestro, interactuando con ellos a través de la actividad teatral. Primero fue *El rey Lear*, después *Fausto*, más tarde *Otelo* y *El musical*, representaciones que se han llevado a cabo con una ocupación diferente de la ruina en cada caso [Figura 11]. El sueño ha durado poco tiempo. Este espacio entre la imaginación y el deseo, congelado en el instante de la destrucción y fruto de la oportunidad que brinda el desastre, ha sido uno de los espacios más sugerentes de toda la contemporaneidad.

Más cerca de una instalación artística que de una obra de arquitectura, nos recuerda la crítica del artista Robert Smithson a los arquitectos, a los que acusaba de pensar los edificios para el momento de la inauguración sin tener en cuenta su deterioro posterior. Lo que Robert Smithson planteaba era la posibilidad de fabricar ruinas *a priori*, un concepto muy

Fig. 11. Ruinas del teatro de Lima tras el incendio de 1998. Se observa la estructura metálica montada para el escenario y las gradas según el proyecto de Luis Longhi hasta el año 2008, en que se inicia la reconstrucción del edificio.



diferente al de la ruina romántica, fruto del abandono. En el año 2008 la municipalidad de Lima decidió poner fin a esta situación y anunció que se iniciaban las obras de recuperación del teatro, contando para ello con «los mejores arquitectos y restauradores» que intentarían devolver el teatro a su estado original, un simulacro retrógrado y nostálgico que calmó las ansias de los más conservadores. Atrás quedaba la sorprendente aventura que por un tiempo vivió este edificio y que lo convirtió en uno de los paisajes contemporáneos más singulares, bellos y emocionantes. El teatro fue reinaugurado el 11 de octubre de 2010 siguiendo el estilo de época, doce años más tarde del incendio que había brindado la oportunidad de hacer convivir por un tiempo el teatro con el desastre.

En Europa, las regulaciones cada vez más restrictivas sobre el patrimonio y la importancia que han cobrado los restos arqueológicos en nuestra cultura actual reducen la intervención sobre lo existente a labores de mera limpieza o de reposición de los elementos dañados. Las limitaciones para intervenir sobre edificios históricos han llegado a tal extremo que ciertas restauraciones recuerdan a una instalación artística más que a una restauración disciplinar, con actuaciones puntuales dirigidas a realzar los valores del edificio a través de propuestas poco intervencionistas. El arquitecto portugués João Mendes Ribeiro sintetiza sus escenografías para teatro y danza con la recuperación arquitectónica de edificios del pasado, como si se tratara de un mismo trabajo, poniendo en relación el espacio, los objetos, la atmósfera de sus escenografías y la de los contextos patrimoniales con su capacidad de transformación.

En la Casa de Cha, en el castillo de Montemor-o-Velho (1997-2000), se propuso consolidar unas ruinas del siglo XIII sin intervenir sobre ellas [Figura 12]. Como dice el arquitecto en el texto introductorio del proyecto «la memoria de lo que ya no existe encierra la posibilidad de la lectura de lo que permanece». La memoria del lugar aparece presente en los muros descarnados y en los restos arqueológicos que quedan vistos, tal y como la historia los ha traído hasta nosotros. La intervención es una ocupación de elementos y lugares preexistentes a través de contactos mínimos: una escalera que conduce a una alta ventana en un muro o un banco junto a un lienzo de muralla rota, son gestos de recuperación y colonización de

Fig. 12. João Mendes Ribeiro, *Casa de Cha*, castillo de Montemor-o-Velho, 1997-2000.



espacios abandonados entre ruinas de los que solo quedan fragmentos de su memoria acentuados con la intervención. João Mendes Ribeiro nos muestra que esta forma de intervenir efímera y transitoria, puede ayudar a la comprensión del patrimonio y su restauración.

Ser moderno hoy implica indistintamente planteamientos conservacionistas y rupturistas, una conducta de reconciliación y rebeldía. La modernidad no se enfrenta a un modelo a seguir, está obligada a cambiar y a transformarse. La antigua tradición era homogénea, la nueva es siempre diferente e imprevisible. El conservacionismo de nuestro tiempo aporta un rasgo peculiar a la modernidad y propicia una manera imaginativa de actuar sobre los materiales de la historia. Explorar en la tradición supone desdivinizar el mundo y sus componentes. Hoy se desestructura lo que el siglo XIX había ordenado para ser recompuesto desde el fragmento conforme a un nuevo orden. El proceso de destrucción-reconstrucción constituye la libertad del acto creativo del artista moderno a la vez que su responsabilidad y su limitación. La modernidad está asociada a lo fragmentario y a lo individual, frente a lo global y el pensamiento único de la época que le precede. La especialización ha sido reemplazada por la experiencia subjetiva.

Todas estas arquitecturas no comienzan nada, o casi nada. Sin ánimo de generalizar, muestran el interés por intervenir con sensibilidad y determinación sobre lo existente, en continuidad con su historia y de forma creativa. Para estos proyectos lo antiguo es una realidad viva, actualizado con otros intereses e intenciones, pero en definitiva, preocupados por trabajar en la conciencia de los lugares y de la gente. Arquitecturas que explican la historia con actuaciones que hacen difícil detectar dónde acaba lo existente y empieza la intervención, una dicotomía que se diluye en la continuidad del presente con el pasado.

