



RESTAURACION DE LOS ESPACIOS Y ELEMENTOS PATRIMONIALES
I
INTRODUCCION
ESTRUCTURA DE SALA
ESTRUCTURA DE BAJO ESCENARIO



PROYECTO SOLÍS

RESTAURACIÓN DE LOS ESPACIOS
Y ELEMENTOS PATRIMONIALES

INTRODUCCIÓN
ESTRUCTURA DE SALA
ESTRUCTURA DE BAJO ESCENARIO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN
PÁG.

ESTRUCTURA DE SALA

RELEVAMIENTO FOTOGRÁFICO
PÁG. 10

DOCUMENTACIÓN HISTORICA
PÁG. 12

ESTRUCTURA METÁLICA
(1852-1907)
PÁG.13

ESTRUCTURA DE MADERA
(1841-1902))
PÁG.18

ESTRUCTURA DE MAMPOSTERÍA
(1841-1947)
PÁG.31

RELEVAMIENTO INTEGRAL
PÁG. 38

PLANTA GENERAL
PÁG.39

CORTES
PÁG. 40

CORTE TRANSVERSAL
PÁG. 41

CORTE LONGITUDINAL
PÁG. 42

PLANTA DE FUNDACIONES
PÁG. 43

PLANTA SOBRE NIVEL BAJO PLATEA
PÁG. 44

PLANTA SOBRE NIVEL PLATEA
PÁG. 45

PLANTA SOBRE NIVEL TERTULIA BAJA
PÁG. 46

PLANTA SOBRE NIVEL TERTULIA ALTA
PÁG. 47

PLANTA SOBRE NIVEL CAZUELA
PÁG. 48

PLANTA SOBRE NIVEL PARAÍSO
PÁG. 49

DETALLES DE SECTORES DE ESTUDIO
A. CENTRAL
B. LATERAL
PÁG. 50

PLANILLA DE SECCIONES DE PILARES
PÁG. 60

TENSORES NIVEL + 13,95
PÁG. 61

DETALLES N° 1 AL N° 9
PÁG. 64

PLANTAS
ESTRUCTURA DE BAJO PLATEA
PÁG. 73

CORTES GENERALES
ESTRUCTURA DE BAJO PLATEA
PÁG. 76

DETALLES
ESTRUCTURA DE BAJO PLATEA
PÁG. 77

FRENTES DE PALCOS, NIVEL PLATEA
PÁG. 89

FRENTES DE PALCOS, NIVEL TERTULIA BAJA Y ALTA
PÁG. 90

FRENTES DE PALCOS, NIVELES CAZUELA Y PARAÍSO
PÁG. 91

TABIQUE DIVISORIO PALCOS-ANTEPALCOS
PÁG. 92

TABIQUE DIVISORIO ENTRE PALCOS
PÁG. 93

ESTRUCTURAS DE MADERA DE SALA

ESTADO DE CONSERVACIÓN
CONSIDERACIONES GENERALES
PÁG. 96

ESTRUCTURA SECUNDARIA DE SALA

ESTADO DE CONSERVACIÓN
PÁG. 99

CONCLUSIONES
MEMORIA DESCRIPTIVA
PÁG. 135

PREVENTIVOS
PÁG. 136

ESTRUCTURA DE MADERA DE BAJO PLATEA

ESTADO DE CONSERVACIÓN
PÁG. 137

CONCLUSIONES
MEMORIA DESCRIPTIVA RESPECTO A SU DESMANTELAMIENTO
PÁG. 141

PREVENTIVOS
PÁG. 142

ESTRUCTURA DE MADERA DEL FOSO DE ORQUESTA

ESTADO DE CONSERVACIÓN
PÁG. 144

CONCLUSIONES
MEMORIA DESCRIPTIVA RESPECTO A SU DESMANTELAMIENTO
PÁG. 150

PREVENTIVOS
PÁG. 151

ESTRUCTURA DE BAJO ESCENARIO

RELEVAMIENTO FOTOGRÁFICO
PÁG. 153

DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA
1873 - 1936
PÁG. 155

RELEVAMIENTO INTEGRAL
PÁG. 157

PLANTAS
PÁG. 158

PLANILLAS Y METRAJES
PÁG. 159

ESTADO DE CONSERVACIÓN
PÁG. 162

CONCLUSIONES
MEMORIA DESCRIPTIVA
PÁG. 169

PREVENTIVOS
PÁG. 171

RESTAURACIÓN DE LOS ESPACIOS Y ELEMENTOS PATRIMONIALES

INTRODUCCIÓN

RESTAURACIÓN DE LOS ESPACIOS Y ELEMENTOS PATRIMONIALES

El *restauro* constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad, estética e histórica, con vistas a su transmisión al futuro.

El *restauro* debe mirar al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte sin cometer un fraude artístico ni un fraude histórico, y sin cancelar cada traza del pasaje de la obra de arte en el tiempo.

CESARE BRANDI

RESTAURACIÓN DE LOS ESPACIOS Y ELEMENTOS PATRIMONIALES

La diferencia entre el antiguo proceder espontáneo e instintivo sobre los monumentos y la acción pedida por la cultura moderna, estriba en el constante control crítico sobre el proyecto. En esta perspectiva, el *restauro* podría concebirse como una "operación crítica dirigida", haciendo uso del mismo sistema lingüístico que caracteriza el objeto "investigación-*restauro*", en vez de recurrir, como de costumbre, sólo al lenguaje verbal. En esta perspectiva, la operación de *restauro* se presentaría como un acto de "metalenguaje", o sea, como meditación y reflexión, figurativamente expresado sobre otro hecho figurativo.

GIOVANNI CARBONARA

RESTAURACIÓN DE LOS ESPACIOS Y ELEMENTOS PATRIMONIALES

La restauración es una intervención quirúrgica cuando el cuerpo ya está enfermo, traumática para un monumento, un cuadro, una escultura, así como lo es para el hombre. Como ante una cirugía, los diversos aspectos del cuerpo arquitectónico son sometidos al análisis de varios especialistas. Es necesario sentar alrededor de una mesa a personas que respecto al monumento tengan intereses totalmente distintos, con un director, que debería ser el operador público.

Se sentarán alrededor de una mesa los historiadores, los analistas, los técnicos, que pueden ser el químico de la restauración o el técnico de las fundaciones especiales, el estructuralista, el arquitecto. Al poder público le corresponderá también la elección del nuevo destino de uso del edificio, que no puede ser demandado al arquitecto. Alrededor de aquella mesa, la lógica de uno no será la del otro.

El técnico de las fundaciones, por ejemplo, podría establecer que, para mantener en pie un determinado edificio es necesario reestructurar las fundaciones antiguas. El historiador podría no estar de acuerdo, porque en ese edificio las fundaciones son, por ejemplo, del tipo de las que menciona León Battista Alberti en el *De re edificatoria*. Dichas fundaciones para el historiador son un monumento, tal vez incluso más importantes que el propio edificio, y por lo tanto no deben tocarse. Sin embargo, ni uno ni otro tienen razón: la decisión es la resultante de un conflicto.

Lo que hoy llamamos *restauración* —y que se confía a una persona considerada especialista de las transformaciones— es un sinsentido: se basa en casos que ya forman parte de otra cultura.

Debemos hacer un razonamiento que prescindiera de las excepciones. Me opongo al intento de la universidad italiana de crear “genios”: en eso hay que ver el fruto de la disgregación general de la cultura arquitectónica en las últimas décadas. En las facultades italianas se gradúan enormes cantidades de estudiantes y sería razonable hacer de ellos unos buenos artesanos, socialmente útiles. Se trata, por lo tanto, de un problema educativo. Me parece que muchos de entre los que enseñan arquitectura viven todas las frustraciones del momento histórico; y además, la dificultad de enseñar una disciplina que no existe como tal. La arquitectura, con el nacimiento de la universidad de masas, ha sido obligada a convertirse en una disciplina, pero no lo es. Esto a menudo comporta la necesidad de diplomar poetas. La solución del problema del reuso de la edificación histórica se procura, en cambio, en la dirección opuesta, es decir, en la creación de reglas.

Pienso que el problema de trabajar dentro de un contexto histórico surgió junto a la inseguridad de la cultura arquitectónica respecto a sus propios fundamentos. Cuando esta inseguridad, el miedo del propio gesto, llegó a su punto máximo, había nacido la necesidad de reengancharnos al pasado. Creo que es difícilísimo aceptar una visión histórica de lo antiguo si no se aprende a vivir en el presente y a apreciar operaciones innovadoras y de valor.

Es necesario, por lo tanto, que la arquitectura contemporánea no sea admirada sólo por los arquitectos. Difícilmente podría valorarse el significado de lo antiguo si las ciudades no fueran modernas. Se cae en el fetichismo, en el color local o, si no, en la nostalgia de los buenos tiempos pasados. Es también un problema que implica a los grandes clientes: mientras hay una terrible agresividad de parte de los arquitectos, directamente proporcional a sus frustraciones, hay una gran timidez de parte del operador público. Falta el coraje de programar lo nuevo allí donde ello es posible y necesario: de eso deriva la *libido operandi* sobre el monumento antiguo.

Lo nuevo es falta de raíces, por definición; debido a ello no es amado, pero debe tener el coraje de no ser amado. Cuando se cortan los vínculos, el diálogo con el contexto resulta complejo y refinado, y no se explicita simplemente con una continuidad de revoques o imitando lo antiguo. ¿Qué época de Venecia tendría yo que imitar? El *genius loci* de Venecia está representado por un conflicto, por el diálogo entre épocas diversas. Desde hace tiempo éste ha sido interrumpido y no ciertamente sólo en las lagunas. Para hablar, hoy es necesario darle voz a esa interrupción; disimulándola se cae, en cambio, en una arquitectura del “cómico que no hace reír”. Sin experiencia de la contemporaneidad, la historia se vuelve afásica o se resuelve en un capricho personal.

MANFREDO TAFURI
(fragmentos de una entrevista, junio de 1991)

RESTAURACIÓN DE LOS ESPACIOS Y ELEMENTOS PATRIMONIALES

TEATRO SOLÍS DE MONTEVIDEO: LOS "ELEMENTOS PATRIMONIALES"

EN relación con el planteo y la redacción del proyecto de recuperación del Teatro Solís, el suscrito ha puesto en evidencia cómo ello se funda —a nuestro parecer correctamente— sobre el concepto "crítico" de la recuperación de un monumento, concepto que tiene en cuenta hoy la convergencia de las orientaciones teóricas y operativas más creíbles y practicadas en un vasto radio internacional.

Se remite por tanto a aquel documento y aquellas anotaciones, para desarrollar ahora algún punto en relación con el momento fundamental de los "elementos patrimoniales" del Teatro.

Entonces, y ante todo, se requiere precisar cómo una auténtica intervención "crítica" sobre una obra arquitectónica de importancia histórica y artística presupone una concepción clara y segura de la noción de *patrimonio*.

Françoise Choay, en un provocador pero iluminador volumen reciente (*L'allegorie du patrimoine*, Éditions du Seuil, París, 1992), ha efectuado una reconstrucción cuidadosa de la génesis de nuestra relación —hoy día— con las herencias monumentales del pasado, desarrollando un razonamiento sugestivo y convincente en torno a la "arqueología" de las nociones corrientes de monumento y patrimonio histórico. A través de sus investigaciones meticulosas, en las cuales concede un amplio espacio al análisis de las proposiciones de John Ruskin, de Camillo Boito, de Alois Riegl, la estudiosa francesa pone en guardia sobre los excesos de un culto del monumento, culto exclusivo y totalizante que está destinado a traducirse en aquello que llama verdadera y propiamente "síndrome patrimonial", en el que *"tout se tien"*. Subraya que respecto a él es necesario no llamarse a engaño, desde el momento en que, una vez devuelta a su importancia semiológica e interpretada como reproche, podría ponernos en el camino de fundaciones sólidas e indicarnos si —y de qué manera— la conservación del patrimonio histórico construido puede contribuir a nuestra propia conservación.

En efecto, el reconocimiento de los "verdaderos" valores de "patrimonio" en un monumento, que nos fueron entregados por la historia, comporta una acción conservacionista obligatoria y distinta de aquella propiamente restauradora. Sobre esta distinción, no comprendida en términos de oposición de acciones inconciliables sino de referencia dialéctica e interactiva, ha sido intentado en Génova, hace algunos años, un muy animado convenio de estudio, cuyas actas fueron publicadas después (*Materia signata-haecceitas. Tra restauro e conservazione*, a cargo de R. Masiero y R. Codello, Franco Angeli ed., Milán, 1990) y constituyen un punto de referencia metodológico imprescindible, también por la autoridad y el prestigio de los expertos intervinientes. El debate se desarrolló alrededor del "problema dramático" del reconocimiento "de aquello que es conservado" (E. Benvenuto) y de la amplitud y de los modos permitidos, aceptables y legítimos del "resarcimiento" restaurador, y llega —me parece— a las siguientes conclusiones:

a) individualizar la "formatividad" del monumento, es decir, todos los elementos que han conducido a su formación, y fijar y seleccionar su "identidad" para proveer a su conservación;

b) establecido eso, es lícito "proteger la restauración", evitando introducir una "nueva obra" sobre los restos de aquella "histórica", pero tendiendo, a través de lo "nuevo", a permitir el reconocimiento de que la "obra antigua" aún nos pertenece y "funciona".

La indagación conducida por el equipo formado y dirigido por los arquitectos Álvaro Farina y Carlos Pascual ha trabajado en perfecta obediencia a tales principios, permitiendo, a mi juicio, alcanzar un efectivo y seguro conocimiento de los episodios "formativos" del Teatro Solís, o sea, de los "elementos patrimoniales" que constituyen sus señas personales de identidad, cuya conservación viene a constituir la *conditio sine qua non* de una restauración correcta, más aún, impecable; es decir, el agregado de lo "nuevo", sea a nivel de la instalación necesaria al funcionamiento de la "máquina" teatral, sea al de articulaciones espaciales capaces de permitir la "lectura" y el disfrute de la identidad del Teatro.

Se ha tratado de una investigación desarrollada sobre los planos especulares y conectados del hallazgo de las referencias basilares gráficas y archivísticas (del hallazgo de los diseños de Carlo Zucchi en el Archivo de Estado de Reggio Emilia —indiscutible matriz proyectora del Teatro— y, en varias sedes, de aquellos de la reducción efectuada por Francisco Xavier Garmendia, por Clemente César y por Víctor Rabu, etc., a la recolección sistemática de cada documento de la actividad "de taller" de 1842 a 1946 y más) y de la "exploración" muy cuidadosa del "cuerpo" físico del monumento.

A la luz de un similar trabajo, conducido con indiscutible rigor, ha sido posible realizar el "plano" de los aspectos temáticos caracterizantes del Teatro y catalogarlos. Y es posible y lícito, dentro de dicho plano, tomar y extrapolar los efectivos "elementos patrimoniales" a conservar, contextualmente, a la "expulsión" de todo cuanto se considere carente de cualquier relevancia histórica y formal (instalaciones de iluminación a gas y eléctrica; instalaciones hidráulicas e higiénicas; acondicionamientos térmicos; escrituras pictóricas parietales; mobiliario; pavimentos; revestimientos y enlucidos internos; instalaciones de seguridad; tapicería; escaleras; cielorrasos).

LIONELLO PUPPI
Venecia, agosto de 1999