

último llevar a cabo una reintegración cromática para devolver la legibilidad al conjunto pictórico.

La restauración ha de tener por objeto mejorar la interpretación de la forma y el contenido de las pinturas murales, siempre y cuando se respete la obra original y su historia. La reintegración estética contribuye a disminuir la percepción visual del deterioro y debe llevarse a cabo prioritariamente en materiales que no sean originales. Los retoques y las reconstrucciones deben realizarse de tal forma que sean discernibles del original y deben ser fácilmente reversibles.

#### **Actuaciones en las cubiertas**

##### *9. Limpieza y mantenimiento de las cubiertas.*



Se han de realizar trabajos de limpieza en la cubierta de la nave central. Tanto en las zonas tejadas como en las terrazadas. También en los canales para la evacuación del agua de las cubiertas.

Hay que reponer una buena cantidad de tejas y recolocar mallas rotas o deterioradas en los huecos de ventilación de las cámaras existentes entre las bóvedas y las cubiertas de tejas.

La acumulación de excrementos de palomas en las cubiertas de la Colegiata es tremendamente dañina. Llegando incluso a obstruir los bajantes en numerosas ocasiones, lo que provoca humedades en las bóvedas del templo.

Conseguir eliminar las anidaciones que se producen entre las bóvedas y las cubiertas, es de vital importancia para la conservación del edificio.

Como conclusión, destacar que la Colegiata presenta un estado de conservación bastante saludable, en líneas generales, y que los problemas que presenta nada tienen ya, afortunadamente, que ver con los que amenazaron su equilibrio estructural. No obstante es muy importante evitar que la falta de recursos económicos conduzca irremediamente a la falta de mantenimiento. Unas condiciones inadecuadas de mantenimiento, conservación y custodia, provocan el deterioro del medio, agravando y acelerando los posibles daños irreversibles en el Patrimonio Histórico. De ahí la importancia de que en la gestión de cualquier Bien se incluya un cuidadoso plan de uso y conservación, que contribuya a preservarlo, en la medida de lo posible.

## ARQUITECTURA

### ARQUITECTURA VERNÁCULA Y MOVIMIENTO MODERNO. LE CORBUSIER

Por

GUILLERMO PAVÓN TORREJÓN

Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla

A pesar de aquella evocadora imagen<sup>1</sup> que incluyó Laugier en la segunda edición de los *Essais sur l'architecture*, en la que una figura femenina –personificación de la Arquitectura–, señalaba a la cabaña rústica como el modelo «a partir del cual se han imaginado todas las magnificencias de la arquitectura», el tratamiento que la historiografía arquitectónica ha reservado a la arquitectura vernácula ha sido muy tangencial. En el mejor de los casos se ha desarrollado por ella un sentimiento de apreciación romántica, en tanto que evoca épocas pretéritas a las que se atribuye una interrelación entre el ser humano y el medio natural, más amable que la actual.

Debemos, pues, iniciar nuestro artículo partiendo de dos cuestiones: ¿a que se debe este desinterés de historiadores, críticos y arquitectos por la arquitectura popular?, ¿por qué esa diferencia de trato frente a la arquitectura culta, si en ambos casos existe un programa, un contexto y unos medios técnicos, y el resultado formal no está exento de valores estéticos?

Para la tradición renacentista, para la el academicismo decimonónico, y en general para los historiadores del arte, los templos consagrados a la divinidad, los edificios áulicos, los destinados a la administración, ... la edificatoria monumental en definitiva, era la única digna de ser considerada como arquitectura, en tanto que expresión más sublime de la capacidad técnica y artística de la humanidad. Frente a ella, la edificación popular, la destinada al cobijo o a la producción, carente de cualidad artística, queda relegada a la categoría de edificación, y descalificada como objeto de estudio. La lapidaria frase de Nicolás Pevsner en su *Outline of European Architecture*, «un garaje es un edificio; la catedral de Lincoln es arquitectura», no deja lugar a dudas.<sup>2</sup>

Esta falta de artísticidad, que ha relegado a la arquitectura popular a la categoría de “edificación” se debe, a su vez, a dos causas fundamentales: en primer lugar la arquitectura popular es una creación colectiva, fruto de la cultura de un pueblo, carece, por tanto, de un “autor” capaz de poner en juego los factores condicionantes para crear una “obra” que pueda ser considerada como tal en sentido artístico. En segundo lugar, su carácter es básicamente instrumental, se trata de una “herramienta” destinada a satisfacer necesidades humanas básicas, el cobijo en la edificación residencial, o la máxima eficacia productiva en la arquitectura vinculada a la actividad

<sup>1</sup> «La pequeña cabaña rústica es el modelo en el que se pueden visualizar todos los fastos concebidos por la arquitectura; acercándonos a la simplicidad de este primer modelo lograremos evitar los defectos esenciales, alcanzando así la verdadera perfección». LAUGIER, Marc-Antoine: *Essai sur l'architecture*, París, 1753, 2ª ed. París 1755, ed. castellana a cargo de MAURE, Lilia: Madrid, Akal, 1999, p. 45.

<sup>2</sup> PEVNER, Nikolaus: *An Outline of European Architecture*, Pelican Books, Harmondsworth, Middlesex, 6ª ed., 1960, p. 7. Citado por OLIVER, Paul: *Shelter and Society*, Londres, Yearbook, 1969. Ed. cast. *Cobijo y sociedad*, Madrid, H. Blume Ediciones, 1978, p. 9.

económica (agropecuaria en el caso de la arquitectura rural). En definitiva la arquitectura popular es, ante todo, un hecho económico, y por tanto, en ella cualquier consideración de orden estético queda supeditada al logro del máximo aprovechamiento a través de un férreo control de los medios.



LA PERSONALIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA Y LA CABAÑA PRIMITIVA, LAUGIER, MARC-ANTOINE: ESSAI SUR L'ARCHITECTURE, PARÍS, 1753. (RYKWERT).

Precisamente debemos señalar la falta de artificio como el principal motivo por el cual la arquitectura popular pasó a ser tenida en consideración por los pioneros del Movimiento Moderno. Según Ignasi Solà-Morales<sup>3</sup> son tres las causas de éste cambio de actitud frente a la arquitectura popular, que vendría en un interés metódico y científico por la misma. En primer lugar *la esencialidad* de lo arquitectónico que en ella podía encontrarse, por contraposición a la arquitectura decimonónica, la cual, con su afectación estilística y retórico lenguaje había ocultado todo aquello que era fundamental en la práctica de construir. En segundo lugar *el equilibrio* que aún persistía en la forma de hacer la arquitectura popular, como resultado de un proceso de selección de soluciones adecuadas al uso, recursos y posibilidades frente a las disfunciones económicas, sociales y técnicas que la revolución industrial había introducido en el proceso edificatorio. En

<sup>3</sup> SOLÀ-MORALES RUBIO, Ignasi: "La posibilidad de la arquitectura popular", en: *Arquitectura de Menorca*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1980.

tercer lugar *la nostalgia* que esta arquitectura producía, y aún produce, en la angustiada sociedad moderna, la cual, como reacción a su cotidianeidad tiende a un cierto romanticismo, a la añoranza de la idílica relación del buen salvaje con la naturaleza sumisa.

En efecto, en los escritos de los arquitectos más prominentes de la arquitectura moderna –Frank Lloyd Wright, Le Corbusier–, la noción de la primera casa, de la construcción primitiva, es invocada, «como justificación, como principio primero de sus reformas radicales»,<sup>4</sup> de ahí que el estudio de la arquitectura vernácula sea de enorme interés como fuente de conocimiento para el *arquitecto moderno*.

Para Le Corbusier no existe un hombre primitivo, sino medios primitivos.<sup>5</sup> El constructor prehistórico no actuaba de forma caprichosa, las primeras construcciones humanas estaban regidas por una matemática primaria, por la geometría basada en las medidas de su cuerpo: el paso, el pie, el codo, el dedo. A partir de ellas se estableció el módulo con el que lograr un trabajo reglado, un orden capaz de enfrentarse al desorden natural. Por tanto, para Le Corbusier está plenamente justificado utilizar los *tracés régulateurs* como el medio a través del cual establecer relaciones ingeniosas y armoniosas entre las partes de un edificio. Los *tracés régulateurs* se basan en los principios primeros, son producto de la razón no adulterada, y por tanto, quedan sancionados como la protección que el arquitecto ha de utilizar contra lo arbitrario.<sup>6</sup> Le Corbusier se plantea en la misma obra, *Vers une architecture*, una pregunta retórica: «¿La mayoría de los arquitectos no han olvidado hoy que la Gran arquitectura se halla en los orígenes mismos de la humanidad y que está en función directa de los instintos humanos?»<sup>7</sup> La respuesta llevaba implícita la apremiante necesidad de volver la mirada hacia la arquitectura histórica. Esta actitud atenta ante las enseñanzas de la arquitectura pretérita sería ya una constante en Le Corbusier que la expresa continuamente en sus escritos desde *El Viaje de Oriente* 1914, hasta *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura* 1957, en él que escribió:

...he tomado como testimonio el pasado, ese pasado que fue mi único maestro, que continúa siendo mi único amonestador. Todo hombre ponderado, lanzado hacia lo desconocido de la invención arquitectónica, sólo puede apoyar verdaderamente su esfuerzo en las lecciones dictadas por los siglos; los testigos respetados por los tiempos poseen un valor humano permanente. Podemos llamarlos folklores - noción mediante la cual deseamos expresar la flor del espíritu creador en las tradiciones populares, extendiendo su imperio más allá de la morada de los hombres, hasta la de los dioses.<sup>8</sup>

Obviamente Le Corbusier no abogaba por la repetición de las formas pretéritas, lo que reclamaba era la atención hacia las formas constructivas en términos arquitectónicos, enfatizando su relación con las funciones que debían satisfacer.<sup>9</sup>

El estudio del folklore no proporciona fórmulas mágicas capaces de resolver los problemas contemporáneos de la arquitectura: informa íntimamente acerca de las necesidades profundas y naturales de los hombres, manifestadas en las soluciones experimentadas por los siglos... Todo ello experimentado por las generaciones, ajustado por los siglos y dando una sensación de unidad como también de profunda armonía con las leyes del sitio y del clima.<sup>10</sup>

Para Le Corbusier, el folklore debe ser objeto de estudio

<sup>4</sup> RYKWERT, Joseph: *On Adam's House in Paradise*, 1974. Ed. cast. *La Casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974 (1999), p. 13.

<sup>5</sup> LE CORBUSIER: *Vers une architecture*, 1923, París. Ed. cast. *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Eedic. Apóstrofe, S.L., 1977 (1998), pp 53-57.

<sup>6</sup> RYKWERT, Joseph: *Op. cit.*, p. 15.

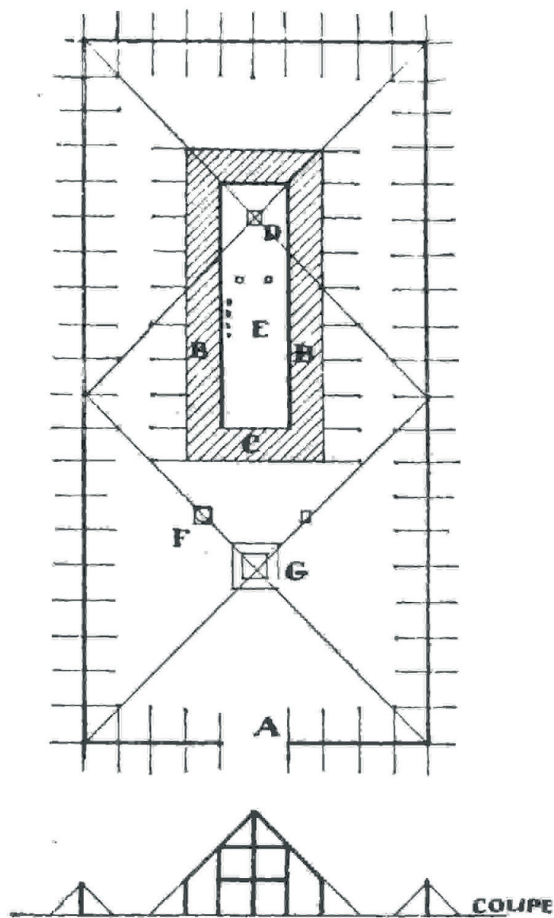
<sup>7</sup> LE CORBUSIER: *Op. cit.*, p 55

<sup>8</sup> LE CORBUSIER: *Entretien avec les étudiants des Ecoles d'Architecture*, París, 1957. Ed. cast. *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*, Buenos Aires, Edic. Infinito, 1958 (2002), pp. 39, 38.

<sup>9</sup> OLIVER, Paul: *Shelter and Society*, Londres, Yearbook, 1969. Ed. cast. *Cobijo y sociedad*, Madrid, H. Blume Ediciones, 1978, p. 22.

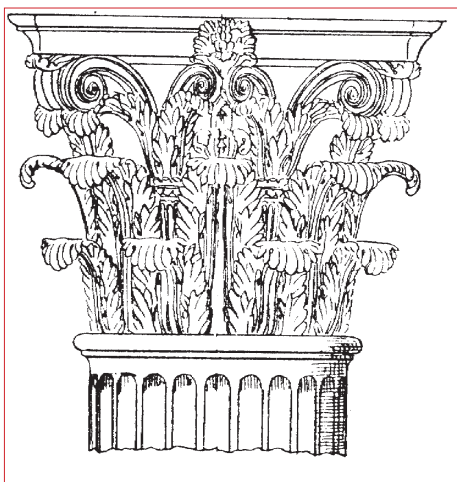
<sup>10</sup> LE CORBUSIER: *Entretien ... op. cit.* p. 42.

pero no de explotación, por tanto debemos mantenernos en guardia ante el uso fraudulento que de él hace un grupo numeroso de miedosos, de indigentes, de timoratos,<sup>11</sup> que cubren la ciudad y el campo de falsedad arquitectónica.



TEMPLO PRIMITIVO, LE CORBUSIER, VERS UNE ARCHITECTURE, PARÍS, 1923. A, ENTRADA; B, PÉRTICO; C, PERISTILO; D, SANTUARIO; E INSTRUMENTOS DE CULTO; F, VASO DE LIBACIONES; G, ALTAR.

<sup>11</sup> LE CORBUSIER: *Entretien ... op. cit.* p. 41.



## FACHADAS DE LADRILLO VISTO

Por

FERNANDO MARTÍN SANJUÁN

Arquitecto

JOSÉ L. JIMÉNEZ SÁNCHEZ-MALO

Pintor Real Academia Véllez de Guevara de Écija

EL presente artículo se lleva a cabo tras la recogida de datos en una variada muestra de fachadas de tipología de ladrillo visto. El lenguaje utilizado en la composición de las mismas hace uso de una serie de afinidades, en especial las comprendidas en la campiña sevillana, concretamente al área que engloba las ciudades de Carmona, Fuentes de Andalucía, Marchena, Écija, Osuna y Estepa todas ellas con la catalogación de Conjunto Histórico. En este caso nos centraremos en el aspecto global de la edificación, haciendo especial hincapié en la técnica de la fábrica del ladrillo y el tapial ecijano.

Las fábricas que serán analizadas, aunque construidas en el intervalo de los siglos XVI al XVIII, tienen su origen en la fábrica mixta que el Imperio Romano utilizara con profusión en la colonia *Augusta Firma Astigi*. Efectivamente, Roma propiciará la producción industrial del ladrillo, como primer prefabricado, en aquellas colonias donde se hace difícil el empleo de la piedra, en cantería o mampuesto, con el fin de abaratar costes de transporte. En un principio, se fabrican los descritos por Vitruvio como *opus latericium*, ladrillo crudo o adobe, al que posteriormente sustituirá el *opus testaceum*, ladrillo cocido (testa alude a teja). En lo que respecta a los formatos encontrados, el más usual es el de 1 x 1/2 pie (29-30 x 14-15 x 5-6 cm.), pero también se han hallado ejemplares de toda la gama: columnarios, columnarios completos, de saga biselada y de 1,5 x 1,0 pie (en torno a 45 x 30 cm). Para su puesta en obra, el ladrillo romano se solía aparejar con mortero de cal y arena, muy rico en cal, con un llagueado muy fino, de apenas unos milímetros.

En el caso de las obras ejecutadas en Écija, no eran muy frecuentes los muros macizos de ladrillos, predominando los ejecutados con la técnica del *emplecton*, en la que originariamente se levantaban dos caras de ladrillo, a modo de encofrado perdido, a la distancia elegida como grueso total del muro, y se implementaba el interior con mampuestos de material de acarreo, aglutinando una argamasa con mortero de cal. En otras ocasiones aparecen muros ejecutados directamente con el material de relleno, que a intervalos se asienta sobre hiladas de descarga hechas con ladrillos (en definitiva, lo que conocemos por tapial), fábrica que se llamaba *opus mixtum*, y que se realizaba utilizando encofrados móviles, que dejan vista la impronta característica de los *mechinales* (que también pueden ser vestigio de los andamios: andamio = máquina = mechinal). En la ruinas de la ciudad de Pompeya existe constancia del empleo de fábricas mixtas de tapial y madera como elemento de regularización.

Con posterioridad, en época medieval y especialmente en el período andalusí, prolifera un tipo de fábrica mixta que tiene su origen en el *opus mixtum*, y que se emplea en la cerca medieval o muralla defensiva, así como en la arquitectura doméstica. En estas obras las hiladas de descarga y regularización, que también aparecen, se denominan verdugadas, y pueden combinarse en ocasiones con unos pilarillos de ladrillo que se intercalan entre las fases de tapial y que, al ir alternados, le dan al conjunto el aspecto de sillares apareados; en las esquinas los pilares se convierten en pilastras dentadas, a