



DAMNATIO MEMORIAE

Las intervenciones posbélicas en el patrimonio monumental europeo en el siglo XX

Autor: LUIS CALVETE RODRIGO
Tutor: JULIÁN ESTEBAN CHAPAPRÍA

DAMNATIO MEMORIAE

**Las intervenciones posbélicas en el patrimonio
monumental europeo en el siglo XX**

**Autor: LUIS CALVETE RODRIGO
Tutor: JULIÁN ESTEBAN CHAPAPRÍA**

Imagen de portada: *Alte Pinakothek* de Munich. Luis Calvete. Marzo 2011.

- ÍNDICE -

INTRODUCCIÓN	6
Origen de la investigación	7
Ámbito de estudio	8
Objeto del estudio	9
Objetivos	10
Fuentes	11
Metodología	12
EL PATRIMONIO MONUMENTAL COMO OBJETIVO MILITAR	16
Daño directo	17
Protección	44
LA POSGUERRA DEL PATRIMONIO MONUMENTAL	64
Periodo de indefensión	65
Daño diferido	84
Protección	93
ESTUDIOS PREVIOS	100
INTERVENCIONES POSBÉLICAS	120
Intervenciones miméticas	123
Intervenciones no-miméticas	173
EVOLUCIÓN DEL CORPUS TEÓRICO	204
Criterios teóricos vigentes a principio del siglo XX	205
Intervenciones tras la 1ª GM	208
Periodo de entreguerras	215
España 1931-1958	217
Italia 1932-1964	228
Reconstrucción posbélica tras la 2ª GM en el resto de Europa	250
La Carta de Venecia de 1964	255
La última década del siglo XX	258
CONCLUSIONES	262
¿Qué se restaura?	264
¿Para qué se restaura?	268
La importancia de recuperar los símbolos	272
La legitimidad de los símbolos recuperados	281
POST SCRIPTUM	286
AGRADECIMIENTOS	290
FUENTES DOCUMENTALES	294
Bibliografía	295
Índice de imágenes por capítulos	311

INTRODUCCIÓN

EL PATRIMONIO MONUMENTAL COMO OBJETIVO
MILITAR

LA POSGUERRA DEL PATRIMONIO MONUMENTAL

ESTUDIOS PREVIOS

INTERVENCIONES POSBÉLICAS

EVOLUCIÓN DEL CORPUS TEÓRICO

CONCLUSIONES

POST SCRIPTUM

AGRADECIMIENTOS

FUENTES DOCUMENTALES

ORIGEN DE LA INVESTIGACIÓN

Este trabajo debe ser entendido como una evolución del presentado en su día como Trabajo Final de Carrera de Arquitectura. En aquel trabajo se presentaba un museo de la memoria implantado en el casco urbano del Pueblo Viejo de Belchite. Pueblo destruido durante la Guerra Civil y cuyas ruinas perviven a duras penas como un recuerdo infausto de aquella contienda. La elección del tema fue de carácter personal, por mi vinculación familiar con dicho pueblo, habiendo sobrevivido mis abuelos a la Guerra Civil como niños de la guerra, habiendo nacido mi madre en los restos del pueblo viejo mientras se construía el pueblo nuevo, y habiendo sido sus ruinas el patio de juegos de niñez. Con ese bagaje personal, la elección del ámbito de estudio para el Trabajo Final de Máster estaba prácticamente decidida.

De la misma manera, la elección del profesor que debía tutorizarlo también estaba clara, Julián Esteban, que ya había tutorizado mi Trabajo Final de Carrera allá por el año 2005-06, con el que me resulta muy fácil trabajar a pesar de, o gracias, a su alto nivel de exigencia. Y que no solo es un experto en cuestiones relativas a la restauración posbélica en España sino que se implica personalmente en el desarrollo de los trabajos, aportando toda su experiencia.

Dentro del amplio abanico de restauración posbélica, tras consultar diversas fuentes bibliográficas en busca de un tema concreto de estudio, me sorprendió la cantidad de trabajos relacionados con algunas de las obras más relevantes o con algunas de las figuras más preeminentes de este campo, y sin embargo la carencia de obras que dieran una visión supranacional sobre este tema, o incluso la escasa atención que a este tema se le dedicaba en las obras generalistas sobre la reconstrucción, llegando a ser en algunos casos, poco

más que una nota al pie de página. La repercusión que estas intervenciones tuvieron en el devenir de la evolución de la restauración monumental europea es innegable, y sin embargo apenas hay obras que estudien este campo de una manera global, como una disciplina.

De manera que, una vez con el tema elegido y el tutor adecuado, no quedaba sino llevar a cabo el estudio. Si bien tuvieron que pasar más de seis años desde que este trabajo que comenzó, de manera figurada, en las ruinas de Belchite, fuera finalizado, esta vez de manera literal, en Bélgica, junto a los campos de Flandes. Si Belchite es el ejemplo español que mejor representa la destrucción de la guerra, la provincia de Flandes Occidental es uno de los ejemplos más claros del poder de la recuperación de los símbolos; una región en la que la destrucción causada durante la 1ªGM es entendida como un episodio más en la vida de sus monumentos, hasta el punto que si no fuera por las placas conmemorativas que recuerdan la contienda casi en cada esquina, su percepción sería inexistente. Y estas diferentes actitudes a la hora de afrontar un mismo suceso traumático debían ser reconocibles no solo a lo largo de todo el trabajo, sino que debía quedar patente desde su propio título: *Damnatio Memoriae*.

Damnatio Memoriae es una locución latina que significa «condena de la memoria». Se trataba de una práctica romana encaminada a borrar cualquier recuerdo de la existencia de un enemigo del Estado tras su ejecución; de esta manera, el castigo consistía no solo en la muerte del individuo, sino en la erradicación de su paso por la propia historia. Y esto mismo, llevado a una escala global, es lo que ha ocurrido en la mayor parte de las intervenciones posbélicas en Europa, en las que la necesidad de recuperar su imagen previa ha llevado a actuaciones que han borrado cualquier rastro del paso del monumento por la contienda, como si esta nunca hubiera ocurrido, independientemente del nivel de daño recibido durante la misma. Y siendo esto así, ¿qué es lo que ha motivado dichas intervenciones?

ÁMBITO DE ESTUDIO

Para poder llevar a cabo el estudio, era indispensable acotar su ámbito, tanto a nivel geográfico como temporal.

La acotación geográfica estaba prácticamente limitada a priori a Europa, tanto por la extensión y ambición del trabajo, como por los medios disponibles. Tenía que ser un ámbito geográfico lo suficientemente amplio como para poder estudiar diferentes maneras de actuar, pero con una cultura lo suficientemente parecida como para tener una base común que permitiera realizar comparaciones útiles entre las mismas. Asimismo, la limitada disponibilidad de fuentes documentales y la intención de depender lo menos posible de fuentes de segunda o tercera mano (dentro mis posibilidades),

hacían que los documentos a estudiar tuvieran que estar escritos preferiblemente en castellano, inglés, italiano, neerlandés o francés. Lo que hizo que la investigación se centrara principalmente en la parte occidental de Europa.

Una vez elegida Europa como zona estudiar, la acotación temporal, quedó determinada de manera prácticamente directa: el siglo XX. En Europa no fue hasta el romanticismo cuando comenzó a entenderse la restauración arquitectónica tal y como la entendemos hoy. Hasta entonces toda intervención realizada en un edificio era considerada como una operación de mantenimiento encaminada a alargar su vida útil. En caso de tener que realizar la sustitución de algún elemento, generalmente decorativo, se empleaba uno nuevo de similares características, pero realizado según el gusto imperante en la época de la actuación.

La aparición de la conciencia histórica a comienzos de la edad contemporánea fue, según Ascensión Hernández, “la base de numerosos fenómenos del siglo XIX como son el nacionalismo, la formulación de los estilos historicistas en las artes, la revalorización de épocas hasta entonces minusvaloradas como la Edad Media y una nueva mirada hacia los monumentos que pasan a ser considerados como valiosos testimonios materiales de la historia que se deben no sólo conservar, sino sobre todo recuperar” [HERNÁNDEZ. 1999:19].

Asimismo, el siglo XX fue un siglo en el que grandes conflictos bélicos asolaron Europa, y cuyo poder de devastación fue incrementándose de manera exponencial, aumentando el nivel de daño causado a los monumentos europeos. 1914-1918: Primera Guerra Mundial [1ªGM], 1936-1939: Guerra Civil española [GC], 1939-1945: Segunda Guerra Mundial [2ª GM] y 1991-2001: Guerras Yugoslavas [GY].

A esto hay que añadir que la intención este trabajo no se centra únicamente en comprender la historia y evolución de la restauración posbélica en Europa, sino extrapolar principios de dichas actuaciones, que puedan ser aplicables a la situación actual, por lo que retrotraerse más allá de finales del siglo XIX o principios del XX carecía de fundamento.

OBJETO DEL ESTUDIO

Siendo el objeto del estudio los monumentos dañados durante conflictos bélicos, es importante reseñar las tres cualidades que definen a los mismos frente a otras situaciones que a priori pudieran resultar análogas, y que condicionan desde un principio las actuaciones a realizar sobre los mismos: inmediatez, intencionalidad y contextualización

La inmediatez del daño provocado por conflictos bélicos, actos de terrorismo y catástrofes naturales, transformando un proceso largo e irreversible como es la degradación de un monumento en un acto instantáneo de destrucción puntual e indiscriminada, hace que se convierta en un hecho traumático. Y como todo hecho traumático, difícil de asimilar y necesitado de tratamiento.

La intencionalidad de la destrucción, ya sea el monumento el objetivo mismo del ataque tanto por la función que ejerce como por aquello que representa, o sea un daño colateral por su ubicación, diferencia estos daños de aquellos producidos por las catástrofes naturales, de carácter aleatorio.

La contextualización del ataque es la gran diferencia entre un monumento destruido por un acto terrorista y uno dañado durante un conflicto bélico. Un monumento dañado por un acto terrorista ha sufrido un acto traumático de destrucción inmediato e intencionado, pero asimismo es un daño aislado dentro del tejido urbano, contra una sociedad que permanece relativamente estable y con una situación socio-económica que permite afrontar su intervención con garantías.

Un monumento dañado en un conflicto bélico también ha sufrido un acto traumático de destrucción inmediato e intencionado, pero en este caso la magnitud del daño no se encuentra limitado al monumento mismo, sino que tanto la trama urbana como la sociedad en la que se integra se han visto afectadas. Durante la contienda no es posible efectuar ningún tipo de intervención sobre el monumento que no sea de índole temporal, por no existir las condiciones de seguridad necesarias. Y durante los primeros años de posguerra, la necesidad de estabilizar una sociedad carente de un gobierno estable y con una economía de subsistencia caracterizada por la precariedad hace inviable destinar los fondos necesarios para dichas actividades, quedando relegadas en un segundo plano frente a necesidades de primer orden. De esta forma, no es posible estudiar ni comprender las intervenciones en monumentos dañados en una contienda sin entender el contexto en el que se encuentran, tanto durante la contienda misma como en el periodo de posguerra que le sigue.

OBJETIVOS

El objetivo que persigue este trabajo es estudiar:

- La influencia de los diferentes tipos de daño en la determinación del tipo de intervención
- Las principales tipologías de intervención.
- La evolución de la restauración monumental posbélica
- La influencia de ésta sobre el corpus teórico de la restauración
- Los valores que se quieren recuperar con estas intervenciones

-Los motivos para llevar a cabo dichas intervenciones y la legitimidad de las mismas

FUENTES

La mayor parte de este trabajo está basado en consultas bibliográficas, pero dada la particular naturaleza de este estudio, no existe una base bibliográfica general que consultar para conseguir la información, y fue necesario crear una desde cero.

La recopilación de bibliografía, tanto generalista como sobre intervenciones específicas, comenzó en las bibliotecas de las universidades y colegios de arquitectura de mi entorno, en concreto en Valencia (Centro de Información Arquitectónica de la ETSAV, Biblioteca General de la UPV y CTAV), Zaragoza (Universidad de Zaragoza y COAA), Madrid (Biblioteca de la ETSAM y Fundación Arquitectura COAM) y Barcelona (COAC).

La mayor cantidad de fuentes directas sobre la restauración monumental en España tras la guerra es el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares, donde pude consultar los expedientes de Carrasco y Jiménez sobre el Alcázar de Toledo, Torres Balbás y Labrada Chércoles sobre la catedral de Sigüenza y Lorente Junquera sobre las Torres Mudéjares de Teruel.

Internet ha sido una fuente indispensable de información para la realización de este trabajo, tanto a través de las páginas oficiales de los monumentos estudiados, como para consultar las actas de congresos sobre temas relacionados, acceder a fondos digitales como la biblioteca virtual Miguel de Cervantes y el Archivo digitalizado de la Universidad de Toronto, o para acceder a organismos internacionales con competencias en este campo, como la UNESCO, ICOMOS o la Comisión de protección de monumentos de Bosnia y Herzegovina.

Determinados casos en que la información necesaria se encontraba en libros que no estaban disponibles en las bibliotecas a mi alcance ni podían ser consultados por internet, pero que podían ser comprados a precios asequibles, hizo que volúmenes como el catálogo de la exposición *Paisajes para después de una guerra, La ricostruzione del patrimonio artistico italiano, La protezione del patrimonio artistico dalle offese della guerra aerea* o el volumen dedicado a Ieper de la *Illustrated Michelin guides to the battle-fields (1914-1918)* pasaran a engrosar mi biblioteca particular.

La normativa internacional, tanto la genérica con las diferentes leyes relacionadas con la guerra como la patrimonial con las cartas e instrucciones, ha sido así mismo una importante fuente de información, ya sea para conocer los hechos acaecidos, como para pulsar las previsiones que los redactores de las mismas tenían sobre los hechos futuros.

Y por último, y quizá lo más relevante a la hora de poder ayudarme a comprender el valor actual de las intervenciones posbélicas realizadas en el siglo XX, ha sido el poder visitar varios de los monumentos aquí estudiados, como el Pueblo Viejo en Belchite, las torres mudéjares en Teruel, la catedral y la iglesia Memorial de Kaiser Guillermo en Berlín, la *Frauenkirche* en Dresde, la *Alte Pinakothek* y la Gliptoteca en Múnich, la *Paulskirche* en Frankfurt, el *Lakenhalle* en Ieper, el puente de *Santa Trinita* en Florencia, la *Ca'Granda* en Milán, el *Palazzo della Mercanzia* de Bolonia, o los puentes de *Castelvecchio* y *Pietra* en Verona entre otros.

METODOLOGÍA

Una vez comprendida la magnitud del campo a estudiar y de la cantidad de documentación que sería necesaria para poder realizar el trabajo, se hizo necesario crear un sistema de fichas que sirviera tanto para ordenar la información obtenida como para comenzar a dar cuerpo al trabajo y ver qué elementos aparecían con más asiduidad o con mayor relevancia.

El tema del trabajo es la restauración monumental posbélica en la Europa del siglo XX, pero tal y como se definía en el objeto de estudio, este trabajo no podría ser comprendido sin la necesaria contextualización, tanto a nivel bélico como socio-económico o legislativo. Para ello, se ha discriminado manera de citar las fuentes utilizadas en función del nivel de relevancia directa con el trabajo:

- Aquellas fuentes utilizadas de manera directa sobre el tema principal del trabajo han sido citadas directamente en el texto, mediante el apellido del autor, el año de publicación de la obra y la página a la que corresponde la información. De esta manera se puede consultar en la bibliografía adjunta al final del trabajo a qué obra corresponde.

Verbigracia: [RIEGL. 1987:57] corresponde a la obra de Aloïs Riegl: *El culto moderno a los monumentos*, en su edición de 1987, página 57.

- En el caso de normativa legal, se incluyen a pie de página los datos necesarios para su identificación.

Verbigracia: Segundo protocolo de la Convención de La Haya de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado. La Haya, 26 de Marzo de 1999.

- En el caso de información histórica y social general que sirven para dotar de contexto al trabajo pero que no tienen una importancia directa en el mismo, se ha decidido no citar las fuentes en aras de la simplificación, pero este trabajo no podría haberse llevado a cabo sin obras que han aportado información, ya sea de manera

directa o indirecta mediante su lectura de manera contemporánea a la redacción de este estudio, como: *La Segunda Guerra Mundial* de Winston Churchill, *A la sombra de Churchill: diarios de Downing Street 1939-1955* de John Colville, *Memorias: Los recuerdos del arquitecto y ministro de armamento de Hitler* de Albert Speer, *La Guerra Civil española* de Paul Preston, *¿Arde París?* de Dominique Lapierre y Larry Collins y *Árdenas, 1944. La última apuesta de Hitler* de Antony Beevor, entre otros.

La gran variedad de orígenes de las fuentes utilizadas ha hecho necesaria, en aras de una mejor lectura del trabajo, traducir textos de manera literal al castellano para no tener que interrumpir la lectura con cada cambio de idioma. Los textos originales se encuentran citados en las notas al pie, y a continuación se indica si la traducción es propia (t.p.) o si por el contrario ha sido realizada por otra persona.

El esquema de los capítulos ha seguido un orden cronológico adaptado a las sucesivas etapas en la vida del monumento en relación con su paso por una guerra. Comenzando por el nivel de daño directo recibido durante la misma y el daño diferido sufrido hasta que es intervenido, los estudios previos necesarios para su intervención, la intervención en sí misma, la influencia que estas tuvieron en el devenir del corpus teórico de la restauración y terminando con las diferentes conclusiones que se han podido extraer a lo largo de este trabajo.

El trabajo ha sido afrontado, además de como un Trabajo Final de Máster, como una herramienta de auto aprendizaje, tanto a nivel de conocimientos sobre el campo elegido como de la metodología empleada para llevar a cabo este tipo de trabajos. El hecho de no partir de unas conclusiones preestablecidas ha originado continuas reescrituras de los capítulos. Sirva como ejemplo el capítulo dedicado a las intervenciones.

En un primer momento se planteó un esquema basado en el estado en el que se presentaban los monumentos a día de hoy, es decir: ruina, intervenidos o de nueva planta. Esta clasificación se consideró inoperante ya que se basaba en las consecuencias de las intervenciones, y lo que se pretendía era conocer las causas de las mismas.

Un segundo acercamiento se realizó en base únicamente al nivel de daño recibido durante la contienda: leve, medio o grave. Esta clasificación fue parcialmente desechada por considerar que si bien el nivel de daño determina en gran medida las posibles intervenciones a realizar, monumentos con el mismo nivel de daño presentaban actuaciones muy diferentes.

Por último se decidió llevar a cabo una clasificación basada en la necesidad de recuperar la imagen del monumento tal y como era antes de ser dañado: intervenciones miméticas y no miméticas; para posteriormente subclasificarlas en función al nivel de daño recibido. De esta manera, se ha tenido

en cuenta tanto la situación en la que se encuentra el monumento antes de ser intervenido como el objetivo de dicha intervención.

Un continuo proceso de estudio, observación y reflexión personal, jalonado de conversaciones sobre el trabajo tanto con el tutor del mismo como con compañeros de profesión con similares intereses, ha sido el método que tras 6 años de trabajo han cristalizado en este estudio.

INTRODUCCIÓN

**EL PATRIMONIO MONUMENTAL COMO OBJETIVO
MILITAR**

LA POSGUERRA DEL PATRIMONIO MONUMENTAL

ESTUDIOS PREVIOS

INTERVENCIONES POSBÉLICAS

EVOLUCIÓN DEL CORPUS TEÓRICO

CONCLUSIONES

POST SCRIPTUM

AGRADECIMIENTOS

FUENTES DOCUMENTALES

“No sé con qué armas se luchará en la tercera Guerra Mundial, pero sí sé con cuáles lo harán en la cuarta Guerra Mundial: Palos y mazas.”

Albert Einstein

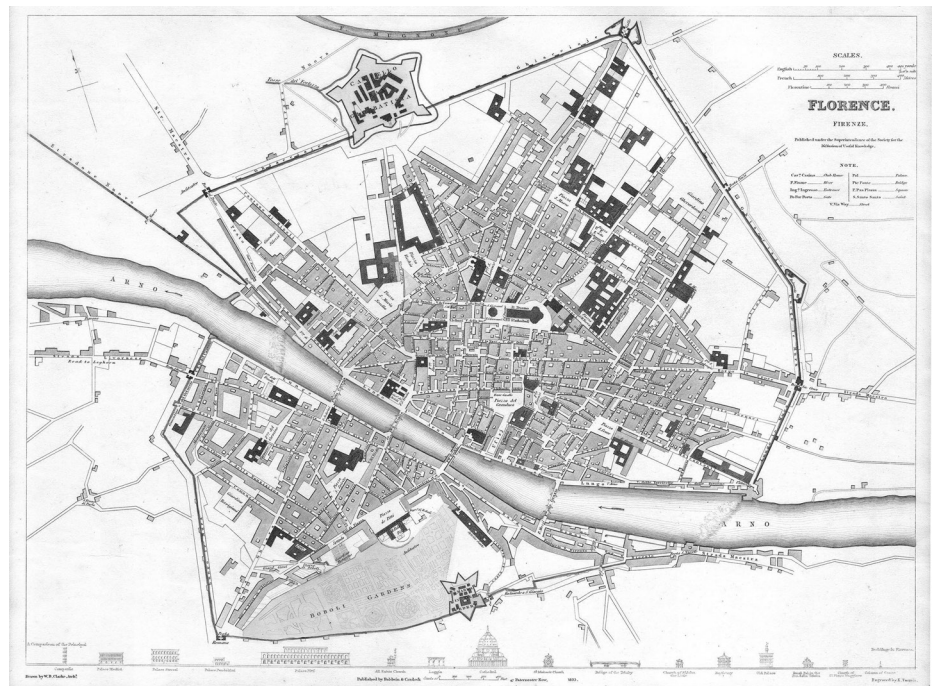
El daño directo que sufre un monumento al quedar envuelto en un conflicto bélico está condicionado tanto por el ataque recibido por ser considerado como objetivo, como por la efectividad de los medios de protección que se le han aplicado. Un monumento puede ser considerado como objetivo bélico por tres motivos: por la función que ejerce, por aquello que representa o por el lugar en el que se encuentra. Por otra parte, los medios de protección pueden ser o bien preventivos, que intentan evitar que el monumento sea dañado, o bien correctivos, cuya finalidad es intentar minimizar el nivel de daño una vez ha sido alcanzado.

DAÑO DIRECTO

Un objetivo militar estratégico es aquel cuya posesión o destrucción proporciona a uno de los bandos una serie de ventajas que no es posible alcanzar mediante otros medios. Durante una contienda, un monumento puede legitimarse como objetivo militar ya sea por la función que normalmente ejerce, como una infraestructura viaria, o por aquella que adquiere durante el conflicto debido a alguna de las características que dotan al inmueble de carácter «monumental» y que lo hacen idóneo para dicho cometido, como los campanarios ejerciendo de atalayas o edificios religiosos o civiles ejerciendo funciones de bastión o arsenal por su configuración y sistema constructivo.

Las infraestructuras viarias son aquellas que permiten el movimiento de tropas, mercancías o cualquier elemento necesario para el desarrollo de la contienda, como son las carreteras, las vías de tren, los túneles y, dentro del ámbito del patrimonio monumental, los puentes. Los **puentes** son los monumentos que mayor daño reciben en las guerras, ya que al contrario que

1 Plano de Florencia con los puentes históricos de la ciudad sobre el Arno (1835)

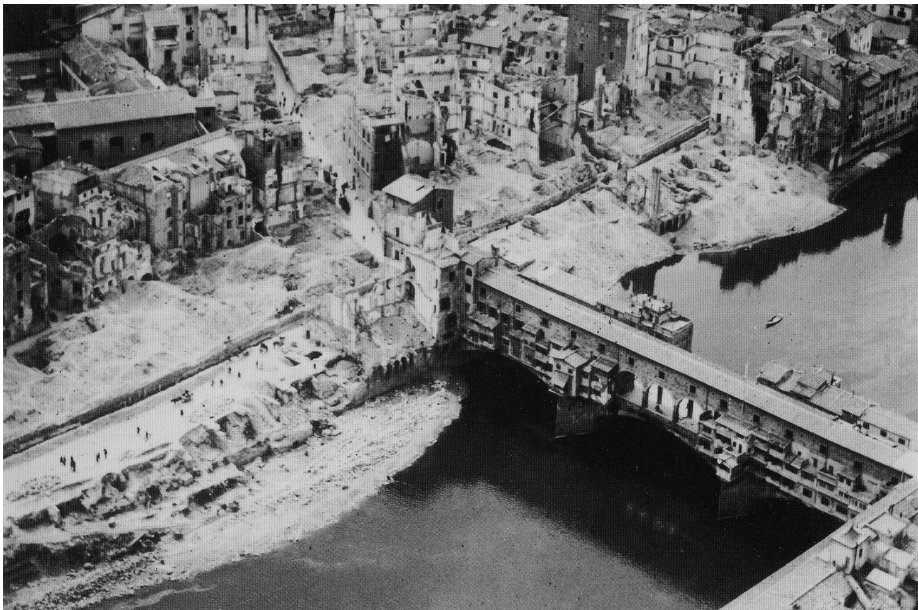


1

el resto de elementos patrimoniales, su propia función ya lo singulariza como un objetivo militar legítimo, y ya sea para controlar los suministros de la zona o por ser una posible vía de evacuación, habitualmente acaban destruidos.

Un hecho acaecido durante la retirada del ejército alemán durante la 2ª GM de la capital italiana condicionó la suerte de gran parte de los puentes de este país. A comienzos de junio de 1944, el ejército alemán en su retirada de Roma abandonaba la ciudad frente al avance aliado, preservándola en la medida de lo posible de la destrucción por considerarse «ciudad abierta». Se decidió la evacuación de las tropas sin demoler los puentes tras su paso, lo que facilitó que las tropas aliadas, al mando del general Alexander, aprovecharan para cortar la retirada a parte de la retaguardia germana [BELLUZZI & BELLI. 2003: 160]. Este error no se volvería a repetir y a lo largo esta contienda, unos diez mil puentes fueron dañados en Italia, destacando el caso de la ciudad de Florencia tanto por la cantidad como por la importancia de los puentes destruidos.

Los intentos de preservar el patrimonio artístico florentino de las consecuencias de la guerra comenzaron inmediatamente después del primer bombardeo aliado en la ciudad, a finales de septiembre de 1943. Mediante la diplomacia vaticana, se intentó declarar Florencia como «ciudad abierta» para evitar la destrucción de su casco histórico. Pese a que no se llegó a ningún acuerdo oficial, el ejército alemán en su retirada declaró que consideraba la salvación de Florencia como uno de los más altos deberes en beneficio de la cultura europea, por lo que la evacuación de la ciudad se iba a producir dedicando todos los esfuerzos y cautelas en no dar motivos al ejército aliado para atacar esta joya de Europa. Sin embargo, en previsión de lo acaecido en



2 Vista aérea del *ponte Vecchio* y del área destruida del barrio de Oltrarno tras el desescombro parcial de los restos en Abril de 1945

3 Vista aérea del *ponte Santa Trinità* tras su voladura.

4 Vista aérea del *ponte Vecchio* tras la destrucción de su entorno.

5 Vista aérea del *ponte alla Carraia* tras su voladura.

6 Vista aérea del *ponte alle Grazie* tras su voladura.

2



3



5

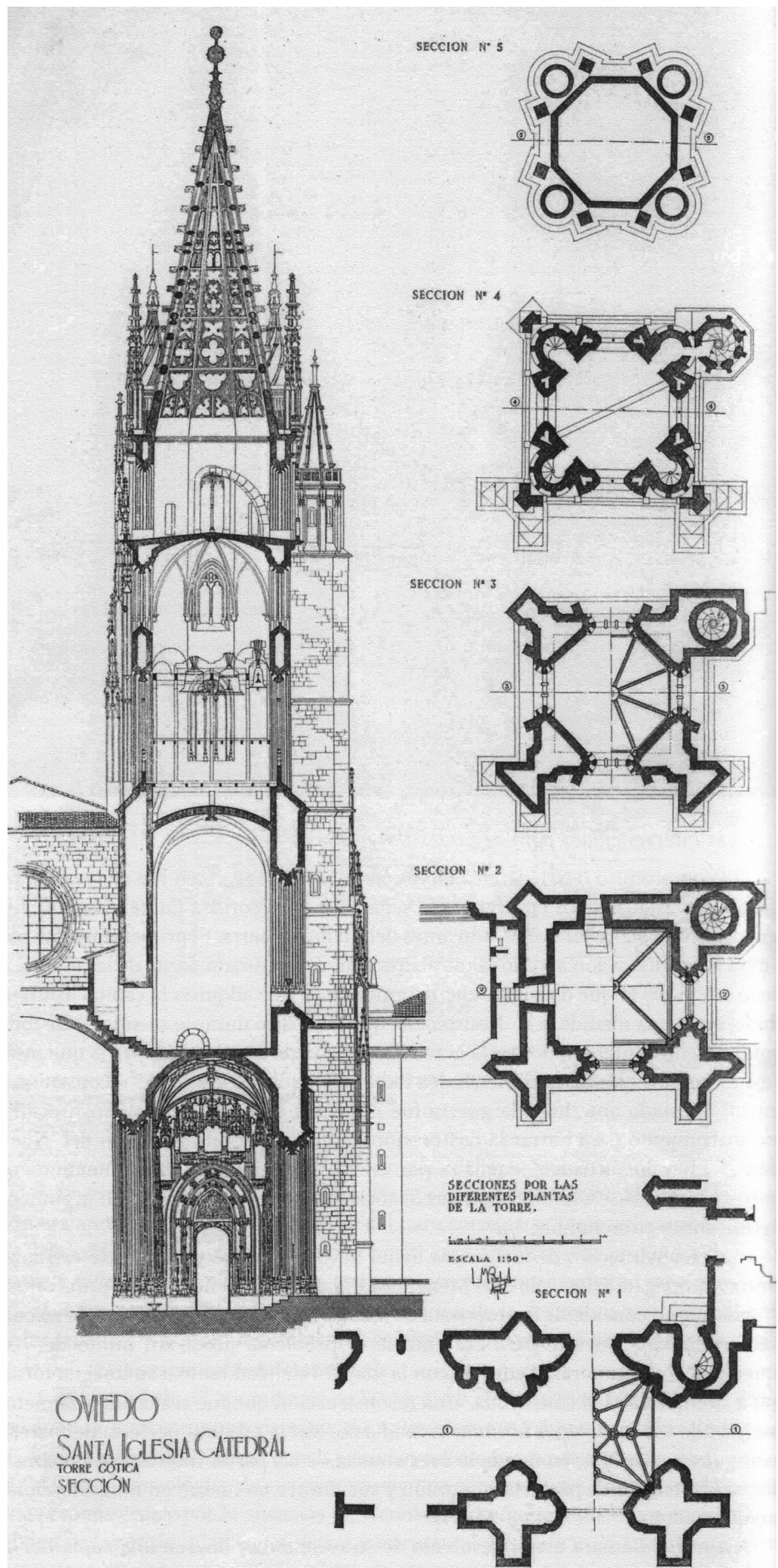


4



6

7 Proyecto de restauración de la torre de la catedral de Oviedo. Luis Menéndez-Pidal. 1944.



Roma, se decidió aprovechar la frontera natural que les proporcionaba el río Arno para proteger su retirada. El 31 de julio de 1945 toda la zona alrededor del río era evacuada, quedando la ciudad dividida en dos por el Arno y con la mayoría de puentes minados. La noche del 3 al 4 de agosto se dió la orden de detonar las minas, destruyendo todos los puentes de Florencia excepto el *Pontevecchio*, que pagó su supervivencia a costa de la aniquilación del tejido urbano al este de su posición. En el espacio de unas pocas horas se destruyeron los puentes de *San Niccolò, alle Grazie, alla Carraia, alla Vittoria* y la zona en torno al puente de *Santa Maria* y a la *vía Guicciardini*. Y por cuarta vez en su historia¹, también se destruyó el puente de *Santa Trinità* [BELLUZZI & BELLI. 2003:159-164].

Las **atalayas** son aquellos puntos que debido a su gran altura con respecto a su entorno, dotan al bando que lo domina de ventaja frente a su oponente. Esta posición privilegiada permite la visión de los movimientos del ejército contrario y sirve de punto desde el que atacar en condiciones de superioridad. Aún a día de hoy, donde la tecnología de los satélites hace que su posesión no sea tan relevante, siguen siendo uno de los principales objetivos en toda contienda. Cuando los conflictos alcanzan los núcleos urbanos, los campanarios de iglesias y catedrales como puntos más elevados son los elegidos como atalayas, y como tales se convierten en objetivos militares a neutralizar

Los años 30 del siglo XX fueron dramáticos para la torre de la catedral de Oviedo por verse inmersa en los dos principales conflictos que asolaron la región. En 1934, durante la Revolución minera de Asturias, los mineros se dirigieron a Oviedo con intención de asaltarla y las tropas gubernamentales trataron de obstaculizar su avance por el núcleo urbano desde la torre de la catedral. El Comité Revolucionario que dirigía la revuelta se planteó su destrucción, decidiendo al final no llevar a cabo la demolición de la torre por no dañar irremediamente la catedral [GARCÍA CUETOS. 1999:119], lo que acabaría ocasionando la destrucción de otra parte del complejo no menos valiosa: la Cámara Santa. Pocos años más tarde, durante la GC española, Oviedo se alzó en armas a favor del bando nacionalista, y fue cercada por las tropas republicanas, resistiendo hasta la caída del frente norte en octubre de 1937. Nuevamente la torre de la catedral fue un enclave estratégico en la defensa de la ciudad, recibiendo en este caso un fuerte castigo artillero entre finales de 1936 que causó “grandes destrozos en el cuerpo de la escalera, cuyos peldaños se agrietaron, en la portada de la fachada principal, labras y arquivoltas, esfera de reloj, base de ventanal del segundo cuerpo, pirámide octogonal de la flecha, pieza de la aguja etc” y principios de 1937 cuando se produjeron “desperfectos en la cara sur de la torre, parte superior de la misma, derribando las bolas y la cruz que la coronaba, cuerpo de la escalera

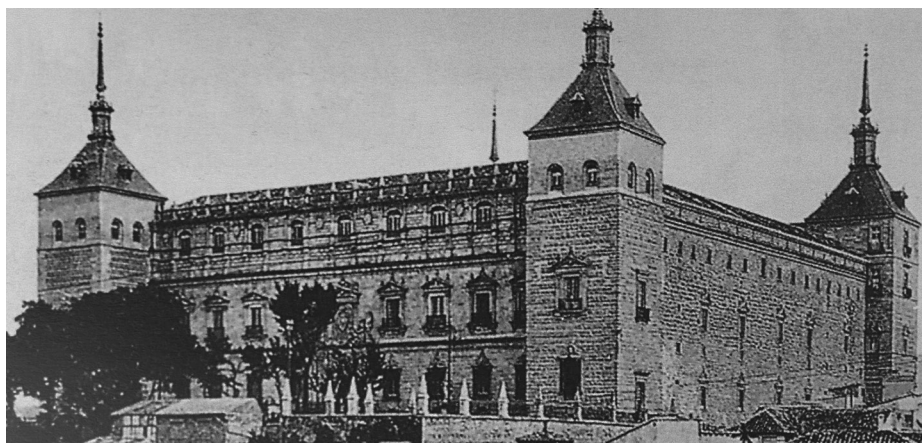
1. Construido en madera en 1252 fue destruido por primera vez en 1259 por el peso de la multitud que asistía a un espectáculo en el Arno. Reconstruido en piedra, fue destruido por la riada de 1333. Reconstruido de nuevo entre 1356 y 1415, la riada de 1557 lo volvió a destruir, lo que llevó a ser reconstruido, bajo su forma actual entre 1597 y 1571.

8 El Alcázar antes de la guerra.

9 Tras el bombardeo, la torre nordeste se derrumba el 4 de septiembre de 1936.

10 La torre noroeste se derrumba el 8 de septiembre de 1936.

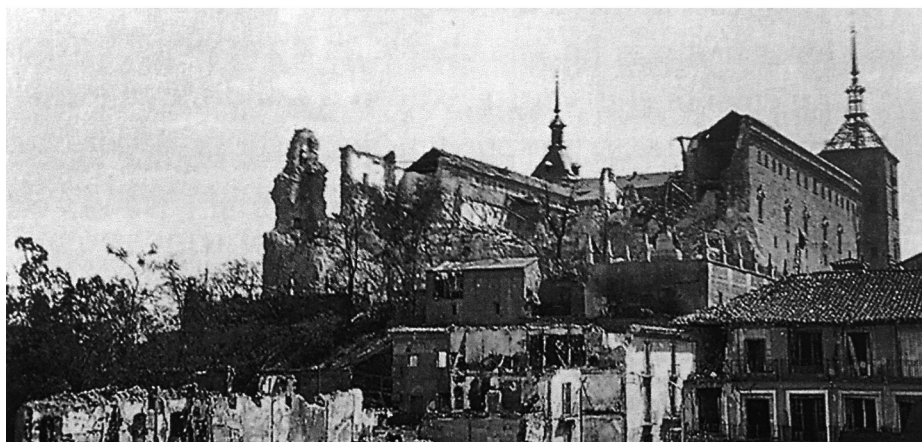
11 Estado antes de la explosión de minas del 18 de septiembre de 1936.



8



9



10



11

con perforación de muro, de más de un metro de espesor y veinte peldaños deshechos” [RIVERA BLANCO. 2008:104]

Los **bastiones** son aquellas edificaciones en los que un grupo de soldados se hacen fuertes, ya sea para impedir el avance de las tropas o para proteger la posición o sus vidas. Los monumentos arquitectónicos suelen estar contruidos con materiales más resistentes que el resto de inmuebles, ya que uno de sus objetivos principales, desde el punto de vista cultural europeo, es perdurar en el tiempo, por lo que suelen ser elegidos para este cometido.

Durante la GC hubo dos casos que destacaron entre esta tipología de objetivos, el santuario de Nuestra Señora de la Cabeza en Andújar y el Alcázar de Toledo, teniendo en ambos casos como protagonistas a miembros de la guardia civil partidarios del bando nacionalista. Tanto Jaén como Toledo se posicionaron al comienzo del conflicto del lado republicano, por lo que los sublevados pronto se atrincheraron en el interior de estos recintos a la espera de refuerzos. Desigual suerte sufrieron los sitiados, pero la misma sufrieron los edificios, la ruina tras el largo asedio que soportaron, destacando el llevado a cabo en el Alcázar por su relevancia histórica.

El Alcázar de Toledo se encuentra en la parte más elevada de la ciudad, dominando el puente de Alcántara, y desde su fundación tuvo una misión eminentemente defensiva. En 1936, existía en Toledo un foco con intención de sublevar la ciudad y la provincia contra la República. Dicha insurrección fracasó, y sus instigadores se recluyeron en el Alcázar a esperar ayuda, incluyendo a más de seiscientos guardias civiles con sus familias. El asedio se prolongó entre el 21 de julio y el 27 de septiembre de 1936. En agosto se intensificaron los ataques, llegando el día 23 a destruir con los bombardeos parte de la plaza de Zocodover. Tras fracasar los intentos de negociación, el 18 de septiembre se hizo estallar una mina bajo los muros para intentar un asalto frontal. El cerco, bajo la dirección del general Asensio, se tuvo que abandonar debido a la llegada de tropas bajo el mando del general Franco, cuya acción le valió el 1 de octubre el título de Jefe Supremo del bando nacionalista [PERIS. 2009: 242]. Y del Alcázar solo quedaron las ruinas, “se mantenía la fachada sur, la menos afectada por los bombardeos; la de poniente, excepto el torreón que unía a la del norte, tampoco había sufrido grandes desperfectos; la oriental, casi destruida, (...) mientras que la principal ha desaparecido por completo” junto con el patio interior y la escalera principal [ISABEL. 1991:429].

Los **arsenales** son almacenes de armamento y municiones, y como tales, objetivos estratégicos de primera magnitud. Debido precisamente a que servían para almacenar en su interior sustancias explosivas, los restos remanentes tras ser alcanzados suelen ser montones informes carentes de valor. Monumentos como el Partenón de Atenas, el Palacio Real de Palermo

o la abadía de *Montecassino* fueron empleados con tal finalidad, y conocidas son las consecuencias.

La reconstrucción de la abadía de *Montecassino* es un caso paradigmático en la historia de la restauración por ser la primera vez que el «*dov'era e com'era*», formulado para la reconstrucción del *campanile* de San Marcos, fue aplicado a un monumento dañado por la guerra. Sin embargo, los motivos de su destrucción no están tan claros. La línea Gustav estaba constituida por una serie de fortificaciones construidas en Italia por el ejército alemán para ralentizar el avance de las tropas aliadas por la península italiana en dirección Norte; la línea se extendía desde el mar Tirreno en la desembocadura del río Garigliano, atravesando los Apeninos y llegaba hasta la desembocadura del río Sangro en el mar Adriático. El centro de dicha línea, donde se cruzaba con el principal eje de comunicaciones norte-sur era *Montecassino*. Durante el avance de las tropas aliadas hacia Roma, el 15 de febrero de 1944, la aviación norteamericana bombardeó la abadía por creer que las tropas alemanas la usaban como arsenal, lanzando sobre él más de 600 toneladas de bombas. Los alemanes emplearon los escombros para fortificar su línea defensiva. El 15 de Marzo se reanudó el asalto a *Montecassino*, previo bombardeo de la zona por 500 aviones que lanzaron 1.000 toneladas de explosivos y el fuego de artillería que lanzó 2.500 toneladas de proyectiles. Este asalto se alargó 8 días hasta que el general Alexander mandó abortar la ofensiva. El 11 de mayo se reanudó el asedio, el octavo ejército británico logró atravesar las líneas enemigas, llegando hasta la falda del monte *Cassino*. El 17 de mayo la cuarta división marroquí desalojó a la 1ª división de paracaidistas alemanes de la colina y el 18 de mayo la vanguardia del ejército polaco ocupó las ruinas del monasterio, carentes ya de cualquier valor patrimonial [PUGSLEY. 2004].

Los ataques intencionados al patrimonio cultural en tiempos de guerra por aquello que representan no son algo reciente, sino que ha sido una constante en un intento de reescribir la historia para eliminar las evidencias físicas de que la otra parte ha estado allí [VIEJO-ROSE. 2007:106]. Se trata de un genocidio cultural que busca la destrucción deliberada del patrimonio cultural de un grupo o una nación por motivos políticos o militares [TEIJGELER. 2006:89]

El patrimonio monumental es una representación material del patrimonio cultural, y es por ello por lo que se convierte en un objetivo a destruir durante una contienda. Con la destrucción del monumento se busca la erradicación de la memoria colectiva a él vinculada [BEVAN. 2006]. Esta destrucción del patrimonio monumental debido a su simbolismo puede ser sistemática, temática o individualizada.

La **destrucción patrimonial sistemática** es aquella que busca la destrucción de todo monumento, independientemente de su importancia o



12

12 Vista aérea de la abadía de *Montecassino* tras el bombardeo



13

13 Restos de la abadía tras ser recuperada por el ejército polaco.

de su simbolismo individual, solamente por pertenecer al patrimonio cultural del enemigo

“¿Arde París?” se dice que preguntó Adolf Hitler ante la inminente liberación de la ciudad por parte de las fuerzas aliadas. Esta pregunta, novelada en 1964 por Larry Collins y Dominique Lapierre, refleja las órdenes que el 25 de agosto de 1944 tenía el general von Choltitz, jefe de la guarnición germana, de destruir el centro de la ciudad ante el avance de las tropas aliadas. Órdenes que no llegaron a ser ejecutadas y que permitieron que el patrimonio monumental de París pudiera llegar hasta nuestros días. Órdenes que por el contrario sí que se llevaron a cabo entre noviembre y diciembre del mismo año en Varsovia, apenas un mes antes de ser liberada, por las cuales el ejército alemán demolió de manera sistemática los principales símbolos de la cultura polaca: el Palacio Real, palacios, iglesias, archivos museos, etc. Se calcula que el 85% del patrimonio arquitectónico de Varsovia fue destruido, focalizándose dicha destrucción en el centro histórico, donde el 100% de dicho patrimonio desapareció. [HERNÁNDEZ. 2007:72]

La **destrucción patrimonial temática** es aquella que busca la destrucción de todo monumento vinculado a un determinado valor, como fueron los monumentos destruidos por la RDA tras la 2ª GM por representar el símbolo del imperio prusiano y la dinastía de los Hohenzollern, como el *Berliner Stadtschloss*, o la destrucción del patrimonio monumental religioso durante la GC en España.

El patrimonio religioso español ya había sufrido graves daños a lo largo del siglo XIX y principios del XX “durante la invasión napoleónica, en las guerras carlistas en 1835, en los actos revolucionario durante el reinado de Isabel II en 1854, en la semana trágica en Barcelona en 1909, en los desórdenes producidos en mayo de 1931, y con el empleo de dinamita en los sucesos revolucionarios de Asturias en 1934” [BUSTAMANTE. 1996:9], pero nada comparable a lo que ocurrió durante la Guerra Civil española.

En las 72 horas siguientes al 17 de julio de 1936 en el que el General Franco se sublevó en Marruecos contra la Segunda República dando inicio a la contienda, solamente en Madrid capital fueron saqueadas 46 iglesias de las 210 existentes; al término de la contienda 45 presentaban daños graves o destrucción total, 56 daños medios, 84 daños leves y 58 no presentaban daños, habiendo sido todas ellas saqueadas excepto 11. En Barcelona fueron destruidos en torno a 200 edificios religiosos, siendo su número cercano a las 4.000 en el conjunto de las ocho diócesis catalanas [REDONDO. 1993:20-21]. Y en el resto de España la situación no fue diferente.

La **destrucción patrimonial individualizada** es un rasgo distintivo de aquellas contiendas causadas por motivos étnicos en un intento de explotar



14

14 Biblioteca Nacional de Sarajevo en llamas. Fachada principal.

15 Vista aérea del incendio.



15

sus asociaciones emblemáticas y psicológicas con el fin de propagar la desmoralización dentro de las filas del ejército enemigo [CALAME. 2005: 1].

La conexión entre patrimonio cultural e identidad nacional se acentúa cuando surgen los nacionalismos, y los monumentos se convierten en elementos a través de los cuales la gente puede identificarse como una nación [BOOM. 2013:45]. De esta manera, a través de la destrucción de un monumento no se busca su destrucción *per se*, sino la destrucción de aquello que simboliza y de la memoria colectiva que lleva asociada.

En los violentos conflictos inter-étnicos conocidos como Guerras Yugoslavas desarrollados entre 1991 y 2001, la destrucción del patrimonio monumental fue un invariante, destacando por su simbolismo las

destrucciones de la Biblioteca Nacional de Sarajevo (*Gradska Vijećnica*) en 1992, y del puente viejo de Móstar (*Stari Most*) en 1993.

La Biblioteca Nacional de Sarajevo tenía su sede en el antiguo edificio del ayuntamiento, y fue ese doble carácter de símbolo político y cultural lo que hizo de ella un objetivo de primera magnitud. Por un lado el edificio, que fue uno de los primeros en enfatizar la importancia de Sarajevo como centro administrativo de Bosnia y Herzegovina, simbolizaba la importancia que tuvo este estado en el imperio Austro-húngaro en el periodo de 1878 a 1914. Por otro lado, como centro del patrimonio cultural e histórico del pueblo bosnio, la biblioteca albergaba en su interior más de millón y medio de documentos, desde libros históricos a manuscritos e incunables, que reflejaban el carácter multicultural, multiétnico y multireligioso de Bosnia Herzegovina, entre los que destacaba el archivo de escritores serbios, croatas, bosnios y judíos que se creó con la federación Yugoslava. Apenas un 10% de este material pudo ser recuperado tras el ataque con proyectiles incendiarios que sufrió la biblioteca la noche del 25 al 26 de Agosto de 1992. Quedaron apenas en pie los paramentos exteriores del edificio, conservando elementos escultóricos de piedra, ladrillo, terracota y estuco, aunque gran parte del revestimiento y molduras desaparecieron. El interior quedó arrasado, la cubierta y todos los forjados intermedios de vigas de madera colapsaron, quedando en su sitio únicamente parte de la estructura metálica de la cúpula de vidrio; el colapso de los forjados conllevó la desaparición de la escalera principal de piedra, de todas las particiones interiores y la caída de cuatro de los seis pilares que sustentaban el atrio hexagonal, dañando considerablemente en diferentes niveles los muros de carga interiores; toda la decoración interior, carpintería y vidrieras desaparecieron presa de las llamas, junto con el contenido de la biblioteca.

La importancia del *Stari Most* radicaba en representar la identidad cultural del pueblo de Móstar más que en el posible valor estratégico que como infraestructura viaria pudiera tener. Constantemente bombardeado y protegido por los habitantes de Mostar mediante neumáticos y techos provisionales durante el conflicto, parecía que sobreviviría a los diferentes ataques, ya que en su entorno más inmediato todo el tejido urbano estaba reducido a ruinas, y sólo el puente quedaba en pie. Sin embargo el 9 de noviembre de 1993 se produjo su colapso. Según Manfredo Romero, ingeniero encargado de la reconstrucción del puente, en aquella guerra en que la destrucción de símbolos de identificación étnica era una de las afrentas más incisivas en la moral del enemigo, el puente viejo de Mostar desgraciadamente no pudo ser una excepción². El momento del ataque final fue grabado, y a partir de dicho video se pudo establecer cómo se produjo el colapso: El último ataque provino del lado sur, centrando sus impactos en el lado sureste del arco del puente. Resulta extraño que la parte mejor conservada de los restos

2. *Technical design for the reconstruction of the Old Bridge of Mostar [Official web site]* (Fecha de consulta 28.07.2012)



16

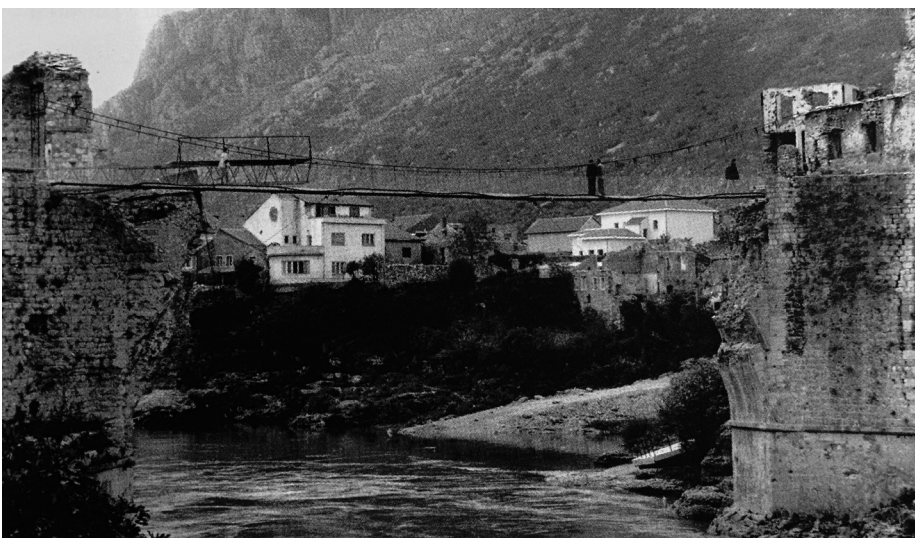
16 Puente Stari Most bombardeado desde el lado suroeste el 8 de noviembre de 1993.

17 Momento en el que el puente es alcanzado por el impacto que lo hace colapsar el 9 de noviembre de 1993.

18 Estado del puente tras su destrucción.



17



18

19 Cámara Santa. Planta de la cripta, capilla de Santa Leocadia y sus anejos.

20 Vista de las ruinas de la Cámara Santa, al fondo, la torre Vieja.

21 Estado tras la voladura de 1934, Manuel Gómez-Moreno medita, perdido entre las ruinas, sobre el desastre.

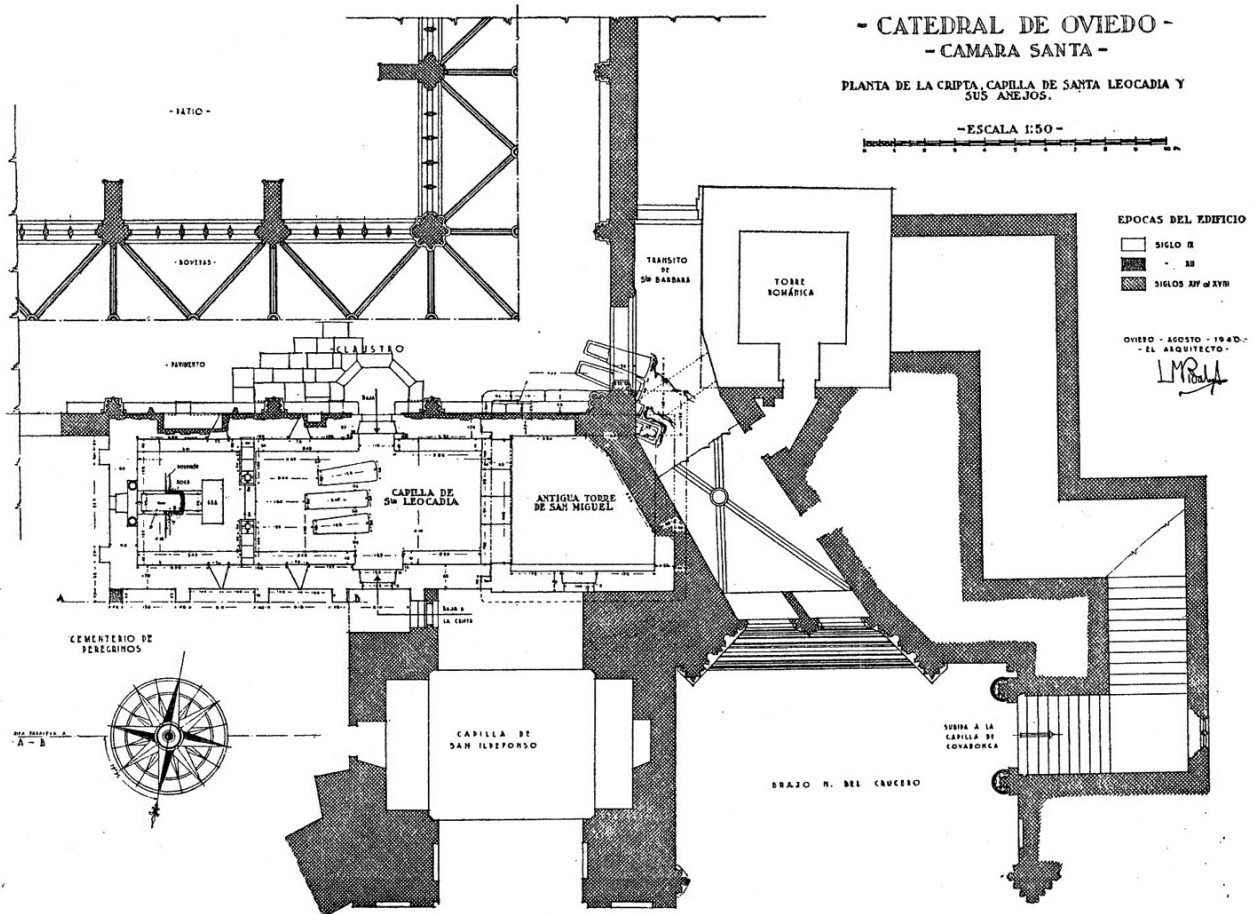
recuperados sean los de esta cara, por lo que lo más probable es que la cara norte también fuera atacada a lo largo de la contienda. Algunos obuses que se desviaron hacia arriba perforaron las bóvedas, provocando el escape del relleno. El fuego se concentró en el mismo punto para causar el colapso con el mínimo número de proyectiles, confirmando la hipótesis de que el ataque fue llevado a cabo por gente que conocía el funcionamiento básico de la estructura del puente: “El bombardeo fue ejecutado con el objetivo de provocar el colapso del puente y no de arruinarlo; el puente colapsó cuando un proyectil rompió definitivamente la continuidad del arco de carga”³. Una vez reconstruido, el *Stari Most* se ha convertido en un símbolo de de la convivencia entre culturas y de la paz.

Aquellos monumentos dañados por su ubicación son aquellos que sin ser objeto directo de un ataque resultan igualmente dañados, ya sean daños colaterales por encontrarse en las proximidades de un objetivo militar, o por encontrarse en una trama urbana afectada por un bombardeo masivo.

Los llamados **daños colaterales**, son aquellos que se producen en un conflicto al intentar alcanzar un objetivo y dañar en el proceso a otros. Estos errores pueden tener un origen humano, como fue el caso de la Cámara Santa de Oviedo, o técnico, como el caso del *palazzo della Mercanzia* de Bolonia

La voladura de la Cámara Santa de Oviedo se produjo en la madrugada del 11 al 12 de octubre de 1934, en un intento fallido de desalojar las tropas gubernamentales que se acantonaban en el interior de la catedral y que utilizando la torre como atalaya, frenaban el avance de los alzados de la Revolución de Asturias hacia Oviedo. Los motivos de esta voladura nunca han estado claros. En un primer momento, se consideró que la destrucción tenía intención de destruir un símbolo, dañando moralmente al enemigo, sin embargo esta hipótesis no se mantiene, ya que los principales perjudicados hubieran sido, y acabaron siendo, los revolucionarios ya que este hecho minaría su popularidad entre el pueblo astur. Luis Menéndez Pidal aventuró como hipótesis que los sublevados accedieron al claustro y confundiendo la Cámara Santa con el sótano de la torre gótica, colocaron una potente carga de dinamita que hizo volar tanto la Cámara Santa como la capilla de Santa Leocadia [MENÉNDEZ. 1960:7. Sin embargo, la gran distancia existente entre la Cámara Santa y la torre gótica, sesenta y cinco metros, hace poco plausible esta hipótesis. Julián Esteban Chapapría y María Pilar García Cuetos, basándose en las notas de Manuel Gómez-Moreno en el «Diario de Madrid» del 12 de noviembre de 1934, defienden que la voladura fue un intento de acceder al crucero de la catedral, destruyendo la pared que los separaba, para poder apoderarse de ésta [ESTEBAN & GARCÍA. 2007: 128]. Siendo esta última la más probable, lo cierto es que lo único que consiguieron fue la destrucción de

3. *“shelling was performed with the aim of causing the collapse of the bridge and not of ruining the bridge; the bridge collapsed when a shell broke definitely the continuity of the load bearing arch” en Ibidem.*



19

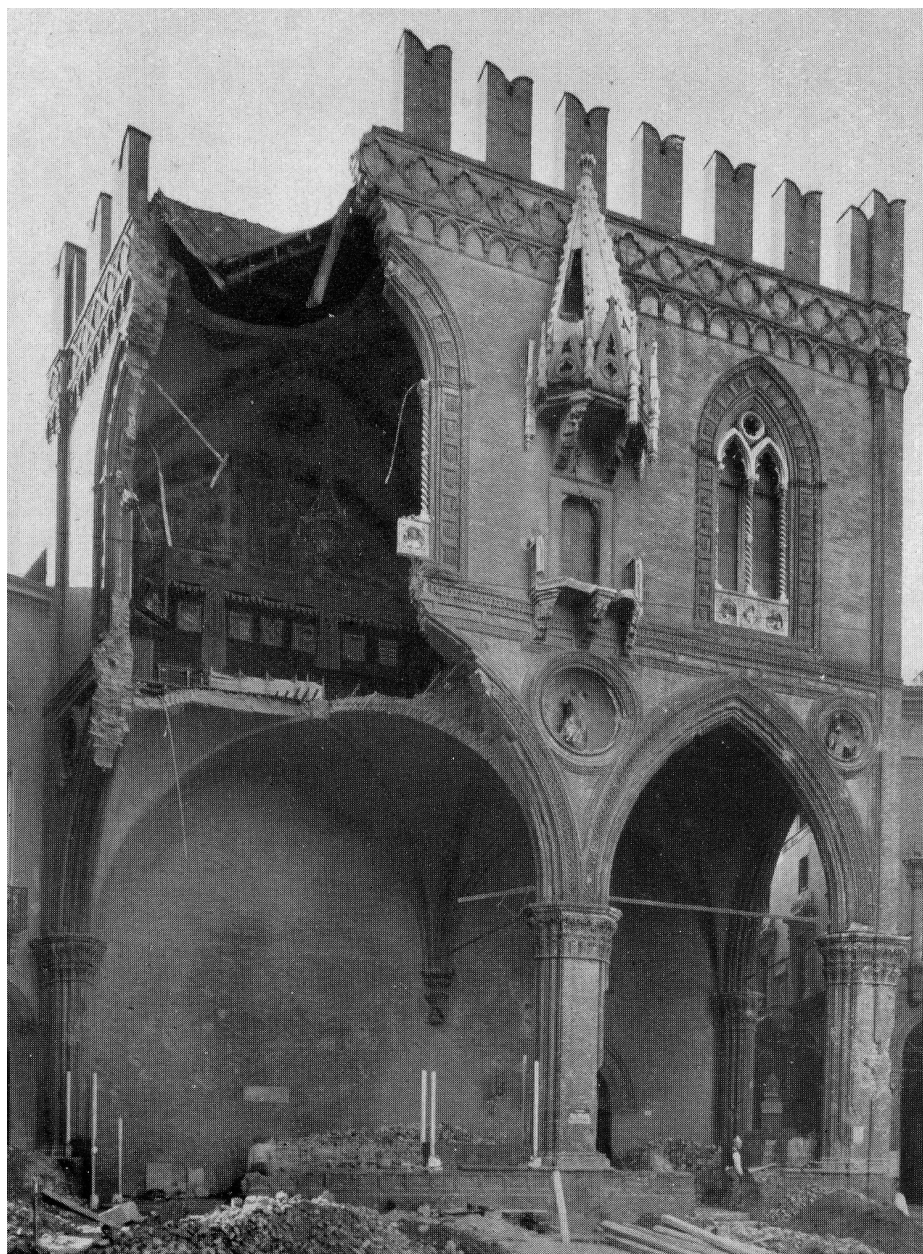


20



21

22 Estado del *palazzo della Mercanzia* tras la detonación controlada de la bomba.



22

una parte importante del patrimonio cultural asturiano, y la condena popular al movimiento insurreccional.

En el caso del *palazzo della Mercanzia* en Bologna, tras sobrevivir prácticamente indemne al bombardeo del 25 de septiembre de 1943 con apenas unos daños en la decoración escultórica debido a restos de metralla, su *loggia* se vio afectada por la voladura controlada de una bomba que había caído sin explotar en los alrededores. Pese a los infructuosos esfuerzos por parte del *Soprintendente* Alfredo Barbacci, el ejército alemán decidió llevar a cabo la detonación, provocando la rotura del pilar izquierdo, de dos arcos y de parte de la bóveda que conformaban, de los nichos laterales y de la correspondiente porción de fábrica de ladrillo, de suelo y de cubierta del nivel superior de la *loggia* [PASCOLUTTI. 2011:131].

Los **bombardos masivos** basan su eficacia en la no discriminación de objetivos en su ataque, primando la magnitud de la destrucción frente a la puntería. Es por ello que esta tipología de ataque es la más devastadora en cuanto a bienes inmuebles se refiere, incluyendo entre ellos al patrimonio monumental, y la magnitud del daño infligido está intrínsecamente ligado al desarrollo armamentístico producido en las diferentes contiendas.

Durante la 1ª GM la aviación apenas estaba desarrollada, por lo que las armas de mayor poder destructivo eran los cañones de largo alcance. Esto originó daños que en la mayoría de los casos, como las catedrales de Reims y Malinas, pudieron ser reparados con intervenciones más o menos importantes, pero que en ningún caso ponían en duda la identidad de la obra resultante.

La catedral de Reims⁴ estuvo bajo fuego de artillería desde Septiembre de 1914 hasta Julio de 1918. El 19 de septiembre de 1914, las bombas incendiarias dañaron la cubierta y destruyeron columnas y estatuas del interior y el rosetón. Entre 1915 y 1916 la catedral fue golpeada por cientos de proyectiles, pero el peor ataque ocurrió en abril de 1917, durante cuatro días consecutivos los cañones bombardearon el edificio con proyectiles de 12, 14 y 15 pulgadas, con una cadencia de doce por hora y alternando proyectiles explosivos, incendiarios y de gas. En septiembre de ese mismo año las bombas incendiarias prendieron fuego a varias partes de la cubierta, fundiéndose la cobertura de plomo exterior y dañando la estructura de madera, sin embargo, esta resistió y la bóveda interior permaneció intacta, resguardando al interior de los siguientes ataques. Los ataques continuaron hasta que en julio de 1918 ardió lo que quedaba de cubierta, cayendo sobre la ya debilitada bóveda de piedra, colapsando y dejando desprotegido el interior.

El colapso estructural sufrido por la catedral de Reims avanza una tipología de daño característica de los conflictos bélicos que tomará importancia durante la GC pero que será en la 2ª GM cuando llegue a su apogeo con los bombardeos aéreos masivos indiscriminados.

Esta tipología de daño producida por el colapso de la cubierta en las iglesias y catedrales se origina por una desafortunada combinación de tipología de ataque y sistema constructivo. El armamento capaz de provocar estos daños son los bombardeos aéreos y el fuego artillero, siendo en el primer caso la cubierta el paramento más expuesto a las bombas, y en el segundo los cañones apuntan a la cubierta por presentar una menor resistencia que los paramentos verticales que suelen ser de piedra. El sistema constructivo de cubierta más extendido en este tipo de monumentos es un sistema doble que combina bóvedas de piedra o ladrillo en el interior con un sistema exterior que subsane los problemas de impermeabilidad que presentan las bóvedas interiores. En la zona del mediterráneo, la solución de cubierta más utilizada consistía en la construcción de una cubierta exterior de trespol, que debido

4. “Los alemanes niegan la destrucción del monumento. Desde sus lejanas baterías pueden ver con poderosos gemelos de campaña la masa del templo, en cuyo interior conoció Juana de Arco el mejor momento de su gloria.

Si por destrucción se entiende el completo arrasamiento de una obra arquitectónica, los alemanes dicen verdad. La catedral de Reims no ha sido destruida. Yo la vi como siempre, al acercarme a la histórica población, destacando sobre el cielo moteado de nubéculas de granadas sus dos torres robustas.

Pero con igual motivo podría decirse de alguien que hubiese muerto hace muchos años, legando su esqueleto a un Museo de medicina. «Su fallecimiento es mentira. Ayer lo vi, magníficamente conservado. Por cierto que estaba de pie.»

La catedral de Reims no ha sido destruida, ha sido simplemente «vitriolada». Queda en ella lo que es pura albañilería. Ha desaparecido todo lo que significa arte. Su epidermis no existe; y en la epidermis, envoltura de la forma, reside la belleza.”

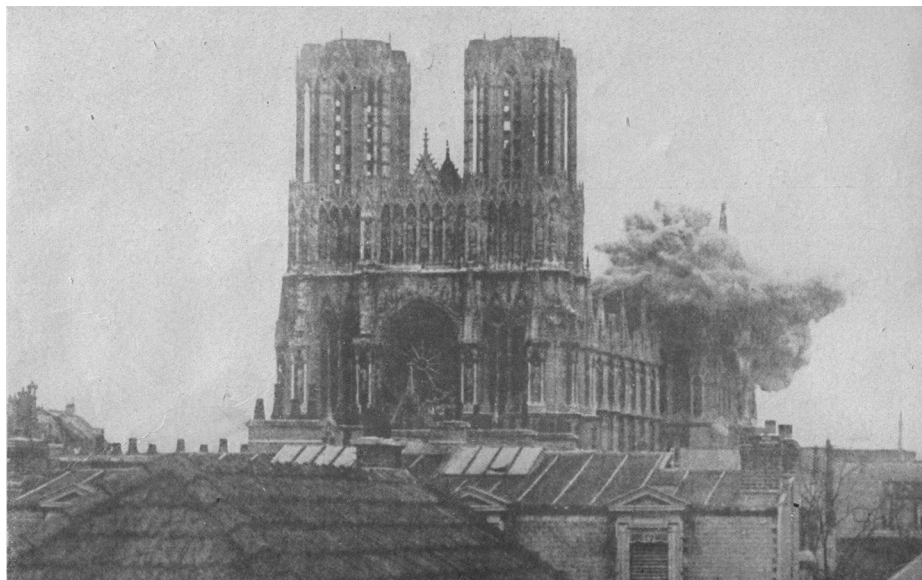
Extracto de *Visiones de la guerra* [BLASCO IBÁÑEZ.1915]

23 Catedral de Reims recibiendo el impacto de un obús.

24 Vista de la nave principal a través del impacto de un obús.

25 Vista de la bóveda de la nave principal desde el coro.

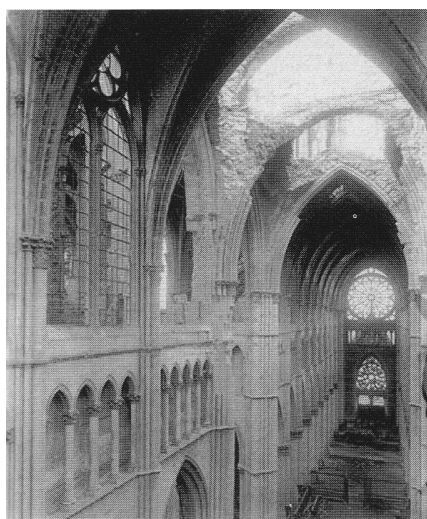
26 Vista de la bóveda entre la nave principal y el transepto.



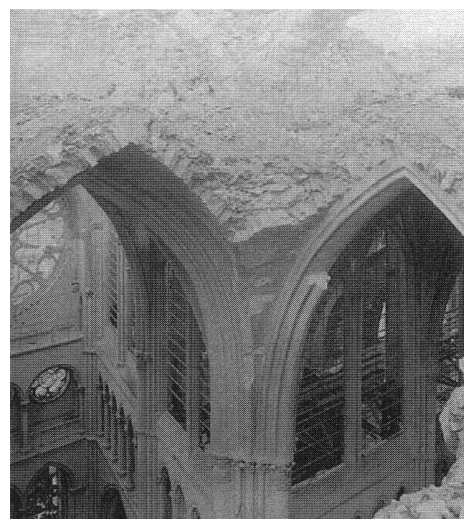
23



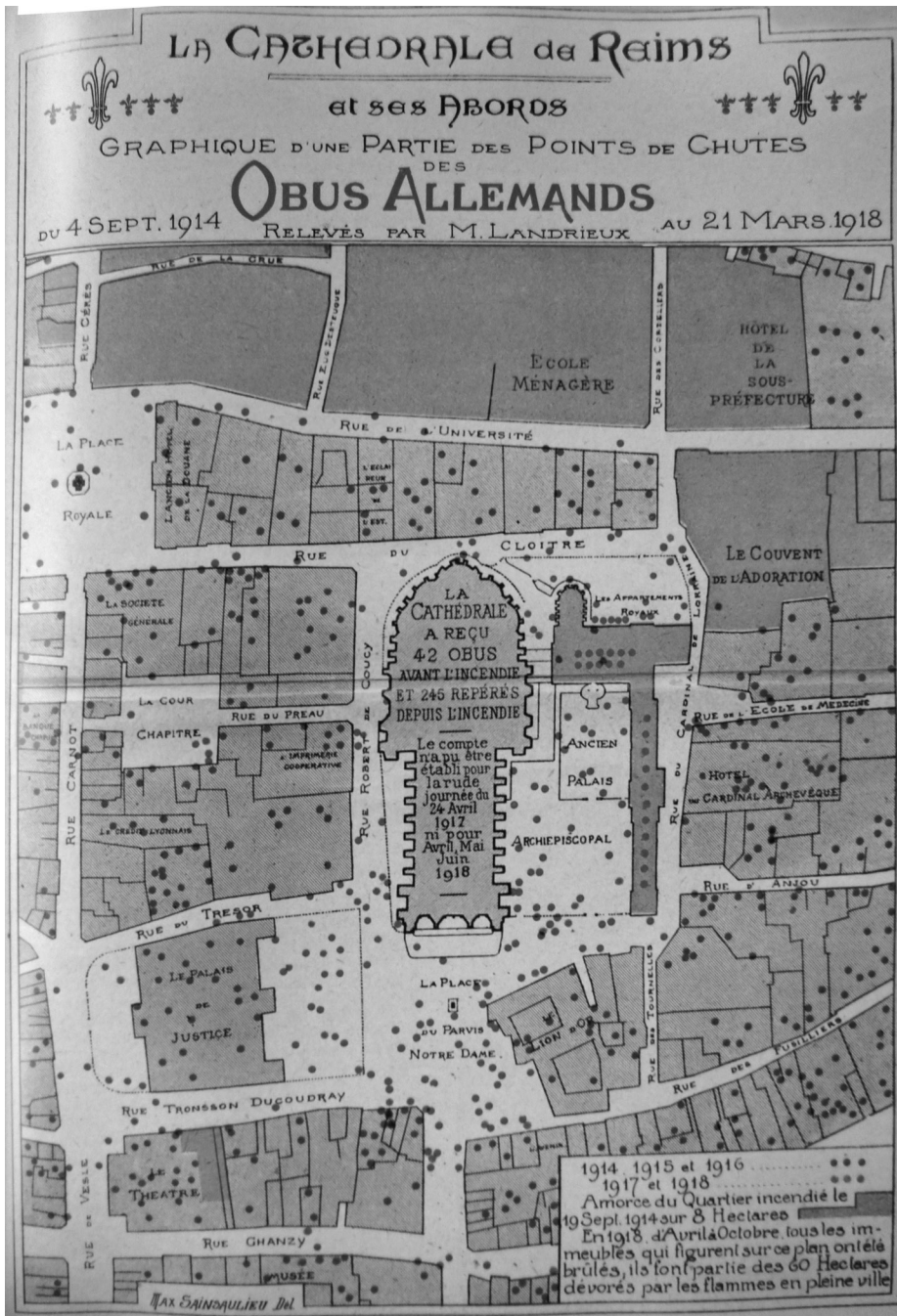
24



25



26



27

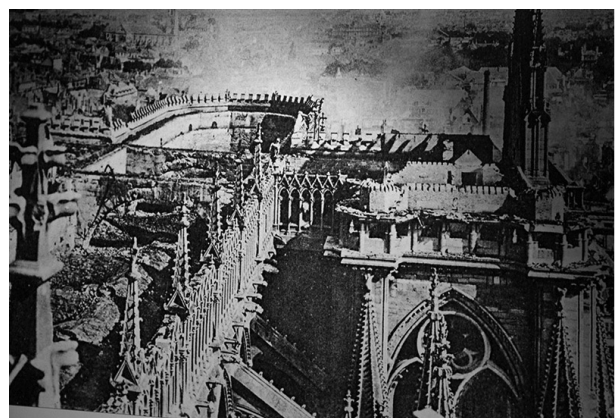
27 Esquema de los impactos de los obuses en los alrededores de la catedral de Reims entre el 4 de septiembre de 1914 y el 21 de marzo de 1918.

28 Vista interior de la nave principal llena de escombros provocados por el colapso de la cubierta.

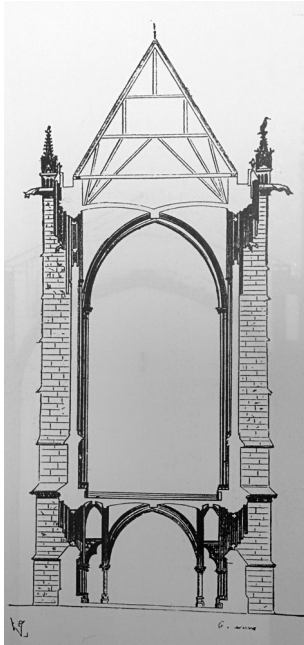
29 Vista de la nave principal desde la torre.



28



29



30

30 Sección transversal de la Santa Capilla, París (1244-47). Viollet-le-Duc (1858-68)

a su naturaleza ignífuga contribuyó en gran medida a proteger durante la GC este patrimonio de este tipo de daños. Sin embargo, en climas no tan benignos y con abundancia de lluvias, la solución pasaba por una techumbre de madera de gran inclinación.

“El sistema de doble cubierta en una gran iglesia- una techumbre de madera sobre una bóveda de fábrica es, al mismo tiempo, decorativo y funcional. La techumbre, de fuerte pendiente, proporciona la necesaria protección contra los agentes atmosféricos de un clima septentrional; de hecho, la bóveda de piedra, tal vez agrietada y en cualquier caso permeable al agua, necesita la protección de una techumbre exterior. Además la madera arde bien, y una de las funciones de la bóveda de piedra es actuar como cortafuegos entre la techumbre exterior y la iglesia. Hay un comportamiento simbiótico entre las dos cubiertas de la iglesia; la techumbre de madera protege tanto a la bóveda de piedra como a la iglesia de las inclemencias del tiempo, y la bóveda de piedra protege a ésta del potencial peligro de incendio de la techumbre de madera” [HEYMAN. 1999:57].

Este sistema, de gran difusión debido a sus grandes virtudes, adolece de un problema en caso de que el monumento se vea envuelto en una contienda, y es que deja al exterior el recubrimiento inflamable. En el caso en el que se bombardee una iglesia con bombas incendiarias, éstas atraviesan la techumbre, sea metálica (plomo, cinc,...), o cerámica, y se detienen al llegar a las bóvedas de piedra, que resisten el impacto e impiden que el incendio se propague al interior, pero no que prenda fuego a los pares de madera que conforman la estructura de la cubierta exterior. Una vez que prende la cubierta, esta arde hasta derrumbarse sobre las bóvedas de piedra, que no suelen resistir la sobrecarga, provocando su colapso estructural y propagando el incendio al interior.

Excepcional fue el caso de la ciudad de leper en Bélgica: las cuatro batallas que allí se produjeron redujeron a escombros por parte de la artillería alemana completamente la población. Mientras que la catedral de Reims, pese a ser seriamente dañada tras el asedio a la ciudad, presentaba en pie sus muros perimetrales, las torres y parte de la decoración; la catedral de leper y el *Lakenhalle* quedaron completamente arrasados, formando un informe montón de cascotes sin valor alguno.

5. Convenio (IV) de La Haya relativo a las leyes y costumbres de la guerra terrestre. 18 de Octubre de 1907.

6. Convenio (IX) de la Haya relativo al bombardeo por fuerzas navales en tiempo de guerra. 18 de Octubre de 1907.

En los años siguientes, el desarrollo de la aviación cambiaría la manera de plantear las guerras, y no fue hasta 1949, cuatro años después de finalizada la 2ª GM, cuando se aprobó la primera legislación relativa a los ataques aéreos. Sí que la había sobre ataques terrestres⁵ y navales⁶ aprobadas en 1907, pudiendo entresacarse del articulado de la primera los siguientes artículos, que en caso de haber sido aplicables a los bombardeos aéreos podrían haber influido en el transcurso de las contiendas:



31

31 Vista aérea de leper. 1917.

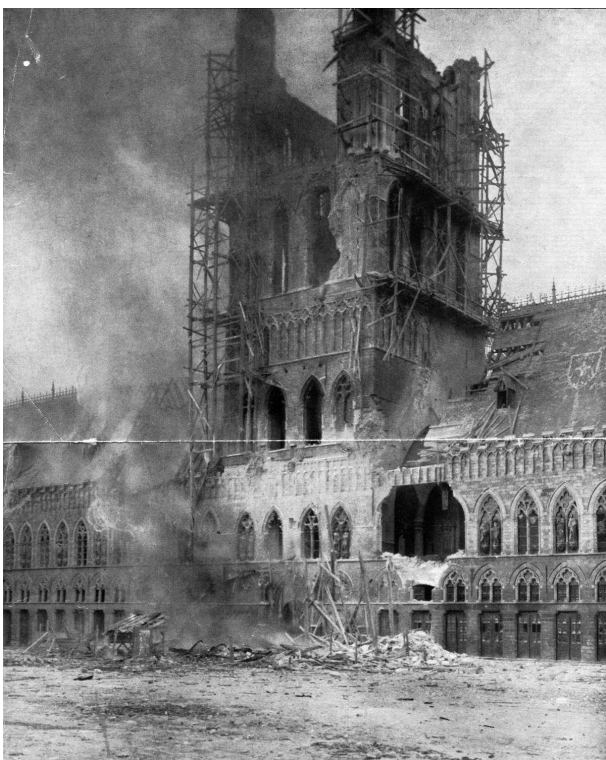
32 Vista panorámica de leper. 1919.

33 Campanario del *Lakenhalle* de leper en llamas. 1914.

34 Catedral de *Sint Michael* de leper en ruinas. 1916.



32



33



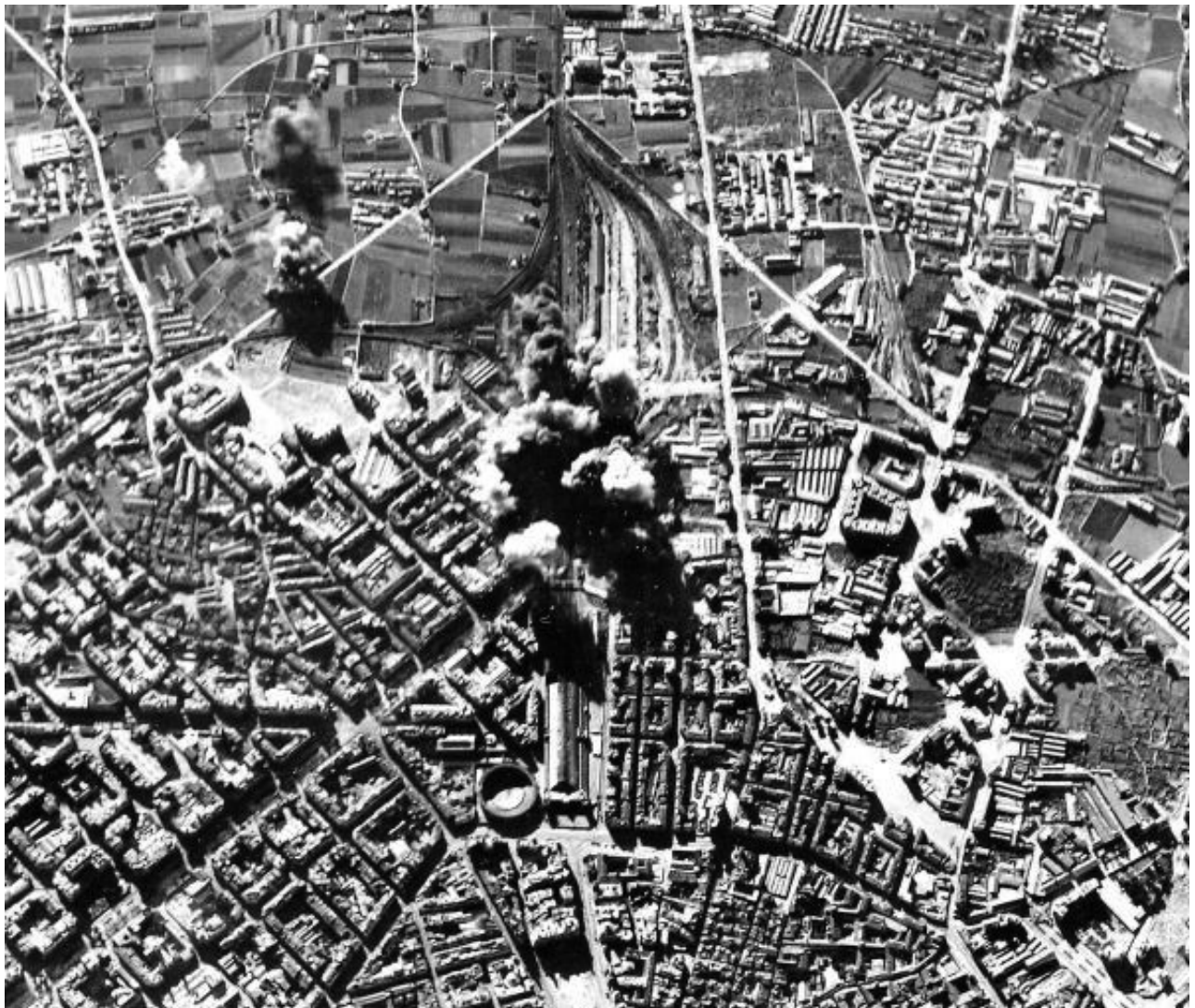
34

35 Soldados alemanes de la Legión Condor, rearmando un Heinkel He 111 E.

36 Bombardeo sobre la estación del Norte y barrio de Ruzafa en Valencia. 1937.



35



36

- Art.25: Está prohibido el ataque a ciudades, pueblos o edificios desprotegidos.
- Art. 26: El comandante de una fuerza atacante, antes de comenzar el bombardeo, excepto en el caso de un asalto, debe hacer todo lo posible para advertir a las autoridades.
- Art. 27: En asedios y bombardeos, se deben tomar todas las medidas necesarias para evitar dañar, en la medida de lo posible, edificios dedicados a la religión, arte, ciencia y caridad, hospitales y lugares donde los heridos y enfermos sean atendidos, siempre que no sean utilizados al mismo tiempo con motivos militares. Los asediados deben indicar estos edificios o lugares con determinadas indicaciones y deben ser previamente indicadas a los asaltantes.

En febrero de 1923, se propusieron las «Leyes relativas al control de la telegrafía inalámbrica en tiempo de guerra y a la guerra aérea»⁷, en cuyo artículo 24 se prohibía cualquier tipo de bombardeo sobre la población civil que no estuviera vinculada a un objetivo legítimo. Estas leyes nunca fueron aprobadas, por lo que nunca se sabrá la posible incidencia que hubieran podido tener frente a los devastadores y descontrolados ataques aéreos que se produjeron en la GC española y en la 2ª GM.

La GC fue campo de pruebas para este armamento que se utilizaría poco después durante la 2ª GM, sobre todo para el desarrollado por el eje Berlín-Roma. El ejército nacional recibió apoyo militar tanto de Alemania con la Legión Cóndor, como de Italia, con la Aviación Legionaria, destacando los «*Junker 52*», los «*Heinkel 11*», los «*Savoia 81*» y los «*Savoia 79*» [MALDONADO. 2006: 141]. Por parte del ejército republicano, fue la URSS quien aportó el apoyo militar, principalmente consejeros y carros de combate. Conocidos son por todos los bombardeos de 1937 en Belchite o Guernica o en 1938 en Barcelona, y sus consecuencias. En España se utilizaron por primera vez bombas de explosión de 300, 500 y 1.000 kilos, las cuales además del daño producido por el impacto provocaban una onda expansiva que se desplazaba violentamente actuando sobre los elementos circundantes a modo de sobrepresión, siendo su radio de acción efectivo de más de 100 metros para las bombas de 300 kilos, con un acción más destructiva que la proyección de metralla y cascotes. También las bombas incendiarias incrementaron su poder destructivo frente a las de la 1ª GM, disminuyendo su peso mediante el empleo de una mezcla de magnesio y aluminio, por lo que un avión bombardero podía arrojar hasta 2.000 bombas en un solo vuelo. Estas bombas producían una llama con forma de soplete de unos 3 metros de longitud, alcanzando unos 2.000° de temperatura y una duración aproximada de un minuto [BRUQUETAS. 2009: 207].

Si la 1ª GM estuvo marcada por el poder destructivo de la artillería, la 2ª GM estuvo marcada por el poder destructivo de la aviación. Los cielos del

7. *Rules concerning the Control of Wireless Telegraphy in Time of War and Air Warfare. December 1922-February 1923.*

37 Heinkel He 111 alemán bombardeando el East End de Londres el 7 de septiembre de 1940.



37

comienzo de la contienda estuvieron dominados por la aviación alemana, la *Luftwaffe*, perfectamente entrenada en la GC, y aplicando las tácticas de bombardeo masivo allí empleadas. Entre el 7 de septiembre de 1940 y el 16 de mayo de 1941, Reino Unido sufrió un continuo bombardeo conocido como *Blitz*, en ciudades como Londres o Coventry, demostrando la superioridad manifiesta de la aviación alemana.

La catedral de *Saint Paul* en Londres sobrevivió sorprendentemente a los bombardeos con daños leves, aun más teniendo en consideración el estado en que quedó su entorno más inmediato, como la *Christ church Greyfriars* que apenas dista un centenar de metros y de la que apenas quedaron en pie dos de sus muros perimetrales y la torre. La pervivencia de la catedral se debe en gran medida al cuerpo de voluntarios, al departamento de bomberos y a los ingenieros reales que permanecieron durante los múltiples ataques aéreos en la catedral para controlar los daños, ya que su supervivencia se consideraba cuestión de estado para la moral del pueblo inglés [BBC. 2010]. En uno de ellos, en el *blitz* del 29 de diciembre de 1940, una bomba incendiaria atravesó el recubrimiento exterior de plomo de la cúpula y al llegar a la envolvente pétrea troncocónica intermedia, quedó atrapada entre ambas hojas, en una zona de difícil acceso desde las cubiertas e imposible desde el interior. La bomba quedó retenida por la estructura de madera que conforma la piel exterior de la cúpula, con el consiguiente peligro de incendio y posterior derrumbe, pero pudo ser neutralizada mediante arena desde el exterior.

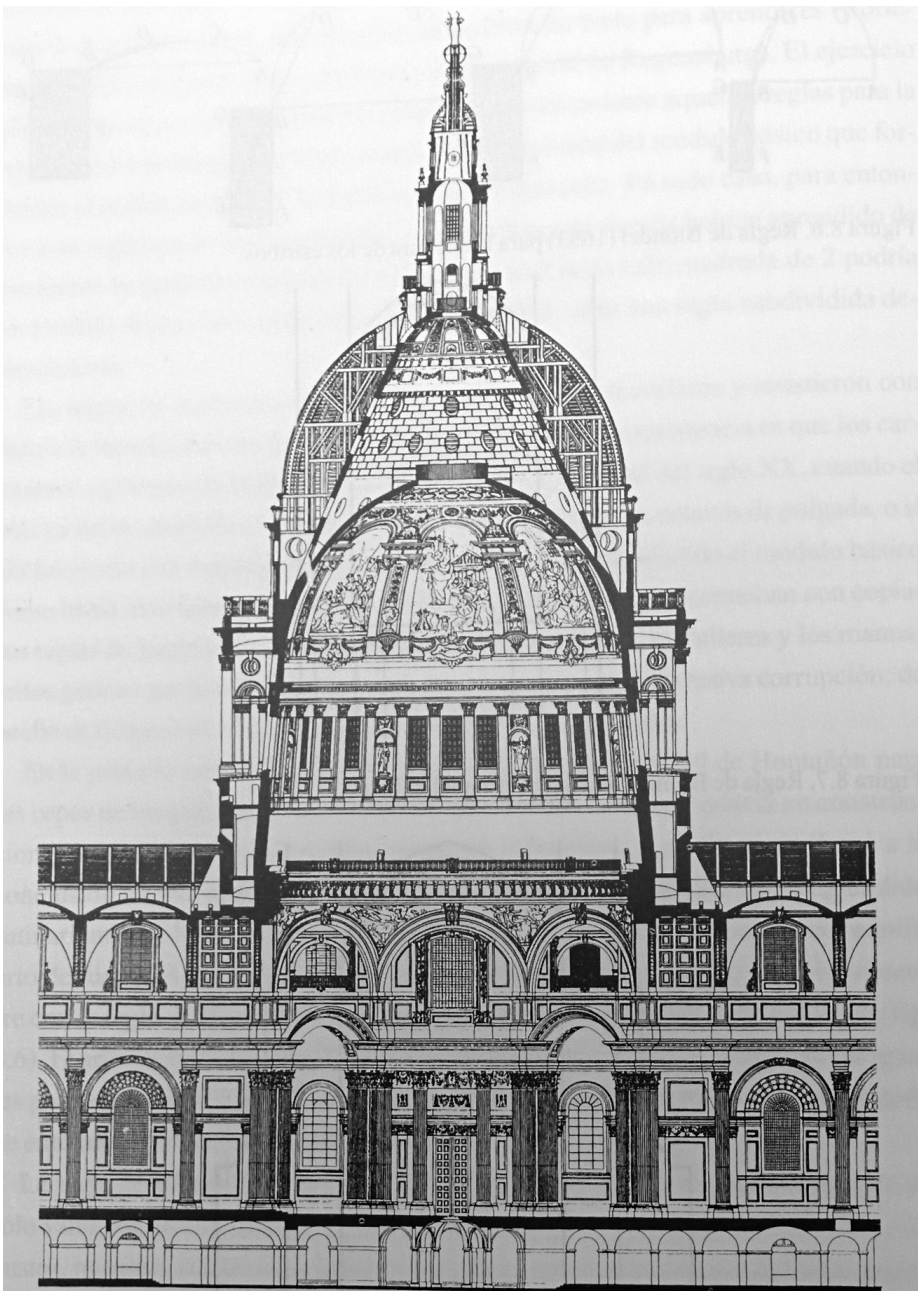
El bombardeo de la ciudad de Coventry es uno de los hechos más conocidos de la 2ª GM. Con una población en torno a 320.000 habitantes, Coventry era uno de los principales centro industriales de Inglaterra, cuyas



38

38 Dibujo del interior de la catedral de Coventry. 1891.

39 Sección constructiva de la cúpula de la catedral de St. Paul.



39

fábricas de municiones y motores de aviones contribuían en gran medida al aparato bélico aliado, suministrando repuestos a la *Royal Air Force* y al ejército británico. El 14 de noviembre de 1940, Coventry fue bombardeada por más de 515 bombarderos alemanes, en la operación *Moonlight*, destruyendo prácticamente la ciudad. La primera oleada de bombardeos consistió en bombas de gran poder explosivo con la finalidad de inutilizar las infraestructuras (carreteras, saneamiento, gas, ...). La segunda oleada arrojó una combinación de bombas explosivas e incendiarias; las primeras tenían como misión destrozarse los tejados de los edificios para que las bombas incendiarias (de magnesio y de petróleo) provocaran incendios en su interior. La destrucción en el primera ataque de las infraestructuras hizo que los incendios provocados por la segunda oleada se extendieran con gran rapidez y sin posibilidad de extinguirlos, siendo la catedral de St. Michael una de las víctimas de estos incendios.

La catedral presentaba una cubierta de madera de vigas de roble de 45 cm de espesor, con poca inclinación y con una impermeabilización exterior mediante láminas de plomo, sin bóveda de piedra interior, por lo que las bombas incendiarias no encontraron impedimento alguno para atravesarla. Las primeras bombas fueron controladas por los bomberos mediante agua y arena por haber alcanzado puntos fácilmente accesibles desde el interior del templo, pero la segunda oleada prendió fuego a la estructura de madera de la cubierta, inaccesible con los medios disponibles y sin capacidad para recibir ayuda de poblaciones cercanas por haber sido inutilizadas todas las infraestructuras en los primeros ataques. En menos de dos horas la cubierta colapsó, extendiéndose el incendio por toda la catedral⁸. Cuando se hubo extinguido, sólo quedaba en pie “la traza, los muros y la torre con su aguja, de 130 pies⁹ de altura” [RICO. 1994: 78].

Con el desarrollo de la industria armamentística del ejército aliado, la situación no tardaría en tornárseles favorable, tal y como muestra el desarrollo aeronáutico mostrado en los bombardeos de Milán durante la contienda. Comenzó en 1940 con bimotores «*Armstrong Witworth Whitley*», que permitían una carga máxima de bombas de 900 kg, en otoño de 1942 estos habían sido sustituidos por los «*Stirling*» (2.750 kg.), «*Halifax*» (2.600 kg.) y «*Lancaster*» (3.000 kg), complementado en sus ataques por los bombarderos de medio alcance «*Wellington*» y «*De Havilland Mosquito*» y los cazas «*Spitfire*». En 1943 se unieron los aviones americanos «*Boeing B 17*», conocidos como fortalezas volantes y con una capacidad de carga de 8.000 kilos, y los «*B24 Liberator*».

El caso de los bombardeos aliados sobre la ciudad de Milán podría confundirse con el de Coventry por ser ambos centros importantes en la industria armamentística de sus respectivos países; en el caso de Milán, conformaba junto con Turín y Génova el llamado triángulo industrial italiano,

8. Coventry Cathedral. [Official web site] (Fecha de consulta 10.05.2015)

9. Unos 37 metros.



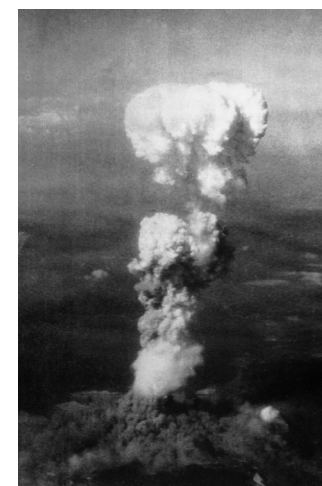
40

40 Plano del centro de Milán don de se indican los inmuebles destruidos y los gravemente dañados tras los bombardeos de agosto de 1943.

41 «Hongo» atómico sobre Hiroshima. 6 de agosto de 1945.

y en ella confluían 21 líneas diferentes de tren. Sin embargo, sin menospreciar la importancia de la destrucción de estas industrias, lo que se buscaba era un objetivo quizá menos tangible, pero mucho más ambicioso, obligar al gobierno italiano a firmar el armisticio. El ataque definitivo se llevó a cabo en cuatro oleadas, en las noches del 7, 12, 14 y 15 de agosto de 1943, y afectaron a todos los barrios de la ciudad. Más del 50% de los edificios de la ciudad fueron alcanzados, un 15% de extrema gravedad, entre los que destacan *Il Duomo*, *La Scala*, *Santa Maria delle Grazie*, la *Ca'Granda* y la basílica de *Sant'Ambrogio* [GUIDOLIN. 2004:318]. El 8 de septiembre Italia firma el armisticio, alterando manifiestamente el rumbo de la contienda.

Pese a quedar fuera del ámbito de estudio de este trabajo, la trascendencia de los mismos obliga a la inclusión en este apartado de los bombardeos atómicos sobre Hiroshima y Nagasaki. Efectuados con la misma finalidad que los bombardeos a Milán, el 6 de agosto de 1945 a las 8:15 el avión estadounidense «*Enola Gay*» arrojó la bomba «*Little Boy*» sobre Hiroshima. Tres días después, se repetía el ataque lanzando la segunda bomba atómica, «*Fat Boy*» sobre Nagasaki. El 15 de agosto, apenas seis días después del segundo lanzamiento, Japón firmaba la rendición y finalizó la 2ª GM. En recuerdo de estos ataques se alza «la cúpula Genbaku» en Hiroshima;



41

este edificio antes del bombardeo era un antiguo centro de convenciones reconvertido en edificio de oficinas gubernamental inserto en la trama urbana de Hiroshima. Fue el edificio más cercano al punto de impacto que quedó en pie tras el ataque, apenas a 150 metros del hipocentro de la explosión de «*Little Boy*», en la que fallecieron unas 120.000 personas. El gobierno japonés decidió conservarlo en el estado que quedó tras el impacto y convertirlo en un memorial de la devastación nuclear y en un símbolo de la esperanza de paz. En este caso se trata de un edificio originariamente anónimo que tras quedar en ruinas simboliza la esperanza en la paz mundial y alcanza el status de monumento, al contrario que el resto de monumentos aquí estudiados

En las GY, la diferencia en cuanto a cantidad y variedad de armamento empleado con respecto a la 2ª GM se vio compensada sobradamente con los avances armamentísticos del casi medio siglo que las separa, de manera que pese a los intentos de protección que sobre los monumentos se llevaron a cabo, el resultado fue el mismo.

PROTECCIÓN

Aún no existiendo ninguna acción que pueda asegurar que el monumento quede indemne en el devenir de una guerra, sí que existen diversas acciones protectoras encaminadas a minimizar el daño directo que pueda sufrir un monumento durante una contienda. Estas acciones, que pueden ser implementadas tanto en periodos de guerra como de paz, pueden ser de origen preventivo o correctivo en función de su finalidad.

Las acciones preventivas son aquellas que buscan el evitar colocar al monumento en una posición susceptible de recibir daño alguno en caso de verse involucrado en una guerra. En el caso de ser implementadas durante el transcurso de una contienda suelen plasmarse en acuerdos firmados entre las partes contendientes mientras que en el caso de que esto ocurra en periodos de paz suelen formalizarse en normativas de ámbito internacional.

Si bien la evolución de dichos instrumentos fue desarrollándose conforme aumentaba el nivel de devastación provocada por los conflictos bélicos, la destrucción y pérdida de los bienes patrimoniales fue una característica generalizada durante dichos conflictos [BOOM. 2013:21], ya que el grado de efectividad de dichas acciones preventivas radica en el nivel de implicación de los contendientes y en el respeto que hagan de lo estipulado.

Los **acuerdos entre las partes**, suelen producirse cuando el conflicto bélico ya se ha declarado y está a punto de afectar a una zona que, por diversos motivos, se quiere preservar intacta por los contendientes, lo que suele dar lugar a la llamada «ciudad abierta».

Según el derecho internacional de la guerra, una «ciudad abierta» es aquella que al acercarse el invasor, se rinde a este, con su consentimiento y sin oponer resistencia [MANARESI. 2010: 157]. Con ello, se intenta evitar la pérdida de vidas y minimizar los daños materiales de dicha ciudad. Durante la 2ª GM, Atenas y París fueron declaradas «ciudad abierta», mientras que en Italia ninguna ciudad fue formalmente reconocida como tal, aunque Roma, Bolonia y Florencia fueron tratadas *de facto* como tales.

Durante la 2ª GM el arzobispo de Florencia¹⁰, frente al avance aliado sobre la ciudad y tras los bombardeos de finales de septiembre de 1943 elevó directamente a Hitler la petición de declarar formalmente a Florencia como «ciudad abierta». La propuesta fue tomada en consideración, pero mientras se efectuaban los trámites para llevarla a cabo, con la mediación de la diplomacia vaticana, ésta fue interrumpida a finales de Noviembre a causa del escepticismo de los aliados sobre las verdaderas intenciones de las fuerzas armadas alemanas (*Wehrmacht*). En marzo de 1944 se vuelve a plantear a Hitler la misma petición, en este caso por parte de un diplomático rumano¹¹ residente en Florencia. La respuesta no llegaría hasta mayo, pero se hizo en tales términos que no dejaba duda alguna que el ejército alemán no quería ser considerado responsable de transformar el centro histórico de Florencia en una zona de guerra. El general Alfred Jodl, jefe del Estado Mayor del comando supremo de la *Wehrmacht* afirmó que el salvamento de Florencia estaba considerado en Alemania como uno de las más importantes responsabilidades frente a la cultura europea y que el ejército alemán, al cual se le había dado la orden de evacuar la ciudad, dedicaría todos sus esfuerzos y cautelas a no darle al adversario ningún motivo militar para atacar la ciudad. Pese a ello, y decididos a no repetir el error táctico cometido en Roma, todos los puentes de la ciudad fueron volados con la excepción del *Pontevecchio*. De esta forma, gran parte del patrimonio arquitectónico de la ciudad fue preservado, a costa del sacrificio de sus puentes [BELLUZZI & BELLI. 2003: 159-161].

La protección patrimonial mediante **normativas** surge en el derecho internacional a partir de los siglos XVI y XVII debido a una doble razón histórica: “el reconocimiento creciente de la especificidad de las obras de arte con respecto a los objetos «corrientes» que se va produciendo a partir del Renacimiento; y el reconocimiento jurídico de la especificidad de la propiedad privada, que se va considerando cada vez más como una entidad distinta de la propiedad del Estado o potencia enemiga” [UNESCO. 2003:6]. Poco a poco se fue evolucionando de una codificación específica para cada conflicto hacia una codificación general y preventiva.

En 1874, tras la guerra franco-prusiana, se adoptó en la conferencia de Bruselas¹² un proyecto de acuerdo internacional sobre los usos y las leyes de la guerra. Acuerdo que nunca entró en vigor y en el cual se preveía, entre otras

10. Elia Angelo
Dalla Costa (14.05.1872-
22.12.1961)

11. Nicolae Petrescu-
Comnen (24.08.1881-
08.12.1958)

12. *Project of an
International Declaration
concerning the Laws and
Customs of War*. Bruselas, 27
Agosto 1874.

muchas instrucciones, que las autoridades competentes debían perseguir toda incautación o destrucción intencional de bienes culturales (art. 8), que las ciudades no defendidas no podían ser atacadas (art. 15) y que en caso de hacerlo, debía intentarse evitar causar daño a los bienes culturales que en ellas hubiera, los cuales debían estar convenientemente indicados por parte de los sitiados (art. 17).

En 1907 se ratificó en La Haya el «Convenio (IX) de la Haya relativo al bombardeo por fuerzas navales en tiempo de guerra»¹³ y el «Convenio (IV) de La Haya relativo a las leyes y costumbres de la guerra terrestre»¹⁴. Cabe destacar que en este último se adoptaban todas las medidas relativas a los bombardeos previstas en la conferencia de Bruselas de 1874 y se le añadía además que dichos bombardeos además de estar prohibidos, podrían ser objeto de un proceso judicial (art. 56). Sin embargo, tal y como indican sus denominaciones, estos convenios se circunscribían únicamente a los ataques terrestres y navales, y no eran aplicables a los ataques aéreos. Además, dicha protección de los bienes culturales no era absoluta, ya que estaba limitada por la salvedad de que hubiera un imperativo militar que los convirtiera en objetivos (art. 23).

En 1923 también en la Haya se propusieron, en respuesta a la impresión de horror que imperaba en la opinión pública mundial por la destrucción indiscriminada causada por la 1ª GM en ciudades como Leper o Rávena, las «Leyes relativas al control de la telegrafía inalámbrica en tiempo de guerra y a la guerra aérea»¹⁵. En su articulado se prohibían los bombardeos con la única finalidad de provocar el pánico en la población civil (art. 22) y que legitimaban exclusivamente ataques a objetivos militares cuya destrucción total o parcial constituyera un obvio beneficio (art. 24.1), detallando cuales eran estos objetivos (art. 24.2), y obligando a indemnizar a los damnificados en caso de incumplimiento (art. 24.5). Así mismo, estas leyes incluían un apartado específico para la protección de los monumentos:

“Se adoptan las siguientes reglas especiales para permitir a los Estados garantizar una protección más eficaz de los monumentos de gran valor histórico situados en su territorio, a condición de que estén dispuestos a abstenerse de utilizar tales monumentos y la zona que los circundan con fines militares, y a aceptar un régimen especial para su control.

- (1) Un Estado tendrá facultad, si lo considera conveniente, para designar una zona de protección alrededor de tales monumentos situados en su territorio. En tiempo de guerra tales zonas están protegidas contra el bombardeo.
- (2) Los monumentos alrededor de los cuales ha de haber una zona serán notificados a las demás Potencias, ya en tiempo de paz, por vía diplomática; en la notificación se indicarán también los

13. *Convention (IX) concerning Bombardment by Naval Forces in Time of War*. La Haya, 18 Octubre 1907.

14. *Convention (IV) respecting the Laws and Customs of War on Land and its annex: Regulations concerning the Laws and Customs of War on Land*. La Haya, 18 Octubre 1907.

15. *Rules concerning the Control of Wireless Telegraphy in Time of War and Air Warfare*. Diciembre 1922-Febrero 1923.

límites de las zonas; la notificación no podrá ser anulada en tiempo de guerra.

- (3) La zona de protección puede incluir, además del espacio efectivamente ocupado por el monumento o el grupo de monumentos, una zona cuya anchura no sea más de 500 metros, medidos a partir de la periferia de dicho espacio.
- (4) Se utilizarán marcas claramente visibles desde las aeronaves, tanto de día como de noche, para garantizar la identificación, por los aviadores beligerantes, de los límites de las zonas.
- (5) Las señales sobre los monumentos mismos serán indicadas en el artículo 25¹⁶. Las señales utilizadas para indicar las zonas que circundan los monumentos serán determinadas por cada Estado que acepte las disposiciones de este artículo, y serán notificadas a las demás Potencias al mismo tiempo que la lista de los monumentos y de las zonas.
- (6) Toda utilización abusiva de señales mencionadas en el párrafo 5 se considerará como acto de perfidia.
- (7) Un Estado que acepte las disposiciones de este artículo debe abstenerse de utilizar los monumentos históricos y las zonas que los rodea con fines militares, o en beneficio, como fuere, de su organización militar, y de realizar, en esos monumentos o zonas cualquier acto de finalidad militar.
- (8) Será nombrada una comisión de inspección integrada por tres representantes neutrales acreditados ante el Estado que haya aceptado las disposiciones de este artículo, o por sus delegados, para garantizar que no se cometa ninguna violación de las disposiciones del párrafo 7. Uno de los miembros de esa comisión de inspección será representante (o su delegado) del Estado al cual se haya confiado los intereses del otro beligerante.”

[LEYES RELATIVAS AL CONTROL DE LA TELEGRAFÍA INALÁMBRICA EN TIEMPO DE GUERRA Y A LA GUERRA AÉREA. 1923:ART.26]

Resulta abrumador especular en qué medida se hubiera modificado el sino de los monumentos europeos en caso de que esta ley hubiera estado en vigor y se hubiera respetado en el trascurso de todas las guerras ocurridas desde su redacción. Sin embargo nunca tuvo una aplicación práctica, ya que en caso de conflicto bélico, era cada uno de los países implicados en él, el que debía organizar sus ataques y defensas aéreas en función tanto de sus monumentos como los de su enemigo.

En 1935, se firma en Washington el conocido como “Pacto Roerich”¹⁷, por 21 países americanos entre ellos Estados Unidos. En dicho pacto se establece

16. Los signos utilizados serán, en el caso de edificios protegidos en virtud del Convenio de Ginebra, la cruz roja sobre fondo blanco y, en el caso de otros edificios protegidos, un gran panel rectangular protegido, siguiendo una diagonal, en dos triángulos, uno blanco y otro negro. [ART.25]

17. Treaty on the Protection of Artistic and Scientific Institutions and Historic Monuments (Roerich Pact). Washington, 15 April 1935.

que los monumentos deben ser considerados como neutrales, y deben recibir el mismo trato en tiempo de paz que de guerra (art. 1).

En 1938 en Italia, contemporáneamente a los bombardeos realizados por sus aviones en la GC, se aprobaba la «Ley de guerra»¹⁸, en la que se encontraban algunas normas encaminadas a regular un eventual ataque aéreo en caso de un conflicto armado con otras naciones. En el capítulo segundo sección segunda, titulada *Del bombardamento*, de su articulado se pueden extraer las siguientes directrices: “El bombardeo que tenga como única finalidad destruir o dañar bienes que no posean ningún interés militar, está prohibido en cualquier caso”¹⁹ o “Durante el bombardeo deben tomarse todas las medidas encaminadas a evitar, dentro de lo posible, daños a los edificio consagrados al culto, a las artes, a las ciencias y a la beneficencia, así como a los monumentos históricos, a los hospitales civiles y a otros centros de acogida de enfermos y heridos”²⁰.

Contemporáneamente, y debido a la preocupación de la Oficina Internacional de Museos sobre el carácter ambiguo de las medidas adoptadas por ambos bandos contendientes en la GC española, se presentó al Consejo de la Asamblea General de la Sociedad de Naciones en 1939 un anteproyecto de Convenio internacional, acordándose una conferencia con este motivo que nunca llegó a realizarse por el estallido de la 2ª GM, pero que sirvió de base a la Convención de 1954 [BUSTAMANTE. 1996:203] En dicho anteproyecto se planteaba la introducción en los reglamentos militares de recomendaciones que aseguraran el respeto a los monumentos y obras de arte (art. 3) y se exigía la separación de todo posible objetivo militar de al menos 500 m. de todo monumento o conjunto monumental (art. 5).

18. *Legge italiana di guerra*. Aprobada por un R.D. el 8 Julio 1938, nº 1415.

19. “*Il bombardamento, che abbia il solo scopo di colpire la popolazione civile o di distruggere o danneggiare i beni non aventi interesse militare, e’ in ogni caso proibito*”. (t.p.)

20. “*Durante il bombardamento deve essere presa ogni misura per evitare, in quanto possibile, danni agli edifici consacrati ai culti, alle arti, alle scienze e alla beneficenza, nonche’ ai monumenti storici agli ospedali civili e ad altri centri di raccolta di malati e di feriti*” (t.p.).

21. Acta Final de la conferencia intergubernamental sobre la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado. La Haya, 1954.

En 1946, en Nuremberg, el Tribunal Militar Internacional reforzó el alcance del Reglamento anexo al Convenio (IV) de La Haya de 1907, al afirmar que éste comprendía reglas “admitidas por todos los Estados civilizados y consideradas por ellos como la expresión codificada de las leyes y costumbres de la guerra”. De esta manera se reconoció que la vocación de dicho Reglamento era “servir de derecho consuetudinario internacional aplicable, en principio, al conjunto de la comunidad internacional” [UNESCO. 2003:8].

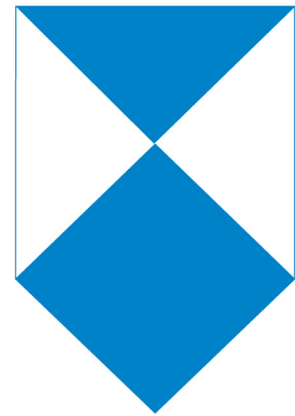
Tras la 2ª GM, en el contexto de nuevos tratados internaciones e Instituciones y a raíz de las expoliaciones y destrucciones sin precedentes del patrimonio cultural, a iniciativa de los Países Bajos, y bajo el amparo de la UNESCO, la comunidad internacional decidió la elaboración de una convención internacional que previniera, y en la medida de lo posible impidiera, nuevas destrucciones patrimoniales. Este texto comenzó su andadura en 1949 pasando por diversas conferencias y comités, hasta que en 1954 fue ratificada la «Convención de la Haya para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado»²¹. Su texto se basaba en la idea de un patrimonio mundial como argumento central para la adopción de leyes internacionales,

inspirándose en los principios relativos a la protección de los bienes culturales proclamados en las convenciones anteriores. En lo que respecta al patrimonio monumental, las principales aportaciones de la Convención de La Haya a las normativas precedentes fueron las siguientes:

- La potencia invasora debe colaborar con las autoridades del territorio invadido a fin de asegurar la salvaguardia y la conservación de los bienes culturales de ésta, incluido el caso en el que sea necesaria una intervención de urgencia. (art. 5)
- La garantía de inmunidad a los bienes culturales se circunscribe únicamente a aquellos que estén inscritos en el Registro internacional. (art. 9).
- Adopción de un emblema internacional²² el cual se empleará de manera individual o repetido tres veces según el nivel de protección que gocen los bienes (arts. 16 y 17).
- La Convención será de aplicación entre dos o más de las Altas Partes Contratantes, aún cuando alguna de ellas no reconozca el estado de guerra (art. 18).
- En caso de que el conflicto armado no tenga carácter internacional, sino local dentro de un territorio que esté adherido a la convención, siguen en vigor, al menos, las disposiciones concernientes al respeto de los bienes culturales (art. 19)
- Se sancionará a las personas, a nivel individual, que hayan cometido u ordenado que se cometa una infracción de la Convención (art 28).
- Cada país, según la Resolución II, al adherirse a la Convención ha de crear un Comité Consultivo Nacional, cuyas principales atribuciones son:
 - Asesorar al gobierno respecto a las medidas necesarias para la aplicación de la Convención en sus aspectos legislativos, técnicos o militares, tanto en tiempo de paz como de guerra.
 - Asegurarse que en caso de conflicto armado los bienes culturales situados en su territorio sean conocidos, respetados y protegidos por sus fuerzas armadas.
 - Coordinar la cooperación con los demás Comités Nacionales y organismos internacionales.

En 1954 fue adoptado también el Primer Protocolo de la Convención de La Haya, centrado en los bienes culturales muebles.

En 1972 la UNESCO organizó una convención sobre la protección del patrimonio cultural y natural en cuya introducción se declaró que mientras que la responsabilidad de asegurar la conservación de los elementos patrimoniales situados en un territorio pertenece principalmente a cada estado, es obligación de la comunidad internacional en su conjunto cooperar en asegurar la conservación de un patrimonio de carácter universal.



42

42 El «Blue Shield» es el equivalente cultural de la Cruz Roja. Es el símbolo especificado en la Convención de la Haya de 1954 para dotar a los monumentos de protección contra los ataques en caso de conflicto armado.

22. Emblema de la convención: “Escudo en punta partido en aspa, de color azul ultramar y blanco (el escudo contiene un cuadrado azul ultramar, uno de cuyos vértices ocupa la parte inferior del escudo, y un triángulo también azul ultramar en la parte superior; en los flancos se hallan sendos triángulos blancos limitados por las áreas azul ultramar y los bordes laterales del escudo)”.

El ICBS²³ hizo un seguimiento de los acontecimientos acaecidos en las GY, que al contrario que los grandes conflictos anteriores, tenía un carácter más interno que internacional. Este conflicto se diferenciaba de los anteriores por el intento de reafirmar la identidad de los contendientes mediante la eliminación de la identidad cultural de los adversarios. Esta destrucción se ve facilitada por la proximidad geográfica y el conocimiento recíproco de los lugares y bienes culturales de las facciones en liza, así como de su cultura. Éste conflicto originó en 1999 la firma de un Segundo Protocolo²⁴ a la Convención de La Haya de 1954, por el cual se extendía la aplicación íntegra de la Convención a conflictos internos y tomaba en consideración los progresos en normativa humanitaria internacional, haciendo que los daños contra propiedad cultural fueran motivo de extradición y pudieran ser juzgados por la Corte Criminal Internacional, definiendo directamente las sanciones en caso de atentados graves perpetrados contra los bienes, así como las condiciones en que se incurre en una responsabilidad penal individual.

En lo que respecta al patrimonio monumental, algunas de las principales aportaciones de este Segundo Protocolo a la Convención de La Haya fueron las siguientes:

- Todos los Estados firmantes han de disponer de un inventario de los bienes culturales, un plan de medidas de emergencia para la protección contra incendios o el derrumbamiento de estructuras, la preparación del traslado de los bienes culturales muebles o el suministro de una protección adecuada *in situ* de estos bienes y la designación de autoridades competentes que se responsabilicen de la salvaguardia de los bienes (art. 5).
- Establecimiento de un nuevo nivel de protección reforzada aplicable únicamente a aquellos bienes de gran importancia para la humanidad, que ya estén protegidos al máximo nivel por su administración y que no tenga usos militares. Una vez inscrito en la lista de Bienes culturales bajo Protección Reforzada por el Comité, este bien pasará a estar dotado de inmunidad, garantizada por los contendientes, absteniéndose de hacerlos objetos de ataques y de utilizar esos bienes o sus alrededores como apoyo de acciones militares (arts. 10-14).
- Este Protocolo es de aplicación en caso de conflicto armado de carácter no internacional y que se haya producido en el territorio de una de las partes, estando vigente todo su articulado (art. 22).
- Creación de un Comité para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado integrado por los Doce Estados Parte con la misión de velar por la aplicación de este Segundo Protocolo (art 24).
- Creación de un Fondo para conceder ayuda financiera para la protección de los bienes durante los conflictos o para su

23. ICBS [International Committee of the Blue Shield]: Organización no gubernamental fundada en 1996 y compuesta por «*International Council of Archives*», «*International Council of Museums*», «*International Council of Monuments and Sites*», e «*International Federation of Library Associations*».

24. Segundo protocolo de la Convención de La Haya de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado. La Haya, 26 de Marzo de 1999.

reconstrucción en el periodo inmediatamente posterior al fin de las hostilidades (art. 29).

Como cualquier otro tratado internacional, la Convención y sus dos Protocolos sólo vinculan jurídicamente a los Estados Partes en ellos, no obstante, “como consecuencia de una práctica repetida y continua de terceros Estados, la totalidad o parte de las disposiciones de la Convención y los dos Protocolos han adquirido un valor consuetudinario internacional en el conjunto de la comunidad internacional” [UNESCO. 2003:13].

Es un hecho patente que los principales pasos en la protección del patrimonio cultural a menudo son consecuencia del reconocimiento de errores [GAMBONI. 2001], y que fueran necesarios los bombardeos masivos de la 2ª GM para aprobar leyes contra el bombardeo de centros urbanos o la destrucción causada por las fratricidas GY para que se incluyeran en las normativas vigentes las guerras intranacionales, es una buena muestra de ello.

Las acciones correctivas son aquellas que buscan minimizar el daño directo que pueda sufrir un monumento una vez ha sido involucrado en la contienda y se encuentra en una posición susceptible de ser dañado, por algunos de los motivos estudiados con anterioridad.

La ley italiana de protección aérea²⁵ de 1940, ya distinguía dos líneas de actuación para llevar a cabo en caso de un bombardeo: por un lado, la protección *in loco* del patrimonio monumental y por otro el desplazamiento de todas las obras de arte muebles consideradas de particular interés artístico a lugares aislados y secretos, que sirvieran de depósito.

La **protección in loco** consiste en una serie de medidas encaminadas a proteger al monumento mediante elementos de protección temporal y refuerzos estructurales. Estas medidas solo son implementadas una vez ha estallado el conflicto, o este es inminente, ya que pueden llegar a afectar a la materialidad misma del monumento.

Estos elementos de protección, al contrario de lo ocurrido con el armamento al que se oponen, no han sufrido grandes avances técnicos con el paso del tiempo. Se trata principalmente de construir estructuras auxiliares que protejan al monumento de una manera rápida, eficaz y con los materiales disponibles. Esta tipología de protección parte de la premisa de estar diseñada para proteger el monumento frente a impactos indirectos, como la metralla de una bomba caída en los alrededores o los proyectiles de la artillería antiaérea, ya que no es posible proteger íntegramente un monumento contra el impacto directo de una bomba de gran potencia.

Durante la 1ª GM la catedral de Reims fue duramente atacada por fuego artillero, pero los arquitectos de la catedral hicieron lo posible por minimizar

25. Legge 1041 del 6 de Julio de 1940: *Protezione delle cose di interesse artistico, storico, bibliografico e culturale della nazione in caso di guerra.*

43 Palacio dogal de Venecia. Protección en esquina del grupo escultórico: El juicio de Salomón.

44 Palacio dogal. Apeos de las arquerías.

45 Trabajos de protección *in loco* de las fachadas de la basilica de San Marcos de Venecia en septiembre de 1916.

46 Trabajos de protección *in loco* de las fachadas de la basilica de San Marcos en septiembre de 1916.

47 Protección de la fachada principal de la basilica de San Marcos en noviembre de 1916.



43



44



45



46



47

los daños. En 1915 Max Sainsaulieu mandó retirar todas las pinturas, tapices y estatuas que fuera posible del interior de la catedral y mandó cubrir la portada principal con una sólida estructura de madera que sustentaba una pesada coraza de sacos terreros que protegiera las estatuas que había sido imposible desmontar. Ese mismo año Henri Deneux fue nombrado arquitecto jefe de la catedral, y en 1916 mandó recuperar todos los fragmentos de esculturas abatidos por los bombardeos para futuras restauraciones, reforzar los pilares interiores con muros de ladrillo y proteger las esculturas restantes más valiosas con construcciones *in situ*. A comienzo de 1918 se desmontaron los restos del rosetón y de otros vitrales que todavía se encontraban intactos [REINHARDT. 1963:210].

Italia permaneció neutral a comienzo de la 1ª GM, hasta que en abril de 1915 el gobierno italiano se unió al Pacto de Londres, declarando la guerra a Austria. En 1917, el ejército austriaco invadió Italia, siendo detenido en el río Piave, no lejos de Venecia. En previsión de posibles daños a la ciudad se llevó a cabo la conocida como «*blindatura*», por la cual los principales monumentos fueron protegidos *in situ*. El palacio dogal presenta al mar su fachada principal, desde donde se esperaba el mayor ataque de la artillería, por lo que se hizo necesario reforzar sus arquerías, intentando a su vez no afecta demasiado al edificio. Para ello se macizaron con paños de ladrillo los arcos apuntados inferiores y se construyeron machones de ladrillo en el centro de los arcos trilobulados de la galería superior, pero sin que los refuerzos llegaran a tocar en ningún momento al monumento, interponiendo paños parafinados en las bases y dejando una separación entre los arcos y las fábricas de ladrillo para que no hubiera contacto a menos que el edificio fuera alcanzado [OJETTI. 1917:16, 59-63]. Para la protección de la basílica de san Marcos, una vez desmontados los cuatro caballos, se construyó una estructura de madera con talud, anclada a la fachada principal, que posteriormente fue rellena con sacos terreros y protegidos estos con un paramento de tablas de madera, reforzado tanto en la parte inferior como en el tejadillo con planchas metálicas [OJETTI. 1917:34-50].

En Rávena llegaron al extremo de construir una envolvente completa de ladrillo y chapa metálica alrededor del mausoleo de Galla Placidia [OJETTI. 1917:140]. Estas protecciones finalmente no fueron necesarias; sin embargo, esta experiencia fue crucial a la hora de plantear la protección monumental en la 2ª GM.

Durante la GC se emplearon los mismos métodos de protección que en la 1ª GM, pese a la evolución del armamento. En Madrid, la protección de los principales museos se desarrolló con una doble vertiente; por un lado los encaminados a la adecuación de los locales destinados a albergar las obras de arte y por otro el refuerzo de las zonas más débiles del edificio en sí, principalmente vanos y cubiertas. En la adecuación interior se extendieron

capas de arena de espesores de entre 1,5 a 2 metros en los forjados superiores para neutralizar la acción de las bombas incendiarias como en el museo del Prado [ARA. 2009:149] o se construyeron cimbras de madera, como en las salas de Egiptología y de Cerámica Morisca del Museo Arqueológico, que sostenían una cumbrera continua a lo largo de toda la sala para asegurar la sobrecarga del techo constituida por capas de arena. Las capas de arena, además de servir como amortiguación frente a los impactos, constituían un medio eficaz de protección anti-incendios frente a las bombas incendiarias, ya que estas no podía ser apagadas con agua porque el oxígeno aceleraba su combustión, de manera que la arena además de contener la irradiación del calor podía emplearse para ahogar su combustión. En cuanto al refuerzo de los puntos más débiles, en el Museo del Prado se cerraron los vanos, tanto ventanas como huecos de comunicación, mediante mamparas de sacos de arena, encofrados de madera rellenos de arena, placas de fibro-cemento, chapas metálicas o revestimientos de amianto en función de los diferentes casos, con el objetivo de atenuar las vibraciones de las ondas expansivas producidas por las explosiones, proteger contra la metralla y aislar las diferentes estancias del fuego, permitiendo a su vez la circulación controlada del aire para minimizar las ondas expansivas [BRUQUETAS. 2009:210]. La protección de las portadas escultóricas de los monumentos se realizó al igual que en la 1ª GM mediante un apeo de la fachada y una estructura individualizada de estructura de madera y rellenos de sacos terreros con tejadillos a 45°.

En Italia, la experiencia obtenida con la protección de monumentos y obras de arte en la 1ª GM puso en marcha una serie de pruebas sobre los métodos de protección más adecuados para defender su patrimonio artístico nacional. Entre dichas pruebas destacan las llevadas a cabo por el Ministerio de la Marina a petición de la *Soprintendenza ai onumento di Venezia* para llevar a cabo una serie de experimentos sobre la eficacia del empleo de algas comprimidas como protección contra los bombardeos aéreos, que muestra que la utilización de redes metálicas a igualdad de peso, presenta una eficacia mucho menor que las algas [COCCOLI. 2008:307]. En cuanto a la protección de los elementos lígneos, se probaron diversas soluciones que aplicadas a las armaduras de madera, ralentizaran la combustión de las cubiertas en el palacio dogal y en las iglesias de los santos *Gio y Paolo y della Salute*.

Durante la 2ª GM, sin llegar a existir unanimidad en cuanto a las protecciones empleadas, sí que hubo intentos de estandarización, como los llevados en Messina por Ettore Miraglia, encargado de las protecciones preventivas de los monumentos en ésta ciudad. Se diseñó un módulo de protección que mediante repetición sirviera para proteger cualquier monumento; se trata de una estructura de madera de abeto conformado por gruesos travesaños verticales unidos mediante bulones a travesaños horizontales que cada 3.5 metros conforma planos horizontales sobre los que

48 Trabajos de protección *in loco* de la loggia del *Spedale degli Innocenti* de Brunelleschi en Florencia.

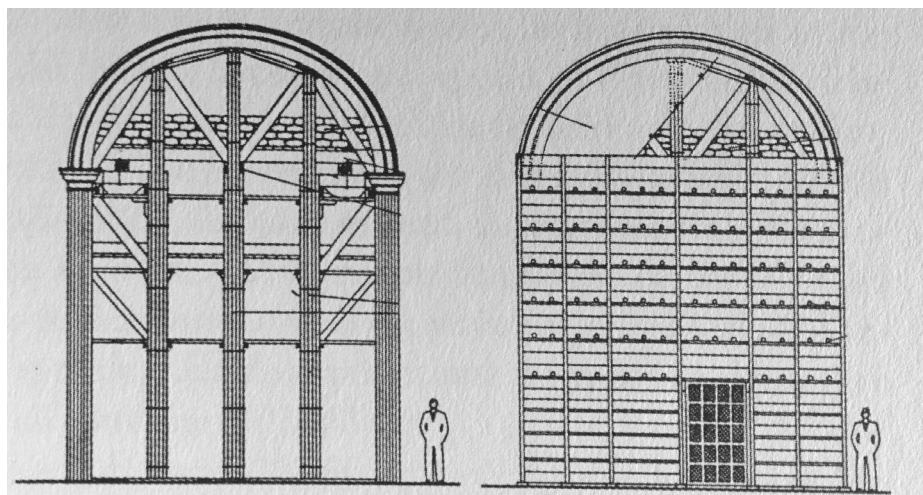
49 Lámina de *La protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre*, editada por la Oficina Internacional de Museos en 1939 en París.

50 Trabajos de protección *in loco* del pórtico de la basílica de *Santa Maria del Fiore* en Florencia.

51 Trabajos de protección *in loco* del pórtico de la catedral de Messina.



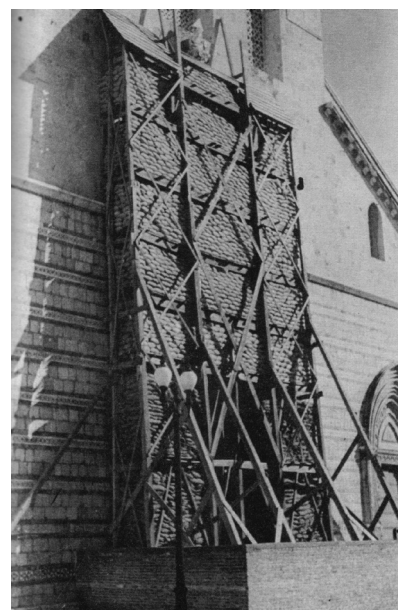
48



49



50



51

se colocan sacos rellenos de arena de río ocupando toda la altura libre; la estructura está reforzada por cruces de San Andrés y protegida superiormente por un tejado con 45° de inclinación de tablas de madera. Éste módulo tenía un coste aproximado de 80 liras por metro cuadrado [OTERI. 2008]. Las ventajas que presentaba este sistema modular, se basaban en el diseño y en aprovechar las características de sus materiales: las bandejas intermedias, de una anchura de saco y medio y habitualmente en número de ocho, permitían la sustitución de los sacos dañados sin tener que desmontar toda la estructura; la naturaleza de la madera hacía que en caso de ser destruidos sus restos no actuaran como metralla contra el propio monumento; para limitar la posible acción del fuego sobre estos refuerzos, aparte de que la arena impide la propagación del fuego, se trataba la madera con productos ignífugos [SCATURRO. 2005:36-37].

En las GY, por tratarse de un conflicto interno, donde no existían organismos oficiales encargados de coordinar la protección de los monumentos de una manera más o menos reglada, los propios vecinos de cada monumento hacían lo que podían para protegerlo. En el caso del puente de Móstar, colgaron neumáticos viejos a ambos lados del puente para intentar resguardarlo del fuego de artillería, pero este refuerzo fue inútil contra los cañones de largo alcance.

Ugo Ojetti, autor en 1917 de *Monumenti italiani e la guerra*, texto dedicado a las medidas adoptadas por el estado italiano para proteger su patrimonio artístico en la 1ª GM, escribía, en relación con la efectividad de estas medidas:

“Es cierto que lo que se podía hacer no era mucho, o al menos no protegía contra todos los peligros. Pero las armas de defensa son todas así. Se sabe que un parapeto de trinchera, un casco de acero, una coraza, un escudo, no protegen al soldado de cualquier golpe, sin embargo, los soldados se protegen con trincheras, con cascos, con corazas, con escudos”²⁶

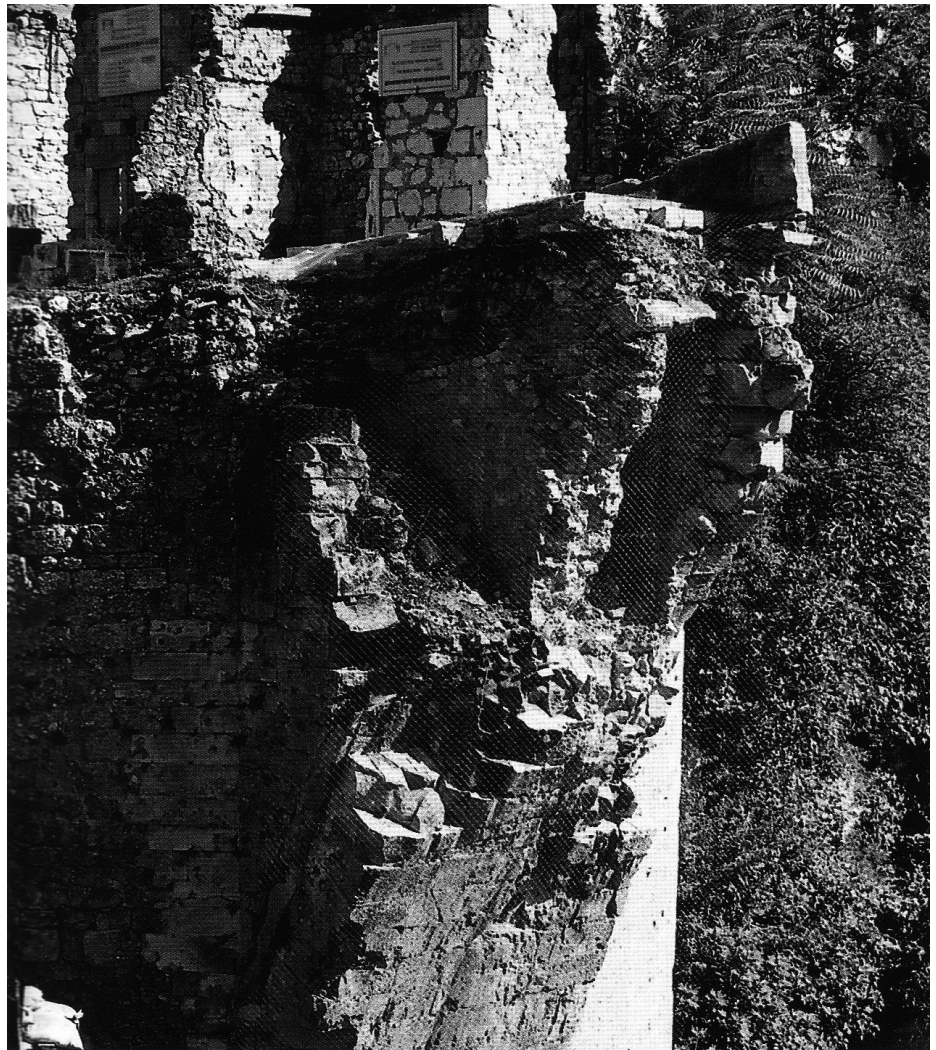
Durante el desarrollo de las contiendas, muchos monumentos hicieron las veces de **depósitos de patrimonio mueble**, en algunos casos por considerar que su condición intrínseca de obra de arte los libraría de los ataques, como el caso de la abadía de *Montecassino* durante la 2ª GM, y en otro por las condiciones estructurales que presentaban, como la puerta de Serranos y el colegio del Patriarca de Valencia en la GC.

Durante el desarrollo de la 2ª GM en Italia, se decidió que las obras del Museo Nacional y de la Pinacoteca de Nápoles y todas aquellas obras de interés que poseían tanto las iglesias como el resto de instituciones museísticas de la región de *Campania* fueron distribuidas en tres depósitos cuya posibilidad de ser objetos de ataque se consideraba remota; dichos edificios fueron la abadía de *Cava dei Tirreni*, el convento de *Mercogliano* y la abadía de *Montecassino*

26. “Certo quel che si poteve fare non era molto, o almeno non assicurava contro tutti i pericoli. Ma le armi di difesa sono tutte così. Si sa che un parapetto di trincea, un casco di acciaio, una corazza, uno scudo non garantiscono il soldato da tutti i colpi; pure i soldati si difendono con trincee, con caschi, con corazze, con scudi” [OJETTI. 1917: 13]. (t.p.)

52 *Stari Most*. Restos de los arranques del puente en la orilla este.

53 Protección *in loco* del puente mediante neumáticos colgados.



52



53

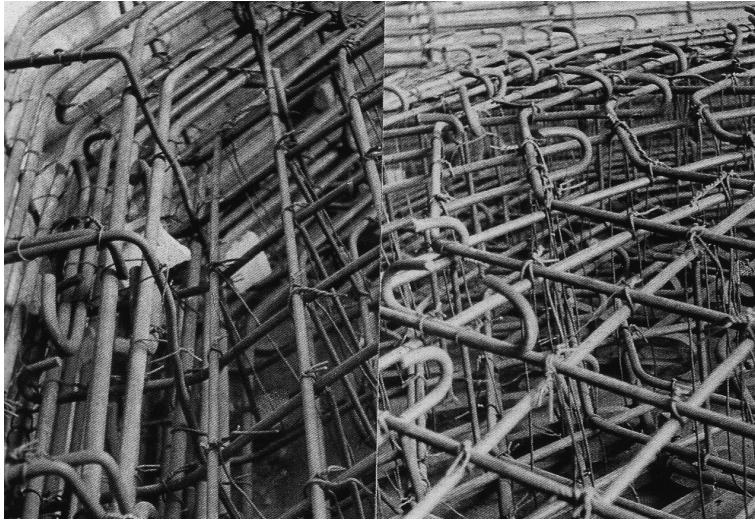
[CIANCABILLA. 2010: 31]. Mientras que el primero apenas fue dañado por la guerra y el segundo se mantuvo fuera de los campos de combate, la suerte de la abadía de *Montacassino* fue muy diferente. La abadía se encuentra entre las provincias del Lacio y Campania, en una zona montañosa donde se llevó a cabo uno de los bombardeos más intensos de dicha contienda, con resultados devastadores para el monumento. Las obras de arte allí almacenadas fueron evacuadas por el servicio de protección de obras de arte del ejército alemán (*Kunstschutz*) a Berlín y a Roma antes de que se produjeran los bombardeos.

Durante la GC, en previsión del avance del frente hacia Madrid, el Museo del Prado recibió el 5 de noviembre de 1936 la orden ministerial de trasladar sus obras de arte a Valencia, donde la Junta Central había dispuesto dos depósitos especialmente acondicionados para su conservación, elegidos tanto por su posición como por sus sistemas constructivos: las Torres de Serranos y el Colegio del Patriarca. Las capillas del Colegio del Patriarca fueron habilitadas para albergar los lienzos de grandes dimensiones, mientras que las Torres de Serranos fueron destinadas a albergar los tapices del entonces Patrimonio de la República y el resto de obras de arte del museo. Las medidas de protección dispuestas por José Lino Vaamonde reforzaban las estructuras de ambos monumentos mientras que permitían el control ambiental de humedad, temperatura y aireación, mediante el empleo de soluciones constructivas totalmente reversibles con el fin de que las obras de fortificación no dejaran huella en ambos monumentos [ARGERICH. 2010].

La elección de las torres de Serranos como depósito de obras de arte era una opción fácil ya que debido al espesor de sus muros se podía, con unas obras no muy costosas pero eficaces, acorazar la planta baja²⁷. El 13 de abril de 1937 se desalojaron las torres y se realizó el traslado, pero no fue hasta final de Junio cuando, debido a la situación bélica, se permite a la Dirección General de Bellas Artes realizar las obras de refuerzo en ambos edificios para la mejor conservación de las piezas. Este proyecto, firmado por Jesús Martí y José Lino Vaamonde, dispuso diversos niveles de protección frente al impacto directo de una bomba sobre las bóvedas de las torres, por considerar que el espesor de los muros era suficiente. La bóveda superior se protegió con 5 capas de sacos de arena; en la bóveda intermedia se dispuso una capa de arena de 1.2 m de espesor; y sobre la bóveda inferior, la que cubría el depósito propiamente dicho, se construyó una losa de hormigón armado de 90 cm. de espesor con un triple armado interior a 10, 25 y 80 cm., sobre la que se vertió una capa de cáscara de arroz de 1 m. y una de arena de 1.5m. Tanto la cáscara de arroz como la tierra limpia de restos orgánicos son ignífugos, ya que se temía un ataque con bombas incendiarias. La losa de hormigón no fue retirada hasta 1944.

Sin embargo, el gran tamaño de algunos lienzos, como las Meninas, hizo que se tuvieran que habilitar dos capillas de la iglesia del Colegio del Patriarca,

27. “El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, consciente de la responsabilidad que le atañe, como conservador y custodio del Patrimonio Artístico Nacional, no cesa en las tareas que esa responsabilidad le marca; para lo cual, necesita y busca en todos los organismos públicos su colaboración y ayuda.(...) Es por esto, por lo que nos dirigimos al Ayuntamiento que V.E. tan dignamente preside, recabando la cesión de las plantas bajas de las torres de Serranos, que por sus condiciones de seguridad pueden ser un magnífico depósito de aquellas obras de arte cuya pérdida sería fatal e irreparable. En ellas irán colocadas por orden de mérito cuantas obras de interés creamos necesarias, ocupando por su categoría las obras de este Museo de Valencia un lugar adecuado. Valencia 8 de Enero de 1937”. Archivo Municipal de Valencia. *Sotsobreria de Murs i Valls*, 1937, expediente 1. [CERVERA & MILETO. 2003:63]



59

59 Torres de Serranos.
Armadura de la bóveda de
hormigón dispuesta sobre
la bóveda de la planta baja.
1937.

60 Torres de Serranos.
Mampara de protección de
la entrada al depósito.



60

las dos menos expuestas a un bombardeo naval. Para ello se construyó una bóveda de hormigón armado sobre el extradós de las bóvedas góticas de las capillas, y sobre ésta se dispusieron sacos terreros hasta una altura de 1.7 m. En el interior se apeó la sección media bóveda, protegiendo cubriendo con guata y papel todos los elementos en contacto con ésta para proteger los frescos. Entre los bienes almacenados y la bóveda se construyó un nuevo suelo de tableros de madera que sostenían una nueva capa de sacos terreros de 80 cm de altura. Frente al acceso a la capilla se instaló un cajón de madera de unos 6m de altura, relleno de tierra y perforado en diversos puntos por tubos que permitieran la ventilación del interior.

Habiendo estudiado en este capítulo tanto la tipología de daño directo causado a un monumento durante un conflicto bélico, como las posibles medidas para limitar dichos daños, lamentablemente en la mayoría de casos no es posible intervenir sobre el monumento de manera inmediata. Es por ello que el monumento queda indefenso durante un cierto periodo de tiempo ante agresiones externas, que pueden causar daños diferidos que agraven el nivel de daño del monumento.

INTRODUCCIÓN

EL PATRIMONIO MONUMENTAL COMO OBJETIVO
MILITAR

LA POSGUERRA DEL PATRIMONIO MONUMENTAL

ESTUDIOS PREVIOS

INTERVENCIONES POSBÉLICAS

EVOLUCIÓN DEL CORPUS TEÓRICO

CONCLUSIONES

POST SCRIPTUM

AGRADECIMIENTOS

FUENTES DOCUMENTALES

“En otro tiempo, dijo (...) las ruinas era indestructibles. ¿No crees? Se quedaban ahí siglos y siglos, aunque la gente usara las piedras para sus casas y los mármoles para sus palacios. Y luego venían Hubert Robert o Magnasco con su caballete, y las pintaban. Ahora no es así. Fíjate en esto. Nuestro mundo fabrica escombros en vez de ruinas, y en cuanto puede mete un bulldozer y lo hace desaparecer todo, dispuesto a olvidar. Las ruinas molestan, incomodan. Y claro, sin libros de piedra para leer el futuro, de pronto nos vemos en la orilla, con un pie en la barca y sin moneda para Caronte en el bolsillo”

Arturo Reverte [El pintor de batallas]

En el periodo comprendido entre el daño recibido durante la contienda y el momento de su intervención definitiva, el monumento se encuentra indefenso ante posibles agresiones externas.

Agresiones que, ya sean de origen atmosférico o humano, el monumento no se encuentra en condiciones de afrontar, produciéndole un daño diferido que agrava la situación en la que ha quedado tras la guerra.

El nivel de daño diferido que sufre el monumento está determinado tanto por el nivel de daño directo recibido durante la contienda, como por la duración del periodo de indefensión y por las intervenciones de urgencia que sobre él se lleven a cabo.

PERIODO DE INDEFENSIÓN

La duración de este periodo de indefensión viene determinado por múltiples factores, dando lugar a que algunos monumentos reciban sus primeras intervenciones mientras todavía está latente el conflicto en el que fueron dañados, como la iglesia de *Santa Chiara* que fue dañada en 1943, en 1944 se llevaron a cabo las intervenciones de urgencia y en 1945 comenzaron las obras de reparación de la cubierta. En otros casos este periodo puede

llegar a alargarse hasta medio siglo, como ocurrió con la *Frauenkirche* de Dresde.

Los factores que hacen que la duración de este periodo pueda llegar a diferir tanto son tan variados como la sociedad a la que pertenece el monumento, siendo los más representativos los de índole económica, política, religiosa y urbanística. Además de la variedad de factores, hay que tener en cuenta la función que dicho monumento ejerce en su sociedad, pudiendo servir un mismo factor de acelerante en determinados casos y de retardante en otros. Es la combinación de estos elementos lo que determinan en cada caso particular la duración de su periodo de indefensión.

La **economía** es el factor más determinante de entre aquellos que condicionan la duración del periodo de indefensión del monumento, ya que toda etapa inmediatamente posterior a un conflicto bélico está marcada por la carestía y la economía de subsistencia.

En esta situación, encontrar la financiación necesaria para poder intervenir en un monumento dañado por la guerra no siempre es posible. Generalmente se consignan pequeñas partidas encaminadas a realizar intervenciones de urgencia que salvaguarden los restos del monumento para que la situación no se agrave, y poder intervenir en un futuro cuando la economía se haya estabilizado o se hayan conseguido otras fuentes de financiación, generalmente externas.

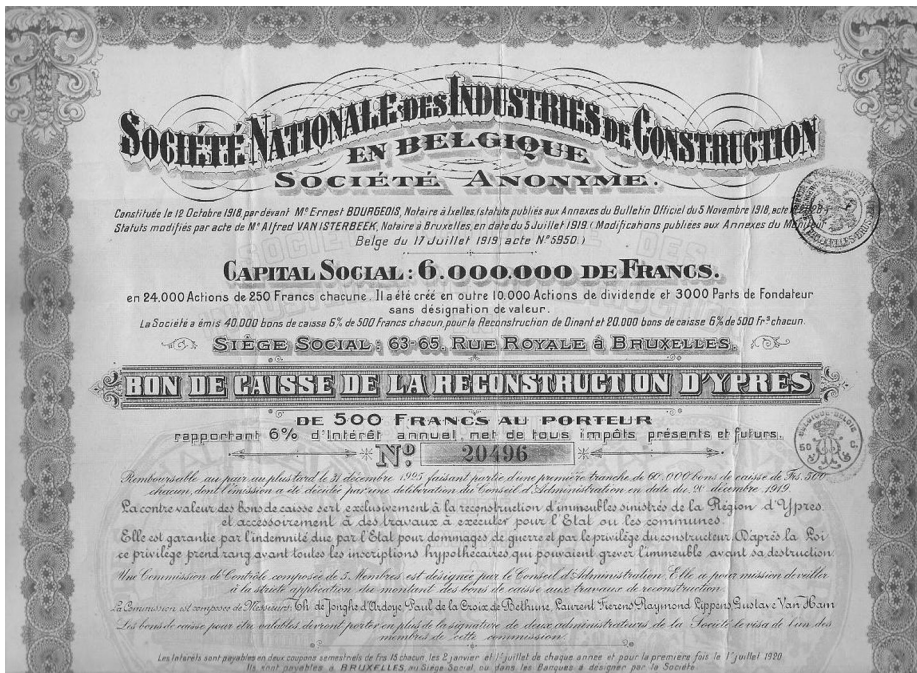
Los métodos utilizados para conseguir la financiación necesaria para realizar las intervenciones han ido evolucionando desde una financiación propia basada en los presupuestos nacionales en la 1ªGM hasta la internacionalización de la captación de fondos llevada a cabo tras las GY. Este proceso de externalización en la búsqueda de capital favoreció la reducción del periodo de indefensión del monumento.

En 1915 el gobierno belga exiliado en Francia prohibió, mediante la ley del 25 de agosto¹, llevar a cabo ningún tipo de reconstrucción por iniciativa privada sobre los inmuebles destruidos durante la guerra. El art. 1^o² establecía que toda población dañada debía presentar un Plan General de Desarrollo que debía ser aprobado por una comisión designada por el gobierno central antes de poder realizar intervención alguna. De esta manera se buscaba conseguir una política integral y coordinada de planificación urbanística a nivel nacional. Para convencer al pueblo belga de no llevar a cabo intervenciones aisladas, se aseguró que el gasto íntegro de las indemnizaciones para la reconstrucción sería sufragado por el gobierno alemán como condición *sine qua non* para firmar la paz, creando de esta manera grandes esperanzas entre los damnificados.

Las primeras medidas para fijar las modalidades de indemnización fueron adoptadas poco antes de la firma del armisticio de 1918 mediante la creación

1. Loi du 25 août 1915, relatif à la reconstruction des communes belges détruites.

2. Art. 1 : *“Les communes, sur les territoires desquelles des constructions publiques ou privées ont été détruites par suite de faits de guerre, sont tenues d’établir des plans généraux d’aménagements destinés à servir de base aux autorisations de construire ou de reconstruire, à délivrer par le collège échevinal”*



1

1 Bono de 500 francos al portador para la reconstrucción de Ieper.

del «Tribunal para las indemnizaciones de guerra». Los métodos de ejecución de dichas indemnizaciones vinieron determinados en la ley del 10 de mayo de 1919: “Ley de reparación de daños causados por los hechos de guerra”³, estipulándose en su art. 13 que el valor base para realizar los cálculos sería el que tenía en agosto de 1914⁴, cuando comenzó la 1ª GM en Bélgica con la batalla de Lieja. Posteriormente, el R.D. del 1 de junio de 1919⁵ detallaba las condiciones de las mismas, cuyo artículo tercero estipulaba que las indemnizaciones serían pagadas en un plazo menor de cinco años desde que fueran concedidas. Se estableció un coeficiente de entre tres y cinco veces del valor base del inmueble, según la región y los órganos encargados de gestionarlas.

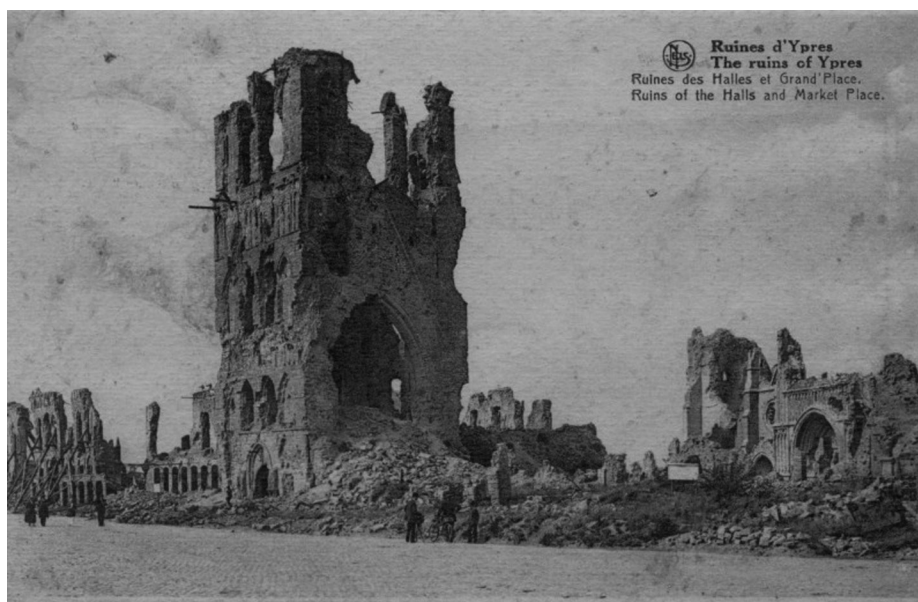
Sin embargo, ya en la primavera de 1919, los precios de llevar a cabo las reconstrucciones de los inmuebles particulares ya costaban entre tres y cinco veces más caros que en 1914 y los precios siguieron aumentando conforme avanzaba la reconstrucción del país. Las principales causas de este aumento de precio fueron: la inflación de la moneda belga, la gran demanda de materiales de construcción y trabajadores cualificados, la limitada capacidad de producción de las empresas y las diversas formas de especulación. Ya en 1921, un informe de la «Société Centrale d'Architecture de Belgique» denunció la injusticia de los baremos utilizados por estar obsoletos antes de su implantación. Quedó patente que las grandes promesas repetidas durante la guerra por el gobierno en el exilio sobre las compensaciones económicas y plasmadas en las primeras leyes aprobadas tras el armisticio no se iban a poder cumplir, ya que las autoridades habían subestimado tanto la carga financiera como la infraestructura administrativa necesarias para reconstruir el país.

3. Loi du 10 mai 1919 sur la réparation des dommages résultant des faits de la guerre suivie des arrêtés d'exécution.

4. Art. 13. “Le dommage sera indemnisé sur la base de la valeur du bien au 1er août 1914 ou au jour de son acquisition ou de sa fabrication, si celles-ci sont postérieures à cette date.”

5. 1^{er} juin 1919. Arrêté royal relatif à la délivrance de titres nominatifs aux bénéficiaires d'allocations pour dommages de guerre, au paiement de ces allocations, au remboursement des avances de vétusté et aux intérêts dus à l'Etat du chef de ces avances

2 Postal de 1918 mostrando el estado del *Lakenhalle*.



2

La reconstrucción en la parte más dañada del país, Flandes Occidental, acumuló tal retraso que se tuvo que derogar en dicha región el art. 4 de la ley del 17 de junio de 1921 según el cual se limitaba la jornada laboral a 40 horas semanales, debido a las protestas que suscitó [DE NAEYER. 1982:168-170]. En aquel ambiente, la reconstrucción de aquellos monumentos que no presentaban una función primaria, como el *Lakenhalle* de Ieper, fueron pospuestos primando la reconstrucción de viviendas e infraestructuras de primera necesidad.

6. *“Nous tenons à proclamer notre volonté inébranlable de le faire renaître de ces cendres. Notre Beffroi, qui est le monument de la localité par excellence, doit revivre, sa résurrection est un besoin pour nous, parce que ce sera une protestation éclatante contre la sauvagerie de l’ennemi qui a voulu entraîner dans la ruine de nos édifices les sources mêmes de notre énergie, parce que ce grand œuvre proclame les qualités transcendantes de nos aïeux, parce qu’il synthétise tout notre brillant passé historique. Rappelons du reste, que l’autorité responsable de la décision qui interviendra au sujet de l’avenir de ce monument est non seulement comptable vis-à-vis de nos concitoyens, mais aussi vis-à-vis des générations d’hier et celles de demain.”* [VANDEKERCKHOVE. 2009:160] (traducción: Víctor Soriano)

Sin embargo la sociedad no consideraba la reconstrucción de sus símbolos como una necesidad secundaria, y tras la decisión en 1928 de no reconstruir el *Lakenhalle* por parte del gobierno central, el gobierno local envió una misiva al primer ministro exigiendo la reconstrucción del mismo, expresándose en los siguientes términos:

“Queremos proclamar nuestra voluntad inquebrantable de hacerlo renacer de las cenizas. Nuestro Campanario, que es el monumento de la ciudad por excelencia, debe revivir, su resurrección es una necesidad para nosotros, porque va a ser una protesta contundente contra el salvajismo del enemigo que ha querido arrastrar en la ruina de nuestros edificios las mismas fuentes de nuestra energía, porque esta gran obra proclama las cualidades trascendentes de nuestros antepasados, ya que sintetiza todo nuestro pasado histórico brillante. Recordemos además, que la autoridad responsable de la decisión en la que se hablará del futuro de este monumento que no es solo responsable frente a nuestros ciudadanos, sino también ante las generaciones de ayer y las del mañana”⁶.

Ya desde la 1ª GM quedó patente que la notoriedad de un monumento iba a ser determinante a la hora de conseguir la financiación necesaria para

ser intervenido, no únicamente a nivel nacional sino especialmente a nivel internacional. Con una economía de subsistencia propia de todo periodo posbélico, las aportaciones estatales se ven generalmente limitadas a pequeñas partidas destinadas a garantizar la estabilidad del monumento hasta que las arcas nacionales puedan destinar los fondos requeridos. Sin embargo, aquellos monumentos con una mayor relevancia internacional fueron capaces de conseguir financiación externa que agilizará los trámites y disminuirá la duración de su periodo de indefensión. En el caso de la catedral de Reims, en apenas dos años se pudo conseguir la financiación necesaria para comenzar con la sustitución de la cubierta, principalmente gracias a donaciones procedentes de Estados Unidos, entre ellos de la familia Rockefeller⁷.

En el caso de la GC, la política aislacionista que determinó las relaciones internacionales de España desde 1939 hasta mediados de la década de 1950, hizo que la financiación de los monumentos dañados durante la contienda se viera limitada a los recursos estatales, lo que conllevó problemas de liquidez en determinadas intervenciones.

En la memoria de la reconstrucción del Alcázar de Toledo, el jefe de la comarcal se expresaba así ante la falta de fondos [JIMÉNEZ: (4)81 CAJA 20779 TOP. 76/13]:

“Quedarán por tanto a fin de mes unas 75000 pesetas; para el cargo de transporte de la Dirección, los honorarios correspondientes al mes y el 10% de gastos generales; o sea, que prácticamente, a fin de Enero esta obra no dispondrá de efectivo.

Por tanto, ruego de Ud., interese de la Superioridad resolución que debo tomar, es decir el dilema de parar la obra despidiendo a más de 100 obreros que trabajan en ella, ó continuarla sin crédito disponible; lo que no creo debo hacer sin oportuna autorización.”⁸

Tras las 2ª GM, Alemania quedó devastada, con toda su industria destruida, y sin posibilidad de una recuperación económica rápida. En el caso de la RFA, la ayuda proveniente del exterior estaba condicionada a su empleo en recuperar la agricultura y la industria (Plan Marshall), mientras en el de la RDA estaba vinculada a proveer a la URSS de materia prima a cambio de combustible (COMECON) por lo que la financiación para intervenciones patrimoniales debía provenir de fuentes alternativas. A mitad de los años cincuenta, en la RFA se creó una lotería cuyos beneficios estaban destinados a la reconstrucción de la iglesia-memorial del Kaiser Wilhelm I; por 50 peniques los berlineses tenían la oportunidad de ganar premios que iban desde postales a un automóvil. Esta lotería fue organizada por la sociedad de amigos de la *Kaiser Wilhelm-Gedachtniskirche* para reunir los 2.2 millones de marcos alemanes en los que se había presupuestado la intervención. Lamentablemente no fue suficiente para recaudar los fondos necesarios y la intervención se demoró en el tiempo [BUTLER. 1955:56].

7. Catedral de Reims [Official web site] (Fecha de consulta 13.05.2015)

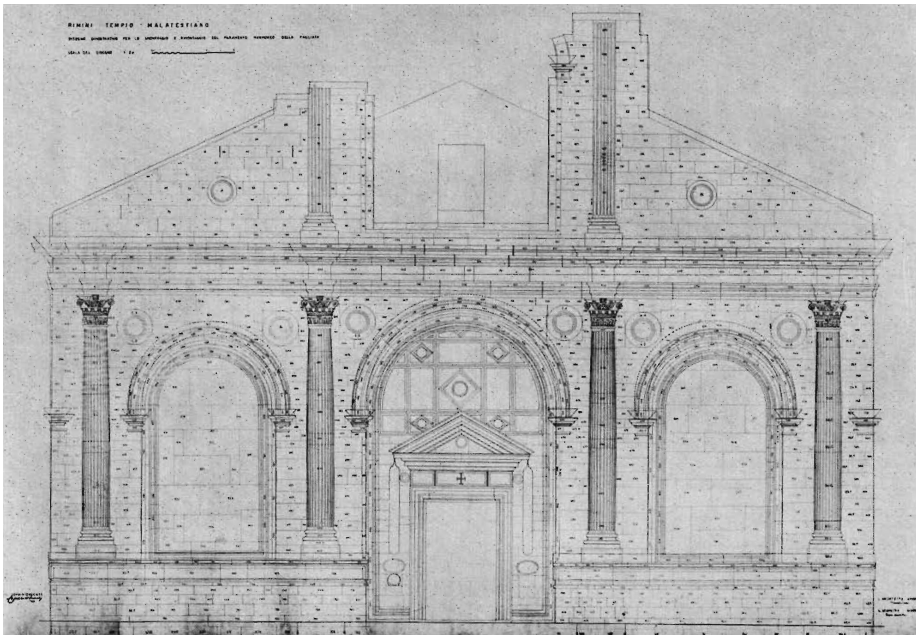
8. Texto subrayado en el original.

Años después, una vez producida la reunificación, se planteó la recuperación de la *Frauenkirche* de Dresde, para lo cual se recurrió a diversos medios para conseguir financiación. Por un lado se recaudaron fondos por la «Sociedad para el fomento de la reconstrucción de la *Frauenkirche*» y la «Fundación *Frauenkirche*» mediante donaciones privadas por un valor de más de 30 millones de euros, por otro lado, el *Dresdner Bank* emitió cartas de donación, con valores desde 250 a 10.000 euros, recaudándose más de 70 millones de euros. Mediante beneficios por la explotación se obtuvieron casi 10 millones y entre la ciudad de Dresde, el estado de Sajonia y el estado alemán contribuyeron con los 70 millones restantes para completar la obra alcanzando los 182.600.000€ necesarios para realizar la intervención⁹.

En la Italia de la posguerra de la 2ª GM, gran parte de la financiación para la reconstrucción monumental provino de inversores extranjeros. En 1945 se organizó en el palacio *Strozzi* una exposición sobre el patrimonio dañado, dedicando una sala completa al puente de *Santa Trinità*, exponiéndose fragmentos recuperados, moldes, planos, detalles y maquetas para demostrar que era posible su recuperación. Posteriormente, este material inició una gira internacional para recaudar fondos para las intervenciones, llegando a ser expuesto en el Museo Metropolitano de Nueva York en 1946 por el *American Committe for the Restoration of Italian Monuments* [BELLUZI & BELLI. 2003: 180].

Un caso llamativo es el de la intervención en la fachada principal del templo malatestiano de Rímíni en la que, al contrario de lo habitual, el tener el dinero obligó a realizar una actuación no carente de polémica. Tras los bombardeos de la 2ª GM, la fachada diseñada por Alberti para el templo malatestiano había perdido el plomo, inclinándose hacia el exterior. Cuánto se inclinaba no está claro ya que según De Angelis D'Ossat eran 30 cm. y según el informe del *British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art* eran 46 cm. La fachada del templo presenta un espesor cercano a los 2 metros, por lo que un desplome de entre 30 y 46 cm. en la parte más alta de la fachada, que corresponde a un ángulo de inclinación de 0.99-1.28° no era estructuralmente relevante y su intervención no era considerada de urgencia. En la muestra fotográfica de los monumentos dañados por la guerra organizada por el *American Committe for the Restoration of Italian Monuments* en NY recaudaron fondos también para la fachada del templo malatestiano. El *American Committee* estaba convencido de la obligación de devolver la fachada a su inclinación original, por considerar que esos daños eran incompatibles con el espíritu de la obra, plasmación de los ideales de Alberti mostrados en su "*De Re Aedificatoria*". Tal era su empeño que no sólo aportaron \$50.000, cuya única finalidad podía ser la restitución de la fachada a su estado original, sino que aportaron otros \$40.000 para que los gastaran en intervenir otro monumento que lo necesitara, con la condición de que

9. *Frauenkirche* [Official web site] (Fecha de consulta 13.05.2015)



3

3 Templo malatestiano. Levantamiento de la fachada principal con todos los bloques que la componen numerados para su desmontaje.

estos no podían ser utilizados si no se intervenía en el templo malatestiano [SEBREGONDI. 2010:8]. De esta forma, las obras en el templo comenzaron en Noviembre de 1947, apenas cuatro años después de dañado.

Desde la posguerra de la 2ª GM, los métodos para conseguir financiación no vinculada a los presupuestos estatales han evolucionado rápidamente. Por un lado, la menor escala de los conflictos ha permitido mayores aportaciones de países no involucrados y por otra la globalización ha ayudado a que los mecanismos de distribución de ayuda internacional se hayan ido perfeccionando: desde el primigenio plan Marshall hasta la actualidad con la AIF¹⁰ del banco mundial, el Fondo Mundial de Monumentos y el Fondo Aga Khan para la cultura entre otros.

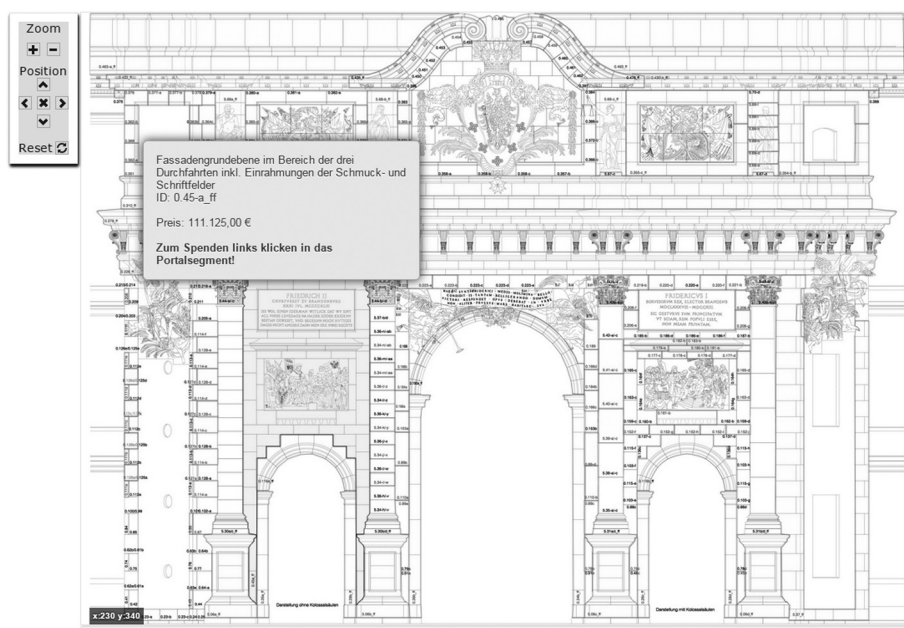
En 1998, tras las GY, el banco mundial y el municipio de Mostar hicieron un llamamiento conjunto para conseguir fondos para la reconstrucción del *Stari Most*, destruido cinco años antes. El banco de Desarrollo del Consejo de Europa y cinco países se comprometieron económicamente con el proyecto (Croacia, Francia, Italia, Países Bajos y Turquía). El banco mundial mediante la AIF se encargó de la parte financiera, el ayuntamiento de supervisar la gestión y del reparto de fondos, y la UNESCO de la coordinación técnica y científica. El coste total del proyecto fueron 12.500.000\$, de los cuales la AIF prestó 4 millones, el gobierno bosnio 2 millones, mientras que otros 5 países donantes, junto con el Banco de Desarrollo del Consejo de Europa, aportaron la diferencia¹¹. El dinero prestado por la AIF fue en condiciones concesionarias, es decir, sin cargos por intereses y con un plazo de reembolso entre 35 y 40 años, prorrogable otros 10 años más.

La colaboración fue un éxito, pero para la finalización de la intervención fueron necesarios dos años más de lo esperado. La razón principal es que

10. AIF. Asociación Internacional de Fomento

11. UNESCO [Official web site] (Fecha de consulta 13.05.2015)

4 *Berliner Stadtschloss*. Despiece de fachada para «apadrinar» los diversos elementos que la conforman.



4

menos de un tercio de los recursos estimados estaban disponibles cuando comenzó el proyecto y llevó unos dos años más conseguir los fondos adicionales de varios donantes. Incluso los primeros compromisos tardaron en llegar porque estaban sujetos a procesos que debían acomodarse en el ciclo de donaciones presupuestados. Otros motivos que originaron este retraso fueron una estimación demasiado optimista de los tiempos de trabajo y un incremento en los estudios previos, especialmente arqueológicos y sobre la composición original del mortero. Sin embargo, a la larga esto redundó en un menor coste de la intervención, ya que no solo los precios finales fueron menores de lo estimado debido tanto a las especificaciones hechas en la fase de diseño como a las modalidades de licitación, sino que los precios del mercado local también se habían estabilizado en relación a la época en la que se había hecho la evaluación, cuando la construcción posbélica los había incrementado exageradamente¹². Al final, pese a los retrasos, 11 años después de su destrucción comenzaron las obras para su recuperación.

Todavía en el siglo XXI continúa la recaudación de fondos para monumentos dañados en los conflictos del s. XX como el *Berliner Stadtschloss* destruido tras la 2ª GM. Una de las condiciones para reconstruir la apariencia exterior del *Berliner Stadtschloss* era que dicha recuperación no encareciera el presupuesto global del edificio, es decir, que los fondos necesarios para llevar a cabo dicha intervención fueran obtenidos de fuentes alternativas que no recayeran en el erario público. Para ello, la fundación Humboldt está llevando a cabo la recaudación de fondos basándose en los nuevos planos de despiece de la fachada, dando la posibilidad de hacer donaciones a través de su página web¹³, de manera que el donante “apadrina” un elemento de la fachada a

12. Technical design for the reconstruction of the Old Bridge of Mostar [Official web site] (Fecha de consulta 28.07.2012)

13. <http://berliner-schloss.de/> (Fecha de consulta 21.02.2015)

reconstruir, yendo los precios desde los 50€ de un sillar de fachada a los más de 500.000€ del friso de la portada principal (*Schlossfreiheit*).

Las actividades de reconstrucción post bélicas están asociadas con la imagen de un gobierno fuerte y resolutivo, y es por ello que los gobiernos que surgen tras los conflictos no dudan en sacar **rédito político** de dichas intervenciones.

Para conseguir dicho rédito, es imprescindible tener una estructura administrativa estable que haga viables dichas actuaciones, creando la impresión de que un estado organizado, eficiente y todavía próspero ha emergido de las vicisitudes de la guerra [CALAME. 2005:9].

El caso francés destaca por el buen hacer de la administración pública en lo que a intervenciones patrimoniales se refiere, ya desde principios del siglo XX. En 1905 se promulgó la ley sobre «*Séparation des Eglises et de l'Etat*»¹⁴, la cual sancionaba la división entre bienes de la iglesia católica y bienes del estado laico. Un año después, en 1906 se decretó que todos los bienes patrimoniales, independientemente de la propiedad, pasaban a estar gestionados por el Servicio de Monumentos Históricos, incluidos los religiosos que hasta el momento se habían gestionado a través de la Dirección del Culto. De esta manera, antes de que se declarara la 1ª GM ya había un único organismo encargado de las intervenciones en todo el patrimonio inmueble. Esto facilitó que, tras la contienda, todos los monumentos fueran objeto de estudio para su intervención, sin tener en cuenta su propiedad, ya que el presupuesto era común puesto que su “tarea consistía en cuidar los edificios históricos, independientemente de si eran grandes catedrales, pequeñas iglesias de pueblo o barrios urbanos enteros” [GARNERO. 2006:9] dando al mundo señales inequívocas de la fortaleza de sus instituciones tras el conflicto.

Por el contrario, cuando la autoridad del gobierno central ha sido severamente dañada o completamente destruida, resulta inviable llevar a cabo estas intervenciones por la ausencia de instituciones competentes.

En el polo opuesto a Francia se encontró Alemania tras la 2ª GM. Al finalizar la contienda, en la conferencia de Potsdam, Alemania queda dividida en cuatro áreas de influencia, dependientes de los tres países ganadores (Gran Bretaña, Estados Unidos y la Unión Soviética) y de Francia; asimismo, también Berlín quedó dividida en cuatro zonas, para que cada una de las partes pudiera tener una zona bajo su control: Gran Bretaña se quedó con el noroeste, Francia con el suroeste, Estados Unidos con el sur y la Unión Soviética con el este del país. En mayo de 1949, las áreas controladas por Gran Bretaña, Estados Unidos y Francia se fusionaron, creándose la República Federal Alemana¹⁵ (RFA). Pocos meses después, en octubre de 1949 el área de influencia soviética cambió su nombre a República Democrática Alemana¹⁶ (RDA). Por el mismo criterio, Berlín también quedó entonces dividida en

14. *Loi du 9 décembre 1905 concernant la séparation des Eglises et de l'Etat.*

15. *Bundesrepublik Deutschland*

16. *Deutsche Demokratische Republik*

- 5 “Siguiendo las huellas del ejército alemán”. Portada.
- 6 Índice.
- 7 Página interior mostrando daños en Ieper.
- 8 Página interior mostrando daños en Reims.

dos, aunque su status no estaba tan claro, la parte oriental se convirtió en la capital de la RDA, mientras que la parte occidental pertenecía a la RFA, pero legalmente no formaba parte de ella, por lo que se mantuvo bajo ocupación aliada hasta la reunificación. Este proceso tuvo como consecuencia directa una prolongación en el periodo de ruina de los monumentos, ya que todos los planes de reconstrucción sufrieron continuos retrasos por la ausencia del marco político y legal necesario para llevarlos a cabo. No fue hasta la creación de las dos repúblicas, cuando se crearon los respectivos ministerios de reconstrucción, cuando pudieron llevarse a cabo las primeras obras.

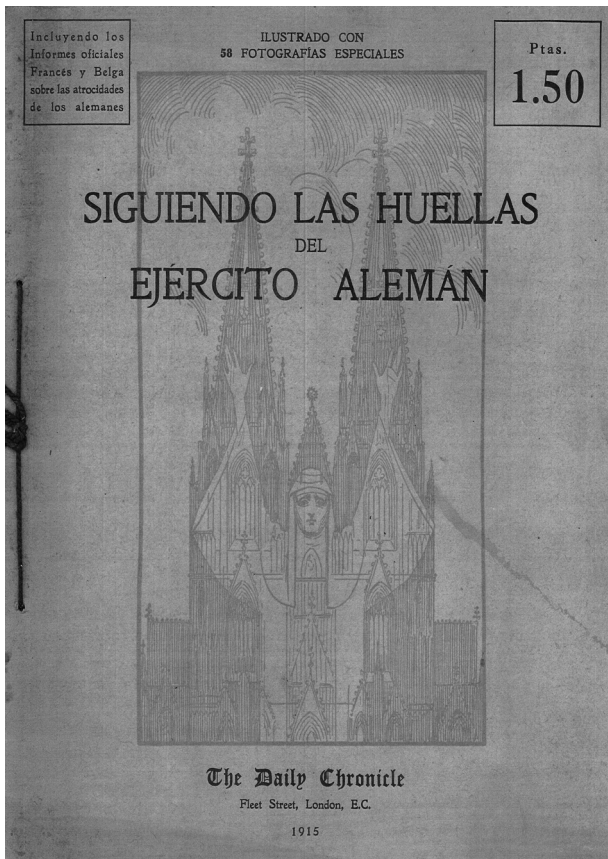
Las intervenciones en el patrimonio monumental dañado durante un conflicto bélico son utilizadas con un uso propagandístico por los gobiernos, tanto por los que se ven involucrados en las contiendas como por los que surgen después de las mismas, pudiendo determinar no sólo la duración de su estado de indefensión, sino llegar a condicionar el tipo de intervención a recibir.

De esta forma, convertido el patrimonio en arma propagandística, los contendientes lo esgrimen durante la contienda misma, alzándose como adalides de la cultura frente a la postura bárbara de sus oponentes.

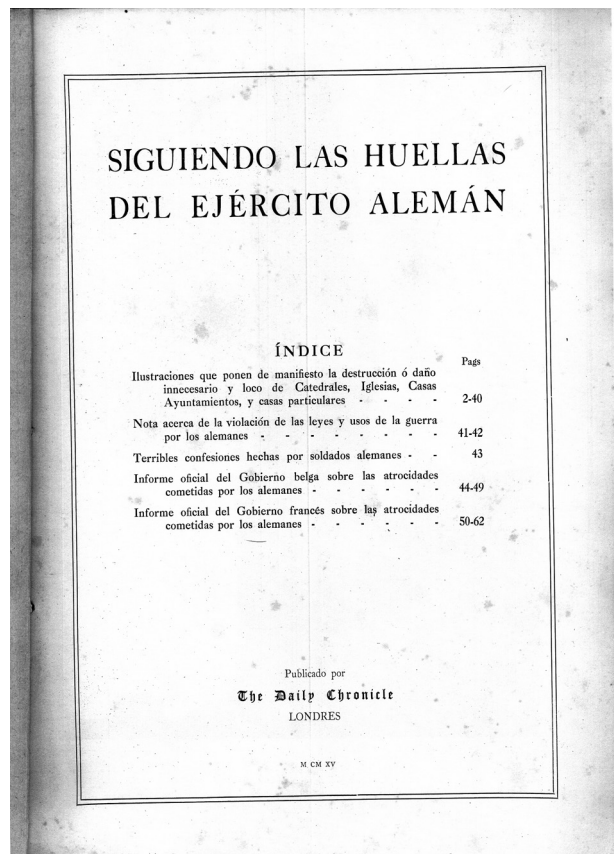
Durante la 1ª GM, Inglaterra hizo un intenso uso propagandístico de la destrucción del patrimonio monumental llevada a cabo por el ejército alemán en tierras francesas y belgas. El periódico *“The Daily Chronicle”* distribuyó en 1915 por toda Europa, y convenientemente traducida, la publicación *“Siguiendo las huellas del ejército alemán”*. En 62 páginas, esta publicación hace un recorrido visual tanto sobre la destrucción causada en el patrimonio monumental como de la miseria social provocada por el ejército alemán en ciudades como Reims, Ieper, Lovaina, Dixmude o Termonde entre otras a través de 58 fotografías complementadas por diversos informes.

“La colección de fotografías aquí reunidas le permite al lector hacerse una idea de la ruina y la devastación sistemática acumuladas por el ejército alemán en los cuatro primeros meses de la guerra, principalmente en Bélgica. Estas vistas no representan, en realidad, más que una parte muy pequeña de la obra de destrucción a que se han consagrado los alemanes, y muestran tan sólo el carácter de aquella por medio de algunos ejemplos escogidos entre otros mil” [THE DAILY CHRONICLE. 1915: 41].

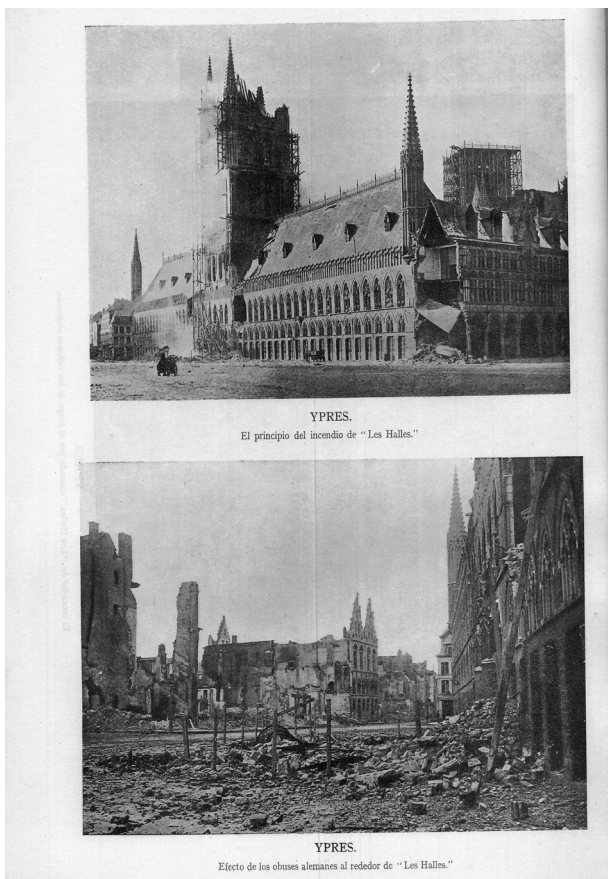
Tras la GC, en España se llevó a cabo una utilización ideológica de la restauración patrimonial conscientes de su valor emblemático y propagandístico, con la intención de ganar adeptos fuera de España para la «causa nacional», para lo cual se intentó crear un renovado escenario monumental que borrara u ocultara las heridas sufridas durante la guerra. Para ello se partió de la misma premisa que impera en estos casos, es decir, que todos los daños son culpa del enemigo vencido y que el bando vencedor



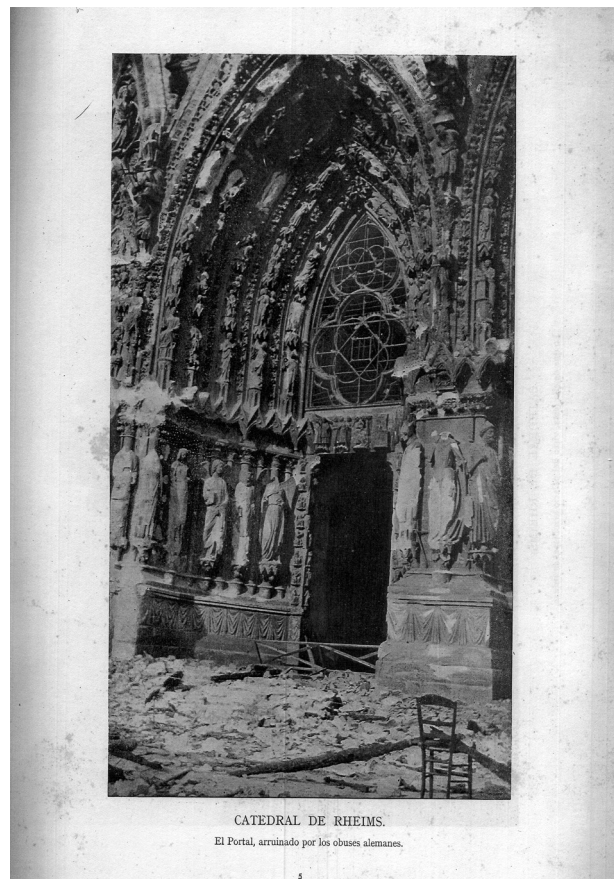
5



6



7



8

es el adalid de la cultura, independientemente de la orientación ideológica de los contendientes y de los actos realizados durante la contienda.

El hecho de que ciertos lugares y elementos estén fuertemente asociados con el patriotismo y la identidad nacional hace que cuando estos monumentos son dañados en una guerra, su rehabilitación sea considerada cuestión de estado para reforzar la moral del pueblo durante los periodos de transición, y de ello se hacen cargo los aparatos propagandísticos gubernamentales.

“Los monumentos son susceptibles de convertirse en objetos de control y poder, a fin de configurar una representación histórica depurada de períodos considerados decadentes. Para que tal recreación se vuelva efectiva, se recurre inevitablemente a la mutilación y destrucción de capas de la historia de los monumentos, expurgándolos de memorias indeseables para la ideología del momento. Son proyectos políticos que colocan al pasado al servicio de la credibilidad del presente.”[CASTRO. 2012:159]

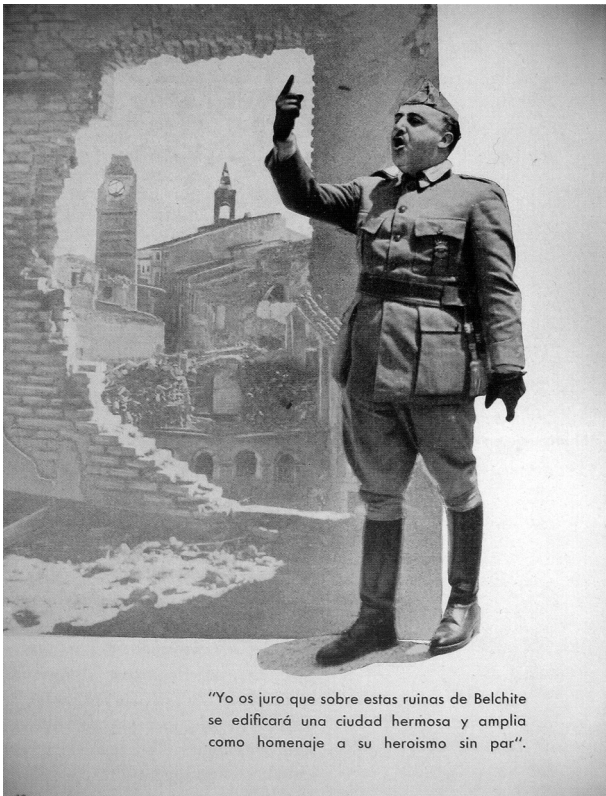
Esta intencionalidad en la restauración patrimonial española de esta época queda patente en las palabras de Menéndez Pidal sobre las intervenciones llevadas a cabo en Asturias:

“Al llegar a territorio nacional me encomendó don Eugenio d’Ors, entonces Director General de Bellas Artes, me hiciera cargo de las ruinas de nuestros monumentos, señalando con especial veneración a los restos de la Cámara Santa. Entonces, el ilustre arquitecto y nuestro llorado amigo don Pedro Muguruza, me preguntó sobre las obras que convendría hacer cuanto antes por interés hacia nuestros monumentos, y también para que ello sirviera de propaganda en el extranjero a favor de la causa nacional, respondiéndole sin vacilación que la primera a realizar en Asturias debiera ser la reconstrucción de la Cámara Santa, como así se hizo después, siguiéndole otras en la catedral y su torre, obras que todavía hoy continúan por el gran interés que en ellas ha puesto desde un principio nuestro invicto Caudillo” [citado en ESTEBAN & GARCÍA. 2007:189,192].

Así mismo, también por motivos políticos y propagandísticos, determinados enclaves quedaron para siempre en estado de ruina. En el Decreto del 23 de septiembre de 1939¹⁷ se regulan las condiciones para los «pueblos adoptados», determinándose en su art. 1 que “se aplicarán las normas del presente Decreto en la reconstrucción de aquellas localidades dañadas por la guerra en las que por la magnitud e importancia de la destrucción se estime oportuno”.

Sin embargo, en el art. 4 se deja abierta la posibilidad de la no reconstrucción en base a criterios propagandísticos: “Cuando el Estado lo considere oportuno, podrá disponer que se conserven como huellas gloriosas la totalidad o parte de las ruinas de algún pueblo, para enseñanza de las generaciones venideras y recuerdo de la heroica Cruzada”

17. Decreto de 23 de Septiembre de 1939 regulando la adopción por el Jefe del Estado de localidades dañadas por la guerra en determinadas condiciones [BOE nº274 pag. 5489-5490]



9

Tal fue, y es, el estado en el que quedó Belchite al finalizar la GC. Tras su reconquista por el bando nacionalista, el general Franco se personó en el municipio y en su discurso dijo “sobre estas ruinas de Belchite se edificará una ciudad hermosa y amplia como homenaje a su heroísmo sin par”. Sin embargo, posteriormente se decidió construir un pueblo nuevo junto a las ruinas del viejo, de manera que éstas se convirtieran en una alegoría nacional de la guerra y de la victoria:

“Junto a las piedras heroicas del viejo Belchite va a alzarse la traza cordial y acogedora del Belchite nuevo; junto a los escombros, la reconstrucción; junto al montón de ruinas que sembró el marxismo como huella inequívoca de su fugaz paso, el monumento alegre de la paz que la España de Franco edifica (...). Para memoria eterna de los que allí cayeron y ejemplo y acicate de las generaciones del mañana, nuestro Caudillo Franco ha querido que las ruinas gloriosas de Belchite queden en el prestigio intacto de su dolor actual” [GÓMEZ APARICIO. 1940:9].

De esta manera, y junto a la prohibición de ejecutar obras de reparación en los edificios dañados por la guerra [VÁZQUEZ ASTORGA. 2010:245], el aparato propagandístico del régimen transformó lo que quedaba del pueblo de Belchite, mediante derrumbes controlados que agravaron el estado de los restos, en un emblema martirial que evocara por siempre la destrucción causada por «el comunismo». Y en estado de ruina continúa a día de hoy.

Tras la 2ª GM, el enfrentamiento ideológico existente en Alemania entre ambas repúblicas se plasmó en una supuesta defensa de sus valores



10

9 Montaje fotográfico aparecido en el nº 1 de la revista Reconstrucción en la que Franco jura construir un nuevo Belchite,

10 Cartel propagandístico de la Dirección General de Regiones Devastadas.

culturales; las dos repúblicas reclamaban la supremacía sobre la parte contraria, y uno de los valores esgrimidos era la salvaguardia de los valores patrimoniales del pueblo alemán. La República Federal Alemana acusaba a la República Democrática Alemana de la destrucción del *Berliner Stadtschloss* frente a su postura de respeto con los monumentos de épocas pretéritas como la iglesia-memorial del *Kaiser Wilhelm I*. Asimismo, la RFA acusaba a la RDA de la destrucción de gran parte del patrimonio monumental en su afán de reurbanizar la ciudad, frente a su actitud protectora hacia elementos patrimoniales del pueblo alemán como la catedral de Berlín, la cual, pese a oponerse a su ideario político, se habría conservado por representar un hito importante en la cultura alemana. [ALVIS. 1997:372] No está claro en qué medida el hecho de ser esgrimidos como arma propagandística salvó a dichos monumentos de su destrucción, pero el hecho es que pese a las situaciones adversas a las que se enfrentaban, tanto la catedral de Berlín como la iglesia-memorial del *Kaiser Wilhelm I* han llegado hasta nosotros tras ser poder ser intervenidas durante la posguerra.

En Europa, el patrimonio monumental se puede dividir en público (perteneciente al estado) y privado (no perteneciente al estado); y asimismo el patrimonio privado puede, *grosso modo*, subdividirse en dos, el perteneciente a particulares, que suele estar controlado por el estado y es muy escaso, y el perteneciente a la Iglesia.

Al igual que ocurre con el patrimonio estatal, no todo el patrimonio eclesiástico tiene la misma importancia, ya que engloba desde las grandes catedrales a las pequeñas parroquias de pueblo. Pero siendo importante su tamaño y su ubicación, estos valores no son siempre determinantes, ya que por pertenecer a la Iglesia, todas ellas presentan un valor simbólico que suele superar tanto al económico como al estético. Y es precisamente por este valor como símbolo por el cual se hace necesaria su recuperación; y aunque dicha necesidad suele garantizar su intervención, no garantiza que esta se lleve a cabo en un corto periodo de tiempo.

En la posguerra de la 2ª GM, las posiciones tomadas por el gobierno italiano y el alemán frente a la **religión** ilustran ambos extremos, y sus consecuencias se hicieron notar en las intervenciones de los edificios religiosos.

Por una parte, Italia. El 11 de febrero de 1929, promovidos por Mussolini, se firman los «Pactos de Letrán», con los cuales se reconocía por parte de Italia la independencia y soberanía de la Santa Sede, creándose el Estado de la Ciudad del Vaticano. A cambio Mussolini conseguía el apoyo de la iglesia católica a su gestión. El artículo primero¹⁸ de dicho pacto presenta una clara derogación del principio de igualdad entre las confesiones religiosas, garantizando a la Iglesia Católica Romana el estatus de iglesia oficial del estado de Italia. La Constitución republicana italiana de 1947 no proclama

18. Pactos de Letrán [1929]. Art. 1: "Italia reconoce y reafirma el principio consagrado en el artículo 1º del Estatuto del reino, de fecha de 4 de marzo de 1848, en virtud del cual la religión católica, apostólica y romana es la única religión del Estado".

que haya una sola religión verdadera que sea la del Estado ni protege especialmente a ninguna religión, sin embargo, su artículo séptimo¹⁹ da pie a numerosas interpretaciones, por lo que se hizo necesario el Protocolo de 1948, según el cual Italia y la Santa Sede declararon que: “No se considera más en vigor el principio, en origen tomado de los Pactos de Letrán, que reconocía a la Religión Católica como única religión del Estado italiano”. Es en este período de 1929-1948 en que el catolicismo era religión de estado cuando se acometieron las principales intervenciones post-bélicas sobre el patrimonio monumental eclesiástico.

La abadía de *Montecassino*, es uno de los símbolos más relevantes para la religión católica por ser una comunidad fundada por Benito de Nursia y regida por la *Regula Santi Benedicti*. Regla benedictina que, ampliada y modificada por sus seguidores, sería acogida por la mayoría de monasterios fundados durante la Edad Media e impuesta por el Imperio carolingio en toda Europa central [SORALUCE. 2008: 215-217]. El 15 de febrero de 1944 la aviación norteamericana bombardeó la abadía reduciéndola a escombros. Un año más tarde, un grupo de monjes regresaron a *Montecassino*, nombrándose por el Ministerio de obras Públicas una comisión para la reconstrucción de la abadía. En 1948, apenas 4 años después de su destrucción, comenzaron las obras.

Como contrapunto a la situación generada por un país con una religión oficial, la República Democrática Alemana. Constituida en octubre de 1949 bajo la órbita comunista, en la cual se establecía una clara separación entre el estado y la religión, la RDA fue el primer gobierno alemán desde la paz de Westfalia en 1648, que no ofreció soporte ni económico ni ideológico a la confesión cristiana dominante en su jurisdicción. La religión no tenía lugar en el nuevo orden que el socialismo esperaba inaugurar.

Si importante es para la confesión católica la abadía de *Montecassino*, no lo es menos la *Frauenkirche* para el protestantismo. En su consagración en 1734 “habían transcurrido dos siglos desde el nacimiento de la Iglesia protestante y sin embargo, ésta no había sido capaz de crear ningún templo significativo con la carga simbólica necesaria para servir de identificación colectiva a las masas de creyentes evangélicos. En la *Frauenkirche* se vio materializado este deseo” [VEGAS. 1999:34]. El templo fue destruido en 1945 por los bombardeos aliados. Tras varias vicisitudes durante la existencia de la RDA, en noviembre de 1989 se derribó el muro de Berlín, y en ese mismo mes se conformó un grupo de acción ciudadana con el objetivo de pedir su reconstrucción. El 13 de febrero de 1990, nueve meses antes de la reunificación alemana, en una carta abierta al obispo²⁰ de la Iglesia luterana de Sajonia que sería conocida como «La llamada de Dresde», se le pidió abiertamente que se promoviera la reconstrucción de la iglesia, debido a su gran poder simbólico. Como consecuencia de esta carta se creó la «Sociedad para el fomento de la reconstrucción de la *Frauenkirche* de Alemania»²¹ estableciéndose las pautas

19. Constitución de la república italiana [1947]. Art. 7: “El Estado y la Iglesia católica son, cada uno en su propia esfera, independientes y soberanos. Sus relaciones se regulan por los Tratados de Letrán. No requerirán procedimiento de revisión constitucional las modificaciones de los Tratados aceptadas por las dos partes”.

20. Johannes Hemple

21. *Gesellschaft zur Förderung des Wiederaufbaus der Frauenkirche in Deutschland e.V.*

para la reconstrucción. En 1991 se creó la «Fundación para la reconstrucción de la *Frauenkirche*»²², a la que pocos meses después de su constitución se adheriría el sínodo de las iglesias evangélicas luteranas del estado de Sajonia²³, lo que le daría el respaldo definitivo al proyecto. Comenzando en 1996 la intervención, 51 años después de su destrucción.

La postura urbanística adoptada frente a la trama urbana en la que se encuentra inserto el monumento fue uno de los puntos que marcaron el debate teórico de la posguerra de la 2ª GM. Sin entrar a fondo en el tema, por considerar que es lo suficientemente complejo como para necesitar de un estudio propio de al menos similares características que el presente, considero que sí que debe tratarse, aunque sea de manera tangencial, por la influencia que el **urbanismo** tuvo en lo que respecta a condicionar la duración del periodo de indefensión de los monumentos dañados.

Históricamente, se ha tendido a aislar los monumentos para facilitar su percepción, ignorando que todo monumento responde a su entorno tanto en forma como en volumetría y disposición [D'OSSAT. 1955:12]. Por otra parte, cuando se ha intentado recuperar la trama urbana histórica, surge el problema de posicionarse ante la llamada «arquitectura menor», es decir, aquellas construcciones que caracterizan a una ciudad, en las cuales es más importante el ambiente que configuran que el edificio en sí.

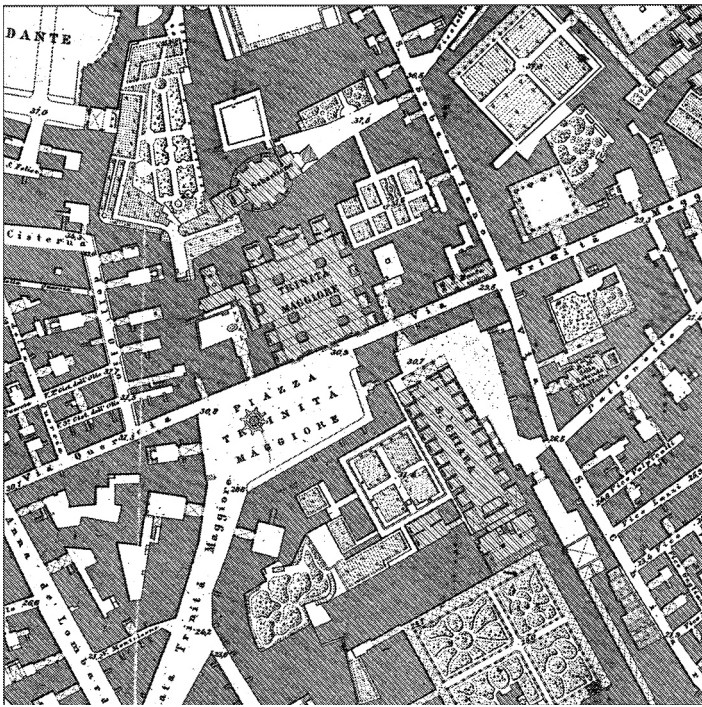
Tras la 2ª GM, en Italia se desestimó la idea de dejar las zonas dañadas como zonas verdes tal y como se hacía en Inglaterra, y se optó por la reconstrucción de dichos enclaves. Ya sea por motivos prácticos o porque los italianos entienden la ciudad como una masa muraria compacta y articulada, se planteó la reconstrucción íntegra de los centros históricos. El problema surgió en el momento de decidir los criterios a aplicar en dichas intervenciones.

Por un lado estaban las propuestas ultrarománticas de la reconstrucción *dov'era è com'era*, posición que buscaba recreaciones lo más fidedignas posibles de los edificios destruidos sin comprender que el aspecto externo de estas casas era consecuencia de una serie de complejas razones y gustos de la época, y que rehacerlos de manera artificial por un mero acto de voluntad no poseía valor estético alguno, sólo escenográfico [BONELLI. 1957:27]. Por otro lado, estaban las propuestas que propugnaban la implantación de arquitectura contemporánea sustituyendo la destruida, tal y como siempre se ha hecho. Esta propuesta, pecaba de simplista ya que la introducción de nuevos tipos edificatorios en vez de integrarse en la trama urbana existente, intentaba modificarla para adecuarla a sus necesidades con lo que no llevaba sino a la pérdida de identidad de dicho núcleo.

En 1950, Saverio Muratori publicó en *Rassegna critica di Architettura* el ensayo "*Vita e storia delle città*" en el que explica la ciudad como una realidad viva y unitaria, donde historia y vida se encuentran en la síntesis

22. *Stiftung für den Wiederaufbau Frauenkirche.*

23. *Frauenkirche* de Dresde [Official web site] (Fecha de consulta 16.05.2015)



11



12

de una continuidad arquitectónica en continuo desarrollo. Deja de ser importante que la arquitectura sea «nueva» o «vieja», lo importante es que esté en armonía con el entorno; se considera que la ciudad es un organismo vivo y su arquitectura está hecha para la vida y es inseparable de la vida y el error más grave consiste en cristalizar el núcleo urbano en la condición de «ciudad museo», separándola de la vida de la ciudad nueva que surge como ampliación [MURATORI. 1950].

En 1963, en el entorno de la iglesia de *Santa Chiara* de Nápoles, se llevó a cabo la demolición de las viviendas y tiendas edificadas a su alrededor y se desarrolló un debate en torno a tres propuestas sobre la intervención a realizar. Marcello Canino proponía la demolición total del tejido edilicio y la realización de una gran plaza que recogiera las iglesias del *Gesù* y de *Santa Chiara* y la *Guglia dell'Immacolata*. La segunda, propuesta por la *Soprintendenza*, preveía la liberación de la iglesia y del campanario de los cuerpos que tenía adosados, pero reconstruía el perímetro del complejo monumental construyendo un nuevo muro de cerramiento. La tercera propuesta a cargo de Roberto Pane preveía la conservación del cuerpo de tiendas del siglo XVIII en la plaza del *Gesù* y la construcción de un nuevo cuerpo de tiendas precedido por un pórtico en sustitución de los bloques destruidos a lo largo de las vías *Benedeto Croce* y *Santa Chiara*.

Dos años más tarde se llegó a un consenso mediante una nueva propuesta de R. Pane y R. Di Stefano por la cual se mantenía la idea de conservar el aislamiento original de la iglesia de *Santa Chiara* a través de un elemento separador entre el espacio público y el interior del complejo monumental, evitando la destrucción de las tiendas del siglo XVIII de la plaza del *Gesù*. Para

11 *Santa Chiara*.
Plano de entorno.

12 Torre campanario
en una foto antes de la
devastación bélica.



13

13 Iglesia-memorial del Kaiser Wilhelm I. Estado tras la contienda.

14 Estado tras la reorganización urbanística.



14

ello ser propuso la construcción de un muro de cerramiento alineado con el campanario a lo largo de la calle *Santa Chiara* y la recolocación del portal de acceso al complejo en su antigua ubicación, proponiendo un jardín en el interior del perímetro [DELIZIA & NIGRIS. 2004:340].

Contemporáneamente, Alemania se enfrentaba al mismo dilema, pero sus directrices estaban más claras, influenciadas claramente por la ideología política imperante. En la RDA se planteaba la recuperación de los símbolos urbanos y de los espacios de convivencia mediante grandes intervenciones urbanísticas; por el contrario, en la RFA, la reconstrucción de la ciudad se planteaba como una oportunidad para renovar la trama urbana y subsanar los males que la trama histórica presentaba para la vida moderna.

La iglesia-memorial del *Kaiser Wilhelm I*, ubicada en la parte controlada por la RFA en Berlín, fue destruida en abril de 1945. Durante la posguerra de la 2ª GM, comenzó la reconstrucción del entorno de la *Breitscheidplatz*, en la que se encuentra la iglesia-memorial; planteada como un centro comercial y de negocios de vanguardia, la presencia de las ruinas de la iglesia surgían como un escollo anacrónico para el progreso. En 1955 se presentó un proyecto de intervención sobre la iglesia, avalado por el gobierno. Sin embargo, tras un proceso electoral, el gobierno entrante se opuso abiertamente a su ejecución ya que no hacía nada por aliviar los problemas de tráfico causados por la posición de la iglesia en la intersección de cuatro importantes vías. Como resultado de la falta de financiación, el gobernador Schwedler ofreció financiar la obra con fondos públicos a cambio de mover la iglesia de su posición original a una que no plantease problemas a la nueva trama urbana, a lo que se opuso la Iglesia alemana.

Ambas partes necesitaban llegar a un acuerdo, el gobierno para descongestionar de tráfico la plaza según los nuevos estándares de calidad



15

15 Desfile militar en la *Marx-Engels Platz*. Mayo de 1953.

urbana y la iglesia por no tener los fondos necesarios para llevar a cabo en solitario la intervención, por lo que el acuerdo no se hizo esperar: la torre en ruinas se mantenía en su posición original y el gobierno sufragaba la intervención a cambio de que la nave girase 180° para acomodarse al tráfico [ALVIS. 1997:373]. En 1959, 14 años después de su destrucción, se puso la primera piedra de la nueva iglesia.

La catedral de Berlín, *Berliner Dom*, ubicada en la parte de Berlín controlada por la RDA, fue destruida en 1944. Los principios oficiales del planeamiento urbanístico en Berlín oriental se basaban en que la ciudad constituía la expresión de la vida política y de la consciencia nacional del pueblo, y su manifestación fue un urbanismo romántico con el cual, mediante la creación de espacios representativos, se pretendía librar a sus ciudadanos de la explotación inherente al capitalismo y crear un paraíso para los trabajadores alemanes. Esta postura incluía evitar que las clases trabajadoras quedaran relegadas al extrarradio como ocurría en los sistemas capitalistas en los que la clase dominante se instalaba en el centro.

Para ello se propuso la creación de un gran eje central que incluyera los paseos *Under den Linden* y *Frankfurter Allee* (renombrado como *Stalin Allee*, por ser ésta la ruta empleada por el ejército soviético en la toma de la ciudad) y una gran plaza central, llamada *Marx-Engels Platz*, ubicada en la zona delimitada por la catedral y el castillo. En 1951 se derribó el castillo y ocho años más tarde se convocó un concurso para diseñar el nuevo centro urbano de la *Marx-Engels Platz* cuya finalidad era representar la Alemania socialista hacia el mundo exterior.

La mayoría de proyectos ignoró la catedral por considerarla un símbolo contradictorio con el estado, al igual que ocurrió con el palacio. Sin embargo, a pesar de quedar vacante el primer premio, el proyecto de Gerhard Kosel fue

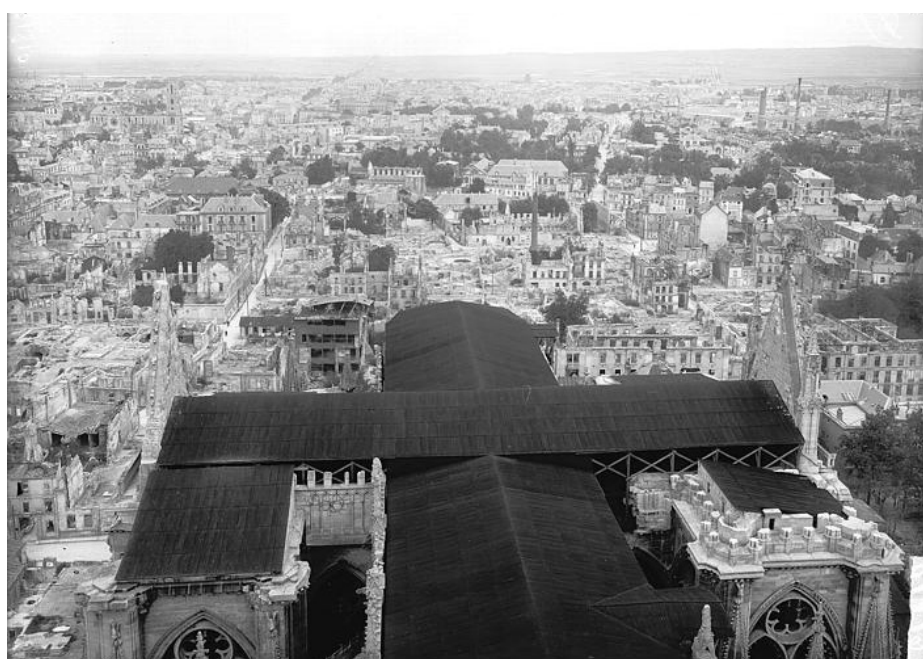
elegido como ganador precisamente por respetar la catedral, ya que coincidía con la imagen que el gobierno de la RDA quería mostrar al exterior como protector del patrimonio cultural. En 1960 comenzaron las obras de la plaza sin que el proyecto contemplara una intervención directa sobre la catedral [ALVIS. 1997:367-368]. No es hasta 1975, 31 años después de su destrucción, cuando se iniciaron las obras definitivas del templo.

DAÑO DIFERIDO

Es durante este periodo entre el daño directo recibido durante la contienda y su intervención cuando el monumento se encuentra más indefenso ante agresiones que en caso de no encontrarse ya dañado hubiera podido sobrellevar sin dificultad, o al menos con una consecuencias mucho menores de que las estas tuvieron.

En este periodo el monumento ya dañado sufre un tipo diferente de daño, de efectos no tan fulminantes como los recibidos durante las guerras, pero igualmente lesivos por su efecto acumulativo. Estos daños pueden deberse a acciones climatológicas o humanas, tanto durante la contienda como en la posguerra consiguiente.

Durante una guerra los elementos que más daños directos reciben del monumento, precisamente por ser los más expuestos, son las cubiertas y los muros exteriores, es decir, aquellos elementos encargados de garantizar su estanqueidad. Salvo contadas excepciones en que los daños llegaron desde el interior y no afectaron a su envoltente, la práctica totalidad de los monumentos dañados en una contienda presentan problemas de estanqueidad que dejan expuesto al monumento a los agentes atmosféricos.





17

17 Gliptoteca de Muchich. Vista de su interior desprotegido a las acciones climatológicas.

18 Vista interior con los frescos desprendiéndose de los muros por su exposición a la intemperie.



18

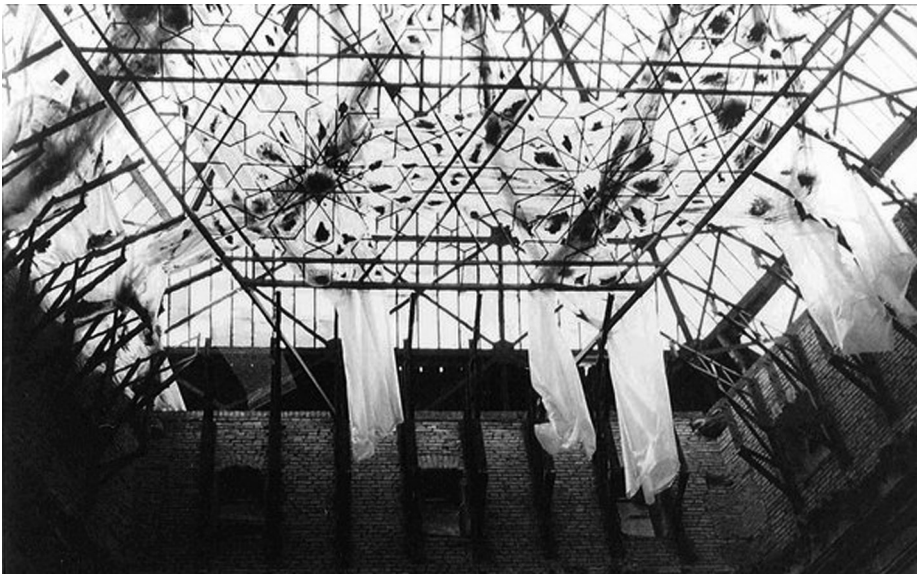
Los daños producidos por **acciones climatológicas** están directamente vinculados con el tiempo que pasan expuestos a ellas. De esta manera, cuanto mayor es el periodo de indefensión, mayor es el nivel de daño diferido recibido; y no únicamente por los agentes atmosféricos, sino también por la aparición de daños secundarios originados por estos.

Durante la 2ª GM, la gliptoteca de Múnich fue golpeada en 1944 por más de cincuenta bombas incendiarias, destruyendo completamente la cubierta y calcinando el interior. En otoño de ese mismo año se planteó la construcción de una cubierta provisional que protegiera el interior, pero la carestía de materiales, combustible y mano de obra lo hicieron imposible. En 1945, tras finalizar la contienda, la situación era aún más acuciante, ya que algunas de las antigüedades que habían permanecido en el interior del museo se encontraban tan calcinadas que amenazaban con resquebrajarse si se intentaban trasladar. En este mismo periodo, el acceso a las ruinas era libre y se produjeron en el interior tanto actos de vandalismo como saqueos.

Todos los frescos del ala norte y parte de los de las alas sur y oeste se encontraban relativamente intactos tras la guerra y únicamente hubiera sido necesaria la construcción de una cubierta para conservarlos. Sin embargo en el verano de 1947 continuaba sin cubrir, y tres años de lluvias habían causado que el agua penetrara en los muros, desprendiendo los recubrimientos de muros y techos y diluyendo la pintura de los frescos. En octubre de ese mismo año se hizo otro intento de pedir una cubierta al Ministerio de Cultura alegando que otro invierno más a la intemperie podría causar el colapso, pero la situación de racionamiento que atravesaba Alemania no permitía el gasto energético necesario para instalar el aserradero necesario. La cubierta se construyó finalmente en 1949 con los muros completamente saturados de agua; cuando estos se desecaron, los frescos y la yesería que ya se encontraban deteriorados quedaron dañados más allá de toda posible recuperación [WÜNSCHE. 2005:211].

Sin embargo, los daños causados de manera directa por los agentes atmosféricos no son los únicos que puede sufrir el monumento, ya que la ausencia de una cubierta en buen estado permite que el agua de lluvia penetre al interior empapando los restos remanentes, con la consiguiente sobrecarga que esto produce a una estructura de por sí ya dañada, como ocurrió en la Biblioteca Nacional de Sarajevo tras las GY.

Durante los cuatro años que estuvo el monumento expuesto a la intemperie, los escombros amontonados en su interior procedentes de la cubierta y muros interiores derruidos fueron absorbiendo el agua de lluvia de manera continua. Del mismo modo, los muros de planta baja que estaban en contacto con los escombros absorbieron también agua acelerando el proceso de degradación y aumentando de manera considerable su peso. De esta manera, las bóvedas que conformaban el techo del sótano, y sobre las que se



19

19 Biblioteca Nacional de Sarajevo. Vista de la cúpula destruida, con los restos de plásticos usados para crear una cubierta temporal.

20 Vista de los restos amontonados en el interior de la ruina de la biblioteca.



20

amontonaban entre metro y metro y medio de restos, comenzaron a ceder frente al cada vez mayor peso de los escombros sobre ellas amenazando el colapso estructural [COUNCIL OF EUROPE. 2008:5].

Podría entenderse que por ser los restos de un monumento, estos de manera automática heredan el valor que el monumento tenía, o al menos su supuesta protección; sin embargo dado que estos no fueron respetados en su estado original, no es raro encontrar ejemplos en los que la **acción del hombre** ha empeorado el estado en el que se encontraba el monumento tras haber sido dañado durante una contienda por no haberlo tratado con la consideración merecida. Estas acciones pueden llevarse a cabo durante el transcurso mismo de la contienda, vinculadas a acciones militares, o tras su finalización, por usos no compatibles con su estado.



21

21 Puente de *Santa Trinità*. Instalación del puente Bailey sobre los restos de las pilas una vez acondicionadas.

22 Vista del puente Bailey desde la orilla norte.



22

El uso militar de los restos de un monumento ya dañado no es de extrañar, ya que muchas veces pese a los daños recibidos, todavía se conservan aquellos valores que la hicieron convertirse en una parte activa de la contienda, ya sea por su función, su posición o su materialidad.

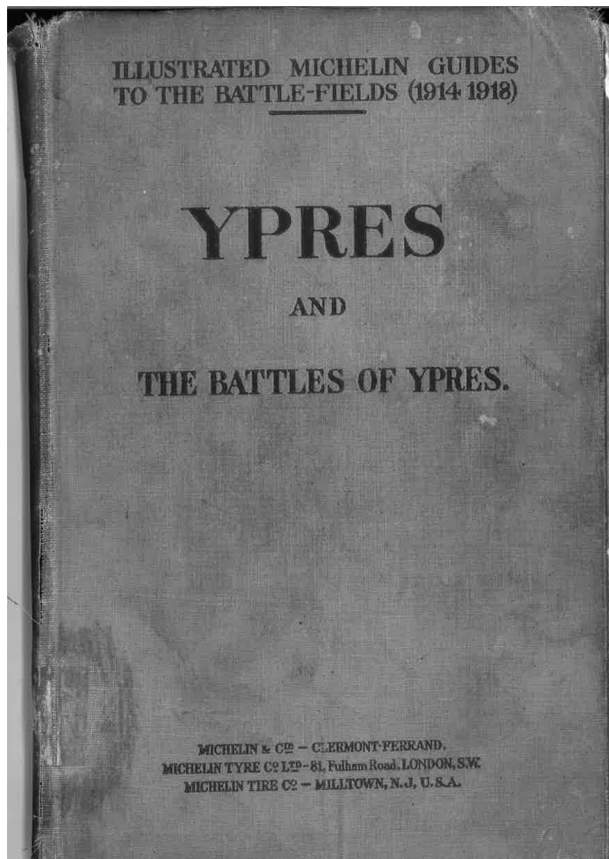
En 1944, durante la 2ª GM, el monasterio de *Montecassino* fue bombardeado por aviones norteamericanos, reduciéndolo por completo a escombros. El ejército alemán, acampado en el cercano pueblo de *Cassino*, se hizo fuerte en las ruinas del monasterio aprovechando los restos que quedaban en pie: excavaron trincheras, levantaron barricadas con los escombros y utilizaron los muros como parapetos, fortificándolo. Un mes más tarde, el ejército aliado, tras un intenso bombardeo, inició el asalto y no fue hasta cinco meses después que se consiguió desalojarlos del monasterio.

Pocos meses después, en Florencia, tras la retirada del ejército alemán frente al avance del ejército aliado con la consiguiente voladura de la práctica totalidad de los puentes de la ciudad, en el cauce del Arno apenas quedaba legible el antiguo puente de *Santa Trinità* por la pervivencia de sus apoyos. Al estar estos contruidos mediante un revestimiento pétreo que sirve de encofrado perdido a un relleno de hormigón de cal en masa, la explosión que colapsó los arcos apenas les afectó.

Cuando el ejército aliado entró en Florencia, tuvo que realizar una serie de acciones para intentar hacer recobrar la normalidad a la ciudad en la medida de lo posible. Para ello ejercieron, entre otras, tareas de desescombros, desactivación de aparatos explosivos y reactivación de las redes de distribución. A la hora de restablecer el enlace por carretera entre ambas orillas del Arno, la posición privilegiada de los restos del puente de *Santa Trinità*, centrados en la ciudad pero protegidos respecto de las baterías alemanas colocadas sobre las colinas cercanas y la resistencia estructural que presentaba las pilas hicieron de ellos objetivo para los ingenieros británicos de la 71ª guarnición, decidiéndose el instalar un puente Bailey²⁴ sobre los apoyos, para facilitar el paso rápido de tropas y vehículos militares.

El 12 de agosto de 1944 se llevaron a cabo las obras de preparación de los apoyos, para lo cual, el cuerpo de ingenieros procedió a limpiar la parte superior, arrojando al río los restos de estatuas y decoración. Se regularizaron sus formas, mediante explosivos y martillos neumáticos, para preparar el apoyo de las celosías, pudiendo recuperarse parte del recubrimiento pétreo exterior para posteriores intervenciones. El montaje e instalación del puente comenzó el día 13 y concluyó el día 15, pero hasta el 9 de septiembre el puente estuvo reservado exclusivamente para el paso de tropas y de los medios militares. Hasta que se construyeron los puentes Bailey sobre los restos de los puentes de *San Niccolò* y *alla Carraia*, los civiles tuvieron que cruzar el río por los deshechos formados por los restos de los otros puentes.

24. El puente Bailey fue inventado a principios de la 2ª GM para salvar luces de hasta 60 metros. Se trata de un puente prefabricado a base de cerchas de 3 metros de longitud fácilmente ensamblables y transportables en un camión.



23

76



YPRES. RUINS OF THE CLOTH HALL, SEEN FROM ST. MARTIN'S CATHEDRAL. FRAGMENTS OF THE LATTER ARE VISIBLE IN THE FOREGROUND

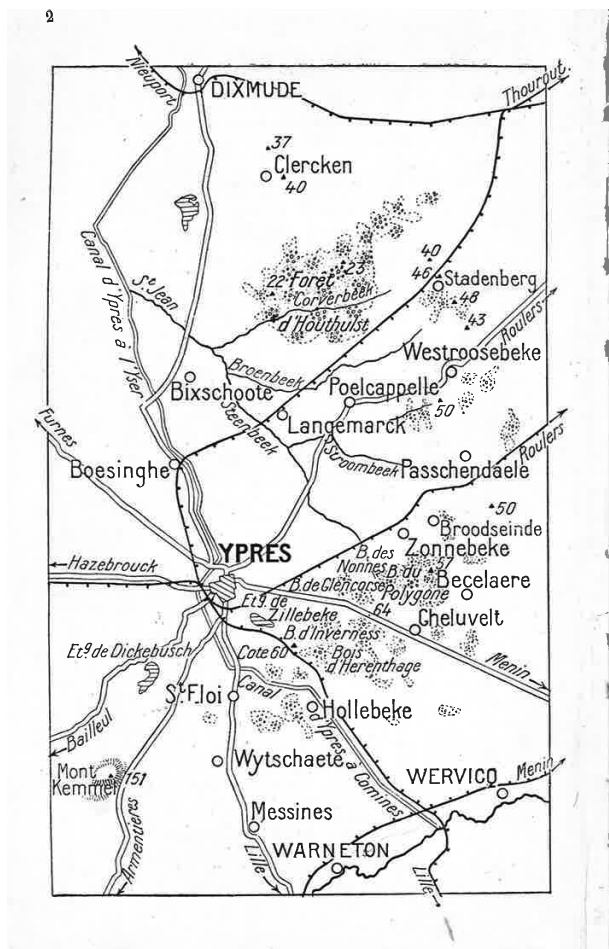
THE CLOTH HALL AND THE NIEUWERK

The Cloth Hall, containing extensive warehouses, in which the sale of cloth was carried on, was built in the 13th and 14th centuries. It consisted of a series of buildings grouped around a rectangular court. The Hall proper was distinguished from a building called the Nieuwerk, added in the 17th century. The southern building of the hall had a magnificent façade, flanked on the east by the gable of the Nieuwerk and surmounted by a large belfry in the centre. Bold turrets stood at both ends of this façade. Rather spare in ornament, the long succession of glazed and blind windows constituted the grandeur of the façade. On the ground-floor, which was lighted by a row of quatrefoil windows in pointed arches, there were forty-eight rectangular doors.

Above these doors were the high windows of the upper storey, the Hall having two floors. These windows were alternately glazed and blind—a method frequently adopted in the Middle Ages, to avoid weakness in the walls, without detracting from the symmetry of the exterior. This storey was reached by staircases, access to which was gained through doors at each end of the façade.

The glazed windows were decorated with three trefoils supported on two arches. The blind windows were similar to the windows of the ground-floor, except that the latter were less lofty. The two arches formed niches, each of which contained a statue: that of a Count of Flanders (the Counts and Countesses from Baudouin Bas-de-Fer to Charles Quint were represented) or of a notable citizen of Ypres, such as Melchior Broederlam, the painter. These statues, some of which were restored in the 19th century, rested on a corbel apparently supported by a small figure bearing the coat-of-arms of the sovereign represented.

24



25

YPRES AND THE BATTLES FOR ITS POSSESSION

FOREWORD

The town of Ypres lies in a sort of natural basin formed by a maritime plain intersected by canals, and dominated on the north, north-east and south by low wooded hills.

These canals, of which the Yser Canal is the most important, follow a general direction south-east—north-west. A number of streams flowing in the same direction also water the plain. In addition, there are the Dickebusch, Zillebeke and Bellewaarde ponds.

The hills forming the sides of this basin are very low and partly wooded. The line of their crests runs approximately from north to south, through Houthulst Forest (road from Poelcappelle to Clercken), Poelcappelle, Passchendaele, Broodseinde, Beelaere, Gheluvelt, the strategic Hill 60 (south of Zillebeke) and St. Eloi. Further south is the Messines-Wytschaete ridge, and to the south-west the Hills of Flanders.

Houthulst Forest is the largest of the woods. Next come the islets of Westroosebeke and Passchendaele, then, south of Zonnebeke, Polygone Wood, Nonne-Bosschen (or Nonnes) Wood, and the Woods of Glencorse, Inverness and Herenthage.

In this region, with its essentially maritime climate, the war assumed a character entirely different from that of the rest of the front. The marshy ground, almost at sea-level, is further sodden by constant rain and mists, and forms a spongy mass, in which it was impossible to dig trenches or underground shelters. Water is found immediately below the surface, so that the only possible defence-works were parapets. The bursting shells made huge craters which, promptly filling with water, became so many death-traps for wounded and unwounded alike.

The defence on both sides consequently centred around the woods, villages, and numerous farms, which were converted into redoubts with concrete blockhouses and deep wire entanglements. The slightest bits of rising ground here played an important part, and were fiercely disputed. The crests which dominate the basin of Ypres were used as observation-posts—the lowering sky being usually unfavourable for aerial observation—while their counter-slopes masked the concentrations of troops for the attacks.

It was therefore along the line of crests and around the fortified farms that the fighting reached its maximum of intensity.

The principal military operations which took place in the vicinity of the town between October, 1914, and November, 1917, may be divided as follows:—First, a powerful German offensive—a counter-stroke to the battles of the Yser—then a very definite effort to take the town. The rôle of the Allied armies was at that time purely defensive.

The second stage was marked by a British and Franco-British offensive, begun in the second half of 1916 and considerably developed during the summer and autumn of the following year. The object of these operations, which ended in November, 1917, was the clearing of Ypres. All the objectives were attained and the plains of Flanders were opened to the Allies.

A final effort by the Germans in great strength to the south of the town was checked by the resistance of the Allies in April, 1918. In September and October, 1918, the enemy troops finally evacuated the country under pressure of the victorious Allied offensive.

26

Una vez finalizadas las contiendas, el uso propagandístico del monumento dañado se complementa con su uso turístico. Mientras que el uso propagandístico busca llegar al mayor número de persona posible para dar a conocer un determinado mensaje, el uso turístico busca aprovecharse de dicho conocimiento para atraerles al monumento y sacar beneficio de su visita.

Tras la 1ª GM, se editó en 1919 la serie “*Illustrated Michelin guides to the battle-fields (1914-1918)*” en la que se proponían diferentes rutas por Francia y Bélgica para visitar los principales campos de batallas de la contienda. Cada libro de la serie estaba estructurados en dos partes; en la primera se describían las batallas complementadas con esquemas de movimientos de tropas, mientras que en la segunda se reseñaban los monumento más destacados destruidos durante dichas batallas, mediante una breve descripción del mismo y fotografías que mostraban el estado que presentaban antes y después de ser dañados.

Tras la GC se propuso llevar a cabo un “itinerario del heroísmo español en el turismo de la posguerra” en el cual se buscaba el doble objetivo de vincular al nuevo régimen con la conservación del patrimonio cultural patrio y la búsqueda de divisas extranjeras para el Tesoro Nacional. Este itinerario nunca se llegó a llevar a cabo como tal, siendo el Alcázar del Toledo el único habilitado para las visitas, acotando diferentes espacios para ser visitados, potenciando el efecto de ruina mediante iluminación nocturna [BUSTAMANTE. 1996:79,163-164] y llevando a cabo diferentes intervenciones para adaptarlo a dicho uso bajo el mando de Eduardo Lagarde, coronel y arquitecto toledano [PERIS. 2009:246].

En este periodo de indefensión, el monumento no se encuentra únicamente expuesto al ataque de los agentes atmosféricos y a un posible mal uso de los restos, si no que en los casos más graves en los que el monumento ha quedado destruido y abandonado a su suerte, queda expuesto también al expolio de lo único que le queda de valor, su materialidad.

Tras la GC se decidió construir un nuevo pueblo en Belchite que sustituyera al destruido Pueblo Viejo. Dado que los habitantes se vieron obligados a comprar las nuevas viviendas, estos reaprovecharon todos los materiales disponibles de las antiguas para disminuir los gastos.

En 1958, el gobierno de la ciudad de Dresde decidió realizar labores de desescombro de las iglesias destruidas durante la 2ªGM. Estas labores se realizaron en 10 iglesias a lo largo de la ciudad, pero los inspectores de monumentos pararon cualquier intento oficial de llevar a cabo el desescombro de los restos de la *Frauenkirche* [VEGAS. 1999:38] lo cual no evitó que gran parte de los restos se hubieran utilizado en la canalización del río Elba a su paso por la ciudad

23 Portada de la “*Illustrated Micheline guides to battle-fields (1914-1948)*” dedicada a leper.

24 Página interior donde se da cuenta del estado en el que han quedado los monumentos a visitar.

25 Página interior donde se muestra la zona de leper donde se desarrollaron las batallas.

26 Página interior donde se explica una de las batallas de leper.

27 *Frauenkirche*. Labores de desescombro en los alrededores del templo. 1952.

28 Las ruinas del templo cubiertas por la maleza. 1988.

29 Restos de la *Frauenkirche* expuestos a las acciones climáticas. 1965.



27



28



29

PROTECCIÓN

Pese a todas las agresiones a las que queda expuesto el monumento durante el periodo de indefensión, no son éstos los únicos factores que influyen en su nivel de daño diferido. Las **intervenciones de urgencia** son clave a la hora de minimizar el posible daño de estas agresiones y de estabilizar su estado para impedir que su deterioro se agrave.

Estas intervenciones determinan el momento en el que el monumento dañado pasa de un «estado natural» a un «estado artificial»; y como tal, controlado y controlable, en el cual una vez analizado su equilibrio estático, se estabilizan los restos y se minimizan las pérdidas.

Las intervenciones de urgencia conllevan además de la propia actuación, el reconocimiento explícito de los restos como un elemento valioso, a conservar y el cual hay que esforzarse por proteger.

El factor más importante de los implicados en las operaciones de urgencia es el tiempo. La celeridad a la hora de llevarlas a cabo determina en gran medida su efectividad, ya que cuanto menor es el tiempo de reacción, mayor control sobre el posible daño diferido se tiene.

En el caso de la Cámara Santa de Oviedo, apenas pasaron unos días entre su voladura durante la revolución de Asturias de 1934 y que Alejandro Ferrant, arquitecto conservador de monumentos de la Primera Zona, y Manuel Gómez-Moreno, Director General de Bellas Artes, comenzaran a dirigir las labores de salvamento y consolidación. Tras llevar a cabo el desescombro de manera sistemática de los más de cinco metros de restos producidos por la explosión para intentar recuperar todos los bienes muebles que en su interior había antes de la voladura, se procedió a desmontar los lienzos con peligro de desprendimiento, ya que según Ferrant “todo intento de consolidación sería inútil, dados los desplomes, pandeos y agrietamientos que sufrieron las fábricas” [GARCÍA. 1999:125]. Pronto surgieron problemas de financiación para continuar con las obras de salvamento, pero mediante la presión de la opinión pública, el ministerio de Instrucción Pública autorizó tres pagos de 10.000 pesetas para poder continuar con las obras de reparación de las cubiertas y apeo y cimbrado de las zonas más dañadas para limitar su deterioro y estabilizar el monumento [ESTEBAN & GARCÍA. 2007:117]. Una vez producido el cimbrado y apuntalamiento, se cubrieron los restos para protegerlos de la intemperie.

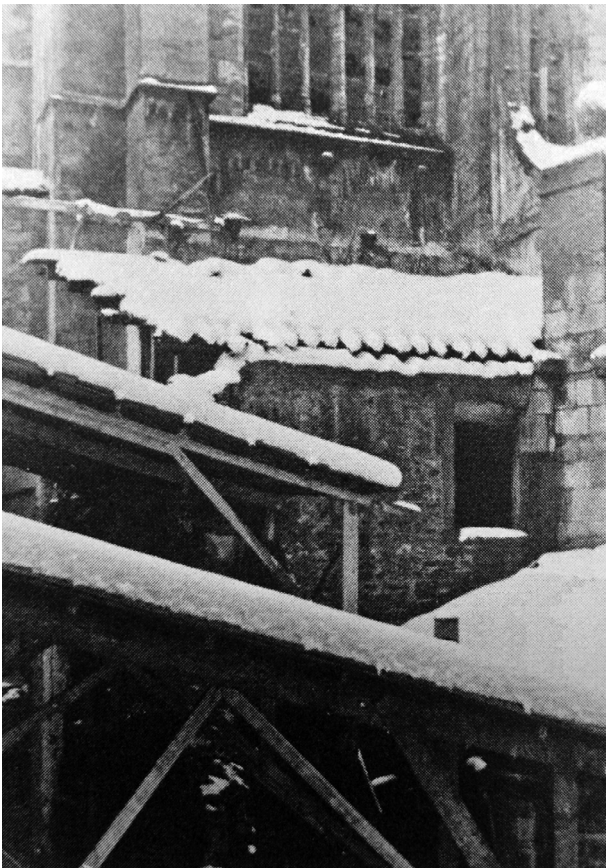
Tras la GC Luis Menéndez-Pidal, el arquitecto que sustituyó a Ferrant como arquitecto de la 1ª Zona, describió estas actuaciones como “un ligerísimo apeo en las partes más comprometidas de las ruinas que habían quedado en



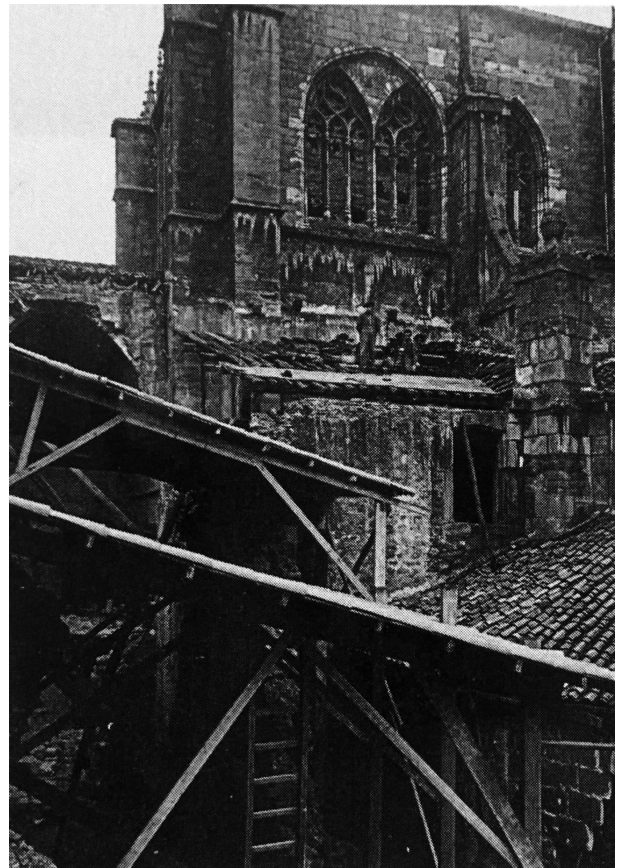
30



31



32



33

pie.” [MENÉNDEZ. 1960:10] en un intento de minimizar la importancia de estas acciones que garantizaron la estabilidad de los restos de la Cámara Santa hasta que pudo ser intervenida.

Una vez iniciada la intervención de urgencia, especialmente si es posible realizarla durante el propio conflicto, hay que evaluar el estado del monumento y priorizar aquellas actuaciones necesarias para garantizar la estabilidad estructural del monumento y su protección frente a las inclemencias climatológicas.

Durante la GC, Leopoldo Torres Balbás recibió a principios de 1937 el encargo de realizar un informe sobre las obras necesarias para garantizar la pervivencia de la catedral de Sigüenza y de los medios necesarios para llevarlas a cabo tras los bombardeos recibidos durante la contienda. Las obras comenzaron el 14 de agosto de ese mismo año, pero apenas unos meses después, en enero de 1938 otro ataque aéreo provocó el colapso de la bóveda norte del crucero, agravando la situación.

Las obras se afrontaron según la urgencia impuesta por el estado de ruina de cada una de las partes, siendo la mayor parte de las actuaciones realizadas durante el conflicto con carácter de urgencia, con las dificultades añadidas que acarrea la proximidad del frente de combate. Las primeras en ejecutarse fueron las necesarias para garantizar su estabilidad y estanqueidad: desescombros general del interior y exterior del templo, bóvedas y cubiertas; desmontaje de las armaduras dañadas; reconstrucción de los muros dañados, rehaciendo contrafuertes, paños de muro, ventanales y cornisas; reparación de las perforaciones existentes en cuatro tramos de la bóveda de la nave mayor; reparación de la cubierta; reparación de los pilares de entrada al presbiterio; apeo de la espadaña de la torre sur de la fachada principal; reconstrucción de un esquinero de la torre norte.

Según Torres Balbás: “El estado de ruina del edificio las hacía inaplazables y gracias a su realización podemos hoy contemplar con más calma la ruina imponente de esta catedral” [TORRES BALBÁS. AGA (4)81 CAJA 953 TOP].

En algunos casos, esta priorización de aquellas actuaciones que resultan más necesarias pueden ocasionar nuevos daños al monumento; siendo estos daños de menor entidad en aras de evitar un daño mayor.

Ante la previsible subida del Arno, en octubre de 1944, se hizo necesaria una consolidación de urgencia sobre los restos de las pilas y arranques del puente de *Santa Trinità* para prevenir que el agua penetrara en su interior y provocara mayores desperfectos. Para ello se sanearon aquellas partes menos dañadas, arrojando al río no solo material de relleno sino aquellas piezas del revestimientos pétreo que se encontraban en situación inestable, y que hizo que posteriormente fuera necesaria la utilización de buzos para intentar recuperarlos [BELLUZZI & BELLI. 2003:171,173].

30 Cubierta temporal de Cámara Santa.

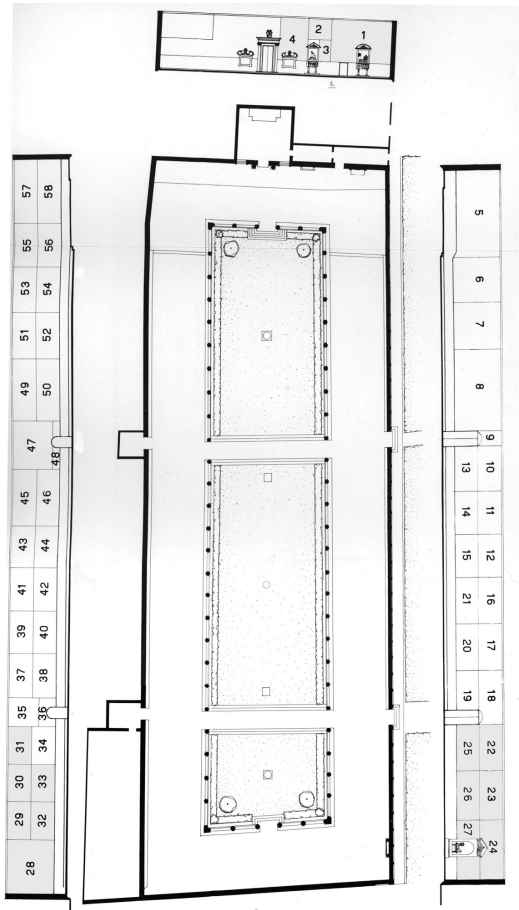
31 Vista interior del claustro de la catedral afecta por la voladura, una vez apeado.

32 Las cubiertas provisionales protegieron las ruinas, soportando incluso fuertes nevadas y permitiendo la reconstrucción de la posguerra.

33 Cubiertas provisionales levantadas por Ferrant para proteger las ruinas. Al fondo es visible la cabecera de la catedral con las vidrieras afectadas por la onda expansiva de la voladura.



34



35



36

En el caso en el que el periodo transcurrido entre la intervención de urgencia y la intervención definitiva se dilate en el tiempo, es necesario llevar un control del comportamiento de las actuaciones llevadas a cabo.

Las intervenciones de urgencia se caracterizan tanto por la premura de su ejecución como por su carácter temporal. Esta premura puede llevar a que las soluciones aplicadas no puedan garantizar el buen funcionamiento de las mismas, mientras que su carácter temporal conlleva que su vida útil sea limitada; es por ello por lo que es necesario un control de las mismas, y en caso de ser necesario, su sustitución en espera de la intervención definitiva. En el caso de no llevar un control de las intervenciones de urgencia realizadas en el monumento, puede ocurrir que todo el trabajo de protección haya sido en vano, tal y como ocurrió con los frescos del *Camposanto Monumentale* de Pisa

Apenas mes y medio después de que el *Camposanto Monumentale* fuera presa de las llamas durante la 2ª GM, comenzaron las operaciones de urgencia. Para ello se recogieron todos los fragmentos recuperables, se protegieron los frescos y se llevó a cabo la construcción de una cubierta provisional mediante una estructura de madera y tela impermeable. Las obras comenzaron el 16 de septiembre de 1944 a cargo de las fuerzas aliadas, que en un principio sólo iban a proteger el ciclo de frescos del *Trionfo* y los frescos de Gozzoli, decidiéndose posteriormente ampliar la superficie cubierta, protegiendo de esta manera también los frescos de la *Crocifissione* y las escenas *post mortem*. El 31 de diciembre, Piero SanPaolesi, a cargo de la intervención, dio por concluidas las obras con la finalización de la cubierta del ciclo del *Trionfo*, y la cobertura con telas impermeables del resto de frescos.

En 1947 se solicitó de manera oficial la reparación de la cubierta provisional, por haber sido dañada en 1946 y no haber sido reparada desde entonces. Tres años más tarde, con la cubierta temporal prácticamente desaparecida y los frescos ya dañados por la lluvia, se inició la construcción de la cubierta definitiva y la recuperación de los frescos dañados por haber quedado a la intemperie [BARACCHINI, & CALECA & PAOLUCCI. 2008:14-15].

Por tratarse de las primeras intervenciones llevadas a cabo de manera directa sobre la materialidad del monumento tras ser dañado, toda información recopilada en este estadio tiene gran relevancia para la intervención definitiva, sirviendo de base para la misma.

La intervención de urgencia sobre los restos de la Biblioteca Nacional de Sarajevo, se llevó a cabo en 1996 tras pasar cuatro años expuestos a las inclemencias climatológicas. Los trabajos se dividieron en cuatro fases: Estabilización estructural de los muros de mampostería, reconstrucción de la estructura de la cubierta, reparación de la cúpula e instalación de apeos para estabilizar la estructura dañada. La estabilización de los muros se llevó a cabo mediante una estructura de vigas metálicas que sirvió tanto de apeo a

34 Vista aérea del camposanto tras el incendio del 27 de julio de 1944.

35 *Camposanto* de pisa. Planta y alzados interiores con los frescos.

36 Construcción de la cubierta temporal para proteger los frescos y sarcofagos de la intemperie. 1944.

los muros como de andamio para la reparación de la cubierta; ésta consistió en el diseño y construcción de una nueva estructura de madera basada en la original y en la mejora del sistema de drenaje. Un estudio de los restos de la estructura metálica de la bóveda dio como resultado que tanto el materia original como la sección empleada eran correctos, pero dado que todos los restos que habían permanecido en su lugar estaban oxidados y que en torno a un 20% de la estructura se encontraba deformada y había perdido su capacidad estructural, se decidió la sustitución de todas las piezas dañadas, se protegió la estructura con pinturas anticorrosivas y se repuso el cerramiento de vidrio. [COUNCIL OF EUROPE. 2008:21-26]. Una vez resueltos los problemas de estanqueidad que presentaba el edificio, los escombros de su interior comenzaron a desecarse de manera gradual, permitiendo llevar a cabo los estudios previos.

La realización de las intervenciones de urgencia como medida de protección del monumento frente al daño diferido, permite llevar a cabo con mayores garantías los estudios previos, paso ineludible para conocer a fondo el estado del monumento y poder ejecutar la intervención definitiva.

INTRODUCCIÓN

EL PATRIMONIO MONUMENTAL COMO OBJETIVO
MILITAR

LA POSGUERRA DEL PATRIMONIO MONUMENTAL

ESTUDIOS PREVIOS

INTERVENCIONES POSBÉLICAS

EVOLUCIÓN DEL CORPUS TEÓRICO

CONCLUSIONES

POST SCRIPTUM

AGRADECIMIENTOS

FUENTES DOCUMENTALES

Todo monumento antes de ser intervenido requiere de un estudio previo que permita conocerlo en profundidad, no solo su estado actual sino también su estado original¹ y las causas que han originado dicho cambio de estado.

Frente a aquellos monumentos que requieren ser intervenidos debido a daños causados por el paso del tiempo, los monumentos dañados en un conflicto bélico presentan una serie de características distintivas que condicionan dicho estudio.

El estado original del monumento puede estudiarse de manera directa sobre el monumento mismo antes de verse envuelto en la contienda, como una acción preventiva encaminada a permitir la recuperación de su imagen, o puede hacerse de manera indirecta a través de la recopilación de documentación.

El **estudio previo** de los monumentos con carácter preventivo frente a una situación bélica ha tenido una gran relevancia a la hora de posibilitar intenciones miméticas en edificios prácticamente desaparecidos. La evolución de los mismos ha ido vinculada tanto a los requerimientos que ha provocado la evolución armamentística, con daños cada vez de mayor entidad, como a la evolución de los medios para tomar dichos datos.

En el comienzo de la 1ª GM, tras la invasión de Bélgica por parte de Alemania en agosto de 1914 y en vista al daño causado al patrimonio monumental durante la batalla de Lieja, la *Commission Royale des Monuments et des Sites* publicó en el “*Bulletin des commissions royales d’art et d’archéologie*” con fecha septiembre de 1914 cuatro listados con todos los edificios religiosos, civiles tanto públicos como privados y de sitios, clasificados por relevancia y por orden alfabético, para facilitar su consulta durante y después de la guerra. [VV.AA. 1914:142-230,306b].

1. Entiéndase “estado original”, en este contexto, como el estado que presenta el monumento antes de ser dañado.

37. Catedral de Oviedo. Dibujos y acotaciones minuciosas de los accesos al piso alto o capilla de San Miguel. De la serie de dibujos elaborada por Ferrant en 1932, con motivo de las obras de la torre.

2. *“Dans les premiers jours d’août, au début de la guerre, je rencontrai un ami. “Que vont faire les armées belligérantes, lui dis-je, de nos monuments? Assurément, elles les respecteront. Il n’est pas possible qu’au XX^e siècle, après tant de progrès réalisés dans les arts mécaniques et dans l’ordre moral, on en revienne aux traditions incendiaires et destructives de l’antiquité et du moyen âge.” [VV.AA. 1914:305].*

En los primeros días de agosto, al principio de la guerra, me encontré a un amigo. “¿Qué harán los ejércitos beligerantes, le dije, de nuestros monumentos? Seguramente, los respetarán. No es posible que en el siglo XX, después de tantos progresos realizados en las artesanías y en el orden moral, volvamos a las tradiciones incendiarias y destructivas de la antigüedad y de la Edad Media. (traducción: V. Soriano)

3. Carta de Atenas 1931.

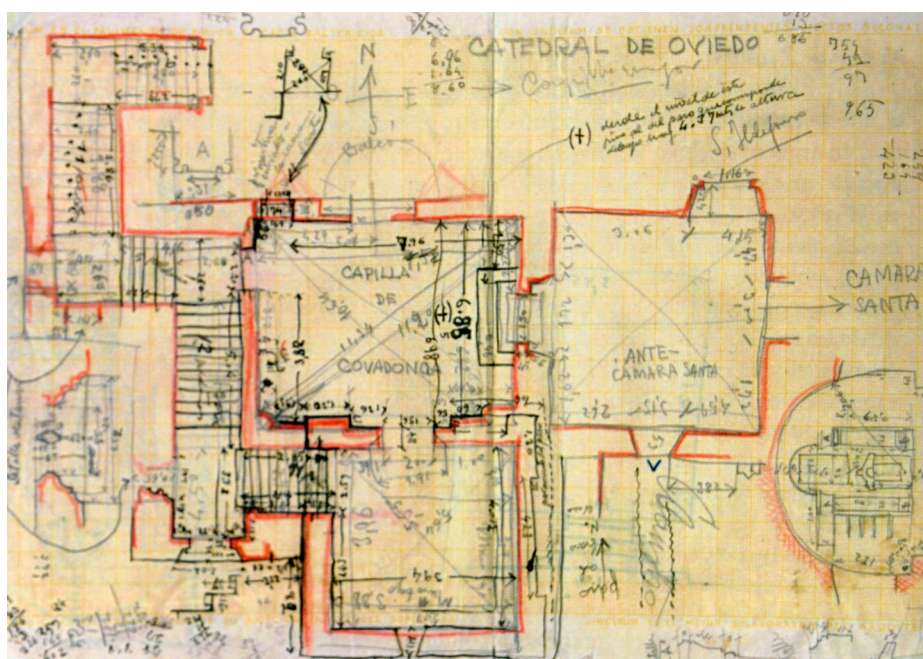
4. Archivo Moreno, integrado en la Fototeca del Patrimonio Histórico del IPCE

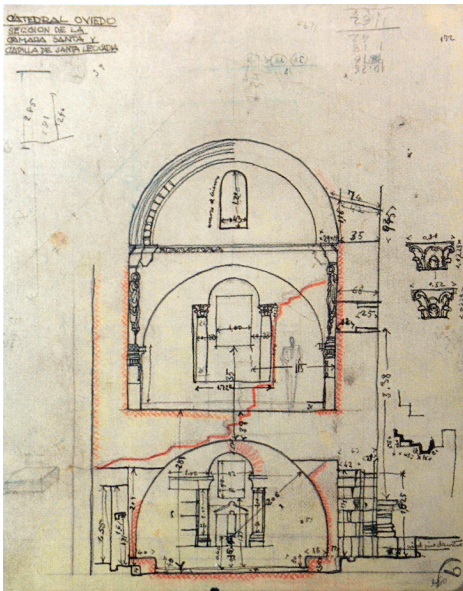
Debido a la premura y lo inesperado² de la acción destructiva, esta fue la única medida que se pudo tomar en cuanto a toma de datos se refiere, la creación de un exhaustivo listado de todos los monumentos del país, pero no fue posible completar dicho listado con material gráfico que ayudara a las posteriores intervenciones.

En 1931, con la publicación de la Carta de Atenas³, se propuso en su art. 8 “que todos los Estados, o bien las instituciones creadas en ellos y reconocidas como competentes para tal fin, publiquen un inventario de los monumentos históricos nacionales, acompañado por fotografías y notas” y que “cree un archivo donde se conserven los documentos relativos a los propios monumentos”. Medidas que posibilitaron en gran medida las intervenciones miméticas de la postguerra de la 2ª GM en Italia, pero que en caso de la GC no fueron aplicadas a tiempo.

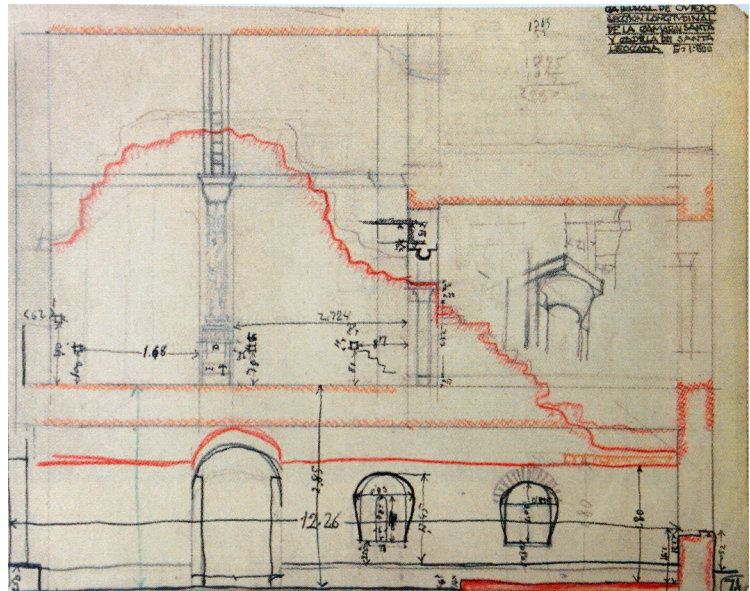
La GC está considerada como el primer conflicto bélico exhaustivamente fotografiado [ARGERICH. 2009:173-190], sin embargo, apenas existen fotografías que documenten el estado previo de los monumentos antes de la contienda, aunque sí que se llevaron a cabo diversos encargos, como el realizado por el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento del Ayuntamiento de Madrid a Vicente Moreno⁴, para documentar fotográficamente los proyectos de protección de monumentos de la capital de España.

Un caso excepcional fue la Cámara Santa de Oviedo, ya que entre octubre de 1931 y junio de 1932, Alejandro Ferrant, al llevar a cabo una intervención en la torre de la catedral de Oviedo, aprovechó para estudiar a fondo la Cámara Santa y realizar una “concienzuda toma de datos, dibujando, alzados y secciones acotados, que fueron de especial trascendencia cuando dos años más tarde la Cámara Santa voló por los aires. Sobre esos mismo dibujos señalaría la línea de fractura, con las partes perdidas y las conservadas, siendo

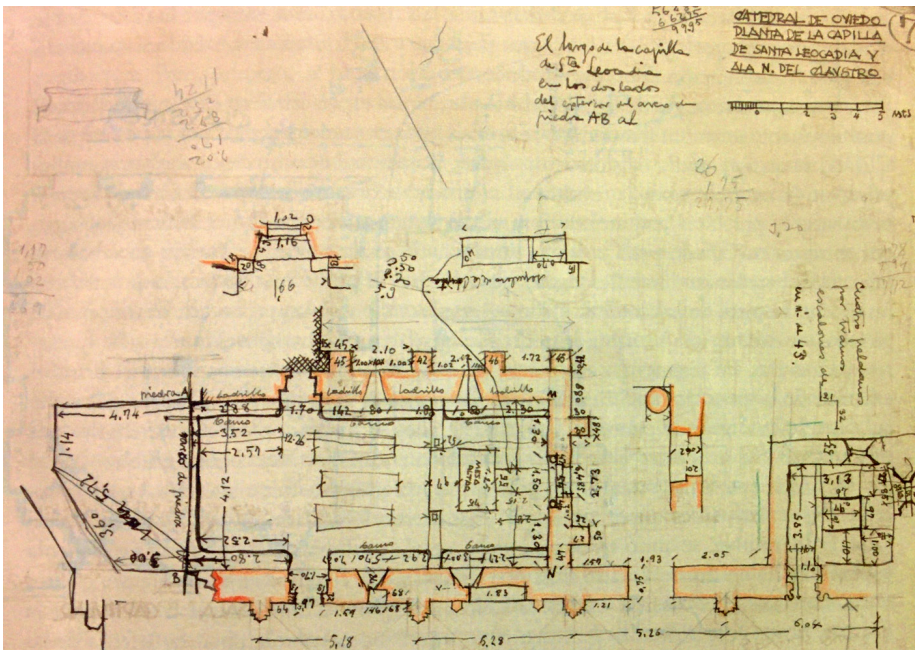




38



39



40

38. Sección transversal de la Cámara Santa, sobre ella Ferrant trazó en rojo la línea de fractura del monumento tras la voladura.

39. Sección longitudinal de la Cámara Santa, sobre ella Ferrant trazó en rojo la línea de fractura del monumento causada por la voladura, que sirvió de referencia a Luis Menéndez-Pidal para su restauración.

40. Planta de la cripta de Santa Leocadia, con anotaciones

imprescindible para la elaboración del proyecto de restauración” [ESTEBAN & GARCÍA: 2007:119]. Estos datos se reflejaron posteriormente en un proyecto que por el estallido de la GC nunca se llegó a realizar, pero que fue entregado, junto con duplicados de todas las notas y bocetos al Patronato de la Catedral de Oviedo.

Tras la GC, Alejandro Ferrant fue sustituido por Luis Menéndez Pidal, el cual consideró insuficiente dicha información, y recabó más información al “Doctor Helmut Schlunk, del *Fiedrich Museum* de Berlín, que remitió (...) planos perfectamente acotados y gran cantidad de fotografías y detalles tomados antes de la destrucción del Monumento durante la revolución de 1934” [MENÉNDEZ & HEVIA. 1941:37].

Posteriormente, Luis Menéndez Pidal encargó la preparación de un fichero monumental de la Primera Zona de la que era Arquitecto Conservador de Monumentos, tal y como propugnaba la Carta de Atenas, en base a los siguientes puntos [BUSTAMANTE. 1996:167]:

1. Planta del monumento.
2. Alzados y secciones del monumento.
3. Varias fotografías que den idea completa de sus diferentes partes (exteriores, interiores, detalles). Fotografías antiguas.
4. Noticia histórico-artística y arqueológica.
5. Reseña de artistas que intervinieron en su construcción.
6. Datos de la historia del monumento.
7. Variaciones sufridas en el transcurso de los años.
8. Bibliografía del monumento.

5. «*Della necessità e dell'importanza di una sollecita raccolta dei rilievi dei più notevoli monumenti italiani*» [SCATURRO. 2005:39-40] (t.p.).

1. Ciascuna soprintendenza ai monumenti deve subito eseguire un inventario dei rilievi dei monumenti della sua circoscrizione indicando quali sono i completi e quali i parziali.

2. Ciascuna di dette Soprintendenze deve compilare un elenco dei monumenti che hanno una singolare importanza storica ed artistica e per i quali occorre procedere senza indugio alla completa documentazione.

3. Il Ministero inviterà le facoltà di Architetture e di Ingegneria, le R. accademie di belle arti, gli istituti d'arte che si trovano nella giurisdizione di ciascuna Soprintendenza a collaborare attivamente e senza indugio con quest'ultima per i rilievi che verranno loro indicati.

4. Tutti i rilievi che si trovano presso le suddette scuole saranno in originali od in copia consegnati alle Soprintendenze per il loro inoltro ai centri di raccolta.

5. Le Soprintendenze dovranno fornire alle Scuole i mezzi materiali per l'esecuzione dei rilievi (ponti mobili, scale, assistenza di operai).

6. Durante le operazioni di rilievo verranno eseguiti a cura delle Soprintendenze fotografie e calchi dei particolari più importanti e significativi.

En octubre de 1942 en Italia, el *direttore generale delle Antichità e delle Belle Arti*, Mario Lazzari, pidió a los *Soprintendenti* un documento que delineara un posible procedimiento organizativo para llevar a cabo un levantamiento gráfico de los principales monumentos italianos. De esta manera se aplicaban las directrices de la Carta de Atenas frente a la recopilación de información, pero únicamente cuando ya se preveía un riesgo inminente para el patrimonio monumental. A tal efecto, Gino Chierici, redactó un programa titulado «De la necesidad y la importancia de una rápida recopilación de los levantamientos de los más notables monumentos italianos»⁵ con los siguientes puntos:

1. Cada superintendencia de monumentos debe realizar inmediatamente un inventario de los levantamientos de los monumentos de su circunscripción indicando cuales están completos y cuales son parciales.
2. Cada superintendencia debe compilar una lista de los monumentos que tienen una especial importancia histórica y artística y para los cuales es necesario proceder sin demora a una completa documentación.
3. El Ministerio instará a las facultades de arquitectura e ingeniería, a la Real Academia de Bellas Artes, a los institutos de arte que se encuentran en la jurisdicción de cada superintendencia a colaborar activamente y sin demora con esta última para los levantamientos que se les indique.
4. Todos los levantamientos realizados por estas escuelas serán consignados en original o en copia a la superintendencia para su presentación en los centros de recogida.

5. Las superintendencias deben proveer a las escuelas de los medios materiales para la ejecución de los levantamientos (andamios móviles, escaleras, asistencia de operarios)
6. Durante las operaciones de levantamiento se realizarán a cargo de la superintendencia fotografías y calcos de las partes más importantes y significativas.

Este ambicioso programa partió con dos problemas que lastraron gravemente su aplicación: la carencia de recursos y fondos del ministerio y la tardanza con la que se planteó, tres años después de comenzar la 2ª GM. En Verona no fue hasta 1944, tras la voladura de los puentes en Florencia en la retirada del ejército alemán, cuando se decidió hacer un levantamiento gráfico y fotográfico con los medios disponibles de su puente más representativo, el de *Castelvechio*. Estas mediciones comenzaron a finales de 1944 y fueron interrumpidas antes de ser acabadas en abril del año siguiente cuando el puente de *Castelvechio* fue volado junto con el resto de puentes de la ciudad por el ejército alemán [CECCHINI. 2004].

En 1896, Albrecht Meydenbauer escribió un artículo titulado “El archivo del patrimonio cultural y su creación mediante la fotogrametría”⁶ en el cual exponía que todas las tipologías de patrimonio cultural estaban conservadas mediante archivos y museos, mientras que el patrimonio arquitectónico permanecía desprotegido y expuesto a la erosión natural y lo que la naturaleza no hacía, a menudo quedaba destruido mucho más rápido por la estupidez humana. Este comentario se refería a los automóviles, cuya popularización estaba comenzando, ya que en aquella época eran impensables los daños que los siguientes conflictos bélicos causarían al patrimonio monumental. Meydenbauer no sólo fue el inventor de la fotogrametría, sino que fue el director del instituto fotogramétrico de Prusia, y su intención era extender su actividad a todo el patrimonio alemán calculando que en 12-15 años se podían documentar sus principales monumentos. En 1905, coincidiendo con la celebración del vigésimo aniversario del instituto, Meydenbauer intentó de nuevo convencer al gobierno alemán de llevar a cabo la documentación de todo el patrimonio alemán, pero la propuesta fue denegada de nuevo y nunca se realizó. Entre 1885 y 1920 fueron tomadas más de 20.000 fotogrametrías de 2.600 edificios [ALBERTZ. 2001:4].

Durante la 2ª GM, el valor de los documentos recabados por este instituto fue reconocido, ya que se contaba con ellos para devolver a Alemania el esplendor previo a los bombardeos masivos aliados, motivo por el cual la colección fue transportada a un sótano en el palacio de Berlín para protegerla de los ataques y en 1944 fue trasladada de nuevo a una antigua mina de potasio a 150 km de la capital. Cuando ésta fue tomada por las tropas rusas en 1945, la colección fue trasladada a Moscú en 935 cajas, de las cuales sólo llegaron 879. En 1958 estas cajas fueron devueltas al gobierno de la

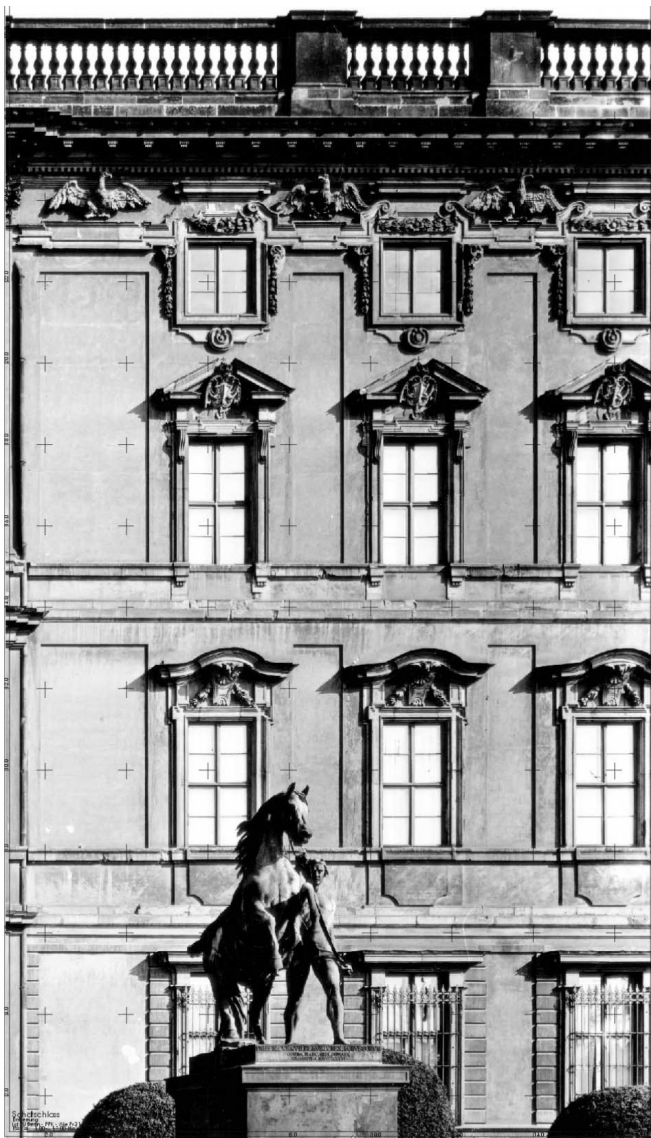
6. «Das Denkmäler-Archiv und seine Herstellung durch das Messbild-Verfahren»



41



42



43

41. Imagen Meydenbauer original del *Stadschloss* de Berlín.

42. Detalle aumentado de la misma imagen donde se puede observar la calidad de la misma.

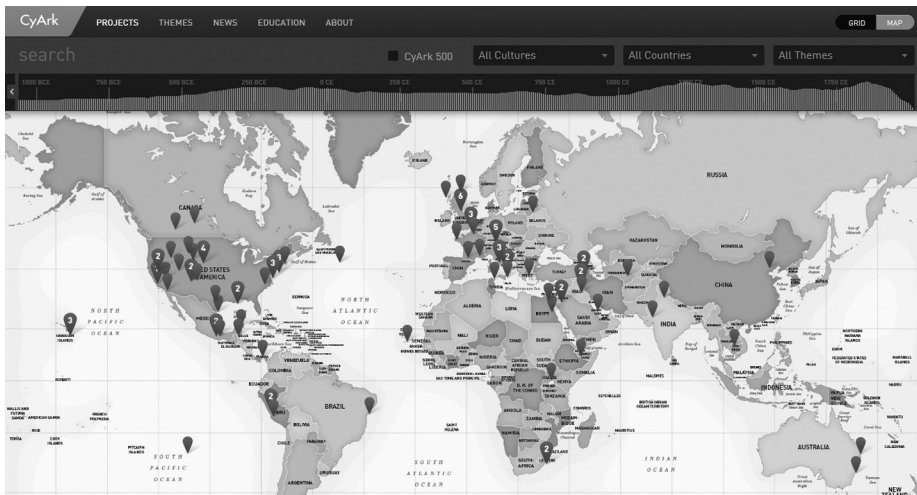
43. Imagen Meydenbauer del *Stadschloss* rectificada mediante una rejilla superpuesta de 2 metros de separación.

República Democrática de Alemania. Las imágenes, pese a haberse perdido las calibraciones y las medidas originales, fueron usadas como base para la reconstrucción de diversos edificios dañados en la 2ª GM, como la catedral Francesa en Berlín, restaurada entre 1977 y 1982. A finales del s. XX, el departamento de cartografía y fotogrametría de la *Technical University* de Berlín presentó varias propuestas de intervención y reconstrucción de edificios perdidos por la guerra basándose en estos fondos documentales y apoyándose en los nuevos sistemas de posicionamiento y rectificación [WIEDEMANN et al. 2000].

En 1908 se fundó la «Comisión Real de Monumentos Históricos de Inglaterra»⁷, con la finalidad de compilar y publicar un inventario de todos los edificios antiguos e históricos por parroquias, dando lugar a un importante fondo documental de notas, planos y fotografías. En 1941, debido al peligro inminente de perder gran parte del patrimonio monumental debido a los *Blitz* se creó el «Registro Nacional de edificios»⁸, un cuerpo independiente que

7. *Royal Commission on the Historical Monuments of England* (RCHME)

8. *National Buildings Record* (NBR)



44

44. Cyark. Mapa de patrimonio en riesgo de desaparición

trabajó conjuntamente con la Comisión aportando documentación propia. En 1963 pasó a formar parte de ésta, y en la actualidad su fondo documental es el núcleo del «Archivo Nacional de Monumentos»⁹ de Inglaterra.

Actualmente sigue sin existir un proyecto global, o nacional, para preservar digitalmente el patrimonio cultural, y son proyectos pertenecientes a fundaciones privadas los encargados de realizar éstas acciones, como el programa CyArk. Iniciado en 2002 por la «Fundación Familia Kacyra» bajo la premisa de “Preservación del Patrimonio Cultural de la Humanidad a través de la recolección, archivo y libre difusión de los datos obtenidos mediante scanner laser, modelado digital, y otras tecnologías *state-of-the-art*”¹⁰. Para lo cual se ha creado un mapa de riesgo en el que se muestra los monumentos y yacimientos arqueológicos a nivel mundial con mayor probabilidad de desaparición. Para la conservación digital de estos monumentos y yacimientos, se plantea un sistema de cuatro pasos, basados en la selección, la toma de datos (estación total, fotografía, laser 3D,...), la modelización (fotografías de alta definición, planos de autocad, nubes de puntos,...) y lo que es más importante, no sólo su almacenamiento, sino su libre difusión. Libre difusión que sirve a un doble propósito, no centralizar su almacenamiento en un único punto para aumentar la posibilidad de pervivencia de los datos y que dichos datos estén al alcance de cualquier profesional que los necesite.

Siendo necesario siempre un estudio documental del monumento para conocer la evolución del mismo desde su construcción hasta el momento de la intervención, en el caso de un monumento dañado por la guerra, en el que la información que se puede obtener de manera directa sobre el mismo es, en el mejor de los casos, sesgada, adquiere mayor importancia si cabe.

Los **estudios directos** sobre el monumento antes de ser dañado tienen la misión de intentar paliar la pérdida de información que provoca la guerra en el monumento. En el caso que dichos estudios no se hayan realizado, toda la

9. *National Monuments Record*

10. *state-of-the-art*: Término que hace referencia al nivel más alto de desarrollo conseguido en un momento determinado sobre cualquier aparato, técnica o campo científico plural. En este caso concreto se refiere a los aparatos de medición más modernos que existen y sus posibles mejoras.

información que se pueda recabar previa a la contienda resulta determinante para la realización del proyecto de intervención.

En casos como el de la *Frauenkirche* de Dresde, en el que el archivo documental del monumento sobrevivió indemne e íntegro al conflicto bélico, el estudio tanto de los planos originales del monumento como de todas aquellas intervenciones que se han llevado en el mismo desde su construcción, permitió a los técnicos encargados de la intervención una comprensión total del monumento sin recurrir a otras fuentes.

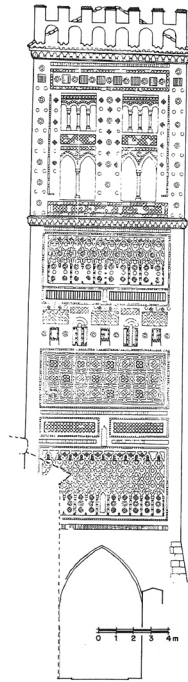
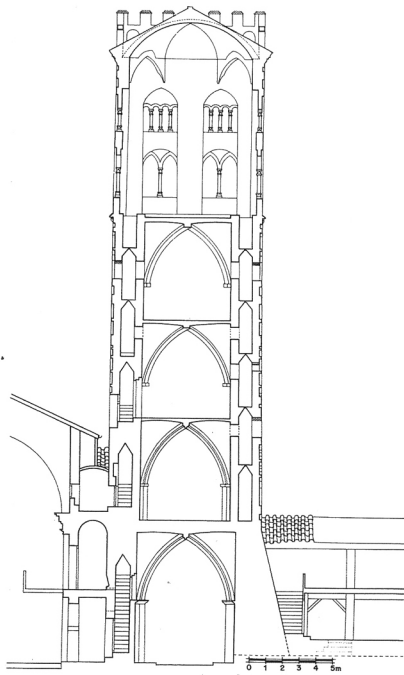
En aquellos casos en los que se llevaron a cabo actuaciones parciales de manera reciente antes de la contienda y de las que se conserva la documentación técnica, puede ser necesario recurrir a otras fuentes, ya sea para completar dicha información o para dilucidar cuál de ellas es relevante y cual no, como ocurrió con el *Stari Most*.

En el caso del puente de Mostar, que había sufrido intervenciones en los años 1955 y 1983 centradas en la cimentación del mismo, y de las cuales se guardaban los levantamientos realizados, al contrastarlos se descubrió que existían divergencias entre ambos documentos, sobre todo en lo relativo al arco, por lo que tras comparar dichos datos con las mediciones directas de los restos remanentes tras las GY y con las imágenes fotográficas recopiladas, se optó por reconstruir “«el más probable puente de Mostar», que es la geometría que más probable y estrechamente se ajusta con la estructura global tal y como era antes de los acontecimientos bélicos”¹¹.

Pero en aquellos casos en los que ni se han llevado a cabo estudios directos sobre el estado original del monumento ni se conserva archivo alguno de las intervenciones sobre el mismo, es en los que la recopilación de cualquier dato toma la máxima relevancia.

Tras la voladura del puente de *Santa Trinità* en Florencia por parte del ejército alemán durante la 2ª GM, y ante la inexistencia de una documentación precisa sobre el estado original del puente, se llevó a cabo una recolección de cualquier documento que pudiera ser útil para determinar su forma original. Como resultado de esta búsqueda se obtuvieron fuentes tan variopintas como un levantamiento superficial tomado en los años veinte por el ayuntamiento de Florencia, una colección de dibujos del puente publicados por Pietro Ferroni en 1808, otra colección de dibujos realizados por Lewis Vulliamy en 1818 y la toma de datos llevada a cabo sobre los restos de las pilas. Estos datos se complementaron con aquellas fotografías que, procedentes tanto de archivos fotográficos como de particulares, mostraran vistas frontales del puente para permitir recuperar su imagen. De hecho, una de las primeras aproximaciones de la curva de los tres arcos del mismo fue delineada, mediante simple calco, sobre la ampliación de una de las fotografías. [BELLUZZI & BELLI, 2003:178-179].

11. “The result was «the most likely bridge of Mostar», (...) which is the geometry that most probably and most closely matches with the whole structure as it was before war events.” Extracto de la entrevista a Manfredo Romeo [Technical design for the reconstruction of the Old Bridge of Mostar] (Fecha de consulta 12.04.2011) (t.p.)



45. Alzado y sección de la torre alminar almohade de El Salvador en Teruel.

45

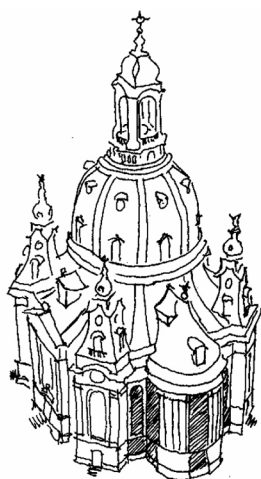
Una vez recopilada toda la información disponible sobre el estado original del monumento, es necesario estudiar las causas que lo han llevado a la situación actual, para una mejor comprensión del mismo.

El estudio de las causas que han originado dicho cambio de estado puede parecer a priori innecesario, ya que el conflicto mismo en el que se ha visto involucrado el monumento es la causa directa de dicho cambio. Sin embargo, sí que es necesario estudiar la relación existente entre causa y efecto, es decir, entre el armamento empleado y el nivel de daño inmediato causado.

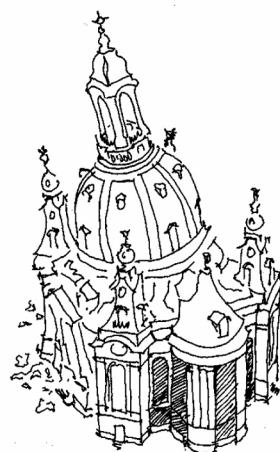
Este estudio es relevante, ya que conociendo la materialidad y el sistema constructivo del monumento y el poder destructivo del armamento utilizado, se puede extrapolar el nivel de daño que debería haber sufrido el monumento y comparar dicho resultado teórico con los daños recibidos. En el caso de que se produzcan discrepancias entre los resultados obtenidos, es necesario buscar aquellos vicios ocultos que hayan magnificado el nivel de daño, ya sean de diseño o de ejecución, para subsanarlos en la medida de lo posible.

En el caso de la torre de la catedral de Teruel, dañada durante la GC, se descubrió durante los estudios previos que los ligeros desplomes que había sufrido el cuerpo medio de la torre debido a los ataques con cañones estaban a punto de provocar el colapso estructural de la misma. La tipología de torre alminar almohade a la que pertenece la torre de la catedral se caracteriza entre otros aspectos por presentar dos de sus cuatro lados de apoyo abiertos mediante arcos apuntados, para permitir el paso bajo ellos; de esta manera, todo el peso de la torre se concentra en los estribos laterales. Los estudios previos mostraron que la ejecución de los mismos había sido deficiente, y que

46. Colapso de la *Frauenkirche* el 15 de febrero de 1945 (dibujo de D. Rosenkranz).



1



2



3



4

46

no eran capaces de soportar las cargas, ya que presentaban “deficientísima calidad de sus fábricas, constituidas por una mampostería casi suelta, sentada con tierra con algo de yeso”, por lo que ante el riesgo de colapso, se apeó la torre y se procedió a “recalzar la torre levantando estos estribos, en una altura total de 10 m., con fábrica de ladrillo cerámico con mortero de cemento, 1 a 5 volúmenes” [LORENTE JUNQUERA. AGA (3)115 26/00290, carpeta 71.089].

En el caso de la *Frauenkirche* de Dresde, la iglesia ya presentaba daños desde su fase de construcción con la aparición de fisuras en todos los elementos estructurales; y aunque se determinó que los pilares centrales sufrían una sobrecarga por el peso de la cúpula de piedra que sostenían, se decidió que no era necesaria ninguna actuación correctiva. A lo largo del siglo XX se llevaron a cabo numerosas intervenciones sobre el monumento, durante las cuales se cincharon los pilares centrales con bandas de hierro de 2 cm. de espesor ante la imposibilidad de aumentar su sección resistente. Si bien estos refuerzos paliaron en gran medida los problemas estructurales que padecía el monumento, a su vez lo hacían más vulnerable a los incendios, ya que el metal en presencia de fuego tienden a plastificarse hasta perder en un instante toda su resistencia mecánica, dejando al edificio indefenso ante no

sólo a los daños producidos por el ataque, sino también a aquellos problemas que habían originado la necesidad del refuerzo.

Durante el bombardeo de Dresde durante la 2ª GM se emplearon bombas incendiarias que alcanzaron el interior del templo, y “las altísimas temperaturas provocaron la fluencia de los soportes de acero de las tribunas incorporados en los años veinte y los anclajes metálicos que había dispuesto Bähr, y afectaron seriamente a los pilares que soportaban el peso de la cúpula, hasta el punto de provocar la cristalización de la piedra arenisca en algunas zonas” [VEGAS. 1999:38], colapsando los pilares y provocando la destrucción del templo.

Durante la fase de estudios previos se realizó un estudio estático que determinó que la sobrecarga de los pilares era debida a un fallo de diseño. George Bähr fue capaz de intuir la distribución de cargas pero fue incapaz de cuantificarlas de manera correcta, ya que todavía no se había desarrollado el cálculo estructural. Los esbeltos pilares centrales estaban diseñados con una sección insuficiente para absorber los esfuerzos a los que estaban solicitados, ya que en teoría la carga de la cúpula de piedra debía ser sostenida no solo por estos, sino también por los muros radiales y perimetrales que conforman la fachada; sin embargo una ligera excentricidad de la cúpula hacia el interior originaba una desigual distribución de las cargas, sobrecargando los pilares centrales. [JÄGER & BURKERT. 2001:175]

Una vez conocido el estado original del monumento y estudiadas las causas, tanto directas como indirectas, que lo han llevado a la situación actual, no queda sino estudiar el estado actual del mismo para poder preparar el proyecto de intervención definitivo.

Para ello, en el caso de un monumento dañado en un conflicto bélico se ha de estudiar tanto el monumento de manera directa, como todos aquellos fragmentos que se hayan podido recuperar del mismo tras el ataque.

Las diferencias existentes entre el **estudio directo** de un monumento dañado por el paso del tiempo y uno que lo ha sido en un conflicto bélico vienen derivados del nivel de daño recibido, siendo tanto la magnitud como la tipología del mismo los que condicionan el estudio y los datos que de él se pueden obtener.

En algunos casos el daño del monumento da lugar a la primera oportunidad de estudiar en profundidad el sistema constructivo del mismo, como ocurrió en el puente de *Santa Trinità*, o de confirmar las hipótesis que sobre su funcionamiento se tenían, como ocurrió con el *Stari Most*.

Tras la voladura del puente de *Santa Trinità* se llevaron a cabo varios estudios paralelos que desde diferentes ópticas estudiaban los restos del puente. Emilio Brizzi, uno de los redactores del proyecto de intervención

del puente recibió el encargo del ayuntamiento de estudiar y levantar la pila derecha del puente, que se encontraba en mejor estado que la izquierda y que todavía conservaba in situ un tramo de la arcada central, para estudiar sus sistema constructivo y poder comprender la configuración interna del puente. Tanto las pilas como los arranques estaban constituidos por un núcleo interior de hormigón de cal aérea recubierto por un aplacado de losas de arenisca *pietraforte* con un espesor que variaba entre 15 y 45 cm y que sirvió de encofrado para el vertido del hormigón, mientras que para la construcción de los arcos, se utilizaron como dovelas un subproducto de la talla de las losas utilizadas en la parte vista, tomadas con mortero de cal y dispuestas radialmente sin excesivo cuidado [BELLUZZI & BELLI. 2003:174-175]

En el caso del *Stari Most*, el sistema constructivo de cavidades interiores aligerantes ya había sido descubierto al reparar los daños que sufrió el puente durante la 2ªGM al prepararlo para una posible voladura. Sin embargo, fue necesario su colapso en las GY para que quedaran a la vista todos los ingenios empleados en su construcción, como la disposición de las cámaras aligerantes en los extremos y la utilización de grapas metálicas para unir las dovelas de un mismo arco y de pernos para unir entre sí los diferentes arcos, creando una fábrica armada que permitiera salvar los 28.7 metros existentes entre ambas orillas con un único arco. [TECHNICAL DESIGN FOR THE RECONSTRUCTION OF THE OLD BRIDGE OF MOSTAR].

En otros casos, el daño deja al descubierto fases primitivas del monumento de las cuales se desconocía su existencia por haber sido ocultadas por fases posteriores de su construcción y de las cuales no se tenía constancia alguna.

Esto ocurrió en la Cámara Santa de Oviedo, ya que una vez retirados todos los escombros del interior, que superaban los cinco metros de altura, se vio que la explosión había dejado a la vista parte de un muro prerrománico con restos del estuco original y policromías, que hasta el momento se hallaba oculto por una fábrica de sillares adosada en el siglo XIV [GARCÍA: 1999:125]. Siendo la intención de Alejandro Ferrant el dejarlo descubierto: “Considerándolo interesante, nos proponemos dejar al descubierto, en los sitios en que su estado de conservación lo consienta, el paramento del muro de la Cámara Santa que mira al claustro, en el supuesto de que al hacer la obra de reconstrucción señalada, no sea necesario colocar de nuevo los sillares que la ocultaban” [ESTEBAN & GARCÍA. 2007:150], esta opción fue finalmente desechada por Luis Menéndez Pidal al hacerse cargo del proyecto de intervención.

En aquellos casos en que los restos que han quedado en pie van a ser integrados en la nueva construcción, es posible realizar sobre los mismo una serie de análisis que de otra forma no serían posibles, obteniendo datos que ayuden a comprender el comportamiento estructural del monumento.

Tras la destrucción de la *Frauenkirche*, apenas quedaron en pie el muro exterior del coro hasta la altura de las molduras y parte de una de las esquinas de la zona noroeste. Los restos que aún se conservaban fueron sometidos a numerosas pruebas para analizar su comportamiento estático y su capacidad portante con intención de integrarlos en una futura intervención. Conforme se llevaban a cabo las labores de desescombro, se controlaban las deformaciones que sufrían los restos remanentes de los muros conforme se liberaban de carga. En este proceso se recabó numerosa información tanto sobre el material (estado actual, daños sufridos por el incendio y la intemperie, grado de sollicitación mecánica soportado) como de la técnica de construcción utilizada, empleándose para ello, entre otros medios, georadares para localizar en su interior posibles fisuras u oquedades [VEGAS. 1999:40].

El **estudio de los fragmentos** originales que se han desprendido del monumento es el estudio que difiere en mayor medida de los realizados a un monumento cuyos daños se limitan a los producidos por el paso del tiempo. No siendo inexistente éste apartado en un estudio previo convencional, generalmente las intervenciones no se retrasan tanto como para llegar al momento del desprendimiento; y en caso de que este ya haya ocurrido, normalmente la proporción de monumento que ha caído suele ser ínfima en relación con la que se ha mantenido en su posición original, no siendo así en caso de un conflicto bélico.

Sin entrar en aquellos casos extremos como el de *Montecassino* en que lo único que quedó de la abadía fueron montañas de escombros, en la mayoría de monumentos dañados en un conflicto bélico el estudio de los fragmentos aporta una serie de datos tan necesarios como los que aporta el estudio directo del monumento en sí.

Los métodos empleados para dichos estudios han ido evolucionando a la par que lo ha hecho la tecnología empleada, pudiéndose obtener cada vez más y mejores datos que ayuden a preparar la intervención definitiva.

Tras la voladura de la Cámara Santa, Alejandro Ferrant y Gómez-Moreno se personaron a los pocos días en el lugar y comenzaron los trabajos de salvamentos tanto de los bienes muebles como de los restos escultóricos y arquitectónicos que pudieran ser rescatados, llegando a tamizar la tierra en busca de los fragmentos más pequeños.

“Las dovelas de los arcos, las columnas y capiteles que decoraban esta singular estancia, así como gran parte de elementos constructivos y ornamentales: sillares, nervios, claves de bóvedas y también otras piezas o fragmentos pertenecientes al resto de lo destruido, entre los que se hallaron trozos de pavimento, pedazos de estuco, ladrillos de los que formaban las bóvedas de la Cámara Santa y de la Capilla de Santa

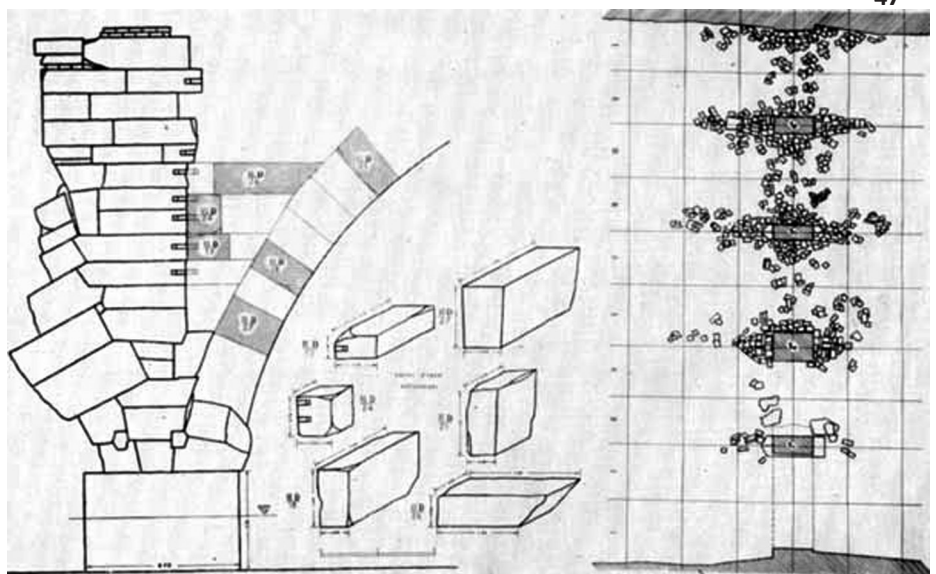
47. *Puente Pietra* tras su voladura.

48. Esquema de la retícula y del sistema de siglaje de los elementos recuperados.

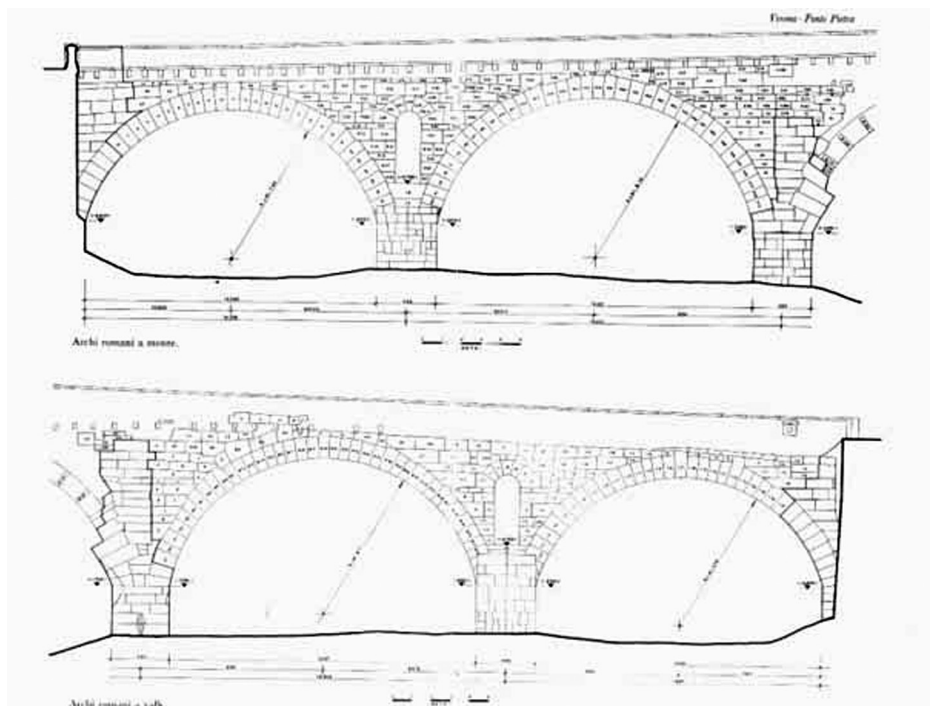
49. Alzado a monte y valle del puente con todos sus elementos siglados en su posición original.



47



48



49

Leocadia, todo se ha recogido.” [Alejandro Ferrant citado por ESTEBAN & GARCÍA. 2007:147].

Esta tarea se afrontó con los medios disponibles en la época, analizando los fragmentos recuperados de manera minuciosa uno por uno y comparándolos con los esquemas y fotografías tomados por Alejandro Ferrant antes de la voladura, de manera que se pudieran ubicar todos los fragmentos recuperados en caso de una eventual restitución.

Piero Gazzola, *Soprintendente ai monumenti del Veneto occidentale*, se hizo cargo tras la 2ª GM de la reconstrucción de los principales puentes de la ciudad de Verona, el *ponte Pietra* y el *ponte di Castelvecchi*. Para ello planteó una metodología común, ya que ambos puentes presentaba un estado similar: quedaba únicamente *in situ* parte de la infraestructura (pilas y arranques), y el resto de elementos de la superestructura habían sido volados en fragmentos y se encontraban desperdigados por el cauce del río Adigio. Para facilitar la identificación de los fragmentos de revestimiento pétreo recuperados, se planteó una retícula en torno a los restos del puente, para poder así siglar los fragmentos recuperados en base a la casilla en la que se habían encontrado [CECCHINI. 2004:17], de esta manera “fueron tomadas mediciones precisas del lugar en el que cada bloque había caído para poder localizar la posición original con el fin de reutilizarlo en la reconstrucción”¹². Una vez recuperados y catalogados los fragmentos, se determinó la posición más probable de cada fragmento mediante el empleo de ampliaciones fotográficas y se realizó un plano con la ubicación de cada elemento [IBÍDEM].

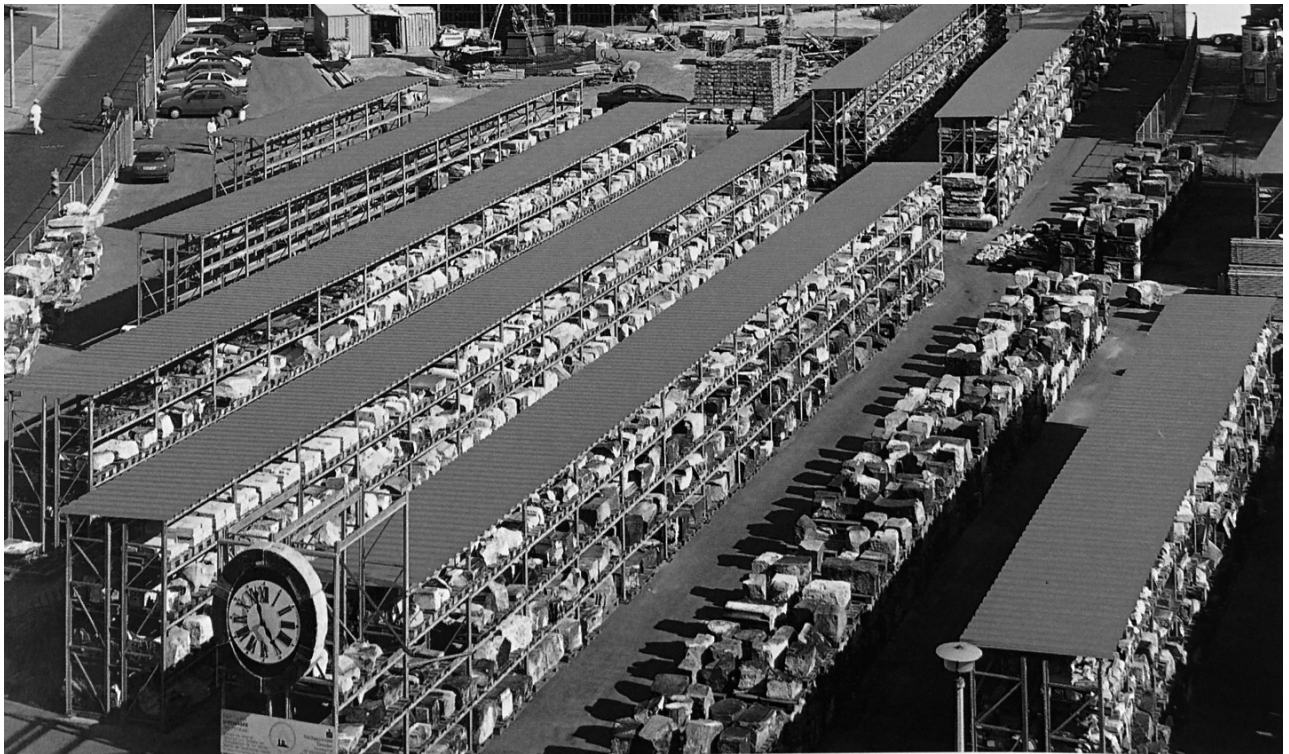
En la Frauenkirche de Dresde, las labores de recuperación de los fragmentos comenzaron en 1993, 48 años después de ser destruida. Para ello se llevó a cabo un exhaustivo plan basado en los principios y *modi operandi* empleados en la arqueología, combinado con los avances tecnológicos disponibles en la época. Durante la fase de recuperación y catalogación se buscaba recabar información sobre [JÄGER & BURKERT. 2001:173]:

- geometría y dimensiones originales
- sistema de construcción
- problemas tecnológicos involucrados en la construcción del monumento
- materiales
- detalles arquitectónicos
- decoración interior
- eficacia y la conveniencia de las medidas de restauración
- grado de destrucción
- ubicación, tanto absoluta como relativa con respecto al resto de fragmentos

Para llevar a cabo la mapificación de los restos recuperados y recopilar todos los datos obtenidos, se diseñó un programa informático SIG¹³, que

12. “vennero presi precisi rilievi del luogo in cui i singoli blocchi erano caduti così da poterne individuare la posizione originaria ai fini del reimpiego nella ricostruzione.” [GAZZOLA. 1951:49-50]. (t.p.)

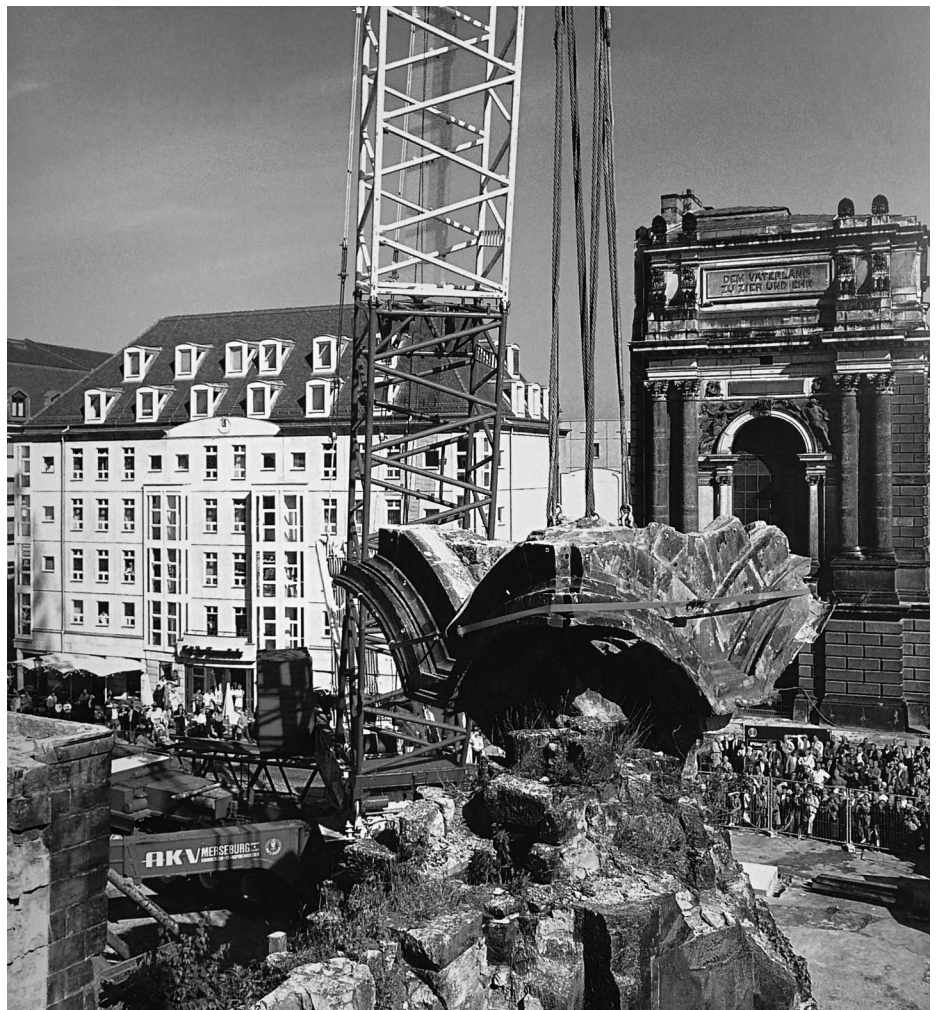
13. SIG: Sistema de Identificación Geográfica.



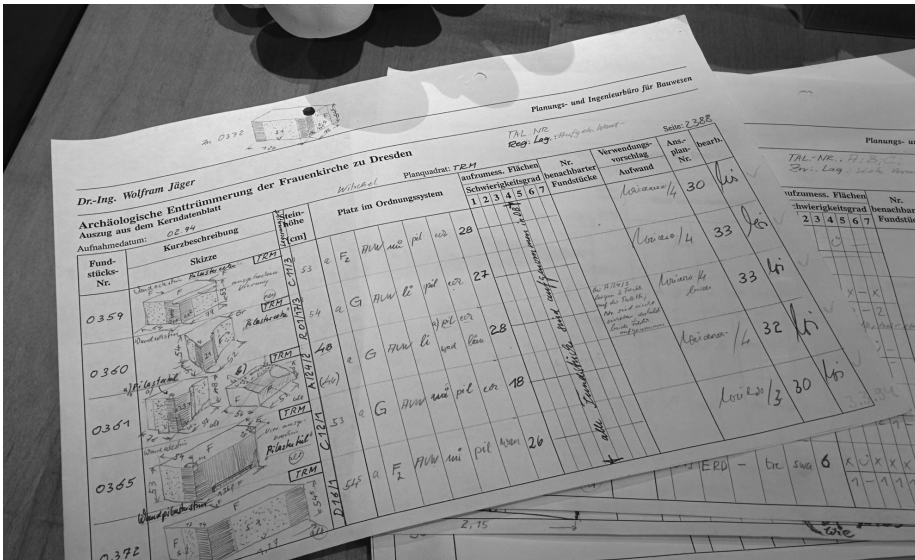
50

50. Frauenkirche.
Almacenamiento de los restos recuperados una vez catalogados, en espera de ser recolocados.

51. Trabajos de recuperación de un fragmento de la cúpula.



51



52. Documentos de catalogación de los restos recuperados.

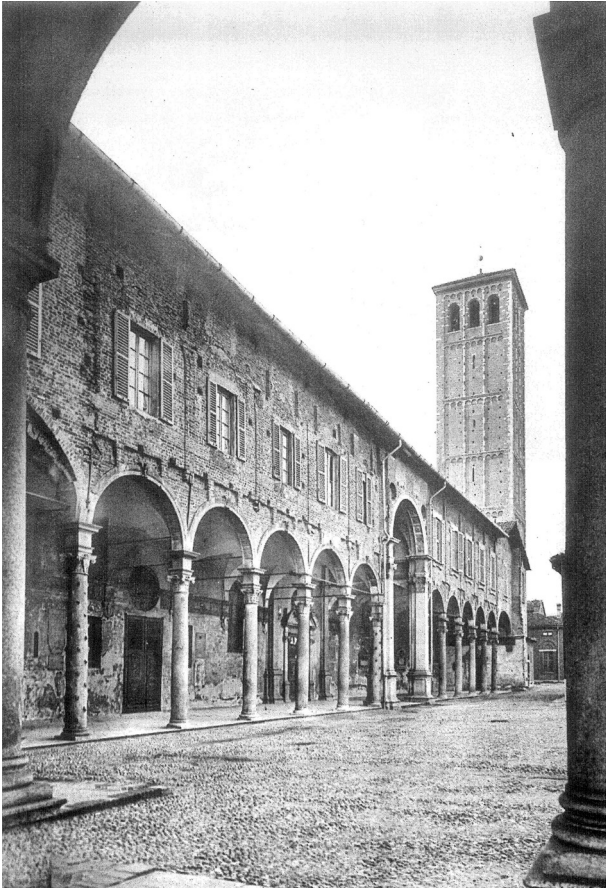
52

permitía documentar hasta 170 datos por sillar (dimensiones, textura, color, exposición solar, análisis químicos, mecánicos, etc.), dado que el volumen aproximado de restos eran 21.200 m³ en un área de 3.220 m² y se recuperaron unas 10.000 piezas representativas y unas 200.000 piezas básicas. Gracias a este programa fue posible realizar los planos completos de la intervención, adjuntando información sobre si cada sillar pertenecía a la fábrica que había quedado en pie, si era original reubicado o si era de nueva factura [VEGAS. 1999:46-47].

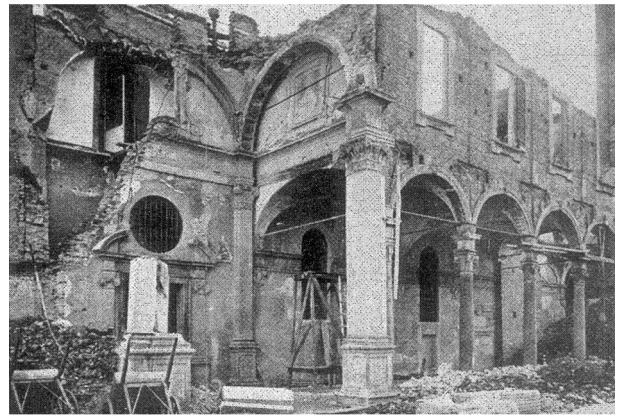
Pese a la innegable evolución técnica en los medios empleados para el estudio de los fragmentos recuperados, fue desde el punto de vista teórico donde se hizo más patente la evolución que sufrió la restauración monumental en este periodo.

Tras la voladura de la Cámara Santa en 1934, se procedió en los días siguientes a la misma a una exhaustiva labor de desescombro, recuperación y clasificación de los fragmentos, tras la cual “puede decirse, en fin, que todo aquello que no aparecía materialmente pulverizado y pudo considerarse aprovechable para restituir al conjunto su autenticidad, se conserva y se ha clasificado, para reintegrarlo a su correspondiente lugar, cuando llegue la ocasión” [ESTEBAN & GARCÍA. 2007:147]. Alejandro Ferrant plantea la recuperación de los fragmentos desprendidos como un medio para autenticar el resultado de la intervención. Se trata de un claro exponente del concepto de autenticidad desde el punto de vista europeo, según el cual es la materialidad la característica principal que dota de autenticidad a la obra frente a una mera copia.

Este vínculo entre la recuperación de fragmentos y autenticidad llegó a su apogeo con la anastilosis, una tipología de intervención según la cual se podía considerar a un monumento, bajo determinadas condiciones, como desmontado en vez de destruido, y bastaba con recuperar los fragmentos



53



54



55

y volver a ensamblarlos para considerar que se había recuperado el mismo monumento.

Tras la destrucción de la basílica de *Sant’Ambrogio* en Milán durante la 2ª GM, se planteó dicha tipología de intervención para la canónica bramantesca, un pórtico diseñado por Bramante ubicado en el interior de la basílica. Tras un minucioso análisis de los restos, fue posible recuperar prácticamente intactas las cuatro columnas «de tronco de árbol» más características del pórtico, así como numerosos fragmentos de otras cinco; sin embargo, tres de ellas y todas las basas habían sido reducidas a fragmentos tan pequeños que la única solución pasaba por su sustitución por piezas nuevas [GUIDOLIN. 2004:332].

No es hasta finales del s. XX y principios del XXI, con proyectos como la reconstrucción del Stari Most, en los que deja de utilizarse únicamente la materialidad como indicador de la autenticidad de una obra, pasando a incorporar conceptos como tradición, sistema constructivo y ambiente.

De esta manera, la recuperación de los fragmentos pasa de ser algo a reintegrar para legitimar la intervención a algo a exponer por su valor intrínseco, es decir, aquello que nos queda de un monumento que ha desaparecido, o que ha sido seriamente dañado.

En la fase de estudios previos para la intervención sobre el puente de Mostar, destruido durante las GY, se recuperaron con la ayuda de buzos del ejército húngaro más de 1000 sillares y casi 1700 elementos de anclaje, tanto grapas como pernos, del fondo del Neretva, de cara a una posible reintegración. Para ello, una vez recuperados, se revisaban los daños y roturas mediante el método de eco-impacto para decidir si podían ser reutilizadas o no, en cuyo caso había que traer de la cantera un bloque nuevo para sustituirlo. Una vez catalogados y mapeados en su posición original, se obtuvieron unos 45.000 datos relativos a los fragmentos recuperados. Las piezas recuperadas y cuya posición original pudo ser determinada, supusieron un 9% de la cantidad global, mientras que las que quedaron en su sitio en los arranques constituía un 13% de la cantidad total. Durante la fase proyectual, se decidió que el material recuperado no debería ser reutilizado, sino preservado para asegurar su pervivencia. Los restos conservados *in situ* serían integrados en la nueva construcción, sirviendo como recuerdo del puente original, mientras que los fragmentos recuperados se hallan expuestos en un museo en recuerdo del puente original, ya que el nuevo puente está concebido como una copia del original y según Manfredo Romeo, ingeniero encargado de la reconstrucción “no podemos, y no debemos, considerarlo el mismo puente antiguo”¹⁴

Una vez recopilados todos los datos, tanto del estado original del monumento como del actual y estudiadas las causas que han llevado de un estado a otro, no resta sino afrontar la intervención definitiva del monumento dañado.

53. Canónica Bramantesca de la basílica de Sant’Ambrogio. Estado anterior a los bombardeos de 1943.

54. Estado de la canónica tras los bombardeos aliados sobre Milán.

55. Estado de la canónica tras la intervención de anastilosis de 1955.

14. “we can not, and we should not, consider it the same old bridge” en Technical design for the reconstruction of the Old Bridge of Mostar [Official web site] (Fecha de consulta 15.04.2011) (t.p.)

INTRODUCCIÓN

EL PATRIMONIO MONUMENTAL COMO OBJETIVO
MILITAR

LA POSGUERRA DEL PATRIMONIO MONUMENTAL

ESTUDIOS PREVIOS

INTERVENCIONES POSBÉLICAS

EVOLUCIÓN DEL CORPUS TEÓRICO

CONCLUSIONES

POST SCRIPTUM

AGRADECIMIENTOS

FUENTES DOCUMENTALES

“Y ya para finalizar: se dijo al principio que esta clasificación no podría quedar rematada aquí. Podéis comprobar que he mantenido mi palabra. Dejo, pues, de esta manera mi clasificación cetológica inconclusa, del mismo modo que quedó la catedral de Colonia, con la grúa en pie aún sobre la torre incompleta. Las pequeñas construcciones pueden ser acabadas por sus arquitectos originales; las grandes, las verdaderas, siempre dejan la techumbre a la posteridad. Dios me libre de completar nunca nada. Este libro entero no es más que un borrador... ¡bah!, no es más que el borrador de un borrador. ‘oh, Tiempo, Fuerza, Dinero y Paciencia!’”

Herman Melville [*Moby Dick*]

La postura frente a la necesidad de clasificar los monumentos en base a los criterios de intervención aplicados ha sido variable a lo largo del tiempo; yendo desde posturas basadas en estrictas clasificaciones mediante compartimentos estancos, a posturas a favor de una flexibilidad total, que propugnaban la abolición de todo tipo de clasificación por defender que cada edificio es único en su especie, y como tal necesita de un tratamiento específico y único. Sirva de ejemplo para ilustrar esta evolución, las diferentes posturas adoptadas en Italia a mitad del siglo XX.

En la Carta del Restauo de 1932, se establecía una estricta clasificación entre monumentos vivos y monumentos antiguos, o muertos, según la cual se tipificaba en los artículos 3 y 4 el criterio de intervención aplicable a cada tipología. En los monumentos antiguos “debe excluirse ordinariamente todo completamiento, considerando sólo la anastilosis”¹ mientras que en los vivos “se admitan sólo aquellos usos no muy diferentes a los destinos primitivos, de forma que en las adaptaciones necesarias no se efectúen alteraciones esenciales en el edificio”²

En 1938 en las *Istruzioni per il restauro dei monumenti*, el *Ministero della Pubblica Istruzione* abolía dicha diferencia, pasando a considerar todo monumento por igual, respecto a las tipologías de intervención permitidas.

En 1950, el *Ministero della Pubblica Istruzione* en la obra “*La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*” presentaba una visión general de las intervenciones llevadas a cabo tras la 2ª GM para recuperar su patrimonio monumental. Para ello se llevo a cabo una clasificación según el tipo de intervención empleado, siendo sus epígrafes: *consolidamento, reintegrazione, ricomposizione y adattamento e sistemazione*. Inmediatamente hecha esta clasificación, y antes de proceder a desarrollarla, se reconoce la poca exactitud

1. Carta del Restauo de 1932: Art. 3.

2. Carta del Restauo de 1932: Art. 4.

de dicho criterio, en tanto en cuanto que en la práctica totalidad de los monumentos estudiados se llevaron a cabo simultáneamente intervenciones encuadradas en diferentes epígrafes [MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:19].

Sin embargo, en esa misma obra se destaca la importancia de la tipología de daño recibido en cuanto a la posible intervención a llevar a cabo sobre el monumento dañado, ya que “una cosa es la restauración de un monumento golpeado por una bomba y otra la de un edificio dañado por los cañones, y otra la de un edificio destrozado por una mina o desmontado por el choque de una onda del aire provocado por una explosión próxima. Diferentes situaciones que conllevan diferentes acciones de restauración”³

Cinco años más tarde, Guglielmo De Angelis d’Ossat en su artículo “*Danni di guerra e restauro dei monumenti*”, partiendo del reconocimiento de que cada monumento es único, defiende la necesidad de clasificar las tipologías de intervenciones según criterios estables, frente a posturas que se refugian en la cómoda posición de aquellos que quieren juzgar a cada problema por separado, en una base de caso por caso, dependiendo de las circunstancias, para evitar caer en el empirismo que puede llevar a consecuencias fatales para el monumento [D’OSSAT. 1955:10]. En dicho artículo se vincula cada tipología de intervención a un nivel de daño sufrido por el monumento, según el cual, daños leves conllevan restitución, daños medios conllevan o bien restauración o bien vuelta a un estado previo y daños graves conllevan anastilosis o reconstrucciones [D’OSSAT. 1955:10-11].

Si bien es cierto que toda clasificación realizada a priori puede servir como una útil herramienta para facilitar las intervenciones en un periodo de incertidumbre como es una posguerra, una excesiva rigidez de la misma pudiera haber ocasionado más problemas que soluciones.

Así mismo, la complejidad inherente que conlleva intervenir en un monumento, agravada por los condicionantes bélicos ya estudiados en capítulos anteriores, hace que intentar clasificar las diferentes actuaciones en base a criterios tradicionales conlleva inevitablemente la inexactitud de dicha clasificación.

Sin embargo, dado que este estudio se basa en acontecimientos ya acaecidos, y debido a las patentes diferencias entre una intervención sobre un monumento dañado por el uso o el paso del tiempo frente a uno dañado en un conflicto bélico, se hace necesaria una clasificación que ayude a comprender la magnitud de la tarea realizada en el periodo en estudio.

Partiendo de un absoluto dominio de criterios filológicos en las actuaciones realizadas en monumentos dañados en una guerra [SETTE. 2001:166], como no podía ser de otra forma al tratarse de la recuperación de los símbolos dañados, es la búsqueda de la imagen perdida el *leitmotiv*

3. *“altra cosa è il restauro di un monumento colpito da una bomba ed altra quella di un edificio offeso da cannonate, ed altra ancora quella di un edificio squarciato dalle mine o sconnesso per i risucchi d’aria provocati da prossime esplosioni. Situazioni diverse che comportano azioni diverse di restauro”* [MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950: 13-14] (t.p.)

que determina en primera instancia la tipología de intervención a aplicar: mimética o no-mimética.

Una vez determinado qué se busca con la intervención, es el nivel de daño sufrido por el monumento el que condiciona la tipología a aplicar para conseguirlo.

Se considera un nivel de daño leve aquel que queda limitado a desprendimientos de cubierta, muros fuera de plano o grietas y pequeños desprendimientos de la fábrica que en ningún caso comprometen la estabilidad estructural del monumento

Un nivel de daño medio es aquel que a pesar de su gravedad, permite conservar al monumento aquellos valores que lo caracterizan. Esta es la categoría en la que se incluyen la mayor parte de monumentos dañados en las guerras, principalmente debido a derrumbes totales de cubiertas, colapsos estructurales parciales o calcinaciones debidas a incendios.

Los daños graves son aquellos que dejan al monumento, o a una parte relevante de él, en un estado de ruina tal, que sus restos informes no retienen prácticamente ninguno de los valores que hicieron al inmueble acreedor del adjetivo monumental.

En cualquier caso, esta clasificación pudiendo servir para extrapolar datos en base a las intervenciones realizadas, no trata de crear un vínculo indisoluble entre el tipo de daño y la intervención a realizar, sino que el objetivo de esta clasificación es hacer comprensible la magnitud de la tarea llevada a cabo durante las posguerras en base a algunas de las intervenciones más representativas de dicho periodo.

INTERVENCIONES MIMÉTICAS

Estas intervenciones buscan recuperar la imagen perdida del monumento dañado, quedando todo lo demás supeditado a este propósito. Y es precisamente debido a la primacía de la imagen sobre el resto de valores del monumento donde subyacen los principales peligros que deben afrontar este tipo de intervenciones: eliminar toda huella del paso del monumento por una guerra y considerar que la imagen del monumento es su único valor y que el resto de valores no le aportan nada.

Prácticamente todos los monumentos que presentan un nivel de daño leve se resuelven mediante una intervención de **restitución**. En el proyecto de intervención de la torre de San Martín de Teruel tras la GC, su arquitecto presenta las dos claves que caracterizan a esta tipología: “En el momento actual se impone urgentemente restaurar la torre, tanto porque ofrece un aspecto verdaderamente lamentable, como que el demorarlo podría dar

1 Templo malatestiano. Imagen de la fachada principal antes de la guerra.

2 Estado de la fachada principal tras la guerra. 1947.

3 Fachada principal durante el desmontaje de los sillares.

4 Aspecto de la fachada principal tras la intervención.

5 Detalle de la grieta que afectaba a la composición de la fachada.

6 Proceso de demontaje de la fachada. 1949.

lugar a derrumbamientos” [LORENTE. AGA (3)115 26/00290]. Por un lado se trata de una tipología de intervención eminente estética, basada en criterios filológicos, cuyo objetivo es recuperar la imagen original reintegrando las lagunas producidas por los ataques. Por otro lado, se trata de una acción preventiva para evitar que dichos daños leves, puedan ocasionar con el paso del tiempo daños de mayor entidad que requerirían de un mayor esfuerzo para repararlos.

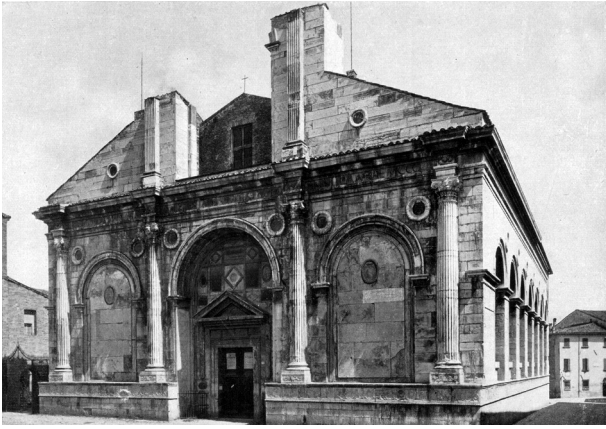
Esta dualidad estético-funcional no es una proporción fija, sino que depende de cada monumento y del tipo de daño recibido el que prime uno de los aspectos sobre el otro.

En el caso de desprendimientos de la cubierta, la necesidad de llevar a cabo una acción preventiva que evite daños diferidos prima sobre cualquier posible criterio que abogue por mantener el daño como muestra del paso del monumento por la guerra. Aquí la recuperación de la imagen se debe a una necesidad funcional de evitar daños mayores y en determinados casos, la premura de la intervención, la carestía de materiales o determinados criterios teóricos pueden llevar a sacrificar valores propios del monumento como su materialidad o su sistema constructivo en aras de unos resultados inmediatos; tal y como ocurrió con la iglesia de *Saint-Pierre* en Caen o la catedral de Viena, que recuperaron su imagen restituyendo sus cubiertas dañadas mediante la sustitución de las cerchas originales perdidas por unas nuevas de hormigón armado y acero, respectivamente [SETTE. 2001:168].

En aquellos casos en los que los daños se circunscriben a paramentos fisurados o con desplomes que no afectan a la estabilidad del monumento, la finalidad de la restitución es negar al monumento su valor documental, al eliminar cualquier huella que la guerra haya hecho sobre el mismo.

Una de las intervenciones más mediáticas de la posguerra de la 2ª GM fue la restitución del desplome de la fachada principal del *tempio malatestiano* de Rímini. Con un espesor de muro cercano a los dos metros, la fachada principal presentaba ligeros desplomes comprendidos entre 0.99 y 1.28 grados con respecto al plano vertical y de entre 0.37 y 0.57 grados en el plano horizontal [CERIANI. 2008:4]. Desplomes que en modo alguno comprometían su estabilidad estructural, pero que habían provocado la aparición de grietas en los alzados laterales y que alteraban su imagen exterior. Imagen diseñada por Leon Battista Alberti mientras redactaba su tratado “*De re aedificatoria*” y que se considera como la representación material de sus principios estéticos. Debido a la importancia de las proporciones originales, se decidió recuperar “la geométrica pureza cristalina de líneas”⁴ según el diseño original de Alberti, pese a no ser estructuralmente necesario, mediante una intervención que ya desde sus inicios se consideró larga y costosa [THE BRITISH COMMITTEE... 1945:27].

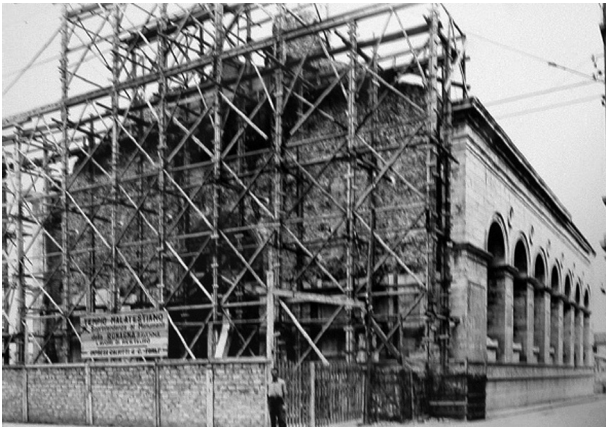
4. “*geometrica cristallina purezza di linee*” [CERIANI. 2008:12] (t.p.)



1



2



3



4



5



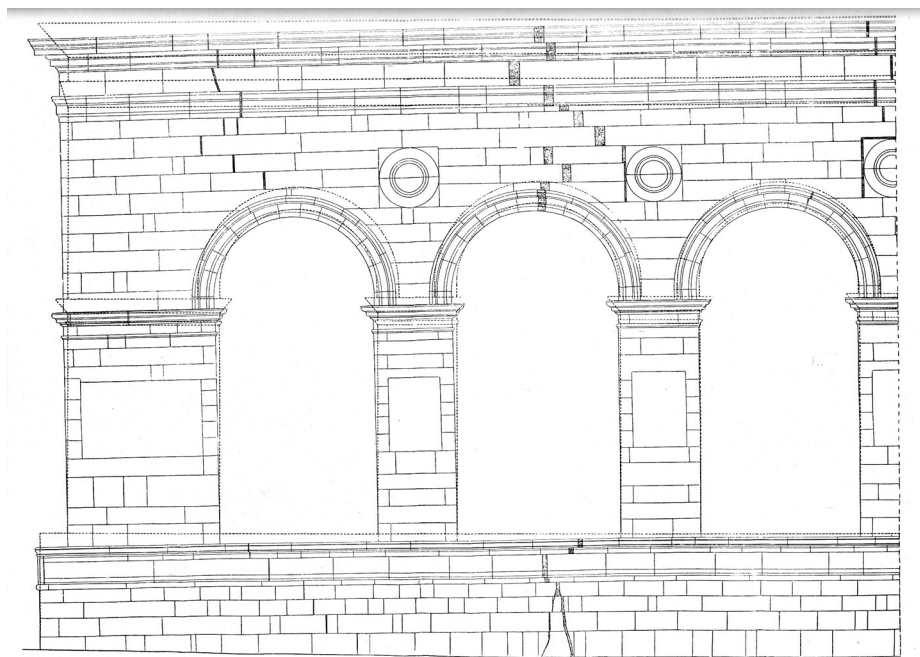
6

7 Esquema fisurativo de la fachada lateral del templo malatestiano.

8 *Pallazo dei Trecento* de Treviso tras el bombardeo.

9 Obras de contención de las paredes dañadas.

10 Esquema del sistema empleado para recolocar los paramentos a su posición original.



7

Para ello había que desmontar y posteriormente volver a colocar los más de 3000 bloques de piedra que componían el revestimiento del templo. Una vez colocados los andamios, se numeraron todas las piezas y se desmontaron. Los bloques se reforzaron con mortero de cemento, masilla y grapas metálicas (latón, hierro y cobre), mientras que el muro que servía como soporte fue saneado mediante la demolición de las partes dañadas y reforzado con inyecciones de cemento. Los bloques se recolocaron en su posición original mediante anclajes metálicos ocultos para que desde el exterior no quedara constancia alguna de la intervención, recuperando de esta forma el “el maravilloso ritmo de la totalidad de su valor original”⁵.

Cuando la estabilidad estructural del monumento lo permite, una alternativa al sistema del *cuci –scuci*, que evita el desmontar y volver a montar los elementos de la fachada, consiste en devolver el plano a aquellas fachadas que han sufrido desplomes directamente, mediante un sistema de puntales y tirantes, tal y como se llevó a cabo sobre la fachada principal del *palazzo dei Trecento* de Treviso. El nivel de daño que recibió el monumento podría haber hecho que este monumento fuera encuadrado en daños medios, sin embargo mediante una eficaz intervención de urgencia en la que se construyeron tres grandes contrafuertes piramidales de ladrillo que estabilizaron los desplomes de la pared, permitió que cinco años más tarde del bombardeo se llevara a cabo la intervención definitiva.

Dos de las paredes del *palazzo* presentaban desplomes, siendo la más crítica la norte, cuya fábrica presentaba un desplome máximo de 83 centímetros a 21.43 m de los 23.80 m. de altura que tiene la fachada. Mediante un sistema de anclajes y tirantes, se restituyó la pared a su posición original, donde fue consolidada y anclada solidariamente a los otro

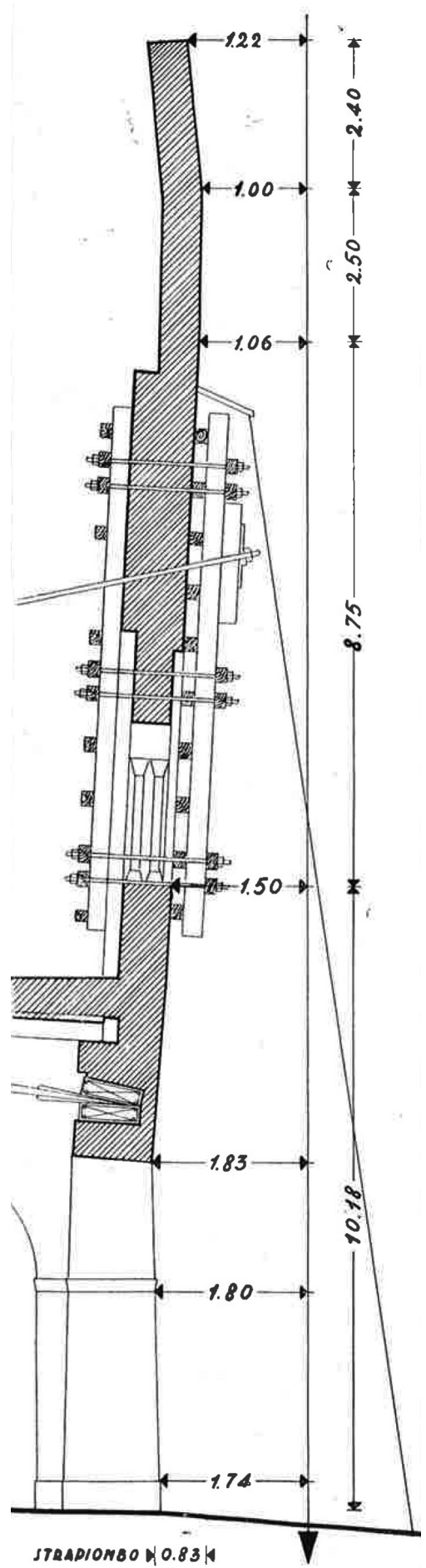
5. “*mirabile ritmo dell’insieme il suo originario valore*” [MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:107] (t.p.)



8



9



10

paramentos para recuperar su función original, no solo de cerramiento sino también de sistema estructural de apoyo de la cubierta [MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:46-47,59]. Según reconocía el *Ministero della Pubblica Istruzione*, “hubiera sido mucho más sencillo y más fácil, pero no creo que más económico, llevar a cabo la demolición de aquellas dos paredes y luego su reconstrucción, pero en este caso era una cuestión de conservar un testimonio auténtico, vivo, diría, de una edad ya pasada y se ha triunfado en el intento”⁶

“¿Cómo proceder, por ejemplo, en el caso de una antigua iglesia medio demolida y aún valiosa por sus obras de arte y sus recuerdos históricos? Debemos añadir aquí se trata de un edificio vivo y todavía responde a día de hoy a su función primitiva; a esto se puede responder fácilmente: se construye una nueva iglesia en otro lugar. Pero esto es un modo de eludir el problema porque importa sobretodo saber qué deberá hacerse para conservar las valiosas partes que todavía subsisten y por recuperar aquellas que, reducidas a fragmentos, todavía pueden ser salvadas por una intervención oportuna.”⁷

De esta forma reflexiona Roberto Pane sobre el reto que suponía la reconstrucción posbélica tras la 2ª GM en Italia. Esta reflexión, que refleja la postura mayoritariamente compartida frente a las actuaciones sobre monumentos con un nivel de daño medio, presenta el reto que suponía intervenir en estos edificios descartando a su vez las opciones de conservar el estado de ruina o construir edificios de nueva planta que sustituyan a los dañados.

Las intervenciones en monumentos con este nivel de daño ya no pueden enfocarse desde la óptica de la dualidad estético-funcional como ocurría con los daños leves, puesto que la intensidad y extensión del daño recibido hace que la intervención a ejecutar no pueda ser considerada como un mero medio para evitar daños mayores sino una intervención encaminada a recuperar una parte desaparecida del monumento. Bajo esta óptica, en los monumentos que presentan un nivel de daño medio, la dualidad estético-funcional deviene en dualidad estético-estructural.

Sin embargo, si esta relación era variable en el caso de los daños leves, en el caso de los daños medios se puede considerar que más que una dualidad estético-funcional nos encontramos ante una dicotomía estético-estructural, ya que a lo largo del siglo XX se afrontan este tipo de intervenciones tratando como entes independientes la estructura interna del monumento y su imagen exterior. No es hasta finales de siglo cuando dicha diferenciación artificial no desaparece, volviendo a considerara el monumento como un ente completo.

En base a dicha dicotomía, una primera subdivisión de los monumentos con un nivel de daño medio, debe basarse en si la imagen del monumento

6. *“Certo sarebbe stato molto più semplice e più facile, ma non credo più economico, procedere alla demolizione di quelle due pareti e quindi alla loro ricostruzione, ma anche in questo caso era questione di conservare una testimonianza autentica, viva, direi, di una età trascorsa e si è riusciti nell'intento”*. [MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950: 47]. (t.p.)

7. *“Come procedere, ad esempio, nel caso di un'antica Chiesa a metà demolita e tuttavia preziosa per le sue opere d'arte ed i suoi storici ricordi? Aggiungiamo che qui si tratta di un edificio vivo e cioè rispondente ancora oggi alla sua destinazione primitiva; a ciò si può facilmente rispondere: Si costruisca altrove una nuova Chiesa. Ma questo è un modo di eludere il problema perchè importa soprattutto sapere che cosa dovrà essere fatto per conservare le parti preziose che ancora sussistono e per recuperare quelle che, ridotte in frammenti, possono ancora esser salvate da un tempestivo intervento”* [MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950: 10]. (t.p.)



11



12

ha sido dañada o no. En caso de que la imagen exterior no haya sufrido daño, pero sea necesario intervenir sobre su sistema estructural la intervención a realizar es una consolidación, mientras que si la imagen ha sido alterada el monumento será restaurado.

Las operaciones de **consolidación** llevadas a cabo sobre la pequeña proporción de monumentos que aunque no presentan daños en su aspecto exterior sí que resultaron comprometidos estructuralmente, presentan una tipología de intervención con muy pocas variaciones. Estas consolidaciones están caracterizadas por el empleo del hormigón armado como sistema de refuerzo oculto sin que dicha intervención modifique el aspecto exterior del monumento en modo alguno, tal y como ilustra la intervención llevada a cabo en la iglesia de *San Lorenzo* en Nápoles tras la 2ª GM.

Sin ser objeto directo de ningún impacto durante los bombardeos que destruyeron más del cincuenta por ciento del centro histórico de Nápoles, los pilares de la nave de la basílica de *San Lorenzo* fueron dañados por las ondas de choque de dichos bombardeos, poniendo a la iglesia en una situación de colapso inminente que obligó a una importante operación de consolidación estructural. Para ello se apeó completamente el interior de la iglesia, se desmontaron los pilares y se vaciaron los sillares de manera que quedara hueco el núcleo central de cada pilar. Se reforzó la cimentación y

11 Iglesia de San Lorenzo de Nápoles. Pared derecha de la nave tras la consolidación estructural y la reapertura de las ventanas.

12 Los pilares de la nave no presentan muestra alguna de su vaciado y posterior refuerzo mediante hormigón armado.

tras recolocar los sillares, se introdujo en el interior un armado de acero y se vertió hormigón anclando el nuevo pilar a la cimentación. En la parte superior de la nave, donde apoyan los pares de la cubierta, se construyó un encepado de hormigón armado, que conectado a los nuevos pilares, transmitiera el peso de la cubierta directamente a la cimentación, liberando de toda carga a la estructura original, sin que ninguno de estos cambios se viera reflejado en la imagen exterior del monumento [MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:19-20].

Este sistema de consolidación basado principalmente en la utilización del hormigón armado, únicamente como refuerzo estructural y sin aprovechar las posibilidades estéticas que propugnaron desde el Movimiento Moderno, no es empleado únicamente en este tipo de intervenciones, sino que fue empleado de manera indiscriminada en la mayoría de actuaciones que requirieron algún tipo de consolidación estructural, con un criterio similar al expuesto.

Las intervenciones encaminadas a recuperar la imagen exterior de aquellos monumentos con un nivel de daño medio pueden afrontarse desde diferentes planteamientos, ya sea mediante una restauración mimética en la que se busque recuperar una imagen lo más fiel posible a la que presentaba antes de ser dañado, mediante una restitución, en la que se busca recuperar la imagen que se considera que debería haber tenido o mediante una analogía, en la que se busca recuperar los principales rasgos definitorios del monumento sin llegar a recuperar su imagen original.

De estas tres opciones, la **restauración mimética** es la tipología de intervención más utilizada en los monumentos dañados por un conflicto bélico y, como tal, considerada como canónica. Y es precisamente ese carácter de «canónico» lo que hace que esta tipología no haya presentado evolución alguna, desde el punto de vista estético, desde que comenzara aplicarse en la posguerra de la 1ª GM hasta las intervenciones más recientes tras las GY.

Se trata de una restauración a *l'identique*, encaminada a recuperar la imagen que presentaba el monumento antes de ser dañado, lo más fielmente posible, aunque ello pueda conllevar la eliminación de toda huella que el conflicto ha causado en él.

Sin embargo, esta invariabilidad en los criterios estéticos que rigen esta tipología de intervención se contrapone a la evolución sufrida por los criterios estáticos empleados en garantizar la seguridad estructural de dichos monumentos. Evolución vinculada en gran medida a la utilización del hormigón armado como material total, en lo que a consolidación estructural se refiere, y en su influencia sobre los sistemas estructurales originales de los monumentos a restaurar.

Al finalizar la 1ª GM, la catedral de Reims presentaba diversos daños, con la desaparición de la cubierta y el posterior colapso de las bóvedas interiores,

diversos fallos estructurales en pilares y torres y la práctica desaparición de la decoración escultórica.

Antes de llevar a cabo los trabajos de reparación de la cubierta, se realizó el refuerzo estructural mediante inyecciones de mortero de cemento líquido a alta presión como consolidante. Uno de los pilares del transepto sur, dañado por los obuses, presentaba un equilibrio precario, cuya caída podría conllevar la de gran parte del edificio y cuyo desmontaje y posterior reconstrucción hubiera requerido trabajos delicados con un considerable incremento de los gastos, por lo que se recurrió a la consolidación directa: 19 toneladas de mortero de cemento líquido fueron inyectados a presión en el pilar, alrededor de un tercio de su masa. Esto originó que se desplazaran los sillares hacia el exterior, y que fuera necesario recortar todo los excedentes para restituir la forma primitiva. De esta forma el núcleo se encontró así automáticamente reemplazado sin ninguna modificación de la apariencia exterior [LÉON. 1951:496].

Tras el refuerzo estructural, en 1921 se erigió una cubierta provisional y se iniciaron las obras de reconstrucción de las bóvedas interiores. Se realizó el cimbrado de los nervios con fábrica de ladrillo y se procedió a la reconstrucción de las bóvedas, con espesores de entre 55 y 75 cm, mediante un cimbrado móvil. Una vez concluida esta intervención, comenzó la reconstrucción de la cubierta.

Se trataba de una cubierta a dos aguas de 15,50 metros de luz y 19 de altura conformada por cerchas de madera. La carestía de materiales originó la sustitución de las aproximadamente 1250 vigas de madera por elementos de hormigón prefabricado, ya que esta solución era fácil de realizar y permitía mantener el aspecto exterior original del edificio [PALLOT, MOUTON. 1997:52], a la vez que resultaba económicamente más ventajosa que intentar encontrar vigas de la escuadría original y frente a una estructura de cerchas metálicas, presentaba una mejor estabilidad frente al fuego.

Para ello, Henri Deneux reinterpretó el sistema estructural desarrollado en el siglo XVI por Philibert Delorme, costillas de madera conformadas por elementos lígneos de menor tamaño unidos por pernos de madera, sustituyendo las piezas de madera por elementos prefabricados de hormigón de sección rectangular de 4x20 cm y una longitud de hasta 3 metros, manteniendo el sistema de conexión mediante pasadores de roble fijados con cuñas. Los elementos prefabricados se realizaban en moldes a pie de obra y su pequeño tamaño facilitaba su puesta en obra, ya que había que elevarlos unos 60 metros, lo que redundaba en una mayor velocidad de construcción [BARBISAN].

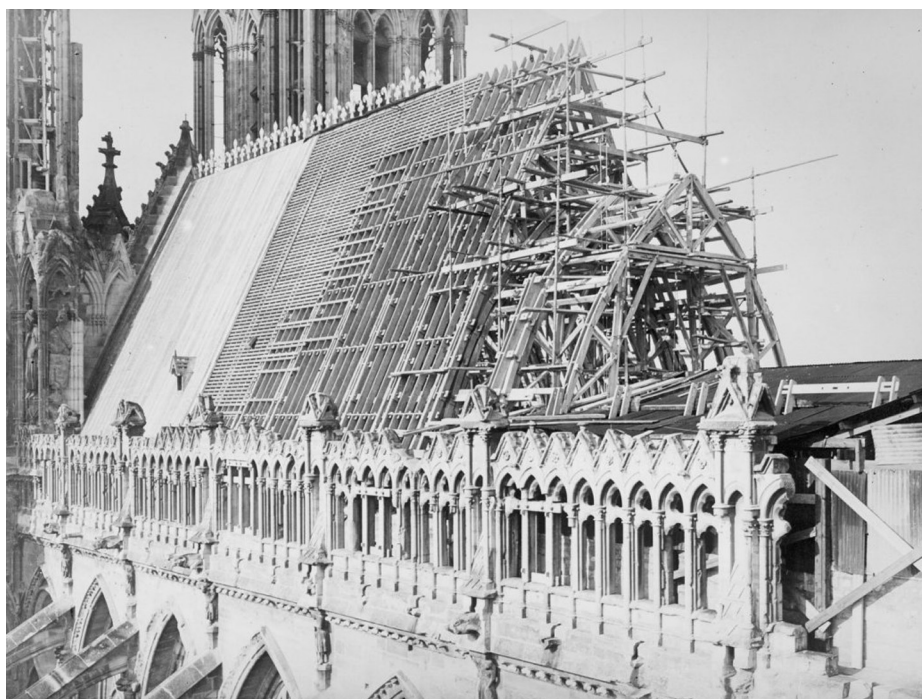
La nueva estructura estaba compuesta por un sistema de arcos que soportaban un forjado; las alfardas estaban atirantadas por barras transversales mediante dos grandes arcos entrecruzados, de manera que mantuvieran

13 Vista exterior de la catedral de Reims sin cubierta.

14 Obras de reconstrucción de la cubierta.



13



14

la distancia entre armaduras, así como por una serie de triangulaciones indeformables análogos al sistema constructivo empleado en las estructuras metálicas [LÉON. 1951:494]. De esta forma, las cerchas presentaban un intradós curvo y un estradós rectilíneo que permitía mantener la apariencia original al exterior, minimizando la cantidad de material empleado y por tanto el peso que transmite a la estructura portante, medida aconsejada tras el riguroso castigo que había sufrido.

Hay que destacar que en la post guerra de la 1ª GM, el hormigón armado es utilizado como sustituto de los materiales originales debido a la carestía existente, manteniendo un sistema constructivo análogo al original, reforzando los pilares para que puedan seguir cumpliendo con su función y presentando un sistema de cubrición similar al precedente, alterando eso sí su materialidad, pero que en ningún caso modifica la esencia del monumento creando separaciones artificiales entre imagen y estructura.

A la restauración de la imagen exterior contribuyó la recuperación de más de 250 de las 400 toneladas de plomo que conformaban el recubrimiento exterior de la cubierta. Fundido por el incendio, cayó a través de las gárgolas a los pies de los muros, de donde se pudo recuperar y volver a fundir. Utilizando la técnica originaria de colado del plomo a pie de obra sobre un lecho de arena, se obtuvieron láminas de 66 centímetros de ancho, 3 metros de longitud y 3 milímetros de espesor, similares a la originales.

En la posguerra de la GC, la restauración de la torre de la catedral de Teruel se llevó a cabo mediante un proyecto de mimesis que contemplaba, tras una consolidación estructural a base de refuerzos de hormigón armado, la recuperación de la imagen dañada.

Debido a la inestabilidad estructural inherente a la tipología de torre alminar almohade, con dos de sus lados de apoyo abiertos para permitir el paso bajo ellos, fue necesario recalzar la torre antes de afrontar la intervención debida a los daños producidos por los cañones. En los cuerpos superiores, las fábricas de ladrillo se encontraban en mal estado, “de solidez deficiente, y con algunos pelos o fisuras, que se han producido tal vez como consecuencia de las explosiones de las granadas”, por lo que “para cortar por completo el peligro que entraña tan acusada deficiencia, proyectamos la colocación de cuatro zunchos de cemento armado” a diferentes niveles que ataran los paramentos y colaboraran en la estabilidad estructural de la torre tras reparar los daños existentes. Una vez garantizada la estabilidad del conjunto se procedió a la restitución “de las fachadas de la torre, afectadas por múltiples impactos, que además de los desperfectos ocasionados en los paramentos de ladrillo, habían dañado en su totalidad las cadenas de piedra caliza de las esquinas de la torre, haciendo también desaparecer casi totalmente las piezas de cerámica vidriada que la decoran, como también las columnillas de piedra de los distintos órdenes de arquerías” [LORENTE. AGA (3)115 26/00290].



15

15 Vista de la catedral con su torre tras la Guerra Civil.



16

16 Vista actual de la torre de la catedral.

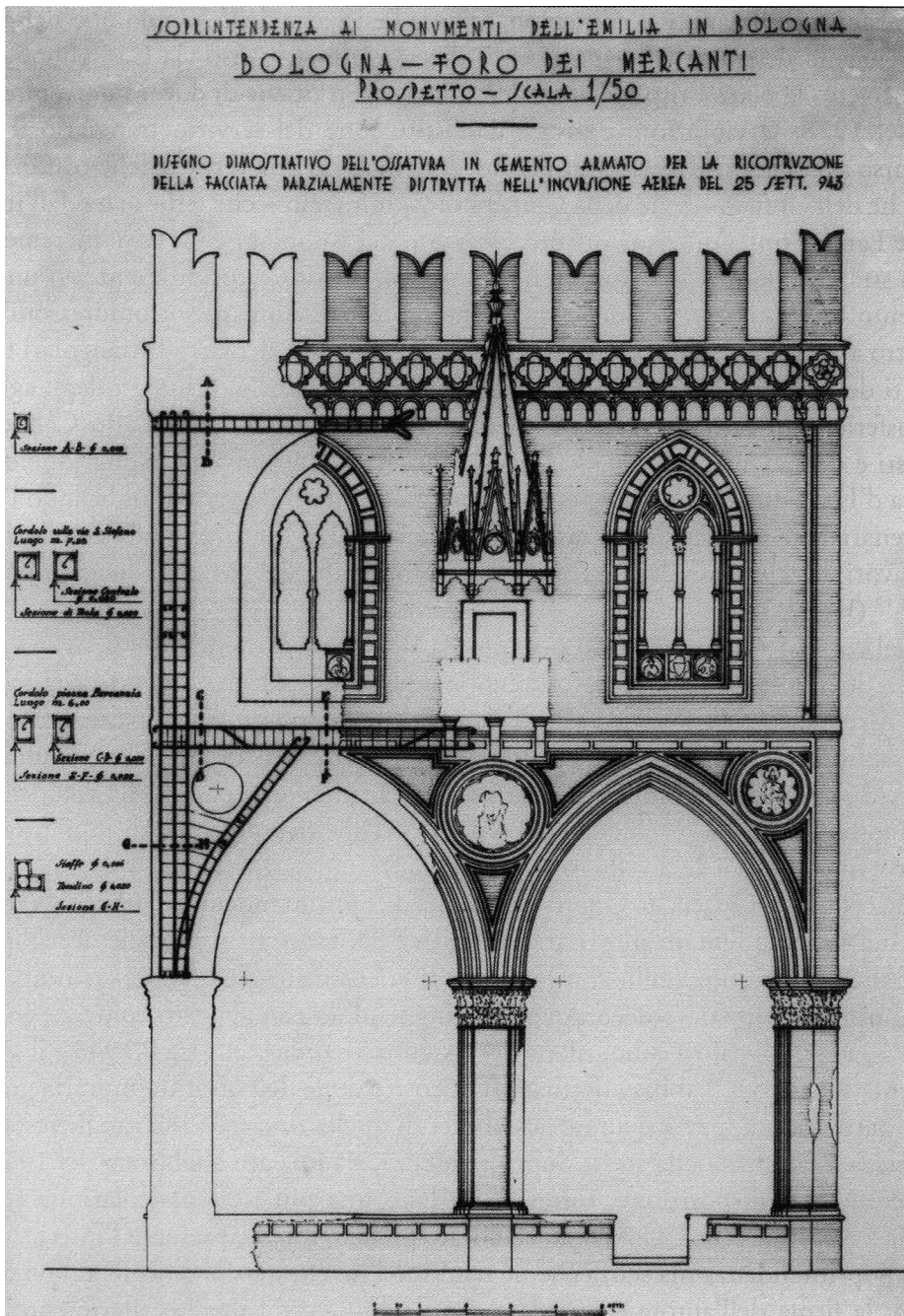
En la posguerra de la GC, se comienza a utilizar el hormigón armado de una manera pro activa, de manera que la consolidación ya no consiste meramente en reforzar los elementos originales remanentes, sino que se incorporan nuevos elementos estructurales, ajenos al sistema original, que modifican su comportamiento original.

En la intervención realizada en el *Palazzo della Mercanzia* en Bolonia tras la 2ª GM quedó patente la completa separación entre imagen y estructura, ya que lejos de reforzar la estructura original o complementarla con elementos ajenos a él durante su restauración, se plantearon dos intervenciones independientes separadas en el tiempo. Entre 1943 y 1944 se llevó a cabo la “reconstrucción en bruto de la estructura muraria caída, para asegurar la estabilidad de aquella que aún permanece”⁸ mediante una nueva estructura de hormigón armado, a cargo del *Genio Civile*. En 1947 se llevó a cabo la intervención encaminada a recuperar su imagen a cargo de la *Soprintendenza ai Monumenti* [PASCOLUTTI. 2011:131].

8. “ricostruzione dell’ossatura muraria grezza della parte caduta, per assicurare la stabilità di quella rimasta” [PASCOLUTTI. 2011:131]. (t.p.)

9. “Disegno dimostrativo dell’ossatura in cemento armato per la ricostruzione della facciata” del archivo de los herederos de Alfredo Barbacci en [PASCOLUTTI. 2011:132]. (t.p.)

La consolidación estructural, tal y como se muestra en el plano “Diseño demostrativo del esqueleto de hormigón armado para la reconstrucción de la fachada”⁹ a través de un esquema de armado, se planteó mediante un pilar de hormigón armado resolviendo la esquina desaparecida, y tres refuerzos secundarios, dos a la altura de los forjados a modo de zuncho y un tercero



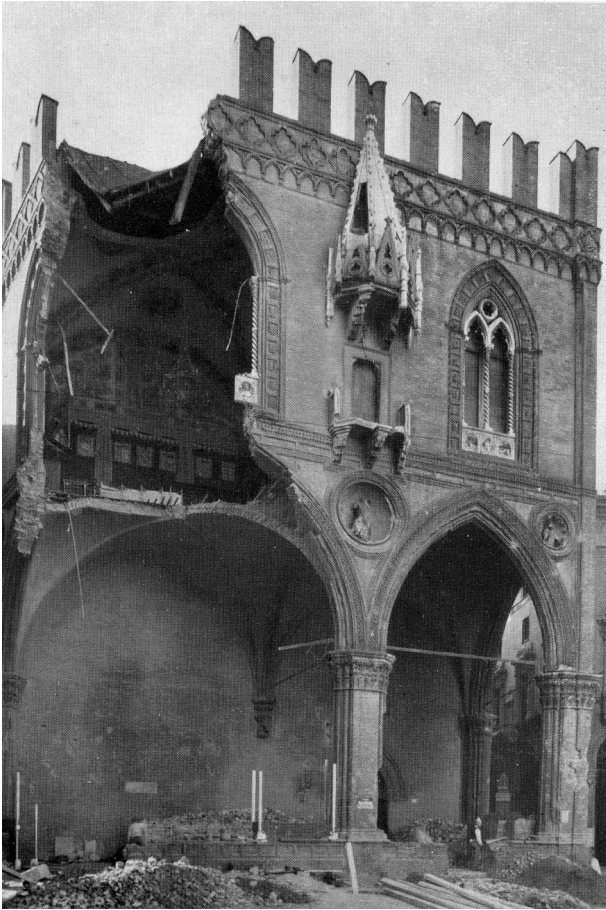
17

17 Esquema demostrativo del refuerzo en hormigón armado para la reconstrucción de la fachada parcialmente destruida del *Palazzo della Mercanzia*.

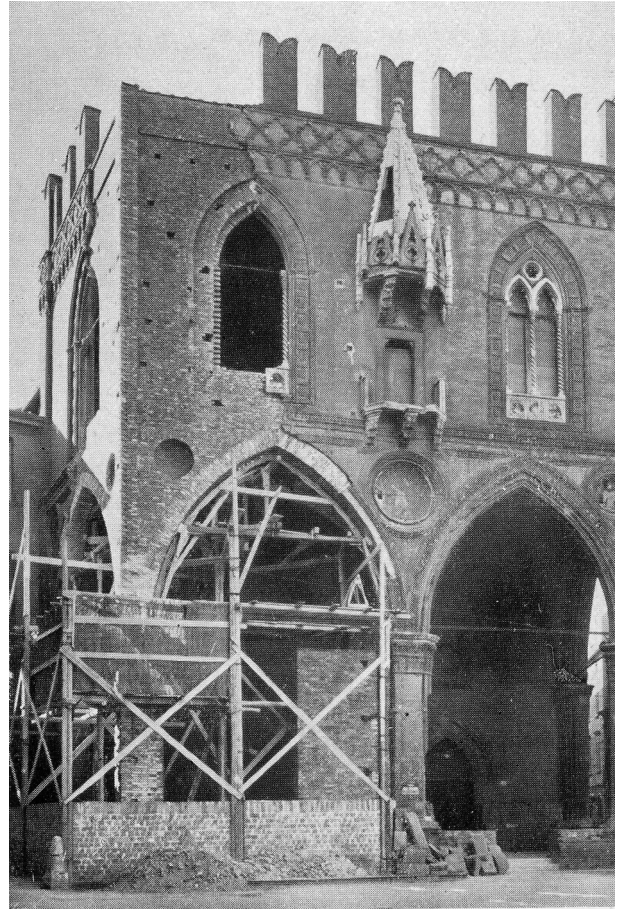
18 Placa conmemorativa de la intervención.



18



19



20



21



22

reconfigurando la mitad del arco desaparecida en la *loggia* de planta baja, de manera que tanto la fábrica de ladrillo como las dovelas del arco quedaron como una mera piel que ocultara el nuevo sistema estructural.

La operación de recuperación de la imagen se llevó a cabo mediante un proceso de mimesis, reponiendo todos los elementos destruidos, tanto las fábricas de ladrillo como los elementos pétreos, estructurales y decorativos, algunos de ellos recuperados de los escombros y restituidos a su lugar original y otros ejecutados ex profeso para la intervención, utilizando los materiales originales, pero signándolos y modificando sus acabados para permitir la diferenciación entre la parte original y la restaurada.

Tras la conclusión de las guerras de los Balcanes se llevó a cabo la restauración del *Vijećnica*¹⁰ de Sarajevo bajo la premisa de recuperar la imagen original utilizando, en la medida de lo posible, los sistemas constructivos originales para reponer los elementos dañados o desaparecidos. El proyecto fue ejecutado en diversas fases a lo largo de 11 años, lo que dio tiempo a ejecutar todos los estudios previos pertinentes para conocer a fondo tanto los materiales empleados como su sistema estructural y el estado en el que este había quedado tras los 14 años acaecidos desde su destrucción en 1992.

Tras la fase I consistente en las operaciones de consolidación llevadas a cabo en 1996 en las que reforzaron las fábricas de ladrillo, se reconstruyeron las cubiertas de madera, se rehabilitó la cúpula acristalada y se reparó la estructura de acero, entre 2002 y 2004 comenzó la fase II con la restauración del interior, siendo los aspectos más destacados de esta fase el atrio central y la sala de asambleas.

El atrio bajo la cúpula presenta planta hexagonal y cada lado está conformado por dos arquerías, siendo la de planta baja de arcos apuntados y la superior de arcos de medio punto. Excepto los fustes de las columnas de los arcos intermedios de cada arquería que son de piedra vista, el resto de paramentos eran de ladrillo recubierto con yeserías polícromas, las cuales desaparecieron completamente, así como dos de los seis lados del recibidor principal. Se reconstruyeron con el mismo ladrillo los lados desaparecidos y se sustituyeron aquellas piezas que presentaban daños estructurales como los pilares de esquina y parte de los arcos, y se recuperó el trabajo de yesería en base a moldes obtenidos de los restos remanentes. Los forjados vinculados a dicho espacio, también desaparecidos, se reconstruyeron mediante una estructura de madera, análoga a la original, apoyada sobre las arquerías.

La sala de la asamblea presentaba 10 tipos diferentes de materiales pétreos, con diferentes técnicas de trabajos, apariencia y procedencia, como el granito de los pilares que procedían de Austria o el mármol de las escaleras que lo hacía de Hungría. Tras numerosos estudios enfocados no solo a determinar la procedencia de cada material, sino a estudiar sus propiedades mecánicas y la resistencia que presentaban en el momento de realizar los

19 Aspecto del *Palazzo della Mercanzia* tras la voladura de la bomba.

20 Obras de reconstrucción de la estructura muraria caída, a cargo del *Genio Civile*. 1943-1944.

21 Imagen tomada durante la intervención de reconstrucción de los paramentos, donde se puede observar el armado del refuerzo de hormigón en la esquina.

22 Vista actual del *Palazzo de la Mercanzia*. 2011.

10. *Vijećnica* es la nomenclatura en bosnio para "ayuntamiento", aunque en España este edificio es más conocido como la "Biblioteca Nacional de Sarajevo", dado que el inmueble presentaba ambas funciones durante su destrucción.

23 Biblioteca Nacional de Sarajevo. Obras de reconstrucción de la cúpula de vidrio.

24 Cúpula de vidrio tras la intervención de 1997.

25 Vista del patio interior con la cubierta acabada, pero con los paramentos todavía sin revestir.



23



24



25

estudios, se sustituyeron aquellos elementos estructurales que mostraban patologías y la práctica totalidad de los elementos ornamentales.

La fase III se llevó a cabo en 2010 y 2014, y se centró en la restauración de la fachada y en la recuperación de las carpinterías. La fachada diseñada con un ecléctico estilo neo-morisco quedó mal parada tras el conflicto, siendo necesario desmontar la práctica totalidad de los elementos pétreos de aleros y balcones para sustituir las piezas dañadas y volver a anclarlos mediante grapas de acero cincado. Los elementos decorativos que no habían sido gravemente dañados fueron reparadas in situ con mortero o limpiados con agua caliente a alta presión para eliminar la pátina creada por el humo del incendio [STUDIO URBING D.O.O.: 2007].

Cabe destacar la diferente predisposición con la que se afronta esta intervención con respecto a las anteriores. Este cambio de mentalidad según el cual vuelven a considerarse la materialidad del monumento y su sistema estructural como valores a conservar y a recuperar es un punto de inflexión en cuanto a la desaparición de la dicotomía imagen-estructura, que devuelve al monumento su idea de totalidad.

Tras la GC se produjo en España un cambio de criterio teórico que llevó en muchos casos a la **repristinación** de numerosos monumentos, y no únicamente aplicado a los dañados durante la contienda, consistente en devolver al monumento a la que se consideraba que debía ser su imagen original, mediante la eliminación de todo añadido posterior a la imagen a recuperar y la construcción de nuevos elementos que hicieran “más evidente la condición de arquetipos de algunos edificios históricos” [HERNÁNDEZ. 2012:109]. De esta forma “el patrimonio se pone al servicio del Estado para reforzar las señas de identidad a través de la recuperación de determinados monumentos a los que se confiere una fuerte carga simbólica” [HERNÁNDEZ. 2006: 258] por lo que “su dimensión histórico-artística se ve alterada por una lectura intencionada que da preferencia al valor simbólico frente a su carácter documental” [CASTRO. 2012:188].

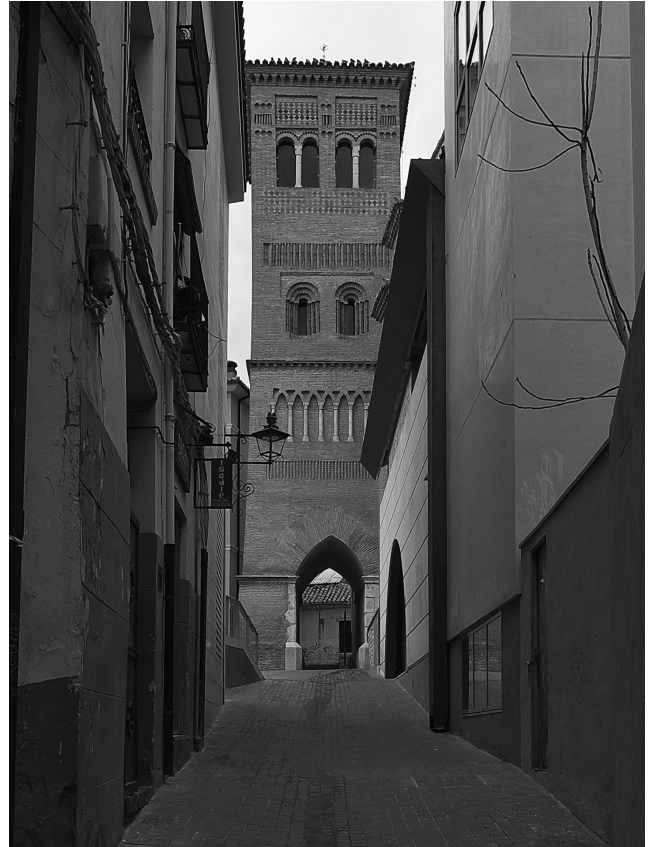
Pese al innegable paralelismo estético entre estas intervenciones y las llevadas a cabo a finales del siglo XX en Francia por Eugène Viollet-le-Duc, la principal diferencia entre ambas corrientes historicistas radica en el motivo de dicha intervención. Las de Viollet-le-Duc buscaban «completar» el monumento en base a los principios estéticos vigentes durante su construcción, es decir, buscaba «acabarlos» tal y como deberían haber sido. Por otra parte las intervenciones mediante repristinación llevadas a cabo en España tras la GC estaban basadas en motivos ideológicos que buscaban implantar un nuevo estilo español acorde a las directrices del nuevo régimen, no dudando en eliminar todo aquello que se consideraba ajeno a la obra original y reemplazarlo por nuevos elementos más acordes a la nueva situación.



26

26 Vista de la Torre de San Pedro tras la guerra.

27 Vista actual de la Torre de San Pedro, donde se observa el impacto visual de la intervención realizada por Manuel Lorente, rebajando la altura de la misma y modificando su remate.



27

La torre de San Pedro de Teruel, además de presentar daños superficiales como la del San Martín y estructurales como la de la Catedral y El Salvador, presentaba según el arquitecto de zona [LORENTE. AGA (3)115 26/00290], un remate de “estilo absolutamente ajeno al del resto de la torre”. Se trataba de un cuerpo de campanas de inspiración barroca, que “disonaba por completo del resto de la torre y sería inoportuno además de imposible por no existir verdaderos documentos gráficos tratar de reconstruirlo actualmente”, por lo que se decidió derribar los restos que de él quedaban, ya que se consideraba que constituían “un verdadero peligro sobre la calle” y construir una “cubierta de teja curva, sobre las armaduras de madera, rematada por la cruz de hierro forjado, instalándose además un pararrayos que proteja la torre”. También se proyectaron unos pináculos en las esquinas que no se llegaron a ejecutar de acuerdo con el criterio de la Junta Consultiva de Construcciones Civiles. Con esta modificación, se alteró no sólo el aspecto de la torre, sino el de la silueta que se percibe de la ciudad.

El Alcázar de Toledo tampoco se libró de esta tipología de intervención. Durante su reconstrucción, la consigna estaba clara, que el Alcázar no sólo recuperar su esplendor perdido, sino que además sirviera de símbolo del nuevo régimen, para lo cual, además de las obras necesarias para garantizar su estabilidad y recuperar su apariencia original, se introdujeron cambios que homogeneizaran las diversas fases constructivas que el edificio había tenido.

Las modificaciones llevadas a cabo en las restauraciones de los años 30, que ya habían alterado considerablemente la imagen original de las torres, se asumen como originales¹¹, y las fachadas se unifican¹² para regularizar su imagen. “Así mismo se proyecta nueva, la puerta de acceso, por esta fachada, llamada antiguamente de ‘carros’ respetada en líneas generales su anterior forma” [JIMÉNEZ: AGA (4)81 CAJA 20780 TOP. 76/13. Carpeta 2591 V.]

Según el proyecto presentado por Antonio Labrada para intervención de la catedral de Sigüenza, “es importante señalar que todas las obras que abarca el presente proyecto, se refieren a obras puramente de reconstrucción, sin permitirnos novedades que chocaran con el rango artístico del Monumento, ni realización de obras que se pudieran considerar nuevas o de ampliación, que irían contra el concepto efectivo que ha presidido y preside la reconstrucción” [LABRADA: AGA (4)81 CAJA 953 TOP. 76/03, carpeta 3928]. Sin embargo, según el mismo proyecto, se plantea “la elevación de la linterna del crucero”, dudando entre “la conveniencia de restaurar esta parte del monumento con arreglo a su solución primitiva o adoptar la de simple bóveda que tenía antes de su destrucción”. De esta forma, el arquitecto diferencia entre lo que debería haber (solución primitiva) y lo que realmente había, decidiéndose por construir un elemento que nunca existió. Según el plan director de la catedral, esta intervención supuso “la introducción de algunas modificaciones de gran envergadura, que supusieron la transformación radical de algunas de las características constructivas e incluso formales del conjunto, hasta el punto de que se llegó a modificar el perfil histórico de la Catedral. En efecto, los restauradores, además de reparar los daños, «completaron» la unidad estilística y tipológica del edificio histórico, dejando sin reponer el destruido remate neoclásico de la Torre del Santísimo, e incorporando en cambio «ex novo» sobre el crucero un gran cimborrio de carácter historicista” [JUSTE & BARCELÓ. 2002:64].

Un caso atípico en la forma, pero no en el fondo, de esta tipología es la intervención llevada a cabo por Fernando Chueca Goitia en el monasterio de Sigüenza desde 1955 hasta mediados de la década de 1970. Dañado el complejo por la llamas a comienzos de la GC, la iglesia presentaba todo el interior calcinado, habiendo desaparecido la decoración barroca que revestía paramentos y bóveda, quedando al descubierto la estructura románica original de la misma.

La decisión de no recuperar la imagen barroca perdida, haría pensar que se trata de una intervención no mimética, consistente en recuperar un estadio previo de la vida del monumento, tal y como se hizo con la iglesia de *Santa Chiara* en Nápoles tras la 2ª GM. Sin embargo, la intencionalidad manifiesta de recuperar desde el primer momento la imagen románica del monumento a costa de sacrificar cualquier elemento que pudiera alterar dicha lectura

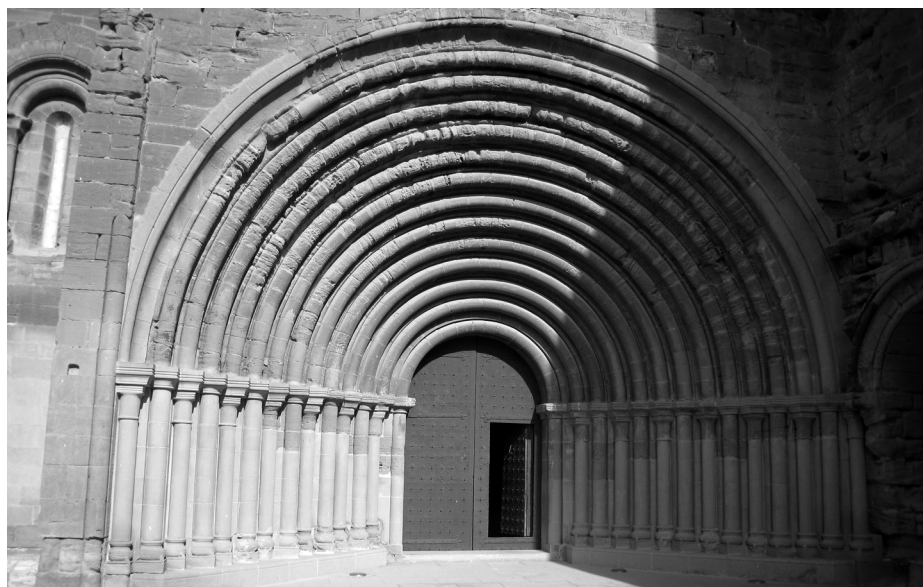
11. Jiménez: (4)81 CAJA 20780 TOP. 76/13. Carpeta 2591 VI. : “Este torreón se reconstruye siguiendo en un todo la forma primitiva, y respetando aproximadamente los espesores de muros, que tenía, igual que se ha hecho con las demás estructuras”.

12. Jiménez: (4)81 CAJA 20780 TOP. 76/13. Carpeta 2591 V.: “Se ha procedido a una nueva disposición de los huecos de esta fachada, con objeto de buscar una distribución con más simetría y armonía de la que tenían anteriormente, teniendo un especial cuidado de no alterar al conjunto y carácter de la fachada”.

28 Monasterio de Sigena. Portada de la iglesia.

29 Vista exterior de los ábsides.

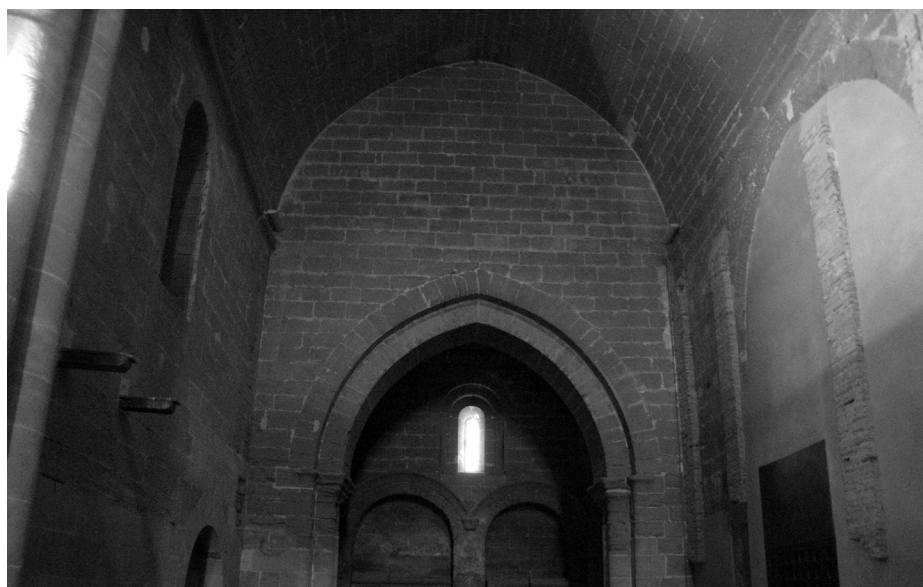
30 Vista interior de la iglesia.



28



29



30

e incorporar otros de nueva creación, hace pertinente su inclusión en este apartado tipológico.

En la memoria de 1955 escribía Chueca Goitia: “Ahora, en virtud del estado lamentable de este monumento y dado que, perdidas las riquezas interiores, tiene poco interés arquitectónico el claustro como tal, lo más digno de atención es la propia iglesia, que por su mayor solidez y construcción pétreo se ha defendido mejor de los estragos del fuego y de la destrucción. Este templo se hallaba revestido en gran parte por decoraciones de época posterior que desvirtuaban el estilo de la vieja construcción románica. Hoy en día, debido a las destrucciones, podemos, en cambio, restituir la iglesia a su carácter primitivo”. [CHUECA. 1955]

Tras las intervenciones realizadas en el ábside en 1959, en la memoria del proyecto de 1963 vuelve a aparecer una declaración de intenciones: “La iglesia también ha sufrido mucho y ha perdido completamente sus altares, el coro y todo su antiguo ajuar. Ahora bien, por lo que se refiere a la iglesia, cabe una cierta compensación. Los elementos desaparecidos, permiten ahora realizar una reconstrucción purista, que puede poner en valor la sobria belleza de sus líneas arquitectónicas, que antes estaban enmascaradas por los añadidos de épocas barrocas, y sobre todo por el coro, que cortaba totalmente la nave, destruyendo todo su efecto arquitectónico.” [CHUECA. 1963]

En 1964 se llevó a cabo la intervención de la fachada, que presentaba daños no vinculados a la guerra, destacando por importancia la actuación en la portada donde se repusieron los elementos faltantes con nuevas piezas con un nivel de decoración superior al de las originales. Sin embargo, es en la solución del encuentro entre la cubierta de la iglesia y el refectorio, mediante un hastial con una espadaña rematada por la Cruz de San Juan donde Chueca Goitia despliega su capacidad proyectiva para resolverlo mediante un nuevo elemento empleando un lenguaje historicista [SORIANO. 2010:127].

En la memoria de 1967, dedicada al desescombros de las dependencias monásticas, tras describir el conjunto monumental y antes de entrar a determinar las actuaciones a realizar, se hace una valoración de lo ejecutado hasta el momento y de futuras intenciones en relación con la iglesia: “En cambio la iglesia (...) es fácil de restaurar y aún podemos asegurar que ganaría respecto a su estado anterior, puesto que estaba disfrazada por una decoración barroca que ocultaba completamente sus austeras y limpias líneas arquitectónicas bastardeándola. Últimamente se han hecho obras considerables en la restauración de la iglesia, recuperando su nobleza primitiva. Mucho se ha restaurado del templo, incluso la magnífica portada del Mediodía, fuertemente abocinada, sin embargo todavía queda una labor bastante importante a realizar. Convendría destruir una capilla postiza que desfigura los ábsides y volver a construir el ábside del lado del Evangelio que quedó deshecho cuando se construyó dicha capilla”. [CHUECA. 1967]

31 Vista de la *Alte Pinakothek* de Munich en 1945. Los restos provenientes del desescombros del centro de Munich se amontonaron en los jardines situados junto al museo, apoyándose en los restos de sus paramentos.

32 Alzado sur de la pinacoteca. En la parte superior el alzado original del proyecto de Leo von Klenze, y debajo diferentes propuestas de Döllgast para su intervención. 1957.

33 Comparativa entre el alzado original de Klenze y el propuesto por Döllgast.

34 Detalle de la fachada sur donde se encuentran la fachada original con la intervención posbélica.

Intención repriminadora que se repite en la memoria de 1969 pese a estar las intervenciones centradas en otras partes del complejo: “De los tres ábsides sólo subsisten dos, el de la capilla mayor y el colateral. Falta por completo el colateral del Evangelio, que fue demolido para construir una capilla funeraria de muy escaso valor. En una etapa próxima será necesario demoler esa capilla para reconstruir el ábside original” [CHUECA. 1969]. Esta idea nunca llegó a realizarse y fue rechazada por los siguientes arquitectos encargados de intervenir en el monumento, pero a la cual Chueca Goitia nunca renunció. [SORIANO. 2010:137]

La restauración mediante **analogía** se centra más en recordar que en recrear. Su objetivo es recuperar mediante simplificaciones formales una imagen que recuerde a la imagen que se tenía del edificio dañado, más que buscar una recreación exacta del mismo. La elección de esta tipología puede responder a diversos motivos.

En el caso de la *Alte Pinakothek* de Múnich, la decisión de restaurar los daños de las fachadas septentrional y, especialmente, meridional mediante una analogía de los restos existentes respondió a criterios puramente teóricos. Hans Döllgast, el arquitecto encargado de esta intervención comentaba al finalizar la obra: “¿Por qué eliminar nada? La gente debe ver que la pinacoteca tiene su historia, y que no resultó indemne de la guerra”¹³, dejando claro que la idea principal de la intervención era no olvidar lo sucedido. En diferentes versiones del anteproyecto, las fachadas se resolvían mediante paños lisos, o bien completamente opacos mediante fábrica de ladrillo o bien completamente transparentes mediante una fachada acristalada, siendo ambas versiones rechazadas por el servicio de arquitectura del *Land* por ser excesivamente modernas, requiriendo del arquitecto una aproximación más formal [MARTÍNEZ. 2006.26] que le llevaron a emplear la analogía como criterio de restauración.

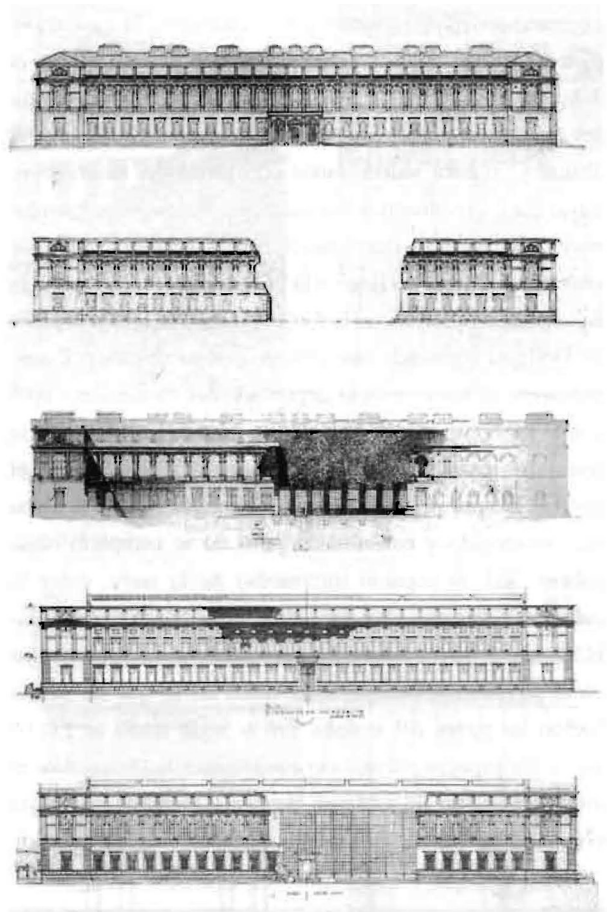
Gran parte del éxito de esta actuación recae en el tratamiento que hace de los materiales, los grandes paños de ladrillo son rehecho con ladrillos de desescombros, en bruto, sin tratar y los nuevos elementos decorativos se rehacen en hormigón en masa o acero, diferenciándose claramente de los originales. De esta forma, desde una visión cercana no cabe duda alguna del alcance de la intervención, sin embargo, desde una visión lejana, la uniformidad de las líneas de sombra creadas tanto por los elementos originales como por los nuevos, devuelven a la fachada del edificio su original uniformidad.

Manteniendo el ritmo y tamaño de los huecos, y las líneas de cornisas, Döllgast planteó unas fachadas modernas, carentes de decoración, con la recuperación abstracta y simplificada de sus elementos más singulares: cornisa, frisos y columnas, es decir todos aquellos elementos que mediante

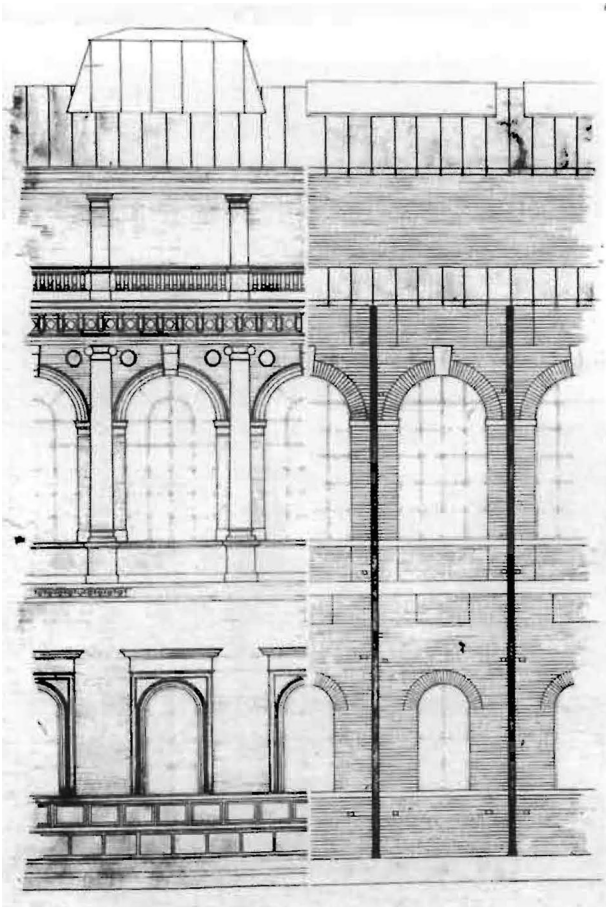
13. “*Warum etwas vertuschen! Die Leute sollen sehen, daß die Pinakothek ihre Geschichte hat und daß auch ihr der Krieg nicht erspart geblieben ist*” [ALTENHOFER. 1995:62]. (t.p.)



31



32



33



34

35 *Alte Pinakothek* de Munich. Vista actual de la fachada sur.

36 Vista actual de la fachada norte, donde se reubicó el acceso.

37 Detalle de la nueva fábrica de ladrillo empleada para «reparar» la fachada norte.



35



36



37

su sombra ayudan a marcar el ritmo del edificio y permiten su correcta percepción.

En ambas fachadas la línea de fractura existente entre el edificio original y la intervención está claramente delimitada, no solamente por el cambio de material, sino por un cambio de plano en la fachada meridional que acentúa mediante una sombra continua las diferentes fases.

La fachada septentrional fue la menos dañada de las dos, conservándose íntegra la planta baja y siendo necesario restaurar únicamente el cuerpo superior, compuesto por dos plantas, acotado por sendas cornisas, manteniéndose intacta la inferior y sustituyendo la superior por un voladizo carente de decoración que da continuidad a la preexistente. Los paños se resuelven mediante una fábrica de ladrillo lisa, que se amolda a los restos remanentes y recupera la seriación de vanos perdida prescindiendo de las molduras perimetrales que los enmarcaban.

La fachada meridional es la más dañada y en la que Döllgast mostró un mayor virtuosismo. Para integrar las partes remanentes, planteó una única fábrica de ladrillo, emplazado no en su posición original, sino ligeramente retranqueada, coincidente con el plano de fachada de las plantas superiores, de manera que con un único paño se resuelve la conexión de ambos cuerpos y se resalta las líneas de fractura. Se recuperan tanto la modulación vertical mediante los vanos como la horizontal mediante las cornisas de hormigón, sin reponer ningún tipo de decoración, haciendo únicamente dos concesiones a nivel conceptual en la primera planta. La primera es la recuperación de la clave de los arcos de ladrillo de los ventanales mediante una pieza geométrica de hormigón que rememore las claves decoradas con volutas de las ventanas originales. La segunda concesión consiste en retrasar ligeramente el paño de ladrillo bajo los ventanales, de manera que al no hacerlo en los machones, se rememoran los plintos empleados en los ventanales remanentes. Para recrear el marcado ritmo vertical dictado por las columnas que en planta primera sostenían la cornisa, sustituye estas por bajantes pluviales metálicas que, al contrario que en el original, continúan en planta baja enfatizando la sensación de verticalidad.

Son criterios estéticos y funcionales los que determinan que la recuperación de las salas de la *Glyptothek* de Múnich se llevara a cabo mediante un proceso de analogía. Cuando en 1946 se le preguntó al director de la gliptoteca qué cambios le gustaría proponer en la reconstrucción dijo: “no puedo recomendar la reconstrucción de las salas interiores a su aspecto original. La restauración de su rica opulencia requeriría un gasto excesivo y no reflejaría las necesidades de un moderno museo de antigüedades”¹⁴, reflejando los gustos de su época al rechazar el Neoclasicismo. Entre las propuestas presentadas, en las que predominaban las restauraciones miméticas, destacó la de Josef Wiedemann, basada en la recuperación de

14. “I cannot recommend the reconstruction of the internal rooms to their original state. The restoration of their rich opulence would necessitate disproportionate expenses and would not reflect the requirements of a modern antiquities museum” [WÜNSCHE. 2005:207,211] (t.p.)



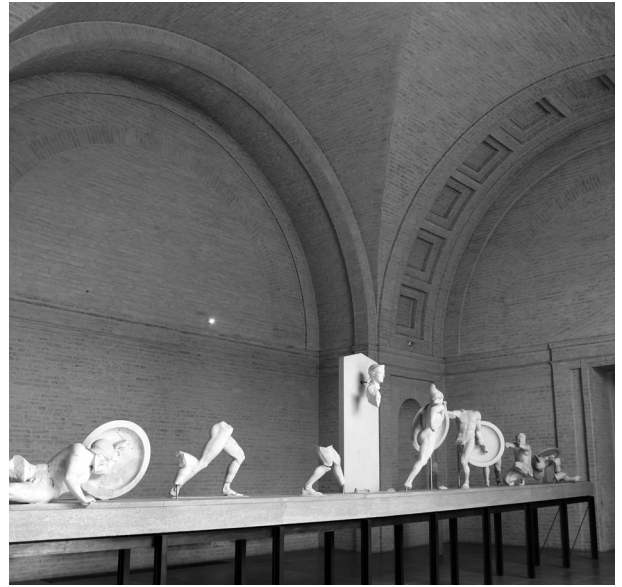
38



39



40



41



42



43

los espacios interiores, pero no así de la decoración perdida, conservando la que se salvó pero negando la recuperación de la destruida, mostrando de esta manera la historia del edificio.

La idea principal de la intervención consistió en potenciar la riqueza volumétrica y espacial del edificio, para lo cual se recuperaron sus líneas generadoras, reconstruyendo los espacios abovedados, pero no así su decoración, tomando como referencia los grandes espacios desornamentados de la arquitectura romana tal y como nos han llegado a día de hoy, ya sea por la degradación o pérdida de la decoración original. Los paramentos destruidos se reconstruyeron con un aparejo romano de ladrillos de desescombros, que en la actualidad presenta una pátina blanca translúcida que, sin ocultar el aparejo de ladrillo, unifica las diferentes procedencias de estos, mejorando la luminosidad de las salas en favor de las piezas ahí expuestas.

En el caso de la catedral de Berlín, fueron motivos político-económicos los que determinaron la tipología de intervención. Pasados casi 30 años de su destrucción, en 1972, la RDA y la iglesia alcanzaron un acuerdo por el cual el estado se encargaría de aportar el material y la maquinaria necesaria para restaurar la catedral, mientras que sería la iglesia la encargada de recaudar los fondos necesarios para llevar a cabo la intervención, siendo los principales donantes las iglesias de la RFA.

No hay que olvidar la situación socio política de Alemania en 1970's y que la catedral se alzaba frente a las ruinas del *Berliner Stadtschloss*, la desaparecida residencia real de los Hohenzollern, donde en 1976 se inauguraría el Palacio de la República, que sería la sede de la Cámara del Pueblo; es decir, que la catedral se encontraba en pleno centro de lo que estaba llamado a ser la representación del poder del estado socialista, por lo que la simplificación formal que proponía el proyecto de recuperación, tanto a nivel estético como funcional podía provenir de que la RDA considerara que el rediseño de la catedral a una estructura más modesta estuviera más de acuerdo con los intereses del estado [ALVIS. 1997:366].

El proyecto de Günter Stahn [FELMY] planteaba una restauración basada en la analogía, rememorando sus formas originarias sin repetirlas. Se eliminaba o se simplificaba la mayor parte de la ornamentación tanto de la cúpula como de las torres de las esquinas y de las fachadas, se modificaba el diseño de la linterna, planteando una de menor tamaño y más sencilla, y la capilla adosada a la fachada septentrional tenía que ser demolida.

Durante la ejecución de las obras, se alzaron numerosas críticas sobre la intervención, protestando por la pérdida de gran parte de la ornamentación que era fundamental para mantener la identidad del edificio, pidiendo un mayor respeto por el diseño original. La presión originó que se modificara el proyecto de manera que una vez terminado fuera más fiel al original. Las partes ya efectuadas, como la simplificación de la cúpula principal y de las

38 Vista interior antes de la guerra.

39 Vista actual. 2011.

40 Vista interior antes de la guerra.

41 Vista actual. 2011.

42 Vista interior antes de la guerra.

43 Vista actual. 2011.

44 Catedral de Berlín en 1964, antes de su intervención.

45 Estado actual. 2014.

46 Vista interior de la cúpula. 2014.



44



45



46

torrecillas laterales, o la demolición de la capilla norte quedaron tal y como se definían en el proyecto, sin embargo el resto de fachadas recuperaron en gran medida su imagen perdida [ALVIS. 1997:365].

Ante aquellos monumentos que presentan un nivel de daño grave, tan golpeados por la guerra que apenas quedan restos de su antiguo esplendor, no queda otra alternativa, bajo el prisma de las intervenciones miméticas, sino la reconstrucción del mismo. Para ello pueden emplearse dos aproximaciones tipológicas diferentes: la anastilosis o la reconstrucción a «*l'identique*».

Estas tipologías de intervención han generado intensos debates teóricos, siendo especialmente virulentos en relación con aquellos edificios que han decidido ser reconstruidos con el aspecto que presentaban antes de su destrucción, como si la guerra los hubiera respetado en vez de haberlos convertido, en algunos casos, en montones informes de escombros carentes de cualquier valor que los caracterizara como monumento.

En el caso de aquellos monumentos construidos con sillares que habían sido destruidos durante un conflicto, se estableció por consenso que podían ser considerados como recompuestos más que reconstruidos, ya que se utilizaban los mismos elementos recolocados en su posición original [MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:39], recurriendo para ello a la **anastilosis**.

Según el *Ministero della Pubblica Istruzione* italiano, esta tipología de intervención “consiste en recomponer una arquitectura colapsada con sus mismos fragmentos y exclusivamente con aquellos teniendo el mismo cuidado y rigor con el que recompondrían las diferentes partes de una estatua o de un precioso jarrón destrozado”¹⁵

De esta manera, con un giro retórico basado en considerar al edificio como «colapsado» en vez de como «destruido», se considera lícito reconstruir las ruinas sin tener que recurrir a ningún otro criterio como base a dicha reconstrucción. Esta tipología de intervenciones viene heredada de las intervenciones arqueológicas realizadas en los templos griegos, que generalmente han consistido en volver a colocar los tambores de las columnas destruidas en su posición original para recomponer su imagen.

Debido a la casuística de daños que suelen sufrir los monumentos durante una guerra, siendo la mayoría por impacto (que destruyen las piezas) o por incendio (que no suelen provocar el desprendimiento), y debido a la materialidad de los mismos (ya que solo es aplicable a elementos que permitan su «remontaje» como son sillares o tambores), esta tipología de intervención, en un sentido estricto de la misma, no ha tenido un uso extensivo en monumentos dañados por conflictos bélicos, estando su uso

15. “*Si tratta di ricomporre un'architettura crollata con i suoi stessi frammenti ed esclusivamente con quelli seguendo lo stesso scrupolo e rigore col quale si comporrebbero parti diverse di una statua o un vaso prezioso andati in frantumi*” [MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:48] (t.p.)

reservado para pórticos, arquerías y elementos similares, como ocurrió con la anastilosis del pórtico de la *basilica di San Lorenzo fuori le mura*.

El pórtico de la basílica está compuesto por una cubierta inclinada de teja cerámica apoyada sobre dos pilastras rectangulares ancladas a los muros laterales y seis columnas intermedias, expoliadas de diferente procedencia, materialidad y diámetro y adaptadas en altura para servir a la nueva función, rematadas por capiteles jónicos sobre las que apoya un arquitrabe de mármol liso y un friso decorado con mosaicos. El impacto de una bomba en el interior de la nave hizo que la parte superior de la fachada principal cayera hacia delante sobre el pórtico provocando su colapso.

En su remontaje se recolocaron las columnas, reforzadas interiormente por pernos metálicos, y se restituyeron en su posición original el arquitrabe y el friso, integrando todos los fragmentos recuperados.

Sin embargo, a pesar de los estrictos criterios de aplicación, la importancia de esta tipología radica en los intentos de su aplicación en monumentos que quedaban fuera de los parámetros de dichos criterios, intentando extrapolar su aplicación a cualquier monumento dañado del cual quedara una cantidad de restos considerada, de manera arbitraria, como «suficiente», dando lugar a encendido debates teóricos como ocurrió con el puente de *Santa Trinità* en Florencia¹⁶.

Las **reconstrucciones a «l'identique»** no son exclusivas de las intervenciones posbélicas del siglo XX, sino que están basadas en los criterios del «restauración *storico*» postulados por Luca Beltrami a finales del siglo XIX y principios del XX.

De acuerdo a los principios de la «restauración histórica», se considera lícita la reconstrucción de un monumento siempre que sea una copia idéntica al edificio desaparecido, carente de adiciones historicistas, empleando los mismos materiales y elementos decorativos que presentaba el original y el proyecto de intervención tiene que estar basado en documentación histórica y gráfica.

Estos principios ya se aplicaron en la reconstrucción del *campanile* de Venecia tras su hundimiento en 1902, quedando conocida esta tipología de intervención bajo la expresión italiana «*com'era e dov'era*» y generalizándose su empleo tras la devastación de la 2ª GM. [HERNÁNDEZ. 2007:36-37], sin embargo, ya en la posguerra de la 1ª GM se produjeron ejemplos puntuales de esta tipología.

Los criterios aplicados a este tipo de reconstrucciones se han mantenido relativamente estables en lo que a la cuestión estética se refiere, anteponiendo la recuperación de la imagen a cualquier otro principio. Sin embargo los criterios relativos a la materialidad y sistema constructivo del monumento sí que evolucionaron con el paso del tiempo.

16. Debate estudiado en el capítulo dedicado a la evolución del corpus teórico.

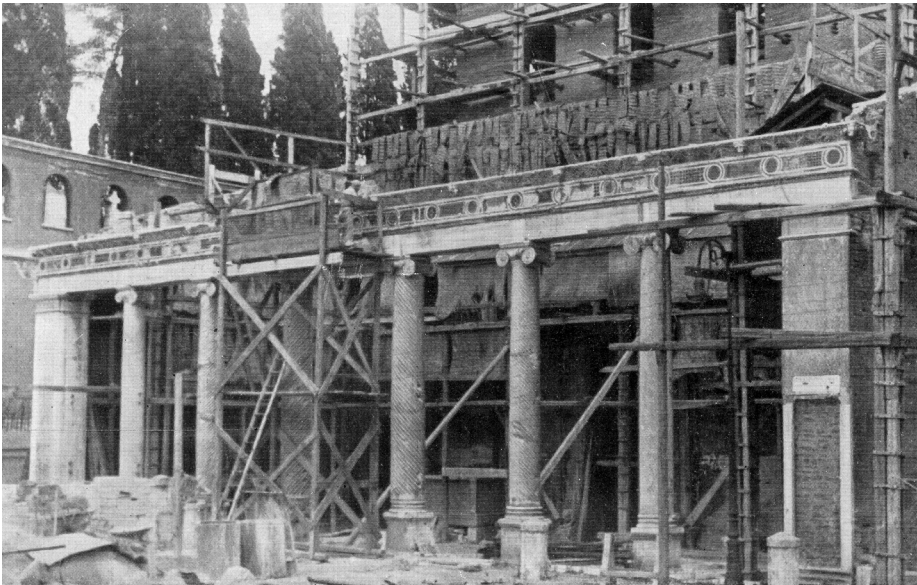


47

47 Basílica de San Lorenzo en Roma tras el colapso del pórtico.

48 Trabajos de remontaje del pórtico mediante anastilosis.

49 Estado tras la intervención.



48



49

50 *Lakenhalle* de leper. Estado actual. 2013.

51 Reconstrucción del campanario en la década de 1930.

52 Detalle de la estructura actual de la cubierta recuperada.

Tras la 1ª GM, debido al armamento, empleado no hubo grandes monumentos que quedaran en un estado de ruina tal que tuviera que tomarse la determinación de reconstruirlo o abandonarlo a su suerte. Entre ellos destaca el *Lakenhalle* de leper, tanto por la relevancia del mismo como por los criterios adoptados y la evolución de los mismos durante su intervención.

Debido a la magnitud de la empresa y a la situación de carestía en la que quedó leper tras la 1ª GM, una vez decidido que se llevaría a cabo una reconstrucción a *l'identique* que recuperara la imagen que presentaba el *Lakenhalle* antes de ser destruido, se planteó acometer la intervención del monumento por fases. En 1933 comenzó la reconstrucción del campanario (*Belfort*) y tras su finalización, en 1940 comenzó la reconstrucción de las alas (*Halles*), cuya intervención se dilató en el tiempo debido a la 2ª GM, siendo inaugurado en 1967. Durante este periodo de 34 años, se hizo patente en su ejecución la evolucionaron de las técnicas de construcción, empleándose diferentes soluciones técnicas para un mismo problema según el momento en el que se afrontaran.

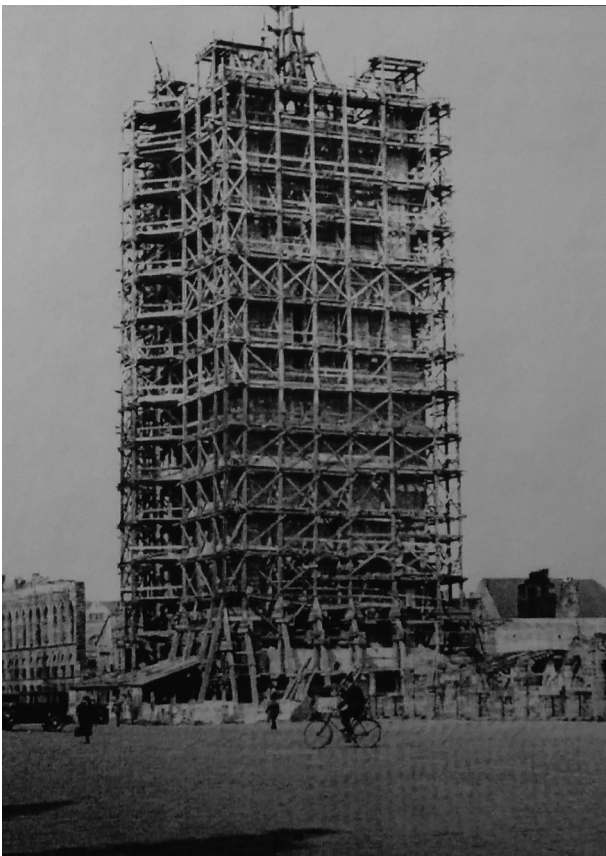
El terreno de Bélgica no permite la construcción de edificios con grandes cargas concentradas mediante sistemas tradicionales, y la torre-campanario ya presentaba antes del conflicto bélico grietas en la parte superior y desplomes cercanos a los 30 cm. En 1933 se planteó la sustitución de la cimentación original del campanario por una cimentación nueva mediante pilotes, lo que requería o bien la demolición de los restos que quedaban en pie de la torre o la creación de una estructura auxiliar exterior a la torre que soportara las cargas mientras se llevaba cabo este proceso. Se decidió conservar los restos de los paramentos que quedaban en pie integrándolos en la nueva fábrica, empleando el hormigón armado como método de refuerzo estructural oculto, mediante pilares en las esquinas y zunchos embebidos en los forjados intermedios a diferentes alturas. Debido a la complejidad de ejecutar el pilotaje se decidió utilizar como una alternativa más conservadora de refuerzo de la cimentación una ampliación de la cimentación existente reforzando el arranque con zunchos de hormigón armado [VANDEKERCKHOVE. 2009:165].

Cuando en 1961 se abordó la problemática del refuerzo de la cimentación de las alas, pese a que presentaban una menor carga concentrada, se decidió sustituir la cimentación original por un pilotaje que garantizara la estabilidad del conjunto por tratarse de una técnica ya ampliamente contrastada [VANDEKERCKHOVE. 2009:244].

La situación económica del periodo de entreguerras hizo que el gobierno central mandara una serie de directrices para llevar a cabo la reconstrucción de las alas, encaminadas a abaratar su coste y condicionando la ayuda económica a la aceptación de las mismas. Algunas de estas directrices conllevaban el conservar en ruinas aquellas partes que aún no habían sido reconstruidas, modificar la geometría de las cubiertas de los elementos ya



50



51



52

53 Compra de troncos de roble para las vigas de la cubierta del *Lakenhalle*.



53

reconstruidos y la sustitución de las vigas de roble del interior de las salas por vigas de hormigón armado que posteriormente se recubrirían con placas de madera para ocultar el cambio de materialidad [VANDEKERCKHOVE. 2009:201]. Estas directrices fueron rechazadas por el ayuntamiento de Leper por considerar que el monumento debía ser reconstruido tal y como era el originariamente, lo que originó un considerable retraso por falta de fondos.

Este espíritu por realizar una réplica exacta del monumento desaparecido se centró en gran medida en la utilización de los materiales originales empleados. Tras la negativa a emplear vigas de hormigón armado, y ante la imposibilidad de encontrar las suficientes piezas de roble de una escuadría de 0.4x0.45x12 m con calidad requerida, se propuso como alternativa el empleo de vigas de madera de eucalipto por su disponibilidad y características compatibles con su empleo para una techumbre, presentado como único problema la diferente coloración de la madera frente al roble, que hacía necesario tintonarla [VANDEKERCKHOVE. 2009:205]. Se rechazó esta propuesta y se decidió dilatar la intervención hasta que se hiciera acopio en número suficiente de vigas de madera de roble de la escuadría necesaria.

Estando considerada la materialidad de un monumento como uno de los valores que lo dotan de identidad según los cánones europeos [GARCÍA CUETOS. 2009:23], en esta intervención se intenta no solo recuperar su imagen sino además transferir parte de dicha identidad a la réplica mediante el empleo de los mismos materiales que presentaba el original, en un intento de legitimar la réplica.

Tras la GC, las intervenciones llevadas a cabo en España en este periodo estaban regidas por el giro ideológico llevado a cabo por el nuevo régimen. Estas directrices implicaban intervenciones historicistas que buscaban no hacer una copia de lo desaparecido, sino reescribir su historia y su identidad.

Esta restricción metodológica unida al poco desarrollo del armamento durante esta contienda hizo que esta tipología de reconstrucción a *l'identique* no tuviera gran relevancia en nuestro país.

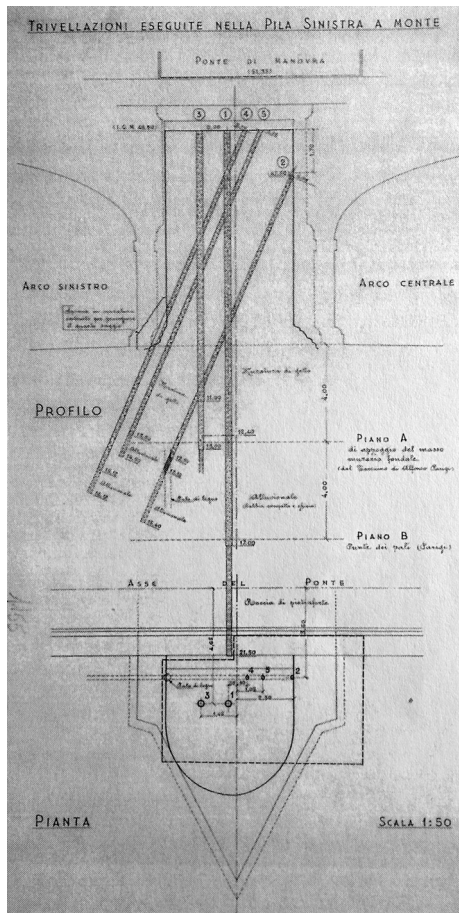
Por el contrario, en el escenario de la posguerra de la 2ª GM en el resto de Europa, la reconstrucción fue una de las tipologías de intervención más utilizadas debido a la magnitud del daño recibido; destacando las importantes repercusiones que tuvieron los debates teóricos que su aplicación conllevó y la evolución que esta tipología fue desarrollando conforme se fueron modificando los conceptos de dicotomía imagen-estructura, materialidad e identidad de un monumento.

El proyecto de reconstrucción del puente de *Santa Trinità* de Florencia tras la 2ª GM muestra la evolución de las diferentes posturas creadas a partir de la dicotomía imagen-estructura en las intervenciones acaecidas en este periodo, dicotomía ya mostrada en los refuerzos estructurales del *Lakenhalle*, enfrentando dos posturas antagónicas para resolver un mismo problema, la reconstrucción del puente desaparecido.

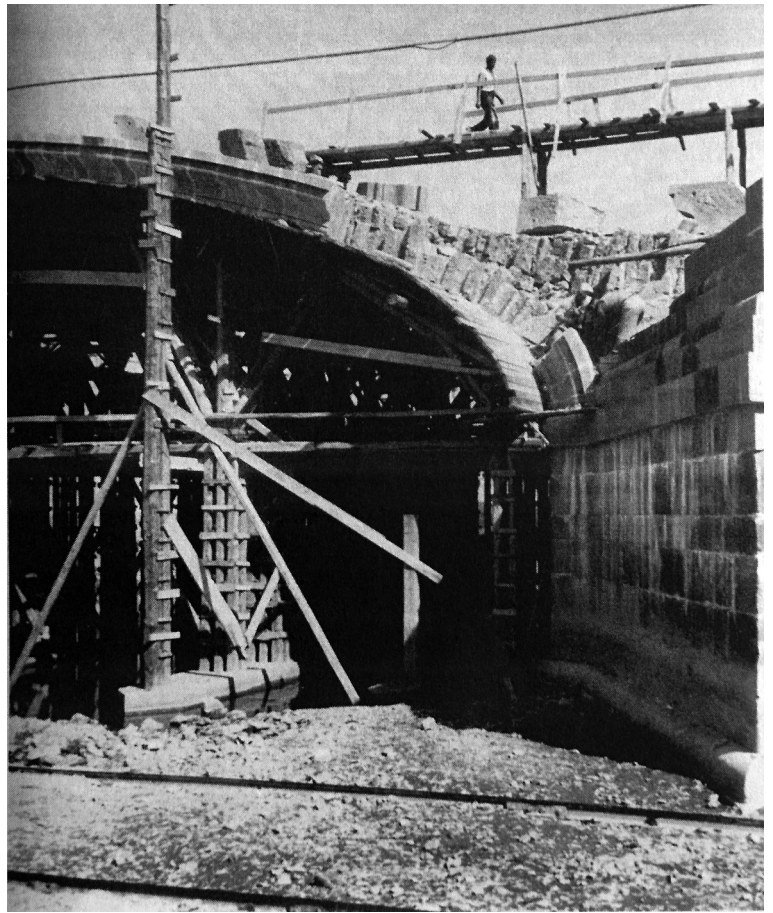
Tras varios años de discusiones teóricas y de roces entre los diferentes organismos a cargo de la reconstrucción, se decidió reconstruir el puente a *l'identique* y se presentaron dos propuestas, estando cada una de ellas apoyada por un organismo competente, y enfocando la reconstrucción desde una óptica diferente. Por un lado se presentó el proyecto del ingeniero Emilio Brizzi, bajo tutela del *Comune di Firenze*, que planteaba reconstruir el puente utilizando el mismo sistema constructivo que se empleó en su construcción original, lo cual requería alterar levemente la imagen exterior del puente. Por otro lado, bajo el amparo de la *Soprintendenza ai Monumenti*, se presentó el proyecto del arquitecto Riccardo Gizdulich que planteaba la intervención mediante una piel exterior que reproducía la imagen perdida del monumento, soportada por una nueva estructura interior en la que sustituía los rellenos de hormigón en masa en pilas y riñones por muros paralelos que redujeran el peso global de la estructura [BELLUZZI & BELLI. 2003:196-198].

Ambas propuestas fueron descartadas, la de Brizzi por discrepancias estáticas ya que no se consideraban suficientemente desarrollados los cálculos que avalaran que era factible reconstruir el puente mediante las técnicas tradicionales, y la de Gizdulich por la fuerte discrepancia entre forma y función que se daba en su proyecto, ya que el revestimiento pétreo pasaba de ser la parte exterior de una estructura que trabajaba de manera unitaria, a ser una mera piel de acabado sostenida por un esqueleto interno que nada tenía que ver con lo que mostraba al exterior.

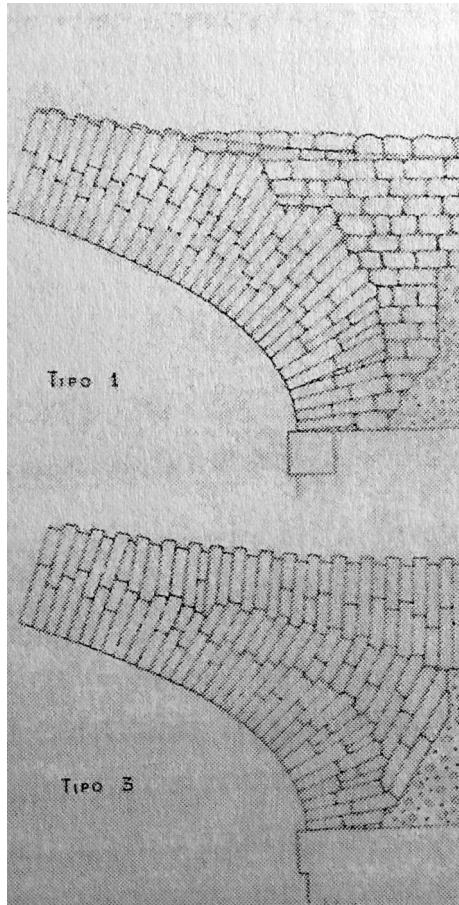
Tras un estudio estático que confrontaba la propuesta de Brizzi con los requerimientos que el tráfico moderno imponía, el *Ministero dei Lavori Pubblici* decidió en septiembre de 1951 llevar a cabo su propuesta



54



55



56



57



58

54 Puente de *Santa Trinità*. Detalle de la perforación efectuada en la pila

55 Reconstrucción de la cornisa del arco central.

56 Tipos de aparejo para la reconstrucción del arranque del arco.

57 Obras de finalización del arco derecho.

58 Reconstrucción de los arcos una vez concluidas las pilas. 1956.

59 Obras de reconstrucción del arco central.

60 Vista actual. 2011.



59



60

reforzándola internamente con una estructura de hormigón armado. Esta modificación conllevó una rápida reacción del *Consiglio Comunale*, aprobando por unanimidad en octubre de ese mismo año una orden que afirmaba la voluntad del pueblo florentino de que el puente fuera reconstruido «*com'era e dov'era*» excluyendo el empleo del hormigón armado, implicando su uso la retirada inmediata de los fondos dedicados para su intervención [BELLUZZI & BELLI. 2003:208-209].

Frente a los prejuicios mostrados por el *Ministero* en el empleo de técnicas y materiales tradicionales para la reconstrucción, una comisión independiente ratificó la viabilidad de ejecutar la intervención utilizando dichas técnicas. Este dictamen, junto con las recientes intervenciones llevadas a cabo en Verona con técnicas similares en los puentes *di Castelvecchio* y *Pietra*, hicieron que se afrontara la reconstrucción en base al proyecto de Brizzi, bajo la dirección conjunta con Gizdulich que garantizara la recuperación de la imagen original.

Tras comprobar mediante catas que la cimentación del puente, realizada con el mismo hormigón de cal que conformaba la estructura interna del puente, se encontraba en buen estado para servir de base al nuevo puente, se procedió al desmontaje del revestimiento pétreo de las pilas que aún podía ser reutilizado, y a la reconstrucción de las mismas.

La traza de los arcos a reconstruir representó otro punto de fricción entre ambas posturas. Brizzi abogaba por buscar una curva teórica que pasara por todos aquellos puntos de referencia que se habían podido obtener mediante fotogrametría y del estudio de los restos, mientras que Gizdulich abogaba, desde un punto de vista más pragmático, por la utilización de la catenaria como curva que sin llegar a pasar por todos ellos, más se aproximaba siendo una forma fácilmente reproducible por una cimbra, aduciendo que las diferencias entre la curva teórica y los puntos reales eran debidos a posibles movimientos del puente con el paso del tiempo [BELLUZZI & BELLI. 2003:226-228].

Una vez decantados por la propuesta de Gizdulich para los arcos, en el plazo de 32 meses se llevó a cabo toda la intervención, comenzando por recomponer las pilas, reponiendo el aparejo de piedra que sirve de encofrado y procediendo al vertido de hormigón en masa en su interior, siendo en este caso de cemento y no de cal por la necesidad de alcanzar las resistencias que presentaba el puente tras cuatrocientos años de fraguado, en el menor tiempo posible. La ejecución de las cimbras para los arcos se realizó desviando el agua por los laterales, y éstas se construyeron 3 cm por debajo de la curva estimada de su ubicación real para poder asegurar de manera unitaria cada dovela del arco en su sitio mediante la colocación de cuñas de madera que asegurasen su correcto posicionamiento y uniéndolas entre sí con mortero de cemento. La ejecución de los arcos se llevó a cabo en tres meses, tras lo

cual se procedió a la elevación de los muros laterales y al posterior relleno con hormigón de cemento aligerado con piedra pómez. Una vez realizado esto, el puente podía ser considerado como estáticamente acabado.

Durante la construcción de los antepechos se restituyeron todas las tallas y elementos de decoración que poseía el puente, algunos de ellos originales, y se repusieron las estatuas de las estaciones que dominan las esquinas, recuperadas del lecho del río, a tiempo para la inauguración 13 años después de ser destruido.

Una placa con la siguiente inscripción sirve como única indicación de que el puente fue completamente destruido y posteriormente reconstruido a l'identique:

“Construido por Bartolomeo Ammannati en 1569. Destruído por minas alemanas en la noche del 4 de Agosto de 1944. El puente de *Santa Trinità* fue reconstruido entre 1955 y 1957 bajo la dirección del ingeniero Emilio Brizzi y del arquitecto Riccardo Gizdulich. Una obra del Ministerio de Obras Públicas. Contribuyeron a su financiación el Ministerio de Educación, el ayuntamiento de Florencia, un comité promovido por Luigi Bellini y presidido por Bernardo Berenson”¹⁷

Cabe destacar el cuidado en la utilización no sólo de los materiales originales sino así mismo de las técnicas tradicionales para su aplicación, reseñando que habiéndose utilizado cemento en vez de cal como conglomerante para el hormigón, su uso está justificado. No se trata de realizar una nueva estructura mediante hormigón armado que trabaje de manera independiente de la forma del puente, pervirtiendo su diseño y sistema estructural, sino que es empleado en la misma manera que el producto original, la cal, pero aprovechando las técnicas modernas que permiten un fraguado más rápido acortando los tiempos de ejecución sin alterar el espíritu de la obra.

Conforme avanzaba el siglo XX, las dos tipologías de reconstrucción planteadas en la intervención del puente de *Santa Trinità* fueron evolucionando de acuerdo a sus propios criterios. Aquellas reconstrucciones que buscaban exclusivamente la recuperación del aspecto formal dieron paso a intervenciones conocidas como «fachadismo», mientras que aquellas que consideraban que el valor de un monumento no consistía únicamente en su imagen, sino que buscaban también recuperar la tradición constructiva que lo había creado devinieron hacia lo que se llamó «reconstrucción arqueológica».

Aquellas intervenciones que llevan al extremo la recuperación de la imagen externa del monumento, negando cualquier tipo de valor no sólo a su materialidad o a su sistema constructivo, sino al diseño interior mismo del edificio, reconstruyendo únicamente su volumen y sus fachadas, son comúnmente denominadas como «fachadismo». Término con connotaciones

17. “Costruito da Bartolomeo Ammannati nel 1569. Distrutto da mine tedesche nella notte sul 4 Agosto 1944. Il ponte a Santa Trinità dal 1955 al 1957 fu ricostruito com'era sotto la Direzione dell'ingegnere Emilio Brizzi e dell'architetto Riccardo Gizdulich. A cura del Ministero dei LL.Pubblici. Contribuirono alla spesa il Ministero della Pubblica Istruzione, il Comune di Firenze, un comitato promosso da Luigi Bellini e presieduto da Bernardo Berenson” (t.p.)

61 Sección tipo de la reconstrucción de la fachada del Palacio Real de Berlín, según el proyecto de Francesco di Stella.

62 Detalle de la reconstrucción de la fachada.

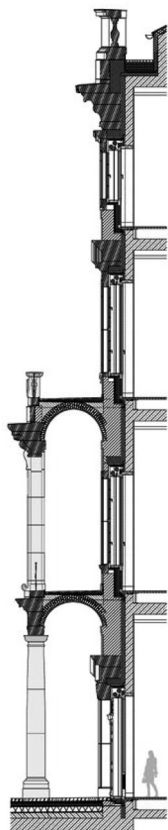
innegablemente negativas, por disociar completamente la imagen del edificio del propio edificio.

En casos extremos de destrucción indiscriminada se han llevado a cabo intervenciones urbanísticas a gran escala en base a este criterio, como la reconstrucción de los centros históricos de Flandes tras la 1ª GM en los que se aprovechó para eliminar cualquier vestigio de arquitectura tradicional valona buscando una homogeneidad en las fachadas, o la llevada a cabo en el centro histórico de Varsovia tras la 2ª GM.

Por la banalidad tanto de sus de sus objetivos como de sus principios teóricos, esta tipología de intervención ha superado inalterada toda norma, carta o regulación patrimonial elaborada durante el siglo XX, encarnando todos los vicios y defectos que dichas medidas intentan evitar.

El ejemplo más reciente de esta tipología es la reconstrucción del *Berliner Stadtschloss*, el Palacio Real de Berlín demolido en la posguerra de la 2ª GM por ser considerado por la RDA como el símbolo de la monarquía y del imperio prusiano, y cuyas obras comenzaron en 2013.

Tras la aprobación del Parlamento Alemán en 2002 para la reconstrucción del Palacio Real, bajo los condicionantes de conservar sus trazas originales y de recuperar las fachadas barrocas, en 2008 se convocó el concurso internacional de arquitectura «*Berlin Palace—Humboldt Forum*». Concurso que venía condicionado por la polémica decisión de demoler el Palacio de la República,



61



62



63

63 Vista exterior del Palacio Real antes de la guerra.



64

64 Vista exterior, desde la cúpula de la catedral, de las obras de la sede de la Fundación Humboldt en Agosto de 2014. Pueden apreciarse los muros de hormigón armado sobre los que se recrearán las fachadas del Palacio Real.



65

65 Recreación virtual de la integración urbanística de la sede de la Fundación Humboldt .

sede del Parlamento de la RDA hasta la reunificación en 1990, que se alzaba en la parcela y que fue demolido, irónicamente, por estar considerado como el símbolo de la República Democrática Alemana, en un nuevo intento de modificar la historia.

Las bases del concurso, además de ceñirse a las trazas del palacio original y de recuperar las tres fachadas barrocas que conforman el frente al *Lustgarten*, y sirven de fondo de perspectiva a la avenida *Unter den Linden*, prevén el uso del edificio como sede para la exposición de los fondos de la fundación Humboldt y espacios para las bibliotecas central y estatal de Berlín, con los requisitos funcionales que estas funciones conllevan. Se sugería la recuperación de la cúpula original, sin esto un requisito imprescindible.

Pese a la magnitud del proyecto, las estrictas bases junto a los prejuicios teóricos a la hora de afrontar una reconstrucción superficial basada en criterios únicamente estéticos, hicieron que apenas 123 estudios de arquitectura se presentaran al concurso, y que solo 85 de ellos llegaran realmente a presentar una propuesta. Siendo la ganadora la propuesta de Francesco di Stella, presentando como principal virtud la de ser la única propuesta que acepta plenamente las bases y presentara un proyecto que reconstruye las tres fachadas principales y la cúpula.

Para ello, el proyecto presenta una planta que respeta las líneas generales del palacio original con su secuencia de patios, adaptando el interior a los requerimientos museísticos de la fundación Humboldt y construyendo una envolvente exterior de muros de hormigón armado in-situ, sobre los cuales anclar reproducir las desaparecidas fachadas barrocas.

La reconstrucción a *l'identique* de los patios no está contemplada en este proyecto de una manera directa, sin embargo no es descartable que se lleve a cabo en un futuro, motivo por el cual el diseño del edificio se ha llevado a cabo en base a dicha posibilidad, para que en caso de realizarse no sea necesario alterar la nueva estructura para continuar con la reconstrucción [RETTIG. 2013:30].

En el otro extremo de las reconstrucciones se encuadran aquellas englobadas bajo la denominación de «reconstrucción arqueológica», término acuñado tras la reconstrucción de la *Frauenkirche* de Dresde [JÄGER & BURKERT. 2001:172]. Esta tipología está fundamentada en cinco puntos básicos:

- Basarse en documentación exhaustiva sobre el monumento.
- Tomar en consideración a la hora de tomar cualquier decisión, los principios bajo los que se construyó y diseñó dicho monumento.
- Reutilizar el material original que pueda ser recuperado de las ruinas del monumento original, siempre que su estado lo permita.
- Integrar aquellos elementos que todavía queden en pie del monumento original en la nueva construcción, incluyendo la cimentación.

-Utilizar con medida los elementos y materiales contemporáneos, adiciones al proyecto, que sean imprescindibles bajos los estándares de seguridad requerido.

La reconstrucción de la *Frauenkirche* no se llevó a cabo hasta 1994, pese a haber sido destruida en 1945, apenas un año después que el puente de *Santa Trinità*. Durante este periodo de 45 años, en el que los restos quedaron abandonados a su suerte, los criterios utilizados para la reconstrucción había evolucionado desde los planteados para el puente.

La reconstrucción a *l'identique* comenzó tras unos exhaustivos trabajos previos llevados a cabo en 1993 y que sirvieron para conocer en profundidad el edificio desaparecido.

Un riguroso estudio estático determinó que la causa del colapso era debida no únicamente a los daños recibidos durante la 2ªGM sino también a fallos estructurales ya presentes en el diseño original. Era necesario corregir este defecto en el diseño original antes de comenzar con la reconstrucción, y para ello se plantearon diferentes propuestas: pretensado de los muros radiales, creación de una junta entre los muros radiales y los pilares interiores para impedir los asientos diferenciales, refuerzos ocultos de los muros perpendiculares mediante pórticos de hormigón armado, creación de un zuncho anular de hormigón armado en la cornisa con ramificaciones de vigas perpendiculares horizontales [VEGAS. 1999:41]. Bajo la premisa de alterar el diseño original lo menos posible y de guiarse por los principios con los que fue diseñada a iglesia, se decidió instalar un anillo poligonal de acero pretensado a la altura de la cornisa, a semejanza de dos anillos homólogos ubicados a diferentes alturas de la cúpula incluidos ya en el diseño original. De esta forma se puede controlar de manera activa la dirección e intensidad de la carga transmitida por la cúpula y reduciendo el riesgo de fisuración de los arcos que la sustentan, sin modificar su sistema estructural.

Hay que considerar que el diseño de la *Frauenkirche* es de principios del s. XVIII, y no es hasta finales de dicho siglo cuando surgen los primeros «ingenieros civiles» en Francia, y comienzan a aplicarse cálculos estructurales en la construcción.

“Es por ello que la *Frauenkirche* es un artefacto de aquel periodo de desarrollo de la práctica constructiva y por lo que debería ser reconstruido en su forma original con cuidadosas adiciones debido a otra forma de entender la seguridad estructural”¹⁸

Un estudio de estrés sobre los restos de la fábrica recuperados revelaron que la piedra arenisca empleada cumplía las especificaciones requeridas para una fábrica de mampostería según los estándares de seguridad vigentes durante la reconstrucción, pero el comportamiento general de la fábrica presentaba deficiencias bajo diferentes hipótesis de cargas [JÄGER & BURKERT. 2001:179]. Se decidió clasificar las fabricas empleadas en tipologías según los

18. “*That’s why the Frauenkirche is an artifact of that time of development of construction practice and why it should be rebuilt in the original manner with careful additions due to another understanding of building safety*” [JÄGER & BURKERT. 2001:176] (t.p.)

66 Proyecto de reconstrucción de la *Frauenkirche*. Sección transversal hacia el altar y planta de la tercera galería.

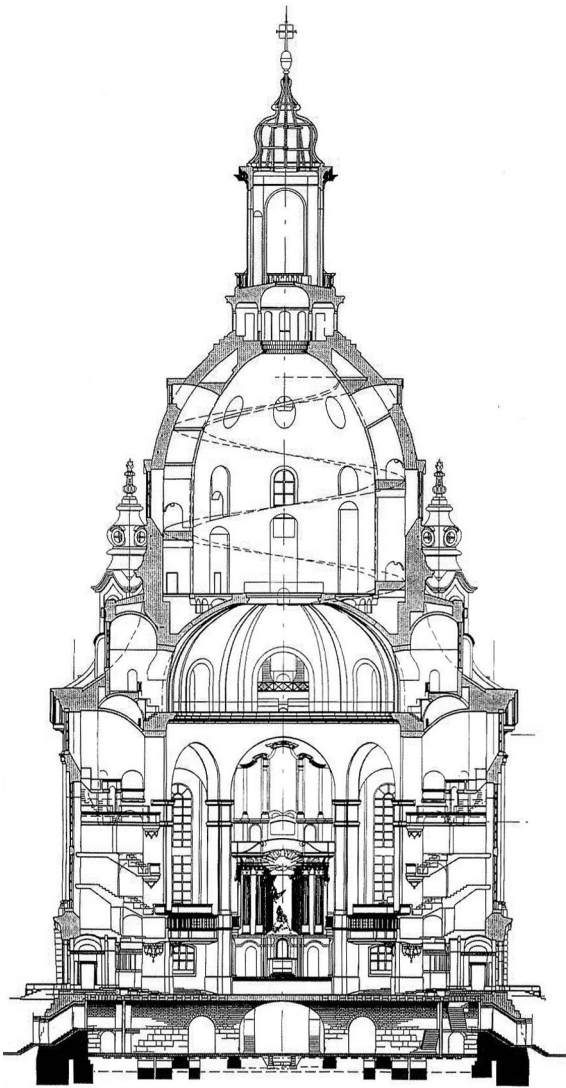
67 Vista exterior del templo antes de su destrucción en febrero de 1945.

68 Vista exterior actual. 2014.

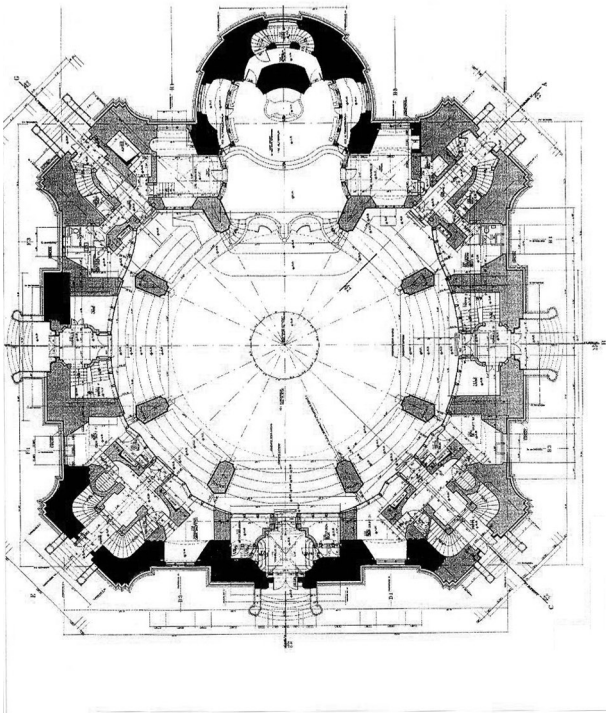
esfuerzos a resistir y, en aras de una mayor eficiencia económica y estructural, modificar dos de los tres elementos que componen la fábrica, es decir, la dosificación del mortero y el espesor de las juntas, para ajustar la resistencia de los paramentos a sus solicitaciones. Para ello el espesor de las juntas debía variar de 15 mm en los muros perimetrales donde la fábrica no tiene que soportar más que su peso propio, a 10 mm en los muros radiales y a 6 mm en los pilares interiores, siendo el mortero empleado de mayor resistencia conforme menor es el tamaño de la junta [VEGAS. 1999:42].

El elemento más representativo de la iglesia, la cúpula de 26 m de diámetro, está compuesta por una doble cáscara de mampostería, variando el espesor de la cáscara exterior de 1.3 a 1.5 m. y siendo la interior de un espesor constante de 0.25 m., interconectadas mediante piezas transversales a diferentes niveles. La protección frente al agua de lluvia la proporciona una capa adicional de arenisca colocada sobre la cáscara exterior, en cuyo interfaz se ubican los 6 anillos de acero pretensado. El proyecto original contemplaba únicamente el empleo de dos anillos perimetrales, pero la adición de uno nuevo a la altura de la cornisa para controlar los empujes y la necesidad de duplicarlos para permitir futuras obras de mantenimiento elevó su número a seis. El sistema empleado consistió en colocar los anillos sobre bandas de teflón para eliminar la fricción entre el acero y los sillares, pretensar e inyectar mortero de cemento, de manera que se rellenara completamente el hueco entre la sillería y el acero [JÄGER & BURKERT. 2001:181]. La arenisca utilizada como piel exterior de la cúpula presenta una gran porosidad que conlleva un bajo nivel de estanqueidad no compatible con los estándares actuales de confort, por lo que frente a la opción de cambiar de piedra, se optó por utilizar la misma pero protegiéndola con un tratamiento hidrófugo superficial [JÄGER & BURKERT. 2001:183].

La reutilización de restos originales no se quedó en el hecho de aprovechar las fábricas que aún quedaban en pie integrándolas al nuevo edificio, sino que se recuperaron y se repusieron 8.390 sillares pertenecientes a fachada, interior o cubierta, de los cuales el 62% requirieron de considerables reintegraciones, un 27% fueron saneados y un 11% se encontraban en óptimas condiciones de uso [VEGAS. 1999:46]. También se recuperaron elementos complejos, como el remate de la escalera noreste, con un peso aproximado de 95 toneladas y que fue colocado en su «posición original». [JÄGER & BURKERT. 2001:182]. La diferente coloración entre los sillares originales y los de nuevo aporte permite una clara identificación de sus elementos, destacando la escasa relevancia de los recuperados frente a los nuevos. Sin embargo, esta diferencia está condenada a desaparecer por la pátina que da el paso del tiempo, unificando todos sus elementos y mostrando una imagen que no permitirá reconocer el paso de la historia por el monumento.



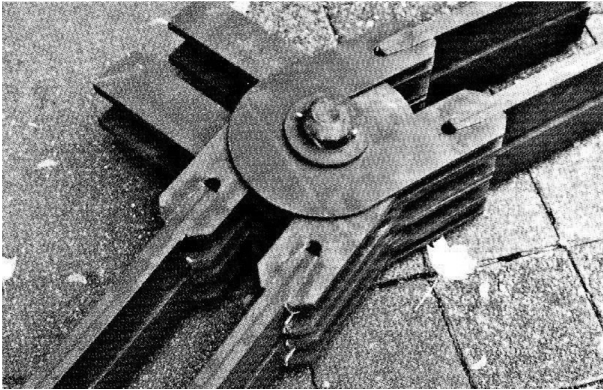
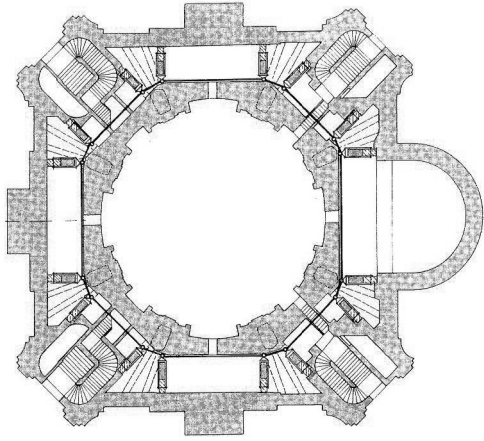
66



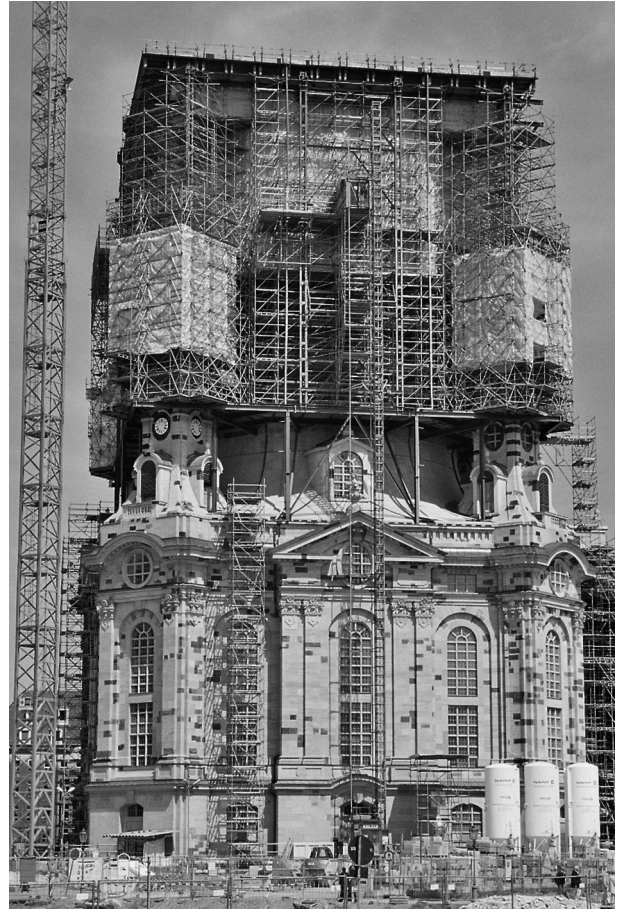
67



68



69



70



71



72

El Puente Viejo de Mostar fue destruido en 1993 y reconstruido en 2004, y pese a que la escasa dilación temporal existente entre su intervención y la llevada a cabo en 1994 en la *Frauenkirche* no permite hablar de un desarrollo en cuanto a las técnicas empleadas, sí que muestra un interesante giro teórico que queda plasmado en la tipología de intervención: la asunción del nuevo monumento como una copia del original.

Y como tal copia, en su construcción no se utilizó ninguno de los restos recuperados del monumento original, sino que estos se restauraron para exponerlos en un museo, reconociendo la diferencia entre ambas construcciones y dotándolos de una identidad diferenciada.

En la propuesta del proyecto del MoMu (Mostar Museum), que cristalizaría en la creación de un museo ubicado en uno de los torreones que flanquean al puente destinado a exponer la historia de la ciudad de Mostar y de su puente, queda patente esta diferenciación:

“La reconstrucción del «nuevo Puente Viejo» como una copia del original no puede ser considerada como una auténtica intervención de restauración y dará lugar a algo que tendrá sobre todo valor simbólico, social y político, además llenará el hueco y eliminará un vacío en el centro histórico de la ciudad; finalmente será un modelo a escala real en base a todos los estudios que sean llevado a cabo para reproducir la geometría y

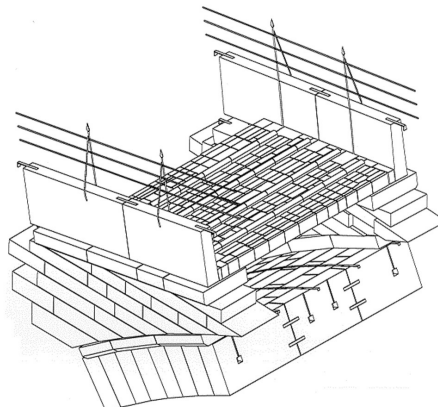
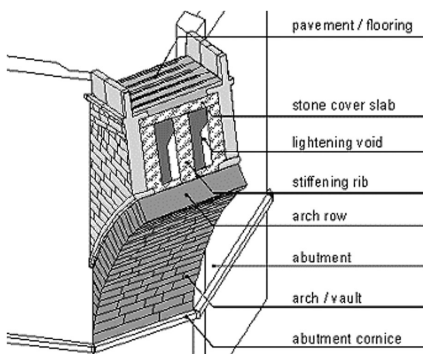
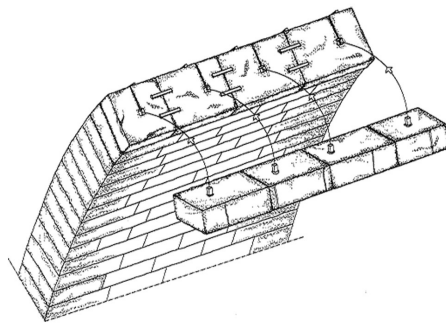
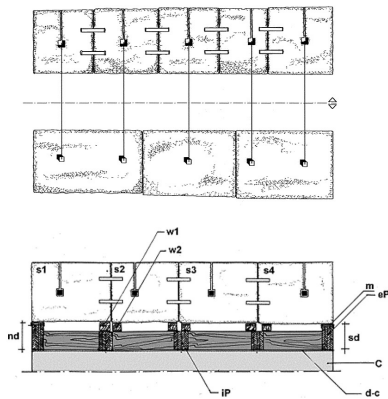
69 Anillo de anclaje poligonal de acero vinculado a los muros radiales para solucionar los problemas estructurales de diseño de la *Frauenkirche*. Detalle uno de los nudos del anillo.

70 Vista exterior durante la reconstrucción del templo.

71 Vista de la reconstrucción de la cúpula.

72 Detalle de la fachada, donde se aprecian los elementos recuperados de un color más oscuro, insertos en la nueva fábrica.

73 Esquemas del sistema estructural del *Stari Most*.



74 Construcción de la cimbra y vista del puente grúa utilizado para la construcción del puente.

75 Construcción del arco mediante fábrica armada.

76 Piezas de pavimento numeradas para su posterior colocación.

77 Vista del sistema estructural interno del puente con sus cavidades aligerantes.

78 Vertido de plomo en las juntas para realizar el armado de la fábrica.

79 Vista de la calzada del puente, una vez reconstruido.

los detalles técnicos. Pero sobretodo y en cualquier caso no tendrá ningún valor histórico.”¹⁹

Tras la recuperación de los restos del puente del río Neretva, un estudio pormenorizado de los mismos reveló que apenas se habían recuperado un 22% de las piezas necesarias para su reconstrucción, y que debido al sistema constructivo empleado, resultaba técnicamente complicado reutilizar dichos fragmentos, pero “incluso en el caso que se pudieran afrontar las dificultades técnicas, había tan pocos sillares disponibles del anterior puente que se habría obtenido un nuevo puente con algunos sillares del viejo insertados como manchas. Se decidió que esto no era aceptable”²⁰

El sistema constructivo empleado que hacía complicada la reutilización de los fragmentos recuperados es conocido como «sillería armada», y fue gracias a este sistema por el cual fue posible construir un puente que salvara los 28.7 metros de separación existente entre ambos márgenes con un solo arco, cuando los puentes otomanos contemporáneos responden a una tipología multiarco, salvando con cada arco una luz de entre 10 y 15 metros [ROMEO & ROIG. 2005:23]. Es la utilización de este sistema constructivo el que determina la imagen del monumento, no siendo posible recuperar dicha imagen sin utilizar dicho sistema sin volver a caer en una disociación ente imagen y estructura.

Una vez tomada la determinación no solo de recuperar su aspecto y materialidad sino también su sistema constructivo, se tuvieron que solucionar las consecuencias que dichas decisiones tenían sobre la viabilidad de ejecutar un proyecto del siglo XVI bajo los requisitos estáticos del siglo XXI. El cálculo de las solicitaciones a las que iba a ser sometido el puente determinó que aunque estaba diseñado para soportar dichas cargas, no lo estaba para hacerlo bajo los coeficientes de seguridad exigidos en la actualidad. Dado que se trata de una construcción de sillería en la cual tanto la piedra empleada como el ancho de junta se encontraban definidos por el monumento original, se optó por modificar la dosificación del mortero y reforzarlo con fibras para obtener la resistencia requerida y no modificar el diseño.

Tras instalar la cimbra, se inició la construcción del arco mediante la colocación de las 111 hiladas de dovelas comenzando por los arranques. Cada hilada está compuesta por entre 2 y 5 dovelas, estando unidas entre sí mediante conectores de hierro forjado, introducidos en huecos tallados en las dovelas y vertiendo plomo para realizar la unión entre ambos elementos. Cada hilada está conectada con la adyacente mediante pernos de hierro insertados en los frentes de las dovelas y unidas asimismo mediante plomo fundido a través de canales tallados en las dovelas. Por último, en el extradós del arco, cinco hileras paralelas de anclajes de hierro recorren la curvatura del arco. [POPOVAC. 2006:55]

19. *“The reconstruction of the “new Old Bridge” as a copy of the original one can not be considered as a proper restoration intervention and will lead to a result which will have mostly a symbolical, social and political value, moreover, it will fill the gap and remove a lack in the monumental core of the town; finally, it will be a model on real scale, result of all the studies that have been held to reproduce the geometry and the technical details. But anyhow and in any case it won’t have any historical value.”* [Technical design for the reconstruction of the Old Bridge of Mostar] (Fecha de consulta: 15.02.2012) (t.p.)

20. *“even in the case that technical issues could be faced, there were so little stone of the former bridge available, that we would have gained a new bridge with some stones of the old one inserted as spots. It was decided that this was not acceptable.”* [Technical design for the reconstruction of the Old Bridge of Mostar] (Fecha de consulta: 15.02.2012) (t.p.)



74



75



76



77



78



79



Tras la construcción del arco, se colocó sobre los laterales la cornisa inferior, mediante el mismo sistema que las dovelas, sobresaliendo ligeramente del límite marcado en planta por el arco, para protegerlo de la escorrentía. Sobre las cornisas y en el centro del arco se construyeron tres muros paralelos de sillería, sobre los que se colocó el tablero del puente, quedando de esta manera constituido un puente con todos sus sillares y dovelas no solamente unidos con mortero sino además aherrojados mediante anclajes de hierro y plomo, y con un interior hueco que disminuye su peso propio. [POPOVAC. 2006:57]

Sobre el tablero se colocó el pavimento y los antepechos sobre una cornisa superior, siendo ésta tangente a la cornisa inferior en la clave del arco, dotando al puente de la elegante simplicidad formal que lo caracteriza.

De esta forma, con el nuevo Puente Viejo de Mostar se completa un recorrido que se inició tras la 1ª GM buscando únicamente la recuperación de la imagen mediante su materialidad, que tras la 2ª GM se incorporó tanto su sistema estructural como sus métodos constructivos como elementos inherentes al monumento y que tras las GY, lleva al reconocimiento de que el monumento reconstruido es una copia del original, y como tal presenta una identidad independiente de él; asumiendo como propios gran parte de los valores que en su día lo hicieron merecedor de ser considerado un monumento, pero sin aspirar a sustituir al original.

INTERVENCIONES NO-MIMÉTICAS

Estas tipologías de intervención engloban un mayor abanico de posibilidades estéticas por no limitarse únicamente a recuperar la imagen perdida del monumento. Desde los movimientos modernistas que abogaban por aprovechar la destrucción como una oportunidad para construir nuevos monumentos con arquitectura contemporánea hasta los arqueológicos que propugnaban por no intervenir y dejar las huellas de la guerra como un memorial, pasando por todas las posturas intermedias

Aquellos monumentos que han sufrido un daño leve durante una contienda han recibido de manera sistemática, restituciones que buscaban restañar las heridas del monumento con una intervención mimética, recurriendo siempre a soluciones filológicas.

En el caso de los monumentos que presentaban un nivel de daño medio y cuyas intervenciones no buscaban recuperarlos tal y como eran antes de la contienda, las propuestas pasan por una renovación, sea esta funcional o formal, o por la vuelta a un estadio previo en la vida del monumento.

La **renovación funcional** se basa en aprovechar los daños sufridos como una oportunidad para adaptar el monumento a las necesidades actuales sin pervertir su espíritu. Esta tipología de intervención no es aplicable a todo tipo de monumento. Siendo su utilidad pública el eje en torno al cual se organizan estas actuaciones, es necesario que el carácter simbólico del monumento esté subordinado a su uso, ya que de otra manera no es posible llevar a cabo esta tipología por considerarse incompatible con lo que dota al monumento de su identidad.

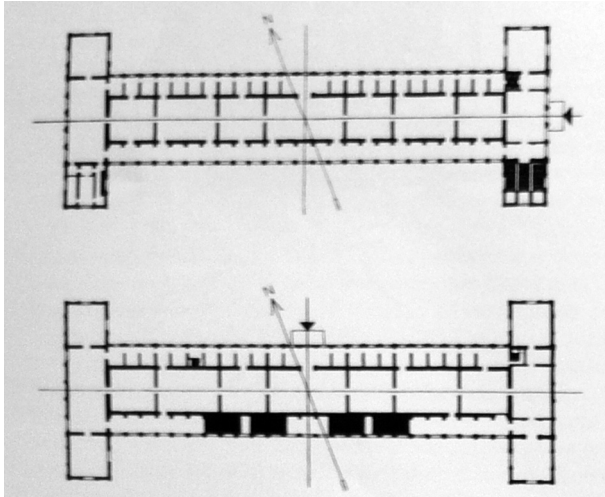
Dentro de la casuística de aquellos monumentos cuyos requisitos funcionales han variado en el tiempo, a pesar de que el monumento conserva el uso para el que fue diseñado destacan dos edificios de Leo von Klenze dañados por los bombardeos aliados sobre Múnich en la 2ª GM e intervenidos en la misma época: la *Alte Pinakothek* por Döllgast en 1957 y la *Glyptothek* por Wiedemann en 1962.

En el caso de la *Alte Pinakothek*, los bombardeos impactaron principalmente en el lado septentrional de la pinacoteca destruyendo no sólo la fachada, sino también los forjados interiores. Siendo la analogía la tipología de intervención que primó en cuanto a la recuperación de su aspecto exterior, se aprovechó la destrucción parcial de su configuración interior para adecuar su uso a los requisitos que un museo moderno requería. Döllgast aprovechó esta circunstancia para reconfigurar el interior, modificando las circulaciones y aprovechar la zona derruida para crear una zona a doble altura con una gran escalera adosada a la fachada. Se trata de un espacio estrecho y de gran altura

81 *Alte Pinakothek.*

Esquemas de planta que muestran el cambio del punto de acceso, modificando de esta manera el sistema de circulación interno.

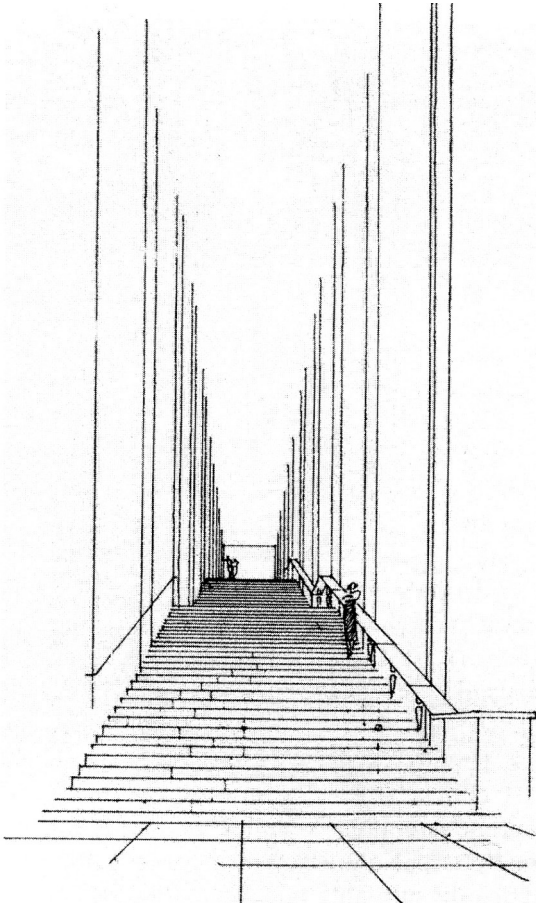
82 Escalera interior vista desde la planta superior 2011.



81



82



83



84

que favorece los puntos de fuga y modifica las percepciones del visitante tanto de subida como de bajada.

Originariamente el edificio tenía una circulación interna estrictamente neoclásica, realizándose el acceso de manera frontal al eje del recorrido, que recorre longitudinalmente el edificio. La reforma modificó el acceso, desplazándolo de un extremo al centro del edificio. Una vez en el interior, un distribuidor a doble altura conduce a la nueva escalera adosada a la nueva fachada, ubicada en el punto más dañado del monumento. Esta modificación de las circulaciones es el eje principal de la propuesta, materializada en la doble escalera que recorre longitudinalmente el edificio, recreando la zona del impacto de la bomba. Mediante este cambio se consiguió el triple objetivo de revitalizar las circulaciones internas adecuándolas a los nuevos conceptos de museología, al pasar de una planta neoclásica que presentaba dos niveles estancos con una circulación prefijada a un espacio fluido con circulaciones permeables vinculadas a la nueva escalera como elemento vertebrador [MARTÍNEZ. 2006:27]; de mejorar la movilidad interna y la evacuación del edificio acorde a las rígidas normativas anti-incendios aplicables a los espacios públicos; y de conservar el recuerdo del daño sufrido por el monumento haciéndolo compatible con su uso.

La *Glyptothek* presenta una planta cuadrada de 66 metros de lado, con una serie de salas de diferentes tamaños dispuestas en su perímetro dispuestas en torno a un gran patio central cuadrado. Este patio, según el proyecto original, se encontraba completamente desvinculado de las salas, negando cualquier tipo de relación, tanto física, por encontrarse a una cota de 1.44 m. por debajo del suelo interior, como visual, por realizarse la iluminación de las salas a través de una serie de lunetos abiertos al patio y ubicados en la parte superior de las mismas.

El proyecto de modernización de Wiedemann presentaba dos claras líneas de actuación a través de la integración del patio en el esquema funcional de la gliptoteca, mejorando las circulaciones interiores y aumentando la iluminación de las salas. El patio es el elemento central de la planta, y como tal, debería ser su elemento articulador, sin embargo, al estar situado a una cota muy inferior del resto del edificio, quedaba segregado de él, originando que todas las circulaciones tuvieran que ser perimetrales y teniendo sus únicos accesos en sus ejes axiales. Wiedemann elevó el patio 80 centímetros y abrió grandes vanos en todas las salas, de manera que una circulación perimetral y cerrada se transformó en fluida, interrelacionando todas las salas entre sí a través del patio, ya sea de manera visual o directa [WÜNSCHE. 2005:215].

Estos nuevos vanos, además de modificar las circulaciones, sirvieron para mejorar la iluminación de las salas, ya que en el proyecto original, al presentar una fachada exterior ciega, su iluminación dependía únicamente de lunetos al patio que no permitían aprovechar el potencial espacial del interior. Con la

83 Esquema proyectual de Dollgast para la escalera interior.

84 Escalera interior vista desde la planta inferior. 2011.

85 *Alte Pinakothek.*
Vista del patio interior

86 Vista interior de
las nuevas ventanas bajo
los lunetos.

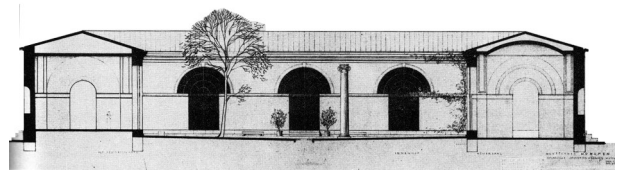
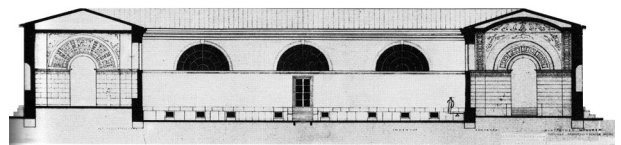
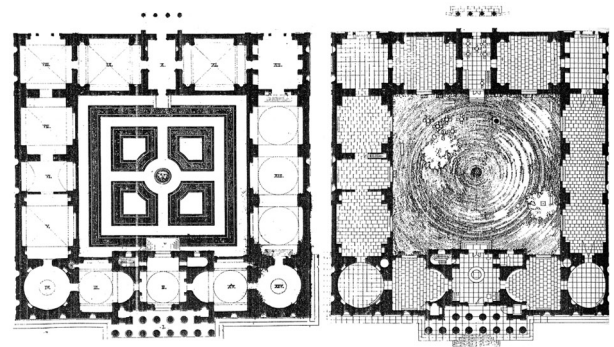
87 Esquemas de
modificación de planta y
sección tras la intervención.



85



86



87

apertura de los nuevos vanos que van desde el suelo hasta la parte inferior de los lunetos, la luz se hace protagonista, permitiendo juegos de luces y sombras que resaltan tanto los juegos arquitectónicos entre bóvedas y cúpulas como las estatuas que bajo ellas se exponen.

Entre aquellos monumentos que debido al daño recibido y ante la imposibilidad de conservar su propia identidad, se decide darle un nuevo uso y requiere de determinadas modificaciones para hacerlo compatible con sus nuevos requisitos destaca por lo radical de su propuesta la *Paulskirche* de Frankfurt.

La *Paulskirche* obtiene su identidad como monumento más que del edificio en sí, por haber sido la sede del primer parlamento democráticamente elegido en Alemania en 1848. Es por este motivo por el cual, cuando se planteó su recuperación y en vista del daño recibido durante la 2ª GM, habiendo desaparecido la techumbre y la decoración interior, se decidió modificar su distribución, con un esquema más acorde con el espacio simbólico que representaba, y dotándole de los servicios que este requería.

La principal modificación fue a nivel conceptual, cambiando completamente su esquema funcional. Se mantuvieron los muros perimetrales y la disposición de los espacios diáfanos, pasando de una única planta a tres. Para ello se rebajó la cimentación del edificio, añadiendo un sótano en el que se ubicaron todos los espacios secundarios que el nuevo uso requería. Sobre el sótano y a nivel de calle, se ubicó un recibidor muy bajo para no modificar la distribución de los vanos en fachada, sostenido por un anillo de columnas. A través de una doble escalera apoyada en los muros ovalados originales se accede a la gran sala, pasando del espacio oscuro y opresivo del recibidor al espacio principal que ocupa el resto de la altura del monumento, iluminado cenitalmente por un gran óculo que perfora la nueva cúpula y perimetralmente por doce ventanas alargadas que recorren toda la altura libre de la sala.

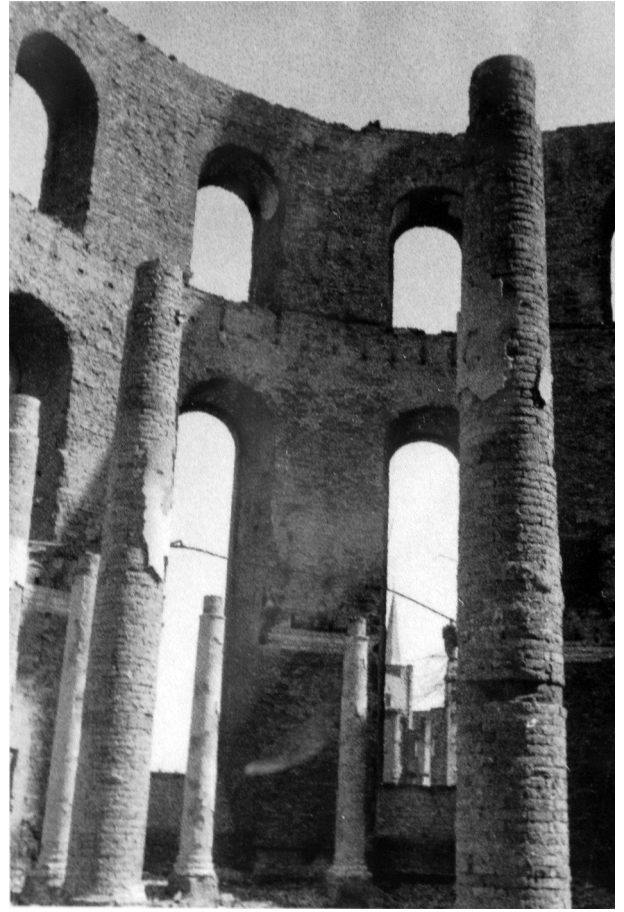
De esta manera, el aspecto exterior del monumento ha variado únicamente en el sistema de cobertura, pasando de una cubierta a dos aguas de cerchas con cumbrera a una cúpula rebajada de estructura tridimensional metálica acabada en cobre, que modifica su perfil y reduce su altura. La torre campanario y los muros perimetrales se han conservado inalterados, frente a la radical modificación de su interior, manteniéndose no sólo los vanos sino también su acceso principal a través del campanario sin modificación alguna.

En contraposición a la renovación funcional, en la **renovación formal** prima la utilización de un lenguaje arquitectónico contemporáneo frente a cualquier otro aspecto de la intervención.

Estas metamorfosis en los monumentos requieren de un profundo conocimiento del edificio para poder llevar a cabo la integración de los nuevos



88



89



90



91

elementos respetando la configuración original y sus pautas, y de un ejercicio especialmente reflexivo de composición arquitectónica, para efectuar la plena integración entre ambas partes tanto a nivel formal como funcional [CAPITEL. 2009].

Las renovaciones formales se pueden enfocar en recuperar la traza original del monumento, en buscar una imagen que rememore su aspecto antes de ser dañado o en plantear un elemento completamente nuevo que se integre en el monumento como una fase más del mismo.

Aquellas renovaciones formales que buscan completar la traza dañada del monumento se valen de elementos de nueva planta que recuperen el esquema funcional o compositivo perdido, subordinando en todo momento la nueva construcción al monumento al que es añadido sin renunciar a un lenguaje propio que lo distinga.

Tras los bombardeos sufridos durante la 2ª GM, el *Ospedale Maggiore* de Milán se enfrentó a un largo proceso de restauración y reconstrucción para retomar sus funciones como sede universitaria a cargo de Liliana Grassi. La importancia arquitectónica del antiguo hospital se basa en su diseño en planta, un proyecto de Filarete con “un esquema estrictamente geométrico, rígido, cristalizado en la obligatoriedad de una simetría sin salvación”²¹. Esquema compuesto por un patio central flanqueado por dos patios subdivididos a su vez en cuatro por dos grandes cruceros, tal y como viene descrito en su *Trattato di Architettura*. Este rígido esquema de claustros dentro de claustros es el que no solo se propone conservar Liliana Grassi, sino aprovechar y potenciar mediante nuevos elementos, “respetando la frescura del lenguaje arquitectónico actual sin, por otra parte coaccionar la armonía del conjunto y las exigencias estéticas relevantes del monumento a restaurar (...) manteniendo el esquema en cruz también en la parte nueva a construir, tras haber constatado que la rígida simetría no ha obstaculizado ni impedido en modo alguno el libre desarrollo de la solución racional del problema de la distribución. Y esto no es por una deferencia académica a un esquema ya consagrado de siglos, sino porque dicho respeto era exigido por la ya establecida lógica interna del complejo. Lo exigían sus motivos íntimos de simetría, de relación volumétrica, de correspondencia”²²

La recuperación en planta de la traza original no implica la reconstrucción de su interior, sino que se corresponde a los requerimientos funcionales de su uso y se ejecuta con técnicas y materiales contemporáneos. Aprovechando toda la altura libre del crucero, uno de los brazos se corresponde con un hall de acceso mientras que cada uno de los otros tres brazos están ocupados por dos grandes aulas aterrazadas con capacidad para 300 estudiantes que ocupan toda la longitud disponible del cuerpo. Uno de los cuatro claustros se encuentra ocupado por un aula magna con capacidad para 1200 asistentes, a

88 *Paulskirche*. Vista aérea tras su destrucción.

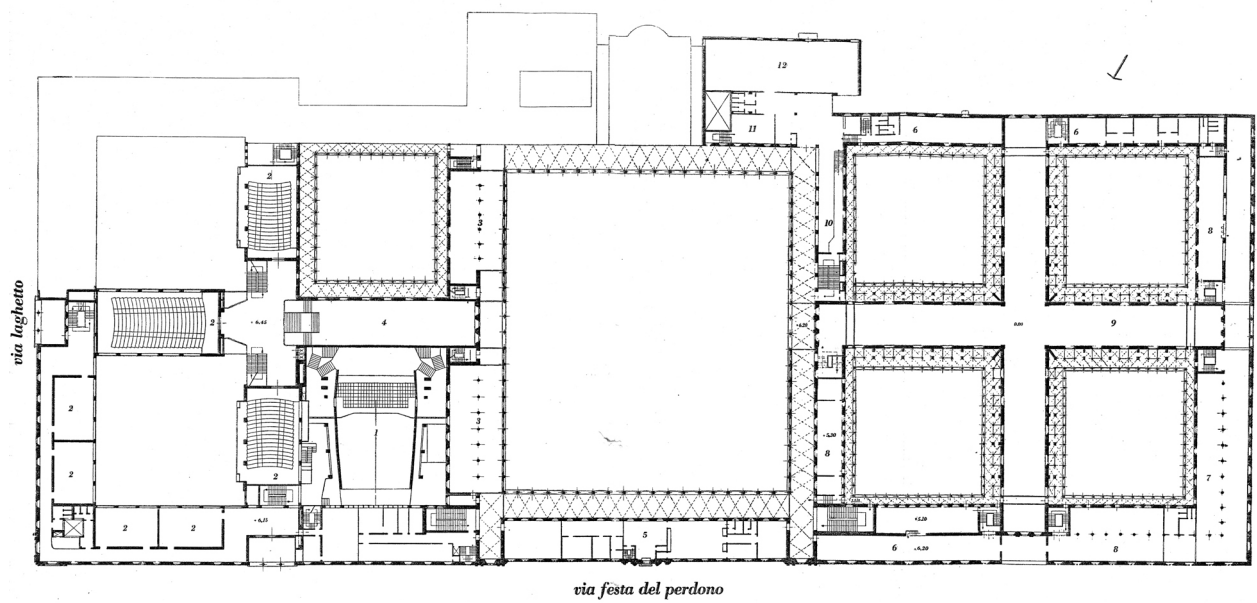
89 Vista interior tras su destrucción.

90 Vista exterior. 2011.

91 Vista interior. 2011.

21. “uno schema sterramente geometrico, rigido, cristallizzato nella inderogabilità di una simmetria senza scampo” [GRASSI. 1955:69] (t.p.)

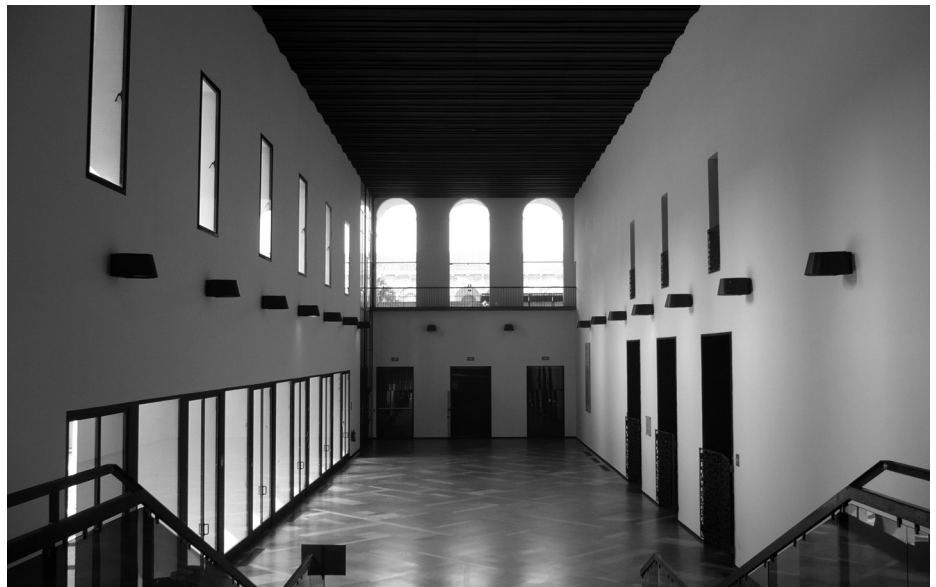
22. “rispettando la freschezza dell’odierno linguaggio architettonico senza, d’altronte coartare l’armonia dell’insieme e le esigenze estetiche pertinenti ai monumento da restaurare (...) mantenendo cioè lo schema a crocera anche nella parte da costruirsi nuova, dopo aver comunque constatato che la rigida simmetria non avrebbe in alcun modo intralciato nè impedito il libero svolgersi della soluzione razionale del problema distributivo. E ciò non per un accademico ossequio verso uno schema ormai consacrato dai secoli, ma proprio perchè tale rispetto era richiesto dall’ormai stabilita logica interna del complesso. Lo esigevano le sue ragioni intime di simmetria, di rapporto volumetrico, di corrispondenze.” [GRASSI. 1955:70] (t.p.)



92



93



94

92 Ca' Granda. Nueva distribución.

93 Detalle del sistema estructural empleado para colgar los forjados de hormigón de la nueva estructura metálica.

94 Vista interior del hall de acceso

95 Vista de un patio interior donde conviven el edificio original con las huellas de la destrucción y un ala de nueva planta.



95

la que se accede desde el hall, pudiendo actuar este espacio tanto de acceso principal a las clases como de recibidor del aula magna.

La construcción del nexo central del crucero, que debe dar servicio a las diferentes aulas permitiendo una libre circulación mientras que sirve de fuente de iluminación natural, y los forjados inclinados de las aulas, que exigían de un espacio diáfano para su uso, se resolvieron mediante losas de hormigón armado colgados del techo mediante tirantes pretensados de acero.

De esta forma, el empleo de las técnicas constructivas más avanzadas de la época, conjugado con una gran sensibilidad tanto estética como compositiva, permitieron la recuperación de la traza clásica de monumento, con un interior adecuado a su nuevo uso

Aquellas renovaciones formales que buscan recordar el aspecto que presentaba el monumento antes de ser dañado se diferencian de las restauraciones por mimesis y analogía no solo por el lenguaje arquitectónico empleado sino por la intención de hacer de dicho hecho un valor añadido.

El *Reichstag*, ya dañado por un incendio en 1933, apenas cuarenta años después de ser terminado, acabó en estado de ruina tras la batalla de Berlín al finalizar la 2ª GM en 1945; con el interior completamente destruido, la estructura metálica de la cúpula de vidrio con su estabilidad comprometida y los muros exteriores con graves lesiones. Tras demoler los restos de la cúpula en 1954 y proceder a la consolidación de los paramentos, en 1961 se celebró un concurso ganado por Paul Baumgarten y cuya ejecución se dilató hasta 1973, a través del cual se modificó completamente el interior del edificio, se eliminó gran parte de la decoración y se optó por no recuperar la cúpula original que caracterizaba al edificio.

Tras la reunificación alemana en 1991, se decidió trasladar de nuevo la sede del *Bundestag* a Berlín, devolviendo de esta manera al *Reichstag* a su estatus original. Para poder acoger esta función se requería una renovación del monumento, por lo que en 1993 se convocó un proyecto del que resultó ganador Norman Foster.

De su intervención destaca un baldaquino traslúcido que cubría el Reichstag a 50 metros de altura, frente a las propuestas de los otros dos finalistas, Pi de Bruijn que integraba el *Reichstag* en un nuevo conjunto mediante un gran zócalo, y Santiago Calatrava que recuperaba la idea de la cúpula de cristal adaptándola a su propio lenguaje.

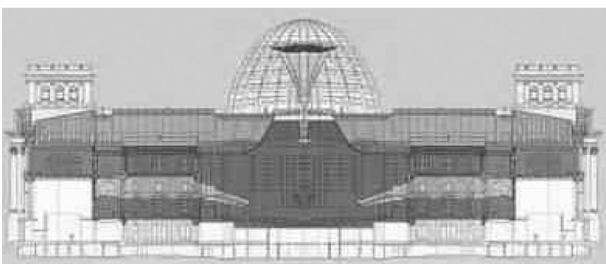
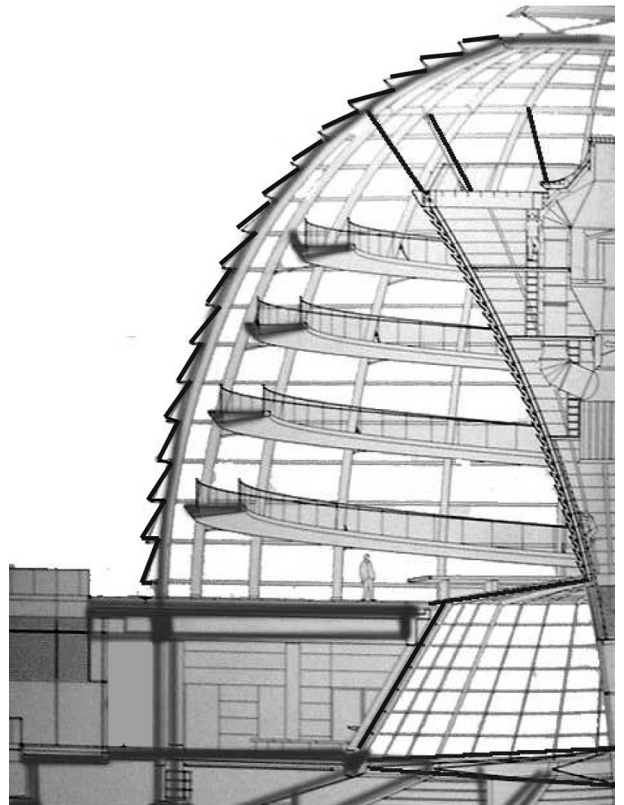
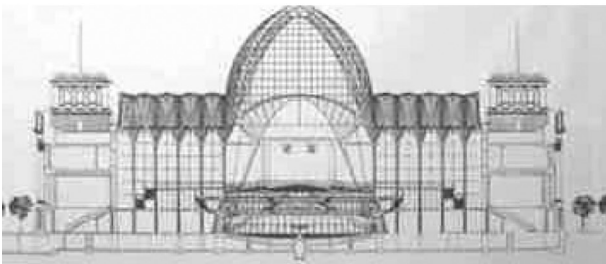
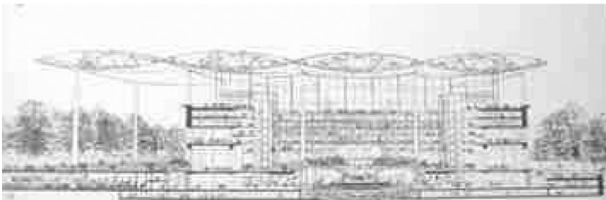
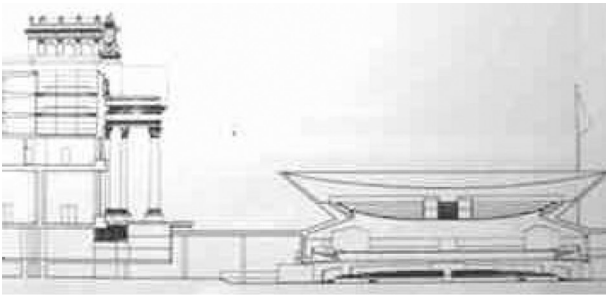
Pese a ser elegido el proyecto de Foster, debido a razones estéticas, económicas y de simbolismo, se decidió modificar el proyecto, buscando un acercamiento formal a la desaparecida cúpula. Tras estudiar varias propuestas, en 1995 se adoptó la solución que en la actualidad presenta el edificio, recuperando el perfil perdido del monumento mediante una cúpula parabólica elíptica de vidrio.



96



97



98

99

La cúpula está concebida a nivel estructural en base a tres elementos claramente diferenciados, 24 costillas y 17 anillos componen la estructura principal, la doble rampa helicoidal arriostra el conjunto y el cono invertido actúa a modo de péndulo, haciendo que todos los elementos trabajen a compresión. Sobre esta estructura de 40 m. de diámetro y 25 m. de altura, una piel de vidrio laminado compuesta por «escamas» de 5.1x1.7 m y 24mm. de espesor conforma el recubrimiento exterior [DEUTSCHER BUNDESTAG].

La importancia de esta intervención radica no solo en la recuperación de la imagen perdida del monumento mediante un lenguaje contemporáneo alejado de reconstrucciones historicistas, sino también en la conjugación de simbolismo y funcionalidad que presenta la solución adoptada.

Simbolismo en una doble vertiente, por un lado un simbolismo volcado hacia el interior basado en la piel de vidrio que quiere transmitir la transparencia del parlamento que bajo ella se cobija y por otro, un simbolismo volcado hacia el exterior mediante la iluminación nocturna de la cúpula que la transforma en un faro que representa una alegoría del liderazgo de dicha institución.

Toda la intervención se planteó desde el principio bajo un punto de vista energético sostenible, según el cual los paneles solares dotan de energía tanto al Reichstag como a edificios cercanos, se almacenan los excedentes de calor y frío en acuíferos bajo el edificio para recuperarlos posteriormente, y como no podía ser de otra forma el diseño de la cúpula responde a sí mismo a estos criterios, estando el cono interior conformado por 360 espejos que iluminan el interior de la sala del parlamento de manera natural mientras que favorecen el sistema de ventilación natural mediante la convección.

Y dentro de esta funcionalidad no hay que desdeñar la importancia que esta intervención ha tenido al convertir el *Reichstag* no solo en un foco de atracción turística sino por devolverlo a su esencia de ser uno de los monumentos más representativos de Alemania.

Aquellas renovaciones formales que buscan incorporar nuevos elementos al monumento, asimilando su destrucción parcial como un estadio más de su vida, tienen como única opción ser fieles al lenguaje de su época para evitar caer en construcciones historicistas. De esta manera el lenguaje arquitectónico contemporáneo se hace el protagonista, buscando poner en valor su propia materialidad y composición.

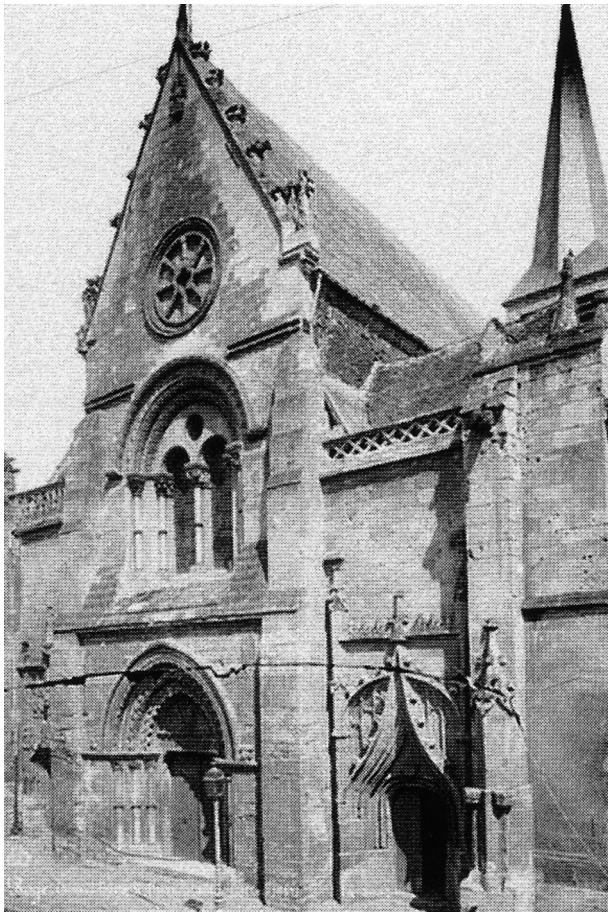
“Cada época debe marcar con claridad su propio paso, evitando reconstrucciones estériles. Los antiguos no han actuado de manera diferente y eso ha dotado a los monumentos actuales de una diversidad pintoresca y disfrutable. Tenían el arte de armonizar estilos en apariencia muy diferentes pero vinculados por una tradición, querer romper con un solo golpe con el pasado. Los materiales nuevos y en particular el

96 *Reichstag* de Berlín. Vista exterior tras la guerra.

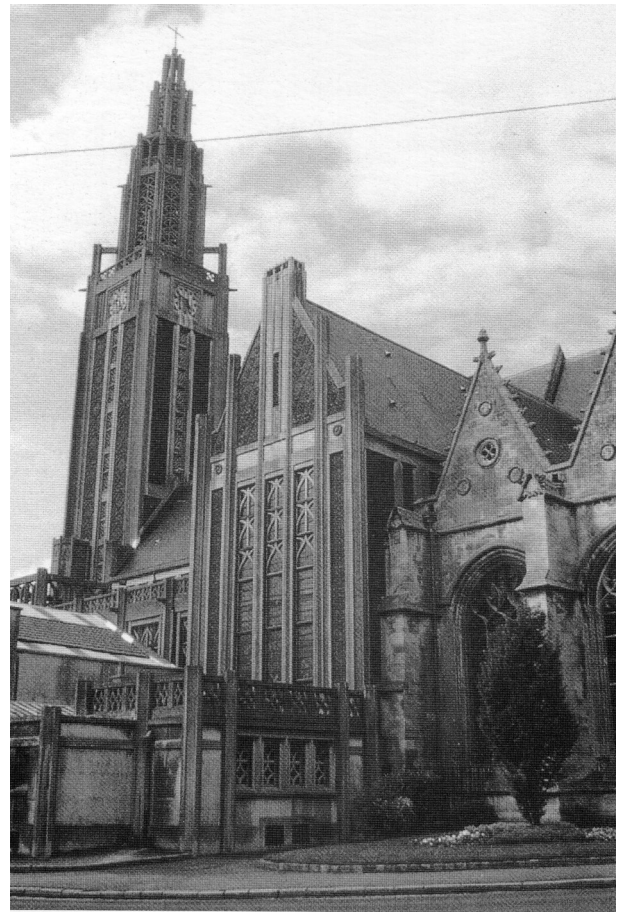
97 Vista exterior en la actualidad. 2014.

98 En orden descendente: Proyectos de Pi de Bruijne, Norman Foster y Santiago Calatrava. En última posición, el proyecto finalmente realizado por Norman Foster.

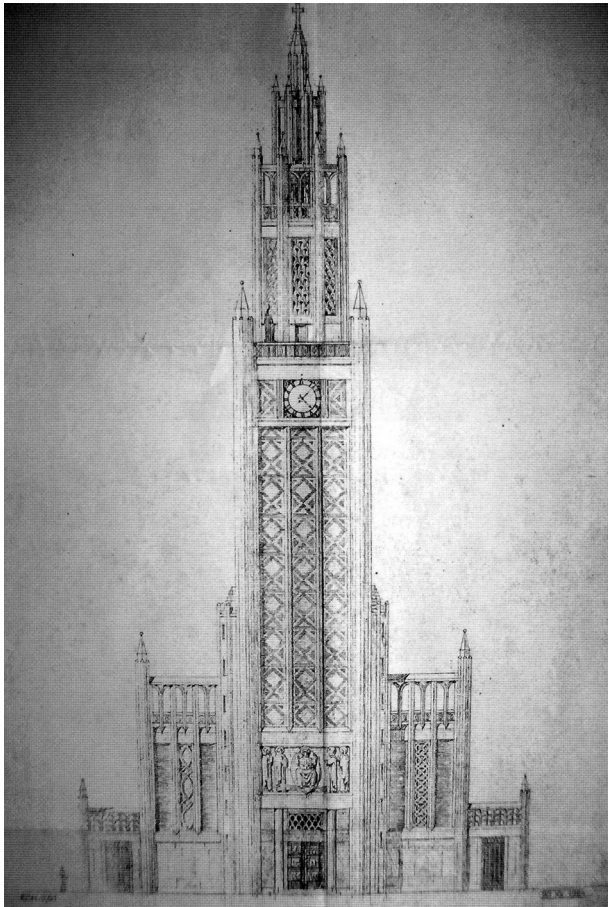
99 Proceso de construcción de la cúpula de vidrio y Sección.



100



101



102



103

hormigón armado nos permiten elecciones audaces, en la que el empuje y la ligereza pueden ser asimilados al estilo gótico”²³.

Con estas palabras defendía el arquitecto Emmanuel Gonse su propuesta de construir un nuevo cuerpo de acceso en hormigón armado para sustituir a la desaparecida fachada de la iglesia de *Saint Pierre* en Roye dañada durante la 1ª GM. Charles Duval y Emmanuel Gonse plantearon un proyecto claramente inspirado en la arquitectura de Auguste Perret para la iglesia de nueva planta de *Notre Dame* en Raincy construida en 1923, apenas 6 años antes de esta intervención.

En la iglesia de *Saint Pierre* se decidió restaurar mediante mimesis el coro, mientras que la nave y la fachada se construyeron de nueva planta, añadiendo un campanario de 74 metros de altura en el centro de la composición que sirviera como puerta de acceso al templo. Para ello se diseñó una estructura vista de hormigón armado combinada con entrepaños de ladrillo.

En un ataque directo a las cartas del restauro y leyes de patrimonio de la época, Emmanuel Gonse propugnaba que la integración entre moderno y antiguo no pasa a través de un pastiche de formas similares o simplificadas, sino a través de una afirmación del lenguaje moderno. [GARNERO. 2006:178]

Como un caso extremo dentro de aquellos monumentos con un nivel de daño considerado como medio, se encuentran aquellos que han sufrido un deterioro tan importante que, sin haber llegado a perder todas las características que lo dotaban de identidad y ser considerados como ruina, hace imposible la recuperación de su imagen previa sin caer en reconstrucciones historicistas.

Ante estas situaciones, si el monumento lo permite, las intervenciones tienden a intentar **recuperar un estadio previo** en la vida del edificio que sí que sea compatible con su estado actual.

La iglesia de *Santa Chiara* en Nápoles está considerada como el paradigma de esta tipología de intervenciones, pese a que fue fuertemente criticada tras su ejecución por el pueblo napolitano por no ver recuperada su iglesia barroca, tal y como siempre la habían visto desde hacía casi dos siglos [CESCHI. 1970:194].

La iglesia fue bombardeada el 4 de Agosto de 1943 con bombas incendiarias que atravesaron la cubierta y calcinaron completamente el interior durante tres días [SETTE. 2001:171], destruyendo completamente los revestimientos barrocos, y dejando a la vista las fábricas originales medievales del siglo XIII. Al extinguirse el incendio, se pudo comprobar el estado en el que había quedado la iglesia: las cubiertas quedaron carbonizadas, desapareció la falsa bóveda, quedando calcinados la decoración en estuco, los lienzos en los paramentos verticales de la nave, los tres órdenes tallados en madera, los enlucidos, los frescos del oratorio, los mármoles que revestían las pilastras,

100 Fachada principal de la iglesia de *St. Pierre* antes de su destrucción.

101 Fachada lateral tras la intervención.

102 Proyecto del nuevo alzado principal, con campanario.

103 Vista del nuevo campanario.

23. GONZE, E.: “L’èglise Saint-Pierre” en *Art Sacré* nº9, marzo 1936, pp 76-81. Citado en [GARNERO. 2006:179]

los frentes de las capillas y los monumentos sepulcrales. Asimismo, los muros medievales originales aparecidos bajo la decoración mostraban numerosas lesiones: las existentes antes de la intervención que no fueron debidamente reparadas, las producidas por las obras necesarias para colocar la decoración barroca, las originadas por las explosiones y las debidas a la prolongada exposición a temperaturas muy elevadas [DELIZIA & NIGRIS. 2004:340-344].

Al principio se barajaron varias opciones, desde dejarla en estado de ruina a reconstruir el interior barroco. La primera propuesta fue rápidamente abandonada puesto que no era posible dejar en el centro de la ciudad una de las más importantes iglesias napolitanas en estado de ruina; mientras que la idea de la reconstrucción de la iglesia barroca se dejó también de lado puesto que ya no quedaba prácticamente nada de la suntuosa decoración barroca y se habría debido falsificar todo.

24. La construcción de la iglesia fue llevada a cabo entre 1310 y 1328 por Gagliardo Primario y Leonardo Di Vito por encargo de Roberto d'Angiò y la reina Sancha de Mallorca.

25. *“Tutto quanto rimaneva faceva parte della originaria costruzione trecentesca e, contrariamente alla prima impressione che poteva avere un superficiale osservatore, erano rimaste in piedi tutte le strutture angioine: il pronao ed il pregevolissimo portale, la facciata con il gigantesco ed ornatissimo oculo, le mura perimetrali in cui ora più chiare sotto la semidistrutta veste barocca si intravedevano le originarie finestre, bifore in alto, monofore e trifore nelle cappelle; anche le mura del Coro con le volte a crociera sulle navate laterali e con i due piloni centrali avevano resistito alla furia devastatrice del fuoco.”* [DELIZIA & NIGRIS. 2004:350]. (t.p.)

26. *“L'impossibilità di ricomporre l'interno barocco di S. Chiara appare evidente al primo sguardo. Nelle condizioni presenti, data la scomparsa della volta e di quasi tutte le decorazioni settecentesche, il restauro offre una sola possibilità dal punto di vista dell'indirizzo formale: quella che consiste nel ripetere le linee trecentesche continuando a scoprire ciò che il fuoco ha già parzialmente scoperto.”* [PANE. 1944:22] (t.p.)

Según Mario Zampino, “todo cuanto quedaba formaba parte de la construcción original del s. XIV²⁴ y, contrariamente a la primera impresión que podía tener un observador superficial, quedan en pie todas las estructura angioinas originales ; la pronao y el valiosísimo portal, la fachada con el gigantesco y decoradísimo óculo, los muros perimetrales en los cuales ahora, bajo la semidestruida vestimenta barroca, se entreveían las ventanas originales, biforas en lo alto y monóforas y triforas en las capillas; también el muro del coro con las bóvedas de crucería sobre las naves laterales y con sus dos pilares centrales han resistido la furia devastadora del fuego”²⁵, por lo que se decidió recuperar el aspecto que la iglesia presentaba tras su construcción en el siglo XIV y no la que presentaba tras su reforma en el siglo XVIII. Esta opinión era compartida asimismo por Roberto Pane:

“La imposibilidad de recomponer el interior barroco de S. Chiara resulta evidente a primera vista. En las condiciones actuales, dada la desaparición de la bóveda y de casi toda la decoración del s. XVIII, la restauración ofrece una sola posibilidad desde el punto de vista formal: aquella que consiste en repetir las líneas del trecentos, continuando por descubrir aquello que el fuego ya ha descubierto parcialmente”²⁶.

Una vez decidida que la tipología de intervención a realizar era la vuelta a un estadio previo las primeras actuaciones fueron encaminadas a retirar todos los restos de la decoración barroca de los muros para poder estudiar los paramentos originales que se encontraban bajo ellos. Restos que fueron guardados en un lapidario para ser expuestos al público.

Las actuaciones llevadas a cabo en el edificio pueden diferenciarse entre las dirigidas a asegurar la estabilidad estructural del conjunto y las encaminadas a recuperar el aspecto que la iglesia presentaba en el siglo XIV, centradas en los muros perimetrales y en las capillas laterales. Estas últimas están más centradas en reparar los daños causado por la instalación de la

decoración barroca sobre los paramentos góticos que en los daños producidos por el incendio propiamente dicho.

En el exterior se demolieron las adiciones del siglo XVIII, como son la arquería y el pasaje sobre los contrafuertes, liberándolos y modificando su remate mediante un plano inclinado que reforzara la sensación de verticalidad.

Entre los contrafuertes aparecían dos ventanas que ocupaban toda la altura libre disponible, una inferior rematada por arco rebajado vinculado al paramento vertical y una superior redonda vinculada a los lunetos que presentaba la bóveda barroca. Fueron eliminadas y sustituidas por una gran ventana bífora vertical que ocupara toda la altura libre de la nave, aumentando la posible altura que tuvieron en el siglo XIV por no tener su altura limitada por las bóvedas de crucería que presumiblemente protegían las vigas de madera de la cubierta sino por el plano interior de las nuevas cerchas, ya que se había decidido no reconstruir bóveda alguna y dejar la estructura vista.

En los muros testeros, se reparó el rosetón del muro de la entrada y se restituyeron la gran ventana cuadrífora y los tres pequeños óculos tras el altar, amortizados en la instalación del revestimiento barroco.

En el interior se recuperó la imagen original de los veinte apoyos de la nave central que dan acceso a las capillas laterales, de sus arcos y de los paramentos que en ellos apoyan. También se recuperaron los capiteles que habían sido mutilados para permitir la colocación de las pilastras barrocas que los ocultaban. En las capillas, los muros exteriores presentaban ventanas cuadradas ubicadas a diferentes alturas y fueron sustituidos por ventanas ojivales verticales pareadas.

Dos de las actuaciones más polémicas fueron las llevadas a cabo en las intervenciones en cubierta y pavimentos.

Dado que la cubierta era inexistente, se construyó una nueva a imagen y semejanza de la anterior. Cubierta inclinada a dos aguas de teja cerámica curva resuelta mediante 48 cerchas pareadas, y una en cada una de los testeros. En el interior quedaba oculta antes del conflicto por la bóveda barroca y originariamente se presume que por bóvedas de arista, sin embargo, tras la intervención la nueva estructura quedaba vista. Debido a la escasez de materias primas en la época de posguerra, no era posible conseguir piezas de madera que permitieran la reconstrucción de la estructura original de 25,80 metros de luz. Dado que la distancia de dicha estructura al pavimento es de 33,30 metros [DI STEFANO & CASIELLO. 1963:5-7], se planteó su construcción en hormigón armado tintado para darle apariencia de madera, siendo la primera actuación de esta clase en la posguerra italiana. La estabilidad estructural se consiguió mediante un zuncho perimetral de hormigón armado en el remate del muro.

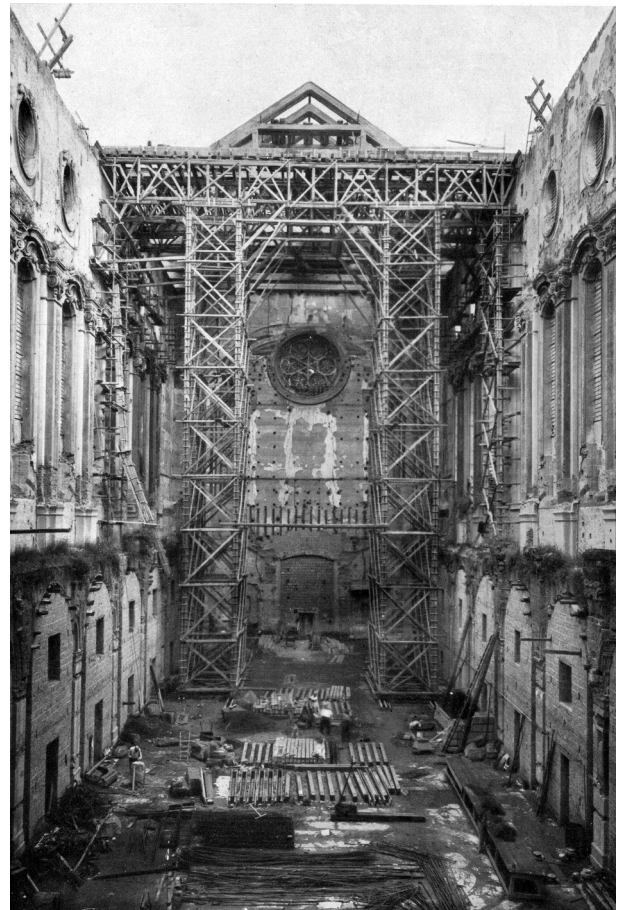
El pavimento fue reconstruido tal y como se encontraba en el momento de la destrucción, diseñado por Ferdinando Fuga en 1761, ya que los restos



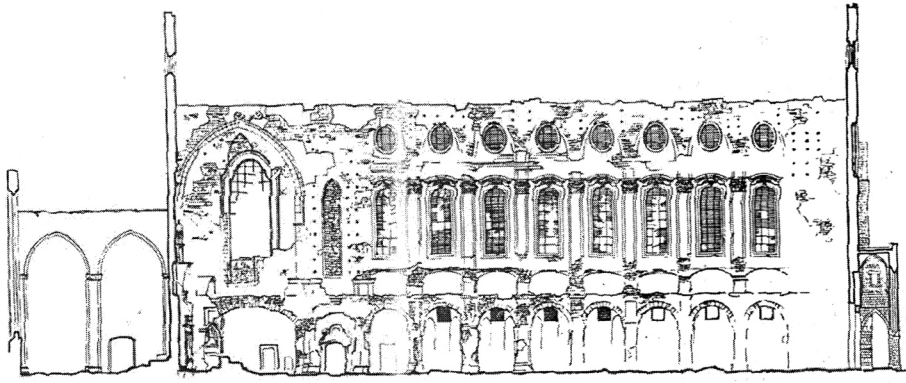
104



105



106



104 Vista interior antes de la guerra.

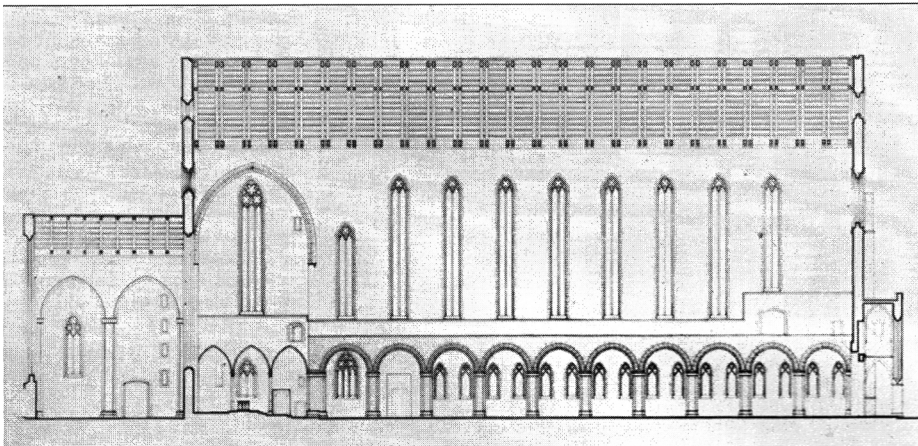
105 Estado tras el bombardeo.

106 Obras de construcción de la cubierta.

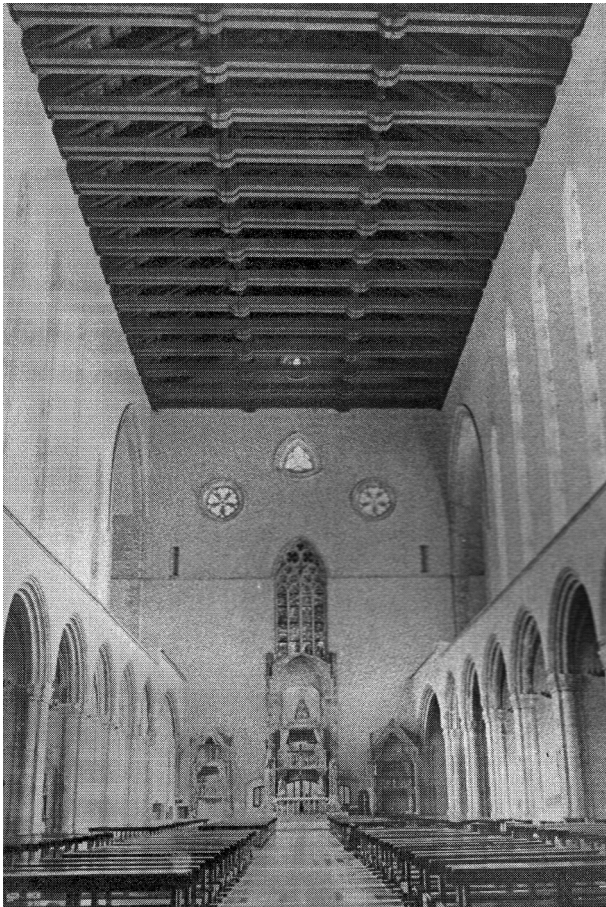
107 Sección transversal mostrando el estado en el que quedaron los paramentos y la propuesta de intervención.

108 Vista interior tras la intervención.

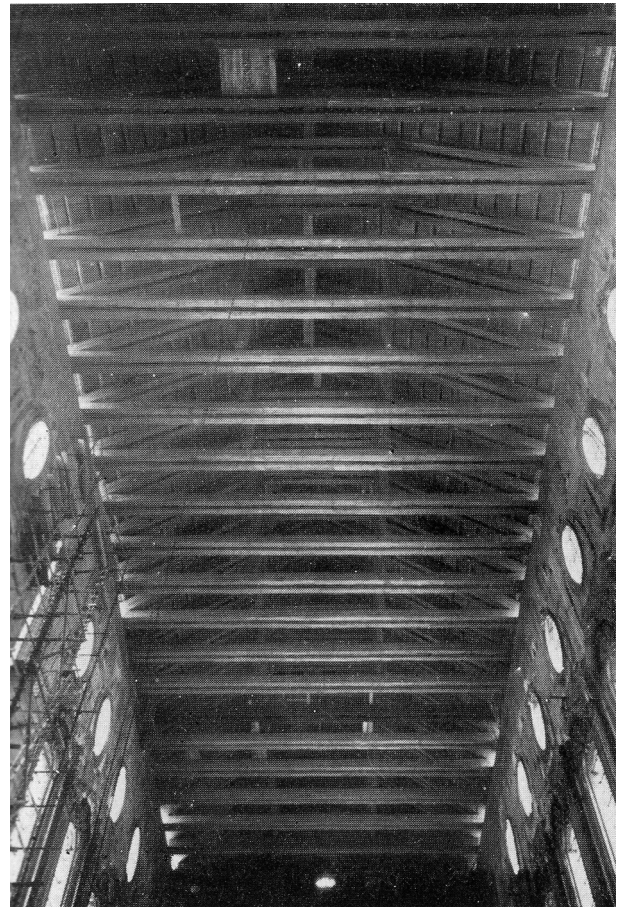
109 Vista de las cerchas pareadas de h.a. que conforman la nueva estructura de la cubierta.



107



108



109

110 El *ponte Pietra* antes de la destrucción. 1944.

111 Maqueta del puente para modelar los arcos.

112 Trazados de los arcos a escala real.

113 Cimbrado de los arcos.

114 Estado actual. 2011.

115 Estado actual. 2011.

calcinados permitían su levantamiento por tratarse de motivos geométricos. Lo cual fue duramente criticado, entre otros, por Alfredo Barbacci que consideraba que debía haberse colocado un pavimento sencillo en función de la nueva imagen de la iglesia en vez de recuperar el recargado diseño de mármol polícromo que ahora quedaba fuera de lugar por falta de referencias [DELIZIA & NIGRIS. 2004:350].

La imagen obtenida es de austeridad y desnudez. La seriación producida por las rasgaduras de luz verticales de las ventanas bíforas en los muros laterales, la sucesión de capillas con su juego de luces y sombras y la estructura vista de la cubierta da sensación de serenidad y sencillez, frente al recargado interior barroca que se presentaba antes de su destrucción.

Esta tipología de intervención también se ha intentado aplicar, de manera infructuosa, a monumentos cuyo nivel de daño excede cualquier posibilidad de recuperar ningún estadio previo en la vida del monumento, por encontrarse ya en estado de ruina.

Se trata de reconstrucciones basadas en criterios arqueológicos, que en el caso de haberse llevado a cabo sin las suficientes pruebas hubiesen sido calificadas de reconstrucciones historicistas, en las cuales se elige una de las etapas previas en la vida del monumento y se intenta buscar restos del monumento que apoyen la decisión de reconstruir dicha etapa de su evolución y no cualquier otro.

Esto estuvo a punto de ocurrir con el *ponte Pietra* en Verona tras su completa destrucción en la 2ª GM. La imagen que presentaba antes del conflicto, y la actual debido a la reconstrucción «*l'identique*» que sufrió, es resultado de diversas actuaciones a lo largo de los siglos. El arranque de la margen izquierda con los dos arcos contiguos y sus dos respectivas pilas eran de la época romana, el arranque derecho con la torre, el arco adyacente y la cuarta pila eran de época *scaligera*²⁷, mientras que los dos arcos intermedios con la tercera pila ubicada entre ellos con su gran óculo pertenecían al periodo veneciano²⁸. Tras su destrucción, los únicos elementos que sobrevivieron fueron el primer arco de la margen derecha con su torre y los arranques de las pilas romanas.

Durante las fases iniciales del proyecto de reconstrucción se planteó la posibilidad de reconstruirlos según el aspecto que presentaba en la época romana, según las trazas de los dos arcos que se conservaban de aquella época ya que estaban perfectamente documentados, por lo cual, la *Soprintendenza* dispuso una búsqueda de restos romanos en el cauce del río. Sin embargo apenas aparecieron unos pocos bloques muy gastados y prácticamente informes, por lo que se decidió recuperar la forma que presentaba antes de su destrucción. [AVETA. 2005:119-120]

27. La familia Della Scala gobernó Verona desde 1262 hasta 1387.

28. Verona dependió de Venecia entre 1405 y 1509.



110



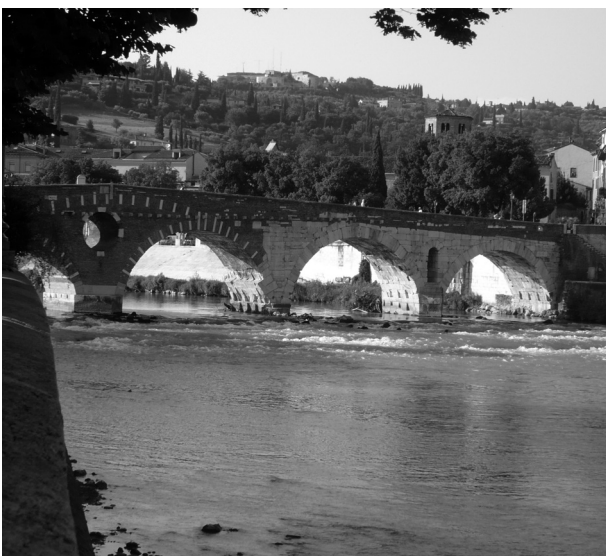
111



112



113



114



115

El hecho de que el lapso de tiempo transcurrido entre el daño de un monumento durante un conflicto bélico y su intervención sea cada vez menor, generalmente dentro de la misma generación, ha hecho que esta tipología no pasara en la mayor parte de los casos del plano teórico, ya que su imagen previa se encuentra en la memoria de todos los ciudadanos. Y sea por ello que esta imagen sea la que se quiera recuperar, no la que presentaba en tiempos pretéritos, imagen ya largamente olvidada.

Ante aquellos monumentos que han sufrido daños graves que han dejado al monumento en estado de ruina, las intervenciones no-miméticas pasan por: sustituir el monumento desaparecido por uno de nueva planta²⁹, conservar el estado de ruina o una combinación de las dos soluciones anteriores que integre aquellas partes que han sobrevivido en un nuevo complejo monumental con identidad propia. Cada una de estas posibilidades presenta a su vez diferentes casuísticas, pero todas ellas se basan en un mismo principio, que es imposible devolver al monumento dañado su esplendor perdido en base a los restos remanentes, ya que las ruinas de un monumento carecen de todos aquellos elementos que le dotaban de identidad.

Cuando se toma la decisión de conservar en estado de ruina los restos de un monumento se debe a un único motivo: inmortalizar el daño que el conflicto bélico ha causado. Y esto se basa en mayor medida por una asunción por parte de las ruinas del «valor rememorativo intencionado» que describe Alois Riegl en “El culto moderno a los monumentos” que por una identificación con las posturas románticas y pintoresquista que propugnaban Ruskin y Morris.

Según Riegl el «valor rememorativo intencionado» se caracteriza por tener “el firme propósito de, en cierto modo, no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad” [RIEGL. 1987:67].

De esta forma, las ruinas se transforman en un nuevo monumento *per se*, adquiriendo un nuevo valor que simboliza el daño producido por el conflicto bélico. Un valor independiente de aquellos que el monumento presentaba antes de su destrucción. Llegando en algunos casos a superar en importancia a aquellos que presentaba originariamente.

Pese a que el objetivo perseguido por la decisión de conservar el estado de ruina sea único, existe un matiz de apreciación que se manifiesta en dos tipologías de intervención diametralmente opuestas. En el caso en el que el objetivo sea que no se olviden los horrores de la guerra, la ruina se consolida, pasando a convertirse en un símbolo que aspira a ser inmutable a través del paso del tiempo. Sin embargo, cuando la decisión está tomada por el bando ganador de la contienda y el objetivo sea que no olviden los horrores

29. La opción de sustituir un monumento desaparecido por un nuevo inmueble de nueva planta, ignorando cualquier referencia al monumento original y obteniendo un nuevo edificio sin relación alguna con el precedente queda fuera del ámbito de estudio de este trabajo.

de la guerra cometidos, según él, por el bando perdedor, la ruina se deja abandonada a su suerte, condenada a una lenta pero inexorable desaparición.

La **consolidación de la ruina** solo es aplicable cuando el monumento ha sido dañado más allá de cualquier tipo de intervención que permita recuperar su imagen, pero que dichos restos conserven lo suficiente del esplendor pasado del monumento como para no plantearse su demolición o su reconstrucción.

Una vez que los restos del monumento adquieren el status de ruina por haber perdido gran parte de su valor estético y completamente su funcionalidad, y se ha decidido su pervivencia en base a su valor conmemorativo, la casuística de actuaciones se reduce a dos: o bien se deja a ruina aislada perdiendo su función original o bien se integra dentro de un nuevo conjunto monumental en el cual un inmueble de nueva planta recupere la función perdida y la ruina quede como contrapunto histórico-estético a la nueva construcción.

La opción de mantener la ruina aislada, sin ser exclusiva de Reino Unido, está ampliamente extendida en este territorio, especialmente en el caso de edificios religiosos destruidos, independientemente del motivo que los hayan llevado a dicho estado. Esta predilección por esta tipología es debida, según Roberto Pane, a la extensa tradición de estética romántica del pueblo inglés [MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:10].

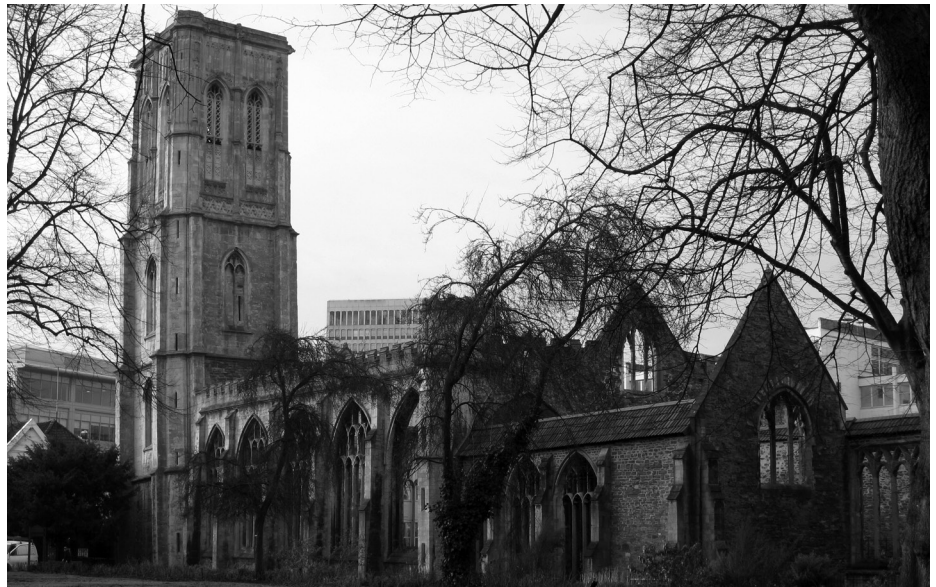
La práctica habitual ante estos casos ha consistido en trasladar la parroquia a otra iglesia cercana, desacralizar el terreno, consolidar la ruina y destinar el nuevo espacio a un equipamiento de disfrute público al aire libre, generalmente parques, donde la vegetación sirva de contrapunto, tanto visual como simbólico, a las ruinas remanentes. Algunos ejemplos de edificios religiosos destruidos en la 2ª GM en los que se ha aplicado este criterio son *Charles church* en Plymouth; *St Peter, Temple church* y *St. Mary le port church* en Bristol ; *church of St. Luke* en Liverpool o *Christ church Greyfriars* en Londres

La *Christ Church Greyfriars* está situada a escasas manzanas de la catedral de *St. Paul* en Londres, y al contrario que esta, la iglesia quedó completamente en ruinas tras el *blitz* del 29 de Diciembre de 1940. En 1949, se decidió que no sería reconstruida y cinco años más tarde perdió su condición de parroquia. Desde entonces, diferentes intervenciones fueron llevadas a cabo sobre ella, quedando en la actualidad configurada como un jardín memorial, en el cual quedan en pie los muros norte y oeste, y apoyada sobre este último, la torre. El lado sur de la iglesia fue derruido por los bombardeos y el lado este fue derribado por motivos urbanísticos, procediéndose a la restitución de la traza de los paramentos desaparecidos mediante bancos corridos que recuperan en planta su tamaño y disposición en planta y sirvieran a su vez de

116 Temple Church.
Bristol.

117 St. Luke. Liverpool.

118 Greyfriars.
Londres.



116



117



118

mobiliario urbano y de elemento separador del tráfico rodado. En el interior, dos zonas ajardinadas longitudinales permiten el paso peatonal perimetral y por el centro de la iglesia, en cuyo interior elementos verticales que sirven de soporte a la vegetación rememoran la posición original de las columnas que dividían el espacio interior en tres naves.

En el caso de querer consolidar las ruinas remanentes pero al mismo tiempo recuperar su función original, la solución pasa irremediabilmente por la construcción de un nuevo edificio que acoja dichas funciones. Es la integración entre ambos elementos, original y contemporáneo, lo que condiciona que el conjunto sea entendido como tal, heredero del original, o como una mera agregación de diferentes elementos sin nexo de unión aparente. Dos de las intervenciones más representativas, y exitosas, de esta tipología se llevaron a cabo en la posguerra de la 2ª GM; la catedral de Coventry en Inglaterra y la iglesia memorial del *Kaiser Wilhelm I* de Berlín en Alemania.

En 1950, diez años después de la destrucción de la catedral de Coventry, se convocó un concurso para diseñar la nueva catedral. En dicho pliego, quedaba claramente especificado que debían presentarse propuestas para una catedral moderna de nueva planta, tal y como se muestra ya desde el prefacio, escrito por el obispo de Coventry, donde daba las siguientes indicaciones sobre el diseño:

“La doctrina y el culto de la Iglesia anglicana están centrados litúrgicamente en la Eucaristía. La idea del arquitecto deberá, pues, ser, no concebir un edificio y colocar un altar en su interior, sino concebir un altar y crear para él un edificio” [J.A.P. 1950: 148].

Sin embargo, el destino de las ruinas de la vieja catedral no estaba tan definido. En una conferencia sobre el diseño de la nueva catedral, el arquitecto Basil Spence describió sus sensaciones al visitar el emplazamiento donde debía construirse la nueva catedral:

“Al pisar aquellas ruinas, tuve la sensación de pisar tierra sagrada; en vez de la hermosa cubierta de seis siglos de antigüedad, esta catedral, pues seguía siendo una catedral, tenía como bóveda el firmamento. (...) Al hacer este recorrido, vi con los ojos de mi imaginación surgir de las ruinas un nuevo templo que conservaba aquellas como parte integrante del nuevo esquema” [J.A.P. 1950: 149].

En base a esto, presentó un proyecto en el que se integraran mediante un gran porche por un lado las ruinas de la antigua catedral, a modo de jardín memorial, y por otro la nueva catedral.

Para la nueva catedral, planteó una única nave en la que destaca el empleo de cerramientos no ortogonales con grandes rasgaduras verticales acristaladas con vidrieras de colores protegidas por celosías de hormigón

119 Winston Churchill visitando las ruinas de la catedral tras su destrucción en el Blitz de Coventry. 1940.

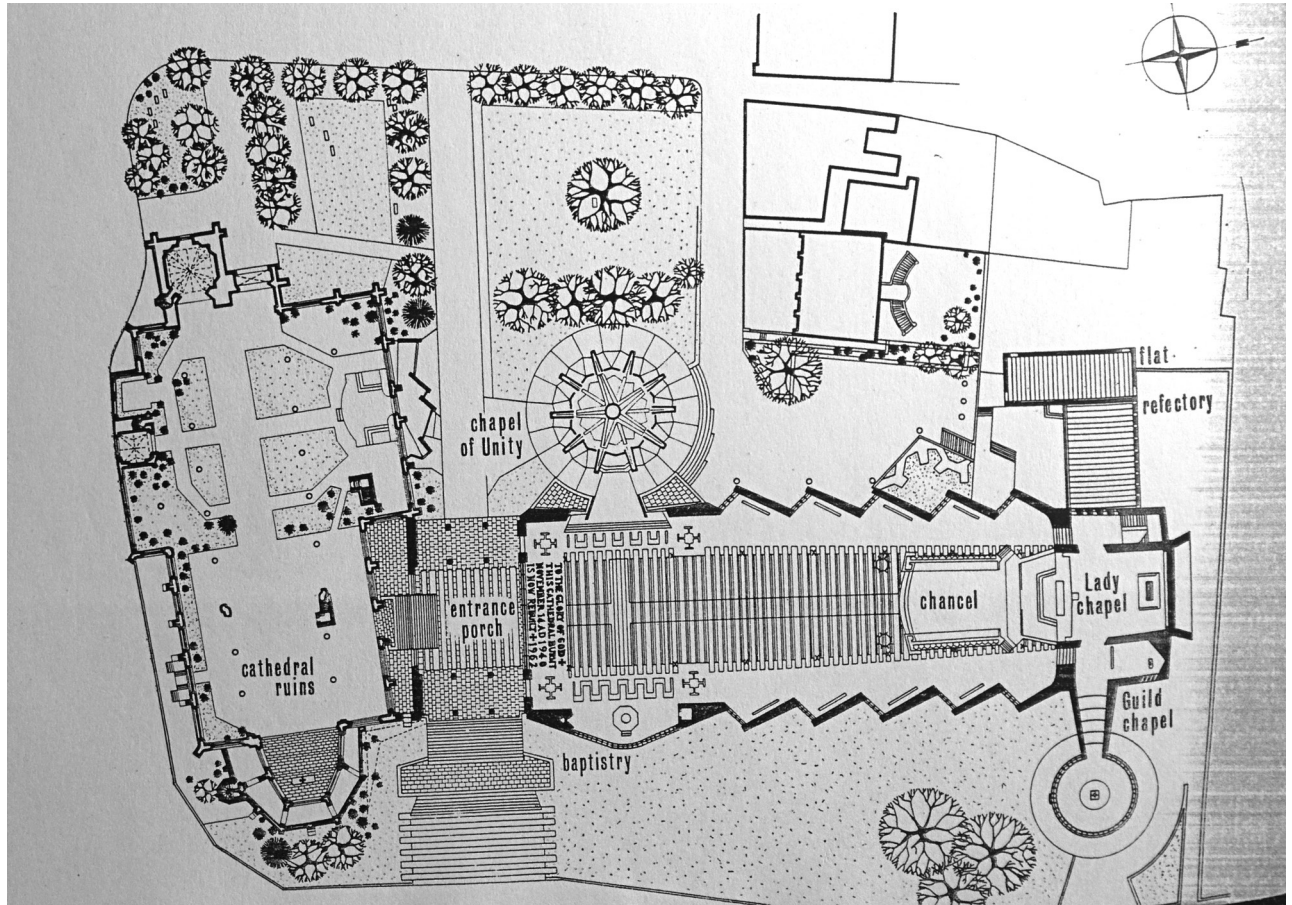
120 Catedral de *St. Michel* de Coventry. Plano de implantación del conjunto con la nueva catedral y los restos de la destruida por los bombardeos.

121 Vista desde el interior de las ruinas de la vieja catedral

122 Vista frontal de la cubierta grecada que sirve de nexo entre las ruinas de la vieja y la nueva catedral.



119



120



121



122

prefabricado y un techo interior de madera, independiente de la cubierta exterior, apoyado sobre doce pilares arborescentes de hormigón de sección creciente. En el extremo este destaca un gran tapiz, que se contrapone al gran ventanal acristalado que se abre sobre el acceso con vistas a las ruinas de la antigua catedral.

El nexo de unión entre ambos elementos es una escalera que sirve para salvar el desnivel existente entre la calle, la nueva catedral y las ruinas. Con una cubierta grecada de hormigón armado pretensado, este espacio además de mantener el punto de acceso original a la catedral, de manera esporádica ejerce las funciones de auditorio al aire libre para representaciones y conciertos

De la catedral del s. XIV quedaban los muros perimetrales y la torre campanario, y eso es lo que presenta en la actualidad; los muros exteriores consolidados, las ventanas en el mismo estado que quedaron, algunas con la tracería original y otras meros vanos, y la cubierta sigue siendo la bóveda celeste. En el interior, el suelo empedrado y continuo, solamente interrumpido por las basas que indican la posición original de los pilares interiores, ayudan a comprender la distribución interior original, en cuyas líneas se apoya la colocación del mobiliario urbano, las estatuas y la escasa vegetación. En el ábside, una cruz de madera hecha con dos de las vigas originales de la desaparecida cubierta preside la plaza; a los pies, la torre original sigue en pie, sirviendo de contrapunto a la nueva catedral, que carece de campanario.

Al contrario que en los ejemplos de abandono de la función, los terrenos de la antigua catedral de St. Michel nunca fueron desacralizados, y a pesar que en la actualidad el espacio correspondiente a la nave principal del templo está acondicionado como un jardín del recuerdo, en fechas señaladas como el día de Pascua o el Domingo de Ramos, se realizan ceremonias religiosas al aire libre.

En la iglesia memorial del *Kaiser Wilhelm I*, tras numerosas vicisitudes desde su destrucción en 1945, comenzaron las obras de la nueva iglesia en 1959. Con un proyecto de Egon Eiermann, la nueva iglesia memorial presenta tres cuerpos principales y dos secundarios, agrupados por un basamento común. Los cuerpos principales son la ruina del antiguo campanario, un nuevo campanario y la iglesia propiamente dicha, mientras que los secundarios son el recibidor que vincula la iglesia y los restos de la torre original y una capilla exenta.

La torre-campanario original de 113 metros, vio reducida su altura a 68 metros tras los bombardeos aliados. Se consolidaron los paramentos y se construyó una nueva cubierta cuyo remate dentado simulando los daños de un bombardeo le otorgaron el sobrenombre de «*Hohler Zahn*»³⁰. La parte inferior de la torre está habilitada como un recinto memorial donde quedan restos de los mosaicos originales que cubrían el acceso al interior de la iglesia,

30. «Diente hueco» en alemán.



123



124

y se usa como espacio expositivo. El resto de paramentos que sobrevivieron a los bombardeos fueron demolidos para poder desarrollar la nueva trama urbana de la ciudad.

Los nuevos elementos, pese a ser independientes, comparten la materialidad y la pureza geométrica, siendo la torre de planta hexagonal, la iglesia octogonal y los cuerpos secundarios rectangulares. La uniformidad material de estos elementos queda presente por una piel exterior compuesta por bastidores metálicos que sustentan piezas prefabricadas de hormigón cuya tracería la componen vidrios tintados azules. En el caso de la iglesia, por motivos de acústica, se diseñó una doble piel, dejando entre ambos paramentos un espacio de 2,15 m. desde donde se ilumina, proyectando tanto hacia el interior como hacia el exterior una imagen de luminosidad azul. Entre los muros de la iglesia y de la nueva torre hay 21.292 paneles de vidrio tintado.

La torre memorial queda emplazada en el centro de la composición, flanqueada por la nueva torre, de 53 metros de altura y por la iglesia, de 22 metros y una capacidad para 1000 fieles. La nueva iglesia presenta durante el día un aspecto neutro, que sorprende al visitante con el colorido de sus paramentos en el interior.

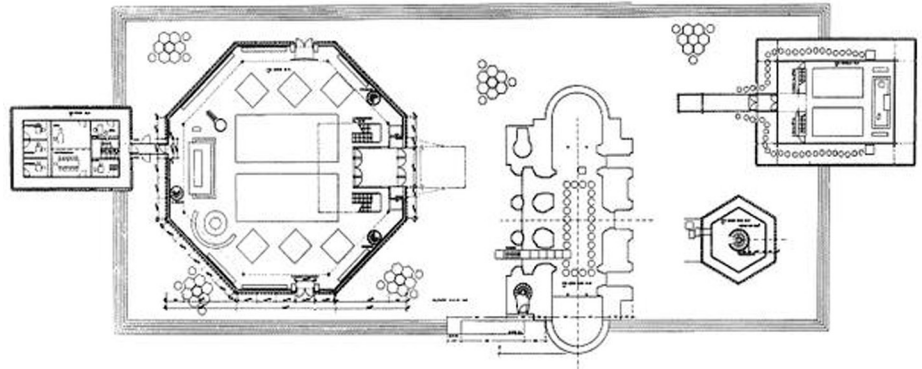
123 Iglesia memorial del Kaiser Wilhelm I, vista exterior ca. 1900.

124 Vista actual.

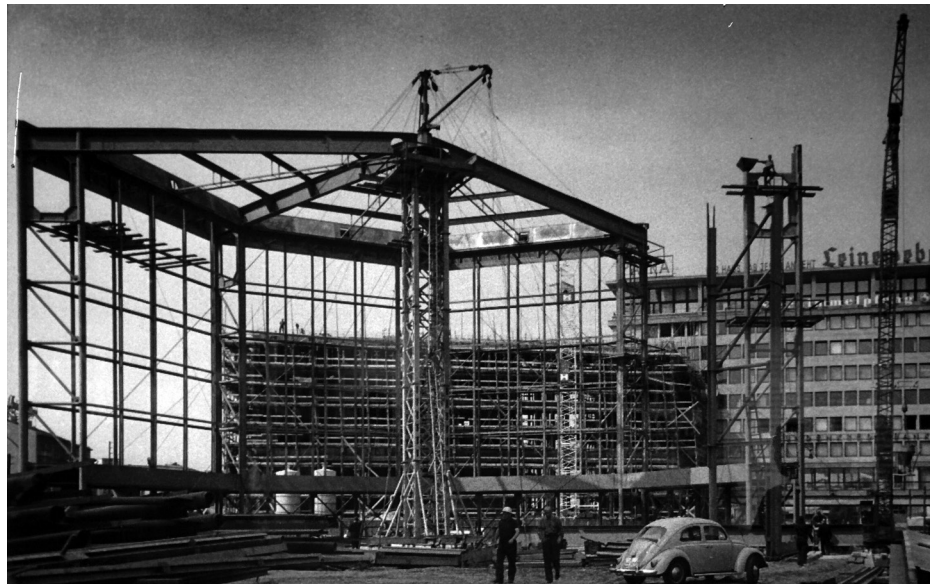
125 Iglesia memorial del *Kaiser Wilhelm I.*
Planta del nuevo complejo,
con la ruina de la torre
implantada entre los
nuevos volúmenes.

126 Construcción de la
nueva iglesia.

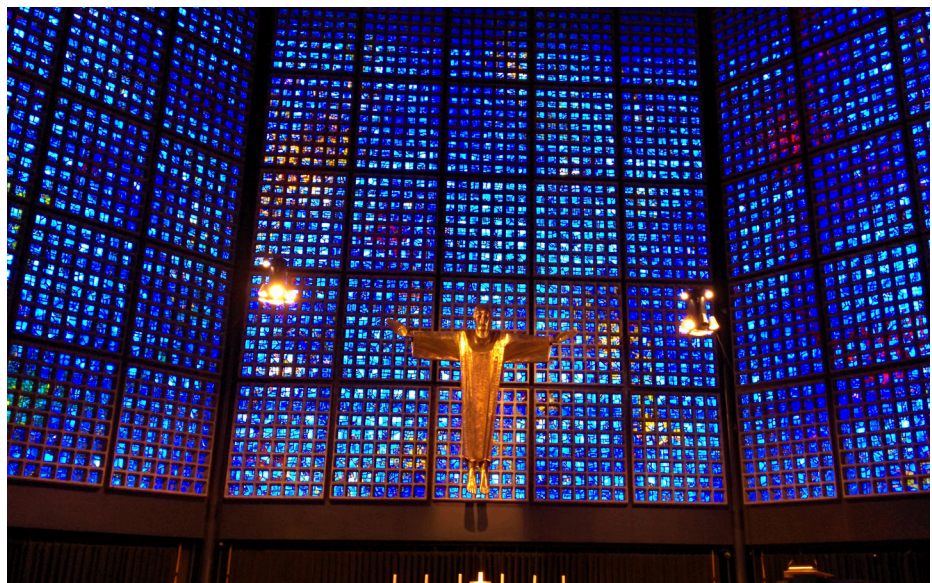
127 Vista interior de la
nueva iglesia. 2014.



125



126



127

Pese a quedar fuera del ámbito de estudio de este trabajo por ubicación geográfica, es referencia obligada en este apartado hacer mención a la *Cúpula Genbaku*, el memorial de la paz en Hiroshima. Tras la destrucción ocasionada por la bomba atómica del 6 de Agosto de 1945, se decidió conservar el edificio con el mismo aspecto que había quedado tras el bombardeo y convertirlo en un memorial por la paz. Para ello, se construyó una estructura metálica en su interior, a modo de esqueleto, transformando el edificio en una escultura que contemplar desde el exterior, de manera que el aparente caos de la estructura metálica potencie la sensación de destrucción que ya de por sí transmiten las ruinas. De este modo un edificio anónimo como era un bloque gubernamental de oficinas ha pasado a ser considerado como el símbolo de la condena de las armas nucleares y de la esperanza por la paz mundial.

Cuando se ha decidido conservar los restos de un monumento en estado de ruina, la postura más extendida consiste en intervenir en estos para prolongar su vida, sin embargo hay ocasiones en que se decide dejar dichos restos a su suerte, como ocurre en aquellos monumentos abandonados y dejados expuestos a las inclemencias climatológicas y del paso del tiempo. En el caso de monumentos destruidos durante una guerra, los motivos que pueden llevar a esto suelen estar vinculados a motivos propagandísticos, ya que en el caso de carecer de interés o de que se requiera el espacio para otras funciones son demolidos y en el caso de querer recuperarlos en un futuro más o menos lejano son al menos consolidados mediante intervenciones de urgencia para detener su deterioro.

Este **elogio a la ruina** que consiste en abandonar al monumento a su suerte, más que una plasmación de una postura romancista, es una tipología de no-intervención que busca prolongar en el tiempo de manera plástica la destrucción ocasionada por el conflicto. De esta manera se puede utilizar su destrucción con motivos propagandísticos al convertirlo en un símbolo. Un símbolo abocado a su desaparición, pero que conforme avance su destrucción, más fuerza como símbolo cobra, pudiendo llegar a superar la importancia que como monumento en sí tenía. Tal fue el caso del Pueblo Viejo de Belchite.

Golpeado durante la GC por ataques de ambos bandos, a su finalización presentaba más de un 30% de sus edificios en ruinas. Debido a la crucial importancia que tuvo la batalla allí acaecida, el pueblo fue apadrinado por el general Franco y se decidió construir un pueblo nuevo junto al viejo para realojar a sus vecinos y mantener las ruinas del viejo como símbolo de la «barbarie marxista». [GÓMEZ APARICIO: 1940:6-9]

Sin embargo, la construcción del pueblo nuevo se dilató en el tiempo por la magnitud del proyecto, por lo que durante casi veinte años los vecinos de Belchite siguieron viviendo en sus antiguas viviendas mientras se construían las nuevas, para lo cual tuvieron que llevar a cabo las más básicas operaciones de acondicionamiento. Por otra parte, el convertir el Pueblo Viejo en un



128



129



130



131



132



133

monumento al valor del ejército nacional y en recuerdo de la destrucción provocada por el ejército republicano, pese a que gran parte de los daños se habían producido durante la reconquista del pueblo por parte del ejército nacional, obligó a que se publicitara en los medios más diversos, siendo esgrimido como arma política frente a la destrucción de Guernica. Así mismo, conforme los vecinos se iban mudando al nuevo poblado, dado que debían comprar las viviendas nuevas, reaprovechaban todos los materiales que podían de las antiguas, agravándose los daños en los edificios residenciales.

Cuando todos los vecinos ya se habían mudado, el Pueblo Viejo como símbolo propagandístico ya había perdido su valor ya que habían pasado más de veinte años desde el final de la guerra, por lo que nos encontramos en la actualidad con una trama urbana que ha perdido su valor como símbolo, abandonado a su suerte y a los elementos.

Los edificios más representativos, construidos en ladrillo, han soportado mejor el paso de los años abandonados, sin embargo, la edificación residencial hecha de adoba y tapial se ha ido derrumbando de manera sistemática, de modo que apenas quedan una decena de viviendas en pie en la calle principal, la mejor conservada por tratarse de las viviendas de la clase pudiente.

Ya sea por motivos económicos o resultadistas, desde comienzos de siglo se han llevado a cabo obras de rehabilitación en algunos de los edificios más singulares (Arco de la Villa, Arco de San Roque y Torre del reloj) y no en consolidar el tejido urbano, política que a la larga va a originar que, como mucho, queden en pie dichos edificios de manera aislada, perdiéndose la traza del pueblo original.

Una vez constatada la amplitud de la casuística a la que se enfrentaron los arquitectos restauradores durante las posguerras, en las que, según Roberto Pane, “la extrema variedad y necesidad de los casos a resolver va a demostrar cómo no ha sido posible contener la restauración dentro de los límites rígidamente preestablecidos ya que se trataba de pasar de la pura y simple consolidación a la reconstrucción *ex novo* de imponentes masas de una fábrica, es decir, recorrer toda la distancia que hay entre la restauración auténtica y la construcción arquitectónica moderna”³¹, no queda sino volver la vista atrás y ver el impacto que estas intervenciones tuvieron sobre la teoría general de la restauración, estudiando las diferentes realidades que surgieron al confrontar las teorías vigentes en su momento con la realidad de la praxis restauradora.

128 Pueblo Viejo de Belchite. Arco de La Villa visto desde el interior del pueblo, con el aspecto que presentaba en 2003, antes de su restauración.

129 Calle Mayor.

130 Vista hacia la iglesia de San Agustín.

131 Iglesia de San Martín.

132 Estado del trazado viario en las calles secundarias.

133 Arco de San Roque visto desde el exterior de la villa, con el aspecto que presentaba en 2003, antes de su restauración.

31. *“l'estrema varietà e necessità dei casi da risolvere sta a dimostrare come non sia stato possibile contenere il restauro entro limiti rigidamente prestabiliti poichè si trattava di passare dal puro e semplice consolidamento alla ricostruzione ex novo di imponenti masse di una fabbrica, e cioè a percorrere tutta la distanza che si pone tra il restauro vero e proprio e la moderna costruzione architettonica”* [MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:12]. (t.p.)

INTRODUCCIÓN

EL PATRIMONIO MONUMENTAL COMO OBJETIVO
MILITAR

LA POSGUERRA DEL PATRIMONIO MONUMENTAL

ESTUDIOS PREVIOS

INTERVENCIONES POSBÉLICAS

EVOLUCIÓN DEL CORPUS TEÓRICO

CONCLUSIONES

POST SCRIPTUM

AGRADECIMIENTOS

FUENTES DOCUMENTALES

“...¡Cuántas veces en estos últimos años nos hemos dicho ansiosamente los que estábamos dedicados a la conservación de nuestros monumentos antiguos: Para que todos estos afanes y cuidados en su conservación y reparación, para que todas las cantidades gastadas por el Estado, si cualquier día las hordas populares, en pocos momentos, por medio del fuego, los destruirían por completo!”
Leopoldo Torres Balbás [Diario personal 14.11.1936]

CRITERIOS TEÓRICOS VIGENTES A PRINCIPIO DEL SIGLO XX

Tras los debates teóricos de finales del siglo XIX, personalizados en las figuras de Viollet-le-Duc y Ruskin/Morris, defendiendo respectivamente las posiciones de restauración y no intervención, la situación a principios del siglo XX en Europa presentaba dos vías claramente diferenciadas. Por un lado la oficial de la *Commission des Monuments Historiques* en Francia, adoptada de manera generalizada por el resto de países europeos, heredera de la ideología de Viollet-le-Duc; por otro, la resumida en la Carta del restauro de 1883 por Camilo Boito, que será el germen de las principales teorías sobre la restauración del siglo XX.

La *Commission des Monuments Historiques* de Francia basaba su doctrina de intervención en la diferenciación hecha por el belga Louis Cloquet en 1902 en su obra “*La restauration des monuments anciens*” entre monumentos vivos y monumentos muertos.

En su obra, Cloquet considera como «muertos» aquellos monumentos que han terminado en estado de ruina, generalmente romanos, de los cuales se desconoce su imagen original; proponiendo emplear en estos casos la restauración arqueológica. Por contraposición, son considerados como «vivos» aquellos que fueron edificados a partir de la Edad Media, a los que se le reconoce un mayor valor estético y que han mantenido su función con el paso del tiempo; en este caso se prima la conservación frente a la restauración, pero ante la necesidad de tener que intervenir, se propone una restauración en estilo, buscando la continuidad entre el trabajo del arquitecto restaurador y el del arquitecto original, como si la ruptura secular de la continuidad histórica no existiese, de manera que se recuperara el valor artístico perdido por el

paso del tiempo [CLOQUET. 1901]. Se buscaba una unidad de estilo mediante intervenciones filológicas, que tras la 1ª GM derivarían en intervenciones a *l'identique*.

En 1883 se produjo en Roma el tercer encuentro de ingenieros y arquitectos italianos, cuya carta de conclusiones, redactada por Camillo Boito, está considerada como el primer paso de las teorías individuales a los congresos de técnicos, y servirá de base a los distintos cuerpos teóricos que surgirán en el siglo XX.

Las conclusiones de dicho congreso fueron resumidas en siete medidas, no vinculantes, configurando una vía intermedia entre las heredadas de las teorías de Ruskin-Morris y Viollet-le-Duc. Cabe destacar antes de entrar en el articulado, que en la introducción se distingue el valor estético del valor histórico-documental, primando este último por su capacidad de clarificar e ilustrar con cada una de sus partes la historia de su tiempo y su gente.

El contenido del articulado podría resumirse en los siguientes puntos¹:

1. En caso de tener que ser intervenidos, los monumentos arquitectónicos deben ser consolidados antes que reparados, y reparados antes que restaurados, evitando añadidos y sustituciones.
2. En caso de tener que añadir o sustituir algún elemento del cual se carezca de suficiente información, dichas modificaciones deben tener un carácter diferente del monumento.
3. En el caso de reconstruir elementos destruidos deben reponerse, ya sea en su forma original o en una nueva, con un material claramente diferenciado de los existentes o indicando mediante marcas o siglaje las nuevas piezas. En el caso de elementos decorativos, deben emplearse los sólidos capaces.
4. En aquellos monumentos en los que prima su aspecto, las intervenciones tienen que tender a respetar dicho carácter.
5. Se deben respetar y considerar todas las fases constructivas del monumento, exceptuando aquellos elementos de menos valor cuya eliminación sirva para el realce del monumento principal. En aquellos casos que sea posible, o que valga la pena, dichos elementos serán expuestos en el monumento o en una zona cercana a él.
6. Se debe llevar a cabo una meticulosa documentación gráfica de las diversas intervenciones realizadas en el monumento, para su posterior exposición al público.
7. Se debe instalar una placa que indique la fecha de la intervención.

Aplicando dichos principios, tendentes todos ellos a la manifestación de un principio de honradez y respeto por lo auténtico, se quería garantizar unas intervenciones mínimas, preventivas en el mejor de los casos, en las que

1. 3° Congresso degli Ingegneri e Architetti italiani. Roma 1883.

primara la conservación frente a la intervención directa, restringiendo esta a casos ineludibles.

En 1903, el historiador del arte austríaco Aloïs Riegl publicó “El culto moderno a los monumentos” en el cual desarrollaba la idea de que un monumento no tiene únicamente un valor estético, tal y como se reconoce en el prefacio de la carta de 1883 en el cual se le daba primacía al valor histórico, sino que reflexiona sobre los diferentes valores que la sociedad reconoce en los monumentos, agrupándolos en valores rememorativos y valores de contemporaneidad, vinculando cada valor con una tipología de intervención.

Los valores rememorativos, que surgen del reconocimiento de su pertenencia al pasado histórico, son tres: el valor de antigüedad, el valor histórico y el valor rememorativo intencionado.

El valor de antigüedad lo adquiere el monumento por el mero hecho de haber sido construido en una época pasada, como oposición al presente. “Pero tan pronto como el individuo está formado (ya sea por obra del hombre o de la naturaleza), comienza la actividad destructora de la naturaleza (...). En las huellas de esta actividad se conoce que un monumento no es obra del presente más inmediato, sino de un tiempo más o menos lejano, residiendo por consiguiente el valor de la antigüedad de un monumento en la clara perceptibilidad de estas huellas” [RIEGL: 1987:50].

El valor histórico de un monumento “reside en que representa una etapa determinada, en cierto modo individual, en la evolución de alguno de los campos creativos” por lo que “el valor histórico de un monumento será tanto mayor cuanto menor sea la alteración sufrida” [RIEGL. 1987:57].

El valor rememorativo intencionado tiene “el firme propósito de, en cierto modo, no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad” [RIEGL: 1987:67].

Como valores de contemporaneidad, Riegl distingue entre valor instrumental y valor estético.

El valor instrumental es aquel por el cual un edificio “debe mantenerse en un estado tal que pueda albergar al hombre sin que peligre la seguridad de su vida o salud” [RIEGL: 1987:73].

El valor estético es tratado como un valor de carácter relativo que “se basa en la posibilidad de que obras de generaciones anteriores puedan ser apreciadas no sólo como testimonios de la superación de la naturaleza por la fuerza creadora del hombre, sino también con respeto a su propia y específica concepción, su firma y su color” [RIEGL: 1987:91].

Las intervenciones a realizar en el monumento, dependiendo del valor que se quiera potenciar, son radicalmente diferentes, ya que “mientras el valor de antigüedad se basa exclusivamente en la destrucción y el valor histórico

pretende detener la destrucción total a partir del momento actual (...), el valor conmemorativo intencionado aspira de modo rotundo a la inmortalidad” [RIEGL: 1987:67].

De manera que primar el valor de antigüedad conlleva la no intervención, el valor histórico la intervención mínima, mientras que el valor conmemorativo intencionado implica una intervención total a todos los niveles para un continuo regreso al origen del monumento. Los valores de contemporaneidad también implican cierto nivel de intervención, ya que mientras que el valor instrumental implica una rehabilitación del edificio para poder seguir en uso, el estético depende en gran medida de los criterios estéticos del momento y está subordinado en cierta medida a los valores conmemorativos.

Riegl concluye que lo frecuente es que los diferentes valores de un mismo edificio entren en conflicto entre sí, por lo que se ve incapaz de plantear una solución universal para todos los casos, abriendo el camino hacia el concepto actual de que cada monumento es único y debe ser tratado, estudiado e intervenido como tal.

Tras sufrir un conflicto bélico, todo monumento adquiere el valor de conmemorativo histórico, de manera que dicho valor puede entrar en conflicto con los que ya tenía anteriormente, condicionando de manera decisiva la tipología de intervención. El valor conmemorativo histórico tiende a hacer de dicho monumento un memorial al conflicto que ha sufrido, por lo que su estado de ruina sería el que se habría de mantener, consolidando su ruina. Si por el contrario, se considera que su valor histórico, estético o instrumental es mayor, se promueve su intervención. En los dos primeros casos, dicha intervención tiende a recuperar, en mayor o menor medida, el aspecto anterior al conflicto, pudiendo llegar a la reconstrucción ex novo. Si por el contrario es el valor instrumental el que prima, su intervención puede ser llevada a cabo bajo criterios estéticos contemporáneos, completando los restos existentes o sustituyéndolos.

INTERVENCIONES TRAS LA 1ª GM

Los principios de la Carta del Restauro de 1883, fueron puestos a prueba tras la Primera Guerra Mundial, en la que grandes zonas de Francia y Bélgica fueron devastadas, dando paso a intervenciones pintoresquistas, en las que se primaba la recuperación de la imagen (valor estético), no así de las técnicas constructivas ni de su materialidad. Dado que la intervención debía quedar claramente señalada por la utilización de materiales diferentes de los originales, y que las intervenciones se realizaban en un momento de carestía de materiales en los que el tiempo era un factor primordial a la hora de poder

recuperar las señas de identidad nacional dañados en la contienda, el empleo del hormigón armado se generalizó.

La destrucción causada por la Primera Guerra Mundial (1914-1918) en Francia y en Bélgica supuso un punto de inflexión en el **desarrollo teórico** de las Comisiones de monumentos, la *Commission des Monuments Historiques* en Francia y la *Commission royale des monuments et sites* en Bélgica. Los responsables de la tutela se plantearon sobre los criterios a utilizar para las intervenciones, en especial en las zonas destruidas, si continuar con la intervenciones a *l'identique*, primando el valor estético mediante reconstrucciones en estilo, o si hacerlo conforme a los criterios de la arquitectura contemporánea.

Con la ley del 25 de agosto de 1915², el gobierno belga en el exilio estableció la obligatoriedad de que cada población dañada por la guerra debía presentar un Plan General de Desarrollo que debía ser aprobado por una comisión dependiente del gobierno central. De este modo se buscaba impedir la reconstrucción de los edificios dañados de manera individual, para poder dictar un criterio común de intervención. Esta comisión especial, de acuerdo con el art. 2 de la ley, estaría presidida por el gobernador de cada provincia y constituida por un único miembro de la administración local, siendo el resto de miembros pertenecientes a la *Commission Royale des Monuments et des Sites*, cuyos miembros se caracterizaban por una posición conservadora frente a las intervenciones.

Una vez acabada la contienda, comenzaron los debates teóricos sobre cómo debía afrontarse la reconstrucción del país, destacando tres posturas antagónicas que aparecerán de manera recurrente en todas las posguerras: la renovadora, la arqueológica y la conservadora.

La postura renovadora, encabezada entre otros por el arquitecto Victor Bourgeois a través de la efímera revista «*Au Volant*», propugnaba la necesidad de que las reconstrucciones posbélicas no se redujeran a una mera réplica o reinterpretación de los edificios destruidos, sino que debería aprovecharse para construir nuevos monumentos que expresaran la sensibilidad artística del momento, primando la originalidad frente a la imitación, y aprovechando para rediseñar los centros urbanos destruidos de acuerdo a los principios de la arquitectura contemporánea. [BOURGEOIS. 1919:7]

La postura arqueológica planteaba en su versión más radical el dejar las poblaciones destruidas, como fue el caso de Leper, como un memorial contra la guerra y construir una nueva ciudad junto a las ruinas. Las ramas más comedidas de esta línea de actuación proponían dejar únicamente parte del centro histórico en ruinas, reconstruyendo el resto de la ciudad, llegando a plantear para ello la creación de una *Commission des vestiges de guerre*, que se hiciera cargo de seleccionar qué ruinas debían ser consolidadas y conservadas. [DE NAEYER. 1982:173-174]

2. *Loi du 25 août 1915, relatif à la reconstruction des communes belges détruites.*

La postura conservadora, simbolizada por la *Commission royale des monuments et sites*, podía resumirse como “Hacer lo viejo con lo nuevo”³; reconstruir inspirándose en estilos de edificio desaparecidos, tal y como se hacía a finales del siglo XIX mediante el eclecticismo y los estilos «neo» como el neoclásico y sobretodo el neogótico en los edificios de menor importancia, y a *l’identique* en los monumentos [MANEFEE. 2006:90].

El 10 de mayo de 1919 se aprobó la ley de reparación de daños causados por los hechos de la guerra⁴, cuyos artículos 23 y 24 determinaron el devenir de las intervenciones en el patrimonio monumental destruido durante la contienda.

3. “*Faire du vieux avec du neuf*” (t.p.)

4. *Loi du 10 mai 1919 sur la réparation des dommages résultant des faits de la guerre suivie des arretes d’exécution.*

5. Art. 23: “*En ce qui concerne les édifices civils ou cultuels, l’indemnité consiste dans la somme nécessaire à la reconstruction d’un édifice présentant le même caractère, ayant la même destination et au moins la même importance et offrant au moins les mêmes garanties de durée que l’immeuble détruit. Le tribunal ne statue qu’après avis donné par la Commission royale des monuments.*” (t.p.)

6. Art. 24. “*Si ces édifices présentent un intérêt national historique ou artistique, le Ministre des Sciences et des Arts peut, de l’avis conforme de la même commission et les administrations intéressées entendues, ordonner leur reconstruction en leur état antérieur ou la conservation et la consolidation des ruines. Les dépenses supplémentaires résultant le cas échéant de cette mesure, sont à charge de l’État. Si la reconstruction n’est pas autorisée sur l’emplacement des ruines, l’indemnité prévue à l’article 23 comprend les sommes nécessaires à l’acquisition d’un nouveau terrain. Dans ce cas, le droit à la réparation n’est ouvert au profit des établissements intéressés qu’à la condition qu’ils consentent à l’abandon, au profit de l’État, de la propriété de l’ancien terrain et des ruines.*” (t.p.)

“En lo que concierne a los edificios civiles o religiosos, la indemnización consiste en la suma necesaria para la reconstrucción de un edificio del mismo carácter, del mismo uso y por los menos la misma importancia y que proporcione al menos las mismas garantías de durabilidad que el inmueble destruido. El tribunal decidirá después del fallo dado por la Comisión Real de Monumentos”.⁵ [LEY DE REPARACIÓN DE DAÑOS CAUSADOS POR LOS HECHOS DE LA GUERRA. 1919:ART.23]

“Si estos edificios presentan un interés nacional histórico o artístico, el ministro de Ciencia y Artes puede, conforme al dictamen de la misma comisión y de las administraciones interesadas en cuestión, ordenar su reconstrucción en su estado anterior o la conservación y la consolidación de las ruinas. Los gastos adicionales que surjan en la aplicación de estas medidas, serán sufragados por el Estado. Si la reconstrucción no es autorizada sobre el emplazamiento de las ruinas, la indemnización prevista por el artículo 23 incluye las sumas necesarias para la adquisición de un nuevo terreno. En este caso, el derecho a la indemnización está abierto a las instituciones interesadas con la condición de que accedan al abandono, en favor del Estado, de la propiedad del antiguo terreno y de las ruinas.”⁶ [LEY DE REPARACIÓN DE DAÑOS CAUSADOS POR LOS HECHOS DE LA GUERRA. 1919:ART.24]

De esta manera quedaba estipulado por ley que las únicas actuaciones posibles de cara a un monumento destruido eran o dejarlo en ruinas o reconstruirlo *l’identique*. De esta manera, la postura renovadora no queda contemplada en modo alguno, y aunque tanto las posturas arqueológica como renovadora sí que ven refrendadas sus ideas, es solamente ésta última la que se lleva a la práctica. Dado que el órgano consultivo era la *Commission royale des monuments et sites*, con una posición claramente conservadora a favor de las reconstrucciones historicistas, y debido a la carestía económica que impedía *de facto* pagar las expropiaciones necesarias para reconstruir los monumentos en nuevos terrenos y conservar así las ruinas del monumento destruido, fue la opción de la reconstrucción *in situ* la que se impuso en toda Bélgica.



1

1. Vista de *Rijselstraat* en Ieper, con los restos del *Lakenhalle* al fondo. 1916.

En 1919 se realizaron elecciones municipales en la ciudad de Ieper, completamente arrasada tras la 1ª GM, y la única lista de candidatos que se presentó llevaba un solo punto como programa electoral: reconstruir Ieper tal y como fue antes de la guerra. La reconstrucción tuvo como principios volver a construir en base a la documentación gráfica y documental los edificios más relevantes de la villa, como son el *Lakenhalle* o la catedral de San Martín, y construir las nuevas edificaciones en base al estilo arquitectónico local. [HERNÁNDEZ. 2007:68].

En Francia, el proceso de reflexión teórica seguido durante la posguerra transcurrió de manera paralela a la belga, pero acortando los plazos, quizá por una infraestructura administrativa más eficiente⁷.

El 17 de abril de 1919, apenas cinco meses tras la firma del armisticio, se aprobó la ley sobre los daños de la guerra⁸ en la cual se estipulaba que la compensación por la pérdida de un inmueble sería otro de las mismas características que el original: Se trata de la primera vez en la historia en que la reparación de daños de guerra se recoge en la legislación, sirviendo de ejemplo a otros países en la misma situación, aprobando Bélgica una ley de similares características apenas un mes después.

A esta ley le siguió un periodo de casi cuatro años sin apenas actividad restauradora, centrándose las intervenciones en obras de urgencia, consolidación, recuperación de fragmentos y remoción de escombros. Este periodo de inactividad permitió no solo la recaudación de fondos necesarios para llevar a cabo las intervenciones de los proyectos aprobado por la *Commission des Monuments Historiques*, sino que permitió reflexión teórica para determinar los criterios a aplicar en las mismas.

Todos los proyectos aprobados en este periodo estaban supervisados por un único inspector general, Charles Geneys, lo cual dio lugar a una uniformidad

7. Ver cap. "La posguerra del monumento"

8. *Loi du 17 avril 1919, sur la réparation des dommages de guerre. Payement et Avances.*

en cuanto a las tipologías de intervención a aplicar, avanzando la uniformidad de criterios que se presentaría tras la GC en España también por la excesiva centralización de las decisiones y en contraposición a las variedad de posturas empleadas tras la 2ª GM en Italia por los diferentes *soprintendenti* de cada región.

Charles Genuys, inspector general al cargo de la restauración de los monumentos devastados por la guerra hasta su defunción en 1928, fue “uno de los más firmes defensores de la conservación integral y repudiaba toda tentación de restauraciones abusivas. Para él, el trabajo más perfecto era el más invisible”⁹ [LÉON. 1951:491]. Este espíritu de «invisibilidad» en las intervenciones, contrapuesto al espíritu de la carta de Roma de 1883, y unido a los amplios archivos gráficos y fotográficos de los principales monumentos franceses llevó a la preeminencia de las intervenciones a *l’identique* en un intento de recuperar unos valores estéticos cuya pérdida podría conllevar la desaparición de valores simbólicos e históricos mucho mayores.

Los dos criterios aplicados, presentaban en apariencia lógicas contradictorias [LLOYER. 1995:238], pero que verían su uso sancionado a lo largo de todas las contiendas: las obras de menor importancia recibían un tratamiento de arquitectura contemporánea, tanto de materiales como de lenguaje intentando evocar su espíritu original, mientras que los monumentos más relevantes debían ser intervenidos bajo criterios filológicos mediante la reconstrucción a *l’identique*.

A pesar de la uniformidad en los criterios teóricos, su aplicación no fue tan estricta, y dependió en gran medida de los arquitectos encargados de llevarlos a cabo, variando en función de los distintos *départements*: tanto en Aisne como en Oise el criterio filológico fue el predominante, con treinta y seis iglesias de cuarenta y cuatro intervenidas, con independencia del nivel de daño recibido. Por el contrario en Somme la proporción entre los edificios restaurados a *l’identique* y los no reconstruidos es de nueve a seis [GARNERO. 2006:63].

Al igual que ocurriera en Bélgica, también surgieron movimientos que abogaban por mantener el estado de ruina de los monumentos destruidos. Frente a la puesta en valor de la ruina por su valor estético como se propugnaba en el siglo XIX, en este caso se buscaba primar el valor conmemorativo histórico frente al resto de valores, dotando a las ruinas de un simbolismo contra los horrores de la guerra.

En 1919 se instauró en Francia la *Commission por la réparation des dommages de guerra*, cuyo cometido era decidir qué edificios debían ser conservados en estado de ruina y cuales debían ser restaurados y en qué medida, poniéndose así de manifiesto la importancia que esta tercera vía tuvo en los debates teóricos.

9. “Il était un des plus fermes champions de la conservation intégrale et répudiait toute tentation de restaurations abusives. Pour lui le travail le plus parfait était le plus invisible” (t.p.)



2. Castillo de Coucy.
Estado actual.

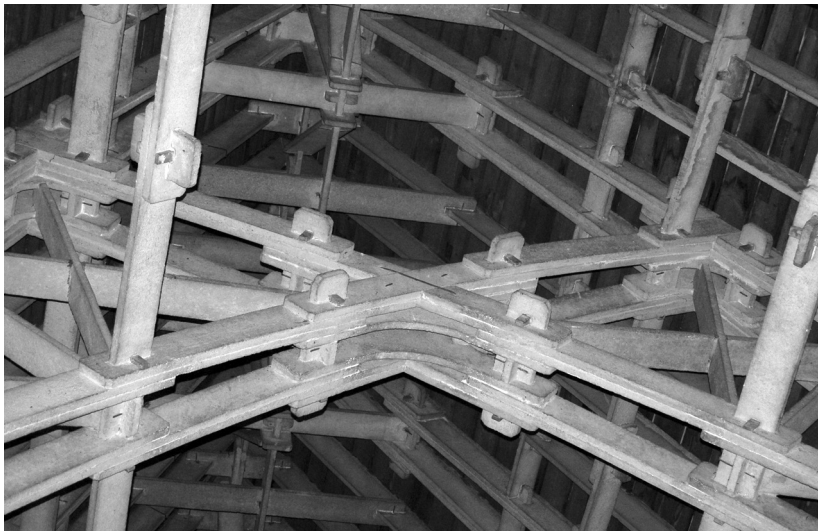
2

El castillo medieval de Coucy presentaba un estado de ruina previo a este conflicto, ya que en 1652 se había derruido todo el interior quedando únicamente en pie las construcciones defensivas exteriores. Tomado como bastión por el ejército alemán, fue destruido en su retirada, quedando únicamente en pie el basamento y los arranques de murallas y torres. Defensores y detractores de mantener las ruinas de los monumentos hicieron de este castillo su emblema.

En 1920 la *Commission*, tuvo que decantarse entre las propuestas que pugnaban por dejar tanto el castillo como el casco urbano que lo rodea en ruina como memorial y las que proponían una reconstrucción, ya fuera una de manera parcial de vuelta al estado anterior al conflicto o una reconstrucción completa al estado que presentaba a principios del siglo XVII.

La *Commission* optó por un punto intermedio, reconstruyendo la trama urbana aludiendo motivos económicos para evitar la expropiación forzosa de los terrenos, y vinculando al *Service des monuments historiques* el castillo y su acceso, para consolidar su ruina en su estado actual. Para ello se procedió a la limpieza del interior, seguido por la reconstrucción de la cimentación dañada por las minas alemanas y por la consolidación de los muros mediante inyecciones de lechada de cemento y zunchos de hormigón armado, para su puesta en funcionamiento como centro de visitantes [GARNERO. 2006:109-112].

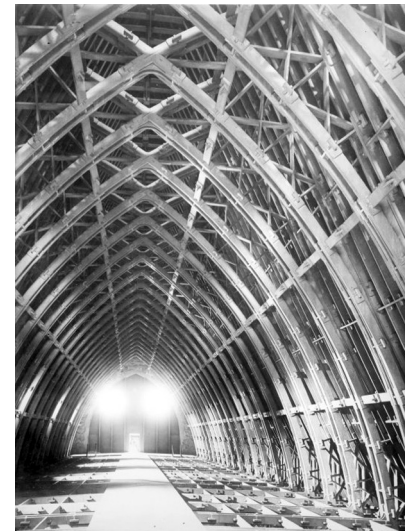
Más importante si cabe que el cambio de los criterios teóricos fue el cambio de mentalidad en cuanto al concepto de **materialidad** en los monumentos. Uno de los aspectos claves que diferencia el criterio de restauración en Europa frente al del resto del mundo es la importancia que en este continente se le ha otorgado a la materialidad del monumento [HERNÁNDEZ. 2007:59], tanto a las piezas originales empleadas, como al material del que están hechas, basando en gran medida el concepto de autenticidad de dicho monumento en estos



3

3. Detalle de un nudo de los elementos de h.a. de la cubierta de Reims.

4. Estructura de hormigón armado que conforma la cubierta de la catedral de Reims.



4

valores. Valores que la irrupción del hormigón armado, en la construcción en general y en las restauraciones monumentales en particular, puso en crisis.

El inicio del empleo del hormigón armado en restauración se puede situar en Francia a finales del siglo XIX (1860: E.Flachat consolida la torre central de la catedral de Bayeux; 1887: Abbeville refuerza la fachada y torres de la iglesia de Danjoy; 1897: Brunet refuerza las bóvedas de la catedral de Chartres con un mallazo armado y consolida el pórtico norte) y principios del XX (1905: Brunet interviene en el crucero, torre y linterna de la catedral de Laon; 1906: P. Gout: coloca una viga de h.a. ente las torres de la catedral del Reims para aligerar las tensiones que afectan al rosetón; 1906-10: Se reemplaza la cubierta original por una de h.a. en la catedral de Beauvais), pero no fue hasta las intervenciones posbélicas de la 1ª GM que su empleo se generalizó y fue unánimemente aprobado para su uso en monumentos [ESPONDA. 2004:63]

Algunas de las intervenciones más representativas en monumentos dañados en la 1ª GM en las que el empleo del hormigón armado fue el factor más relevante fueron la de Emile Brunet en la catedral de Soissons, consolidando la cubierta con vigas de hormigón armado; las de Pierre Paquet en las torres de las catedrales de Arrás, Rouen y Reims, reconstruyendo en las dos primeras su estructura mediante una estructura porticada de hormigón armado y recubriéndola posteriormente con piedra tallada, y en las torres de la catedral de Reims consolidando su estructura original mediante zunchos perimetrales [ESPONDA. 2004:64-65]; destacando tanto por la magnitud de la obra como por su relevancia la intervención de Henri Deneux en la cubierta de la catedral de Reims, sustituyendo las cerchas de madera originales por elementos prefabricados de hormigón armado.

A propósito de la intervención realizada en la catedral de Reims, el historiador del arte André Michel definió de la siguiente manera la tarea del arquitecto, la extensión de sus deberes y los límites de su acción:

“Establecer un sabio programa, mantenerlo obstinadamente contra las críticas de los impacientes, aliar a un profundo conocimiento del arte medieval el espíritu inventivo de un constructor moderno que, sin alterar el carácter del edificio, no dude en utilizar los recursos de las nuevas técnicas, respetar hasta los menores detalles la escultura, las líneas, la apariencia, la decoración, resignarse a cumplir oscuramente una tarea de la que el público ignorará siempre las dificultades y el mérito, inmolarlo todo, vanidad de artista y ensoñaciones de arqueólogo a la única voluntad de servir bien.”¹⁰ [LÉON. 1951:490-491]

PERIODO DE ENTREGUERRAS

El intenso periodo de actividad restauradora en la posguerra de la 1ª GM fue seguido por un periodo, no menos intenso, de debate teórico en el que quedó patente la crisis de los valores heredados del siglo XIX y cristalizaron los criterios teóricos expresados por Camilo Boito.

Estos criterios, que habían comenzado a aplicarse en las recientes intervenciones realizadas en Francia y Bélgica, fueron difundidos a lo largo de toda Europa por arquitectos como Leopoldo Torres Balbás en España, Paul Léon en Francia, André Le Maire en Bélgica y especialmente por Gustavo Giovannoni en Italia con los principios de su «Restauración Científica». Principios consensuados en el Congreso de Atenas en 1931 y plasmados en la conocida como «Carta de Atenas».

Pesa a que a priori sorprende no encontrar ninguna referencia directa a las intervenciones en monumentos dañados por conflictos bélicos, ya que gran parte de los casos estudiados eran intervenciones realizadas debido a la 1ª GM, la situación geopolítica europea en 1931 era delicada, y se decidió no tratar temas bélicos en un foro internacional como era este Congreso. Serían necesarios setenta años, hasta la carta de Cracovia de 2001, para que se dedique un apartado especial a esta tipología de daños.

Esta generalización de los criterios, sin tener en cuenta las especiales circunstancias que concurren en una intervención posbélica, hizo inoperante este método tras las destrucciones masivas de la 2ª GM debido a la lentitud y complejidad que conllevaba su estricta aplicación.

Del articulado de la **Carta de Atenas**, se pueden extraer los siguientes puntos que a posteriori serían de gran relevancia en la restauración posbélica:

“En el caso en que la restauración sea indispensable, debido a degradaciones o destrucciones, se respetará la obra histórica y artística del pasado, sin proscribir el estilo de ninguna época.” [CARTA DE ATENAS. 1931:ART.2]

10. *“Établir un sage programme, s’y tenir opiniâtement, malgré les critiques des impatients, alier à une profonde connaissance de l’art médiéval l’esprit inventif d’un constructeur moderne qui, sans altérer le caractère de l’édifice, n’hésite pas à utiliser toutes les ressources de la technique nouvelle, respecter jusque dans les moindres détails la sculpture, les lignes, l’apparence le décor, se résigner à accomplir obscurément une tâche dont le public ignore toujours les difficultés et le mérite, tout immoler, vanité d’artiste et rêverie d’archéologue à la seule volonté de bien servir’.” (t.p.)*

Considerando de esta manera que todas las etapas históricas de un monumento tienen la misma importancia y merecen ser conservadas.

“Cuando se trata de ruinas, se impone una conservación escrupulosa y cuando las condiciones lo permiten es conveniente colocar en su lugar los elementos originales que se encuentran (anastylosis): los materiales nuevos necesarios para esta operación deberán ser siempre reconocibles.” [CARTA DE ATENAS. 1931:ART.4]

La ambigüedad del término «cuando las condiciones lo permitan» fue uno de los principales puntos de debate durante las restauraciones posbélicas tras la 2ª GM. La diferenciación de materiales, primando el valor histórico frente al estético del monumento, fue otro de los puntos que no tuvo en cuenta la posible magnitud de una destrucción bélica.

El momento en el que un monumento sufre una destrucción traumática e instantánea, la manifiesta diferenciación en su intervención entre materia original y nueva atenta en contra de los criterios estéticos que hicieron de él un monumento artístico, debiendo decidir qué valor debe primar en él, e intervenir en consecuencia.

“Se aprueba el uso juicioso de todos los recursos de la técnica moderna, muy especialmente del cemento armado. Se expresa la opinión de que normalmente estos medios de refuerzo deban disimularse para no alterar el aspecto y el carácter del edificio por restaurar; se recomienda especialmente su uso en los casos en que se logra conservar los elementos «in situ», evitando los riesgos del desmontaje y la reconstrucción.” [CARTA DE ATENAS. 1931:ART.5]

Este punto, determinante en la historia de la restauración monumental, no hizo más que sancionar y, lo que es más importante, codificar el uso de un material que llevaba aplicándose de manera extensiva desde comienzos de siglo.

Sus características (trabajabilidad, resistencia, durabilidad) ilusionaron a los técnicos del momento, por poder contar con un material de su época, artificial, relativamente económico y disponible en época de carestía, capaz de utilizarse para prácticamente cualquier cometido con una funcionalidad aparentemente mejor que la de los materiales originales o que otros materiales contemporáneos, como el acero que apenas presentaban resistencia al fuego.

Su uso masivo desde principios de siglo, tal y como se estaba empleando en aquel momento en la restauración del Partenón, hizo que esta norma intentara codificar su utilización mediante el uso juicioso del mismo, y limitándolo a refuerzos que estuvieran disimulados, para no alterar la imagen del monumento. Gino Chierici en su discurso en la Convención de Atenas sostenía que “el hormigón armado puede ser, por tanto, de gran ayuda para la conservación de los monumentos, a condición de usarlo con

discreción y cuando no es posible utilizar otros sistemas”¹¹. Sin embargo, la recomendación de usarlo principalmente en refuerzos estructurales dio origen al desarrollo de una visión dualista de la materialidad del monumento, en la cual se diferenciaba entre la materia exterior, que conforma la imagen del monumento, de la materia interior, que conforma su estructura, como si ambos valores no estuvieran íntimamente ligados

“La Conferencia recomienda respetar en la construcción de los edificios el carácter y la fisonomía de la ciudad, especialmente en la proximidad de los monumentos antiguos, en donde el ambiente debe ser objeto de atenciones particulares.” [CARTA DE ATENAS. 1931:ART.7]

Aparentemente sin una relación directa con la restauración posbélica, los graves daños producidos por los bombardeos masivos al tejido urbano de los centros históricos de Italia y Alemania, condicionaron en gran medida las intervenciones en los monumentos insertos en dicha trama, llegando a ser uno de los puntos clave en el paso de la restauración científica a la crítica.

“Que los diversos estados, allí donde las instituciones estén creadas o se reconozcan competentes en esta materia, publiquen inventario de los monumentos históricos nacionales, acompañado de fotografías y de informaciones.” [CARTA DE ATENAS. 1931:ART.8]

La entrada en vigor de esta medida, en diferente grado según las zonas, hizo posible un gran número de intervenciones posbélicas de carácter mimético.

En el Congreso de Atenas se prestó especial atención a las diferentes legislaciones promulgadas en cada país en cuestiones de protección de patrimonio, y es innegable la repercusión que sus conclusiones tuvieron a su vez en las leyes que se promulgaron en Europa a partir de entonces, destacando la ley de Patrimonio Artístico Nacional de 1933¹² en España y la *Carta del Restauro* italiana de 1932.

ESPAÑA 1931-1958

Durante la II República, se publicó en España el 13 de mayo de 1933 la Ley de Patrimonio Artístico Nacional, cuyo articulado recoge los principios enunciados en la carta de Atenas.

Merece destacarse el art. 19, según el cual “Se proscriben todo intento de reconstrucción de los monumentos, procurándose por todos los medios de la técnica su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuere absolutamente indispensable y dejando siempre reconocibles las adiciones.” De esta manera, asumiendo como propios los valores de la Carta de Atenas, queda patente el cambio de mentalidad sufrido por la sociedad en menos de un siglo, ya que la ley del 1 de septiembre - 10 de octubre de 1850 estipulaba

11. “Il cemento armato può essere, dunque, di grande aiuto per la conservazione dei monumenti, a condizione di usarne con discrezione e quando non è possibile adoperare altri sistemi” en [CHIERICI, GINO: 1933] (t.p.)

12. Ley de Patrimonio Artístico Nacional de 13 de Mayo de 1933, publicada en la Gaceta de Madrid, nº145 el 25 de Mayo de 1933

todo lo contrario, recomendando la reparación de las partes dañadas de manera que las antiguas y las nuevas se asemejasen y pareciesen de la misma época [ORDIERES. 1995:41].

Mientras que el artículo 19 recoge las principales indicaciones de la carta de Atenas respecto a los criterios de actuación, en los artículos 29 y 66 quedan reflejadas las disposiciones referidas a la recopilación de información de los monumentos para la creación de un Inventario Histórico-Artístico.

Leopoldo Torres Balbás, uno de los cuatro integrantes de la delegación encargada de representar a España en la reunión de Atenas¹³, se expresaba en 1933 en los siguientes términos:

“Cada viejo edificio presenta un problema diferente y debe ser tratado de distinta manera. Es pueril intentar dar reglas generales para la reparación de monumentos que sirvieran a la par para una construcción romana, un templo visigodo, una iglesia románica, una catedral gótica, un edificio musulmán y un palacio del Renacimiento: lo único útil y sensato es fijar una orientación general, y ésta creemos que debe ser la de máximo respeto a la obra antigua conservando las fases y adiciones posteriores que tengan interés histórico, arqueológico, artístico o monumental, huyendo lo más posible de añadir nada nuevo y diferenciando siempre lo añadido, para que nunca pueda confundirse con la obra antigua, al mismo tiempo que se procura atender al ambiente y al aspecto artístico del edificio reparado”. [TORRES. 1933:10]

No obstante la GC cambiaría el curso de los acontecimientos, produciéndose una **ruptura** con respecto a las posturas presentadas por el régimen anterior. Esta ruptura se materializó en tres aspectos: un cambio de principios teóricos, un cambio del proceso organizativo mediante la creación de nuevos organismos, y la sustitución de los arquitectos encargados de realizar las intervenciones [MUÑOZ. 1989:113].

Sin embargo, no se trató de una ruptura tan drástica como quiso dar a entender el nuevo gobierno, para negar la herencia cultural recibida del gobierno anterior. Los principios teóricos fueron los principales damnificados de este cambio, pero el poco recorrido de la Ley de Patrimonio Artístico Nacional, aprobada apenas tres años antes de la GC, no permite especular hacia donde hubiera derivado la aplicación de esta ley al enfrentarse a las intervenciones posbélicas en caso de haber acabado la contienda en otras circunstancias. El cambio organizativo llevado a cabo se basó principalmente en un cambio de los órganos rectores, ya que el sistema de arquitectos conservadores de zonas se mantuvo tras una oportuna remodelación de las zonas. En cuanto a la sustitución de los arquitectos conservadores de zona nombrados en la II República, Leopoldo Torres Balbás y Jeroni Martorel fueron apartados, Emilio Moyá murió prematuramente, continuando ejerciendo

13. La delegación española que acudió a Atenas en octubre de 1931 estuvo compuesta por los arquitectos Modesto López Otero, Leopoldo Torres Balbás, Emilio Moya Lledós y el historiador Francisco Javier Sánchez Cantón.

su función tras la reorganización de las zonas: Francisco Iñiguez, Alejandro Ferrant, Félix Hernández y José María Rodríguez Cano [ESTEBAN. 2008:61-62].

En 1937, se realizó en Zaragoza una asamblea de las Academias de Artes y Letras, recientemente disueltas por la II República, durante la cual se formalizó la adhesión de las mismas al Movimiento Nacional. Entre los diferentes puntos tratados, cabe destacar las siguientes consideraciones realizadas por el arquitecto Modesto López Otero, otro de los integrantes de la delegación española en Atenas, en las que se adivina el inicio del cambio ideológico que en materia de conservación del patrimonio se iba a producir al finalizar la contienda:

“...todo proyecto de restauración se inspire en el máximo respeto a la autenticidad, reintegrando en todo lo posible, los elementos primitivos y observando la mayor fidelidad en los que irremediablemente hayan de ser sustituidos” [citado en ESTEBAN. 2008:26].

De esta manera, se da paso del “huyendo lo más posible de añadir nada nuevo y diferenciando siempre lo añadido” de Torres Balbás en 1933 al “observando la mayor fidelidad en los que irremediablemente hayan de ser sustituidos” de López Otero en 1937, en una vuelta a las posturas historicistas del s. XIX.

Una vez finalizada la contienda se llevó a cabo un proceso de ruptura ideológica y de reorganización institucional que originó que la arquitectura, y especialmente la reconstrucción monumental, quedara convertida en una actividad política supeditada a las necesidades y deseos del Estado. “A partir del momento en que la ideología se superpone a los valores artísticos e históricos de cualquier monumento, proyectando sobre él una mirada condicionada por ideas ajenas al mismo, la conservación de este se verá necesariamente alterada” [HERNÁNDEZ. 2006:242]

Este giro ideológico fue materializado durante veinte años por la Dirección General de Regiones Devastadas y Reconstrucciones. En 1941 José Moreno Torres¹⁴, a tenor de la intervención planeada en el Monasterio de Nuestra Señora de la Cabeza, escribía en la revista “Arquitectura” que la DGRDR:

“ha entendido siempre que su misión no era estrictamente la de reconstruir con fiel exactitud lo que antes existía, sino que era necesario aplicar a la reconstrucción del suelo español el sentido revolucionario del Movimiento Nacional con la misma intensidad y eficacia con que se produjeron las fuerzas armadas para ganar la guerra” [MORENO. 1941:24].

Este cambio de ideología se produjo debido a “la necesidad de propaganda política del régimen, bajo los designios de Regiones, junto con el deseo por crear un renovado escenario monumental, que borrara u ocultara las heridas sufridas durante la guerra” [MARTÍNEZ. 2008(b):272], originando un estancamiento en los tipos de intervención.

14. Director General de Regiones Devastadas de septiembre de 1939 a agosto de 1950

5. Sección transversal de la Cámara Santa y del claustro hacia el ábside, según el proyecto de Alejandro Ferrant de junio de 1935.

Frente al “cada viejo edificio presenta un problema diferente y debe ser tratado de distinta manera” de Torres Balbás en 1933, en este periodo el férreo control de la administración central conllevó una homogeneidad en las soluciones empleadas y en la imagen obtenida, produciéndose un empobrecimiento teórico carente de cualquier tipo de debate doctrinal.

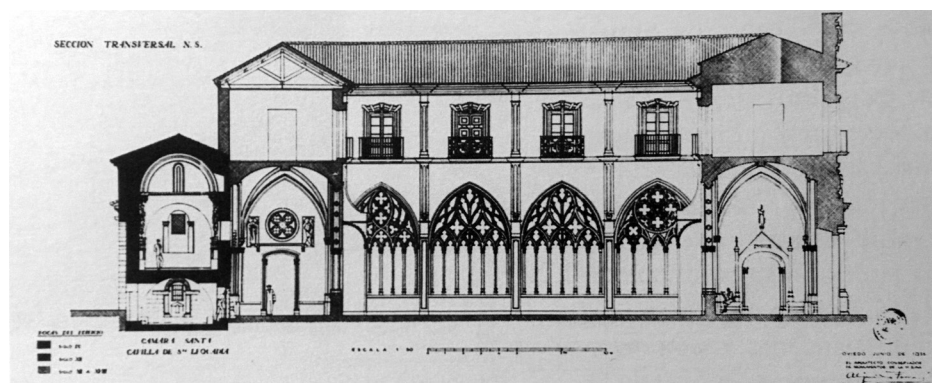
Si en algo queda patente la ruptura ideológica con el periodo anterior, es en la sustitución forzosa de parte de los técnicos y profesionales encargados de llevar a cabo las intervenciones. Al finalizar el conflicto, se sustituyeron mediante expedientes de depuración e incluso apartándolos de la profesión misma a aquellos profesionales cuya lealtad era considerada como dudosa, en favor de aquellos afectos al nuevo régimen, conllevando un cambio radical en la praxis restauradora en nuestro país.

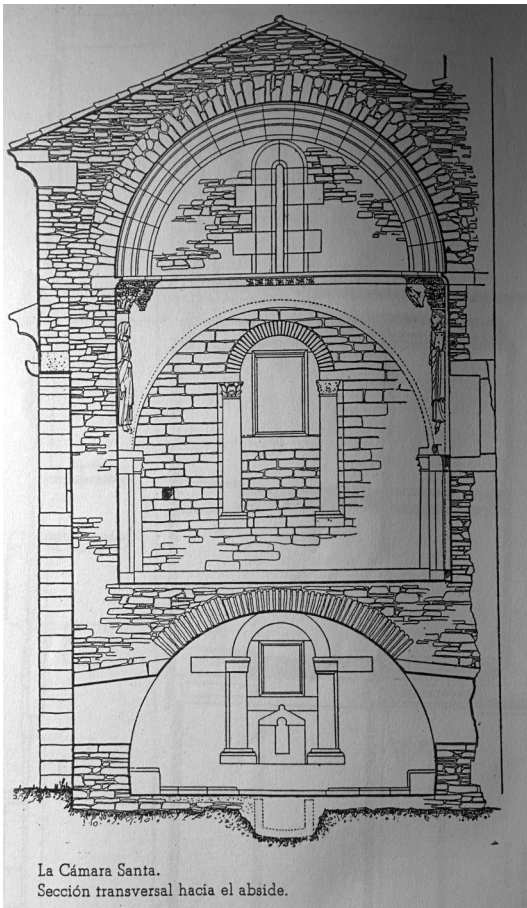
Este cambio de praxis quedó reflejado en todas las intervenciones de posguerra, destacando aquellas que por diferentes motivos comenzaron bajo los criterios imperantes durante la II República y fueron concluidas bajo las indicaciones del nuevo régimen. Entre estas intervenciones destacaron la de la Cámara Santa de Oviedo, por realizarse el cambio de técnico entre la redacción del proyecto y su ejecución, y la de la catedral de Sigüenza, por llevarse a cabo la sustitución durante la misma intervención. De esta manera, la confluencia en un mismo monumento de criterios tan dispares ilustra elocuentemente el cambio de mentalidad sufrido en este periodo.

Tras la destrucción en octubre de 1934 de la Cámara Santa, Alejandro Ferrant como arquitecto a cargo de la Primera Zona y Manuel Gómez-Moreno como arqueólogo fueron los encargados de realizar las primeras obras de urgencia y presentar un proyecto para su reconstrucción. Aplicando los postulados teóricos de la recientemente aprobada ley de Patrimonio, Ferrant presentó un proyecto que podría definirse más de recomposición que de reconstrucción, según el cual debía aprovecharse todo resto original rescatado, reintegrándolo en su lugar y rellenando los espacios en blanco, de manera que el conjunto pudiera ser leído en su totalidad, pero sin borrar la huella de la destrucción que había sufrido.

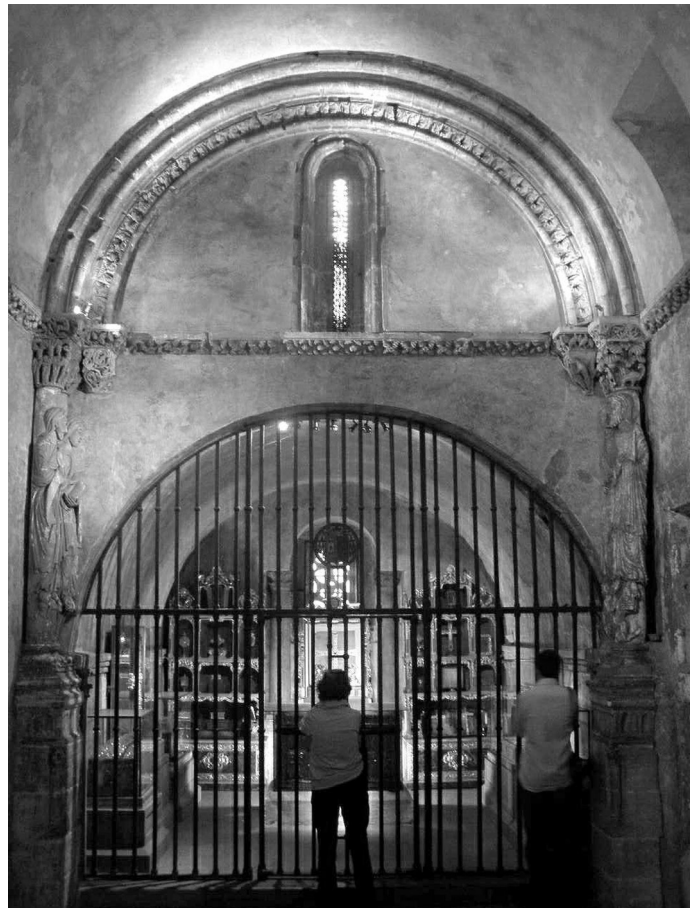
Según la memoria del proyecto¹⁵, la Cámara Santa no debía rehacerse como “si nada hubiese ocurrido en su día... Del edificio podrán volver a su sitio

15. FERRANT VÁZQUEZ, Alejandro: *Proyecto de Catedral de Oviedo. Proyecto de reconstrucción de la Cámara Santa y Anejos*, A.G.A. Educación C-13223-6 [Citado en ESTEBAN & GARCÍA. 2007:123].





6



7

propio los elementos constructivos y decoraciones salvadas de la catástrofe, podrán cerrarse con el mismo material viejo las heridas de sus paramentos y bóvedas sin permitir disimulo de que es cosa repuesta, las distorsiones de la parte vieja subsistente, desplomada y agrietada toda”, de manera que la obra acabada pudiera “evidenciar lo auténtico en su mayor pureza, para lo cual nos limitaremos a recogerlo y presentarlo dentro de una simple armonía en que pueda reconocerse con absoluta claridad”

En julio de 1935 se envió el proyecto al ministerio. Un año después estalló la GC, lo que originó que se detuvieran las obras de restauración de la Cámara Santa, en la cual apenas se pudieron llevar a cabo las intervenciones de urgencia más elementales. Este proyecto nunca se llevó a cabo, ya que tras el final del conflicto, Alejandro Ferrant que había permanecido fiel a la II República fue destinado a la zona de levante, y Luis Menéndez-Pidal fue nombrado nuevo arquitecto de la Primera Zona y, como tal, encargado de todas las obras del prerrománico asturiano, incluyendo la Cámara Santa.

El cambio de arquitecto, auspiciado por Pedro Muguruza, Director General de Arquitectura, se reflejó en un cambio radical de criterio con una clara vocación tanto política como propagandística, en busca de apoyos para la causa nacional fuera de España. Se pretendía recuperar el edificio con la mayor fidelidad posible, dejando de lado las dudas doctrinales.

6. Sección transversal de la Cámara Santa hacia el ábside, según el proyecto de Luis Menéndez Pidal.

7. Vista interior de la Cámara Santa.

“En la reconstrucción de la Cámara Santa, fueron empleados todos los elementos del derruido monumento, previamente recogidos y clasificados, cuidando de reconstruir cada uno de ellos, buscando entre los restos sus diferentes fragmentos que fueron después unidos, valiéndose de grapas de cobre con el mortero de ligadura adecuado. Después de reconstruir con este método cada elemento escultórico ornamental, sillares y mampuestos, cada uno de ellos iba a ocupar el lugar donde estaba su originario emplazamiento, volviendo así a formar parte del monumento con la misma ordenación que tuvo antes de su destrucción.” [MENÉNDEZ. 1960:14]

Respecto a la diferenciación entre las partes originales y las nuevas, aparecen discrepancias entre las publicaciones efectuadas tras la intervención y lo que muestra en la actualidad la Cámara Santa.

“De este modo se fueron desarrollando los trabajos previos de restauración de elementos que, luego, iban al lugar adecuado del conjunto, procurando conservar las partes que aparecían sin daños considerables, manteniendo incluso desplomes inofensivos¹⁶; como sucede en todo el costado de la epístola de la nave, donde ha quedado la señal del desvío hacia afuera del muro sobre el pavimento de hormigón, mostrando ahora así la deformación causada al monumento por la terrible explosión causante de su ruina” [MENÉNDEZ. 1960:15].

“De igual modo, se llevaron las obras en los revestidos interiores de las partes reconstruidas en los muros, bóvedas del ábside y de la nave de la Cámara Santa y cripta de Santa Leocadia; procurando destacar los límites de la reconstrucción mediante un trazo continuo rehundido, siguiendo el contorno de los venerables restos que se libraron de la destrucción” [MENÉNDEZ. 1960:22-23].

Sin embargo, en la actualidad, no es posible reconocer las diferencias entre las zonas conservadas y las reconstruidas, ya que tanto la pátina interior que se aplicó a las partes nuevas¹⁷ como el tratamiento efectuado a los sillarejos en el exterior han dado como resultado que no sea posible su distinción, borrando cualquier huella de la voladura.

Resulta interesante constatar que ambos arquitectos, refiriéndose a la intervención como reconstrucción, planteasen criterios de intervención tan dispares. Alejandro Ferrant, que había estudiado el monumento meses antes de su destrucción y participó en primera persona en las tareas de desescombro y salvamento, planteó una intervención basada en la analogía, mediante la creación de una nueva unidad formal que integrara los restos originales y la nueva intervención. Por el contrario Luis Menéndez-Pidal basó su intervención en la recuperación de la imagen original, primando la unidad formal a cualquier otro criterio, dando como resultado una copia mejorada¹⁸ de la Cámara Santa que existió antes de su voladura.

16. Desplomes de entre 5 y 20 cm [MENÉNDEZ. 1960:29]

17. Una mezcla de aguarrás y aceite de linaza [GARCÍA. 2001:59].

18. Menéndez-Pidal llega a enumerar 15 modificaciones realizadas al monumento durante las obras de reconstrucción respecto al estado original de la Cámara Santa antes de la voladura. [MENÉNDEZ. 1960:27-30]

La intervención llevada a cabo durante este periodo en la catedral de Sigüenza tiene, según Alfonso Muñoz Cosme¹⁹, “una gran importancia en la historia de la conservación del patrimonio arquitectónico de nuestro país, por ser el edificio en el que posiblemente se advierte más claramente la ruptura que en esta disciplina supuso la guerra civil y la posterior orientación sociopolítica.” [MUÑOZ. 2005:129]

Sorprendido Leopoldo Torres Balbás por el estallido de la guerra en Soria, en un viaje de estudios de la Escuela de Arquitectura de Madrid donde era profesor, fue requerido por el gobierno nacional para trabajar en la restauración de la catedral de Sigüenza, dañada por los continuos bombardeos. Su proyecto de intervención estaba basado en el método y los criterios recogidos en la ley de Patrimonio de 1933.

Torres Balbás se hizo cargo de la intervención en la catedral de Sigüenza entre los años 1937 y 1940, atendiendo a las obras de las distintas partes de la catedral con arreglo a la urgencia impuesta por su estado de ruina. En su proyecto²⁰, fechado el 31 de julio de 1940 en Madrid, pueden encontrarse tres tipos de intervenciones: las realizadas, las pendientes de realización y las no incluidas en el proyecto.

En cuanto a las obras realizadas, sirva como ejemplo las llevadas a cabo a la hora de reconstruir los elementos desaparecidos.

“Con sillería arenisca, análoga a la antiguamente utilizada rehiciéronse los contrafuertes, los paños de muro entre ellos, los ventanales y las cornisas. Se utilizaron las piedras labradas que, recogidas entre los escombros, estaban aún en condiciones de aprovechamientos; para suplir la falta de las destruidas -arquivoltas, basas, capiteles, modillones, se colocaron otras lisas que el día de mañana, si así se estima conveniente, podrán tallarse in situ²¹, como con frecuencia hacían los canteros medievales.”

“Procediose después a tapar las ocho perforaciones existentes en los cuatro tramos de bóveda de la nave mayor, alguna de las cuales tenía más de 4 metros superficiales. Para realizarlo (...) hubo de recurrir al procedimiento de ir colocando dovelas arriostradas desde el estradós de dichas bóvedas, con la ayuda de un operario colgado en jaula.

Tapadas estas perforaciones de las bóvedas de la nave mayor, se limpió y desyagó su extradós, echando sobre éste una capa de cemento y un solero general de rasilla, sobre el que se levantaron los tabiquillos de ladrillo hueco que sostienen las dos hojas de rasilla de la cubierta. Diose a esta inclinación primitiva, claramente acusada por la fábrica de piedra en el pilón de los pies, quitándole la excesiva inclinación que se le había dado en el siglo XVIII. Después, sentose sobre el tablero exterior una cubierta de teja árabe recibida con mortero de cal”

Entre las obras pendientes de efectuar:

19. Director del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

20. TORRES BALBÁS, Leopoldo. AGA (4)81 CAJA 953 TOP. 76/03 Carpeta 244

21. Subrayado por el autor en el texto original.

8. Catedral de Sigüenza. Vista exterior. 1920.

9. Vista interior del estado de la bóveda del crucero tras la guerra. 1941.

10. Trabajos de reconstrucción de la catedral. Vista exterior 1945.

11. Vista interior del estado del presbiterio tras la guerra. 1941.

12. Vista exterior con su volumetría modificada por la nueva linterna sobre el crucero. 1950.

13. Obras de reconstrucción. 1942.

“La obra de más importancia de las que restan por hacer para la reconstrucción de la Catedral, es la de levantar las bóvedas del tramo central del crucero, de su brazo norte, del presbiterio y del ábside, bóvedas que han de cubrir considerable superficie y situadas entre los 23 y 26 metros de altura (...). Habrá de reconstruirse también la parte alta de la torre del Santísimo, que está destruida, pero limitándola a la altura que tuvo en los siglos XIII y XIV, y no intentando rehacer la balaustrada y remate del siglo XVI, desaparecidos ambos”

En cuanto a las obras no incluidas:

“No se incluye en este proyecto la reconstrucción del pórtico de la puerta del mercado, por ser discutible la oportunidad de tal obra. Terminadas las que se proyectan, será el momento de decidir si se realiza esa reconstrucción o se derriban sus restos”

En base a este proyecto, pueden extraerse una serie de directrices como son la utilización de materiales similares a los originales para mantener su imagen, pero sin utilizar ningún tipo de pátina artificial para disimular la diferencia entre elementos añadidos y originales; la reconstrucción a nivel formal de aquellos elementos cuya forma proviene de su uso, como cornisas y ventanales, mientras que aquellos elementos meramente estéticos se reponen a nivel volumétrico a la espera de una posterior valoración; actuaciones críticas basadas en los restos encontrados, como son la recuperación de la pendiente de la cubierta, la limitación de altura de la torre del Santísimo o la no recuperación del pórtico de la puerta del mercado, por haber “aparecido los restos de una puerta románica en el mismo sitio” más antigua.

A principios de 1941, tras recibir una carta²² en la que se le indica cómo debe llevar a cabo las obras y se le recrimina la poca definición del proyecto, Leopoldo Torres Balbás responde airadamente, lo que provoca su inmediato cese de la dirección de la obra, siendo sustituido por Antonio Labrada Chércoles, discípulo suyo.

Muestras de este cambio ideológico se puede observar en las declaraciones de Labrada Chércoles sobre el criterio aplicado a los elementos decorativos a reponer, antes y después de hacerse cargo del proyecto. En 1941 se expresaba con los siguientes términos en la revista Reconstrucción:

“La restauración se lleva a cabo, naturalmente, con una absoluta fidelidad y respeto a las formas primitivas, aprovechándose todos los materiales antiguos que se conservan y que permiten reproducir exactamente los elementos aplantillados, y se dejarán de bulto aquellas partes de talla como modillones, capiteles, impostas, etc., que se encuentran completamente destruidos”. [LABRADA: 1941:14]

En el proyecto²³ fechado a 7 de septiembre de 1943 en Madrid los términos empleados para definir las actuaciones han cambiado:

22. Torres Balbás, Leopoldo. AGA (4)81 CAJA 20246 TOP 76/13.

23. LABRADA CHÉRCOLES, Antonio: AGA (4)81 CAJA 953 TOP. 76/03 Carpeta 1816



8



9



10



11



12



13

“La decisión de dejar completamente terminados, al mismo tiempo que la parte formal, los elementos decorativo que acompañan a la arquitectura como canecillos, capiteles y en general todas aquellas partes de decoración, que junto con la forma determina y complementan el carácter del monumento. Y esto no solamente en la obra nueva sino también en la ya realizada anteriormente a la adopción, para darle a la obra la unidad necesaria de conjunto.”

Esta modificación de los valores adoptados, acordes a los del nuevo régimen, queda patente desde el inicio de la memoria del proyecto de 1943:

“Desde el comienzo de los trabajos hemos mantenido un estrecho contacto con la comisaría del patrimonio artístico nacional, lo que ha alterado también y quizá con carácter fundamental el desarrollo de las obras con arreglo al proyecto redactado por el Sr. Torres Balbás”

Este cambio de criterio no se encontró únicamente circunscrito a aspectos estéticos. Se pasó de una restauración crítica, en la que se valoraba el interés de cada elemento tanto por su valor intrínseco como en relación con el resto del monumento, a un criterio de restauración que no puede sino calificarse de «en estilo» por el cual no solo se aboga por la recuperación del pórtico del mercado y el remate barroco de la torre del santísimo, sino que se diseña una linterna *ex novo* como remate del crucero “sobre la conveniencia de restaurar esta parte del monumento con arreglo a su solución primitiva” frente a “adoptar la de simple bóveda que tenía antes de su destrucción”, alterando la imagen y la estructura del edificio.

En cuanto a la **materialidad** de los monumentos intervenidos, las actuaciones realizadas en España en este periodo se encontraban a la par de las llevadas a cabo en el resto de Europa, siendo el cemento y el hormigón armado los materiales en lo que más confianza se depositaba a la hora de realizar intervenciones estructurales, habida cuenta que aún no eran conocidos los efectos dañinos que conllevaba su aplicación sobre un monumento.

De las memorias de la reconstrucción y saneamiento de los muros de mampostería del Alcázar de Toledo se pueden entresacar los siguientes fragmentos sobre el empleo del cemento durante la intervención:

“Los muros son de mampostería, empleándose el mortero de cemento en lugar del de cal, con que primitivamente estaba formada la fábrica, ya que por todos los conceptos, es más ventajoso el empleo de cemento, únicamente se empleará la cal para los rehundidos”²⁴.

“4º enfoscado de cemento en paramentos: (...) debido a que la mayoría de estos enfoscados, hay que realizarlos sobre paramentos de mampostería y por la irregularidad de los mismos, se ha previsto un espesor de enfoscado superior a los corrientes, con el fin de conseguir una cara o paramento perfectamente plano”²⁵

24. JIMÉNEZ: A.G.A. (4)81 CAJA 20780 TOP.76/13. Carpeta 2594 V.

25. JIMÉNEZ: A.G.A. (4)81 CAJA 20781 top 76/13. Carpeta 2594 VIII.



14

14. Vista de las ruinas de la fachada suroeste del Alcázar de Toledo. 1941.

15. Obras de reconstrucción del Alcázar. 1955-1960.

16. Vista actual del exterior del Alcázar. 2009.



15



16

En el proyecto de intervención de la torre de la catedral de Teruel, se emplearon diversos elementos de hormigón armado para reforzar la estabilidad de la misma:

“Para cortar por completo el peligro que entraña tan acusada deficiencia, proyectamos la colocación de cuatro zunchos de cemento armado en los niveles que se señalan en el alzado y de sección 15x20 cm, armados con cuatro redondos de 12 mm y estribos de 4 mm cada 50 cm.

Otro zuncho, o mejor se diría dintel corrido de cemento armado de 30x36 cm. de sección, armado con redondos de 16 mm y estribos de 6 mm se dispone para descargar las columnillas de las ventanas geminadas del cuerpo de campanas.

Estos zunchos se hormigonarán con mortero de 250 kg de cemento y quedarán remetidos medio pie del paramento, para frentear después con fábrica de ladrillo igual a la del resto de la torre.”²⁶

ITALIA 1932-1964

El italiano Gustavo Giovannoni, principal valedor de los principios de la Carta de Atenas, plasmó dichos principios en la Carta italiana del Restauo de 1932. Principios que servirían de base para la conocida como «restauración científica».

La «restauración científica» hereda la premisa de Camilo Boito de que en un monumento es la instancia histórica la que predomina frente a la artística, considerando al monumento como un documento vivo que refleja la historia del pueblo. Y como tal documento ha de ser tratado, primando el mantenimiento frente a la intervención y en caso de ser necesaria dicha intervención, reducirla al mínimo, dejarla patente y hacerle un riguroso seguimiento. Tales normas fueron aprobadas y tomadas como propias en 1931 por el Consejo Superior de Antigüedades y Bellas Artes, y constituyeron las disposiciones internas para la actividad de la *Soprintendenza* y se mantuvieron prácticamente sin cambios hasta la convención de *Soprintendenti* de Roma de 1938 [D’OSSAT. 1955:6].

En dicha convención, se reformuló el cuerpo normativo para unificar criterios de intervención, y se aprobaron las *Istruzioni per il restauro dei monumenti*. En líneas generales se mantienen los criterios expuestos en la *Carta del Restauo* de 1932, aboliéndose la diferencia entre monumentos vivos y muertos y sancionando tanto la arbitrariedad de la translación de los monumentos como el uso de intervenciones estéticas. Cabe destacar que pese a que algunos de los aspectos que mayor relevancia van a tener de cara a las intervenciones posbélicas no solo se mantienen sino que en algunos casos se vuelven más restrictivos, se planteó que una aplicación excesivamente

26. LORENTE
JUNQUERA, Manuel: AGA
(3)115 26/00290 Carpeta
71.089

rigurosa de esta Carta podría, en algunos casos, entrar en conflicto con las exigencias estéticas del monumento [AVETA. 2005:22].

Los principios de esta normativa, “aclarados a través de experiencias, estudios y debates prolongados por años y años, se referían a la restauración de obras de arte que requerían una intervención de los restauradores determinada por requisitos casi siempre de carácter estético o histórico, y no por la acción violenta de las armas de guerra”²⁷ Cuando se aprueban en 1938 las Instrucciones, falta todavía más de un año para que comenzara la 2ª GM y más de dos para que se produjera el primer bombardeo masivo sobre Italia, en noviembre de 1940 en Nápoles. Es por ello que la posibilidad de una destrucción masiva y prácticamente simultánea de gran parte de su patrimonio monumental no quedó reflejada, ni la actitud que tomar al respecto.

Pese a que tanto España como Italia dividieron sus territorios en diversas regiones con uno o dos arquitectos encargados de las intervenciones necesarias, Arquitectos de Zona en España y *Architetti delle Soprintendenze* en Italia, las similitudes acaban aquí. En España, como se ha visto, la dictadura conllevó que hubiera un único criterio a aplicar, dictado desde el órgano central y sin posibilidad alguna de debate teórico. Por el contrario, en Italia cada arquitecto encargado de una intervención no sólo se regía por las directrices de su institución, sino que su formación y el criterio propio de cada uno de ellos eran determinantes a la hora de plantear la tipología de intervención. Estos arquitectos, a menudo con criterios personales contradictorios entre sí, encararon las restricciones impuestas por la normativa de diferente manera. Algunos aplicaron las normas vigentes y ejecutaron las obras de acuerdo a lo allí expuesto; otros, por el contrario, discreparon de estos principios por no considerarlos apropiados para la nueva situación, y sus intervenciones darían lugar al conocido como «restauración crítica».

La magnitud de la destrucción originó un consenso social por el cual los monumentos no se dejarían en ruina, sino que serían restaurados, como símbolo del resurgimiento del país. Dicho acuerdo fue apoyado por el propio Giovannoni que en 1945 escribía:

“Las normas sancionadas en la Carta (de 1932) deberían tener aplicación, lo que, por la deficiencia de los datos, no es enteramente posible. Y, por desgracia, será necesario en ocasiones reclamar la ayuda de la fantasía y la hipótesis que habíamos dejado de lado, la imitación estilística que habíamos limitado. Pero será mejor una restauración científicamente imperfecta, que represente una ficha perdida en la historia de la arquitectura, que la renuncia completa, que privaría a nuestras ciudades de su aspecto característico en sus más significativos monumentos de arte”²⁸.

27. *“chiaritisi a traverso esperienze studi e discussioni prolungatisi per anni ed anni, si riferivano al restauro di opere d'arte che richiedevano un intervento dei restauratori determinato da esigenze quasi sempre di ordine estetico o storico, e non dalla violenta azione degli ordigni di guerra”* [MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:13] (t.p.)

28. GIOVANNONI, Gustavo: “Il restauro dei monumenti s.d.” Roma. 1945. [Citado en GONZÁLEZ-VARAS. 2005:266]

Al no contemplarse la posibilidad de la destrucción del patrimonio monumental por causas bélicas, siendo la premisa básica que conservar es mejor que restaurar, no fue posible su aplicación durante las intervenciones tras la 2ª GM. Esta imposibilidad dio lugar a un proceso de revisión teórica y de aprendizaje mediante la práctica directa sobre los monumentos que devendría en el llamado «restauración crítica».

La revisión de los criterios teóricos plasmados en la normativa vigente que se llevó a cabo tras la destrucción masiva del patrimonio arquitectónico italiano por los bombardeos de la 2ª GM, Carta del Restauo de 1932 e *Istruzioni per il restauro dei monumenti* de 1938, fue un largo proceso que se enriqueció tanto del debate teórico abierto que se llevó a cabo durante todo el periodo de reconstrucción como de las diferentes intervenciones que los *Soprintendenti* llevaron a cabo, aplicando dichos criterios bajo su propia y personal óptica en vista de la situación real.

El **repristino** se trata en el artículo 2 de la Carta y en el artículo 3 de las Instrucciones:

“El problema de «repristino» motivado por razones artísticas y de unidad arquitectónica estrechamente conectadas con el criterio histórico, puede realizarse sólo cuando se base en datos absolutamente ciertos proporcionados por el monumento que hay que repristinar y no en hipótesis, en elementos de gran relevancia existentes antes que en elementos preferentemente nuevos” [CARTA DEL RESTAURO. 1932:ART.2]

“En la restauración de monumentos y de obras de arte, debe excluirse cualquier tipo de obra de completamiento o de repristino o cualquier adición de elementos que no sean estrictamente necesarios para la estabilidad, la conservación o la comprensión de la obra”²⁹ [ISTRUZIONI PER IL RESTAURO DEI MONUMENTI. 1938:ART.3]

Limitado el repristino por la Carta de 1932 y llegando a proscribirse en las Instrucciones de 1938, el nivel de destrucción originado por la 2ª GM conllevó que el respristino ya no consistiera tanto en recuperar un estado pasado del edificio, real o hipotético, sino en la recuperación del edificio en sí mismo.

En 1943, en el periodo que transcurre desde la destrucción hasta el comienzo de las intervenciones, Carlo Ceschi, escribía lo siguiente sobre la intervención en el palazzo Lamba Doria:

“Un monumento completamente perdido no debe ser reconstruido, porque esto no sería posible sin incurrir en aquella ficción arquitectónica que genera el falso histórico por todos nosotros condenado”³⁰.

Posteriormente, en 1970 reflexionando sobre la evolución de la teoría de la restauración hizo la siguiente valoración:

“Las pérdidas artísticas superaban a aquellas de carácter histórico, sin embargo no se debía arriesgar a perder también aquello que aún

29. “Nel restauro dei monumenti e delle opere d'arte è tassativamente da escludersi ogni opera di completamento o di ripristino o comunque l'aggiunta di elementi che non siano strettamente necessari per la stabilità, la conservazione e la comprensione dell'opera”. (t.p.)

30. “Un monumento interamente perduto non si debba più ricostruire, perché ciò non sarebbe possibile senza incorrere in quella finzione architettonica che genera il falso stilistico da tutti noi ampiamente condannato”. [CESCHI. 1970:170] (t.p.)

se conservaba. Ni se podía pensar de manera general en conservar solamente aquello que se conservaba. En ese caso, cada edificio o iglesia bombardeada habría debido ser conservada en ruina, porque evidentemente sólo aquello que se conservaba era auténtico ya sea como obra de arte ya sea como documento histórico”³¹.

La reconstrucción de los edificios perdidos, en especial de los monumentos, había pasado de estar proscrita a ser una necesidad espiritual.

Pese a que estos artículos seguían vigentes durante la reconstrucción, se consideró que eran únicamente aplicables a aquellos monumentos que habían sufrido el deterioro propio del paso del tiempo, sin embargo en un monumento destruido por una guerra, del cual “tenemos todavía viva la imagen frente a nuestros ojos y en nuestra memoria, era posible una rápida reconstrucción, más o menos parcial según la consistencia de las partes que quedan en pie”³².

La diversas tipologías de intervención, en líneas generales, quedaron establecidas por consenso general en función del nivel de daño que había sufrido el monumento a lo largo de las diversas intervenciones: daños leves conllevaban restitución, daños medios implicaban o bien restauración o bien vuelta a un estado previo y daños graves suponían anastilosis o reconstrucciones ex novo.

En los dos primeros casos el debate se centraba más en la forma de llevarlos a cabo que en la tipología de intervención, sin embargo aquellos monumentos que quedaron prácticamente destruidos por los bombardeos presentaban un grave problema a nivel teórico, ya que se trataba de reconstruir un monumento que ya no existía, y eso era contrario al mismo concepto de restauración.

Para solventar esta contradicción, se diferenció entre los monumentos contruidos con sillares y los que no lo estaban. Hay que tener en cuenta que el concepto europeo de autenticidad de un monumento está directamente ligado a su materialidad, frente a conceptos como el asiático en el cual la técnica de construcción es más importante. Bajo esta premisa, en los contruidos con sillares “se podría defender que tales monumentos no fueron destruidos, sino descompuestos; ya que los sillares de piedra aparecen dispersos o amontonados alrededor, dañados pero no desaparecidos. Y para estos edificios se acepta, entre los métodos de restauración, el de recomposición o, por decirlo con el término técnico, anastilosis.”³³

Estas palabras de Guglielmo De Angelis D’Ossat, venían referidas a la reconstrucción del puente de *Santa Trinità* en Florencia. Este proyecto fue una de las intervenciones más debatidas a nivel teórico de la posguerra italiana, tanto a nivel popular como a nivel académico, siendo casi unánime la posición de que el puente debía ser reconstruido tal y como era, ya que no se

31. *“Le perdite artistiche superavano quelle di carattere storico, tuttavia non si doveva rischiare di perderé anche quanto era rimasto. Né si poteva generalmente pensare di conservare soltanto quanto era rimasto. In tal caso ogni palazzo od ogni Chiesa bombardata avrebbe dovuto essere conservata a rudere, perché evidentemente solo quanto era rimasto era autentico sia come opera d’arte e sia come documento storico”.* [CESCHI. 1970:172] (t.p.)

32. *“ma di cui avevamo ancor viva l’immagine avanti ai nostri occhi e nellanostra memoria, era possibile una pronta ricostruzione, più o meno parziale secondo la consistenza delle parti superstiti”* en [D’OSSAT. 1955:11] (t.p.)

33. *“si potrebbe talvolta sostenere che monumenti siffatti non siano distrutti, ma soltanto scomposti; giacché i conci lapidei appaiono sparsi o accatasti d’intorno, danneggiati ma non scomparsi. E per codesti edifici ci sovviene, proprio fra i metodi di restauro, quello della ricomposizione o, per dirla con termine tecnico, dell’anastilosi.”* [D’OSSAT. 1955:11] (t.p.)

consideraban aplicables los rígidos preceptos de la restauración vigentes en el momento debido a la magnitud del daño ocasionado por los bombardeos.

Entre las posturas a favor de la reconstrucción destacaron la ya expresada de D'Ossat y las de Roberto Pane y Alfredo Barbacci.

Roberto Pane diferenciaba entre los monumentos principales y aquellos edificios menores que componen el tejido urbano, considerando que mientras el Ponte Vecchio, en caso de haber sido destruido, hubiera sido irreproducible por ser “resultado de estratificaciones accidentales y pintorescas” que lo convierten “más en una obra de la naturaleza que en una obra de arte”³⁴, el caso de la reconstrucción del puente de *Santa Trinità* es una excepción necesaria por razones sentimentales y por razones artísticas [BELLUZZI & BELLI. 2003:185]. Alfredo Barbacci añadió a estas razones, motivos ambientales para defender su reconstrucción [BARBACCI. 1948].

34. “Risultato di accidentali e pittoresche stratificazioni (...) piuttosto un'opera di natura che un'opera d'arte” [PANE. 1945:18] (t.p.)

35. “doveva tentarsi ad ogni costo il restauro e l'anastilosi, ma non la sostituzione brutale con una copia. E ciò è tanto più grave, perchè (...) il Ponte Santa Trinità era un'altissima opera d'arte, sicché il falso che si compirà sarà ancora più delittuoso.” [Citado en BELLUZZI & BELLI. 2003:187] (t.p.)

36. “La ricostruzione completa del monumento nelle stesse forme non è mai ammissibile, almeno teoricamente, neanche quando si disponga di tutti i vecchi pezzi che componevano le strutture e dei precisi rilievi dello stato anteriore alla rovina, poiché il rimontaggio non potrà rifare perfettamente e in tutte le sfumature il processo originario di edificazione. (...) E il grosso errore è proprio quello di ritenere possibile la ricostruzione dell'opera architettonica, senza tener conto della natura dell'immagine espressa, la quale definisce l'atto creatore come irripetibile ed irriproducibile. Il valore assoluto dell'opera distrutta, quello dell'arte, è irrimediabilmente perduto, e la riedificazione nelle stesse forme è un atto esteticamente inutile, ed in fondo culturalmente immorale, perché tenta, attraverso una falsificazione, di recreare il pasato” [BONELLI. 1957:34] (t.p.)

Entre las voces más críticas con la reconstrucción del puente destacó la de Cesare Brandi, abiertamente opuesto a cualquier tipo de reconstrucción «a la idéntica» de un edificio destruido.

“Debía intentarse a cualquier coste la restauración y la anastilosis, pero no la sustitución brutal con una copia. Y esto es aún más grave, porque (...) el puente de *Santa Trinità* era una gran obra de arte, de esta manera el falso que se llevará a cabo será aun más delictivo.”³⁵

En el caso de aquellos monumentos completamente destruidos, en los que no es posible aplicar el criterio de anastilosis, es cuando los criterios teóricos de restauración dejan de ser válidos por no quedar en pie monumento al que aplicárselos y los criterios personales se contraponen.

Renato Bonelli fue uno de los más críticos con la reconstrucción, considerando igual de inadmisibles la supuesta anastilosis como la reconstrucción ex novo:

“La reconstrucción completa del monumento en la misma forma no es nunca admisible, al menos teóricamente, ni siquiera cuando se dispongan de todas las piezas originales que componían las estructuras y de los levantamientos correctos del estado anterior a la ruina, porque el remontaje no podrá rehacer perfectamente y en todos los matices el proceso original de edificación. (...) Y el gran error es considerar la posible reconstrucción de la obra arquitectónica, sin tener en cuenta la naturaleza expresada por la imagen misma, la cual define el acto creativo como irripetible e irriproducibile. El valor absoluto de la obra destruida, su arte, está irremediabilmente perdido, y la reconstrucción en la misma forma es un acto estéticamente inútil, y en el fondo culturalmente inmoral, porque intenta, a través de una falsificación, recrear el pasado”³⁶.

En términos similares se expresaba Piero Sanpaolesi, remarcando la diferencia conceptual entre restaurar y reconstruir:



17

“un edificio es una obra de arte por infinitas razones irrepitibles, y por tanto una vez perdido no puede ser reconstruido incluso aunque poseyéramos su calco. (...) Hacer una copia de un edificio es nada menos que la operación opuesta a la restauración”³⁷

Sin embargo, la postura que prevaleció fue la defendida por Piero Gazzola:

“Los principios que guían nuestro trabajo de restauración son claros sobre el concepto de que un monumento destruido no puede ni debe ser reconstruido. Esto, por supuesto, en teoría. Pero las concepciones abstractas, siendo oportunas como principios generales informativos, deben obviamente de vez en cuando ser aplicados al hecho singular. (...) Como caso particular para afrontar esto con soluciones del todo excepcionales debe ser considerada la intervención del restaurador en un edificio que ha sido destruido por un trauma imprevisto y de naturaleza excepcional como el conflicto armado, el terremoto, etc. Bajo este punto de vista el problema de la restauración debe ser considerado bajo una luz particular. Aquí reconstruir el edificio significa salvar la historia”³⁸.

En la misma línea que Piero Gazzola, Guglielmo De Angelis D’ossat defendía que:

“En la mayoría de los casos no se trata de reconstruir monumentos destruidos de los cuales no sabemos apenas nada o de los que se ha perdido el recuerdo; sin embargo se trata de edificios, que hasta ayer todos habíamos podido ver, estudiar y hacer levantamientos, construcciones familiares a los ojos de cada uno, de los cuales pueden existir precisos levantamientos arquitectónicos o eficaz documentación fotográfica que permitirían recrear, como por arte de magia, aquellos edificios que la guerra parecía haber querido hacer desaparecer para siempre”³⁹.

17. Vista actual del puente de Santa Trinità. 2006.

37. “Un edificio è un’opera d’arte per infinite ragioni irripetibili, e dunque una volta perduto esso non può essere ricostruito neppure se ne possediamo il calco (...). Fare una copia anche di un edificio è operazione addirittura opposta al restauro” [citado en AVETA. 2005:82] (t.p.)

38. “Gli attuali principi che guidano il nostro lavoro di restauro sono chiari sul concetto che un monumento distrutto non possa né debba essere ricostruito. Ciò naturalmente in sede teorica. Ma le concezioni astratte, se sono opportunissime come principio generale informatore, devono ovviamente di volta in volta essere applicate al singolo episodio (...) Come caso particolare da affrontare quindi con soluzioni del tutto eccezionali deve essere considerato l’intervento del restauratore in un edificio che è stato distrutto da un trauma imprevisto e di natura eccezionale come il conflitto armato, il terremoto ecc. (...). Sotto ogni punto di vista il problema del restauro va considerato sotto una luce particolare. Qui ricomporre l’edificio significa salvare la storia” [citado en AVETA. 2005:94] (t.p.)

39. “Nella maggioranza dei casi non si tratta infatti di ricostruire monumenti distrutti di cui non sappiamo più nulla o si sia perduto il ricordo; invece sono in questione edifici, che fino ieri tutti abbiamo potuto vedere, studiare e rilevare, costruzioni familiari agli occhi di ognuno, di cui possono talvolta esistere precisi rilievi architettonici o efficaci documentazioni fotografiche che ci permetterebbero di recreare, come per magico incanto, quegli edifici che la guerra sembrava aver voluto portar via per sempre” [D’OSSAT. 1955:11] (t.p.)

Pese al apoyo aparentemente ilimitado a esta tipología de intervención ya que “tales reconstrucciones ex novo o prácticamente totales constituyen raras excepciones para casos especiales”, D’ossat marcó los límites en “aquellos monumentos revestidos por el interior o el exterior con una rica decoración escultórica o pictórica”⁴⁰.

Estos límites, basados en la diferenciación brandiana entre la materia del arte y el arte mismo, se refieren a una de las intervenciones posbélicas más representativas de esta posguerra, la realizada en la iglesia de *Santa Chiara* en Nápoles. Si bien esta intervención no se realizó sobre un edificio completamente destruido, sí que se llevó a cabo sobre una fase constructiva completamente desaparecida, cuya recuperación hubiera partido prácticamente desde cero.

Tras sufrir un incendio como consecuencia de los bombardeos aliados, la decoración barroca de su interior quedó completamente calcinada, y frente a la imposibilidad de recuperarla, se decidió recuperar uno de sus estadios previos, correspondiente al que presentaba en el siglo XIV, un gótico austero carente prácticamente de decoración. Esta decisión originó opiniones diversas, coincidiendo todas ellas en la imposibilidad de recuperar el estado que presentaba antes del incendio, pero discrepando en diversos aspectos de la intervención.

Según Roberto Pane “en las presentes condiciones, dada la desaparición de la bóveda y de casi toda la decoración del s. XVIII, la restauración ofrece una única posibilidad desde el punto de vista de la dirección formal: aquella que consiste en repetir las líneas del siglo XIV continuando descubriendo aquello que el fuego ya ha descubierto parcialmente”; matizando a continuación que “en honor a la verdad y no por querer encontrar a toda costa, en medio de tanta ruina, un motivo de consuelo, hay que reconocer que, a pesar de la inmensidad y audacia del programa decorativo, el *settecento* napolitano no había alcanzado en Santa Chiara una de sus expresiones más felices”⁴¹.

Mario Zampino también razonó su apoyo a la esta intervención en base a que “todo lo que quedaba formaba parte de la construcción original del s. XIV (...) y había quedado en pie toda la estructura angioina”⁴² por lo que se llevó a cabo “una rigurosa operación de búsqueda de las estructuras originales, de liberación de las superposiciones barrocas, de demolición de las partes peligrosas de épocas posteriores y de consolidación de aquellas angioinas, poniendo así las bases para una restauración de ripristino”⁴³.

Años después, Carlo Ceschi, en vista de la reacción del pueblo napolitano a la intervención, trató de explicarla desde el punto de vista de la autenticidad y del monumento como documento histórico:

“La pérdida no era por lo tanto simplemente artística y es comprensible que los napolitanos habrían querido recuperar su iglesia barroca, tal y como siempre la habían visto desde hace casi dos siglos

40. “*Ma tali ricostruzioni ex novo o pressoché total costituiscono assai rare eccezioni per casi speciali, (...) a quei monumenti rivestiti all’interno o all’esterno di una ricca decorazione plastica o pittorica*” [D’OSSAT. 1955:11] (t.p.)

41. “*Nelle condizioni presenti, data la scomparsa della volta e di quasi tutte le decorazioni settecentesche, il restauro offre una sola possibilità dal punto di vista dell’indirizzo formale: quella che consiste nel ripetere le linee trecentesche continuando a scoprire ciò che il fuoco ha già parzialmente scoperto (...) in onore della verità e non per voler ritrovare a tutti i costi, in mezzo a tanta rovina, un motivo di consolazione, va riconosciuto che, pur nella vastità e audacia del programma decorativo, il Settecento napoletano non aveva raggiunto in S.Chiera una delle sue espressioni più felici*” [PANE. 1944] (t.p.)

42. “*Tutto quanto rimaneva faceva parte della originaria costruzione trecentesca (...) e erano rimaste in piedi tutte le strutture angioine*” [citado en DELIZIA & NIGRIS. 2004:350] (t.p.)

43. “*Fu quindi iniziata un’accuratissima opera di ricerca delle strutture originarie, di liberazione di esse dalle sovrapposizioni barocche, di demolizione delle parti pericolanti di età posteriore e di consolidamento di quelle angioine, ponendo così le basi di un organico restauro di ripristino*” [citado en DELIZIA & NIGRIS. 2004:350] (t.p.)



18

y no una iglesia para ellos desconocida. Por ello una cierta desilusión psicológica por una restauración que había recuperado también el interior de *Santa Chiara* a sus líneas del s. XIV, simples y severas, totalmente contrarias a las anteriores, y la duda sobre la necesidad real de eliminar toda traza de la iglesia del s. XVIII. (...) La reconstrucción era inevitable y el resultado habría sido el de una iglesia barroca similar a la anterior, pero completamente falsa y carente de aquel espíritu artesano que solo los escayolistas del s. XVIII podían expresar. Quizá al pueblo napolitano esto le hubiera bastado desde el punto de vista sentimental, pero la historia rechazaba resignarse a un falso histórico de tal entidad.”⁴⁴

Cesare Brandi se opuso a esta intervención no por la decisión de no recuperar la decoración barroca, sino por la decisión misma de intervenir ya que “la conservación como ruina habría mantenido al monumento, una eficacia evocativa infinitamente más rica de lo que ha permitido las esquemáticas y rígidas integraciones que ha recibido”⁴⁵.

Paolo Sanpaolesi y Alfredo Barbacci, apoyaron ambos la decisión tomada, pero discreparon con las diferentes medidas de integración llevadas a cabo, oponiéndose el primero a la construcción de una cubierta nueva de hormigón armado que simulara una de madera mientras que el segundo criticaba la recuperación del pavimento barroco en el nuevo conjunto gótico [DELIZIA & NIGRIS. 2004:350-351].

La **conservación de los diferentes elementos que conforman un monumento** se trata en el artículo 5 tanto de la Carta como de las Instrucciones.

“Que sean conservados todos los elementos que tengan un carácter artístico o de recuerdo histórico, no importa a que época

18. Vista actual del interior de la iglesia de *Santa Chiara*. 2013.

44. “*La perdita non era quindi soltanto artistica ed è comprensibile che i napoletani avrebbero voluto riavere la loro Chiesa barocca, così come l’avevano sempre vista da quasi due secoli e non un’altra chiesa per loro sconosciuta. Da ciò una certa delusione psicologica per un restauro che aveva riportato anche l’interno di Santa Chiara alle sue linee trecentesche, semplici e severe, del tutto antitetiche a quelle precedenti, e il dubbio della effettiva necessità di cancellare ogni traccia della Chiesa settecentesca. (...) il rifacimento era inevitabile e il risultato sarebbe stato quella di una Chiesa barocca simile alla precedente, ma del tutto falsa e mancante di quello spirito artigiano che solo gli stuccatori del settecento potevano esprimere. Forse al popolo napoletano questo sarebbe anche bastato dal punto di vista sentimentale, ma allo storico ripugnava evidentemente il rassegnarsi ad un falso di tale entità*” [CESCHI. 1970:194] (t.p.)

45. “*La conservazione come rudere avrebbe mantenuto (...) al monumento, un’efficacia evocativa infinitamente più ricca di quanto le permettano le schematiche e rigide integrazioni che ha ricevuto*” [citado en DELIZIA & NIGRIS. 2004:351] (t.p.)

pertenezcan, sin que el deseo de unidad estilística y de retorno a la primitiva forma intervenga para excluir algunos en detrimento de otros, y sólo puedan eliminarse aquéllos, como los cerramientos de ventanas e intercolumnios de pórticos, que, privados de importancia y de significado, representen afeamientos inútiles; además el juicio sobre tales valores relativos y sobre las eliminaciones correspondientes, debe, en cualquier caso, ser acertadamente discutido y no remitido a un juicio personal del autor de un proyecto de restauración” [CARTA DEL RESTAURO. 1932:ART.5]

“Las adiciones y las variaciones sufridas históricamente por un monumento o una obra de arte, cuando tienen por sí mismas interés artístico o constituyen un documento significativo por la historia del autor, deben ser conservadas en la restauración, que en ningún caso deberá inspirarse en conceptos abstractos de unidad de estilo o llevar a la práctica hipótesis sobre la forma originaria de la obra, aunque estén apoyadas por testimonios gráficos o literarios”⁴⁶ [ISTRUZIONI PER IL RESTAURO DEI MONUMENTI. 1938:ART.5]

Es precisamente esta no discriminación entre los elementos a conservar, o a recuperar en el caso de los monumentos más dañados, uno de los puntos clave en el cambio de mentalidad. Es Roberto Pane en 1945 en un artículo sobre la intervención en la iglesia de *Santa Chiara* en Nápoles el que sentó las bases para este cambio. En dicho artículo, Pane primó la instancia estética frente a la histórica, de manera que para él, el acto de restaurar conlleva implícito un acto de “juzgar si ciertos elementos tienen o no carácter de arte, porque en caso negativo, es decir que enmascara o incluso daña a imágenes de verdadera belleza, será del todo legítimo eliminarlo y por consecuencia comprometerse con una predilección inspirada por una verdadera y personal evaluación crítica”⁴⁷

46. *“Le integrazioni e le varianti anticamente subite da un monumento o da un’opera d’arte, quando abbiano per se stesse interesse artistico o costituiscono un documento significative per la storia dell’operaio, devono essere conservate nel restauro, che in nessun caso dovrà ispirarsi ad astratti concetti di unità stilistica o tradurre in pratica ipotesi sulla forma originaria dell’opera, anche se appoggiate a testimonianze figurative o letterarie”* (t.p.)

47. *“si tratterà di giudicare se certi elementi abbiano o no carattere di arte, perché in caso negativo, cioè che maschera o addirittura offende immagini di vera bellezza sarà del tutto legittimo abolirlo e per conseguenza comprometersi con una predilezione ispirata da una vera e propria valutazione critica”* [PANE. 1944] (t.p.)

En la intervención en la iglesia de san Francesco de Bolonia, Alfredo Barbacci aprovechó la oportunidad para eliminar la mayor parte de los elementos añadidos en la anterior restauración de la iglesia a cargo de Alfonso Rubbiani, en la cual entre otras intervenciones se había construido una nueva capilla junto al campanario, elemento ya desaparecido en edificios del s. XVI como es esta iglesia, y se habían recuperado unos vitrales pintados, para sustituir a los eliminados en 1687, utilizando como base elementos decorativos del siglo XIII y XIV. También se decidió la no recuperación de la decoración interior añadida en dicha intervención, recuperando la sobria imagen que habría presentado la iglesia anteriormente.

El **entorno** de un monumento se trata en el artículo 6 de la Carta y en el artículo 7 de las Instrucciones.

“Junto al respeto por el monumento y sus diferentes fases, siga el de sus condiciones ambientales, las cuales no deben ser alteradas

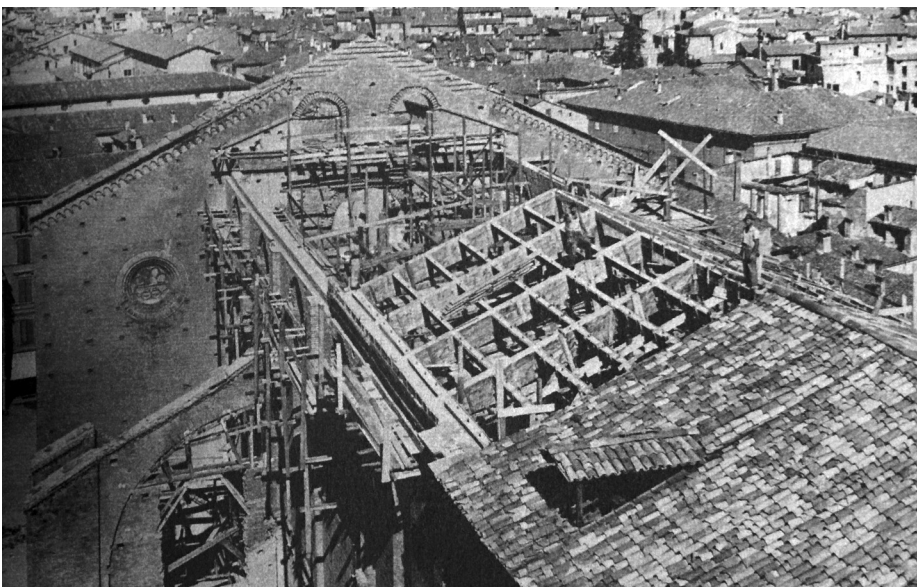


19

19. Basílica de *San Francesco*. Estado tras el bombardeo del 24 de julio de 1943.

20. Obras de reconstrucción de la cubierta.

21. Vista actual de la fachada. 2011.



20



21

por aislamientos inoportunos, por construcciones de nuevas fábricas invasoras por su masa, color o estilo” [CARTA DEL RESTAURO. 1932:ART.6]

“Puesto que cada monumento coordina a la propia unidad figurativa el espacio circundante, tal espacio es naturalmente objeto de las mismas cautelas y del mismo riguroso respeto que el propio monumento”⁴⁸ [ISTRUZIONI PER IL RESTAURO DEI MONUMENTI. 1938:ART.7]

Esta preocupación por el entorno, enfocada en un principio hacia la arquitectura menor, ya sea como parte integrante de un centro histórico con valor ambiental en sí mismo o como tejido urbano circundante a un monumento, sufrió una transformación con el concepto monumento-ambiente: “un factor a favor de la reconstrucción es aquel según el cual el monumento, por ser un inmueble en sí acabado, formaba parte de un complejo arquitectónico o urbanístico monumental, el cual habría llegado a sufrir la falta de esa parte”⁴⁹

Bajo este principio, reconstruyendo los edificios monumentales se intentó salvaguardar y proteger el verdadero monumento arquitectónico, el centro histórico en su conjunto. En 1970, Carlo Ceschi hizo un simil entre la reconstrucción posbélica y la del campanario de Venecia basada en la importancia del entorno para justificar estas intervenciones:

“La reconstrucción del edificio debe llevarse a cabo en función del entorno en el cual está destinado a vivir. Se tratará en definitiva, no tanto de reconstruir *com’era e dov’era* el propio edificio destruido, sino de reconstruir el entorno, así como la reconstrucción del campanario de San Marco no se debió tanto al deseo de tener una copia del campanario colapsado, como aquello tan justificado de recuperar toda la plaza veneciana en toda su integridad originaria”⁵⁰.

De esta forma, reconstruir pasaba a significaba restituir una pequeña parte de un único monumento, la ciudad.

En su proyecto de reconstrucción del puente de *Castelvecchio* en Verona, Piero Gazzola justificó que se reconstruyeran «*com’era e dov’era*» basándose en que volumétricamente la parte destruida resultaba pequeña pero significativa y necesaria desde el punto de vista ambiental y panorámico, respecto a la masa general del monumento; de hecho, quedaban intactos el castillo, los arranques y las pilas del propio puente, mientras que solo fueron destruidos los arcos y las almenas” [AVETA. 2005:115]

También en Verona, la decisión de reconstruir asimismo «*com’era e dov’era*» el puente *Pietra* tras su destrucción presentaba una defensa teórica sobre su reconstrucción más complicada por no estar construida por sillares como el de Santa Trinità en Florencia o pertenecer a un conjunto como el de *Castelvecchio*. Piero Gazzola argumentó que “las reconstrucciones, siempre despreciables como turbias falsificaciones o ilegítimas repeticiones de una forma vacía del contenido que la había determinado, impusieron a

48. “Posto che ogni monumento coordina alla propria unità figurativa lo spazio circostante, tale spazio è naturalmente oggetto delle stesse cautele e dello stesso rigoroso rispetto che il monumento stesso” (t.p.)

49. “Un fattore a favore della ricostruzione è quello che il monumento, pur se fosse stato un immobile in sé concluso, facesse parte di un complesso architettonico od urbanistico monumentale, il quale fosse venuto a soffrire della mancanza di quella parte” PEROGALLI, Carlo [citado en AVETA. 2005:116] (t.p.)

50. “La ricostruzione dell’edificio dovrà essere eseguita in funzione dell’ambiente in cui esso è destinato a vivere. Si tratterà insomma non tanto di ricostruire *dov’era e com’era* il singolo edificio distrutto, quanto di ricostruire l’ambiente, così come la ricostruzione del campanile di S. Marco non è stata dovuta tanto al desiderio di avere la copia del campanile crollato, quanto a quello più giustificato di riavere tutta la Piazza veneziana nella sua originaria integrità” [CESCHI. 1970:170] (t.p.)

la crítica con excepcional urgencia el examen del ambiente monumental”⁵¹, sin embargo, que “aquel que es responsable del patrimonio monumental debe tener en cuenta que -frente a la pérdida segura de un complejo- es necesario dejar de lado las reservas y reproducir inalteradas las condiciones que permiten la vitalidad del ambiente comprometido”⁵².

Los diferentes **elementos añadidos** a un monumento durante su intervención y su materialización se desarrollan en los artículos 7 y 8 de la Carta y en el 4 de las Instrucciones.

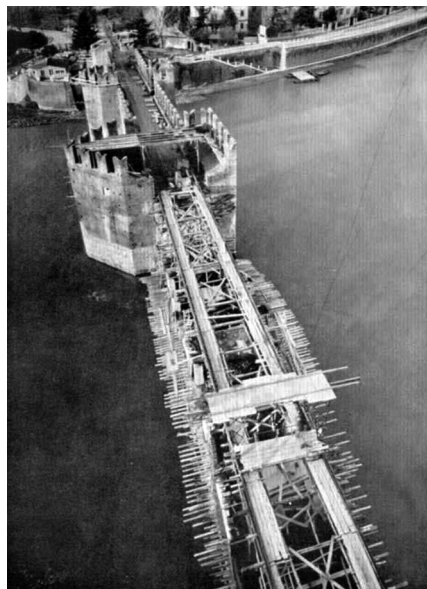
“Que en los añadidos que se consideren necesarios, bien para lograr la consolidación, o para lograr el objetivo de una reintegración total o parcial, o para la utilización práctica del monumento, el criterio esencial que hay que seguir debe ser, además del de limitar tales elementos nuevos al mínimo posible, el de darles también un carácter de desnuda simplicidad y correspondencia con el esquema constructivo; y que sólo pueda admitirse en estilo similar la continuación de líneas existentes en los casos en que se trate de expresiones geométricas privadas de individualidad decorativa” [CARTA DEL RESTAURO. 1932:ART.7]

“Que en todo caso tales añadidos deben ser cuidadosa y claramente señalados o mediante el empleo de material diferente al primitivo, o con la adopción de marcas de contorno, simples y privadas de talla, o con aplicaciones de siglas o epígrafes, de modo que nunca una restauración realizada pueda conducir a engaño a los estudiosos y representar una falsificación de un documento histórico”. [CARTA DEL RESTAURO. 1932:ART.8]

“La posible adición o sustitución (...) debe estar contenida en los límites de la más absoluta sencillez y ejecutada con materiales y técnicas que certifiquen su modernidad y eviten, con la exclusión de cualquier recuperación decorativa o figurativa, cualquier posible confusión con lo antiguo”⁵³. [ISTRUZIONI PER IL RESTAURO DEI MONUMENTI. 1938. ART.4]



22



23

22. Puente de Castelveccchio. Vista desde el castillo de las pilas tras la voladura.

23. Construcción de la cimbra del arco mayor para su reconstrucción.

51. “I rifacimenti, sempre deprecabili come torbide falsificazioni o illegittime ripetizioni di una forma svuotata delle ragioni contenutistiche che l’avevano determinata, imposero alla critica con eccezionale urgenza l’esame dell’ambiente monumentale.” [GAZZOLA. 1963:122] (t.p.)

52. “Chi è responsabile del patrimonio monumentale deve tener conto che – di fronte alla perdita certa di un complesso – è necessario accantonare le riserve e riprodurre inalterate le condizioni che consentono la vitalità dell’ambiente compromesso” [GAZZOLA. 1963:124] (t.p.)

53. “L’eventuale aggiunta o sostituzione (...) deve essere contenuta nei limiti della più assoluta semplicità ed eseguita con materiali e tecniche che ne attestino la modernità ed evitino, con l’eliminazione di ogni ripresa decorativa o figurativa, ogni possibile confusione con l’antico” (t.p.)

24. Puente de *Castelveccchio*. Descimbrado del arco mayor previo a la reconstrucción de los parapetos.

25. Vista actual del exterior del conjunto. 2011.

26. Detalle de las almenas gibelinas que coronan los parapetos de puente y castillo. 2011.



24



25



26

Esta normativa tan estricta tenía difícil aplicación en el panorama resultante tras los bombardeos de la 2ª GM, en el que en algunos casos las partes a añadir superaban en gran medida a las originales que quedaban en pie.

Alfredo Barbacci, en referencia a la intervención realizada en la iglesia de Santa Chiara de Nápoles, indicaba que:

“Conviene lograr el objetivo de reintegrar el monumento y de distinguir las partes nuevas, usando sistemas menos drásticos (...) bastará reproducir exactamente, con el mismo material, las partes más sencillas, como el paramento, las cornisas geométricas, los fustes de las columnas y similares, y luego identificarlas con marcas; y reproducir o reintegrar esquemáticamente las partes decoradas, las figuras esculpidas, los frisos, los capiteles, las cornisas florales”⁵⁴.

Este cambio, aparentemente restringido a la materialidad de las intervenciones, es la manifestación de uno de los cambios de mentalidad más profundos acaecidos en este periodo. El valor histórico-documental del monumento, reconocido como el principal valor por la «restauración científica» y bajo cuyo criterio se redactó la normativa vigente en el momento, cede su prevalencia al valor estético.

Sin embargo esta prevalencia no deja de lado la importancia del valor histórico-documental del monumento, y es en la búsqueda de ese equilibrio, en la cual se busca recuperar la imagen perdida sin eliminar completamente el recuerdo de lo ocurrido, donde la sensibilidad de cada restaurador marca la identidad de la intervención

Algunos arquitectos, como Giuseppe Pagano y Agnoldomenico Pica, abogaban por la incorporación del lenguaje de la arquitectura contemporánea a las intervenciones posbélicas, defendiendo este último:

“Que en las partes nuevas de un monumento antiguo (donde sean necesarias) se tenga que proceder con cautela, y de hecho con auténtica contención, es obvio, pero que esta contención deba ser incitada en el sentido de obligar a desaparecer, hasta el punto de renunciar deliberadamente a casi cualquier muestra de franca modernidad no es obvio para nada”⁵⁵.

Esta mentalidad influyó profundamente en las intervenciones realizadas por los arquitectos de Milán, herederos del movimiento moderno, que realizaron las intervenciones de reconstrucción posbélica [BORIANI.2007].

Liliana Grassi, en la adecuación de la *Ca'Granda* de Milán de hospital general a sede de la universidad tuvo “en cuenta tanto el nuevo uso del edificio, como las tradiciones anteriores y la exigencia moral de expresar un pensamiento arquitectónico en términos actuales”⁵⁶ para ello, planteó la recuperación del esquema en cruz en el claustro destruido, conservando

54. “Conviene allora raggiungere lo scopo di reintegrare il monumento e di distinguere le parti nuove, usando sistemi meno drastici. (...) basterà riprodurre esattamente, con lo stesso materiale, le parti più semplici, quali il paramento, le cornici geometriche, i fusti delle colonne e simili, quindi contrassegnarle; e riprodurre o reintegrare schematicamente le parti ornate, quali le figure scolpite, i fregi, i capitelli, le cornici floreali” [citado en DELIZIA & NIGRIS. 2004:350] (t.p.)

55. “Che nelle parti nuove di un monumento antico (ove siano necessarie) si abbia a procedere con cautela, e anzi con vera soggezione, è ovvio, ma che questa soggezione debba essere spinta al segno di obbligarci a sparire, al punto di rinunciare volutamente a qualsiasi acento di franca modernità non è ovvio per niente” [citado en GAZZOLA. 1963:82]

56. “di tenere conto sia della destinazione nuova dell'edificio, sia delle tradizioni premesse, sia dell'esigenza morale di esprimere un pensiero architettonico in termini attuali” [GRASSI. 1955:71] (t.p.)

las crujiás que conformaban el exterior y construyendo un nuevo cuerpo central que, manteniendo la simetría y esquema compositivo original, permitía su adecuación a su nuevo uso mediante un lenguaje arquitectónico contemporáneo, con grandes paños acristalados, escaleras en voladizo y forjados de hormigón armado colgados de tensores de acero, todo ello respetando las trazas del edificio original.

En el extremo opuesto se posicionarían intervenciones como la de Corrado Capezzuoli en el templo malatestiano de Rímíni, en la cual se desmontó y se volvió a montar una fachada con más de 3.000 bloques para recuperar un desplome de un grado con la vertical de una fachada con un espesor cercano a los dos metros [SEBREGONDI. 2008:4]. Según Carlo Ceschi:

57. *“l’architettura albertiana del malatestiano costituiva un documento storico di eccezionale importanza, non solo per il nome del suo architetto, ma proprio per i suoi intrinseci valori di rapporti geometrici e di pure proporzioni. (...) Se per altri edifici d’epoche precedenti (...) era la materia muraria nella sua stessa composizione e nel suo colore ad avere importanza di autenticità e valore di arte, qui erano invece la perfezione della linea, l’esatto ritmo compositivo, (...) a prevalere”* [CESCHI. 1970:186] (t.p.)

“La arquitectura albertiana del malatestiano constituía un documento histórico de excepcional importancia, no solo por el nombre de su arquitecto, sino sobre todo por su valor intrínseco de relaciones geométricas y de proporciones puras (...). Si para otros edificios de épocas precedentes (...) era la materialidad del muro en su propia composición y en su color donde radicaba su importancia de autenticidad y valor artístico, aquí era sin embargo la perfección de la línea, el exacto ritmo compositivo (...) lo que prevalecía”⁵⁷

Para ello se desmontaron el recubrimiento de la fachada, derribaron las partes dañadas, lo reconstuyeron recuperando el plomo y recolocaron nuevamente el revestimiento, recuperando así la “cristalina pureza geométrica de líneas” [SEBREGONDI. 2008:12]

Entre ambas se encuentran posturas como la de Alfredo Barbacci, para el cual:

58. *“Un’opera d’arte non è solo un documento da compulsare, ma anche una cosa bella da ammirare; si eviti perciò di inserirvi elementi di forma, materia, colore discordanti. Ma siccome l’opera d’arte non è solo una cosa bella da ammirare. Ma anche un documento d’arte e di storia, così è doveroso, nei restauri, distinguere nel modo più rigoroso, anche se non troppo appariscente, le parti nuove. Il compito del restauratore è quello, dunque, di soddisfare insieme le esigenze della storia e quelle dell’arte, superandone con senso estetico l’apparente e, in un certo senso, innegabile antagonismo. E ciò procurando che la veduta d’insieme del monumento non riveli l’opera del restauratore, ma che un esame ravvicinato consenta di distinguerla e di delimitarla con esattezza”* [BARBACCI. 1950:10-11] (t.p.)

“Una obra de arte no es sólo un documento a consultar, sino también una cosa bella para admirar; es por ello que se evita insertar elementos de forma, materia, colores discordantes. Pero la obra de arte no es solo una cosa bella para admirar. Es también un documento de arte y de historia, por lo que se debe, en las restauraciones, distinguir de un modo muy riguroso aunque también no muy aparente, las partes nuevas. El trabajo del restaurador es aquel, por lo tanto, de satisfacer a la vez las exigencias de la historia y del arte, superando con sentido estético el aparente y, en cierto sentido, innegable antagonismo. Y esto procurando que la visión general del monumento no revele la obra del restaurador, pero que un atento examen permita distinguirla y delimitarla con exactitud”⁵⁸.

En su intervención en la loggia del palazzo della Mercanzia, Barbacci buscó el punto medio entre una restauración científica y una puramente estética para que el monumento no quedara desfigurado por una excesiva atención a la diferenciación entre las partes originales y las reconstruidas [PASCOLUTTI. 2011:136]. En el proyecto se proponía continuar las líneas, formas y colores

del edificio, indicando el perímetro de la parte reconstruida con un ligero surco que no alterara la estética del monumento, probando in situ diferentes tratamientos superficiales y señales. En la ejecución, se eliminó el surco que iba a diferenciar las partes para evitar la sensación de una nueva grieta sobre el paramento y en la reconstrucción de los paramentos, se reutilizaron piezas originales y se emplearon réplicas de las originales, afirmando que “la inevitable diferencia de colores y de estructura será suficiente y distinguirá por milenios las partes reconstruidas”⁵⁹. Sin embargo, en la actualidad dicha diferencia no existe, quedando, no obstante, numerosas marcas inscritas en los materiales empleados datando la intervención y una placa conmemorativa en el fondo de la loggia que rememora su destrucción y posterior reconstrucción.

La utilización de **nuevos materiales** en la restauración quedó sancionada por el artículo 9 de la Carta.

“Que con el fin de reforzar la trabazón estática de un monumento y reintegrar la masa, todos los medios constructivos más modernos puedan proporcionar auxilios preciosos y sea oportuno valerse de ellos cuando la adopción de medios constructivos análogos a los antiguos no logren el fin; y que igualmente los auxilios de las diferentes ciencias experimentales deben ser llamados a contribuir para todos los otros ejemplos precisos y complejos de conservación de las estructuras debilitadas, en los cuales los procedimientos empíricos deben ya ceder el campo a los estrictamente científicos”. [CARTA DEL RESTAURO. 1932:ART.9]

Respecto al artículo V de la Carta de Atenas, se denota una mayor predisposición por las técnicas tradicionales, subordinando el empleo del hormigón armado en el caso en que las técnicas tradicionales no resulten efectivas. Las Instrucciones, por el contrario, no dedican ningún artículo al empleo de nuevos materiales.

En 1950, tras las experiencias de la reconstrucción, Roberto Pane defendía el empleo de los nuevos materiales:

“Aún se debe reconocer la valiosa aportación de la nueva arquitectura y de las actuales técnicas de construcción: (...) la posibilidad de graduar libremente la luz en relación al espacio, el empleo de nuevos materiales, especialmente el hormigón armado y las estructuras metálicas de acero nos han proporcionado en muchos casos difíciles una ayuda de gran valor”⁶⁰

Sin embargo, ya en 1938, durante el *I Congresso dei Soprintendenti* celebrado en Roma, Gino Chierici alertaba contra el uso indiscriminado de las nuevas técnicas:

“El restaurador debe conocer los medios que la técnica moderna pone a su disposición, pero también debe saber utilizarlos con gran cautela para que no ocurra que su uso sea más perjudicial que útil. Esta cautela es fruto de una sensibilidad que se educa solo lentamente”⁶¹.

59. “*le inevitabili differenze di colore e di struttura sarebbero bastante e distinguere per millenni le parti rifatte*” [BARBACCI. 1977:41] (t.p.)

60. “*si deve ancora riconoscere il prezioso apporto della nuova architettura e dell’attuale tecnica delle costruzioni: (...) la possibilità di graduare liberamente la luce in relazione agli spazi, l’impiego di nuovi materiali, specialmente nel cemento armato e delle strutture in acciaio ci hanno fornito in molti difficili casi un aiuto prezioso*” [MINISTERO. 1950:12] (t.p.)

61. “*il restauratore deve conoscere i mezzi che la tecnica moderna mette a sua disposizione, ma deve altresì saperli impiegare con grande prudenza perché non avvenga che il suo intervento sia più nocivo che utile. Questa prudenza è frutto di una sensibilità che si educa solo lentamente*” [CHIERICI. 1968:63-64]



27



28



29



30

El empleo del hormigón armado en la reconstrucción monumental ahondó aún más en lo que en 1963 Cesare Brandi llamará los dos componentes de la materia artística: el aspecto y la estructura [BRANDI. 1992:19]. Siendo el hormigón armado el material elegido para ejercer las funciones estructurales en las reconstrucciones, se le niega toda posibilidad de expresión formal, al contrario que pasaba en la edificación de obra nueva.

Su empleo en intervenciones de menor entidad, como refuerzos estructurales puntuales, nunca se puso en duda, sin embargo, en el caso de un empleo masivo como en el puente de *Santa Trinità* en Florencia, o de quedar visto como en las cubiertas del *Camposanto* de Pisa y de las iglesias de *San Michele* en Borgo y *Santa Chiara* en Nápoles, los debates teóricos llevaron a estas intervenciones a diferentes términos.

El proyecto de reconstrucción del puente de Santa Trinità fue uno de los más debatidos tanto a nivel popular como teórico, y no sólo por la decisión de recuperar su aspecto original, sino por los medios técnicos empleados para ello.

Roberto Pane se mostraba favorable al empleo de las nuevas tecnologías sin preocuparse “de las objeciones moralistas relativas a la «sinceridad estructural» ya que tal sinceridad es simplemente una equivocación estética”⁶². Piero Sanpaolesi abogaba por el empleo del “más seguro y rápido y económico hormigón armado” no únicamente por razones técnicas, sino para evitar “el falso histórico sobre la estructura del nuevo puente”⁶³. Por el contrario, Carlo Ragghianti se posicionaba en contra del empleo del hormigón armado ya que “el carácter de una obra de arte se encuentra también en su técnica, que no está separada de su forma”⁶⁴.

Tras varios años de discusiones teóricas y de roces entre los diferentes organismos a cargo de la reconstrucción (*Comune di Firenze* y *Soprintendenza ai Monumenti*), se decidió convocar un concurso para dilucidar quién debía encargarse del proyecto. Emilio Brizzi presentó un proyecto de intervención, con el apoyo del *Comune*, proponiendo la posibilidad de reconstruir el puente utilizando un sistema constructivo tradicional, para lo cual se debía alterar la imagen exterior del puente. Riccardo Gizdulich, con el apoyo de la *Soprintendenza*, presentó un proyecto de reconstrucción diametralmente opuesto al anterior, en el cual la imagen exterior se mantenía fiel a la original a costa de emplear una subestructura interior que soportara el peso del armazón pétreo exterior. Ambos proyectos fueron descartados, la propuesta de Brizzi se descartó por no cumplir con los aspectos formales mientras que el de Gizdulich lo fue por considerar que los aspectos estáticos no estaban suficientemente desarrollados, concluyendo que la solución constructiva del puente debía ser reestudiada tomando en consideración la posibilidad de realizar las arquerías con una estructura de hormigón armado aligerado y revestirlo de piedra [BELLUZZI & BELLI. 2003:196-200].

27. Vista exterior del *Palazzo della Mercanzia*. 2011.

28. Detalle del siglado. En el arco se aprecian las siglas RS y RM y la fecha de la intervención MCMXLVIII. Estas siglas, propias de Alfredo Babacci en sus intervenciones, indican respectivamente que el monumento ha sido parcialmente reconstruido con su forma originaria, y parcialmente recompuesto con sus elementos originales recuperados [TALÓ. 2012:113]

29. Detalle del siglado. En la fábrica de ladrillo se aprecia la sigla RS-MCMXLVIII.

30. Detalle del siglado. En el capitel se aprecian las siglas RS 1948.

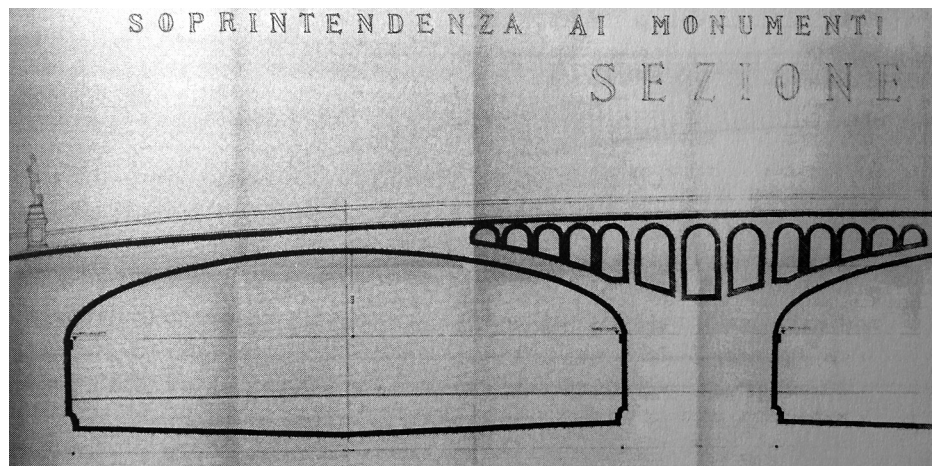
62. “delle moralistiche obiezioni relative alla ‘sincerità strutturale’ dal momento che tale sincerità è semplicemente un equivoco estetico” [PANE. 1945-1946:17] (t.p.)

63. “più sicuro e rapido ed economico calcestruzzo armato (...) il falso antico sulla struttura del nuovo ponte” [SANPAOLESI. 1951:49] (t.p.)

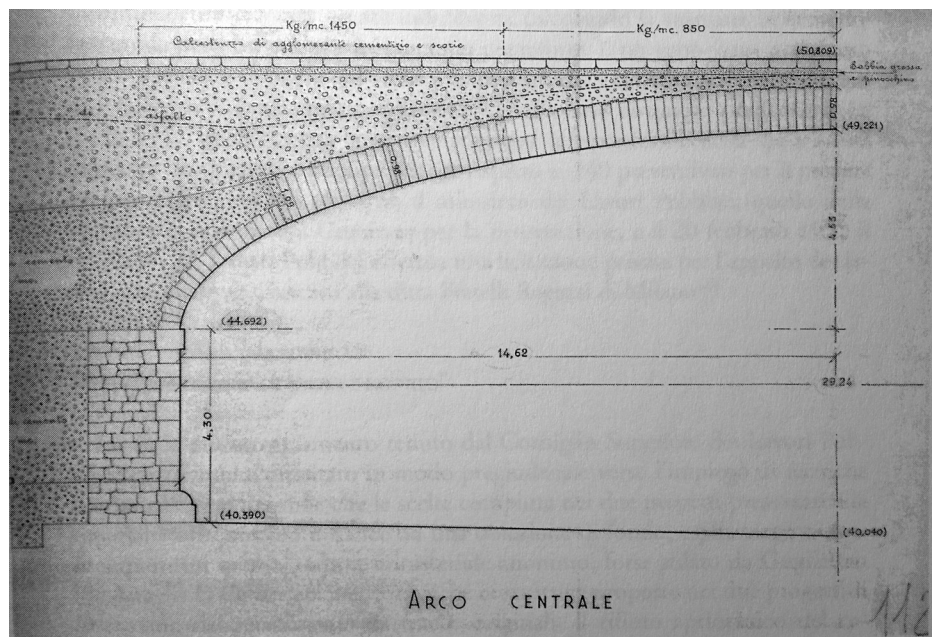
64. “la caratteristica di un’opera d’arte consiste anche nella sua tecnica, che non è scissa dalla sua forma” [RAGGHIANI. 1948:50-51] (t.p.)

31. Sección longitudinal del puente de *Santa Trinità* en el proyecto de reconstrucción de la *Soprintendenza ai Monumenti* a cargo de R. Gizdulich. 1949.

32. Sección longitudinal del puente de *Santa Trinità* en el proyecto de reconstrucción del *Comune di Firenze* a cargo de E. Brizzi. 1949.



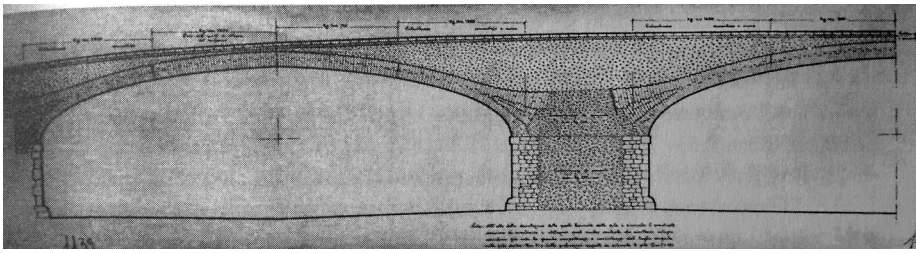
31



32

Esta decisión originó multitud de críticas desde todos los sectores, culminando año y medio después con la publicación del artículo *Lanze spezzate per un ponte fiorentino*⁶⁵ firmado por setenta de las personalidades de la cultura más relevantes del momento pidiendo la reconstrucción mediante el sistema estructural original. El artículo tuvo como resultado una orden del *Consiglio Comunale* de Florencia en la que se afirmaba la voluntad de que el puente sea reconstruido «*com'era e dov'era*» excluyendo el empleo del hormigón armado. [BELLUZZI & BELLI. 2003:208]. Sin embargo el proyecto de reconstrucción con estructura de hormigón armado siguió su curso y la comisión encargada de su supervisión dispuso que no había ningún motivo técnico que oponer a la ejecución del proyecto ni en la cimentación ni en la superestructura, siempre que se llevara a cabo con las debidas medidas de precaución.

65. *Lanze spezzate per un ponte fiorentino* en "Il Matino" 4 de julio de 1951, pág 3.



33

33. Sección longitudinal del puente de *Santa Trinità* en el proyecto final de reconstrucción. E. Brizzi. 1953.

La sustitución del *soprintendente* Armando Venè por Alfredo Barbacci, contrario a la desnaturalización estructural, sobre todo tras la experiencia del puente de Castelvecchio en Verona que fue reconstruido sin emplear hormigón armado, hizo que en se encargara un nuevo proyecto de manera conjunta a Brizzi y a Gizdulich, encargados de perfeccionar respectivamente los aspectos estructurales y formales del puente [BELLUZZI & BELLI. 2003:211]. En el proyecto final, no se empleó hormigón armado, sin embargo para el relleno interior se sustituyó la cal del hormigón en masa por cemento justificándose en que “debía obtenerse rápidamente la resistencia que la lechada original ofrecía actualmente tras casi cuatro siglos de fraguado”⁶⁶, aligerándolo a su vez con piedra pómez y variando la dosificación de arena y áridos en función de la ubicación.

La cubierta del *Camposanto* de Pisa, antes de su destrucción presentaba 70 cerchas de madera de tipo paladiano con correas. Por orden ministerial se debía recuperar «*com'era e dov'era*» según el diseño original y para su reconstrucción eran necesarios más de 5000 m³ de madera y 4000 m² de plomo.

Al igual que ocurriera con el puente de Santa Trinitá, se planteó la oportunidad de utilizar una estructura de hormigón armado. Piero Sanpaolesi, de formación técnico-ingenierística y fascinado por las posibilidades que permitían los nuevos materiales, presentó un proyecto en el que las cerchas eran de hormigón armado bajo la premisa de que de esta manera el edificio sería más seguro frente a incendios y debido a la imposibilidad de encontrar madera de las medidas y cantidades necesarias. Sin embargo, la capacidad expresiva del hormigón es negada en este tipo de intervenciones, frente a lo que ocurre en la arquitectura moderna, por lo que planteó una solución de compromiso, recubriendo las cerchas con láminas de madera de 3 cm de espesor, de manera que se recupera la imagen y sección original, sin preocuparse de cuestiones morales, dando prevalencia a la percepción visual frente a la sinceridad estructural. [SPINOSA. 2007:87].

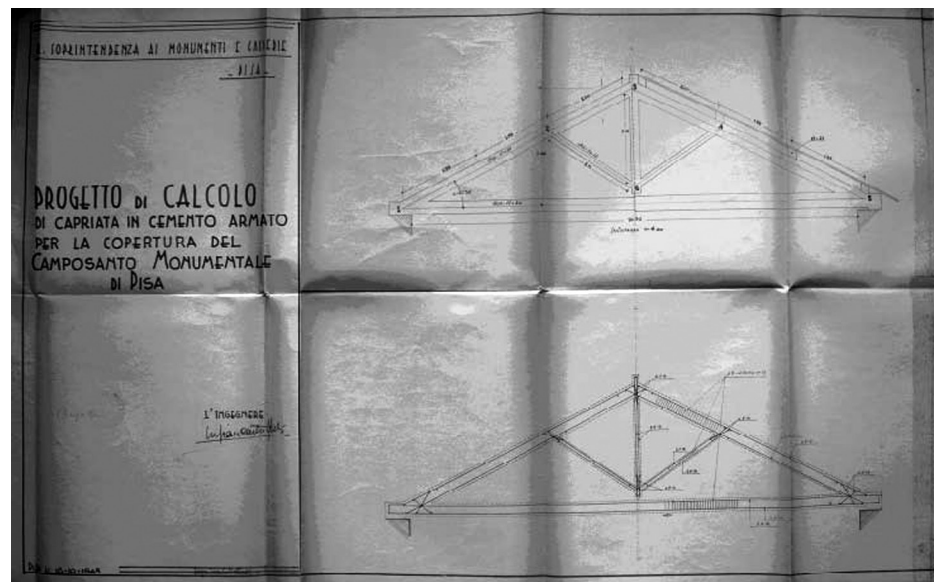
Sin embargo, debido a críticas como la de Roberto Papini en *Il Corriere de la Sera*⁶⁷ acusando a la *Soprintendenza* de uso excesivo de técnicas modernas en las intervenciones, como el vidrio o el hormigón armado, hicieron que se modificara el proyecto. Se planteó la reconstrucción de la cubierta original

66. “Dovendosi ottenere subito la resistenza che le malte originali offrivano attualmente dopo quasi quattro secoli di maturazione”. *Progetto per la ricostruzione del Ponte di Santa Trinità*. Firenze. 1953: I. *Relazione generale* p.5 [citado BELLUZZI & BELLI. 2003:232] (t.p.)

67. “Imbalsamato sotto vetro il Campo Santo di Pisa. L'effetto delle grandi lastre si cristallo poste a chiudere i finestrone appare decisamente negativo, senza contare l'inutilità della costosissima innovazione”, en *Il Corriere della sera* 11 de Agosto de 1953.

34. Proyecto para la cubierta mediante cerchas de hormigón armado revestidas de madera para el *Camposanto* de Pisa, redactado por Giancarlo Nuti y Piero Sanpaolesi. 1945.

35. Proyecto para las nuevas cechas de hormigón armado revestidas de madera para la iglesia de *San Michele in Borgo* redactado por Giancarlo Nuti y Piero Sanpaolesi. 1945.



34

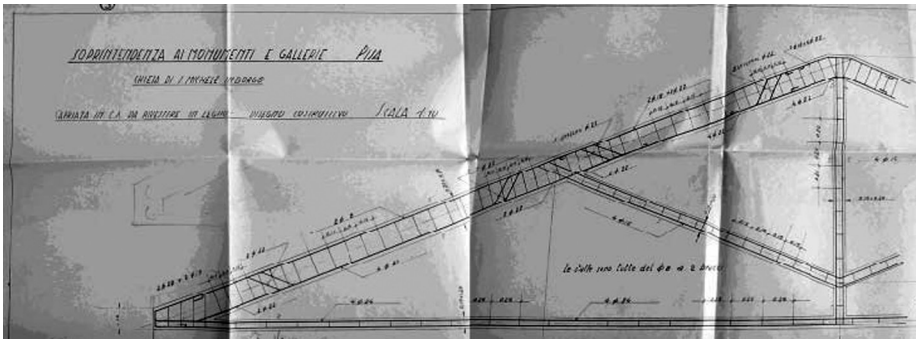
manteniendo su materialidad, importando la madera de Austria, optando por trabajar de manera filológica aunque no historicista.

La cubierta de plomo también presentó problemas ante la escasez de dicho suministros. Se planteó una cubierta de aluminio como alternativa, pero el gran impacto visual que hubiera tenido en el entorno frente a la catedral y el baptisterio, y la diferencia en el comportamiento estático entre la maleabilidad del plomo frente a la rigidez del aluminio llevó a descartar esta propuesta. Se resolvió emplear láminas de plomo, pero disminuyendo su espesor de 3 a 2 milímetros, lo que obligó a modificar el sistema de anclaje, pasando a utilizar un sistema de fijación con tirafondos y arandelas de presión, sin modificar su imagen exterior [SORBO. 2003:60].

En la iglesia de *San Michele in Borgo* de Pisa, en que parte de la estructura había sido destruida, pero se había conservado gran parte de las cerchas existentes, se decidió sustituir las faltantes por siete cerchas de hormigón armado recubiertas por planchas de madera de tres centímetros de espesor unidas con conectores metálicos [SPINOSA. 2008: 1494-1495].

En el caso de la cubierta de *Santa Chiara* de Nápoles, en un primer proyecto se presentaron cerchas de madera con correas de hormigón armado recubiertas con planchas de madera. Posteriormente se decidió que toda la estructura fuera de hormigón armado recubierto por madera, para finalmente construir las cerchas de hormigón armado y pintarlas con un barniz que le diera aspecto de madera desde el suelo [SPINOSA. 2008: 1498].

Este crisol de debates teóricos y experiencias prácticas que fue la reconstrucción posbélica italiana dio como resultado el conocido como «*restauro critico*», siendo sus principales valedores Roberto Pane y Renato Bonelli, y cuyas premisas básicas pueden expresarse en



35

- Preeminencia del valor artístico: “el principio general de la restauración puede ser enunciado así: es indispensable en cualquier caso, en el estudio y en la ejecución, asignar al valor artístico la prevalencia absoluta frente a los otros aspectos y características de la obra, los cuales deben ser considerados únicamente en dependencia y en función de este único valor”⁶⁸
- El objetivo fundamental de la restauración consiste en “reintegrar o conservar el valor estético de la obra, porque el objetivo a alcanzar es la liberación de su verdadera forma”⁶⁹, subordinando el respeto a las fases constructivas del monumento a la preeminencia del valor artístico.
- La restauración es un proceso crítico: “se tratará de juzgar si ciertos elementos tienen o no carácter de arte, porque en caso negativo, es decir que enmascara o incluso daña a imágenes de verdadera belleza, será del todo legítimo eliminarlo y como consecuencia comprometerse con una predilección inspirada por una verdadera y personal evaluación crítica”⁷⁰
- Toda restauración conlleva en sí misma un acto creativo en sí, ya que “llegará siempre el momento en el que será necesario tender un puente, operar una conjunción, y esto solamente podrá ser hecho gracias a un acto creativo en el que quien lo lleva a cabo no encontrará otra ayuda si no es en sí mismo, ni podrá, como sucedió una vez, engañarse con que está junto a él el fantasma del creador original”⁷¹. Se debe “reconocer que la obra del restaurador no puede lograrse únicamente con el auxilio de la experiencia crítica e histórica, y que la creación de una nueva unidad estética requiere la intervención del gusto y la imaginación; y tal reconocimiento debe ser hecho en nombre de la verdad aunque pueda parecer que esto constituya una peligrosa admisión, casi un cheque en blanco dejado en manos del restaurador. De todas maneras es un hecho que la vieja mentalidad apoyada exclusivamente en el conocimiento de los datos filológicos y estilísticos se muestra del todo inadecuada a las necesidades actuales”⁷².

68. “il principio generale del restauro può essere così enunciato: è in ogni caso indispensabile, nello studio e nell'esecuzione, assegnare al valore artistico la prevalenza assoluta in confronto agli altri aspetti e caratteri dell'opera, i quali devono essere considerati solo in dipendenza e in funzione di quell'unico valore” [BONELLI. 1957:33] (t.p.)

69. “reintegrare o conservare il valore estetico dell'opera, poiché lo scopo da raggiungere è la liberazione della sua vera forma” [BONELLI. 1957:33] (t.p.)

70. “si tratterà di giudicare se certi elementi abbiano o no carattere di arte, perché in caso negativo, ciò che maschera o addirittura offende immagini di vera bellezza sarà del tutto legittimo abolirlo e per conseguenza comprometersi con una predilezione ispirata da una vera e propria valutazione critica” [PANE. 1944] (t.p.)

71. “Verrà sempre il momento in cui sarà necessario gettare un ponte, operare una congiunzione, e ciò potrà essere fatto soltanto grazie ad un atto creativo nel quale chi opera non troverà altro aiuto se non in sé stesso, né potrà, come avveniva una volta, illudersi che gli stia accanto a guidarlo il fantasma del primitivo creatore”. [PANE. 1944] (t.p.)

72. “riconoscere che l'opera del restauratore non può compiersi col solo ausilio dell'esperienza critica e storica, e che la creazione di una nuova unità estetica esige lo intervento del gusto e della fantasia; e tale riconoscimento deve esser fatto in nome della verità anche se può sembrare che esso costituisca una pericolosa ammissione, quasi una cambiale in bianco lasciata nelle mani del restauratore. Ad ogni modo è un fatto che la vecchia mentalità sorretta esclusivamente dalla conoscenza dei dati filologici e stilistici si dimostra del tutto inadeguata alle odierne esigenze” [MINISTERO. 1950:12] (t.p.)

- Nuevos principios metodológicos: “la necesidad de eliminar sin dudar aquellas superposiciones y añadidos, incluyendo las más prominentes y de mayor prestigio, que puedan afectar o estropear la integridad arquitectónica-figurativa de la obra, alterando la visión; la prohibición de reconstruir donde las destrucciones remotas o recientes hayan causado la pérdida de la unidad figurativa o donde no sea recomendable el remontaje parcial pieza a pieza; la legitimidad de la reconstrucción siempre que sea absolutamente segura y no sustancial, completando las partes faltantes para dar de nuevo el efecto y la visión primitiva, en vez de evidenciar abiertamente los añadidos. Se trata, como se ve, de una reversión de las reglas de la Carta”⁷³
- No hay reglas fijas a aplicar en una restauración, “cada monumento deberá considerarse como un caso único, porque así lo es por ser una obra de arte y también debe serlo su restauración”⁷⁴
- La restauración sólo es estrictamente aplicable a aquellos objetos en los que se reconoce la cualidad artística y se debe determinar mediante una valoración crítica si es posible reintegrar su imagen sin cometer falso histórico [GONZÁLEZ-VARAS.1999:268]. “El valor absoluto de la obra destruida, su arte, está irremediamente perdido, y la reconstrucción en la misma forma es un acto estéticamente inútil, y en el fondo culturalmente inmoral, porque intenta, a través de una falsificación, recrear el pasado”⁷⁵.

73. *“la necessità di distruggere senza esitare quelle sovrapposizioni e aggiunte, anche le più ragguardevoli e di maggior pregio, che possano intaccare o guastare l'integrità architettonico-figurativa dell'opera, alterandone la visione; il divieto di ricostruzione dove le distruzioni remote o recenti abbiano causato la perdita dell'unità figurata, o dove non sia consigliabile un rimontaggio parziale pezzo a pezzo; la legittimità di ricostruzioni purchè assolutamente sicure e non sostanziali, completando le parti mancanti in modo da donare di nuovo l'effetto e la visione primitivi, piuttosto che designare apertamente alla vista le aggiunte. Si tratta, come si vede, di un rovesciamento delle regole della Carta”.* [BONELLI. 1957:33] (t.p.)

74. *“Ogni monumento dovrà, dunque, essere visto come un caso unico, perché tale è in quanto opera d'arte e tale dovrà essere anche il suo restauro.”* [PANE.1944] (t.p.)

75. *“Il valore assoluto dell'opera distrutta, quello dell'arte, è irrimediabilmente perduto, e la riedificazione nelle stesse forme è un atto esteticamente inutile, ed in fondo culturalmente immorale, perché tenta, attraverso una falsificazione, di recreare il pasato”* [BONELLI. 1957:34] (t.p.)

RECONSTRUCCIÓN POSBÉLICA TRAS LA 2ª GM EN EL RESTO DE EUROPA

La reconstrucción posbélica en el resto de Europa tuvo un carácter eminentemente historicista, tal y como se mostró en el «I Congreso internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos» realizado en París en 1957. En dicho congreso se presentaron algunas de las intervenciones más relevantes de la posguerra realizadas en Francia, Italia, Austria, Yugoslavia, Rumania, Checoslovaquia, Polonia, Holanda y Bélgica.

Exceptuando el caso ya estudiado de Italia, los ejemplos seleccionados por cada país mostraban actuaciones historicistas basadas en criterios filológicos en busca de la restitución formal y estética del monumento al estado previo al conflicto, basándose en la información gráfica recopilada previamente a los bombardeos. En dichas intervenciones miméticas, prácticamente en todas ellas destaca la utilización de los nuevos materiales, ahondando en la dicotomía brandiana entre el arte y su materia, disimulando su aplicación para no alterar

la imagen final. Únicamente Bélgica planteó el uso de materiales originales y técnicas tradicionales como medio para alcanzar el mismo fin [CASTRO. 2007: 133-137], mostrando la evolución teórica sufrida desde las intervenciones tras la 1ª GM.

En Alemania, la reconstrucción monumental, al contrario que en el resto de Europa, no fue una de las prioridades en la reconstrucción posbélica. Ambas repúblicas mostraron más interés en el urbanismo y en la vivienda social que en el patrimonio, buscando reafirmar su identidad basándose la RDA en un estilo neoclásico de la época de Schinkel y la RFA en las ideas de la Bauhaus [ALVIS. 1997]. En ambos casos, la política de restauración monumental fue utilizada como un arma propagandística, manifestando ambas repúblicas que cada una de ellas era la auténtica garante de la cultura alemana y acusando que la otra no buscaba sino su destrucción.

A diferencia de la postura mostrada en la edificación nueva, y en concordancia con lo que estaba ocurriendo en el resto de Europa, en la restauración monumental primaron en ambas repúblicas las intervenciones formalistas que pretendían la recuperación integral del aspecto que presentaban antes de la 2ª GM. Se buscaba la restitución de escenografías urbanas, por lo que dichas reconstrucciones no debían ser idénticas al original, bastaba con recuperar una imagen que nos recordase al aspecto que presentaba antes del conflicto [MARTÍNEZ. 2008(a):25].

Munich fue un crisol de criterios teóricos en cuanto a intervenciones patrimoniales se refiere. Al contrario que en otros lugares y épocas, donde las corrientes conservadoras, representadas de manera oficial por las Comisiones, se impusieron de manera absoluta frente a las corrientes renovadoras, en Munich ambas posturas coexistieron, dando lugar a intervenciones muy diversas.

Por un lado la corriente «tradicionalista», vinculada a la Oficina de Baviera para la Preservación Histórica tenía como objeto la preservación y reconstrucción del patrimonio histórico monumental. Por otro, la corriente «renovadora», vinculada a la universidad e arquitectura de Múnich, abogaba por aprovechar para renovar y modernizar la ciudad [MARTÍNEZ. 2008(c):39]

En la línea definida por la corriente «tradicionalista» se enmarca la intervención llevada a cabo en *St. Peterkirche*. Considerada como la iglesia más antigua de la ciudad, fue una de los primeros monumentos de la ciudad en ser reconstruido. Completamente calcinada por los bombardeos de diciembre de 1944, presentaba tras la contienda el interior completamente devastado, la cubierta desaparecida y los muros perimetrales gravemente dañados. La reconstrucción mediante nuevas tecnologías no sólo recuperó su aspecto formal exterior mediante una estructura de hormigón armado, sino que además recreó la ornamentación barroca interior con escayola y yeso, y se recuperó la decoración pictórica de las bóvedas.



36



37



38



39

Opuesta a las corrientes formalistas imperantes, la corriente «renovadora» entendía la reconstrucción como una oportunidad para introducir una relectura en los monumentos dañados, entendiendo la reconstrucción desde un concepto vitalista [MARTÍNEZ. 2006:25], obteniéndose intervenciones que también buscaban recuperar la unidad formal, pero no de forma historicista, sino una nueva unidad formal que expresara la discontinuidad, entre lo original y lo nuevo, creada por la guerra. Llevadas a cabo bajo estos criterios, destacaron las intervenciones de Josef Wiedemann en la Gliptoteca y la de Han Döllgast en la *Alte Pinakothek*, ambas obras de Leo von Klenze.

La Gliptoteca presentaba un estado acorde a los casi veinte años de abandono al aire libre que llevaba desde su destrucción. Para la reconstrucción de su aspecto exterior nunca se puso en duda que debía recuperar su aspecto original por formar parte del complejo de la *Königsplatz*, sin embargo tras varios años de infructuosos intentos por recuperar la decoración interior, se aprobó la solución propuesta por Josef Wiedeman, según la cual:

“las estancias toman su configuración del gran muro que se une con arcos y bóvedas para conformar un todo natural. Esta forma es y sigue siendo válida por si misma y no requiere de nada más. Todo lo que podría agregarse ya figura en esta forma simple y totalmente adecuada. Dejar fuera detalles existentes sería arbitrario. Pero si ya no existen en su totalidad y si esta condición, que no es el resultado de un gusto u opinión personal sino que fue provocada por una catástrofe, es conocida, entonces no deberían ser reproducidos. (...) Las otras [estancias] deberían ser completadas con fábricas de ladrillo de la misma alta calidad que las fábricas originales, repasando sus juntas y revistiéndolas con una fina capa de mortero. Esto produciría una superficie viva pero sosegada, recuperando las estancias su configuración original, y contaría su historia.”⁷⁶

La *Alte Pinakothek* presentaba un colapso estructural de la parte central del edificio. La intervención modificó el acceso al edificio, realizándose ahora de manera perpendicular al eje del recorrido, construyendo una doble escalera en la parte destruida, que comunicara ambas plantas a través un espacio a doble altura, modificando la disposición de plantas *beuxartiana* de la distribución original, transformando la continuidad estática de la planta neoclásica en un espacio fluido y contemporáneo [MARTÍNEZ. 2008(a):33-39].

Fuera de este ámbito geográfico, pero con la misma vocación renovadora, se enmarcan actuaciones como la de Egon Eiermann en la Iglesia-memorial del Kaiser Wilhelm I en Berlín y la de Rudolf Schwarz en la *Paulskirche* de Frankfurt.

De la iglesia-memorial del Kaiser Wilhelm I quedaba en pie apenas un 40% del monumento original, subsistiendo la torre con su base y algunas capillas laterales. Tras un concurso, se construyó un complejo que integraba parte de

36. Estado de St. *Peterkirche* tras la 2ª GM.

37. Obras de reconstrucción de la cubierta. Refuerzo perimetral mediante un zuncho de hormigón armado.

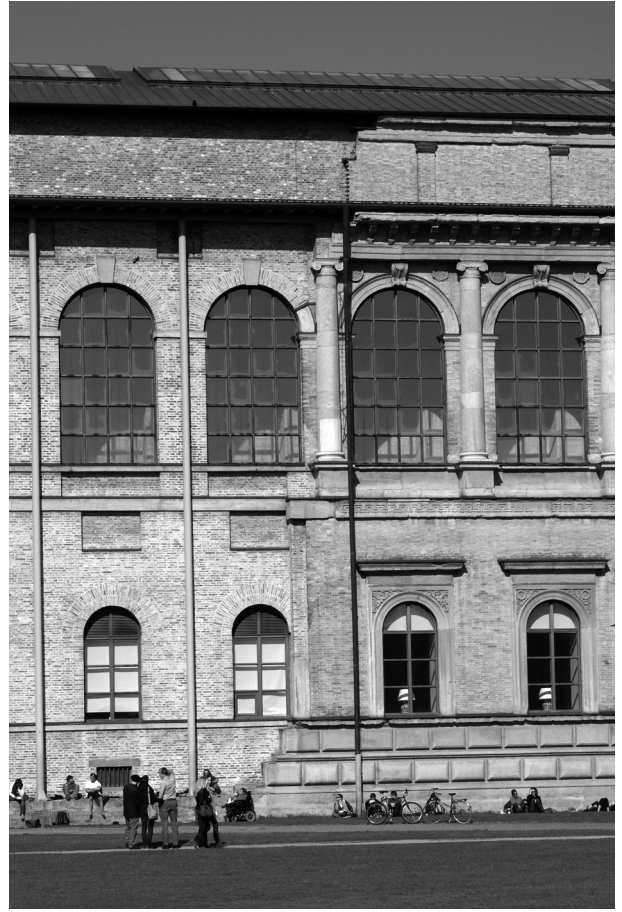
38. Vista del interior tras la contienda.

39. Vista actual del interior con la decoración recreada. 2011.

76. “the rooms take their form from the big wall that joins with the arches and vaulting to form a natural whole. Such a form is and remains valid in itself and requires nothing more. Everything that could be added is already contained in this simple and entirely adequate form. Leaving out existing details would be arbitrary. But if they no longer exist in their totality and if this condition, which is not the result of personal taste or opinion but was brought about by a catastrophe, is acknowledged, then they should not be reproduced. (...) the others [rooms] should be completed with brick-work of the same high quality as the original brickwork, using flush pointing and covering it with a thin coat of mortar. This would produce a lively yet calm surface, restore the rooms to their original form and narrate their history.” [WÜNSCHE. 2005:214] (t.p.)



40



41



42



43

estos restos entre nuevos elementos, basándose en una geometría pura (torre hexagonal, iglesia octogonal y elementos secundarios rectangulares) y en un lenguaje arquitectónico contemporáneo, materializados por una piel exterior compuesta por bastidores metálicos que sustentan piezas prefabricadas de hormigón y vidrios tintados azules [MARTÍNEZ. 2008(a):73-75].

La *Paulskirche*, como sede del primer parlamento democráticamente elegido en Alemania en 1848, presentaba una clara simbología y fue el primer edificio de Frankfurt en ser reconstruido, justo a tiempo para celebrar su centenario el 18 de mayo de 1948. Tras la 2ª GM, de la iglesia quedaban en pie los muros exteriores, habiendo desaparecido todo el interior.

“la ruina era mucho más impresionante que el edificio original – un gigantesco objeto redondo consistente en piedra desnuda, quemada y re-solidificada de violencia casi romana. El edificio nunca había estado tan bonito y nosotros conseguimos que siguiera estando así. (...) Desde el recibidor dos escaleras siguiendo la curvatura del muro, ascendían al salón principal. Esto te daba deliberadamente una fuerte sensación de ascender de las profundidades oscuras y opresivas a la luz y la libertad del espacio abierto. (...) Lo que teníamos en mente era el espíritu en el cual el nuevo estado iba a ser fundado”⁷⁷.

LA CARTA DE VENEZIA DE 1964

En 1939 se creó en Italia el *Istituto Centrale per il Restauro*, cuya dirección ocupó hasta 1961 Cesare Brandi. Como colofón a esos más de veinte años al frente del *Istituto*, se publicó en 1963 «*Teoría del restauro*», texto referencia en la reflexión moderna sobre la teoría de la restauración, cuyos principios serían plasmados en la «Carta del restauro 1972». En él se desarrollan temas como el concepto de restauración, la materia de la obra de arte o los tipos de intervención en función de sus diferentes instancias, planteando una serie de principios que, no estando restringida su aplicación al campo de la restauración arquitectónica, reflejan la opinión defendida por Brandi en el debate teórico mantenido en la reconstrucción posbélica [BRANDI. 1992:26-27]:

“El primero es que la reintegración debe ser reconocible siempre y con facilidad; pero sin que por eso haya que llegar a romper esa unidad que precisamente pretende reconstruir. Por ello, la reintegración deberá ser invisible desde la distancia a la que la obra de arte ha de contemplarse, pero inmediatamente reconocible, y sin necesidad de instrumentos especiales, en cuanto se acceda a una visión apenas más próxima.”

“El segundo principio es relativo a la materia de la que resulta la imagen, la cual es insustituible únicamente donde colabore directamente

40. Vista de una sala de la Gliptoteca de Munich, recuperando la volumetría interior mediante paramentos de fábrica de ladrillo vistos recubiertos por una veladura de agua de cal.

41. Rememoración del punto de impacto de la bomba en la fachada de la Pinacoteca Antigua de Munich mediante un cambio de materialidad.

42. Empleo de un lenguaje contemporáneo para la intervención en la iglesia memorial del *Kaiser Wilhelm I* en Berlín.

43. Readaptación del volumen interior de la antigua *Paulskirche* mediante un lenguaje contemporáneo para su nuevo uso representativo.

77. Rudolf Schwarz: “the ruin was far more magnificent than the original building – a gigantic round object that consisted of bare, burned and re-solidified stones of almost Roman violence. The building had never been so beautiful, and we succeeded in making sure it would stay like this. (...) From the foyer two staircases, following the curvature of the wall, ascend to the lofty hall. This deliberately gives you a strong impression of ascending from dark and oppressive depths to the light and freedom of open space. (...) What we had in mind was the spirit in which the new state was to be founded” [extracto de un panel informativo de la exposición sobre el edificio situada en el recibidor de la *Paulskirche*. (t.p.)]

a la figuración de la imagen, es decir, en cuanto es aspecto, pero no tanto en cuanto es estructura. De esto se deriva la mayor libertad de acción en lo que se refiere a los soportes, las estructuras portantes, etc.”

“El tercer principio se refiere al futuro: esto es, establece que cualquier intervención de restauración no haga imposibles eventuales intervenciones futuras, antes al contrario, las facilite”

De estos principios, es indudable que fue el segundo el que mayor impacto tuvo en la restauración monumental posbélica, dando lugar a una dicotomía estético-estructural. De esta manera, durante gran parte del siglo XX se consideraron como entes asilados entre sí la estructura interna del monumento y su imagen exterior, abordando sus intervenciones desde diferentes ópticas y bajo criterios independientes.

Pese a que gran parte del tiempo en el que Brandi permaneció al frente del Instituto estuvo relacionado con el periodo de reconstrucción posbélica, en la obra sólo se hace referencia a dos casos concretos de intervención monumental, y ambos en relación con la definición del concepto de ruina en función de sus instancias.

Bajo la instancia de la historicidad, Brandi define ruina como “todo aquello que da testimonio de la historia del hombre” [BRANDI. 1992:36] y haciendo referencia a la iglesia de Santa Chiara en Nápoles afirma que “no es en cambio tan fácil definir cuándo en la obra de arte se desvanece la propia obra de arte y aparece la ruina” [BRANDI. 1992:37].

Bajo la instancia estética se define ruina como “cualquier resto de una obra de arte que no pueda ser devuelto a su unidad potencial sin que la obra se convierta en una copia o una falsificación de sí misma” [BRANDI. 1992:43] y hace referencia a la distinción entre la reconstrucción del *Campanile* de San Marcos de Venecia y la del puente de *Santa Trinità* de Florencia, concluyendo que “La nostálgica sentencia «*com'era e* » es la negación del principio mismo de la restauración, y constituye una ofensa a la historia y un ultraje a la estética, al considerar reversible el tiempo y la obra de arte reproducible a voluntad” [BRANDI. 1992:49]

Un año después de esta publicación, en 1964, se llevó a cabo en Venecia el «II Congreso internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos» cuyas conclusiones conformaron la **Carta de Venecia**. En ella, quedan plasmados los planteamientos del conocido como «restauo crítico» sin hacer referencia alguna al periodo de reconstrucción posbélica que acababa de atravesar Europa, reflejando que esa etapa estaba superada y dando a entender que dicha contingencia no iba a repetirse.

De su articulado, son los apartados dedicados a Restauración (art. 9 a 13) y Ambientes Monumentales (art. 14) los que en mayor medida recogen los criterios del restauo crítico.

Se marcan los límites de una restauración y la obligatoriedad de signar de alguna manera los materiales nuevos:

“La restauración debe detenerse allí donde comienzan las hipótesis: cualquier trabajo encaminado a completar, considerado como indispensable por razones estéticas y teóricas, debe distinguirse del conjunto arquitectónico y deberá llevar el sello de nuestra época.” [CARTA DE VENEZIA. 1964:ART.9]

El empleo de nuevos materiales queda supeditado a que las técnicas tradicionales no sean adecuadas y a que su comportamiento esté debidamente estudiado.

“Cuando las técnicas tradicionales se manifiesten inadecuadas, la consolidación de un monumento puede ser asegurada mediante el auxilio de todos los medios más modernos de construcción y de conservación, cuya eficacia haya sido demostrada por datos científicos y garantizada por la experiencia.” [CARTA DE VENEZIA. 1964:ART.10]

Es necesario realizar un juicio crítico a la hora de intervenir en un monumento, remarcándose la necesidad de que la decisión de eliminar elementos no dependa únicamente del criterio personal del restaurador.

“Cuando un edificio ofrezca varias estructuras superpuestas, la supresión de una de estas etapas subyacentes sólo se justifica excepcionalmente y a condición de que los elementos eliminados ofrezcan poco interés, que la composición arquitectónica recuperada constituya un testimonio de gran valor histórico, arqueológico o estético y que se considere suficiente su estado de conservación. El juicio sobre el valor de los elementos en cuestión y la decisión sobre las eliminaciones que se deban llevar a cabo, no puede depender tan sólo del autor del proyecto.” [CARTA DE VENEZIA. 1964:ART.11]

Se aboga por la integración tanto de los elementos de reposición como de las adiciones, para no alterar ni la propia imagen del monumento ni la de su entorno.

“los elementos destinados a reemplazar las partes que faltan deben integrarse armoniosamente en el conjunto, pero distinguiéndose a su vez de las partes originales, a fin de que la restauración no falsifique el monumento, tanto en su aspecto artístico como histórico.” [CARTA DE VENEZIA. 1964:ART.12]

“las adiciones no pueden ser toleradas si no respetan todas las partes que afectan al edificio, su ambiente tradicional, el equilibrio de su conjunto y sus relaciones con el ambiente circundante.” [CARTA DE VENEZIA. 1964:ART.13]

Asimismo se destaca la importancia de los ambientes monumentales.

“Los ambientes monumentales deben ser objeto de cuidados especiales a fin de salvaguardar su integridad y asegurar su saneamiento, su utilización y su valoración. Los trabajos de conservación y restauración, que se efectúen en ellos, deben inspirarse en los principios enunciados en los artículos precedentes.” [CARTA DE VENECIA. 1964:ART.14]

La posibilidad de reconstruir monumentos que se encuentren en estado de ruina debido no a la acción del inexorable paso del tiempo, si no por actos instantáneos, ya sea por conflictos bélicos como los acaecidos o por seismos como los que asolarían Italia en los años setenta, no fueron tenidos en cuenta.

La omisión de un criterio para un aspecto tan polémico como el de las reconstrucciones posbélicas y la aparente laxitud en la metodología de aplicación de los principios fue debida a que “el documento fue aprobado por un foro de muchas naciones, de culturas y tradiciones específicas diferentes; además que el texto, naturalmente, haya sido redactado con fórmulas de compromiso entre las diferentes instancias, dejando de lado cualquier lamento y ofreciendo aspectos siempre criticables desde posturas opuestas”⁷⁸

Este documento fue la hoja de ruta de todas las intervenciones patrimoniales llevadas a cabo hasta finales de siglo.

LA ÚLTIMA DÉCADA DEL SIGLO XX

Las Guerras Yugoslavas fueron una serie de conflictos armados que durante una década (1991-2001) arrasaron el territorio de la antigua Yugoslavia. La principal característica de este conflicto es que se trataba de un enfrentamiento étnico, lo que dio origen a una destrucción patrimonial individualizada y de los símbolos de cada pueblo.

De manera contemporánea a esta guerra nacionalista fratricida, en 1994 se realizó en Nara (Japón) una conferencia cuyas conclusiones se recogieron en el llamado «El Documento de Nara en Autenticidad 1994»:

“El Documento de Nara en Autenticidad se concibe en el espíritu [de] la carta de Venecia, 1964, y extiende el alcance del patrimonio cultural en nuestro mundo contemporáneo. En un mundo que está cada vez más sujeto a las fuerzas de globalización y homogeneización, y en un mundo en que la búsqueda de la identidad cultural se sigue a veces a través del nacionalismo agresivo y la supresión de las culturas de minorías”.

En su articulado se reconoce que no es posible proponer criterios universales en cuanto al valor de autenticidad de un monumento, manteniéndose en vigor las cartas y recomendaciones internacionales. Siendo en el caso de Europa las principales la «Carta de Venecia 1964» que recoge los principios del «restauración crítica» y la italiana «Carta del restauración 1987», que renueva, integra y sustituye a la «Carta del restauración 1972». Todas ellas

78. *“il documento venne adottato da un consesso di moltissime nazioni, di cultura e di specifiche tradizioni diverse; quindi quel testo ha naturalmente dovuto recepire anche formule di compromesso fra differenti istanze, lasciando qualche rimpianto e offrendo aspetti sempre criticabili da sponde opposte.”* [D'OSSAT.1977:8]



44

44. Vista interior del patio central de la Biblioteca Nacional de Sarajevo tras su intervención.

establecen unas pautas destinadas a “distinguir taxativamente, sin posibilidad de confusión, la diferencia entre lo nuevo y lo viejo, entre la materia histórica y la incluida en el proceso de restauración” [GARCÍA. 2009:47].

Entre los principales monumentos dañados en las Guerras Yugoslavas, destacaron por su simbolismo la Biblioteca Nacional de Sarajevo, destruida en 1992, y el puente viejo de Mostar, destruido en 1993; el primero por ser el centro del patrimonio cultural e histórico del pueblo Bosnio y el segundo por haber hecho de su reconstrucción un símbolo de la reconciliación de las diferentes etnias que conviven en Mostar.

Ambos proyectos plantean un mismo objetivo, recuperar la imagen que presentaban antes del conflicto, ya que en ambos se considera que su valor más relevante es el conmemorativo.

La Biblioteca Nacional de Sarajevo fue declarada Monumento Nacional de Bosnia y Herzegovina en septiembre de 2006 y entre las decisiones adoptadas en dicha sesión se estipularon los criterios a seguir en los trabajos que quedaban pendientes de su reconstrucción⁷⁹:

“Se prohíben todos los trabajos que no sean de conservación y restauración, reparaciones estructurales, reconstrucción de partes perdidas y trabajos diseñados para exhibir el monumento, basados en la documentación del proyecto original.”⁸⁰

“Durante los trabajos de conservación y restauración del edificio, su aspecto original debe ser preservado o restaurado en lo que se refiere al tratamiento de los detalles arquitectónicos, el color de los muros, el tratamiento de puertas y ventanas, y el tratamiento de las fachadas.”⁸¹

“Durante los trabajos de conservación y restauración, deberán usarse materiales originales, aplicando métodos originales de tratamiento

79. Las intervenciones de consolidación se realizaron en 1996 y la primera fase de reconstrucción se llevó a cabo entre 1999 y 2004

80. “All works are prohibited other than conservation and restoration works, structural repairs, the reconstruction of missing parts, and works designed to display the monument, based on the original project documentation” en Acta de Declaración del Ayuntamiento de Sarajevo como Monumento Nacional de Bosnia y Herzegovina, art. III.1

81. “During conservation and restoration works on the building, its original appearance must be preserved or restored in regard to the treatment of architectural details, the colour of the walls, the treatment of doors and windows, and the treatment of the facades”, en *Ibidem*, art III.4

45. Vista actual de la réplica del *Stari Most*, construida en su posición original.



45

de materiales y conglomerantes y su uso siempre que sea posible. Todos los fragmentos conservados deben ser examinados y reintegrados en el edificio.”⁸²

Como se puede comprobar, en la recuperación de la imagen original se presta especial relevancia al empleo de materiales y técnicas originales cuando sea posible, sin embargo no se hace mención alguna sobre la identificación de los nuevos materiales primando la recuperación del aspecto original sobre cualquier otro aspecto.

El puente viejo de Mostar está considerado como la materialización arquitectónica de la reconstrucción simbólica del país, y como tal es el proyecto con mayor difusión mediática de este conflicto. El proyecto de reconstrucción se llevó a cabo bajo la dirección del arquitecto Manfredo Romero y la Universidad de Florencia. El encargo del ayuntamiento de Mostar consistía en el diseño de un puente idéntico al que existía antes de su destrucción.

Originariamente se planteaba la reconstrucción del puente por anastilosis, pero tras la recuperación de los restos, aproximadamente el 22% del global (se calcula que un 13% del volumen total quedó en los arranques y se recuperó en torno a un 9% del arco), y en consideración de que gran parte de los elementos recuperados presentaban fracturas internas y daños en el sistema de anclaje que impedían su reutilización, se desestimó incluso la idea de construir un nuevo puente que integrara estas piezas en su interior.

Se decidió construir un «nuevo puente viejo» completamente *ex novo*, una copia del original partiendo de los restos de los arranques que habían quedado sin demoler, y construir un museo junto al puente donde depositar los restos del puente original.

En cuanto a si esta copia tiene el mismo valor que el original, Manfredo Romero se expresaba en los siguientes términos:

82. *“During conservation and restoration works, original materials shall be used, applying original methods of the treatment of materials and binder media and their incorporation, wherever possible. All preserved fragments shall be examined and reintegrated into the building.”* en *Ibidem*, art. III.5

“no tendrá el mismo valor, ni el mismo significado simbólico, y no podría ser de otra forma. La destrucción del puente es ahora parte de nuestra historia y sería simplemente una utopía eliminarlo. El nuevo puente viejo cruzará el [río] Neretva y todo el mundo sabrá que es una copia del antiguo: habrá diferentes dispositivos identificativos para indicar los límites de donde comienza la nueva estructura, y esta será también la manera de recordar los trágicos acontecimientos bélicos a través de la observación de este puente que restaurará la vista global del complejo monumental, la memoria, la identidad cultural y el símbolo de la gente. Pero seguro que no podemos, ni debemos, considerarlo el mismo puente”⁸³.

Tras el estudio de la documentación sobre el puente original, se modelizó el «más probable puente de Mostar».

Proyectos tan dispares a priori, como son un puente y una biblioteca, presentan en su intervención una serie de principios heredados de las intervenciones posbélicas de la 2ª GM, como son la importancia de estudio del monumento antes de efectuar un juicio crítico en el que basar la intervención, la utilización de materiales y técnicas tradicionales anteponiéndolas a materiales contemporáneos y lo que es más relevante, la posibilidad de la recuperación de la imagen perdida motivada por los sentimientos de un pueblo. Estos principios serán recogidos en la Carta de Cracovia de 2000.

La **Carta de Cracovia**, que recoge las conclusiones de la «Conferencia Internacional sobre Conservación» realizada en Cracovia en 2000, es la última de las grandes cartas internacionales de restauración del siglo XX.

En lo relativo a la materialidad del monumento, destaca el artículo 10, en el cual se hace referencia tanto a los nuevos materiales como a los tradicionales. Los nuevos deben “respetar la función original y asegurar la compatibilidad con los materiales y las estructuras existentes, así como con los valores arquitectónicos.” Mientras que “se deberá estimular el conocimiento de los materiales tradicionales y de sus antiguas técnicas así como su apropiado mantenimiento en el contexto de nuestra sociedad contemporánea, siendo ellos mismos componentes importantes del patrimonio cultural”, dándoles de esta manera la merecida importancia que tienen en la intervención sobre un monumento, tanto a nivel estético como moral.

Sin embargo, el gran paso que se produjo en esta carta no gira tanto en torno a la realización de las intervenciones propiamente dichas, sino a los valores que se tratan de recuperar con dichas intervenciones, y lo que ello conlleva para el monumento.

83. *“It will not have the same value, nor the same symbolical meaning, and it couldn't be otherwise. The destruction of the bridge is now part of our history and it would be simply an utopia to cancel it. The new old bridge will be spanning over the Neretva and everybody will know that this is a copy of the former one: there will be different declaration devices in order to show the limit from which the new structure starts, and this will be also the way to remember tragic war events through the observation of this bridge that will restore the global view of the monumental complex, the memory, the cultural identity and the symbol of the people. But for sure we can not, and we should not, consider it the same old bridge”.*Entrevista a Manfredo Romeo en *Technical design for the reconstruction of the Old Bridge of Mostar*

INTRODUCCIÓN

EL PATRIMONIO MONUMENTAL COMO OBJETIVO
MILITAR

LA POSGUERRA DEL PATRIMONIO MONUMENTAL

ESTUDIOS PREVIOS

INTERVENCIONES POSBÉLICAS

EVOLUCIÓN DEL CORPUS TEÓRICO

CONCLUSIONES

POST SCRIPTUM

AGRADECIMIENTOS

FUENTES DOCUMENTALES

En este trabajo se han estudiado las intervenciones posbélicas realizadas en Europa a lo largo del siglo XX, no como un catálogo de actuaciones aisladas, sino mediante una visión global que conectara todas ellas tanto a través de sus puntos comunes como por sus diferencias.

De esta manera, desde el daño directo causado al monumento durante la contienda, pasando por el daño diferido sufrido durante su propio periodo de posguerra a las intervenciones realizadas, tanto desde el punto práctico como teórico, se han estudiado los aspectos más representativos de estas actuaciones.

Este estudio ha permitido comprobar que a pesar de la amplitud del campo objeto del estudio, tanto temporal por comenzar en 1914 con la 1ªGM y terminar en 2001 con el final de las Guerras Yugoslavas, como geográfico, por contemplar toda Europa pese a haberse puesto un especial énfasis en Europa Occidental por la cantidad y relevancia de su patrimonio dañado, hay determinados factores que han aparecido de manera recurrente a lo largo del mismo: identidad, materialidad, dualidad estético-histórica, dicotomía estético-estructural, valores, técnicas, autenticidad, símbolo,...

Todos estos factores han ido sufriendo una evolución desde los valores heredados de las intervenciones historicistas y teorías pintoresquistas de finales del XIX hasta nuestros días. Y en gran medida, el cambio sufrido por dichos factores ha venido condicionado por las intervenciones posbélicas, que pusieron en tela de juicio de manera continua a lo largo del siglo XX todos los criterios teóricos de restauración¹ que se tenían por ciertos e invariantes.

“El monumento es el memento, el recuerdo. Nuestros monumentos son la materialización de la memoria y como tales pueden ser transformados y alterados.” [GARCÍA. 2009:18]. Es por ello por lo que es tan importante poder responder a las preguntas «¿qué se restaura?» y «¿para qué se restaura?».

1. Entiéndase «restaurar» en su sentido más general de la palabra, tal y como lo recoge la R.A.E. en su tercera acepción (Reparar una pintura, escultura, edificio, etc., del deterioro que ha sufrido) y no como una tipología de intervención mimética, tal y como ha sido empleada en el capítulo dedicado a las Intervenciones.

En la primera pregunta, «¿qué se restaura?», quedan englobadas todas las cuestiones relativas tanto a la materialidad y técnicas constructivas, como a la autenticidad del monumento, ya que son conceptos indisolubles en la teoría restauradora europea.

En la segunda pregunta, «¿para qué se restaura?», quedan englobadas todas las cuestiones relativas a los valores que caracterizan al monumento y que se quieren recuperar o poner en valor con la intervención.

Si poder responder a estas dos preguntas es importante ante una intervención convencional en la que, salvo en casos extremos, se dispone de suficiente tiempo de reflexión, medios para ejecutarla y una situación socio-económica estable, más importante resulta el poder responderlas ante una intervención posbélica en la que los métodos se ponen en crisis, ya sea por falta de medios o por encontrarse en abierta oposición a las teorías establecidas, la economía se caracteriza por la carestía y la ausencia de una administración estable no permiten llevar a cabo las intervenciones con las garantías necesarias. Ya que únicamente a través de esas preguntas podemos llegar a comprender la importancia de recuperar nuestros símbolos, y la legitimidad para hacerlo.

¿QUÉ SE RESTAURA?

El primer axioma de la teoría del restauro de Cesare Brandi es “se restaura sólo la materia de la obra de arte.” [BRANDI. 1992:7]. Si bien es cierto que Brandi prioriza la intervención sobre la materia únicamente por ser el soporte de la imagen del monumento, no es menos cierto que esta preocupación sobre la materialidad del monumento ha sido un invariante a lo largo de todas las teorías de restauración en Europa desde finales del siglo XIX, principalmente por su vinculación con la autenticidad del mismo.

La autenticidad de un monumento es un concepto variable, que depende tanto de la cultura en la que se integra como del periodo desde el que se considera. Según Ascensión Hernández, “todo nace de la relación que cada cultura tiene con el propio pasado y también de la interpretación variable según la época y la sociedad, que cada uno dé al concepto de «original»” [HERNÁNDEZ. 2007:55-56]

En Europa, el concepto de materialidad, en el contexto de las teorías restauradoras, va ligado de manera indisoluble al de autenticidad. Esto es debido, en gran medida, a que “nuestra teoría restauradora nació en el contexto de una cultura anticuarista y mercantilista que identifica el original con lo valioso y la réplica con lo perverso” [GARCÍA. 2009:18], condicionando en gran medida la relación entre las intervenciones a realizar y la materialidad

a intervenir. Esta relación ha ido desarrollándose desde finales del siglo XIX hasta nuestros días.

En la Carta del Restauo de 1883 redactada por Camillo Boito, donde se desarrollaba el conocido como «restauo moderno», se recalcaba en el artículo tercero la necesidad de diferenciar entre el material original y el nuevo para salvaguardar su autenticidad:

“En cambio, cuando se trate de completar cosas destruidas o no terminadas en origen por causas fortuitas, o de rehacer partes tan deterioradas que no puedan durar más puestas en obra, y cuando al menos permanezca el viejo modelo para reproducir con precisión, entonces convendrá, de cualquier modo que los trozos añadidos o renovados, aunque asumiendo la forma primitiva, sean de materia evidentemente diferente, o lleven una señal incisa o mejor la fecha de la restauración, así tampoco sobre eso pueda ser llevado a engaño el observador atento.”²
[VOTO CONCLUSIVO DEL III CONGRESSO DEGLI INGEGNERI E ARCHITETTI ITALIANI. 1883]

La «Restauración Científica» de Gustavo Giovannoni, plasmada posteriormente en la Carta de Atenas de 1931, aconseja en su artículo segundo la conservación escrupulosa de las ruinas:

“cuando se trata de ruinas, se impone una escrupulosa labor de conservación y, cuando las condiciones lo permitan, es recomendable volver a su puesto aquellos elementos originales encontrados (anastylosis)” [CARTA ATENAS. 1931:ART.4]

Si bien es cierto que esta recomendación se refería a las ruinas arqueológicas desenterradas y no a las causadas durante la 1ªGM, es a partir de este documento cuando el rechazo a las reconstrucciones es general, por asociarse a la idea de falso histórico [HERNÁNDEZ. 2007:56]. Sin embargo, este rechazo quedó restringido al ámbito teórico cuando tuvo que enfrentarse a las consecuencias de la 2ªGM, tal y como se ha visto en capítulos anteriores.

En el artículo 12 de la Carta de Venecia de 1964, se hace referencia a las dos cuestiones básicas planteadas en estas conclusiones, la autenticidad vinculada a la materialidad, y los valores que en aquella época se consideraban que caracterizaban a un monumento: el valor estético y el histórico.

“Los elementos destinados a reemplazar las partes que faltan deben integrarse armoniosamente en el conjunto, pero distinguiéndose a su vez de las partes originales, a fin de que la restauración no falsifique el monumento, tanto en su aspecto artístico como histórico.” [CARTA VENECIA. 1964:ART.12].

Asimismo, en el artículo 15 de la misma carta, bajo el epígrafe de excavaciones, se hace referencia a las reconstrucciones de ruinas.

“Deberá excluirse a priori cualquier trabajo de reconstrucción, considerando aceptable tan sólo la anastylosis o recomposición de las

2. *“Quando si tratti invece di compiere cose distrutte o non ultimate in origine per fortuite cagioni, oppure di rifare parti tanto deperite da non poter più durare in opera, e quando non di meno rimanga il tipo vecchio da riprodurre con precisione, allora converrà in ogni modo che i pezzi aggiunti o rinnovati, pure assumendo la forma primitiva, siano di materia evidentemente diversa, o portino un segno inciso o meglio la data del restauro, sicché neanche su ciò possa l'attento osservatore venire tratto in inganno.”* (traducción: Verónica Fabado – Víctor Soriano)

partes existentes, pero desmembradas. Los elementos de integración deberán ser siempre reconocibles y representarán el mínimo necesario para asegurar las condiciones de conservación del monumento y restablecer la continuidad de sus formas.” [CARTA VENECIA. 1964:ART.15]

Como se vio en el capítulo dedicado a la evolución de la praxis restauradora, las reconstrucciones de ruinas causadas durante las guerras quedaron soslayadas por la necesidad de consensuar el contenido de la carta en un foro compuesto por muchas naciones, de culturas y tradiciones específicas diferentes [D’OSSAT. 1977:8]. Sin embargo, este espíritu en contra de las reconstrucciones quedaría reflejado en la normativa posterior italiana, a pesar de ser uno de los países que más patrimonio dañado reconstruyó tras las 2ª GM.

De esta forma, “el rechazo a las réplicas arquitectónicas o arqueológicas se convirtió en el siglo XX en una especie de dogma de fe en el ámbito profesional de la restauración” [HERNÁNDEZ. 2007:56], a pesar de todas las intervenciones realizadas en las posguerras.

Debido a la escalada armamentística sufrida desde la 1ªGM, tal y como se ha podido comprobar a lo largo del trabajo, el nivel de daño recibido por el patrimonio monumental fue aumentando, hasta llegar a los bombardeos masivos de la 2ª GM y los ataques teledirigidos de las GY que llegaron a extremos de hacer desaparecer por completo monumentos enteros, transformándolos en montones informes que no poseían siquiera la belleza de la ruina que propugnaba Ruskin en el siglo XIX.

Y aun así, a pesar de la férrea oposición teórica a la reconstrucción del patrimonio desaparecido por destrucción traumática (desde fenómenos naturales a actos bélicos o terroristas), Europa entera vio a lo largo del siglo XX la práctica totalidad de sus monumentos dañados reconstruidos tal y como estaban antes de ser destruidos. Esta incoherencia entre la teoría y la praxis llevada a cabo en Europa, se transformó en crisis a finales de siglo pasado al confrontarse con las intervenciones de restauración llevadas a cabo en el resto del mundo, las cuales, con un criterio de autenticidad no basado en la materialidad del monumento, daban lugar a una praxis en sintonía con los criterios teóricos establecidos.

Tanto en América Latina como en África y Asia, gran parte de sus monumentos están contruidos con materiales «percederos» como madera, adobe y azulejo. La poca durabilidad de estos materiales, unido a los fenómenos naturales propios de otras latitudes (terremotos, tormentas, tsunamis, ...) hacen que los monumentos, más que un continuo mantenimiento como ocurre en Europa, requieran de continuas reparaciones y reposiciones, lo que entra en contraposición con la teoría europea, ya que hace “muy difícil identificar la autenticidad y la preservación de la materia”. [GARCÍA. 2009:19]

De todos los congresos llevados a cabo sobre el tema, destacó el realizado en noviembre de 1994 en Japón, cuyas principales conclusiones se recogieron en «El Documento de Nara en Autenticidad». De su articulado, destaca el punto 11, en el cual se reconoce la dificultad de establecer unos valores universales para la autenticidad:

“Todos los juicios sobre valores que se atribuyan a los bienes culturales, así como la credibilidad de las fuentes de información relacionadas, pueden variar de una cultura a otra, e incluso dentro de la misma cultura. Por lo tanto, no es posible basar juicios sobre el valor y la autenticidad con criterios inamovibles”. [DOCUMENTO DE NARA. 1994:ART.11].

En 2000 se celebró en Cracovia la Conferencia Internacional sobre Conservación, cuyos principios se vieron recogidos en la «Carta de Cracovia 2000», estando su artículo sexto dedicado a la autenticidad:

“La intención de la conservación de edificios históricos y monumentos, estén estos en contextos rurales o urbanos, es mantener su autenticidad e integridad (...)” [CARTA CRACOVIA. 2000:ART.6]

Según Pilar García Cuetos, tras el artículo cuarto, complementado por la definición de autenticidad dada en el anexo de definiciones de la misma Carta, “subyace la idea de que la materia es la depositaria fundamental de los valores del patrimonio construido y que es esa materia la que se debe preservar, con las mínimas alteraciones y reintegraciones” [GARCÍA. 2009:48]

“Debe evitarse la reconstrucción en «el estilo del edificio» de partes enteras del mismo. La reconstrucción de partes muy limitadas con un significado arquitectónico puede ser excepcionalmente aceptada a condición de que esta se base en una documentación precisa e indiscutible. Si se necesita, para el adecuado uso del edificio, la incorporación de partes espaciales y funcionales más extensas, debe reflejarse en ellas el lenguaje de la arquitectura actual. (...)” [CARTA CRACOVIA. 2000:ART.4]

“Autenticidad: Significa la suma de características sustanciales, históricamente determinadas: del original hasta el estado actual, como resultado de las varias transformaciones que han ocurrido en el tiempo.” [CARTA CRACOVIA. 2000:DEF.C]

En la convención de octubre de 2001 del ICOMOS en Sevilla, bajo el lema «el valor intangible del Patrimonio», se defendía en sus conclusiones el concepto de autenticidad basado en los criterios europeos de materialidad, en referencia al valor no universal del concepto de autenticidad «El Documento de Nara en Autenticidad»:

“El absoluto respeto a esas circunstancias no debe significar, sin embargo, que en nuestra civilización occidental, donde los materiales de los edificios históricos no sólo se han concebido tradicionalmente como indeleblemente unidos a las formas, sino con una innegable voluntad de

permanencia y perdurabilidad, debemos adoptar los mismos patrones que en el extremo oriente para enfocar el tratamiento del patrimonio intangible” [ICOMOS. 2001].

Dicha argumentación está basada en que tanto la diferente materialidad de los monumentos como las condiciones propias de otras zonas geográficas hacen que el valor simbólico de los mismos sea un valor perdurable por estar enraizado con la memoria histórica colectiva y no con su materialidad [ICOMOS. 2001].

Sin embargo, en el caso de monumentos dañados por la guerra, en que en algunos casos la misma materialidad del monumento ha sido puesta en jaque, y aún así determinados valores del monumento han perdurado, podría no ser un despropósito aplicar otros criterios de autenticidad sobre sus intervenciones. Para ello, hay que conocer qué valores son los que identifican a un monumento y qué se quiere recuperar con este tipo de intervenciones, es decir, hay que concretar «para qué se restaura».

¿PARA QUÉ SE RESTAURA?

En «El Documento de Nara en Autenticidad» se reconoce en su artículo duodécimo la necesidad de determinar qué valores son los que caracterizan a cada monumento ya que, según el artículo noveno, estos valores presentan una correspondencia biunívoca con el objeto de la intervención y su tipología de intervención.

“La conservación del patrimonio cultural en todas sus formas y períodos históricos está arraigada en los valores atribuidos al patrimonio cultural.” [DOCUMENTO DE NARA. 1994:ART.9].

“Por consiguiente, es de la mayor urgencia e importancia que dentro de cada cultura, el reconocimiento concuerde con la naturaleza específica de los valores de su patrimonio y con la credibilidad y veracidad de las fuentes de información relacionadas.” [DOCUMENTO DE NARA. 1994:ART.12].

Según hemos visto en los capítulos anteriores, desde el punto de vista teórico, si un monumento presenta valores europeos de autenticidad ligados a la materia, hay determinadas intervenciones como las reconstrucciones, las restauraciones miméticas o las reпрistinaciones que están prácticamente proscritas por las teorías restauradoras. Sin embargo, la praxis restauradora de intervenciones posbélicas muestra todo lo contrario, que no sólo son factibles, sino que las intervenciones miméticas fueron las que más veces se han realizado en estas situaciones traumáticas.

Gran parte de estas actuaciones se han basado en valores intangibles como la simbología, la identidad o la evocación. Valores que otrora ni siquiera

eran tomados en consideración por las teorías europeas de restauración, probablemente porque se daban por supuestos por estar garantizada su continuidad por la materialidad misma del monumento. No fue hasta el momento en el que el concepto europeo de autenticidad del monumento fue puesto en crisis por las grandes destrucciones patrimoniales de las contiendas del siglo XX, cuando estos valores que sí que estaban presentes en otras culturas basadas en valores que radican en la memoria colectiva en contraposición a la materia, fueron aceptados por nuestra cultura restauradora.

Durante el siglo XIX, al valor estético del monumento se le añadió el de valor histórico, con carácter documental, de manera que “ese valor documental se materializa necesariamente en los restos heredados del pasado” [GARCÍA. 2009:35], tal y como quedó reflejado en el prefacio de la carta de conclusiones del tercer encuentro de ingenieros y arquitectos italianos, realizado en Roma en 1883 y cuya figura más representativa fue Camilo Boito.

“Considerando que los monumentos arquitectónicos del pasado, no solo sirven para el estudio de la arquitectura, sino que sirven, como documentos esenciales, para aclarar e ilustrar en todas sus partes la historia de diferentes épocas y de diferentes pueblos”³

En 1903, con la publicación de “El culto moderno a los monumentos”, Aloïs Riegl desarrolló en profundidad los diferentes valores del monumento⁴, centrando su atención en los «valores rememorativos». Estos valores, que surgen del reconocimiento de su pertenencia al pasado histórico, son tres: el valor de antigüedad, el valor histórico y el valor rememorativo intencionado, y recogen respectivamente los tres aspectos relativos a la historicidad del monumento, es decir: la «edad» del monumento y la época en la que erigió y el motivo por el que hizo.

Tras los conflictos del siglo XX, el valor «rememorativo intencionado» adquirió otro significado más, tan vinculado al valor inmaterial del monumento como al histórico.

En 1963, Cesare Brandi publicó la “*Teoria del restauro*”, reforzando la tesis de la dualidad estética-histórica de la obra de arte.

“Como producto de la actividad humana, la obra de arte supone una doble exigencia: la instancia estética, que corresponde al hecho básico de la calidad de lo artístico por el que la obra es obra de arte; la instancia histórica, que le concierne como producto humano realizado en un cierto tiempo y lugar, y que se encuentra en un cierto tiempo y lugar.”⁵

Sin embargo, con el paso del tiempo, se ha comprobado que siendo las instancias estéticas e históricas dos de los valores más importantes que presenta un monumento, no son los únicos, y que en el caso de los monumentos dañados durante un conflicto bélico, estos otros valores han llegado a ser el único motivo para plantear su recuperación una vez que en

3. “*Considerando che i monumenti architettonici del passato, non solo valgono allo studio dell'architettura, ma servono, quali documenti essenziali, a chiarire e ad illustrare in tutte le sue parti la storia dei vari tempi e dei vari popoli*” [III ENCUESTRO DE INGENIEROS Y ARQUITECTOS ITALIANOS. CARTA DE CONCLUSIONES] (t.p.)

4. Ver el capítulo dedicado a la evolución del corpus teórico para un mayor desarrollo de las ideas de Aloïs Riegl expresada en “El culto moderno a los monumentos”.

5. “*Como prodotto dell'attività umana l'opera d'arte pone infatti una duplice istanza: l'istanza estetica che corresponde al fatto basilare dell'artisticità per cui l'opera è opera d'arte; l'istanza storica che le compete como prodotto umano attuato in un certo tempo e luogo e che in certo tempo e luogo si trova*”. [BRANDI. 1977:6] (traducción: María Ángeles Toajas Roger en la edición de Alianza de 1992)

estado de ruina habían perdido cualquier valor artístico, y su valor histórico se veía reducido a dar fe de su destrucción durante la contienda.

“Tradicionalmente se ha venido considerando la conservación del patrimonio histórico inmueble desde un punto de vista limitado casi exclusivamente a su soporte físico. Hoy en día es preciso profundizar en el estudio de su dimensión intangible, reconociendo que el patrimonio material constituye un contenedor de valores inmateriales que le proporcionan significado y reflejan los motivos más hondos por los que la sociedad es sensible a su aprecio y conservación”. [ICOMOS. 2001].

Una vez vista la evolución de los valores atribuidos a un monumento, no queda sino hacer caso de las recomendaciones de «El Documento de Nara en Autenticidad» y estudiar la naturaleza específica de los tres valores principales que caracterizan a un monumento, y que se quieren recuperar tras su paso por un conflicto bélico⁶: estético, histórico e intangible.

Valor estético: Este valor es el que define la calidad artística del monumento. Es el único valor que nunca se ha puesto en duda, ya que sin él, el monumento deja de ser una obra de arte para pasar a ser un vestigio de tiempo pasados, pudiendo conservar todavía el resto de valores, pero que ya no sería considerado como arte.

En el caso de los monumentos dañados durante un conflicto bélico, este valor es el primero en ser alterado. Como se ha estudiado en capítulos anteriores, los motivos para que un monumento sea dañado son diversos, sin embargo, todos se manifiestan en una alteración de su imagen formal, pudiendo llegar incluso a hacerla desaparecer.

Este valor, pese a ser el más estable en cuanto a su condición de valor inherente a un monumento, también ha modificado su acepción, haciéndose más amplia en cuanto al ámbito al que se aplica, y todo ello debido en gran medida a las destrucciones traumáticas.

La primera reconstrucción de un monumento destruido de manera traumática con repercusión mundial, no se debió a un conflicto bélico, sino a un fallo estructural, que hizo que el *campanile* de San Marcos en Venecia colapsara en Julio de 1902. En aras de recuperar un elemento que se encontraba integrado en un entorno representativo como es el de la plaza de San Marcos, se decidió su reconstrucción bajo el lema «*com'era e dov'era*». De esta forma, de una manera no exenta de polémica ante la reconstrucción de un monumento desaparecido pero cuya memoria continuaba reciente entre la ciudadanía, se amplió el valor estético del monumento en sí mismo, al valor estético que dicho monumento transmite a su entorno. Anticipando el concepto de «ambiente» que ya sería incluido en el artículo primero de la Carta de Venecia de 1964.

“La noción de monumento histórico comprende tanto la creación arquitectónica aislada, como el ambiente urbano o paisajístico que

6. Han quedado fuera de este estudio valores como el valor de uso, o el valor económico, por considerarse que siendo relevantes en un estudio general de los valores patrimoniales (como puede ser el artículo “Enmiendas parciales a la teoría del restauro II: Valor y valores” [JIMÉNEZ. 1998:12-29]), no son determinantes en este trabajo

constituya el testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico.” [CARTA VENEZIA. 1964:ART.1]

Este valor estético «extendido» que incluye no sólo al monumento en sí, sino que se encuentra relacionado tanto con una posible inclusión en un conjunto monumental como con su vinculación con un ambiente histórico, fue utilizado durante las intervenciones posbélicas como excusa para reconstruir monumentos desaparecidos durante el conflicto, como fueron los casos de la reconstrucción del puente de *Castelvecchio* en Verona basándose en su pertenencia al conjunto patrimonial de la fortaleza *Scala* de *Castelvecchio* o la reconstrucción del puente de *Santa Trinità* en Milán o del *Lakenhalle* en Leper por ser elementos configuradores de la trama histórica de la ciudad.

Valor histórico: Todo monumento, solo por el mero hecho de ser construido en un momento y lugar determinados, adquiere inmediatamente el valor de histórico.

El valor histórico del monumento también ha ido ampliando su significado para ir incluyendo diversos aspectos vinculados a la labor del monumento como testigo de la evolución temporal. En este valor se incluyen todos los aspectos del monumento vinculados con el paso del tiempo.

El patrimonio monumental no sólo ha de estudiarse únicamente como un artefacto⁷ fruto de una época, o en función del tiempo que ha transcurrido desde su construcción. Un monumento es documento no únicamente de su época de construcción sino que también lo es, a través de todos los cambios que ha ido sufriendo desde entonces hasta hoy, de la sociedad a la que pertenece y que ha producido dichos cambios.

Asimismo, el monumento es la representación de lo que Riegl llamó el valor «rememorativo intencionado», es decir, aquello por lo que fue erigido y que ha hecho que el conocimiento de dicho hecho haya llegado hasta nuestros días.

Las contiendas bélicas del siglo XX pusieron en crisis el valor documental del monumento, ya que un hecho de tanta importancia para la sociedad a la que pertenece el monumento no puede quedar eliminado tras las reconstrucciones posbélicas. Pero la conservación de los daños provocados por la guerra en el monumento, entraba en contraposición con el valor estético del mismo, ya que alteraba la imagen del mismo.

En la mayor parte de las intervenciones posbélicas, como se ha estudiado en el capítulo dedicado a la praxis restauradora, se optó por una solución mimética: desde meras restituciones como en la torre de San Martín de Teruel, pasando por restauraciones miméticas como la catedral de Reims y anastilosis como la del pórtico de la *basilica di San Lorenzo fuori le mura*, hasta reconstrucciones a «l'identique» como el Puente Viejo de Mostar. A lo largo de todas las contiendas se han realizado intervenciones miméticas de diversa índole que no solo han recuperado la imagen perdida, sino que

7. Entiéndase artefacto desde su raíz etimológica *arte factum* 'hecho con arte' y no con connotaciones despectivas o mecanicistas.

en la mayor parte de los casos han eliminado cualquier huella del paso del monumento por el conflicto bélico, como si este nunca hubiera ocurrido.

Valor intangible: Bajo este epígrafe se encuentran todos aquellos valores inmateriales que responden a factores no racionales de la naturaleza humana, más centrados en la dimensión afectiva y sentimental que los anteriores.

Se trata de valores evocadores, generadores de sentimientos, que hacen que el monumento sea sentido por la sociedad como un elemento vertebrador de la misma. El poder de un símbolo: ya sea por conmemorar un hecho o una acción, o por simbolizar la identidad colectiva de dicha cultura, su fe o una idea con la que se identifican.

“Es un valor subyacente entre las formas constructivas y espaciales y constituye la esencia y el carácter del elemento patrimonial: su «alma»”. [ICOMOS. 2001].

Aquellos monumentos en los que el valor intangible tiene un valor preeminente, son aquellos que se convierten en objetivo militar precisamente por aquello que representan, enfrentándose a una posible destrucción patrimonial sistemática, temática o individualizada⁸, en función de su valor inmaterial.

La importancia de estos valores socioculturales, se pone de manifiesto cuando un hecho traumático intencionado acaba con ellos. Es entonces cuando la sociedad necesita de sus símbolos, y clama por su recuperación, sin importar las teorías restauradoras vigentes.

Por este motivo, la Carta de Cracovia en su artículo tercero incluye por primera vez la necesidad de identificar tanto los valores estéticos e históricos, como los intangibles que la sociedad a la que pertenece le atribuye:

“La conservación del patrimonio edificado es llevada a cabo según el proyecto de restauración, que incluye la estrategia para su conservación a largo plazo. (...) Este proceso incluye el estudio estructural, análisis gráficos y de magnitudes y la identificación del significado histórico, artístico y sociocultural. (...)” [CARTA CRACOVIA. 2000:ART.3]

De esta manera los tres valores principales que identifican a un monumento: estético, histórico e inmaterial, ven, si no equiparada, al menos reconocida su importancia⁹.

8. Ver el capítulo «el patrimonio monumental como objetivo militar» para un mayor desarrollo del tema.

9. En 1998, el profesor Alfonso Jiménez propone en reconocimiento a la importancia de conocer qué valores son los que identifican a cada monumentos la siguiente variación a la clásica definición de Cesare Brandi de «restauración»: “La restauración constituye el proceso metódico de reconocimiento del objeto cultural en todos sus posibles valores, con vistas a transmitir al futuro el mayor número posible de ellos” [JIMÉNEZ. 1998:19]

LA IMPORTANCIA DE RECUPERAR LOS SÍMBOLOS

A pesar del innegable peso que las intervenciones posbélicas han tenido en el cómputo global de restauraciones patrimoniales en Europa durante el siglo XX, no solo por cantidad sino especialmente por su relevancia, su

importancia no se ha visto reflejada en las principales cartas de restauración internacionales hasta finalizado el siglo.

La Carta de Atenas, escrita en 1931 cuando la reconstrucción posbélica en Bélgica y Francia todavía no había concluido, soslayaba este tipo de intervenciones. La única mención se da de manera muy velada en el artículo 2 en relación con los principios generales y las teorías concernientes a la protección de monumentos:

“En los casos en los que la restauración aparezca indispensable después de degradaciones o destrucciones, recomienda respetar la obra histórica y artística del pasado, sin menospreciar el estilo de ninguna época.” [CARTA ATENAS. 1931:ART.2]

Este artículo estaba más encaminado a proscribir aquellas restauraciones basadas en la unidad de estilo cuyo propósito era reescribir la historia del monumento, que en normalizar las intervenciones posbélicas en las que el nivel de destrucción pudiera hacer necesarias intervenciones más agresivas que las indicadas en esta carta.

En 1964 se escribe la Carta de Venecia, cuando la reconstrucción en toda Europa tras la 2ª GM prácticamente ha llegado a su fin. A pesar del nivel de daño recibido por los monumentos europeos en la contienda y del largo periodo de reconstrucción llevado a cabo contemporáneamente en prácticamente todo el territorio europeo, las intervenciones posbélicas no son incluidas de manera expresa en el articulado, quizá por la dificultad de dar soporte teórico a intervenciones que se oponían frontalmente al espíritu de dichas teorías.

En 2000 se escribe la Carta de Cracovia, cuando aún coleaban los últimos conflictos de las Guerras Yugoslavas en los Balcanes, recogándose en su artículo 4:

“La reconstrucción de un edificio en su totalidad, destruido por un conflicto armado o por desastres naturales, es solo aceptable si existen motivos sociales o culturales excepcionales que están relacionados con la identidad de la comunidad entera.” [CARTA CRACOVIA. 2000:ART.4]

De esta manera, con el reconocimiento de la importancia del valor inmaterial del monumento en caso de destrucciones traumáticas, se reconoce *de iure*, y no solo *de facto* tal y como se venía realizando durante todo el siglo, la necesidad perentoria de una sociedad, por encima de criterios teóricos y debates sobre moralidad y autenticidad, por recuperar los símbolos perdidos como medio de recuperar su identidad.

Durante todo el trabajo, se han analizado algunas de las intervenciones más relevantes realizadas tras las posguerras de los principales conflictos que asolaron Europa durante el siglo XX, tanto desde el punto de vista teórico como del práctico, confrontando ambas posturas y estudiando su evolución

hasta converger finalmente ambas realidades en el artículo 4 de la Carta de Cracovia.

En gran parte de dichas intervenciones, la dificultad de conjugar el respeto de la autenticidad del monumento con la conservación o recuperación de sus valores, generó evidentes contradicciones. Contradicciones que llegaron a quedar patentes en las mismas intervenciones, como la dicotomía imagen-estructura que permitió el uso indiscriminado del hormigón armado sin conocer sus futuras consecuencias fruto de su incompatibilidad con los materiales tradicionales, o el empleo del término anastilosis en cualquier reconstrucción, independientemente de la materialidad del monumento, para dar una cobertura teórica a una acción al margen de cualquier carta o documento.

Es por ello que resulta necesario efectuar un último análisis de algunas de las obras ya estudiadas, pero en este caso obviando cualquier tipo de contextualización histórico-teórica, llevándolo a cabo bajo las premisas imperantes hoy en día, bajo la óptica de la autenticidad y de los valores a recuperar. De esta manera, se podrá comprobar si se mantienen las mismas discrepancias observadas, o si por el contrario, las intervenciones se vuelven coherentes entre los objetivos buscados y las acciones realizadas.

Pero al igual que en capítulo dedicado a la praxis restauratoria se analizaron las intervenciones bajo la óptica de los criterios filológicos empleados y en base al nivel de daño recibido, para llevar a cabo este análisis también es necesario determinar un criterio de clasificación que sirva para discriminar en diferentes categorías.

Del análisis tipológico de intervenciones realizado en capítulos anteriores, se puede extrapolar que aunque dentro de un mismo nivel de daño, todas las tipologías son aplicables a cualquier tipo de monumento, en la práctica esto no ha sido así. En determinados monumentos se han planteado únicamente estrictas actuaciones miméticas, mientras que en otros se han llevado a cabo intervenciones menos formalistas que dieron lugar a resultados más diversos. De aquí se puede colegir que no todo el patrimonio tiene la misma categoría.

Existe un patrimonio mayor, en el cual alguno de los valores del monumento tiene una especial relevancia, y esto hace que se requiera por parte de la sociedad su recuperación tal y como era antes de ser dañado. Asimismo, existe un patrimonio considerado como menor, que sin carecer de valores, permite afrontar sus intervenciones con otros medios.

Esta clasificación, también utilizada en la actualidad en la práctica normal de la restauración monumental¹⁰, permite una aproximación al estudio de la autenticidad de los monumentos tras ser intervenidos partiendo de una primera clasificación basada en el reconocimiento de los valores atribuidos al mismo.

10. Sirva como ejemplo el Inventario general del patrimonio cultural valenciano (bajo la Ley de Patrimonio Cultural Valenciano) que discrimina los monumentos entre Bienes de Interés cultural (BIC) y Bienes de Relevancia Local (BRL).

Al igual que ocurría en el capítulo dedicado a la praxis, esta clasificación ni es estricta ni excluyente, ya que es difícil determinar cuando un monumento es considerado mayor o menor, sobre todo cuando dicho análisis se lleva a cabo desde fuera de su entorno como es el caso. Además existen casos relevantes que la contradicen, y otros que cambiaron de consideración a raíz de las intervenciones llevadas tras los conflictos, y que también se estudiarán para intentar comprender por qué no se adecúan al esquema general.

Patrimonio menor:

Iglesia de Saint Pierre en Roye [1ªGM – Francia]: La renovación formal llevada a cabo en esta iglesia del norte de Francia fue el resultado de ser consecuente con los materiales utilizados en la intervención. Los arquitectos encargados de la misma, entendieron que la integración entre moderno y antiguo no se conseguía mediante un pastiche de formas similares o simplificadas, sino a través de una afirmación del lenguaje contemporáneo, coherente con los materiales utilizados. En este caso se construyó una nueva fachada con un campanario mediante estructura vista de hormigón armado y entrepaños de ladrillo, integrada con los restos del coro que fueron restaurados miméticamente, de manera que los nuevos elementos se entienden como una fase constructiva más del monumento, en respuesta a un hecho acaecido durante la historia del mismo.

El Pueblo Viejo de Belchite [GC - España], con su trazado característico de la zona de la Ribera Baja del Ebro, sus arcos de entrada a la villa, las iglesias de San Martín y de Agustín, y el resto de su patrimonio monumental no podía ser considerado ni por sus partes ni en su conjunto como nada más que patrimonio menor. Sin embargo, el daño sufrido por la villa durante la contienda y las posteriores actuaciones, mediante su abandono y su uso propagandístico, la convirtieron en un símbolo. Un símbolo del comportamiento bélico del ejército republicano durante la dictadura franquista, y en la actualidad un símbolo de los horrores de la guerra. De esta forma, tras el conflicto, el conjunto de la villa adquirió el valor «rememorativo intencionado», desbancando en importancia a su valor estético, y siendo considerado en la actualidad por la sociedad como patrimonio mayor.

Los puentes de Verona¹¹ [2ª GM - Italia] presentan una tipología de intervención común, sin embargo, no pueden ser considerados de igual manera.

El puente de *Castelvecchio* fue reconstruido íntegramente por ser considerado no como un elemento patrimonial *per se*, sino como parte integrante de la fortificación *Scala*. Este giro retórico no enmascara la reconstrucción de un puente que había sido completamente destruido y que en la actualidad, apenas una placa conmemorativa de su inauguración en 1954 informa de su destrucción y posterior reconstrucción. Sin embargo, la reconstrucción del mismo en base a su pertenencia a un conjunto

11. Verona está inscrita en la lista de la UNESCO de patrimonio de la humanidad desde el año 2000 (Ref:797), destacando entre sus elementos patrimoniales la fortaleza de *Castelvecchio*, y reconociendo que gran parte de su patrimonio monumental, incluyendo sus puentes, fueron destruidos durante la 2ªGM y posteriormente reconstruidos. [<http://whc.unesco.org/en/list/797>] (Fecha de consulta: 12.04.2015)

considerado como Patrimonio Mayor, por ser uno de los símbolos de la ciudad y como tal percibido por la ciudadanía, y la utilización tanto de los mismos materiales como de las mismas técnicas constructivas originales, hacen que esta intervención, incoherente según los criterios teóricos vigentes durante su ejecución, pueda ser considerada en la actualidad como dentro de aquellas excepciones que merecen ser reconstruidos, sacrificando parte de su autenticidad en aras de conservar el ambiente en el que se integra.

El *ponte Pietra* también es otro de los grandes símbolos de la ciudad, reconstruido asimismo tras su completa destrucción durante la 2ªGM, bajo la dirección del mismo equipo que se encargó de la intervención del puente de *Castelvechio* y con el mismo cuidado en emplear tanto los mismos materiales como técnicas constructivas originales. Sin embargo, el hecho de tratarse de elemento patrimonial independiente, sin mayor vinculación con el entorno que por conectar la trama urbana de ambas orillas, cuya función podía ser suplida por un puente de diseño contemporáneo, hace que su reconstrucción basada únicamente en criterios estéticos pueda ser cuestionado, incluso desde la óptica actual, pudiéndose dudar de la autenticidad de la obra resultante.

La *Ca' Granda* de Milán [2ª GM - Italia], fue adaptada tras la guerra de hospital mayor a sede de la universidad, combinando las intervenciones encaminadas a restañar los daños bélicos con las necesarias para adecuar el monumento a su nuevo uso. Liliana Grassi consiguió combinar diferentes tipos de intervenciones (restitución en la fachada, reconstrucción en el claustro central, conservación de la ruina en el claustro meridional y elementos de nueva planta en el claustro septentrional) sin alterar la autenticidad del monumento, a pesar de llevar a cabo no solo intervenciones fuera de norma sino también de sustituir construcciones faltantes, e incorporar otras nuevas, mediante elementos de nueva creación a través de materiales y lenguaje contemporáneo. El principal valor de este monumento es el de ser la materialización de un diseño teórico de Filarete, descrito en su *Trattato di Architettura*, y basado en un estricto esquema geométrico compuesto por un patio central flanqueado por dos patios subdivididos a su vez en cuatro por dos grandes cruceros. Gracias al íntimo conocimiento del monumento y de sus valores, por parte del equipo técnico, se pudo no solo conservar dicho valor, sino aprovecharlo para su nuevo uso y potenciarlo sin alterar su autenticidad pese a alterar su materialidad.

La iglesia de *Santa Chiara* de Nápoles [2ª GM - Italia] se hizo famosa tras una polémica restauración, en la que la salvaguarda de la autenticidad del monumento evitando reconstrucciones historicistas, hizo que en vez de recuperar la imagen perdida por la guerra, se recuperara un estadio previo en la vida del monumento. La decisión de recuperar la apariencia románica que presentaba en el siglo XV frente a la reconstrucción de la decoración interior

barroca que presentaba antes del conflicto y que había desaparecido, hizo que la sociedad napolitana se opusiera a la intervención por considerar que la nueva imagen no se correspondía con la de su iglesia [CESCHI. 1970:194].

La intervención en la iglesia memorial del *Kaiser Wilhelm I* de Berlín [2ª GM - Alemania], consistente en integrar las ruinas remanentes de la iglesia destruida en un nuevo complejo arquitectónico, resulta una de las intervenciones más interesantes entre las llevadas a cabo en el panorama de restauración posbélico, tanto desde el punto de vista de la autenticidad como de sus valores. Es posiblemente una de las actuaciones que mayor rigor con la autenticidad del monumento presenta, ya que se limita a consolidar los restos remanentes, trasladando su antigua función a elementos de nueva construcción, con lo que apenas resulta necesario actuar en la materialidad del mismo y evita entrar en debates teóricos sobre la reconstrucción. Con respecto a los valores: el valor intangible requería más la recuperación de un templo para la comunidad que la recuperación de la iglesia original en sí; el valor histórico se ha conservado íntegramente, pues no se ha alterado mediante intervenciones restauradoras el aspecto que presenta debido al paso del tiempo, sirviendo de documento de un hecho histórico; el valor estético, referido al monumento original se ha visto completamente alterado, pero esto es fruto de los avatares de la guerra y no de la intervención en sí, sin embargo, el valor estético de la ruina que presentaba tras la contienda ha sido conservado, e incorporado a un nuevo complejo arquitectónico, que de esta manera, hereda parte de los valores del monumento destruido, incorporándolas a su propia identidad.

La analogía llevada a cabo en la meridional fachada de la Altepinakothek de Múnich [2ª GM - Alemania] es uno de los ejemplos de intervención mimética que mejor conjuga el respeto por la autenticidad del monumento con la conservación de sus valores. Mediante la recuperación abstracta y simplificada de los elementos que marcan el ritmo de la fachada, el empleo de ladrillos de desescombros para las fábricas de mampostería y de acero y hormigón armado para los elementos singulares, y un cambio de plano en los nuevos paramentos con respecto a los originales, el conjunto adquiere una equilibrada composición. Desde una visión cercana no cabe duda alguna del alcance de la intervención, sin embargo, desde una visión lejana, la uniformidad de las líneas de sombra creadas tanto por los elementos originales como por los nuevos, devuelven a la fachada del edificio su original uniformidad. En ningún caso se sacrifica su imagen a costa de su historicidad, ni se ocultan los daños producidos por la guerra, sino que integran como un hecho más en la vida del monumento, con gran sensibilidad plástica.

El Puente de Mostar [GY - Bosnia y Herzegovina] terminó su reconstrucción en 2004, y apenas un año después fue inscrito en la lista de patrimonio mundial de la UNESCO. A día de hoy nadie puede negar la inclusión del puente en la

12. “El nuevo puente viejo cruzará el Neretva y todo el mundo sabrá que se trata de una copia del anterior: habrá diferentes dispositivos de identificación con el fin de mostrar el límite a partir del cual se comienza la nueva estructura, y esta será también la forma de recordar los trágicos acontecimientos bélicos a través de la observación de este puente que restaurará la visión global del conjunto monumental, la memoria, la identidad cultural y el símbolo del pueblo. Pero seguro que no podemos, y no debemos, considerarlo el mismo puente viejo.” [TECHNICAL DESIGN FOR THE RECONSTRUCTION OF THE OLD BRIDGE OF MOSTAR: “*The new old bridge will be spanning over the Neretva and everybody will know that this is a copy of the former one: there will be different declarations devices in order to show the limit from which the new structure starts, and this will be also the way to remember tragic war events through the observation of this bridge that will restore the global view of the monumental complex, the memory, the cultural identity and the symbol of the people. But for sure we can not, and we should not, consider it the same old bridge.*”] (t.p.)

13. Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Ref: 946: “*The reconstruction of the Old Bridge was based on thorough and detailed, multi-faceted analyses, relying on high quality documentation. The authenticity of form, use of authentic materials and techniques are fully recognizable while the reconstruction has not been hidden at all. Remaining original material has been exposed in a museum, becoming an inseparable part of the reconstruction. The reconstruction of the fabric of the bridge should be seen as the background to the restoration of the intangible dimensions of this property.*” [http://whc.unesco.org/en/list/946] (Fecha de consulta: 12.04.2015)] (t.p.)

categoría de patrimonio mayor, por la carga simbólica que ha adquirido tras su reconstrucción, convirtiéndose en un símbolo de reconciliación, cooperación internacional y de la coexistencia de distintas comunidades culturales, étnicas y religiosas. Sin embargo, este inmenso valor inmaterial le ha sido conferido tras su intervención, ya que antes de ella el *Stari Most*, aparte de su valor estético e histórico, presentaba como principal valor inmaterial el representar la identidad cultural del pueblo de Móstar, considerado como el símbolo de la ciudad. Valor inmaterial nada desdeñable, pero no comparable con el que ostenta en la actualidad.

Atendiendo estrictamente a los criterios que vinculan la autenticidad del monumento con la conservación inalterada de su materia original, resulta incomprensible que una copia¹² no solo haya heredado todos los valores que poseía el original, sino que además haya adquirido otros nuevos. La UNESCO defiende esta transferencia de identidad basándose en criterios de materialidad y técnica constructiva para reafirmar su autenticidad y en los valores estéticos e inmateriales para eliminar la diferencia teórica entre original y copia:

“La reconstrucción del Puente Viejo estuvo basada en minuciosos y detallados análisis multifacéticos, basados en documentación de alta calidad. La autenticidad de la forma, el uso de materiales y técnicas auténticas son completamente reconocibles mientras que la reconstrucción no se ha ocultado en absoluto. El material original remanente ha sido expuesto en un museo, convirtiéndose en un parte inseparable de la reconstrucción. La reconstrucción de la fábrica del puente tiene que ser vista como el telón de fondo de la restauración de los valores intangibles de este inmueble.”¹³

Patrimonio mayor:

En Bélgica, el frente de batalla durante la 1ª GM quedó rápidamente establecido en los alrededores de Ieper, y durante cuatros años fue el escenario de continuos bombardeos que asolaron completamente la villa. La recuperación del *Lakenhalle* de Ieper [1ª GM - Bélgica] fue visto por sus habitantes como una necesidad de recuperar el símbolo de su ciudad , y de reafirmar su independencia cultural flamenca frente al gobierno central francófono que se oponía a dicha intervención por considerarla innecesaria [VANDEKERCKHOVE. 2009:160]. La dificultad de conseguir la financiación necesaria para llevar a cabo la reconstrucción a *l'identique* que recuperara la imagen que presentaba antes de ser destruido hizo que ésta se alargara durante 34 años. La autenticidad del resultado de esta intervención hay que ponerla en el contexto sociocultural de esta región de Flandes Occidental en particular, en la que toda la zona quedó completamente arrasada, por lo que ningún edificio tiene más de 100 años de antigüedad, y la destrucción y

posterior reconstrucción de sus monumentos se entiende como una fase más en su historia, sin solución de continuidad.

El menor nivel de daño recibido por la catedral de Reims [1ª GM - Francia] permitió la recuperación íntegra tanto de la imagen exterior como de la interior que presentaban antes del conflicto. Los mayores cambios se llevaron a cabo en la estructura interna de la cubierta, oculta al interior por las bóvedas de piedra y al exterior por el tejado a dos aguas recubierto de plomo. La autenticidad de la obra resultante nunca se ha puesto en duda a pesar del empleo del hormigón armado, por tratarse de la sustitución completa de un elemento secundario oculto e independiente del resto del monumento, que no afecta a la materialidad del conjunto, y que permitió recuperar con los medios disponibles la imagen perdida.

La reconstrucción posbélica española, como se ha estudiado en capítulos anteriores, presenta como característica diferenciadora del resto de actuaciones llevadas a cabo en este periodo en Europa que fue llevada a cabo bajo un régimen dictatorial, que antepuso sus necesidades a las de los monumentos dañados.

“Los monumentos son susceptibles de convertirse en objetos de control y poder, a fin de configurar una representación histórica depurada de periodos considerados decadentes” [CASTRO. 2012:159] y las destrucciones causadas por la guerra fueron la excusa perfecta para expurgar de memorias consideradas como indeseables bajo la nueva ideología a los monumentos españoles. El régimen buscaba la creación de un escenario monumental que borrara las heridas sufridas durante la contienda [MARTÍNEZ. 2008(b):272], y para ello antepuso su ideología a los valores propios del monumento [HERNÁNDEZ. 2006:242].

Desde el momento que la ideología se antepone a los valores del monumento, cualquier intervención llevaba a cabo bajo dichos principios altera su autenticidad. Intervenciones como la Cámara Santa de Oviedo, el Alcázar de Toledo, la catedral de Sigüenza o las torres de Teruel [GC – España] vieron alterado su aspecto para adecuarse a las necesidades del régimen y que reflejaran sus valores.

La catedral de Rímini [2ª GM – Italia], más conocida como *tempio malatestiano*, al igual que ocurría con la *Ca' Grandia*, presenta como seña de identidad el ser la representación material de los principios estéticos de uno de los principales teóricos del Renacimiento, en este caso de Leon Batista Alberti, siendo el desplome de la fachada principal lo que motivó la intervención. Por ser una parte de la catedral que apenas había recibido daños, y que su actuación se limitó a desmontar los sillares, recuperar el plano vertical del paramento interior y volver a colocarlos en su posición original, la autenticidad del monumento en ningún caso queda en entredicho. Sin embargo, desde el punto de vista de los valores no queda tan clara

la actuación, ni bajo los criterios vigentes ahora ni los de entonces, ya que una intervención de tal magnitud modifica el valor histórico del monumento sin que haya un requerimiento social para ello ni una necesidad de recuperar una imagen perdida o gravemente dañada. Sin embargo, se consideró que “aquí los valores esenciales de la arquitectura no consentían desarmonías.”¹⁴

La catedral de Coventry [2ª GM – Inglaterra] quedó en estado de ruina tras la contienda, y se decidió construir en el solar adyacente una nueva catedral mientras que los restos remanentes se consolidaron como símbolo de la inutilidad de la guerra. De esta manera, la creación de un nuevo símbolo se impuso a la necesidad de recuperar el monumento destruido, surgiendo un conjunto monumental que aunó los fragmentos de la catedral desaparecida con la nueva, creando un nuevo ente, con una nueva identidad propia y su propio concepto de autenticidad, en el que el valor histórico del monumento no se ve alterado, mientras que los valores estéticos e inmateriales se ven transferidos al nuevo conjunto, incorporando nuevos matices.

La *Frauenkirche* de Dresde [2ª GM – Alemania] presenta la peculiaridad de haber sido reconstruida más de medio siglo después de su destrucción, por lo que gran parte de la población que sufrió su pérdida ya no se encuentra presente. Por el contrario, su reconstrucción ha sido una reivindicación constante de dicha sociedad desde la reunificación alemana, por ser símbolo de la Iglesia protestante. En cuanto a sus valores, la reconstrucción basada en los planos originales ha permitido recuperar su imagen perdida, sin embargo el intento de autentificar la intervención a base de insertar los escasos restos remanentes en las nuevas fábricas ha alterado la imagen del mismo, convirtiéndose dichos restos originales en algo anecdótico que altera la lectura del monumento y que con el paso del tiempo, conforme los nuevos elementos adquieran las pátina del paso del tiempo, desaparecerá sin quedar indicación alguna de la intervención en el monumento¹⁵.

La reconstrucción de la apariencia exterior del Palacio Real de Berlín [2ª GM – Alemania] es sin duda alguna la más polémica de las intervenciones aquí analizadas. Gravemente dañado en la 2ª GM, demolido en 1950 por simbolizar la época Prusiana y habiendo construido sobre sus ruinas el Palacio de la República Alemana, este último fue demolido en 2006 para construir la sede de la fundación Humboldt, cuya principal característica es que propone recuperar la imagen exterior del desaparecido Palacio Real. Para ello, sobre los paramentos exteriores de hormigón armado del nuevo edificio se plantea la recuperación de las fachadas barrocas, en un ejercicio de fachadismo que no busca sino una escenografía que configure el cierre del *Lustgarten* y sirva de fondo de perspectiva para la avenida *Unter den Linden*.

Bajo la premisa de garantizar la autenticidad de la intervención por utilizar “precisa documentación”¹⁶, basada en gran medida en las fotogrametrías de Meydenbauer [WIEDEMANN, HEMMLEB, ALBERTZ. 2000:887], la intervención

14. “*qui i valori essenziali dell'architettura non consentivano disarmonie.*” [MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:102] (t.p.)

15. Junto al acceso al monumento se conserva un fragmento original de la cúpula con una placa que conmemora el inicio de la intervención en 1993 y su inauguración en 2005. Así mismo, en la cripta se ha habilitado un espacio dedicado a la reconstrucción del mismo, con material gráfico y algunos elementos utilizados para la intervención.

16. “*The baroque palace façades are set to be reconstructed with extreme authenticity. This is made possible by the existing, precise documentation of this historic façades*” Extracto del panel informativo sobre la intervención colocado en la valla perimetral de la obra en agosto de 2014 junto a una muestra de la intervención a realizar.

carece de cualquier tipo de fundamento tanto teórico como social para ser llevada a cabo.

De esta forma, tal y como se adelantaba al inicio de este análisis y como muestran los ejemplos reseñados, el comportamiento ante monumentos dañados en un conflicto bélico pertenecientes al patrimonio mayor y menor no es el mismo.

En el caso de elementos pertenecientes al patrimonio menor, las oportunidades de intervención son más variadas y permiten llevar a cabo la actuación desde diferentes ópticas, en función del valor que se quiere primar, sin poner en peligro la autenticidad de las mismas. Por el contrario, en el caso del patrimonio considerado como mayor, dicha variedad de actuaciones no existe, siendo prácticamente todas las intervenciones de orden mimético, encaminadas a recuperar la imagen perdida con la que la sociedad a la que pertenece dicho monumento se identifica y a la que le han transmitido una serie de valores inmateriales que quiere recuperar.

“Estas restauraciones han tenido, en todos los casos, el significado simbólico de reparación a la agresión sádica sufrida (como la habría definido Mélanie Klein, la gran psicoanalista), con una ceremonia de eliminación colectiva del luctuoso acontecimiento que expresaba el deseo de restituir a una arquitectura sentida como patrimonio colectivo - y al entorno urbano que la albergaba- una realidad corpórea sin la cual sería un documento fantasma. En otras palabras, si no estuviera hecha de piedra y ladrillo, si no se restituye al oído el eco de los pasos del visitante, si se queda limitada a las fotografías y los dibujos, la arquitectura no sería perceptible para los no-arquitectos, como no lo sería la música, si se limitase a ser escrita en el pentagrama.”¹⁷ [MARCONI. 2009:4]

LA LEGITIMIDAD DE LOS SÍMBOLOS RECUPERADOS

La recuperación de los monumentos dañados por la guerra es una manifestación física, por parte de la sociedad, de la necesidad de restañar las heridas para seguir adelante, y a ello se debe la urgencia en borrar cualquier huella que recuerde a la guerra. [HERNÁNDEZ. 2006:247].

En momentos de necesidad, como es un periodo de posguerra, la sociedad busca en sus monumentos símbolos de identidad cultural, religiosa o de pertenencia a una comunidad, es decir, aquellos valores intangibles que esa misma sociedad les ha otorgado a lo largo del tiempo. Y es ante aquellos casos que han recibido un nivel de daño grave, donde se afronta la posible desaparición del monumento, en los que la sociedad tiende a buscar la

17. *“Tali ripristini hanno avuto, nella totalità dei casi, il significato simbolico di riparazione all’aggressione sadica subita (così li avrebbe definiti Mélanie Klein, la grande psicoanalista), con un cerimoniale di rimozione collettivo dell’evento luttuoso che esprimeva la volontà di restituire ad un’architettura sentita come patrimonio collettivo – ed alla cornice urbana che la ospitava -una realtà corporea senza la quale essa sarebbe un fantasma cartaceo. In altre parole, se non fosse fatta di pietre e di mattoni, se non restituisse all’orecchio l’eco dei passi del visitatore, se restasse consegnata alle fotografie ed ai disegni, l’architettura non sarebbe percepibile per i non architetti, come non lo sarebbe la musica, se si limitasse ad essere scritta sul pentagrama.”* (t.p.)

recuperación de sus símbolos, aunque sea mediante la construcción de una réplica¹⁸, que recupere los valores estéticos perdidos, a la que poder transferir sus valores inmateriales y hacer tabula rasa con sus valores históricos. Y es aquí cuando el concepto de autenticidad europeo entra en crisis.

La reconstrucción integral de un monumento tras su destrucción material en una guerra está sancionada por el artículo 4 de la carta de Cracovia. Sin embargo, ¿qué diferencia actuaciones como la reconstrucción del puente de Mostar con la de la *Frauenkirche* de Dresde, y estas con la del Palacio Real de Berlín?, ¿qué es lo que legitima dichas actuaciones y las diferencia de una burda copia?

Tal y como se ha ido estudiando a lo largo del desarrollo de este trabajo, ni los valores que caracterizan a un monumento son fijos, ni el concepto de autenticidad que lo define es invariable. Y si esto es cierto para cualquier monumento, todavía tiene más relevancia cuando nos enfrentamos a monumentos destruidos de manera traumática en un conflicto bélico y cuya única alternativa al olvido es duplicarlo a través de una réplica.

No obstante, “duplicar no es representar ni imitar (en el sentido de «hacer una imagen de») sino reproducir mediante procedimientos iguales, condiciones iguales”¹⁹. Y esta es la principal diferencia entre actuaciones como la reconstrucción del Palacio Real de Berlín que se queda meramente en la acción de «hacer una imagen de», y las reconstrucciones de Mostar y Dresde que tratan de duplicar los monumentos desaparecidos de manera íntegra²⁰, mediante el empleo de las mismas técnicas y materiales empleados en su construcción original.

Unas réplicas que, en algunos casos, pretenden clonar no sólo la materia, sino también su historia y su valor emocional [GARCÍA. 2004a:56]. Y aquí es donde radica la diferencia entre intervenciones aparentemente iguales como las reconstrucciones de la *Frauenkirche* de Dresde y el *Stari Most* de Mostar.

De los tres valores principales de un monumento, el valor más sencillo de recuperar mediante una réplica es el valor estético (sin que esto signifique que sea fácil de realizar, tal y como se ha estudiado). Para ello no es suficiente con recuperar la imagen que este presentaba antes de ser dañado mediante un ejercicio de abstracción que separe la imagen del conjunto del monumento, sino que es necesaria la máxima fidelidad al proyecto original, no solo en cuanto a formas sino también respecto a los materiales y las técnicas constructivas, sin que esto implique que el monumento tenga que ser reconstruido con los mismos medios técnicos de su construcción original. Del mismo modo, hay que tratar de recuperar la relación con su entorno, desde el más inmediato a escala ciudad.

Asimismo, bajo las extraordinarias condiciones presentes en época de posguerra, la sociedad puede volver a transferirle aquellos valores inmateriales que caracterizaban al monumento original. De esta manera, la

18. M^a Pilar García Cuetos trata este tema en profundidad, bajo la denominación «repristinación fedataria», entre otros en: *Humilde Condición. El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad* [2009], “*Succisa Virescit*, o el viejo anhelo de la resurrección de la material monumental” [2004a] o “Clones, replicantes y realidades virtuales. Las nuevas caras de la repristinación” [2004b].

19. “*Duplicare non è rappresentare né imitare (nel senso di “fare una immagine di”) ma riprodurre, attraverso procedimenti uguali, uguali condizioni.*” [ECO. 1975:243]

20. Entiéndase el adjetivo «íntegra» aplicado a la reconstrucción en sus dos variantes que acepta la RAE, tanto en su primera: “Que no carece de ninguna de sus partes”, como de la segunda: “Recta, proba, intachable.”

misma sociedad que ha reclamado la recuperación del elemento patrimonial, mediante un proceso de asimilación colectiva transfiere el valor de símbolo que ostentaba el monumento original a la nueva construcción.

Sin embargo, al intentar transmitir el valor histórico del original a la réplica, es cuando la actuación pierde todo viso de credibilidad, restando legitimidad al resultado en un intento de transferencia de identidad que atenta contra la autenticidad de la obra resultante.

“Algo no es falso a causa de sus propiedades internas, sino en virtud de su pretensión de identidad” [ECO. 1992:113].

En las hipótesis de partida del proyecto de reconstrucción del *Stari Most*, entre distintas disposiciones concernientes a la materialidad de la intervención y las técnicas encaminadas a conseguirlo, destacan los puntos centrados en la realidad de la situación del puente: “El Puente de Mostar ha sido totalmente destruido y ya no existe como una estructura completa, sus ruinas son las únicas porciones que deberían ser consideradas como el auténtico y único Puente Viejo de Mostar original”²¹, ya que “algo, con la guerra se ha perdido definitivamente, y no puede ser ni recuperado ni restaurado”²². De esta manera, queda patente desde el inicio de la intervención que no se trata en ningún momento de reconstruir el puente desaparecido, sino de construir una réplica del mismo, que presente sus mismas características físicas y funcionales, y con el cual el pueblo de Mostar pueda volver nuevamente sentirse identificado; no obstante:

“no tendrá el mismo valor, ni el mismo significado simbólico, y no podría ser de otra forma. La destrucción del puente es ahora parte de nuestra historia y sería simplemente una utopía eliminarlo. El nuevo puente viejo cruzará el [río] Neretva y todo el mundo sabrá que es una copia del antiguo: habrá diferentes dispositivos identificativos para indicar los límites de donde comienza la nueva estructura, y esta será también la manera de recordar los trágicos acontecimientos bélicos a través de la observación de este puente que restaurará la vista global del complejo monumental, la memoria, la identidad cultural y el símbolo de la gente. Pero seguro que no podemos, ni debemos, considerarlo el mismo puente”²³.

«No podemos, ni debemos, considerarlo el mismo puente». Y es así de sencillo, o de complicado. Durante la guerra el patrimonio monumental es una víctima más, y sin querer entrar en analogías antropomorfistas, no todo el patrimonio sobrevive a la contienda. Cuando el nivel de daño recibido es leve o medio, existen diversas intervenciones encaminadas a recuperar dichos monumentos; sin embargo, cuando el nivel de daño es tal que no queda prácticamente nada de aquellos valores que los distinguieron como monumento, las opciones se reducen a dejarlo en ruina o hacer una réplica.

21. “*The Bridge of Mostar has been totally destroyed and doesn't exist anymore as a whole structure, its ruins are the only left portions that should be considered the real and the only original Old Bridge of Mostar.*” [Technical design for the reconstruction of the Old Bridge of Mostar] (t.p.)

22. “*Something, with the war, has been definitely lost and may be not recovered or restored.*” [Technical design for the reconstruction of the Old Bridge of Mostar] (t.p.)

23. “*It will not have the same value, nor the same symbolical meaning, and it couldn't be otherwise. The destruction of the bridge is now part of our history and it would be simply an utopia to cancel it. The new old bridge will be spanning over the Neretva and everybody will know that this is a copy of the former one: there will be different declarations devices in order to show the limit from which the new structure starts, and this will be also the way to remember tragic war events through the observation of this bridge that will restore the global view of the monumental complex, the memory, the cultural identity and the symbol of the people. But for sure we can not, and we should not, consider it the same old bridge.*” Entrevista a Manfredo Romeo en *Technical design for the reconstruction of the Old Bridge of Mostar*

Opción esta última que se ha llevado a cabo en todas las contiendas que ha sufrido Europa durante el siglo XX, independientemente de la normativa vigente, ya que tanto la situación excepcional en la que se producía su destrucción como las necesidades psicológicas que una sociedad de posguerra presenta, requieren medidas extraordinarias.

“La autenticidad tiene un valor indiscutible, sin embargo, hay situaciones en las que no se puede desconocer el valor emotivo y condicionante del monumento que se identifica con la memoria colectiva y con el valor psicológico de la memoria urbana. A veces no se puede evitar el rescate de un monumento SÍMBOLO, insustituible para la historia de cualquier país, sin recurrir a soluciones que aparecen en el listado de lo prohibido y de lo que NO se debe hacer.” [GASPARINI. 2002:46]

A día de hoy, nadie se imagina leper sin el *Lakenhall*²⁴, ni Teruel sin sus torres mudéjares²⁵, ni Oviedo sin la Cámara Santa²⁶, ni Verona sin sus puentes²⁷ o Mostar sin su Puente Viejo²⁸. Elementos todos ellos declarados Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco a pesar de haber sido como mínimo reprimados, cuando no directamente reconstruidos. De esta manera, la Unesco, a través del ICOMOS, reconoce la necesidad de la sociedad de recuperar sus símbolos dañados, e incluso desaparecidos. Y lo que es más importante, la propia sociedad ha reconocido como propios dichos símbolos, sirviendo su recuperación para ayudar en la cicatrización de las heridas causadas por las guerras.

24. El *Lakenhall* de leper fue declarado patrimonio de la humanidad en 1999 por la Unesco como elemento integrante del conjunto histórico «campanarios de Bélgica y Francia»: Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Ref: 943bis. (Fecha de consulta: 25.04.2015)

25. Las torres mudéjares de Teruel fueron declaradas patrimonio de la humanidad en 1986 por la Unesco como elementos integrantes del conjunto histórico «arquitectura mudéjar en Aragón»: Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Ref: 9430 (Fecha de consulta: 25.04.2015)

26. La Cámara Santa fue declarada patrimonio de la humanidad en 1985 por la Unesco como elemento integrante del conjunto histórico «Monumentos de Oviedo y del reino de Asturias»: Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Ref: 312bis. (Fecha de consulta: 25.04.2015)

27. Los puentes de *Castelvecchio* y *Pietra* pertenecen al conjunto histórico «ciudad de Verona», declarado Patrimonio Mundial en 2000: Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Ref: 543. (Fecha de consulta: 25.04.2015)

28. El Puente Viejo de Mostar pertenece al conjunto histórico «Barrio del Puente Viejo en el centro histórico de Mostar», declarado Patrimonio Mundial en 2005: Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Ref: 946rev. (Fecha de consulta: 25.04.2015)

INTRODUCCIÓN

EL PATRIMONIO MONUMENTAL COMO OBJETIVO
MILITAR

LA POSGUERRA DEL PATRIMONIO MONUMENTAL

ESTUDIOS PREVIOS

INTERVENCIONES POSBÉLICAS

EVOLUCIÓN DEL CORPUS TEÓRICO

CONCLUSIONES

POST SCRIPTUM

AGRADECIMIENTOS

FUENTES DOCUMENTALES

Pese a que ni el marco geográfico ni el temporal, es decir Europa en el siglo XX, dan cabida en este trabajo a los acontecimientos que se están desarrollando en la actualidad en los Países Árabes, considero necesaria su inclusión por su valor de contemporaneidad y por permitirnos comprobar que lo estudiado en un trabajo tan limitado como el presente, tanto en extensión como en medios y alcance, puede ser extrapolado a la situación actual.

Es suficiente leer la prensa para comprobar la situación de inestabilidad creada tras la primavera árabe desde que se inició a finales de 2010 y que afectó a gran parte de los países integrantes de Oriente Medio y del Magreb. Este alzamiento tuvo desigual repercusión, limitándose a protestas en la mayor parte de los países, donde destacaron por su relevancia tanto los cambios de gobierno en Egipto, Túnez, Yemen y Libia, como la guerra civil que todavía continúa en Siria.

Estos países, ya sea por la guerra declarada, por el ambiente de inestabilidad política imperante, o por agentes externos como el grupo terrorista insurgente Estado Islámico (EI), se han instalado en un clima bélico del que no escapa tampoco su patrimonio monumental. Al igual que ocurrió durante las guerras del siglo XX en Europa, su patrimonio monumental es una víctima más en las contiendas.

Antes de la guerra civil que aún a día de hoy asola al país, Siria contaba con seis monumentos inscritos en la lista de Patrimonio de la Humanidad, de los cuales todos ellos se han visto afectados por la contienda. De manera desigual, eso sí, pero con el mismo resultado, su destrucción: las antiguas ciudades de Damasco, Bosra y Alepo han sido arrasadas, los castillos de Chevaliers y Qal'at Salah El-Din han sido utilizados como bastiones en las contiendas convirtiéndose por lo tanto en objetivo miliar y como tal atacados, el yacimiento de Palmira ha sido reacondicionado por el ejército del régimen como base militar desde donde atacar las poblaciones cercanas, y las Aldeas Antiguas del norte de Siria han sido ocupadas por los desplazados y desmontadas para reutilizar sus materiales.

En el caso de Irak, de población mayoritariamente chií, el grupo terrorista suní Estado Islámico ha destruido únicamente entre febrero y marzo de 2015 cuatro sitios arqueológicos de gran valor, destacando por su importancia los yacimientos de Dur Sharrukin y de Nimrud. Bajo la premisa de que todo tipo de arte pre-islámico es una afrenta a su religión y de que cualquier vestigio de una cultura politeísta debe ser eliminado, no solo se están destruyendo en este país de manera sistemática todos los elementos patrimoniales heredados de culturas anteriores en un intento de reescribir la historia eliminando cualquier vestigio que se oponga a su criterio, sino que se utiliza dicha destrucción como reclamo publicitario de su ideología, mediante su difusión a nivel mundial a través de los medios de comunicación, en un intento de explotar sus asociaciones psicológicas y simbólicas

A pesar del rechazo unánime y las protestas públicas llevadas a cabo por las máximas autoridades internacionales, la destrucción patrimonial no solo no se ha detenido, sino que conforme pasan las fechas, su magnitud está aumentando, ya que se está empleando como un arma más del conflicto, un arma propagandística para autorealizarse, bajo sus propios criterios, la legitimidad de los crímenes cometidos.

En el caso de la destrucción patrimonial llevada a cabo en Siria, los motivos que han causado dichos daños son los mismos que ocasionaron la destrucción patrimonial que asoló a Europa durante el siglo XX: función, simbolismo, y ubicación. Sin embargo, la destrucción fundamentalista llevada a cabo sobre el patrimonio cultural en Irak está vinculada a la naturaleza misma de los valores que caracterizan tanto a su sociedad como a sus monumentos.

En las conclusiones se ha desarrollado que los tres valores que caracterizan a un monumento son: estético, histórico e inmaterial y los motivos que han originado la destrucción de los yacimientos iraquíes están relacionados con los tres. Desde el punto de vista estético, la destrucción iconoclasta está vinculada a una interpretación fundamentalista del Corán; desde el punto de vista histórico, toda destrucción de patrimonio pre-islámico es coherente con la supremacía de su religión; y desde el punto de vista inmaterial, cualquier tipo de simbolismo que no esté vinculado con su fe, se opone automáticamente a la suya y, como tal, ha de ser eliminada.

No es sino cuando se llegue a sentir el patrimonio monumental como propio por parte de toda la humanidad, es decir, como un logro global y no como algo distintivo de cada país, etnia o religión, cuando se podrá considerar que el patrimonio se encuentra a salvo del peligro de actos deliberados de destrucción traumática. Sin embargo, la situación actual en los países árabes no hace sino corroborar lo utópico de dicha afirmación.

Para conseguir este objetivo no es suficiente con el multiculturalismo por el que se aboga desde los medios para intentar entender posturas culturales que desde nuestro punto de vista son incomprensibles, sino que es necesaria una verdadera conciencia global que sienta todos los logros de la humanidad como propios, algo de lo que lamentablemente nos encontramos muy lejos de conseguir.

Ahora no queda sino hacer todo lo posible para que los enfrentamientos acaben cuanto antes, e intentar recuperar la mayor parte posible del patrimonio dañado, ya que nos pertenece a todos.

INTRODUCCIÓN

EL PATRIMONIO MONUMENTAL COMO OBJETIVO
MILITAR

LA POSGUERRA DEL PATRIMONIO MONUMENTAL

ESTUDIOS PREVIOS

INTERVENCIONES POSBÉLICAS

EVOLUCIÓN DEL CORPUS TEÓRICO

CONCLUSIONES

POST SCRIPTUM

AGRADECIMIENTOS

FUENTES DOCUMENTALES

En mi primer lugar, quiero agradecerle a Julián el interés, el tiempo y la paciencia invertidos en tutorizar este proyecto. Siempre dispuesto a escuchar y a proponer vías de estudio alternativas, pero sin intentar imponerlas. Dándome el suficiente margen como para que tomara mis propias decisiones, pero siempre atento a aconsejarme en base a su amplia experiencia. Y no es de desdeñar que además de gastar su tiempo libre en escuchar y aconsejarme, pagara los cafés.

En segundo lugar, quiero agradecerle a Mar todos estos años de aguantar mis aburridas disertaciones en voz alta sobre la legitimidad de las reconstrucciones posbélicas, de visitar en cada uno de nuestros viajes de descanso algún monumento que casualmente está incluido en este trabajo, de entrar en cada librería que encontrábamos a preguntar si tenían algún libro relacionado con la reconstrucción posbélica, de animarme a no dejar nunca de lado este trabajo y por estar siempre ahí para mí.

Las conversaciones con mis colegas han sido una parte indispensable en el desarrollo de este trabajo y merece ser reconocido: ya sea en su fase inicial por ayudarme a centrar el tema con esas conversaciones extra-laborales con José Ignacio Casar y José Manuel Montesinos o en la fase de desarrollo con Víctor Soriano, que siempre estuvo ahí, a pesar de la distancia, para prestarme su apoyo. Asimismo quiero agradecerle a Ascensión Hernández el abrirme las puertas de su casa cuando este trabajo solo estaba en su fase embrionaria.

Es indispensable agradecerles el tiempo, la compañía y su hospitalidad a todos aquellos que nos acompañaron a Mar y a mí en las visitas a varios de los monumentos estudiados: David en Sicilia, Víctor, Vero, Dani y Paula en Milán, Lorena en Bolonia, Jorge y María en Frankfurt, Paula y Mirco en Dresde y Paco, Reme e Isabel en Teruel. Que no solo adaptaron sus planes para que pudiera visitar esos monumentos que aparentemente no se distinguían en

nada de esos otros que les rodeaban y que estaban mucho más cerca, sino que además no se quejaron demasiado.

Y asumiendo de manera personal cualquier posible error en la traducción de los múltiples documentos utilizados en el trabajo, no puedo sino agradecerles a todos aquellos que me han ayudado con los diferentes idiomas: David, Lorena, Nuria y Vero con el italiano, Julián y Víctor con el francés y Mar con el neerlandés.

Por último, quiero agradecer a todos aquellos que a lo largo de estos años, ya sea mandándome las fotos de aquel viaje en el que visitaron “por casualidad” ese monumento del que necesitaba información sobre su estado actual, o preguntándome como avanzaba el estudio, o simplemente escuchándome mientras tomábamos una cerveza, me ayudaron a seguir adelante con este trabajo.

Muchas gracias a todos.

Luis Calvete

Kortrijk. 03.05.2015

INTRODUCCIÓN

EL PATRIMONIO MONUMENTAL COMO OBJETIVO
MILITAR

LA POSGUERRA DEL PATRIMONIO MONUMENTAL

ESTUDIOS PREVIOS

INTERVENCIONES POSBÉLICAS

EVOLUCIÓN DEL CORPUS TEÓRICO

CONCLUSIONES

POST SCRIPTUM

AGRADECIMIENTOS

FUENTES DOCUMENTALES

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

- AVETA**, Claudia: *Piero Gazzola. Restauro dei monumenti e conservazione dei centri storici e del paesaggio*. Tesis Doctoral. Università degli Studi di Napoli Federico II. Nápoles. 2005.
- BARBACCI**, Alfredo: *Monumenti di Bologna. Distruzioni e restauri*. Ed Cappelli. Bologna. 1977.
- BECKER**, Barbara: *Berlin in Focus: Cultural Transformations in Germany*. Ed Praeger Publishers. Westport. 1996.
- BELLUZZI**, Amedeo & **BELLI**, Gianluca: *Il ponte a Santa Trinità*. Ed Polistampa. Florencia. 2003.
- BEVAN**, Robert: *The Destruction of Memory: Architecture at War*. Ed. Reaktion Books Ltd. Londres. 2006.
- BOOM**, Krijn H.J.: *Rebuilding Identities: The difficulties and opportunities of rehabilitation through the reconstruction of cultural heritage in post-war Yugoslavia*. MA tesis. Leiden. 2013.
- BRANDI**, Cesare: *Teoria del restauro*. Ed. Giulio Einaudi. Torino. 1977. (también en *Teoría de la restauración*. Ed. Alianza. Madrid. 1992.)
- BUSTAMANTE MONTORO**, Rosa: *La Conservación del Patrimonio Cultural. Inmueble durante Conflictos Armados Internos: LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA 1936-1939*. Tesis Doctoral. Madrid. 1996.
- BUTLER**, Ewan: *City Divided: Berlin 1955*. Ed. Frederick A. Praeger. New York. 1955.
- CAMPBELL**, Louise: *Coventry Cathedral: Art and Architecture in Post-War Britain*. Series: Clarendon Studies in the History of Art (Book 16). Ed Oxford University Press. 1996.
- CAPITEL**, Antón: *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Alianza Editorial. Madrid. 1988 (Segunda reimpresión 1999).
- CASTRO FERNÁNDEZ**, Belén M^a: *Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*. Tesis Doctoral. USC. Santiago de Compostela. 2007.
- CERVERA ARIAS**, Francisco & **MILETO**, Camilla [Coord.]: *Las torres de serranos, historia y restauración*. Ed. Ayuntamiento de Valencia. Valencia. 2003
- CESCHI**, Carlo: *Teoria e storia del restauro*. Mario Bulzzone Editore. Roma. 1970.
- COLLINS**, Larry & **LAPIERRE**, Dominique: *¿Arde Paris?.* 1964 (Reimpresión: Ed Planeta. Barcelona. 2011).
- COUNCIL OF EUROPE**: *Integrated Rehabilitation Project Plan/Survey of the Architectural and Archaeological Heritage. Town Hall in Sarajevo –Preliminary Technical Assessment*. Documento adoptado por la “Commission to Preserve National Monuments” en Sarajevo el 23 de junio de 2008.

- COUNCIL OF EUROPE:** *Integrated Rehabilitation Project Plan/Survey of the Architectural and Archaeological Heritage. Town Hall in Sarajevo -Business Plan.* Documento adoptado por la “Commission to Preserve National Monuments” en Sarajevo el 4 de diciembre de 2009.
- DI STEFANO,** Roberto et al.: *Restauro dei Monumenti: notazioni tecniche.* Facoltà di Architettura – Cattedra di Consolidamento e adattamento degli edifici. Napoles. 1963.
- DÍEZ DEL CORRAL,** Rosario; **NAVASCUÉS,** Pedro; **SUÁREZ QUEVEDO,** Diego: *Arquitecturas de Toledo v II: Del Renacimiento al Racionalismo.* Colección Patrimonio Histórico de Castilla La Mancha nº 4. Ed. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Toledo. 1991.
- ECO,** Umberto: *Tratatto di semiotica generale.* Ed Bompiane. Milán. 1975.
- ECO,** Umberto: *Los límites de la interpretación.* Editorial Lúmen. Barcelona. 1992.
- ESPONDA CASCAJARES,** Mariana: *Evolución de los criterios de intervención con hormigón armado en la restauración de edificios históricos en México y en España.* Tesis Doctoral. ETSAB, UPC. Barcelona. 2004.
- ESTEBAN CHAPAPRÍA,** Julián & **GARCÍA CUETOS,** M^a Pilar: *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla y león y la primera zona monumental.* 2 vols. Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid. 2007.
- ESTEBAN CHAPAPRÍA,** Julián: *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939).* Colección arquia/temas nº 23. Ed. Fundación Caja de arquitectos. Barcelona. 2007.
- FORTINO,** Francesco & **PAOLINI,** Claudio: *Firenze 1940-1943. La protezione del patrimonio artistico dalle offese della guerra aerea.* Ed. Polistampa. Florencia. 2011.
- GALLINO,** Tomaso M: *Il complesso monumentale di Santa Chiara in Napoli; con la relazione sui restauri redatta dall'Arch. Mario Zampino.* Ed. Pontificio Istituto Superiore di Scienze e Lettere «S.Chiera» dei Frati Minori. Nápoles. 1963.
- GARCÍA CUETOS,** M^a Pilar: *El prerrománico asturiano. Historia de la arquitectura y restauración (1844-1976).* Ed Sueve. Oviedo. 1999.
- GARCÍA CUETOS,** M^a Pilar: *Humilde Condición. El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad.* Ed. Trea. Gijón. 2009.
- GARNERO** Stephane: *Conservazione e restauro in Francia. 1919-1939: i lavori dalla Commission des monuments historiques.* Alinea editrice. Florencia. 2006.
- GAZZOLA,** Piero: *Il ponti di Castelvecchio.* Ed. Stamperia Valdonega. Verona. 1951.
- GAZZOLA,** Piero: *Ponti Romani. Vol. I: Ponte Pietra a Verona.* Ed Leo S. Olschki. Florencia. 1963.
- GONZÁLEZ-VARAS,** Ignacio: *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas.* Ed. Cátedra. Madrid. 1999.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ,** Ascensión: *Documentos para la Historia de la Restauración.* Ed. Universidad de Zaragoza, departamento de Historia del Arte. Zaragoza. 1999.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ,** Ascensión: *La clonación arquitectónica.* La Biblioteca Azul (Serie mínima), Ed. Siruela. Madrid. 2007.

- HEYMAN**, Jacques: *El esqueleto de piedra. Mecánica de la arquitectura de fábrica*. Ed. CEHOPU/ Juan de Herrera. Madrid. 1999.
- ISABEL SÁNCHEZ**, José Luis: *La Academia de Infantería de Toledo*. Tomo II. Autoedición. Toledo. 1991
- LARUMBE MARTÍN**, María & **ROMÁN PASTOR**, Carmen: *Arquitectura y urbanismo en la provincia de Guadalajara*. Colección Patrimonio Histórico de Castilla La Mancha nº 20. Ed. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Toledo. 2004.
- LENGER**, Friedrich: *Towards an Urban Nation: Germany since 1780*. Ed Berg. New York. 2002.
- LÉON**, Paul: *La vie des monuments français. Destruction, restauration*. Ed. A. Et J. Picard. Paris. 1951.
- MACARRÓN**, Ana M^º & **GONZÁLEZ MOZO**, Ana: *La conservación y la restauración en el s. XX*. Ed. Tecnos. Madrid. 1998.
- MANEFEE**, Daphné: *Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919–1922)*. Tesis doctoral bajo la dirección de J.-P. Bertrand. Université de Liège. 2006-2007.
- MANRIQUE**, José María: *Sangre en la Alcarria. Sigüenza en la guerra 1936-1939*. Ed Galland Books. Valladolid. 2009.
- MARCONI**, Paolo: *Il recupero della bellezza*. Ed Skira. Milán. 2005.
- MARZO**, Alessandro: *La guerra dei dieci anni. Jugoslavia 1991-2001*. Ed. Il Saggiatore. 2011.
- MARTÍNEZ MONEDERO**, Miguel: *Proyectar el vacío. La reconstrucción arquitectónica de Munich y Berlín tras la Segunda Guerra Mundial*. Ed. Universidad de Granada. Granada. 2008(a).
- MARTÍNEZ MONEDERO**, Miguel: *Las restauraciones arquitectónicas de Luis Menéndez-Pidal: La confianza de un método*. Colección Arquitectura y Urbanismo nº 67. Ed. Universidad de Valladolid. 2008(d).
- MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE**: *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*. Ed. La librería dello stato. Roma. 1950.
- MUÑOZ COSME**, Alfonso: *La conservación del Patrimonio arquitectónico español*. Ed Ministerio de Cultura. Madrid. 1989.
- MUÑOZ COSME**, Alfonso: *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*. Ed. Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía. Sevilla. 2005.
- OJETTI**, Ugo: *I monumenti italiani e la guerra*. Ed Alfieri & Lacroix. Milán. 1917.
- ORDIERES DÍEZ**, Isabel: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid. 1995.
- PASCOLUTTI**, Federica: *Alfredo Barbacci. Il soprintendente ed il restauratore. Un artifice della ricostruzione postbellica*. Serie: Monumenti in guerra. Ed Minerva. Bologna. 2011.
- PERIS SÁNCHEZ**, Diego: *La modificación de la ciudad. Restauración monumental en Toledo s. XIX y XX*. Tesis Doctoral. Ed. Junta de Comunidades de Castilla La Mancha. Toledo. 2009.

- PUGSLEY**, Christopher: *The Battles for Monte Cassino. Central Italy: 12 January - 5 June 1944*. Ed. Central Office of Information. Londres. 2004.
- RAGGHIANI**, Carlo: *Ponte a Santa Trinità*. Ed Vallecchi. Florencia. 1948.
- REDONDO**, Gonzalo: *Historia de la iglesia en España 1961-1939. Tomo II: La guerra Civil [1936-1939]*. Ed Rialp. Madrid. 1993.
- REINHARDT**, Hans: *La cathédrale de Reims: Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux*. Ed. Presses Universitaires de France. Paris. 1963.
- RETTIG**, Manfred: *The Berlin palace becomes the Humboldt forum. The Reconstruction and Transformation of Berlin's City Centre*. Ed. Berlin Palace—Humboldt Forum Foundation. Berlin. 2013.
- REYNOLDS**, Francis J. & **TAYLOR**, C.W. [Comp]: *Collier's New Photographic History of the World's War*. Ed. P.F. Collier & Son. 1919.
- RIEGL**, Aloïs: *El culto moderno a los monumentos*. Colección "La balsa de la medusa" nº7. Ed. A. Machado Libros. Madrid.1987.
- SCATURRO**, Guiseppe: *Danni di guerra e restauro dei monumenti. Palermo 1943-1955*. Dottorato di ricerca in conservazione dei beni architettonici. Università degli studi di Napoli "Federico II". Nápoles. 2005
- SEBASTIÁN LÓPEZ**, Santiago & **SOLAZ**, Ángel: *Teruel Monumental*. Ed. Instituto de estudios Turolenses. Teruel. 1969.
- SETTE**, Maria Piera: *Il restauro in architecture: quadro storico*. Ed. Utet. Turín. 2001.
- SORALUCE BLOND**, José Ramón: *Historia de la arquitectura restaurada. De la Antigüedad al Renacimiento*. Monografías nº 130. 1º Ed. A Coruña. Universidade da Coruña, Servizio de Publicacións. La Coruña. 2008.
- SORIANO TARÍN**, Victor: *Aproximación a la obra de restauración de Fernando Chueca Goitia a través del estudio de seis obras significativas*. Trabajo Final del Máster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico (UPV). Valencia. 2010.
- SPINOSA**, Arianna: *La ricerca applicata al restauro: l'esperienza di Piero Sanpaolesi*. Università degli studi di Napoli "Federico II". Dottorato in Conservazione del Beni Architettonici XIX ciclo. Nápoles. 2007.
- TALÓ**, Francesca: *Conservazione e ricostruzione dei tessuti storici dal secondo dopoguerra agli anni settanta. Teoria e prassi del restauro nell'opera del soprintendente Alfredo Barbacci*. Dottorato di ricerca in ingegneria edile-architettura. Bologna. 2012.
- TAMASSIA**, Marilena: *Firenze 1944-1945. Danni di guerra*. Ed. Sillabe. Florencia.2007.
- TAYLOR**, Fredrick: *Dresden. Tuesday 13 February 1945*. Ed. Bloomsbury Publishing PLC. Londres. 2005.
- THE DAILY CHRONICLE**: *Siguiendo las huellas del ejército alemán*. Londres. 1915.
- VANDEKERCKHOVE**, Jan: *Het mirakel van Ieper*. Ieper. 2009.
- V.V.A.A.**: *Arquitectura en Regiones Devastadas*. Ed. Ministerio de Obras Públicas. Madrid. 1978.
- VV.AA.**: *Arte protegido. Memoria de la junta del tesoro artístico durante la guerra civil*. Coord. Isabel Argerich y Judith Ara. Ed. Ministerio de cultura. Madrid. 2009.
- VV.AA.**: *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*. Bruselas. 1914.

- VV.AA.:** *Glyptothek munchen 1830-1980. Catálogo de Jubiläumsausstellung zur Entstehungs -und Baugeschichte. 17 September bi 23 November 1980.* Ed. Glyptothek München, Königsplatt. München. 1980.
- VV.AA.:** *Il restauro e i monumento. Materiali per la storia del restauro.* Editor: Di Biase, C. Ed. Librería Clup. Milán. 2004.
- VV.AA.:** *Milano nella Resistenza: bibliografia e cronologia Marzo 1943 / Maggio 1945.* Vangelista. Milán. 1975
- VV.AA.:** *Sarajevo, una ciudad herida.* Catálogo de la exposición "Warchitecture: Urbicide - Sarajevo" Ed. Junta de Andalucía. 1994.
- VV.AA.:** *Veinte años de restauración monumental en España, catálogo de la exposición.* Madrid. 1958 (reedición del ministerio de Fomento en 2001).
- VV.AA.:** *Illustrated Michelin guides to the battle-fields (1914-1918): Ypres and the battles of Ypres.* Ed. Michelin & cie. Clermont-Ferrand. 1919.
- WÜNSCHE,** Raimund: *Glyptothek, Munich. Masterpieces of greek and roman sculpture.* Ed C.H. Beck. Múnich. 2005.
- ZUMPE,** Dieter: *Iglesia de nuestra señora de Dresde: El edificio histórico. La destrucción. La reconstrucción.* Ed Schöning & Co. Lübeck. 2009.

Artículos:

- ABIZANDA,** Martín: "Última estampa de Teruel el día de su liberación", en *Reconstrucción* nº4, pp 1-7. Madrid. 1940.
- ALBERTZ,** Jörg: "Albrecht Meydenbauer - Pioneer of photogrammetric documentation of the cultural heritage" en *In Proceedings of the XVIII International Symposium of CIPA 2001*, pp. 19-25. 2001. Recurso online [<http://www.hasler.net/Meydenb.pdf>].
- ALTENHOFER,** E.: "Hans Dollgast and the Alte Pinakothek", en *9H nº9 – On Continuity*, pp 61-105. Ed 9H. Cambridge, Massachusetts Publications. 1995. Citando al periódico *Münchner Merkur* de fecha 16/06/1952.
- ALVIS,** Robert E.: "The Berliner Dom, the Kaiser Wilhelm Gedachtniskirche, and the ideological manipulation of space in postwar Berlin", en *East European Quarterly* vol. 31 nº 3, pp 355-379. 1997.
- ARA LÁZARO,** Judith: "El Museo del Prado en tiempos de guerra", en VV.AA.: *Arte protegido. Memoria de la junta del tesoro artístico durante la guerra civil*, pp 147-164. Coord. Isabel Argerich y Judith Ara. Ed. Ministerio de cultura. Madrid. 2009.
- ARGERICH FERNÁNDEZ,** Isabel: "Memoria fotográfica del Salvamento del Tesoro Artístico Español en la Fototeca del Patrimonio Histórico del IPCE", en *Patrimonio cultural de España* nº1. Madrid. 2009.

- ARGERICH FERNÁNDEZ**, Isabel: “José Lino Vaamonde en la defensa del Tesoro Artístico español, 1936-1939”, en *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra: congreso internacional (Madrid, 2010)*, pp. 497-514. Coord: COLORADO CASTELLARY, Arturo. Ed. Universidad Complutense. 2010. Madrid.
- BARACCHINI**, Clara & **CALECA**, Antonino & **PAOLUCCI**, Antonio: “Restauo post-bellico”, en las actas del congreso *Il Camposanto di Pisa: un progetto di restauro integrato*. Pisa. 6-8 Marzo 2008. pp 1-37. Recurso online. [http://www.opapisa.it/uploads/media/documentazione_scientifica_02.pdf]. Fecha de consulta 12.11.2014.
- BARBACCI**, Alfredo: “Nuovi indirizzi nel restauro dei monumento” en *Atti del VII Congresso nazionale di storia dell’architettura. Palermo, 24-30 settembre 1950*, pp 7-13. Ed. Comitato presso la soprintendenza ai monumento. Palermo. 1956.
- BARBACCI**, Alfredo: “Le moderne teorie del restauro e la loro applicazione ai monumento danneggiati dalla guerra”, en *Atti del V Convegno nazionale di Storia dell’architettura* en Perugia, 23 de septiembre de 1948. Florencia. 1957.
- BARBISAN**, Umberto: *La copertura della cattedrale di Reim*. Recurso online. [<http://www.tecnologos.it>]. Fecha de consulta 20.05.2012.
- BBC**: “How St Paul’s Cathedral survived the Blitz”. 29.12.2010. Recurso online. [<http://www.bbc.co.uk/news/magazine-12016916>]. Fecha de consulta 29.07.2012.
- BLASCO IBÁÑEZ**, Vicente: “Visiones de la guerra”, en *La Esfera* nº 76, 12 de Junio de 1915.
- BONELLI**, Renato: “Danni di guerra, ricostruzione dei monumento e revisione della teoría del restauro architettonico”, en *Architettura Cantiere* nº6, pp 5-12. 1955. También en *Architettura e restauro. Esempi di resturo eseguiti nel dopoguerra*, pp 26-35. Ed. Görlich. Milán. 1957.
- BORIANI**, Maurizio: “Alcune conferme ed alcune novità nell’archivio privato di Liliana Grassi al Politecnico di Milano”, en *Annali di Storia delle Università italiane* nº 12. 2007. Recurso online. [http://www.cisui.unibo.it/annali/12/annali_12.htm]. Fecha de consulta: 06.06.2012.
- BOURGEOIS**, Victor: “Des ruines soit... sinon du Moderne”, en *Au Volant* nº1, p 7. Abril 1919.
- BRUQUETAS GALÁN**, Rocío: “La protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra: la acción de la Junta del Tesoro Artístico y su repercusión internacional”, en VV.AA.: *Arte protegido. Memoria de la junta del tesoro artístico durante la guerra civil*, pp 201-220. Coord. Isabel Argerich y Judith Ara Ed. Ministerio de cultura. Madrid. 2009.
- CALAME**, Jon: “Post-war reconstruction: concerns, models & approaches” en *Working paper series volume six. Post-conflict reconstruction: re-connecting sites, nations, cultures*. Ed. Roger Williams University. Bristol (USA). 2005.
- CASTRO FERNÁNDEZ**, Belén María: “Restauración monumental y propaganda: perspectivas de intervención en España y Portugal”, en *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, pp. 157-189. Ed. Abada Editores. Madrid. 2012.

- CECCHINI**, Libero: “Il ponte Pietra e il ponte di Castelvecchio prima e dopo la seconda guerra mondiale” en *Convegno internazionale de Verona Eisque Aquis, 3 Maggio 2004*. Recurso online. [<http://www.argentoeno.it/cle/acqua/acqua.htm>]. Fecha de consulta: 02.08.2011.
- CERIANI SEBREGONDI**, Giulia: “La ricostruzione del Tempio. El restauro post-bellico”. Conferencia del seminario *Il tempio Malatestiano. I modelli archeologici, il progetto, la distruzione del 1943-44, la ricostruzione post-bellica*. Venecia.2006.
- CERIANI SEBREGONDI**, Giulia: “La ricostruzione del Tempio. El restauro post-bellico del Tempio Malatestiano di Rimini”, en *La rivista di engramma* nº 61. Enero 2008. Recurso online. [<http://www.egramma.it>]. Fecha de consulta: 19.08.2012.
- CESCHI**, Carlo: “Sistemazione urbanística dei vecchi centri bombardeati e restauro dei monumento danneggiati”, en *Génova. Rivista del Comune* Octubre 1943.
- CHIERICI**, Gino: “Particularités dans le restauration de quelques monuments napolitains”, en INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE : *La conservation des monuments d’art et d’histoire*, pp 347-351. Ed. Institut de cooperation intellectuelle. Paris. 1933.
- CHIERICI**, Gino: “Rapporti tra Soprintendenze ed Enti pubblici agli effetti della tutela monumentale”, en *Le Arti*, Octubre-Noviembre 1938 pp. 63-64.
- CIANCABILLA**, Luca: “La guerra contro l’arte. Dall’associazione Nazionale per il Restauro del Monumenti Danneggiati dalla Guerra alla ricostruzione del patrimonio artistico in Italia” en VV.AA.: *Bologna in guerra, La città, i monumento, i refugi antiaerei*, pp 23-40. Minerva Edizioni. Bologna. 2010.
- CLOQUET**, Louis: “La restauration des monuments anciens”, en *Revue de L’Art chrétien* vol XLIV, t. XLV; vol XLV, t XIII. 1901-1902.
- COCCOLI**, Carlotta: “Repertorio dei fondi dell’archivio centrale dello stato relativi alla tutela dei monumento italiani dalle offese belliche nella seconda guerra mondiale” en VV.AA.: *Monumenti alla guerra*, pp 303-329. Coord: TRENCANI, Gian Paolo. Ed. Franco Angeli. Milán. 2008.
- COLOMBO**, Mauro: “I bombardamenti aerei su Milano durante la II guerra mondiale”, en *Storia di Milano*. Milán. 2003. Recurso online. [<http://www.storiadimilano.it/Repertori/bombardamenti.htm>]. Fecha de consulta 15.06.2010.
- D’OSSAT**, Guiglielmo De Angelis: “Danni di guerra e restauro dei monumenti”, en *Architettura Cantiere*, nº 6, pp.5-12. 1955.
- D’OSSAT**, Guiglielmo De Angelis: “Relazione introduttiva”, en *Restauro* nº 33-34. Il restauro in Italia e la Carta di Venezia. Atti del Convegno ICOMOS. Napoli-Ravello 28 settembre – 1 ottobre 1977. Ed. Scientifiche Italiane. Nápoles. 1977.
- DE NAEYER**, André: “La reconstruction des monuments et des sites en Belgique apres la premiere guerre mondiale” en *Monumentum* vol XX-XXI-XXII, pp 167-187. Ed. ICOMOS. 1982.
- DELIZIA**, Francesco & **NIGRIS** Bruno Di: “Chiesa di Santa Chiara a Napoli; restauri della Soprintendeza ai Monumenti della Campania, 1944-1959; sistemazione esterna 1963-1973”, en VV.AA.: *Il restauro e i monumento. Materiali per la storia del restauro*, pp 337-355. Editor: DI BIASE, Carolina. Ed. Librería Clup. Milán. 2004.

- DELLA TORRE**, Stefano: “Liliana Grassi”, en VV.AA.: *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*. Col. Quaderni del dipartimento di restauro e costruzione dell’architettura e dell’ambiente. Editores: FIENGO, Giuseppe y GUERRIERO, Luigi. Ed. Arte Tipografica. Nápoles. 2004.
- DOTOR**, Ángel: “Tradición y españolismo de Teruel”, en *Reconstrucción*, nº 120, pp 227-234. Madrid. 1953.
- ESTEBAN CHAPARÍA**, Julián: “El primer franquismo ¿La ruptura de un proceso en la intervención sobre el Patrimonio?”, en *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, pp 21-70. Editores: CASAR PINAZO, José Ignacio; ESTEBAN CHAPARÍA, Julián. Pentagraf Editorial. Valencia.2008.
- FORNIER**, Julián Francisco: “La reconstrucción de Teruel”, en *Reconstrucción*, nº4, pp 8-16. Madrid. 1940.
- GAMBONI**, Dario: “World Heritage: Shield or Target?”, en *Newsletter (Conservation at the Getty)*, nº 16.2. 2001.
- GARCÍA CUETOS**, M^a Pilar: “Cámara Santa de la catedral del Oviedo. De la destrucción a la reconstrucción”, en *R&R*, nº 50, pp 54-60. Valencia. 2001.
- GARCÍA CUETOS**, M^a Pilar: “Succisa Virescit, o el viejo anhelo de la resurrección de la material monumental” en *Papeles de Partal* nº2, pp 45-82. 2004(a).
- GARCÍA CUETOS**, M^a Pilar: “Clones, replicantes y realidades virtuales. Las nuevas caras de la repriminación” en *Actas de la II Bienal de la Restauración Monumental*, pp 117-120. Ed Fundación Catedral Santa María. Vitoria. 2004(b).
- GARZILLO**, Elio: “Remissione di danni bellici a Napoli e cantieri di restauro successivi al 1944”, en *Il Cantiere della conoscenza, Il Cantiere del Restauro*, pp 505-515. Bressanone. 1989.
- GASPARINI**, Graziano: “Monument heritage in South America: treasures beyond measure” en *Heritage Conservation in South America Challenges and Solutions [São Paulo, Brazil April 11–14, 2002]: Conference Abstracts*, pp 44-49. São Paulo. 2002.
- GIOVANNONNI**, Gustavo: “Il restauro dei monumenti s.d.” Roma. 1945. Citado en GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio: *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, p 266.
- GÓMEZ APARICIO**, Pedro: “El símbolo de los Belchites”, en *Reconstrucción*, nº 1, pp 6-9. Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones. Ministerio de la Gobernación. Madrid. 1940.
- GÓMEZ ROBLES**, Lucía: “Reconstrucción: qué, cómo, cuándo, dónde y por qué” en *Actas del X congreso internacional CICOP 2010. AREA 3: El rol del patrimonio en el desarrollo psico-socio-cultural*. Chile. 2010.
- GRASSI**, Liliana: “L’antico, il vecchio, il nuovo nel restauro en ella sistemazione dell’Ospedale Maggione a sede dell’Università di Milano”, en *Architettura Cantiere*, nº8, pp 67-89. Milán. 1955
- GUIDOLIN**, Laura: “Basilica di Sant’Ambrogio a Milano. I restauri di Ferdinando Reggiori (1929-1964)”, en *Il restauro e i monumento. Materiali per la storia del restauro*, pp 315-333. Editor: DI BIASE, Carolina. Ed. Librería Clup. Milán. 2004.

- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ**, Ascensión: “Paisajes y monumentos reconstruidos: Patrimonio cultural y franquismo”, en *Paisajes para después de una guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo.1936-1957*, pp 241-268. Ed.vDiputación Provincial de Zaragoza. Zaragoza. 2006.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ**, Ascensión: “Algunas reflexiones en torno a la restauración monumental en la España de posguerra: ruptura y continuidades”, en *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, pp. 97-132. Ed. Abada Editores. Madrid. 2012.
- J.A.P.**: “La catedral de San Miguel en Coventry” en *Informes de la construcción*, nº 66, pp 148-153. Madrid. 1950.
- JÄGER**, W. & **BURKERT**, T.: “The reconstruction of the Frauenkirche in Dresden” en *Historical Constructions*, pp 167-186. P.B. Lourenço, P. Roca (Eds.) Guimarães. 2001.
- JIMÉNEZ**, Alfonso: “Enmiendas parciales a la teoría del restauro II: Valor y valores” en *Loggia* nº5, pp 12-29. Valencia. 1998.
- JUSTE BALLESTA**, José & **BARCELÓ DE TORRES**, Eduardo: “El Plan director de la catedral de Sigüenza” en *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº1, pp 55-80. 2002.
- LABRADA CHÉRCOLES**, Antonio: “La Catedral de Sigüenza”, en *Reconstrucción*, nº11, pp 9-14. Madrid. 1941.
- LABRADA CHÉRCOLES**, Antonio: “La Catedral de Sigüenza”, en *Reconstrucción*, nº22, pp 153-160. Madrid. 1942.
- LLOYER**, Françoise: “De la Révolution à nos jours”, en *Histoire de l’architecture française*, p 238. Ed. Du Patrimoine. Paría. 1995.
- LÓPEZ GOMEZ**, José Manuel: “La actuación de la Dirección General de Regiones Devastadas en Aragón” en *Paisajes para después de una guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo.1936-1957*, pp 185-216. Ed. Diputación Provincial de Zaragoza. Zaragoza. 2006.
- LORENTE JUNQUERA**, Manuel: “Iglesia de El Salvador”, en *Arquitectura*, nº1, p 31. Madrid. 1959.
- MALDONADO MOYA**, José María: “La guerra desde el aire. Los bombardeos y sus efectos”, en *Paisajes para después de una guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo.1936-1957*, pp 137-157. Ed. Diputación Provincial de Zaragoza. Zaragoza. 2006.
- MANARESI**, Franco: “Bologna «città aperta»: Una verità contestata”, en *Bologna in guerra. La città, i monumento, i refugi antiaerei*, pp 157-166. Editor: CIANCABILLA, Luca. Minerva Edizioni. Bolonia. 2010.
- MARCONI**, Paolo: “Editorial” en *Ricerche di storia dell’arte* nº 2009/3, pp 4. Carocci editore. 2009.
- MARCONI**, Paolo: “La ricostruzione della cattedrale di Noto, della Frauenkirche di Dresda e del Ponte di Mostar”, en *Il restauro. L’altro mestiere dell’architetto. Notizie dal mondo del campo del restauro dei monumento*. Recurso online. [www.restauroarchitettonico.it]. Fecha de consulta: 20.05.2010.

- MARTÍNEZ MONEDERO**, Miguel: “Hans Döllgast y la Alte Pinakotehck de Munich: armonía y ritmo para después de una guerra”, en *Arqscoal*, nº 4, pp 25-28. Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de León. León. Octubre 2006.
- MARTÍNEZ MONEDERO**, Miguel: “La confianza de un método: las restauraciones arquitectónicas de Luis Menéndez-Pidal”, en *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, pp 255-284. Editores: CASAR PINAZO, José Ignacio y ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián. Pentagraf Editorial. Valencia. 2008(b).
- MARTÍNEZ MONEDERO**, Miguel: “La reconstrucción de Múnich, tradición y renovación” en *Loggia* nº21, pp 38-51. Valencia. 2008(c).
- MÄTCHTEL**, Robert: “El viejo puente de Móstar: La reconstrucción de una símbolo”, en *Litos: la revista de piedra natural*, nº 80, pp 102-114. Madrid. 2005.
- MENÉNDEZ PIDAL**, Luis; HEVIA, Víctor: “Notas sobre la reconstrucción de la Cámara Santa de Oviedo”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 1, pp 33-38. Madrid. 1941.
- MENÉNDEZ PIDAL**, Luis: “Catedral de Oviedo”, en *Arquitectura*, nº 1, pp 26-27. Madrid. 1959.
- MENÉNDEZ PIDAL**, Luis: “La cámara santa de Oviedo. Su destrucción y reconstrucción”, en el *Boletín del Instituto de estudios Asturianos*, separata del número 39. Oviedo. 1960.
- MORENO TORRES**, José: “Aspecto de la reconstrucción. El santuario de Nuestra Señora de la Cabeza”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 1, pg 24-30. Madrid. 1941.
- MURATORE**, Saverio: “Vita e storia delle città”, en *Rassegna critica di Architettura*, nº11-12, pp 3-52, 1950.
- NICHELLI**, Egizio: “Ponte di Castelvecchio a Verona: il cantiere restauro di Piero Gazzola”, en *Architettura Cantiere*, nº6, pp 90-103. Milán.
- OTERI**, Annunziata María: “La città fantasma. Danni bellici e politiche di ricostruzione a Messina nel secondo dopoguerra (1943-1959)” en *Monumenti alla guerra* pp 63-112. Coord: TRENCANI, Gian Paolo. Ed Franco Angeli. Milán. 2008.
- PALLOT**, Eric & **MOUTON**, Benjamin: “L’utilisation du béton dans la restauration des monuments historiques: les origines de l’emploi du béton, le béton armé dans le renforcement des structures”, en *Monumental: revue scientifique et technique de la Sous-direction des monuments historiques*, nº16, pp. 48-59. Ed. Direction du patrimoine. 1997.
- PANE**. Roberto: “Il restauro dei monumento”, en *Aretusa*, nº1, p 11-27. 1944 (posteriormente en PANE, Roberto: “Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara a Napoli” en *Architettura e arti figurative*. Venecia. 1948 / PANE. Roberto: *Attualità e dialettica del restauro*, antología a cargo de M. Civita, Chieti, Zolfanelli, 1987, pp. 23-37).
- PANE**, Roberto: “È mia persuasione che il ponte S. Trinità” en *La Nuova Città* I, 1945-1946, nº 1-2, pp. 17-20.
- PAPINI**, Roberto: “Imbalsamato sotto vetro il Campo Santo di Pisa. L’effetto delle grandi lastre si cristallo poste a chiudere i finestrone appare decisamente

negativo, senza contare l'inutilità della costosissima innovazione”, en *Il Corriere della sera* 11 de Agosto de 1953.

PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio & **SANZ ZARAGOZA**, José María: “Restauración de la torre mudéjar del Salvador de Teruel” en *Informes de la construcción* vol 45, nº 428, pp 49-58. 1993.

PERLEZ, Jane: “Ruins of Sarajevo. Library is symbol of a shattered culture”, en *New York Times*. 12 de agosto de 1996.

POPOVAC, M.: “Reconstruction of the Old Bridge of Mostar” en *Acta Polytechnica* Vol. 46 nº. 2/2006, pp 50-59. Ed. Czech Technical University. Praga. 2006.

PRIETO MORENO, Francisco: *Ave Fénix... la reconstrucción del santuario y la hospedería de Santa María de la Cabeza*, en “Cortijos y Rascacielos” nº 47, pp 19-21. Madrid. 1948.

RICO, Marcos: “La catedral de Coventry, un ejemplo singular”. (A partir de Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 78, pp 73-82. 1994.). Recurso online. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-catedral-de-coventry-un-ejemplo-singular-0/>]. Fecha de consulta 18.08.2015.

RIVERA BLANCO, Javier: “Consideración y fortuna del patrimonio civil: destrucción y reconstrucción del patrimonio histórico (1936-1956). La restauración monumental. Anexo II: El arquitecto restaurador Luis Menéndez Pidal. La torre de Oviedo”, en *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*. Editores: CASAR PINAZO, José Ignacio y ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián. Pentagraf Editorial. Valencia. 2008.

ROMEO, Manfredo; **ROIG**, Ferrán: “La reconstrucción del puente de Mostar en Bosnia-Herzegovina”, en *Loggia*, nº 18, pp 18-37. Valencia. 2005.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Arquitectura, lugar de memoria y mito. El Alcázar de Toledo o la imagen perdida” en *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*. Editores CASAR PINAZO, José Ignacio y Esteban CHAPAPRÍA, Julián. Pentagraf Editorial. Valencia. 2008

SANPAOLESI, Piero: “Firenze, I quartieri del Ponte Vecchio e del Ponte S. Trinita”, en *Palladio*, nº 1, p 49. 1951.

SANZ Y DÍAZ, José: “Evocación del frente de Guadalajara, al reconstruirse la Catedral de Sigüenza”, en *Reconstrucción*, nº 11, pp 1-14. Madrid. 1941.

SORBO, Emanuela: “Imagen y construcción: La restauración de monumentos en el programa de reconstrucción posbélica en Italia”, en *Loggia*, nº 21, pp 52-63. Valencia. 2008.

SPINOSA, Arianna: “Ingegneria e restauro nella ricostruzione postbellica. Gli studi di Piero Sanpaolesi per la copertura del Camposanto Monumentale di Pisa”, en *Storia dell'ingegneria. Atti del 2º Convegno Naziolae. Napoli. 7-9 Aprile 2008*, pp 1487-1499. Editor: Salvatore D'Agostino. Ed. Università di Napoli. Nápoles. 2008.

TEIJGELER, Rene: “Archaeologist under Pressure: Neutral or Cooperative in Wartime” en *Cultural Heritage, Ethics, and the Military*, pp 86-112. Editor: STONE, P.G. Ed. Boydell & Brewer. Woodbridge. 2006.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: “La reparación de los monumentos antiguos en España”, en *Arquitectura*, nº 163 (165), pp 1-10. Madrid, 1933.

- UNESCO:** “El derecho internacional antes de la adopción de la Convención de La Haya de 1954W, en *Protect cultural property in the event of armed conflict*, pp 6-8. 2003. [Recurso online. [http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/armed_conflict_infokit_es.pdf]. Fecha de consulta: 30.05.2015.
- URUEÑA ÁLVAREZ,** Rafaela: “La protección del patrimonio cultural en tiempos de guerra y paz”, en *Cuadernos de estudios empresariales*, nº 14 pp 245-260. 2004.
- VALDINOCI,** Oreste: “I ponti a Verona” en *Convegno internazionale de Verona Eisque Aquis, 3 Maggio 2004*. Recurso online [<http://www.argentoeno.it/cle/acqua/acqua.htm>]. Fecha de consulta: 02.08.2012.
- VÁZQUEZ ASTORGA,** Mónica: “Belchite: un nuevo pueblo nacido a la sombra de unas gloriosas ruinas” en *Comarca de Campo de Belchite. Colección territorio* nº35, pp 241-248. Gobierno de Aragón. Zaragoza. 2010.
- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES,** Fernando: “La reconstrucción de la Frauenkirche de Dresde”, en *Loggia*, nº 8 pp 32-49. Valencia. 1999.
- VIEJO-ROSE,** Dacia: “Conflict and the Deliberate Destruction of Cultural Heritage” en *Cultures and Globalization Series, vol.1, Conflicts and Tensions*, pp 102-116. Editores: ISAR, Y.R. y ANHEIER, H.K. Ed. Sage Publishing. Londres. 2007.
- WIEDEMANN,** Albert & **HEMMLEB,** Matthias & **ALBERTZ,** Jörg: “Reconstruction of historical buildings based on images from the Meydenbauer archives”, en *IAPRS*, Vol. XXXIII, pp 887-893. Amsterdam. 2000.
- ANÓNIMO:** “Reconstrucción: Teruel”, en *Reconstrucción*, nº 18, pp 11-18. Madrid. 1941.
- ANÓNIMO:** “La catedral de Coventry”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 171, pp 19-22. Madrid.

Web:

Abadía de Montecassino:

http://www.officine.it/montecassino/main_h.htm

BBC [Official web site]:

<http://www.bbc.co.uk/>

Catedral de Berlín [Official web site]:

<http://www.berlinerdom.de>

Catedral de Reims [Official web site]:

<http://www.reims-cathedral.culture.fr/>

Catedral de Coventry [Official web site]:

<http://www.coventrycathedral.org.uk/>

CyArk [Official web site]:

<http://archive.cyark.org>

Commission to Preserve National Monuments of Bosnia and Herzegovina [Official web site]:

http://www.kons.gov.ba/main.php?id_struct=50&lang=4&action=view&id=2860

Franky's Scripophily BlogSpot - Tales of Shares & Bonds

<http://leeuwerck.blogspot.com/2010/10/financing-reconstruction-of-ypres.html>

Frauenkirche de Dresde [Official web site]:

<http://www.frauenkirche-dresden.de/>

Kaiser- Wilhelm-Gedächtnis-kirche de Berlín [Official web site]:

<http://www.gedaechtniskirche-berlin.de/KWG/index.php/>

Deutscher bundestag (Parlamento Alemán) [Official web site]:

<http://bundestag.de/kulturundgeschichte/architektur/reichstag/kuppel/kuppel/199186>

“Sponsoring Pellerhof” [Official web site]:

<http://www.altstadtfreunde-nuernberg.de/index.php?id=71>

Technical design for the reconstruction of the Old Bridge of Mostar [Official web site]:

http://www.gen-eng.florence.it/starimost/00_main/main.htm

UNESCO [Official web site]:

<http://www.unesco.org>

Archivo General de la Administración:

CARRASCO, Manuel: (4)81 CAJA 20779 TOP. 76/13. Carpeta 2591 I. Proyecto de reconstrucción de “El Alcázar”. Memoria descriptiva general. Toledo 1944. Toledo. 1948.

CHUECA GOITIA, Fernando: (03)115 sig. 26/00253. Proyecto de reconstrucción parcial de las cubiertas de la iglesia del monasterio de Sigena (Huesca). 1955.

CHUECA GOITIA, Fernando: (03)115 sig. 26/00375. Proyecto de Restauración Parcial de la Iglesia del Monasterio de Sigena (Huesca). 1963.

CHUECA GOITIA, Fernando: (03)115 sig. 26/00115. Proyecto de Restauración del Real Monasterio de Sijena (Huesca). 1967.

CHUECA GOITIA, Fernando: (03)115 sig. 26/00172. Proyecto de Restauración Parcial del Monasterio de Sigena (Huesca). 1969.

JIMÉNEZ: (4)81 CAJA 20779 TOP. 76/13. Carpeta 2591 I. Toledo. 1953

JIMÉNEZ: (4)81 CAJA 20779 TOP. 76/13. Carpeta 2591 II. Construcciones de nuevos caminos y accesos; derribos de partes peligrosas y reconstrucción de otras que se conservan en “El Alcázar”. Toledo. 1955

JIMÉNEZ: (4)81 CAJA 20779 TOP. 76/13. Carpeta 2591 III. Reconstrucción de las dependencias anexas de la Cuesta de Carlos V y acceso a El Alcázar por la fachada Oeste, a la Explanada de la Fachada Norte y Terraza de la fachada Sur. Toledo. 1955

JIMÉNEZ: (4)81 CAJA 20779 TOP. 76/13. Carpeta 2591 IV. Reconstrucción de las fachadas Norte y Este. Torreones laterales a la fachada norte. Vestíbulo y arquerías del patio. Toledo. 1956.

- JIMÉNEZ:** (4)81 CAJA 20780 TOP. 76/13. Carpeta 2591 V. Reconstrucción de la fachada Oeste; torreón Sur Este; Planta baja de la fachada interior del Patio en la zona Sur y obras complementarias. Toledo. 1957
- JIMÉNEZ:** (4)81 CAJA 20780 TOP. 76/13. Carpeta 2591 VI. Construcción del torreón Sur Oeste; Planta primera de la fachada interior del patio en la zona Sur; Cubiertas de la fachada Norte y torreones NE y NO y obras complementarias. Toledo. 1958
- JIMÉNEZ:** (4)81 CAJA 20780 TOP. 76/13. Carpeta 2591 VII. Continuación de la reconstrucción de la fachada oeste y torreón Sur Oeste; obras varias de albañilería, reconstrucción de parte de la fachada sur, en su enlace con el torreón sur oeste, cubierta de la crujía este, cerrajería en rejas y balcones. Toledo. 1959
- JIMÉNEZ:** (4)81 CAJA 20781 TOP. 76/13. Carpeta 2591 VIII. Obras en la crujía sur, en su enlace con el torreón SO de la crujía oeste, obras de adaptación para instalar el archivo general militar, aumento de cantería en fachadas norte y este y arquería del patio. Toledo. 1960.
- JIMÉNEZ:** (4)81 CAJA 20781 TOP. 76/13. Carpeta 2591 IX. Obras de reconstrucción de fachada sur, crujía sur y oeste, en su enlace con el torreón sur-oeste, terminación de la 2ª y 3ª planta del torreón sur-oeste, forjados de pisos en la crujía sur, oeste, y Torreones Sur-Este y Sur-oeste, Cubierta en ángulo enlace crujía Norte y Este y armaduras metálicas en cubierta de los torreones sur-este y Sur-Oeste. Varios. Toledo. 1961.
- JIMÉNEZ:** (4)81 CAJA 20781 TOP. 76/13. Carpeta 2591 X. Excavaciones, demoliciones, fábrica de ladrillo y mampostería, reconstrucción total de la fachada sur, Ídem espalera imperial, Ídem acceso explanada Sur y oeste; escaleras de hormigón armado, forjados de pisos con viguería de hierro; armaduras metálicas en cubiertas de la fachada sur, este y oeste y escalera imperial, gárgolas de plomo en cubiertas, cerrajería en balcones; varios. Toledo. 1962.
- JIMÉNEZ:** (4)81 CAJA 20782 TOP. 76/13. Carpeta 2591 XI. Excavaciones, demoliciones, fábrica de ladrillo y mampostería, reconstrucción total de la fachada sur, Ídem escalera imperial, Ídem acceso explanada Sur y oeste; escaleras de hormigón armado, forjados de pisos con viguería de hierro; armaduras metálicas en cubiertas de la fachada sur, este y oeste y escalera imperial, gárgolas de plomo en cubiertas, cerrajería en balcones; varios. Toledo. 1963.
- JIMÉNEZ:** (4)81 CAJA 20783 TOP. 76/13. Carpeta 2591 XII. Obras para adaptación del Museo del Ejército. Toledo. 1963.
- LABRADA CHÉRCOLES,** Antonio: AGA (4)81 CAJA 953 TOP. 76/03, carpeta 1816 (Visado 8 de octubre de 1943)
- LABRADA CHÉRCOLES,** Antonio: AGA (4)81 CAJA 953 TOP. 76/03, carpeta 3928 (visado 7 abril de 1949).
- LORENTE JUNQUERA,** Manuel: AGA (3)115 26/00290, carpeta 71.089.
- TORRES BALBÁS,** Leopoldo: AGA (4)81 CAJA 953 TOP. 76/03, carpeta 244 (visado 3 Septiembre de 1940.

Normativa:

- 1874** - PROJECT OF AN INTERNATIONAL DECLARATION CONCERNING THE LAWS AND CUSTOMS OF WAR. Brussels, 27 agosto 1874
- 1907** - CONVENTION (IV) RESPECTING THE LAWS AND CUSTOMS OF WAR ON LAND AND ITS ANNEX: REGULATIONS CONCERNING THE LAWS AND CUSTOMS OF WAR ON LAND. The Hague, 18 october 1907.
- 1907** - CONVENTION (IX) CONCERNING BOMBARDMENT BY NAVAL FORCES IN TIME OF WAR. The Hague, 18 october 1907.
- 1922** - RULES CONCERNING THE CONTROL OF WIRELESS TELEGRAPHY IN TIME OF WAR AND AIR WARFARE. Drafted by a Commission of Jurists at the Hague, December 1922 - February 1923.
- 1933** – LEY DE PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL. Madrid, 13 de mayo 1933.
- 1935** - TREATY ON THE PROTECTION OF ARTISTIC AND SCIENTIFIC INSTITUTIONS AND HISTORIC MONUMENTS (ROERICH PACT). Washington, 15 April.
- 1938** - LEGGE ITALIANA DI GUERRA. Roma, 8 julio 1938
- 1954** – CONVENCIÓN PARA LA PROTECCIÓN DE LOS BIENES CULTURALES EN CASO DE CONFLICTO ARMADO Y SU REGLAMENTO. La Haya, 1954.
- 1954** – PRIMER PROTOCOLO DE LA CONVENCIÓN DE LA HAYA DE 1954 PARA LA PROTECCIÓN DE LOS BIENES CULTURALES EN CASO DE CONFLICTO ARMADO: I PROTOCOLO. La Haya, 1954.
- 1999** - SEGUNDO PROTOCOLO DE LA CONVENCIÓN DE LA HAYA DE 1954 PARA LA PROTECCIÓN DE LOS BIENES CULTURALES EN CASO DE CONFLICTO ARMADO: I PROTOCOLO. La Haya, 1999.

Cartas e Instrucciones de restauración:

- 1883** - III ENCUENTRO DE INGENIEROS Y ARQUITECTOS ITALIANOS. CARTA DE CONCLUSIONES
- 1931** - CARTA DE ATENAS
- 1932** - CARTA RESTAURO ROMA
- 1938** - ISTRUZIONI PER IL RESTAURO DEI MONUMENTI
- 1964** – CARTA DE VENECIA
- 1994** – DOCUMENTO DE NARA DE AUTENTICIDAD
- 2000** – CARTA DE CRACOVIA

Otros:

COMISIÓN PARA LA DEFENSA DE LOS MONUMENTOS NACIONALES DE BOSNIA Y HERZEGOVINA: *Acta de Declaración del Ayuntamiento de Sarajevo como Monumento Nacional de Bosnia y Herzegovina.* http://www.kons.gov.ba/main.php?id_struct=50&lang=4&action=view&id=2860 [Fecha de consulta 18.06.2012]

FELMY, Stefan, Master builder of the Berlin Cathedral: Conversación vía e-mail.

ICOMOS: *El Valor Intangible del Patrimonio.* (Conclusiones del Congreso celebrado en Sevilla, los días 25, 26 y 27 de Octubre de 2001): http://www.esicomos.org/Nueva_carpeta/LIBRO_CRITERIOS/SEVILLA.htm [Fecha de consulta 04.04.2015]

STUDIO URBING D.O.O: *Gradska Vijećnica - Sarajevo : Glavni projekat arhitektonske obnove. A. Obrazloženje glavnog projekta arhitektonske obnove.* 2007.

THE BRITISH COMMITTEE ON THE PRESERVATION AND RESTITUTION OF WORKS OF ART, ARCHIVES AND OTHER MATERIAL IN ENEMY HANDS WORKS OF ART IN ITALY (compiled from war office reports by): *Losses and Survivals in the War. PART I—SOUTH OF BOLOGN.* Londres. 1945.

V.V.A.A.: *Coventry Cathedral. World War II History* (teachers information Pack New Edition 2005). Ed. GRIFFITHS. Coventry Cathedral Schools Team. Coventry. 2005.

V.V.A.A.: *Project of an International Declaration concerning the Laws and Customs of War. Brussels, 27 August 1874.*

ÍNDICE DE IMÁGENES POR CAPÍTULOS

El patrimonio monumental como objetivo militar

- 1 Maps of the Society for the Diffusion of Useful.
- 2 TAMASSIA. 2007:75
- 3 TAMASSIA. 2007:62
- 4 TAMASSIA. 2007:63
- 5 TAMASSIA. 2007:61
- 6 TAMASSIA. 2007:64
- 7 MARTÍNEZ. 2008(b):270
- 8 SÁNCHEZ-BIOSCA. 2008:74
- 9 SÁNCHEZ-BIOSCA. 2008:74
- 10 SÁNCHEZ-BIOSCA. 2008:75
- 11 SÁNCHEZ-BIOSCA. 2008:75
- 12 Imperial War Museum. Ref: C 4363.
- 13 *Yank - The Army Weekly*. 9 February 1945.
- 14 VV.AA. 1994:38
- 15 RTVE - Fotogalería de 09.05.2014 [<http://www.rtve.es/noticias/20140509/renace-vijecnica-biblioteca-sarajevo-destruida-guerra/936061.shtml>]. Fecha de consulta 20.05.2015.
- 16 Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=sFF1v0n6VUg>]. Fecha de consulta 23.05.2015.
- 17 Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=sFF1v0n6VUg>]. Fecha de consulta 23.05.2015.
- 18 ROMEO, 2005:25
- 19 MENÉNDEZ, 1960:4
- 20 ESTEBAN, 2007:117
- 21 ESTEBAN, 2007:115
- 22 MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE.1950:083
- 23 REYNOLD & TAYLOR. 1919:86
- 24 GARNERO. 2006:75
- 25 GARNERO. 2006:75
- 26 GARNERO. 2006:75
- 27 Wikimedia Commons
Autor: Mtoure51.
- 28 Diócesis de Reims [<http://www.catholique-reims.cef.fr/spip.php?article7118>]. Fecha de consulta 23.05.2015.
- 29 Diócesis de Reims [<http://www.catholique-reims.cef.fr/spip.php?article7118>]. Fecha de consulta 23.05.2015.
- 30 HEYMAN.1999.
- 31 *National Geographic Magazine*, Vol. 31, p 337. 1917.
- 32 *Library of Congress* (US).
Reproduction Number:
LC-USZC2-6192.
- 33 *Spaarnestad Photo*,
Ref: SFA022801958
- 34 *Spaarnestad Photo*,
Ref: SFA022801963
- 35 *Deutsches Bundesarchiv*.
Ref: 183-C0214-0007-013
- 36 Ufficio Storico dell'Aeronautica Militare [http://www.aeronautica.difesa.it/STORIATRADIZIONE/UFFICIOSTORICO/Pagine/hp_UfficioStorico.aspx]. Fecha de consulta 23.05.2015.
- 37 *Australian War Memorial*.
Ref: SUK14577.
- 38 "Our Own Country" vol. 2, London & New York, Cassell & Co.
- 39 HEYMAN. 1999:174
- 40 COLOMBO. 2003
- 41 *National Archives and Records Administration, Washington*.
Ref: 542192.
- 42 UNESCO [http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=18328&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html]. Fecha de consulta 30.05.2015.
- 43 OJETTI. 1917:64
- 44 OJETTI. 1917:62
- 45 OJETTI. 1917:50
- 46 OJETTI. 1917:50
- 47 OJETTI. 1917:51
- 48 FORTINO & PAOLINI. 2011
- 49 FORTINO & PAOLINI. 2011
- 50 FORTINO & PAOLINI. 2011
- 51 OTERI. 2008:69

- 52 ROMEO. 2005:29
 53 MARZO: 2011
 54 CERVERA & MILETO.2003:64
 55 VV.AA. 2009:152
 56 VV.AA. 2009:344
- 57 VV.AA. 2009:346
 58 VV.AA. 2009:346
 59 VV.AA. 2009:343
 60 VV.AA. 2009:343

La posguerra del patrimonio monumental

- 1 *In Flanders fields museum* [<http://www.inflandersfields.be/nl>]. Fecha de consulta 30.05.2015.
- 2 Postal
- 3 CERIANI. 2008
- 4 Fundación Humboldt [<http://www.sbs-humboldtforum.de/en/Home/>]. Fecha de consulta 30.05.2015.
- 5 The daily Chronicle. 1915:portada
- 6 The daily Chronicle. 1915:índice
- 7 The daily Chronicle. 1915:12
- 8 The daily Chronicle. 1915:5
- 9 Reconstrucción nº1
- 10 LÓPEZ. 2006:186
- 11 DELIZIA & NIGRIS. 2004:349
- 12 DELIZIA & NIGRIS. 2004:349
- 13 *Imperial War Museum*. Ref: BU 8686
- 14 Panel expositivo en la iglesia-memorial Kaiser Wilhelm I en Berlín. 2014.
- 15 *Deutsches Bundesarchiv*. Ref: 183-19400-01 10.
- 16 Catedral de Reims [www.cathedrale-reims.culture.fr]. Fecha de consulta 21.05.2015.
- 17 VV.,AA. 1890:387
- 18 WÜNSCHE, 2005:210
- 19 Periódico La Vanguardia. 2014-05-18.
- 20 Wikicommons – Autor: Mikhail Evstafiev
- 21 TAMASSIA. 2007:80
- 22 TAMASSIA. 2007:84
- 23 VV.AA. 1919:portada
- 24 VV.AA. 1919:76
- 25 VV.AA. 1919:2
- 26 VV.AA. 1919:3
- 27 Bundesarchiv. Ref: 183-14573-0005
- 28 Wikimedia Commons – Autor: Felix O
- 29 Deutsche Fotothek. Autor: Richard Peter
- 30 GARCIA, 1999:125
- 31 GARCIA, 1999:126
- 32 ESTEBAN, 2007:121
- 33 ESTEBAN, 2007:118
- 34 SPINOSA. 2008:1489
- 35 BARACCHINI et alt. 2008:8
- 36 Associazione stilepisano [http://www.stilepisano.it/immagini/Pisa_camposanto_monumentale_museo.htm]. Fecha de consulta 21.05.2015.

Estudios Previos

- 1 ESTEBAN. 2007:114
- 2 ESTEBAN. 2007:114
- 3 ESTEBAN. 2007:114
- 4 ESTEBAN. 2007:116
- 5 WIEDEMANN et al. 2000:888
- 6 WIEDEMANN et al. 2000:888
- 7 WIEDEMANN et al. 2000:891
- 8 CyArk [<http://archive.cyark.org/hazard-map>]
- 9 PÉREZ & SANZ. 1993:52
- 10 JÄGER & BURKERT. 2001:171
- 11 CECCHINI: 2004
- 12 CECCHINI: 2004
- 13 CECCHINI: 2004
- 14 ZUMPE. 2009:14
- 15 ZUMPE. 2009:13
- 16 Fuente propia. Agosto 2014.
- 17 GUIDOLIN. 2004:327
- 18 GUIDOLIN. 2004:329
- 19 GUIDOLIN. 2004:330

Intervenciones posbélicas

- 1 MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:100
- 2 CERIANI. 2006
- 3 CERIANI. 2008:02
- 4 MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE.1950:106
- 5 CERIANI. 2006
- 6 CERIANI. 2006
- 7 MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:103
- 8 MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE.1950:59
- 9 MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE.1950:59
- 10 MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE.1950:59
- 11 MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE.1950:014
- 12 Wikimedia Commons
Autor: Miguel Hermoso Cuesta
- 13 GARNERO. 2006:074
- 14 Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed. Ref: 14.416.
- 15 Reconstrucción nº 4, pag 5.
- 16 Wikimedia Commons
Autor: AdelosRM
- 17 PASCOLUTTI. 2011:132
- 18 Fuente propia. Agosto 2011.
- 19 MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE.1950:083
- 20 MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE.1950:082
- 21 PASCOLUTTI. 2011:134
- 22 Fuente propia. Agosto 2011.
- 23 STUDIO URBING D.O.O. 2007 :14
- 24 STUDIO URBING D.O.O. 2007 :14
- 25 STUDIO URBING D.O.O. 2007 :16
- 26 Reconstrucción nº4, pag2.
- 27 Wikimedia Commons
Autor: José Luis Filpo Cabana
- 28 Víctor Soriano. 2009.
- 29 Víctor Soriano. 2009.
- 30 Víctor Soriano. 2009.
- 31 MARTÍNEZ. 2008(a):033
- 32 MARTÍNEZ. 2008(c):44
- 33 MARTÍNEZ. 2008(c :42
- 34 Fuente propia.Marzo 2011.
- 35 Fuente propia.Marzo 2011.
- 36 Fuente propia.Marzo 2011.
- 37 Fuente propia.Marzo 2011.
- 38 Fuente propia.Marzo 2011: Panel expositivo perteneciente al contenido museográfico de la gliptoteca.
- 39 Fuente propia.Marzo 2011.
- 40 Fuente propia.Marzo 2011: Panel expositivo perteneciente al contenido museográfico de la gliptoteca.
- 41 Fuente propia.Marzo 2011.
- 42 Fuente propia.Marzo 2011: Panel expositivo perteneciente al contenido museográfico de la gliptoteca.
- 43 Fuente propia.Marzo 2011.
- 44 Wikimedia Commons
Autor: Arnoldius_1964
- 45 Fuente propia. Agosto 2014.
- 46 Fuente propia. Agosto 2014.
- 47 MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE.1950:76
- 48 MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE.1950:78
- 49 MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE.1950:77
- 50 Fuente propia. Noviembre 2013.
- 51 VANDEKERCKHOVE. 2009:168
- 52 Fuente propia. Noviembre 2013.
- 53 VANDEKERCKHOVE. 2009:207
- 54 BELLUZZI & Belli. 2003:215
- 55 BELLUZZI & Belli. 2003:235
- 56 BELLUZZI & Belli. 2003:221
- 57 BELLUZZI & Belli. 2003:237
- 58 BELLUZZI & Belli. 2003:231
- 59 BELLUZZI & Belli. 2003:234
- 60 Fuente propia. Agosto 2011.
- 61 RETTIG. 2013:16
- 62 Fuente propia. Agosto 2014.
- 63 Postal
- 64 Fuente propia. Agosto 2014.
- 65 RETTIG. 2013:4
- 66 VEGAS. 1999:46
- 67 JÄGER & BURKERT. 2001:168
- 68 Fuente propia. Agosto 2014.
- 69 VEGAS. 1999:42

- 70** Wikimedia Commons
Autor: Sir James
- 71** ZUMPE. 2009:36
- 72** Fuente propia. Agosto 2014.
- 73** Technical design for the reconstruction of the Old Bridge of Mostar. Fecha de consulta 02.03.2009.
- 74** POPOVAC. 2006:54
- 75** POPOVAC. 2006:55
- 76** POPOVAC. 2006:54
- 77** POPOVAC. 2006:57
- 78** POPOVAC. 2006:57
- 79** Wikimedia Commons
Autor: Jean-Pierre Bazard
- 80** Wikimedia Commons
Autor: Waterwall
- 81** MARTÍNEZ. 2008(a):34
- 82** Fuente propia. Marzo 2011.
- 83** MARTÍNEZ. 2008(a):038
- 84** Fuente propia. Marzo 2011.
- 85** WÜNSCHE. 2005:019
- 86** Fuente propia. Marzo 2001.
- 87** MARTÍNEZ. 2008(a):47,49
- 88** Fuente propia. Marzo 2001: Panel expositivo en la Paulskirche
- 89** Fuente propia. Marzo 2001: Panel expositivo en la Paulskirche
- 90** Fuente propia. Marzo 2001.
- 91** Fuente propia. Marzo 2001.
- 92** GRASSI. 1955:72-73
- 93** Fuente propia. Agosto 2009.
- 94** Fuente propia. Agosto 2009.
- 95** Fuente propia. Agosto 2009.
- 96** *Imperial zar museum*. Ref: BU 8573
- 97** Fuente propia. Agosto 2014.
- 98** www.structurae.de (Fecha de consulta 12.07.2014)
- 99** www.structurae.de (Fecha de consulta 12.07.2014)
- 100** GARNERO. 2006:189
- 101** GARNERO. 2006:216
- 102** GARNERO. 2006:191
- 103** GARNERO. 2006:190
- 104** MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:92
- 105** MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:93
- 106** MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:94
- 107** DELIZIA & NIGRIS. 2004:345
- 108** DELIZIA & NIGRIS. 2004:347
- 109** MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. 1950:95
- 110** AVETA. 2005:118
- 111** AVETA. 2005:119
- 112** AVETA. 2005:120
- 113** AVETA. 2005:121
- 114** Fuente propia. Agosto 2011.
- 115** Fuente propia. Agosto 2011.
- 116** Wikimedia Commons
Autor: NotFromUtrecht
- 117** Wikimedia Commons
Autor: ReptOn1x
- 118** Wikimedia Commons
Autor: Iridescent
- 119** Imperial War Museums.
Ref: H 14250
- 120** *The architect & building News* 23.05.1962, pg 746.
- 121** Wikimedia Commons
Autor: Andrew Walker
- 122** Wikimedia Commons
Autor: Kevin Croucher
- 123** *Library of Congress USA*.
Ref: ppmsca 00341
- 124** Wikimedia Commons
Autor: Null8fuffzehn
- 125** MARTÍNEZ, 2008(a):74
- 126** Fuente propia. Cartel expositivo en el interior de la torre original. 2014.
- 127** Fuente propia. Agosto 2014.
- 128** Fuente propia. Enero 2003.
- 129** Fuente propia. Enero 2003.
- 130** Fuente propia. Enero 2003.
- 131** Fuente propia. Enero 2003.
- 132** Fuente propia. Enero 2003.
- 133** Fuente propia. Enero 2003.

Evolución del corpus teórico

- 1 *World War I Daily Mail Official War Photograph, Series IX, No. 68, titled "Ypres after two years of war"*.
- 2 Wikimedia Commons
Autor: Szeder László
- 3 Wikimedia Commons
Autor: Patrick03377
- 4 *Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed*
[<http://beeldbank.cultureelerfgoed.nl/afbeelding/20408769>]
- 5 ESTEBAN. 2007:120
- 6 MENÉNDEZ. 1960:18
- 7 Wikimedia Commons
Autor: Zarateman
- 8 Archivo Pedro Archilla Salido
[<http://iris.cnice.mec.es/coleccion/Pedroarchilla/>]
- 9 Archivo Pedro Archilla Salido
- 10 Archivo Pedro Archilla Salido
- 11 Archivo Pedro Archilla Salido
- 12 Archivo Pedro Archilla Salido
- 13 Archivo Pedro Archilla Salido
- 14 Reconstrucción nº 9, pg 3
- 15 Wikimedia Commons
Autor: Carlos Herrera
- 16 Wikimedia Commons
Autor: Zarateman
- 17 Wikimedia Commons
Autor: Michael Celozz
- 18 Wikimedia Commons
Autor: Miguel Hermoso Cuesta
- 19 PASCOLUTTI. 2011:118
- 20 PASCOLUTTI. 2011:121
- 21 Fuente propia. Agosto 2011.
- 22 CECCHINI. 2004
- 23 CECCHINI. 2004
- 24 CECCHINI. 2004
- 25 Fuente propia. Agosto 2011.
- 26 Fuente propia. Agosto 2011.
- 27 Fuente propia. Agosto 2011.
- 28 Fuente propia. Agosto 2011.
- 29 Fuente propia. Agosto 2011.
- 30 Fuente propia. Agosto 2011.
- 31 BELLUZZI & BELLI, 2003:197
- 32 BELLUZZI & BELLI, 2003:199
- 33 BELLUZZI & BELLI, 2003:223
- 34 SPINOSA. 2007:1493
- 35 SPINOSA. 2007:1495
- 36 Fuente propia. Marzo 2011: Panel expositivo en la iglesia de S. Peter en Múnich.
- 37 Fuente propia. Marzo 2011: Panel expositivo en la iglesia de S. Peter en Múnich.
- 38 Fuente propia. Marzo 2011: Panel expositivo en la iglesia de S. Peter en Múnich.
- 39 Fuente propia. Marzo 2011.
- 40 Fuente propia. Marzo 2011.
- 41 Fuente propia. Marzo 2011.
- 42 Fuente propia. Agosto 2015.
- 43 Fuente propia. Marzo 2011.
- 44 Wikimedia Commons
Autor: Inkey

Primera Guerra Mundial, Guerra Civil Española, Segunda Guerra Mundial, Guerras Yugoslavas. Durante el siglo XX, diferentes conflictos bélicos asolaron Europa, convirtiendo sus ciudades y pueblo en campos de batalla. Y el patrimonio monumental tampoco salió indemne de las contiendas, siendo una víctima más de las mismas.

Durante el periodo de posguerra, es una constante histórica que se lleve a cabo un proceso de restauración patrimonial con la intención de recuperar el patrimonio dañado, incluso el desaparecido. Este proceso presenta una serie de invariantes, que se repiten tras cada conflicto, a la hora de afrontar dichas intervenciones, pero cuyo significado ha ido evolucionando desde los valores heredados de las intervenciones historicistas y teorías pintoresquistas de finales del XIX hasta nuestros días.

El nivel de daño con el que el monumento llega al momento de ser intervenido es resultado tanto del daño directo recibido durante la contienda como del daño diferido que ha sufrido durante el periodo de abandono hasta el momento de su intervención. Y no es sino a través de rigurosos estudios previos, que se puede comprender el estado real del monumento antes de ser intervenido.

Los criterios empleados para dichas intervenciones vienen determinados en gran medida por el nivel de daño que presenta el monumento, pero es principalmente la necesidad de recuperar la imagen perdida que el monumento presentaba antes de la guerra lo que ha determinado la tipología de intervención a realizar en cada caso.

Las intervenciones posbélicas pusieron en crisis, en todos los países que se efectuaron, los criterios de restauración establecidos que se tenían por ciertos e inmutables, haciéndolos evolucionar hasta los criterios vigentes hoy en día.

A lo largo de este trabajo, se trata de estudiar todos estos aspectos y su evolución a lo largo del siglo XX, para poder dar respuesta a las preguntas «¿qué se restaura?» y «¿para qué se restaura?». Ya que únicamente a través de estas preguntas, puede llegar a comprenderse la necesidad de recuperar nuestros símbolos dañados y, lo que es más importante si cabe, la legitimidad para hacerlo.