

La reconstrucción de Múnich tradición y renovación

por Miguel Martínez Monedero*

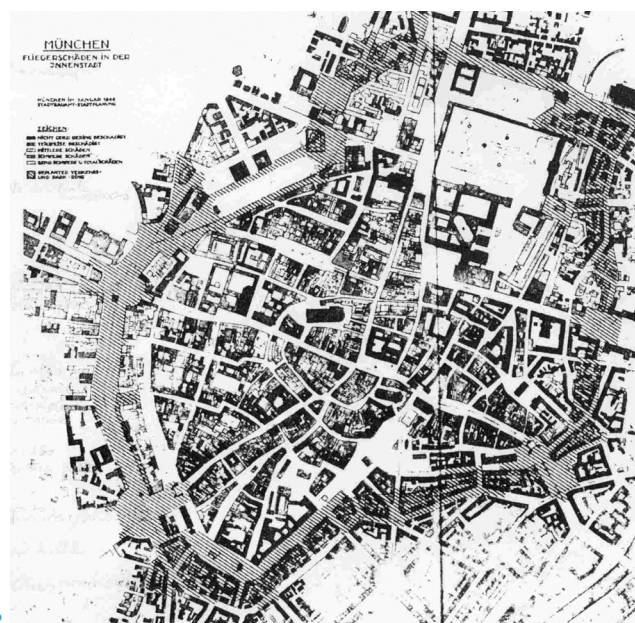


La reconstrucción de Múnich tras la Segunda Guerra Mundial, una ciudad dividida entre la inercia de una fuerte tradición y el impulso renovador del progreso, dejó reflejada esta dicotomía de su carácter en el tejido recompuesto de la ciudad. Más allá de las reconstrucciones miméticas del centro de la ciudad, las intervenciones ejemplares en las dañadas Alte Pynakothek y la Glyptothek de Leo von Klenze, entre otros edificios, se cuentan en nuestros días entre los paradigmas más delicados y singulares de la reconstrucción en la posguerra europea desde presupuestos contemporáneos. Este artículo analiza con agudeza esta dialéctica entre conceptos opuestos en una misma ciudad a través de los casos concretos de edificios y arquitectos responsables de su reconstrucción.

Reconstruction of Munich, tradition and renovation. The reconstruction of Munich, a city torn between the inertia of rigid tradition and the renovating impulse of progress, after World War II left the mark of this dichotomy in its character on the map of the rebuilt city. As opposed to the mimetic reconstructions of the centre of the city, Leo von Klenze's exemplary interventions on the Pynakothek and the Glyptothek, among other buildings, are among the most delicate and unusual paradigms of reconstruction in postwar Europe following contemporary methods. This article skilfully analyses this dialectic between opposing concepts in a single city with the specific cases of buildings and the architects who reconstructed them.

*Miguel Martínez Monedero es Doctor Arquitecto y profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada.

1. Múnich después de la 2ª Guerra Mundial
2. El plan de Karl Meitinger “*Das neue München*”, de reforma y conservación del centro urbano, redactado en 1945, supuso el punto de partida para el inicio de la reconstrucción



2

La destrucción de la 2ª Guerra Mundial se abatió con fuerza sobre el grandioso patrimonio monumental de Munich¹. El clasicismo de la capital bávara había destacado en el contexto europeo durante los siglos anteriores. Numerosos edificios monumentales como la Glyptothek, Alte Pinakothek, o la Residenz, y los esfuerzos de reyes mecenas como Luis I y II de Baviera y arquitectos como Ziebland y Von Klenze, habían convertido a Múnich en un gran exponente de la arquitectura clasicista.

Desde 1943 a 1945 Múnich fue bombardeado 66 veces. Cuando los alemanes se rindieron en mayo de 1945, alrededor del 60% de la ciudad estaba seriamente dañada o completamente destruida. Las innumerables ruinas que se acumulaban en el centro histórico acotaban una situación donde la tarea principal no iba más allá de realizar obras de emergencia y reparaciones urgentes para asegurar alojamientos provisionales a la castigada población, y la demolición o consolidación de los innumerables restos que por doquier amenazaban con su colapso².

Motivado por un afán de renovación, en agosto de ese mismo año el nuevo gobierno de coalición comenzó la organización y planificación urbanística de la reconstrucción. En este propósito la ciudad se vio presionada por las dos corrientes arquitectónicas que habían estado presentes en Múnich durante todo el siglo XIX. Por un lado, la corriente “tradicionalista”, representada por los sectores más conservadores de la sociedad; y por otro lado, los “modernos” que, bajo la

influencia de la Escuela de Arquitectura de Múnich, aportarían las propuestas más renovadoras y transgresoras con el pasado histórico.

La influencia “tradicionalista” tenía un largo recorrido en Múnich e incluso en toda Alemania. Aún antes de la 2ª Guerra Mundial hubo organizaciones y grupos que bajo el genérico nombre de Heimatschutz habían perseguido el objetivo de mantener la cultura tradicional alemana y sus evidentes manifestaciones arquitectónicas a toda costa. La Oficina de Baviera para la Preservación Histórica, que había comenzado su trabajo en 1908 fue revitalizada en 1945 bajo el nombre de Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege y, vinculada a sectores políticos, era dominada por la corriente “tradicionalista”. Incluso, en el plano privado y gracias a contribuciones altruistas fue fundado el Kulturbaufond en febrero de 1946 con el objetivo de “preservar y reconstruir los valiosos edificios históricos”.

El sector “moderno”, del mismo modo, estaba sólidamente representado por los arquitectos vinculados a la Escuela de Arquitectura de Múnich. Más comprometidos con una línea renovadora, abogaron desde el principio porque la coyuntura que se presentaba debía ser aprovechada para articular una renovación y modernización de la ciudad.

La primera actuación por parte de la Administración fue la creación del Servicio de Arquitectura del Land de Baviera, como organismo encargado de gestionar y supervisar la reconstrucción del centro histórico, cuya dirección se puso en



3



4

las manos del arquitecto Karl Meitinger, a la sazón nombrado Oberbaudirektor (director de la reconstrucción)³. La elección de Meitinger fue en cierto modo una solución de compromiso que no dejó contento a nadie. Sólo un año después Meitinger mostró su proyecto “Das Neue München” (el “Nuevo Munich”, 1946)⁴, donde en una operación urbanístico-arquitectónica planificaba las directrices principales de la reconstrucción del Altstadtzentrum (centro histórico). Su proyecto se apoyaba con lealtad “filológica” en el pasado inmediato de la ciudad. No solamente se abogaba por la reconstrucción de los símbolos monumentales más singulares sino que el mismo trazado urbano, proveniente de época medieval, era conservado escrupulosamente, fiel a su delimitación parcelaria. A pesar de las críticas recibidas el proyecto se llevó a cabo en su mayor parte y hoy en día este Ring perimetral de circulación, salpicado de edificios singulares y dotacionales, delimita claramente y preserva el Altstadtzentrum de Múnich.

Toda vez redactado el documento urbanístico que había de dirigir la reconstrucción llegó el momento de comenzar las actuaciones efectivas sobre el patrimonio edilicio. En este contexto, la reconstrucción de Múnich hizo florecer multitud de criterios que respondieron a la diversidad de casos y sensibilidades⁵. Muchos de ellos fueron la respuesta que, usualmente apresurada, demandaba una población civil que había visto perder el escenario urbano de su convivencia común. Como veremos a continuación, intervenciones diversas fundadas en intereses históricos, urbanísticos, empresariales o formales nos ofrecieron un panorama singular.

Los sectores tradicionalistas, apoyados desde la Administración por la Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, abogaron desde el principio por las intervenciones más formalistas que, alejadas de corrientes renovadoras, pretendían la recuperación integral de la arquitectura en su estado anterior a la Guerra. Se buscaba con ello una continuidad falsamente lineal de la historia del monumento, ajena al hecho histórico de la destrucción; es decir, buscaban la “identidad formal” de los estados anterior y posterior a la destrucción, para ocultar así la historia de los acontecimientos sucedidos. La recuperación de los monumentos que ejercían mayor atracción llevaría consigo la restitución de las escenografías urbanas anteriores al conflicto y por ende la “idea de ciudad” que, según su propio criterio, “los ciudadanos demandaban”. Y para conseguir este objetivo, las reconstrucciones no habían de ser exactamente idénticas al diseño original. Sólo era necesario guardar una

relación formal aproximada que nos recordase al monumento, o espacio urbano, anterior a la destrucción⁶.

La antigua Augustinerkirche, la St. Peterkirche, o la Michaelkirche, así como la Frauenkirche (catedral de Múnich), o la Geistkirche, fueron los primeros monumentos reconstruidos por la especial atracción que ejercían para la población muniquesa. Todos ellos ocupan un reducido espacio del Altestadtzentrum y su restitución fue organizada prácticamente de modo conjunto. Asimismo, en la St. Peterkirche, según la tradición la iglesia más antigua de Múnich, la imposibilidad de utilizar los materiales y procedimientos constructivos originales determinó la inclusión de hormigón armado en su estructura y muros, recreando la compleja ornamentación pétreo con escayolas y yesos⁷. A la Frauenkirche se le deparó la misma suerte⁸.

Característicos espacios de la ciudad, como la Marienplatz o el Viktualienmarkt, fueron recuperados desde el mismo ritual formalista para ofrecernos la imagen aproximada de su realidad urbana anterior a la guerra. El Alterathaus (antiguo Ayuntamiento), con su airosa torre medieval, dentro de la Marienplatz, fue reconstruido entre 1952 y 1971 en varios proyectos independientes que, en hormigón y acero, levantaron un pastiche simbólico que nos recuerda torpemente su anterior fisonomía. Junto a ella, el caserío anónimo que conformaba igualmente el espacio urbano de la plaza no fue restituido ya que no ejercía una atracción tan señalada⁹. La Residenz, la histórica residencia de la familia Wittelsbach, sería también fielmente reconstruida con arreglo exclusivo a su imagen anterior a la guerra. Fuertemente dañada, muchas de sus dependencias tuvieron un colapso casi absoluto¹⁰. La reconstrucción fue realizada durante los años 50 y desde el principio tuvo como objetivo incontestable la idéntica recuperación “formal”, tanto de sus exteriores como de sus fastuosos interiores¹¹.

La corriente tradicionalista fue también la responsable de que la mayoría de los edificios levantados durante el Nacionalsocialismo fueron respetados de una demolición segura, al contrario de lo que sucedió en Berlín y en otras tantas ciudades alemanas. La sede del NSDAP y el Führerbau, dos edificios historicistas gemelos que, junto con los Ehrentempel, daban fondo al escenario monumental de la Königsplatz, fueron transformados en algo más “humano”, como fueron la Technische Hochschule für Musik y el Zentral Institut für Kunstgeschichte¹². Las ansias arquitectónicas de Hitler para Múnich, materializadas por Paul Ludwig Troost, se quedaron sin uso tras la guerra y

3. La Michaelkirche antes de sufrir los daños de la guerra
4. El aspecto de la Michaelkirche después de su reconstrucción
5. Vista del Viktualienmarkt



6. La Alte Pinakothek de Múnich en 1945. Una montaña de escombros provenientes del centro de Múnich se apilaban en los parterres de la fachada sur de la pinacoteca. La cadena de vagonetas instalada provisionalmente para el desescombro finalizaba en ellos, apoyando el talud de escombros en las fachadas del museo

7 y 9. La Alte Pinakothek en su estado actual, la reconstrucción se integra en el conjunto manifestando las situaciones de sutura que marcan el límite entre parte original y parte reconstruida

8. Comparativa entre el alzado original de Klenze y la propuesta de reconstrucción definitiva. Döllgast aporta el ladrillo como elemento expresivo de la fachada, en contraposición a la piedra. Este material provino del desescombro del centro. Su condición “usada” le confería un matiz cálido y envejecido que aportaba una controlada cualidad de temporalidad

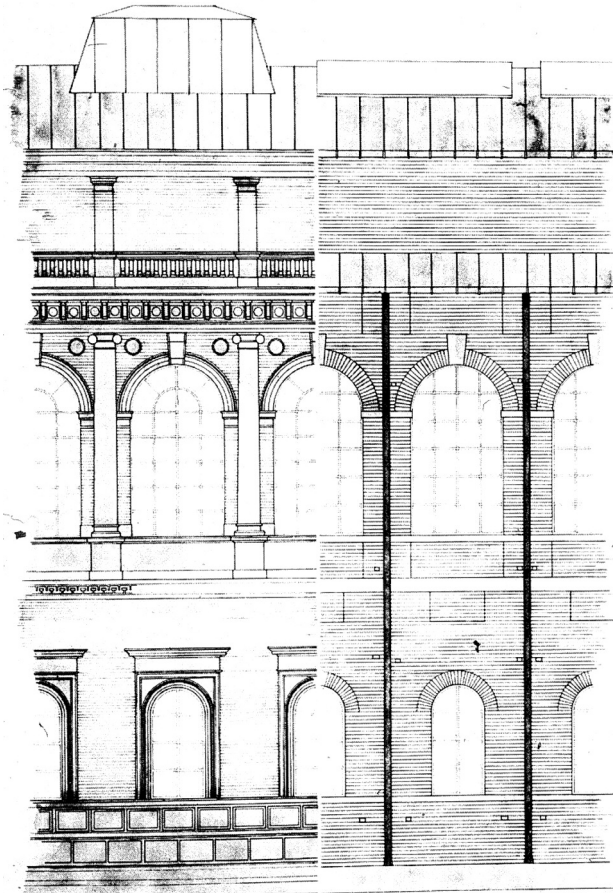


6



7

8



fueron finalmente transformadas en centros culturales contraponiéndose a la intención nazi de “borrar Alemania el arte moderno”¹³. Con una actitud distinta, los simbólicos Eherentempeln (hipóstilos Templos del Honor), levantados en conmemoración de los soldados caídos en la Gran Guerra, fueron desmantelados por completo, ajenos a su significativo valor histórico. Como la misma Königsplatz, que fue radicalmente transformada durante el nazismo en una plaza “dura” que sirviera de soporte a las grandiosas e intimidantes paradas militares del NSDAP. No deja de provocarnos cierta nostalgia que en los cercanos años 60 fueran recuperados los parterres originales, despreciando el evidente interés escenográfico e histórico que reunía el conjunto urbano.

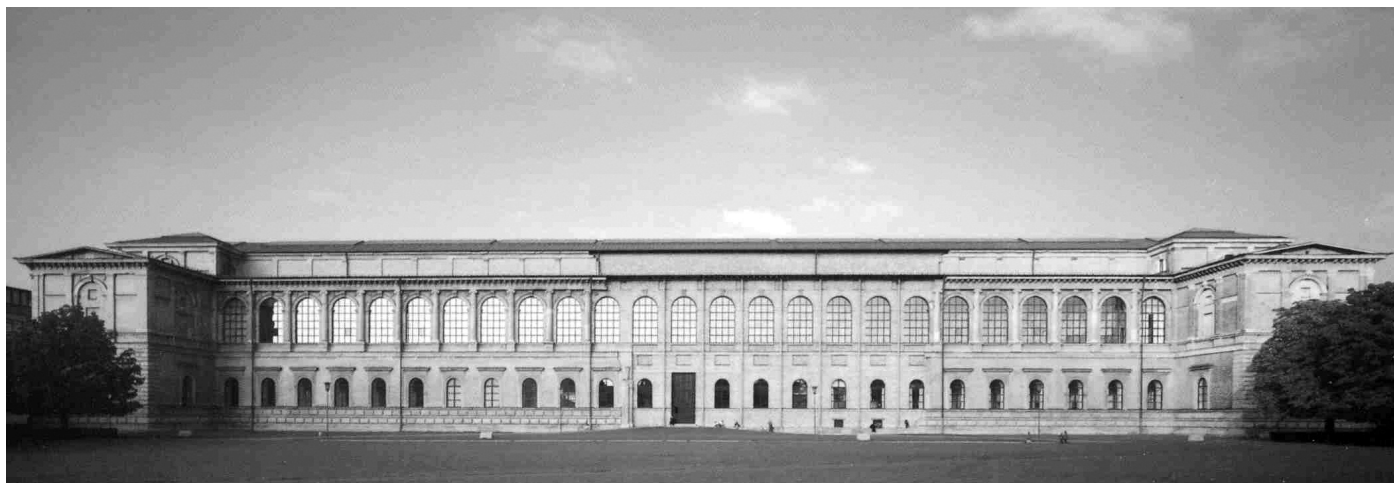
Más alejadas del pastiche formalista promovido por la Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege fueron las soluciones dadas por los arquitectos vinculados a la Technische Universität München (TUM), quienes, desde su compromiso con la modernidad, aportaron los ejemplos más relevantes, “críticos” y singulares, de la reconstrucción de Múnich¹⁴. Arquitectos como Hans Döllgast, Josef Wiedemann o Sep Ruf buscaron con sus reconstrucciones la lectura completa del edificio, integrando sus diferencias cronológicas pero dentro de un mismo concepto compositivo¹⁵. La reconstrucción, en estos casos, se convirtió en una clara transformación del edificio original, donde la idea de intervención nueva y moderna se impuso a su anterior realidad formal. Como último objetivo se buscaba igualmente la “unidad formal” de la obra, como en las intervenciones repasadas hasta el momento, pero sin caer en el “falso histórico” tan común en los ejemplos anteriores. Así, sus intervenciones expresarían la discontinuidad formal entre lo nuevo y lo viejo, siguiendo la tradición arqueológica moderna.

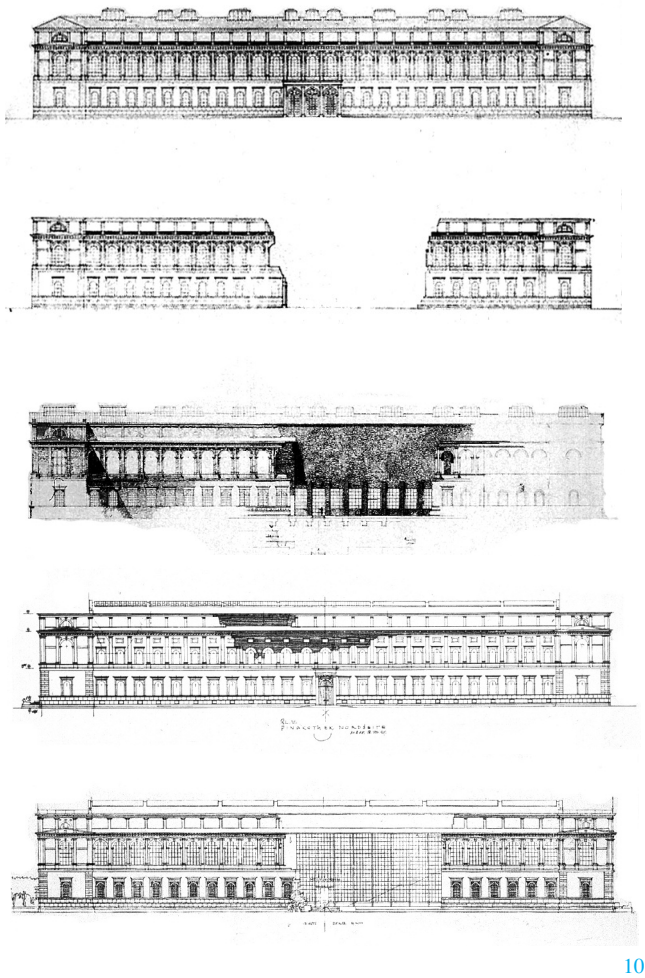
Hans Döllgast (1891-1974) sería uno de los protagonistas más destacados de esta corriente¹⁶. La Alte Pinakothek fue el primer proyecto que aportó Hans Döllgast a la

reconstrucción de Múnich. El edificio había sido seriamente dañado durante la 2ª Guerra Mundial. En el año 1945 la parte central del edificio sufrió un colapso absoluto perdiendo su estructura de bóvedas y plantas en 9 de las 25 arcadas. La acusada destrucción del edificio tanto en su parte central, completamente arruinada, como en sus laterales, dañadas por el fuego de artillería, llevó en un principio a dar por perdida la obra de Klenze. Döllgast, desde su puesto docente en la TUM, abogó por la posibilidad de recuperar el edificio¹⁷. Pero hubo de esperar hasta 1957 para hacerse cargo de los trabajos. La reconstrucción de Hans Döllgast se desarrolló doce años después del fin de la guerra no sin antes seguir un camino arduo desde los primeros bocetos hasta su forma definitiva. Apoyado en el concepto de “analogía formal” con la parte aún conservada, entendió el proyecto como un ejercicio de arquitectura contemporánea atento a la nueva realidad ruinososa del monumento. Su propuesta completa y rehabilita el edificio apoyado en la tipología arquitectónica existente pero desde la renovación, además de añadir una interpretación “romántica” del monumento degradado. Con unas claves de interpretación similares al ejemplo anterior, la reconstrucción de la basílica de San Bonifacio añadió un nuevo planteamiento hasta entonces desconocido:

la pérdida irreparable de parte del monumento. Durante la guerra la Basílica fue destruida parcialmente, la nave en su parte media se vino completamente abajo seccionando el templo en dos mitades. A un lado se mantuvieron sin daño los pies de la iglesia y al otro la cabecera, que conservó el ábside y, si bien sufrió daños considerables, mantuvo su integridad. Los criterios formales y constructivos estarían muy próximos a su intervención en la Alte Pinakothek, sin embargo, esta vez no llegó a la “analogía formal” completa de la parte restituída con la forma pretérita. La restauración de Döllgast sorprende nuevamente por su sencillez. Desde el respeto al nuevo estado degradado del monumento optó por la no recuperación de la zona perdida¹⁸. Lo que de la iglesia se mantuvo en pie fue reforzado y completado, el resto se dio por perdido. Lo que del antiguo ábside quedaba fue conservado y consolidado pero no se completó ni se cubrió. Así, el espacio intermedio de la nave, entre la cabecera y los pies, fue concebido descubierto y vacío. En él, las líneas de pilares destacaron como vestigios hipóstilos en el pavimento, reflejando el ritmo de lo que en su día fueron las naves del templo. En su lugar nació un nuevo patio. Un espacio proyectado como lugar de ceremonias al aire libre, como un remanso de paz y meditación para la comunidad religiosa, entendido más desde una dimensión

9





10

10. Alzado sur de la Antigua Pinacoteca. Desde el alzado original de von Klenze, pasando por las distintas versiones que aporta Döllgast para su reconstrucción (1957)

11. La Glyptothek de Leo von Klenze tras los bombardeos de la aviación aliada, en 1945. La fachada fue dañada en su parte sur, un obús hizo impacto en un lateral. Sorprendentemente el pórtico jónico apenas sufrió daños

12. La Römersaal en 1954. La destrucción del espacio de von Klenze fue total en algunas de sus alas. La Sala Romana fue una de las más afectadas

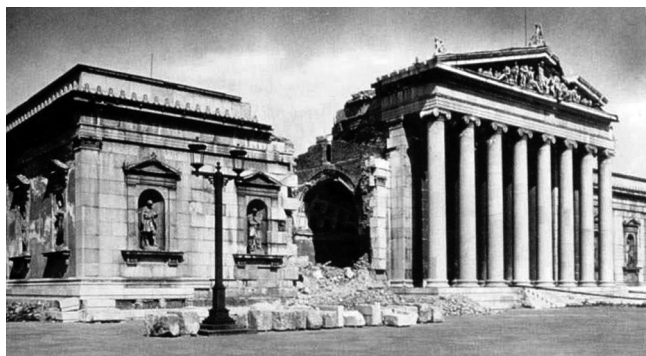
13. Imagen interior de cómo era la Glyptothek antes de ser bombardeada

14. Croquis del interior de la Glyptothek por Wiedemann, 1962. Este dibujo ilustró la idea de reconstrucción del arquitecto. El espacio interior se presenta despojado de toda decoración y definido por las aristas de la bóveda

poética e incluso metafísica, que exhibiera, en su constitución, el vacío consecuencia de la guerra, como enseñanza y motivo de reflexión. El proyecto, tras sus primeras fases, fue compartido con Josef Wiedemann, discípulo y colega en la Escuela de Arquitectura. De ahí surgió una afortunada colaboración pero breve, puesto que fueron despojados, a los pocos años, de dicho encargo, desapareciendo con ello una de las más creativas reconstrucciones del centro de Múnich.

Precisamente Josef Wiedemann (1919-2000) sería el protagonista de una de las obras más trascendentes de la reconstrucción del Múnich de posguerra: la Glyptothek¹⁹. Este discípulo de Döllgast heredó los principios más significativos de su arquitectura, en la que destacaban la atención por los oficios artesanales y por las preexistencias. Al igual que él, la influencia de las arquitecturas históricas, y fundamentalmente la romana, fue patente en sus restauraciones. Y de ella, en particular, sus técnicas constructivas y el hábil manejo de formas y volúmenes simples. Asimismo, los acabados vistos en ladrillo tosco y degradado dieron a sus obras una sensibilidad común a las de su maestro. No obstante, si Döllgast fue más atento a la escala cercana, al detalle, siguiendo una línea más “nórdica”; Wiedemann acabó siéndolo del volumen, y de su materialización arquitectónica: el espacio, percibiéndose aún más claramente la influencia romana.

Situada en la Königsplatz, la Glyptothek constituía, junto con los Pröpiläum y el Staatliche Antikensammlungen, el conjunto monumental que los reyes de Baviera concibieron como puerta de entrada a la ciudad. La Glyptoteca ocupa el lateral sur y por su morfología e influencia posterior constituyó uno de los edificios más trascendentes de la obra de Leo von Klenze. El 23 de noviembre de 1944 fue alcanzada de lleno por la aviación aliada, especialmente la Römersaal, en el lado Oeste, donde sólo los muros se conservaron en pie. La primera acción para su recuperación



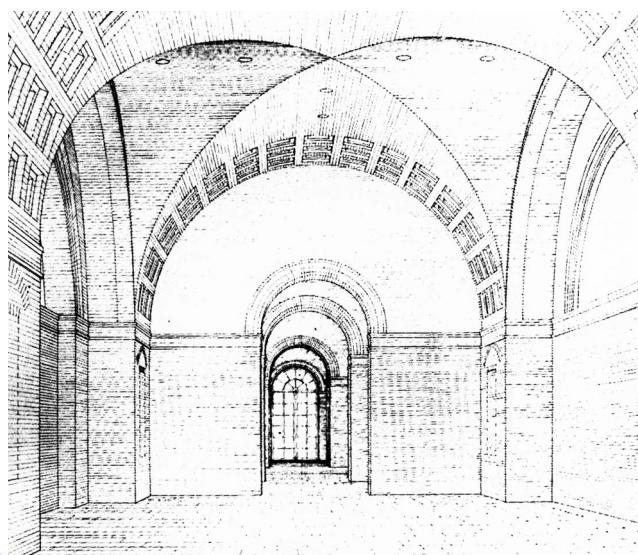
11



12



13



14

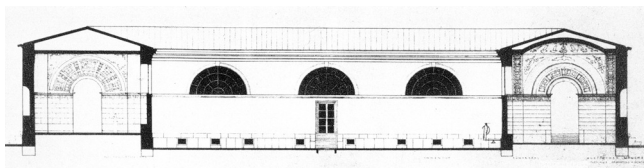
provino del Servicio de Arquitectura del Land, quién restauró en 1953, bajo su propio criterio, las fachadas exteriores y el pórtico posterior, así como lo imprescindible para asegurar la integridad física del edificio. No obstante, la intención primeriza de conseguir la completa reconstrucción interior y exterior, en su estado idéntico anterior a la guerra, fue pronto abandonada, y se dieron paso a otras opciones más responsables²⁰.

Wiedemann realizó su reconstrucción entre 1964 y 1972. Su idea estuvo clara desde un principio: en el interior defendía la búsqueda de un espacio despojado de toda ornamentación, tal y como expresa su boceto; y en el exterior recuperaba su volumetría perdida para devolver a la fachada neoclásica su integridad formal, pero desde la sutil diferenciación. La idea subyacente del espacio interior se aproximaba a los interiores romanos desornamentados, consecuencia de la degradación acumulada o a la pérdida de su decoración.

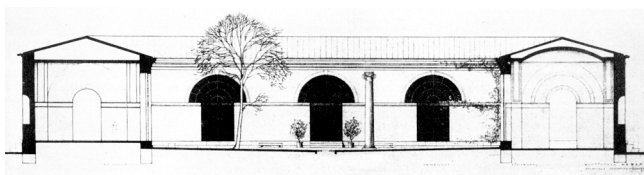
Esta vinculación fue intencionada, al despojar al edificio de sus aditamentos facilitaba su comprensión espacial y recuperaba, a la par, lo más interesante de la composición de Klenze: su espacio. Con un léxico espartano, Wiedemann dibujó un espacio definido por sus elementos geométricos puros, las precisas aristas de los encuentros de bóvedas y arcos. Al igual que Döllgast, buscaba sus referencias en la arquitectura romana, que incluso llegaron a ser explícitas con ejemplos bien conocidos como el Panteón de Agripa o la Domus Aurea. En esta consciente aproximación fue elegido un aparejo visto con un ladrillo tosco y de coloración desigual, proveniente, al igual que su maestro, de los descombros sistemáticos. Las cualidades de este material tosco, aplantillado, y degradado por su reutilización, provocaban un efecto perfectamente controlado que incidía sobre la relación espacio-tiempo de la obra y matizaba plásticamente el resultado.



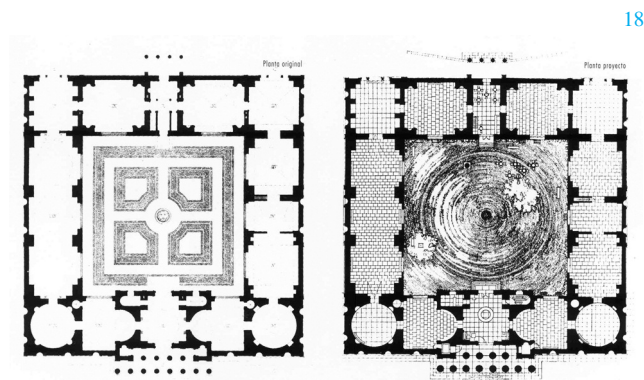
15



16



17



18

Un nuevo referente en la reconstrucción del Múnich de posguerra fue protagonizado por Sep Ruf²¹. Con una formación académica similar a los dos arquitectos anteriores, en sus obras demostró cierta proximidad a la arquitectura nórdica, y concretamente a Lewerentz y Asplund²². La obra más significativa de Ruf en el Múnich de posguerra fue la reconstrucción del antiguo castillo de Herzog-Max: el Maxburg. En 1952 Sep Ruf y Theo Pabst, ganaron el concurso abierto para su reconstrucción. El antiguo castillo, residencia también de la familia Wittelbasch, estaba situado dentro del Ring del Altstadtzentrum y formaba una manzana cerrada de construcciones de fechas diversas desde el siglo XVI hasta el XIX.

En su lugar, y ante su práctica total destrucción, la Administración propuso una imbricada estructura de comercios, oficinas y apartamentos, en búsqueda de una dinámica actividad terciaria, que ejerciese su influencia sobre el centro histórico. A pesar del alto aprovechamiento establecido en el concurso (las bases fijaban una edificabilidad doble de la inicial, lo cual dificultaba la integración del edificio en su contexto urbano con sus volúmenes y alturas), el diseño de Ruf y Pabst logró encontrar una estructura edificatoria abierta y moderna, que si bien no cumplía en absoluto la densidad demandada, se integraba perfectamente con la estructura urbana heredada, siendo ésta la principal virtud de su propuesta. Una serie de cuerpos aislados, claramente bien definidos en su geometría, suplantaron a los edificios históricos. Allí donde había una estructura palaciega horizontal apareció una nueva disposición de patios abiertos formados por bloques independientes, pero relacionados entre sí, que crearon, en sus relaciones

volumétricas, los espacios libres interiores y públicos. La interesante variedad de recorridos abiertos y patios de uso público se aleja de las rígidas estructuras cerradas y estáticas del edificio medieval pero transforman por completo la vivencia espacial de la totalidad de la manzana. Así, la moderna disposición de sus bloques se contraponen a la rígida parcelación primitiva, donde el viejo recinto fue suplantado por la aparición del bloque aislado, contundente y geométrico, sutil heredero del Movimiento Moderno. No obstante, la relación de las nuevas edificaciones con la arquitectura histórica es asimismo patente por su disposición urbana y por su formalización construida. Por un lado, la implantación reprodujo fielmente la distribución de los edificios originales, pero sin llegar al contacto físico entre ellos, es decir permitiendo la fluidez espacial del conjunto. Y por otro lado, el diseño de sus fachadas guardó referencias

15. Vista del patio interior de la Glyptothek una vez se ha llevado a cabo el proyecto de restauración de Klenze

16 y 17. Arriba, sección por el patio, según proyecto de Leo von Klenze, anterior a 1954. La escasa iluminación del interior era tomada por los lunetos semicirculares. Abajo, sección por el patio, según el proyecto de restauración de Widemann, 1962. El patio pasa a formar parte del recorrido del museo, los espacios interiores se abren más decididamente a él mediante las nuevas aberturas de sus huecos. El nivel del pavimento sube 0,50 m para salir desde las salas de exposición. Su espacio pasa de ser contemplativo a estar integrado en el recorrido museístico

18. Plantas de la Glyptothek

19. Antiguo castillo de Herzog-Max , el Maxburg, antes de la guerra

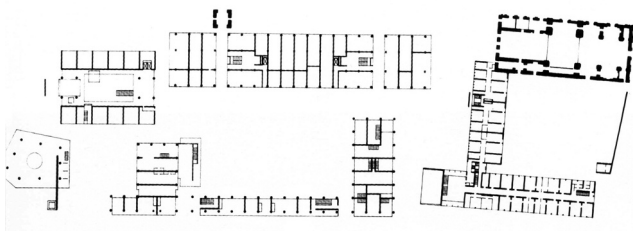
explícitas con el edificio original, como fueron las líneas de forjados, el tamaño y la proporción de los huecos, y la escala general del edificio, perfectamente equiparable al anterior. El acero, el vidrio y el hormigón armado se configuraron como los materiales más expresivos de las fachadas, donde los ritmos de sus huecos recuerdan también su antigua disposición²³.

En la reconstrucción de Múnich hubo también lugar para las actuaciones que optaron por la renovación total y la pérdida irreparable de los edificios dañados. Sobre todo cuando éstos no eran un elemento representativo y los intereses económicos fueron superiores a aquellos otros que dictaran su recuperación simbólica. En estos casos los deseos de modernidad, y de expresar con ello un lenguaje arquitectónico renovado, fueron más poderosos que los dictados por la Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, siempre atenta





20



21

20. Vista de la reconstrucción de lo que era el Maxburg

21. Proyecto de reconstrucción por Sep Ruf y Theo Pabst, planta de concurso de 1952. Volúmenes abiertos y exentos sustituyen una manzana cerrada de influencia historicista


22. El Castillo de Herzog-Max, en su estado posterior a la 2ª Guerra Mundial (1945)

23 y 24. Aspecto de la Estación Central antes de la guerra y después de la reconstrucción

a conservar cualquier vestigio de tradición arquitectónica. No obstante, y Múnich fue siempre una excepción al margen de otras ciudades alemanas, las distintas ocasiones en los que estos procesos se dieron cita fueron, por lo general, bastante respetuosas con la parcelación heredada y su implantación urbana, manteniendo, de este modo, si no su forma arquitectónica, sí su espacio urbano.

Fueron numerosos los ejemplos en el extrarradio urbano, y menos comunes dentro del Altstadtzentrum. Arquitectos como Uwe Kiesler, el mismo Wiedemann, Adolf Abel, o Franz Hart tuvieron ocasión de realizar sus aportaciones personales a la renovación arquitectónica de Múnich. La Bayerische Hypotheken- und Wechsel-Bank en la Theatinerstrasse, diseñada por Abel y completada en 1953 fue una interesante aportación “moderna” bien valorada en su momento, a pesar de suplantarse un histórico edificio residencial del siglo XVIII. En esta línea se sitúa la completa renovación de la Hauptbahnhof, también conocida como la Starnberger Bahnhof, aprovechando su práctica total destrucción²⁴. Construida entre 1849 y 1860 por Heinrich Gerbel, la estación era un destacado edificio de hierro y vidrio, un alarde estructural heredero del Cristal Palace de Paxton que fue inaugurado con motivo de la exposición industrial de Múnich de 1854. Literalmente destruido en 1943-45, las pequeñas partes supervivientes fueron demolidas y se optó por su completa renovación, trabajo que desarrollaron los arquitectos Franz Hart y Fahr und Partner entre 1950 y 1960. El nuevo edificio se aleja formalmente de la preexistencia. Ajeno por completo al edificio de Gerbel, su funcionalismo optimista intenta explotar las posibilidades plásticas del hormigón armado, en un diseño sobrio y racional. La nueva Hauptbahnhof se convertiría desde el principio en un símbolo de la renaciente modernidad de Múnich.

En definitiva, la reconstrucción de Múnich tras la 2ª Guerra Mundial fue un proceso que alumbró multitud de interpretaciones que bien pueden dividirse, de un modo un tanto simple pero clarificador, en dos: “tradicionalistas” y “modernas”. La

práctica totalidad de los edificios monumentales contenidos dentro del Altstadtzentrum fueron recuperados bajo el mismo ritual formalista en pos de su imagen prístina anterior a la guerra, y materializados, como hemos visto, con escasa fidelidad a su realidad constructiva. No obstante, arquitectos como Döllgast, Wiedemann, Ruf, o Kiesler, y en general aquellos otros vinculados, de un modo u otro, a la TU de Múnich, demostraron como los deseos por una positiva reconstrucción y renovación eran viables con la denuncia responsable del hecho histórico. Los escasos ejemplos en los que pudieron demostrarlo han quedado como paradigmas de “modernidad”, dentro del vasto panorama conservacionista que floreció en el Múnich de posguerra. Fueron estos casos los que mantienen hoy en día una posible lectura histórica, algo harto improbable en un contexto exclusivo de pastiches historicistas. El nivel “crítico” de estas actuaciones hace de Múnich un punto de atención obligada en el estudio de las distintas actitudes de intervención derivadas de la 2ª Guerra Mundial. 

Notas

1. El instrumento normativo vigente en los años en los que se desarrolló la 2ª Guerra Mundial era la Carta de Atenas que, redactada en 1931, resumía los esfuerzos de los distintos profesionales europeos por converger en una doctrina común y satisfactoria. Este documento se convertiría en poco tiempo en un clarificador y útil manual para los profesionales de los distintos campos vinculados con la arquitectura. Sin embargo, recopilada tras los episodios de la 1ª Guerra Mundial, su contenido no contemplaba la destrucción causada por acontecimientos puntuales como podía ser un colapso, ya fuese natural o provocado por el hombre. La Gran Guerra no había afectado, salvo escasas excepciones, al patrimonio monumental. Así, el horizonte normativo de este nuevo documento recogía y divulgaba a gran escala lo que hasta entonces se había teorizado, manifestando sus límites en el envejecimiento gradual de los edificios por el tiempo, pero nada más. Ante este vacío, la Carta de Atenas se convertiría, a partir del año 1945, en un documento obsoleto y carente de significado.



22



23



24

A pesar de lo cual en algunos países sería literalmente aplicado, de cuyas desastrosas consecuencias han tenido que dar cuenta las generaciones de arquitectos posteriores.

2. Si Italia fue el país donde surgieron las principales aportaciones teóricas en el campo de la restauración, sería en Alemania donde se darían los ejemplos prácticos más diversos y significativos que pusieron de manifiesto las diferentes sensibilidades que se dieron cita. Alemania fue un caso realmente paradigmático en la reconstrucción arquitectónica de posguerra. No podía ser de otra manera, el volumen de la destrucción sufrida era superior con creces al resto de países afectados. La terca resistencia del régimen nazi hasta el final de sus días provocó no solamente la profunda ruina humana, económica y moral del país sino la destrucción generalizada de su patrimonio arquitectónico y urbano.

3. Desde la oficina de la administración del Rathaus (Ayuntamiento). El S.A. del Land es un organismo similar al que se creó en España tras la Guerra Civil con el Servicio General de Regiones Devastadas y Reparaciones.

4. Ver en: Meitinger, Karl. "Das Neue München. Vorschläge zum wiederaufbau". Nachdruck einer Broschüre aus dem Jahre 1946. Haidhausen Verlag, München, 1982.

5. Más información en: Nerdinger, Winfried. "Aufbauzeit, Planen und Bauen". Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TUM". Graphische Betriebe, München, 1984, pp. 9-18.

6. Prácticamente la totalidad de las reconstrucciones formalistas serían destinadas a los monumentos del centro histórico, el mismo que ya había sido delimitado nítidamente con el Ring de circulación rodada.

7. No se aplicaba, por tanto, el conocido "donde era y como era" del restauro histórico de Luca Beltrami, la dificultad de reproducir las técnicas originales traicionaba la realidad material de los ejemplos reconstruidos.

8. A éstas se añadieron otras como el mobiliario litúrgico o el pavimento. Cuando el templo fue reabierto en 1957 no había duda de la originalidad de estas adiciones. Interesantes fueron también las aportaciones para alterar radicalmente la Frauenkirche, una del arquitecto Richard Riemerschmidt y la otra de Richard Friedrich, rechazadas por su arbitrariedad.

9. Otros edificios civiles como la Stadtparkasse im Tal, el Nationaltheater, la Alte Akademie, la Hauptpost, la antigua Theatinerkirche St. Kajetan, o el Martstall entre otros, exponentes monumentales del Altestadtzentrum fueron también reconstruidos siguiendo el mismo proceso formalista, y carentes de toda capacidad de denuncia responsable.

10. Un estudio comparativo de los estados anterior y posteriores a la Guerra en: Bauer, Richard y Graf, Eva. "Stadtvergleich...". Íbidem, Hugendubel, München, 1985.

11. Prácticamente la totalidad de las viviendas demolidas fueron reconstruidas a su estado de "preguerra", pero otras como la Residenztheater o el Thronsaal fueron reemplazadas por la Neues Residenztheater y el Neues Herkulesaal, por la imposibilidad de recrear sus interiores. La singularidad de sus decorados (los frescos de Johann Baptist Zimmermann) fueron definitivamente irremplazables. Los proyectos que coligieron este tipo de intervenciones se caracterizan por la escasez de planos y estudios críticos profundos, en definitiva, por la falta de atención ante la nueva realidad constructiva y estructural del edificio. Otro aspecto a señalar es que la presión popular por recuperar los símbolos arquitectónicos perdidos es más acusada en los proyectos desarrollados desde puestos administrativos que desde arquitectos vinculados a la Escuela de Arquitectura donde el gusto por las ideas contemporáneas sobre restauración se aplicaba comúnmente.

12. Un estudio exhaustivo de la Königsplatz en: Herzog, Hans Michael. "Der Königsplatz 1812-1988". Gottfried von Haeseler, München, 1988.

13. A partir de 1933, con el partido nazi en el gobierno, los arquitectos orientados hacia un regionalismo popular y hacia el neoclasicismo elaboran los principios conceptuales de lo que simplícidamente se definiría como arquitectura nacionalsocialista. Un grupo de ellos, en torno al arquitecto muniqués Paul Ludwig Troost, amigo personal de Hitler, consiguió establecer sus planteamientos neoclasicistas, como arquitectura oficial del estado, identificada por la sociedad alemana como la expresión de la dominación nazi. El periodo que abarca hasta 1944 se caracteriza por la asunción de esta orientación estilística, en la docencia y en la práctica profesional.

14. Sobre la influencia de la TUM en el desarrollo arquitectónico de Múnich ver en: AA.VV. "Architekturschule, München 1868-1993". Ausstellungskataloge. Technische Universität München, München, 1993.

15. A este modo de actuación "moderno", Capitel se refiere denominándolo proceso de "analogía formal". Por tal entendemos aquellas intervenciones que pretendían conciliar la necesaria armonía de lo conservado (lo antiguo) con el rigor de las distinciones que se añadían (lo moderno). Nos referimos a los casos en los que se ejecutaron adiciones que no alteraron notoriamente alguna parte del monumento o su imagen. Todo ello con el fin de conseguir la lectura completa del edificio, con sus diferenciaciones cronológicas pero dentro de un mismo concepto compositivo. Capitel, Antón. Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración, Alianza Forma, Madrid, 1988.

16. Fue asimismo colaborador de Peter Behrens y Richard Riemerschmid, más información en: AA.VV. “München, 5 Architekten. Robert Vorhoelzer, Hans Döllgast, Sep Ruf, Josef Wiedemann und Uwe Kiessler”. Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes. Sevilla, 1994, pp. 27-43.

17. La proximidad del edificio con la Escuela de Arquitectura añadía aliciente al interés en la reconstrucción por Döllgast. Consultar en: Peter, Franz y Wimmer, Franz, “Von den Spuren. Interpretierender Wiederaufbau in werk von Hans Döllgast”. München, 2000, pp. 45-65

18. Más información sobre esta restauración en: Peter, Franz y Wimmer, Franz, “Von den Spuren. “ Íbidem, München, 2000, pp. 65-72 Asimismo en: AA.VV. “Lebendige Steine, St. Bonifaz in München”. 150 Jahre Benediktinerarbeit und Pfanei. Ausstellungskataloge. Staatlichen Archive Bayerns, München, 2000.

19. Wiedemann (1910-2000) había cursado proyectos en la cátedra de Theodor Fischer, desarrollando sus prácticas, de un año de duración, con Robert Vorhoelzer. Más información en: AA.VV. “München, 5 Architekten...” íbidem. Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes. Sevilla, 1994, pp. 57-68.

20. Siendo el director de la colección el Prof. Dr. Diepolder. Diferentes ensayos y planteamientos, que oscilaban entre la copia exacta y el mero abandono, no resultaron convincentes. Todas las propuestas, partían de la aceptación de que paredes y bóvedas serían recubiertas de nuevo con estucos o revocos, para recuperar completamente la obra artesanal de los muros.

21. Este arquitecto, igualmente vinculado a la Escuela de Arquitectura de Múnich, influyó profundamente en renombrados arquitectos bávaros que se incluyeron entre sus alumnos, como fueron Uwe Kiessler o el mismo Josef Wiedemann. Además, Ruf formaba parte del reducido grupo de arquitectos que no sucumbió a las tentaciones imperial-neoclasicistas del III Reich en: AA.VV. “München, 5 Architekten...” íbidem. Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes. Sevilla, 1994, pp. 45-55.

22. Sus numerosas colaboraciones con notables arquitectos alemanes, como Theo Pabst, Egon Eiermann, o Harald Roth; y extranjeros como Skidmore, Owings & Merrill, Curtis and Davis, le llevaron a configurarse como el centro de atención de la arquitectura bávara de su tiempo. Naturalmente, Sep Ruf no era el único representante de aquella arquitectura funcional que se consolidaba progresivamente en los 60. Entre las interesantes obras de aquel periodo, en Múnich, podríamos citar la fábrica de maquinaria Oeckel (W. Hann, 1961), la

oficina alemana de patentes (F. Hart, 1959), la residencia de estudiantes Biederstein (H. y O. Roth, 1959), el Instituto de Electrotecnia (F. Hart, W. Eichberg, 1963) y el Instituto de Física Técnica (F. Hart, J. Wiedemann, 1959).

23. Además en su afán por conservar las posibles referencias del antiguo edificio, un elemento tan singular como la antigua torre del complejo, en su día integrada dentro de un paño de fachada y semiderruida tras los bombardeos, se reconstruyó y conservó como un cuerpo aislado y exento, como un elemento más de la intervención. Para el interior, en cambio, trataron de incorporar el llamado “Kunst am Bau”, una corriente de diseño, heredera de la tradición nórdica y característica de los años 50 en Alemania, que trataba de hacer más sensual y quizás más humanizada aquella arquitectura aséptica y objetiva del Movimiento Moderno.

24. Un estudio comparado de los estados anterior y posterior al conflicto en: Bauer, Richard y Graf, Eva. “Stadtvergleich. Münchener ansichten”. Hugendubel, München, 1985.

Fuentes de las imágenes

Figs: 1, 22, 23, 24. Bauer, Richard y Graf, Eva. “Stadtvergleich. Münchener ansichten”. Hugendubel, München, 1985.

Fig: 3. Meitinger, Karl. “Das Neue München. Vorschläge zum wiederaufbau”, reedición de un folleto de 1946. Haidhausen Verlag, München, 1982.

Fig: 2. Nerdinger, Winfried. “Architekturfürer München”. Dietrich Reimer Verlag.

Figs: 5, 21. Nerdinger, Winfried. “Aufbauzeit, Planen und Bauen”, Catálogo de exposición de la colección de arquitectura de la Technische Universität München, Graphische Betriebe, München, 1984.

Fig: 6. Bauer, Richard. “Ruinen-jahre, Bilder aus dem Zerstorten, München 1945-1949”. Hugendubel, München, 1983.

Figs: 8, 10. En: Peter, Franz y Wimmer, Franz, “Von den Spuren. Interpretierender Wiederaufbau in werk von Hans Döllgast”. München, 2000.

Figs: 11, 12, 14, 15, 16, 17. En: Wiedemann, Josef. “Bauten und Projekte”, Catálogo de exposición, Technische Universität München, 1994.

Figs: 13, 18. AA.W. “Glyptothek 1930-1980”. Jubiläumsausstellungen zur Entstehung und Baugeschichte. München, 1980.

Figs: 19, 20. AA.W. “München, 5 Architekten. Robert Vorhoelzer, Hans Döllgast, Sep Ruf, Josef Wiedemann und Uwe Kiessler”. Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes. Sevilla, 1994.

Figs: 4, 7, 9. Fotos del autor.