

Miguel Martínez Monedero

PROYECTAR EL VACÍO

La reconstrucción
arquitectónica
de Munich y Berlín
tras la Segunda
Guerra Mundial

PROYECTAR EL VACÍO

La reconstrucción arquitectónica de Munich y Berlín tras
la Segunda Guerra Mundial

MIGUEL MARTÍNEZ MONEDERO

PROYECTAR EL VACÍO

La reconstrucción arquitectónica de Munich y
Berlín tras la Segunda Guerra Mundial

GRANADA
2008

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© MIGUEL MARTÍNEZ MONEDERO.
© UNIVERSIDAD DE GRANADA.
PROYECTAR EL VACÍO. LA RECONSTRUCCIÓN ARQUITECTÓNICA DE MUNICH Y BERLÍN TRAS LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.
ISBN: ~~84-338-3345-6~~. Depósito legal: ~~GR/777-2005~~.
Edita: Editorial Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.
Fotocomposición: Natale's, S. L. Granada.
Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

A Lourdes

“... no nos engañemos sobre este importantísimo punto: es completamente imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar algo que alguna vez haya sido grande o bello en la arquitectura. Otros tiempos aportan un espíritu distinto, y entonces se trata de un nuevo edificio”.

(John Ruskin, The seven lamps of architecture, 1890).

PRÓLOGO

Proyectar el vacío es, en el campo de la arquitectura, el reto urgente al que se enfrenta Alemania tras la Segunda Guerra Mundial. Un vacío que no puede ser obviado porque no es natural, sino la huella amarga de la violencia, una brecha que evidencia la brutalidad de lo acontecido y ante la cual no cabe la indiferencia.

Este libro, fruto de una intensa investigación, nos adentra de forma incisiva y clara en los procesos con que se ha llevado a cabo la reconstrucción arquitectónica de Munich y Berlín y aporta una interesante revisión crítica de las diversas actitudes con las que se ha afrontado el problema.

En Munich, la pretensión de borrar de la memoria la tragedia inmediata lleva, en algunos casos, a rehacer los edificios con un mimetismo formal que oculta la realidad de sus nuevos sistemas constructivos. En otros, el péndulo se desplaza al otro extremo y la apuesta por la modernidad se permite eliminar los restos de una historia urbana centenaria. Entre unos y otros, el autor nos descubre cómo algunas de estas intervenciones, realizadas en condiciones que se podrían considerar muy adversas, la escasez de recursos propias de la posguerra y la urgencia de la restitución simbólica del patrimonio, constituyen magníficas lecciones de sensibilidad y coherencia.

En Berlín, la ciudad se convierte en un laboratorio, pero los acontecimientos no dejarán que las heridas cicatricen pronto. Detrás de las bombas de los aliados acontece un muro que separa dos mundos y que tardará varias décadas en caer. Mientras, la ciudad se rehace sometida a los criterios de actuación que evolucionan del modelo de

ciudad moderna propuesto por la carta de Atenas, identificada con los valores de progreso, razón y ciencia, a la influencia historicista de la Tendenza en los años 70. Berlín, hiperfragmentada, se configura en un claro reflejo de la cultura de la postmodernidad. Escéptica y crítica se fía más de las apariencias que de las realidades. No importan tanto los procesos constructivos como que el resultado coincida con la imagen predeterminada de ciudad ideal. Quizás sea ésta otra sofisticada manera de destruir memoria: falsear sus huellas reinventando una historia que niegue el pasado inmediato y provoque amnesia urbana.

Pero la reconstrucción de Berlín se cierra con una manifestación arquitectónica que es todo un símbolo de espectacularidad. Intereses más próximos a la especulación que a las recomendaciones de la carta de Ámsterdam¹ y deseos de nueva mitología urbana dan lugar a una glamorosa exhibición de formas que por un momento también nos pueden hacer olvidar el vacío proyectado.

Miguel Martínez Monedero ha sabido reflejar en estas páginas la complejidad de lo acontecido en Munich y Berlín en la segunda década del siglo XX donde al hablar de ciudad se hibridan de forma tan intensa a lo arquitectónico factores sociales, políticos y económicos, y lo ha hecho de forma rigurosa y documentada en un brillante ejercicio de síntesis y precisión.

Elisa Valero Ramos
Navidad de 2006

1. La carta de Ámsterdam advierte el peligro de que los grandes complejos administrativos desplacen de los centros el uso residencial y se vacíen del genuino contenido de la ciudad.

1. INTRODUCCIÓN

Los efectos de las destrucciones ocasionadas por la Segunda Guerra Mundial (2ª GM) sobre el patrimonio arquitectónico y los centros históricos ha sido un tema de estudio frecuente desde su origen. Consecuencias tan devastadoras como las padecidas entonces, muy a pesar de los continuos avances hacia una “paz global”, se siguen repitiendo cíclicamente. Sin ir más lejos, en los últimos años hemos visto como centros históricos monumentales padecen el acoso de bombas y misiles afectando, sin pudor alguno, tanto a la población civil como a los monumentos patrimonio de toda la humanidad. Los casos de la antigua Sarajevo, Belgrado, Kabul, o el mismo Bagdad recientemente, aún escuecen nuestra conciencia y nos hacen recordar las destrucciones pasadas en las grandes guerras. A pesar de la distancia cronológica que nos separa, las consecuencias que trajo consigo su destrucción explicarían por sí solas muchos de los entendimientos y actitudes actuales ante el patrimonio arquitectónico afectado por un conflicto armado.

A partir del año 1945 la ruina de las ciudades europeas originó la crisis de los principios de restauración aceptados hasta entonces por la crítica de manera genérica. La desbordante magnitud cuantitativa y cualitativa de los daños sufridos, causados por los bombardeos sistemáticos sobre los centros históricos, produjo daños y pérdidas de patrimonio hasta entonces desconocidos. Como consecuencia directa, la “restauración arquitectónica”, entendida ya como disciplina autónoma, moderna y actualizada, se vería afectada por una profunda crisis que determinaría la renovación prácticamente total de sus principios.



Fig. 1. El *Altestadtzentrum* de Munich en 1945, tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial.

Hasta ese momento la restauración arquitectónica se había orientado, casi sin excepción, a los problemas derivados por el envejecimiento gradual de los edificios por el paso del tiempo. Sobre este tema habían basculado las principales aportaciones al debate. Las brillantes tesis de Viollet-le-Duc, Ruskin, Boito o Giovannoni, incidían sobre la temporalidad como instrumento ineludible en la degradación de un edificio, y conforme a esta indisoluble unión tiempo-envejecimiento se articulaban tesis, antítesis, metodologías y manuales para reparar, mantener, conservar o incluso “dejar morir” bellamente un monumento. Ahora bien, ¿qué decir del hecho puntual de un colapso provocado por una causa ajena a la

degradación natural del tiempo? Fue en este punto donde la ausencia de experiencia en situaciones similares dejó huérfana de principios la disciplina, justo cuando hubo de enfrentarse a los desastres causados por una guerra sobre los monumentos.

La degradación del patrimonio por efecto de un hecho puntual, ya sea una catástrofe natural o una acción bélica, genera unos problemas de intervención que difieren considerablemente de aquellos otros más habituales motivados por el envejecimiento natural por el paso del tiempo. Estas acciones exteriores inciden con violencia en el edificio, modifican sustancialmente su realidad morfológica y dan lugar, por efecto de la destrucción que crean, a criterios de intervención radicalmente distintos a los empleados en los procesos de degradación habituales.

El instrumento normativo vigente en los años en los que se desarrolló la 2ª GM era la Carta de Atenas que, redactada en 1931, resumía los esfuerzos de los distintos profesionales europeos por converger en

una doctrina común y satisfactoria¹. 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 GM, 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 esta vacío, la Carta de Atenas se convertiría, a partir del año 1945, en un documento obsoleto y carente de significado. 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.

No solamente la ausencia de argumentos sobre la destrucción bélica incidió con dureza sobre las diferentes interpretaciones que se dieron; asimismo, la larga herencia que los CIAM arrojaban sobre el desarrollo de la arquitectura en Europa siguió siendo un factor determinante a la hora de enfrentarse a la reconstrucción del patrimonio dañado por la guerra². La otra Carta de Atenas, la de 1933,

1. Redactados en la Carta de Atenas de 1931 (a raíz de la Conferencia de Conferencia de Expertos para la Protección y Conservación de Monumentos de Arte y de Historia, promovida por la Oficina Internacional de Museos del Instituto para la Cooperación Intelectual dependiente de la Sociedad de Naciones), e impulsada fundamentalmente por Gustavo Giovannoni, recogió igualmente los principios “modernos” de su maestro Camillo Boito, configurando, en conjunto, lo que se ha dado en llamar la “restauración científica”. La Carta de Atenas trataba sobre la restauración de edificios sometidos a la degradación progresiva por efecto del tiempo, pero no estaban pensados para las catástrofes de la guerra, la destrucción sistemática ocasionada por un hecho puntual, como puede ser un bombardeo o un terremoto.

2. El IV Congreso CIAM de 1933 que da origen a la también llamada “Carta de Atenas” (de ahí su obvio confusionismo con la Carta desarrollada dos años antes por Giovannoni) tenía como tema principal la Ciudad Funcional. En ella se establecían cuatro funciones básicas: habitar, recrear el cuerpo y el espíritu, trabajar y circular. Por otro lado debemos recordar las publicaciones que emergen como resultado del congreso, la versión de Le Corbusier publicada en 1943, *Urbanisme des C.I.A.M. La Charte d’Athènes*; y la de Sert, ya exiliado en Estados Unidos, *Can our cities survive?-an ABC of urban problems, their analysis, their solutions*, en 1942. En el IV Congreso, la vivienda se consideró como la función primordial de toda ciudad, poniendo en evidencia su situación crítica en las urbes contemporáneas. Esta situación se caracterizaba por la alta densidad de población, la falta de espacios libres, la distribución arbitraria de los servicios comunitarios y la mala ubicación en contradicción con la higiene. En contraposición, consideraban fundamental como exigencia para las zonas residenciales, la selección de



Fig. 2. Las ruinas de cancillería nazi de Berlín, en mayo de 1949.

que venía patrocinada por el IV congreso de los CIAM, además de abordar la restauración del patrimonio, afectó fundamentalmente al campo de la planificación urbanística. Enclavado en una estrategia universal y mesiánica, con el título “la ciudad funcional”, pretendía convertirse en la herramienta definitiva para la implantación a toda costa de la “ciudad moderna”, por encima de los “esteticismos preexistentes”, entre los cuales se incluía la ciudad heredada³. La atrayente

los mejores emplazamientos del espacio urbano, una distribución racional de la población, establecer densidades y prohibir su localización en vías muy transitadas.

Asimismo, el IV Congreso CIAM recogía en su último epígrafe una alusión a los “Edificios Históricos”, donde se recogían las pretensiones de los “arquitectos modernos” por valorar, proteger y conservar la arquitectura histórica, cuyas conclusiones se aproximan a grandes rasgos a las conclusiones que dos años antes se habían redactado en la Carta de 1931.

3. La Sarraz argumentaba así en torno a la ciudad en el 1er congreso CIAM de 1928: “La urbanización no puede estar condicionada por las reivindicaciones de un esteticismo preexistente; su esencia es de orden funcional... la caótica división del suelo, resultante de las especulaciones en las ventas y las herencias, debe ser abolida por una política del suelo colectiva y metódica. Esta redistribución de la tierra, base preliminar indispensable para toda planificación urbana, debe incluir la división justa entre los propietarios y la comunidad, del incremento no ganado a partir de obras de un interés conjunto”. En Frampton, Kenneth. “Historia crítica de la arquitectura moderna”.



Fig. 3. La *Marienplatz* de Munich, con el *Altenrathaus* (Ayuntamiento viejo) y su torre, en 1945.

personalidad de Le Corbusier dominó sin duda este congreso, quien puso el acento en la planificación urbana y en sus deseos de adopción y universalización de su esquema *Radieuse*. La llegada, pocos

Cap. 3: "Las vicisitudes de la ideología: los CIAM y el Team X, crítica y contracrítica, 1928-68", Gustavo Pili, Barcelona, 1991, pp. 273-274.

años después, de la 2ª GM y su cruenta manifestación en la pérdida sistemática del espacio urbano común, rechazaría por lo general los modelos funcionalistas. Pero no fueron pocas las excepciones. Berlín con su *Kollektivplan*, *Hansaviertel*, o *Friedrichshain*, y Londres a una escala más doméstica con su *Golden Lane* demostraron cómo estos instrumentos aún tuvieron su vigencia a partir del año 1945. En ellos, la *tabula rasa* sería interpretada como argumento idóneo donde articular las utópicas propuestas de la *Ville Radieuse* de 1931 o las proyecciones hausmanianas del *Plan Voisin* de 1925.

Ante la falta de normativa que amparase la reconstrucción de los daños originados por la guerra, las respuestas a esta novedosa coyuntura fueron diferentes en cada país afectado. Aún así, hubo un aspecto en el que coincidieron todos ellos: la conciencia colectiva de la población por recuperar sus símbolos urbanos y su espacio de convivencia. Éste fue el motor que promovió la reconstrucción efectiva de todo el patrimonio común e inherente al lugar público de la población afectada. La restitución simbólica de su patrimonio correría pareja a la rehabilitación de la memoria histórica del continente europeo, tan castigado durante el conflicto mundial⁴.

Con este nuevo horizonte, y sin normativa que amparase las necesarias intervenciones, la ciudad, la manifestación arquitectónica más castigada por la guerra, se convertiría en el campo de pruebas inmejorable donde ejecutar las propuestas más diversas de reconstrucción. La 2ª GM, de este modo, provocó la revisión de principios y conceptos sobre restauración en toda Europa. Y no solamente me refiero a la restauración arquitectónica. Otros campos íntimamente próximos, como la edificación o el urbanismo, se vieron profundamente transformados por la necesidad de dotar a los espacios urbanos de las soluciones apropiadas.

Países como Alemania, Francia, Italia, Polonia o Inglaterra encontraron el marco ideal para reformular sus respectivas teorías y metodologías de intervención en la ciudad y en su patrimonio, para los que el paraguas de los CIAM no ofrecía una solución satisfactoria a su pérdida sistemática de tejido histórico. No obstante, sería nuevamente desde Italia, y dentro del campo específico de la restauración arquitectónica, donde surgieron los instrumentos teóricos más renovadores

4. Para una visión genérica de los años de posguerra ver en: Bauer, Richard. "Ruinen-jahre, Bilder aus dem Zerstörten, München 1945-1949". Hugendubel, München, 1983. Y también en: Bauer, Richard. "Fliegeralarm, Luftangriffe auf München 1940-45". Hugendubel, 1987.

y efectivos. Su consecuencia más inmediata sería la redacción de la teoría de la “restauración crítica”, con las aportaciones de Roberto Pani, Renato Bonelli y Cesare Brandi, desde el *Instituto Centrale di Restauro* de Roma, y que podemos afirmar que aún sigue vigente. Y, del mismo modo, todo este movimiento cultural acabó normativizado, a escala internacional, en la Carta de Venecia de 1964, documento que por su claridad y amplitud sigue estando, hoy por hoy, perfectamente actualizado⁵.

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. Los ejemplos de Munich y Berlín son muy reveladores de la actitud que demostró el país entero frente a la destrucción de la guerra. Berlín y Munich, norte y sur; la realidad de estas dos ciudades va más allá del plano geográfico, y su polaridad resume, a grandes rasgos, las diferentes sensibilidades que se dieron cita en la reconstrucción de todo el país.

5. Director del *Instituto Centrale de Restauro*. El nacimiento de la “restauración crítica” superaba los conceptos de la “restauración científica”. Consciente que la intervención debía ser entendida como un “proceso crítico” y “acto creativo”. Crítico, por cuanto debe haber un análisis histórico y artístico (la obra de arte tiene que ser capaz de comunicar, de ser entendida). Y creativo, porque el autor ha de operar con sus instrumentos y conceptos modernos, actuación reconocible. En Brandi, Cesare. “Teoría de la restauración”. Alianza Forma, Madrid, 1993.

2. LA RECONSTRUCCIÓN DE MUNICH, TRADICIÓN Y RENOVACIÓN

La destrucción se abatió con fuerza sobre el grandioso patrimonio monumental de Munich durante la 2ª GM. La capital Bávara había destacado en el contexto europeo durante los siglos anteriores, donde numerosos edificios monumentales como la *Glyptothek*, la *Alte Pinakothek*, o la *Residenz*, y gracias a los esfuerzos de reyes mecenas como Luis I y II de Baviera y arquitectos como Ziebland y Von Klenze, habían convertida a Munich en un gran exponente de la arquitectura clasicista.

Desde 1943 a 1945 Munich 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 colapsarse.

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

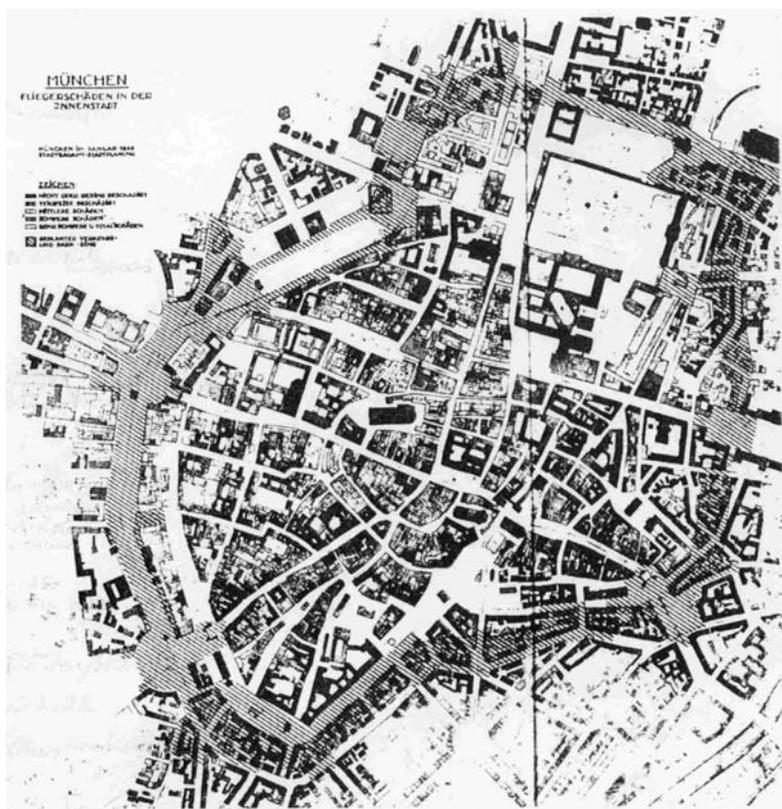


Fig. 1. El plan de Karl Meitinger “*Das neue München*”, de reforma y conservación del centro urbano, redactado en 1945, supuso el punto de partida para el inicio de la reconstrucción.

la sociedad; y por otro lado, los “modernos” que, bajo la influencia de la Escuela de Arquitectura de Munich, aportarían las propuestas más renovadoras y trasgresoras con el pasado histórico.

La influencia “tradicionalista” tenía un largo recorrido en Munich e incluso en toda Alemania. Aún antes de la 2ª GM hubo organizaciones y grupos que bajo el genérico nombre de *Heimatschutz* habían perseguido el objetivo de mantener la cultura tradicional Alemana a toda costa, y sus evidentes manifestaciones arquitectónicas. 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 Munich. Más comprometidos con una línea renovadora, abogaron desde el principio porque la coyuntura que se presentaba debía ser aprovechada para articular la renovación y modernización de la ciudad.

Das Neue München, conservación y modernidad

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 las manos del arquitecto Karl Meitinger, nombrado *Oberbaudirektor* (director de la reconstrucción)⁶. 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)⁷, 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 esto se añade el interés de Meitinger por resolver el problema, incipiente entonces, del tráfico rodado. Para ello planteó un *Ring* (anillo) de circulación rodada que como una dermis protectora envolvía el centro y lo preservaba de las posibles contaminaciones exteriores. A lo largo de este *Ring* se situaba un complejo de servicios terciarios (grandes almacenes, centros comerciales, parking e incluso rascacielos) que dotaban a la ciudad, ahora sí, de su pretendida modernidad. El proceso para conseguir esta operación urbanístico-arquitectónica

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

7. Ver en: Meitinger, Karl. “*Das Neue München. Vorschläge zum wiederaufbau*”. Nachdruck einer Broschüre aus dem Jahre 1946. Haidhausen Verlag, München, 1982.

se apoyaba en la realidad edificada, prácticamente desaparecida, de los inmuebles afectados. Con su automática expropiación se obtenía el espacio necesario. De este modo, su propuesta conseguía varios objetivos, a saber: preservar la parcelación medieval del centro histórico, recuperar los hitos monumentales más significativos, y resolver el problema del tráfico rodado en el extrarradio urbano y dotarlo de las infraestructuras necesarias.

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 Munich. No obstante, la drástica división que se produjo entre ambos sectores aún es patente. La vía rodada ha terminado configurándose como una autopista de alta velocidad, íntimamente cercana al interior de la ciudad, donde los muniqueses pasean sus BMW a 100 km/h, añadiendo una contundente y peligrosa división donde en su día el tejido urbano fue continuo.

Toda vez redactado el documento urbanístico que había de dirigir la reconstrucción, llegó el momento de comenzar las actuaciones efectivas sobre el castigado patrimonio edilicio. En este contexto, la reconstrucción de Munich, al igual que Berlín, hizo florecer multitud de criterios que respondieron a la diversidad de casos y sensibilidades⁸. 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.

El sector tradicionalista, la herencia de la *Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege*

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

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

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 destrucción⁹.

La antigua *Augustinerkirche*, la *St. Peterkirche*, o la *Michaelkirche*, así como la *Frauenkirche* (catedral de Munich), o la *Geist-Kirche*, fueron los primeros monumentos reconstruidos por la especial atracción que ejercían para la población muniquesa. Todos ellos ocupan un reducido espacio del *Altstadtzentrum* y su restitución fue organizada prácticamente de modo conjunto.

La *Michaelkirche*, por ejemplo, tras el colapso parcial de su fachada y de su bóveda en 1945 fue reconstruida idénticamente al modelo original, ajena a su nueva realidad formal consecuencia de los bombardeos. La nueva construcción no manifestó las líneas de sutura entre las partes originales y reconstruidas, provocando una falsa pero intencionada continuidad material. No solamente se traicionaba la verdad histórica, la nueva construcción era ajena por completo a la realidad material original. Los nuevos materiales hicieron entrada con furor en este ejemplo y en otros tantos similares. La dificultad económica del momento y la dificultad de repetir los materiales y técnicas constructivas inherentes al edificio marcaron la introducción de nuevas tecnologías, como el acero laminado y el hormigón armado. Estos modernos materiales, aplicados a la construcción monumental, entraron a formar parte de muchos edificios históricos, sin conocer, a ciencia cierta, su comportamiento en el tiempo.

Asimismo, en la *St. Peterkirche*, según la tradición la iglesia más antigua de Munich, 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 yesos¹⁰. A la *Frauenkirche* se le deparó la misma suerte. En este caso, no obstante, se hicieron algunas concesiones a la

9. 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.

10. 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 ejemplo reconstruidos.

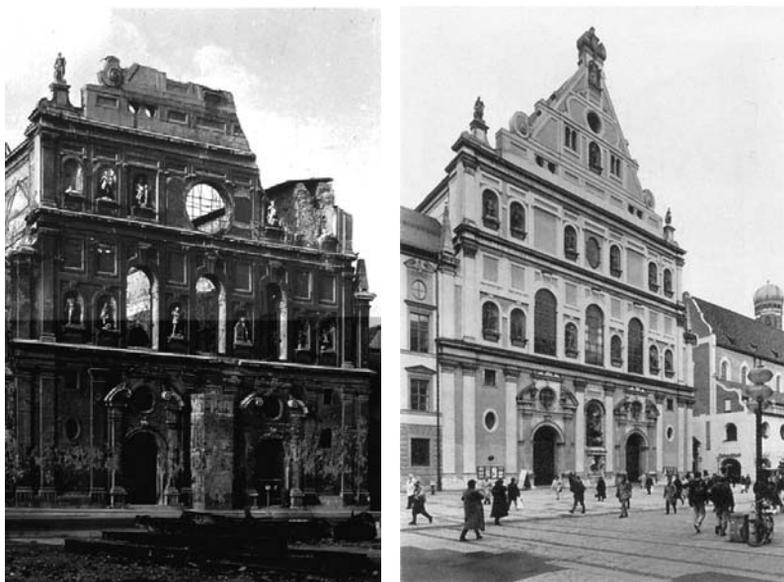


Fig. 2 y 3. La *Michaelkirche* destruida en 1945 la reconstrucción de 1953 sigue el proceso de “identidad formal”. Siguiendo las trazas de las partes no demolidas, fue recuperada completamente, hasta el mínimo detalle.

denuncia responsable de la guerra, más bien por falta de fondos que por un verdadero interés “crítico”. En el lugar de las vidrieras originales se colocaron unas subjetivas interpretaciones “modernas”¹¹.

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 *Alterthaus* (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

11. A estas 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.

tan señalada. El torpe anacronismo se hace más patente hoy en día, donde los paños de hormigón en bruto de la torre esconden su naturaleza mediante capas de pintura y dibujos ornamentales en su superficie¹².

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 absoluto¹³. 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 interiores. El primoroso proceso de análisis material de los restos y la búsqueda documental del estado anterior



Fig. 4 y 5. La torre del *Alterthaus* (arriba) se perdió completamente en la guerra. La reconstrucción (abajo) nos recuerda aproximadamente la imagen original. Ésta se hizo empleando materiales modernos como el hormigón armado, que le confieren una falsa apariencia de originalidad.

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

13. Un estudio comparativo de los estados anterior y posteriores a la Guerra en: Bauer, Richard y Graf, Eva. “*Stadtvergleich...*”. *Ibidem*, Hugendubel, München, 1985.



Fig. 6. La *Residenz* en 1945. La aviación aliada destruyó varias alas casi completamente como en la fachada a la *Odeonplatz* (en la foto).

a los bombardeos fue realizado con escrupulosa fidelidad. Se buscó todo tipo de documentación que arrojase luz sobre su estado original: planos, fotografías de época, etc.; y se recuperaron materiales de los escombros con el objetivo de conseguir una reconstrucción analógica que desde la observación del fragmento llegase, mediante inducción, a la globalidad de la obra¹⁴.

Sin embargo, al igual que en los ejemplos anteriores, el rigor formal no se correspondió a nivel constructivo. Un aspecto exterior

14. Prácticamente la totalidad de las habitaciones 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 son mas acusados en los proyectos desarrollados desde puestos administrativos que desde arquitectos vinculados a la Escuela de Arquitectura donde un gusto por las ideas contemporáneas sobre restauración eran comúnmente aplicadas.



Fig. 7. La sala *Antiquarium* tras los bombardeos, estado en 1945. Un proyectil destruyó la bóveda y con ella toda la decoración original.



Fig. 8. El *Antiquarium* tras la reconstrucción, estado actual. Se recuperó de manera idéntica toda la decoración original siguiendo el modelo existente y fotografías de época. Estructuralmente las bóvedas se reconstruyeron en hormigón armado.

idéntico escondía, en cambio, soluciones constructivas con modernas tecnologías. Así, estructuras primitivas de ladrillo y mortero se convirtieron en láminas homogéneas de hormigón armado que reformularon por completo la realidad estructural del edificio.

La sistemática traición que se produjo en los sistemas constructivos originales ha traído consecuencias entonces desconocidas. El comportamiento en el tiempo de distintos materiales, puestos en continuidad y trabazón con las antiguas fábricas, ha producido y aún produce resultados diversos. Las indiscriminadas suturas han manifestado sus bordes por las diferentes dilataciones de los materiales, provocando que la unidad compositiva se altere de un modo totalmente incontrolado con el tiempo, creando discontinuidades y delimitando los límites de cada intervención. El tiempo, por tanto, se está encargando de descubrir el engaño.

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 historicistas edificios gemelos que, junto con los *Ehrentempel*, daban fondo al escenario monumental de la *Königsplatz*, fueron transformados en algo más “humano” cuales fueron la *Technische Hochschule für Musik* y el *Zentral Institut für Kunstgeschichte*¹⁵. Las ansias arquitectónicas de Hitler para Múnich, materializadas por Paul Ludwig Troost, se quedaron sin uso tras la guerra y fueron finalmente transformados en centros culturales contraponiéndose a la intención nazi de “borrar Alemania de arte moderno”¹⁶. Con una actitud distinta, los simbólicos *Ehrentempel* (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

15. Un estudio exhaustivo de la *Königsplatz* en: Herzog, Hans Michael. “*Der Königsplatz 1812-1988*”. Gottfried von Haeseler, München, 1988.

16. 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 simplifícamente 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.

militares del NSDAP. No deja de provocarnos cierta nostalgia que en los cercanos años 60 fueran recuperados los originales parterres, despreciando el evidente interés escenográfico e histórico que reunía el conjunto urbano.

Las aportaciones de la *Technische Universität München*, visiones “críticas”

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 Munich¹⁷. Arquitectos como Hans Döllgast, Josef Wiedemann o Sep Ruf buscaron con sus reconstrucciones la lectura completa del edificio, integrando sus diferenciaciones cronológicas pero dentro de un mismo concepto compositivo¹⁸. 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 corriente¹⁹. Como alumno de Friedrich von Thiersch y Theodor Fischer en la *Technische Universität* de Munich recibió

17. Sobre la influencia de la TUM en el desarrollo arquitectónico de Munich ver en: AA.VV. “*Architekturschule, München 1868-1993*”. Ausstellungskataloge. Technische Universität München, München, 1993.

18. 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.

19. Fue asimismo colaborador de Peter Behrens y Richard Riemerschmid, más información en: AA.VV. “München, 5 Architekten. Robert Vorhoezler, 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.

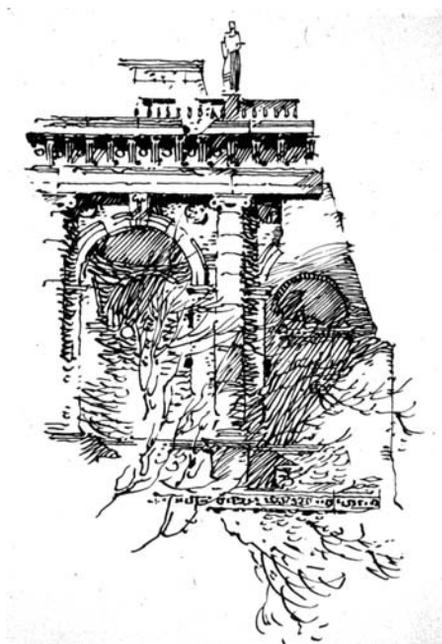


Fig. 9. Croquis de Döllgast de las ruinas de la *Alte Pinakothek*, 1946.

una educación atenta al estudio de la historia de la arquitectura y las técnicas tradicionales de construcción²⁰. El espartano léxico de su arquitectura, que caracteriza sobre todo sus intervenciones de los años 50, muestra conexiones con las arquitecturas de la Roma clásica unida a cierta influencia nórdica de aquellos años, en concreto con Gunnar Asplund²¹. La escasez de recursos del momento fue manejada por Döllgast como un incentivo para la austeridad de su arquitectura. Y al contrario de lo expuesto en los casos anteriores, sus soluciones constructivas aparecen claramente reconocibles e integradas

20. Como alumno de Friedrich von Thiersch y de Theodor Fischer, Döllgast estaba dotado de un dominio virtuoso de las técnicas gráficas, de la capacidad de indagación y reflexión a través del dibujo —desde la perspectiva hasta el proyecto de ejecución.

21. Sus viajes a Roma fueron determinantes en su formación, y en su obra se aprecian referencias continuas a éstas arquitecturas (un gusto por las técnicas de construcción romana y por las formas simples y puras), a lo que se une su atenta sensibilidad por la nueva realidad plástica del edificio degradado. Otras pistas nos llevarían también a encontrar referencias con Josef Plecnik, aunque no se conozca de hecho ninguna vinculación real. La intervención cautelosa en las construcciones históricas de sus respectivos momentos sí constituye un tema de reflexión común a ellos. Como catedrático en la *Technische Hochschule* de Munich entre 1939 y 1956, dedicado a numerosas asignaturas como Dibujo Artístico, Representación Arquitectónica o Geometría Descriptiva, se convirtió en profesor de generaciones enteras de arquitectos muniqueños. Estos no sólo asimilaron su forma de dibujar tan personal, sino que se formaron en su entendimiento de la Arquitectura, puritano y poético en igual medida, fundado en una amplia base de conocimiento y pasión por la Historia de la Arquitectura. Döllgasta empleó un léxico de escasos elementos: acero, hormigón y fábricas vistas de ladrillos reutilizados de las ruinas; reinterpretó hábilmente los fragmentos de edificios históricos dados por perdidos, recuperando el ritmo y la composición general de lo preexistente, pero no sus detalles.

en la arquitectura histórica. Döllgast consiguió una expresión arquitectónica que sintetizaba la conciencia histórica y la dimensión creativa de una forma muy personal²².

La *Alte Pinakothek* fue el primer proyecto que aportó Hans Döllgast a la reconstrucción de Munich. El edificio había sido seriamente dañado durante la 2ª GM. 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 Klenze²³.

Döllgast, desde su puesto docente en la TUM, abogó por la posibilidad de recuperar el edificio²⁴. Pero hubo de esperar hasta 1957 para hacerse cargo de los trabajos. La reconstrucción



Fig. 10. La *Alte Pinakothek* de Munich en 1945. Una montaña de escombros provenientes del centro de Munich 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.

22. Cualitativamente, su arquitectura “no expresa la extrañación característica de la época del milagro económico, sino una búsqueda de la identidad propia -en la que hoy trabajan, de la mano, las conjeturas históricas postmodernas y la restauración patrimonial”. Nerdinger, Winfried. “Aufbauzeit, Planen und Bauen”. *Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TUM*. Graphische Betriebe, München, 1984, p. 56.

23. Y así era entendido cuando la explanada que precede al monumento fue utilizada tras la guerra para almacenar los escombros extraídos del resto de la ciudad, sin atender a la ruina sobre la que se apoyaban las mismas.

24. 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

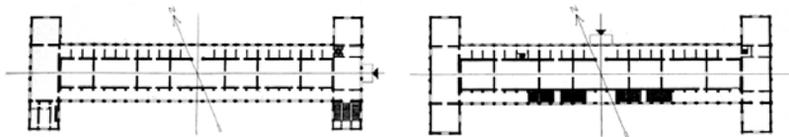


Fig. 11 y 12. Comparativa entre la planta original de von Klenze (izquierda) y Döllgast para la reconstrucción de la *Alte Pinakothek* en 1957 (derecha). La planta original realiza el acceso de manera frontal al eje de recorrido, con la escalera principal en el lateral izqdo, según una disposición clasicista. La reforma cambia el acceso al plano perpendicular (abriendo las vistas al jardín), la escalera se dispone como una logia al sur y marca el recorrido desde este lateral rompiendo la simetría neoclásica.

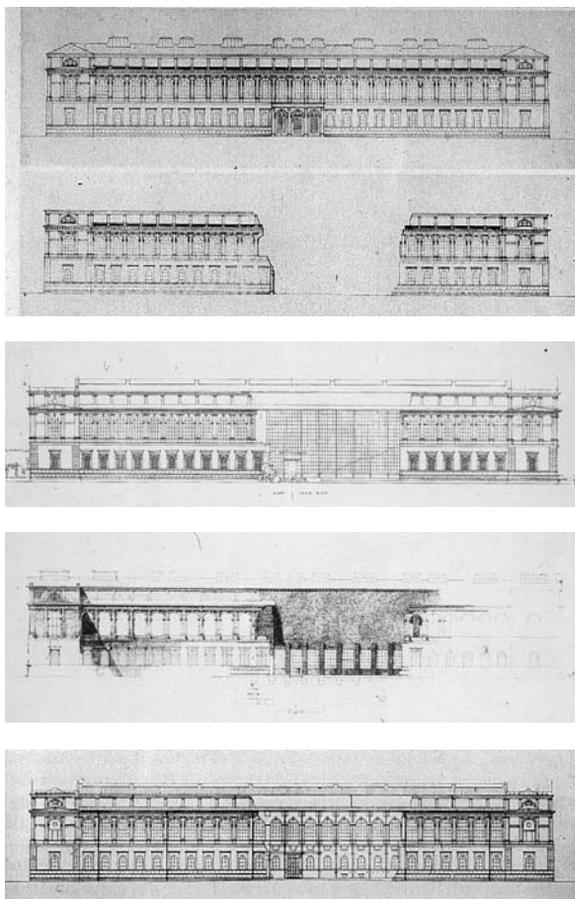


Fig. 13-17. Alzado sur de la Antigua Pinacoteca. Desde el alzado original de von Klenze, pasando por las distintas versiones que aporta Döllgast para su reconstrucción (1957).

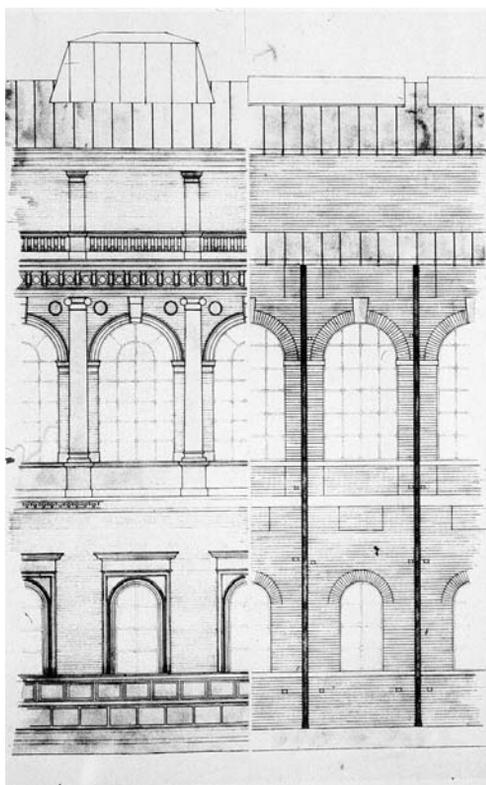


Fig. 18. Comparativa entre el alzado original de Klenze y la propuesta de reconstrucción definitiva. Döllgast aporta el ladrillo como elemento expresivo de la fachada, en contraposición a la piedra. Este material provino del desescombros del centro. Su condición “usada” le confería un matiz cálido y envejecido que aportaba una controlada cualidad de temporalidad.

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 aun conservada, entendió el proyecto como un ejercicio de arquitectura contemporánea atento a la nueva realidad ruinoso 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.

Sus primeros bocetos anuncian la idea. Su propuesta se entiende desde la negación de la continuidad formal de dos realidades materiales: existente-reconstruida. Se dejaba al descubierto la herida y se ofrecería a las generaciones siguientes como testigo de su pasado histórico. Una nueva fachada, a modo de piel independiente, marcaba drásticamente el límite entre ambas: ya fuese por medio del vidrio (primera versión), o por el ladrillo continuo (segunda). Así pues, la nueva piel es ajena

de sutura quedó explícitamente reflejada en todo el borde destruido, mostrándonos fielmente el límite de la intervención²⁵.

El sistema constructivo empleado se apoyó en el *opus romano*, con aparejo tosco y sin enfoscar. La estética de la degradación era un ingrediente hábilmente manejado en sus manos. Su acabado intencionadamente degradado se consiguió utilizando ladrillos del desescombros, que habían sido cuidadosamente seleccionados para su recolocación.

Asimismo, el interior cambió igualmente su fisonomía. La destrucción de los forjados del frente sur fue aprovechado por Döllgast para entender la fachada no como dos estratos independientes, como en la planta *beuxartiana* de Klenze, sino como una logia abierta y continua en todo su frente meridional. Con esta estrategia el espacio interior se transformó por completo. A ello se añadió la inclusión de una gran escalera adosada a este frente, que comunicó ambas plantas mediante una doble altura, y transformó el espacio interior estático, en otro nuevo fluido. La continuidad estática de su planta neoclásica dio lugar a un nuevo espacio profundo y moderno.

La nueva escalera, que se adapta con precisión a la escala del edificio de Klenze, representa un enriquecimiento de la idea original; el alto espacio libre y la dimensión horizontal del vestíbulo conducen a una realidad espacial y con ello a un acrecentamiento de su vivencia física. La intervención de Döllgast sobre la *Alte Pinakothek* cobró aquí su mayor intensidad.



Fig. 21. La *Alte Pinakothek*, estado actual, encuentro entre ambas materialidades.

25. La integración es conseguida mediante la recuperación, abstracta y simplificada, de los elementos más singulares que definen el perfil arquitectónico, como son la cornisa, los frisos, o las columnas. Elementos que fueron realizados con nuevos materiales como el acero, y el hormigón en bruto. Con ellos mantiene las líneas principales de sombra, fundamentales para la correcta comprensión del edificio.

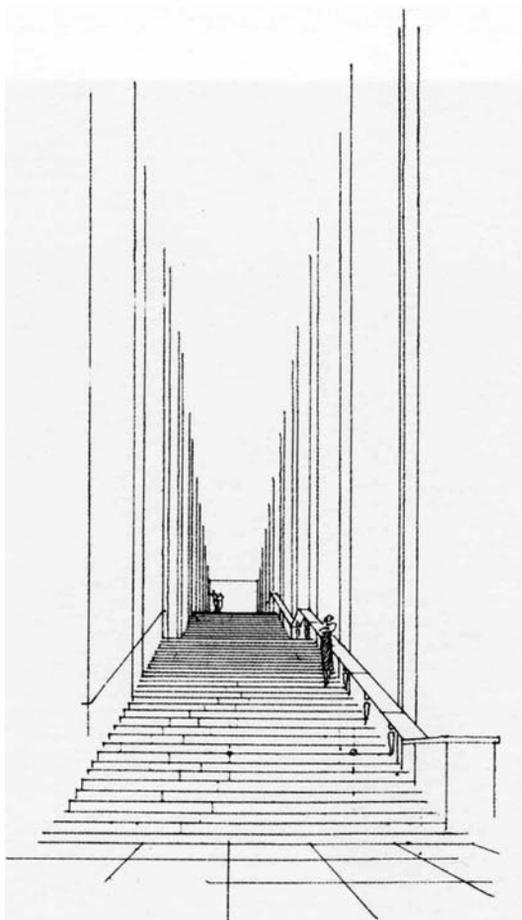


Fig. 22. Estudio para la *treppenhause* de acceso a la planta segunda, 1957. El diseño revela su influencia de los dibujos para una escalera monumental de Heinrich Tessenow en 1920.

“La dificultad para representar algo así aumenta con la estrechez; también se modifica la visión ascendente y descendente, y fundamentalmente la mirada al interior de la caída de escaleras. Los peripatéticos gozan enormemente su domicilio entre la puerta y la ventana, incluso hasta la saciedad. También ellos esperan una sorpresa en el umbral, una situación híbrida, el límite entre espacio y espacio-despedida y reencuentro”²⁶

26. Döllgast: *Raume – Räume*, München, 1978.



Fig. 23. Vista interior del espacio de la escalera en su estado actual.

Con unas claves de interpretación similares al ejemplo anterior, la reconstrucción de Hans Döllgast 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.



Fig. 24. La Basílica de San Bonifacio en 1945. Un proyectil impactó el centro de la nave y “partió” la basílica en dos mitades.

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 restituida 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 perdida²⁷. 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.

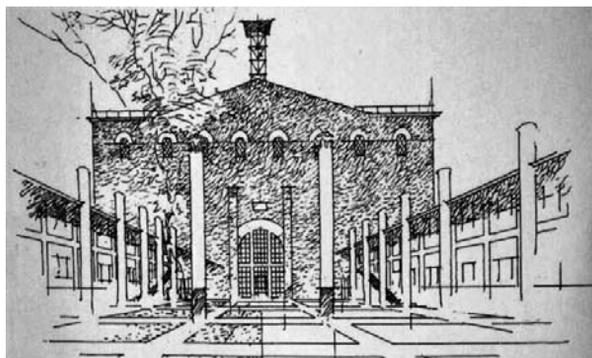


Fig. 25. Un gran vacío se hallaba en el espacio que antes ocupaba la nave en el proyecto de 1966. Los pilares derruidos son de nuevo levantados reflejando el ritmo de la anterior estructura de la basílica. El nuevo ábside de la iglesia se forma como un plano limpio de ladrillo. El espacio contenido entre el antiguo ábside y el nuevo formaría un espacio de meditación para la comunidad religiosa. Este vacío se perdió tras la inclusión del proyecto de Theodor Horn.

27. Más información sobre esta restauración en: Peter, Franz y Wimmer, Franz, “*Von den Spuren*”. *Ibidem*, 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.

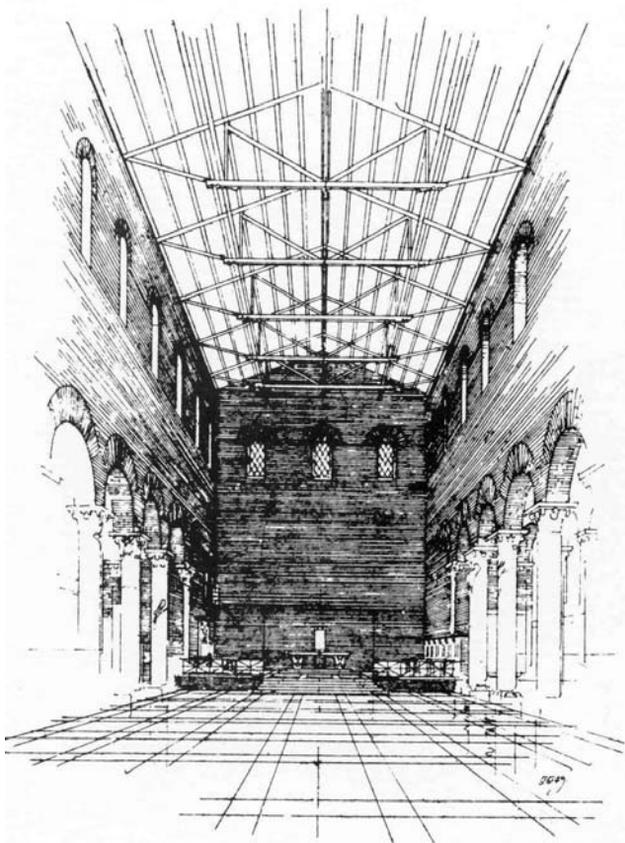


Fig. 26. Croquis del interior, 1959. Döllgast se apoyó en la carpintería de armar tradicional del sur de Alemania.

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 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



Fig. 27. La Basílica en su estado actual, entre el cuerpo de la iglesia conservado y el ábside se levantó un edificio que cerró el conjunto y con ello se perdió la idea del vacío metafísico planteado por Döllgast.

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 Munich. En los años 60 una de las ideas sustanciales de su proyecto, cual era el patio abierto entre el ábside y la nueva iglesia, fue colmatado por un proyecto de Theodor Horn, quién levantó en su lugar un nuevo edificio entre 1968-71. La sutil integración, silenciosa y poética, del proyecto de Döllgast fue aniquilada por las necesidades domésticas de la comunidad religiosa²⁸.

28. Menos sensible con la existencia, Horn opta por el contraste. Si bien mantuvo el ritmo de los intercolumnios y la superficie ocupada en planta, se alejó formalmente en su volumetría, cubierta y definición material. Una nueva cubierta plana, y unos laterales de hormigón armado visto, trastornan el conjunto, aproximándolo a un “brutalismo” torpe y excesivo. Otras actuaciones de Döllgast en el Munich de posguerra la protagonizaron

Fig. 28. La fábrica reconstruida se sutura a la existente manifestando su herida. Al igual que en la Pinacoteca se utilizaron los ladrillos provenientes del desescombros.



La *Glyptothek* y el palacio *Maxburg*

Precisamente Josef Wiedemann (1919-2000) sería el protagonista de una de las obras más trascendentes de la reconstrucción del Munich de posguerra: la *Glyptothek*²⁹. 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 romana³⁰.

los *Friedhof* (cementerios) que restituyó, bajo criterios de interpretación similares a los dos casos anteriores. Los *Südfriedhof* y *Ostfriedhof* fueron reconstruidos con un léxico espasmo de mínimos materiales y abstracción formal.

29. 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...” *ibidem*. Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes. Sevilla, 1994, pp. 57-68.

30. La *Glyptoteca* de Munich fue edificada entre 1816 y 1831, según el proyecto resultado de un concurso abierto del que Leo von Klenze fue ganador. El edificio fue destinado en su origen a albergar la colección de esculturas de la familia real de Baviera. El proyecto muestra una edificación de una sola planta, de 66x66 m, cerrada hacia la plaza con un pórtico jónico. El interior es una sucesión de espacios abovedados dispuestos axialmente alrededor de un patio cuadrado de 27x27 m, que se iluminaban

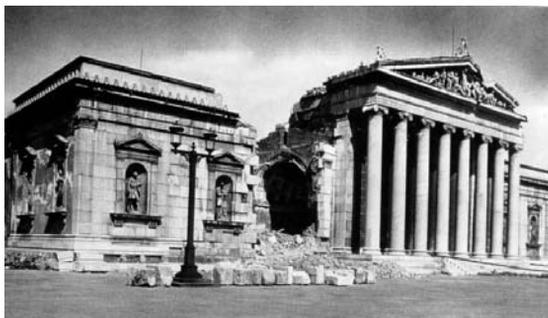


Fig. 29. La *Glyptothek* de Leo von Klenze tras los bombardeos de la aviación aliada, en 1945. La fachada fue dañada en su parte sur, un obús hizo impacto en un lateral. Sorprendentemente el pórtico jónico apenas sufrió daños.

Situada en la *Königsplatz*, la *Glyptothek* constituía, junto con los *Pröpileum* y el *Staatliche Antikensammlungen*, el conjunto monumental que los reyes de Baviera concibieron como puerta de entrada a la ciudad. La Gliptoteca ocupa el lateral sur y por su morfología e influencia posterior constituyó uno de los edificios más trascendentes de la obra de Leo von Klenze³¹.

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 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 primeriza intención de conseguir la completa

—incluso en las cuatro salas esquinadas— sólo con luz procedente del patio, a través de unos lunetos elevados. El patio, dispuesto 1,40 m más profundo que las salas, no era un espacio vividero. El talante romántico del príncipe heredero demandaba una construcción suntuosa, a lo cual Klenze pudo responder plenamente. Promotor y arquitecto vieron las estatuas como parte de la obra de arte global. “*Una suntuosidad bien ordenada del entorno estimula la vista y da al observador la oportuna disposición de ánimo*”...; en ello fundamentó Klenze lo ejecución. De este modo la Gliptoteca no solo se convirtió en el primer museo público de Alemania, sino también en el mas suntuoso del mundo.

31. El edificio, de trazas neoclásicas estaba profusamente decorado en todas sus salas. Su rico interior guardaba mármoles, estucos y frescos de Peter Cornelius. La obra de Leo von Klenze era bien valorada por Wiedemann especialmente por sus equilibradas proporciones y por la rica tensión en la sucesión de espacios.



Fig. 30. Interior de la *Glyptothek* anterior a los bombardeos. El museo de Klenze fue concebido como un espacio neoclásico donde las esculturas formasen parte de la profusa decoración.

reconstrucción interior y exterior, en su estado idéntico anterior a la guerra, fue pronto abandonada, y se dieron paso a otras opciones más responsables³².

Josef Wiedemann llegó a la Gliptoteca en 1961 y, tras un controvertido historial de propuestas pro y contra la restitución idéntica de la obra original, dejó desde el principio claro su personal criterio de reconstrucción³³:

“... lo que en mi opinión debe excluirse, bajo cualquier concepto, es algo intermedio... El abandono de elementos excepcionales sería una arbitrariedad. Pero si estos, en su conjunto, ya no existen y se reconoce esta situación, entonces no deben reproducirse. Lo que aún se conserva de las portadas o en elementos estucados tendría que permanecer... Pero todo lo demás debería ser integrado en la edificación en igual medida que la antigua fábrica de los muros, repasando sus juntas limpiamente y revistiéndola con una delgada capa de mortero. Esto

32. 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.

33. En 1961, el Dr. Diepolder consulta a Wiedemann sobre su opinión respecto a las salas de prueba ya reconstruidas, (Wiedemann, 26.7.61).



Fig. 31. La Römerversaal en 1954. La destrucción del espacio de von Klenze fue total en algunas de sus alas. La Sala de Romeo fue una de las más afectadas.

haría a la pared viva pero sosegada, se recuperaría la configuración espacial originaria y hablaría de lo que fue... Esta consideración no es de condición antihistórica. Por el contrario, reconoce... lo que ha sucedido en el tiempo y a través del destino”.

Un boceto ilustró la idea de Wiedemann. El espacio interior es tratado con un tosco aparejo romano de ladrillo visto que reproducía las líneas principales de la obra de Klenze y el espacio, pero rechazaba definitivamente la decoración perdida³⁴. El consenso desde la Administración condujo a que en 1962 Wiedemann fuese nombrado para la restauración completa del edificio³⁵.

Wiedemann realizó su reconstrucción entre 1964-72. Su idea estuvo clara desde un principio: al interior defendía la búsqueda de un espacio despojado de toda ornamentación, tal y como expresa su boceto; y al exterior recuperaba su perdida volumetría 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

34. Lo respuesta de la administración por parte de Diepolder fue positiva. El Servicio de Arquitectura del *Land* se esforzó de nuevo con propuestas, pero ninguna de ellas llegaron a prosperar.

35. Desde esta fecha hasta 1964 Wiedemann elaboró su proyecto de ejecución: “Un año más de desafortunados bocetos condujo a la renuncia definitiva. ... por una parte, de la Gliptoteca como una significativa colección y, por otra, de la Gliptoteca como obra arquitectónica con una sucesión de espacios especialmente armónicos y el mejor trabajo artesanal. La documentación terminaba con la contraposición de un grabado de Klenze y de un dibujo de mi propuesta con la misma serie de espacios despojada de toda decoración. La Comisión de Arquitectura asintió unánimemente”.

Fig. 32. 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.

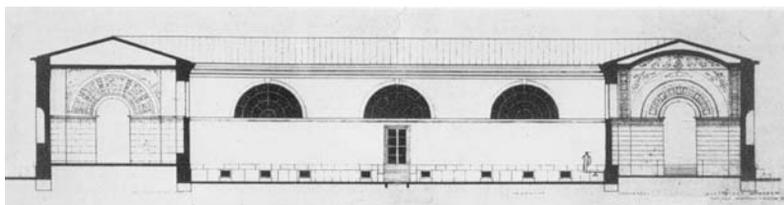
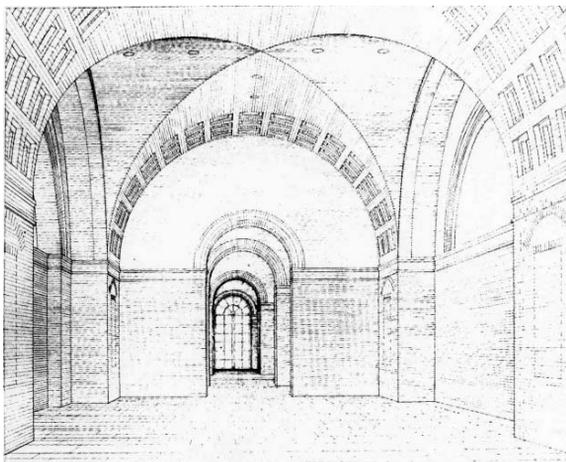


Fig. 33. Sección por el patio, según proyecto de Leo von Klenze, anterior a 1954. La escasa iluminación del interior era tomada por los lunetos semicirculares.

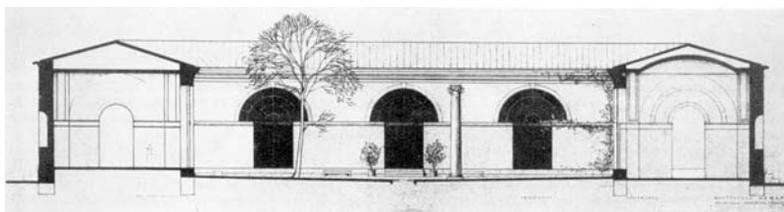


Fig. 34. Sección por el patio, según el proyecto de restauración de Wiedemann, 1962. El patio pasa a formar parte del recorrido del museo, los espacios interiores se abren más decididamente a él mediante las nuevas aberturas de sus huecos. El nivel del pavimento sube 0,50m para salir desde las salas de exposición. Su espacio pasa de ser contemplativo a estar integrado en el recorrido museístico.

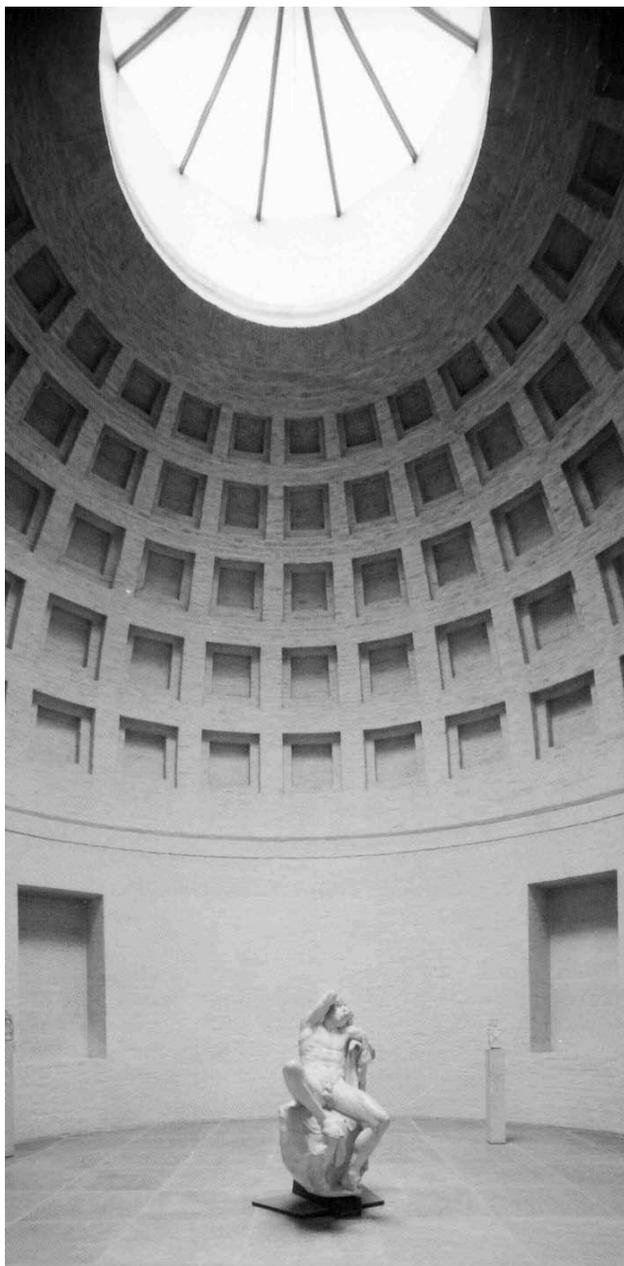


Fig. 35. Interior de la *Glyptothek*, la concepción del espacio es una traslación casi directa *Panteon* romano de Agrippa.

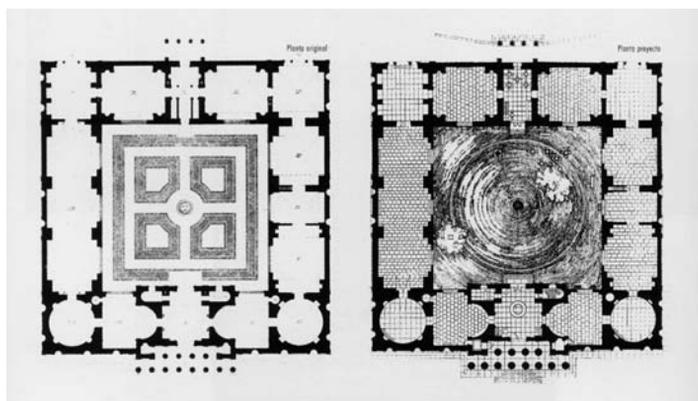


Fig. 36 y 37. Plantas de von Klenze (izda.) y Wiedemann (dcha.) de 1964. Los principales cambios se encuentran en el entendimiento que hace Wiedemann del patio. En el modelo de Klenze sólo se podía salir a él desde los ejes axiales de la composición (y bajando un gran desnivel), en la reconstrucción éste espacio se interrelaciona con el interior pudiendo salir desde cualquier sala. La planta se hace más fluida y su presencia (con los grandes ventanales) es continua. El pavimento se hace “centrípeto” y señala el centro del cuadrado en que se enmarca toda la composición.



Fig. 38. Patio de la *Glyptothek*, estado actual. Este espacio se ha integrado dentro del recorrido del museo.



Fig. 39. Los huecos que dan al patio se ampliaron desde los lunetos originales hasta el nivel del suelo. La relación interior-externo se acrecentó.

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, provocaba un efecto perfectamente controlado que incidía sobre la relación espacio-tiempo de la obra y matizaba plásticamente el resultado³⁶.

La reforma del espacio original no sólo se quedó en el tratamiento superficial. Ante la evidente carencia de luz natural del diseño de Klenze, Wiedemann rasgó las fachadas del patio hasta el suelo del museo,

36. Como medidas correctoras se hizo lo siguiente: "... la mampostería fue en parte picada, en parte renovada y en parte rellena con mortero coloreado con polvo de ladrillo; los trozos de cornisa fueron completados las juntas se limpiaron hasta 4 cm de profundidad, se aspiraron y se recubrieron sus superficies con pasta de mortero. Todos los suelos se resolvieron con losas de caliza con fósiles, cortadas con sierra, de gran formato, con los bordes partidos y las juntas simplemente rellenas en color gris claro".

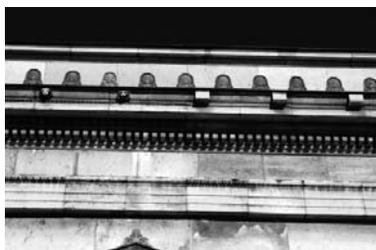


Fig. 40 y 41. Fachada de la Gliptoteca (arriba) y detalle de su cornisa (abajo), estado actual. Las partes derruidas se reconstruyeron bajo el concepto de “sólido capaz”, la decoración escultórica de la fachada no fue recuperada, así como la acrótera del frontón.

para aumentar la iluminación interior³⁷. Los raquíuticos lunetos existentes, situados en lo alto de las cuatro fachadas limítrofes con el patio, cancelaban la relación espacial del interior y el patio central, núcleo de la planta y principal argumento de la composición. La integración del patio en el recorrido museístico se completaba al elevar éste 80 cm., ya que se hallaba situado 1,40 m. más bajo que las estancias. Esta doble estrategia, la entrada de luz y la elevación del solado, recuperaba el patio como espacio integrado y protagonista dentro del museo, y no como un elemento servidor y semi-ciego, lo que hasta entonces había sido.

El resultado de la operación nos descubre un sorprendente juego de transparencias y relaciones visuales, desconocidas hasta entonces, entre los nuevos huecos y el patio, verdadero protagonista de la nueva configuración espacial. La planta beuxartiana, rígida y estática, del diseño de Klenze, explotó sus posibilidades al incorporar el patio y la luz en su nueva configuración. Los recorridos museísticos se vieron así implementados por su presencia, a través de él. Y del mismo modo, las nuevas relaciones espaciales, las veladuras por la seriación de sus huecos,

37. El friso corrido del patio no se dejó pasando por delante, sino que se interrumpió en los huecos

siempre con la constante presencia de este elemento, intensificaron la vivencia del edificio como hasta entonces no había sido descubierto³⁸.

En definitiva, Wiedemann abordó la restauración de la Gliptoteca como una repetición de la historia de su génesis, pero con distinto resultado. Transformó el edificio original en una constante búsqueda de la esencia de su espacio, pero sin llegar a la identificación formal ni a su museificación³⁹.

Asimismo, Wiedemann fue también el responsable de la brillante reconstrucción del *Siegestor*. Con criterios similares a los desplegados en la *Glyptothek*, pero acotados por la diferencia de escala, el nuevo *Siegestor* gracias a su reconstrucción “crítica” manifestó perfectamente los límites de las aportaciones que se consideraron necesarias para dotar de integridad y comprensibilidad al monumento. Contrasta esta actuación con las otras más formalistas destinadas a la recuperación de otras tantas puertas monumentales como fueron la *Karlstor*, *Sedlingertor* o la misma *Isartor*. En estos casos, al igual que en las anodinas interpretaciones formalistas promovidas por la *Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege*, sus reconstrucciones vinieron impuestas por la identidad formal con el estado anterior a la guerra y por el empleo de modernos materiales ajenos a su composición original.

Un nuevo referente en la reconstrucción del Munich de posguerra fue protagonizado por Sep Ruf⁴⁰. Con una formación académica

38. Más tarde se comprobó que también Klenze había considerado la posibilidad de abrir unos huecos al patio, pero rechazó el diseño. “...Como medida más importante la apertura de las dependencias al patio, para paliar una iluminación totalmente descuidada en el estado original. Con esta medida Wiedemann ha dado un paso decisivo en el sentido de una conservación viva de los monumentos, como la ha entendido también Dollgast en su restauración de la Antigua Pinacoteca. Mediante la introducción en los espacios de un nuevo elemento —la luz— él ha creado algo más que un sustituto de los policromados y estucos perdidos. Ha despertado las esculturas a una nueva vida y con ello ha dado un nuevo sentido al edificio...”.

39. En 1972 se abrió de nuevo la Gliptoteca, como obra de Klenze, museo de Martin von Wagner (El director entonces), y como sede para la singular colección de Luis I. El anonimato de Wiedemann en la recuperación sería su postrero éxito. En Munich tardó en llegarle el reconocimiento a la Gliptoteca, mientras desde el exterior se produjo espontáneamente. La *Académie d'Architecture* de París le eligió unánimemente miembro correspondiente, siendo el primer alemán: “Conservar el pasado no museificado sino vivo, lleva al reconocimiento del presente”. Hoy en día, el reconocimiento a la intervención de Wiedemann es unánime.

40. Este arquitecto, igualmente vinculado a la Escuela de Arquitectura de Munich, 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...” *ibidem*.



Fig. 42 y 43. El Castillo de *Herzog-Max*, en su estado anterior a la 2.^a Guerra Mundial (arriba, década de los 30) y posterior (abajo, 1945).

similar a los dos arquitectos anteriores, en sus obras demostró cierta proximidad a la arquitectura nórdica, y concretamente a Lewerentz y Asplund⁴¹. La obra más significativa de Ruf en el Munich de pos-

Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes. Sevilla, 1994, pp. 45-55.

41. Sus numerosas colaboraciones con notables arquitectos alemanes, como Theo Pabst, Egon Eiermann, o Harald Roth; y extranjeros como Skid-more, 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

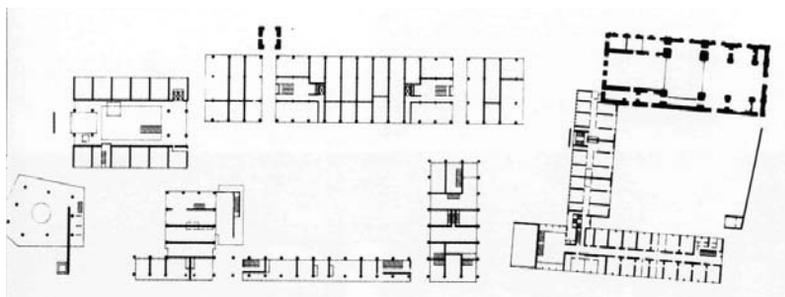


Fig. 44. Proyecto de reconstrucción por Sep Ruf y Theo Pabst, planta de concurso de 1952. Volúmenes abiertos y exentos sustituyen una manzana cerrada de influencia historicista.

guerra 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 s. 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 históricos edificios. Allí donde había una estructura palaciega horizontal apareció una nueva disposición

de aquella arquitectura funcional que se consolidaba progresivamente en los 60. Entre la interesantes obras de aquel periodo, en Munich, 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).



Fig. 45 y 46. Las relaciones entre los bloques se producen con transparencias y veladuras en una auténtica “desmaterialización” de los límites de la antigua manzana.

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 alejan 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 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



Fig. 47. Vistas del estado actual. Los cuerpos abiertos generan patios en sus relaciones volumétricas. El conjunto es utilizado actualmente como espacio multifuncional de oficinas, comercios, y apartamentos.

de las fachadas, donde los ritmos de sus huecos recuerdan también su antigua disposición⁴².

Su proyecto fue, por tanto, una contundente comunión entre lo viejo y lo nuevo. Ruf y Pabst buscaron la convivencia pacífica entre una arquitectura “Moderna” y el rancio clasicismo del edificio derruido, del que extrajeron las referencias más convenientes y provechosas para su complejo⁴³.

... y renovaciones

En la reconstrucción de Munich 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,

42. 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.

43. Como profesor de la Academia de Bellas Artes. AA.VV. “München, 5 Architekten...” *ibidem*. Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes. Sevilla, 1994, p. 47.



Fig. 48 y 49. La *Hauptbahnhof* (Estación Central); arriba, estado a finales del s. XIX; debajo, la nueva estación proyectada en 1960 por Franz Hart y Fahr und Partner, que nació con el compromiso de convertirse en nuevo símbolo de la recuperación económica del Munich de posguerra.

fueron más poderosos que los dictados por la *Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege*, siempre atenta a conservar cualquier vestigio de tradición arquitectónica. No obstante, y Munich 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,



Fig. 50 y 51. Arriba, Hotel Stachus en la *Karlsplatz*, estado anterior a la Guerra; abajo, *Kaufhof* que sustituyó al edificio anterior.

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 *Alttestadtzentrum*. Arquitectos como Uwe Kiesler, el mismo Wiedemann, Adolf Abel, o Franz Hart tuvieron ocasión de realizar sus aportaciones personales a la renovación arquitectónica de Munich. 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 suplantar 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 destrucción⁴⁴. Construida entre 1849-60 por Heinrich Gerbel, la estación era un destacado edificio de hierro y vidrio, un alarde estructural heredero directo del *Cristal Palace* de Paxton que fue inaugurado con motivo de la exposición industrial de Munich 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

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

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 Munich.

Otros ejemplos de renovación urbana lo constituyeron los grandes almacenes que encontraron acomodo en el centro histórico gracias a las destrucciones de la guerra. Los pujantes intereses económicos de los años 50 dieron al traste con los deseos de conservación de nu-

merosos edificios. Así, por ejemplo, el *Kaufhof* de la *Karlsplatz* ocupó de nuevo el lugar de un edificio residencial del s. XIX. Levantado entre 1950-51 por Theo Pabst su imagen fue hábilmente monumentalizada en su nueva función comercial⁴⁵. Así como el *Kaufhaus Hettlage* en *Neuhasserstrasse*, que fue proyectado con un criterio cercano al anterior. Sin embargo, la solución de Josef Wiedemann sería más atenta con la continuidad urbana. El ritmo de los huecos, su simetría y su



Fig. 52 y 53. Estados anterior y posterior del *Kaufhof* de la *Karlsplatz*. Un historicista edificio residencial es sustituido por un moderno edificio con un uso comercial.

45. Inspirado en las formas de los grandes almacenes de Erich Mendelsohn (los almacenes Shocken de Stuttgart) el edificio se convirtió en un hito de modernidad dentro de la ciudad. De nuevo un estudio comparado de los estados anterior y posterior al conflicto en: Bauer, Richard y Graf, Eva. "*Stadtvergleich. ...*" *Ibidem*. Hugendubel, München, 1985.

volumetría se adhieren sutilmente al perfil urbano del conjunto. Con un lenguaje menos amable a la preexistencia, de nuevo Wiedemann, esta vez en colaboración con Rudolf Ehrmann, se encargó de levantar el polémico *Kaufhof* de la *Marienplatz*, entre los años 1969-72. El carácter “brutalista” del edificio, dentro del espacio urbano más representativo de Munich, y su abstracta integración urbana no fue entendido por la población muniquesa, y aún hoy en día sigue levantando opiniones encontradas.

En definitiva, la reconstrucción de Munich tras la 2ª GM 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 Munich, 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 Munich de posguerra. Fueron estos casos los que mantienen hoy en día una posible lectura histórica, algo hartamente improbable en un contexto exclusivo de pastiches historicistas. El nivel “crítico” de estas actuaciones hace de Munich un punto de atención obligada en el estudio de las distintas actitudes de intervención derivadas de la 2ª GM.

3. LA RECONSTRUCCIÓN DE BERLÍN, LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA IDENTIDAD

Berlín fue sin duda la ciudad más castigada de la 2ª GM. Si en Munich la destrucción alcanzó el 60% de su centro urbano, aquí se superaría con creces esta lamentable cifra. La batalla de Berlín fue extremadamente cruenta para una población que vio como la inútil resistencia de los dirigentes nazis tuvo un resultado desastroso para su patrimonio edilicio. A pesar de los esfuerzos de Albert Speer por salvaguardar los monumentos e infraestructuras, todos ellos, sin excepción, sufrieron daños considerables, y la mayor parte irreparables. Barrios céntricos y monumentales como *Mitte* o *Tiergarten* fueron prácticamente arrasados por los bombardeos sistemáticos y la artillería durante la prolongada batalla.

Tras el fin de la guerra, en mayo de 1945, la situación en la que quedó Berlín sería sensiblemente diferente a la de otras ciudades almenas que entonces comenzaban a articular sus herramientas de reconstrucción. La división que sufrió la ciudad por las cuatro potencias vencedoras en cuatro sectores de ocupación en un primer momento y, a partir del año 1949, en dos bloques occidental y oriental, determinaría por completo el desarrollo de su reconstrucción.

En efecto, la reconstrucción de Berlín estaría profundamente condicionada en todo momento por los irregulares impulsos marcados por la férrea competencia que nació tras la guerra entre los sectores soviético y capitalista. De ella nació un deseo por afrontar esta tarea entendido más como un arma política o propagandística que como una



Fig. 1. Berlín en 1945, imagen aérea tomada a la altura de la *Ostbahnhof*.



Fig. 2. Vista del centro histórico de Berlín y la puerta de Brandeburgo el 26 de junio de 1949.

herramienta para devolver a los berlineses el contexto urbano raptado por la guerra. Desde el “Bloqueo” occidental en 1949 y muy especialmente, a partir del año 1961 con el levantamiento del muro, la ciudad sufriría las consecuencias de las estentóreas planificaciones reconstructivas, guiadas, en su mayor parte, por los deseos de competencia entre los dos sistemas políticos.

Hans Sharoun y su *Kollektivplan*

El comienzo de la reconstrucción de Berlín en 1945 fue organizado en un principio de modo conjunto por las cuatro potencias vencedoras. La respuesta ante el panorama que se presentaba fue unánime: la extrema dificultad de recuperación del patrimonio edificado condicionaba imperativamente la renovación de la ciudad. Una de sus primeras decisiones fue el nombramiento de Hans Sharoun como Jefe de los Servicios Urbanísticos para la reconstrucción de la ciudad. El llamado *Kollektivplan*, proyectado por Sharoun entre 1945-46, fue el primer instrumento urbanístico, y el único desarrollado conjuntamente, para promover la reconstrucción de Berlín⁴⁶. Sólo su nombre nos informa de cuáles fueron sus apoyaturas ideológicas en su elaboración, por lo que bien pronto, la reconstrucción comenzaba a tomar un cierto cariz político que en poco tiempo llevarían a la confrontación⁴⁷. Aún así, la nueva Administración encontró, gracias a este documento, el planeamiento idóneo para sus objetivos de renovación sistemática e imposición de una nueva ciudad, sobre las ruinas humeantes de la antigua.

La nueva coyuntura que se presentaba sería aprovechada para modernizar y renovar por completo la estructura urbana del viejo Berlín. La ciudad se convertiría, de este modo, en un “campo de pruebas” a escala real.

46. Sharoun contó con la colaboración de: Wils Ebert, Peter Friedrich, Ludmilla Herzenstein, Reinhold Lingner, Luise Seitz, n Selman Selmanagic y Herbert Weinberger. En: AAVV. “Bauen in Berlin 1900-1964”. Ausstellung anlässlich der Berliner Bauwochen 1964 veranstaltet von der Akademie der Künste und dem Senator für Bau- und Wohnungswesen in dr Akademie der Künste vom 4. Oktober bis November 1964. Akademie der Künste. Berlín, 1964.

47. No hay que olvidar que Sharoun, que acabaría siendo un reconocido y exitoso arquitecto del Berlín occidental (la *Philharmonie* o la *Staatsbibliothek* se cuentan entre sus obras más destacadas), articuló este documento desde una apoyatura ideológica con el bando soviético.

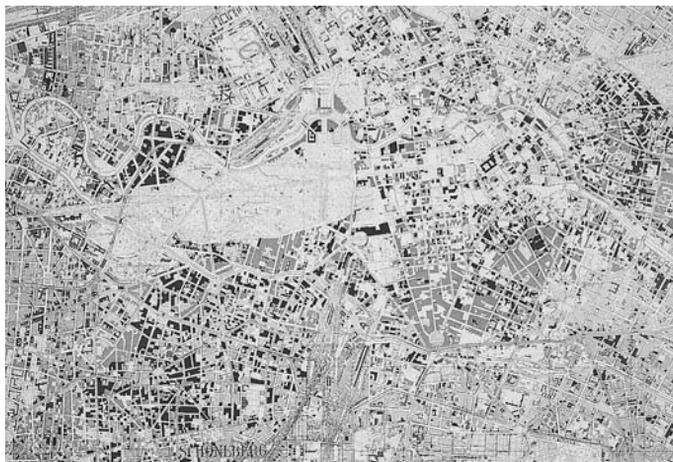


Fig. 3. Plano de Berlín en 1945, en rojo las edificaciones totalmente destruidas, en rosa las seriamente dañadas.

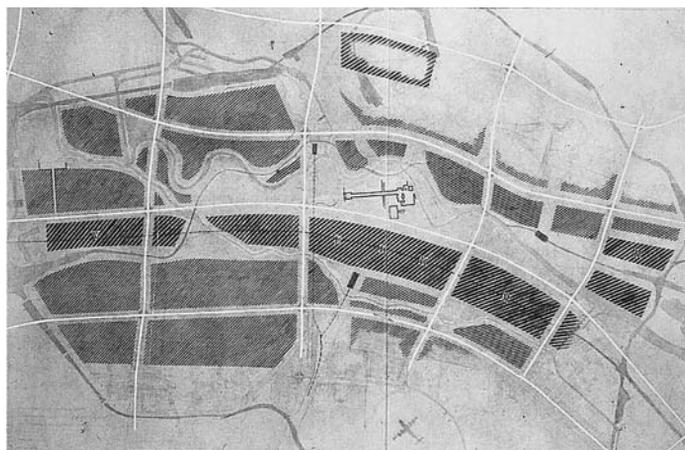


Fig. 4. Plano de reestructuración urbana de Berlín, 1945/46, llamado el *Kollektivplan*, por Hans Sharoun.



Fig. 5. Vista de la *Karl-Marx-Allee*, anterior *Stalinale* (hasta 1961), ejemplo del urbanismo del *Kollektivplan*, y de la materilización arquitectónica del “neoclasicismo soviético”. Los grandes edificios administrativos de la DDR fueron levantados entre 1952-64.

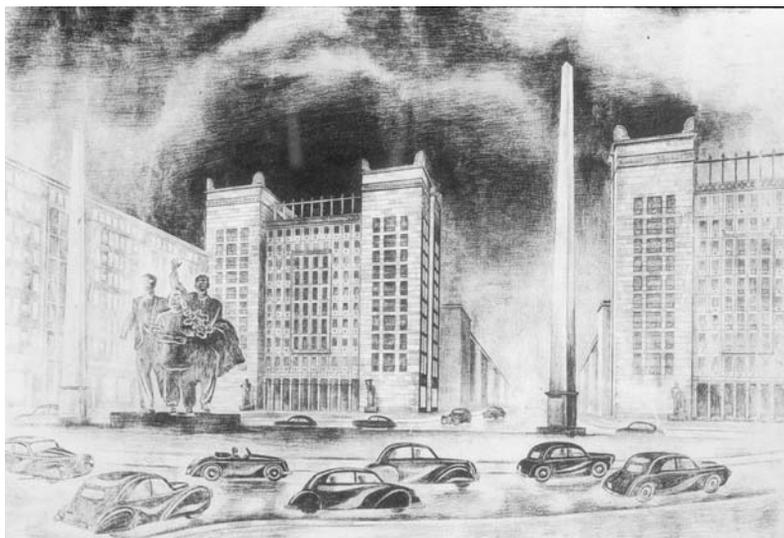


Fig. 6. Con ese espectacular diseño para la *Strausberger Platz*, Hermann Heselmann daba forma a las oficinas centrales del Politbüro en el concurso de 1951.

El *Kollektivplan* fue de capital trascendencia en el desarrollo de Berlín a partir de los años 50. Las ideas que aportaba este documento partían de la *tabula rasa* generalizada como sustrato base sobre el que habría de proyectarse la “*Stadt der Zukunft*” (ciudad del futuro). En el proyecto de Sharoun todo el trazado urbanístico y el patrimonio edilicio de la ciudad heredada desaparecían, y en su lugar nuevas vías rodadas de circulación rápida estructuraban la ciudad de norte a sur y de este a oeste, creando una retícula que como una imbricada red arterial se adaptaba sutilmente a las vías existentes. Solamente algunos hitos monumentales y edificios de servicios, que no habían sufrido daños definitivos, se conservaban (tales eran: la Puerta de Brandenburgo, la avenida *Unter den Linden*, el palacio de Charlottenburgo y el aeropuerto de *Tempelhof*). Ellos lograrían mantener, por sí solos, la idea de ciudad, y se convertirían en las únicas referencias monumentales de su paisaje⁴⁸. El resto desaparecía. No existía ninguna referencia a la antigua parcelación, alineaciones, etc. Nada, todo era ignorado. Con este documento, los urbanistas de los años 40 encontraron la oportunidad idónea para retomar con fruición las ideas visionarias de sus experimentos urbanísticos de los años 20⁴⁹.

Las manifestaciones más patentes del *Kollektivplan* se dieron en el sector oriental (no hay que olvidar que Scharoun era por entonces próximo a su ideología). Si bien Berlín occidental heredaría la mayor parte de los monumentos históricos, el régimen de Pankow sostendría con mayor ahínco la *tabula rasa* sobre la herencia urbanística prusiana para reformular Berlín oriental desde el “modelo socialista”. Los concursos urbanístico y de arquitectura fueron la herramienta apropiada donde se encontraron las propuestas más comprometidas con el “*Nationalen*

48. El *Kollektivplan*, así como otros tantos concursos convocados para zonas más concretas de Berlín, partieron de una premisa evidente: negar la ciudad histórica como argumento prioritario para imponer un nuevo orden. A pesar de que, los principales monumentos, los más representativos, eran protegidos; el resto del tejido histórico era susceptible de modificación. AA.VV. „Idee, Prozeß, Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt“. Internationale Bauausstellung Berlin 1987. Senator für Bau- und Wohnungswesen. Berlin, 1984.

49. A pesar de los deseos generalizados por una “modernidad” a toda costa, la ciudad comenzaría su reconstrucción confiando ciegamente su apoyatura teórica en los utópicos años 20 y 30, en los orígenes del Movimiento Moderno. Berlín se afanaba por partir de cero y lanzaría un puente cultural que pasara por encima de los años del nazismo y la guerra, y actualizará el rico panorama arquitectónico anterior. Ese mismo “arte degenerado” promovido por las inquietas vanguardias alemanas de los años 20 sería entonces retomado y actualizado. Bajo estas premisas se justificaban, en cierto modo, las revolucionarias y utópicas propuestas urbanísticas de Sharoun; y las que vendrían en los años siguientes, incluso después del levantamiento del muro en 1961.

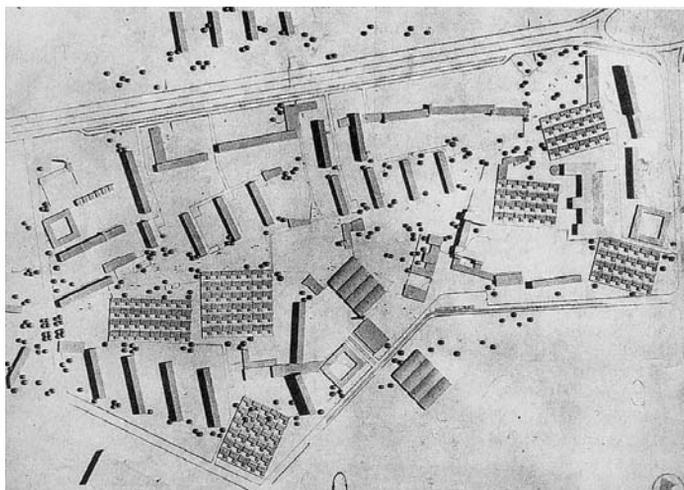


Fig. 7. Primer premio del concurso *Wohnzelle Friedrichshain* por Hans Scharoun. Concebido como una profundación, a escala local, de su *Kollektivplan*.

Aufbauprogrammes” (“Programa de Construcción Nacional”) dictado por sus dirigentes. Los convocados para la *Stallin-Alle en 1951*, para el *Wohnzelle Friedrichshain* de 1949, o la *Strausberger Platz* de 1951, fueron ganados por propuestas renovadoras, ajenas al legado histórico de la ciudad, que ofrecían separadamente diversas interpretaciones del *Kollektivplan* de Scharoun⁵⁰. Por lo general, el modelo perseguido se basaba en un esquema abierto, funcional y representativo, donde el automóvil tenía una presencia protagonista y el tránsito peatonal era olvidado casi por completo⁵¹. Sin embargo, y paradójicamente, la arquitectura era definida, por lo común, bajo un lenguaje clasicista, siempre destinado a los usos institucionales del Partido Comunista.

50. El concurso para la *Stallin-Alle* y la *Strausberger Platz* de 1951 fue ganado por Egon Hartmann y Hermann Heselmann, y para el *Wohnzelle Friedrichshain* de 1949 por Hans Scharoun, que por entonces trabajaba para el sector soviético pero que como se verá más adelante pasará al sector occidental, llegando a ser el arquitecto más influyente de la reconstrucción de Berlín.

51. Hain, Simone. „Warum zum Beispiel die Stalinalle?. Beitrage zu einer Transformationsgeschichte des modernen Planens und Bauens“. IRS, Institut für Regionalentwicklung und Strukturplanung. Berlín, 1999. También en: Kadatz, Hans-Joachim. „Berlin Architektur in der Hauptstadt der DDR“. VEB E. A. Seemann Buch- und Kunstverlag. Leipzig, 1973.

Se buscaba la representación del poder, y nuevamente la arquitectura servía como instrumento. Arquitectos comprometidos como Hermann Heselmann o Egon Hartmann se plegaban a los ideales soviéticos para materializar un escenario acorde con sus expectativas monumentales. El torpe formalismo anacrónico aún es visible. Con sus diseños para la *Strausberger Platz* y la *Stallin-Alle* entre 1946-1951 Heselmann y Hartmann dieron forma a los edificios institucionales del *Politbüro* con un torpe lenguaje clasicista que contrasta con la perseguida imagen de modernidad, latente en los modelos urbanísticos.

No obstante, su verdadera imagen sería materializada en los años siguientes. La edificación del complejo residencial de *Friedrichshain* y la 2ª fase de la *Stallin-Alle*, convocada en 1959, se configuraron, esta vez sí, como una nueva ciudad abierta, funcional y moderna, definida por bloques de viviendas exentos, rotundamente resuelta por volúmenes claros y compactos, ajenos por completo a la antigua parcelación medieval. Los espacios intersticiales fueron ocupados por avenidas rodadas y grandes zonas verdes, en donde, los contenedores residenciales agruparon, al igual que las *Unités* de Le Corbusier, los servicios necesarios de la comunidad, para hacer la vida de sus ocupantes prácticamente autosuficiente⁵².

¿Reconstrucción conjunta?: intento fallido

La organización conjunta de la reconstrucción tendría un corto recorrido. A pesar de los esfuerzos de la Conferencia de Londres de 1947 por articular las posibles herramientas de reconstrucción, concertadas entre las potencias vencedoras, bien pronto, en 1948, el bando soviético comenzó su *Blockade* que llevarían a la división definitiva en 1949 en sólo dos sectores, y al establecimiento del famoso “puente aéreo” como único modo de abastecimiento del sector occidental.

Sin embargo, a pesar de la división, aún se realizarían algunas estrategias conjuntas para Berlín, como fue la reconstrucción de la Puerta de

52. Al igual que en su modelo corbuseriano, la ausencia de ciudadanos que “habiten” estos espacios han terminado vaciándolos de contenido, y en la actualidad aparecen ausentes y ajenos a referencias de ningún tipo que, como los paisajes de De Ciricho, convirtieron la ciudad en un ente abstracto de imagen fantasmagórica. Un problema común en de los modelos de posguerra de los años 50, que Aldo Rossi supo denunciar en su “Arquitectura de la ciudad”.



Fig. 8. Vista del *Brandenburger* tor en 1957, durante los trabajos de reconstrucción. Fue necesario reconstruir por completo el ala meridional, totalmente destruida, y gran parte del ala septentrional; el cuerpo central presentaba igualmente serios daños.



Fig. 9. Trabajos de reconstrucción de las columnas en 1957.

Brandenburgo⁵³. Situada en el mismo centro, al inicio de la *Unter den Linden*, la *Brandenburgertor* atesoraba gran importancia simbólica como puerta de entrada al recinto histórico. A lo que se añadía su recobrada importancia estratégica, puesto que tras la división se configuró como el paso habitual entre los sectores americano y soviético.

La Puerta había sido muy castigada durante la batalla de Berlín y las primeras actuaciones hubieron de realizarse en el mismo 1945 para asegurar la estabilidad de los escasos restos⁵⁴. La reconstrucción definitiva se realizó entre los años 1956-58 con el objetivo último de restituir íntegramente su estado anterior a la guerra. Se impuso el conocido “como era y dónde era” del “*restauro historico*” de Luca Beltrami, que sería también retomado en tantos otros casos. Su reconstrucción pasó por encima de cualquier teoría “moderna”, y no se contempló la conveniencia de dejar constancia del hecho histórico o interpretar su nueva realidad formal. Ambos sectores consideraron más rentable la recuperación íntegra del monumento, ajeno a su devenir histórico, y devolver una nueva Puerta, aún mejorada, a la castigada población cansada de ruinas y escombros.

Compárese esta intervención con la que años más tarde realizaría Josef Wiedemann sobre el *Siegestor* de Munich (ya comentada). Más atento con la preexistencia y responsable con su pasado, mediante unos principios “críticos”, Wiedemann demostró que era posible conjugar los deseos de recuperación formal del monumento con la eficacia de una denuncia responsable de la guerra.

Aún antes del levantamiento del muro fue organizada, desde el sector occidental en donde se enclavaba, la reconstrucción del *Reichstag*⁵⁵. Al igual que el ejemplo anterior, su recuperación venía impuesta por su importancia histórica y representativa. Sin embargo, el sector occidental articuló este proyecto, a principios de los años 50, como medida de presión hacia el bando soviético, para conseguir una, aún viable, Alemania unificada. La reconstrucción del *Reichstag* era de nuevo, además de un verdadero propósito de rehabilitación patrimonial, una herramienta política que afirmase la pervivencia del posible nuevo parlamento alemán en este sector de la ciudad.

53. Arenhövel, Willmuth; Bothe, Rolf. “Das Brandenburger Tor 1791-1991, eine Monographie”. Berlin Museum und Märkisches Museum. Verlag Willmuth Arenhövel. Berlin, 1991. También en: Kieling, Uwe; S. Cullen, Michael. “Das Brandenburger Tor. Geschichte eines deutschen Symbols”. Argon Verlag GmbH. Berlin, 1990.

54. La columnata del ala meridional estaba desaparecida, el lado septentrional faltaba en su mayor parte y el cuerpo central presentaba igualmente serios daños.

55. Cullen, Michael S. „Der Reichstag, die Geschichte eines Monumentes“. Frölich und Kaufmann. Berlín, 1983.



Fig. 10. La puerta de Brandeburgo una vez reconstruida en 1959, pocos años antes del levantamiento del muro.

El edificio, al igual que la *Brandenburgertor*, y situado muy próximo a ella, había sufrido daños generalizados en todos sus sistemas, que eran especialmente graves en la cúpula, prácticamente perdida. Tras su primera consolidación organizada en la inmediata posguerra, el concurso para su rehabilitación fue ganado por Paul Baumgarten en 1951, con una propuesta renovadora que respetaba el envoltorio monumental y reformaba el interior conforme a unas nuevas necesidades funcionales. Su proyecto no incluyó la restitución de la primitiva cúpula original vidriada de Paul Wallot, que databa de 1880. En su lugar, un techo anodino de paneles resonadores de yeso dio respuesta a las necesidades acústicas pero devaluó por completo su imagen monumental y simbólica, donde la transparencia de su cúpula manifestaba el deseo democrático y universal de su interior (algo que Sir N. Foster se encargó hábilmente de corregir en los años 90, gracias, por otro lado, al “apoyo” proyectivo de Santiago Calatrava). En los años siguientes, el traslado de la capital de la Alemania Occidental a Bonn dejó a este edificio huérfano del uso para el que había sido concebido.



Fig. 11. Frontón del *Reichstag* en 1945. La resistencia pertinaz de las tropas nazis dentro de este edificio llevó a su destrucción casi total.



Fig. 12. El *Reichstag* tras la reconstrucción y rehabilitación de Paul Baumgarten. Su proyecto no contempló la reconstrucción de la cúpula de vidrio original, que años después N. Foster ha reintroducido con un lenguaje contemporáneo.

El sector capitalista, reconstrucciones del *Plan Marshall*

La ausencia de edificios dotacionales en el sector occidental provocó que gran parte de las inversiones de los primeros años de posguerra fueran destinadas a la construcción de espacio culturales y de servicio. El Bloqueo oriental había privado a media ciudad de buena parte de sus infraestructuras, ya fueran museos, bibliotecas, patrimonio monumental e incluso su Universidad.

En 1956, un Hans Sharoun definitivamente anclado en el sector occidental tras la división de la ciudad en dos bloques, proyectaba el conocido *Kulturforum*, gracias a las ayudas federales materializadas con el *Plan Marshall*. Un nuevo complejo dotacional sería levantado en las proximidades de la *Potsdamerplatz* que pretendía paliar la ausencia de equipamientos culturales y dar alojamiento a la gran cantidad de obras de arte almacenadas en sótanos y galerías. Así nacieron la *Gemäldegalerie*, el *Kunstgewerbemuseum* o la *Kupferstichkabinett* entre otros⁵⁶.

Asimismo, el populoso eje urbano de la *Kurfürstendamm* era paulatinamente potenciado ante la necesidad de dotar a la ciudad de un nuevo espacio comercial. A lo largo de esta avenida se levantaron los mayores exponentes de la “nueva modernidad” perseguida por un Berlín occidental que articulaba su maquinaria de nuevas construcciones, ayudado por los fondos norteamericanos, y a impulsos de la ya patente competencia con la DDR. Los modernos edificios de *Zentrum am Zoo* (1955-57), los antiguos almacenes *Bilka* (1956), la *Allianz-Versicherung* (1953-55), o el *Europa-Center* de la *Breitscheidplatz* (1963-65) fueron levantados con un denodado ansia por demostrar su compromiso por la renovación, sin respetar en absoluto ningún tipo de preexistencia, y que, en efecto, consiguieron hacer de la *K'damm* el núcleo comercial del Berlín oeste.

En este contexto, la intervención sobre la *Kaiser-Willhelm-Gedächtniskirche*, ubicada en una céntrica posición de la *K'damm*, se constituyó como un singular contrapunto. De la iglesia original no quedaba más del 60% en pie. El concurso de 1955 para su reconstrucción no contemplaba en sus bases la conservación de los escasos restos. Así, el proyecto ganador de Egon Eiermann ignoró por completo lo que de ella quedaba y en su lugar se erigiría un nuevo templo con una formalización ajena

56. Años después, en este mismo escenario Sharoun desarrollaría sus mejores obras arquitectónicas con la *Philharmonie* (1960-63) y la *Staatsbibliothek* (1967-76). Asimismo. Y en este mismo conjunto urbano, Mies van der Rohe daría su aportación a la reconstrucción con su interpretación del templo moderno en la *Neue Nationalgalerie* (1965-68).



Fig. 13, la *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche* en 1945. Fue destruido aproximadamente el 60% de la iglesia original, solamente la torre, su base y algunas capillas laterales quedaron en pie.

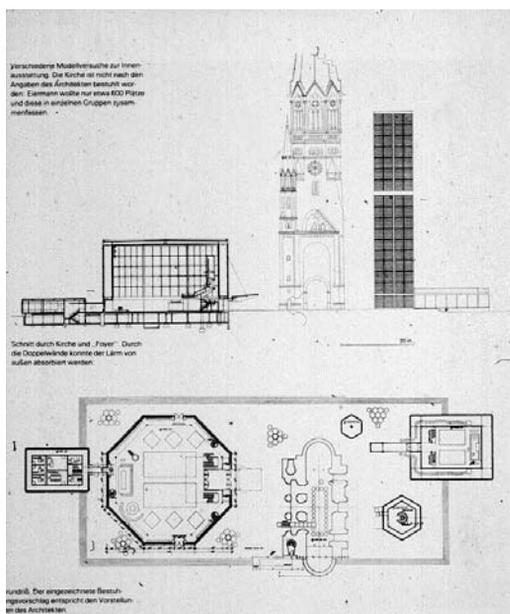


Fig. 14, proyecto de rehabilitación y renovación de la *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*. Lo que quedaba de la iglesia original fue añadido al conjunto, e incluso mutilado en algunas partes, como un elemento más de la composición de Eiermann. En ella, diversos edificios de planta central dan servicio a las necesidades de la congregación religiosa, las ruinas de la antigua iglesia recibieron el uso de museo permanente de la historia del edificio.

a la preexistencia⁵⁷. La escandalosa pérdida patrimonial que se estaba produciendo motivó que durante el desarrollo del proyecto se incluyeran las ruinas, como humilde, y hasta cierto punto forzado, testigo del paso de la historia, toda vez eliminadas de lo que el arquitecto no consideró apropiado para su composición (aproximadamente el 30%). Una serie de cuerpos de planta central dieron servicio a las necesidades de la congregación, en donde la antigua iglesia fue recompuesta como un elemento más de la composición y finalmente integrada en el conjunto. Su actitud crítica y respetuosa con el estado degradado del edificio han permanecido como uno de los escasos monumentos que nos recuerdan el paso de la guerra.

La estrategia de los concursos fue de nuevo utilizada por el sector occidental para beneficiarse de las aportaciones de los mejores arquitectos del momento; quienes concurrirían en Berlín con motivo de la reconstrucción del *Hansaviertel* (barrio de Hansa) desarrollado en la *Internationale Bauausstellung (Interbau)* de 1957⁵⁸. Este ejemplo se configuraría como una de las operaciones más interesantes de recuperación arquitectónica y urbana bajo criterios contemporáneos. La casi total destrucción de este antiguo barrio de manzanas cerradas del siglo XVIII provocaría la materialización casi directa de los principios urbanísticos esbozados entre los CIAM IV y su “Carta de Atenas” de 1933, y el *Kollektivplan* de Scharoun⁵⁹.

El proyecto de los nuevos bloques de vivienda que habían de suplantar a las antiguas manzanas residenciales convocó a las figuras internacionales del momento: Le Corbusier, Walter Gropius, Oscar Niemeyer, Sep Ruf, Alvar Aalto y Arne Jacobsen, entre otros. Sobre un renovado planeamiento desarrollado por Willy Kreuer y Gerhard Jobst, que olvidaba por completo al antiguo *Hansaviertel*, se encontró la coyuntura idónea para articular diversas interpretaciones del bloque residencial moderno. El contexto urbanístico incluía todos los servicios comunitarios necesarios, entre los que se encontraban la iglesia, comer-

57. Wolf, Shirmer. “Egon Eiermann, 1904-1970, Bauten und projekte”, DVA, Stuttgart, 1984. Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlin, Charlottenburg, Breitscheidplatz, 1957-1963, pp. 164-171.

58. Dolf-Bonekämper, Gabi; Schmidt, Franziska. „Das Hansaviertel. Internationale Nachkriegesmoderne in Berlin“. Verlag Bauwesen. Berlín, 1999. Weitz, Ewald. “Internationale Bauausstellung <1957, Berlin, West>”. Internationale Bauausstellung im Berliner Hansaviertel. Katalog der Internationalen Bauausstellung Berlin 1957. Berlin , 1957.

59. Me refiero a la “Carta de Atenas” de 1933 parte del IV congreso CIAM. A pesar de su denominación y se su proximidad cronológica no alude a la Carta de Atenas de 1932, convocada por Gustavo Giovannoni y que fue el fruto de la Conferencia de Atenas de 1931.

cios, biblioteca y transporte urbano, en un claro ensayo de la “ciudad del mañana”, que en su génesis mantenía la vocación de extrapolarse al resto de la ciudad. De tal modo, la antigua parcelación burguesa del barrio residencial de Hansa desapareció por completo para dar paso a una nueva edificación abierta, fluida y moderna. El resultado, tanto desde el punto de vista arquitectónico como urbanístico, es contradictorio: la calidad arquitectónica de los edificios contrasta con la pérdida irreparable del tejido histórico. A esto añadimos que el aspecto de periferia de una zona totalmente céntrica, junto con la falta de carácter urbano de la propuesta, restó verosimilitud a la intervención⁶⁰. No obstante, los bellos ejemplos proyectados y la calidad ambiental de sus amplias zonas verdes y espacios hicieron del *Hansaviertel* un agradable remanso residencial en el interior de Berlín⁶¹.

Al exitoso modelo del *Hansaviertel* le siguieron, en el sector occidental, otras iniciativas residenciales que por lo general, a partir de este ejemplo, serían levantadas en la periferia. Las *Siedlung* de los años 20 serían retomadas para dar respuesta a las necesidades de alojamiento de una población carente de los recursos económicos suficientes. Así nacieron las *Ernst-Reuter-Siedlung* en *Wedding*, *Otto-Suhr-Siedlung* en *Kreuzberg*, *Britz-Süd* en *Neukölln*, o *Bayerischeviertel* en *Schöneberg*, que quizás por la premura en que fueron ejecutadas, a mediados de los años 50, no aportaron variación alguna del concepto “*Siedlung*” heredado. Consistían en viviendas adosadas y resueltas con soluciones constructivas tradicionales y materiales vernáculos, muchos de ellos recuperados directamente del descombro de Berlín⁶². Sería a partir de la *Siemensstadt* (1957-60) cuando se percibe un desarrollo efectivo de esta idea, y donde encontramos ya una interpretación del bloque residencial en altura, ya presente en el *Hansaviertel*. Con estos modelos la construcción sufrirá en pocos

60. A excepción de la *Unité d'habitation “Typ Berlin”* proyectada por Le Corbusier entre 1957-58 que fue ubicada a las afueras de Berlín en Flatowalle, y cercana al recinto olímpico.

61. 30 años más tarde del *Interbau 1957*, la IBA (*Internationalen Bauausstellung*) se congregó en Berlín (1984-87), coincidiendo además con el 750 aniversario de la ciudad, convocada por el gobierno occidental, con el objetivo de “remediar los errores de la reconstrucción”, mucho de ellos debidos a la “precipitación”. Un grupo de arquitectos dirigidos por Walter Hämer aplicaron un programa de rehabilitación y construcción que “mejorase las condiciones de vida en barrios marginales”, como Kreuzberg o Reinickendorf.

62. “*Abriss für den Wiederaufbau*” (“Demoliciones para la reconstrucción”), fue una campaña lanzada por las autoridades Aliadas para promover la demolición de los inmuebles más inestables y evitar con ello el riesgo de una insegura ocupación. Además, con ello las *Trümmerfrauen* (mujeres de los escombros) obtenían el material de construcción para levantar nuevas edificaciones.

años un profundo desarrollo que revolucionará, mediante la industrialización, todo el proceso constructivo. Los paneles prefabricados a escala industrial y el sistema constructivo *Baukombinate*, asociado a una estructura vertical de hormigón armado harán su entrada a finales de los años 50 como la solución más económica y eficiente de construcción “racional”. A partir del modelo *Siemensstadt* nacerían otros como la *Gropiusstadt* (1962-72), la *Charlottenburg-Siedlung* por W. Gropius (1957-60), o el mismo *Markischesviertel* (1963-74) apoyadas en una construcción semiindustrializada y en la ocupación de la periferia como “villas paisajísticas” integradas en el medio urbano.



Fig. 15 y 16. Arriba, el *Hansaviertel* con su antigua parcelación urbana de manzanas cerradas anterior a la guerra; abajo, plano definitivo del *Interbau 1957*, la desaparición de la ciudad histórica da origen a una nueva “ciudad del mañana”, sin referencia alguna al tejido histórico.



Fig. 17 y 18. Arriba, el *Hansaviertel* desde el sur, en primer término la casa diseñada por Walter Gropius; abajo, el ejemplo de A. Aalto.

La iniciativa del sector occidental para retomar la capitalidad de Berlín tuvo un nuevo impulso con el concurso *Hauptstadt Berlin* de 1958. En él se convocaron de nuevo a las figuras internacionales para resolver el ámbito institucional cercano al *Reichstag*, como sede de un hipotético nuevo gobierno⁶³. Las propuestas ganadoras coincidían nueva-

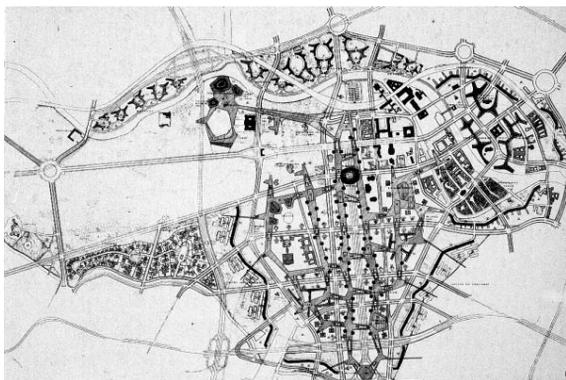
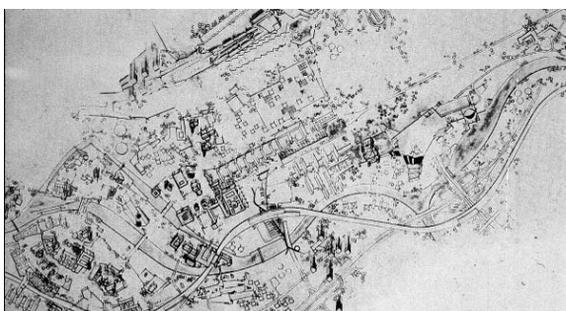
63. AA.VV. "Internationale Bauausstellung <1957, Berlin, West>". Internationale Bauausstellung im Berliner Hansaviertel: Interbau, Berlin 1957. Berlin, 1957.



Fig. 19. *Siedlung Charlottenburg Nord* 1960, por Hans Scharoun.

mente en la confianza ciega de los principios Modernos para completar los grandes vacíos creados por la guerra, y de nuevo las referencias al tejido urbano heredado fueron nulas. Spengeling y Pempelfort, Scharoun y Le Corbusier, dieron sus versiones particulares de un utópico urbanismo anclado entre el *Kollektivplan* y la *Ville Radieuse*, donde las aéreas pasarelas del “nuevo Brutalismo” de Allison-Smithson y Peter Sigmon, con sus tuberías inferiores de circulación rodada de alta velocidad se convirtieron en la propuesta más atractiva e influyente en los años posteriores.

Sin embargo, los esfuerzos por un entendimiento conjunto fueron definitivamente cancelados con el levantamiento del muro en agosto de 1961. A partir de este momento comenzó una nueva fase en la re-



Figs. 20, 21, 22 y 23. El concurso *Hauptstadt Berlin 1958* congregó a las grandes figuras del panorama internacional que, convocadas por el sector occidental, realizaron una planificación urbanística de Berlín como capital de una hipotética Alemania unificada. El intento fue un fracaso puesto que acentuó las diferencias entre ambos bandos que finalmente desembocaron, pocos años después, en el levantamiento del muro. Las propuestas ganadoras se apoyan entre la *Ville Radieuse* de Le Corbusier y el *Kollektivplan* de Hans Sharoun. Arriba, propuesta ganadora de Spengelin, Eggeling y Pempelfort; centro arriba, segundo premio de Hans Sharoun; centro abajo, tercer premio de Smithson, Sigmond-Wonke y Alison; y abajo, Le Corbusier, con su “opción estrecha”.

construcción de Berlín, donde la férrea competencia que nació entre los sectores capitalista y soviético marcaría los siguientes años.

Una de las consecuencias de la división de la ciudad a partir del *Blockade* fue la ausencia de universidad en el Berlín oeste (la *Humboldt Universität* estaba en el otro sector). Esto motivaría la creación de una nueva universidad: la *Technische Universität Berlin* (TUB), que sería levantada en la zona céntrica de la *Ernst-Reuter-Platz* y la *Av. des 17 juni*, no muy lejos de la anterior, y materializada con un lenguaje contemporáneo con denodada rapidez a partir de 1948. El modelo abierto y funcional se impuso nuevamente como mejor estrategia para ocupar un territorio recuperado de los escombros. No sería hasta el nacimiento de la segunda universidad de Berlín en 1973, la *Freien Universität* (FU), y de nuevo gracias a la ayuda norteamericana, cuando encontramos una alternativa al escapista modelo de ciudad “funcional” y “abierto” que hasta entonces habían gobernado los planteamientos urbanísticos a ambos lados de la frontera⁶⁴. Fueron los integrantes del Team X, Sadrach Woods y Manfred Schiedhelm, quienes importaron su esquema para *Frankfurt-Römeberg* de 1963, a la escala más reducida de la FU de Berlín. A pesar de la inconveniencia de adaptar un modelo céntrico en un contexto más periférico, su propuesta fue sincera y, por fin, atenta al tejido histórico heredado. En ella se llegó, en cierto modo, a la antítesis de las proyecciones cartesianas del *Kollektivplan* y la *Ville Radieuse*, que habían gobernado las directrices urbanísticas de las décadas anteriores⁶⁵.

64. Henry Ford, por ejemplo, patrocinó la construcción de la biblioteca de la FU, hoy la *Henry-Ford-Bau und Universitätsbibliothek*. Levantada entre 1952-54 por Heinrich Sobotka y Gustav Müller. Los americanos siguieron ofreciendo un sólido apoyo económico a la reconstrucción de Berlín. Otro edificio destacado, levantado pocos años después del anterior, fue el *Kongresshalle*, actual *Haus der Culturen der Welt*, entre 1956-57, por Hugo Stubbins, también conocida como la “*Schwangere Auster*”.

65. No obstante, la FU de Berlín Dahlem quedó privada de aquella cultura urbana para la que había sido concebida y a la que hubiera respondido de haber sido construido en Frankfurt, una universidad no puede funcionar como una ciudad en microcosmos, no le es posible generar la animada diversidad de la ciudad propiamente dicha. En 1963, la ideológica implícita del esquema Frankfurt de Woods halló su complemento en el plan trazado por De Carlo (Team X) para Urbino. Este plan dedicaría más espacio a las tácticas de preservación y rehabilitación que a la acomodación de las nuevas estructuras. En este modelo, en efecto, se llegó a la antítesis de las proyecciones utópicas de la *Ville Radieuse*. Más información en: Frampton, Kenneth: “Historia crítica...”. *Ibidem*, 66, Barcelona, 1991.

Reconstrucciones en la DDR, la influencia soviética:

En el sector oriental las ansias que demostró el régimen de Pankow por distanciarse de sus vecinos occidentales le llevó a imponer su personal entendimiento de la reconstrucción, donde no había sitio para la recuperación monumental y mucho menos el mantenimiento de cualquier vestigio histórico vinculado con regímenes anteriores. Su *Nationalen Aufbauprogrammes* se estaba materializando a marchas forzadas, y la “provocación” que habían significado las iniciativas occidentales para retomar la capitalidad de Berlín tendría una respuesta contundente a partir de los años 50.

Al igual que sus vecinos occidentales, el bando soviético trató, mediante una estrategia propagandística apoyada en la arquitectura, hacerse con la importancia simbólica de la representación. Su continua negativa a los esfuerzos occidentales por una organización conjunta, corría pareja al afianzamiento político de la nueva Alemania Oriental. En este cometido, la búsqueda de un edificio que albergara al nuevo parlamento de la recién creada DDR, y que a través de su lenguaje manifestara su representatividad y su compromiso de permanencia, fue fundamental para el nuevo gobierno. Esta operación, aparentemente inocua para el patrimonio edificado, traería consigo una de las pérdidas monumentales más lamentables, polémicas e injustificadas de toda la reconstrucción de Berlín: la demolición del *Stadtschloss*, la antigua residencia de los reyes de Brandenburgo⁶⁶. Las circunstancias que han rodeado el devenir de este edificio, desde la guerra hasta su demolición en 1951, siguen provocando sentimientos encontrados.

El palacio había sido dañado en la guerra, pero al contrario de lo que sucedió con el *Reichstag*, la destrucción solamente era significativa en pequeñas partes, y en ningún caso su estabilidad física se veía amenazada. Sin embargo, su recuperación arquitectónica, enclavado en el sector oriental, desde el principio constituyó un motivo de discrepancia entre este y oeste, la cual obviamente iba más allá del terreno arquitectónico. Las evidentes connotaciones políticas y sociales del edificio (no hay que olvidar que el palacio había sido la residencia imperial de la familia de los Hohenzollern) fueron los argumentos suficientes

66. Maether, Bernd. „Die Vernichtung des Berliner Stadtschloßes. Eine Dokumentation“. Berlin Verlag Arno Spitz GmbH. Berlin, 2000. También en: Meuser, Philipp. „Schloßplatz 1. Vom Staatsratsgebäude zum Bundeskanzleramt“. Berlin Edition Verlags-GmbH. Berlin, 1999. AA.VV. „Das Berliner Schloß. Wiederaufbau oder Neuplanung“. Baukammer Berlin, Mitteilungsblatt für die im Bauwesen tätigen Ingenieure. Sonderdruck Baukammer. Berlin, 1994.



Fig. 24. Vista del *Stadtshloss* en 1938. Había sido la residencia en Berlín de los reyes de Brandenburgo.

para que se optara por su demolición en 1951⁶⁷. Berlín perdió de este modo su mayor exponente monumental.

El significativo vacío urbano que se generó tras su demolición hubo de esperar más de 20 años para encontrar el proyecto apropiado, y después de varios concursos fallidos (*Hauptstadt der DDR*) en los años 50 y 60. El nuevo *Palast der Republik* fue finalmente proyectado en la década de los 70 con un lenguaje actualizado que dejaba atrás las recurrentes experiencias clasicistas de la arquitectura soviética. La interesante propuesta realizada por Heinz Granffunder y Kart-Ernst Swora en 1973 aportaba una fachada vítrea y tornasolada que, a través de su condición transparente y democrática, conmemoraba la “cadena de cristal” de los arquitectos socialistas durante la guerra⁶⁸. El edificio fue ciertamente un logro propagandístico, la amplia plaza creada frente a su larga fachada, donde antes se situaban los patios y alas edificadas del antiguo palacio, permitía la concentración de grandes multitudes que encontraban en su alzado “sincero”, coronado con la hoz y el martillo, el decorado idóneo para sus manifestaciones.

Sin embargo, tras la caída del muro en 1989 y la reunificación Alemana el edificio se quedó sin uso y desde entonces envejece anónimo al final de la *Unter den Linden*, desvencijado y carente de

67. Peschken, Goerd; Klünner, Hans-Werner. „Das Berliner Schloß“. Das klassische Berlin, Propyläen Verlag. Berlin, 1982.

68. Beutelschmidt, Thomas; Novak, Julia M. „Ein Palast und seine Republik. Ort-Architektur-Programm“. Verlag Bauwesen. Berlin, 2001.

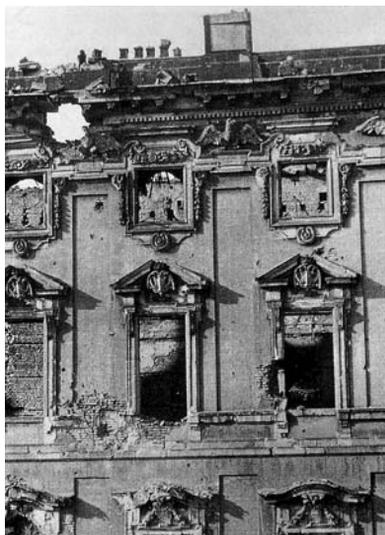


Fig. 25 y 26. Izda., Fachada meridional del *Stadtschloß* con los daños de guerra, solamente el 50% del conjunto presentaba daños considerables. Abajo, Operaciones de derribo del *Stadtschloß* en 1951.



significado. La amplia explanada, otrora utilizada para desfiles y representaciones, ahora exhibe musealizadas lo que queda de los sótanos del antiguo palacio: salas de calderas y cocinas. Pero la paradoja es aún mayor cuando comprobamos que la nueva administración berlinesa pretende reconstruirlo, aunque sólo sea en su forma externa, hasta sus últimos detalles⁶⁹. Su demolición ya está en marcha y en su lugar el nuevo *Stadtschloss*, concebido por Schüler y Schüler-Witte en 2000 se

69. Boddien, Wilhelm v; Engel, Helmut. „Die Berliner Schloßdebatte. Pro und Contra“. Berlin Verlag. Berlin, 2000.

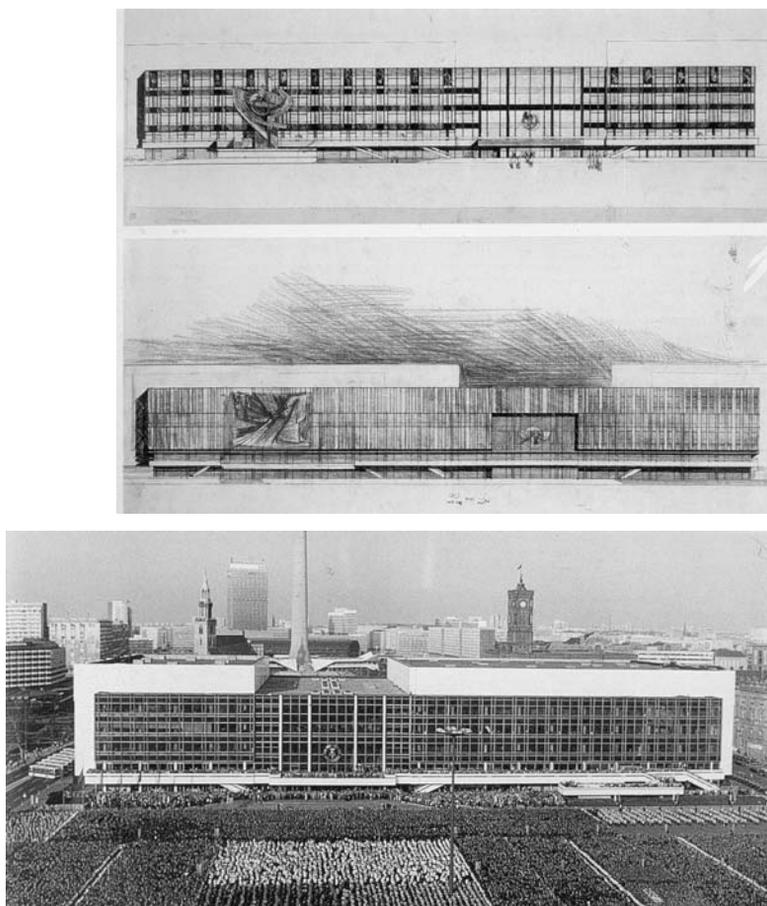


Fig. 27 y 28. Arriba, proyecto ganador del concurso para el nuevo *Palast der Republik* por Dieter Bankert, los relieves escultóricos, donde se incluían la hoz y el martillo que coronaba el acceso principal son de Siegfried Krepp (1973); abajo, manifestación política del “Día del Partido” en la Marx-Engels-Platz creada sobre los cimientos del antiguo *Stadtschloss* en 1981.

limitará a reproducir el volumen y la piel del edificio original. Hasta el mínimo detalle sus fachadas serán copiadas, respetando incluso los materiales originales⁷⁰. Al interior, un nuevo centro comercial, oficinas

70. Curiosamente estos mismo arquitectos se encargaron de proyectar el *Internationales Congreso Centrum* entre 1973-79 para la RFA en Berlín Occidental. Un complejo de salas de congresos y espacios públicos abiertos y funcionales, con un carácter

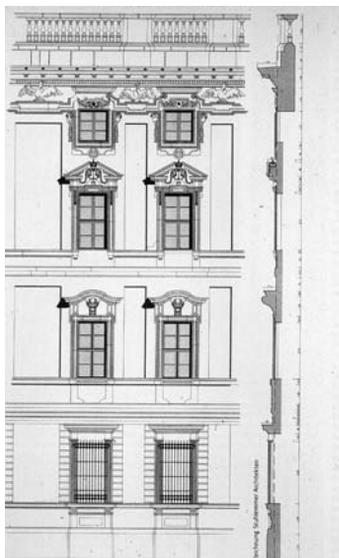
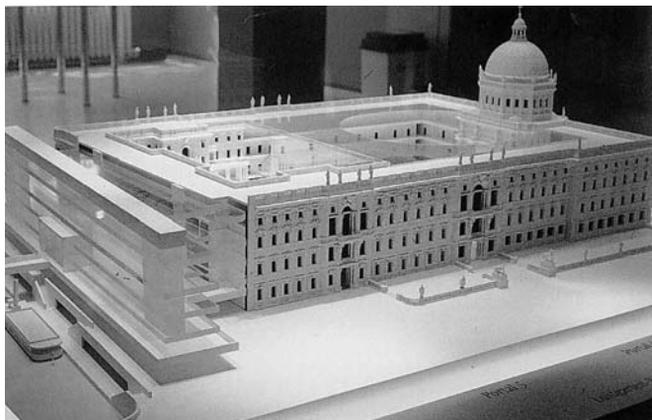


Fig. 29 y 30. Arriba, proyecto para el nuevo *Stadtschloss*, por Ralf Schüller y Ursulina Schüller-Witte, arquitectos, 2000. La reconstrucción se limitará a la piel del edificio original, sus fachadas serán reproducidas hasta el mínimo detalle, respetando incluso los materiales originales. El interior tendrá una nueva concepción y uso, destinado en su mayor parte a centros comerciales, oficinas y apartamentos; abajo izda., proyecto de reconstrucción de la fachada del *Stadtschloss* (2000). La reconstrucción de su fachada comenzó a finales de 2005 y aún está en proceso.

y apartamentos darán contenido a esta polémica operación. Si absurdo fue demoler el *Stadtschloss*, más de lo mismo tendrá ahora Berlín al quedarse sin el testimonio construido de una parte de su historia.

No solamente el paisaje berlinés perdió el *Stadtschloss* en el sector oriental, otras residencias palaciegas, enclavadas en el recorrido mo-

brutalista y ajeno por completo a su implantación histórica, que pretendía reforzar la capacidad de Berlín oeste para organizar reuniones internacionales.

numental de la *Unter den Linden*, fueron demolidas para dar respuesta a las proyecciones hausmanianas de la Stallin-Alle y albergar nuevos usos institucionales. Así sucedió con la antigua *Sowjetische Botschaft* (embajada soviética) levantada entre 1950-53 sobre las ruinas de un antiguo palacio barroco, en un anacrónico lenguaje clásico y monumentalista, propio de la arquitectura soviética de los años 50.

Asimismo, la *Anhalter Bahnhof*, una dignísima estación de ferrocarril de ladrillo y hierro del siglo XIX, fue también demolida por la letal combinación de falta de uso y sus claras vinculaciones históricas, próximas a los dirigentes nazis⁷¹. Lo mismo sucedió con la *Franziskaner Kloster Kirche*, que sin uso religioso posible, fue abandonada a su albur hasta su ruina prácticamente total⁷². Análogamente, la *Bauakademie* construida por K.F. Schinkel a principios del s. XIX, no fue reconstruida por el mismo motivo al *Stadtschloss*, y el edificio se demolió en los años 50, para levantar en su lugar un insulso, pero formalmente más efectivo, Ministerio de Asuntos Exteriores⁷³.

La revisión crítica de los años 60, aprendiendo del pasado

La década de los 60 trajo consigo un mayor respeto hacia el patrimonio monumental berlinés que aún quedaba por reconstruir. Los excesos urbanísticos que se habían sucedido, en uno y otro sector, y el escaso o nulo respeto por la ciudad heredada darían paso a una mayor concienciación por el importante papel que constituía el patrimonio monumental. A partir de entonces fueron más evidentes los esfuerzos por la positiva recuperación de los edificios aún pendientes de una solución. Berlín Este, en permanente rivalidad con sus vecinos occidentales, articulará a mediados de los 60 un vasto plan de reconstrucciones y renovaciones del patrimonio histórico. A pesar de que los criterios impuestos pasaron por la recuperación idéntica del edificio con arreglo a su “imagen original”, traicionando por tanto la posible

71. Maier, Helmut. “Berlin Anhalter Bahnhof“. Ästhetik und Kommunikation Verlags GmbH. Berlín, ¿?.

72. Hoy en día ha sido restaurada con un interesante proyecto de consolidación, hasta cierto punto “romántico” desarrollado en el *Institut für Baugeschichte und Denkmalpflege* de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Técnica de Berlín, bajo la dirección del profesor Johannes Cramer.

73. Fueron muy escasos los monumentos seleccionados por Berlín oriental en la inmediata posguerra para ser reconstruidos. Y sólo fue posible cuando éstos no representaban los privilegios de ninguna clase social. Así la *Deutsche Staatsoper* reconstruida entre 1953-55 fue de los escasos monumentos seleccionados.

denuncia histórica, fue un ambiciosa estrategia que hizo posible la restauración de numerosos monumentos. Sin embargo, esta se vería de nuevo condicionada por su funcionalidad. Aquellos que estaban al “servicio del pueblo” fueron mantenidos fieles a su imagen original, los palacios, en cambio, fueron transformados, por lo general, en “monumentos sociales”. Entre otros serían seleccionados el *Prinzesinnenpalais*, reconstruido entre (1963-64); el antiguo *Kronprinzenpalais* (1968-69); el antiguo *Kaiser-Wilhelm-Palais* (1964); la *Komische Oper* (1966-67); la *Dom* de Berlín (1975-93); la *Schauspielhaus* (1979-84), o el mismo *Nikolaiviertel* (1980-87).

De los ejemplos anteriores, la *Schauspielhaus*, en la *Gendarmenmarkt*, un edificio proyectado por Schinkel a principios del s. XIX y testimonio destacado del Berlín neoclasicista, fue reconstruido bajo el principio de reproducción idéntica, y casi arqueológica, con su estado original, y materializado como un reto, o incluso más, como un motivo de orgullo de su identidad⁷⁴. No importó que la *Schauspielhaus* hubiera sido la sala de conciertos preferida de los dirigentes nazis (en ella se solían interpretar las operas de Wagner). El uso del edificio determinó su positiva recuperación, a pesar de la dificultad del proyecto, puesto que había sido seriamente dañado y hubo de reestructurarse por completo.

En esta línea, la reconstrucción del *Nikolaiviertel* (barrio de Nikolai), un populoso y céntrico barrio medieval del Berlín oriental, constituyó, ya en los años 80, la primera actuación de recuperación integral de una zona residencial. Este proyecto se constituiría como un pintoresco contrapunto a la sistemática demolición del tejido residencial que se había producido a lo largo de 35 años de reconstrucción⁷⁵. Al igual que otras zonas céntricas los daños provenientes de la guerra eran copiosos, sin embargo la complejidad que suponía la rehabilitación puntual de los edificios dañados llevó a una solución drástica pero al parecer más rentable económicamente. En primer lugar se demolió por completo todo el caserío, es decir se impuso de nuevo la tabla rasa generalizada, a excepción de la iglesia de San Nicolás, que quedó como una isla dentro de un gran vacío urbano. E inmediatamente después fueron reconstruidas todas las manzanas que configuraban el barrio siguiendo su misma división parcelaria, sus alineaciones, calles y, en muchos casos, sus

74. Fue reconstruida por los arquitectos de la DDR K. Just y M. Prasser Behr, Adalbert; Hoffmann, Alfred. „Das Schauspielhaus in Berlin“. VEB, Verlag für Bauwesen. Berlín, 1984.

75. Günter, Stahn; Manfred, Paul. „Das Nikolaiviertel“. Verlag für Bauwesen GmbH. Berlín, 1991.

idénticas fachadas originales. Exteriores históricos se correspondieron con soluciones estructurales de hormigón armado y prefabricados, ajenos a su verdadero origen leñoso, que recrearon un pastiche difícilmente creíble, pero fiel a su delimitación histórica y popular.

El sector occidental, al hilo de la competencia y de la concienciación por el patrimonio monumental surgida en los años 60, realizó también recuperaciones formalistas que afectaron en exclusiva a los exponentes más destacados. La reconstrucción del *Martín Gropius Bau* se realizó con unos criterios prácticamente idénticos a los casos anteriores, y al mismo tiempo (finales de los años 70)⁷⁶. Fue reconstruido con una precisión casi milimétrica a su estado anterior a la guerra, recuperando incluso los planos originales y reproduciendo todos los elementos ornamentales hasta el último detalle, en

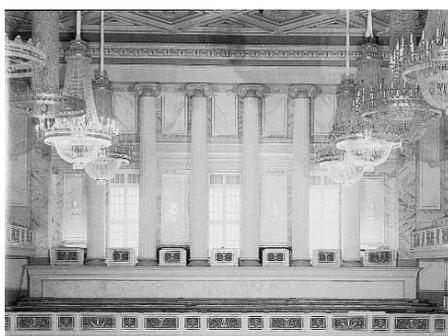


Fig. 31 y 32. Arriba, Fachada principal de la *Schauspielhaus* en 1945; abajo, interior de la *Konzertsaal* tras la reconstrucción íntegra de la fachada y los interiores “como era y donde era”.

76. Este interesante edificio había sido la sede de la colección permanente de Artes Decorativas desde su origen, cuando fue diseñado por Martin Gropius. Beier, Rosmarie; Koschnic, Leonore. „Der Martin-Gropius-Bau. Geschichte und Gegenwart des Ehemaligen Kunstgewerbemuseums“. Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann GmbH. Berlin, 1988. También en: Kampmann, Winnetou; Weström, Ute. „Martin-Gropius-Bau. Die Geschichte seiner Wiederherstellung“. Prestel- Verlag. Berlin, 1999.

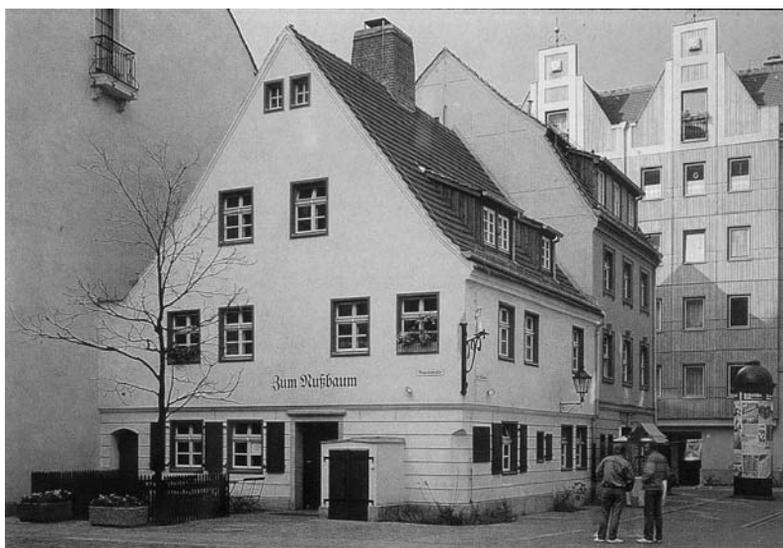


Fig. 33 y 34. Arriba, el popular restaurante “Nussbaum” antes de la guerra; abajo, reconstrucción de los años 70. Las estructuras originales leñosas han sido sustituidas por modernas fábricas de hormigón armado y ladrillo; el torpe formalismo anacrónico hace difícilmente creíble esta construcción.



Fig. 35 y 36. Arriba, el Nikolaiviertel tras la 2ª GM; abajo, proyecto de reconstrucción del barrio. Tras la demolición sistemática de todo el caserío, a excepción de la iglesia, sería de nuevo reconstruido respetando las divisiones parcelarias e incluso recreando las fachadas originales.

un trabajo que tampoco dejó lugar a ningún tipo de interpretación “crítica”.

Asimismo, también en el sector occidental, con idéntico criterio fue reconstruido el *Charlottenburgschloss*, ajeno a cualquier tipo de



Fig. 37 y 38. Izda., fachada norte del *Martin-Gropius-Bau* con los daños de guerra. La destrucción fue muy acusada en este edificio, la planta superior se perdió prácticamente por completo; dcha., interior del edificio reconstruido. Al igual que con la *Schauspielhaus*, los lujosos interiores fueron miméticamente reproducidos, así como sus fachadas, hasta en sus últimos detalles.

denuncia histórica. Proyecto que sería igualmente tardío (finales de los años 70). La atracción que el edificio ejercía sobre la población, y el afán de recuperar un símbolo arquitectónico como referencia urbana y parte integrante de su paisaje, condicionó una vez más su mimética reconstrucción. La sistemática recuperación de los oficios tradicionales para reproducir la decoración rococó original sería realizada más como una demostración y contestación a los esfuerzos orientales que por la utilidad del palacio, sin uso predeterminado.

La caída del muro, de nuevo Berlín

La caída del muro en 1989, la desaparición de la antigua DDR y la definitiva reunificación de Alemania abrió un nuevo horizonte en el desarrollo arquitectónico de la larga reconstrucción de Berlín. En los años 90 aún quedaban grandes extensiones de terreno que



Fig. 39 y 40. Arriba, La *Goldene Galerie* del *Schloß Charlottenburg* en 1945; abajo, La *Goldene Galerie* reconstruida. Sin un uso determinado, la reconstrucción de este monumentos fue tomado por el sector occidental como un argumento para evitar la pérdida de su escenario monumental urbano.

provenientes de las destrucciones de la 2ª GM no habían sido objeto de un proyecto urbanístico o edificatorio⁷⁷. La caída física del muro

77. Scheer, Thorsten; Kleihues, Josef Paul; Kahlfeldt, Paul. „Stadt der Architektur, Architektur der Stadt. Berlin 1900-2000“. Nicolai. Berlin, 2000. También en: McGee,

y el levantamiento de las zonas fronterizas y alambradas que dividían quirúrgicamente la ciudad permitió sacar al mercado una gran extensión de suelo que hasta entonces se había visto raptado por su función de frontera. En este nuevo contexto la ciudad renació, no sólo en el plano social, cultural o político sino muy especialmente desde el arquitectónico. Finalmente, y con 60 años de retraso, se ha podido abordar la reconstrucción de las últimas zonas que quedaban por colmar. Vacíos urbanísticos como la *Potsdamer Platz*, la *Leipziger Platz* o, en parte, la *Pariser Platz*, han sido afrontadas en el nuevo Berlín con una clara vocación de completarse y borrar el escarnio de años y años de división. La fiebre constructiva que ha seguido a la reunificación se ha visto además implementada por las figuras que se han hecho cargo de los proyectos, donde nuevamente Berlín sabe rodearse de los mejores exponentes del momento. Los Ghery, Meyer, Kollhoff, Moneo, Chipperfield, Libeskind, etc., han dejado su huella en este último renacimiento arquitectónico. En este empeño, el nuevo urbanismo, al contrario de lo que sucedió en las décadas anteriores, mantiene una clara intención de recuperar las trazas perdidas del Berlín anterior a la guerra, olvidando así los drásticos modelos funcionalistas utilizados en la inmediata posguerra.

La ciudad, en cierto modo, ha aprendido de su pasado y ha nacido una conciencia común de respeto a las estructuras urbanas heredadas. De este modo, la *Potsdamer Platz* ha reproducido fielmente sus antiguas alineaciones históricas, así como la *Leipziger Platz*, que se ha levantado sobre lo que eran muros de hormigón y alambradas, sujeta a su antigua implantación. No obstante, los intereses económicos y la feroz especulación que ha surgido por la urbanización de tal cantidad de suelo han contribuido, más que ningún otro ideal, al abandono definitivo de los modelos “abiertos” para dar paso a una ciudad excesivamente densificada y exclusivamente dedicada el sector terciario. Nuevos problemas asociados a la despoblación de los núcleos urbanos han surgido por la dificultad de residir en las zonas céntricas. El *Sony Center*, y en general los complejos empresariales de la *Potsdamer Platz* son fiel reflejo de esto.

La reconstrucción arquitectónica de Berlín es, en definitiva, un proceso abierto. Las diversas estrategias que han acompañado su reconstrucción han creado una ciudad heterodoxa, resultado de múltiples experiencias que en absoluto ofrecen un entendimiento unitario. Son retazos de una ciudad que crece y se transforma a impulsos de

sus acontecimientos históricos, sin un concepto unificador y con sus ataduras urbanísticas tremendamente diluidas que han configurado un paisaje sucesivamente modificado por la acumulación de experiencias concebidas bajo distintos criterios: un campo de pruebas de la arquitectura y el urbanismo⁷⁸.

Granada, octubre de 2006

78. Sobre el argumento de: Berlín ciudad sin forma, consultar en: Oswalt, Philipp. "BERLIN_STADT OHNE FORM. Strategien einer anderen Architektur". Prestel, Munich, 2000.

4. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. "Bauen in Berlin 1900-1964". Ausstellung anlässlich der Berliner Bauwochen 1964 veranstaltet von der Akademie der Künste und dem Senator für Bau- und Wohnungswesen in der Akademie der Künste vom 4. Oktober bis November 1964. Akademie der Künste. Berlin, 1964.
- AA.VV. „Das Berliner Schloß. Wiederaufbau oder Neuplanung“. Baukammer Berlin, Mitteilungsblatt für die im Bauwesen tätigen Ingenieure. Sonderdruck Baukammer. Berlin, 1994.
- AA. VV. „Das Schloß? Eine Ausstellung über die Mitte Berlins“. Förderverein für die Ausstellung „Die Bedeutung des Berliner Stadtschloßes für die Mitte Berlins“. Ernst & Sohn Verlag für Architektur und Technische Wissenschaften. Berlin, 1993.
- AA.VV. „Hauptstadt Berlin. Denkmalpflege für Parlament, Regierung und Diplomatie 1990-2000). Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin“. Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin, Verlag Bauwesen. Berlin, 2000.
- AA.VV. „Idee, Prozeß, Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt“. Internationale Bauausstellung Berlin 1987. Senator für Bau- und Wohnungswesen. Berlin, 1984.
- AA.VV. "Internationale Bauausstellung <1957, Berlin, West>". Internationale Bauausstellung im Berliner Hansaviertel: Interbau, Berlin 1957. Berlin, 1957.
- AA.VV. "Lebendige Steine, St. Bonifaz in München". 150 Jahre Benediktinerarbeit und Pfanei. Ausstellungskataloge. Staatlichen Archive Bayerns, München, 2000.
- AA.VV. "Glyptothek 1930-1980". Jubiläumsausstellungen zur Entstehung und Baugeschichte. München, 1980.
- AA.VV. "Architekturschule, München 1868-1993". Ausstellungskataloge. Technische Universität München, München, 1993.

- 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.
- Altenhöfer, Enrich. "Hans Döllgast 1891-1974". Hans Döllgast und die Alte Pinakothek. Technische Universität München, München, 1987.
- Arenhövel, Willmuth; Bothe, Rolf. "Das Brandenburger Tor 1791-1991, eine Monographie". Berlin Museum und Märkisches Museum. Verlag Willmuth Arenhövel. Berlin, 1991.
- Balfour, Alan. „Berlin. The Politics of Order. 1737-1989“. Rizzoli International Publications, Inc. Nueva York, 1990.
- Barowsky, Ella. "Wiederaufbau von Demokratie und Selbstverwaltung: Erinnerungen einer Berlinerin der ersten Stunde". Informationsamt d. Landes. Berlin, 1988.
- Bauer, Richard. "Ruinen-jahre, Bilder aus dem Zerstörten, München 1945-1949". Hugendubel, München, 1983.
- Bauer, Richard y Graf, Eva. "Stadtvergleich. Münchener ansichten". Hugendubel, München, 1985.
- Bauer, Richard. "Fliegeralarm, Luftangriffe auf München 1940-45". Hugendubel, 1987.
- Becker-Schwing; Kahlfeldt, Paul; Kleihues, Josef Paul. „Bauen in Berlin 1900-2000“. Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann GmbH. Berlin, 2000.
- Behr, Adalbert; Hoffmann, Alfred. „Das Schauspielhaus in Berlin“. VEB, Verlag für Bauwesen. Berlin, 1984.
- Beier, Rosmarie; Koschnic, Leonore. „Der Martin-Gropius-Bau. Geschichte und Gegenwart des Ehemaligen Kunstgewerbemuseums“. Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann GmbH. Berlin, 1988.
- Beseler, Hartwig; Gutschow, Niels. „Kriegsschicksale, Deutscher Architektur. Verluste-Schäden-Wiederaufbau“. Karl Wachholtz Verlag. Neumünster, 1988.
- Beutelschmidt, Thomas; Novak, Julia M. „Ein Palast und seine Republik. Ort-Architektur-Programm“. Verlag Bauwesen. Berlin, 2001.
- Blauert, Elke. "Die Schinkelsche Bauakademie. Die Portale der Bauakademie". Ausstellungsführer der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin. Eckhard von Garnier. Berlin, 1992.
- Boddien, Wilhelm v; Engel, Helmut. „Die Berliner Schloßdebatte. Pro und Contra“. Berlin Verlag. Berlin, 2000.
- Breitling, Stefan. Mitarbeiter: Leitner, Rütenik, Schmidt peter, Wäschle, Windelberg „Die Franziskaner-Klosterkirche zu Berlin“. Bauforschung. Technische Universität Berlin. Institut für Baugeschichte, Architekturtheorie und Denkmalpflege. Berlin, 2001.
- Burkert, Hans-Norbert; Klaus Matušek; Doris Obschernitzki. "Zerstört, besiegt, befreit: der Kampf um Berlin bis zur Kapitulation 1945". Fröhlich & Kaufmann. Berlin, 1985.
- Burkhard, Körner. "Zwischen bewahren und Gestalten. Denkmalpflege nach 1945". Michael imhof Verlag. Petersberg, 2000.

- Cullen, Michael S. „Der Reichstag, die Geschichte eines Monumentes“. Frölich und Kaufmann. Berlin, 1983.
- Dohmann, Albrecht. „Der Wiederaufbau der Kirchen in der Deutschen Demokratischen Republik“. Union Verl. Berlin, 1964.
- Dolff-Bonekämper, Gabi; Schmidt, Franziska. „Das Hansaviertel. Internationale Nachkriegesmoderne in Berlin“. Verlag Bauwesen. Berlin, 1999.
- Durth, Werner; Gutschow, Niels. „Architektur und Städtebau der fünfziger Jahre“. Ergebnisse der Fachtagung in Hannover, 2-4. Februar 1990. Schutz und Erhaltung von Bauten der fünfziger Jahre. Tagung des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz und der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland im Rahmen der „Constructa“ in Hannover. Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz Band 41. Konkordia Druck GmbH. Baden, 1990.
- Fischer, Angela. „Förderverein Bauakademie: Mythos Bauakademie“. Das Ausstellungsprojekt. Förderverein Bauakademie. Berlin, 1997/98.
- Frampton, Kenneth. „Historia crítica de la arquitectura moderna“. Gustavo Pili, Barcelona, 1991.
- Frecot, Janos. „Berlin im Abriß. Beispiel Potsdamer Platz“. Berlinische Galerie. Berlin, 1981.
- Geist, Johann Friedrich; Kürvers, Klaus. „Das Berliner Mietshaus. 1945-1989“. Eine dokumentarische Geschichte der Ausstellung „Berlin plant/ Erster Bericht“ 1946 und der Versuche, auf den Trümmern der Hauptstadt des Großdeutschen Reiches ein Neues Berlin zu bauen, aus dem dann zwei geworden sind. Prestel-Verlag. München, 1989.
- Graefrath, Robert; Maaz Bernhard. „Die Friedrichswerdersche Kirche in Berlin. Baudenkmal und Museum“. Verlag für Bauwesen. Berlin, 1993.
- Günter, Stahn; Manfred, Paul. „Das Nikolaiviertel“. Verlag für Bauwesen GmbH. Berlin, 1991.
- Güttler, Peter (Redaktion). „Berlin und seine Bauten“. Ernst und Sohn Verlag für Architektur und Technische Wissenschaften. Berlin, 2002.
- Hain, Simone. „Warum zum Beispiel die Stalinalle?. Beiträge zu einer Transformationsgeschichte des modernen Planens und Bauens“. IRS, Institut für Regionalentwicklung und Strukturplanung. Berlin, 1999.
- Hart, Franz. „Bauten, Projekte, Schriften“. Ausstellungskatalog. Technische Universität München, München, 1980.
- Hederer, Oswald. „Leo von Klenze. Persönlichkeit und werk“. Verlag Georg D.W. Callwey, München, 1964.
- Hernández Martínez, Ascensión. „La clonación arquitectónica“. Sirvela, Madrid, 2007.
- Herzog, Hans Michael. „Der Königsplatz 1812-1988“. Gottfried von Haeseler, München, 1988.
- Huse, Norbert. „Denkmalpflege“. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten Herausgegeben von Norbert Huse. Verlag C.H. Beck, München, 1984. Denkmalpflege und Wiederaufbau. P. Clemen; Ein Aufruf; W. Dirks; G. Hartmann; G. Lill; E. Steffann.

- Huse, Norbert. "Verloren, gefährdet, geschützt, Baudenkmale in Berlin". Ausstellung im ehemaligen Arbeitsschutzmuseum Berlin-Charlottenburg. Argon Verlag GmbH, Berlin, 1989.
- Kadatz, Hans-Joachim. „Berlin Architektur in der Hauptstadt der DDR“. VEB E. A. Seemann Buch- und Kunstverlag. Leipzig, 1973.
- Kampmann, Winnetou; Weström, Ute. „Martin-Gropius-Bau. Die Geschichte seiner Wiederherstellung“. Prestel-Verlag. Berlin, 1999.
- Kieling, Uwe; S. Cullen, Michael. "Das Brandenburger Tor. Geschichte eines deutschen Symbols". Argon Verlag GmbH. Berlin, 1990.
- Kleihues, Josef Paul. „Modelle für eine Stadt“. Internationale Bauausstellung Berlin 1984. Die Neubaugebiete. Dokumente- Projekte 1-2; Projektübersicht Stadtbebau und Stadterneuerung. Siedler Verlag. Berlin, 1984.
- Kleihues, Josef; Klotz, Heinrich. „Internationale Bauausstellung Berlin 1987. Beispiele einer neuen Architektur“. Klett-Cotta Verlag. Berlin, 1987.
- Kleihues, Josef Paul. „750 Jahre Architektur und Städtebau in Berlin“. Die Internationale Bauausstellung im Kontext der Baugeschichte Berlins. Verlag Gerd Hatje. Berlin, 1987.
- Klünner, Hans-Werner; Uebel, Lothar. „Gendarmenmarkt um die Ecke. Das Dom Palais in der Charlottenstraße 62 und das Kronen Palais in der Kronenstraße 8-10“. Allgemeine Projektentwicklungs und Bauträgergesellschaft mbH. Berlin, 1998.
- Korff, Gottfried; Rürup, Reinhard. „Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt“. Nikolai Verlag. Berlin, 1987.
- Krüger, Rolf-Herbert. "Das Ephraim-Palais in Berlin: ein Beitrag zur preußischen Kulturgeschichte". Verl. für Bauwesen. Berlin, 1988.
- Ludwig, Johannes. "Bauten, Projekte, Möbel". Ausstellungskatalog. Technische Universität München, München, 1984.
- Maether, Bernd. „Die Vernichtung des Berliner Stadtschloßes. Eine Dokumentation“. Berlin Verlag Arno Spitz GmbH. Berlin, 2000.
- Magnago Lampugnani, Vittorio. "Ausstellung Berlin Morgen, Ideen für das Herz einer Großstadt". Anlässlich der Ausstellung „Berlin morgen: Ideen für das Herz einer Großstadt“ im Deutschen Architektur-Museum. Frankfurt, Main, 1991.
- Maier, Helmut. "Berlin Anhalter Bahnhof". Ästhetik und Kommunikation Verlags GmbH. Berlin, ¿?.
- McGee, Mark R. „Berlin, 1925-1946-2000“. Nicolaische Varkagsbuchhandlung Beurermann GmbH. Berlin, 2000.
- Meitinger, Karl. "Das Neue München. Vorschläge zum wiederaufbau". Nachdruck einer Broschüre aus dem Jahre 1946. Haidhausen Verlag, München, 1982.
- Metzger, Karl-Heinz; Dunker, Ulrich. „Der Kurfürstendamm. Leben und Mythos des Boulevards in 100 Jahren deutscher Geschichte“. Konopka Verlag. Berlin, 1986.
- Meuser, Philipp. „Schloßplatz 1. Vom Staatsratsgebäude zum Bundeskanzleramt“. Berlin Edition Verlags- GmbH. Berlin, 1999.
- Nerdinger, Winfried. "Architekturfürer München". Dietrich Reimer Verlag. Berlin, 2002.

- Nerdinger, Winfried. "Architektur in 20 Jahrhundert, Deutschland". Prestel, München, 2000.
- Nerdinger, Winfried. "Aufbauzeit, Planen und Bauen". Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TUM. Graphische Betriebe, München, 1984.
- Olof Larsson, Lars. "Die Neugestaltung der Reichshauptstadt, Albert Speers Generalbebauungsplan für Berlin". Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1978.
- Ortwin Rave, Paul. „Berlin in der Geschichte seiner Bauten“. Deutscher Kunstverlag. Berlin, 1987.
- Oswalt, Philipp. „Berlin_Stadt ohne Form. Strategien einer anderen Architektur“. Prestel Verlag. München, 2000.
- Pape, Charlotte; Freitag Ulrich. „Topographischer Atlas Berlin“. Entwicklung und Struktur der Stadt Berlin in 55 Karten und 20 Luftbildern mit erläuternden Texten. Herausgegeben vom Senator für Bau- und Wohnungswesen Berlin Abteilung Vermessung. Dietrich Reimer Verlag Berlin, 1987.
- Peschken, Goerd. "Berlin: zur Restitution von Stadtraum und Schloß". Peschken. Berlin, 1991.
- Peschken, Goerd; Klünner, Hans-Werner. „Das Berliner Schloß“. Das klassische Berlin, Propyläen Verlag. Berlin, 1982.
- Peter, Franz y Wimmer, Franz, "Von den Spuren. Interpretierender Wiederaufbau in werk von Hans Döllgast". München, 2000.
- Pysall, Hans-Joachim. „Das Alexanderhaus. Der Alexanderplatz“. Jovis Verlags- und Projektbüro. Berlin, 1998.
- Raack, Heinz. „Das Reichstagsgebäude in Berlin“. Gebrüder-Mann_Studio-Reihe Verlag. Berlin, 1978.
- Rasp, Peter. "Eine Stadt für tausend Jahre, München- Bauten und Projekte für die Hauptstadt der Bewegung". Süddeutshcer Verlag, München, 1981.
- Reuther, Hans. "Die grosse zerstörung Berlins. Zweihundert Jahre Stadtbau-geschichte". Propyläen Verlag. Berlin, 1985.
- Schneider, Richard. „Berlin aus der Luft“. Nicolaische Verlagsbuchhandlung. Berlin, 1986.
- Schneider, Günter; Schneider, Richard. „Berlin aus der Luft“. Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann GmbH. Berlin, 1991.
- Scheer, Thorsten; Kleihues, Josef Paul; Kahlfeldt, Paul. „Stadt der Architektur der Stadt. Berlin 1900-2000“. Nicolai. Berlin, 2000.
- Simon, Hermann. "Die Neue Synagoge Berlin: Geschichte, Gegenwart, Zukunft". Ed. Hentrich. Berlin, 1991.
- Stölz, Christoph; Bauer, Richard; Brossat, Martin; Prinz, Friedrich. "München. Schicksal einer Großstadt 1900-1950". Albert Langen-Müller Verlag GmbH, München, 1986.
- Stimmann, Haus. „Berlino Berlin. 1940, 1953, 1989, 2000, 2010. Phisiognomie einer Großstadt“. 7 Ingternationalen Architektur-Biennale Venedig. Skira. Berlín, 2000.
- Taut, Max. "Berlin im Aufbau". Aufbau-Verl. Berlin, 1946.

- Weitz, Ewald. "Internationale Bauausstellung <1957, Berlin, West>". Internationale Bauausstellung im Berliner Hansaviertel. Katalog der Internationalen Bauausstellung Berlin 1957. Berlin, 1957.
- Wiedemann, Josef. "Bauten und Projekte". Ausstellungskatalog, Technische Universität München, 1994.
- Wolf, Shirmer. "Egon Eiermann, 1904-1970, Bauten und projekte", DVA, Stuttgart, 1984. Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlin, Charlottenburg, Breitscheidplatz, 1957-1963, pp. 164-171.
- Wolters, Rudolf. „Stadtmitte Berlin. Stadtbauliche Entwicklungsphasen von den Anfängen bis zur Gegenwart“. Verlag Ernst Wasmuth Tübingen. Würzburg, 1978.
- Wörmer, Martin; Mollenschott, Doris; Hüter, Karl-Heinz; Sigel, Paul. „Architecturfürer Berlin“. Dietrich Reimer Verlag. Berlin, 2001.

PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES:

Este libro es resultado de dos estancias de investigación que se realizaron en las ciudades alemanas de Munich y Berlín, en las universidades *Technische Universität München* y *Technische Universität Berlin*, como becario del MEC, FPU, ref. AP98. Tiene una finalidad eminentemente académica y de divulgación, sin fines lucrativos. Las imágenes proceden, en su mayor parte, de archivos y bibliotecas especializadas de ambas ciudades; otras han sido realizadas por el autor. Se ha intentado contactar con los autores de aquellas ilustraciones sin un origen conocido. Cualquier posible reclamación, ruego se pongan en contacto con el autor.

1. INTRODUCCIÓN:

Fig. 1. Bauer, Richard. "*Ruinen-jahre, Bilder aus dem Zerstorten, München 1945-1949*". Hugendubel, München, 1983.

Fig. 2. McGee, Mark R. „Berlín, 1925-1946-2000“. Nicolaische Varkagsbuchhandlung Beurermann GmbH. Berlín, 2000.

Fig. 3. "*Ruinen-jahre, Bilder aus dem Zerstorten, München 1945-1949*". Hugendubel, München, 1983.

2. LA RECONSTRUCCIÓN DE MUNICH, TRADICIÓN Y RENOVACIÓN.

Fig. 1. Meitinger, Karl. "*Das Neue München. Vorschläge zum wiederaufbau*". Nachdruck einer Broschüre aus dem Jahre 1946. Haidhausen Verlag, München, 1982.

Fig. 2 y 3. Izda: "*Ruinen-jahre, Bilder aus dem Zerstorten, München 1945-1949*". Hugendubel, München, 1983; Dcha: Nerdinger, Winfried. "*Architekturfürer München*". Dietrich Reimer Verlag. Berlín, 2002.

- Fig. 4 y 5. Arriba: Bauer, Richard y Graf, Eva. “*Stadtvergleich. Münchener ansichten*”. Hugendubel, München, 1985; abajo: Foto del autor.
- Fig. 6. Bauer, Richard. “*Ruinen-jahre, Bilder aus dem Zerstörten, München 1945-1949*”. Hugendubel, München, 1983
- Fig. 7. Bauer, Richard. “*Ruinen-jahre, Bilder aus dem Zerstörten, München 1945-1949*”. Hugendubel, München, 1983.
- Fig. 8. Foto del autor.
- Fig. 9. Peter, Franz y Wimmer, Franz, “*Von den Spuren. Interpretierender Wiederaufbau in werk von Hans Döllgast*”. München, 2000.
- Fig. 10. Bauer, Richard. “*Ruinen-jahre, Bilder aus dem Zerstörten, München 1945-1949*”. Hugendubel, München, 1983.
- Fig. 11 y 12. Peter, Franz y Wimmer, Franz, “*Von den Spuren. Interpretierender Wiederaufbau in werk von Hans Döllgast*”. München, 2000.
- Fig. 13 -17. Peter, Franz y Wimmer, Franz, “*Von den Spuren. Interpretierender Wiederaufbau in werk von Hans Döllgast*”. München, 2000.
- Fig. 18. Peter, Franz y Wimmer, Franz, “*Von den Spuren. Interpretierender Wiederaufbau in werk von Hans Döllgast*”. München, 2000.
- Fig. 19. Arriba, Altenhöfer, Enrich. “*Hans Döllgast 1891-1974*”. Hans Döllgast und die Alte Pinakothek. Technische Universität München, München, 1987.
- Fig. 20. Medio, Foto del autor
- Fig. 21. Abajo, Foto del autor.
- Fig. 22. Altenhöfer, Enrich. “*Hans Döllgast 1891-1974*”. Hans Döllgast und die Alte Pinakothek. Technische Universität München, München, 1987.
- Fig. 23. 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.
- Fig. 24. AA.VV. “*Lebendige Steine, St. Bonifaz in München*”. 150 Jahre Benediktinerarbeit und Pfanei. Ausstellungskataloge. Staalichen Archive Bayerns, München, 2000.
- Fig. 25. AA.VV. “*Lebendige Steine, St. Bonifaz in München*”. 150 Jahre Benediktinerarbeit und Pfanei. Ausstellungskataloge. Staalichen Archive Bayerns, München, 2000.
- Fig. 26. AA.VV. “*Lebendige Steine, St. Bonifaz in München*”. 150 Jahre Benediktinerarbeit und Pfanei. Ausstellungskataloge. Staalichen Archive Bayerns, München, 2000.
- Fig. 27. AA.VV. “München, 5 Architekten. Robert Vorhoelzer ...”. *Ibidem*, Sevilla, 1994
- Fig. 28. Foto del autor.
- Fig. 29. Wiedemann, Josef. “*Bauten und Projekte*”. Ausstellungskatalog, Technische Universität München, 1994
- Fig. 30. Hederer, Oswald. “*Leo von Klenze. Persönlichkeit und werk*”. Verlag Georg D.W. Callwey, München, 1964
- Fig. 31. Wiedemann, Josef. “*Bauten und Projekte*”. Ausstellungskatalog, Technische Universität München, 1994.

- Fig. 32. Wiedemann, Josef. “*Bauten und Projekte*”. Ausstellungskatalog, Technische Universität München, 1994.
- Fig. 33. Imagen 1 y 2: Wiedemann, Josef. “*Bauten und Projekte*”. Ausstellungskatalog, Technische Universität München, 1994.
- Fig. 34. Imagen 1 y 2: Wiedemann, Josef. “*Bauten und Projekte*”. Ausstellungskatalog, Technische Universität München, 1994
- Fig. 35. AA.VV. “München, 5 Architekten. Robert Vorhoelzer...”. *Ibidem*, Sevilla, 1994.
- Fig. 36 y 37. AA.VV. “München, 5 Architekten. Robert Vorhoelzer...”. *Ibidem*, Sevilla, 1994.
- Fig. 38. AA.VV. “München, 5 Architekten. Robert Vorhoelzer...”. *Ibidem*, Sevilla, 1994.
- Fig. 39. AA.VV. “München, 5 Architekten. Robert Vorhoelzer...”. *Ibidem*, Sevilla, 1994.
- Fig. 40 y 41. Arriba, AA.VV. “München, 5 Architekten. Robert Vorhoelzer...”. *Ibidem*, Sevilla, 1994; abajo, Foto del autor.
- Fig. 42 y 43. Bauer, Richard y Graf, Eva. “*Stadtvergleich. Münchener ansichten*”. Hugendubel, München, 1985.
- Fig. 44. Nerdinger, Winfried. “*Aufbauzeit, Planen und Bauen*”. Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TUM. Graphische Betriebe, München, 1984.
- Fig. 45 y 46. AA.VV. “München, 5 Architekten. Robert Vorhoelzer...”. *Ibidem*, Sevilla, 1994.
- Fig. 47. AA.VV. “München, 5 Architekten. Robert Vorhoelzer...”. *Ibidem*, Sevilla, 1994.
- Fig. 48 y 49. Bauer, Richard y Graf, Eva. “*Stadtvergleich. Münchener ansichten*”. Hugendubel, München, 1985
- Fig. 50 y 51. Bauer, Richard y Graf, Eva. “*Stadtvergleich. Münchener ansichten*”. Hugendubel, München, 1985
- Fig. 52 y 53. Bauer, Richard y Graf, Eva. “*Stadtvergleich. Münchener ansichten*”. Hugendubel, München, 1985.

3. LA RECONSTRUCCIÓN DE BERLÍN, LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA IDENTIDAD:

- Fig. 1. Reuther, Hans. “Die grosse zerstörung Berlins. Zweihundert Jahre Stadtbaugeschichte”. Propyläen Verlag. Berlin, 1985.
- Fig. 2. Kieling, Uwe; S. Cullen, Michael. “Das Brandenburger Tor. Geschichte eines deutschen Symbols”. Argon Verlag GmbH. Berlin, 1990. p. 109.
- Fig. 3. Pape, Charlotte; Freitag Ulrich. „Topographischer Atlas Berlin“. Entwicklung und Struktur der Stadt Berlin in 55 Karten und 20 Luftbildern mit erläuternden Texten. Herausgegeben vom Senator für Bau- und Wohnungswesen Berlin Abteilung Vermessung. Dietrich Reimer Verlag Berlin, 1987.
- Fig. 4. En: Geist, Johann Friedrich; Kürvers, Klaus. “Das Berliner Mietshaus. 1945-1989”. Eine dokumentarische Geschichte der Ausstellung “Berlin

- plant/ Erster Bericht" 1946 und der Versuche, auf den Trümmern der Hauptstadt des Großdeutschen Reiches ein Neues Berlin zu bauen, aus dem dann zwei geworden sind. Prestel-Verlag. München, 1989.
- Fig. 5. Schneider, Günter; Schneider, Richard. „Berlin aus der Luft“. Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann GmbH. Berlin, 1991.
- Fig. 7. Dolff-Bonekämper, Gabi; Schmidt, Franziska. „Das Hansaviertel. Internationale Nachkriegesmoderne in Berlin“. Verlag Bauwesen. Berlin, 1999.
- Fig. 8. Kieling, Uwe; S. Cullen, Michael. „Das Brandenburger Tor. Geschichte eines deutschen Symbols“. Argon Verlag GmbH. Berlin, 1990.
- Fig. 9. Kieling, Uwe; S. Cullen, Michael. „Das Brandenburger Tor. Geschichte eines deutschen Symbols“. Argon Verlag GmbH. Berlin, 1990.
- Fig. 10. Kieling, Uwe; S. Cullen, Michael. „Das Brandenburger Tor. Geschichte eines deutschen Symbols“. Argon Verlag GmbH. Berlin, 1990.
- Fig. 11. McGee, Mark R. „Berlin, 1925-1946-2000“. Nicolaische Varkagsbuchhandlung Beuermann GmbH. Berlin, 2000.
- Fig. 12. AA.VV. „Hauptstadt Berlin. Denkmalpflege für Parlament, Regierung und Diplomatie 1990-2000). Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin“. Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin, Verlag Bauwesen. Berlin, 2000.
- Fig. 13. Izda, Metzger, Karl-Heinz; Dunker, Ulrich. „Der Kurfürstendamm. Leben und Mythos des Boulevards in 100 Jahren deutscher Geschichte“. Konopka Verlag. Berlin, 1986.
- Fig. 14. Wolf, Shirmer. „Egon Eiermann, 1904-1970, Bauten und Projekte“, DVA, Stuttgart, 1984. Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlin, Charlottenburg, Breitscheidplatz, 1957-1963.
- Fig. 15 y 16. Izda, Pape, Charlotte; Freitag Ulrich. „Topographischer Atlas Berlin“. Entwicklung und Struktur der Stadt Berlin in 55 Karten und 20 Luftbildern mit erläuternden Texten. Herausgegeben vom Senator für Bau- und Wohnungswesen Berlin Abteilung Vermessung. Dietrich Reimer Verlag Berlin, 1987.
- Fig. 17 y 18. Izda, Dolff-Bonekämper, Gabi; Schmidt, Franziska. „Das Hansaviertel. Internationale Nachkriegesmoderne in Berlin“. Verlag Bauwesen. Berlin, 1999.
- Fig. 19. AAVV. „Bauen in Berlin 1900-1964“. Ausstellung anlässlich der Berliner Bauwochen 1964 veranstaltet von der Akademie der Künste und dem Senator für Bau- und Wohnungswesen in der Akademie der Künste vom 4. Oktober bis November 1964. Akademie der Künste. Berlin, 1964.
- Fig. 20, 21, 22 y 23. Wolters, Rudolf. „Stadtmitte Berlin. Stadtbauliche Entwicklungsphasen von den Anfängen bis zur Gegenwart“. Verlag Ernst Wasmuth Tübingen. Würzburg, 1978.
- Fig. 24. Boddien, Wilhelm v; Engel, Helmut. „Die Berliner Schloßdebatte. Pro und Contra“. Berlin Verlag. Berlin, 2000.
- Fig. 25 y 26. Izda, Boddien, Wilhelm v; Engel, Helmut. „Die Berliner Schloßdebatte. Pro und Contra“. Berlin Verlag. Berlin, 2000.
- Fig. 27 y 28. Izda, Beutelschmidt, Thomas; Novak, Julia M. „Ein Palast und seine Republik. Ort-Architektur-Programm“. Verlag Bauwesen. Berlin, 2001.

- Fig. 29 y 30. Izda., Boddien, Wilhelm v; Engel, Helmut. „Die Berliner Schloß-debate. Pro und Contra“. Berlin Verlag. Berlin, 2000.
- Fig. 31 y 32. Izda, Behr, Adalbert; Hoffmann, Alfred. „Das Schauspielhaus in Berlin“. VEB, Verlag für Bauwesen. Berlín, 1984.
- Fig. 35 y 36. Izda, Günter, Stahn; Manfred, Paul. „Das Nikolaiviertel“. Verlag für Bauwesen GmbH. Berlín, 1991.
- Fig. 33 y 34. Izda, Günter, Stahn; Manfred, Paul. „Das Nikolaiviertel“. Verlag für Bauwesen GmbH. Berlín, 1991.
- Fig. 35 y 36. Izda, Kampmann, Winnetou; Weström, Ute. „Martin-Gropius-Bau. Die Geschichte seiner Wiederherstellung“. Prestel- Verlag. Berlin, 1999.
- Fig. 37 y 38. Izda, Boddien, Wilhelm v; Engel, Helmut. „Die Berliner Schloß-debate. Pro und Contra“. Berlin Verlag. Berlin, 2000.

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	9
1. INTRODUCCIÓN	11
2. LA RECONSTRUCCIÓN DE MUNICH, TRADICIÓN Y RENOVACIÓN	21
<i>Das Neue München</i> , conservación y modernidad	23
El sector tradicionalista, la herencia de la <i>Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege</i>	24
Las aportaciones de la <i>Technische Universität München</i> , visiones “críticas”.....	31
La <i>Glyptothek</i> y el palacio <i>Maxburg</i>	43
... y renovaciones	56
3. LA RECONSTRUCCIÓN DE BERLÍN, LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA IDENTIDAD	61
Hans Sharoun y su <i>Kollektivplan</i>	63
¿Reconstrucción conjunta?: intento fallido	68
El sector capitalista, reconstrucciones del <i>Plan Marshall</i>	73
Reconstrucciones en la DDR, la influencia soviética	82
La revisión crítica de los años 60, aprendiendo del pasado.....	87
La caída del muro, de nuevo Berlín.....	92
4. BIBLIOGRAFÍA.....	97
PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES	103

